Tomaž Krpič

Maja Breznik:
Posebni skepticizem v umetnosti

Ljubljana: Založba Sophia, 2011, XXXVI + 243 strani

Upam, da mi bralec ne bo preveč zameril, če tokratno recenzijo začnem na povsem drugem koncu, kot se za to zvrst pisanja spodobi. Praviloma pride najprej na vrsto kratek opis dela, šele nato opis kakšne posebnosti, bodisi v pozitivnem bodisi v negativnem smislu, ki je vredna posebne pozornosti. A tokrat ne bo tako, saj bom svoj premislek o knjigi Maje Breznik *Posebni skepticizem v umetnosti* začel pri tistem delu, ki se mi je pri branju najbolj vtisnil v spomin. Poleg avtorice v knjigi nastopa še cela vrsta teoretikov in raziskovalcev kulture, tako slovenskih kot tujih, ki avtoričino delo dodatno komentirajo in ga s tem postavijo v nekoliko širši družbeni, kulturni, politični in ekonomski kontekst. Komentarje so prispevali Boris Buden, Eda Čufer, Borislav Mikulić, Dragan Klaić, Polona Poberžnik, Primož Krašovec, Gregor Kocijan in Aldo Milohnić. Pri tujih raziskovalcih gre seveda za strokovnjake, ki jim slovenska kultura in umetnost nista tuji, kar je vsekakor nujni predpogoj njihove kritične kompetence.

Med njimi je tudi nedavno preminuli bosanski teatrolog Klaić. Komentar, ki ga je napisal na vsega nekaj straneh (89–97), je moj najljubši del knjige. Priznam, da je moje navdušenje verjetno deloma povezano z mojim nedavno odkritim veseljem do uprizoritvenih umetnosti, a mislim, da je v tem primeru v celoti posledica Klaićevega pisanja. Njegova kratka analiza slovenske uprizoritvene umetnosti in z njo povezane kulturne politike je ostra in neusmiljena; v novih družbenih, kulturnih, političnih in ekonomskih razmerah po razpadu Jugoslavije je uprizoritvena umetnost, Klaićevo trditev pa lahko brez dvoma raztegnemo tudi na preostale umetniške sisteme, dokončno pristala na trdnih realnih tleh neoliberalizma. Slovenska družbena elita, ki je pred prelomom s starim režimom umetnost potrebovala za legitimiranje svojega boja za vzpostavitev nacionalne države, se je po osamosvojitvi kmalu odrekla umetnosti in raje vzpostavila novo zavezništvo s popularnimi mediji. A razlogi za trd pristanek na žalost ne izvirajo zgolj iz družbenega okolja, v katerem uprizoritvena umetnost trenutno deluje, ampak tudi iz uprizoritvene umetnosti same in njene reakcije na nove družbene razmere.

Slovenska uprizoritvena umetnost, pravi Klaić (a kot sem že dejal, njegova ugotovitev v veliki meri velja za celotno slovensko umetnost), ima o svojem pomenu

in vplivu na svetovno gledališče praviloma nekoliko napačne predstave. Razlog za to so predstave uprizoritvenih umetnikov *»o mednarodnem trgu, na katerem naj bi si slovensko gledališče menda izborilo prostor s tem, da naj bi se prilagodilo obstoječim pravilom, standardom in okusom«* (str. 93). Nasploh je takšna prilagodljivost nesmiselna, pa tudi precej škodljiva. Drugim ponujati tisto, česar imajo že sami v izobilju, da bi jim bili čim bolj podobni in bi po stari slovenski navadi mislili, da imamo bolj prav, ker nas več podobno misli, je eden od najbolj ponesrečenih in tragičnih nesmislov sodobne slovenske družbe. Posebni skepticizem, o katerem govori knjiga, pa deluje kot nekakšen generator tega nesmisla. Posebni skepticizem v umetnosti je izražanje dvoma *»o umetniški moči nekaterih umetnikov«*, zaradi česar jih imajo drugi umetniki, strokovnjaki za umetnost in kulturo ter umetniški management, *»za lažne stihoklepce ali šarlatane«*, pri čemer *»negativna presoja o teh umetnikih [...] nikakor ne zmanjšuje vere v umetnost nasploh«* (str. XIX). Prav nasprotno, celo okrepi jo. Pri slovenskih umetnikih in vseh tistih, ki se z umetnostjo profesionalno ukvarjajo na kakšen drug način (umetnostni kritiki, umetnostni zgodovinarji, časopisni novinarji, ki pokrivajo področje umetnosti in kulture), posebni skepticizem dobi obliko zavračanja drugačne umetnosti zaradi delovanja posebnih političnih, ekonomskih ali zgolj osebnih interesov ter sprejemanja in povečevanja zgolj tiste *»prave«* umetnosti, ki je na pravi način sprejeta tudi onkraj ozkih nacionalnih meja Slovenije.

Glede tega, kako ravnati v takšnih primerih, je Klaičev »recept« dokaj preprost. Njegovo priporočilo je, naj se *»[s]lovenski kulturni prostor – in ne le infrastruktura uprizoritvenih umetnosti – spremeni v področje eksperimenta, ki bo poskušal afirmirati kvaliteto javnega prostora in bo spodbudil civilno participacijo, upoštevač majhnost trga, omejitve, ki jih postavlja slovenski jezik, priložnosti evropske kulturne in ekonomske integracije, prednost vzpostavljenih mednarodnih mrež in vključitev sedanjih in prihodnjih talentov, ki bodo potrebni, da se premagajo protiinstitucionalna nasprotja«* (str. 96–97). A na žalost je naglas povedati, kaj bi bilo treba storiti, v slovenski družbi mnogo lažje kakor to tudi dejansko uresničiti. Knjiga tako poskuša čim bolj naglas obravnavati štiri področja umetnosti oziroma štiri umetniške sisteme (vizualna umetnost, uprizoritvena umetnost, glasbena produkcija in založništvo), od katerih ima, po mnenju akterjev posameznega umetnostnega sistema, vsak svoje specifične probleme in težave, s tihim upanjem, da bo vsaj malo pripomogla k reševanju nastale situacije.

Sistem vizualnih umetnosti, na primer, tako boleha za pretiranim državnim paternalizmom, ki se pretvarja, da skrbi za celostni razvoj vizualne umetnosti, v resnici pa daje prednost in finančno podporo le določenim likovnim usmeritvam. V pomanjkanju mecenov in zasebnih galerij, ki bi izdatno podpirale tisti del vizualnih umetnosti, ki izpadejo iz okrilja tako imenovanega *»nacionalnega interesa«*, se zdi, da so

likovni umetniki soočeni z edino možno dilemo; ali se poskusijo prebiti v mednarodni likovni prostor ali pa se preprosto prepustijo toku »avtohtonega« slovenskega provincializma. V prvem primeru naj bi bil umetnik genij, v drugem pač zgolj diletant, ki se zateka pod okrilje umetniških veljakov. Dilema je seveda nesmiselna in lažna. V resnici lahko umetnik kvečjemu »pade« v eno ali drugo kategorijo, največkrat pa pade celo mimo, in to preprosto zato, ker na njegovo »opredelčkanost« v resnici vpliva cela vrsta družbenih, kulturnih, političnih, ekonomskih in osebnostnih dejavnikov, med katerimi je vsekakor tudi kriterij posameznikove umetniške nadarjenosti. K tej ugotovitvi lahko dodamo le še iskreno obžalovanje, da večini slovenske umetnostnozgodovinske vede uspeva zgolj vztrajno capljati za dosežki nekaterih bolj uspešnih stanovskih kolegov.

Morda se prav na področju uprizoritvenih umetnosti najbolj izrazito kaže vpliv neoliberalistične miselnosti. Če se namreč slikar, kipar, skladatelj ali pisatelj kljub pomanjkanju sredstev in ob dobršni meri osebnega odrekanja vendarle nekako pretolče do svoje vsakdanje merice ustvarjanja, pa so za nemoteno delovanje gledališča potrebna izdatnejša finančna sredstva in dobršna mera institucionalizacije. A poleg neoliberalizma se je uprizoritvenim umetnostim hkrati zgodil še nekakšen »upor« gledalcev. Če smo bili v še ne tako oddaljeni preteklosti priča temu, da so kriterije ustreznosti in kvalitete gledaliških del v razmeroma ozkem krogu praviloma določali posvečeni režiserji, gledališki kritiki in teoretiki, je sedaj dokončno jasno, da se je medtem slovenskemu gledališču zgodila gledalčeva emancipacija. Pogosta reakcija na emancipacijo gledalca s strani ostalih vpletenih pa je v maniri zastarele, a še vedno do neke mere vplivne napetostne dihotomije med visoko in nizko kulturo povsem napačna. Dobra ilustracija takšne reakcije je vznik komercialnega teatra v začetku devetdesetih, ki je bil s strani etabliranih institucij sprva pejorativno označen kot oblika plehke zabave za široke ljudske množice in katerega namen naj bi bil zgolj služenje denarja. V resnici pa v primeru uprizoritvenih umetnosti zajec tiči v popolnoma drugem grmu. Klasično gledališče – za njegovo ohranjanje država porabi večinski del uprizoritvenim umetnostim namenjenega proračuna – že dolgo ne ustreza več trenutnemu duhu časa. Mlajša generacija gledališčnikov je na nepripravljenost na spremembe že pred časom odreagirala z ustanavljanjem svoje neodvisne postdramske in plesne produkcije, ki pa je prav tako v največji meri odvisna od javnih sredstev v obliki projektnega denarja. Tako ni težko pravilno odgovoriti na vprašanje, katera zvrst gledališča je v novih pogojih neoliberalističnega »stampeda« v danih okoliščinah potegnila krajšo.

Poglavje o glasbeni produkciji je avtorica knjige napisala v soavtorstvu z Lidijo Radojević. Osnovni problem glasbene produkcije izvira iz neverjetne lahkotnosti, s katero je v dobi mehanične reprodukcije mogoče z majhnimi finančnimi sredstvi kršiti avtorske pravice. Ker je glasbenega potrošnika praktično nemogoče nadzirati, se

kontrola odvija drugje. Slovenska država je za te potrebe in za razdelitev sredstev, ki se natečejo iz naslova avtorskih pravic, ustanovila SAZAS. A številni s tem nikakor niso zadovoljni. Do določene mere je slika celo podobna tisti s področja uprizoritvenih umetnosti. Tudi tu nastaja neodvisna produkcija kot odgovor na pomanjkljivo kulturno politiko, ki ima več posluha za tradicionalne glasbene forme (klasična glasba), mali producenti na subkulturni sceni pa so prepuščeni svoji lastni iznajdljivosti. Sočasno se prav v primeru glasbene produkcije glasbeni umetniki in poustvarjalci čutijo najbolj ogrožene od tujih glasbenikov in poustvarjalcev. A vsaj tu si bodo nekateri pač končno morali naliti čistega vina; tako majhen kulturni prostor, kot Slovenija brez dvoma je, si preprosto ne more privoščiti, da bi se na kakršenkoli način zaprl pred tujimi kulturnimi vplivi.

V posebnem paradoksu pa se je v zadnjih dveh desetletjih znašlo založništvo. Potem ko sta knjiga in pisana beseda stoletja veljali za glavni nosilki, branilki in kritični ohranjevalki slovenske kulture, jima je slovenska politika z osamosvojitvijo »pozabila« vrniti uslugo. Namesto da bi se sredstva za knjigo povečala, so se takoj po osamosvojitvi drastično zmanjšala. Čeprav založništvo deluje kot vsaka druga komercialna dejavnost, pa je od pisanja knjig v Sloveniji popolnoma nemogoče spodobno živeti. Trg je preprosto premajhen, naklade posamezne izdaje pa so postale že groteskno nizke. Založbe se neprofitnih izdaj bojijo kot hudič križa in knjige izdajajo zgolj zato, ker je bila država do sedaj v obliki subvencije pripravljena primakniti vsaj nekaj denarja. Do nedavnega so na tem področju uspevale edinole velike založbe in tiste založbe, ki so se intenzivno ukvarjale z izdajanjem učbenikov. A kaj ko je eno od najbolj zaželenih ministrstev v vsakokratni koalicijski vladi prav ministrstvo za šolstvo. Vsakokratna nova politika prinaša nove kriterije, nove dokumente, nove zakone in nove predpise, ki so področje založništva in kulture nasploh že zdavnaj spremenili v sračje gnezdo, v katerem so udobno nameščeni le državni birokrati, vsi drugi pa so na milost in nemilost prepuščeni upanju, da bodo z njihove mize drobtine popadale dovolj daleč, da jih bo mogoče pobrati in se v kakšnem kotu tiho in na skrivaj mastiti z njimi.

Čisto na koncu pa moramo nekaj besed nameniti tudi dejstvu, da je spremno besedo h knjigi prispeval Rastko Močnik, ki ugotavlja, da se »*večina kulturnih dejavnosti*« sicer »*ni vdala kapitalu*« (str. 234–236) ter da z njim in zoper njega bije težak pozicijski boj. Njegov epilog vsekakor deluje kot primeren zaključek knjige, v kateri se avtorica in večina tistih, ki so prispevali svoje kritične dialoške komentarje, večinoma ukvarja z analizo dejanskega stanja, malo manj pa z možnimi rešitvami iz godlje, v katero nas je med drugim spravil neoliberalizem, deloma pa tudi naša lastna ozkoglednost in morda celo pretirana pričakovanja nekaterih kulturnih, družbenih in političnih akterjev.