UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Aleksander Sašo Slaček Brlek

Odnos med "estetsko javnostjo" in "politično javnostjo"

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Aleksander Sašo Slaček Brlek

Mentor: akad. prof. dr. Slavko Splichal

Somentor: red. prof. dr. Lev Kreft

Odnos med "estetsko javnostjo" in "politično javnostjo"

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2012

Zahvala

Mentorju Slavku Splichalu in somentorju Levu Kreftu kot tudi članoma komisije Alešu Debeljaku in Andreju Škerlepu za usmeritve, kritike in razprave, odlično popotnico za nadaljnje raziskovanje problema, ki sem ga z doktorsko disertacijo komaj načel.

Družini za spodbudo in podporo.

Piki in Borisu za pomoč pri urejanju literature.

Vsem, ki so mi v tej ali oni razpravi pomagali razjasniti to ali ono idejo, ali vsaj stoično prenašali moje dolge, pogosto naporne monologe: Hannotu, Andrejama, Maji, Piki, Borisu, Nejcu, Iliji, Igorju, Vasji, kolektivu Delavsko-punkerske univerze, soudeležencem poletne šole ECREA in vsem, ki sem jih v svojo sramoto pozabil navesti.

Karlu Marxu za ogenj in vsem, ki so ga nosili po njem, četudi je žgal roke.

Univerza
v Ljubljani
Fakulteta
za družbene vede

Kardeljeva ploščad 5
1000 Ljubljana, Slovenija
telefon 01 58 05 120



I Z J A V A O A V T O R S T V U
doktorske disertacije

Podpisani/-a Aleksander Sašo Slaček Brlek, z vpisno številko 21061135, sem avtor/-ica doktorske disertacije z naslovom: Odnos med "estetsko javnostjo" in "politično javnostjo".

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predložena doktorska disertacija izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (UL RS, št. 16/07-UPB3, 68/08, 85/10 Skl.US: U-I-191/09-7, Up-916/09-16), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko doktorske disertacije ter soglašam z objavo doktorske disertacije v zbirki »Dela FDV«.

V Ljubljani, dne 7.6.2012 Podpis avtorja/-ice: _____

Odnos med „estetsko javnostjo“ in „politično javnostjo“

V disertaciji izhajam iz problemskega področja, ki ga je odprl Habermas s *Strukturnimi spremembami* javnosti. V njih zgodovinsko umesti kritično idejo in institucionalizacijo javnosti v pozno osemnajsto stoletje, ko je po njegovem mnenju meščanstvo javno razpravo postavilo za temelj politične legitimnosti in ost kritike obrnilo proti arkanskim praksam aristokratske države. Habermasovo delo je spodbudilo izjemno plodno zgodovinsko raziskovanje, ki je njegove teze deloma potrdilo, izpostavilo pa tudi izključujočo naravo meščanske javnosti osemnajstega in devetnajstega stoletja, ki je bila razpeta med ideji javnosti imanentno zahtevo po univerzalnosti in izključevanjem skupin, katerih interesi bi lahko predstavljali grožnjo hegemoniji moškega meščanstva. Zahteva po suspendiranju partikularnih interesov v javnosti se je lahko, kot je ugotavljal tudi Habermas (1969/1991), uveljavila le dokler so interesi udeleženih v javnih razpravah bili relativno homogeni. S pritiski izključenih po vključitvi v javnost je postalo očitno, da ima liberalna javnost družbene predpostavke, ki v antagonistični družbi ne morejo biti izpolnjene. To protislovje razumem kot temeljno gonilo zgodovinske dinamike politične javnosti, skozi katerega analiziram tudi njen odnos z estetsko.

V zgodnejši fazi oblikovanja meščanske javnosti, ko se relativno avtonomna institucija umetnosti še ni izoblikovala oz. je obstajala v obrisih, obe težko ločimo: kot se je politična kritika izražala v obliki satire ali političnega klevetanja, strnjenega v konsistentno naracijo, tako je publika tudi od umetnoti zahtevala neposredno povezavo z družbenim življenjem. Dominantna zahteva v Franciji ali Veliki Britaniji sredine osemnajstega stoletja je, da naj umetnina deluje moralno, prikazuje primere pravilnega vedenja, žrtvovanje za ideale ipd. V tem obdobju lahko govorimo o relativnem sovpadanju estetske in politične javnosti, ki se ni kazala zgolj na vsebinski, temveč tudi na institucionalni ravni, s skupnimi forumi razprave (kavarne, saloni) in periodičnim tiskom, ki se je posvečal tako političnim, moralnim in umetnostnim vprašanjem kot sta na primer bila v Veliki Britaniji *Tatler* in *Spectator.* Umetnostna kritika, ki je predvsem v Franciji svojo pravico za obstoj uveljavlja v boju z državnimi institucijami akademij, je s tem utemeljevala kritično javnost in spodkopavala reprezentativno publiciteto, ki si jo je oblast od teh institucij obetala. Pravica do kritike umetnosti je bila v svojem začetku neposredno politična, saj je bila uperjena zoper monopol državnih institucij.

Konec osemnajstega stoletja se pojavijo pojmovanja, ki umetnost osvobodijo zahteve neposrednega družbenega angažmaja. Najbolj konsistentno takšno pojmovanje izpelje Schiller v *Pismih o estetski vzgoji*, kjer zagovarja idejo, da lahko umetnost zgolj z osvoboditvijo od vsakršnih neposrednih učinkov služi družbenemu napredku. Drug pomemben vidik njegove estetike je, da težišče vrednotenja premakne od skupnosti, ki je bila implicirano v zahtevi o moralnosti umetnosti, k individualni subjektivni kontemplaciji.

Nemške ideje so, prenešene v angleški kontekst, pridobile vlogo premeščanja temeljnega protislovja meščanske javnosti. Ideja kulture, ki je v tem kontekstu ne gre enačiti z estetskim, ki pa je ključne poteze prevzela iz estetike (brezinteresnost, subjektivna kontemplacija kot pot k razvoju polne človeškosti), je omogočala konflikte interesov, ki so ogrožali hegemonijo vladajočih razredov v javnosti, premestiti v časovno dimenzijo, v kateri so bili interesi delavskega razreda razumljeni kot še ne razvita predstopnja interesov vladajočih razredov in s tega stališča delegitimirani. Politične pravice so v tem pogledu postale vezane na razvoj polne človeškosti, ki ga omogoča kultivacija, kultivacija pa je implicirala brezinteresnost. Takšna zastavitev je delavskemu

razredu ponujala nemogočo izbiro: ali ostane izključen iz javnosti ali pa vključitev plača s tem, da preneha biti delavski razred in se s tem tudi odreče izboljšanju življenjskega standarda, ki je bil temeljni razlog zahtev po političnih pravicah.

Družbena vloga umetnostne kritike je zaradi te ideološke vloge, kot tudi zaradi naraščajoče vloge trga pri posredovanju med proizvajalci in občinstvom ter zaradi polarizacije občinstva tekom osemnajstega stoletja postajala vse bolj problematična dejavnost. Samoumevnost, ki jo je imela, ko se je sklicevala na moralne sodbe socialno relativno homogene publike, sodbe, na katere si je lahko utemeljeno domišljala, da sama pomembno vpliva, je izginila. Zgodovinsko avantgardo razumem kot odziv na krizo kritike in institucije umetnosti, ki se je pred družbenimi konflikti zatekla v radikalni esteticizem. Za razliko od Bürgerja, ki avantgardo razume kot radikalni protest proti sami instituciji umetnosti in se osredotoča na odnos institucije umetnosti do družbene totalnosti, se osredotočam na protislovja same avantgarde: umetnost želi ponovno povezati z družbeno prakso, hkrati pa kategorično zavrača sodbe publike, v odnosu do katere zavzame izrazito pedagoško vlogo, in afirmira umetnikovo totalno svobodo razpolaganja z izraznimi sredstvi v času, ko je bila umetnost že pomembno določena z množično produkcijo.

Ključne besede: javnost, umetnostna kritika, institucija umetnosti, razredni boj,

Relationship between the „aesthetic public sphere“ and the „political public sphere“

My starting point for the thesis is the problem area opened up by Habermas with his *Structural transformations of the public sphere*. In it he contextualises historically the critical idea and institutionalisation of the public sphere into the late eighteenth century. He claims that the bourgeoisie began to demand that political legitimacy be based upon public deliberation and turned its criticism upon the arcane politics of the aristocratic state. Habermas' work has sparked much fruitful historical research that partially confirmed his ideas, but has brought attention also to the exclusionary nature of the bourgeois public sphere in the eighteenth and nineteenth centuries, which was torn between its immanent demand for universality and the exlusion of groups whose interest might endanger the hegemony of the male bourgeoisie. The demand that all particular interests be suspended upon entering deliberations in the public sphere could be enforced only insofar as the interests of participants were relatively homogeneous, as Habermas (1969/1991) has already noted. As excluded groups began demanding inclusion it became obvious that the liberal public sphere is based upon certain assuptions that can not be realised in an antagonistic society.

I understand this contradiction as the fundamental driving force of the historical dynamic of the political public sphere, through which I also view its relationship with the aesthetic public sphere. My method draws on immanent critique of the Frankfurt school. I understand theoretical contradictions not as errors that need to be fixed by superficial synthesising but as cracks through which the light of the object shines through. I try to reconstruct the contradictions of the object that condition theoretical ones via a historical analysis, drawing primarily from secondary sources. My aim is to demonstrate that the theoretical contradictions of the liberal public sphere can be surpassed only by surpassing the social contradictions of the liberal public sphere. My method differs from that of Adorno mainly in that I do not seek to contextualise theoretical contradictions via a speculative idea of social totality but mainly through concrete historical analysis.

In the early phases of the formation of the bourgeois public sphere, when a relatively autonomous institution art has not yet been formed or existed only partially, we can hardly distinguish between an artistic and political public sphere: as political critique often took the guise of satire or slander, condensed into a consistent narration, so the public demanded from art an immediate connection to social problems. In the middle of the eighteenth century the public demanded that the artwork perform a moral function, that it presents examples of virtuous behaviour and personal sacrifices made for the greater good. We can claim that at this moemnt the aesthetic and political public sphere coincided to a large degree. This fact can be seen not only at the level of content but also at the institutional level, where we can find common spaces of discussion (like coffee houses and salons), where both political and artistic questions were debated, and periodicals that assigned equal significance to political, moral and aesthetic concerns, like for example the *Tatler* and *Spectator* Great Britain. Art criticism that had to battle academies (institutions of the state) for its right to exist, demanded a critical public sphere and fought against representative publicity that the state wanted academies to perform. The demand for the right to critique art was at its dawn directly political, since it was questioning state monopoly over publicity.

Towards the end of the eighteenth century ideas that try to liberate art from immediate social engagement emerge. The most consistent formulation can be found in Schiller's *Letters on aesthetic education*, where he claims that art can serve the progress of society only by freeing itself from any and all immediate social concerns. Another important aspect of his aesthetics is the shift of the criteria of judgment away from the community that was implied in the demand for morality to individual subjective contemplation.

German ideas found political application in the English context where they served to transpose the fundamental contradiction of the bourgeois public sphere. The idea of culture, which can not be equated with the aesthetical but which nonetheless took its central tenents from it (interest-free subjective contemplation as the path to the development of a full humanity), served to traspose conflicts of interest that threatened the hegemony of the ruling classes to a temporal schema, where the interests of the working class could be seen as the not yet fully developed interests of the ruling classes and thereby delegitimised. Political rights were in this context tied to the development of a fully cultivated humanity, cultivation in its term presupposed disinterestedness. The working class was thereby presented with an impossible choice: either it remain disenfranchised or it pays for its inclusion by disawoving its class interest and thereby renouncing its demand for a higher standard of life, which was the prime motivation behind demands for political inclusion. I point to chartist poetry as an example of an oppositional practice, which appropriated romantic froms but recontextualised them to serve the needs of building a collective identity of a movement in social struggle.

The social function of art criticism became ever more problematic towards the end of the nineteenth century, partly because of this ideological role, but also because the market was taking its place as the mediator between creator and consumer and because of a socially highly polarised audience. Its self-evident character from the time when it could call upon moral judgements of a socially relatively homogeneous public, judgements it could justifiably claim to mould itself, was lost. I understand the historical avant-garde as a reaction to the crisis of criticism and to the crisis of the institution art, which fled from social conflict to a mystical aestheticism. My interpretation differs from Bürger's, who understood the avant-garde as a radical protest against the very institution art and focuses on the relationship between the institution art and social totality. I focus more strongly on the contradictions of the avant-garde itself: it wanted to reconnect the artist with social praxis, yet at the same time categorically denounced judgements of the public, in relationship to which artists fashioned themselves as educators; at a time when the production of art was significantly determined by mass production, the avant-garde manifesto militantly proclaims the total freedom of the artist to choose means of expression. From this perspective the failure of the avant-garde to revolutionise society and its subsequent incorporation into the institution art is understood not only as a consequence of factors external to the avant-garde, but also as a consequence of its failure to adequately address crucial paradoxes running through the institution art.

I understand autonomy not in Bürger's sense as a disembedding of the institution art from social practice, but as an ideological form that does disengage from its social context at one level (as an institution) only to be reappropriated at another. This other level is the political application of the idea of culture in the nineteenth century or the processes of distinction that Bourdieu analysed.

The contribution of my thesis to the development of the relevant scientific field lies in the conceptualization of an aesthetic public sphere and its relationship to the political public sphere, which has not received sufficient attention in scholarly literature thus far. I attempt to provide theoretical starting points to connect different pieces of research, dealing with particular aspects of the aesthetic public sphere and its relationship to the political and do not aim at a broader theoretical synthesis.

Keywords: political public sphere, aesthetic public sphere, art criticism, institution art, class struggle, culture

Vsebinsko kazalo

1 Uvod 10

2 Geneza javnosti 17

2.1 Kritike Strukturnih sprememb javnosti 22

2.1.1 Trg in družina kot sferi izvajanja moči 23

2.1.2 Prevelik poudarek na vlogi meščanstva pri oblikovanju javnosti 33

2.1.3 Prevelik poudarek na konsenzu 40

2.2 Predlogi teoretskih dopolnitev Habermasovega zgodnjega modela javnosti 43

2.3 Teorija proletarske javnosti Negta in Klugeja 55

3 Oblikovanje umetnostne javnosti v osemnajstem stoletju 61

3.1 Exemplum virtutis 63

3.2 Impotentnost kralja in promiskuitetnost filozofije: literarno podzemlje predrevolucionarne Francije 68

3.3 Kritika kot posrednik med publiko in ustvarjalcem 76

4 Pregled nekaterih ključnih tekstov o vlogi umetnosti in umetnostne kritike 83

4.1 Rousseau proti d'Alembertu: ali Ženeva res potrebuje gledališče? 84

4.2 d'Alembert o okusu 95

4.3 Diderotevi saloni 96

4.4 Richardson zagovarja Clarisso 104

4.5 Dr. Johnson 107

5 Politične implikacije čiste estetike v devetnajstem stoletju 110

5.1 Vprašanje političnih pravic nekultiviranih 121

5.2 Dva pogleda znotraj tradicije Kulture in družbe: Matthew Arnold in William Morris 128

5.3 Poetična praksa čartizma 136

6 Kriza institucije umetnosti in zgodovinska avantgarda 139

6.1 Zgodovinska avantgarda 143

6.2 Avtonomija ali enotnost omejene in razširjene produkcije 152

7 Sklep 163

8 Literatura 169

Stvarno in imensko kazalo 188

1 Uvod

Habermas uporabi izraz *Öffentlichkeit*, da opiše komunikacijski fenomen, ki se je v nekaterih evropskih državah pojavil v osemnajstem stoletju. Povezan je bil s temeljnimi spremembami političnih sistemov, ki jih je zahtevalo vzpenjajoče se meščanstvo. V tem procesu se je spreminjala narava legitimnosti političnih sistemov: vladarjem avtoritete ni podeljevala več božja previdnost, temveč kritično rezonirajoča publika državljanov, pred katero naj bi vladajoči zagovarjali svoje odločitve. V bolj radikalni obliki je ta kritični impulz zahteval, da politične odločitve sledijo zakonom razuma – „veritas non auctoris facit legem“ (Habermas 1962/1990) – in da so vsi državljani vključeni v proces vladanja. Da ta radikalni impulz ni bil dosledno izpeljan, ni bila posledica neizogibnega razkoraka med idealom in resničnostjo ali utopičnosti ideje.

Sistematični odmiki od tako radikalno zastavljenega ideala (nekritično vztrajanje na apriorni racionalnosti trga, izključevanje širokih slojev prebivalstva iz po svoji naravi univerzalnega državljanstva, nacionalni kontekst javnosti ob napredujoči globalizaciji sveta), kažejo na to, da je ta protislovja potrebno pojasniti z zgodovinsko analizo, ne prekriti s špekulacijo o tem, da je „navsezadnje /../ bil liberalni model resničnosti toliko približan, da je interes meščanskega razreda sovpadal s splošnim interesom.” (Habermas 1962/1990, 158) Kritiki so z opozarjanjem na prakse izključevanja iz meščanske javnosti dokazovali nevzdržnost te trditve, ob tem pa je postal vprašljiv sam normativni ideal javnosti: ali je kljub veljavnosti teh kritik še vedno uporaben kot kontrafaktični ideal? So se med izključenimi oblikovale oblike javnega rezoniranja, ki so primernejši model za kritično teorijo? Je pojem javnosti potrebno prilagoditi resničnosti in ga

spremeniti v empirično deskriptivni pojem? Je morda zgolj ideologija? Polemična razprava ob prevodu *Strukturnih sprememb* v angleški jezik na ta vprašanja ni odgovorila. Empirične zgodovinske kritike niso vodile do zadovoljive teoretične sinteze, prej so povzročile konceptualno zmedo z vpeljavo protislovnih pojmov kot je nasprotujoča javnost (Gegenöffentlichkeit) (Negt in Kluge 1972/1993), sodobno administrativno raziskovanje, ki pojem „javna sfera“ rabi povsem deskriptivno, pa to prepotrebno sintezo otežuje.

Če vpričo zgodovinskih dokazov težko zagovarjamo, da izključujoča narava meščanske javnosti ni bila nujna posledica njene zgodovinske institucionalizacije, težko zagovarjamo tudi javnost kot normativni ideal. Nimamo opraviti zgolj s tendenco, ki v čisti obliki ne more biti udejanjena, temveč z inherentno protislovnim pojmom, ki v sebi nosi lastno negacijo. Iz Habermasove zgodovinske naracije in njenih kritik izhaja, da propad meščanske javnosti ni bil naključen, temveč da se je zlomila pod lastnimi protislovji. Teoretska rešitev, ki meščanski javnosti ob bok postavi različne javnosti izključenih skupin, pa težko pojasni, kaj je v resnici javnega v razpravah članov relativno zaprtih skupin, obenem pa posredno legitimira izključujočo naravo meščanske javnosti. Kriteriji, ki jih je postavilo meščanstvo, imajo močnejši kritični naboj. Kritična teorija bi morala zahteve meščanstva vzeti zares in z analizo protislovij meščanske institucionalizacije javnosti pokazati pot razrešitvi teh protislovij.

Temeljna antinomija *Strukturnih sprememb* in predmeta, s katerim se delo ukvarja, je prisotna že v podnaslovu. Tam Habermas začrta področje razmišljanja na „kategorijo meščanske družbe“. V analizi Habermas predpostavi ne samo, da ima meščanski model univerzalno veljavnost, temveč da so v določeni zgodovinski fazi njegove univerzalistične tendence

bile v veliki meri uresničene. Iz teze o zgodovinskem uresničenju ideje javnosti je ideja v Habermasovi zgodnji teoriji črpala moč: če bi bilo mogoče zgodovinsko dokazati obstoj institucionalne ureditve, ki je omogočala racionalno komunikativno oblikovanje mnenj in volje ter njun vpliv na politične odločitve, ideja ne bi bila utopična. Dokazano bi bilo, da je takšna ureditev mogoča, pozornost pa usmerjena na družbene okoliščine, ki obstoj javnosti spodbujajo ali spodkopavajo. Habermasu je uspelo temačno nostalgijo prve generacije Frankfurtske šole osvetliti z iskro upanja, ki je ne poraja zgolj stik misli z nikoli uresničeno možnostjo. V ta namen je Habermas relativiziral procese izključevanja in hegemonijo določenih interesov v javnosti osemnajstega stoletja ter dialektiko univerzalizma in partikularizma meščanske javnosti neprepričljivo premestil v zgodovinsko zaporedje reprezentativne, kritične in refevdalizirane, ponovno pretežno reprezentativne javnosti. Odlika *Strukturnih sprememb* je hkrati tudi njena hiba: ko v njih Habermas zgodovinsko utemelji možnost javnosti, hkrati afirmira primat njene meščanske oblike.

Njegovo poznejše teoretsko delo na področju javnosti se odmakne od te težave in odlike *Strukturnih sprememb*, saj abstrahira od konkretne zgodovinske situacije in njenih protislovij zavoljo splošnejšega zgodovinskega procesa racionalizacije ter poskuša utemeljiti legitimnost političnih odločitev na osnovi kontrafaktičnega ideala komunikativne situacije, kjer med udeleženci velja enakost in iz katere je izključeno instrumentalno delovanje. Ključno vprašanje ni več toliko, katere družbene okoliščine komunikativno delovanje omogočajo, temveč kakšne so implikacije predpostavljene možnosti komunikativnega delovanja. V tem smislu predstavlja Habermasova poznejša teorija javnosti, kot jo razvija na primer v *Teoriji komunikativnega delovanja* ter *Dejstvenosti in veljavnosti*

kljub kontinuiteti tudi prelom s *Strukturnimi spremembami*. Dober pokazatelj te diskontinuitete je njegov šok in nezmožnost odgovora na vprašanje Nancy Fraser, ali je javnost v kapitalizmu mogoča[1], vprašanje, ki je v *Strukturnih spremembah* bilo še osrednjega pomena.

V obdobju, v katerem se nekoč politično odločanje pospešeno privatizira, ko se prenaša navzgor na nadnacionalne instance onkraj resničnega demokratičnega nadzora, kot so Evropska komisija, Mednarodni denarni sklad in Svetovna banka, ter navzdol na *think-tanke*, ko parlamentom grozi, da postanejo zgolj še izpraznjene lupine, katerih zunanjost ohranja podobo javnosti, medtem ko je notranjost napolnjena z neposredovanimi zasebnimi interesi, postaja pesimizem *Strukturnih sprememb* ponovno izrazito relevanten. Evfemizem „demokratski deficit“, ki naj bi sprva označeval nedemokratično naravo Evropske unije, danes postaja vse bolj aktualen tudi za opis nacionalnih političnih sistemov znotraj nje. Ko iz Grčije prihajajo novice, da namerava tamkajšnja oblast v dogovoru z Brusljem začeti postavljati koncentracijska taborišča za ilegalne priseljence, se zdi, da „projekt moderne“ ni nedokončan, temveč da je grozljiva iracionalnost, podreditev ljudi kot sredstev pod proizvodni proces, njegova stalna spremljevalka, temna plat procesa racionalizacije, ki se krepi hkrati z naraščanjem racionalnosti izrabe sredstev.

Prav antinomije *Strukturnih sprememb*, ki bi jih avtorju površni kritiki lahko očitali kot pomanjkljivosti, omogočajo razumevanje protislovij meščanske javnosti. Z razpokami teorije se izrisuje topografija njenega predmeta. Površno sintetiziranje, ki bi si prizadevalo izravnati brazde teorije, bi zakrilo pogled na njen predmet in bi se zavoljo zgolj

[1] Več o tem na straneh 51 in 52.

intelektualnega razreševanja protislovij zapletlo v najusodnejše protislovje: tisto med predmetom in metodo. Kot je Adorno posvaril svoje študente, ko jih je vodil pri branju Kantove *Kritike čistega uma*, antinomij v teoretski konstrukciji ne smemo jemati prelahko, jih razlagati kot zgolj površnost avtorja (sploh pri tako velikem filozofu kot je Kant): „Menim, da so ti lomi in protislovja veličastnejši od poenotenja, zakaj v teh lomih in protislovjih se izraža samo življenje resnice. Glajenje protislovij, površno sintetiziranje, to dosežemo zlahka.“ (Adorno 1995, 125)

Drug razlog za izhajanje iz *Strukturnih sprememb* je izjemno plodno zgodovinsko raziskovanje, ki ga je spodbudil predvsem prevod dela v angleščino. To se je osredotočalo tako na aplikacijo in podrobnejše opredeljevanje Habermasovih tez kot tudi na od Habermasa zanemarjane procese izključevanja širokih slojev prebivalstva iz meščanske javnosti ter alternativne oblike javnosti med izključenimi skupinami. Ponovno branje *Strukturnih sprememb* skozi uvide, ki jih je priskrbelo novejše zgodovinsko raziskovanje, je zato lahko izjemno produktivno.

Delo je še posebej relevantno za konceptualizacijo odnosa med estetsko in politično javnostjo, saj predstavlja Habermasovo najobširnejše in najbolj sistematično ukvarjanje s problemom. V poznejših delih vprašanje estetske javnosti ne izgublja pomena le po količini pozornosti, ki ji je posvečena, temveč tudi po politični relevantnosti, ki ji je pripisana.[2] V *Teoriji komunikativnega delovanja* je izgnana v sfero subjektivne ekspresivnosti, kjer je njena veljavnost preverjana s kriterijem iskrenosti, pojmovanje torej, na katerem je Trilling (1972) že v letih 1969 in 1970 opravil avtopsijo. V *Dejstvenosti in veljavnosti* Habermas „literarno“ javnost omeni le

[2]Za pregled Habermasovih razmišljanj o estetiki glej Duvenage (2003)

mimogrede in zdi se, da jo razume kot neke vrste sonar družbenih problemov, ki „najprej postanejo vidni, ko se zrcalijo v osebnih življenjskih izkušnjah," (Habermas 1992/1996, 365) da bi potem postali predmet deliberacije v politični javnosti. Da Habermas na tem mestu ne piše o literarni, temveč o „literarni" javnosti in da pod njo zajame tudi religijo, nakazuje, da ga ne zanima več v svoji specifičnosti, temveč le v določeni omejeni povezavi s politično javnostjo, kot prostor še ne političnih diskurzov.

Podobne pomanjkljivosti lahko opazimo tudi pri drugih novejših poskusih opredelitve odnosa med politično in estetsko oz. kulturno javnostjo. Dahlgren (2006) in Gripsrud (2007) menita, da državljanstvo temelji na kulturnih izmenjavah, v katerih se oblikujejo določene subjektivitete, ki so podlaga za politično delovanje, vendar onkraj splošne ideje, da „kulturna javnost" vpliva na politično, ne ponudita podrobnejše analize političnosti kulture in okoliščin, v katerih lahko kultura pripomore k izoblikovanju demokratične subjektivitete. Hartley in Green (2006) „kulturno javnost" pojmujeta kot protopolitične načine komuniciranja, v katerih se izoblikujejo (rasne) identitete. Zanju (2006, 342) je „kulturna javnost", podobno kot za Dahlgrena (2006), na zasebni strani dihotomije javno/zasebno.

Takšna pojmovanja „kulturne javnosti" so preveč nedoločna. Pod pojem želijo avtorji zajeti vse raznotere protopolitične oblike komuniciranja, ob tako širokem pojmu pa je določitev specifičnih lastnosti te sfere nemogoča. Definirana je z mankom, kot prostor diskurzov, ki še ne morejo vstopiti v politično javnost, ne pozitivno. S tem ko pod pojem vključijo zasebno komuniciranje, pa se avtorji zapletejo še v protislovje, saj zasebno komuniciranje umestijo v javnost. Brez dvoma lahko na primer odnosi med

spoloma postanejo politični problem, a dokler ta ni javno artikuliran, kot recimo v Ibsenovi *Nori*, komunikacije o tem problemu ne moremo umestiti v kulturno oz. estetsko javnost. O javnosti brez momenta publicitete ni mogoče govoriti.

Na drugi strani imamo bogastvo zgodovinskega raziskovanja umetnosti in umetnostne kritike v času oblikovanja meščanske javnosti. Ta čas ni bil prelomen le na političnem, temveč tudi umetnostnem področju. Pojem javnosti se pojavlja v novejših raziskavah, ki pa so večinoma usmerjene v partikularne zgodovinske probleme in ne težijo k teoretskim generalizacijam. Z izjemo nekaterih pomembnih prispevkov (Bürger 1980; Debeljak 1998; Eagleton 1984; Hohendahl 1974; Schulte-Sasse 1980) področje estetske javnosti in njen odnos do politične do sedaj ni bilo deležno ustrezne pozornosti, kot ugotavlja tudi Jones (2007), ki izpostavi prav vprašanje kritičnega potenciala estetske javnosti, torej njeno politično dimenzijo, kot ključno vprašanje, na katerega mora odgovoriti prihodnje teoretsko delo.

2 Geneza javnosti

Habermas, sledeč Kosellecku (1959/1973), izpostavi boj meščanstva z absolutistično oblastjo kot ključen zgodovinski trenutek, v katerem so se oblikovale politične ideje, ki pomembno vplivajo na sodobna pojmovanja in institucije. Po Habermasu se je javnost pojavila z vzponom meščanstva konec osemnajstega stoletja. Pred tem je obstajal tip reprezentativne publicitete srednjega veka, kjer je pred publiko potekala javna reprezentacija gospostva skozi statusne simbole kot atribute osebe. (Habermas 1962/1990, 58-68) V fevdalizmu po Habermasu (1962/1990, 60) javnost v pravem pomenu besede ni obstajala, temveč je publiciteta bila način, na katerega so nosilci moči pred pasivnimi podložniki reprezentirali svoj status. Javnost se je lahko začela oblikovati, ko je prišlo do ločitve javnega (sfera javne oblasti) in zasebnega (meščanska družba) kot dveh ločenih sfer. (Habermas 1962/1990, 66) Sfera javne oblasti v obliki moderne države je nastala, ker so trgovske družbe v času merkantilizma pri osvajanju tujih trgov potrebovale politične garancije in učinkovit davčni sistem, kar je onkraj sfere javne oblasti ustvarilo tudi zasebnike, ki niso bili njen del. (Habermas 1962/1990, 73-75) To po mnenju Habermasa (1962/1990, 76) pomeni nastanek meščanske družbe, saj trgovanje presega okvire posameznega gospodinjstva, tako da ekonomske posledice postanejo del javnega interesa.

Publika tiska spozna interes za upravljanje trgovanja kot svoj in si tisk prisvoji kot orodje za kritiko oblasti, kar pomeni odcepitev javnosti od sfere javne oblasti kot foruma, na katerem v publiko zbrani zasebniki silijo javno oblast v legitimacijo pred javnim mnenjem. (Habermas 1962/1990, 82-84)

Podlaga za meščansko javnost je jasna delitev sfer javne oblasti in zasebne sfere ekonomske menjave: „V meri, v kateri je posredovana prek menjave, se proizvodnja osvobodi kompetenc javne avtoritete – in obratno je administracija razbremenjena produktivnih del.“ (Habermas 1962/1990, 225) V tem smislu je razredni interes meščanstva, izhajajoč iz razvoja kapitalistične ekonomije, ključno gonilo razvoja meščanske javnosti:

> Meščansko javnost lahko razumemo predvsem kot sfero v publiko združenih zasebnikov; ti uporabijo javnost, ki jo reglementira oblast, proti sami javni oblasti, da bi se pogajali o splošnih pravilih občevanja v načeloma privatizirani, a javno relevantni sferi trgovanja in družbenega dela. (Habermas 1962/1990, 86)

Drug pomemben impulz za razcvet meščanske javnosti je po Habermasovem mnenju prišel iz intimne sfere nuklearne družine. Kot je bila posest kapitala temelj ekonomske avtonomije, ki je meščanstvu omogočala kritično zoperstavljanje oblasti, je bila intima nuklearne družine temelj psihološke avtonomije. Intimna sfera nuklearne družine je „zgodovinski izvor zasebnosti v modernem pomenu izpolnjene in svobodne notranjosti (innerlichkeit).“ (Habermas 1962/1990, 87) V samorazumevanju meščanstva je intimna sfera avtonomna tako v odnosu do javne oblasti kot tudi do trga. Kot področje čistih človeških odnosov naj bi uresničevala momente humanega (prostovoljnost, ljubezensko skupnost in izobraževanje), medtem ko je v resničnosti igrala svojo vlogo v krogotoku kapitala in reprodukciji družbe skozi avtoriteto patriarha. (Habermas 1962/1990, 110).

Avtonomija intime ni pomenila, da je ta sfera nastajala kot izolirana od družbe, prav nasprotno, subjektivnost posameznika je bila že od samega

začetka vezana na publiciteto, kar se kaže v pismih – ta so bila pogosto namenjena širšemu krogu bralcev, skozi izposojanje ali celo tisk – in ustrezni literarni obliki meščanskega romana, ki je bil predmet javnega rezoniranja v oblikah literarne javnosti. (Habermas 1962/1990, 110-116) Literarna javnost je bila ključna za oblikovanje politične javnosti, saj je meščanstvo v njej zmoglo tematizirati novo izkušnjo zasebnosti in se skozi rezoniranje spoznati kot publiko, se „spoznati kot živi postopek razsvetljevanja." (Habermas 1962/1990, 105) Javnosti ne smemo razumeti zgolj kot politični fenomen, temveč izvorno kot kraj družbene refleksije, kjer je meščanstvo iskalo pomen nedavnih družbenih sprememb, se samo tematiziralo in si priučilo veščine javnega rezoniranja, ki so bile ključnega pomena za poznejšo politično obliko javnosti.

Meščanska javnost po Habermasovem mnenju temeljito preobrazi naravo publicitete. Med tem ko je v fevdalizmu publiciteta služila javnemu razkazovanju statusa vladarja, naj bi sedaj publiciteta omogočala oblikovanje razumnih sodb v javni izmenjavi mnenj, ki bi vplivale na oblikovanje zakonov v sferi javne oblasti: „V meščanski javnosti se razvije politična zavest, ki proti absolutni oblasti artikulira pojem in zahtevo po splošnih ter abstraktnih zakonih in ki končno tudi sebe, namreč javno mnenje, postavi kot edini legitimni vir teh zakonov." (Habermas 1962/1990, 119)

Prav splošnost, ki je vsebovana tudi v ideji javnosti, je bila ključna zahteva meščanstva. V skladu s tem se zdi, da se novemu vladajočemu razredu ni šlo za osvojitev oblasti, temveč za spremembo samega načela oblasti: „Vladavina javnega mnenja je, njeni lastni ideji sledeč, red, v katerem se vladanje nasploh razkroji; veritas non auctoris facit legem." (Habermas 1962/1990, 153) V institucijah meščanske javnosti naj bi

zasebniki razpravljali kot abstraktni posamezniki, osvobojeni družbenega statusa, kar naj bi omogočalo, da na presojo izraženih mnenj ne vpliva status avtorja, temveč zgolj podani argumenti.

Skupne poteze forumov razprave (salonov v Franciji, kavarn v Združenem kraljestvu in omizij v Nemčiji) so po Habermasu (1962/1990, 97-98):

- v njih vlada enakopravnost, razlike, ki jih ustvarja trg, so suspendirane;
- prihaja do problematiziranja prej nespornih področij;
- dostop načeloma ni omejen;

Na tej točki se pokaže temeljna antinomija meščanske javnosti: po eni strani pretendira po univerzalnosti: „Meščanska javnost stoji in pade z načelom občega dostopa.“ (Habermas 1962/1990, 156) Javnost, iz katere so določene skupine izločene, ugotavlja Habermas (1962/1990), ni pomanjkljiva, temveč sploh ni javnost. Po drugi strani pa sta dostop do javnosti uravnavala trg in patriarhalna družina, ki sta participacijo omejevala na zelo ozek krog ljudi. Zasebna avtonomija je bila razumljena predvsem kot zasebna lastnina: „Pozitivni pomen zasebnega se sploh oblikuje na pojmu prostega razpolaganja s kapitalistično fungirajočo lastnino.” (Habermas 1962/1990, 142) Tudi v družini se je avtonomija očeta manifestirala kot oblast nad ekonomsko odvisnimi člani družine. (Habermas 1962/1990, 111)

V meščanskem razumevanju je bil trg sfera svobode, ki se zmore sama uravnavati: „Samo pod predpostavko, da v menjalno vrednost ne vdira nobena zunajekonomska instanca, zmore trg delovati v dobrobit vseh in pravično dodeljevati nagrade skladno z individualnimi zmožnostmi.“ (Habermas 1962/1990, 148) Ekonomska sfera se je predstavljala kot prosta nasilja, objektivni ekonomski zakoni naj bi delovali neodvisno od samovolje

vsakega posameznika. (Habermas 1962/1990, 149) Predpostavka meritokratske nevtralnosti trga je omogočala razrešitev antinomije med načelno inkluzivnostjo in dejansko ekskluzivnostjo meščanske družbe: „Javnost je zagotovljena takrat, ko ekonomske in družbene okoliščine vsakomur dodeljujejo enake možnosti, da izpolni kriterije dostopa.“ (Habermas 1962/1990, 157) Po Habermasu (1962/1990, 158) so za to morali biti izpolnjeni trije pogoji, ki jih je utemeljila politična ekonomija:

1. **ekonomski**: na trgu obstaja popolna konkurenca, tako da se cena oblikuje neodvisno od vsakega posamičnega ponudnika;
2. **sociološki**: gospodarstvo majhnih proizvajalcev;
3. **teoretski**: velja Sayev zakon;

Čeprav ugotavlja, da ti pogoji niso bili popolnoma uresničeni, Habermas sklepa: „Navsezadnje je bil liberalni model resničnosti toliko približan, da je interes meščanskega razreda sovpadal s splošnim interesom.” (Habermas 1962/1990, 158)

Avtonomija meščanstva, temelječa na prostem razpolaganju z zasebno lastnino, je omogočala, da so se v javnosti lahko oblikovala mnenja, ki so bila kritična do oblasti. Habermas sledi Arendtovi (1958/1996) v tem, da razume striktno delitev med javno in zasebno sfero kot konstitutivni pogoj javnosti, s to razliko, da pravilno ugotovi korenine sodobne ideje javnosti in javnega mnenja v osemnajstem stoletju, ne v antičnem svetu. Propad meščanske javnosti se po Habermasu začne zaradi dveh faktorjev: koncentracije kapitala, ki trg odmakne od modela popolne konkurence, in vstop ekonomsko šibkejših v javnost, ki državo prisilijo v gospodarski intervencionizem. Posledično se ekonomski konflikti, ki se v sferi ekonomije ne morejo razrešiti, prevajajo v politične konflikte, država pa prevzema naloge upravljanja družbe. (Habermas 1962/1990, 230-232) Habermas

pojmuje propad meščanske javnosti kot neposredno posledico širjenja javnosti: „[V nasprotju z Marxovimi pričakovanji] pa je okupacija politične javnosti s strani množice nelastnikov vodila k prekrivanju države in družbe, ki je javnosti odvzela stari temelj ne da bi ji dala novega.“ (Habermas 1962/1990, 269-270)

Na preseku ekonomije in politike nastane sfera socialnega, kjer publiko rezonirajočih posameznikov nadomeščajo druga telesa: „/N/a eni strani združenja, v katerih težijo kolektivno organizirani zasebni interesi k politični obliki; na drugi stranke, ki se, zraščene z organi javne oblasti, etablirajo nad javnostjo, katere instrumenti so nekoč bile.“ (Habermas 1962/1990, 268) Politično odločanje poteka med temi telesi, publiko pa se v krogotok moči vpokliče le „v namene aklamacije.“ (Habermas 1962/1990, 268-269) Tako sodobna publiciteta prevzame poteze fevdalne prezentacije avtoritet pred pasivno publiko, se refevdalizira.

2.1 Kritike Strukturnih sprememb javnosti

Strukturne spremembe so bile deležne številnih kritik, ki so bile usmerjene tako na zgodovinsko točnost kot na primernost liberalnega modela javnosti, ki ga Habermas v knjigi idealizira. Izpostavimo lahko tri pomembnejše pomanjkljivosti Habermasove zgodovinske analize meščanske javnosti:

1. Habermas idealizira trg in nuklearno družino ter ne upošteva v zadostni meri njune izključujoče narave;
2. precenjuje ekonomske faktorje in vlogo meščanstva pri oblikovanju javnosti;
3. model abstraktnega rezoniranja, ki je orientiranu h konsenzu, ni zgolj nerealističen, temveč tudi prikriva in povečuje družbene neenakosti;

2.1.1 Trg in družina kot sferi izvajanja moči

Marx in Engels sta na primer opozarjala, da kapitalizem za svoje delovanje potrebuje permanenten obstoj nelastnikov in je zato zmožnost akumulacije kapitala pridržana zgolj omejenemu številu posameznikov: „Zgražate se nad tem, da hočemo ukiniti privatno lastnino. Ampak v vaši obstoječi družbi je privatna lastnina za devet desetin ukinjena; obstaja le tako, da za devet desetin ne obstaja." (Marx in Engels 1848/1999, 64) Uničenje produkcijskega načina, v katerem je vsak delavec lastnik produkcijskih sredstev, je po Marxu predpogoj kapitalistične akumulacije:

> Sprememba individualnih in fragmentiranih proizvodnih sredstev v družbeno koncentrirane, posledično sprememba majhne lastnine mnogih v množično lastnino redkih, torej ekspropriacija velike množice prebivalstva posesti, sredstev za preživetje in delovnih instrumentov, ta grozna in težavna ekspropriacija množice prebivalstva je predzgodovina kapitala. (Marx 1872, 789-790)

Kot je dokazoval Marx, je obstoj gospodarstva majhnih podjetij nezdružljiv z obstojem kapitalizma, zato je ta produkcijski način moral biti presežen, da se je kapitalizem lahko vzpostavil. Prvotna akumulacija kapitala se je v Angliji začela v poznem petnajstem stoletju. (Marx 1872, 745-747) Medtem ko so v sedemnajstem stoletju samostojni kmetje bili še številčnejši od veleposestnikov, je v sredini osemnajstega stoletja razred samostojnih kmetov praktično izginil. (Marx 1972, 750-751) Ob vzponu meščanske javnosti teza o obstoju gospodarstva majhnih proizvajalcev, ki

naj bi opravičevala izključevanje nelastnikov, že dolgo ni bila več vzdržna. V Kapitalu se Marxu ne zdi vredno kritizirati teze o obstoju gospodarstva majhnih proizvajalcev, temveč polemizira zoper „teorijo ekonomskega izvornega greha“, ki trdi, da je ekspropriacija posledica lenobe, ne pa nasilnega ločevanja producentov od produkcijskih sredstev. Daleč od tega, da bi trg na prelomu osemnajstega v devetnajsto stoletje vsakomur omogočal postati lastnik in tako vstopiti v meščansko javnost. Kapitalistična akumulacija je že bila v fazi, ko je reproducirala relativno permanenten razred nelastnikov.

Ideja neintervencionistične države je karikatura, prav tako kot teza Marxa in Engelsa, da je država zgolj „odbor, ki ureja skupnostne posle celotnega buržoaznega razreda,“ (Marx in Engels 1848) ali mnenja Marxovega zeta, da proizvajalci „silijo svoje vlade, da priključijo Kongo, splovijo Tonquin, da s svojimi topovskimi kroglami zrušijo kitajski zid in tako ustvarijo trg za njihov bombaž.“ (Lafargue 1883, 2. pogl.) Toda medtem ko lahko v karikaturi države kot poslušnega služabnika meščanskega razreda portretiranca vsaj razpoznamo, Habermasova karikatura skoraj popolnoma zgreši podobo imperialnih velesil osemnajstega in devetnajstega stoletja, predvsem Velike Britanije, ki jo Habermas navaja kot modelni primer razvoja javnosti.

Njegov model predpostavlja, da je bila ekonomija sfera svobode, v katero država ni intervenirala drugače kot z ohranjanjem temeljnih parametrov delovanja trga (npr. z varovanjem zasebne lastnine), to razmerje pa se je konec devetnajstega stoletja spremenilo, ko je država začela ekonomijo neposredno regulirati.[3] V resnici sta država in trg kot

[3]Špekuliramo lahko, da je na Habermasa vplivala Pollockova teza o tendencialnem prehajanju tržnega v državni kapitalizem. (prim. Pollock 1932/1975; 1941/1973) Vendar

mehanizma nadvlade bila tudi tekom osemnajstega in devetnajstega stoletja močno prepletena. Ostra delitev na „zasebno“ sfero trga in sfero „javne“ oblasti, v Veliki Britaniji, ki so „jo že kmalu po revoluciji leta 1688 začeli dominirati trgovci,“ (Braudel 1984, 51) ni obstajala. Velika Britanija je za zadovoljevanje svojih imperialističnih teženj potrebovala „dostop do cirkulirajočega bogastva,“ (Braudel 1982, 519) kar jo je vodilo v odvisnost od finančnega kapitala[4]. Specifičnost Britanskega imperija je bila prav v tesni prepletenosti nasilnih in ekonomskih vzvodov pri zagotavljanju globalne hegemonije:

> Noben teritorialistični vladar ni nikoli prej v tako kratkem času nasilno pridobil toliko sredstev – v obliki delovne sile, naravnih resursov in plačilnih sredstev – kot Britanski imperij in njegovi klienti na indijski podcelini v devetnajstem stoletju. Del teh sredstev je bil uporabljen za krepitev in širjenje nasilnega aparata, s pomočjo katerega si je Britanski teritorialni imperij podrejal vedno več in več nezahodnih posameznikov. Drug, prav tako velik del, pa je v takšni ali drugačni obliki odtekel v London, kjer se je

je Pollockova teza mnogo manj radikalna kot Habermasova, saj ugotavlja, da je državni kapitalizem bil udejanjen le v njegovi totalitarni obliki (najčistejšo obliko predstavlja Tretji rajh), medtem ko za demokratični državni kapitalizem pripomni, da „se mu v praksi še nismo približali.“ (Pollock 1941/1973, 24) Teza o prehodu v državni kapitalizem je pri Pollocku (1941/1973) prognoza, ki izhaja iz predpostavke nujnega propada tržnega kapitalizma, ne opis sodobnih ekonomskih sistemov. Prognoza je politična, saj skuša dokazati, da „je potrebno spremljati tendence, ki težijo k planskemu gospodarstvu, preveriti vse možnosti za uresničitev takšnega gospodarstva in zgraditi zaključeno teorijo, ki lahko vodi bodočo gospodarsko politiko.“ (Pollock 1932/1975)

[4]Pojav je komentiral že Adam Smith : „V državi s številnimi trgovci in tovarnarji je zato mnogo ljudi, ki so v vsakem danem trenutku zmožni vladi posredovati zelo veliko vsoto denarja, **če tako želijo**.“ (1778; poudarki dodani) Marx pripomni, da je *East India Company* monopolni položaj na Britanskem trgu ohranjala med drugim tako, da je „izrivala konkurenčna podjetja tako, da je vladi ponujala velikanska posojila po najnižji obrestni meri.“ (Marx 1853) Meni tudi, da niso vse transakcije potekale legalno, saj so parlamentarne preiskave že leta 1693 ugotavljale, da „so letni izdatki East India Company pod postavko 'daril' možem na oblasti, ki so pred revolucijo redko dosegali £1,200, dosegli znesek £90,000.“ (Marx 1853)

> recikliral v krogotoku bogastva, s pomočjo katerega se je reproducirala in širila britanska moč v zahodnem svetu. Teritorialistična in kapitalistična logika moči /.../ sta se medsebojno oplajali in ohranjali. (Arrighi 1994/2010, 55)

Britanska politična oblast je bila odvisna od zasebnikov, ki so razpolagali s kapitalom, saj so edino ti lahko zagotovili zadostne količine resursov za financiranje velikega vojaškega aparata. (Arrighi 1994/2010, 216) Finančni imperij Rotschildov je bil deležen protekcije in preferenčne obravnave s strani Britanske države ter se je uspešno „vključil v aparat moči, s katerim je Britanija vladala svetu." (Arrighi 1994/2010, 171) Primer poroke kapitala in države so bile tudi velike trgovske družbe, ki so se zanašale na pomoč državnih oblasti (predvsem privilegije na nacionalnem trgu) pri vzdrževanju trgovskega monopola. (Braudel 1979/1982, 444-445) Te družbe so bile mehanizmi komercialne ekspanzije, ki so jim vlade podeljevale privilegije odvisno od ocene njihove učinkovitosti pri koloniziranju tujih teritorijev. (Arrighi 2010, 258)

Tudi teza Marxa in Engelsa, da so „nizke cene njihovega blaga težka artilerija" (1848) meščanstva, s katerim to osvaja tuje trge, zgreši prepletenost sfer ekonomije in politike. Britanska *East India Company* ni delovala na svobodnem trgu, na katerem bi cena njenega blaga odločala o uspešnosti: odvisna je bila od monopolnega položaja, ki ji ga je podeljevala britanska oblast, pri osvajanju trgov pa se je zanašala na težko artilerijo v dobesednem pomenu besede: na zasebno vojsko plačancev, s katero je nadzorovala indijski trg. (Arrighi 2010, 256-257) Ukinitev monopola trgovanja s Kitajsko leta 1833 (monopol za trgovanje z Indijo je bila izgubila že leta 1813) je zato tudi pomenil začetek konca podjetja. (Arrighi 2010,

257)

Država je bila daleč od nevtralnega varuha zakona: „Ko je država intervenirala *za* koga, je to ponavadi pomenilo, da je reševala družbeno hierarhijo. /.../ Ko je država intervenirala *proti* komu, so to neizogibno bile množice, ki jim je bilo treba postaviti meje in jih vrniti na pot dolžnosti – torej na delo.“ (Braudel 1979/1982, 516) V Britaniji devetnajstega stoletja je obstajala močna medsebojna odvisnost države in kapitala – država je kapital potrebovala za financiranje imperialistične ekspanzije, kapital pa imperialistično ekspanzijo za pridobivanje resursov – ki je pomenila prekrivanje interesov *haute bourgeoisie*, predvsem trgovcev in finančnega kapitala, in Britanske državne oblasti. Odnos mednarodnega finančnega kapitala do državne oblasti je bil drugačen od odnosa državljanov. Britanska oblast je svoje stradajoče irske podanike s prepovedjo izseljevanja lahko obsodila na množično umiranje, kapitalu pa ni bilo mogoče preprečiti, da se prelije na borzo kakšnega konkurenčnega imperija. Upravitelji prostega kapitala so zato bili v položaju, da se z državno oblastjo neposredno pogajajo za privilegije in protekcijo (kar je po Habermasu značilnost faze „refevdalizacije“). Za London devetnajstega stoletja bi lahko rekli, da je bilo težko razločiti, kje se City konča in kje Westminster začne.

Težava je še večja, saj predpostavka odsotnosti moči v ekonomski sferi ne vzdrži, tudi če ta ne bi bila instrument izvajanja imperialistične politike. Če pogledamo Webrovo definicijo moči kot „možnost uveljaviti lastno voljo v družbenem odnosu tudi ob nasprotovanju, ne glede na to, na čem ta možnost temelji,“ (1922, 62) ali celo ožjo definicijo oblasti kot „možnost, da ukaz z določeno vsebino ubogajo navedljive osebe,“ (1922, 62) ne moremo trditi, da kapitalist devetnajstega stoletja ni bil na položaju oblasti. To drži tudi če uporabimo Luhmannovo (2002, 45) mnogo ožjo

definicijo politične moči kot tiste oblike vpliva, ki temelji na razpolaganju z negativnimi sankcijami. Luhmann (2002, 50) sam opozori na nezmožnost jasnega ločevanja pozitivnih in negativnih sankcij. Kot primer navaja, da odtegnitev mezde – torej prenehanje pozitivne sankcije – zaradi njene vgrajenosti v planiranje življenja deluje kot negativna sankcija: „Moč organiziranega gospodarstva temelji na tem spreminjanju pozitivnih v negativne sankcije.“ (Luhmann 2002, 50) Posledično Luhmann (2002) govori o nepolitizirani moči v ekonomskem sistemu.

Z razmejitvijo imamo toliko več težav v situaciji, v kateri se mezde gibljejo okoli eksistenčnega minimuma (odtegnitev mezde torej pomeni takojšnjo eksistencialno stisko) in država ne ponuja socialnih varoval – torej v Veliki Britaniji devetnajstega stoletja. Lafargue na primer navaja častitega Townshenda, po mnenju katerega zakonska obveza dela „povzroča preveč težav, zahteva preveč nasilja in vzdiguje preveč prahu. Lakota pa ni zgolj pritisk, ki je miren, tih in deluje neprenehoma, temveč kot najnaravnejši motiv za delo in podjetnost tudi izzove najsilnejše napore.“ (Townshend v Lafargue 1883, 2. pogl.)

Tudi kar se tiska tiče, Habermasov opis ne ustreza dejanskemu stanju. Curran[5] (1991) opozarja na dve smeri kritik: ena Habermasu očita, da racionalnost meri po razrednih merilih meščanstva, druga pa, da so tisk v 18. stoletju prevevali korupcija, ideologija in frakcijski boji ter da je kot tak bil daleč od meril racionalnosti. Ideja o izgubljeni zlati dobi razumnega tiska tako naj ne bi bila drugega kot utopično sanjarjenje. Darnton ugotavlja, da so za založništvo osemnajstega stoletja bile značilne najhujše patologije

[5] Avtor pojem javnosti enači z množičnimi mediji, kar teoretsko ni upravičeno. Kljub temu navajam njegove kritike, saj je Habermas poudarjal vlogo tiska kot ključne institucije javnosti.

kapitalističnega načina organiziranja dela: „Kot kaže zgodovina *Enciklopedije*, so se najvidnejši založniki razsvetljenstva posluževali podkupovanja in izsiljevanja, ponarejanja računov in kraje seznamov naročnikov, vohunjenja in povezovanja v makiavelistične zveze, ki so omogočale zahrbtnost in intrige.“ (Darnton 1979, 531) Garnham (1992, 359-360) prav tako opozarja, da zgodnji trg tiska ni bil usmerjen k razsvetljevanju, temveč k hitremu zaslužku kapitalistov. Kar se tiče tiska, naracija refevdalizacije ne drži:

> Težava z liberalno teorijo svobodnega tiska ni le, da je trg proizvedel oligopole, ki so spodkopali liberalni ideal, niti da zasebno lastništvo vodi v neposredno manipulacijo s političnim komuniciranjem, čeprav oboje drži, temveč da obstaja temeljno protislovje med ekonomskim in političnim na ravni njihovih vrednotnih sistemov. (Garnham 1986/1995, 245)

Tudi izključevanje žensk ni bila preprosta posledica njihove ekonomske odvisnosti od moških, ki jo je bil proizvajal nevtralni trg. Kot je pokazala Joan Landes, (1988) je bilo v Franciji izključevanje žensk iz javnega življenja po revoluciji politični projekt. Po njenem mnenju je konec osemnajstega stoletja v Franciji potekalo aktivno izključevanje žensk iz javnega življenja, v katerem so prej igrale relativno pomembnejšo vlogo: „Opozicija javno-zasebno se je krepila na načine, ki so onemogočali prejšnjo žensko samostojnost na ulici, na trgu in za elitne ženske v javnih prostorih dvora in aristokratskega gospodinjstva.“ (Landes 1988, 22) Tekom francoske revolucije so ženske bile vključene v politično življenje in življenje civilne družbe, ustava iz leta 1791 pa jim ni priznala volilne pravice. (Landes 1988 117-122) Leta 1793 je konvent prepovedal ženske klube in društva. (Landes

1988, 143) Sledili so nadaljnji ukrepi, ki so omejevali politično delovanje žensk:

> Leta 1794 so bili preprečeni vsi poskusi pravne in družbene reforme v prid ženskam. Maja 1795 je Konvent razglasil, da ženske nimajo vstopa na galerije. Delavnice so zaprli februarja. Maja 1796 je svet petstotih razsodil, da zaradi „interesov družbe in moralnosti“ ženske ne smejo opravljati višjih učiteljskih funkcij. Napoleonski zakonik iz leta 1804 je okrepil avtoriteto mož in očetov na račun žen in otrok. Ponovno je obudil neenake standarde ločitve in ženskam odvzel pravico, da delujejo kot priče, da se same zagovarjajo na sodišču in da brez dovoljenja moža posedujejo lastnino. (Landes 1988, 143)

Skupni imenovalec idej, ki so legitimirale izključevanje žensk iz političnega življenja je po Landesovi (1988) bila ideja „republikanskega materinstva“, ki jo je prvi izoblikoval Rousseau. Ideja politično participacijo žensk omeji na vzgojo bodočih državljanov, neposredna participacija žensk pa je nezaželena, saj naj bi jih odvračala od te prvotne in naravne naloge. Republika je bila vzpostavljena na idejah, ki so ženskam odrekale pravico do politične participacije:

> /R/adikalni republikanci od Rousseauja do jakobincev so prisegali na spolno razločujoče merilo kreposti (državljanstvo za moške, materinstvo za ženske), tekom revolucije so republikanski moški izkazovali odkrito sovražnost do feminističnih pobud. Republika je bila vzpostavljena proti ženskam, ne zgolj brez njih, republikanci devetnajstega stoletja pa niso aktivno nasprotovali tej maskulinistični dediščini republikanizma. (Landes 1988, 171)

Eley (1992, 308) ugotavlja, da je bilo izključevanje na osnovi spola najbolj konsistentna oblika izključevanja v meščanski (in drugih oblikah) javnosti. Tudi on meni, da izključevanje ni bilo naključno, temveč konstitutivno za oblikovanje liberalne javnosti: „Na najbolj temeljni ravni so posebni konstrukti 'ženskosti' definirali lastnost 'moškosti', tako da je *naravna* identifikacija seksualnosti in poželenja z ženskim omogočala *družbeno* in *politično* konstrukcijo moškosti." (Eley 1992, 309)

V liberalnem modelu se je izključevanje žensk teoretsko manifestiralo kot rigidna opozicija med javnim in zasebnim. Fraserjeva (1987) opozarja na neprimernost ločevanja javnega in zasebnega področja v Habermasovi teoriji.[6] Težavo vidi najprej v identifikaciji družine s simbolno reprodukcijo, saj neplačano delo v družini, ki ga povečini opravljajo ženske, omogoča tudi materialno preživetje otrok, prav tako kot plačano delo reproducira tudi kulturne oblike:[7] ločevanje neplačanega gospodinjskega in plačanega družbenega dela, ki je implicirano v Habermasovi teoriji, zato vodi k marginalizaciji žensk. (Fraser 1987, 33)

Razumevanje nuklearne družine, ki ne upošteva njenega ekonomskega aspekta in razmerij moči, je zato nujno pristrano: „Feministke so s pomočjo empiričnih analiz procesov odločanja, vodenja financ in pretepanja žensk v sodobnih družinah pokazale, da so družine prežete, če uporabim Habermasov izraz, z medijema denarja in moči. So prizorišče ponavadi eksploativnih menjav storitev, dela, denarja in seksa, da ne

[6]Avtorica kritizira *Teorijo komunikativnega delovanja*, a so kritike relevantne tudi za *Strukturne spremembe*, saj Habermas v obeh delih delitev javno/zasebno razume podobno in to delitev postavlja kot enega konstitutivnih pogojev javnosti.

[7]Ob upoštevanju Williamsove (1960/2005) teze, da je manipuliranje potrošnje postala primarna naloga sodobnega kapitalizma, kjer primarno vlogo igra oglaševanje, postane Habermasova delitev na simbolno in materialno reprodukcijo družbe še posebej vprašljiva.

omenimo prisile in nasilja.“ (Fraser 1987, 37) Feministično gibanje se ne upira vdiranju sistemov v življenjski svet, kot meni Habermas, temveč prav nasprotno vdiranju eksploatornih odnosov življenjskega sveta v sisteme (npr. neenako plačevanje žensk za enakovredno delo). (Fraser 1987, 51-52)

Seyla Benhabib (1992, 92) je opozarjala, da teorije deliberacije, ki ločujejo med problemi pravičnosti, o katerih se lahko razpravlja, in problemi dobrega življenja, ki so zasebno vprašanje, ignorirajo spolne razlike med doživljanjem sveta in moč, ki se izvaja v zasebni sferi. Posledično so „pravila, ki uravnavajo spolno delitev dela v družini, bila potisnjena onkraj dosega pravičnosti.“ (Benhabib 1992, 92)

Vprašljivo je tudi, ali je zamejena intimna sfera družine, ki se je razumela kot avtonomna v odnosu do države in trga, res eden od konstitutivnih pogojev javnosti, kot meni Habermas. Sennett (1977/2002) prav nasprotno v izolaciji intimne sfere od širšega sveta in iskanju avtentičnosti v tej sferi vidi razlog za propad javnega. Za Sennetta (1977/2002, 17) javno pomeni mesto srečevanja „raznolikih, kompleksnih družbenih skupin,“ ki se srečujejo kot tujci in se zaradi tega morajo ravnati skladno s konvencionalnimi pravili javnega občevanja. Igranje vlog (bonton, konvencije, ritual, geste) je po Sennettu (1977/2002, 29) konstitutivno za javno področje.

Habermas Sennettu očita, da s tem „vnaša poteze reprezentativne javnosti v klasično meščansko,“ (Habermas 1962/1990, 17) in zato napačno interpretira propad reprezentativne publicitete kot propad javnosti nasploh, a kritika ni upravičena. *Theatrum mundi*, ki ga opisuje Sennett, se od javne reprezentacije fevdalnih avtoritet razlikuje predvsem v tem, v se v njem srečujejo tujci, ki niso *a priori* določeni s pripisanimi družbenimi vlogami. Vloge nastajajo v javni interakciji, kjer obstajajo določena konvencionalna

pravila, a ta pravila niso vezana na družbeni status oseb, niti ne predvidevajo asimetrije v smislu fevdalne publicitete, kjer obstaja jasna ločitev med aktivnimi (avtoriteta) in pasivnimi (podložniki) vlogami. Sennett (1977/2002, 81-82) eksplicitno poudari, da je bilo v londonskih kavarnah poznega osemnajstega stoletja sklicevanje na družben status nezaželeno, kar jih jasno razločuje tako od poznejšega romantičnega pojmovanja odnosa intime in sveta kot od oblik razvijanja reprezentativne publicitete. V interakciji, ki jo opisuje Sennett, ločitev na aktivne in pasivne udeležence ne obstaja, vsi so hkrati gledalci in igralci.

Habermasova teorija pa se izkaže za problematično tudi, ker je specifičen pogled na intimo, ki ga Habermas brez kvalifikacij pripiše meščanski javnosti in njeni „literarni" obliki, značilen predvsem za romantiko[8], ki je svoj razcvet začela doživljati komaj na prelomu osemnajstega v devetnajsto stoletje, kar ni združljivo s Habermasovo tezo o literarni javnosti kot predhodnici politične. Sennettova teza o spremenjeni vlogi konvencij javnega občevanja se zato zdi bolj prepričljiva kot Habermasova teza popolnega preloma. Podobno kot pri politični Habermas tudi pri literarni javnosti spregleda njeno protislovno in konfliktno naravo.

2.1.2 Prevelik poudarek na vlogi meščanstva pri oblikovanju javnosti

Zaret opozarja, da Habermas precenjuje ekonomske dejavnike in razredni interes meščanstva pri nastanku ideje javnosti: „Kritična racionalnost

[8]V romantiki „/u/metnost preneha biti družbena umetnost, ki se ravna po konvencionalnih merilih, in postane izrazna umetnost, ki sama ustvarja merilo, po katerem želi biti vrednotena; skratka, postane medij, prek katerega se posameznik obrača na posameznike." Hauser (1990, 672-673)

porajajoče se politične javnosti ni bila nadzidavni privesek ekonomskega življenja; izhajala je iz mnogih neekonomskih procesov, ki so v sedemnajstem stoletju Anglijo peljali v moderni svet.“ (Zaret 1992, 215) Trdi, da je v Angliji javnost razcvet doživela že v sedemnajstem stoletju, da je v tistem času bila deliberacija dostopna širšim slojem prebivalstva kot v času meščanske javnosti in da so bile religiozne ter znanstvene razprave, ne ekonomski interes, ključnega pomena za vzpostavitev javnosti. (Zaret 1992, 220)

Uspehi eksperimentalne znanosti, ki so s pomočjo tiska prišli v širok obtok, so demonstrirali moč človeškega razuma in omajali vero v dogmatične načine interpretiranja sveta, ki so jih ponujale religiozne avtoritete. (Zaret 1992, 227-228) Že v sedemnajstem stoletju je bila opazna razgradnja cerkvenih avtoritet in porajale so se zahteve po kritični razpravi o religioznih vprašanjih, kjer je vsak posameznik poklican, da javno rabi svoj um. (Zaret 1992, 221) Še pred vzponom politične javnosti se je oblikovala religiozna javnost, ki je zahtevala legitimacijo religioznih dogem pred rezonirajočo publiko. (Zaret 1992, 223)

Ta deliberacija je bila omejena, saj je po eni strani ohranjala element dogmatičnosti in bila zamejena na religiozna vprašanja, kar je vodilo do sektaških bojev med zastopniki različnih tekmujočih religioznih prepričanj. (Zaret 1992, 223) V osemnajstem stoletju je prišlo do hkratne razširitve javnosti na politična vprašanja in zamejitve publike na elitne sloje, ko so člani različnih elitnih skupin začeli poudarjati, da v religiji ne more biti ničesar, kar ni združljivo s človeškim razumom. (Zaret 1992, 224) Poudarjanje vloge razuma in kritičnega razpravljanja v politični javnosti je tako izhajalo iz izkušenj, pridobljenih v religioznih razpravah in ga ne gre reducirati na razredni interes vzpenjajočega se meščanstva.

Tudi Mayhew (1997, 160) je mnenja, da se je ideja javnosti v Veliki Britaniji najprej oblikovala znotraj puritanskih skupnosti sedemnajstega stoletja, kjer je bila svoboda izražanja mnenj branjena z argumentom, da lahko omejevanje te svobode onemogoča spoznanje božje volje. Zahteva po svobodi komuniciranja se je pred izbruhom državljanske vojne razširila iz verskih tudi na druga vprašanja javnega interesa. (Mayhew 1997, 161) Praksa puritanske skupnosti je že bila vezana na publiciteto prek pridig in pamfletov. (Mayhew 1997, 162) Tekom državljanske vojne so tudi sekularni akterji, predvsem vzpenjajoče se meščanstvo, vplivali na oblikovanje ideje javnosti s perspektivo „trga idej“, na katerem konkurenca poskrbi za končno zmago resnice. (Mayhew 1997, 163) Na osnovi tega Mayhew sklepa, da ideja svobodne izmenjave mnenj kot načina doseganja resnice ne izhaja iz osemnajstega stoletja: „Angleški puritanci so razvili [to idejo] v obliki, ki je črpala tako iz puritanskega razumevanja skupnosti kot iz porajajočega se komercialnega zagovora svobodne trgovine.“ (Mayhew 1997, 163)

Eley ugotavlja, da je Habermasova teza, da je javnost specifično meščanski pojav, neutemeljena tudi v poznejši fazi njenega razvoja:

> Liberalna zahteva razumske izmenjave mnenj se je razširila tudi na nemeščanske skupine iz nižjih slojev, na radikalno jakobinsko inteligenco in njene naslednike ter na široke dele družbenih razredov kot so kmetje ali delavci /.../ Pozitivne vrednote liberalne javnosti so hitro pridobile širši demokratski odmev. Posledično so se pojavila impresivna popularna gibanja, vsako s sebi lastno posebno kulturo (torej obliko javnosti). (Eley 1992, 304)

Opozarja (1992, 305), da zunaj liberalne meščanske publike ni bila le neizobražena plebejska publika, temveč tudi visoko izobražene radikalne

publike. Habermasova zgodovinska naracija, ki vidi fragmentacijo publike v frakcije kot vzvod propada javnosti, zato ne drži:

> Upoštevati moramo obstoj *tekmujočih* publik ne zgolj v devetnajstem stoletju, v katerem Habermas opaža fragmentacijo klasičnega liberalnega modela *Öffentlichkeit*, temveč v vsaki zgodovinski fazi javnosti od njenega začetka dalje. /.../ S tem ko [Habermas] zanemarja načine, na katere je elitizem blokiral in zavestno zatiral možnosti širše participacije/emancipacije, idealizira meščanski značaj [javnosti] *in hkrati* ignorira alternativne vire emancipatornih impulzov v popularnih radikalnih tradicijah (kot so disidentske tradicije, ki sta jih raziskovala Edward Thompson in Christopher Hill). (Eley 1992, 305)

Habermasova identifikacija ideje in prakse javnosti z meščanstvom je zgrešena[9]. Ideja javnosti ni specifično meščanska, temveč se je oblikovala v mnogo širših družbenih krogih, tudi ni razredni interes meščanstva tisti, ki je določal značaj ideje. Čeprav zaslug za oblikovanje ideje javnosti ne moremo pripisati zgolj meščanstvu, pa opredelitev javnosti kot specifično meščanske vsebuje moment resnice. V zgodovinski perspektivi lahko govorimo o javnosti kot specifično meščanski v kolikor je edino meščanstvo imelo moč, da je v določenem trenutku načelo javnosti postavilo kot splošen pogoj legitimnosti političnega sistema.

Vendar pa je ta zahteva bila kritična predvsem v odnosu do fevdalne oblasti, saj samo načelo javnosti ni bilo izpeljano v splošni, temveč v partikularni, omejeni in izključujoči obliki. Ko je meščanstvo opravilo svojo

[9]Habermas (1990, 16-17) je priznal, da je bila predpostavka *Strukturnih sprememb*, da gre pri plebejski javnosti zgolj za varianto meščanske, zgrešena, vendar pa ga to spoznanje ni pripravilo do tega, da bi se pri poznejšem razvoju teorije javnosti znatno odmaknil od liberalizma.

progresivno vlogo, uresničilo svoje revolucije in prevzelo oblast, so začele prevladovati konzervativne težnje. Boj za uresničenje ideala javnosti se je sedaj bil tudi proti meščanstvu: „/P/omembne dele boja za vzpostavitev nekaterih načel, ki jih Habermas opisuje kot bistvene za meščansko publiciteto, kot je svoboda tiska, so dejansko v veliki meri bili aktivisti v tako imenovani plebejski javnosti.“ (Calhoun 1992, 39)

Ob umikanju uradne cenzure oblasti je postala očitna specifično meščanska oblika cenzure, namreč ekonomska:

> Dve dejstvi dovolj dobro opišeta stari sistem obdavčenja časopisov: objavljanje dnevnega časopisa v Londonu zahteva kapital vsaj £50,000-£60,000; in z zelo redkimi izjemami celoten angleški tisk brezsramno in nedostojno nasprotuje novemu zakonu (ki predvideva znižanje obdavčitve časopisov, op. ASSB). Ali potrebujemo še kak dodaten dokaz, da stari sistem ščiti obstoječi tisk in preprečuje svobodno duhovno proizvodnjo. Do sedaj je v Angliji svoboda tiska bila ekskluzivni privilegij kapitala. (Marx 1855)

Tudi pri uveljavljanju pravice do javnega zborovanja je delavski razred naletel na ovire. Sestanki *Reform League* v Londonu so bili tako množični, da so bili parki edina primerna mesta zanje, a so državne oblasti te sestanke preprečevale. (Williams 1970/2005, 3-4)

„Ambivalentno razumevanje javnosti v teoriji liberalizma“, kot Habermas naslovi petnajsti paragraf *Strukturnih sprememb*, ko so liberalistični filozofi „prisiljeni načelo meščanske javnosti skorajda že zanikati še med tem, ko ga slavijo,“ (Habermas 1962/1990, 209) bi veljalo razlagati prav z naraščajočo neskladnostjo načela javnosti z razrednim

interesom meščanstva.[10] Habermas sam ugotavlja, da je domnevna racionalnost meščanske javnosti temeljila prav na „predpostavki skupnega razrednega interesa“ (Habermas 1962/1990, 211) in da je „liberalistična interpretacija meščanske pravne države reakcionarna: reagira na moč ideje samoodločbe rezonirajoče publike, ki je sprva bila sprejeta v državnih institucijah, kakor hitro jo pričnejo spodkopavati neizobražene množice brez lastnine.“ (Habermas 1962/1990, 217)

Nadalje ugotavlja: „Potrebni so postali restriktivni ukrepi, da sedaj manjšinskemu javnemu mnenju zagotovijo vpliv v odnosu do prevladujočih mnenj, ki ga samo ni več zmožno razviti.“ (Habermas 1962/1990, 218) Povedano drugače: konsistentno izpeljano načelo javnosti ni več zmoglo zagotavljati hegemonije meščanskih mnenj, zato je bilo potrebno načelo javnosti omejiti. V ta namen mora biti javnost „obogatena z momenti **reprezentativne javnosti.**“ (Habermas 1962/1990, 218; poudarki dodani) Mill zahteva „dobesedno deklasirano, reprezentativno členjeno javnost.“ (Habermas 1962/1990, 219) Habermas se je raje, kot da bi razvil ta protislovja meščanske javnosti, odločil, da se zaplete v protislovje sam s sabo.

Za razliko od teoretikov liberalizma je odnos Marxa in Engelsa[11] do

[10]Veljalo bi premisliti, ali je de Tocquevillovo svarilo pred „tiranijo večine“ bilo uperjeno tudi proti množicam, ki so deset let pred izidom drugega zvezka knjige zasedle ulice Pariza in v kolikšni meri je Millovo poudarjanje iracionalnih elementov javnega mnenja odziv na ponoven vzpon radikalnih delavskih gibanj. Lahko bi postavili tezo, da so meščanski teoretiki ob spoznanju, da načela javnosti ne bo možno več izvajati v omejeni obliki, želeli relativizirati politični pomen javnosti. Teza, da javno mnenje ni zgolj racionalno, temveč hkrati tudi močno iracionalno, namreč politike v veliki meri odvezuje zahteve sledenja javnemu mnenju: „Politično delujoča javnost ni več podrejena ideji razgradnje moči, sedaj naj služi njeni delitvi; javno mnenje postane zgolj omejitev oblasti (Gewaltenschranke).“ (Habermas 1962/1990, 216) Če bi javnost bila hkrati splošno uresničena in bila splošni temelj politične legitimnosti, bi meščanstvo težko ohranjalo sozvočje političnih odločitev s svojim razrednim interesom.

[11]Prim. Marx 1842a; 1842b; 1847; 1849; 1850, četrto poglavje; 1852a, četrto poglavje;

politične vloge javnega mnenja bil ves čas popolnoma neambivalenten in pozitiven. V predgovoru prve nemške izdaje Kapitala Marx sicer ošvrkne „predsodke tako imenovanega javnega mnenja“, ki se jim baje ni nikoli podrejal, vendar iz tega ne izpelje sklepa o politični škodljivosti javnega mnenja. V skoraj vseh primerih, ko Marx ali Engels komentirata njegovo politično vlogo, sta kritična do oblasti ali tiska, ker javnega mnenja ne upoštevata. Marx se ni bal neracionalnosti množic, temveč samovolje politikov in urednikov, ki se pred izključeno publiko sklicujejo na javno mnenje, skratka „refevdalizacije“ v Habermasovih besedah.

Marxovo stališče še najbolje ponazarja nasvet, ki ga je namenil *Kölnische Zeitung*: „Bodite iskreni, ne potvarjajte izražanja javnega mnenja, izpolnite poslanstvo časopisa Porenja, ki leži v reprezentiranju duha Porenja.“ (Marx 1842b) Glede volilnega sistema Združenega Kraljestva je pripomnil: „Volitve z dviganjem rok so bile zgolj ceremonija, dejanje formalne vljudnosti do ‘suverenega ljudstva’, vljudnost pa se konča kakor hitro so ogroženi privilegiji,“ (Marx 1852b) saj se formalno upoštevajo zgolj glasovi lastnikov. Takšne volitve „javnemu mnenju za trenutek nudijo lažno zadovoljstvo, da bi ga že v naslednjem trenutku toliko prepričljivejše opomnile na njegovo nemoč.“ (Marx 1852b) Engels je *Northern Star* pohvalil, da „vsebuje več in boljše informacije o stanju javnega mnenja v Franciji kot vsi ostali angleški časopisi skupaj.“ (Engels 1844)

Izraz „refevdalizacija“ je s tega stališča zgrešen, primerneje bi bilo govoriti o pomeščanjenju javnosti. Habermas v tretjem delu *Strukturnih sprememb* predstavi vdor nelastnikov in centralizacijo kapitala kot sili, ki

---

1843b; 1852b; 1853a; 1853c; 1853d, prvi del; 1853e; 1861a; 1861b; 1862; Marx in Engels 1845, drugo poglavje; Engels 1842; 1843a, drugo pismo; 1843b; 1843c; 1844; 1846; 1847; Engels in drugi 1852

spodkopavata meščansko javnost, ob tem pa popolnoma spregleda, kar je napisal v prejšnjem delu, kjer je s pomočjo Marxa razgrnil protislovja meščanske javnosti in pri meščanskih teoretikih v trenutku, ko je postala hegemonija vladajočih razredov v javnosti ogrožena, ugotovil izrazito ambivalenten odnos do ideje javnosti. V tem delu jasno nakaže, da refevdalizacije ne gre pojasnjevati s krhanjem mistične, nikoli resnično vzpostavljene ločnice med javno in zasebno sfero, temveč jo je treba razumeti kot politični proces boja različnih družbenih sil za prevlado v javnosti. Prav tako spregleda protislovja meščanske javnosti, ki jih je bil razgrnil v predhodnih poglavjih, ko je pokazal, da je bila težnja po univerzalnosti nezdružljiva z ohranjanjem interesa določene družbene skupine ali razreda kot *de facto* horizonta racionalnosti. Če pa sodobne patologije javnosti ne izhajajo iz vdora nelastnikov, temveč iz protislovij same meščanske javnosti, se kot problematično kaže tudi Habermasovo naslanjanje na liberalizem v poznejšem pisanju o javnosti, saj se namesto z razvijanjem protislovij liberalnega modela pomika k abstraktnemu sintetiziranju, ki ta protislovja prikriva.

2.1.3 Prevelik poudarek na konsenzu

Fraserjeva (1992, 111) je opozarjala, da Habermas ne ponudi modela javnosti, ki bi bil dovolj različen od meščanskega, da bi lahko služil kot temelj kritične teorije. Po njenem mnenju model vljudnega razpravljanja zasebnikov o političnih problemih ni nevtralen, temveč se v tej obliki interakcije manifestira razredna diferenciacija: „Prakse in etos [meščanstva] so bili označevalci ‘distinkcije’ v Bourdieujevem pomenu besede, načini definiranja nastajajoče elite, ki so jo po eni strani razločevali od stare

aristokratske elite, ki jo je želela pahniti s prestola, in po drugi od različnih nižjih in plebejskih slojev, ki jim je želela vladati.“ (Fraser 1992, 114)

Tudi Warner meni, da je interakcija v meščanski javnosti temeljila na posebnih retoričnih strategijah „raztelešenja“, ki niso bile nevtralne, saj „so razlike [spola, rase in seksualnosti] že vnaprej kodirane kot razlike med neoznačenim in označenim, univerzalizabilnim in partikularnim.“ (Warner 1992, 383) Na osnovi tega sklepa, da „je meščanska javnost od samega začetka bila strukturirana po logiki abstrakcije, ki privilegira neoznačene identitete: moško, belsko, meščansko, normalno.“ (Warner 1992, 383) Fraserjeva na osnovi teh premislekov sklepa, da zgolj retorične strategije ignoriranja družbenega statusa govorcev ne morejo izničiti družbenih neenakosti, temveč da je „eliminacija sistematičnih družbenih neenakosti nujen pogoj participatorne enakosti. /.../ V nasprotju s trditvami liberalizma zahteva politična demokracija resnično družbeno enakost.“ (Fraser 1992, 121)

Youngova (1996) meni, da ni mogoče izključiti vpliva odnosov moči na deliberacijo, četudi politična moč in denar neposredno ne prodirata v komunikacijo. Opozarja, da se ti odnosi lahko manifestirajo v obliki hegemonskih diskurzov, ki povzročajo „potvarjanja, pristranosti, nesporazume in celo protislovja, ki zaradi tega, ker so skladna s hegemonskimi interesi ali odražajo obstoječe stanje družbe kot bi bilo nespremenljivo, niso opažena in podvržena kritiki.“ (Young 2001, 686)

Zahteva nepristranskosti razpravljanja v javnosti v prizadevanju za doseganje racionalnega konsenza, ki izloča interese in občutja, je problematična tudi, ker lahko deluje kot mehanizem izključevanja. Youngova ugotavlja, da pojmovanje javnosti, ki izključuje interese in občutenja, vodi „k izključevanju mnogih oseb in skupin, predvsem žensk in

rasnih manjšin, ki jih kultura povezuje s telesnostjo, divjostjo in iracionalnostjo.“ (Young 1987, 73) Že Adorno je poudarjal, da je radikalno mišljenje vedno težavneje kot mišljenje, ki se podreja obstoječemu stanju sveta. S stališča njegove epistemologije je zahteva po nepristranskosti nujno konzervativna: „Kolikor strastneje se misel zaradi nujnega izolira od pogojenega, toliko bolj nezavedno in usodno zapade svetu.“ (Adorno 1951/2003, 283) Ne glede na resničnost in pravičnost je načeloma lažje pridobiti konsenz za konzervativne kot radikalne odločitve.[12]

Agonistični pristop k deliberaciji izpostavlja vlogo potencialno razdiralnih konfliktov, ki jih ni možno vedno racionalno razrešiti v konsenzualno usmerjeni deliberaciji. Po Mouffovi je konsenzualni pristop k deliberaciji neprimeren, saj ni zmožen „doumeti pluralistične narave družbenega sveta in vseh konfliktov, ki jih pluralizem vključuje: konfliktov, za katere ne more nikoli obstajati konsenzualna rešitev.“ (Mouffe 2005, 10) Naloga političnega je po Mouffovi (1993), da antagonistične odnose spreminja v agonistične, torej v odnose, kjer si tekmujoče skupine medsebojno priznavajo legitimnost.

Karpowitz in Mansbridge (2005) trdita, da deliberativni postopki, ki

[12]Temeljna razlika med Adornovo in Habermasovo epistemologijo je, da Adorno ne priznava možnosti od prakse ločenega spoznanja. Adorno možnosti abstraktnega spoznanja ni priznaval niti znanosti: „Problem naj bi pri Popperju bil nekaj zgolj epistemološkega, pri meni pa hkrati nekaj praktičnega, konec koncev celo problematično stanje sveta. Toda prav ta razlika je bistvena. Znanost bi fetišizirali, ko bi njene imanentne probleme radikalno ločili od realnih, ki se v njenih formalizmih zgolj bledo odslikavajo.“ (1962/2003, 551) Ker je spoznanje vedno del iste družbene totalnosti (Totalität) kot objekti, na katere se nanaša, se protislovja družbene celote manifestirajo tudi v spoznavnem procesu. Refleksija teh vplivov na spoznavni proces je po Adornu predpogoj resničnega spoznanja. Habermasova teza o avtonomiji „življenjskega sveta“ na drugi strani predpostavlja svobodo spoznanja v tej sferi, ki je sicer lahko ogrožena ob vdiranju „sistemov“, a dopušča možnost veljavnosti abstraktnega spoznanja.

se preveč osredotočajo na skupno dobro, ne prinašajo zadovoljivih rezultatov. V študiji primera močno konsenzualno orientiranega deliberativnega postopka sta ugotovila, da so bili udeleženci nezadovoljni z izidi, saj so menili, da ti niso odražali njihovih interesov. Menita, (2005) da bi deliberativni postopki morali upoštevati interese, kar bi udeležencem omogočalo, da jih upoštevajo, jih med razpravo spremenijo in tako dosežejo realistični konsenz. Takšen konsenz ni osnovan zgolj na moči boljšega argumenta, temveč na realistični oceni (ne)združljivosti interesov. Mansbridge in drugi (2006, 36-37) trdijo, da je ideja „skupnega imenovalca“ konstruktivnejša od ideje „skupnega dobrega“, saj omogoča upoštevanje interesov, iskanje njihovih presečišč in oblikovanje rešitev, ki se umeščajo na to presečišče interesov.

2.2 Predlogi teoretskih dopolnitev Habermasovega zgodnjega modela javnosti

Habermas (1990, 15-17) v predgovoru k ponovni izdaji *Strukturnih sprememb* opozori, da kljub izključujoči naravi meščanske javnosti obstaja kvalitativna razlika med njeno kritično publiciteto in reprezentativno publiciteto fevdalizma: za reprezentativno publiciteto je bilo izključevanje konstitutivno, v meščanski javnosti je konstitutivni pogoj legitimnosti bila prav inkluzivnost. Tudi če bi ideja bila zgolj ideologija, takšen premik že odpira prostor za kritično delovanje. Kot je pripomnil Engels: „Dvolično prikrito suženjstvo vsaj navzven priznava pravico do svobode; klanja se svobodoljubnemu javnemu mnenju. Zgodovinski napredek v primerjavi s starim podložništvom je, da je *načelo* svobode priznano in zatirani bodo

nekega dne poskrbeli, da bo to načelo uresničeno.“ (Engels 1845, 405)

Kljub utemeljenosti Habermasovega vztrajanja na kvalitativni različnosti meščanske javnosti in fevdalnih praks razvijanja zgolj reprezentativne publicitete, pa so zgodovinske kritike opozorile na to, da izključevanje le ni bilo zgolj postranski fenomen meščanske javnosti. Liberalna ideja javnosti namreč zahteva izključevanje kot kostitutivni pogoj: Habermas sam je moral priznati, da je specifično pojmovanje racionalnosti, ki temelji na nepristrani argumentaciji ob izključitvi interesov, bilo možno uresničiti zgolj ob homogenosti interesov, ki v javnost vstopajo. Liberalni ideal javnosti je nezdružljiv z obstojem kapitalizma, saj ta reproducira družbene razrede z nezdružljivimi interesi. Habermasova želja po oblikovanju neprotislovne teorije javnosti je morala nujno pripeljati do zgolj formalne razrešitve tega protislovja, saj kapitalizma pač ni možno preseči zgolj teoretsko. Če vzamemo liberalno idejo javnosti zares, ta v končni instanci zahteva brezrazredno družbo. Če kot Habermas menimo, da kapitalizma praktično ni mogoče preseči, potrebujemo teorijo, ki je zadosti različna od liberalne, da zmore upoštevati konflikte interesov.

Izhajajoč iz kritik Strukturnih sprememb, ki so opozarjale na izključujočo naravo meščanske javnosti, Fraserjeva želi popraviti pristranosti v Habermasovem modelu: „Trdim, da v stratificiranih družbah ureditev, ki omogoča razpravljanje različnih tekmujočih publik, bolje služi idealu participatorne enakosti kot ena sama, splošna, vseobsegajoča publika.“ (Fraser 1992, 122) Ker naj bi enotna publika delovala v prid dominantnih in v škodo podrejenih skupin, je za doseganje ideala enakosti bolje, da se podrejene skupine organizirajo v alternativne publike:

> Predlagam, da jih imenujemo *podrejene nasprotujoče publike* (subaltern

> counterpublics), saj gre za paralelne diskurzivne arene, kjer člani podrejenih družbenih skupin izumljajo in dajejo v obtok nasprotujoče diskurze, da z njihovo pomočjo oblikujejo opozicijske interpretacije njihovih identitet, interesov in potreb. (Fraser 1992, 122)

Drug popravek, ki ga predlaga Fraserjeva, (1992, 132-135) je ločevanje močnih in šibkih publik, kjer slednje delujejo v civilni družbi, prve pa znotraj političnega sistema. V šibkih publikah se oblikujejo in izražajo mnenja, nimajo pa neposrednega dostopa do moči, da bi lahko sprejemale kolektivno zavezujoče odločitve. Močne publike – Fraserjeva navaja primer parlamentov – pa imajo moč, da na osnovi razprave sprejmejo tudi kolektivno zavezujoče odločitve.

S predlaganim pojmom podrejenih nasprotujočih publik nastanejo tri težave. Prvič, Fraserjeva ne odgovori na vprašanje, kakšna je teoretsko relevantna razlika med publiko in nasprotujočo publiko. Če „nasprotujoča“ označuje, da gre za skupine, ki menijo, da so v nekem ali večih vidikih diskriminirane, in to diskriminacijo javno problematizirajo, gre za tematsko opredelitev, ki pa ne opravičuje vpeljave novega teoretskega pojma. Teorije, ki konceptualizirajo publiko kot socialno kategorijo, jo opredeljujejo na osnovi njene strukture in dinamike interakcij znotraj nje, (prim. Splichal 1997, 22-32) ne tematsko. Še več, nasprotovanje je po Parku in Blumerju konstitutivno za publiko. (Splichal 1997, 22-23) Tudi iz *Strukturnih sprememb* ni mogoče razbrati, da bi Habermas takšnih nasprotujočih publik ne pojmoval kot publike.

Drugič, oznaka nasprotujočih publik kot podrejenih ni zgolj manjši popravek vpričo zgodovinske problematičnosti Habermasovega opisa, temveč negacija samega normativnega ideala javnosti. Če se podrejene

skupine zamejijo zaradi izključujoče narave javnosti, to pomeni, da javnost po njenih imanentnih kriterijih ne obstaja, saj zahteva inkluzivnost in enakost: „Javnost, iz katere so navedljive skupine izločene, ni pomanjkljiva, temveč sploh ni javnost.“ (Habermas 1962/1991)

Tretjič, Fraserjeva ne ločuje med javnostjo kot specifičnimi okoliščinami komuniciranja in publikami kot specifičnimi socialnimi kategorijami, na primer ko kot problematično izpostavi domnevno Habermasovo predpostavko, da „je ena vseobsegajoča javnost vedno primernejša od številnih publik.“ (Fraser 1992, str.) Habermasov model resda zahteva vseobsegajočo javnost, nikakor pa ne tudi vseobsegajoče publike. Politična javnost so „tiste okoliščine komuniciranja, ki publiki državljanov omogočajo, da v razpravi oblikuje mnenja in voljo,“ (Habermas 1990, 38) med tem ko izraz publika označuje specifično socialno kategorijo. Enovita in vseobsegajoča socialna kategorija, ki bi zaobjela vse državljane, bi bila seveda grotesken predlog, tu se moramo s Fraserjevo strinjati, vendar ni res, da je Habermas to kadarkoli predlagal.

Fraserjeva sama pripomni, da priznanje obstoja podrejenih nasprotujočih publik „ne izključuje možnosti dodatne, obsežnejše arene, v kateri se različne, omejene publike pogovarjajo prek meja kulturne raznolikosti.“ (Fraser 1992, 126) Prav ta „arena“ je javnost, kot jo je bil konceptualiziral Habermas, enačenje javnosti in publike pa nas oropa pojma, s katerim bi to „areno“ lahko primerno označili. Na ta problem je opozoril tudi Calhoun:

> Zdi se mi, da smo s trditvijo, da enostavno obstaja več javnosti, na izgubi, saj s tem izgubimo pojem, ki bi lahko opisal komunikativne odnose med njimi. Bolje bi bilo razmišljati, da javnost vključuje polje diskurzivnih povezav.

> Znotraj tega omrežja je tok komuniciranja lahko bolj ali manj enakomeren. V vsakem možnem primeru bodo znotraj ohlapnejšega splošnega polja nastajale skupine z relativno večjo gostoto komuniciranja. (Calhoun 1992, 37)

Vpeljava pojma podrejenih nasprotujočih publik ne rešuje nobenega teoretskega problema, jih pa nemalo ustvarja, zato ni ustrezna za preseganje omejitev liberalnega modela javnosti.

Tudi drug predlog, namreč ločevanje močnih in šibkih publik[13], se izkaže za problematičnega, saj podobno kot ideja podrejenih nasprotujočih publik spodkopava temelje liberalnega modela javnosti. Ta je poleg epistemološkega – neomejena javna razprava naj bi razkrivala resnico – reševal tudi politični problem, namreč zagotavljal nadzor nad nosilci političnih funkcij. Zahteva po avtonomiji javnosti izhaja iz tega političnega problema: če akterji znotraj političnega sistema intervenirajo v javnost, ta ne more delovati kot nadzorni mehanizem.

Pojem javnosti, ki vključuje tudi oblike deliberacije znotraj političnega sistema, s tem izgubi pomemben del svojega kritičnega naboja: odločitve politikov so že po definiciji vsaj delno skladne z javnim mnenjem. Druga težava z delitvijo na močne in šibke publike, kot jo predlaga Fraserjeva, je, da je v veliki meri arbitrarna. Tudi določene publike zunaj političnega sistema imajo moč, rezultate deliberacije prevesti v kolektivno delovanje. V tem smislu bi lahko publike ločevali glede na obseg kolektivno zavezujočih odločitev, na katere lahko vplivajo (na najnižji ravni zgolj za člane publike, na najvišji za vse člane nacionalne ali nadnacionalne

[13]Ločevanje je Habermas sicer v svoji poznejši teoriji sprejel, prim. Habermas (1996, 307-308)

skupnosti) in na povezanost razprave in sprejemanja odločitev (v kolikšni meri je vpliv razprave na sprejemanje odločitev posreden ali neposreden), po takšni metodi klasifikacije pa je malo verjetno, da bi dobili zgolj skupini, ki jih navaja Fraserjeva.

Pojmovanje, ki „šibkim“ publikam ne priznava možnosti kolektivnega delovanja, je prav tako problematično kot označevanje parlamenta kot „močne“ publike: „Ko je skupno delovanje ločeno od javne razprave, se izgubi proces, prek katerega se državljani učijo o ključnih razsežnostih javnega življenja, saj postane refleksivni razum ločen od izkušenja posledic delovanja.“ (Boyte 1992, 345) Boyte poudarja, da civilnodružbena gibanja devetnajstga stoletja niso bila zgolj mesto refleksije, temveč tudi delovanja:

> Dejanske izkušnje izvajanja moči in reševanja problemov so družbenim gibanjem poznega devetnajstega stoletja podeljevale poseben slog, ki je združeval tri pojmovne dimenzije publike: pojmovanje publike kot akterja deliberacije in uporniške sile je bilo združeno z razumevanjem publike kot odgovornega in močnega akterja. (Boyte 1992, 347)

Ko je oblikovanje javnega mnenja ločeno od prakse, teži k

> “ideološkemu“ in dogmatičnemu značaju, ki ga je Keith Baker opisoval na primeru porajanja pojma javnega mnenja v Franciji osemnajstega stoletja. V sodobni politični praksi preostra delitev in kontrast med institucionalnim svetom ter živeto izkušnjo „ljudstva“ vodi k romantizirani in manihejski politiki, kjer se sile dobrega bojujejo proti silam zla, moč pa je razumljena predvsem v moralnih kategorijah. (Boyte 1992, 349)

Kuledow je „meščanske“ teoretike javnega mnenja kritiziral, da „publike ne vidijo v povezavi z razredi in drugimi družbenimi skupinami.“ (Kuledow 1964, 46) Zaradi tako abstraktnega in nedoločnega pojmovanja publike nastane „sklep o pasivnem značaju javnega mnenja. Publika ima seveda določene interese, za združevanje obstaja vzrok; toda pri dogajanjih, za katere se interesira, ne sodeluje neposredno, temveč ostaja gledalec.“ (Kuledow 1964, 46)

Barber (1984) je govoril o „močni demokraciji“ kot o alternativnem modelu „šibki demokraciji“ liberalizma. V močni demokraciji deliberacija ni zgolj kritika oblasti, ki ji je prepuščeno sprejemanje kolektivno zavezujočih odločitev, temveč način, na katerega državljani sami koordinirajo svoje delovanje. V tem kontekstu bi morali izraz „močne“ publike uporabljati za skupine državljanov, ki razpravljajo o problemu, ki zahteva praktično delovanje, to delovanje pa je predmet deliberacije. Takšno razpravljanje ni abstraktno in neprizadeto, prav obratno, Barber (1984, 178) navaja artikulacijo interesov, barantanje in izmenjavo kot prvo izmed devetih funkcij deliberacije v močni demokraciji.

Tudi ločevanje močnih in šibkih publik nam ne pomaga preseči liberalnega modela javnosti, opozarja pa na njegovo slepo pego. Splichal govori o zunanjem protislovju pojma javno mnenje, ki se izraža „med subjekti javnega mnenja in subjekti, ki mu stoje nasproti, oz. med *izražanjem* in *udejanjanjem* (javnega mnenja).“ (Splichal 1997, 43) Javno mnenje naj bi „*izražalo* in *uveljavljalo* voljo ljudstva,“ (Splichal 1997, 45) obenem pa ni neposredno udeleženo v procesu vladanja. Postavi se torej vprašanje, kako je javno mnenje lahko hkrati avtonomno z ozirom na politični sistem in zanj zavezujoče.

Na primeru liberalnega modela javnosti lahko to protislovje

opredelimo podrobneje. Protislovje je dejansko zgolj navidezno, saj izhaja iz predpostavk, ki so se izkazale za nevzdržne (ostre ločitve med „zasebno“ sfero ekonomije in sfero „javne“ oblasti ter odsotnosti moči v ekonomskem sistemu in nuklearni družini). Če bi predpostavili, da je liberalna javnost dejansko udejanjila svoje pretenzije po popolni racionalnosti, da je zahteva „veritas non auctoris facit legem,“ bila v veliki meri izpolnjena, ne bi mogli razumeti, kako je lahko zgolj racionalno javno mnenje zavezujoče za odločevalce – če seveda ne postavimo še bolj nevzdržne teze, da je fevdalna oblast bila toliko razsvetljena, da je klonila zgolj pod silo argumenta.

Pri Heglu in Kantu ne gre toliko za protislovje kot za aporijo: javnosti pripisujeta pedagoško vlogo v razsvetljevanju publike, ne pa tudi moči vplivati na politične odločitve. Hegel (1820/2007, 44) pripomni, da je javnost „zdravilo zoper domišljavost posameznikov in množice ter je eden najboljših načinov njihovega izobraževanja.“ Velik človek naj ne bi sledil javnemu mnenju: „Kdor se ne nauči prezirati javnega mnenja, kot ga tu pa tam sliši, ne bo nikoli dosegel veličine“ (Hegel 1820/2007, 46) Tudi Kant javni rabi uma nadene plašnice poslušnosti: „Rezonirajte, kolikor vas je volja in o čemer hočete, toda bodite poslušni!“ (Kant 1784/2007, 27) Svoboda javne rabe uma pri Kantu ostaja stvar dobre volje razsvetljenega vladarja.

Kantov ambivalenten odnos do moči v razmerju do javnosti je simptomatičen za liberalno teorijo javnosti. Liberalni model zahteva zanikanje izvajanja moči v zasebni sferi ekonomije in nuklearne družine, da lahko opravičuje izključevanje širokih slojev prebivalstva iz javnosti. Potemtakem državljani (torej moški pripadniki meščanskega razreda) razpravljajo, med tem ko je moč koncentrirana v državi, kjer prihaja do svojevrstnega moraliziranja moči. Če bi liberalna teorija priznala možnost, da je ekonomska moč meščanstva bila tista, ki je zagotavljala skladnost

odločitev oblasti z javnim mnenjem, bi javnost izgubila legitimnost: ne bi bil več razum tisti, ki bi nadzoroval izvajanje moči, temveč ena oblika moči (ekonomska) drugo obliko moči (politično).

Z zanikanjem prisotnosti moči v „zasebni“ sferi pa liberalni model ne more pojasniti, kako je lahko zagotovljena skladnost političnih odločitev in javnega mnenja oz. kako lahko obstanejo institucionalne ureditve – kot so svoboda izražanja mnenj in zborovanja, redne volitve itd. – ki naj bi to skladnost zagotavljale. Če se je kaj takšnega kot „refevdalizacija“ javnosti zgodilo, tega ne moremo pojasniti z „vdorom“ nelastnikov, kot to počne Habermas: prej gre za lomljenje liberalne javnosti pod lastnimi protislovji. Ker kapitalizem ni bil zmožen vseh osvoboditi „pasivnega državljanstva“:

> /N/i bilo mogoče, da bi javnost na državo naslavljala argumente in kasneje postala njena zakonodajna veja. Javna sfera ni bila niti racionalna niti univerzalna, bila ni nič drugega kot področje, na katerem so se odvijali boji, ki so prevevali civilno družbo, kjer so nasprotujoče sile organizirale lastne skupnosti ali „korporacije.“ Prav nasprotno so ti konflikti, ki jih je proizvajal trg, pogojevali rast države, specifično njene „policijske“ funkcije. Le država je lahko utelešala univerzalno. (Montag 2000, 137)

Habermasov strah pred „pritiskom z ulice“ po Montagovem mnenju nakazuje na „dejstvo, da sila razuma ne izvaja pritiska in nima nikakršnega učinka, razen v kolikor sloni na resnični, fizični sili.“ (Montag 2000, 144)

Simptomatičen za to je Habermasov odgovor na vprašanje Fraserjeve, ali „/n/i ekonomska enakost – konec razredne delitve in spolne neenakosti – pogoj za možnost obstoja javnosti, če se res pogovarjamo o tem, kaj ljudem omogoča participacijo? Je kapitalizem s tem združljiv?“

Habermas na vprašanje ni bil zmožen odgovoriti: „Najprej si bom moral opomoči od šoka (sic.), da lahko na vprašanje odgovorim … Kot vas razumem, trdite, poskusimo biti zgodnji socialisti, politični socialisti in utopični socialisti in potem povejmo, kakšna naj bo ureditev.“ Fraserjeva ni trdila nič od tega, vprašanje je enostavno bilo, ali je javnost v kapitalizmu možna. Ob negativnem odgovoru se poleg spremembe sistema odpirata tudi možnosti opustitve ideje ali njene modifikacije. Vprašanje je na mestu, saj so mnogi kritiki opozarjali, da predpostavka enakosti v javnosti ob dejanski družbeni neenakosti to neenakost še povečuje. Če dejanskih neenakosti ni mogoče odpraviti, je v takšni situaciji potrebno model prilagoditi tako, da jih vzame v zakup.

Habermas nadaljuje, da bi bilo treba nasprotovati „tistim imperativom, ki jih še vedno reproducira kapitalistični način akumulacije,“ in da bi morale te spremembe izhajati iz „avtonomnih publik tipa javnosti.“ Četudi se nam ta rešitev zdi primerna, predpostavlja pritrdilen odgovor na vprašanje o možnosti obstoja javnosti v kapitalizmu: če ta možnost ne obstaja, javnost tudi ne more biti zdravilo za patologije, ki jih kapitalizem proizvaja. Habermas zaključi: „Menim, da v družbah s tako visoko ravnijo kompleksnosti ne more biti nikakršne revolucije; vsem romanticističnim upornim gibanjem navkljub ne moremo iti nazaj. Za akademike je revolucija stvar devetnajstega stoletja.“

Ta zadnji del odgovora je analogen odgovoru duhovnika v Kafkovem romanu Proces: „Ne rabiš vsega imeti za resnično, zgolj za nujno.“ Habermasov odgovor implicira, da naj tega, česar ne moremo udejanjiti, tudi ne mislimo. Takšna pozicija predstavlja premočno popuščanje pred obstoječim. Dosledna pragmatičnost ni zahteva, ki jo lahko intelektualnemu delu postavimo brez škode. Marcuse je v polemiki s tovrstnim načinom

argumentiranja trdil, da je „naloga in odgovornost intelektualca spominjati na in ohranjati zgodovinske možnosti, ki se zdijo utopične.“ (Marcuse 1965/2004, 136) Utopičnosti neke možnosti namreč ne moremo ugotoviti *a priori*, saj ne moremo vnaprej vedeti, ali je nek projekt za družbeno spremembo nemogoč, dokler se to ne potrdi v dejanskem poskusu projekt udejanjiti. (Marcuse 1967) Adorno je opozarjal, da misli ne gre zavreči zgolj zato, ker ne vidimo možnosti za njeno praktično uresničitev:

> Represivna netolerantnost do misli, ki ne vsebuje hkrati že navodila za delovanje, temelji na strahu. Svobodne misli in stališča, ki si je ne dovoli odvzeti, se je potrebno bati, ker vemo, česar si ne smemo priznati: da ima misel prav. Prastari meščanski mehanizem, ki so ga razsvetljevalci osemnajstega stoletja dobro poznali, se ponovno sproži: trpljenje zaradi negativnega stanja, tokrat blokirane realnosti, se spremeni v jezo na tistega, ki ga izgovori. (Adorno 2003, 795-796)

Da so te utopične možnosti vendarle lahko zavezujoče, morajo izhajati iz družbenih protislovij. Na to je ciljal Marx, ko je v pismu Rugeju zahteval neusmiljeno kritiko: „Govorim o *neusmiljeni kritiki* vsega obstoječega, neusmiljeni tako po tem, da se ne boji rezultatov, do katerih prispe, in po tem, da se prav tako malo boji konflikta z vladajočimi silami.“ (Marx 1843a) Kritika, ki jo Marx zahteva, ni arbitrarna, temveč izhaja iz družbenih protislovij, iz resničnih družbenih bojev, le tako je kritika lahko tudi družbeno učinkovita. „V tem primeru,“ torej v primeru kritike, ki za svoje izhodišče jemlje resnične boje,

> sveta ne soočamo z novim načelom na doktrinaren način: Tukaj je resnica,

> pokleknite pred njo! Za svet razvijamo nova načela iz njegovih lastnih načel. Svetu ne rečemo: prenehaj s svojimi boji, nespametni so; dali ti bomo resnično geslo boja. Svetu zgolj pokažemo, za kaj se resnično bori in tudi če tega ne želi, *mora* pridobiti zavest. (Marx 1843a)

Protislovja liberalnega modela javnosti kličejo po razrešitvi. Kritika, ki tega ne upošteva, ki se, namesto da bi upoštevala protislovja predmeta, s katerim se ukvarja, posveča površnemu sintetiziranju v iskanju lažne enotnosti, zgreši svoj predmet. Poznejša Habermasova teorija javnosti se giblje prav v tej smeri: v njej skuša konstruirati neprotislovno teorijo globoko protislovnega fenomena. Posledično kritičen in polemičen koncept postane skorajda afirmativen (prim. Habermas 1996, osmo poglavje). Postavi se vprašanje, kakšne so možnosti za uresničitev tako abstraktnega – v Marxovih besedah dogmatičnega – ideala.

Habermas v *Strukturnih spremembah* meščanstvo predstavi kot zgodovinskega nosilca ideje javnosti, ne v *Strukturnih spremembah* ne v poznejših delih pa ne nakaže, kdo je v sodobnosti subjekt, ki bi lahko udejanjil ideal javnosti. Meščanstvo je ideal opustilo kakor hitro je prišel v nasprotje z njegovim razrednim interesom, vztrajanje na v osnovi liberalnem modelu, katerega uresničitev je propadla zaradi njegovih protislovij, v takšni situaciji ni sprejemljivo. Ko se Habermas v *Strukturnih spremembah* vsem zgodovinskim dokazom navkljub postavi na stran meščanstva proti izključenim skupinam, zavrže tudi možnost uresničitve ideje javnosti.

2.3 Teorija proletarske javnosti Negta in Klugeja

Negt in Kluge nista zgolj opozarjala na izključujočo naravo meščanske javnosti, temveč sta na osnovi kritike meščanskega modela javnosti oblikovala alternativni model proletarske javnosti. Kot ključno protislovje meščanske javnosti sta izpostavila prav izključevanje „zasebnih“ sfer ekonomije in družine:

> Pri prevladujočih interpretacijah koncepta javnosti je najbolj opazno, da skušajo združiti mnoštvo fenomenov, izključujejo pa dve najpomembnejši področji življenja: **celoto industrijskega aparata in socializacijo v družini. Te interpretacije trdijo, da javnost pridobi svojo vsebino iz vmesnega področja, ki ne izraža kakšnega posebnega življenjskega konteksta** (Lebenszusammenhang)**, čeprav ta javnost domnevno predstavlja celoto družbe.** Pomanjkljivost, značilna za skoraj vse oblike meščanske javnosti, izhaja iz tega protislovja: namreč da meščanska javnost izključuje bistvene interese, a kljub temu trdi, da predstavlja celoto družbe. (Negt in Kluge 1972/1993, xlvi)

Po njunem mnenju značilnosti meščanske oblike javnosti, predvsem fragmentacija ločenih sfer izkušnje, preprečujejo nastanek kritične misli, zato se v njej interesi proletariata ne morejo izraziti. (Negt in Kluge 1972/1993, xlvii) Domnevna univerzalnost meščanske javnosti je potemtakem zgolj prikrita partikularnost: njene forme naj bi zagotavljale, da se interes meščanstva predstavlja kot univerzalen in razumen, konkurenčni interesi pa kot partikularni in nerazumni.

Naloge javnosti Negt in Kluge (1972/1993, 1) ne vidita v iskanju racionalnega konsenza, temveč v organiziranju družbene izkušnje.

Zgodovinska vloga meščanske javnosti je bila oblikovanje „dominantnega znanja“, torej poznavanja načinov manipuliranja države za širjenje kapitalistične apropriacije. (Negt in Kluge 1972/1993, 11) Delavci se ne morejo resnično vključiti v meščansko javnost, ne da bi se hkrati odrekli programu radikalne spremembe družbe: „Ni mogoče odpraviti okoliščin proletarskega življenja, ne da bi odpravili okoliščine buržoazije, kot ni možno odpraviti mezdnega dela, ne da bi istočasno odpravili kapital.“ (Negt in Kluge 1972/1993, 58)

Interesi proletariata se lahko v meščansko javnost inkorporirajo le kot reificirani, ko pa enkrat postanejo njen del, ni mogoče oblikovati radikalnega programa, ne da bi se odrekli že pridobljenemu vplivu. (Negt in Kluge 1972/1993, 59) Vloga meščanske javnosti je mistifikatorna: v družbi, enotnost katere zagotavlja kapitalistična blagovna menjava, ki posameznike hkrati izolira, meščanska javnost ponuja zgolj iluzorno sintezo družbe. (Negt in Kluge 1972/1993, 73-74) Resnična sinteza „v razredni družbi ne more obstajati in znotraj meščanske družbe nikoli ni obstajala.“ (Negt in Kluge 1972/1993, 74) Zgodovinske spremembe meščanske javnosti izhajajo prav iz protislovja med njeno pretenzijo po sintezi in nezmožnostjo to sintezo uresničiti. (Negt in Kluge 1972/1993, 79)

Za nastanek proletarske javnosti so po njunem mnenju potrebni trije dejavniki:

> /I/nteres produktivnega razreda mora biti gonilna sila; možno mora biti ustvariti medij občevanja, ki partikularne interese poveže s produktivnim sektorjem in družbo kot celoto; končno, med razvojem proletarske javnosti inhibirajoči in destruktivni vplivi razkrajajoče meščanske javnosti ne smejo biti premočni. V vseh teh ozirih ni proletarska javnost nič drugega kot

oblika, v kateri se razvijajo interesi delavskega razreda. (Negt in Kluge 1972/1993, 91)

Za razliko od Habermasa Negt in Kluge menita, da je kristalizacija interesa primarna funkcija javnosti. Ta mora zagotavljati, da „nobena surovina družbene revolucije, noben konkreten interes ne ostane izključen in nerazrešen.“ (Negt in Kluge 1972/1993, 208) V procesu se interesi ne smejo projicirati na kategorije, ki označujejo „totalnost družbe, ki ni identična s temi interesi, temveč medij, v katerem se lahko gibljejo.“ (Negt in Kluge 1972/1993, 208) Zaradi težnje meščanske javnosti k nadomeščanju resničnih interesov z zgolj iluzorno sintezo se proletariat v njej ne more politično organizirati, prav tako pa izmenjava med proletarsko in meščansko javnostjo ne more biti orientirana komunikativno, temveč kot odnos boja: „Edino zdravilo za produkte iluzorne javnosti so nasprotujoči produkti proletarske javnosti: ideja zoper idejo, produkt zoper produkt, produkcijski sektor zoper produkcijski sektor.“ (Negt in Kluge 1972/1993, 79-80) Odnos proletarske in meščanske javnosti je odnos boja, kot je odnos proletariata in meščanstva odnos razrednega boja.

Tu postane očitna glavna pomanjkljivost teorije proletarske javnosti, kot jo razvijeta Negt in Kluge: tudi če sprejmemo ostale teze knjige (da meščanska javnost deluje izključno v partikularnem razrednem interesu meščanstva in da je njena funkcija navznoter kristalizacija tega razrednega interesa, navzven predstavljanje meščanskega interesa kot univerzalnega), se zdi strategija, ki jo zahtevata, brezupna. Ideja zoper idejo: dominantna javnost favorizira ideje, ki so skladne z interesi meščanstva. Produkt zoper produkt: o uspešnosti produktov odloča trg. Produkcijski sektor zoper produkcijski sektor: nadzor nad njimi ima meščanstvo.

Edina strategija, ki ostane proletarski javnosti v takšni situaciji, je popoln izolacionizem in končno nasilen družben prevrat. A ker izolacionizem implicira tudi nesodelovanje v obstoječem političnem sistemu, se bi proletariat moral bojevati s celotnim represivnim aparatom države, ki bi bil popolnoma prešel v roke razrednega nasprotnika. Strategija torej, ki se je Engelsu že leta 1891 zaradi tehničnega napredka v sredstvih vojskovanja zdela brezupna.

Zamejevanje javnosti na meščansko in proletarsko obliko je problematično tudi, ker implicitno predvideva, da je mogoče vse konkretne subjektivitete omejiti ali na en ali na drug razred. Če zavrnemo to očitno problematično predpostavko, pa se postavlja vprašanje, kje se drobljenje javnosti konča: ali ne bi morala obstajati tudi specifična oblika javnosti za finančno buržoazijo, malomeščanstvo, kmete, kognitariat, javne uslužbence, in naprej še za ženske, rasne in starostne skupine, različne subkulture itd.?

Ne moremo pa tudi sprejeti prav tako implicitne predpostavke, da že obstaja izoblikovana kolektivna subjektiviteta proletariata, po mejah katere se vzpostavi proletarska javnost. Kot kažejo zgodovinske raziskave delavskih bojev v Veliki Britaniji konec 18. in v začetku 19. stoletja (prim. Lottes 1979; Thompson 1966; Vester 1970), se je razredna zavest delavskega razreda oblikovala prav v skupnih bojih drugače heterogenih skupin – kapitalistični način proizvodnje se je v različnih panogah uvajal z različnimi hitrostmi in imel nanje kot tudi na specifične skupine delavcev znotraj določene panoge zelo različne učinke – ki so v boju uporabljala in oblikovala načine komuniciranja in kolektivnega odločanja. Razredna zavest ni pripeljala do specifičnih proletarskih oblik javnosti, temveč je bilo prav nasprotno oblikovanje razredne zavesti omogočeno z delovanjem v javnosti, ki si je

produktivno prisvajala tudi meščanske oblike in kjer so se lahko izoblikovale koalicije in se oblikovala razredna zavest.

Na drugi strani tudi „meščanske javnosti“ nikakor ne moremo reducirati na zgolj mehanizem hegemonije. Takšen pogled je prav tako nedialektičen kot Habermasov in spregleda protislovja javnosti, ki so bila gibalo njenega zgodovinskega razvoja. Teh protislovij ni mogoče razrešiti z vzporedno teorijo in prakso proletarske javnosti, prav nasprotno tak paralelizem podobno kot koncept nasprotujočih podrejenih publik hipostazira posledice razrednega izkoriščanja in vsem dobrim namenom navkljub razredno izkoriščanje afirmira.

Meščanska javnost ne stoji zunaj zgodovine in dejanskih družbenih bojev, njen značaj ji ni dan od zunaj, temveč je odvisen od njene notranje dinamike. Dominantna oblika javnosti ni zgolj orodje interesa meščanstva, temveč odraža tudi zgodovino in trenutno stanje razmerja sil v razrednem boju, vključno z vsemi pridobitvami nekoč izključenih skupin in razredov. Negt in Kluge zmotno predpostavita, da se vladajoči interesi v javnosti uveljavljajo neposredovano in spregledata realni kritični potencial zahteve, da se morajo vsi partikularni interesi v javnosti legitimirati z ozirom na splošnejše sprejete norme. Naivno bi bilo pričakovati, da po umiku vseh progresivnih sil javnost ne bi bistveno spremenila svojega značaja, da ne bi bili priča razgradnji že izborjenih demokratičnih elementov. Nedvomno morajo progresivne skupine oblikovati lastne načine komuniciranja in oblikovanja volje, a njihov cilj mora biti odpravljanje protislovij meščanskega modela, ne ločen obstoj „proletarske javnosti“ ob „meščanski javnosti“. Meščansko javnost je potrebno razumeti kot enotnost obeh momentov, kritično racionalnega in mistifikatornega, brez tega teorija

proletarske javnosti ostaja parcialna in nedialektična.

Teorija proletarske javnosti, kot sta jo oblikovala Negt in Kluge je zato neprimerna za nadomeščanje meščanskega modela javnosti. Model pa nakazuje na aspekt, ki v teorijah javnosti do sedaj ni bil deležen zadosti pozornosti, namreč javnost kot medij organiziranja izkušnje in oblikovanja kolektivnih interesov. Ta aspekt lahko pomaga osvetliti koncept estetske javnosti, ki se mu v kontekstu osemnajstega stoletja posvetim v naslednjem poglavju.

3 Oblikovanje umetnostne javnosti v osemnajstem stoletju

Strukturne spremembe javnosti vsebujejo Habermasovo najobsežnejše ukvarjanje s tem problem. Na tem mestu govori o „literarni“ javnosti, pod katero zajame tudi dramatiko, čeprav omenja tudi glasbo in slikarstvo, prav tako pa ga literarna javnost zanima zgolj v določenem časovnem obdobju: najprej kot predhodnica politične javnosti v osemnajstem stoletju, potem ponovno v fazi refevdalizacije, kjer na njej poskuša razbrati simptome propada meščanske javnosti, precej manj kot v prvem delu Strukturnih sprememb pa ga zanima njen odnos s politično javnostjo.

V prvem delu literarno javnost izpostavi kot predhodnico politične:

> Proces, v katerem si publika rezonirajočih zasebnikov prilasti od oblasti reglementirano javnost in jo vzpostavi kot sfero kritike javne oblasti, poteka kot prilagoditev literarne javnosti, ki je že razpolagala s publiko in platformami razprave. Izkušnja na publiko vezane zasebnosti skozi njo preide v politično javnost. Zastopanje interesov privatizirane sfere tržne ekonomije je interpretirano s pomočjo idej, ki so zrasle na temelju družinske intimnosti: tu je pravo mesto humanosti, in ne v sami javnosti, kot bi odgovarjalo njenemu grškemu vzoru. (Habermas 1962/1990, 116)

Literarna javnost naj bi bila neke vrste predstopnja, takorekoč še nerazvita, nepopolna verzija politične javnosti:

> Še preden politično rezoniranje zasebnikov postavi pod vprašaj javnost javne oblasti in ji ga na koncu popolnoma odreče, nastane oblika nepolitične

> javnosti – literarna predstopnja politično delujoče javnosti. Je vadišče javnega rezoniranja, ko se to še ukvarja s samim sabo – proces samorazsvetljevanja zasebnikov o pristnih izkušnjah svoje nove zasebnosti. (Habermas 1962/1990, 88)

Habermasov zgodovinski opis je v veliki meri netočen, zahteva določene popravke in jasnejše formulacije, predvsem pa je treba pod vprašaj postaviti njegove sklepe o odnosu med politično in literarno javnostjo. Najbolj bistveni točki, s katerima se bom ukvarjal v nadaljevanju poglavja, sta:

1. Predvsem v 18. stoletju težko zagovarjamo ločitev med literarno in politično javnostjo. Najprej zato, ker se literatura in umetnost na sploh še nista izoblikovali kot relativno avtonomni družbeni sferi in se v njih ohranjajo tudi eksplicitno politične vsebine. Namesto sukcesivnosti razvoja, kot jo zagovarja Habermas, kjer se politična javnost razvije iz literarne, bom zagovarjal model postopne diferenciacije: sama razlika med politiko in umetnostjo ter sovpadajoča institucionalna diferenciacija politične in estetske javnosti se je vzpostavila pozneje z izoblikovanjem avtonomne institucije umetnosti, v osemnajstem stoletju je primerneje govoriti o sovpadanju obeh sfer.
2. Literarna javnost ne nastane samoniklo, kot refleksija novonastale sfere družinske intime. Obrat k intimi, sploh pa k pojmovanju intime, izolirane od sveta, ki postane dominanten komaj z romantiko, nastopi pozneje, umetnost druge polovice osemnajstega stoletja ima precej bolj javen in političen značaj kot je predstavljeno v Habermasovem zgodovinskem opisu, ki zanemari npr. tradicijo herojskega klasicizma, ki je upor zoper vrednote aristokratske družbe izražal na vse prej kot intimen

način, literarne oblike kot sta *libelle* in satira, pa tudi sentimentalno slikarstvo (npr. Greuze ali Boucher v Franciji, Hogarth v Veliki Britaniji), ki se z intimo ne ukvarja zaradi nje same, temveč zavoljo moraliziranja, podajanja primerov pravilnega vedenja.

3.1 Exemplum virtutis

Habermas želi intimno sfero družine v ideoloških predstavah meščanstva prikazati kot sfero čiste humanosti, to področje naj bi se konstituiralo skozi opozicijo do in negacijo vplivov iz tistih sfer družbenega življenja, kjer vlada hladna preračunljivost:

> Trije momenti prostovoljnosti, ljubezenske skupnosti in izobraževanja (Bildung) se združijo v pojem humanosti, ki naj bi bil lasten človeštvu kot takemu in bil odločujoč za njegov položaj: v pojmu zgolj ali samo človeškega že sozveneča emancipacija notranjosti, ki se ravna po lastnih zakonih, od vsakršnih zunanjih smotrov. (Habermas 1962/1990, 110)

Konkretna analiza kulturnih artefaktov in institucij umetnosti pa pokaže skorajda diametralno nasprotno sliko: intimna sfera je nosila izrazito politične konotacije, vzgoja otrok je bila pravzaprav vzgoja za državljanstvo (od tod tudi ideološka apologija izključevanja žensk iz javnega delovanja, saj svojo javno vlogo že opravijo z vzgojo moških potomcev), prikazovanje intimnih prizorov je bilo pogosto namenjeno moraliziranju, v popularnih pornografskih romanih pa je spolnost postala medij komuniciranja bolj ali manj jasno oblikovanih filozofskih naukov. Samoreferencialnost intimnih prizorov je značilna prej za rokoko, od katerega se je meščanska publika

odvračala:

> Od sredine osemnajstega stoletja dalje je umetnost prevevala moralizirajoča vnema, kot bi se želeli pokoriti za grešne ekscese hedonističnega stila in tem, ki so bile dominantne v rokokoju. Korenine tega didaktičnega načina lahko v širšem smislu iščemo v rasti meščanskih publik in natančneje v popularni umetnosti kot so Hogarthove grafike in Richardsonovi romani, ki se je pojavila v Angliji osemnajstega stoletja. (Rosenblum 1969, 50)

La Font de Saint-Yenne je že leta 1754 pozival, da mora zgodovinsko slikarstvo prikazovati „vrla in herojska dejanja velikih ljudi, vzore humanosti, širokosrčnosti, poguma, kljubovanje nevarnosti tudi za ceno življenja, strastno obrambo časti domovine in še posebej obrambo religije.” (Saint-Yenne v Rosenblum 1969, 55-56)

Kot pripomni Wellek , je v neoklasicistični doktrini ves čas obstajalo nerazrešeno protislovje med vsebino in formo: “Na eni strani je njegova teorija pristajala na zunanji in prazni formalizem, na drugi pa se ni mogla ločiti od rangiranja tematike umetnosti glede na kriterije dostojanstva in moralne vrednosti.” (Wellek 1955a, 18) Večina kritikov je kot primarno nalogo literature izpostavljala moralno vrednost. (Wellek1955a, 21) Od šestdesetih let osemnajstega stoletja je v francoski umetnosti predstavljanje vrlin pričelo zmagoviti pohod. (Wellek 1995a, 56)

Diderot v esejih o slikarstvu piše: "Narediti vrlino privlačno, pregreho odvratno in posmeh učinkovit: to bi moralo biti delo vsakega poštenega moža, ki prime za pero, čopič ali dleto." (Diderot 1995a, 225) In v *Pensées détachées*: "Vsak kip ali slika mora biti izraz velike maksime, nauk za gledalca; drugače sta nema." (Diderot v Fried 1980, 90) Pozneje je

averzija do samozadostne intime postala še močnejša: “Ko se je bližala revolucija, so se v Francoski umetnosti pojavili številni primeri prikazovanja tragične, a neizbežne zvestobe državi namesto družini.” (Rosenblum 1969, 66)

Za primer si lahko pogledamo Davidovo sliko *Prisega Horacijev*. Gre za prelomno delo, ki je začrtalo novo smer v likovni umetnosti: “Kot je dobro znano sta se slava in vpliv Prisege, ki je postala senzacija, ko je bila razstavljena v Rimu leta 1784 in v Parizu leta 1785, hitro širila po Evropi.” (Johnson 1989, 107) V Franciji je Prisega hitro postala merilo, po kateri so kritiki sodili slike. (Johnson 1989, 111)

Slika 3.1: Jacques-Louis David, Prisega Horacijev



vir: Wikimedia

Navdih za sliko naj bi David po Rosenbergovem (1970) mnenju črpal pri Beaufortovi sliki Bruta, ki se tematsko prav tako navdihuje v zgodovini antičnega rima in je na Salonu leta 1771 požela skoraj enoglasno hvalo – izjema je bil Diderot, ki ga slika ni prepričala.

Temo za sliko je David črpal iz rimske zgodovine. Trije bratje so bili izbrani, da v boju branijo interese Rima v sporu z Albo, ki je prav tako izbrala tri bojevnike. Prizor, ki ga je David izbral, nima podlage v virih, temveč je njegova lastna invencija. Slika prikazuje tri brate, ki pred odhodom v boj prisegajo na meče, da bodo branili interese Rima. Moški so prikazani

odločni, na njihovih obrazih ni zaznati sence dvoma ali strahu[14], vizualno je ta občutek podkrepljen z odločnim ritmom in simetričnostjo figur.

Kraj dogajanja je družinski dom, vendar o kakšni samozadostni intimi ni sledu: interesi države se ne ustavijo pred pragom in od posameznika zahtevajo neizprosno lojalnost, tudi na račun družine. Razkol ne poteka med družinsko intimo in zunanjostjo, temveč znotraj družine: kontrast moški odločnosti predstavljajo ženske, ki se vdajajo obupu. Za razliko od moških so popolnoma pasivne, delujejo kot zgolj neme priče dogajanju, niti približno niso zmožne kot Antigona vrednoti patriotizma enakovredno zoperstaviti vrednoto lojalnosti družini. Pri Davidu je konflikt med tema vrednotama nedvoumno razrešen v prid državi. Zgodnja skica razkriva, da je David najprej razmišljal o prizoru, ki še bolj jasno izraža konflikt vrednot: eden od sinov je po povratku iz boja pravkar ubil svojo sestro, ker si je drznila žalovati za premaganimi nasprotniki, med katerimi je bil tudi njen zaročenec, oče pa mu stoji ob strani in ga zagovarja. (Wind 1941/1942, 124)

V takšnem zoperstavljanju maskulinosti in femininosti se že nakazuje poznejši eksplicitno politični projekt izločevanja žensk iz javnosti, ki ga je opisovala Hunt (1984). Skoraj sočasno s prepovedjo delovanja vseh ženskih klubov je bil sprejet Davidov predlog velikanskega kipa Herkula, ki je nadomestil zgodnejše ideje kipa Marianne: „Jakobinsko vodstvo se je balo,

[14]V tem času je opaziti premik slikarstva od ekspresivnosti, vezane na fizionomijo figur, k ekspresivnosti gest (Johnson 1989). Do sredine sedemdesetih let je bil Diderot še edini kritik, ki je izpostavljal ta aspekt kot ključen za uspešnost slike, ko se je tudi med ostalimi kritiki začelo porajati zanimanje za ekspresivnost gest, končno pa postalo splošno razširjeno v začetku osemdesetih predvsem v komentarjih Davidovih del. (Johnson 1989, 100) Tudi ta premik lahko razumemo kot simptomatičen za družbene spremembe, v katerih so v ospredje stopali atributi aktivnosti in dinamičnosti in nadomeščali ideje večnosti ter stabilnosti družbenega reda. Gesta je dejanje subjekta, fizionomija je dana od višje sile, podobno kot je bil novi politični red razumljen kot posledica aktivnega delovanja subjektov, stari režim pa kot od boga dano nespremenljivo stanje sveta.

da bi ženske vzele Marianne kot metaforo za svojo participacijo; v takšni situaciji jim ženska figura, kakorkoli divja in radikalna, ni mogla biti pogodu. Herkul je ženske postavil v perspektivo, na njihovo mesti in odnos podrejenosti. Monumentalni moški je sedaj bil edina aktivna figura.“ (Hunt 1984, 104)

Sicer je bil herojski klasicizem podpiran tudi s strani oblasti v upanju, da ji bo povrnil sijaj vladavine Ludvika XIV. Ironično je, da je Davidovo Prisego, sliko, ki je postala skorajda simbol herojske faze revolucije, naročil Ludvik XVI. (Hazlehurst 1960, 59) Toda Ludvik XVI. je bil že daleč od tega, da bi lahko zapolnil herojske vloge, ki jih je takšna umetnost prikazovala. Deloma zaradi umika iz javnega življenja in ceremonij, ki so še bile stalnica vladavine Ludvika XIV., deloma zaradi “desakralizacije” (Chartier 1991) kraljeve podobe, ki se je začela že v času vladavine Ludvika XV. Herojske podobe so prej pomagale gladiatorjem meščanske družbe, da so v “klasično strogi dediščini rimske republike našli ideale in umetniške oblike, samoprevare, ki jih je meščanska družba potrebovala, da bi sama sebi prikrila omejen meščanski značaj svojih bojev in ohranjala svojo strast na nivoju velike zgodovinske tragedije.” (Marx 1852a, prvo pogl.)

3.2 Impotentnost kralja in promiskuitetnost filozofije: literarno podzemlje predrevolucionarne Francije

V desetletjih pred revolucijo je v Franciji že obstajal ilegalni trg tiska, kjer se je artikulirala tudi družbena in politična kritika, uperjena predvsem na dvor in cerkev: “Majhne knjižnice materializma, ateizma in deizma so bile na voljo za razumno ceno v obliki, za katero se je zdelo, da je utelešenje same

razumnosti. Svobodno mišljenje ni bilo zastonj, a do leta 1770 je bilo v dosegu kupne moči srednjih razredov in zgornjih slojev obrtnikov in lastnikov trgovin." (Darnton 1982, 71)

Darnton na začetku svoje študije o prepovedanih best-sellerjih v predrevolucionarni Franciji pripomni, da v osemnajstem stoletju razlike med žanri, kot jih poznamo danes, še niso bile izoblikovane:

> O *Du contrat social* razmišljamo kot o politični teoriji, o *Histoire de Dom B...* pa kot o pornografiji, mogoče celo kot o nečem preveč vulgarnem, da bi lahko bilo literatura. A prodajalci knjig osemnajstega stoletja so jih dajali v en koš pod oznako "filozofske knjige". Če poskušamo na njihov material gledati na njihov način, se prične navidezno samoumevna razlika med pornografijo in filozofijo podirati. (Darnton 1996, 21)

Darnton se pri svojem delu osredotoča na konkretno analizo produkcije, cirkulacije in recepcije idej ter opozori na določeno samovoljo idealističnih interpretacij, po katerih so velike ideje razsvetljevalcev odgovorne za miselni preobrat, ki naj bi konec koncev tudi omogočil izbruh francoske revolucije. Na razsvetljenstvo lahko prav obratno gledamo kot na produkt francoske revolucije, ko je politični preobrat sprožil potrebo po iskanju legitimacije in modelov delovanja pri avtorjih, ki so komaj s tem v popularnih predstavah postali združeni v skupino razsvetljevalcev.

Voltairjeve politične simpatije so bile trdno na strani aristokracije in njegov pogled na družbo (in na proces razsvetljevanja) izrazito elitističen: "Voltaire – ki je neprestano kultiviral dvorjane, sam poskušal postati eden od njih in vsaj uspel kupiti plemiški status – je verjel, da mora razsvetljenstvo začeti z *grands*: ko bo zavzelo družbene vrhove, se lahko

ubada z množicami – a pri tem mora paziti, da se množice ne naučijo brati." (Darnton 1982, 13)

Darnton ne prizanaša kanoniziranim razsvetljevalcem: "Prehod od heroičnega k visokemu razsvetljenstvu je gibanje domestificiral, ga integriral z *le monde* in ga pahnil v *douceur de vivre* zadnjih let starega režima." (Darnton 1982, 15) Onkraj kultiviranega razpravljanja med meščanstvom in aristokracijo v salonih, na katere se v prvi vrsti osredotoča Habermas pri svoji analizi, je obstajal svet pornografske literature, obscenega klevetanja o ekscesih izprijene aristokracije in radikalnih političnih pamfletov, ki so se prek ilegalnih kanalov širili skupaj s prepovedanimi filozofskimi deli Rousseauja in Voltaireja pod oznako *livres philosophiques.* To ne pomeni, da lahko zanemarimo politični vpliv visokega razsvetljenstva, temveč moramo njegov vpliv razumeti v kontekstu ideoloških napadov na avtoriteto figur starega režima, ki so v literarnem podzemlju potekali na precej manj prefinjen način, in vlogo podzemlja pri popularizaciji političnih in filozofskih idej razsvetljenstva.

Odnos tega drugega sveta do sveta salonov, državnih privilegijev[15] in pariškega ceha založnikov, ki je dominiral trg legalnih knjig, je bil pogosto odkrito sovražen. Ob odsotnosti trga, ki bi lahko zagotovil preživetje večjemu številu piscev, so se bili izključeni iz državnih privilegijev prisiljeni

[15] Darnton pripomni, da je ključno načelo organizacije intelektualne in kulturne produkcije v predrevolucionarni Franciji bil privilegij: "Same knjige so bile nosilke privilegijev, ki jih je podeljevala kraljeva milost. Privilegirani cehi, katerih organizacija je izkazovala prisotnost vpliva samega Colberta, so monopolizirali proizvodnjo in distribucijo tiskane besede. Privilegirane revije so izkoriščale od kralja podeljene monopole. Privilegirane Comédie Française, Académie Royale de Musique in Académie Royale de Peinture et Sculpture so legalno monopolizirale gledališče, opero in plastične umetnosti , Académie Française je literarno nesmrtnost pridrževala za štirideset privilegiranih posameznikov, medtem ko so privilegirana telesa kot Académie des Sciences in Société Royale de Médecine dominirala svet znanosti. In nad vsemi se je dvigala izjemno privilegirana kulturna elita, ki je *le monde* imela samo za sebe." (Darnton 1982, 20)

preživljati z opravljanjem

> umazanega dela družbe – vohunjenja za policijo ali preprodajanja pornografije; in svoje pisanje so napolnili s preklinjanjem *monde*, ki jih je poniževal in spridil. Predrevolucionarna dela ljudi kot so Marat, Brissot in Carra ne izražajo nekega nejasnega "protiestebliśmentovskega" občutja; iz njih vre sovraštvo do literarnih "aristokratov", ki so prevzeli egalitarno "republiko pisem" in jo spremenili v "despotizem." (Darnton 1982, 20-21)

Tekom zadnjih let starega režima je postala opazna diferenciacija med salonom in kavarno, kjer je salon ostajal relativno formalna institucija s svojo aristokratsko etiketo in dostopom omejenim na tiste izbrance, ki so se gibali v pravih družbenih krogih, med tem ko so kavarne ostajale odprte za vse in bile mnogo bližje življenju na ulici. (Darnton 1982, 23) Zunaj institucij *le monde* so se oblikovale paralelne institucije, kjer so izključeni iz sveta visoke kulture lahko predstavljali svoja dela in ideje. (Darnton 1982, 24) Javnost predrevolucionarne Francije je bila izrazito hierarhično členjena: aristokratska družba v salonih in privilegiji za ene, vohunjenje za policijo, ilegalna trgovina, pornografija in obsceno klevetanje za druge. In kot se je izkazalo tekom devetnajstega stoletja, koalicija aristokracije in *haute bourgeoisie*, ki se je tkala v salonih, nikakor ni bila zgolj začasnega značaja.

Darnton (1996) na osnovi arhivov policije in založnika Société typographique de Neuchâtel (STN) poskuša rekonstruirati, katere knjige so bile v predrevolucionarni Franciji najbolj brane[16]. Med prepovedanimi best-

[16]Naloga je skorajda neizvedljiva, saj so arhivi STN, ki so ohranjeni v popolnosti, edini, od katerih so nam na voljo več kot zgolj fragmenti. (Darnton 1996) Darnton (1996) je kljub temu mnenja, da ohranjeni arhivi niso popolnoma nereprezentativni, saj založniki niso bili vsebinsko diferencirani in so veliki založniki kot je bil STN knjige, ki jih niso sami

sellerji izstopajo trije žanri: filozofska pornografija, utopija in politično klevetanje.

Klasificiranje dela kot pornografskega je, kot opozarja Darnton, (1996, 87) produkt devetnajstega stoletja, v osemnajstem jasno definiran pornografski žanr ni obstajal, kot so tudi nasploh v podzemlju literature meje med različnimi oblikami bile precej fluidne. *Thérèse philosophe* je kotirala visoko na seznamu najbolj prodajanih del STN, (Darnton 1996, 63) s sodobnega stališča pa bode v oči predvsem mešanje na prvi pogled nezdružljivih aspektov, ki je nakazano že v naslovu: glavna junakinja pornografskega dela je identificirana kot filozofinja, v delu pa so podrobni opisi orgij nerazdružljivo povezani z razpravljanjem o filozofskih vprašanjih. Delo je v resnici *Bildungsroman*, kjer je seksualnost medij filozofskega razvoja v smeri ateizma, materializma in hedonizma ter obratno tudi filozofski nauki niso suhoparne doktrine temveč služijo zelo praktičnemu namenu maksimiranja užitka.

Ne manjka tudi vpletanja dnevnopolitičnega dogajanja. Zgodba se v začetku naveže na škandal, ki je izbruhnil, ko je dekle iz Toulona obtožila jezuitskega duhovnika spolne zlorabe, in sprožil val pamfletov (v romanu se osebe skrivajo za anagrami, Eradice za Cadiere in Dirrag za Girard). (Darnton 1996, 91) Junakinja romana pripoveduje, kako je bila priča spolnim zlorabam, ko je duhovnik dekle prepričeval, da so spolni akti, katerim se je morala podrejati, v resnici duhovne prakse, ki jo bodo očistile greha:

> Svetoval sem ti, moja draga sestra: spozabi se in se prepusti. Bog od ljudi

izdajali, pridobivali od drugih založnikov. Tudi primerjava s policijskimi arhivi pokaže, da med njimi in arhivi STN ni bistvenih razlik glede pogostosti pojavljanja najbolj priljubljenih knjig.

> zahteva le njihova srca in njihove misli. Samo tako, da pozabimo na telo, lahko dosežemo enotnost z bogom, se približamo svetništvu, storimo čudeže. Ne morem ti zamolčati, moj dragi angel, da sem tekom najine zadnje vaje opazil, da je tvoj um še vedno bil usmerjen na tvoje meso. Kaj! Ali ne moreš do neke mere posnemati tiste blažene svetnike, ki so bili bičani, mučeni, žgani brez vsakršnega trpljenja, ker je bila njihova domišljija tako prevzeta z božjo slavo, da je za druge misli ni ostalo niti kanček. (v Darnton 1996: 256, 257)

Verjetno nam ne more nihče očitati pretirane interpretativne samovolje, če te prizore beremo kot metaforo za delovanje organiziranje religije in ne zgolj kot opise ekscesov izprijenega posameznika: religija je zapeljevanje, in temeljna tehnika zapeljevanja kartezijanski dualizem. Lažnost tega dualizma je postopoma bolj eksplicitno izpostavljena v nadaljevanju romana hkrati z njegovo alternativo, materializmom: „/S/piritualna plat slavne dihotomije ne obstaja; vse je materija v gibanju.“ (Darnton 1996, 95) Nauk romana je eksplicitno izpostavljen na koncu:

> Duša nima volje, nanjo vplivajo zgolj naši čuti; torej snov. Razum nas razsvetljuje, a ne more določati naših dejanj. Samoljubje (užitek, ki ga želimo ali bolečina, ki se ji skušamo izogniti) je motivirajoč dejavnik za vse naše odločitve. Sreča je odvisna od soglasja naših organov, naše izobrazbe in naših zunanjih zaznav in človeški zakoni so takšni, da je človek lahko srečen le, če jim sledi, če živi kot gentleman. (v Darnton 1996, 299)

Permeabilnost mej med literaturo – če pornografije ne izključimo iz te kategorije – filozofijo in politiko še jasneje demonstrira de Sade v svojem *Philosophie dans le boudoir*. Kot *Thérèse philosophe* je naracija sestavljena

iz serije orgij, ki so prekinjene z razpravami, ki orgije opravičujejo in postavljajo v širši kontekst hedonistično-meterialističnega nazora. De Sade želi iz nauka izpeljati tudi konkretno politično ureditev, ki bi bila z njim skladna, zato se odloči preprosto prekiniti naracijo s političnim pamfletom. Takšno delo se upira jasni klasifikaciji. Literarni aspekt je žrtvovan filozofiranju in politični polemiki, v ta namen je naracija pogosto prekinjena, avtor išče izgovore za uvajanje filozofskih in političnih dialogov. Hkrati pa ti dialogi ostajajo literarni, zaman bomo iskali sistematičnost, ki bi jo pričakovali od filozofskega dela, liki se pogosto ponavljajo, prepričevanje ne temelji na sistematiziranju trditev v koherentno celoto, temveč ostaja v kontekstu naracije.

Žanr filozofske pornografije demonstrira najprej, da idej samozadostnosti intime ter iracionalizma in eskapizma spontanega čutenja ne smemo razumeti kot dominantnega pojmovanja intime v predzgodovini in zgodnji fazi oblikovanja meščanske javnosti. Romanticizem, ki ga uteleša Rousseaujeva *Julie,* je postal dominanten komaj proti koncu stoletja. Drugič, eklekticizem, ki se kaže v vnašanju filozofske argumentacije in političnih argumentov v naracijo pornografskih romanov, kaže na izvorno prekrivanje literarne in politične javnosti. Zdi se, da so bralci od zgodb pričakovali vsaj moralni nauk. De Sadu se na primer zdi potrebno v posvetilu k *Justine* polemizirati z lastnim delom, v katerem je izčrpno prikazana nesreča, ki sledi moralnemu vedenju in pričakovanju dobronamernosti drugih, in zagovarjati vrlino. V tem predpostavlja bralca ali bralko, ki romana ne bere zgolj zaradi zabave ali razvedrila oz. spolnega vzburjenja, temveč v njem pričakuje moralno poanto.

Druga zelo priljubljena literarna oblike ilegalnega trga, še posebej v letih neposredno pred revolucijo, je bila *libelle*, v kateri so pisci „z

zlonamernostjo, ki si jo danes težko predstavljamo, čeprav ima dolgo zgodovino v podzemni literaturi, klevetali čez sodišča, cerkev, aristokracijo, akademije, salone, vse kar je vzvišenega in uglednega vključno s samo monarhijo.“ (Darnton 1996, 33) Klevetanje težko prištejemo med metode racionalne razprave, na katerih naj bi normativno temeljila javna sfera, a s takšnim vrednotenjem v konkretno zgodovinsko situacijo vnašamo kriterije, ki so ji tuji. V situaciji, kjer je politična sfera bila *de facto* personalizirana, kjer so najbolj intimni odnosi na dvoru že bili vsaj potencialno politične koalicije, kjer se je tudi legitimnost sistema vzpostavljala skozi avro konkretnih oseb, kjer so „se boji za oblast na dvoru bili s pomočjo slovesa,“ (Darnton 2004, 104) se je morala tudi kritika sistema spustiti iz abstraktne ravni na konkretno – in zasebnost dvorjanov je bila konkretna politična realnost časa.

Libelles niso vsebovale kakšnega političnega programa: „Ne samo da bralcu niso ponudile ideje, kakšna družba naj nadomesti stari režim; vsebovale so komaj kakšno abstraktno idejo.“ (Darnton 1982, 34) Vendar na osnovi tega ne smemo sklepati, da niso imele pomembnih političnih učinkov. V osemnajstem stoletju so postajale vse pogostejše kritike družbenih razmer, ki kralja niso več prikazovale kot dobrovoljnega, a zavedenega s strani mahinacij resničnih krivcev za razmere, temveč so ga vključile v kritiko. (Chartier 1991, 114) *Libelles* so „ustvarile imaginarni svet neskončne arbitrarne moči, poseljen s stalnim naborom figur: zlobni ministri, dvorjani, ki spletkarijo, pederastični prelati, sprijeni ministri in zdolgočaseni, neučinkoviti Bourboni.“ (Darnton 1996, 77)

Darnton postavi tezo, da je prepovedana literatura oblikovala javno mnenje na dva načina: „/D/a je nezadovoljstvo fiksirala v tisku (in s tem ohranjala in širila besedo) in ga oblikovala v naracije (spremenila nepovezan

govor v koherentni diskurz).“ (Darnton 1996, 191)

Oblike kot je *libelle* ali *chronique scandaleuse* so se v tem aspektu gibale med literaturo, novicami in političnim pamfletom. V odsotnosti legalnih novičarskih medijev (Darnton 2000, 2) so zadovoljevale potrebo po informacijah o dogajanju na dvoru, ta dogajanja pa so spletla v celoto po pravilih, ki so se bolj ali manj zgledovala po literarnih oblikah. Za razliko od klevetanja v šestnajstem in sedemnajstem stoletju, ki je potekalo večinoma v obliki pamfletov, so „*libelles* osemnajstega stoletja bile dolge, kompleksne naracije, ki so segale od ene knjige (Anecdotes sur Mme la comtesse du Barry), do štirih (Vie privée de Louis XV), ali deset (L'Espion anglais), ali celo šestintrideset (Mémoires secrets pour servir a l'histoire de la république des lettres en France), če v žanr vključimo tudi *chroniques scandaleuses*.“ (Darnton 1996, 211)

3.3 Kritika kot posrednik med publiko in ustvarjalcem

Če je s povezovanjem klevetanja in filozofskih naukov prihajalo do estetizacije političnega, pa zgodovina umetnostne kritike v Franciji razkriva sočasni proces politizacije umetnosti, ko se je morala kritika za pravico obstoja boriti z državnimi institucijami, ki so si prizadevale umetnost vpeti v namene razvijanja reprezentativne publicitete.

Umetnostna kritika kot družbena institucija je pridobivala na pomenu v meri, v kateri je odnos proizvajalcev s publiko postajal problematičen. Z naraščanjem kupne moči meščanstva in sočasnim zmanjševanjem financiranja s strani aristokracije, dvora in cerkve, ki ju lahko razumemo kot procesa, ki sta vsaj od časa baroka dalje z različnimi hitrostmi potekala v celotni Evropi, izginja samoumevnost produkcije za

socialno relativno homogeno publiko. Potreba po prodaji presežkov produkcije, ki jih fevdalne institucije niso hotele ali niso bile več zmožne absorbirati, je umetnike silila, da se obračajo na meščansko publiko. Te okoliščine nam prej kot potreba po refleksiji intime pomagajo razumeti nastanek in vlogo zgodnje umetnostne javnosti.

V Franciji je bila leta 1648 ustanovljena slikarska akademija po vzoru rimske in florentinske (Dresdner 1915/1968, 85-86) ter postala institucija, ki naj bi na polju umetnosti skrbela za uresničevanje interesov države:

> Za Colberta so bile akademije primerne birokratske organizacije za vključitev umetnosti in znanosti v državni aparat. Na umetnost je kot na znanost gledal iz državnega vidika: namenjena je večanju slave kralja, blišča dvora, dobrobiti države in za to nalogo mora kot vse ostale državne funkcije biti strogo regulirana ter centralizirana. (Dresdner 1915/1968, 88)

Centralizacija in nedemokratična narava akademije pa je morala slej ko prej voditi v konflikte, saj se s svojo birokratsko togostjo ni bila zmožna prilagajanja na konkretne razmere. Spor ni potekal zgolj glede tehničnih vprašanj slikarstva, temveč glede pravice do kritike: prav laik de Piles si je leta 1673 drznil napasti prevladujočo dogmo akademije in v traktatu *Sur le coloris* zagovarjati od akademije preziranega Rubensa. (Dresdner 1915/1968, 96). Akademija je reagirala ostro, branila svoje stališče, predvsem pa svoj monopol nad vrednotenjem slikarskih dosežkov, navsezadnje naj bi po njihovem mnenju šlo za tehnična vprašanja, o katerih ne more odločati publika, temveč zgolj primerno usposobljeni. (Dresdner 1915/1968, 97) Vendar de Piles v polemiki ni ostal sam, tudi drugi so se odločili prek pamfletov polemizirati z vladajočo ortodoksijo akademije, tako

da je de Piles leta 1681 v disertaciji *Sur le ouvrages des plus fameux peintres* lahko zmagoslavno razglasil, "da se je situacija v kratkem času tako spremenila, da se pri izgovarjanju resnice ni potrebno več zadrževati." (de Piles v Dredner 1915/1968, 98)

Šlo je za pomembno prelomnico pri oblikovanju kritične publike umetnosti: "Prvič se je zgodilo, da je v Franciji laična publika pokazala tako živ interes glede umetnostnega vprašanja, in v tem procesu se je v Franciji resnično vzpostavila umetnostna publika." (Dresdner 1915/1968, 102) De Piles je v svoji polemiki zoper akademijo vztrajal, da slikarska kakovost ne izhaja iz sledenja pravilom, temveč da so "narava, genij, univerzalnost nadarjenosti nad pravili." (de Piles v Dresdner 1915/1968, 98) Takšen premik kriterijev vrednotenja je služil tudi temu, da je utemeljil pravico laikov, da sodijo stvaritve slikarjev: poznavanje kanona, tradicije in tehničnih postopkov so kot ekskluzivni kriteriji vrednotenja utrjevali monopol slikarjev, ožje pa institucije akademije, da razsoja glede vrednosti slike.

Podobno je Du Bos zagovarjal čutno in emocionalno naravo slikarstva, ki jo je zoperstavljal racionalizmu akademskih pravil. Posledično je tudi pripisal pravico presojanja čuteči, kultivirani publiki, ne ekspertnim poznavalcem pravil. (Dresdner 1915/1968, 104) Podoben premik kriterijev lahko pozneje opazimo v romantiki, kjer je na področju slikarstva ponovno prišlo do upora zoper akademicizem, le da so tokrat kritike temeljile na partikularizmu in iracionalizmu, ki pa sta prav tako postavljala pod vprašaj monopol stroke, da sodi o vrednosti umetnine.

Za razliko od salonov (aritokratskih krožkov) naj bi po sodobnih pričevanjih salone (slikarske razstave) obiskoval veliko širši krog ljudi. (Dresdner 1915/1968, 106-107) Nek sodobnik občinstvo salonov slikovito opiše tako:

> Tu mož iz Savoyarda, ki tam opravlja priložnostna dela, stoji z ramo ob rami z velikim plemičem v njegovem *cordon bleu*; prodajalka rib meša svoje vonjave z vonjavami ugledne dame, slednja se pri tem drži za nos, da se spopada z močnim vonjem po cenenem žganju, ki sili v njo; robat obrtnik, ki ga vodi zgolj naravni občutek, izrazi utemeljeno opazko, ob kateri pa nek bližnji slaboumnež plane v smeh zgolj zato, ker je bila podana v smešnem narečju; medtem pa slikar, ki se skriva v množici, razbira pomen vsega tega in ga obrača v svoj prid (Pidansat de Mairobert v Crow 1985, 4)

Vendar druga stran demokratizaciji, ki je bila inherentna salonom, nikakor ni bila naklonjena. Boj kritikov z akademijo je ves čas starega režima ostajal prav to: boj. Tudi slikarji niso bili naklonjeni tveganju, kateremu so se izpostavili v meri, v kateri je njihov ugled med naročniki postal odvisen od uspeha na salonu. V štiridesetih letih osemnajstega stoletja je najpomembnejši vir dohodkov pariških slikarjev predstavljalo povpraševanje elite, ki se je selila iz Versaillesa v mesto in svoje stene krasila z ornamenti v stilu rokokoja. (Crow 1985, 11) Država je bila edini vir povpraševanja za zgodovinsko slikarstvo v velikem stilu, njeno pokroviteljstvo pa je bilo "v najboljšem primeru občasno in pogosto nasploh odsotno." (Crow 1985, 11)

Crow (1985, 11) trdi, da so bili slikarji materialno odvisni od aristokratskih naročnikov, publiko salona pa doživljali predvsem kot nadlogo, kot neznan element, ki se grozi vriniti med njih in občinstvo, ki ga poznajo in katerega muham so se naučili streči. Vendar to odpira vprašanje, zakaj so se konec tridesetih let, ko se je obudila praksa rednega organiziranja salonov, odločali redno in v velikem številu razstavljati svoja

dela. Zdi se verjetno, da so slikarji v tem času uspeh pri širši publiki, ki je obiskovala salone, že razumeli kot pomemben dejavnik svojega uspeha, ki ga ne gre ignorirati. Dresdner (1915/1968, 117) oživitev salonov razlaga prav s krčenjem državnih izdatkov za naročila slikarskih izdelkov, kar je slikarje sililo k širjenju produkcije za trg. Ko je Pariz postajal vse pomembnejši umetniški center v mednarodnih krogih in so slikarji lahko upali na naročila iz tujine, je ugled, ki je lahko sledil pozitivnemu odzivu kritikov in se širil tudi onkraj meja Francije, bil druga pomembna ekonomska motivacija. (Fried 1995, xii)

Sočasno z meščansko publiko, ki se je začela zanimati za slikarstvo, se razvija tudi poznavalstvo in kritika, ki je svoj vpliv izvrševala v medosebni komunikaciji in prek pamfletov. Prav proti tem pogosto anonimnim kritikom pa je akademija obračala ost svoje kritike. Coypel je v svojih predavanjih na akademiji v letih od 1812 do 1820 zelo kritičen do laikov, ki, kot je trdil, "zanemarijo naravno občutenje, da bi svoj okus podvrgli pravilom, ki nerazumljena postanejo predsodki in slepijo namesto da bi razsvetljevala." (Coypel v Dresdner 1915/1968, 108-109)

Vendar sodbe laične publike že takrat ni bilo mogoče več ignorirati: "Publika je vedno najmočneja in ker je naš sodnik, se moramo z njo posvetovati." (Coypel v Dresdner 1915/1968, 109) Sovražnost do laične kritike je presenetljiva predvsem zato, ker ohranjene kritike iz prve polovice osemnajstega stoletja poleg suhoparnih opisov del vsebujejo zgolj še hvalo (Dresdner 1915/1968, 127-128)

Okoli polovice osemnajstega stoletja se pojavijo prve kritike v pravem pomenu besede: objavljeni teksti, ki poskušajo uravnoteženo presojati vrednost razstavljenih del. Za prvo takšno kritiko velja pamflet *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France,* ki

ga je leta 1747 objavil La Font de Saint-Yenne (Dresdner 1915/1968) in v njem zagovarjal odmik od rokokoja k "obuditvi vzvišenega in moralizirajočega klasicizma." (Crow 1985, 7) Prva reakcija akademikov in predstavnikov države je bila sovražna. Abbe Leblanc, ki je bil blizu vodstvu akademije, je še istega leta izdal pamflet, v katerem spodbija La Fonta, za naslovnico pamfleta pa je poskrbel Boucher. (Crow 1985, 7) Boucherjeva jedkanica prikazuje alegorijo slikarstva, ki v obupu sedi ob platnu, ki se mu posmehujejo osli in harpije.

Čeprav je uradna stran priznavala pravico laične publike, da sodi o umetnosti, pa je to pravico priznavala zgolj abstraktno, na vsakršno konkretno manifestacijo javnega mnenja o teh zadevah je reagirala sovražno: "Kakor hitro so se pojavili elementi umetnostne javnosti, so jih akademija in državni uradniki denuncirali, zasmehovali, zatirali ali ignorirali." (Crow 1985, 9) Javnost je bila očitno razumljena v njeni reprezentativni funkciji: publika naj bi občudovala dela, ki jih je akademija izbrala, kimala njenim odločitvam, se z ogledom razstavljenih del izobraževala, vendar nikakor naj ne bi avtonomno sodila, izpostavljala pomanjkljivosti del akademikov in polemizirala zoper vodila, ki jih je narekovala akademija, ta javni spektakel afirmacije pa naj bi služil tudi povečevanju ugleda monarhije: "Izvirni namen [salonov] je bil nedvomno z bogastvom in veličastnostjo, ki obdajata monarha, narediti vtis na hvaležno in pasivno ljudstvo, kot so to kraljeve procesije in festivali že vedno počeli." (Crow 1995, xi)

Vendar družbeni pogoji za povratek k zgolj reprezentativni publiciteti niso bili več izpolnjeni: ko je monarhija deloma zaradi finančnih težav, deloma zaradi umika v zasebnost, ki je zaznamoval vladavino Ludvika XV. in XVI., kazala vse manj zanimanja za financiranje umetnosti, so se bili slikarji

prisiljeni obračati na socialno vse bolj heterogeno in vse bolj samosvoje občinstvo, kjer pa se je – kot vse kaže proti volji slikarjev in akademije – med občinstvo in ustvarjalca vrinila figura poznavalca. Poznavalci so si prizadevali sintetizirati javno mnenje o razstavljenih delih, se razumeli kot mandatarji publike ter hkrati zastopniki določenih idej, ki so jih prek pamfletov poskušali razširiti med zainteresirane. Skratka, pasivno občinstvo, ki je zgolj udeleženo javnega spektakla, je začela nadomeščati publika, ki si je mnenja začela oblikovati v javni razpravi in začela pod vprašaj postavljati najprej konkretne elemente javnega spektakla reprezentacije, kasneje pa tudi spektakel kot tak.

Publike zlovoljnost akademije ob izidu prvih kritik ni prestrašila in se je ravnala po La Fontovi zahtevi: “Razstavljena slika je kot natisnjena knjiga, kot na oder postavljena predstava – vsakdo ima pravico o njej razsojati.” (v Dresdner 1915/1968, 129) V drugi polovici osemnajstega stoletja je kritika postala stalna spremljevalka salonov, izražala se je prek treh organov: časopisov, kjer je zaradi uradne cenzure bila plaha in previdna, ter korespondenc in pamfletov, kjer pa so si avtorji drznili svobodno presojati ne samo razstavljenih del, temveč tudi samo akademijo. (Dresdner 1915/1968, 144-153)

4 Pregled nekaterih ključnih tekstov o vlogi umetnosti in umetnostne kritike

V tem poglavju predstavim nekatere ključne tekste, ki ponazarjajo razumevanje družbene vloge umetnosti v osemnajstem stoletju. Ta čas lahko razumemo kot obdobje prehoda od tega, kar Debeljak (1999) imenuje heteronomne k avtonomnim oblikam legitimacije umetnosti. Heteronomna legitimacija je bila prevladujoča v reprezentativni dvorni umetnosti, ko so umetniki morali svoje snovanje podrejati zahtevam neposrednih naročnikov, avtonomno legitimacijo pa vzpostavi institucija umetnosti, ko se osvobodi njej eksternih kriterijev vrednotenja. Osemnajsto stoletje je razpeto med ta dva načina legitimacije, saj so po eni strani instituciji umetnosti eksterni kriteriji še vedno močno vplivni (legitimacija vsebine s sprejetimi moralnimi in etičnimi normami, hierarhija žanrov v slikarstvu), ki pa morajo konkurirati z imanentno estetskimi kriteriji. Pri sodobni kritiki se ta napetost manifestira kot razdvojenost umetnine med vsebino in formo, razkol, ki ga kritika ni zmožna premostiti. Sodbe razpadajo na heteronomne sodbe o vsebini (npr. ali je prikazano skladno z moralo) in avtonomne sodbe o formalnem aspektu umetnine (v slikarstvu npr. tehnična ustreznost risbe, harmonija barv, kompozicija).

Najprej se posvetim korespondenci med Rousseaujem in d'Alembertem o družbeni vlogi gledališča, ki je poleg obširne in sistematične obravnave problema relevanten tudi, ker jasno razkriva razkol med Rousseaujem in *le monde*, ki ga je Rousseau obeležil z romanom *Julie*, romanom, s katerim je skoraj lastnoročno spremenil pojmovanje literature v Franciji. Naslednji avtor, ki se mu posvetim, je Diderot, katerega poročila s

salonov so zaslovela komaj pozneje, med sodobniki je bila cirkulacija omejena na maloštevilne izbrance iz najvišjih vrhov evropske aristokracije, med katerimi je bilo tudi več monarhov. Relevantni so, ker po obsegu in globini daleč prekašajo sodobne umetnostnokritične tekste, ker Diderot v njih utemeljuje in zagovarja pomen umetnostne kritike, nenazadnje pa tudi zato, ker Dideroteva nestanovitnost nakazuje, da na razstavljene slike ni zgolj apliciral vnaprej izoblikovanega sistema, temveč je svoje kritike prilagajal in z njimi reagiral na sodobne razprave. Nazadnje se posvetim še dvema besediloma iz Velike Britanije. Najprej Richardsonu, avtorju priljubljenih moralizirajočih romanov v pismih in njegovemu predgovoru k romanu *Clarissa*, ki omogoča podrobnejši vpogled v ključen žanr literature osemnajstega stoletja, nazadnje pa še vplivnemu kritiku Samuelu Johnsonu in njegovim zahtevam po neposredni etični vlogi literature.

4.1 Rousseau proti d'Alembertu: ali Ženeva res potrebuje gledališče?

V članku o Ženevi, ki ga je pisal za Enciklopedijo, je d'Alembert izpostavil pomanjkanje gledališča in izrazil mnenje, da bi Ženeva takšno institucijo potrebovala. To mnenje je razburilo vsaj enega prebivalca mesta, ki se je odločil svoje nestrinjanje izraziti v obsežnem pismu. Rousseau na gledališče gleda kot na obliko zabave, ki jo "smemo dovoliti zgolj v kolikor je nujna in vsaka nepotrebna zabava je zlo za bitje, katerega življenje je tako kratko in katerega čas je tako dragocen." (Rousseau 2004: 262) Ne glede na vsebino je takšna zabava že izraz dekadence, sama potreba po njej se namreč pojavi kot posledica "nezadovoljstva s samim sabo, bremenom brezdelja, zanemarjanjem preprostih in naravnih okusov." (Rousseau 2004, 262)

Gledališče je artificialno, ne spontano, ljudi fragmentira in jih ne povezuje: "Tja gredo, da pozabijo svoje prijatelje, sosede in znance, da bi se ubadali z zgodbami, da bi jokali nad nezgodami mrtvih ali se smejali na račun živih." (Rousseau 2004, 262)

Rousseau meni, da obstaja nerazrešljivo protislovje med užitkom, ki ga gledališče nudi in je njegova primarna funkcija, ter možnostjo opravljanja za družbo koristnih funkcij. Slepili bi se, če bi želeli prek estetskega užitka poučevati ljudi. Takšnega programa ne bi mogli "uresničiti, ne da bi odvrnili tiste, ki jih želimo poučiti." (Rousseau 2004, 263) Če želi gledališče zabavati, se mora podrejati strastem publike: "Če slikar tem strastem ne bi laskal, bi gledalci bili odvrnjeni, saj se ne bi želeli videti v luči, v kateri bi se morali prezirati." (Rousseau 2004, 263) Za namene razsvetljenstva je gledališče docela neprimerno: "Zgolj razum je na odru neuporaben." (Rousseau 2004, 264)

Tudi sklep, ki bi ga lahko izpeljali iz teh premislekov, da je gledališče sicer škodljivo za publiko, ki v sebi nosi neprimerne strasti, a koristno za publiko, ki jo vodi vrlina, Rousseau zavrne: "Tudi v tem primeru je možno, da strasti zaradi premočnega vzburjenja postanejo pregrehe." (Rousseau 2004, 265) Gledališče po Rousseaujevem mnenju ne proizvaja katerze, v kateri bi se publika lahko znebila škodljivih strasti, to nalogo lahko opravi zgolj razum. (Rousseau 2004, 265) Ker mora zavoljo uspeha gledališka igra laskati strastem publike, je lahko katarza zgolj navidezna: "Tako gledališče človeka očisti strasti, ki jih nima, in krepi tiste, ki jih ima."(Rousseau 2004, 266) Na moralo ljudi je po Rousseaujevem (2004, 266) mnenju možno vplivati na tri načine: z zakonom, ki bi v kontekstu gledališče prinašal bolečino namesto užitka, z mnenji, katerim se gledališče podreja in jih ne more spreminjati ter z užitkom, ki pa v primeru gledališča služi zgolj temu,

da se občinstvo vanj vrača.

Ko publika sodi dejanja likov na odru, jih ne sodi zaradi načina, na katerega so predstavljena, temveč zgolj aplicira že prej prisotne moralne kriterije: "Vir skrbi, ki nas veže na spodobno in v nas podžiga sovraštvo do zla, je v nas in ne v predstavah. Umetnost te skrbi ne more proizvajati, lahko jo zgolj izkorišča." (Rousseau 2004, 267)

Izkušnja gledališča je tuja resničnemu delovanju, saj zlih dejanj nihče ne ljubi abstraktno zaradi njih samih, temveč zato, ker mu prinašajo koristi. (Rousseau 2004, 268) Kdor krši moralna načela zaradi lastne koristi, se ob izkušnji gledališča od njih ne bo odvrnil, prav nasprotno: "Kaj torej želi videti v gledališču? Natančno to, kar želi videti povsod: poduke o vrlini za javnost, iz katere se sam izvzame, in da ljudje svoji dolžnosti žrtvujejo vse, medtem ko se od njega ne zahteva ničesar." (Rousseau 2004, 268)

Tudi sočutje, ki ga lahko proizvede tragedija, naj bi bilo zgolj abstraktno, Rousseau (2004, 268) kot dokaz navaja primere tiranov, ki so točili solze ob zgodbah trpljenja, a so ob trpljenju, ki so ga sami povzročali, ostajali stoični. Katarzo Rousseau razume podobno kot pozneje Nietzsche: "Ko smo naše solze podarili tem fikcijam, smo zadostili vsem zahtevam humanosti, ne da bi nam bilo treba dati še kaj več; medtem ko bi dejanski nesrečniki potrebovali našo pozornost, podporo, tolažbo in delo, kar bi nas vpletlo v njihovo bolečino in zahtevalo, da žrtvujemo vsaj lenobo, čemur pa se prav radi izognemo." (2004, 269) Ko se izpostavlja fikcijskemu trpljenju, si lahko občinstvo domišlja, da je izpolnilo svoje dolžnosti in se s tem znebi potrebe, da bi dolžnosti opravljalo tudi v resničnosti. (Rousseau 2004, 269)

Gledališče naj bi do vrline gojilo docela abstrakten odnos: "To je tudi vsa uporabnost vseh teh vzvišenih čustev in vseh teh odličnih maksim, ki so tako močno izpostavljena – da za vedno ostanejo zapisana Odru in da nam

predstavljajo vrlino kot gledališko igro, ki je dobra za zabavanje javnosti, ki bi jo pa bilo nesmiselno resno poskusiti uvesti v družbo." (Rousseau 2004, 269)

Svoje teze se Rousseau nameni dokazati na primeru francoske dramatike, ki je po njegovem mnenju dosegla najboljše razmerje med užitkom in koristnostjo, ki ga gledališče lahko doseže. (Rousseau 2004, 270) Najprej zanika, da bi tudi v primeru, ko bi na odru vrlina bila vedno nagrajena in krivična dejanja kaznovana, ta lahko pozitivno učinkovala na gledalce, vendar opaža, da resnično stanje dramatike ne ustreza niti temu idealu, saj so pogosto resnični zgodovinski junaki (omenja Cata in Cicera) prikazani v negativni luči, medtem ko so zločinci (Catalina) prikazani v luči, ki jih v očeh občinstva naredi vredne spoštovanja. (Rousseau 2004, 271) Vendar tudi v nasprotnem primeru zločini, ki jim je občinstvo priča v večini francoskih dram, ne služiju drugemu, kot da "navadijo oči Ljudstva na grozodejstva, ki jih ne bi smeli niti poznati, in na zločine, ki jih ne bi smeli imeti za možne." (Rousseau 2004, 274)

Za razliko od tragedije, ki je tako močno oddaljena od izkušenj publike, da nanjo naj ne bi mogla vplivati ne dobro ne kvarljivo, resnično grožnjo Rousseau vidi v komediji, ki je bliže realnosti. V njej je "vse slabo in škodljivo; vsak vidik se dotakne publike. In ker užitek komičnega temelji na pregrešnosti človeškega srca, iz tega načela izhaja, da bolj kot je komedija zabavna in popolna, bolj je njen učinek uničujoč za moralo." (Rousseau 2004, 275) Molière, po Rousseaujevem mnenju največji mojster komedije, je zato tudi najnevarnejši: "Največ truda posveti posmehovanju dobroti in preprostosti ter da prevaro in dvoličnost prikazuje tako, da v nas zbujata zanimanje in naklonjenost." (Rousseau 2004, 275) Svoje prizadevanje naj bi Moliere najbolje uresničil v Mizantropu, kjer posmehu izpostavi tistega, ki

mu "svet nikoli ne oprošča, tistega, ki je smešen zaradi vrline." (Rousseau 2004, 277)

Smešenje vrline, ki se kaže kot sovraštvo ne do ljudi, temveč do njihovih zlih dejanj, Rousseau Molièru ni mogel oprostiti. Očita mu tudi nekonsistentnost: namreč da se lik mizantropa razburja o stvareh, ki se ga ne bi smele dotakniti, kar ni v skladu z naravo lika. (Rousseau 2004, 279) Če njegova narave resnično temelji na sovraštvu do pregrehe in ljubezni do vrline, bi ga morala škoda, ki jo sam utrpi, ko se zoperstavlja temu, kar mu je odvratno, pustiti hladnega. (Rousseau 2004, 280) Te nekonsistentnosti Rousseau ne pripiše Molièrjevi nespretnosti, temveč temeljni funkciji komedije: "Tako ga je želja po izzivanju smeha na račun lika prisilila, da lik poniža v neskladju z njegovo resnico." (Rousseau 2004, 280) Molièrjevi nasledniki naj bi bili še slabši od učitelja in se "brez njegovega genija in integritete /.../ toliko bolj posvetili njegovemu nagnjenju k laskanju sprijenim mladeničem ter mladenkam brez moralnega čuta." (Rousseau 2004, 284)

Ker je gledališče ujeto v nerazrešljivo protislovje med moralnostjo in zabavo, se avtorji po pomoč obračaju k "nevarnemi strasti" (Rousseau 2004, 285) ljubezni. Ta se mu zdi dvojno problematična: najprej ker je kot strast nevarna sama po sebi: "Kakorkoli nam je ljubezen prikazana, zapeljuje ali pa ni ljubezen. Če je prikazana slabo, je igra slaba. Če je prikazana dobro, preglasi vse drugo." (Rousseau 2004, 291) Vrlina v gledališču ostaja abstraktna, medtem ko strasti vzburijo gledalce, končni učinek pa je, da smo se v manjši meri zmožni upirati strastem. (Rousseau 2004, 293)

Potem pa zato, ker ženskim likom dovoljuje vstop v javnost. Tu Rousseau ugotavlja, da se gledališče prekrši zoper naravno vrlino žensk: ta pripada zasebnemu, spoštovanje do ženske vrline moški izkazuje tako, da o

njej ne govori. (Rousseau 2004, 286)

Po tem, ko je obdelal kvarljive učinke vsebine gledaliških iger, ugotavlja, da ima gledališče poleg nje še druge vzvode, s katerimi kvari publiko. Sama praksa obiskovanja gledališča lahko namreč ljudi odtegne od koristnega dela. (Rousseau 2004, 293) Rousseau meni, da lahko gledališče dopuščamo v velikem mestu, kjer vlada splošna nemoralnost in gledališče odteguje čas škodljivim dejavnostim, v majhnem mestu pa zanj ni prostora. (Rousseau 2004, 294) Iz svojih mladostnih spominov pričara podobo idiličnih vasic v bližini Neufchâtela, kjer naj bi prebivalci živeli preprosto življenje, prosti čas pa posvečali zgolj koristnim dejavnostim. (Rousseau 2004, 295-296) Če bi v to okolje uvedli gledališče, bi učinki bili skorajda katastrofalni, Rousseau ne predvideva drugega kot slabosti: prebivalci bi začeli zanemarjati delo, vstopnine in obleke bi povečale njihove življenske stroške, da bi jih kompenzirali, bi morali dvigniti cene svojih izdelkov, kar bi odgnalo trgovce, da bi tudi med zimo omogočali dostop do gledališča, bi bile potrebne tlakovane ceste, za njihovo financiranje pa davki, ženske pa bi začele tekmovati v javnem razkazovanju luksuza. (Rousseau 2004, 297)

Tako naj bi gledališče bilo zgolj dopustno v nekaterih okoliščinah, kjer bi zmoglo zamotiti ljudi in jim vzeti čas za zla dejanja, v dobro urejeni družbi pa so lahko njegovi učinki zgolj škodljivi: "Ko je ljudstvo sprijeno, je gledališče zanj koristno, ko je ljudstvo dobro, je gledališče zanj škodljivo." (Rousseau 2004, 298) Učinek, ki izhaja iz vsebine iger, namreč da okrepi tako zlo kot dobro, je po Rousseaujevem mnenju zanemarljiv, kot je dokazoval v prejšnjem delu pisma, odločilen je učinek same prisotnosti gledališča, ki pa kvari dobre in izboljšuje zle. (Rousseau 2004, 298-299)

Naslednji kvarljiv učinek gledališča po Rousseaujevem mnenju izhaja iz nemoralnega značaja igralcev. (Rousseau 2004, 298) Tega tudi strogi

zakoni ne morejo ukrotiti, saj ti izhajajo iz morale prebivalstva, tega pa lahko spreminja le javno mnenje: "Tako lahko počnemo, kar želimo; niti razum, niti vrlina niti zakoni ne bodo premagali javnega mnenja, dokler ne odkrijemo načina, na katerega ga lahko spreminjamo." (Rousseau 2004: 302) Ne da bi se navezal na pomen, ki bi ga takšna institucija imela pri preprečevanju zlih vplivov gledališča, predlaga častni tribunal, ki bi mu predsedovali ugledni možje, katerega kazni bi bile simbolne narave ter bi zadevale ugled obsojenega. (Rousseau 2004: 300-304)

Gledališče bi spremenilo "naše maksime, ali če želite, naše predsodke in naša javna mnenja, kar bi nujno vodilo k spremembi naše morale." (Rousseau 2004: 305) Oblast bi se le stežka zoperstavila javnim mnenjem z zakoni, težave ji povzroča že ohranjanje javnih mnenj in morale: "Javna mnenja, čeprav jim je težko vladati, so sama po sebi zelo spremenljiva." (Rousseau 2004, 305) Tako ji ostane samo to, da poskuša predvideti in preprečiti vzroke, za katere lahko predvideva, da bodo na javna mnenja delovali škodljivo. Tribunal, kot ga je bil predlagal, se Rousseauju ne zdi zadosti močan, da bi lahko zajezil vplive gledališča. (Rousseau 2004, 306)

Težave bi bile manjše, ko bi lahko gledališke igralke in igralce vzgojili, vendar se mu ne zdi, da bi takšen projekt lahko bil uspešen. Ugotavlja, da so igralke in igralci prezirani v vseh državah skozi zgodovino ter da vzrok za to ne more ležati drugje kot v samih objektih prezira. (Rousseau 2004, 307) Poklic igralca naj bi bil sporen sam po sebi: "Kaj je talent igralca? To je umetnost potvarjanja samega sebe, ali prevzemanja tujega značaja, zdeti se drugačen, kot človek v resnici je, hladnokrven postati strasten, izreči stvari, ki jih ne misli kot da bi jih, in končno, pozabiti na lastno mesto s tem ko stopi na mesto drugega." (Rousseau 2004, 309) Ti talenti, ki so po

Rousseajevem mnenju relativno neškodljivi zgolj na gledališkem odru, igralcem omogočajo varati svoje sodržavljane, in dvomi, da ti ljudje svojih talentov ne bi začeli zlorabljati tudi izven gledališča. (Rousseau 2004, 310)

Še posebej problematično se mu zdi, da ta poklic opravljajo tudi ženske, za katere "ni moralnosti /.../ zunaj umaknjenega in domestičnega življenja." (Rousseau 2004, 311) Dvojna morala, ki moškim dovoljuje, kar ženskam prepoveduje, za Rousseauja ni posledica družbenih konvencij in navad, temveč dana od boga in narave. Ni toliko vprašanje, kaj ženske v javnosti počno, temveč je problem njihova sama prisotnost: "Karkoli že počne, zdi se, da ženska v javnosti ni na svojem mestu." (Rousseau 2004, 316) Ni presenetljivo, da se na osnovi teh premislekov prisotnost žensk na gledaliških odrih Rousseauju zdi problematična: "A moramo sploh razpravljati o moralnih razlikah med spoloma, da bi videli, kako malo je verjetno, da tista, ki se prodaja v predstavi, ne bi istega kmalu počela v živo in da je nikoli ne bi premamila skušnjava, da zadovolji potrebe, ki jih s toliko truda vzbuja." (Rousseau 2004, 317)

Nazadnje Rousseau poskuša še prikazati, kakšni bi bili specifični učinki gledališča, ko bi ga dovolili v Ženevi, in po vsem povedanem o naravi gledališča ne presenča, da ne pričakuje drugega kot serije katastrof. Moški se bi zaradi preveč stika z ženskami spridili in poženščili. (Rousseau 2004, 325) Gledališče bi končalo krožke, v katerih moški javno razpravljajo. (Rousseau 2004, 333) Povečalo bi neenakosti bogastva. (Rousseau 2004, 336) Vse te slabosti gledališčo bodo Ženevčani deležni, ne da bi bili deležni njegovih pozitivnih učinkov: "Vse, kar bi v gledaliških igrah lahko bilo koristno za tiste, za katere so bile napisane, bo za nas škodljivo, vključno z okusom, za katerega bomo zmotno verjeli, da smo ga od njih dobili, ki bo le lažni okus brez taktnosti in tenkočutnosti ter bo nadomestil trdnost

razuma." (Rousseau 2004, 338-339) Nenazadnje pa bodo igralci zapeljali državljane in magistrate ter na ta način prevzeli državo. (Rousseau 2004, 341)

d'Alembert na začetku svojega odgovora, kjer se posveti naravi gledališča, najprej postavi pod vprašaj idejo naravnega stanja, ki ga lahko kultiviranje zgolj spridi: "Verjeli ste, da nas lahko osrečite in izpopolnite le tako, da nas povrnete na stopnjo zveri." (d'Alembert 2004, 354) Zabava, nadaljuje, ni škodljiva sama po sebi, prav obratno izhaja iz nujnosti, iz potrebe ubežati nesrečam življenja. (d'Alembert 2004, 254)

Filozofija bi morala premoči več realizma kot ga premore Rousseau: "Morala bi predvidevati, da smo takšni in nas vzeti takšne kot smo, polni strasti in šibkosti, nezadovoljni sami s sabo in z drugimi, ob tem pa smo še naravno nagnjeni k brezdelnosti v tesnobi in dejavnosti v poželenju." (d'Alembert 2004, 356) Če gledamo na gledališče zgolj z vidika zabave, bi ga morali zato dopuščati "vsaj kot igračo, ki jo človek podari trpečim otrokom." (d'Alembert 2004, 356)

Vendar d'Alembert ne meni, da je gledališče kvečjemu zabava, temveč tudi "šola morale in vrline." (d'Alembert 2004, 356) Z Rousseaujem se strinja, da je primarni namen piscev dram ugajati občinstvu, vendar če ob tem še koristijo, ni pomembno, da je korist zanje sekundarnega pomena. (d'Alembert 2004, 357) Pisci želijo ne samo ugajati občinstvu, temveč tudi uživati javni ugled, zanj pa morajo storiti več kot le zabavati: "Skriven in neumoren glas nam pravi, da le kar je dobro, veličastno in resnično ugaja vsem, in da tisti, ki ne uživa splošnega odobravanja, očitno nima ene od teh lastnosti." (d'Alembert 2004, 357) Publika "spoštuje tiste, ki jo poučijo, spodbuja tiste, ki jo zabavajo, pokloni se tistim, ki jo poučijo med tem ko jo zabavajo." (d'Alembert 2004, 357) Dobre drame uspejo združiti zabavo in

poduk. (d'Alembert 2004, 357) Kar morala prikazuje abstraktno, dramatika utrdi s pomočjo čustev. (d'Alembert 2004, 357)

Tudi v katarzi, s katero "nas gledališče očisti strasti s tem, ko jih vzburja," (d'Alembert 2004, 358) vidi pozitivni doprinos: po njegovem mnenju nas gledališče ne ščiti pred tistimi strastmi, ki jih vzburja, temveč nas brani pred škodljivimi strastmi, tako da v nas vzburja njihova nasprotja. (d'Alembert 2004: 358) Tako gledališče pomaga razumu v boju s strastmi. (d'Alembert 2004, 359)

Naloga gledališča ni, da spreobrača nemoralne, temveč da "šibke duše zaščiti pred pregreho s pomočjo spodobnih občutkov in da vrle duše okrepi v teh občutkih." (d'Alembert 2004, 359) Ko prikazuje propad vrline in uspeh greha, na občinstvo ne učinkuje tako, da bi to zavrglo vrlino, temveč jo uči, da je treba vrlino ljubiti tudi in predvsem vpričo nesreče. (d'Alembert 2004, 360) Če zločini niso kaznovani, to občinstva ne prepriča, da so zaradi tega tudi sprejemljivi: "Če v delih, v katerih je pred našimi očmi izpostavljen zločin, zli ljudje niso vedno kaznovani, je gledalec užaloščen, da niso: če za to ne more kriviti poeta – ki je vedno dolžan slediti zgodovini – potem, če se smem tako izraziti, krivi samo zgodovino." (d'Alembert 2004, 361)

Prikazovanje ljubezni, ki je po Rousseaujevem mnenju zgolj nesrečen način reševanja nerešljivega protislovja med zabavanjem in koristnostjo, po d'Alembertevem mnenju ni brez koristnosti. Ko je prikazan konflikt med občutkom ljubezni in dolžnostjo, v publiki ne zamaje vere v dolžnost, temveč jo okrepi v zmožnosti podrediti strasti dolžnosti. (d'Alembert 2004, 363) Francoskemu gledališču d'Alembert ne očita, da ljubezen predstavlja preveč gorečno, temveč prav nasprotno, moti ga "hladna in podrejena vloga, ki jo skoraj vedno igra." (d'Alembert 2004, 363)

Tudi komedija, ki jo Rousseau napada še bolj strastno kot tragedijo, v

d'Alembertevem pogledu prinaša moralne koristi. Rousseau ji zameri, da neprestano prikazuje uspehe prevar in zle morale, a d'Alembert mu ponovno oporeka, da jih ne prikazuje, da bi jih publiki prikupila, temveč prav nasprotno, da "bi naše oči odprla za vzroke teh pregreh." (d'Alembert 2004, 364) Oporeka Rousseaujevi interpretaciji Mizantropa, po kateri je predmet te igre smešenje vrline, d'Alembert meni, da je poduk zgodbe, da "inteligenca in vrlina za družbo ne zadostujeta, če se ne znamo usmiliti šibkosti drugih."(d'Alembert 2004, str.)

Še bolj ostro nasprotuje Rousseaujevim predsodkom glede značaja igralcev, ki jih izpostavi kot takšne: "Superiorni kot ste v svojem značaju in refleksijah o vseh vrstah predsodkov, gospod, kako ste se lahko odločili podvreči se temu in ga braniti?" (d'Alembert 2004: 368) Glede predsodkov o igralkah in ženskah na splošno pa si drzne celo povprašati, ali se je Rousseau mogoče z napadi nanje želel maščevati ženskam za kakšno preteklo bolečino, ki mu jo je katera od njih povzročila. (d'Alembert 2004, 369) d'Alembert se dobro zaveda, da lahko vzroke ženskih pomanjkljivosti, v kolikor res obstajajo v obliki, ki jo je opisal Roussau, iščemo ne v naravi, temveč le v družbi: "Če se je večina narodov do njih obnašala kot mi, potem je to zato, ker so povsod bili moški močnejši in močnejši povsod zatira šibkejšega." (d'Alembert 2004, 370)

Glede konkretnega predloga ustanovitve gledališča v Ženevi pa d'Alembert podvomi v Rousseaujevo sodbo o preferencah njegovih sodržavljanov, ki jih gledališče naj ne bi zanimalo, saj so ga, kot trdi, prav pogovori z Ženevčani prepričali, da v enciklopedičnem članku predlaga ustanovitev gledališča. (d'Alembert 2004, 373)

4.2 d'Alembert o okusu

d'Alembert ugotavlja, da so filozofske raziskave okusa naletele na odpor in zagovarja kritično racionalno analizo tudi na tem področju. (d'Alembert 1764, 222) Razloči dve obliki lepote, ena je univerzalna in naj bi na vse ljudi vplivala enako, druga pa samo na tiste, „ki premorejo določeno delikatnost občutenja, in ki je vulgarnim duhovom nedostopna.“ (d'Alembert 1764, 224) Okus zadeva drugo kategorijo, d'Alembert ga definira kot „zmožnost razločevanja različnih značilnosti umetniških del, ki lahko proizvedejo užitek ali gnus v umih, ki so dojemljivi za delikatna občutenja in percepcije.“ (d'Alembert 1764, 225) Okus po njegovem mnenju ni arbitraren, temveč temelji na določenih zakonitostih, ki so lastne psihi posameznika, tako da lahko z refleksijo psihičnih zakonitosti „ugotovimo splošne in nespremenljive zakonitosti okusa, ki lahko služijo kot kriterij lepote in zgrešenosti.“ (d'Alembert 1764, 225)

Okus po njegovem mnenju vključuje tako razum kot senzibilnost čutov, resnični filozof učinkov poezije ne bo „popolnoma pripisoval ne *naravi* na eni, ne *mnenju* na drugi strani.“ (d'Alembert 1764: 229) Ko bo presojal o vrednost pesnika, bo upošteval oboje, „dobremu ušesu bo dodelil avtoriteto, ki mu pripada pri presojanju poetičnih kompozicij,“ (d'Alembert 1764, 230) hkrati pa bo zahteval, da pesnik izpolni „pomembnejšo odgovornost zadovoljiti razum in domišljijo bralcev z upravičenostjo idej ter sublimnostjo pogledov.“ (d'Alembert 1764, 230-231) Kot pri sodobni kritiki ta dva aspekta pri d'Alembertu ostajata ločena, njuno ločitev celo eksplicitno zahteva: „Resnična filozofska analiza zato ločuje različne vire [užitka], da lahko vsakemu pripišemo, kar mu pripada, in da svojih užitkov ne pripisujemo vzrokom, ki jih niso proizvedli.“ (d'Alembert

1764, 232-233)

d'Alembert sam opazi težavo, ki izhaja iz takšne zastavitve: sodbe okusa namreč grozijo, da razpadejo na sodbe razuma in užitek čutov, ki se lahko o istem objektu izrekajo na različne načine, hkrati pa je sinteza znotraj takšne zastavitve nemogoča. D'Alembertu se problem najprej kaže kot problem hierarhije, vprašanje je „ali naj pri sodbi o predmetu *okusa* damo prednost sentimentu oz. občutenju ali razumu oz. rezoniranju?“ (d'Alembert 1764, 242) d'Alembert hierarhijo preformulira v časovno zaporedje, kjer občutenju sledi refleksija, in lahko le resignirano ugotavlja, da leži tragedija človeštva v tem, da „znanje, ki ga pridobivamo, služi temu, da se zgrozimo ob napakah in iluzijah, ki smo jih bili prešli in skoraj vedno zmanjša naše užitke.“ (d'Alembert 1764, 243)

4.3 Diderotevi saloni

Izmed poročil iz Salonov, ki jih je Diderot pisal za Grimmovo literarno korespondenco, nedvomno izstopata tista iz let 1765 in 1767, tako po obsegu in pomenu za razvoj umetnostne kritike. Že v uvodu k Salonu iz leta 1767, sicer najobsežnejšem, ki ga je napisal, je Diderot Grimma opomnil, naj ne pričakuje, "da bom tako bogat, raznolik, moder, nor in ploden tokrat kot sem bil v prejšnjih Salonih. Postajam izčrpan. Umetniki lahko svoje kompozicije neskončno spreminjajo: a pravila umetnosti, njena načela in njihova aplikacija bodo ostali omejeni." (Diderot 1995b, 3) Z izčrpanostjo Diderot ni ciljal le na osebno izčrpanost, ceno, ki jo je zagotovo bila terjala enciklopedija, temveč tudi izčrpanost kritike, znotraj katere je svoje misli o slikarstvu poskušal sintetizirati v krajših esejih, ki jih je priložil poročilu prejšnjega Salona.

Salon iz leta 1765 začne z zagovorom kritike, ki ga naveže na Chardinove pozive k njeni moderaciji. Chardin naj bi tako na nekem salonu opozarjal na zahtevnost slikarstva: "Gospodje, gospodje, bodite prizanesljivi. Ko najdete najslabšo sliko, ki je tu, imejte v mislih, da je dva tisoč nesrečnikov med zobmi zmlelo svoje čopiče, ko so obupavali nad tem, da bi kadarkoli proizvedli kaj primerljivega." (Diderot 1995a: 4) Chardin naj bi nadaljeval s podrobnim opisom kalvarije, ki je usoda slikarja, vendar Diderot ostaja neomajen in mu odvrne, da je okus gluh za takšne prošnje in da se mora vse podrediti zakonom kritike. (Diderot 1995a, 6) V Salonu leta 1767 kritizira uveljavljene slikarje, ki se to leto niso odločili razstavljati. Odsotnosti javnega razstavljanja pripisuje katastrofalne učinke:

> Če veliki mojstri ne razstavljajo svojih del, bodo manjši storili podobno, četudi samo zato, da bi se kazali kot veliki mojstri; kmalu bodo stene Louvra popolnoma gole ali pa bodo pokrite le z zmazki neodgovornih razbojnikov, ki bi razstavljali samo zato, ker s takšno vidnostjo ne bi mogli ničesar izgubiti; in ko bi izginila ta redna in javna bitka umetnikov, bi umetnost hitro začela propadati. (Diderot 1995b, 6)

Nadaljuje: "Lenobi, povprečnosti in prevari ni mogoče postaviti dovolj ovir; in javna kritika je med najmočnejšimi." (Diderot 1995b, 7) Predlaga celo, da bi akademija od vseh članov zahtevala, da na vsakem salonu razstavijo vsaj dve deli. (Diderot 1995b, 7)

Salonu iz leta 1765 je kot že omenjeno priložil še kratke eseje, v katerih poskuša sistematično podati nauk o slikarstvu. Eseji so z izjemo tistih o izraznosti in zaključnega o okusu členjeni po tehničnih aspektih, na osnovi katerih je gradil tudi svoje kritike razstavljenih del: risba, barva,

chiaroscuro, kompozicija. Sami vsebini in didaktični vlogi slikarstva, ki ju je pogosto izpostavljal v kritikah posamičnih del, v teh zaključnih esejih ne posveča veliko pozornosti.

Razmišljanja o risbi začne z refleksijo narave: "Narava ne stori ničesar, kar ni pravilno. Vsaka oblika, naj bo lepa ali grda, ima svoj vzrok in med obstoječimi bitji ni niti enega, ki ne bi bilo točno takšno, kot mora biti." (Diderot 1995a, 191) Ugotavlja, da človeško telo tvori celoto, kjer ni mogoče spremeniti enega dela, ne da bi se prilagodili tudi vsi drugi: "Pokrij to figuro in naravi ne pokaži drugega kot njena stopala, narava bo nemudoma proglasila, da ta stopala pripadajo grbavcu." (Diderot 1995a, 191) Posledično je dobra risba odvisna od poznavanja bioloških zakonitosti in še več, tudi družbenih vplivov na človeško figuro: "Nikoli nisem slišal, da bi kot slabo narisano zavrnili figuro, ko njena zunanja organizacija razkriva njeno starost in zmožnost ter navado izpolnjevanja njenih vsakodnevnih opravil." (Diderot 1995a, 192)

Na tej osnovi je kritičen do akademskega študija figure: "Vse te naštudirane, izumetničene, previdno aranžirane akademske poze, vsi ti gibi, ki jih hladno in nespretno imitira nek nesrečnik, ki je plačan, da se trikrat tedensko pojavi, sleče in pusti manipulirati profesorju, kaj imajo skupnega s pozami in gibi v naravi?" (Diderot 1995a, 193) Tistim, ki se učijo slikati, svetuje, naj čim manj časa posvetijo risanju akademskih modelov in čim več časa študiju spontanega delovanja ljudi. (Diderot 1995a, 194)

Drug element, barva, je po njegovem mnenju bolj demokratičen kot risba: "Samo mojstri umetnosti so dobri sodniki risbe; vsakdo lahko sodi barvo." (Diderot 1995, 196) Barva je zanj precej manj metodična kot risba, predvideva celo, da umetnik, ki se problema barve loteva metodično, nikoli ne bo proizvedel kakovostne slike. (Diderot 1995a, 197) Pri uporabi barve

tudi dopušča več svobode kot pri risbi: razlike med slikarji lahko izhajajo tako iz razlik v dispoziciji čutil kot značaja. (Diderot 1995a, 197) Vendar tudi na tem področju od slike zahteva, da je barva "resnična", (Diderot 1995a, 198) resnični kolorist pa je tisti, ki "ujame odtenke predmetov kot se kažejo dobro osvetljeni v naravi in še vedno uspe v svojih slikah ustvariti harmonijo." (Diderot 1995a, 200) Barvi pripisuje najmočnejši vpliv na gledalca: "Če v dani sliki natančnost kolorizma dopolnjuje natančnost osvetlitve, je vsaj spočetka vse oproščeno. Obrtniške napake, šibka izraznost, revna karakterizacija, napake v organizaciji, vse je pozabljeno; človek je prevzet, presenečen, očaran, začaran." (Diderot 1995a, 202)

Bolj eksplicitno se učinku na gledalca posveti v eseju o izraznosti. Izraznost je zanj "podoba občutenja" (Diderot 1995a, 210) in šibka izraznost je tista, ki "dovoljuje dvom glede občutenja, ki stoji za njo." (Diderot 1995a, 211) Fizionomija, ki jo je pred tem obravnaval kot posledico organskih procesov in delovanja, sedaj pridobi tudi moralno dimenzijo: določenim obrazom, pravi, upravičeno ali neupravičeno pripisujemo ustrezne moralne lastnosti. (Diderot 1995a, 212) Skladnost, ki jo je zaznaval v naravni človeški figuri pa sedaj razširi na celotno družbo, politična oblika naj bi se poznala tudi na fizionomiji in drži državljanov, za republiko pravi tako: "Vsak državljan o sebi razmišlja kot o majhnem monarhu. Drža republikanca naj bo pokončna, odločna in ponosna." (Diderot 1995a, 213) Posnemanje narave sedaj postane podrejeno vplivu na gledalca, Diderot od slikarjev zahteva, da slikajo lepe obraze, zakaj "/s/trasti so na lepem obrazu lažje razvidne." (Diderot 1995a, 213)

Pri obravnavi kompozicije učinek na gledalca stopi še močneje v ospredje, od kompozicije zahteva preprostost in jasnost. (Diderot 1995a, 220) Namen jasnosti je učinek: "Če je prizor poenoten, jasen, preprost in

koherenten, ga lahko dojamem kot bi trenil." (Diderot 1995a, 221) Tehnični vidiki kompozicije morajo biti podrejeni vtisu: "Vem, da ne želim, da zmanjšajo izraznost ali učinek predstavljenega predmeta. Prvo se me dotaknite, presunite me, raztrgajte me, pripravite me, da se bom zdrznil, da bom jokal in drgetal, razjezite me; potem, če lahko, laskajte mojim očem." (Diderot 1995a, 222)

Po Diderotevem mnenju bi moralo slikarstvo podobno kot poezija biti utemeljeno v morali. (1995a, 224) Cilj umetnosti je jasen: "Narediti vrlino privlačno, pregreho odvratno, in posmeh učinkovit: to bi moralo biti delo vsakega poštenega moža, ki prime za pero, čopič ali dleto." (Diderot 1995a, 225) V Salonu želi videti naslednje stvari: "Odgovorni ste tudi, da slavite, da širite velika in čudovita dejanja, da počastite vrline, ki vztrajajo kljub tegobam, da stigmatizirate pregreho, ki je nepravično nagrajena, da strašite tirane." (Diderot 1995a, 225) Vizualne umetnosti se mu zdijo v ta namen najučinkovitejše: "Vaši liki so nemi, res je; a pripravijo me do tega, da govorim s sabo, da se s sabo spustim v dialog." (Diderot 1995a, 226) Vsi partikularni tehnični vidiki morajo biti podrejeni moralnemu aspektu umetnine: "Primerno zamišljena glavna ideja mora imeti despotsko kontrolo nad vsemi drugimi vidiki." (Diderot 1995a, 226) Nalogo slike, da prenese idejo, pa Didederot neposredno poveže z njeno zmožnostjo izzvati čustven odziv. (Diderot 1995a, 227)

V naslednjem delu se posveti arhitekturi, ki jo razume ne samo kot funkcionalno povezano z razvojem slikarstva (prazne stene palač naj bi klicale po dekoraciji), temveč identificira problem, za katerega verjame, da je obema skupen, namreč vprašanje sledenja uveljavljenim proporcem, kjer se ponovno izreče proti slepemu sledenju pravilom. (Diderot 1995a, 232-236)

Zanimive so predvsem implikacije za reprezentacije človeške figure. Kot že prej nasprotuje slepi aplikaciji pravil, a tokrat ne v imenu ne popolnoma jasno definirane ideje narave, temveč družbenih okoliščin: "A ni bila znanost družbenih okoliščin, čustev in strasti, različnih premislekov glede načrta reducirana na goli problem ravnila in kompasa?" (Diderot 1995, 236) Diderot ne zahteva slepega posnemanja obstoječega, temveč izpostavljanje vpliva družbenih okoliščin: "Če pustimo ob stran naravne deformacije in se osredotočimo le na tiste, ki so nujna posledica ponavljajočih se dejavnosti, se mi zdi, da bi proporcionalni rigoroznosti morali biti podvrženi le prikazi bogov in divjakov; tudi herojev, duhovnikov in magistratov, a manj sistematično." (Diderot 1995, 236) Za prikazovanje nižjih slojev od umetnika zahteva, da "izhaja iz izjemnega posameznika ali takšnega, ki je močno reprezentativen za tiste v istih okoliščinah in si prizadeva vpeljati prilagoditve, ki so nujne, da ga učinkovito karakterizira." (Diderot 1995a, 236)

Zadnji del je najsplošnejši in v njem se dotakne vprašanj estetskega užitka in okusa. Zavrne tezo, da je okus kapriciozen in ni podvržen zakonitostim: "*Apage, sophista*: nikoli ne boš prepričal mojega srca, da se moti, ko poskoči, ne drobovja, da je v zmoti, ko se skrči zaradi močnega čustva." (Diderot 1995a, 238) Trdi, da so resnično, dobro in lepo tesno povezani: "Če je rešitev problema treh teles enostavna kot gibanje treh točk na listu papirja, to ni nič; je zgolj spekulativna resnica. Toda če je eno teh treh teles zvezda, ki razsvetljuje naše dni, drugo krogla, ki sveti skozi naše noči, in tretjo planet, na katerem živimo, resnica naenkrat postane velika in lepa." (Diderot 1995a, 238) Okus definira tako: "Zmožnost, pridobljena skozi ponavljajočo se izkušnjo, zaznati resnično in dobro, skupaj z okoliščinami, ki ju delajo lepe, in biti nemudoma ter živo ganjen." (Diderot 1995a, 239)

Izkušnja in študij sta po njegovem mnenju temeljna tako za ustvarjanje kot za presojanje. (Diderot 1995a, 239) Senzitivnost loči od okusa, saj meni, da prva v ekstremni obliki vodi k nediskriminirajočemu navdušenju, zato mora razum pogosto popravljati napake senzibilnosti. (Diderot 1995a, 239)

V Salonu iz leta 1767 se v predgovoru posveti vprašanju lepote in pride do precej drugačnih sklepov. Če je pred dvema letoma še zagovarjal prikazovanje prilagoditev človeškega telesa na življenjske okoliščine, ga sedaj zoperstavlja prikazovanju lepote. Trdi, da lepote ni mogoče prikazovati s kopiranjem individualnega modela, saj bi v tem primeru slikar proizvedel le "kopijo kopije," (Diderot 1995b, 10) torej kopijo modela, ki je sam kopija idealne lepote. Zgolj kopiranje v tem kontekstu postane drugorazredna oblika slikarstva:

> Strinjate se, da ko naredite nekaj lepega, tega ne naredite iz nečesa obstoječega niti iz nečesa kar bi lahko obstajalo. Strinjate se, da je razlika med slikarjem portretov in vami, človekom genija, v bistvu ta, da slikar portretov verno posnema naravo takšno kot je in ostaja na tretjem redu realnosti, medtem ko vi iščete resnico, primarni model, in si neprenehoma prizadevate, da bi se povzpeli k drugemu redu. (Diderot 1995b, 11)

Da bi se umetnik povzpel do drugega reda, predlaga zgledovanje po antiki, vendar ne v obliki kopiranja, temveč prevzemanja metode, kot jo sam vidi. (Diderot 1995b, 12) Ta metoda je prav negacija posnemanja narave, kot ga je bil predlagal v prejšnjem Salonu: "Če drži, kar sem vam do sedaj povedal, potem bo najlepši model, najpopolnejši moški ali ženska, moški ali ženska, ki sta najbolje prilagojena na vse funkcije življenja, ki sta dosegla stopnjo zrelega razvoja,s ne da bi opravljala katerokoli funkcijo."

(Diderot 1995b, 12)

Do idealnega modela lepote naj bi potemtakem prispeli skozi študij vplivov okoliščin, a le v namen, da vse te okoliščine, te "deformacije, ki jih povzroča kvarljiva narava," (Diderot 1995b, 12) izločimo. Na ta način prispemo do "resničnega idealnega modela lepote, do resnične linije," (Diderot 1995b, 13) ki ne obstaja v naravi, temveč zgolj kot mentalna podoba v umetnikovi glavi. Kopiranje narave sedaj zavrne prav tako kot imitiranje pravil: "Servilni, skorajda neumni imitatorji svojih prednikov, naravo proučujejo kot popolnost in ne kot nekaj, kar je mogoče izpopolniti; z njo se ne ukvarjajo, da bi jo prilagodili idealnemu modelu ali resnični liniji, temveč da bi se še bolj približali kopiji, ki so jo naredili tisti, ki so imeli idealni model." (Diderot 1995b, 13) Antika je zanj ideal prav zato, ker je imela idejo idealne lepote, medtem ko sodobnikom očita, da jim pot do idealne lepote preprečuje prav kopiranje antike, ki ostaja kopiranje brez razumevanja metode. (Diderot 1995b, 15)

Če bi hoteli sistematizirati Dideroteve ideje, bi nam že samo Salona iz let 1765 in 1767 povzročala nepremostljive težave. Pri njem sočasno soobstajajo različne vsaj do določene mere nezdružljive pozicije: protonaturalizem, ki zahteva analizo vplivov družbenega okolja na prikazovani model, emocionalizem, ki vrednost slike meri po moči čustvenega odziva, moralizem, ki od umetnine zahteva poduk, nenazadnje pa še precej svobodno prevzemanje Platonovega idealizma. Zdi se, da Diderot ne postopa tako, da bi z izdelanim sistemom vrednotil razstavljena dela, njegova kaprici oznost nakazuje, da postopa precej bolj induktivno in se prilagaja tako razstavljenim delom kot razpravam publike.

4.4 Richardson zagovarja Clarisso

Richardson v predgovoru k svojemu romanu *Clarissa* izpostavi dilemo, ki ni relevantna zgolj za razumevanje moralizirajoče umetnosti osemnajstega stoletja, temveč tudi za poznejše dileme integriranja imanentnih estetskih pomislekov in družbene funkcije umetnine. Trdi, da je na osnutek romana prejel dve različni vrsti komentarjev. Od gospoda, ki ga, kot pravi, izjemno ceni, je prejel mnenje, da naj pisma uredi z ozirom na potek naracije: "Ker je bil izjemno navezan na zgodbo, je želel, da bi izločil vse, za kar je menil, da zavira njeno napredovanje." (Richardson 1751/1964, vi) Drugi pa naj bi bili mnenja, da moramo "v takšnih in dramskih delih na zgodbo oziroma zabavo gledati kot zgolj sredstvo k bolj potrebnemu poduku." (Richardson 1751/1964, vi) Sam se postavi na pozicijo slednjih in trdi, da je glavni namen romana "posvariti starše pred *neprimernim* izvrševanjem njihove naravne avtoritete nad otroci /.../ In otroke pred preferiranjem človeka užitka pred poštenim človekom." (Richardson 1751/1964, viii)

Kot sam trdi je roman zagovor ženskega spola, junakinja je moralni zgled "skratka, njeno vedenje priporoča in utrjuje krščanski sistem." (Richardson 1751/1964: 1) V romanu želi prenesti tudi konkreten nauk: "Ne obstaja bolj škodljivo prepričanje kot tisto, ki je tako splošno razširjeno, namreč da je spreobrnjen lopov najboljši mož. Avtor Clarisse se je namenil razbiti to prepričanje." (Richardson 1751/1964, 2)

Zanj je roman malo več kot didaktični medij. Avtorje ljubezenskih romanov, ki jih zaključijo z združitvijo ljubimcev, kritizira prav s tega stališča, saj naj bi dajali slab zgled: "Da izprijenec več let uživa v svoji zlobi in misli, da ne rabi storiti drugega kot milostno iztegniti roke, da sprejme najboljšo med ženami, ko se mu pač zahoče, in da se bo s poroko odkupil za svoje

zločine." (Richardson 1751/1964, 2) Na kratko povzame smisel romana tako: "Takšne so doktrine, takšni so nauki, ki sem si jih prizadeval vključiti v prihodnje strani s pomočjo primera v naravnem življenju." (Richardson 1751/1964, 3) Pomisleki glede romana, na katere odgovarja, zadevajo predvsem (ne)verjetnost likov, ki ji na primeru Lovelaca oporeka, v primeru Clarisse pa zagovarja: "Clarissa je vzor za bralca, ne narejena po vzoru bralca." (Richardson 1751/1964, 5)

V predgovor Richardson vključi tudi druga mnenja. Častiti Spence opozarja, da gre za novo obliko literature, pisce romanov pa kritizira zaradi pomanjkanja moralnosti v njihovih delih: "Zdi se, da je njihov *edini* namen splesti dogodivščine, katerih izjemnost in raznolikost naj bi zgolj presenečala in ugajala. Narave ne upoštevajo; in moralnost je pri njih pogosto popolnoma odsotna." (Spence v Richardson 1751/1964, 9) Izmed odlik Clarisse najprej izpostavi avtentičnost: "[Avtor] si je prizadeval zgolj slediti naravi; in prenesti čustva vpletenih oseb točno tako, kot so še topla privrela iz njihovih src." (Spence v Richardson 1751/1964, 9) Najboljši način za dosego tega cilja se mu zdi oblika romana v pismih, kjer lahko liki izražajo občutja "z vso naravnostjo in toplino, s katerima so jih takrat občutili v svojih mislih." (Spence v Richardson 1751/1964, 9) Avtentičnosti ne razume kot cilj sam na sebi, temveč kot instrumentalno za prenos nauka: "Da bi okrepil ta nauk, je moral naslikati vse tegobe trpeče." (Spence v Richardson 1751/1964, 10)

Richardson moralnega nauka ne vidi zgolj kot cilja svojega romana, temveč ga uporablja kot splošen kriterij vrednotenja. Sodobni romani po njegovem mnenju bralce poskušajo zabavati s posmehom, pustolovščinami ali mešanico obojega in izraža dvom, "da je *posmeh* primeren temelj (brez pomoči bolj trdnih opor), na katerem lahko zgradimo nauk, ne glede na to,

koliko užitka lahko nudi bralcu." (Richardson 1751/1964, 12) Podobno kot Diderot polemizira zoper izumetničenost, zoper "prisiljene metafore in nenaravne govore," (Richardson 1751/1964, 12) in prednost svojega romana vidi v tem, da bralcem omogoča, da "se povzpejo nad tisti *ekstravagantni* okus aristokracije, ki je prevladoval v dveh ali treh preteklih stoletjih," (Richardson 1751/1964, 12) poleg tega pa izpostavi naravnost, saj naj bi bralci "s tem, ko svoje poglede ohranjajo *znotraj meja* narave in razuma, bili sladko, a neopazno pritegnjeni k ohranjanju primernega dostojanstva vedenja." (Richardson 1751/1964, 12)

Prednosti romana v pismih so po njegovem mnenju najprej, da "lahko vsakdo na prvi pogled sodi, ali se osebe, ki so predstavljene, izražajo v stilu, primernemu njihovemu značaju ali ne in tako racionalno sodi o vrednosti dela." (Richardson 1751/1964, 13) Kot drugo pa naj bi se liki "močneje vsidrali v misli bralca" (Richardson 1751/1964, 13) in s tem povečali užitek branja. V zaključku izpostavi še eno prednost, namreč kredibilnost: romani, ki podrobno povzemajo preteklo dogajanje po njegovem mnenju likom pripisujejo „moč spomina, ki je nad vsem videnim in mogočim.“ (Richardson 1751/1964, 366) Ugovorom bralcev, da naj bi zgodba tekla prepočasi, odgovarja, da „sem moral pogosto biti zelo posreden in podroben, da bi ohranil tisti vtis verjetnosti, ki ga je potrebno vzdrževati v zgodbi, ki naj bi predstavljala resnično Življenje.“ (Richardson 1751/1964, 368)

V zaključku svoje delo zagovarja iz dvojnega vidika. Po eni strani odgovarja bralcem, ki so v pismih izražali željo po srečnem koncu, s sklicevanjem na krščansko moralo: "Avtor /.../ je zato upravičen s strani *krščanskega sistema*, da odrešitev trpeče Vrline premakne v čas, ko se bo srečala z *izpopolnitvijo* svoje nagrade.“ (Richardson 1751/1964, 351) Drug

aspekt zagovora je estetski, saj upravičenost svojega pristopa utemeljuje v Addisonovi interpretaciji Aristotela: „Ker je osnovni namen tragedije v mislih občinstva izzvati sočutje in grozo, se bomo temu velikemu cilju izneverili, če bomo Vrlino in Nedolžnost vedno prikazovali kot srečni in uspešni.“ (Richardson 1751⁄1964, 352) Če pogledamo antiko, trdi, ugotovimo, da je publika največ hvale namenjala delom, kjer je junake doletel nesrečen konec. Atenci naj bi „bili toliko trdni, da se niso ustrašili svojega blagodejnega žalovanja, saj so bila zaradi njega njihova srca izboljšana.“ (Richardson 1751⁄1964, 356)

4.5 Dr. Johnson

Wellek pripomni, da je Dr. Johnson „eden prvih velikih kritikov, ki je skoraj prenehal razumeti naravo umetnosti in ki v ključnih odsekih umetnost obravnava kot življenje. /.../ Pripravlja pot pogledu, sledeč kateremu je umetnost v resnici odvečna, je zgolj orodje za komunikacijo moralne ali psihološke resnice.“ (Wellek 1955a, 79) V Johnsonovem znamenitem predgovoru k Shakespearu je ta tendenca jasno izražena:

> Shakespeara lahko pohvalimo, da je njegova drama ogledalo življenja; da se lahko tisti, katerega domišljija se je izgubila v sledenju prikaznim, ki mu jih prikazujejo drugi pisci, z branjem človeških občutenj v človeškem jeziku, s prizori, iz katerih bi puščavnik razbral, kaj se dogaja na svetu in spovednik napovedal potek strasti, ozdravi svojih blodnih ekstaz. /.../ Shakespeare ne pozna junakov; njegove prizore zapolnjujejo ljudje, ki delujejo in govorijo kot bi bralec sam govoril in deloval v istih okoliščinah. (Johnson 1765)

Narava, ki naj bi jo Shakespeare po Johnsonovem mnenju zrcalil, ni neka konkretna posamična narava, saj "nič drugega kot reprezentacije splošne narave ne more ugajati mnogim in ugajati dolgo." (Johnson 1765) Narava, kot jo po Johnsonovem mnenju najdemo pri Shakespearu, je izrazito univerzalna: „Njegovi liki niso pod vplivom običajev določenih krajev, ki ne bi bili poznani v drugih krajih sveta; posebnosti študij ali profesij, ki jih najdemo le pri maloštevilnih; ali slučajev prehodnih mod ali začasnih mnenj: so pristni potomci skupne človečnosti, kot je prisotna na svetu in kot jo lahko odkrijemo z opazovanjem.“ (Johnson 1765) Zato meni, da lahko „iz njegovega dela razberemo sistem civilne in ekonomske modrosti.“ (Johnson 1765) Shakespeara naj bi kot umetnika odlikovalo prav to, da ni umetnik, dialoge njegovih likov „težko imenujemo fikcija, zdi se, da so sestavljeni na osnovi temeljitega izbora iz vsakdanjih pogovorov in vsakdanjih pripetljajev.“ (Johnson 1765)

Shakespearovo mešanje komičnih in tragičnih prizorov zagovarja iz stališča naravnosti. Antični pisci naj bi iz sledeč „zakonom, ki so jih predpisovali običaji,“ (Johnson 1765) izbirali na eni strani človeške zločine, življenjske nesreče in groze stiske, iz katerih so oblikovali tragedijo, in na drugi njihove absurdnosti, vsakdanje pripetljaje in veselje, iz katerih je nastala komedija. (Johnson 1765) Mešanje oblik naj bi bilo vsaj enakovredno: „Namen pisanja je poučiti; namen poezije je poučiti z ugajanjem. Ne moremo zanikati, da lahko mešana drama posreduje vse nauke tragedije ali komedije, ker v različnih stopnjah vsebuje oboje in je bliže življenju kot katerakoli od njih.“ (Johnson 1765) Mešana oblika naj ne bi bila nič manj učinkovita pri izzivanju strasti občinstva: „ko [Shakespeare] vpliva na nas, se smejimo ali žalujemo, v tišini mirno pričakujemo, smo mirni, ne da bi bili indiferentni.“ (Johnson 1765)

Naravnost je pri Johnsonu povezana s primitivnostjo. Podobno kot Diderot nasprotuje vsakršnemu manerizmu in špekulira, da obstaja „pri vsakem narodu stil, ki nikoli ne zastara, določena frazeologija, ki je tako skladna in primerna za analogijo in načela odgovarjajočega jezika, da ostaja stalen in nespremenjen; ta stil lahko verjetno najdemo v običajnem poteku življenja, med tistimi, ki govorijo samo zato, da bi bili razumljeni, brez prizadevanja za eleganco.“ (Johnson 1765)

Poglavitna napaka, ki jo očita Shakespearu, je nemoralnost: „Vrlino žrtvuje prikladnosti in si tako močno prizadeva ugajati namesto poučevati, da se zdi, da piše brez vsakršnega moralnega smisla.“ (Johnson 1765) Odkrije še številne druge napake, med drugim malomarnost pri konstruiranju zgodb, zgodovinsko netočnost in neverjetnost, komični prizori naj bi bili vulgarni, aristokratskim likom pa naj bi manjkalo prefinjenosti. (Johnson 1765)

Proti očitkom kršitve pravila treh enotnosti pa meni, da ga mora zagovarjati: trdi, da je enotnost dejanja ohranjena, enotnost časa in prostora pa naj bi bili škodljivi. (Johnson 1765) Oporeka prepričanju, da kredibilnost dogajanja na odru ni mogoče doseči brez upoštevanja pravil enotnosti časa in prostora, zmotno je preprosto prepričanje „da je kadarkoli kakšna reprezentacija zamenjana za realnost.“ (Johnson 1765) Gledalec, ki bi resnično verjel, da na odru stojita Aleksander veliki ali Julij Cezar, bi bil „onkraj dosega razuma ali resnice.“ (Johnson 1765) Težko bi pričakovali, da bi publiki v takšnem deliriju nenadna sprememba prizorišča podrla iluzijo. Kredibilnost dramatike po njegovem mnenju izhaja iz tega, da „članu občinstva predstavi, kaj bi sam čutil, če bi počel ali utrpel, kar je prikazano kot storjeno ali utrpljeno.“ (Johnson 1765)

5 Politične implikacije čiste estetike v devetnajstem stoletju

Konec osemnajstega stoletja se že začnejo dogajati pomembni odmiki od dominantnih usmeritev tega stoletja, predvsem glede vprašanja neposredne družbene vloge umetnosti. Ko se avtonomna institucija umetnosti vse bolj izoblikuje, postajajo heteronomne zahteve po legitimaciji vse bolj problematične in vse pogosteje prevpraševane, dokler v Franciji sredine devetnajstega stoletja ljudje kot so Flaubert in Baudelaire ne izborijo pozicije radikalne avtonomije kot legitimne pozicije znotraj umetnostnega polja. Romantiko lahko razumemo kot prvo veliko gibanje znotraj evropske umetnosti, ki učinkovito artikulira zahtevo, da naj umetnost sledi lastnim zakonitostim, da naj se ne podreja zunanjim kriterijem vrednotenja, temveč teži k temu, da sama ustvarja kriterije, po katerih želi biti sojena. Z romantiko se ne zgodi popoln prelom s svetom v imenu esteticizma, prvič pa postane odnos umetnosti do družbe v samem temelju problematičen.

Hauser (1990, 682-683) opozarja, da je identifikacija romantike s politično reakcijo, kot jo je bil videl liberalizem devetnajstega stoletja, kljub temu, da jo predvsem nemška situacija v določeni meri potrjuje, zgodovinsko zmotna. Njegov pomislek ne zadeva zgolj zgodovinske točnosti, ki bi se jo dalo popraviti z razločevanjem različnih faz romantičnega gibanja in znatnih sprememb dominantnih političnih nagnjenj v različnih državah, temveč zadeva samo politično vlogo romantične umetnosti. Po Hauserjevem mnenju bistven pomen romantike ni v zavzemanju te ali one politične pozicije, temveč prav v njeni nestanovitnosti: "Za romantično

gibanje ni toliko značilno, da je zastopalo revolucionarni ali protirevolucionarni, progresivni ali reakcionarni pogled na svet, temveč da je do enega kot do drugega prispela po nerealni, iracionalni, nedialektični poti." (Hauser 1990, 683) Njen pomen ni toliko v specifičnih političnih pozicijah, temveč v temu, da je takšno opredeljevanje postalo hkrati razširjeno in globoko problematično.

Pomembne spremembe v literarni kritiki so se sicer zgodile že prej: "V zgodovini kritike so vzpon čustvenega pojmovanja poezije, vzpostavitev zgodovinskega pogleda in implicirana zavrnitev teorije imitacije, pravil ter žanrov, odločilni znaki spremembe in jih moramo prej pripisati osemnajstemu kot devetnajstemu stoletju." (Wellek 1955b, 2) Trditev v grobem drži, vendar ne smemo spregledati razlik. Rousseauja lahko razumemo kot predhodnika romantičnega emocionalizma in pojmovanja odnosa med avtorjem in publiko. Sam se je dobro zavedal, da je z *Julie* zaplaval proti toku sodobne literature. V predgovoru trdi: "Stil bo odvrnil ljudi okusa, resnim ljudem bo skrb zbujala tematika, vsa čustva se bodo tistim, ki ne vedo, kaj pomeni beseda vrlina, zdela nenaravna. Ne bo všeč verniku, izprijencu, filozofu, šokirala bo vse galantne gospe in žalila vsako skromno žensko." (1784, ii) Kdo bo knjigo sploh sprejel, se vpraša, in odgovori z besedami, ki že napovedujejo romantično odtujitev od sveta: "Morda samo jaz sam." (1784, iii)

Ne bi se mogel bolj motiti. Res je pravilno ocenil, da bo delo odvrnilo kultivirane literate kot je bil Voltaire, vendar pa je bil uspeh *Julie* pri publiki brez primere: "Povpraševanje po kopijah je prehitevalo ponudbo do te mere, da so jo prodajalci knjig posojali za dan ali celo za uro /.../ Pred letom 1800 je bilo natisnjenih vsaj sedemdeset izdaj – verjetno več kot kateregakoli romana v zgodovini založništva." (Darnton 1984, 242) Bralci in

bralke so "jokali, se dušili, divjali, zagledali so se globoko v svoja življenja in se zakleli, da bodo živeli bolje." (Darnton 1984, 242) Rousseauju so pošiljali številna pisma, v katerih so izlivali svoja srca:

> Ko preglejujemo Rousseaujevo *Nouvelle Héloïse* pošto, povsod naletimo na jok: "solze," "vzdihi," in "trpljenje" mladega založnika C.-J. Panckoucka; "čudovite solze" in "ekstazo" ženevčana J.-L. Buissona; "solze" in "čudovito izlivanje srca" A.-J. Loyseau de Mauleona; "tako sladke solze" Charlotte Bourette iz Pariza, da jo je sama misel nanje ponovno spravila v jok; toliko "sladkih solz" za J.-J.-P. Fromageta, da "se je moja duša topila z vsako stranjo." Abbe Cahagne je isti odsek vsaj desetkrat naglas prebral prijateljem, vsakič ob izbruhih solza: "Človek se duši, mora odložiti knjigo in jokati, mora vam pisati, da se duši s čustvi in joče." J.-F. Bastide je bil prepričan, da ga je roman položil v posteljo in ga skoraj spravil ob pamet, medtem ko je na Daniela Roguina imel nasproten učinek, saj je tako divje jokal, da se je pozdravil težkega prehlada. (Darnton 1984, 242, 243)

Julie je iz Rousseauja naredila zvezdnika. Bralci in bralke se niso zgolj identificirali z liki, temveč so se zaljubili v avtorja. Ženske so ga oblegale s pismi in ga zalezovale. V *Confessions* je sam pripomnil: "Posebej ženske so bile tako omamljene s knjigo in njenim avtorjem, da jih je bilo tudi med tistimi najvišjega stanu malo takšnih, ki jih ne bi mogel imeti, če bi jih poskušal osvojiti." (Diderot v Darnton 1984, 246)

Darnton je mnenja, da so bralci in bralke s tem prevzeli pozicijo, ki jo je Rousseau s pisanjem zahteval; že samo dejstvo, da je roman podpisal, je bilo za njegov čas nenavadno. (Darnton 1984: 280) *Julie* je neke vrste anti-literatura, cilj h kateremu teži, je neposredna povezava duš: "Pisma Julie in Saint-Preuxa so nerafinirana, ker so pristna. Nimajo veze z literaturo, ker so

resnična. Kot glasba sporočajo čisto čustvovanje enega srca drugemu." (Darnton 1984, 232) Rousseau v predgovoru bralke in bralce posvari, naj jih ne zmotijo „jezikovne napake, rustikalnost stila in pedantnost izrazja," (1784, iii) saj pisci niso „bistroumneži, akademiki, filozofi; temveč mladi in neizkušeni prebivalci odročne vasice." (1784, iii) Poziva jih torej k temu, da zanemarijo literarni značaj romana in ga razumejo kot neposredni, spontani, avtentični izraz čustev, ki se kot takšna ne morejo ozirati na literarne konvencije.

Darnton meni, da Rousseau od bralcev in bralk zahteva, da suspendirajo dvom v avtentičnost pisem, problem, ki ga Rousseau v predgovor k romanu eksplicitno naslavlja, a se odgovoru hkrati izmika, kar naj bi zahtevalo zaupanje v avtorja, "ki je moral nekako podoživeti čustva svojih likov in jih zliti v resnico, ki transcendira literaturo. /.../ V končni instanci je potemtakem moč Rousseaujevega romana izvirala iz sile njegove osebnosti." (Darnton 1984, 233)

Tudi v pismih, ki so jih Rousseauju pisali bralci in bralke naletimo na razumevanje romana kot neposredne komunikacije duš, Louis Francois na primer piše: "Kdo drug kot veliki Rousseau lahko tako prevzame bralce? Kdo drug lahko tako silovito vihti pero, da njegova duša preide v njihovo?" (v Darnton 1984, 244-245) Protestantski duhovnik Paul-Claude Moultou pa piše tako: "Oh Julie! Oh Saint-Preux! Oh Claire! Oh Eduard! Kateri planet naseljujejo vaše duše in kako lahko svojo združim z vašimi?" (Moultou v Darnton 1984, 245)

V romantiki se zgodi zaostritev emocionalizma, ki je bil močno izražen v meščanski umetnosti sredine osemnajstega stoletja, vendar med njima obstaja bistvena razlika. Emocionalizem Richardsona je bil izrazito instrumentalen, njegov namen je bilo moralno izboljševanje publike,

elementa moralnega nauka in čustvenega užitka pa sta pri sodobnih kritikih pogosto razpadala na dve neodvisni zahtevi. Z romantiko se konflikt med obema razreši tako, da moralnost tendencialno prehaja v subjektivno doživljanje. Subjektivno estetsko doživljanje sedaj ni več instrument, nosilec moralnega sporočila, temveč postaja moralna vrednota sama po sebi. Umetniško delo ne izpolnjuje več moralnih funkcij onkraj sebe, umetnina sama postane kriterij moralnosti. Skladno s tem tudi odnos do realnosti postane esteticiziran: "[Romantik] ne želi življenja zgolj romantično prikazovati, želi ga prilagoditi umetnosti in se prepustiti iluziji estetsko-utopičnega bivanja." (Hauser 1990, 696)

V odzivih na Rousseaujevo *Julie* lahko že opazimo elemente, ki spominjajo na takšno estetičistično-emocionalistično pojmovanje morale. Mme de Polignac je svoji prijateljici zaupala, da jo je po branju romana prevzela želja, da obišče avtorja, "da ga prepričam, da mi pokaže portret Julie, da portret poljubim, pokleknem pred njim in da počastim to božansko žensko, ki nikoli ni prenehala biti model vseh vrlin, tudi ko je svojo vrlino izgubila." (Polignac v Darnton 1984, 243) Panckoucke pa Rousseauju piše, kako ga je roman moralno izboljšal:

> Študij nekaterih sodobnih avtorjev je potrdil moja razmišljanja in bil sem že popoln pridanič v srcu, ne da bi bil storil kaj, zaradi česar bi lahko zardel. /.../ Odkar sem prebral vašo blaženo knjigo, gorim z ljubeznijo do vrline in moje srce, za katerega sem že menil, da je ugasnilo, bije močneje kot kadarkoli. Občutje je ponovno prevladalo: ljubezen, sočutje, vrlina, sladko prijateljstvo so za vedno prevzeli mojo dušo. (Panckoucke v Darnton 1984, 247)

Pri obeh je presenetljivo, da vrlino pojmujeta ločeno od delovanja,

po mnenju Mme de Polignac je Julie vzor vrline tudi takrat, ko se z dejanji zoper njo pregreši, Panckoucke pa se sramuje svojega občutenja, ne da bi bil storil karkoli napačnega. Vrlina, ki jo je pridobil ob branju Rousseaujevega romana, je docela subjektivna, gre za občutenje vrline, za senzibilnost, ne pa za delovanje. Vrlina, ki je izražena v literaturi, kar se da neposredno komunicira popolnost ene duše drugi. Podobno pojmovanje postane na prelomu stoletja splošneje razširjeno. V recenziji Bürgerjevih pesmi leta 1791 Schiller zapiše:

> Vse, kar nam pesnik lahko podari, je njegova individualnost. Ta mora biti vredna, da je razstavljena pred svetom in zanamstvom. Pesnikova prva in najpomembnejša naloga je kolikor je mogoče oplemenititi to svojo individualnost, jo povzdigniti k najčistejši, najplemenitejši človečnosti, preden sme poskušati ganiti plemenite. Najvišja vrednost njegove pesmi ne more biti druga kot ta, da je čisti, izpopolnjeni odtis zanimivega razpoloženja zanimivega, izpopolnjenega duha. (Schiller 1791)

V Schillerjevem nastopnem predavanju profesure v Jeni, ki ga je posvetil pomenu študija univerzalne zgodovine, se pokaže, da je njegovo pojmovanje celotne intelektualne dejavnosti izrazito estetsko. Tistim, ki se znanstvenega poklica lotijo zgolj zaradi kariere, očita, da zanemarjajo tiste znanosti, ki "duha zabavajo zgolj kot duha." (1789, 107-108) O duhovni dejavnosti govori kot o "kraljevini najpopolnejše svobode", (1789, 109) kjer "filozofska glava" v znanstveni dejavnosti išče zadovoljitev, ki pri Schillerju zveni izrazito estetska: "pojmi" naj bi se "uredili v harmonično celoto," (1789, 111) filozofski duh "skozi vedno novejše in vedno lepše miselne oblike koraka k večji odličnosti." (1789, 112) Filozofski duh v miselni

dejavnosti torej išče skorajda larpurlartistično zadovoljitev, užitek v občudovanju harmonije pojmov.

Schillerjev namen zagotovo ni bil pozivanje k apolitičnosti, k umiku "filozofskega duha" iz sveta, prav nasprotno: "Schillerjev pojem literature je bil v svojem bistvu mišljen politično: pisec svojo nalogo in svojo izpolnitev najde v človeški družbi; je vest naroda." (Träger 1985, 26) Vendar resnična politična situacija in resnični družbeni boji tako zastavljenemu duhu ostajajo eksterni, kot Kantov "Ding an sich" vedno ostajajo onkraj dosega harmoničnega duha, kar je zagotovo povezano tudi z nemško družbeno situacijo, v kateri je bilo nemogoče uresničiti ideale, ki jih je bila prebudila francoska revolucija. Ali kot se je pozneje izrazil Marx, za katerega so nemške razmere leta 1844 bile tako anahronistične, da so bile pod vsakršno kritiko: "Kakor hitro kritiki podvržemo *sodobno* politično-družbeno realnost samo, kakor hitro torej se kritika povzdigne k resnično človeškim problemom, se nahaja onkraj nemškega *staus quo*, v nasprotnem primeru bi svoj predmet zagrabila *pod* svojim predmetom." (Marx 1844, 382)

V pismih o estetski vzgoji poskuša Schiller sistematično razdelati vlogo umetnosti za napredek človeštva. Pisma so refleksija dogajanja v Franciji in jih lahko interpretiramo kot odraz Schillerjevega razočaranja nad potekom revolucije. Beg v idealizirano avtonomno umetnost, ki ji pripisuje mesijansko vlogo, pa je toliko močnejši, kolikor močnejše je njegovo razočaranje nad resničnostjo: "Lepota je tista, skozi katero prispemo do svobode." (Schiller 1795/1985, 233) Ideja radikalne avtonomije umetnosti je kot pozneje pri Adornu izrazito defenzivna in eskapistična. Pri "nižjih in številčnih razredih" Schiller opaža "divje in brezzakonske gone, ki se sprostijo po razkroju vezi meščanskega reda ter z neobvladljivo jezo hitijo k svoji živalski zadovoljitvi," (Schiller 1795/1985, 240) medtem ko pri

"civiliziranih razredih" opaža "še bolj odbijajočo podobo mlahavosti in izprijenosti značaja." (Schiller 1795/1985, 240) To razdvojenost človeštva na golo naravo na eni in sterilen razum na drugi strani naj bi bilo možno preseči zgolj z oplemenitenjem značaja, ki bi ti dve sili postavil v ravnovesje, to ravnovesje pa lahko vzpostavi le umetnost, ki transcendira družbo. Umetnik snov sicer jemlje iz družbe, v kateri živi, "a formo iz plemenitejšega časa, celo onkraj vsakega časa, iz absolutne nespremenljive enotnosti svoje biti." (Schiller 1795/1985, 254)

Pri Schillerju izkušnja in osebnost razpadeta na dva ločena momenta: "Oseba, ki se razkrije v večno obstajajočem *jazu* in samo v njemu, ne more postati, ne more začeti v času." (Schiller 1795/1985, 262) Ta abstraktna zunajčasovna in zunajprostorska entiteta ni produkt družbenih okoliščin, temveč realnost sprejme vase: "Torej materijo dejavnosti ali realnost, ki jo najvišja inteligenca črpa sama iz sebe, mora človek komaj *sprejeti* in sprejme jo kot nekaj zunanjega v prostoru in nekaj spreminjajočega se v času po poti zaznavanja." (Schiller 1795/1985, 263)

Na tej osnovi razloči dva momenta. Enega poimenuje "čutni" (Schiller 1795/1985, 264) gon in pozneje "snovni gon (Stofftrieb)", (Schiller 1795/1985, 269) ki človeka sili k prilagoditvi realnosti, drug pa je "oblikovni gon (Formtrieb)", (Schiller 1795/1985: 266) ki človeka sili, da realnost podredi svojemu razumu. Ta dva gona morata biti v harmoniji: "/S/novni gon mora v primernih mejah držati osebnost, oblikovni gon pa občutljivost ali narava." (Schiller 1795/1985, 272) To nalogo naj bi opravil gon igre (Spieltrieb): "/K/er oba napravi naključna in ker z nujnostjo izgine tudi naključnost, bo v obeh tudi spet presegel naključnost, s tem vnesel formo v materijo in realnost v formo." (Schiller 1795/1985, 275) Njegov predmet pa je lepota: "Človek naj se z lepoto *zgolj igra* in igra *se naj zgolj z lepoto*."

(Schiller 1795/1985, 279)

Umetnost, v kateri se realizira igra z lepoto, je pri Schillerju radikalno ločena od kakršnegakoli praktičnega namena ali učinka: "Lepota ne daje nikakršnega rezultata za um in voljo, ne izpolnjuje nobene posamične intelektualne ali moralne naloge, ne najde kakšne posamične resnice, ne pomaga nam izpolniti kakšne posamične dolžnosti in je z eno besedo enako nezmožna izboljšati značaj kot razsvetliti glavo." (Schiller 1795/1985, 297)

Čisto estetsko izkušnjo, ki po Schillerju v realnem svetu ni mogoča, bi spoznali po tem, da po njej ne bi bili posebej nagnjeni k nobenemu "posebnem načinu občutenja ali delovanja." (Schiller 1795/1985, 300) Partikularne oblike umetnosti bi morale preseči svojo partikularnost v imenu splošnega estetskega učinka, prav tako pa bi v imenu forme morale preseči vsebino. (Schiller 1795/1985, 301) Tragedije po njegovem mnenju niso popolnoma svobodna umetnost, ker služijo posebnemu, patetičnemu namenu. (Schiller 1795/1985, 302)

Sedaj Schiller razloči tri stopnje razvoja tako posamičnega človeka kot človeštva kot celote, kjer estetska stopnja vodi od "fizične" stopnje, kjer človek zgolj reagira na naravo, kjer torej prevladuje snovni gon, do "moralne", kjer sta snovni gon in oblikovni gon v harmoniji. (Schiller 1795/1985, 308) Lepota je nujna prehodna stopnja, "z njo stopimo v svet idej," (Schiller 1795/1985, 315) z njo pridobimo zmožnost distanciranja od čutnih vtisov, katerim smo na fizični stopnji nemočno prepuščeni. Videz je estetski le v kolikor "je *iskren* (ne želi zastopati realnosti) in le v kolikor je *samostojen* (ne potrebuje pomoči realnosti)." (Schiller 1795/1985, 321) V nasprotnem primeru je zgolj "manjvredno orodje za izpolnjevanje materialnih ciljev". (Schiller 1795/1985, 321) Ker je estetska stopnja nujna za prehod k moralni, je tudi neizoblikovan estetski okus neizpodbiten znak

nemoralnosti in ljudje ter ljudstva, ki estetskega užitka niso zmožni, "dokazujejo hkrati z estetsko nezadostnostjo tudi moralno nevrednost." (Schiller 1795/1985, 322) Napredek družbe kot posledica sledi razvoju estetskih posameznikov: "Samo okus vnaša harmonijo v družbo, ker vnaša harmonijo v posameznika." (Schiller 1795/1985, 330)

Tudi v angleški romantiki, ki je bila precej bolj prizemljena kot nemška, naletimo na pojmovanje abstraktnega prejemnika, ki mu je poezija namenjena. Wordsworth v predgovoru k Liričnim baladam trdi, da si je predvsem prizadeval prikazati "način, na katerega v stanju vzburjenosti povezujemo ideje." (Wordsworth 1802)

V ta namen si je izbral prizore iz ruralnega življenja, saj "v tem stanju bistvene strasti srca naletijo na plodnejša tla, v katerih lahko dozorijo, so manj omejene in govorijo preprostejši ter bolj poudarjen jezik." (Wordsworth 1802) Ti ljudje, ki so "manj pod vplivom družbene nečimrnosti svoja čustva in predstave posredujejo v enostavnih in neprefinjenih izrazih." (Wordsworth 1802) Ti izrazi tvorijo "bolj filozofski jezik kot tisti, s katerim ga pogosto nadomeščajo pesniki." (Wordsworth 1802) Za Wordswortha je "vsa dobra poezija spontani izliv močnih čustev." (Wordsworth 1802) Pri odnosu med čustvovanjem in delovanjem Wordsworth prepušča primat čustvovanju: „/Č/ustvovanje, razvito v [teh pesmih], podeljuje pomembnost delovanju in situaciji in ne delovanje in situacija občutenju.“ (Wordsworth 1802)

V tem je ključna razlika s starejšim emocionalizmom osemnajstega stoletja. Pri Richardsonu prav tako kot pri Diderotu čustvovanje svojo moč in legitimnost pridobi iz moralnega delovanja. Občutenje ni pomembno kot takšno, temveč kot občutenje moralnosti, ljubezen vrline in sovraštvo pregrehe. Ko d'Alembert ali Samuel Johnson polemizirata proti zahtevi

poetične pravičnosti, izpostavljata moralni učinek trpljenja, ki so ga deležni pravični liki: nauk za občinstvo je, da mora pri vrlini vztrajati tudi in predvsem, ko zaradi nje trpi. Pomena trpljenja torej ni mogoče razumeti brez konteksta delovanja: ko je trpljenje kazen za zla dejanja pomeni nekaj povsem drugega kot takrat, ko je preizkušnja za vrlino. Z romantiko v veliki meri izgine povezava med občutenjem in delovanjem, sedaj samo občutenje pridobi moralno dimenzijo, postane bistven element človeške izpopolnjenosti.

Za Wordswortha senzibilnost sama postane vrlina:

> Zakaj človeški um lahko postane vzburjen brez aplikacije neprefinjenih in nasilnih stimulantov; kdor tega ne ve, ne more jasno razumeti lepote in dostojanstva uma; prav tako tisti, ki ne ve, da je ta zmožnost tista, ki eno bitje povzdigne nad drugo. Zato se mi je zdelo, da je vzpostavitev ali povečanje te zmožnosti ena najboljših stvari, za katere si pisec lahko prizadeva. (Wordsworth 1802)

Ključna interakcija se ne dogaja več med posameznikom in konkretnimi družbenimi okoliščinami, temveč med „inherentnimi in neuničljivimi zmožnostmi človeškega uma ter določenimi lastnostmi velikih in trajnih predmetov, ki nanj vplivajo in ki so prav tako inherentni in neuničljivi.“ (Wordsworth 1802) Resnica, ki je predmet poezije, tako ni „individualna in lokalna, temveč splošna in vplivna; ne podpira je zunanje pričevanje, temveč jo strast živo vnese v srce; resnica, ki je sama sebi pričevanje, ki daje moč in svetost tribunalu, ki ga naslavlja, in jih od istega tribunala prejema.“ (Wordsworth 1802)

Pesnik naj bi si prizadeval ugajati človeku, vendar ne empiričnemu,

resnično dejavnemu človeku, pesnik ugaja človeku „ne kot odvetniku, zdravniku, mornarju, astronomu ali naravnemu filozofu, temveč kot Človeku.“ (1802) Vloga poezije je transcendirati konkretne empirične okoliščine: „Kljub razlikam v zemlji in klimi, jeziku in običajih, zakonih in navadah, /.../ poet povezuje veliko kraljestvo človeške družbe, kot je razširjeno po vsem svetu in čez vse čase, s strastjo in znanjem.“ (Wordsworth 1802)

5.1 Vprašanje političnih pravic nekultiviranih

Velika Britanija devetnajstega stoletja ni tako relevantna kot Francije glede umetnostnega vpliva, tako sočasnega kot na nadaljnji razvoj, je pa s stališča moje raziskave izredno pomembna zaradi poteka razrednega boja in načina, na katerega so bile ideje kulture, ki so se pomembno navdihovale pri estetskih teorijah s konca osemnajstega stoletja, uporabljene za domestifikacijo uporniškega delavskega razreda. Za razliko od številnih revolucionarnih vrenj, prevratov in preobratov, nihanja med republiko in diktaturo, med revolucijo in restavracijo, ki so pretresali Francijo, je vladajočim slojem v Veliki Britaniji uspelo ohranjati hegemonijo in otopiti ost radikalnejših elementov delavskega razreda, pri tem pa je pomembno ideološko vlogo igrala prav z romantično estetiko navdahnjena ideja kulture.

Lloyd in Thomas povezavo med kulturo in državo formulirata v obliki parafraze Marxove trditve iz Osemnajstega brumairja o francoskih kmetih, ki "morajo biti zastopani, ker se ne morejo zastopati sami." (Marx v Lloyd in Thomas 1998, 5) Njuna formula za reformistične strategije liberalne države se glasi: "Ne smejo se zastopati sami, morajo se naučiti, kako biti

zastopani." (Lloyd in Thomas 1998, 5) Proti koncu osemnajstega stoletja so bili angleški vladajoči razredi soočeni z grožnjo politične dejavnosti množic, izključenih iz državljanstva. Za obstoj meščanske javnosti kot meščanske, torej za ohranjanje hegemonije vladajočih razredov v njej, je bilo potrebno opraviti dve nalogi.

Najprej je bilo potrebno zatreti oblike plebejske javnosti, v katerih so podrejeni razredi reflektirali svoj položaj in oblikovali prakse upora. *Combination act*, sprejet leta 1800, je prepovedal vse oblike združevanja in organiziranja, ki bi si prizadevala za zviševanje plač, krajšanje delovnega časa ali zniževanje intenzivnosti dela. Četrti člen opredeljuje, da ni prepovedano zgolj sodelovanje v takšnih oblikah združevanja in organiziranja, temveč je v prekršku že oseba, ki druge prepričuje ali zgolj obvešča o takšnih oblikah združevanja. *Seditious assemblies Act* iz leta 1795 pa je že bil prepovedal javna zborovanja več kot petdesetih oseb, ukrep, ki je bil uperjen predvsem proti množičnim zborovanjem, na katerih so se širile ideje med večidel nepismeno plebejsko publiko. Podobno usodo kot javna zborovanja je doživel tudi radikalni tisk. Haywood (2004) v svoji raziskavi angleškega tiska med leti 1790 in 1860 ugotavlja, da so oblasti na pojavljanje radikalnih političnih idej reagirale deloma z neposredno politično in ekonomsko represijo radikalnega tiska, deloma s poskusi uvajanja alternativnih vsebin.[17]

Druga naloga je bila vključitev množic v meščansko javnost pod pogojem, da razredni interes pustijo pred pragom. V ta namen jih je bilo potrebno "kultivirati". Pogled, da so oblike plebejske javnosti zgolj

[17]Tönnies (1922/1998) piše, da so komunistična gibanja devetnajstega stoletja plavala proti toku sovražnega mnenja javnosti, in bila ne samo v Veliki Britaniji, temveč tudi v Franciji in Nemčiji deležna bolj ali manj stroge politične represije.

drugorazredne priredbe meščanske javnosti, je bilo treba komaj proizvesti. Natančneje, potrebno je bilo proizvesti subjektiviteto, za katero je interes vladajočih razredov horizont racionalne razprave v javnosti, vse deviacije pa iz javnosti izključiti (konkretni primeri takšnih praks v Angliji devetnajstega stoletja so omejevanje volilne pravice, ekonomska cenzura v obliki obdavčenja tiska in omejevanje javnega zborovanja).

Po mnenju Lloyda in Thomasa (1998, 5) je prav ideja kulture tista, ki premosti protislovje med konkretno nezdružljivostjo različnih skupinskih interesov in formalno univerzalnostjo institucij države. To protislovje razreši tako, da ga premesti "v časovno shemo, v kateri je subjekt definiran z ozirom na razvoj njegove polne človeškosti." (Lloyd in Thomas 1998, 5) Ko liberalni ideji javnosti grozi, da razpade zaradi nezdružljivosti predpostavke relativne homogenosti interesov, ki vanjo vstopajo, in konkretne realnosti nezdružljivih interesov, ki jih proizvaja kapitalizem, ta konflikt vladajoči razredi razrešijo tako, da določene interese delegitimirajo kot zgolj še nerazvito predstopnjo svojih lastnih interesov.

V polemiki z Williamsovim pojmovanjem kulture Lloyd in Thomas vztrajata na neposredni praktičnosti ideje kulture kot antiteze družbeni praksi: "Opozicionalni odnos med kulturo in družbo je možno vzdrževati zgolj idejno; v praksi, kot smo videli, samo oblikovanje prostora kulture zahteva njegovo aktualizacijo v pedagoških institucijah, katerih funkcija je spremeniti posameznika civilne družbe v subjekt države." (Lloyd in Thomas 1998, 67) Ideja kulture tako v njunem pogledu ni kot pri Williamsu antiteza odtujitvi, ki jo proizvaja kapitalizem, temveč se za to zgolj idejno negacijo skriva realna funkcija pasivizacije radikalnih elementov delavskega razreda.

Prvo razvito manifestacijo takšnega modela Lloyd in Thomas vidita v Schillerjevih pismih o estetski vzgoji, najbolj razvito in učinkovito

formulacijo pa v delih Matthewa Arnolda. (1998, 7) Kultura je v njunem pojmovanju ključna za delovanje reprezentativne politike:

> Pomen diskurza o kulturi leži v njegovi teoretizaciji zunajpolitičnega, zunajekonomskega prostora, v katerem je možno uresničiti "svobodo" in "harmonični razvoj celotne osebe" kot podlago za prakticiranje reprezentativne politike. Kultura mediira prehod od samoreprezentacije k biti reprezentiran s tem, da v vsakem razvije tisto "indiferentno" dispozicijo subjekta, v kateri so materialne razlike izničene. S tem ko omogoča reprezentativno politiko s formalizacijo političnih subjektov, hkrati dovoljuje, da ta politika poteka, kot da materialne okoliščine ne bi bile pomembne. (Lloyd in Thomas 1998, 15)

Ugotavljata, da je most med nemškimi idejami kulture in *Bildung* predstavljal Coleridge, za katerega menita, da je "med vsemi britanskimi romantičnimi pisci /.../ najbolj sistematično elaboriral nov odnos med delom kulture in enako novimi pedagoškimi prizadevanji države." (Lloyd in Thomas 1998, 66) Coleridge ni samo prevzemal nemških idej, temveč jih je pogosto kar dobesedno reproduciral, v *On the principles Genial Criticism* "občasno tako tesno sledi razlikovanjem, izpeljanim v Kanotvi *Kritiki razsodne moči*, da Coleridge celo prevzema Kantove anekdote in ilustracije." (Wellek 1955b, 152) Pri razpravi o razlikah med starodavno in moderno literaturo "Coleridge reproducira ključni odsek iz Schillerjeve *Naivne in sentimentalne poezije*," (Wellek 1955b: 152, 153) pogosto si je sposojal tudi od A. W. Schlegla in Schellinga.

Coleridgevo pisanje o estetiki zaradi tega ostaja fragmentarno, poskus sinteze najdemo v njegovi teoriji poezije. (Wellek 1955b, 161)

Coleridge poudarja, da mora biti pesnik sposoben transcendirati svoje interese. Shakespearjeve zgodnje pesmi pohvali, saj naj bi Shakespeare "izbiral predmete, ki so oddaljeni od zasebnih interesov in okoliščin pisca." (Coleridge v Wellek 1955b: 162) Učinek poezije je Coleridge podobno razumel v brezinteresnemu užitku, cilj je "kultivirati srce bralca in povečati njegovo dovzetnost." (Coleridge v Wellek 1955b, 167)

Pri radikalnih piscih dvajsetih in tridesetih let devetnajstega stoletja Lloyd in Thomas (1998, 81) odkrijeta upor proti avtonomističnim pojmovanjem kulture in deljenju ekonomije, izobraževanja ter politike v ločene sfere. Ideja abstraktne univerzalne kulture je tu popolnoma odsotna: "Izobrazba naj ne bi bila usmerjena h kultivaciji in harmonizaciji notranjega človeka, temveč k političnemu znanju." (Lloyd in Thomas 1998, 82) Izobraževanje v tem kontekstu ni usmerjeno h kultivaciji nezainteresiranega, moralno izpopolnjenega, estetskega subjekta, temveč k "produkciji političnega razumevanja, ki bo končno omogočilo spremembo materialnih okoliščin delavskih razredov, ki jih bo osvobodilo izkoriščanja." (Lloyd in Thomas 1998, 83) V članku, objavljenem v *Pioneerju*, Senex piše:

> Pod to pretvezo [ignorance nižjih razredov] nas ropajo in gonijo skoraj do smrti; in to so osebe, ki nam v resnici želijo dobro, ki vzklikajo, Oh, še kako je res, da večina ljudi ni dovolj dobro poučena, da bi jim lahko zaupali moč: preden si lahko prizadevamo za njihov vzpon na družbeni lestvici, moramo najprej razsvetliti njihov um!
>
> Bratje, kar se imenuje izobrazba ima številne prednosti; a ne dovolite, da vas pretentajo in opeharijo za vaše pravice z idejo, da morate biti izobraženi, preden ste lahko deležni pravice. /.../ Vso uporabno znanje zadeva pridobivanje idej o naših okoliščinah življenja; in redki so tisti ljudje, zmožni

> splošnega opazovanja, ki ne glede na to ali lahko berejo ali ne, ne pridobijo idej, ki so za njih najbolj koristne. Položaj človeka v družbi z njegovimi zadolžitvami in interesi mu vsili ideje, ki mu jih ne bi posredovala vsa teorija izobraževanja, dokler ne bi bil poklican, da jih praktično uporabi. (Senex v Lloyd in Thomas 1998: 83)

"Prijatelj revnih" v pismu, naslovljenem na radikalni delavski časopis *Penny Papers for the People* zavrne samo idejo, da bi lahko interese delavskega razreda zastopal kdorkoli razen samega delavskega razreda:

> Ljudje, ki živijo od ropanja, vam bodo vedno govorili, da bodite poslušni tatovom. Govoriti, da je *reprezentacija* v kakršnikoli obliki koristna ljudstvo, je preprosta neumnost; razen če ima ljudstvo predstavniški dom delavskih ljudi in zastopajo sami sebe. /.../ Zato je reprezentacija ljudi s strani druge skupine ljudi ali takšne, ki živi iz drugega vira, posmeh, in tisti, ki želijo ljudstvo prepričati drugače, so ali idioti ali prevaranti. (v Lloyd in Thomas 1998, 86)

Lloyd in Thomas (1998, 87) sta mnenja, da ti pogledi postavljajo pod vprašaj idejo kulture kot področja nezainteresirane refleksije: "Na kulturo se ne sklicujejo prav zato, ker ideje ne dovoljujejo ločitve med ekonomskim, političnim in izobraževalnim samoupravljanjem."[18] Predvsem med

[18]Marcuse piše o afirmativnem pojmovanju kulture, ki "na eni strani sprosti polje za materializem meščanske prakse, na drugi pa za zapre srečo in duha v rezervatu "kulture"." (Marcuse 1937/2004, 187) Kritično pojmovanje kulture je po Marcusejevem mnenju koristno orodje družboslovja, saj "je v njem izrečena prepletenost duha z zgodovinskim procesom družbe. Pomeni vsakokratno celoto družbenega življenja, v kolikor v njega vključeno področje idejne reprodukcije (kultura v ožjem pomenu besede, "svet duha") kot tudi področje materialne reprodukcije ("civilizacije"), tvorita zgodovinsko razločljivo in razumljivo celoto." (Marcuse 1937/2004, 192) Afirmativni pojem kulture na drugi strani "svet duha izloči iz družbene celote in s tem poviša

radikalnejšimi misleci so ideje o izobraževanju delavskega razreda, ki so ga propagirali filantropi in država, naletel na odpor. (Lloyd in Thomas 1998, 103). Čartisti so polemizirali proti ideji, da je neizobraženost delavcev primeren razlog, da se jim odreka politične pravice, izobraževanje pa so razumeli predvsem kot izobraževanje o vzrokih položaja delavskih množic. (Lloyd in Thomas 1998, 105-108)

V letih od 1860 do 1870 Lloyd in Thomas opažata prehod države "od pretežno prisilne k pretežno hegemonski obliki." (Lloyd in Thomas 1998, 115) Vlogo, ki jo Matthew Arnold pripisuje kultivaciji, interpretirata kot odziv na pritisk nižjih slojev za pridobitev volilne pravice:

> Arnold poveže regulatorne in formativne funkcije države, saj se zaveda, da država ne more delovati z razširjeno volilno pravico, če ne prevzame *etične* funkcije. Njene prisilne moči so soočene s premočnim odporom, če ne more oblikovati državljanov, ki se voljno podredijo ne samo kriterijem "brezinteresnosti", temveč tudi dominantni paradigmi dobro oblikovanega subjekta. (Lloyd in Thomas 1998, 117)

Ta paradigma, v kateri se manifestira „nova reprezentacija delavskega subjekta, ki je predvsem *moralen* namesto političen," (Lloyd in Thomas 1998, 129) in je „nerazločljiva od želje po biti izobražen," (1998, 129) je po njunem mnenju v drugi polovici devetnajstega stoletja postala hegemonska in razširjena tudi med delavci samimi, kar se je na institucionalni ravni kazalo tudi kot izginjanje oblik delavskega

---

kulturo v (lažno) kolektivnost in (lažno) splošnost." (Marcuse 1937/2004, 192) Po Marcusovem razumevanju afirmativna ideja kulture vzpostavlja abstraktno sfero svobode, ki zgolj abstraktno pomirja družbene antagonizme in s tem "afirmira in zakriva nove družbene življenjske okoliščine." (Marcuse 1937/2004, 193)

samoizobraževanja, ki je v dvajsetih letih potekalo v *Mechanics institutes*. (Lloyd in Thomas 1998, 129) Izobraževanje delavskega razreda sedaj postane povezano predvsem z idejo kulture oz. kultivacije, katere temeljna dimenzija je kultivacija brezinteresnosti kot pogoja za vstop v meščansko javnost.

5.2 Dva pogleda znotraj tradicije Kulture in družbe: Matthew Arnold in William Morris

Williams (1958/1983) poskuša rešiti kritični potencial ideje kulture kot antipoda alienaciji kapitalizma, idejo izpopolnjenja razume predvsem kot kritiko razmer, ki so posameznike odtujevale in onemogočale poln človeški razvoj. Pri tem poskuša ločiti pozitivni oz. kritični aspekt Arnoldovega pojmovanja kulture od sovraštva do delavskega razreda, tako da slednjega relativizira kot zgolj predsodek, ki mu je Arnold podlegel. (Williams 1958/1983, 124) Ob tem spregleda konsistentnost, s katero Arnold izpelje kritike aktivizma delavskega razreda iz ideje kulture kot pasivne kontemplacije in harmoničnega razvoja posameznika. Spregleda, da ideja kulture ni bila usmerjena zgolj proti negativnim posledicam kapitalizma, temveč pogosto hkrati in predvsem proti proletarskim množicam, ki so se z vidika harmoničnega razvoja morale zdeti inferiorne, barbarske, divje, nekultivirane in nezmožne kultiviranja.

Ta element je postal še posebej očiten, ko se je v Angliji konec devetnajstega stoletja razširila pismenost kot posledica reform šolstva, in so številni intelektualci s prezirom reagirali na vstop množic na trg tiska in literature. F. R. Leavis je svaril pred krizo kulture kot posledico upadanja

vpliva razsvetljene manjšine, (Carey 1992, 10) k opisom nekultivirane večina pa se pogosto pridružuje dehumanizacija, Thomas Hardy jih opisuje kot „mentalno neoblikovane, mehanske, brezdušne.“ (v Carey 1992, 10) Takšno na ideji kulture sloneče sovraštvo do množic ni izum modernizma, močno je prisotno že v Arnoldovem delu *Culture and Anarchy*, ki ga velja podrobneje preučiti s stališča razrednega boja in predvidene vloge države.

Matthew Arnold kot temelj kulture ne opredeli zgolj znanstvene radovednosti, težnje po spoznanju sveta, temveč ji pridruži tudi moralno dimenzijo, "plemenito prizadevanje zapustiti svet boljši in srečnejši kot smo ga našli." (Arnold 1869/2006, 34) Kultura je "*študij popolnosti*", (Arnold 1869/2006, 34) ki ga ne izvajamo zgolj zaradi osebne radovednosti, temveč z željo vnesti popolnost v družbeno ureditev. Vendar popolnost, ki jo kultura obljublja, ni v prvi vrsti popolnost družbenih okoliščin, temveč "kultura človeško popolnost postavi v *notranje* stanje, v rast in prevlado naše resnične človeškosti." (Arnold 1869/2006, 36) V tem je kultura, čeprav v Arnoldovem pojmovanju zajema precej več kot umetnost, vseeno najbliže prav umetnosti, kultura je "enega duha s poezijo, sledi istemu zakonu kot poezija." (Arnold 1869/2006, 41)

Kljub praktičnosti, ki jo Arnold pripisuje kulturi, pa jo eksplicitno zoperstavlja materialnemu napredku družbe. Tistim, ki delavski razred povzdigujejo s sklicevanjem na dosežke njihovega dela, četudi naj bi "s svojim delom to, kar je bila nekoč divjina, te otoke spremenili v ploden vrt," (Arnold 1869/2006, 49) očita, da jih na ta način pohujšujejo: "Učiti demokracijo, (delavski razred, op. ASSB) naj svoje zaupanje polaga v takšne dosežke pomeni samo, da jih pripravljate, da postanejo filistri, ki bodo prevzeli mesto filistrov, ki jih mečejo s prestola." (Arnold 1869/2006, 49) Kultivacija naj bi po Arnoldovem mnenju delavski razred ozdravila zahtev po

volilni pravici, kulturo "nova demokracija potrebuje precej močneje kot idejo blaženosti volilne pravice ali čudovitosti njihovih industrijskih dosežkov." (Arnold 1869/2006, 49)

Kritikom, ki mu očitajo eskapizem in nepraktično naravo njegove ideje kulture, odgovarja, da je njena praktična vloga v preseganju "vrednotenja sredstev kot da so cilji." (Arnold 1869/2006, 55) Kot ključno pomanjkljivost vseh družbenih razredov, aristokracije, srednjih slojev in delavskega razreda izpostavi pojmovanje svobode kot cilja in ne sredstva. (Arnold 1869/2006, 55-57) Posebej zaničljive besede je našel za demonstrante, ki so 23. julija 1866 vdrli v Hyde park. Sestanki Reform League v Londonu so postali tako številčni, da zanje ni bilo drugega primernega mesta kot javni parki, vendar so "oblasti trdile, da so to [parki] kraljeva darila za javno rekreacijo; množične demonstracije pa so oblika javne nadloge." (Williams 1980, 4) V prvem od serije predavanj, iz katerih je nastala *Culture and Anarchy*, Arnold izpostavi demonstrante, ki so vdrli v Hyde park kot primer podivjane svobode, ki vodi v anarhijo. Demonstrant izvršuje "/s/vojo pravico korakati, kjer želi, sestajati se, kjer želi, groziti kot želi, razbijati kot želi." (Arnold v Williams 1980, 6) Ko je v parlamentu še potekala razprava o tem, ali bi prepovedali sestajanje v Hyde parku, kjer je bil na koncu predlog prepovedi zavrnjen, Arnold še zaostri svojo pozicijo:

> Za nas, ki verjamemo v pravi razum, v dolžnost in možnost razviti naš najboljši jaz v napredovanju človeštva k izpoponjenosti, za nas je okvir družbe, ta oder, na katerem se odvija ta veličastna drama, svet; in kdorkoli ga upravlja, kakorkoli ga že želimo odrešiti te naloge, dokler ga upravlja, ga trdno in nedvomno podpiramo pri zatiranju anarhije in nereda; zakaj brez reda ne more biti družbe; in brez družbe ne more biti človeške

izpopolnjenosti. (Arnold v Williams 1980, 6)

Spomni se pogleda svojega očeta v dvajsetih letih, ki ga zagovarja tudi v dani situaciji: "Kar se tiče razgrajanja, je način starih Rimljanov vedno pravilen; prebičaj udeležence, voditelje pa vrži iz tarpejske skale." (Arnold v Williams 1980, 7)

Vsem družbenim razredom očita, da nimajo oblikovane ideje države "kot naroda v svojem kolektivnem in korporativnem značaju, ki kot vlada nadzoruje prosto gibanje tega ali onega izmed svojih članov v imenu višjega razuma vseh." (Arnold 1869/2006, 60) S stališča kulture gleda na možne kandidate za vodenje države: aristokracijo, srednji in delavski razred ter pri vsakem od njih ugotovi, da njihove sposobnosti niso harmonično razvite, tako da noben od teh razredov ni primeren za vodenje države. (Arnold 1869/2006, 62-70) Zato predlaga idejo države, ki transcendira vse partikularne razrede in vse partikularnosti razredov, in ki izhaja ter v kateri se realizira kultivirani posameznik. V nekultiviranem aspektu, z "vsakodnevnimi jazi smo ločeni, osebni, v vojni; varni smo pred tiranijo drugega, dokler nihče nima moči in ta varnost nas ne more rešiti anarhije." (Arnold 1869/2006, 71) Medtem pa kultiviranje proizvede subjekt, ki transcendira te partikularnosti: "Z našim *najboljšim jazom* smo poenoteni, neosebni, v harmoniji. Če mu predamo avtoriteto, nam ne grozi nevarnost, ker je najzvestejši prijatelj, ki ga lahko kdorkoli od nas ima; /.../ In to je prav ta jaz, ki ga kultura ali študij popolnosti poskuša razviti v nas.“ (Arnold 1869/2006, 71) Edino ta kultivirana človeškost je lahko temelj države: „V naših navadnih jazih ne najdemo trdne osnove za državno oblast; kultura kot takšno osnovo predlaga *najboljši jaz*.“ (1869/2006, 71)

Takšna zastavitev pa ne pomeni, da kultura, ki stoji onkraj razredov,

ne stoji ob strani določenim razredom pri zatiranju drugih. Komaj z vidika kulture se izkaže neupravičenost zahtev delavcev po širitvi volilne pravice: „Tako nas naš najboljši jaz, naš pravi razum podpre v odločitvi, da se zoperstavimo vsemu, kar prinaša tveganje prevrata in nereda, številnim procesijam po ulicah naših natrpanih mest, številnim srečanjem na njihovih javnih mestih in parkih – demonstracije, ki so v trenutnem stanju popolnoma nepotrebne.“ (Arnold 1869/2006, 72) Ob tem pa „nas“ kultura očisti slabe vesti, ki bi jo imeli, ko bi javna zborovanja zatirali v imenu nadvlade partikularnega razreda nad drugim. Oblast: „/v/e, da vzpostavlja *državo oziroma* organ našega kolektivnega najboljšega jaza oziroma našega narodnega pravega razuma; in vest ji je priča, da državo vzpostavlja v imenu potrebnih velikih sprememb prav tako kot v imenu reda.“ (Arnold 1869/2006, 72)

S stališča kulture so tudi prizadevanja delavskega razreda, da se politično organizira kot razred, zgrešena. Za politično artikuliran del delavskega razreda Arnold meni, da je podoben srednjemu razredu, „ker želi afirmirati svoj razred in svoj razredni instinkt, svoj navaden, ne svoj najboljši jaz; njihove misli napolnjujejo sredstva, industrijska sredstva in moč in nadvlada in druge zunanje dobrine, ne notranja izpopolnjenost.“ (Arnold 1869/2006, 78) Za opis preostanka delavskega razreda izbere precej manj laskave izraze, v opisu prej kot ljudi prepoznamo zveri: „/R/obat in napol razvit je dolgo ležal napol skrit v svoji revščini in bedi ter se sedaj podaja iz svojih skrivališč, da bi izvrševal Angleževo od boga dano pravico početi kot želi in nas pričenja presenečati s tem, da koraka kjer želi, kriči kot želi, razbija kar želi.“ (Arnold 1869/2006, 78)

Nadaljuje, da razredi niso popolnoma različni, temveč da vsak razred deli tudi značilnosti preostalih dveh, ponovno pa je slika delavskega razreda

najbolj neugledna, temu razredu sta aristokracija in srednji razred podobna „vsakič, ko zaradi nevednosti ali pod vplivom strasti prevzamemo vehementno mnenje, vsakič ko želimo nasprotnika streti z golim nasiljem, vsakič ko smo nevoščljivi, vsakič ko smo brutalni, vsakič ko občudujemo golo moč ali uspeh, vsakič ko s svojim glasom napihnemo slepo kričanje proti kakšni nepriljubljeni osebnosti, vsakič ko divje teptamo padle.“ (Arnold 1869/2006, 79) Sistem, v katerem lahko „vsakdo počne, kar želi,“ je za Arnolda neprimeren, vendar je prav svoboda delavskega razreda tista, ki grozi s katastrofo, saj je sistem „bil ustrezen, dokler so zgolj barbari (aristokracija, op. ASSB) in filistri (srednji razred, op. ASSB) počeli, kar so želeli, vendar postaja neustrezen in vodi v anarhijo ko tudi prebivalstvo (delavski razred op. ASSB) želi početi, kar želi.“ (Arnold 1869/2006, 90)

Ko pogleda politični sistem, Arnold (1869/2006, 82-87) opazi, da je zasnovan tako, da politični predstavniki delujejo kot predstavniki razredov in laskajo ljudem kot so, nikjer pa ni sile, ki bi ljudi povzdignila in nagovarjala njihov najboljši jaz. Arnold ne pove, kako naj bi se takšna država realizirala. Edini konkretni predlog, ki ga izpelje iz ideje države, utemeljene na najboljšem jazu, je represija. Aristokraciji in srednjemu sloju očita, da sta preveč popustljiva do delavcev, poziva jih, da „k varovanju ograj parka in zatrtju londonskih razgrajačev niso poklicani v imenu njihovih navadnih jazov, temveč v imenu njihovih in vseh naših prihodnjih najboljših jazov.“ (1869/2006, 150)

Arnold se kljub sovraštva do delavskega razreda, ki vre iz *Culture and Anarchy,* zaveda protislovij kapitalistične akumulacije. Tistim, ki zagovarjajo svobodno trgovino, očita, da razvoj industrije in produktivnosti razumejo kot cilje namesto kot sredstva. (Arnold 1869/2006, 137-141) Sedaj kulturo postavi v službo egalitarizma: „Ideja kulture, študij izpopolnjenosti, nam ne

dovoljuje, da bi resničnost pripisovali izpopolnjenosti, ki ni *splošna* izpopolnjenost, /.../ individualna izpopolnjenost ni mogoča dokler tudi preostanek človeštva ni izpopolnjen.“ (Arnold 1869/2006, 141) Vendar je ta egalitarizem docela abstrakten. Problema z vidika kulture, kot si jo zamisli Arnold, seveda ni mogoče videti kot problema politične ekonomije sistema, ki revščino reproducira kot svoj konstitutivni pogoj, problem je nerazsvetljenost tistih, ki se prekomerno reproducirajo. Kultura namreč pokaže, „da je spravljati ljudi na svet, ko si človek ne more privoščiti, da bi dostojno vzdrževal njih in sebe, /.../ prav tako napačno, prav tako skregano z razumom in božjo voljo kot če bi človek imel konje ali kočije ali slike, ki si jih ne more privoščiti.“ (Arnold 1869/2006, 143) Revščina je v njegovih očeh pač nepotreben luksuz, h kateremu so delavci nagnjeni kot so višji sloji nagnjeni k prekomernemu nakupovanju slik in kočij.

Če Williams (1958/1983) pri Arnoldu spregleda pomen političnega naboja ideje kulture kot osti, naperjene zoper zahteve proletariata, pa pri Williamu Morrisu spregleda radikalizacijo njegovih pogledov v poznejših delih, ki predstavljajo prelom ne samo z Ruskinovim romanticizmom, temveč tudi z idejo, da je kulturo kot rezervat humanosti sploh smiselno ohranjati. Pozicijo, ki jo William Morris v svojih poznih delih zavzame do umetnosti, lahko razumemo kot pomembno antitezo arnoldovski ideji kultiviranja harmonične človeškosti. Njegov pogled je precej bolj radikalen od čartističnega, saj postavlja pod vprašaj samo smiselnost obstoja umetnosti. V utopični prihodnosti kot jo prikaže v *News from Nowhere,* umetnost kot ločena aktivnost preneha obstajati. Ko izgine razlika med delom in igro, se estetski užitek realizira neposredno v delu, potreba po ločeni dejavnosti umetnosti pa izgine. Humanost se po Morrisovem mnenju lahko uresniči le skozi spremenjeno naravo družbenega dela, ne v ločeni

sferi onkraj njega: „/S/hajati s tako malo stvarmi, kot lahko, in kolikor je možno poskrbeti, da so te stvari proizvod svobodnih mož in ne sužnjev; to dvoje se mi zdi, da sta najpomembnejši dolžnosti tistih, ki želijo živeti hkrati svobodno in prefinjeno, koristno drugim in prijetno samim sebi.“ (Morris 1882) Če je pri Arnoldu ideja kulture mišljena kot korektiv obstoječemu sistemu, ki pa sistem hkrati afirmira, je za Morrisa obstoj umetnosti znotraj kapitalistične družbe nemogoč.

Umetnost kot posebna dejavnost je zanj nujno lažna, prepričan je, „da je vsa umetnost, tudi najvišja, pod vplivom razmer večine človeštva, /.../ da je torej vsaka umetnost, ki je utemeljena na posebni izobrazbi ali izpopolnjenju omejene skupine ali razreda nujno neresnična in kratkotrajna.“ (Morris 1883/1999, 114) Kultivacija posameznikovih sposobnosti je nujno lažna, ker lahko v obstoječih družbenih razmerah poteka le kot kultivacija manjšine, ki zaradi degradacije delovnih razmer večine postane odtujena od publike. Umetnost je zanj „izraz človekovega veselja v delu.“ (Morris 1883/1999, 114) Izpopolnjenost zato ni nekaj, kar lahko zagotovi ločena sfera kultiviranja, temveč ideja, ki kaže pot družbenim spremembam, ki bodo izpopolnjenost komaj omogočile:

> Iščemo izpopolnjenost, a ne najdemo popolnih sredstev, da jo uresničimo; zadovoljimo se s tem, da se združimo s tistimi, katerih nameni so pravični, in njihova sredstva iskrena in realistična. Povem vam, da bomo umrli preden bomo karkoli storili, če bomo v teh dneh boja iskali popolnost v združevanju. (Morris 1883/1999, 127)

Bistvena razlika med Arnoldom in Morrisom, ki jo Williams zanemari, je v tem, da Morris predvsem v svojih poznih delih kultivacijo

razume v kontekstu spremembe družbenih razmer, ki bi komaj omogočila individualno izpopolnjenost. Ideja izpopolnjenosti tu deluje kot utopija, vodilo družbenih sprememb, njihov cilj in ne sredstvo. Pri Arnoldu pa je kultivacija posameznika cilj in edino možno sredstvo za doseganje tega cilja hkrati. Kot Schiller trdi, da je individualna izpopolnjenost, pridobljena v brezinteresni kontemplaciji, edina pot, ki vodi k družbenemu napredku. Kar je pri Morrisu kritika družbenih razmer, pri Arnoldu postane alibi zanje.

5.3 Poetična praksa čartizma

Poetično prakso čartizma lahko razumemo kot najučinkovitejši praktični odziv na poskuse delegitimacije delavskega gibanja z idejo kulture. Poezija, kot so jo prakticirali čartisti, je precej bliže idejam neposrednega moralnega učinka, ki so prevladovale v drugi polovici osemnajstega stoletja kot idejam brezinteresnega estetskega užitka, kar niti ni toliko presenetljivo kot centralen pomen, ki ga je poezija igrala v gibanju. V čartističnem gibanju je poezija mesto našla med drugim v „množičnih zborovanjih na prostem, praznovanju obletnic, pojedinah, ob večernem pitju čaja, kosilih na delovnem mestu, sestankih, spontanem petju v zaporu.“ (Randall 1999, 172-173) V kolumni, namenjeni poeziji, je *Northern Star* objavil skoraj 1500 pesmi, ki so poleg reprodukcij kanoničnih avtorjev (Shakespeare, Shelley, Byron) vključevale tudi dela vsaj 390 čartističnih pesnikov. (Sanders 2009, 70) Voditelji in člani gibanja so ne samo visoko cenili poezijo, temveč se tudi v velikem številu poskušali v pisanju. (Sanders 2009, 7)

Sanders (2009: 13) ločuje dva nivoja, na katerih lahko razumemo vlogo poezije v čartističnem gibanju: prvi je prenos konkretnih idej, ki se kaže kot npr. tematizacija delovnih razmer ali komunikacija političnih idej in

stališč. Drug je „popolna kvalitativna sprememba zavesti,“ (Sanders 2009, 13) kjer „politično delovanje izhaja neposredno iz kreativnih kapacitet poezije; njene zmožnosti zamisliti si drugačen svet.“ (Sanders 2009, 13) V podporo tej tezi Sanders navaja avtobiografije čartistov, v katerih je prvi stik s poezijo pogosto naveden kot pomemben impulz, ki je sprožil željo po nadaljnjem učenju in spoznavanju sveta. V obeh primerih se poetična praksa čartistov upira ideji brezinteresnega estetskega subjekta. Subjekte naslavlja prav v njihovem interesu, kot udeležence v konkretnem boju za izboljšanje življenjskih razmer, recepcija pa ni individualna kontemplacija, temveč umeščena v kolektivne rituale.

Čartistična poezija je specifična ne samo zato, ker pogosto tematizira politične in socialne probleme, temveč tudi zato, ker je identiteta, ki jo naslavlja, kolektivna. Kot trdi Janowitz: "Poezija je bila tako laskajoče ogledalo za gibanje v oblikovanju kot družbena matrika znotraj katere so se ljudje lahko spoznali kot pripadniki trajajočih tradicij, ciljev in pričakovanj." (Janowitz 1998, 135) Čartistični pesniki so se odzivali na potrebe gibanja in si v ta namen produktivno sposojali in prirejali oblike romantične poezije. Pesmi so tematizirale trenutne dogodke, kot je bila na primer neuspešna vstaja v Newportu, (Prim. Sanders 2009, 4. pogl.) in se hkrati s stilom prilagajala na potrebe gibanja.

To ne pomeni, da je bila literatura preprosto subsumirana pod agitacijske in propagandne cilje, prav nasprotno so uredniki literarne kolumne *Northern Star*[19] neprestano poudarjali pomen ustrezne literarne

[19]Sanders (2009, 74-75) pripomni, da ni mogoče zagotovo ugotoviti, kdo je bil odgovoren za literarno kolumno. Predpostavlja, da so to bili William Hill do leta 1843, po njem G. J. Harney do leta 1850, ko je uredništvo literarne kolumne naslednika *Northern Star* prevzel Gerald Massey. Pri poskusu rekonstrukcije uredniške politike se Sanders (2009) zanaša na samo vsebino kolumne in obrazložitve svojih izbir, ki so jih objavljali

kakovosti. 11. maja 1844 uredništvo bralcem svetuje, da naj ne hitijo z objavo pesmi, dokler te ne dosežejo ustrezne literarne kakovosti, in se zavezuje, da bo pri objavljanju pesmi sledilo predvsem kriteriju literarne kakovosti:

> Prisegli smo, da ne bomo nikoli (zavestno in namerno) objavljali smeti, saj smo prepričani, da bomo najbolje zadovoljili bralce in poučili naše poetske prijatelje, če bomo namesto podeljevanja prostora izlivom, ki se ne morejo nadejati naziva "nesmrtni verzi", črpali iz nesmrtnih strani Byrona, Shelleyja, Burnsa, Nichola in drugih. V zgodovino se bomo vračali le v kolikor (prepogosto) izrojena sedanjost ne bo dosegala ali se vsaj približala našim standardom odličnosti. (v Sanders 2009, 76)

Čartistični poeti so se v veliki meri zgledovali po kanoničnih romantičnih pesnikih, hkrati pa so tradicijo prilagajali potrebam gibanja. Čartisti so literaturo in še posebej poezijo razumeli predvsem v vlogi "politične intervencije in oblikovanja kolektivne identitete na osnovi univerzalizacije delavskega razreda." (Janowitz 2009, 138)

---

uredniki.

6 Kriza institucije umetnosti in zgodovinska avantgarda

V prejšnjem poglavju opisana dogajanja v devetnajstem stoletju bi lahko razumeli kot začetek propada umetnostne in ožje literarne kritike, procesa, na koncu katerega „danes kritika ne opravlja nobene pomembne družbene funkcije. Ali je del oddelka za odnose z javnostmi literarne industrije ali pa popolnoma interni problem univerz.“ (Eagleton 1984, 7) Eagleton tesno sledi Habermasovi teoriji javnosti, literaturo in literarno kritiko razume v kontekstu nastanka „diskurzivnega prostora racionalnih sodb in razsvetljene kritike,“ (Eagleton 1984, 9) ki je meščanstvu služil kot prostor samorefleksije in samoprevare. V tej zgodnji fazi, ki jo v Angliji predstavljata *Tatler* in *Spectator*, po Eagletonovem mnenju literarna kritika še ni izoblikovana kot specialistični diskurz: „Je en del splošnega etičnega humanizma, nerazločljiva od moralne, kulturne in religiozne refleksije.“ (Eagleton 1984, 18) To pa implicira tudi, da družben položaj kritika ni kvalitativno drugačen od družbenega položaja publike: kritik publike ne naslavlja s specializiranega mesta, temveč kot eden od njih.

Ta model se je po Eagletonovem mnenju začel lomiti že v sredini osemnajstega stoletja, bistvena razloga sta po njegovem mnenju dva. Prvi je ekonomski: „Ko se razvija kapitalistična družba in tržne sile v vedno večji meri določajo usodo literarnih produktov, ni več mogoče predpostavljati, da sta ‘okus’ in ‘kultivacija’ plodova civiliziranega dialoga ter razumne razprave.“ (Eagleton 1984, 34) Drug razlog je političen in se izraža kot protislovje med univerzalizmom ideje javnosti ter konkretno realnostjo izključevanja, protislovje, ki se manifestira v obliki „radikalnega tiska, Owenizma, Cobettovega *Political Register* in Painovih *Rights of Man*, feminizma in oporekajočih cerkev, celotne opozicijske mreže periodičnega

tiska, klubov, pamfletov, razprav in institucij.“ (Eagleton 1984, 36)

Sektaške boje v angleškem tisku konec osemnajstega in v začetku devetnajstega stoletja Eagleton interpretira kot simptom tega političnega protislovja: "/T/a neugledna prerekanja odražajo vdiranje teh širših konfliktov v kulturo vladajočih razredov, ki je razdeljena glede vprašanja, koliko politične represije nad delavskim razredom je dopustne, ne da bi tvegali vstajo." (Eagleton 1984, 37) Literarna kritika se je v tej situaciji podredila sektaškim bojem in postala neposredno politična. (Eagleton 1984, 38)

V tem kontekstu Eagleton razume idealistično estetiko, ki sta jo v angleški kontekst prenesla Coleridge in Carlyle. Kritika literaturo reši pred sektaškimi političnimi boji tako, da jo prenese v sfero univerzalne humanosti onkraj resnične družbe in njenih konfliktov: „Literatura bo svoje ideološke funkcije najučinkoviteje upravljala samo, če se otrese vsakršne politične instrumentalnosti in postane skladišče skupne človeške modrosti onkraj umazano zgodovinskega.“ (Eagleton 1984, 40) Transponiranje bistva literature v onostranstvo po Eagletonu rešuje dva problema: najprej reši idejo konsenza pred realnostjo sektaških bojev, kot drugo pa se odziva na naraščajočo odtujenost kritika od publike: „Če svojih kritičnih sodb ne more več utemeljiti v razumnih javnih standardih, lahko posledično misterioznost takšnih sodb vedno interpretira kot božanski navdih.“ (Eagleton 1984, 40) „Man of letters“ devetnajstega stoletja, ki se za razliko od romantičnega kritika ponovno obrača na publiko, po Eagletonovem (1984, 52-54) mnenju spremlja zavest brezplodnosti oživljanja javnosti zgodnjega osemnajstega stoletja: odnos s publiko ostaja problematičen, njene sodbe niso več razumljene kot inherentno racionalne, temveč kot hkrati subjekt in objekt, kot sedež racionalnosti in hkrati kot potrebne izobrazbe. Dilema, pred

katero je postavljen viktorijanski kritik, je sledeča:

> /A/li kritika teži k temu, da upraviči svoj položaj kot merilo javnega mnenja, s tem ko ohranja splošno humanistično odgovornost za kulturo kot celoto, takšno amaterstvo pa postaja z razvojem meščanske družbe vse bolj hromeče; ali pa se spremeni v obliko tehnološke ekspertize in s tem svojo profesionalno legitimnost vzpostavi za ceno odrekanja vsakršne širše družbene relevantnosti. (Eagleton 1984, 57)

Eagleton meni, da je tekom devetnajstega stoletja literarni kritik postal odvečen. Vlogo posredovanja med avtorjem in občinstvom je vse bolj prevzemal trg, njegovo drugo pomembno funkcijo pa literatura sama: „Če je bila vloga kritike prej moralna kot intelektualna, vprašanje vodenja, povzdigovanja in tolaženja potrtega srednjega razreda, kaj bi lahko to vlogo izpolnjevalo bolje kot literatura sama?“ (Eagleton 1984, 58)

Za francosko kritiko po letu 1830 Hauser ugotavlja podoben pobeg pred družbenimi problemi: „*Revue des Deux Mondes* sedaj meni, da ni potrebno, da je celo nezaželeno, da umetnik zastopa lastne politične in družbene ideje; in to je stališče, ki ga delijo najpomembnejši kritiki, med drugim Gustave Planche, Nisard in Cousin.“ (Hauser 1991, 771) Po letu 1848 pa meni, da je nastopil skoraj popoln prelom med naprednimi tokovi umetnosti in publiko, tako da je naturalizem že manjšinski pojav, ki ga ustvarja manjšina umetnikov za manjšinsko občinstvo. (Hauser 1991, 813-818) Naturalizem je spremljal odpor akademske in neakademske kritike: „Zatopniki naturalizma se morajo zoper sovražnost kritike boriti do leta 1860, proti univerzi pa celo življenje, akademija zanje ostaja zaprta in na državno pomoč ne morejo računati.“ (Hauser 1991, 826) Dominantna

zahteva, ki jo občinstvo postavlja pred literaturo, je „nesrečne in nezadovoljne pomiriti z življenjem, jim zamegliti pogled na realnost in jim prikazati lažno podobo dosegljivosti eksistence, ki je niso in je ne morejo biti deležni.“ (Hauser 1991, 842-843)

Beg pred realnostjo ni zgolj ideološki, ustreza mu Arnoldov poziv, naj država prevzame vlogo abstraktnega kultiviranja, ki presega ozke razredne interese. Pedagoška vloga angleščine kot šolskega predmeta je po Eagletonovem mnenju med drugim „pomiriti in inkorporirati proletariat, vzpodbuditi solidarnost med družbenimi razredi in vzpostaviti nacionalno kulturno dediščino, ki bi lahko podpirala hegemonijo vladajočih razredov v obdobju družbene nestabilnosti.“ (Eagleton 1983/2008: str.)

S tem povezana profesionalizacija literarne kritike jo je po Eagletonovem mnenju odrezala od publike in družbenega učinka: „Kritika je varnost dosegla s političnim samomorom; trenutek njene akademske institucionalizacije je tudi trenutek prenehanja njene družbene učinkovitosti.“ (Eagleton 1984, 65) V tej trditvi ga potrjuje tudi tekstualna analiza akademske literarne kritike med leti 1978 in 1982, ki sta jo izvedli Fahnestock in Secor, (1991) v kateri ugotavljata, da je akademska literarna kritika bila bliže ceremonialni retoriki zaprte skupnosti kot znanstvenemu diskurzu. Wilder (2005) sicer trdi, da se je sodobna akademska kritika predvsem pod vplivom poststrukturalizma premaknila v smeri večje družbene relevantnosti, vendar ta premik obravnava kot premik znotraj določene znanstvene discipline – akademska institucionalizacija, ki po Eagletonovem mnenju pomeni odpoved družbenemu učinku, je v tem kontekstu samoumevni horizont razprave o večji ali manjši družbeni relevantnosti znotraj družbeno relativno nerelevantne sfere.

Za sodobno literarno kritiko Eagleton trdi, da je postala „kopica

posameznikov, ki drug drugemu recenzirajo knjige," (Eagleton 1984, 107) njena edina družbena funkcija pa naj bi bila kot propaganda kulturne industrije. Kaj drugega kritiki v sodobnih okoliščinah po Eagletonovem mnenju niti ne preostane. Tragedija socialističnega kritika, kot jo vidi, je v odsotnosti avtonomnih delavskih kulturnih institucij in publike, katero bi kritik lahko naslavljal, kot je obstajala recimo v Nemčiji med vojnama ali v Veliki Britaniji neposredno po drugi svetovni vojni. (Eagleton 1984, 108-113) In kritika z njegova stališča danes ne more biti drugega kot socialistična: „Sodobna kritika se je rodila v boju z absolutistično oblastjo; če njene prihodnosti zdaj ne definiramo kot boj zoper buržoazno državo, morda sploh ne bo imela prihodnosti." (Eagleton 1984, 124)

Eagleton v svojem prizadevanju izpeljati tegobe sodobne literarne kritike iz protislovij meščanske javnosti osemnajstega stoletja razvoj precej poenostavi, predvsem se osredotoča na meščansko kritiko in zanemari opozicijske pojave in gibanja, v katerih se je ohranjala tesna povezava med literarno produkcijo, kritiko in političnimi boji, kot v primeru čartizma in drugih političnih gibanj delavskega razreda. Njegov opis moramo brati kot opis težnje, ki ni bila uresničena v čisti obliki, temveč so jo neprestano spremljali upori in se ji zoperstavljale nasprotne tendence. Med temi velja izpostaviti zgodovinsko avantgardo, ki ji Eagleton ne posveča pozornosti.

6.1 Zgodovinska avantgarda

Bürger zgodovinski avantgardi pripiše ključni epistemološki pomen: komaj z njo in skozi njo je mogoče razumeti meščansko umetnost. Kategorije znanosti razume v povezavi z razvojem njihovega predmeta: komaj ko predmet doseže določeno stopnjo razvoja, ga je možno znanstveno

spoznati in ga razumeti v njegovem zgodovinskem razvoju. Na primeru avantgarde izpostavi pomen izraznih sredstev umetnosti (Kunstmittel): „Z njihovo pomočjo lahko proces umetniškega snovanja rekonstruiramo kot proces racionalne izbire med različnimi postopki, pri čemer izbira poteka z ozirom na želeni učinek.“ (Bürger 1974, 22-23)

Takšno sprostitev izraznih sredstev doseže komaj zgodovinska avantgarda, s tem pa omogoča razumevanje zgodovinskega razvoja, v katerem so se izrazna sredstva postopoma osvobajala od stilnih konvencij, utemeljenih zunaj institucije umetnosti, in postajala vedno bolj stvar bolj ali manj reflektirane izbire ustvarjalca. (Bürger 1974, 23) Bürger vidi zgodovinsko avantgardo kot kulminacijo procesa, ki se je začel v drugi polovici devetnajstega stoletja in v katerem „se dialektika forme in vsebine umetniških stvaritev vedno bolj razrešuje v prid forme.“ (Bürger 1974, 25) To na strani produkcije pomeni večje razpolaganje z izraznimi sredstvi, na strani recepcije pa temu odgovarjajočo „naravnanost na senzibilizacijo prejemnika.“ (Bürger 1974, 25)

V tem smislu Bürger zgodovinsko avantgardo razume kot dopolnitev obstoječega trenda prenosa razpolaganja z izraznimi sredstvi v institucijo umetnosti, hkrati pa je avantgarda zanj upor zoper institucijo umetnosti, kot se je bila izoblikovala na koncu devetnajstega stoletja. Izoblikovanje institucije umetnosti razume kot osvobajanje od zahteve po neposrednih praktičnih učinkih, ki se najprej zgodi na institucionalni ravni, medtem ko so vsebine še vedno izražale politične vsebine, konec devetnajstega stoletja pa se tudi na ravni vsebine institucija umetnosti odreče povezavi z družbeno resničnostjo. (Bürger 1974, 31-34) Konkretno z izgubo družbene funkcije umetnosti Bürger cilja na njeno zmožnost organizacije izkušnje in njene navezave na življenjsko prakso, ki se izgubi, ko umetnost postane eden od

členov v delitvi dela: „Estetska izkušnja kot specifična izkušnja, kot jo v čisti obliki razvije esteticizem, je potemtakem oblika, v kateri se na področju umetnosti manifestira izguba izkušnje v zgoraj definiranem pomenu.“ (Bürger 1974, 43)

Za Bürgerja je pojem avtonomije, ki hkrati razkriva in prikriva realni zgodovinski razvoj, ključnega pomena za razumevanje avantgarde. Razume ga kot ideološko kategorijo, „ki povezuje moment resnice (izdvojenost umetnosti iz življenjske prakse) in moment neresnice (hipostaziranje te zgodovinsko nastale situacije v ‘bistvo’ umetnosti).“ (Bürger 1974, 63) Razvoj avtonomije institucije umetnosti naj bi potekal v treh fazah, ki se razlikujejo po namenu uporabe, načinu produkcije in načinu recepcije:

tabela 6.1: tri faze razvoja avtonomije institucije umetnosti po Bürgerju

	Sakralna umetnost	Dvorna umetnost	Meščanska umetnost
Namen uporabe	Kultni objekt	Reprezentativni objekt	Prikaz meščanskega samorazumevanja
Produkcija	Obrtniško kolektivna	individualna	individualna
recepcija	Kolektivna (sakralna)	Kolektivna (družabna)	individualna

Vir: Bürger 1974, 65

Meščanska umetnost je po Bürgerjevem mnenju protislovna: prikazuje podobo boljšega sveta in v tem vidiku je kritična, a realizacijo te

podobe ohranja kot zgolj fiktivno, v tem vidiku je afirmativna. (Bürger 1974, 68) Avantgarda naj bi (neuspešno) poskušala preseči to protislovje in umetnost ponovno prevesti v družbeno prakso. (Bürger 1974, 67) V ta namen si je po Bürgerjevem (1974, 69-71) mnenju prizadevala temeljito spremeniti vse tri elemente, ki konstituirajo avtonomijo umetnosti v meščanski družbi:

- kategorija namena uporabe s prehajanjem umetnosti v življenjsko prakso preneha biti relevantna;
- teži h kolektivnim oblikam produkcije;
- in k preseganju ločnice med ustvarjalcem in publiko;

Bürger svojo interpretacijo vloge institucije umetnosti gradi na razumevanju odnosa umetnosti do družbene celote, ki jo razume precej neposredno (v umetnosti se manifestira nezmožnost izkušnje v poznokapitalistični družbi). Če upoštevamo vlogo in zgodovinski razvoj javnosti pri posredovanju učinka umetnine, se takšen pogled zdi pomanjkljiv. Bürger na primer trdi, da je način recepcije meščanske umetnosti individualen, vendar zgodovinski pregled vloge umetnostne kritike takšne trditve ne podpira. Javna kritika je bila že v osemnajstem stoletju razumljena kot ključna pri posredovanju med umetnino in publiko. Recepcija v tem času ni razumljena kot individualna potrošnja, temveč vključuje javno razpravo. S tega stališča je Eagletonova teza o izgubi pomena umetnostne kritike pri posredovanju med umetnikom in občinstvom lahko plodnejša za razumevanje zgodovinske avantgarde. Druga težava z Bürgerjevo analizo je, da precenjuje avtonomijo institucije umetnosti. Popolna nekoristnost je kot ideološka oblika imela številne praktične učinke, na primer pri Arnoldu kot alibi za politično izključevanje

delavskega razreda, ki se je materializiral v državnih izobraževalnih institucijah.

V odnosu do publike sta za mojo analizo pomembna predvsem dva vidika zgodovinske avantgarde. Prvi je manifest, ki zagovarja in utemeljuje izbire izraznih sredstev. Kot tak seveda ni nov pojav, Rousseau in Richardson sta svojim romanom dodala uvode, v katerih sta razlagala in utemeljevala svoje izdelke, podobno je storil Wordsworth, kot tudi francoski pisci ob utemeljevanju avtonomne pozicije v literarnem polju, bistvena novost avantgarde je izjemno povečano število takšnih vsebin. Ta pojav potrjuje Bürgerjevo tezo, da so izrazna sredstva kot nikoli prej postala problematična, zato so kot nikoli prej potrebovala eksplicitno utemeljitev. Drug vidik je podoba prejemnikov, kot se razkriva v manifestih. Ideja avtonomne publike, katere sodbi se mora umetnik podvreči, je odsotna, prejemniki postanejo, kot je ugotavljal tudi Bürger, vključeni v umetniško snovanje, vendar ne kot subjekti, temveč kot objekti: pogosto so razumljeni kot material med preostalim materialom, ki ga velja manipulirati, povzročiti nek učinek, nekako predrugačiti. Radikalne inovacije v izraznih sredstvih nimajo obstoječega občinstva, tega je potrebno šele proizvesti. Manifest v tej situaciji opravlja pedagoško vlogo: ne utemeljuje zgolj izraznih sredstev, prejemnike tudi socializira v primeren način recepcije.

Vplivni spis *O duhovnem v umetnosti* Vasilija Kandinskega najjasneje izraža takšno orientacijo. Kandinski v svojem idealističnem spisu trdi, da lahko duhovno življenje „shematično pravilno predstavimo kot velik, oster, na neenake razdelke razdeljen trikotnik, obrnjen navzgor z najbolj koničastim, najmanjšim razdelkom.“ (Kandinski 1912/1985, 44) Ta trikotnik se počasi pomika navzgor, v smeri duhovnega napredka. Primerna vloga umetnika v tej formaciji je avantgardna. Ne sme se ponižati na nivo nižjih

stopenj, temveč osamljeno stopati naprej: „Nevidni Mojzes prihaja z gore in gleda ples okoli zlatega teleta. Sam pa prinaša ljudem novo spoznanje. Njegovo govorico, ki je za množice neslišna, zasliši najprej umetnik.“ (Kandinski 1912/1985, 46) Odtujitev od občinstva je v takšni zastavitvi nujna posledica naprednega umetniškega snovanja.

Idealistični misticizem spisa praktično aplikacijo najde v poudarku na abstrakciji: Kandinski zahteva „notranje doživetje ob docela osamosvojenih barvah in oblikovnih kompozicijah.“ (Kandinski 1912/1985, 93) Formalna vprašanja ne prevladajo zgolj nad vsebino, postanejo njen nadomestek, publika mora za dostop do pomena slike prevzeti pogled slikarja. V kolikor ni sestavljena iz slikarjev, bo njeno razumevanje nujno nezadostno, kompetentna sodba pa nemogoča. Kandinski zavrača vsakršne umetnostnemu polju eksterne kriterije vrednotenja: „In potrebna nista ne anatomija ali kaj podobnega, ne *načelno* podiranje teh vednosti, ampak umetnikova *popolnoma neomejena* svoboda, da sam izbere svoje sredstvo.“ (Kandinski 1912/1985, 102; poudarki v originalu)

Manj mistično podobo predrugačenja realnosti najdemo pri francoskih nadrealistih, ki so trdili, da je nadrealizem „način popolne osvoboditve uma.“ (Aragon in drugi 1925/2001, 450) Vendar je tudi pri njih prisotno sovraštvo do publike. Dejanje osvoboditve je nekaj, kar bodo izvršili v boju z družbo: „Družbi izrekamo to formalno opozorilo: Naj se varuje svojih odklonov in *faux-pas*, mi ne bomo spregledali nobenega.“ (Aragon in drugi 1925/2001, 450) Breton (1924) v prvem surrealističnem manifestu teorijo spremembe zavesti skozi nadrealistične tehnike naveže na psihoanalizo, avtomatsko pisanje izpostavi kot temeljno tehniko nadrealizma, ki ga z njo definira: „Misli, diktirane brez nadzora razuma in zunaj vseh estetskih ali moralnih pomislekov.“ (Breton 1924) Nadrealizem

po njegovem prepričanju „želi uničiti vse ostale psihične mehanizme in jih nadomestiti kot rešitev ključnih življenjskih problemov.“ (Breton 1924) Breton poudarja neposredni učinek nadrealistične tehnike, ideal je „prakticirati poezijo“, (Breton 1924) ne razpravljati o njej. Tudi Dada se realizira v neposrednem učinku, Tristan Tzara trdi, da je umetnost „trenutno edina v sebi zaokrožena konstrukcija, o kateri ne moremo reči ničesar več,“ (Tzara 1917/2001, 296) skladno s tem so dadaistični manifesti pretežno demonstracije Dade, ne razlage ali zagovori.

Težnja po zavračanju mnenja realno obstoječe publike ni prisotna le v idealističnem misticizmu Kandinskega, temveč tudi in predvsem v najnaprednejših tokovih zgodovinske avantgarde, ki so si zadali nalogo ustvarjanja revolucionarne umetnosti. Če niso želeli sprejeti naivne teze, da je umetnost revolucionarna že s tem, da jo ustvarjajo proletarski diletanti za proletarsko publiko ali alternativne teze, da lahko umetnost postane revolucionarna, če preneha biti umetnost in postane partijska propaganda, so se morali soočiti z dejstvom, da umetnost, ki želi biti revolucionarna z lastnimi sredstvi, preprosto nima občinstva. To je sklep, ki ga je z vso konsistentnostjo izpeljal Karel Teige: „Kdor hoče danes misliti in govoriti v umetnosti kot delavec, pač ne more in ne sme govoriti jezika tovarn, ampak jezik dialektičnega materializma, pa čeprav ga živ bog po tovarnah ne bo razumel.“ (Kreft 1996, 78)

Avantgardni manifesti avtonomijo umetnosti afirmirajo v isti sapi kot jo zavračajo: vseprisotna zahteva po družbeni učinkovitosti se druži z umetnikovo absolutno pravico izbire izraznih sredstev, ki estetsko revolucionarnost plačajo z odpovedjo vsakršnemu realno obstoječemu občinstvu. Avantgardni manifesti polemizirajo z „umazanimi stigmami Vašega ‘Zdravega razuma’ in ‘dobrega okusa’,“ (Burliuk in drugi 1912/2001,

230) kot to počno ruski kubofuturisti, bentijo čez družbo ali pa kot italijanski futuristi želijo opustošiti kulturne institucije: „Uničili bomo muzeje, knjižnice, vse vrste akademij," (Marinetti 1909/2001, 187) refleksija resničnih protislovij umetniške produkcije pa je malodane odsotna. William Morris se je tudi v času romantičnega idealiziranja obrtne proizvodnje zavedal, da v kapitalistični ekonomiji njena renesansa v resnici ni mogoča, ustanovni manifest Bauhausa pa brezskrbno razglaša: „Arhitekti, slikarji, kiparji, vsi se moramo vrniti k obrti!" (Gropius 1919)

Vprašanje tehnike je vprašanje izbire izraznih sredstev, ne organizacije produkcije. Zato se ne morem strinjati z Bürgerjem, da avantgarda pomeni trenutek totalne zgodovinske samokritike institucije umetnosti. Bolj natančen pregled razkrije prav nasprotno: slepoto za protislovja, ki jo prevevajo. Najprej za razkroj homogenega občinstva in nadomeščanje javnosti s trgom kot načinom posredovanja med ustvarjalci in prejemniki. Razkol med ustvarjalcem in občinstvom se izraža kot militantno vztrajanje na umetnikovi popolni svobodi. Manifest je protisloven, saj s svojim nagovorom implicitno predpostavlja obstoj javnosti, hkrati pa eksplicitno zavrača mnenja publike. Kandinski ta razkol mistificira in hkrati hipostazira v podobi duhovnega trikotnika, v resnici pa poudarek na formalnemu vidiku umetnine do te mere dvigne pogoje za njeno razumevanje, da je ta dostopna le še drugim umetnikom in ozkemu krogu posvečenih.

Zgodovinska avantgarda s tega vidika ni popolnoma prelomila z romantičnim kultom ustvarjalnega genija, saj umetnost uvaja v družbeno prakso pod umetnikovimi pogoji. Kreativnemu geniju je bivanje v mejah avtonomne institucije umetnosti postalo utesnjujoče, zato želi razprostreti krila, da bi svojo demiurško moč preskusil na novem materialu – naveličan

zgolj estetske igre v peskovniku avtonomne umetnosti želi oblikovati samo družbeno prakso. Dober primer so Brechtovi *Lehrstücke*, ki želijo občinstvo vključiti v nastajanje igre, njihov učinek se ne udejanji skozi pasivno kontemplacijo, temveč v aktivni participaciji. Vendar pa občinstvo sodeluje pri izvajanju vnaprej določenega scenarija, ki ga je avtor pripravil z jasno zamišljenim pedagoškim ciljem v mislih. Kot kapitalistični proizvodni proces tudi *Lehrstücke* vsebujejo delitev dela med neposredne producente in organizatorje delovnega procesa skupaj s hierarhičnim odnosom obeh skupin. Morda se sodelujoči naučijo pomena žrtvovanja za skupnost, pomena razsvetljenskega ideala *Mündigkeit* pa kvečjemu negativno.[20]

V situaciji, kjer je posredovanje med umetnikom in prejemniki že bilo pomembno določeno z množično produkcijo in se je kritika morala sprijazniti z marginalnim položajem znotraj okopov univerz, avantgardni manifesti skoraj brez izjeme kot samoumevno predpostavljajo umetnikovo prosto razpolaganje z izraznimi sredstvi, njihovo racionalno izbiro glede na želene učinke. Racionalnost je razumljena predvsem kot individualna izbira oz. izbira umetniškega kolektiva, ne kot racionalna organizacija proizvodnje.

[20]Improvizacija, ki jo je Brecht spodbujal, ne spodkopava tega hierarhičnega odnosa. Kot je prikazal Prešern v Krstu pri Savici, je prav improvizacija tista, v kateri se dopolni podreditev subjekta pod represivni sistem: Bogomila se dokončno podredi, ko zunanje nasilje prevzame kot lastno svobodno voljo in si sama ponovno zada rano, ki jo je bila poprej utrpela od drugih. Izguba Črtomira s tem ni več produkt nasilja represivnega sistema, temveč postane v aktu improvizacije simulaker svobodne volje. Konflikt med željo in družbeno resničnostjo se iz družbenega premesti v psihični konflikt. Rečeno s Horkheimerjem in Adornom (1944/2004), civilizacije se začne, ko žrtev ponotranji lastno vlogo kot žrtev. Improvizacija ima pomembno vlogo tudi v menedžerski literaturi, ki se zgleduje po spremembah proizvodnega procesa, katerega pionirji so bili japonski proizvajalci avtomobilov, in ki poudarja aktivno vlogo delavca. Od njega se pričakuje, da ponotranji interes kapitala in z improvizacijami na delovnem mestu viša produktivnost lastnega dela, ne da bi se s tem spremenil hierarhični odnos med upravljalci kapitala in neposrednimi producenti.

6.2 Avtonomija ali enotnost omejene in razširjene produkcije

Za Adorna je bila avtonomija ključna točka estetske teorije. Zanj je avtonomija konstitutivna za estetski užitek: „Tolažeči značaj velikih umetnin ne izhaja toliko iz tega, kar izražajo, temveč iz dejstva, da so se uspele povzdigniti nad obstoječe.“ (Adorno 1951/2003, 255) Emancipatorni potencial meščanske umetnosti vidi v dialektični napetosti med avtonomijo in inkorporacijo. Estetska kreativnost po njegovem mnenju sledi isti teleologiji kot produktivno delo in zato lahko umetnost izraža obstoječe stanje sveta: „Kar imenujemo estetska produkcija, okolje, v katerem poteka, in njen material, so sedimenti družbene produkcije in njeni vtisi na umetnino. /.../ Nerazrešeni antagonizmi resničnosti se pojavljajo kot imanentni problemi forme.“ (Adorno 2003, 16) Adorno umetnost razume kot regulatorni mehanizem, ki ni kritičen do partikularnih aspektov družbe, temveč predvsem do prevlade instrumentalnega razuma: „Promesse du bonheur pomeni več kot da trenutna praksa kazi srečo: sreča je nad prakso. Razkol med prakso in srečo izmeri sila negativnosti umetnine.“ (2003, 26)

To kritično funkcijo lahko umetnost po Adornovem mnenju opravlja le dokler ni podrejena kapitalističnemu načinu produkcije. Kulturna industrija naj bi po Adornovem mnenju težila k popolni asimilaciji umetnosti k družbeni praksi. Kot produkt kulturne industrije umetnina teži k afirmativnosti:

> Kot tabula rasa za subjektivne projekcije umetnina postane neveljavna. Tečaja propadanja njenih estetskih kvalitet sta, da postane stvar med stvarmi kot tudi psihološki objekt za gledalca. Kar reificirane umetnine več ne izražajo, proizvede gledalec, ki vanje projicira standardiziran odmev

> samega sebe. Kulturna industrija ta mehanizem spravi v gibanje in ga izkorišča. (2003, 26)

Po Adornovem mnenju kritični potencial umetnine izginja v meri v kateri produkcija in recepcija izgubljata distanco do ekonomskega sistema, ko umetnina postane tako industrializirana na strani produkcije kot psihologizirana na strani recepcije.

Bourdieu je estetsko kontemplacijo konceptualiziral na način, ki je analogen Adornovemu: „Brezinteresnost čistega zora je neločljivo povezana s splošno orientacijo k svetu, ki je paradoksen rezultat pogojevanja z negativno ekonomsko nujnostjo – lagodnim življenjem – ki podpira aktivno distanciranje od nujnosti.“ (Bourdieu 1979/2006, 5) Bistvena razlika je, da Bourdieu takšni estetski kontemplaciji ne pripisuje emancipatornega potenciala, prav nasprotno, razume jo kot mehanizem družbene distinkcije, ki mistificira razredne razlike tako, da jih premesti iz sfere ekonomije v sfero transcendentne kulture. Njegova analiza pomaga osvetliti pomembno antinomijo Adornove estetske teorije: Adorno primere „avtonomnih“ umetnin navaja izključno iz najelitnejših sfer visoke kulture. Bistveno vprašanje, kako se lahko uresniči emancipatorni potencial, zakodiran v umetninah, ki so v danih družbenih okoliščinah veliki večini občinstva nedostopne, ostaja neodgovorjen.

DeNora (2000, 2-3; 2003) pri Adornu izpostavi problem nezadostnega konceptualnega ogrodja za pojasnjevanje vplivanja umetnine na družbo, ki bi ga veljalo razrešiti z nadaljnjim teoretskim in empiričnim delom. Zato naj bi sociologija umetnosti lahko produktivno izhajala iz problemskih področij, ki jih je Adorno odprl in predvsem z empiričnim

delom nadomestila analitične šibkosti Adornove teorije npr. s konkretno analizo delovanja kulturne industrije, ki bi upoštevala njeno heterogeno naravo in zgodovinske spremembe. Čeprav se zdi takšen pristop produktiven za sociologijo umetnosti, pa se postavlja vprašanje, ali se za dopolnitvami Adornove teorije v resnici ne skriva prelom z njo. Adorno je bil globoko skeptičen do sociološkega pristopa k umetnosti. Ni verjel, da je družbeno totalnost in njen vpliv na posamične fenomene možno zaobjeti z empiričnim raziskovanjem, temveč je za to potreben tudi moment špekulacije. Navsezadnje je poudarek na pojasnjevanju nastanka in recepcije umetnine Adornovemu projektu, ki se osredotoča na aktualizacijo emancipatornega potenciala umetnine, na zmožnost umetnine, da transcendira empirične okoliščine svojega nastanka in recepcije, tuj.

Kot ugotavlja Shulte-Sasse, (1982, 64-75) je pristop Horkheimerja in Adorna v Dialektiki razsvetljenstva, na katerega se naslanja tudi Adornova Estetska teorija, transcendentalna. Osnovno izhodišče Dialektike razsvetljenstva ni konkreten način podružbljanja posameznikov v poznokapitalistični družbi, katere sestavni del je tudi kulturna industrija, temveč instrumentalni odnos do narave kot nujni pogoj človeškega obstoja. Iz začaranega kroga instrumentalnega razuma potemtakem ni mogoče pobegniti z drugačno družbeno organizacijo, lahko ga zgolj korigiramo. Kritična komunikacija je pri Horkheimerju in Adornu konec koncev komunikacija brez prejemnika: „Če se govor danes lahko na koga obrača, to niso niti tako imenovane množice, niti posameznik, ki je nemočen, temveč prej namišljena priča, ki ji zapustimo sporočilo, da ne bi docela izginili.“ (Horkheimer in Adorno 1944/2004, 273)

Pomanjkljivost Adornove filozofije, ki ne more pojasniti konkretnega

delovanja emancipatornega potenciala umetnosti, ni naključna, temveč simptom filozofije, ki je obupala nad prakso. Predgovor k Negativni dialektiki Adorno začne z ugotovitvijo, da je revolucija spodletela: „Praksa, prestavljena na nedoločen trenutek v prihodnosti, ni več instanca ugovora zoper samozadostno špekulacijo," (Adorno 1966/2003, 15) kar je očitna negacija Marxovih tez k Feuerbachu, kjer Marx poudarja, da „mora človek v praksi dokazati resničnost, to je dejanskost in moč, tostranskost svojega mišljenja." (Marx 1845) V lažni izbiri med revolucionarnim trenutkom, ki bo enkrat za vselej omogočil preseganje filozofije, in obupom nad prakso, Adorno spregleda nujnost povezave s prakso tudi in predvsem v časih, ko se revolucionarna transformacija družbe zdi nedosegljiva. Če se zavoljo imaginarne priče v prihodnosti odrečemo komunikaciji s sedanjostjo, navsezadnje predpostavljamo, da se bodo stvari že nekako uredile same po sebi. Emancipatorni potencial umetnosti je v Adornovi teoriji prav to: potencial, ki večno ostaja zgolj potencial.

Za razliko od Adorna, ki avtonomno umetnost razume kot antitezo industrijski, ju Bourdieu razume v njuni medsebojni pogojenosti[21]: „nasprotje obeh produkcijskih načinov" omejene in razširjene produkcije „lahko razumemo zgolj v njunem medsebojnem vplivanju in skozi njega." (Bourdieu 1972/1982, 43) Ideologijo „zgolj za producente producirajočih producentov" (Bourdieu 1972/1982, 44) o opoziciji med ustvarjalno svobodo in tržno prisilo Bourdieu razume kot :

[21]Treba je poudariti, da je v Adornovi teoriji avtonomija lastnost umetnine, ne produkcijskega procesa. Pojem avtonomije se pri njemu nanaša na zmožnost objekta, da transcendira zgolj bivajoče in s tem ohranja živo podobo boljšega sveta, četudi zgolj negativno s trmastim uporom zoper svet, kot je. Paralele z Bourdieujem so upravičene, saj Adorno kljub fokusu na umetnino razume industrializacijo umetniške produkcije kot proces, ki spodkopava pogoje možnosti nastanka avtonomnih umetnin.

> /O/brambni mehanizem proti tistemu *odčaranju*, ki nastane z naraščajočo konstitucijo polja omejene produkcije in z njo povezanim razkritjem objektivne narave profesije: obe smeri razvoja – tako tista k l'art pour l'art kot tista h kulturni industriji – temeljita na naraščajoči delitvi dela in izoblikovanju ločenih dejavnosti, ob katerih ne postanejo razvidne zgolj njune funkcije, temveč tudi način razvoja racionalne organizacije tehničnih sredstev z ozirom na te funkcije. (Bourdieu 1972/1982, 44-45)

Umetniška avtonomija dobi svoje marginalno mesto znotraj sistema, ki ji zagotavlja večno marginalnost, s tem pa hkrati afirmira nadvlado trga. (Bourdieu 1972/1982, 45) Glede na simbolno vrednost pa sta oba sistema v obrnjenem razmerju: enotnost je vzpostavljena z njunim hierarhičnim odnosom, kjer se izdelki omejene produkcije odlikujejo z višjo stopnjo „legitimnosti“. (Bourdieu 1972/1982, 46) Podrejeni del razširjene produkcije je po Bourdieujevem mnenju v odnosu do nadrejenega v parazitskem odnosu: od njega z znatnim časovnim zamikom selektivno prevzema uspešne tehnike, za katere se zdi, da bodo razumljive širokemu, heterogenemu občinstvu.[22]

Med tem ko Adorno pozornost posveča predvsem umetnini in njenim formalnim značilnostim, Bourdieuja (1979/2006) zanimata predvsem njihova produkcija in uporaba oz. natančneje: ustvarjanje,

[22]Ta Bourdieujeva trditev se danes izkaže za problematično. Produkti kulturne industrije bolj kot na elitni sferi „visoke“ umetnosti parazitirajo na inovacijah z družbene margine, v glasbi na primer s prisvajanjem elementov mladinskih subkultur in produkcije etničnih manjšin. Trditev o parazitski naravi množične kulturne produkcije se zdi še danes kredibilna, ne pa tudi trditev, da je polje omejene produkcije edini ali primarni izvor prevzemanja.

konzumiranje in vrednotenje umetnosti ga zanima predvsem v aspektu zmožnosti distinkcije, ki jo premorejo določeni vzorci recepcije in vrednotenja. Po Bourdieujevem mnenju estetski užitek pri prejemniku predpostavlja poznavanje „koda“, (1979/2006, 2) ki je produkt določene socializacije. Uporaba tega koda v „legitimni“ (Bourdieu 1979/2006, 3) umetniški potrošnji podleže amneziji in s tem tvori podlago za ideologijo spontanosti in naravnosti delovanja umetnosti, ki je tudi bistvenega pomena za družbeno distinkcijo, ki ji umetnost služi: razlike med vzorci potrošnje in vrednotenja niso razumljene kot produkti razlik v socializaciji, temveč služijo za vrednotenje tistih, ki vrednotijo. Legitimni odnos do umetnosti tako prek amnezije glede njegovega nastanka deluje kot legitimacija lastnih pogojev nastanka, jih mistificira in afirmira.

Bourdieujeva analiza kulturne distinkcije ima pomembne paralele z zgodovinsko avantgardo. Kot ugotavlja tudi Bürger, poudarek na formalnem aspektu umetnine pri prejemnikih predpostavlja ustrezno senzibilizacijo. Takšen način recepcije je po Bourdieuju nosilec najvišje legitimnosti:

> To je pravi način umetnostne percepcije, ki je danes sprejet kot legitimen, torej estetska dispozicija, zmožnost opazovati objekte same po sebi kot formo in ne kot funkcijo. Deluje ne samo pri delih, namenjena takšni percepciji, torej legitimnih umetninah, temveč pri vsem na svetu, vključno s kulturnimi objekti, ki še niso posvečeni – kot na primer v določenem času primitivna umetnost ali danes popularna fotografijo ali kič – in naravnih predmetih. (Bourdieu 1979/2006, 3)

Takšna recepcija je vezana na nastanek avtonomnega polja umetnosti, „polja, ki je zmožno lastne norme vsiliti tako produkciji kot

potrošnji svojih produktov.“ (Bourdieu 1979/2006, 3) Avantgardni manifest igra v tem procesu pomembno pedagoško vlogo, s tem ko eksplicitno utemelji zahtevan način recepcije in ga umesti v hierarhični odnos med proizvajalcem in prejemnikom, v katerem mora prejemnik prevzeti način percepcije proizvajalca (torej pozornost preusmeriti iz vsebine k formi). Avantgadni manifest v tem aspektu utrjuje asimetrijo med proizvajalcem in potrošnikom, ki jo je Bourdieu (1988/1993, 200-201) opaža že v francoskem literarnem polju sredine devetnajstega stoletja, in ki se je proti koncu stoletja zaostrila v esteticizmu. Resda zgodovinska avantgarda teži k ponovni povezavi s prakso, a to ne pomeni, da umetniki sprejemajo podreditev izraznih sredstev pod heteronomne načine legitimacije. Svobodno razpolaganje z izraznimi sredstvi in prilagajanje publike kreativni dejavnosti umetnike je še vedno afirmirana, povezava s prakso naj bi se zgodila posredno, ne z neposredno podreditvijo izraznih sredstev pod določene družbene zahteve.

Avtonomijo v tem kontekstu Bourdieu razume kot umetnikovo svobodno razpolaganje z izraznimi sredstvi, ki je prav tako ključna zahteva avantgardnih manifestov. Umetnik kot avtonomen proizvajalec po Bourdieujevem mnenju želi postati „v celoti gospodar svojega izdelka, ki zavrača ne samo ‘programe’, ki jih a priori vsiljujejo učenjaki in pisci, temveč tudi – sledeč stari hierarhiji početja in govorjenja – interpretacije, ki jim je delo podvrženo a posteriori.“ (Bourdieu 1979/2006, 3) Na drugi strani se „popularna estetika“ v Bourdieujevem pojmovanju upira zgolj formalnemu eksperimentiranju in vztraja na kontinuiteti med umetnostjo in življenjem, kar implicira tudi „podreditev forme funkciji.“ (Bourdieu 1979/2006, 4) Sodbe ljudi iz delavskega razreda po Bourdieujevem mnenju „pričakujejo, da vsaka podoba opravlja funkcijo, četudi samo funkcijo znaka, in njihove

sodbe se včasih tudi eksplicitno nanašajo na norme moralnosti ali prijetnosti.“ (Bourdieu 1979/2006, 5)

S tega stališča postane očitno, da je kontemplacija, ki jo Adorno zahteva od publike, razredno specifična, in četudi bi bila nosilka emancipatornega potenciala, kot vztraja Adorno, s tem ko ta potencial ohranja kot privilegij, prek tega privilegija afirmira obstoječi družbeni red. Adornova (1968/2003) izrazito hierarhična tipologija načinov poslušanja glasbe je popolnoma skladna s hierarhijo legitimnosti recepcije kot jo opisuje Bourdieu.

„Eksperta“ po Adornovem mnenju lahko definiramo z „docela primernim poslušanjem.“ (Adorno 1968/2003, 182) Primerno poslušanje v tem kontekstu pomeni popolno analitično razumevanje formalnih aspektov. Drug tip poslušalca, katerega odnos do glasbe je prav tako primeren, je po Adornu „dober (sic.) poslušalec“, (Adorno 1968/2003, 183) ki „obvladuje imanentno logiko glasbe.“ (Adorno 1968/2003, 183) Na drugem koncu najdemo tiste, ki glasbo poslušajo zaradi zabave, takšno vedenje Adorno (1968/2003, 193) primerja z odvisnostjo od drog. Adorno sicer svari pred tem, da bi „napačno“ poslušanje očitali poslušalcem samim, saj je posledica družbenih okoliščin, vendar pa ostaja slep za razredno specifičnost „ustreznega“ poslušanja: „Vsi ali številni tipi /.../ prevevajo celotno družbo.“ (Adorno 1968/2003)

Bourdieujeva raziskava pokaže tudi, da umik umetnostne kritike za zidove univerz, ki jo Eagleton poveže z odpovedjo družbeni relevantnosti, ne pomeni nujno izgube družbene relevantnosti v kolikor kritika pridobi sekundarno funkcijo družbene distinkcije. Bourdieu (1979/2006) ugotavlja konsistenten in močan vpliv izobrazbe na vzorce potrošnje ter vrednotenja umetnosti. S tega stališča je lahko kritika prav zato, ker je ezoterična in na

ravni svoje manifestne vsebine nepovezana z družbeno realnostjo, učinkovita kot mehanizem družbene distinkcije: vzpostavlja arbitraren kod, ki je ločen od življenjske izkušnje, ki bi spodkopavala njegovo ekskluzivno naravo.

Drug pomemben Bourdieujev uvid v avtonomijo umetnosti, ki je posebej relevanten za razumevanje avantgarde, je, da se pozicija avtonomije vzpostavlja in vzdržuje skozi odnos z ostalimi pozicijami znotraj polja umetnosti. Trdi, (1992/1996) da se je avtonomija literarnega polja v Franciji oblikovala kot serija negacij obstoječih pozicij znotraj literarnega polja, kjer so se Flaubert, Baudelaire in ostali pionirji opredeljevali kot niti-niti (niti konformistična meščanska niti kritična socialistična umetnost, niti realizem niti romantika)[23]. Dada je pozneje spregledala nedoslednost in dvoličnost pozicije, ki negira vse razen same sebe, ki prav prek negacij samo sebe afirmira. V tem smislu avantgarda celo v najbolj radikalnih negacijah avtonomije predstavlja dovršitev procesa avtonomizacije umetnosti. Je njena konsistentno izpeljana pozicija, ki v negacijo vključi tudi samo avtonomno umetnost in ji prav s tem izmakne podlago, na kateri stoji.

S tega stališča se zdi Bürgerjev pristop pomanjkljiv, saj avtonomijo institucije umetnosti razume kot uresničeno, ob tem pa spregleda sočasen

[23]Podoben proces lahko razberemo v DeNorini (1995) raziskavi glasbene scene na Dunaju konec osemnajstega stoletja, ko je razumevanje formalnih aspektov glasbe postajalo vir družbene distinkcije aristokracije, kar je spodbudilo tudi premik skladateljev k bolj kompleksnim in tehnično zahtevnim kompozicijam in splavilo zvezdnike kot sta bila Mozart in Beethoven. „Resna“ glasba je bila v tem polju konstituirana skozi razliko do diletantske glasbe, ki dostopnost postavlja nad tehnično dovršenost in inovativnost. Takšen premik seveda ni predstavljal kakšnega upora zoper podreditev umetnosti pod njene družbene funkcije, saj je tehnična kompleksnost služila namenu podeljevanja prestiža aristokraciji, vendar pa pride do pomembnega premika v odnosu med ustvarjalcem in mecenom: ko ni več goli blišč tisti, od katerega si meceni obetajo družben prestiž, se morajo sami do določene mere podrediti imanentno glasbenim aspektom, ki sedaj omejujejo njihove zahteve ustvarjalcem. Če se je forma prej morala podrediti družbeni funkciji glasbe, se sedaj njena družbena funkcija realizira prav s tem, da je forma osvobojena.

obstoj heteronomnih elementov, do katerih se je avtonomistična pozicija opredeljevala in skozi katere se je konstituirala. Kot je ugotavljal Bourdieu, (1992/1996) avtonomija ni bila lastnost francoskega literarnega polja, temveč pozicija znotraj njega. Izpostavi, da je bilo literarno polje členjeno na avtonomno in heteronomno in da se avtonomna pozicija vzpostavlja v odnosu do heteronomnih ter brez njih sploh ne more obstajati. Avtonomije ne gre razumeti neposredno v odnosu do družbene totalnosti, temveč je ta odnos posredovan prek odnosov znotraj same institucije umetnosti.

Na drugi strani zgodovinski pogled omogoča kontekstualizacijo Bourdieujeve (1979/2006) raziskave[24] procesov distinkcije. Njegov pogled je fatalističen: „Iz igre kulture ni izhoda; in resnično naravo igro lahko objektificiramo le tako, da kolikor je možno objektificiramo delovanje, ki je potrebno za dosego te objektifikacije.“ (Bourdieu 1979/2006, 12) Razkrinkanje pretenzije legitimne umetnosti po legitimnosti s tem, da jo pojasnimo z ozirom na okoliščine njenega nastanka, je največ, kar lahko takšen pogled ponudi. Ta omejitev je zagotovo tudi posledica Bourdieujevega (1992/1996) pogleda na razvoj avtonomne pozicije znotraj francoskega literarnega polja, kjer avtonomno pozicijo prikaže precej močnejšo in bolj absolutno kot je v resnici bila. Ne omeni na primer Baudelairejevega občudovanja Daumierja, še bolj očitno pa je pristransko obravnavanje Zolaja. Njegovi romani ne izstopajo zgolj zaradi komercialnega uspeha, ne zgolj zato, ker odločno zavzemajo politične pozicije, temveč najizraziteje zaradi Zolajeve s časom naraščajoče pripravljenosti, da

[24]V predgovoru k angleški izdaji sam izpostavi, da gre za raziskavo Francoske družbe v šestdesetih letih in da rezultatov ne bi smeli nereflektirano posploševati na druge kontekste. Osnovna teza o potrošnji in vrednotenju umetnosti kot mehanizmu distinkcije je bila pozneje potrjena tudi v drugih kontekstih, vendar je pod vprašaj prišla hierarhija akademske visoke in množične kulture, kot jo je zagovarjal Bourdieu. (prim. Bryson 1996; Erickson 1996; Peterson 1997; Emmison 2003)

literarno kakovost žrtvuje političnemu sporočilu. Izrazito poenostavljena karikatura anarhizma v liku Souvarina bi se odlično podala romanu o Jamesu Bondu (najbolj očitna je podobnost z Blofeldom, saj ju poleg okusa za slepo destrukcijo druži tudi dejstvo, da sta zmožna nekaj podobnega kot čustveno navezanost razviti edino v odnosu do hišnih ljubimcev, bele perzijske mačke v enem, belega zajca v drugem primeru), v kontekstu naturalističnega romana pa deluje precej neprepričljivo.

Demistifikacija procesov distinkcije ni dovolj, tudi njih je potrebno pojasniti glede na obstoječo zgodovinsko situacijo in identificirati možnosti za njihovo spreminjanje. Pri tem ni zadosti zgolj zgodovinsko pojasniti genezo umetnostnega polja in čiste estetske kontemplacije, kot Bourdieu (1968/1993) zahteva na drugem mestu, temveč ga razumeti v njegovi protislovnosti in konfliktnosti: v odnosu do protislovij razredne družbe, ki se v njem manifestirajo (na primer kot premestitev protislovja med načelno inkluzivnostjo ideje javnosti in konkretno realnostjo političnega izključevanja z idejo „kulture“) in v konfliktu z alternativnimi praksami, ki jih nikoli ne more popolnoma dominirati.

7 Sklep

Obstajata dve napačni razrešitvi razkola med avtonomno in industrijsko produkcijo ter z njim povezano hierarhično členitvijo publike. Ena vztraja na ohranjanju rezervata humanosti onkraj umazane prakse, želi ohranjati emancipatorni potencial na račun njegove realizacije. Druga slepo in neselektivno afirmira vse, kar označuje kot „popularno“, in končno se “/g/lorifikacija čudovitega underdoga zvede na glorifikacijo čudovitega sistema, ki ga postavlja v ta položaj.“ (Adorno 1951/2003, 29) Sterilnost subvencionirane umetnosti, ki ločena od kakršnegakoli konkretnega življenjskega konteksta bledo kroži sama v sebi in si redke iskrice življenja le sposoja od eksplozij žive umetniške prakse (nedavno odprt mavzolej sodobne umetnosti na Metelkovi ulici v Ljubljani je odličen primer) priča o brezplodnosti prvega pristopa, dominacija horizontalno in vertikalno močno centralizirane kulturne industrije, ki spretno izkorišča sinergijske učinke združevanja založništva, oglaševanja in distribucije, nad potrošniki pa o slepoti drugega, ki zavoljo imaginarne emancipacije spregleda realno asimetrijo moči med kapitalom na eni in neposrednimi producenti ter potrošniki na drugi strani. V kategoriji „popularnega“ se tako zgubi bistvena razlika med drugorazrednimi izdelki, ki so odvisni od gole moči propagandnega aparata kulturne industrije, in umetniško prakso, ki zmore kritično artikulirati življenjsko izkušnjo.

Sicer kratka korespondenca med Adornom in Benjaminom glede *Umetnine v dobi, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, lahko ponudi smernice za preseganje zagate. V pismu z dne 18. 3. 1936 Adorno kritizira „zelo sublimiran preostanek brechtovskih motivov“ (1994, 169) in

Benjaminu očita, „da sedaj pojem čarobne avre popolnoma prenesete na 'avtonomno umetnino' in ji pripišete protirevolucionarno funkcijo." (1994, 169) Za Adorna vprašanje ne more biti izraženo kot vprašanje alternative med avtonomno (avratično) in množično industrijsko umetnostjo, ki naj bi z uničenjem avre uničevala tudi mitično vsebino umetnosti. Trdi, da Benjamin razvije dialektično pojmovanje zgolj množične, ne pa tudi avtonomne umetnosti:

> Les extremes me touchent, kot vas: a le v kolikor dialektiki spodnjega ustreza dialektika zgornjega, ne če slednje preprosto propade. Oba sta zaznamovana z ranami kapitalizma, oba vsebujeta elemente spremembe (seveda nikoli in nikdar srednje med Schönbergom in ameriškim filmom); oba sta razdvojeni polovici celotne svobode, ki se je iz njih kljub temu ne da sešteti: eno žrtvovati drugi bi bilo romantično, kot meščanska romantika ohranjanja osebnosti in vsemi temi čarovnijami, ali kot anarhistična v slepem zaupanju v avtonomijo proletariata – proletariata, ki je sam meščansko proizveden. (1994, 171)

Adorno vztraja na drugačnem pojmovanju tehnike, ki ne bi vključevala zgolj tehnološke reprodukcije, temveč tudi umetnosti imanentno tehniko (kar sem v prejšnjem poglavju sledeč Bürgerju imenoval razpolaganje z izraznimi sredstvi), naloga bi potemtakem bila razviti vsaki sferi – avtonomne in industrijske umetnosti – lastno dialektiko. Ohranjanje mitičnega značaja množične umetnosti – ki ga Benjamin sicer nakaže v ugotovitvi, da pri izboru pred aparatom „zmago slavita zvezdnik in diktator." (1936/2006, 44) – in nezmožnost Adorna, da bi resnično razvil dialektiko

avtonomne umetnosti, nakazujeta na omejitve osredotočanja na tehniko. Oba pristopa zaznamuje problem recepcije. Adorno jo popolnoma podredi imanentni logiki umetnine, Benjamin na drugi strani predpostavlja ustrezno revolucionarno občinstvo, ki empirično pač ne obstaja. Niti enemu niti drugemu pristopu ne uspe predlagati učinkovitega načina preseganja prepada med imanentno logiko umetnosti in realno obstoječimi občinstvi.

Ta naloga zahteva razvoj ustreznega konceptualnega aparata, ki omogoča razumeti dinamični odnos med produkcijo in recepcijo ter vprašanje kritičnega potenciala umetnosti razširiti onkraj problemov tehnike. Če naj bo kritični potencial več kot zgolj potencial, se mora realizirati v kritični publiki. Pojem estetske javnosti nam lahko pomaga razumeti družbene okoliščine, ki publiki omogočajo oblikovanje kritično racionalnih sodb. Iz njega lahko izpeljemo učinkovito kritiko populističnega zagovora kulturne industrije, češ da je vsakršna izbira potrošnikov, naj so še tako izolirani in neinformirani, že kar avtonomni izraz njihove volje, kot tudi elitističnega predpisovanja določenega razredno specifičnega načina recepcije kot edinega legitimnega. Proti atomizmu množičnih individualnih izbir artikulira zahtevo po javni razpravi in vztraja, da se umetnost ne iztroši v potrošnji, temveč zahteva refleksijo, proti nevidni hierarhiji, na vrhu katere kraljuje aristokracija okusa, pa vztraja na zahtevi po eksplicitni legitimaciji izbir.

Lahko nam tudi pomaga preseči stopnjo primitivnega materializma, na kateri so ostali številni poskusi „marksistične“ sociologije umetnosti, kjer „je predmet, dejanskost, čutnost, pojmovana le kot *objekt nazora*; ne pa kot *čutna človeška dejavnost, praksa*; ne subjektivno.“ (Marx 1845) V tem kontekstu poskušajo avtorji umetniško snovanje pojasniti z ozirom na

njegov objekt (izraža razredno ali skupinsko zavest, zavest o družbenih protislovjih ipd.), ne kot prakso organiziranja izkušnje. Znotraj tako omejenega pristopa se pojavi težava rezidualne vsebine, ki je ni mogoče pojasniti s skupinsko zavestjo ali interesom. Lukács (1934) Hölderlinovega Hyperiona tako zvede na neprepričljivo formulo: razredni boj + mistifikacija, kjer mistifikacija označuje vse, kar ni mogoče pojasniti z „resnično“ vsebino v takratnih okoliščinah neuresničljivega hrepenenja po proletarski revoluciji. Takšen pristop nikoli ne more preseči razumevanja umetniškega snovanja kot zgolj manifestacije ali odseva zavesti. Umetnost ni razumljena kot praksa organiziranja izkušnje, temveč kot skupek objektov, v katere se zapisujejo odtisi njim eksterne zavesti, tako zavest izgubi svojo praktično, praksa pa subjektivno dimenzijo.

Pojem estetske javnosti predvsem v odnosu do politične lahko pomaga pojasniti tudi vidik, ki do sedaj v teorijah javnosti ni bil deležen zadosti pozornosti. Negt in Kluge (1972/1993, 1) izpostavita ta vidik, namreč organiziranje družbene izkušnje, kot temeljno funkcijo javnosti, idejo racionalnega konsenza pa zavrneta kot zgolj ideološko. Težava ne leži komaj v odgovoru, temveč že v vprašanju, ki je zastavljeno kot ali-ali, javnost naj bi bila ali medij racionalnega oblikovanja konsenza ali medij organiziranja družbene izkušnje. Kot je pri avtorjih, ki poskušajo teoretizirati „kulturno javnost“, ta videna zgolj s perspektive racionalnega oblikovanja mnenj in volje, tako je za Negta in Klugeja konsenz zgolj ideološka fasada resnične vloge javnosti, oba pristopa pa ostajata parcialna.

S pojmom estetske javnosti sem problem zastavil ožje in hkrati bolj določno, kot ga zastavljajo konceptualizacije „kulturne javnosti“. Ni me zanimalo zgolj presečišče, v katerem umetnost vstopa v politično javnost,

temveč specifična zgodovina institucije umetnosti in estetske javnosti, brez katere konceptualizacija odnosa med estetsko in politično javnostjo ni mogoča. Kot se je izkazalo v analizi, vplivov estetske javnosti na politično nikakor ne moremo ustrezno razumeti zgolj z opazovanjem primerov, ko diskurzi iz prve vstopajo v drugo. Konstituiranje meščanske publike skozi estetsko-moralne razprave, premeščanje protislovja med ideji javnosti imanentno univerzalnostjo in vzdrževanjem hegemonije meščanstva v brezinteresno, transcendentno kulturo ter legitimacija razrednih razlik s pomočjo umetnosti nakazujejo, da je povezava med obema precej bolj fundamentalna.

Ti nastavki so lahko plodni za nadaljnje raziskovanje, ki bi se moralo posvetiti predvsem temu, kar je Habermas (1962/1990, 343) imenoval „socialnopsihološka razrešitev pojma“ javnega mnenja. Ni naključje, da je bil George Gallup pionir tako na področju javnomnenjskega poizvedovanja kot tudi uporabe statističnih metod v kulturni industriji; če bi bil nagnjen k hegeljanskemu izražanju, bi trdil, da pooseblja duh časa. Za razumevanje sodobnosti evropska zgodovina ni zadosten vir, najrelevantnejši pojav je mnenjsko poizvedovanje, ki se je v Združenih državah pojavilo sicer že v začetku devetnajstega stoletja, dobilo krila v sredini dvajsetega z aplikacijo statističnih metod, ki omogočajo sklepanje iz vzorca na populacijo, in po drugi svetovni vojni začelo svoj zmagoviti pohod, v katerem je v globalnem obsegu na novo definiralo pomen javnega mnenja kot zgolj agregat subjektivnih dispozicij statistično reprezentativnega vzorca. S tem je bila vzpostavljena ekvivalentnost med estetskimi preferencami in političnimi mnenji, oboje teži k razgradnji v zgolj individualne subjektivne dispozicije, ki so latentno že vedno prisotne (in torej za svoj obstoj ne potrebujejo

javnosti), manifestirajo pa se lahko zgolj po ukazu avtoritete, ki jim v dejanju merjenja podeli določno obliko, primerno za vstop v politični proces. Kar je bilo v Evropi devetnajstega stoletja prisotno komaj v obrisih, se sedaj razvije v polnem obsegu: malodane popolna podreditev pod logiko kapitalističnega proizvodnega procesa. Ti pojavi zahtevajo dodatno analizo in nove načine upora.

8 Literatura

Adorno, Theodor W. 1951/2003. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1962/2003. Zur Logik der Sozialwissenschaften. V *Soziologische Schriften I*, 547–565. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1966/2003. Negative Dialektik. V *Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit*, 7–408. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1968/2003. Einleitung in die Musiksoziologie. V *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie, 169–433.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 2003. Resignation. V *Kulturkritik und Gesellschaft II,* 794–799. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1995. *Kants „Kritik der reinen Vernunft"*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

--- 2003. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 2008. *Ontologie und Dialektik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. in Walter Benjamin. 1994. *Briefwechsel 1928–1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Aragon, Louis, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joe Bousquet, J.-A. Boiffard, Andre Breton, Jean Carrive, Michel Leiris, Georges Limbour, Mathias Lübeck, Georges Malkine, Andre Masson, Max Morise in Pierre Naville. 1925. Declaration of January 27, 1925. V *Manifesto: A Century of Isms,* ur. Mary Ann Caws, 450. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

Arendt, Hannah. 1958/1996. *Vita activa*. Ljubljana: KRT.

Arnold, Matthew. 1869/2006. *Culture and Anarchy.* Oxford: Oxford

University Press.

Arrighi, Giovanni. 1994/2010. *The Long Twentieth Century.* London: Verso.

Barber, Benjamin. 1984*. Strong Democracy: Participatory Politics for a New Age.* Berkeley: University of California Press.

Benhabib, Seyla. 1992. Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jürgen Habermas. V *Habermas and the Public Sphere*, ur. Craig Calhoun, 73–98. Cambridge, Massachusets: MIT Press.

Benjamin, Walter. 1936/2006. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre. 1968/1993. The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. V *The Field of Cultural Production*, 254–266. New York: Columbia University Press.

--- 1972/1982. Die Wechselbeziehung von eingeschränkter Produktion und Großproduktion. V *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, ur. Christa Bürger, Peter Bürger in Jochen Schulte-Sasse, 40–61. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1979/2006. *Distinction.* New York in London: Routledge.

--- 1988/1993. Flaubert and the French Literary Field. V *The Field of Cultural Production*, 192–211. New York: Columbia University Press.

--- 1992/1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.

Braudel, Fernand. 1979/1982. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: Volume 2, The Wheels of Commerce.* New York: Harper and Row.

--- 1979/1984. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: Volume 3, The Perspective of the World.* New York: Harper and Row.

Breton, Andre. 1924. *Manifesto of Surrealism*. Dostopno na:

http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm (23. februar 2012).

Bryson, Bethany. 1996. “Anything but Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review* 61 (5): 884–899.

Burliuk, David in drugi. 1912/2001. Slap in the Face of Public Taste. V *Manifesto: A Century of Isms*, ur. Mary Ann Caws, 230. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

Bürger, Christa. 1980. Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland. V *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, ur. Christa Bürger, Peter Bürger in Jochen Schulte-Sasse, 162–212. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1982. Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff: Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert. V *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur,* ur. Christa Bürger, Peter Bürger in Jochen Schulte-Sasse, 241–265. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Calhoun, Craig. 1992. Introduction. V *Habermas and the Public Sphere,* ur. Craig Calhoun, 1–48. Cambridge, Massachusets: MIT Press.

Carey, John. 1992. *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880-1939.* Chicago: Academy Chicago.

Chartier, Roger. 1991. *The Cultural Origins of the French Revolution.* Durham in London: Duke University Press.

Crow, Thomas E. 1985. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris.* New Haven in London: Yale University Press.

--- 1995. Diderot's Salons: Public Art and the Mind of the Private Critic. V

Diderot on Art I, Denis Diderot, ix-xix. New Haven in London: Yale University Press.

Curran, James. 1991. Rethinking the Media as a Public Sphere. V *Communication and Citizenship, Journalism and the Public Sphere,* ur. Peter Dahlgren in Collin Sparks, 27–56. London in New York: Routledge.

Dahlgren, Peter. 2006. Doing Citizenship: The Cultural Origins of Civic Agency in the Public Sphere. *European Journal of Cultural Studies* 9 (3): 267–286.

d'Alembert, Jean le Rond. 1764. Reflections On the Use and Abuse of Philosophy in Matters that are Properly Relative to Taste. V *An Essay on Taste: To Which Are Annexed Three Dissertations On The Same Subject by de Voltaire, d'Alembert and de Montesquieu,* ur. Alexander Gerard, 207-217. Edinburgh: Natisnjeno za A. Millar, London, A. Kincaid in J. Bell.

Darnton, Robert. 1979. *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopedie 1775-1800*. Cambridge, Massachusets: The Belknap Press of Harvard University Press.

--- 1982. *The Literary Underground of the Old Regime.* Cambridge, Massachusets in London: Harvard University Press.

--- 1984. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History.*

New York: Basic Books.

--- 1996. *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France.* New York in London: W. W. Norton & Company.

--- 2000. An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris. *The American Historical Review* 105 (1): 1–35

--- 2004. Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France. *Representations* 87 (1): 102–124.

Debeljak, Aleš. 1998. *Reluctant Modernity: The Institution of Art and its Historical Forms*. Lanham: Rowman and Littlefield.

--- 1999. *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.

--- 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

--- 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Diderot, Denis. 1995a. *Diderot on Art I. The Salon of 1765 and Notes on Painting.* New Haven in London: Yale University Press.

--- 1995b. *Diderot on Art II. The Salon of 1767.* New Haven in London: Yale University Press.

Dresdner, Albert. 1915/1968. *Die Entstehung der Kunstkritik.* München: Bruckmann.

Duvenage, Pieter. 2003. *Habermas and Aesthetics: The Limits of Communicative Reason*. Cambridge: Polity Press.

Eley, Geoff. 1992. Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century. V *Habermas and the Public Sphere*, ur. Craig Calhoun, 289–339. Cambridge, Massachusets: MIT Press.

Eagleton, Terry. 1984. *The Function of Criticism*. London: Verso.

--- 1983/2008. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

--- 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Malden: Blackwell Publishing.

Emmison, Michael. 2003. Social Class and Cultural Mobility: Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis. *Journal of Sociology* 39 (3): 211–230.

Engels, Friederich. 1842. Centralisation and Freedom. *Rheinische Zeitung*, (18. september). Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1842/09/18.htm (30. april 2010).

--- 1843a. *Letters from London*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/05/16.htm (30. april 2010).

--- 1843b. *Frederick William IV, King of Prussia*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1842/10/king-prussia.htm (30. april 2010).

--- 1843c. Progress of Social Reform on the Continent. *The New Moral World*, (4. in 18. november). Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/10/23.htm (30. april 2010).

--- 1844. Letter to the Editor of the Northern Star. *The Northern Star*, (4. maj). Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/04/29.htm (1. maj 2010).

--- 1845. *Die Lage der arbeitenden Klasse Englands*. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me02/me02_225.htm (4. maj 2010).

--- 1846. Government and Opposition in France. *The Northern Star*, (1. september). Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1846/09/01.htm (1.

maj 2010).

--- 1847. The Prussian Constitution. *The Northern Star*, (6. marec). Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1847/02/28.htm (1. maj 2010).

--- 1891. *Predgovor k Državljanski vojni v Franciji.* Dostopno prek: http://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1891/03/vorwburfr.htm (4. maj 2010).

Engels, Friederich, Ferdinand Freiligrath, Karl Marx in Wilhelm Wolff. 1852. Public Statement to the Editors of the English Press. *The People's Paper*, *The Spectator, The Examiner*, *The Morning Advertiser*, *The Leader,* (30. oktober). Dostopno na: *http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/10/28.htm* (1. maj 2010).

Erickson, Bonnie H. 1996. Culture, Class, and Connections. *American Journal of Sociology* 102 (1): 217–251.

Fahnestock, Jeanne in Marie Secor. 1991. The Rhetoric of Literary Criticism. V *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities,* ur. Charles Bazerman in James Paradis, 77–96. Madison: University of Wisconsin Press.

Fraser, Nancy. 1987. What's Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender. V *Feminism as Critique*, ur. Seyla Benhabib in Drucilla Cornell, 31–56. Cambridge: Polity Press.

--- 1992. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. V *Habermas and the Public Sphere*, ur.

Craig Calhoun, 109–142. Cambridge, Massachusets: MIT Press.

Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality*. Chicago in London: University of Chicago Press.

Garnham, Nicholas. 1986/1995. The Media and the Public Sphere. V *Approaches to Media; A Reader*, ur. Oliver Boyd-Barrett in Chris Newbold, 245–251. London: Arnold.

--- 1992. The Media and the Public Sphere. V *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun, 359–376. Cambridge, Massachusets: MIT Press.

Gripsrud, Jostein. 2007. Television and the European Public Sphere. *European Journal of Communication* 22 (4): 479–492.

Gropius, Walter. 1919. *Manifesto of the Staatliches Bauhaus in Weimar*. Dostopno prek: http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest (12. februar 2012)

Gutmann, Amy in Dennis Thompson. 1996. *Democracy & Disagreement.* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Habermas, Jürgen. 1962/1990. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

--- 1992/1996. *Between Facts and Norms.* Cambridge: Polity Press.

Hall, Catherine. 1985. Private Persons versus Public Someones: Class, Gender and Politics in England, 1780–1850. V *Language, Gender and Childhood*, ur. Carolyn Steedman, Cathy Urwin in Valerie Walkerdine, 10–33. London, Boston in Henley: Routledge in Kegan Paul.

Hartley, John in Joshua Green. 2006. The Public Sphere on the Beach.

European Journal of Cultural Studies 9 (3): 341–362.

Hauser, Arnold. 1990. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: C. H. Beck.

Haywood, Ian. 2004*. The Revolution in Popular Literature. Print, Politics and the People, 1790–1860.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hazlehurst, Hamilton F. 1960. The Artistic Evolution of David's Oath*. The Art Bulletin* 42 (1): 59–63.

Hegel, Georg Wilhelm Friederich. 1820/2007. Oris filozofije prava [Javno mnenje]. V *Komunikološka hrestomatija 3*, ur. Splichal, 43-48. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Hohendahl, Peter Uwe. 1974. *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. München: R. Piper & Co.

Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. 1944/2004. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer.

Hunt, Lynn. 1984. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.

Janowitz, Anne. 1998. *Lyric and Labour in the Romantic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, Dorothy. 1989. Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii. *The Art Bulletin* 71 (1): 92-113.

Johnson, Samuel. 1765. *Preface to Shakespeare*. Dostopno prek: http://www.gutenberg.org/cache/epub/5429/pg5429.html (15. oktober 2011)

Jones, Paul. 2007. Beyond the Semantic 'Big Bang': Cultural Sociology and an Aesthetic Public Sphere. *Cultural Sociology* 1 (1): 73–95.

Kandinski, Vasilij. 1912/1985. O duhovnem v umetnosti. V *Od točke do slike,*

zbrani likovnoteoretski spisi, 35–108. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kant, Immanuel. 1784/2007. Kaj je razsvetljenstvo. V *Komunikološka hrestomatija 3*, ur. Splichal, 21-27. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Kant, Immanuel. 1795/2007. K večnemu miru. V *Komunikološka hrestomatija 3*, ur. Splichal, 29-34. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Karpowitz, Christopher F. in Jane Mansbridge. 2005. Disagreement and Consensus: The Need for Dynamic Updating in Public Deliberation. *Journal of Public Deliberation* 1 (1): 348–364.

Koselleck, Reinhart. 1959/1973. *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfrut am Main: Suhrkamp.

Kref, Lev. 1996. *Karel Teige na drugi obali*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Kuledow, Alexander K. 1964. *Die öffentliche Meinung*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.

Lafargue, Paul. 1883. *The Right to be Lazy*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/lafargue/1883/lazy/ch02.htm (15. april 2010).

Landes, Joan B. 1988. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.

Lloyd, David in Paul Thomas. 1998. *Culture and the State*. New York in London: Routledge.

Lottes, Günther. 1979. *Politische Aufklärung und plebejisches Publikum: Zur Theorie und Praxis des englishen Radikalismus im späten 18. Jahrhundert*. München: Oldenbourg.

Luhmann, Niklas. 2002. *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt am Main:

Suhrkamp.

Lukács, Georg. 1934. Hölderlin's Hyperion. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/1934/holderlin.htm (15. maj 2012)

Mansbridge, Jane, Janette Hartz-Karp, Matthew Amengual in John Gastil. 2006. Norms of Deliberation: An Inductive Study. *Journal of Public Deliberation* 2(1): 1-47.

Marcuse, Herbert. 1937/2004. Über den affirmativen Charakter der Kultur. V *Schriften Band 3, Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934-1941*, 186-226. Springe: zu Klampen.

--- 1965/2004. Repressive Toleranz. V *Schriften, Band 8: Aufsätze und Vorlesungen 1948-1969, Versuch über die Befreiung*, 136-166. Springe: zu Klampen.

--- 1967. *The End of Utopia*. Dostopno prek: http://www.marcuse.org/herbert/pubs/60spubs/67endutopia/67EndUtopiaProbViol.htm (28.4.2010).

Marinetti, Filippo Tommaso. 1909/2001. The Founding and Manifesto of Futurism. V *Manifesto: A Century of Isms*, ur. Caws, 185-189. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

Marx, Karl. 1842a. On the Assembly of the Estates. *Rheinische Zeitung*, 10. maj. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1842/free-press/ch03.htm (30. april 2010).

--- 1842b. Communal Reform and the Kölnische Zeitung. *Rheinische Zeitung*, 8. november. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1842/11/12.htm (1.

maj 2010).

--- 1843a. *Marx to Ruge*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/letters/43_09.htm (28. april 2010).

--- 1843b. Justification of the Correspondent from the Mosel. *Rheinische Zeitung*, 19, januar. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/01/15.htm (1. maj 2010).

--- 1844a. *Zur Judenfrage*. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me01/me01_347.htm (29. april 2010).

--- 1844b. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me01/me01_378.htm (1. maj 2010).

--- 1845. *Thesen über Feuerbach*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1845/thesen/thesfeue-or.htm (30. april 2010).

--- 1847. The Communism of the Rheinischer Beobachter. *Deutsche Brüsseler Zeitung*, 12. september. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1847/09/12.htm (1. maj 2010).

--- 1849. *Zagovor na prvem sodnem procesu proti Neue Rheinische*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1849/02/07.htm (30. april 2010).

--- 1850. *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me07/me07_009.htm (1. april 2010).

--- 1852a. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Dostopno prek:

http://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1852/brumaire/index.htm (30. april 2010).

--- 1852b. The Chartist Movement. *New York Daily Tribune*, 25. avgust. Dostopno prek: http://gerald-massey.org.uk/jones/b_marx.htm (1. maj 2010).

--- 1853a. The Charter of the East India Company. *New York Daily Tribune*, 9. junij. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/06/09.htm (30. april 2010).

--- 1853b. The East India Company – Its History and Results. *New York Daily Tribune*, 11. julij. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/07/11.htm (29. april 2010).

--- 1853c. The Government of India. *New York Daily Tribune*, 20. julij. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/07/20.htm (30. april 2010).

--- 1853d. *Revelations Concerning the Communist Trial in Cologne*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/revelations/ch01.htm (30. april 2010).

--- 1853e. The War Question – British Population and Trade Returns – Doings of Parliament. *New York Daily Tribune*, 24. avgust. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/08/24.htm (1. maj 2010).

--- 1855. Stamp Duty on Newspapers. *Neue Oder Zeitung*, 30. marec. Dostopno prek:

http://www.marxists.org/archive/marx/works/1855/03/30.htm (29. april 2010).

--- 1861a. Die Meinung der Journale und die Meinung des Volkes. *Die Presse*, 31. december. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me15/me15_430.htm (30. april 2010).

--- 1861b. The London Times and Lord Palmerstone. *New York Daily Tribune*, 21. oktober. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1861/10/21.htm (1. maj 2010).

--- 1862. English Public Opinion. *New-York Daily Tribune,* 1. februar. Dostopno prek: http://marxists.org/archive/marx/works/1862/02/01.htm (30. april 2010).

--- 1872. *Das Kapital. Band I*. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me23/me23_000.htm (30. april 2010).

Marx, Karl in Friederich Engels. 1845. *Die heilige Familie oder Kritik der Kritischen Kritik*. Dostopno prek: http://www.mlwerke.de/me/me02/me02_003.htm (1. maj 2010).

--- 1848/1999. *Das kommunistische Manifest: Eine moderne edition*. Hamburg: Argument.

Mayhew, Leon H. 1997. *The New Public.* Cambridge: Cambridge University Press.

Montag, Warren. 2000. The Pressure of the Street: Habermas' Fear of the Masses. V *Masses, Classes, and the Public Sphere*, ur. M. Hill in W. Montag, 132-145. London: Verso.

Morris, William. 1882. *The Lesser Arts of Life*. Dostopno prek: http://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm

(17.5.2011).

--- 1883/1999. Art under Plutocracy. V *William Morris on Art and Socialism*, ur. Kelvin, 108-127. Mineola: Dover Publications.

Mouffe, Chantal. 1993. *The Return of the Political*. London: Verso.

--- 2005. *On the Political*. London: Routledge.

Negt, Oskar in Alexander Kluge. 1972/1993. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Petersen, Richard A. 1997. The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker. *Poetics* Vol. 25: 75–92.

Pollock, Friederich. 1932/1975. Die gegenwärtige Lage des Kapitalismus. V *Stadien des Kapitalismus*, 20-39. München: C. H. Beck.

--- 1941/1973. *Staatskapitalismus.* V *Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Planung im Kapitalismus, Band III,* 3-25. Gießen: van Eversdijyck.

Randall, Timothy. 1999. Chartist Poetry and Song. V *The Chartist Legacy*, ur. Ashton, Fyson in Roberts, 171-195. Rendlesham: Merlin Press.

Richardson, Samuel. 1751/1964. *Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript*. Dostopno prek: http://www.gutenberg.org/files/29964/29964-h/29964-h.htm (22. marec 2011).

Rosenblum, Robert. 1969. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton: Princeton University Press.

--- 1970. A Source for David's "Horatii". *The Burlington Magazine* 112(806): 269-273.

Rousseau, Jean-Jacques. 1784. *Eloisa or a series of original letters collected and published*. Dostopno prek: http://books.google.si/books?id=0qUtAAAAMAAJ&printsec=frontco

ver&hl=sl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (17. maj 2011)

Rousseau, Jean Jacques. 2004. *Collected Writings of Rousseau 10: Letter to d'Alembert, and Writings for the Theater*. Dartmouth: University Press of New England.

Sanders, Mike. 2009. *The Poetry of Chartism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schiller, Friederich. 1789. *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Dostopno prek: http://de.wikisource.org/wiki/Was_hei%C3%9Ft_und_zu_welchem_Ende_studiert_man_Universalgeschichte%3F (10. april 2011).

--- 1791. *[Rezension] Göttingen, b. Dieterich: Gedichte von G. A. Bürger. Mit Kupfern. 1789. Erster Theil. 272 S. Zweyter Theil. 296 S. 8. (1 Rthlr. 16 gr.)*. Dostopno prek: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1791_schiller.html (10. april 2011).

--- 1795/1985. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. V *Friederich Schiller über Kunst und Wirklichkeit,* 230-332. Leipzig: Reclam.

Schulte-Sasse, Jochen. 1980. Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls. V *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, ur. Christa Bürger, Peter Bürger in Jochen Schulte-Sasse, 83–115. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schulte-Sasse, Jochen. 1982. Gebrauchswerte der Literatur. Eine Kritik der ästhetischen Kategorien „Identifikation“ und „Reflexivität“, vor allem in Hinblick auf Adorno. V *Zur Dichotomisierung hoher und niederer Literatur*, ur. Bürger in Bürger, 62-107. Frankfurt am Main:

Suhrkamp.

Splichal, Slavko. 1997. *Javno mnenje: Teoretski razvoj in spori v 20. stoletju*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Thompson, E. P. 1966. *The making of the English working class*. New York: Vintage.

Träger, Klaus. 1985. Schiller als Theoretiker des Übergangs vom Ideal zur Wirklichkeit. V *Friederich Schiller über Kunst und Wirklichkeit,* 5-45. Leipzig: Reclam.

Trilling, Lionel. 1972. *Sincerity and Authenticity.* Cambridge, Massachusets in London: Harvard University Press.

Seditious Assemblies Act. 1795. Dostopno prek: http://www.marxists.org/history/england/combination-laws/sedition-assemblies-1795.htm (17. maj 2011).

Sennet, Richard. 1977/2002. *The Fall of Public Man*. London: Penguin.

Smith, Adam. 1778. *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*. Dostopno prek: http://www.gutenberg.org/files/3300/3300-h/3300-h.htm (22.4.2010).

Sunstein, Cass R. 2003. *Why Societies Need Dissent?* Cambridge: Harvard University Press.

The Combination Act of 1800. Dostopno prek: http://www.marxists.org/history/england/combination-laws/combination-laws-1800.htm (17.5.2011).

Tönnies, Ferdinand. 1922/1998. *Kritika javnega mnenja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Tzara, Tristan. 1917/2001. Note on Art. V *Manifesto: A Century of Isms*, ur. Caws, 296. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

Vester, Michael. 1970. *Die Entstehung des Proletariats als Lernprozeß*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Warner, Michael. 1992. The Mass Public and the Mass Subject. V *Habermas and the Public Sphere*, ur. C. Calhoun, 377–401. Cambridge, Massachusets, MIT Press.

Weber, Max. 1922. *Wirtschaft und Gesellschaft.* Paderborn: Voltmedia.

Wellek, Rene. 1955a. *A History of Modern Criticism: 1750-1950, I: The Later Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press.

--- 1955b. *A History of Modern Criticism 1750-1950, II: The Romantic Age*. New Haven in London: Yale University Press.

Wikimedia. Dostopno na: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Jacques-Louis_David%2C_Le_Serment_des_Horaces.jpg (25. maj 2011)

Wilder, Laura. 2005. »The rhetoric of literary criticism« revisited: Mistaken critics, complex contexts, and social justice. *Written communication* Vol. 22(1): 76–119.

Williams, Raymons. 1958/1983. *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press.

--- 1960/2005. Advertising the magic system. V *Culture and Materialism*, 170-195. London: Verso.

--- 1970. A Hundred Years of Culture and Anarchy. V *Culture and Materialism*, 3-8. London: Verso.

Wind, Edgar. 1941/1942. The Sources of David's Horaces. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4(3/4): 124-138.

Wordsworth, William. 1802. *Preface to Lyrical Ballads*. Dostopno prek: http://www.english.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring2001/040/preface1802.html (17. maj 2011).

Young, Iris Marion. 1987. Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory. V *Feminism as Critique*, ur. S. Benhabib in D. Cornell, 57-76. Cambridge, Polity Press.

--- 1996. Communication and the Other: Beyond Deliberative Democracy. V *Democracy and Difference; Contesting the Boundaries of the Political*, ur. Seyla Benhabib, 120-35. Princeton: Princeton University Press.

--- 2001. Activists Challenges to Deliberative Democracy. *Political Theory* 29(5): 670-690.

Zared, David. 1992. Religion, Science, and Printing in the Public Spheres in Seventeenth-Century England. V *Habermas and the Public Sphere*, ur. C. Calhoun, 212-235. Cambridge, Massachusets, MIT Press.

Stvarno in imensko kazalo

Adorno, T. W., 14, 45, 57, 58, 164, 165, 166, 167, 168
agonizem, 46
Ancien Régime, 75, 76, 85
Aragon, L., 160
arhitektura, 109
aristokracija, 75, 77, 80, 82, 85, 91, 114, 140, 142, 143
Arnold, M., 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144
Arrighi, G., 28
Barber, B., 53
Baudelaire, C., 119
Bauhaus, 162
Benhabib, S., 34
Benjamin, W.,
Bourdieu, P., 165, 167, 168
Braudel, F., 27, 28, 29
Breton, A., 160
Bürger, C., 16
Bürger, P., 155, 156, 157, 158, 159
Burliuk, D., 161, 184
Calhoun, C., 40, 50, 51
Carey, J., 139
Chardin, J.-B.-S., 105
Chartier, R., 73, 81, 185
Colbert, J.-B., 76, 83
Crow, T. E., 85, 87
Curran, J., 30
čartizem, 147, 155
Dahlgren, 15
d'Alembert, J., 91, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 129
Darnton, R., 30, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 121, 122, 123, 124
Debeljak, A., 16, 90
delavski razred, 40, 60, 61, 62, 63, 131, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 149, 153, 155, 158
deliberacija, 15, 34, 36, 37, 46, 51, 52, 53
DeNora, T., 165
Diderot, D., 70, 71, 72, 91, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 122
Dresdner, A., 83, 84, 85, 86, 87, 88
družina, 21, 24
Duvenage, P., 15, 187
Eagleton, T., 16, 150, 151, 152, 153, 154
Eley, G., 33, 38, 39
Emmison, M., 174, 187
Engels, F., 24, 26, 42, 43, 47, 187, 189, 197
estetika, 92, 109, 115, 126, 128, 134, 135, 145, 147, 148, 164, 165
Fahnestock, J., 153, 189
feminizem, 31, 32, 33, 34, 45, 63, 69, 72, 96, 97, 98, 121
Flaubert, G., 119
francoska revolucija, 32, 74, 125
Fraser, N., 13, 34, 44, 45, 48, 49, 50
Fried, M., 70, 86
Garnham, N., 31
gledališče, 9, 76, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102
Green, J., 15
Greuze, J.-B., 68
Gripsrud, J., 15
Gropius, W., 162

Habermas, J., 5, 7, 10, 12, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 30, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 59, 66, 67, 68, 75
Hartley, J., 15
Hauser, A., 36, 119, 123, 152
Haywood, I., 132, 191
Hazlehurst, H., 73, 191
Hegel, G. W. F., 54, 191
hegemonija, 12, 27, 41, 43, 64, 131, 132, 137, 153
Hohendahl, P. U., 16
Horkheimer, M., 167
Hunt, L., 72, 191
institucija umetnosti, 5, 6, 90, 119, 156
Janowitz, A., 148, 149
javno mnenje, 19, 21, 41, 42, 43, 47, 51, 53, 54, 55, 81, 88, 97, 98
javnost
  liberalni model, 10, 22, 24, 33, 38, 39, 43, 51, 53, 54, 55, 58, 133
  literarna, 66, 67
  meščanska, 5, 10, 11, 12, 14, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 36, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 80, 132, 154
  politična, 67
  proletarska, 9, 59, 61, 62, 63, 64, 65
  refevdalizacija, 43, 55
  reprezentativna, 87
Kandinski, V., 159, 160, 162
Kant, I., 14, 54, 55, 125
kapitalizem, 24, 25, 26, 28, 34, 48, 55, 56, 57, 61, 63, 133, 138, 150, 162, 163
Karpowitz, C., 46
klasicizem, 73
Kluge, A., 11, 59, 60, 61, 62, 64, 65
konsenz, 9, 24, 44, 45, 46, 60, 151
Kreft, L., 161
Kuledov, A., 53
kultura, 15, 38, 45, 77, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 152, 165
kulturna industrija, 154, 164, 166, 168
Lafargue, P., 26, 30, 192
Landes, J., 31, 32, 33
libelle, 68, 80, 81
liberalizem, 39, 41, 42, 43, 44, 53, 119
literatura, 9, 67, 70, 74, 75, 77, 81, 91, 113, 120, 122, 125, 139, 148, 151, 152
Lloyd, D., 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Lottes, G., 63
Luhmann, N., 30
Mansbridge, J., 46
Marcuse, H., 57, 137
Marinetti, F. T., 161
Marx, K., 24, 25, 26, 27, 40, 42, 58, 73, 125, 131, 167
meščanstvo, 5, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 30, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 47, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 73, 82, 123, 150, 157
moralnost, 5, 11, 32, 48, 56, 63, 78, 81, 82, 83, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 108, 113, 120, 123, 124, 128, 129, 130, 139, 163
Morris, W., 9, 138, 145, 146, 147,

162
Mouffe, C., 46
naturalizem, 153
Negt, O., 11, 59, 60, 61, 62, 64, 65
Northern Star, 43, 147, 149, 188
Nouvelle Héloïse, 80, 90, 120, 121, 122, 123, 124
okus, 9, 86, 92, 99, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 120, 128
Pollock, F., 26
pornografija, 77
Prisega Horacijev, 70, 71
prvotna akumulacija kapitala, 25, 27, 28
publiciteta, 5, 18, 20, 23, 38, 40, 47, 88
publika, 10, 37, 38, 41, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 66, 69, 83, 84, 86, 87, 88, 92, 93, 95, 101, 102, 112, 115, 118, 120, 123, 146, 150, 151, 153, 154, 158, 160, 161, 162
močna in šibka, 49, 51, 53
podrejena nasprotujoča, 48, 49, 50, 51
Randall, T., 147
razsvetljenstvo, 31, 74, 75, 92, 166
reprezentacija, 18, 118, 134, 136, 138
Richardson, S., 9, 112, 113, 114, 115, 158
rokoko, 69, 85, 87
roman, 20, 57, 78, 79, 80, 91, 112, 113, 114, 121, 122, 123, 124
romantika, 36, 84, 123, 128
Rosenblum, R., 69, 70
Rousseau, J. J., 9, 32, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 122, 123, 158
salon, 21, 75, 76, 84, 86, 88, 91
Sanders, M., 147, 148, 149
Schiller, F., 124, 125, 126, 127, 128, 147, 199
Schulte-Sasse, J., 16
Secor, M., 153
Shakespeare, W., 116, 117, 135, 147
slikarstvo, 66, 68, 69, 70, 71, 85, 86, 88, 90, 105, 106, 108, 143
Smith, A., 27
Société typographique de Neuchâtel, 77
Splichal, S., 49, 53
Thomas, P., 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139
Thompson, D., 63
Thompson, E. P., 39
tisk, 18, 20, 30, 31, 37, 40, 42, 73, 88, 132, 133, 136, 139, 151
Tönnies,F., 132
Träger, K., 125
Trilling, L., 15
Tzara, T., 161
umetnostna kritika, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 150, 153, 154
Velika Britanija, 27, 131
Vester, M., 63
Warner, M., 44
Wellek, R., 69, 115, 120, 135
Wilder, L., 154
Williams, R., 40, 138, 141, 145, 146
Wind, E., 72
Wordsworth, W., 129, 130, 131, 158
Young, I. M., 45
zasebna lastnina, 21, 25
zasebnost, 9, 19, 21, 24, 33, 34, 55, 59, 68, 72, 81, 88

zgodovinska avantgarda, 150, 155, 156, 162, 170, 173