



Matej Puc, Primož Pirnat

Mirt Komel

O MEŠČANSKEM FILISTRSTVU IN MODERNI KRIZI UMETNOSTI IN KULTURE

Znano je, da je bil v 17. stoletju Molière eden izmed najostrejših gledaliških zbadljivcev takrat vzpenjajoče se meščanske kulture. Malo manj znano pa je, da ga je pred njenimi protinapadi branil sam sončni kralj Ludvik XIV. Tako se zdi, kakor da je neizprosno kritiko meščanstva lahko izpeljal zgolj nekdo, ki je bil sicer sam meščanskega porekla, pa je navkljub temu vendarle stal in govoril s pozicije plemstva. Kaj pa danes, ko je modrokrvno plemstvo bolj ali manj izumrlo, nadomestila pa ga je nova monetarna aristokracija? Ali lahko molièrovska kritika meščanstva še vedno deluje na isti način in ali nismo natanko zaradi tega izumili izraza »malomeščanstvo«, da bi lahko »meščanstvo« stopilo v čevlje »plemstva« proti svojemu lastnemu izrodku, proti svoji najbolj lastni notranji senci?

Nekaj zgodovinske perspektive nemara prav zato ne more bralcu škoditi nič manj kot tečaj baleta, sabljanja ali filozofije, ki si jih privoščni monsieur Jourdain, v svoji nežlahtnosti žlahtni protagonist te še vedno izvrstne baletne komedije, ki nosi naslov *Žlahtni meščan* (pri čemer puščamo ob strani vprašanje, koliko pa ravno nasprotno tovrstni *schnellkursi* škodijo omenjenim vedam, odgovor lahko dobimo na prvih straneh *Žlahtnega meščana*, in sicer v pogovoru med glasbenim učiteljem in njegovim učencem).

Nikakor namreč ni nepomembno, da je *Le Bourgeois gentilhomme* nastal v času absolutne monarhije, ki prav tako kot teater tiste dobe ni bila nič drugega – v smislu: nič več, pa tudi nič manj – kot odsev duha časa. Če pa so bili že omenjeni tako absolut kot čevlji, potem postopajmo naprej v slogu starega dobrega Hegla: absolut se je najprej inkarniral v tistem revežu, ki je prijahal na osličku, misleč, da je Božji sin, nato pa se je taisti absolut preobul

v papeške čevlje zgolj zato, da bi v naslednjem koraku lahko zakorakal v monarhičnih baletkah, s kakršnimi so se takrat ponašali plemiški veljaki (in kakršne si želi tudi naš žlahtno-nežlahtni meščan); no, na tem križpotju zgodovine, ko se meščanstvo še ni zavedalo, da se prava politična moč nahaja v ljudskih množicah in ne pri plemstvu in cerkvenem gospostvu (*cf.* odprava fevdalne monarhije s strani francoske revolucije), nastanejo tudi Molièrove komedije.

Natanko zaradi tega je pomemben politični premislek o kulturi, ki je tarča vseh komedijantskih puščic iz *Žlahtnega meščana*: ni namreč naključje, da se protagonist imenuje Jourdain, v čigar imenu odzvanjata francoski besedi *jour* (»dan«) in *jardin* (»vrt«), ki nas napotujeta nazaj na latinski pomen »kultura«. V rimski antiki je »kultura«, kakor je znano (ali bi vsaj moralo biti znano), izvorno pomenila »agrikulturo« (iz *colere*, ki pomeni »obdelovati«, »ohranjati«, »skrbeti«), šele Cicero pa ji je v poznorepublikanskem obdobju dodelil, preko poljedelske in vrtnarske metaforike, pomen *cultura animi* (»kultura duha«). Nedvomno je že v rimski antiki, enako kot kasneje v srednjem veku, še zlasti pa z nastopom moderne, nastala s tem v zvezi tudi za nas dandanašnje aktualna težava: kako razločiti videz od vsebine in kako torej prepoznati nekoga, ki je dejansko bil kultiviranega duha, in kako njegovo senco, ki si je kulturo nadeval zgolj zato, da bi si pridobil družbeni ugled? In to je natanko tista tarča, na katero meri Molière, ko v Jourdainovem imenu združuje oboje (v slovenščino bi ga tako lahko prevedli kot »dnevni kultivator vrta«), *ad absurdum* karikira njegovo namero, da bi si čez noč kultiviral duha na isti način kot kmet obdela polje, ki ga želi razkazati drugim podnevi, in tako prepozna vse tisto, kar se je v sosednji Nemčiji ravno skovalo kot »filistrstvo«, tj. instrumentalizacija kulture zavoljo družbenih iger pridobivanja statusa (*cf.* zgroženost takratnih nemških študentov nad malomeščansko kulturo).

Jourdainov problem je tako natanko problem filistra, ki si želi »kulture«, a ne zaradi nje same, pač pa zaradi družbenega prepoznanja, kar ne pomeni nič drugega kot to, da zamenjuje vzrok in učinek, razlog in postranski dobiček oz. v tem primeru škodo, ki jo prizadeja veččinam, ki se jih želi tako na hitro priučiti (glasba in ples, mečevanje, filozofija). Še več, pozoren bralec (ali poslušalec, če je gledalec uprizoritve) se ne more otresti vtisa, da Molière poleg tovrstne kritike meščanstva izvaja tudi neke vrste samokritiko (danes skoraj že pozabljena umetniška vrlina) same gledališke umetnosti kot meščanske umetnosti *non plus ultra* (vsaj do Mozarta, ko primat prevzame opera): mar ni vsak gledališki igralec natanko takšen »dnevni kultivator vrta«, ki se na hitro priučil osnov vseh mogočih veščin, od glasbe in plesa do mečevanja in filozofije, a ne zaradi njih samih, marveč zaradi drugega, tj. zaradi videza, ki ga želi zbuditi pri drugem? Če stvar pogledamo s tega vidika, potem se zdi, da gledališče ne nastavlja le zrcala družbi, pač pa je tudi samo nehote odraz družbenih razmer, v katerih deluje.

Ampak problema filistrstva nikakor ne gre razumeti kot problem te ali one skupine, tega ali onega posameznika, kajti sega veliko globlje – ali natančneje povedano: veliko bolj v plitvo širino –, kakor se zdi na prvi pogled. Hannah Arendt lepo izpelje genealogijo evropsko-atlantske duhovne dediščine, ko opozori na dejstvo, da je imel filistrski

odnos do kulture precej daljnosežne posledice za umetnost, ki se je skozi stoletja preobrazila v nekaj povsem drugega od tega, kakor je bila izvorno skoncipirana v grško-rimski antiki: namesto ustvarjanja trajnih posvetnih umetnin, ki ne preprosto odražajo, pač pa dobesedno utelešajo neki duh časa, dobimo v (post)moderni pluralnost potrošljivih izdelkov, ki služijo nečemu povsem drugemu – zabavi. Problem zabave pa je nadalje v tem, da ne pomeni prekinitve delovnega procesa, ki je podvržen nujnosti preživetja, pač pa predstavlja njen kratkočasni podaljsek, ki vse kulturne objekte (umetnine) podvrže isti logiki potrošnje, ki sicer obvladuje tržne objekte (blaga). V trenutku, ko imamo umetnost, zreducirano na blago, pa nimamo več opravka z umetnostjo, pač pa z nečim povsem drugim – s (post)industrijskim blagom, ki se kaže kot umetnost, v resnici pa ni nič drugega kot potrošna dobrina.

V tovrstnih razmerah pa se je zato še kako treba ozirati po klasikih, kakršen je za gledališče Molière, da bi uvideli temeljno diskrepanco med umetnostjo kot trajno posvetno dobrino, ki presega prostor in čas svojega lastnega nastanka, in pobjagovljeno umetnostjo (post)moderne dobe, namenjeno malomeščanskim apetitom, ki je potemtakem zapisana potrošnji in pozabi.

Zaradi tega naj se tudi pričujoči zapis zaključi s klasičnim citatom: *Errare mehercule malo cum Platone ... quam cum istis vera sentire.*¹

¹ »Raje se motim s Platonom ... kot da dajem prav njegovim nasprotnikom.«