

MAJA BREZNIK

KULTURNI
REVIZIONIZEM

KULTURA MED NEOLIBERALIZMOM IN
SOCIALNO ODGOVORNO POLITIKO



Mirovni inštitut

Inštitut za sodobne družbene in politične študije



MAJA BREZNIK
KULTURNI REVIZIONIZEM
KULTURA MED NEOLIBERALIZMOM IN SOCIALNO ODGOVORNO POLITIKO

LEKTURA: MARIJA MOČNIK
RISBA NA OVITKU: GRAFIT Z METELKOVE; NEZNANI AVTOR
OBLIKOVANJE: IRENA WÖLLE
TISK: STANE PEKLAJ

© MIROVNI INŠTITUT, 2004

IZID KNJIGE JE OMOGOČIL OPEN SOCIETY INSTITUTE



ZBIRKA POLITIKE



UREDNIK: ALDO MILOHNIČ

IZDAJATELJ: MIROVNI INŠTITUT
INŠTITUT ZA SODOBNE DRUŽBENE IN POLITIČNE ŠTUDIJE
METELKOVA 6
SI-1000 LJUBLJANA
E: INFO@MIROVNI-INSTITUT.SI
WWW.MIROVNI-INSTITUT.SI

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

351.85

BREZNIK, Maja, 1967-

Kulturni revizionizem : kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko / Maja Breznik. - Ljubljana : Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije, 2004. - (Zbirka Politike)

Vsebuje tudi prevod, tiskan v obratni smeri: Cultural revisionism / [translation Olga Vuković]

ISBN 961-6455-24-9

1. Breznik, Maja 1967-: Cultural revisionism

213330432

KAZALO

9	PREDGOVOR
13	UVODNA POJASNILA
17	EVROPSKA KULTURNA POLITIKA?
21	DECENTRALIZACIJA
21	Francija
23	Švedska
25	Nizozemska
27	Finska
29	Avstrija
31	Italija
35	DEMOKRATIZACIJA
39	PRISILNA REGIONALIZACIJA
43	TRŽENJE V FUNKCIJI »ŠIRJENJA PARTICIPACIJE«
51	MED »NACIONALNO« IN »PODJETNIŠKO« KULTURO
57	SLOVENSKA KULTURNA POLITIKA?
67	REFERENCE

Za pomoč pri nastajanju pričujočega besedila bi se rada zahvalila Mirovnemu inštitutu, ki je s šestmesečno štipendijo omogočil pripravo besedila, zlasti pa Aldu Milohniću, ki je skrbno bedel nad pripravo besedila za knjižno izdajo. Zelo hvaležna sem dr. Levu Kreftu, ki je v pogovorih med nastajanjem besedila prispeval veliko spodbud in kritičnih pojasnil. Pri iskanju literature mi je velikodušno pomagala Vesna Čopič z Ministrstva za kulturo, ki sem ji iskreno hvaležna za nesebično pomoč. Pričujoče objave pa ne bi bilo brez izjemnega prispevka prevajalke v angleški jezik Olge Vuković in lektorice Marije Močnik in Michelle Gadpaille, ki se jim pristrčno zahvaljujem. Ob desetletnici smrti mojega očeta Maksa Breznika pa bi rada to delo namenila spominu človeka, ki je umrl leto dni po tovarniški nesreči ob prvih privatizacijah slovenskih podjetij. To knjigo sem napisala za tiste, ki je zaradi v njej opisanih procesov bržkone ne bodo nikoli brali.

PREDGOVOR

Pričujoče besedilo je nastalo med šestmesečnim raziskovalnim projektom Mirovnega inštituta. Uradni naslov projekta je bil v celoti *Kulturna politika Slovenije in Evropske unije – primerjava zakonodaje, strateških dokumentov in priporočil*, zdajšnji naslov besedila pa opozarja na najpomembnejši rezultat raziskave, do katerega sem se prebila z analizo gradiva. Bralec in bralka bosta verjetno v nadaljevanju ugotovila, da sem se delno izneverila izhodiščni temi, a to samovoljnost sem si privoščila zaradi odličnega gradiva, ki sem ga zbrala o problematiki evropskih kulturnih politik. Konec osemdesetih let so pod pokroviteljstvom Sveta Evrope, natančneje, pod vodstvom *Council for Cultural Cooperation* začela nastajati poročila nacionalnih kulturnih politik, ki ponujajo enkratno primerjalno gradivo. Gradiva je bilo naposled celo preveč, saj je vsako nacionalno poročilo sestavljeno iz dveh besedil: enega so pripravili domači poznavalci, drugega pa so kot komentar k izhodiščnemu besedilu pripravile evropske komisije. V pričujočem besedilu bom obravnavala le prve dele besedil, domača poročila, drugi del, komentarje evropskih komisij, pa bom pustila za drugo priložnost, saj so zanimivi bolj kot stališča Sveta Evrope do vprašanj kulturne politike kakor pa za evropske nacionalne politike.

Ko sem julija leta 2002 začela proučevati evropske kulturne politike, sem zaradi izbire gradiva pričakovala, da bo končni rezultat sinhrona analiza ciljev posamičnih nacionalnih držav in opis načinov, kako države uresničujejo zastavljene cilje. Prva presenetljiva ugotovitev je bila, da si države zastavljajo sicer zelo podobne cilje – »demokratizacija«, denimo, je eden takšnih popularnih izrazov – a da imajo izrazi, s katerimi te cilje opisujejo, v raznih državah različne pomena. Francosko nacionalno poročilo, recimo, uporablja izraz »demokratizacija« v smislu »širjenja participacije v kulturi«, avstrijsko pa z istim izrazom misli, prvič, enakopravno obravnavava-

nje sodobnih in tradicionalnih umetnosti in, drugič, zlasti na liberalizacijo kulture.

Lahko bi dejali, da je izraz »demokratizacija« pač tipična politična puhlica, za katero je značilna bodisi referencialna praznina bodisi pretirana pomenska polnost. A ker so nacionalne kulturne uprave pisale svoja poročila v precejšnih časovnih razmikih in opisovale nekaj, kar se je tedaj zelo hitro spreminjalo, moramo na vprašanje o pomenu izrazov verjetno gledati diahrono, zgodovinsko. Izraz »demokratizacija« se nam tedaj preoblikuje v obzorje dveh različnih modelov kulturne politike, v katerih sam izraz »demokratizacija« zaseda različna pomena. Prvi model kulturne politike, tisti, ki v obdobju zadnjih desetih let postopno izgublja veljavo, je socialdemokratski model, in ta poudarja »družbeno dostopnost« kulture. Sočasno z umikom prvega modela pa postaja vse pomembnejši drugi, neoliberalni model kulturne politike, ki začne uveljavljati na področju kulture duha »podjetniške kulture«. Če na niz nacionalnih poročil, ko so nastajala v času desetih let (1986–1995),¹ pogledamo s tega zgodovinskega stališča, vidimo, da se v poročilih prikaže zasuk v »splošni zdravi pameti«, se pravi, sprememba na ideološkem horizontu, na podlagi katere se oblikujejo predstave in odločitve o kulturnih politikah. Po ideologiji, ki se je uveljavila v najpoznejših poročilih, lahko »na podjetništvu zasnovana kulturna produkcija« bolje streže potrebam porabnikov kakor pa državno reguliranje »družbene dostopnosti«. Država naj bi s tem, da omejuje ali zmanjšuje svojo podporo kulturnim dejavnostim, delala uslugo porabnikom kulture – z manjšimi subvencijami naj bi namreč prisilila kulturne ustanove, da se obnašajo tržno in da same iščejo pot do porabnikov. V resnici pa je verjetno malce drugače: kulturne ustanove so prisiljene, da iščejo pot do »reprezentativne javnosti«, se pravi, do družbenih skupin s politično in ekonomsko močjo: samo te jim namreč lahko priskrbijo neposredno in posredno materialno podporo, ki naj bi jim pomagala preživeti. S takšnimi preobrazbami na ideološkem horizontu pa se bomo podrobneje ukvarjali pozneje v besedilu.

¹ Najzgodnejše poročilo je francosko z letnico 1988, uporablja pa podatke iz prve polovice osemdesetih let in je bilo verjetno napisano že več let pred objavo. Najnovejše poročilo je italijansko z letnico objave 1995.

V pričujočem besedilu sem poskušala tudi opozoriti, da vprašanje kulturne politike še zdaleč ne zadeva le interesov ekstravagantnih umetnikov, pač pa je to zlasti vprašanje družbene distribucije kulturnih dobrin. Videli bomo, da so evropske kulturne politike ob prvi ekonomski krizi popolnoma odpovedale pri tem vprašanju: poskušale so namreč zavarovati zlasti ustanove »nacionalne reprezentativne umetnosti«, druga področja kulture in vprašanja kulturne politike pa so bolj ali manj prepustile samodejnemu tržnemu delovanju »kulturne industrije«. Ker pa mednarodne ekonomske organizacije, zlasti Svetovna trgovinska organizacija, močno pritiskajo, da bi področje kulture, zlasti pa področje »kulturne industrije«, prepustili liberaliziranemu mednarodnemu trgu, državne intervencije v »kulturno industrijo« pa preganjajo kot protekcionizem in kršenje načel svobodne trgovine, evropske države ob takšni zastavitvi kulturnih politik bržkone tvegajo, da bodo morale v bližnji prihodnosti popustiti Svetovni trgovinski organizaciji in opustiti velik delež svojih državnih intervencij na področju kulture, področje kulturnih politik pa omejiti na maloštevilne dejavnosti. Ker je Evropska komisija opredelila kulturne politike le kot stvar nacionalnih kulturnih posebnosti v imenu »kulturnih raznoličnosti«, lahko zlobno domnevamo, da bodo evropske države v prihodnosti obdržale zgolj pravico, da vzdržujejo le tisti del kulturne produkcije, ki bo prikazoval etnološke posebnosti svojega okolja.

Če pa področje kulture vzamemo še širše, kakor ga po navadi zastavljajo kulturne politike, skupaj s šolskim sistemom – kjer so privatizacija šolstva, vpeljevanje šolnin za javne visoke šole in zmanjševanje študentskih skladov za socialno ogroženo populacijo vse bolj »dejstva« – so končni učinki novih gibanj čedalje bolj zastrašujoči. Področja kulture, šolstva, športa, znanosti ipd. vse bolj služijo socialni stratifikaciji, ne pa splošni emancipaciji, kar naj bi bila izvirna ideja sistemov družbene redistribucije. Svoj prispevek namenjam ravno prizadevanjem, da se ti strahovi ne bi uresničili.

LJUBLJANA, JANUAR 2003

UVODNA POJASNILA

V uvodu pričujoče razprave o evropskih kulturnih politikah moramo bralca in bralko spomniti na splošna dejstva, ki so nadvse znana in dolgočasna, a ženejo resnega raziskovalca ali raziskovalko kulturnih politik v obup. Prvi vzrok te zadrege opisuje Bernard Gournay², pisec francoskega nacionalnega poročila o kulturni politiki, kot tehnični problem. Po njegovem je začetni problem v tem, da definicije področja kulturne politike dejansko ni mogoče postaviti, saj kulturne politike ni mogoče opredeliti: prvič, ne po izvajalcu kulturne politike, ker jo lahko izvajajo razni državni uradi in institucije; drugič, ne po tem, kaj sodi na področje kulturne politike (področja gledališča, glasbe, baleta, literature ipd. se oblikujejo svobodno in »naključno«, nova pa nastajajo zlasti s pritiski novih medijev); tretjič, ne po načinih, kako se izvajajo javne intervencije, ki so lahko zelo raznorodne: ohranjanje kulturne in naravne dediščine, spodbujanje ustvarjalnosti, izobraževanje, mednarodno sodelovanje, raziskovalno delo ipd. – že tako dolg seznam pa sprotno dopolnjujejo administrativne reforme, ki si izmišljujejo nove podporne programe in prijeme; in četrtič, ne po načinu organiziranosti, ker financiranja ni mogoče omejiti le na javne zavode, saj bi kulturna ponudba izgubila veliko svoje pisanosti in vedrine, če bi se odpovedala privatnim zavodom, društvom, združenjem, fundacijam, skladom ipd.

A tehnični vzrok problema bi zlahka odpravili, če ga ne bi spremljal še drugi vzrok zadrege, ki pa je vsebinski: da ni mogoče najti jasnih definicij za cilje javnih (vladnih) intervencij na področju kulture in umetnosti. Še več: namreč, tudi kadar menimo, da smo naposled le prišli do kakšne take definicije cilja, se nam zgodi, da naposled odkrijemo, da je definicija napačna in zavajajoča. Posegi kulturne politike, ki naj bi izhajali iz definiranih ciljev, lahko namreč sprožajo ravno nasprotno učinke od učinkov, ki so bili zapisani in načrtovani.

² Bernard Gournay, »Rapport national«, objavljeno v: *La Politique culturelle de la France*, La Documentation française, Pariz, 1988.

To vsekakor vzbuja veliko začudenje, saj naj bi bil namen »kulturnih administracij« ravno upravljanje na področju kulture, ustvarjanje kulturnih politik in, ne nazadnje, predstavljanje in zagovarjanje stališč, ki jih je zavzela kulturna administracija. Zakaj torej dopuščamo, da »kulturna administracija« ne izpolnjuje svojega poslanstva?

Odgovor bi bil preprost: ker ga ne more. »Kulturna administracija« se mora kazati, kot da izpolnjuje naloge, do katerih je prišla s »splošnim soglasjem«, karkoli naj bi to že pomenilo, a njenega dela ne »varuje« nikakršno »splošno soglasje«, tudi še tako začasno. Strokovne skupine, razni sveti in zbornice so le alibične institucije »strokovne javnosti«, sestavljene iz predstavnikov proračunskih porabnikov, in zato ne morejo zastopati »splošnega soglasja«. Iz teh skupin morda uhajajo konfliktni interesi med različnimi privilegiranimi in marginaliziranimi ustvarjalci, med lastniškimi interesi in varuhi javne blaginje, zato v tem pogledu pogosto dragoceno prispevajo k oblikovanju pomembnih odločitev, a za »splošno soglasje« bi morali pritegniti še nemo večino dejanskih in le potencialnih porabnikov kulturnih prireditev ali storitev.

V evropskih državah izjemoma oblikujejo takšna »splošna soglasja« parlamenti in še tedaj navadno ob sprejemanju državnega proračuna: če morajo zavarovati kulturno dediščino, denimo, parlamenti včasih poskrbijo za varstvo jezikovnih manjšin, francoski in švedski parlament pa sta tudi že sprejela kakšno resolucijo, v kateri sta opredelila obče cilje svojih kulturnih politik. To pomanjkljivost so poskušali prvi odpraviti Nizozemci, ki z Zakonom o posebni kulturni politiki [*Act on Specific Cultural Policy*] iz leta 1993 nalagajo svoji kulturni administraciji, da vsakič v štirih letih pripravi »kulturni načrt« za prihodnje štiriletno obdobje, v katerem ocenijo svoje delo, ovrednotijo učinke svojih intervencij in pripravijo predloge za nove. Poročilo pa tudi ni le nadležna dolžnost kulturne administracije do parlamenta, z njim si lahko kulturna administracija zagotovi večjo suverenost in samostojnost pri upravljanju.³ Administrativna emanci-

³ Za štiriletni »kulturni načrt« se je ogrela tudi slovenska kulturna administracija, saj ga je kot »Nacionalni program za kulturo« uvrstila med svoje obveznosti, ki jih določa Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo iz leta 2002. Z njim bo vsekakor – poleg zgoraj omenjenih prednosti – presekala tudi gordijski vozec v vprašanju »slovenskega kulturnega programa« (NKP), ki ga kulturna administracija napoveduje že kakšno desetletje. V obdobju čakanja na NKP se je namreč pokazalo, da kulturna administracija sploh ne more pripraviti NKP, saj se ne more lotiti načrtovanja državnih ukrepov s paradigmi estetične, kakor je bil dejansko zastavljen NKP.

pacija se po Foucaultu imenuje *gouvernementalité* in nastopi s prevlado tehničnih veščin znanja, ko administracija prevzame »politično odločanje« in ga prenese med znanstvene ekspertize, upravne postopke⁴ in nekakšne strokovne skupine.

Zato »kulturni načrt«, ki ga potrdi parlament, ne rešuje vprašanja »splošnega konsenza« in izvzetosti davkoplačevalcev (dejanskih in potencialnih porabnikov) iz oblikovanja in sprejemanja odločitev. V to nišo so se doslej rade ugnezdele politične stranke, ki so se rade prikazovale za predstavnice odrinjene večine in zato razglašale svoje kulturne programe za »univerzalne«. ⁵ V sistemu strankarskega parlamentarizma tudi kulturne politike pišejo stranke, pri čemer zastavitev kulturne politike izhaja iz strankinega občega svetovnega nazora. ⁶ Avtorji nacionalnih kulturnih poročil, ki smo jih analizirali,

⁴ Iz prispevka Jelke Šutej Adamič »S površnimi umetniki neusmiljeno« (*Delo*, 12. 10. 2002) je videti, da državne institucije nagrajujejo administrativno sposobnost proslincev, ne pa njihovih umetniških ali drugih prispevkov. Na razpisu za Beneški biennale je komisija Ministrstva za kulturo vnaprej izločila devet predlogov od enajstih, ker niso imeli popolne dokumentacije. Izločila je, denimo, Moderno galerijo, ker ni priložila »izpisa iz sodnega registra, ki ne sme biti starejši od 90 dni«, čeprav je ravno država ustanoviteljica tega zavoda. Takšno ravnanje kulturne administracije ima vsaj dva pogubna učinka: širjenje birokratizacije v vse pore kulture in umetnosti ter administrativno omejevanje dostopa do razpisov.

⁵ Takšen primer je predlog *Slovenskega nacionalnega kulturnega programa* (Nova revija, Ljubljana, 2000), ki je doslej edino sklenjeno besedilo takšne vrste v Sloveniji. Avtorji predloga so nedvomno poskusili zaobiti problem oblikovanja »splošnega soglasja« in iz naročja politične stranke (improvizirana ministrova »delovna skupina« ali »civilna skupina«, skupaj s strokovnimi sodelavci, svetovalci in obema državnima sekretarjema ministrstva za kulturo) oblikovali predlog »nacionalnega« kulturnega programa. Resda je podnaslov zvežčica *predlog* in se ponuja javnosti – *naciji* – kot neobvezno branje. Predlog je sprožil mnoge zadržke ravno zato, ker dvomljivo predstavlja svoj izvor kot splošni, univerzalni (avtorica predloga naj bi bila »civilna družba«), ne pa parcialni (strankarski). O zgodovini predloga glej: Blaž Lukan, »Politični interes in zdrava nečimrnost«, *Delo*, 14. 3. 2002, str. 5.

⁶ Uradni dokument slovenskega Ministrstva za kulturo prostodušno priznava vpliv političnih strank na oblikovanje kulturne politike: »Javni interes je izraz trenutnega razmerja političnih sil v državi oziroma posledica mandata, ki so ga te pridobile na volitvah in imajo zato tudi pravico zastopati in predstavljati javnost oziroma artikulirati njene interese in jih z instrumenti oblasti urejati.« (Cf. *Delovno gradivo za pripravo predloga zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo*, gradivo Ministrstva za kulturo, 21. januar 2002, str. 3.) Ta izjava odkriva, da se »kulturna administracija« vsakič postavi na stran zmagovalca na volitvah in se mu brezpogojno ukloni kot »instrument« oblasti, pa naj bo njegova kulturna politika kakršnakoli. V naši vsakdanjosti smo se morda že privadili temu čudaštvu, a če vse skupaj še enkrat ponovimo, se nam odkrije vsa grotesknost položaja državnega uradnika: ob pomanjkanju splošnih ciljev mora državni uslužbenec po vsakokratnih volitvah skočiti v obleko zmagovalne stranke, braniti in izvajati njen program, po štirih letih pa zamenjati obleko z oblačilom nove zmagovalne stranke, ki ima morda popolnoma nasprotno cilje od prejšnje.

ravno razkrivajo to dejstvo, ko med predstavljanjem svojih kulturnih politik ugotavljajo, da ne obstaja le ena državna kulturna politika, temveč se pod navideznim plaščem državne politike skrivajo bodisi spopad nasprotujočih si strankarskih interesov bodisi vzporedne prakse, ki ne izhajajo iz enotnega vzorca in se morebiti celo izključujejo. Avtorji nacionalnih kulturnih poročil so po navadi predstavili to stanje kot »kulturno razpravo«, v kateri naj bi sodelovala vsaj dva »zastopnika« leve in desne zastavitve političnega organiziranja. Francoska kulturna politika po drugi svetovni vojni, denimo, naj bi bila »igra zamenjav« vsaj dveh popolnoma nasprotnih politik, podobno pa ugotavljajo tudi vsi drugi poročevalci. Gournay vidi levo kulturnopolitično zastavitev kot paternalistično obravnavanje področja kulture z namenom, da zagotovi dostop do kulturnih prireditev ali storitev vsem državljanom in državljankam (obdobja kulturnih ministrov Malrauxa in Langa), desno kulturno politiko pa opredeli kot liberalistični svetovni nazor, ki hoče kulturo in umetnost prepustiti samodejnemu delovanju trga, s čimer naj bi se kultura izvila izpod prisil državnega nadzorstva, privatne pobude pa bi se lahko razvijale svobodno, same od sebe.

Raziskovalec ali raziskovalka torej lahko vidita kulturno politiko le kot živo stvar, ki se oblikuje dnevno pod pritiski političnih in kulturniških spopadov, saj je kulturna politika, kakor smo videli doslej, predvsem polje ideoloških spopadov. Kulturno politiko res lahko obravnavamo »zgodovinsko«, se pravi, kot niz javnih ukrepov na področju kulture in umetnosti, a bi bila takšna diahrona zgodovinska pripoved popolnoma nerazumljiva, če ne bi upoštevali tudi sinhrono ideološke razsežnosti kulturnopolitičnih spopadov.

EVROPSKA KULTURNA POLITIKA?

Namen pričujočega sestavka je, da primerjamo slovensko kulturno politiko z dosežki in ukrepi drugih, zahodnoevropskih držav. Po splošnih pomislekih, ki smo jih opisali prej, naša naloga ni ravno lahka. Iz zgornjih ugotovitev namreč izhaja, da nikakor ni vseeno, katero besedilo vzamemo kot reprezentativni »dokument« nacionalne kulturne politike. Zanesljive pa niso niti »znanstvene« evalvacije kulturnih politik, saj jih navadno naročajo ali pišejo ravno kulturne administracije same, kadar potrebujejo gradivo za opravičevanje ukrepov, ki jih načrtujejo. Zato se »znanstvene« evalvacije ne razlikujejo od programskih manifestov, zlasti če ne upoštevajo ideološke razsežnosti kulturne politike.

Finski avtorji nacionalne kulturne politike opredeljujejo evalvacijo kulturne politike kot opis »dolgotrajnih političnih in ideoloških usmeritev«, francoski poročevalec Gournay pa kot opis »človeških in družbenih sprememb« [*changements humains et sociaux*], ki jih lahko kulturne administracije uveljavljajo zavestno ali tudi nevede. Razlika med znanstvenimi študijami in samoniklimi dokumenti kulturnih administracij naj bi bila v tem, da so znanstvene študije sposobne prepoznati tudi nezavedne prakse. Ker zato na znanstvene študije kulturnih politik naletimo le redko, smo za primerjalno osnovo vzeli nacionalna poročila, ki so doslej nastala v okviru evropskega programa evalvacije kulturnih politik. Pokroviteljstvo nad programom ima *Council for Cultural Cooperation*, ki je program zasnoval leta 1986, za namene naše raziskave pa je pomembno, da je organizatorju uspelo vsaj do neke meje uveljaviti skupna metodološka in vsebinska izhodišča. Morda so podatki nekaterih poročil malce zastareli⁷, a smo s poročili vendarle dobili na voljo gradivo, iz katere-

⁷ Večji problem kakor zastarelost podatkov pa je dejstvo, da so bila poročila pisana v velikih časovnih razmikih, zato v zgodnejših poročilih še ne najdemo odzivov kulturnih politik na pomembne dogodke iz 90. let, zlasti pa na gospodarsko recesijo, na neoliberalizacijo in globalizacijo kapitalizma, ki jih obravnavata nacionalni poročili Nizozemske in Finske, poročilo Francije pa je, žal, prezgodnje.

ga lahko izpeljujemo primerjave med različnimi evropskimi kulturnimi politikami. To seveda ne odpravi vseh težav, kajti še vedno ne smemo obravnavati »nacionalnih poročil« kot nacionalne kulturne politike, saj sta na poročila nedvomno vplivala oba naročnika: osrednja nacionalna kulturna uprava in evropski koordinatorji iz *Council for Cultural Cooperation*. Strankarska obarvanost kulturnih administracij je prav gotovo vplivala na predstavljanje nacionalne kulturne politike, verjetno velik delež vpliva pa je imela tudi evropska birokracija.

Kakor je mogoče ugotoviti iz poročil samih, so naročniki postavili avtorjem nacionalnih poročil splošna metodološka navodila, kako naj se lotijo problematike:

- z opredelitvijo ciljev kulturne politike;
- z opredelitvijo sredstev kulturne politike;
- z opredelitvijo učinkov kulturne politike.

Iz zasnovanosti poročil pa vidimo, da so imeli na voljo tudi vsebinske predloge za oblikovanje nacionalnih poročil, saj so besedila navadno razčlenjena na:

- podpiranje ustvarjalnosti;
- decentralizacijo kulturnih dejavnosti in sprejemanja odločitev;
- krepitev kulturne participacije.

Združevanje metodoloških in vsebinskih predlogov pa je problematično, saj so organizatorji projekta do neke meje z vsebinskimi predlogi vsilili odgovore na prva splošna vprašanja. Vsebinski predlogi namreč ustvarjajo lažen vtis, da obstaja enotna evropska kulturna politika. Iz poročil je mogoče sklepati, da je bil v vsej povojni Zahodni Evropi, kakor še danes, najpomembnejši cilj kulturnih politik to, da omogočajo dostop do kulturne ponudbe vsem državljanom in državljanke, ne glede na njihove dohodke, izobrazbo, kraj prebivanja itn. Zato v poročilih nemalokrat naletimo na takšni ugotovitvi: »V Franciji, kakor v vseh državah, je najpomembnejši cilj vladnih intervencij na področju umetnosti in kulture omogočiti vsem, vsekakor pa kar največjemu številu, dostop do kvalitetnih dejavnosti in do kvalitetnega razvedrila.«⁸ V italijanskem poročilu pa beremo: »Seveda je imelo Ministrstvo za kulturno dediščino in okolje cilj, kakršnega imajo vse demokracije, namreč da je dajalo kulturo na voljo

⁸ Gournay, *ibid.*, str. 337.

množicam, ker je prepričano, da civilni in kulturni napredek države ne bi bil mogoč brez temeljitega poznavanja nacionalne zgodovine in umetnostne tradicije.«⁹ Podobne izjave najdemo v vseh obravnavanih poročilih, ne le v omenjenih, četudi se je ta cilj nekod pojavil šele v sedemdesetih letih, nekod sploh ni nikoli postal prevladujoča paradigma, mnoge države pa so ga začele opuščati prav v času, ko so pripravljale poročilo. Poročevalci so brez zadržkov vzeli ta cilj za izhodišče vsake kulturne politike in poročanje podredili vprašanju decentralizacije in demokratizacije, s katerima naj bi se cilj uveljavljal. A že na prvi pogled je mogoče ugotoviti, da piscem nacionalnih poročil prva in druga beseda pomeni zelo različne stvari. V nadaljevanju si bomo ogledali, kaj posamičnim državam izraza pomenita, s kakšnimi sredstvi so države uresničevale »zastavljeni cilj« in, ne nazadnje, kakšne učinke so pri tem dosegale.¹⁰

⁹ CENSIS, *Cultural Policy in Italy*, Culture Committee, Strasbourg, 1995, str. 106.

¹⁰ Ker je pričujoče besedilo nastalo v okviru kratke šestmesečne raziskave, gradivo s tega področja pa je zelo obširno, sem se odločila, da iz pregleda izpustim vzhodnoevropska nacionalna poročila, saj bi ta problematika zahtevala vpeljavo dodatnih vidikov in vprašanj.

DECENTRALIZACIJA

FRANCIJA

V Franciji je vprašanje decentralizacije prvi zastavil André Malraux, ko je bil kulturni minister med letoma 1959 in 1969. V tem obdobju so ustanavljali »kulturne domove« [maisons de la culture] v provincah, da bi imel »vsak Francoz, kakršnakoli že naj bi bila njegova izobrazba ali družbeno okolje, dostop do univerzalnih vrednot umetnosti«¹¹. Naloga kulturnih domov naj bi bila zmanjševanje razlik v geografskem pogledu in širjenje elitnih kulturnih dobrin med najširšo publiko, ne le mestno, temveč tudi podeželsko. Investicije je financirala država skupaj s provincami. To je bila politika vzpostavljanja ravnotežja med privilegiranim Parizom z okolico in ostalimi regijami, ki pa so jo pozneje ogrozili ambiciozni načrti predsednikov, ki so si začeli postavljati spomenike v prestolnici: Pompidou s *Centre George Pompidou* ali Mitterand z *Bibliothèque nationale de France*, na primer. Načrti so v veliki meri obremenili državni proračun ne le trenutno z investicijami, temveč tudi za vselej z dragim vzdrževanjem.

Ker je bil namen prvih ukrepov decentralizacije omogočiti dostopnost do kulturnih storitev in prireditvev kar najširši populaciji, naj bi evalvacije obiska bile prinesle razočaranje. Kulturne prireditve in storitve naj bi se še vedno ne bile približale populaciji, ki je bila najbolj prikrajšana v ekonomskem pomenu in »izključena iz kulture«. Zato so oblikovali stališče, da običajna ponudba kulturnih prireditvev in storitev, ki se je zgodovinsko uveljavila, ni uspešna pri vseh populacijah, vsekakor pa ni uspešna pri najšibkejši populaciji, zato bi bilo treba kulturno ponudbo razširiti ne le geografsko, temveč tudi po lestvici družbene stratifikacije. »Komisija za zadeve kulture« je zato med letoma 1969 in 1970 oblikovala priporočilo, da naj bi se kulturne prireditve in storitve približale *krajem vsakdanjega življenja* speci-

¹¹ Gournay, ibid., str. 357.

fičnih ciljnih skupin. Iz teh razlogov so ustanovili *Fonds d'intervention culturelle*, ki je začel takšne programe izvajati v sedemdesetih letih, na novo pa jih je spodbudil minister Jack Lang po letu 1981. Ciljne skupine, za katere so izdelali programe, so bile:

- mladi, za katere so organizirali kulturne dejavnosti v okviru šole ali zunaj nje (vadbene prostore za rock skupine, denimo);
- mezdni delavci – s sindikati ali podjetji so sklepali pogodbe o povišanju sredstev za knjižnice, o organiziranju prireditve, o naročanju umetniških del, o postavitvah raznih razstav (o delavski zgodovini, denimo);
- ruralni predeli;
- zapostavljena urbana področja – predmestja;
- osebe v javnih ustanovah, hendikepirani;
- vojaški obvezniki;
- zaporniki, za katere so organizirali prireditve, ateljeje, jih učili branja in rabe avdiovizualnih gradiv, podpirali izdajanje zaporniškega časopisa *Passerelles*;
- manjšine, imigranti in jezikovne skupnosti.

Avtor poročila o francoski kulturni politiki ocenjuje te programe za povprečne, hkrati pa prizna, da programi nikoli niso bili ocenjeni, ker so po Langovem odhodu preprosto zamrli. Programov zatorej dejansko ne moremo oceniti, so pa med evropskimi politikami vsekakor izjemen poskus. Cilj programov ni bil le kulturnen in izobraževalen, namen programov je bil tudi širjenje mehanizmov družbene kohezije na najbolj prizadete in občutljive populacije. Ker je zanje že stik z zunanjim svetom nadvse dragocen in spodbuden, so bili torej tudi učinki programov verjetno pozitivni, četudi ne moremo presoditi, ali so bili načini intervencij pravilno izbrani.¹²

Langova politika je poleg omenjenih programov nadaljevala Malrauxev program decentralizacije tudi s tako imenovano »pogodbeno politiko«: država se je pogodbeno zavezala za večletno sofinanciranje, če je provinca predložila utemeljen predlog projekta ali

¹²Nove kulturne politike vsekakor niso opravile s temi vprašanji ali jih presegle. Ker pa so ekonomske recesije po vsej Evropi še zaostrole družbene konflikte med privilegiranimi družbenimi skupinami in tistimi, ki so imele manj sreče, bodo kulturne politike prej ali slej spet naletele na ta vprašanja. Tako kot družbe nasploh bodo tudi kulturne politike na preizkusu, kako se bodo spopadle z vzniki novih oblik revščine in najrazličnejših mehanizmov družbene neenakopravnosti.

investicije, odprli pa so tudi več kot ducat centralnih knjižnic v provincah, centre za likovno umetnost, zgradili nove dvorane in obnavljali obstoječe.

Francozi pa so skušali tudi omejiti moč centralizirane politike in okrepiti odnose med pariškim ministrstvom in provincami z ustanavljanjem podružnic, a poročevalec ugotavlja, da je ta ukrep dokaj neučinkovit, saj partnerji poskušajo vselej zaobiti podružnice in navezati stike neposredno s pariško administracijo, ki dejansko sprejema vse odločitve.

ŠVEDSKA

Švedska je vprašanje decentralizacije vnesla v svojo politiko leta 1974 z resolucijo o kulturni politiki, ki predvideva dva načina decentralizacije:

1. decentralizirano odločanje in
2. promoviranje kulturnih dejavnosti, ki bi bile bolj enakopravno razporejene po geografskem prostoru.

Kakor v večini evropskih držav so tudi švedske občinske skupnosti odgovorne zlasti za javne knjižnice in glasbene šole, a občinski kulturni odbori lahko odločajo tudi o mnogih drugih zadevah, za katere imajo na voljo celo sredstva. Na Švedskem deluje dejanski sistem decentraliziranega odločanja v občinah, ki imajo zakonska pooblastila za odločanje in sredstva za izvajanje teh odločitev. V primerjavi z drugimi evropskimi državami je Švedska redke primer, da imajo lokalne skupnosti na voljo visoka finančna sredstva, ki jih lahko porabijo po lastni presoji. Ocenjevalci kulturne politike tudi ugotavljajo, da se lokalne politike močno razlikujejo, vendar jih ne analizirajo.

A tudi država podpira lokalne ali regionalne kulturne ustanove na področju glasbe, gledališča in muzejske dejavnosti. Država vzdržuje, med drugim, nacionalne organizacije, ki skrbijo za promocijo kulturnih prireditev po vsej državi: med njimi naj bi bil zlasti uspešen Nacionalni inštitut za koncerte, potem Nacionalni gledališki center, ki združuje gledališka društva iz vse države, in, ne nazadnje, Švedska potujoča razstava, ki skrbi za predstavljanje in selitev razstav. Država podpira tudi občinski knjižnični sistem s tremi centri za izposajo, ki dopolnjujejo občinske knjižnične zaloge, s subvencijami

pa podpira tudi knjigarne v manjših naseljih, kjer knjigarniška prodaja ne bi prinašala dovoljšnega dobička. Švedska je torej ena redkih držav, ki priznava knjigotrštvu opravljanje kulturnih nalog. Poleg tega pa država spodbuja tudi distribucijo kvalitetnih filmov na regionalni ravni, zlasti za otroke in mladino, ter skrbi za prostore za kulturne in prostovoljne dejavnosti društev.

Prostovoljne dejavnosti so na Švedskem vsaj tako razširjene, kakor so bile v Sloveniji pred letom 1990, saj poročevalci navajajo kar 30.000 kulturnih skupin, med katerimi prevladujejo glasbene skupine. Ker so prostočasne dejavnosti tako zelo priljubljene med prebivalstvom, švedski ocenjevalci uporabljajo zanje kar izraz »kulturna dejavnost«, ko opisujejo področje kulture in umetnosti na Švedskem. »Kulturno dejavnost« imajo za nizko intenzivno, kadar gre za pasivno spremljanje umetniškega ali kulturnega dogodka, ali za visoko intenzivno, kadar gre za aktivno sodelovanje.¹³

Švedski model kulturne politike je bistveno zaznamovan s funkcijo krepitev nacionalne identitete, saj je poglobljena točka ciljev kulturne politike iz leta 1988 prav podpiranje švedske identitete v času globalizacije.¹⁴ Ta cilj pa ima dve izjemi: prva zadeva podpiranje manjšine Sami, ki so ji priznali manjšinske pravice leta 1977, druga pa populacije imigrantov, ki sestavljajo osmino prebivalstva. Za imigrante so, denimo, odprli knjižnične oddelke s knjigami jezikovnih področij, ki jim imigranti pripadajo. Poročevalci ugotavljajo, da obiskovalci pogosto zahajajo v te knjižnične oddelke. Posebne podpore pa namenjajo tudi nekaterim posebnim populacijam, hendikepiranim, denimo, ki jim pomagajo z izdajanjem zvočnih knjig in knjig v Braillovi pisavi; prav tako podpirajo posebne programe za otroke in mladostnike,

¹³Mimogrede: ocenjevalci evropskih kulturnih politik ne poznajo enotnega izraza, ki bi opisoval »predmet« kulturnih politik. Švedi uporabljajo izraz »kulturna dejavnost« [*cultural activity*], kakor smo videli, ker je aktivno sodelovanje prebivalcev in prebivalk v umetniških in kulturnih prireditvah zelo pogosta oblika preživljanja prostega časa. Francoski ocenjevalec uporablja izraz »kulturne storitve« [*les services culturelles*], morda zaradi paternalističnega odnosa države do naslovnika kulturne politike, zaradi katerega izraz poudarja odnos države do prebivalcev kot ponujanje kulturnih dobrin. V avstrijskem poročilu (kakor tudi v finskem), denimo, pa naletimo na izraz »kulturna promocija« [*art promotion*], ker ima v Avstriji kultura in umetnost predvsem reprezentativno funkcijo in jo zato povezujejo zlasti s turizmom.

¹⁴Druge točke kulturne politike iz leta 1988 so še: fleksibilna strategija kulturne politike, spodbujanje novih skupin, da sodelujejo v kulturnih dejavnostih, in podpiranje vloge kulture v regionalnem razvoju.

med katere sodi spodbujanje oddelkov otroške literature v knjižnicah, organiziranje predstav za otroke in propagandni akciji »Vizualni jezik v šolah« in »Kultura v šole«. Če sklenemo ta pregled, lahko z malce ironije ugotovimo, da mora švedska kulturna politika s svojim seznamom varovanih skupin, kakor so Sami ali imigrantske skupnosti, braniti te skupine pred lastno politiko »varovanja« švedske identitete.

NIZOZEMSKA

Nizozemska ima tradicionalno decentralizirani sistem kulturne produkcije in odločanja, saj je bil takšen sistem vpeljan že pred nastankom državne kulturne administracije. Zato lahko poročevalci v devetdesetih letih ugotovijo, da je razmerje financiranja kulture in umetnosti 60:30 v prid občin.¹⁵ Zanimivo pa je razmerje pri podpiranju ustvarjalnih dejavnosti, kjer ima osrednje ministrstvo veliko prednost pred deželnimi in lokalnimi institucijami: tu je razmerje med državo in občinami 72:25¹⁶, iz česar morda lahko sklenemo, da občine upravljajo v večji meri okostenele in normativno regulirane kulturne ustanove, ki zahtevajo drago vzdrževanje, a manj domiselnosti pri ustvarjanju kulturne politike. Poročevalci pa ugotavljajo tudi, da je razdelitev nalog med državnimi in lokalnimi ustanovami razmeroma jasna (za področje vizualnih umetnosti, denimo, velja, da državno ministrstvo skrbi za produkcijo, medtem ko lokalne oblasti skrbijo za diseminacijo umetnin po muzejih sodobne umetnosti in galerijah prek »umetnostnih knjižnic«, ki kupujejo in zbirajo umetnine), četudi po mnenju avtorjev poročila še vedno ne dovolj jasna.

Decentralizacija se je na Nizozemskem uveljavila iz moralnih razlogov, pravijo poročevalci. Iz strahu pred slabimi moralnimi učinki množične kulture so se krščanske vlade po drugi svetovni vojni vzemale za »spoštljivo umetnost« in »pripisovale skorajda terapijske učinke stiku najširše populacije s spoštljivo umetnostjo.¹⁷ Iz teh razlogov so krščanske vlade iz petdesetih let skušale izravnati

¹⁵ *Cultural policy in the Netherlands*, Ministry of Welfare, Health and Cultural Affairs, 1994, str. 57.

¹⁶ *Ibid.*, str. 58.

¹⁷ *Ibid.*, str. 187.

razlike med mesti in podeželjem z ustanavljanjem novih ustanov v provincah.

Po letu 1966 se je zasukala zastavitev nizozemske kulturne politike z moralnih temeljev na temelje socialne politike, ko so skušali doseči, »da v kar največji meri povečajo možnosti za vse, spodbujali so enakomerno razporeditev moči, znanja in prihodkov, kakor tudi razporeditev odgovornosti«. ¹⁸ Tedaj naj bi se bila oblikovala tudi glavna oporišča nizozemske kulturne politike, ki naj bi izhajala, prvič, iz kakovosti umetnin (kriterij *odličnosti*, angl. *distinction*); drugič, iz pravice do svobode izražanja; tretjič, iz pravila o raznoličnosti ponudbe; in četrtič, iz pravila o zadržku državnih uradnikov pred estetskimi in moralnimi sodbami o predlogih za financiranje. Iz teh razlogov je ministrstvo tedaj oblikovalo razne strokovne skupine, ki namesto uradnikov sprejemajo odločitve o izvirnosti in kakovosti predlogov ter ocenjujejo programe umetnostnih ustanov. Strokovne skupine pa svetujejo tudi parlamentu na njegovo ali lastno pobudo.

Odločitve o državnem financiranju kulture in umetnosti naj bi na Nizozemskem izhajale iz dveh kriterijev. Prvi kriterij *reprezentacije* naj bi upošteval število bralcev, gledalcev, poslušalcev ipd., ki ga kulturna ustanova zajame, medtem ko je drugi kriterij *odličnost* umetniškega dela. A da bi institucija, umetnik ali umetniški dogodek dobili državno podporo, jim še ni treba zadovoljiti obeh kriterijev, kakor, denimo, pri operi, ki zahteva najvišja sredstva, a ima najnižji obisk.

Avtorji nizozemskega poročila pravijo, da se je kulturna politika s socialno naravnano pomembno zasukala v osemdesetih letih, ko so evalvacijske študije pokazale, da so podpore kulturnim in umetniškim ustanovam koristile predvsem prebivalstvu z višjimi dohodki, veliko manj pa prebivalcem z nižjimi dohodki. Leta 1983 je zato tedanji minister izjavil, da se je upanje, da bi bila »umetnost dostopna 'najširšim slojem prebivalstva', pokazalo kot 'utopične sanje'«. ¹⁹ Iz teh razlogov naj bi se bila nizozemska kulturna politika vrnila h kriterijema »kvalitete« in »raznoličnosti«. Da bi od državnih jasli odvrnili ustanove, ki gojijo »pravo umetnost brez gledalcev«, so sprejeli ukrep, da država vzdržuje ustanove le do 85 odstotkov, za preostanek pa naj bi poskrbele ustanove same: tako naj bi bile institucije

¹⁸Ibid, str. 165.

¹⁹Ibid, str. 187.

»manj odvisne od države« in bolj »odvisne od publike«. ²⁰ Kulturne institucije naj bi torej poskrbele za svoje prihodke z učinkovitejšim novačenjem obiskovalcev in s poslovno politiko, ki bi bila bolj gospodarno usmerjena.

Poročevalci nizozemske kulturne politike pa omenjajo še »funkcijsko decentralizacijo«, s katero Ministrstvo za socialne zadeve, zdravje in kulturne zadeve prepušča skrb in odgovornost za razporejanje proračunskega denarja raznim specializiranim fundacijam za literaturo, slikarstvo, film, gledališče ipd. ali občinskim uradom. Funkcijska decentralizacija naj bi ministrstvu omogočila, da se izmakne vsakdanjim sporom o razdelitvi proračunskega denarja in da lahko bolj »prisrčno« sodeluje s kulturnimi ustanovami pri pripravi splošnih ukrepov kulturne politike: pri načrtovanju davčnih olajšav (denimo, znižan DDV za knjige), pri popravljanju učinkov »kulturne industrije« ²¹ (fiksna cena za knjige, pravica do javne izposoje, pravica do reproduciranja, podpora distribuciji zahtevnejših filmov ipd.), z različnimi zakonskimi obveznostmi (2 odstotka vrednosti investicije za javne gradnje, denimo, ki jih morajo investitorji porabiti za umetniško okrasitev stavbe) in seveda z neposrednimi institucionalnimi in individualnimi podporami.

FINSKA

Finski poročevalci postavljajo začetek finske kulturne politike v leto 1967, ko je začel veljati Zakon o promociji umetnosti, s katerim je država vpeljala aktivno politiko upravljanja na področju kulture in umetnosti. Z zakonom so želeli podpreti umetniško ustvarjalnost, zagotoviti enakopravni dostop do kulturnih prireditev in storitev vsem pripadnikom in pripadnicam družbe, zagotoviti vsem pravice in možnosti, da sodelujejo v ustvarjalnih dejavnostih, želeli pa so tudi spodbuditi mednarodno kulturno sodelovanje. ²² S tem zakonom so

²⁰Ibid, str. 161.

²¹Izraz je varljiv, ker zbuja lažen vtis, da ta industrija proizvaja predmete ali storitve, ki naj bi sodili v produkcijo kulture. Veliko primernejši bi bil izraz »zabavna industrija«, ker gre dejansko najpogosteje za izpolnjevanje prostočasovnih dejavnosti, za zabavo. Ko pišem torej »kulturna industrija« v navednicah, ga uporabljam kot citat, četudi v resnici označuje zabavno industrijo.

²²*Cultural Policy in Finland. National Report*, The Arts Council of Finland, Research and Information Unit, Helsinki, 1995, str. 56.

ustanovili devet svetov za umetnost za razna področja: za področje glasbe, gledališča, arhitekture, plesa, literature, fotografije, oblikovanja, vizualne umetnosti in filma. Leta 1980 pa so z Zakonom o promociji kulturnih dejavnosti lokalnih skupnosti ustanovili občinske odbore za kulturo, ki so dobili na voljo tajnike. S tem zakonom so še dodatno podprli decentralizirani kulturni razvoj (56 odstotkov vseh državnih sredstev za kulturo je namenjenih za občinske programe) z mrežo knjižnic in centrov za kulturno izobraževanje odraslih ter z mrežo regionalnih gledališč in orkestrov. Poročevalci ugotavljajo, da je decentralizirani kulturni razvoj zelo uspešen, prenos državnega odločanja na občine pa se je leta 1993 še povečal s tem, da so povečali občinske proračune za kulturne zadeve.

Finski poročevalci delijo finske »dolgotrajnejše politične in ideološke usmeritve« na dve obdobji: na obdobje socialne države v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih ter na obdobje postsocialne države po letu 1991, ko je država morala skrčiti javno porabo zaradi gospodarske recesije. Med letoma 1991 in 1993 se je namreč bruto domači proizvod (BDP) strmoglavno nižal, brezposelnost pa se je, denimo, povečala na neverjetnih deset odstotkov. A kljub temu je bil odgovor finske kulturne administracije povsem drugačen od, denimo, Nizozemske, ki je na gospodarsko krizo odgovorila s privatizacijo kulture. Finsko Ministrstvo za izobraževanje je namreč leta 1992 pripravilo napotke za kulturno politiko 21. stoletja, v katerem piše, da »bi se morda dalo nadalje širiti obstoječi sistem kulturnih uslug«, vendar ministrstvo »opozarja na nevarnost privatizacije«. ²³

Finska kulturna administracija je ob gospodarski krizi pripravila nov Zakon o gledališčih in orkestrih, s katerim je poskušala v trenutku krize zavarovati nekatere ustanove, da bi tudi te dobivale državne subvencije na zakonski podlagi. Ta ukrep so opravičevali s pojasnilom, da le institucionalna mreža 85 glasbenih šol, 102 muzejev, 53 gledališč in 24 orkestrov zagotavlja enakomeren razvoj in demokratizacijo kulture. ²⁴ Kljub zakonskem varstvu pa so se dejanska sredstva ustanov zmanjšala, ker so občine zmanjšale svoj delež, ko so se povečale državne subvencije. Končni učinek je bil torej, da je financiranje postalo bolj centralizirano, subvencije pa manjše.

²³Ibid., str. 65.

²⁴Ibid., str. 161.

Ker so se zmanjšale subvencije, so se kulturne ustanove samodejno usmerile v bolj profitno vodenje ustanov, bolj zavzeto so iskale novo občinstvo s komercialnim programom in povečevale prihodke iz sponzoriranja. Četudi se pogloblitve nacionalne ustanove še vedno vzdržujejo pretežno iz javnih sredstev, so se, pravijo avtorji finskega poročila, začele kititi s sveti direktorjev kakor kakšna komercialna podjetja. Med njimi so tudi čedalje glasnejši nasprotniki »okostenelega« zakonskega financiranja kulture, ki naj bi po njihovem mnenju preprečevalo, da področje kulture in umetnosti ni bolj samozadostno in managersko usmerjeno.²⁵ Finska kulturna administracija je torej zavzela ravno nasprotno stališče od, denimo, nizozemske, ko se je soočila z gospodarsko krizo. Finci se branijo managerskih kulturnikov, ki kulturne ustanove usmerjajo k privatizaciji, elitizaciji in komercializaciji, saj poskušajo tudi v kriznem obdobju ohraniti dosežke prejšnjih generacij in pravice svojih sodržavljanov. Nizozemci, ravno nasprotno, sprejemajo zakonske predpise, ki naj bi prisilili kulturne ustanove ravno v privatizacijo in komercializacijo, ker naj bi prebivalci in prebivalke tako lažje izsilili svoje kulturne pravice.

AVSTRIJA

Kakor na Švedskem se je tudi v Avstriji vprašanje decentralizacije pojavilo šele v sedemdesetih letih, ko so ugotovili, da imajo Avstrijci in Avstrijke na voljo »premahnjo kulturno ponudbo« in jim zatorej »primanjkuje zavesti o kulturi«. Novi cilji kulturne politike naj bi to pomanjkljivost odpravili predvsem z zmanjševanjem razlik med mestom in podeželjem, se pravi, z decentralizacijo. Iz poročila avstrijske kulturne politike pa lahko povzamemo, da obstajata vsaj dve razlagi, kako bi bilo mogoče ta problem rešiti. Prva zagovarja stari monarhični koncept »reprezentativne kulture«, ki pojmuje kulturo in umetnost kot »razkazovanje«, najvišji dosežki te kulture pa naj bi bili *Staatsoper*, *Burghtheater* in *Volksoper*. Po letu 1945 je koncept reprezentativne kulture preživel tudi zato, ker se je ujel s cilji turistične dejavnosti. To lahko sklepamo tudi spričo izraza »promocija umetnosti«, ki ga uporabljajo avtorji poročila, četudi dejansko ne gre toliko za samo promocijo umetnosti, pač pa za to, da naj umetnost promovira nekaj drugega, avstrijski turizem. Ta funkcija kulturnih pri-

²⁵Ibid., str. 237.

reditev je še zdaj nadvse pomembna, ker pomaga razvijati turistično dejavnost v prestolnici in v provincah: v Salzburgu, Linzu, Grazu, denimo, če naštejemo le nekaj najbolj znanih krajev. Ob izrazu »reprezentativna kultura« se je uveljavil tudi izraz »demokratizacija«, a ta izraz uporabljajo ocenjevalci avstrijske kulturne politike v popolnoma drugačnem pomenu kakor druge evropske države: medtem ko v Franciji, na Švedskem, Nizozemskem in Finskem »demokratizacija« na področju kulture pomeni procese širitve participacije prebivalcev, večjo dostopnost kulturnih prireditev in povečevanje števila uporabnikov kulturnih storitev (knjižnična izposoja, branost, spremljanje televizijskih kulturnih oddaj ipd.), pa imajo avstrijski ocenjevalci izraz »demokratizacija« za proces vzpostavljanja ravnovesja med tradicionalnimi in sodobnimi umetnostmi. Ta proces je podprl zvezni zakon o promociji umetnosti iz leta 1988, ki določa, da mora promocija umetnosti poudariti zlasti »sodobno umetnost, duhovne zasuke v umetnosti in umetnostno raznolikost«²⁶. Konfliktno razmerje med privrženci obeh konceptov kulture se zrcali v sistemu financiranja, ki je v Avstriji razdeljeno na zvezno, regionalno in lokalno raven. Med zvezno oblastjo in zveznimi deželami ni delitve dela, pogosto pa zvezne dežele celo nasprotujejo odločitvam zvezne oblasti, če zvezna oblast podpre prireditev z njihovega teritorialnega območja, ki jim ni po volji zaradi estetskih meril. Takšen primer je bil festival *Ars Electronica* v Linzu, ki ga je večinsko financirala zvezna vlada, zvezna dežela pa je uporno menila, da festival s takšno vsebino ne sodi v njeno okolje, in zahtevala, da se zvezna oblast neha vmešavati v »notranje« zadeve dežele. Takšni spori, pravijo poročevalci, so močno omajali zaupanje v proces regionalizacije pri nekaterih Avstrijcih in Avstrijках.

Ti spori so nekako vplivali na oblikovanje podpornih programov, ki so v primerjavi z drugimi kulturnimi politikami evropskih držav precej izjemni. Poleg znanih oblik podpiranja likovnih umetnikov z razvejanim sistemom odkupovanja del, podpiranja glasbe in gledališča (v Avstriji je 130 subvencioniranih gledališč), fotografije, filmske umetnosti, literature in založništva, mednarodnega sodelovanja, oddelka za koordinacijo s Svetom Evrope ipd., obstajajo še programi, ki so namenjeni prav za vzpodbujanje procesa »demokratizacije«.

²⁶*Cultural Policies. Cultural Administration in Austria*, Federal Chancellery – Art Department, Dunaj, 1998.

Eden takšnih je program »Kulturne pobude«, ki obstaja od leta 1990 in naj bi podpiral »multikulturne in interdisciplinarne projekte«, spodbujal avantgardne projekte v regijah, izrinjal duha provincializma ter spodbujal zanimanje za sodobno umetnost v regijah. Drugi podobni program se imenuje »Kuratorja za vizualno umetnost«, in je namenjen za financiranje programov dveh kuratorjev. Celotno subvencijo lahko kuratorja porabita popolnoma svobodno za programe, ki jih oblikujeta sama s sodelavci. Namen teh projektov naj bi bil zlasti poudariti in razvijati politično in družbeno razsežnost (odgovornost) sodobne umetnosti; podoben program s podobnimi cilji pa obstaja tudi za glasbena kuratorja. V okviru mednarodnega sodelovanja so Avstrijci ustanovili »KulturKontakt Austria«, ki ima za naloge kulturno in izobraževalno sodelovanje z državami Srednje Evrope.

Večina stroškov zveznih dežel Gradiščanske, Koroške, Spodnje Avstrije, Salzburga, Štajerske, Tirolske, Zgornje Avstrije, Dunaja in Predarlške je namenjenih za ohranjanje kulturne dediščine, podpiranje glasbenih in drugih šol, muzejev, lokalnih gledališč, ljudske umetnosti, vsaka zvezna dežela pa skrbno goji tudi lokalni glasbeni ali gledališki festival, ki ga promovira v turističnih brošurah. Podobno kakor prej v Franciji ali na Švedskem so se tudi v Avstriji od procesa decentralizacije najbolj okoristile prestolnice zveznih dežel, ki so si nadele reprezentančno podobo, kakršno naj bi imel Dunaj, medtem ko se ta rešitev ni dotaknila vprašanja ruralnih predelov. Ko ocenjevalci obravnavajo kulturno sodelovanje s sosednjimi državami, ki imajo svoje manjšine v Avstriji, se pohvalijo z živahnimi stiki z Madžarsko, medtem ko ocenjujejo odnos Slovenije do svoje manjšine na Koroškem kot zadržan. Ocenjevalci menijo, da se Slovenija, odkar si prizadeva vstopiti v Evropsko unijo, pogovarja le še z Dunajem, medtem ko Celovec in vprašanje slovenske manjšine podcenjuje.

ITALIJA

Vprašanje decentralizacije, kakor si ga zastavljajo druge evropske države, je v primeru Italije smešno iz zgodovinskih razlogov. Sistem političnih tvorb mest-državic iz časa moderne Evrope in pozen nastanek enotne italijanske države sta preprečila nesorazmeren razvoj prestolnice in »podeželja«, kakršnega poznamo v drugih evrop-

skih državah, ki so se razvile iz duha absolutne monarhije. Mreža kulturnih ustanov je zatorej sama po sebi decentralizirana, saj Italija nima muzeja takšnih razsežnosti, kakršen je *Louvre*, ali knjižnice, kakršna je *British Library*. Italijanska kulturna politika se torej razlikuje od drugih evropskih že v izhodišču.

Druga pomembna razlika je splošnejša, a zato nič manj pomembna. Avtorji nacionalnega poročila trdijo, da se je Italija izogibala aktivnemu upravljanju na področju kulture, ker naj bi imela nelagoden odnos do teh vprašanj zaradi fašistične diktature, ki je nekoč instrumentalizirala kulturno politiko za transparentne politične cilje.

Zaradi visokega števila kulturnih spomenikov v Italiji, ki so pomembni tudi za turistično dejavnost, se je italijanska kulturna politika z zakonodajo in s proračunskimi sredstvi omejila zlasti na problem kulturne dediščine. Celotno ime pristojnega urada »Ministrstvo za kulturno dediščino in okolje«²⁷ kaže na prevladujočo nalogo, ki naj bi jo ministrstvo opravljalo. Večji del državnega in lokalnega proračuna za kulturo, ki sta po deležih v razmerju 50:50, je zato namenjen za ohranjanje kulturne dediščine.²⁸ Ocenjevalci nacionalnega poročila pa opozarjajo, da iz birokratskih vzrokov politika obnavljanja, vzdrževanja in izkoriščanja kulturne dediščine ni vselej najbolj učinkovita, vzroke pa ocenjevalci opišejo kar z besedo »korupcija«. K dodatni neučinkovitosti pa naj bi pripomoglo tudi premajhno sodelovanje med državno, regionalno in mestno administracijo.

Italija torej ni imela povojnega procesa decentralizacije kulturnih ustanov in vzpostavljanja sistemov regionalnega odločanja, kakšnega so doživele države, ki smo jih doslej obravnavali. Zato pa številke, ki jih navajajo ocenjevalci, nedvomno opozarjajo na problem centralizacije pri razdeljevanju proračunskega denarja. Avtorji italijanskega poročila navajajo, da so subvencije za gledališče dosegle na severu države 58 odstotkov deleža vseh sredstev, v osrednji Italiji so pora-

²⁷Moramo opozoriti, da omenjeno ministrstvo opravlja le nekatere naloge kulturne politike. V Italiji, podobno kakor v Avstriji, so administrativni oddelki in uradi, ki se ukvarjajo s področjem kulturne politike, zelo razpršeni po vladnih ministrstvih in službah. Italija in Avstrija ne poznata enotne institucije, ki bi se ukvarjala s področjem kulturne politike.

²⁸Sicer so proračunski deleži umetnostnih zvrsti v Italiji zelo tradicionalni: kar 48 odstotkov sredstev namenjajo operi, 17 odstotkov gledališču, 15 odstotkov glasbi, 19 odstotkov filmski industriji (pri čemer podpora posameznemu filmu ne sme presegati 30 odstotkov vseh sredstev), preostanek pa namenjajo cirkusu in gostovanjem v tujini.

bili 25 odstotkov vseh sredstev, na jugu in otokih pa 17 odstotkov. Podobna razmerja pa avtorji navajajo tudi, ko primerjajo število gledališč s številom prebivalcev ali višino povprečne subvencije na predstavo – na severu je bila povprečna subvencija 1.177 bilijona lir, na jugu pa le 0.802 bilijona lir. V skopem komentarju podatkov naletimo na presenetljiv sklep avtorjev, namreč, da naj bi bilo zanimanje za gledališče na jugu očitno manjše kakor na severu, pa tudi kakovostne predstave naj bi bilo mogoče videti le na severu države.²⁹

Podobno je bilo tudi s subvencijami za glasbo in opero: sever je porabil 50,6 odstotka vseh sredstev, osrednji del 27,8 odstotka, jug pa 21,6 odstotka, medtem ko sta izmed vseh regij Lombardija in Lacija porabili kar tretjino vseh sredstev. Podobno razmerje opazimo tudi pri družinski porabi za kulturne dobrine: ni presenetljivo, da je pri državnem povprečju 1,65 odstotkov porabe, ki jo družina namenja za kulturne dobrine (ali 0,86 odstotkov BDP), najnižja poraba kulturnih dobrin v južnih pokrajinah, v Kampanji, Moliseju, Kalabriji in Siciliji. Razlika v porabi za kulturo je, po mnenju ocenjevalcev, sorazmerna z razlikami v družbenem in ekonomskem razvoju (tako imenovani »problem juga«), zaradi česar morajo družine iz južnih regij dajati prednost materialnim potrebam pred kulturnimi. Iz podobnih razlogov je delež bralcev najvišji na severozahodu (32,5 odstotka), najnižji pa na jugu (17,9 odstotka). Te razlike ustvarjata deloma tudi distribucija sama in mreža knjigarn, ki sta bolj zgoščeni v večjih mestih.

Po ustavi so regionalne oblasti dolžne skrbeti za muzeje in knjižnice, kar 46 odstotkov svojega proračuna pa porabijo za kulturno dediščino. Njihova pooblastila so potemtakem zelo omejena, ker pa je tudi način njihovega dela po togosti primerljiv z državno administracijo, jih imajo ocenjevalci za manj učinkovite, kakor bi bilo primerno.

²⁹CENSIS, *Cultural Policy in Italy*, Culture Committee, Strasbourg, 1995, str. 146.

DEMOKRATIZACIJA

Potem ko smo si bežno ogledali nacionalne kulturne politike, lahko ugotovimo, da imajo vsi avtorji »politiko demokratizacije kulture in umetnosti« za enega najpomembnejših ciljev kulturnih politik. Nismo pa spregledali, da države razumejo izraz »demokratizacija« zelo različno. V Franciji, na Finskem, Nizozemskem in Švedskem razumejo demokratizacijo kot »širjenje participacije« [fr. *élargissement des publics*, angl. *broadening participation*], ta cilj pa naj bi dosegali zlasti s programi decentralizacije, pa tudi s programi, ki se ukvarjajo z deprivilegiranimi »ciljnimi skupinami« – z otroki in mladostniki, manjšinami, priseljenci itn., ki naj bi jih z različnimi programi pritegnili k produkciji in konsumpciji kulture.

Iz prejšnjega pregleda lahko tudi ugotovimo, da je v večini držav po vojni prej ali slej vzniknil proces decentralizacije: v Franciji in na Nizozemskem že v petdesetih letih, na Finskem v šestdesetih letih, v Avstriji in na Švedskem pa v sedemdesetih letih. Ta proces se sprva kaže v zanosnem odpiranju kulturnih ustanov po provincialnih mestih, ki se za potrebe regionalnega prebivalstva začenejo opremljati z vsemi ustanovami, ki jih imajo prave prestolnice: z gledališči, knjižnicami, muzeji, galerijami itn. Splošni učinki decentralizacije so torej bili, da so provincialna mesta začela dobivati videz prestolnic, ki so bile preskrbljene z ustanovami vseh tradicionalnih umetnosti. Kulturne administracije so se torej, ugotavljamo, lotile programa »širjenja participacije« s tradicionalnimi umetnostnimi produkcijami in načini konsumpcije, ki so jih poskušale razporediti enakomerno po vseh provincah. Nacionalna poročila kulturnih politik pa naposled trdijo, da učinki teh programov niso izpolnili pričakovanj.

Avtor francoskega poročila ugotavlja, da v gledališčih, na koncertih in slikarskih razstavah, pa tudi v knjižnicah še vedno prevladuje izobraženo in premožno občinstvo, se pravi, elitna publika. Z decentralizacijo se je torej raztegnila dostopnost kulture v geografskem

pomenu, a le za elitno publiko, specializirano javnost, šolarje in študente, ni pa decentralizacija samodejno pritegnila v kulturne ustanove tistega občinstva, ki se kulture sicer izogiba ali ji je celo sovražno. Poročevalec izvzame iz te ocene kinematografe, ki jim je uspelo omejiti splošno usihanje obiskovalcev: medtem ko sta televizija in video zdesetkala kinematografsko občinstvo po vsej Evropi, se je v Franciji znižalo le za 51,3 odstotka med letoma 1959 in 1985. Občinstvo jim je uspelo obdržati v kinih s podporami za gradnjo in obnovo kinodvoran, s subvencioniranjem distribucije kvalitetnih filmov in potujočih kinov v krajih, ki nimajo rednih kinodvoran, z raznimi omejitvami za televizijske programe in video izposojo ipd. Z neposrednimi subvencijami za filmske producente in s financiranjem francoskega filma pa so zavarovali francoski film v neugodnih okoliščinah monopola ameriške filmske industrije. Ob teh ukrepih se je, zanimivo, spremenilo filmsko občinstvo, postalo je premožnejše in bolj izobraženo. Nasprotno so bili obiskovalci v muzejih manj diferencirani, a se je povečalo njihovo število predvsem z navalom turistov.

Zelo podobne (kvantitativne) podatke opazimo v švedskem poročilu. Tam se je v osemdesetih letih zelo povečalo število obiskovalcev pri glasbenih prireditvah, pa tudi v muzejih, knjižnična izposoja se je rahlo zmanjšala, a je bila še vedno visoka; nasprotno pa se je za 20 odstotkov zmanjšal obisk v gledališčih, znižalo pa se je tudi poprečno število obiskovalcev posamezne predstave. A sklepi švedskega poročila so vedrejši, saj ugotavljajo, da so se manjšale razlike med mlajšimi obiskovalci glede na izobrazbo in dohodke, zmanjšalo pa se je tudi število tistih, ki gojijo »sovražnost do kulture«. Večje ravnovesje naj bi bilo vzpostavljeno med večjimi mesti in regionalnimi središči, medtem ko so prebivalci manjših podeželskih naselij še vedno prepuščeni komercialni ponudbi.

Razočarana pa je bila nizozemska kulturna politika zaradi slabih učinkov, ki naj bi jih dosegli z ukrepi za »širjenje participacije« (le 4 odstotki prebivalstva naj bi bili obiskovali operne in glasbene prireditve, 3 odstotki gledališče, malce boljši rezultat naj bi bil v muzejih, to pa zaradi turizma in šolskih obiskov, itn.); zato se je nizozemska kulturna politika popolnoma zaobrnila h »klasični zasnovi« kulturne politike, v kateri sta odločilna kriterija *odličnost* in *raznoličnost*. Kljub temu naj se ne bi bila popolnoma odrekla cilju »širjenje par-

participacije«. Ker kulturna administracija, pravijo avtorji poročila, pretirano povzdiguje pasivni obisk kulturnih institucij nad aktivnim ustvarjanjem v kulturi, ne vidijo vedrejši strani tega vprašanja. Na področju amaterskih dejavnosti namreč ustvarja ali sodeluje v prostočasnih ustvarjalnih izobraževalnih šest milijonov Nizozemcev in Nizozemk, ki navadno pripadajo družbenemu razredu z nižjimi dohodki in prihajajo iz redkeje naseljenih območij.

Finski poročevalci so zadovoljni, ko primerjajo svojo kulturno politiko z nizozemsko, četudi je tudi tam obisk opernih, plesnih, gledaliških in kino predstav precej uplahnil med letoma 1981 in 1991, medtem ko se je povečal obisk glasbenih, muzejskih in galerijskih prireditev. Poročevalci tudi opozarjajo, da je tekmovalnost med ustanovami, ki si prizadevajo za omejena javna sredstva, onemogočila medsebojno povezovanje, s katerim bi lahko ustanove v času ekonomske recesije bogatile svojo ponudbo.³⁰ Povezovanje pa je nasprotno, ugotavljajo avtorji, mogoče najti na področju zabavne industrije, kjer se podjetja povezujejo, da bi dosegla privilegirani monopolni položaj.

S problematiko »širjenja participacije« se ne ukvarja avstrijsko poročilo. Zdi se tudi, da »širjenje participacije« ni ravno problematika, ki bi zanimala avstrijsko kulturno administracijo, sintagmo »politika demokratizacije kulture in umetnosti« pa si Avstrijci razlagajo drugače kakor v Franciji in na Švedskem: prvič, kot spodbujanje različne umetnostne ponudbe, zlasti moderne in netradicionalne umetnosti, ne samo na državni ravni, temveč tudi v provincah, torej tam, kjer so sodobni umetnosti najbolj sovražni; in drugič, kot »liberalizacijo« področja kulture in umetnosti s pritegovanjem privatnih virov, s čimer naj bi se ustanove kulture deloma odtegnile od državne politike in državnega financiranja.

Italijansko poročilo vsebuje evalvacijo obiska kulturnih prireditev in uporabnikov kulturnih storitev. Splošna ugotovitev avtorjev poročila je, da tako, kakor so neuravnoteženi deleži financiranja severnega, osrednjega in južnega dela Italije, tako sta neuravnotežena tudi obisk prireditev in število uporabnikov: najvišja v severnem de-

³⁰Načelo tekmovalnosti so avtorji spregledali tudi na področju umetniškega izobraževanja, ki je preveč »ciljno usmerjeno izobraževanje« po zgledu profesionalnih šol. Poudarek na profesionalizaciji naj bi ravno spodbijal cilje, za katere si prizadevajo programi »širjenja participacije«: za, denimo, »otroško svobodno izražanje ustvarjalnih sposobnosti«, za »splošno cenjenje umetnosti« in za »kultiviranje človekovega zanimanja za umetnost«. (*Cultural Policy in Finland*, ibid., str. 206.)

lu, visoka v osrednjem delu, nizka pa na jugu z otoki. Rezultati so torej pokazali, da siceršnji decentralizirani razvoj ne more krotiti posledic sodobne politike centralizacije financiranja, s katerim dobi največ sredstev sever Italije. Avtorji poročila pa so nezadovoljni s splošnimi rezultati obiska kulturnih prireditev, ker obisk ne narašča z večjim številom kulturnih prireditev. Vzroke za stanje avtorji poročila pripisujejo temu, da se v Italiji še ni uveljavil proces »demokratizacije« v smislu liberalizacije kulture in modernizacije uprave. Italijanski avtorji torej uporabljajo izraz »demokratizacija« v zelo podobnem pomenu kakor avstrijski avtorji, a v zelo različnem pomenu kakor drugi poročevalci.

PRISILNA REGIONALIZACIJA

Iz zgornjih poročil vidimo, da so neugodne ali zadržane evalvacije evropskih programov decentralizacije, demokratizacije in »širjenja participacije« spodbudile dva načina za reševanje te problematike.

Pri prvem so se oprli na podmeno, da se lahko decentralizacija razcveti le, če prenesejo mehanizme odločanja z državne ravni na lokalno, ker naj bi tisti, ki sprejemajo odločitve na lokalni ravni, bolje poznali svoje okolje in zato bolje stregli potrebam ljudi.³¹ Za to idejo se je močno zavzela tudi evropska administracija³² na podlagi zelo podobnih argumentov. A prava »funkcionalna decentralizacija« na občinskih ravneh se je dejansko razvila le na Finskem in Nizozemskem. V državah, kakor sta Avstrija in Švedska, kjer imajo regionalne administracije pravico odločati o vprašanih kulture in za uresničevanje svojih odločitev na voljo tudi finančna sredstva, je državna administracija vendarle obdržala nadzor nad politiko lokalnih oblasti, izvaja pa ga v obliki občasnih intervencij, se pravi, kadar meni, da lokalne oblasti kot manjvredno obravnavajo področje kulture ali zanemarjajo nekatere kulturne potrebe. Tiste države pa, ki dotlej lokalnim oblastem niso pustile prav veliko avtonomije, so se v osemdesetih letih pridružile splošnemu procesu »funkcionalne decentralizacije«. Francija, denimo, je prenesla na regionalne ali lokalne skupnosti delno odgovornost za izvajanje kulturnih programov, a le za tiste ustanove, ki so že dodobra zaživele. Značilno za ustanove, ki jih je osrednja uprava prenesla na lokalne, je, na eni strani, da je upravljanje teh ustanov nezahtevno, saj je njihovo delo utečeno, urejeno

³¹ Finski poročevalci ugotavljajo ravno nasprotno, namreč, da je odločanje na lokalnih ravneh večinoma neprimerno, saj o zadevah kulture večidel odločajo odbori, ki odločajo še o mnogih drugih zadevah (šolstvu, športu ipd. itn.) in je zato njihovo poznavanje problematike kulture in umetnosti neprimerno glede na odgovornosti, ki jih morajo prevzemati.

³² Glej Mario D'Angelo in Paul Vespérini, *Cultural policies in Europe: Regions and Cultural Decentralisation*, Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2000.

morda celo z zakonskimi določbami, ki so zunaj pristojnosti lokalnih skupnosti. Zelo težko pa bi lokalne skupnosti, na drugi strani, spodbijale koristnost teh ustanov, ki so postale zanje odgovorne in so jim hkrati v breme, kakršne so knjižnice, glasbene šole, arhivi, muzeji ipd.; trpeti morajo torej v breme svojih proračunov dejavnosti, o katerih ne morejo niti odločati. Edine kulturne dejavnosti, ki so večidel v domeni lokalnih oblasti in o katerih lahko odločajo, so amaterske dejavnosti, ki se jim je državna administracija podcenjujoče odrekla. Proces decentralizacije je torej do neke meje farsičen: administracija s takšnimi prijemi na videz izvaja procese »demokratizacije«, se odreka svoji »moči« in jo predaja »ljudstvu«, da bi lahko ljudstvo samo odločalo o svojih potrebah in o svojem denarju, dejansko pa državna administracija prenaša na lokalne oblasti finančna bremena, ne pa tudi pravice odločanja. Ni torej presenetljivo, da so v evropskih državah lokalne skupnosti in državne oblasti tradicionalno v vojni, ki na zunaj daje videz, da vlade ponujajo lokalnim skupnostim pravice, one pa se jih na vse kriplje branijo.³³

Iz teh razlogov ni presenetljivo, da lokalne skupnosti gojijo mačehovski odnos do svojih ustanov in jim ob vsaki priložnosti krčijo ali odtegujejo sredstva, osrednja državna uprava pa kot policaj bedi nad takšnimi pregreški in sili lokalne skupnosti k izvajanju obveznosti, nemalokrat pa mora osrednja uprava zavarovati lokalne ustanove kar z neposrednimi podporami. Zgornje ugotovitve pa tudi zbujaajo vtis, da so »procesi decentralizacije« pretežno ritualna igra birokracije, kajti prenašanje finančnih virov z enega kraja na drugega lahko služi le birokraciji. Pri procesih »decentralizacije« in »demokratizacije« gre pogosto za prenašanje nalog z ene državne institucije na drugo. Tudi v državah z razvito stopnjo »funkcionalne decentralizacije« opazimo, da so lokalne ravni pretežno odgovorne za kulturne ustanove, kakršne so glasbene šole, knjižnice, muzeji, izobraževanje za odrasle ipd., se pravi, za ustanove, ki ne zahtevajo ravno domiselnega upravljanja.

Upravičeno si torej zastavljamo vprašanje, ali je proces »decentralizacije« res proces, ki bo samodejno pritegnil tudi proces »demo-

³³V to je posegla tudi evropska administracija z izrazito podporo regionalizmu, ki tega prav gotovo ne počne nezainteresirano: »proces regionalizacije«, kakor imenuje evropska administracija »proces decentralizacije«, morda služijo Svetu Evrope, da deloma deluje mimo nadležne »suverenosti« nacionalnih držav in krepí svojo »teritorialno« navzočnost.

kratizacije«. Avstrijsko in švedsko poročilo kažeta na nasprotno: avtorji poročil opozarjajo na nenehno potrebo državne administracije, da z različnimi intervencijami varuje potrebe ljudi pred lokalno administracijo. Le s finančno podporo zvezne oblasti se je, na primer, lahko razvil avstrijski festival *Ars Electronica* v Linzu, ki je nazadnje postal svetovno znan festival, kljub temu da ga je administracija zvezne dežele Zgornje Avstrije na vse kriplje ovirala. Avtorji pa ne omenjajo le ideoloških sporov med tradicionalnejšimi regijami in naprednejšimi središči, temveč opozarjajo tudi na potrebe, ki presegajo zmožnosti posamezne regionalne skupnosti in jih zato ne bi bilo mogoče uresničiti brez podpore zvezne oblasti.

Zgolj drobljenje oblasti na manjše upravne enote samo po sebi torej ne prinaša bistvenih sprememb. Neučinkovito pa je še iz dodatnega razloga, namreč, da se kulturne ustanove v lokalnih skupnostih oblikujejo po vzoru državnega paketa reprezentativne kulturne ponudbe, v katerem so ponavadi zbrani gledališče, opera, orkester, knjižnica, muzej, galerija in arhiv; včasih pa je ta paket zgoščen v »kulturnem domu«, kakršen je Cankarjev dom v Ljubljani. Evropske kulturne politike mislijo proces »decentralizacije« kot delitev darilnih kompletov umetnostne produkcije med provincialna mesta in torej neučinkovitost splošnega sistema kulturne politike poskušajo zboljševati tako, da sistem, ki se ni obnesel najboljše v največjih mestih, množijo naprej po manjših središčih.

Pri tako imenovani »decentralizaciji«, tudi če so kulturne ustanove res enakomerno razporejene po geografskih območjih nacionalne države (tako imenovane mreže gledališč, orkestrrov, muzejev, itn.), pa je navadno sistem financiranja takšen, da zagotavlja večjo finančno varnost, se pravi, večje subvencije in trdnjše zagotovilo za redno prejetje subvencij ustanov iz glavnih mest, ki jih ponavadi varuje »nacionalni pomen« njihovega poslanstva, medtem ko ustanove iz oddaljenih območij životarijo v negotovosti. Te ustanove morajo opravljati zahtevnejše naloge, ker imajo opraviti s prebivalstvom, ki je do kulture bolj »sovražno« kakor prebivalstvo iz gosteje naseljenih območij, hkrati pa so finančno odvisne od siromašnejših občin. Takšne sistemske pomanjkljivosti se rešujejo večidel posamič, medtem ko je zavzetost državne administracije za reševanje posameznih problemov odvisna od zunanjih pritiskov. Ob nastanku ekonomske recesije v devetdesetih letih sta programa decentralizacije in demokrati-

zacije v večini držav propadla ob najbolj zgodnjem preizkusu, saj so s prvimi ukrepi kulturne politike zavarovale le ustanove »nacionalnega pomena«. Paradigma »nacionalne kulture« se je torej ob prvi preizkušnji pokazala za veliko močnejšo od vseh drugih. Kar dve državi, Nizozemska in Finska, denimo, sta začeli graditi novi operni stavbi v času recesije in sta med splošno kampanjo za varčevanje porabili visoka sredstva za ustanovo, ki je ena najdražjih med kulturnimi ustanovami, zadovoljuje pa potrebe najbolj maloštevilne elitne publike. Ravno v obdobju krčenja proračunskih sredstev sta bili državi pripravljeni prevzeti visoke stroške za infrastrukturo in vzdrževanje opere, ki je s stališča »demokratizacije« kulture na dnu prioritete, saj zahteva najvišji vložek javnih sredstev za skromen obisk.

Takoj ko so se začeli zaostrovati odnosi med ustanovami, je model nacionalne reprezentativne kulture, skupaj s konkretnimi učinki kulturno-ideološke hegemonije, izrinil druge modele kulturne politike, ki so želeli streči bolj konkretnim potrebam ljudi, kakršne so potrebe po funkcionalnem opismenjevanju, razvijanju bralnih kultur, strpnosti, brisanju kulturnih razlik, preprečevanju socialne izključenosti itn.

TRŽENJE V FUNKCIJI »ŠIRJENJA PARTICIPACIJE«

Vendar za vse evropske države »decentralizacija« in »demokratizacija« nista zgolj »regionalizacija«. Avstrijski in italijanski avtorji poročil uporabljajo izraz »demokratizacija« kar v smislu »liberalizacije« področja kulture in umetnosti. Logika tega stališča je, da bi umetnost in kultura bolje služili potrebam ljudi, če bi država opustila paternalizem, s katerim je uspavala kulturne ustanove.³⁴ Italijanski avtorji, denimo, s citatom iz govora predsednika vlade iz leta 1985 celo obsojajo javno financiranje, ki naj bi delalo iz kulture žrtev: »Modernizacija pomeni, da razumemo kulturo kot industrijsko strukturo, v kateri je faktor produktivnosti tisti, ki jamči za razvoj in ekonomsko stabilnost.«³⁵ Francoski poročevalec, nasprotno, ki je prvi pisal svoje nacionalno poročilo, precej pred drugimi, in opisuje stanje zgodnjih osemdesetih let, prikazuje vprašanje »liberalizacije« kot program politične desnice, ki naj bi svojo »kulturno politiko« oblikovala v rivalstvu z Mitterandovimi socialisti³⁶. Švedsko poročilo, ki je po nastanku takoj za francoskim, liberalizacije ne omenja, poročevalci iz držav Italije, Avstrije in Nizozemske pa opisujejo liberalizacijo kot ukrep, ki naj pripravi kulturne ustanove, da bodo manj odvisne od države, a zato bolj odvisne od sebe; se pravi, da bodo znale pritegniti številnejše občinstvo in pridobiti lastna sredstva s trženjem svojega programa pri sponzorjih ali s prodajo vstopnic za program, ki bo dostopnejši širšemu občinstvu. Presenetljivo je, da se je ta podmena pojavila ravno z ekonomsko recesijo, ko ni ravno verjetno, da se bodo ljudje odločali za večji obisk kakor prej ves čas »ekonomskega razcveta«, gospodarstvo pa za večje podpiranje umetnosti kakor kakorkoli prej.

³⁴*Cultural Policy in Italy*, *ibid.*, str. 140.

³⁵*Ibid.*, str. 141.

³⁶*La politique culturelle de la France*, *ibid.*, str. 311.

A te ugotovitve moramo še malo zaplesti: pri Italiji in Avstriji, pa tudi v »državah tranzicije« (denimo v Sloveniji), opazimo, da se za liberalizacijo – za »liberalnejšo« kulturno politiko in za »modernizacijo« kulturnih ustanov, ki naj bi predstavila kulturo na bolj »ekonomsko osnovo« – zavzema po navadi tisti sloj kulturnikov, ki branijo sodobno umetnost pred tradicionalno. Nasprotje med sodobnimi umetnostmi in tradicionalnimi ustanovami se je torej izrazilo tudi v nasprotju med ekonomsko prožnejšimi modernimi institucijami in tradicionalnimi državnimi ustanovami. Sodobne umetnosti so ob kulturnoideološkem spopadu s tradicionalnimi nacionalnimi institucijami sprožile tudi vprašanje racionalnejšega delovanja kulturnih institucij in se postavile na stran »liberalne kulturne politike«. Na enem koncu Evrope je torej »liberalizacija« stvar politične desnice, na drugem koncu stvar umetnostne »avantgarde«.

Četudi se nacionalna poročila vprašanja »liberalizacije« na področju kulture lotevajo z različnimi poudarki, pa lahko iz nacionalnih poročil povzamemo sklep, da je proces zajel vse obravnavane evropske države. Liberalizacija pa ni zaobšla niti »tranzicijskih« vzhodnoevropskih držav, kakršna je Slovenija, nasprotno, tu je pridobila zagnanost, kakršno je imel angleški thatcherjanski neoliberalizem v 80. letih, ki ga opisuje Jim McGuigan v *Culture and the Public Sphere*.³⁷ Program liberalizacije predstavi Vesna Čopič v gradivu za pripravo zakona o kulturi iz leta 2002: »Proces³⁸ poteka na področju kulture kot avtonomizacija oziroma 'privatizacija' in se kaže v obliki prehoda iz javnega sektorja v zasebni sektor nepridobitnega značaja. V narekovajih zato, ker gre samo za privatizacijo izvajanja dejavnosti, medtem ko država ostaja pretežni financer.«³⁹ Ta navedek kaže na zadržano razumevanje »privatizacije«, ki ne goji pretiranih upov, da bodo kulturne ustanove z modernejšim organiziranjem (trženje, sponzorstvo ipd.) sposobne pritegniti resne privatne vire financiranja. Izjavo so morda omilile pretekle izkušnje, ki so pokazale, da so takšni trdi prijemi na področju kulture in umetnosti pogubni: ker tedaj postaneta kultura in umetnost popolnoma

³⁷ Jim McGuigan, *Culture and the Public Sphere*, Routledge, London – New York, 1996, glej zlasti poglavje »From State to Market«, str. 51–73.

³⁸ Avtorica misli na »evropski« proces, karkoli naj bi to pomenilo.

³⁹ *Delovno gradivo za pripravo predloga zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo*, str. 14.

odvisni od zahtev trga in se, če preživita, instrumentalizirata za komercialno oglaševanje.

Cilj liberalizacije naj bi bil torej »zasebni« zavod, ki skrbi za »uveljavljanje javnega interesa na področju kulture«, kakor pravi slovenski kulturni zakon iz leta 1994, zato ga prek javnih razpisov delno financira država, delno pa se financira sam s prostovoljnim delom, s sponzorstvom, z donacijami, s prispevki fundacij ipd. Da bi takšen zavod lahko spodbodel vsa razpoložljiva sredstva, se mora usposobiti kot »gospodarsko podjetje« in se izučiti ekonomskih veščin, kar navsezadnje zahteva, da mora svojo delovno silo delno preusmeriti v gospodarske dejavnosti: v management, v stike z javnostjo, zlasti pa v trženje. Z uvajanjem trženja v kulturne ustanove, kakor pravijo italijanski poročevalci, se bodo ustanove lažje prilagodile potrebam ljudi. Uvajanje modernih gospodarskih prijemov trženja v kulturne ustanove naj bi torej prispevalo k novačenju obiskovalcev kulturnih prireditev, torej tudi tistih le potencialnih ali celo »sovražnih« do kulture. Po tem umevanju demokratizacije kot liberalizacije naj bi torej »trženje« nadomestilo državne ukrepe za širjenje participacije v kulturi. Prehod od državnega paternalizma nad umetnostno produkcijo in konsumpcijo k neoliberalnemu modelu, ki utemeljuje odnos med umetnostnim producentom in porabnikom kot tržni odnos, naj bi zlasti odpravil problem, kdo bo odločal, kaj naj ljudje gledajo, poslušajo ali berejo. Neoliberalna zastavitev naj bi »deregulirala« državni nadzor nad kulturno produkcijo in konsumpcijo in premaknila odločitev na ramena porabnika v želji, da bi se porabniki sami odločali, kaj želijo gledati, poslušati ali brati, njihovim odločitvam in preferencam pa naj bi se prilagajale kulturne ustanove, ki morajo ob manjši državni podpori preživeti na trgu. Uveljavila se je torej nekakšna tiha politična odločitev, da država z umikom finančnih sredstev iz kulturnih ustanov bolje streže potrebam »porabnikov«, ki lahko v razmerah kapitalističnega trga bolje uveljavijo svoje svobodne odločitve. Stališče, kakor vidimo, temelji na podmeni, da je odločitev porabnika »svobodna«, kar je iluzorna predstava, saj so porabnikove odločitve v veliki meri omejene s ponudbo monopolnih proizvajalcev in distributerjev zabavne industrije. Ali se lahko odločimo za film, ki ne bi bil ameriški, če na kinematografskih programih in videotečnih seznamih ni filmov, ki ne bi bili ameriški? Ali se lahko odločimo za branje afriške literature, če ni bilo v zadnjih

letih prevedeno eno samo delo s tega kontinenta? Ali lahko gledam javno televizijo, ki me ne bi nenehoma prodajala komercialnim oglaševalcem? In tako naprej. Takšna kulturna politika ne odpira vrat svobodni odločitvi porabnika, temveč zabavni industriji, da po svoji presoji in v gonji po dobičku ustvarja predstavo o tem, kakšen naj bi bil splošni okus porabnika in ustvarja pogoje za potrošnikove »svobodne izbire«. Predstava o splošnem okusu porabnika pa, žal, nima najnižje točke in vselej nezadržno drsi nižje in nižje, za sabo pa vleče rumeni tisk, televizijske žajfnice, šund literaturo in hollywoodske filme.

Kakšne posledice ima ta zastavitev odnosa med producentom in porabnikom za klasične kulturne ustanove? Mislim, da še ni bila opravljena ekonomska analiza, ki bi obravnavala ekonomske učinke reorganizacije kulturnih ustanov, verjetno pa bi pokazala, da so stroški reorganizacije višji kakor prihodki, ki jih ustanova pridobi z reorganizacijo. Finsko poročilo pikro opisuje prestižne kulturne ustanove, ki se financirajo s pretežno javnim denarjem, a na zunaj vzdržujejo videz »podjetniške kulture« [*enterprise culture*] z direktorskimi sveti, z zaposlovanjem managerjev, oglaševalcev, tržnikov itn. Finski avtorji se zato sprašujejo, ali niso stroški novega zaposlovanja višji kakor pa dohodki, ki naj bi jih pridobili z ekonomskimi prijemi trženja in managementa. Iz izkušenj je namreč mogoče izpeljati pravilo za evropske države, kakor pravi Jim McGuigan⁴⁰, da delež sponzorskih prispevkov povečini ne presega 10 odstotkov. Država sicer privarčuje nekaj malega, ko odteguje kulturnim ustanovam polne subvencije, da bi jih prisilila v »liberalizacijo«, a je delež, ki ga privarčuje, neprimerno majhen glede na učinke, ki jih imajo ti ukrepi na umetnostno produkcijo in konsumpcijo. Primeren zgled za škodljive učinke te politike je založniška industrija, ki je v hlepenju po velikih dobičkih naložila prevelike odgovornosti managementu, zdesetkala pa je delovna mesta urednikov, lektorjev in korektorjev, ker »preveč berejo in premalo delajo«. Z njihovim odpuščanjem se je sesulo tudi založništvo, ker uredniki navsezadnje ustvarjajo vrednost, s katerim kupčuje založniška industrija.⁴¹ Ker je ta politika v veliki meri uničila založništvo, smo navsezadnje upravičeni, da se je

⁴⁰McGuigan, *ibid.*, str. 72.

⁴¹André Schiffrin, *The Business of Book*, Verso, London – New York, 2000.

pri drugih kulturnih dejavnostih izogibamo. Finski poročevalci so, denimo, opazili pri ustanovah »podjetniške kulture« ravno nasprotno učinke od pričakovanih. Ko so ustanove poskušale pritegniti kar najštevilčnejše občinstvo, so grobo komercializirale svoje programe, a obisk se je na koncu zmanjšal, lastni prihodki ustanov pa ostali nepomembni. Ustanove so nazadnje še vedno prejemale večinska javna sredstva, izneverile pa so se poslanstvu, zaradi katerega so bile ustanovljene.

Liberalizacija ima torej tudi mnoge neekonomske učinke: s tem, ko se mora ustanova bolj opirati na lastne zmožnosti, je prisiljena, da se obda z družbeno »smetano«, ki ima politični in ekonomski vpliv, da ji lahko pomaga pri zbiranju sredstev in pri kandidiranju na javnih razpisih. Tedaj se mora ustanova navzeti tudi vseh navad, ki laskajo elitni družbeni skupini: brzdati mora ustvarjalno svobodo, ki ne sme prestopiti meje »sprejemljivosti«, »družabnosti« so vsaj tako pomembne kakor umetnostne vsebine, z višjo ceno vstopnic pa omeji obisk »neprimernih« obiskovalcev ipd. Vsi ti ukrepi nujno pripeljejo do elitizma v kulturi in umetnosti, kulturno ustanovo pa do tega, da lahko pritegne le še občinstvo, ki se prepoznava v »elitni javnosti«, »sovražen« odnos pa kaže do vsega drugega občinstva.

Iz tega lahko povzamemo splošen sklep, da so učinki, ki jih poskuša doseči kulturna politika z liberalizacijo kulture, ravno nasprotni tistim, ki jih poskuša doseči kulturna politika z decentralizacijo in demokratizacijo. Medtem ko naj bi država z decentralizacijo in demokratizacijo približala kulturo in umetnost tudi tistim, ki ju najbolj trdovratno zavračajo, jih z liberalizacijo od tega odvrča. Kakor vidimo iz nacionalnih kulturnih poročil, evropske kulturne politike gojijo hkrati dva najpomembnejša cilja pri svoji politiki, ki pa proizvajata ravno nasprotno učinke: z državnimi ukrepi »demokratizacije« poskušajo širiti dostopnost kulturnih prireditev in storitev, z »demokratizacijo« kot liberalizacijo pa uničujejo učinke svojih ukrepov in omejujejo »pravice« do dostopnosti.

Vzorec državne regulacije in vzorec liberalne deregulacije sta vsak posebej odvisna od posebnega umevanja umetnostne produkcije. Vzorec državne regulacije kulture izhaja iz umevanja, da je umetnostna produkcija »neproduktivna« in je torej izvzeta iz ustvarjanja ekonomske vrednosti, a jo država podpira, ker ustvarja specifične družbene učinke, zlasti ker ustvarja učinke »nacionalne iden-

titete«. »Podjetniška kultura« pa obrne to umevanje umetnostne produkcije in jo razlaga kot »produktivno«; in ker umetnostna produkcija ustvarja vrednost kakor vse druge industrije ali storitvene dejavnosti, je »naravno stanje« umetnostne produkcije »kulturna industrija«. Izhodišče liberalne kulturne politike je torej »kulturna industrija« ali kakor slovenski kulturni administraciji priporoča evropska strokovna komisija pod vodstvom Michaela Wimmerja februarja 1997: »V tržnem gospodarstvu je kulturna industrija nujno hrbtenica vsega kulturnega delovanja. V glavnem je kulturna industrija tista, ki ustvarja kulturne dobrine in jih dobavlja potrošnikom. Po drugi strani pa je naloga države, da posreduje, kadarkoli trg – iz kakršnegakoli razloga – ne deluje ustrezno. [...] Toda delovanje zunaj trga ali poskušanje zanikanja njegove logike v celoviti kulturni politiki ni smiselno.«⁴² Z liberalno deregulacijo področja kulture se sredstva kulturne politike torej omejijo na posege v področje, ki ga sicer obvladuje »kulturna industrija«. Posegi so lahko sistematični in usmerjeni v natančen cilj, kakor, denimo, sistemi financiranja filmske produkcije in distribucije v Franciji, kvotne regulacije televizijskega programa in podpiranje kinematografij, ki se upirajo hegemoniji ameriške zabavne industrije. Posegi pa so lahko preprosti in »malenkostni«, kakor na primer davčna olajšava za britansko založništvo. Kulturne administracije po navadi opravičujejo tovrstne posege z argumenti, ki jih navaja švedsko poročilo: »Vitalno kulturno življenje zahteva raznoličnost, ki je tržni mehanizmi ne morejo zagotavljati. Namen javnih posegov na področje kulturne industrije je vzdrževati raznoličnost na področjih literature, filma, snemanja in kulturnih publikacij.«⁴³

Razlage o učinkih »kulturnih industrij« so si na splošno nasprotujoče: od, prvič, negativnih razlag o učinkih »kulturnih industrij« zavoljo pasivne konsumpcije in podrejanja kulturne produkcije in storitev blagovnim odnosom; do, drugič, pozitivnih razlag učinkov »kulturnih industrij«, ker naj bi te prispevale k demokratizaciji kulturne konsumpcije. Med njima je še, tretjič, razlaga o »kulturni industriji« kot le delni industriji, ker naj bi »kulturna industrija« proizvajala svoj produkt na obrtniški način, le distribuirala naj bi ga na industrijski

⁴²*Kulturna politika v Sloveniji*, Vesna Čopič, Gregor Tomc (ur.), Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 1997, str. 338.

⁴³*Swedish State Cultural Policy*, ibid., str. 15.

način. A te razlage so si le v navideznem nasprotju, saj navsezadnje opisujejo iste strukturne učinke, ki jih proizvaja »kulturna industrija«.

Da »kulturna industrija« lahko postane industrijska, mora namreč predvsem zmanjšati zadrego, s katero se, denimo, sooča knjigarnar, ko kupec zahteva določeno knjigo določenega avtorja, pa mu knjigarnar ne more podtakniti kakšne druge, če zahtevane nima na zalogi. »Kulturna industrija« mora torej najprej zagotoviti, da postane njen proizvod industrijski, nadomestljiv, se pravi, da proizvod postane zamenljiv z drugim. Navsezadnje lahko tudi literarni izdelki postanejo industrijski, saj bralec komajda opazi razliko med dveh besediloma »doktor romanov«, to pa še zlasti velja, če vzamemo v razmislek priročnike o negi sobnih rastlin ali domačih ljubljencev. »Kulturna industrija« si torej nujno prizadeva, na eni strani, za čim večjo homogenizacijo kulturnih dobrin, tako kakor na področju knjige tudi na področju filmske, televizijske in glasbene produkcije. Na drugi strani pa tudi manjša kakovost samega produkta, ki nezadržno pada, saj k industrijskemu izdelku sodi tudi to, da se čim hitreje »obrabi«. ⁴⁴

Cilj »kulturne industrije« torej nikakor ni demokratizacija dostopa do kulture, temveč ravno diferenciacija občestva: »kulturna industrija« ravno ustvarja nepremagljive ovire med »visoko« in »množično« kulturo. Njen cilj je številčna skupnost porabnikov, ki ima skupne kulturne preference – »žajfnice«, rumeni tisk, hollywoodski film in popularno popevko, denimo. Zamišljeni skupnosti porabnikov »kulturna industrija« pripiše skupni »okus« in ji prilagodi svoje izdelke, s katerimi do vrha natrpa knjigarne, kinematografske dvorane in televizijske programe, časopise in revije – da na koncu lahko prepusti porabnika njegovi »svobodni izbiri«.

Cilja obeh kulturnih politik – prvič, odpravljanje »sovražnosti« do kulture s politiko »demokratizacije« in, drugič, liberalizacija kulturnega področja s »kulturno industrijo«, ki naj bi bila »hrbtenica vsega kulturnega dogajanja« – sta v najboljšem primeru hipokrizija, saj cilja delujeta ravno v nasprotni smeri.

⁴⁴Cf. Maja Breznik, »Obrtno založništvo nasproti industrijskemu«, *Večer*, 8. april 2002, str. 10; in ista, »Če knjiga postane industrijski izdelek«, *Večer*, 22. april 2002, str. 10.

MED »NACIONALNO« IN »PODJETNIŠKO« KULTURO

Doslej smo si torej ogledali temeljna »evropska« modela za oblikovanje kulturne politike; povzeli bi ju lahko takole.

Prvi model kulturne politike je Malrauxev in Langov ali pa model socialističnih držav; poudarja socialno odgovornost kulturne politike do populacij brez »kulturnega kapitala«, zato vidi eno izmed poglavitnih funkcij kulturne politike v vzpostavljanju družbene enakosti. Svoje cilje naj bi kulturne politike dosegale s tem, da bi prenašale paketno ponudbo razvite prestolnice (gledališče, orkester, razstavni prostor, muzej, arhiv ipd.) v provincialna središča, čemur te kulturne politike pravijo proces decentralizacije. Kulturna produkcija evropskih prestolnic, ki se je razvila zgodovinsko z evropskimi monarhijami, se zdaj seli v pomanjšani meri na vas, kjer naj bi duh civilizacije in kulture spremenil vaščane in vaščanke v Castiglionejeve dvorjane. Moderni kulturnopolitični cilji so se torej povezali s konservativno kulturno politiko in morda ravno iz teh razlogov dosegli skromne učinke, kakor smo lahko videli prej. Vsekakor pa je ta model na moč pripraven tedaj, kadar je kulturna politika popolnoma podrejena nacionalni ideologiji. V tem okviru ustanove omike in politične emancipacije nujno dobijo obliko ustanov kulturne, politične in ideološke hegemonije v imenu »ene kulture za en narod«, ozek razred proizvajalcev kulture – intelektualcev in umetnikov – pa ima pravico do odločanja, kakšno kulturo narod potrebuje in jo z institucionalnimi vzvodi moči vsiljuje drugim. Prav vse države, ki so prispevale svoja nacionalna poročila, omenjajo za svoj prvi cilj kulturne politike »nacionalno identiteto«, se pravi, pravico do kulturnega gospodstva. A hkrati so te »demokratične« države morale sestaviti seznam izjem, ki je nastal spričo zgodovinskih okoliščin – manjšine, imigranti, begunci, ženske, otroci ipd. Sezname in merila se razlikujejo od države do države, se spreminja-

jo, vznikajo nove pravice in izginjajo nekatere stare zaradi novih političnih prioritet. Seznamei deprivilegiranih skupin pa opozarjajo, da so takšne kulturne politike sposobne misliti drugačnost le kot izjemo; naposled ji morajo urediti zakonski status, da jo obranijo pred svojo lastno politiko. *Pravi problem te kulturne politike je, da prav s svojim oblikovanjem kulturne politike izključuje »človekove pravice«, na katere se sklicuje v splošnih izhodiščih kulturne politike.*⁴⁵

Drugi model kulturne politike je »liberalni«, ki se je alibično izvil iz nasprotovanja nacionalni kulturni politiki, se pravi, iz nasprotovanja ideološkemu paternalizmu države nad kulturo in umetnostjo.⁴⁶ Liberalni model zagovarja stališče, da bi bilo škodljivega paternalizma države konec, če bi se kulturne ustanove oprle na svoje moči in se ekonomsko emancipirale po modelu »kulturne industrije«, država pa bi se ravnala kot naročnik na tistih področjih, za katera se posebej zavzema. Ta pozicija pa je naivna, ker nekatere predstave iz ekonomskih ved o svobodnem oblikovanju trga lahko verno prenaša na področje kulture in umetnosti z razlago, da naj bi liberalizacija sama po sebi zagotovila podlago za pluralizacijo ponudbe in za večjo prilagodljivost kulturnih ustvarjalcev dejanski potrebi ljudi. A iz tega se lahko razmahne le zabavna industrija, ki ne pozna predsodkov za doseganje monopolov, temveč je, ravno nasprotno, sposobna, da si prilasti vsakršno kulturo (alternativno, »govejo«, kritično...) zato, da bi ohranila svoj monopolni položaj. V to hegemonijo ne sodijo ne

⁴⁵Podobna protislovja opazimo v slovenskem Zakonu o uresničevanju javnega interesa za kulturo iz leta 2002. V tej zakonodaji sta kot cilja, med drugim, navedena »slovenska kulturna identiteta« in »kulturna raznolikost« (*Uradni list*, št. 96, 14. 11. 2002, str. 10519), četudi sta cilja kontradiktorna: če uveljavljamo »identiteto«, razblinimo »raznolikost«, in nasprotno, če poudarjamo »raznolikost«, izgubimo »identiteto«. Zanimiva je tudi formulacija iz istega zakona (str. 10525), da Ministrstvo za kulturo financira tudi tiste kulturne programe in projekte, ki so namenjeni »kulturni integraciji manjšinskih skupnosti in priseljencev, če njihovi kulturni programi oziroma projekti presegajo lokalni pomen«, pri čemer lahko »preseganje lokalnega pomena« razumemo ravno kot odpovedovanje svojim manjšinskim specifičnostim.

⁴⁶Celo Jim McGuigan je nasedel tej opoziciji, četudi je sicer prodoren kritik »zdrave politične pameti«, ki je uveljavila »podjetniško kulturo« ter gesli »consumer's choice« in »value for money«: »Čeprav ima trg številne vprašljive značilnosti, med njimi izkoriščanje delovne sile, postvarjenje in spreminjanje delovne sile v tržno blago, pa je nadvse učinkovit način komunikacije in vrh tega zajame ljudske okuse in težnje veliko bolj učinkovito kakor ukrepi državnega načrtovanja.« *Ibid.*, str. 84.

»ljudska kultura«, ne »popularna kultura«, ne »subkultura«; te se lahko prebijejo v »industrijsko kulturo« le, če jih je mogoče industrijsko izkoriščati, a tedaj zgubijo to, kar so bile prej, in postanejo »industrijska kultura«. Kakor pravi italijanski zgodovinar Carlo Ginzburg: nikakor ne smemo zamenjevati kulture, ki naj bi izšla iz ljudstva, s kulturo, ki je fabricirana za ljudstvo.⁴⁷ Cilj industrijske kulture je pritegniti v odvisnost od sebe in si podrediti kar največ »kulturnih izrazov«, ki izvorno pripadajo drugim tradicijam. Z drugimi besedami: cilj kulturne industrije je antiintelektualnost, kajti intelektualizem ogroža prostovoljno podreditev množic industrijski zabavi. Kaže pa se tudi kot antielitistična in antitradicionalistična, ker je njeno občestvo skupnost »navadnih in preprostih ljudi«, ki so sovražni do meščanov, politikov, intelektualcev in drugih sovražnikov »navadnih ljudi«.

Tretjič, evropske kulturne politike vzbujajo vtis, da so morda malce preveč previdne, a vendarle zveste ciljem, ki jih razglašajo – dostopnost kulturnih prireditev in storitev najširšemu prebivalstvu. V resnici pa je ravno nasprotno: ker evropske kulturne politike vse bolj popuščajo liberalnemu modelu kulturne politike, ki proizvaja ravno nasprotne učinke od zgornjih, kakor smo videli doslej, je veliko bolj verjeten sklep, da so evropske kulturne politike že opustile »širjenje participacije« v kulturi kot enega svojih pomembnejših ciljev.

Če primerjamo oba modela kulturne politike po kriterijih »ekonomske racionalnosti«, ki jo poskuša uveljaviti liberalna kulturna politika, potem ugotovimo, da država v »liberalnem« modelu kulturne politike zmanjša stroške države za približno 10 odstotkov. Za skromni prihranek so liberalni kulturni politiki potisnili kulturne ustanove pod gospostvo »podjetniške kulture«. Takšni pritiski, denimo, so pripeljali vodjo Slovenskega narodnega gledališča Drama iz Ljubljane do tega, da je uvedel »poslovni abonma« za poslovneže, ki z dražjo vstopnico kupijo še prigrizek ob družbi igralcev in igralcev, ki jim je druženje s poslovneži predpisano kot delovna obveznost. Gledališče prikazuje svoje posebne storitve kot podjetnost, dejansko pa izrablja javna sredstva države, ki financira to gledališče in plačuje

⁴⁷Cf. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Giulio Einaudi, Torino, 1976.

igralce in igralke, za poslovni klub.⁴⁸ Deregulacija sredstev za kulturo, se pravi, zmanjševanje javnih sredstev, da bi kulturne ustanove bogatile javna sredstva z lastnimi viri, pa uvaja tudi negotovost med kulturne ustanove, ta pa hromi ustvarjalnost. Ker se varčevanje uvaža v kulturi nasploh, brez prioriternih ciljev kulturne politike, se izvaja v škodo delavcev – ti se pehajo za preživetje s samoeksploatacijo – zlasti pa v škodo aktualnih ali potencialnih porabnikov, ki so se jim bistveno zmanjšale pravice.

Če pa država tudi pri liberalnem modelu kulturne politike še vedno večinsko vzdržuje kulturne ustanove, potem pravzaprav ostane samo še čisto ideološko vprašanje, za koga država vzdržuje in podpira te ustanove. Ali za tiste, ki si lahko z malce dražjimi vstopnicami privoščijo vstop v elitne razrede in v kulturno konsumpcijo, ali pa bodo ustanove imele odprta vrata za vse in poskušale ravno brisati družbene razlike. Ista količina družbenega bogastva se torej lahko uporabi za socialno izključevanje slojev brez »kulturnega kapitala« ali pa za vzpostavljanje družbene kohezivnosti. Odločitev je prav gotovo zunaj »ekonomske logike«.

Zdajšnja zaostritev razrednega vprašanja pa je prav poučno pokazala, kako nepripravljene so kulturne politike, da bi opravljale družbene naloge, ki presegajo zgolj podpiranje kulturne ustvarjalnosti. Ob prvih pritiskih so odpovedale pri splošnih nalogah: pri prizadevanjih za splošno omiko, za enakopravnejši dostop do kulture, za odpravljanje »kulturne revščine« in »socialnega izključevanja« najšibkejših populacij (starejših, hendikepiranih, otrok in mladostnikov, prestopnikov, nezaposlenih, revnih ipd.), za vnašanje umetnostnih dejavnosti v šolsko in obšolsko izobraževanje, itn. Te dejavnosti so toliko pomembnejše, ker, kakor ugotavlja Matjaž Hanžek v uvodu k *Poročilu o človekovem razvoju*, naj bi nekatere raziskave ugotovile, »da je večja povezanost med kulturo in demokracijo kot med ekonomsko razvitostjo in demokracijo«.⁴⁹

⁴⁸Direktor Janez Pipan takole vabi poslovneže v svoje gledališče: »Posebnost našega abonmaja so druženja po predstavah v gledališču. Mi bomo poskrbeli za prijetno vzdušje in kulinarično ponudbo, vi si boste med abonenti lahko našli nove partnerje za pogovore, morda tudi za nove poslovne kontakte.« (Dopis z datumom 15. september 2003)

⁴⁹*Poročilo o človekovem razvoju*, ur. Matjaž Hanžek, Urad Republike Slovenije za makroekonomske analize in razvoj, Ljubljana, 1998.

Mehanizmi družbene redistribucije na področju kulture bodo zato verjetno najpomembnejši izziv kulturnih politik prihodnosti.

SLOVENSKA KULTURNA POLITIKA?

Na začetku primerjave med različnimi evropskimi kulturnimi politikami smo pričakovali, da bo naš končni rezultat sinhrona analiza ciljev kulturnih politik in načinov uresničevanja teh ciljev. Na koncu pa smo dejansko dobili diahrono zgodovinsko podobo, ki prikazuje menjavo enega modela kulturne politike, modela »državne regulacije«, z drugim, modelom »podjetniške kulture«. Četudi evropske kulturne politike poskušajo najti kompromisne rešitve, ki bi nekako povezale oba modela, pa je že iz samih poročil mogoče videti postopno, a nezadržno popuščanje liberalnemu modelu kulturne politike. Če pa k temu prištejemo še pogajanja Svetovne trgovinske organizacije (STO), kjer razpravljajo o liberalizaciji in privatizaciji storitvenih dejavnosti (kamor se prištevajo tudi kulturne dejavnosti) tudi na pobudo Evropske unije, potem smo lahko prepričani, da je liberalni model kulturne politike že izrinil stari socialdemokratski model kulturne politike.

Evropska razprava o kulturnih politikah, o kateri smo govorili doslej, je morda prebivalkam in prebivalcem Slovenije manj znana, vendar v njej Slovenija sodeluje javno ali manj javno že desetletje kot kandidatka ali pridružena članica Evropske unije in zatorej nosi tudi delno odgovornost. V nadaljevanju bomo poskušali ugotoviti, kakšno je stališče slovenske kulturne politike do vprašanj, ki smo jih nanizali doslej. Ker se bo Slovenija kmalu pridružila Evropski uniji, se bo morala res opredeliti do teh vprašanj, kakor tudi do podobnih vprašanj, ki se porajajo v pogajanjih STO. Oboje bo gotovo vplivalo na domačo kulturno politiko, zlasti pa pogajanja v okviru STO, ki predvidevajo privatizacijo kulturnih dejavnosti kot storitvenih dejavnosti že z *Urugvajskim krogom* iz leta 1986. Francija je poskušala v pogajanja vsiliti »kulturo kot izjemo« [exception culturelle], s čimer je hotela doseči, da bi bilo področje kulture izvzeto iz prostega pretoka blaga in storitev, se pravi, da bi, prvič, države lahko obdržale

svoje kvotne predpise za televizijske programe (obvezne deleže domačih in evropskih programov in filmov, denimo), drugič, da bi države lahko ohranile sisteme subvencioniranja domače in evropske filmske produkcije in distribucije, sisteme subvencioniranja in podpiranja založniške dejavnosti itn., a, žal, evropske države nimajo enotnega stališča do tega vprašanja. Da bi pomirila nasprotja, je Evropska komisija leta 1999 sprejela nadomestni izraz »kulturna raznoličnost«, ki ji Francozi spodbijajo pravno pristojnost in ji očita, da z neustreznimi retoričnimi figurami brani zgodovinske dosežke socialne države.⁵⁰ Mesečnik *Le Monde diplomatique* je v eni svojih številkk napovedal, da bo na domačih razpisih za subvencioniranje filmov kmalu med kandidati Steven Spielberg, če bo obveljala začasna kompromisna rešitev pogajanj v okviru STO. Rešitev namreč dopušča, da države lahko razpisujejo subvencijske programe z javnimi sredstvi, a s pogojem, da dovolijo kandidirati na razpisih domačim in tujim državljanom ali podjetjem, če seveda producirajo »podobne proizvode«. Na slovenskih razpisih za film bo torej kmalu tudi Spielberg poleg domačih režiserjev in ga bodo morale komisije obravnavati podobno kakor domače režiserje. Nekatera nacionalna kulturna poročila (finsko in nizozemsko, na primer) zato odkrito dvomijo, da bo mogoče v prihodnje obdržati posege v »kulturne industrije« (kvotne določbe, podpora filmski, video, založniški ali glasbeni produkciji).

Slovenska kulturna administracija nima (javnega) mnenja o pogajanjih v okviru STO, še manj o pogajanjih o svobodnem investiranju v okviru OECD⁵¹, četudi v pogajanjih STO zagotovo nastajajo prihodnji obrisi slovenske kulturne politike. Iz tega bi lahko sklepali, da

⁵⁰Cf. Serge Regourd, *L'exception culturelle*, PUF, Pariz, 2002. V pogajanjih STO so res zastavljeni vsi stebri socialne države, saj so predmet pogajanj vse storitvene dejavnosti, se pravi, kultura, zdravstvo, šolstvo, socialno varstvo, javne prevozne storitve, oskrba z vodo, elektrogospodarstvo, itn. Serge Regourd pravi, da edini pravi očitek konceptu »kulture kot izjeme« je, da jemlje v bran le kulturo, ne pa vseh vidikov socialne države, kajti kultura se prav gotovo ne bo mogla rešiti sama, temveč le skupaj z drugimi področji, se pravi, le če ji bo uspelo ohraniti jih kot nedotakljive splošne vrednote.

⁵¹Države članice OECD so poskušale leta 1995 zaobiti »prepočasna« pogajanja STO in v diplomatski diskretnosti izsiliti enake pravice za tuje investitorje v državah članicah OECD, kakršne v državah članicah uživajo domači investitorji. Informacije o pogajanjih so prišle v javnost šele leta 1997 in povzročile oster odpor, najprej pri francoskih filmskih delavcih. Javno nasprotovanje je potem preprečilo, da bi se ta pogajanja nadaljevala.

je verjetno zamolčani del slovenske kulturne politike pomembnejši od javnega dela. Vseeno si poglejmo najpomembnejši dokument slovenske kulturne politike, kjer bomo našli nekaj zanimivih odzivov na evropske dileme.

Ob tej priložnosti se ne bomo ukvarjali s primerjavo slovenske kulturne politike s tisto pred letom 1991, četudi bi dobili nekatere zanimive primerjave: vprašanje »decentralizacije«, denimo, je bilo tedaj rešeno skupaj s »funkcionalno decentralizacijo«, a tudi aktivna participacija v kulturi je bila v okviru amaterskih kulturnih dejavnosti gotovo večja kakor danes. Zgodovinarsko delo bomo prepustili kakšni drugi priložnosti, tokrat se bomo omejili le na ključna dokumenta slovenske kulturne politike iz zadnjih let: na Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture iz leta 1994⁵² in na zakon s podobnim naslovom iz leta 2002 (Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo)⁵³.

Podobno kakor vprašanje »splošnega konsenza«, o katerem smo govorili v uvodu, se v obeh zakonih zastavlja vprašanje, kako definirati »javni interes«. Zakon iz leta 1994 ga definira »tehnično«, izhajajoč iz tedanje delitve dela na Ministrstvu za kulturo (razen prvega splošnega določila, ki brani t. i. decentralizacijo):

»Javni interes na področju kulture obsega zlasti:

- ustvarjanje možnosti za skladen kulturni razvoj Slovenije,
- zagotavljanje pogojev za ustvarjanje, posredovanje in dostopnost kulturnih vrednot,
- varstvo kulturne dediščine in naravne dediščine,
- uveljavljanje slovenske kulture doma in v svetu,
- kulturno vzgojo v šolstvu in izobraževanje za poklice na področju kulture,
- kulturološke raziskave.« (2. člen.)

V zakonu iz leta 2002 pa ni več niti okornega seznama nalog, ki naj bi sodile v »javni interes za kulturo«, temveč je javni interes opredeljen izključno le kot državni interes:

»[...]javni interes na področju kulture je interes za ustvarjanje, posredovanje in varovanje kulturnih dobrin na državnih in lokalnih ravneh, ki se uresničuje z zagotavljanjem pogojev zanje.« (2. člen, 2. odstavek)

⁵²Objavljen v *Uradnem listu RS*, št. 75-2680/94, 2. december 1994.

⁵³Objavljen v *Uradnem listu RS*, št. 96, 14. november 2002.

Definicija torej pravi, da je interes za kulturo »javen«, če ga zagotavlja država (bodisi na lokalnih ravneh bodisi na kakšnih drugih, saj je navsezadnje lokalna raven prav tako državna, kakor je državna tudi njena uprava).

Nadaljnja prelomnica, ki opozarja na temeljito spremembo v umevanju javnega interesa, je v tem, da v definiciji javnega interesa ni več »dostopnosti kulturnih vrednot«, ki jo je zajemal zakon iz leta 1994. Ker je dostopnost kulturnih dobrin značilna za evropski socialni model kulturne politike, je opustitev tega določila pomembno znamenje, da je med 1994 in 2002 v kulturni politiki slovenske države prišlo do močnega premika k neoliberalnemu modelu.

»Dostopnost kulturnih dobrin« se vendarle pojavi dvakrat v zakonu iz leta 2002: v 8. členu, ki navaja, »kako« ali »s čim« se uresničuje javni interes za kulturo⁵⁴; in v 25. členu, ki določa, da država in lokalne skupnosti v javnem interesu zagotavljajo pogoje za »ustvarjanje, posredovanje in varovanje [tistih] kulturnih dobrin, ki se na trgu ne zagotavljajo v zadostnem obsegu ali kakovosti, ali zaradi dostopnosti najširšemu krogu uporabnikov«. Zagotavljanje dostopnosti je tako izenačeno z državnim korektivnim posegom v delovanje kapitalističnega trga, tržni mehanizmi pa so hkrati mišljeni kot nekakšen »naravni način« bivanja (ustvarjanja, posredovanja in varovanja) kulturnih dobrin (in domnevno tudi storitev). Državna skrb za dostopnost kulturnih dobrin se tako dogaja na podlagi ali v ozadju »naravne« ali »normalne« kulturne logike, ta pa naj bi bila »tržna« logika. Tudi to kaže na močno uveljavitev neoliberalnega koncepta.

Zakon potem preide, ne da bi opredelil »javnega interesa za kulturo«, k opisu oseb, ki so »nosilci« javnega interesa, se pravi, ki tako ali drugače odločajo, kaj naj bi bil »javnega interesa za kulturo«:

»[...N]osilci javnega interesa so pristojni organi (Državni zbor Republike Slovenije, Vlada Republike Slovenije, ministrstva, organi lokalnih oblasti) in osebe javnega prava (javni skladi, javne agencije), na katere je z javnim pooblastilom preneseno izvajanje posameznih nalog.« (2. člen, 3. odstavek.)

⁵⁴»Javni interes za kulturo se uresničuje predvsem z zagotavljanjem pogojev za: kulturno ustvarjalnost; dostopnost kulturnih dobrin; kulturno raznolikost; slovensko kulturno identiteto; skupen slovenski kulturni prostor.«

Zanimivo, da zakon ne določa, denimo, da je »nosilec« javnega interesa »ljudstvo Slovenije« (ali da so nosilci državljanke in državljani). Iz takega izhodiščnega določila bi zakon potem zlahka izpeljal vlogo predstavniških organov (državni zbor) in izvršilnih organov (vlada RS...) pri uveljavljanju javnega interesa. Tega zakon ne naredi, pač pa v nekakšnem amalgamu navaja državne organe različne narave in raznih ravni. Kakor lahko sklepamo iz določb v 2. členu, je zakon izpeljal nekakšen papirnati *coup d'état*, saj se hkrati izogiba, da bi dal natančnejša ali vsaj nazornejša določila o »javnem interesu v kulturi«, daje pa Državnemu zboru, vladi, ministrstvu in lokalnim upravam vso pravico, da odločajo – ne »v imenu« ljudstva, temveč dejansko »namesto« ljudstva – kaj je »javni interes v kulturi«, ga po volji spreminjajo in omejujejo ali razširjajo pravice producentov ali porabnikov.⁵⁵ Če so si državne institucije vzele pravico, da samostojno odločajo o interesu vseh državljanek in državljanov, zakaj potem potrebujejo institucijo »civilne družbe«, ki jo vpeljuje zakon v nadaljevanju 2. člena:

»Nosilci javnega interesa izvajajo svoje naloge v sodelovanju s civilno družbo, ki jo predstavljajo nacionalni svet za kulturo in sveti lokalnih skupnosti, Kulturniška zbornica Slovenije in strokovne komisije ministra oziroma pristojnega organa lokalnih skupnosti.« (2. člen, 3. odstavek, nadaljevanje.)

»Civilna družba« je definirana kot »neodvisno telo«, a le na papirju, saj člane omenjenih ustanov imenujejo bodisi vlada, bodisi državni zbor, bodisi minister sam. »Civilna družba«, kakor jo prikazuje zakon, je zgolj v navideznem antagonizmu z državnimi institucijami, ki naj bi jih »civilna družba« nadzorovala, jim pomagala z nasveti ali dajala celo predloge za člane svetov javnih kulturnih zavodov. Izjema med institucijami »civilne družbe« je Kulturniška zbornica, organizacija stanovskih kulturnih društev, ki jo s cehovsko strukturo (po vzoru Gospodarske ali Obrtne zbornice) država zlahka izrablja.

⁵⁵Podobne pravice, ki si jih je po zakonu vzela država, zakon predvideva na nižji ravni za direktorje javnih zavodov, ki jih nastavlja država in jim daje avtorsko oblast nad zavodom. Na drugi strani pa zakon predvideva zelo neugodna zaposlitvena razmerja za umetnike in umetnice, s katerim lahko zavod sklepa delovna razmerja za določen čas, ta pa lahko traja celo pet let. V takšnih negotovih razmerah so uslužbenci pretirano odvisni od direktorja in omejeni pri uveljavljanju svojih estetskih nazorov.

Šele v 8. členu zakon omenja nekakšne cilje kulturne politike:

»Javni interes za kulturo se uresničuje predvsem z zagotavljanjem pogojev za:

- kulturno ustvarjalnost,
- dostopnost kulturnih dobrin,
- kulturno raznolikost,
- slovensko kulturno identiteto,
- skupen slovenski prostor.« (8. člen, 2. odstavek.)

Najprej zbode v oči to, da se posamezni cilji med seboj izključujejo (kulturna raznolikost in kulturna identiteta, denimo), a najbolj pomembno je, da cilji niso zastavljeni kot izhodišče zakona o kulturi, temveč jih najdemo nekje mimogrede. Predstavljeni so kot nedoločne smernice za Nacionalni program za kulturo, v katerem naj bi »nosilci javnega interesa« s pomočjo svojih aparatov »civilne družbe« opredelili cilje kulturne politike, se pravi, stran od mitologizirane »demokratske javnosti« in »javnih razprav«:

»Nacionalni program za kulturo je strateški dokument razvojnega načrtovanja kulturne politike, ki izhaja iz zgodovinsko doseženega položaja kulture in s katerim se ugotovi vlogo kulture v razvoju Slovenije in slovenskega naroda ter javni interes zanjo, opredeli področje kulture, kjer se zagotavljajo kulturne dobrine kot javne dobrine, načrtuje investicije v javno kulturno infrastrukturo, postavi cilje in prioritete kulturne politike in določi čas za njihovo uresničitev ter kazalce, po katerih se bo merilo njihovo doseganje.« (10. člen, 1. odstavek.)

Že zakon o kulturi iz leta 1994 je preložil cilje kulturne politike na Nacionalni kulturni program⁵⁶, ki naj bi določil nekakšne prioritete slovenske kulturne politike; tako tudi zakon o kulturi iz leta 2002 prelagi cilje kulturne politike na Nacionalni program za kulturo, s katerim naj bi v prihodnosti določili tehnokratske prioritete v javnem upravljanju kulture.

Zakon jasno ne opredeljuje slovenske kulturne politike, pač pa v njem najdemo definicijo »javne kulturne dobrine«:

⁵⁶»Nacionalni kulturni program določa temelje kulturne politike in opredeljuje obseg dejavnosti na področju kulture, ki se financira oziroma sofinancira iz državnega proračuna in iz drugih javnih ter zasebnih sredstev.« (7. člen, 1. odstavek.)

»Država in lokalne skupnosti v javnem interesu zagotavljajo pogoje za ustvarjanje, posredovanje in varovanje kulturnih dobrin, ki se na trgu ne zagotavljajo v zadostnem obsegu ali kakovosti, ali zaradi dostopnosti najširšemu krogu uporabnikov«. (25. člen, 1. odstavek.)

Po zgornji definiciji je naravno stanje umetnostne in kulturne produkcije produkcija za »trg«. Domnevamo lahko, da je s tako »tržno produkcijo« mišljena zabavna industrija, ki naj bi prek tržnih mehanizmov nekako samodejno zagotavljala najnujnejšo preskrbo s »kulturnimi dobrinami«. Država pa naj bi z javnimi sredstvi posegala v zabavno industrijo in na njen trg le, kadar samodejna »tržna logika« ne bi delovala v skladu s skromnimi političnimi cilji države: kadar bi bile kulturne dobrine maloštevilne ali premalo kakovostne ali ne bi bile dostopne najširšemu krogu uporabnikov. Zakon iz leta 2002 potemtakem opredeljuje polje slovenske kulturne politike kot intervencijsko politiko, ki s svojimi posegi popravlja razmerja, ki se oblikujejo svobodno na trgu. Če definiramo kulturno dobrino kot tržno blago ali storitev, kakor jo opredeljuje Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo iz leta 2002, potem slovenska kulturna politika z intervencijami v kulturno industrijo krši neoliberalistično načelo prostega oblikovanja trga, saj izvaja protekcionistično politiko na področju zabavne industrije. Spričo tako zastavljene kulturne politike pa se bo Slovenija kmalu morala pogajati s tujimi ekonomskimi institucijami (STO, denimo) o tem, ali sme še naprej dodeljevati subvencije za kulturo. Ker zakon opredeljuje kulturo kot tržno blago, se slovenska kulturna politika bržkone sama izroča mednarodnim ekonomskim institucijam, da jo odpravijo. Slovenska kulturna politika tako rekoč samomorilsko rine v to, da se odpravi.

Med definicijami izrazov iz zakona najdemo tudi izraz »javni kulturni program«, ki ga zakon navaja v ožjem smislu, kakor bi pričakovali:

»[...]Javni kulturni program je kulturna dejavnost izvajalcev, ki niso javni zavodi, pa jo država oziroma lokalna skupnost zagotavlja/ financira na primerljiv način kot javne zavode.« (2. člen, 5. alineja)

»Javni kulturni program« potemtakem zastopa vse oblike (zasebnega, civilnega...) organiziranja, ki niso javni zavodi, s čimer zakonodaja eksplicitno ločuje dejavnost javnih zavodov od javnega kul-

turnega programa. Dejansko torej obstajata dva »javna kulturna programa«:

prvič, tisti, ki je del javnih državnih služb, se pravi, javnih zavodov, in mu zakonodaja ne pripisuje potrebe, da bi imel svoj »program«;

drugič, »javni kulturni program«, ki nastaja vsako leto sproti z javnimi razpisi. Med njimi so naloge, ki jih država ne zagotavlja z javnimi zavodi, ampak s sofinanciranjem kulturnih programov in projektov, ki jih prevzema »zasebni sektor«, zasebni zavodi, »civilna družba«. Ravno to področje po svoji naravi dejansko ni »program«, saj nastaja »spontano«, sproti. A četudi zakon obravnava to področje brezskrbno, pa sodijo sem celotna področja kakor knjižno in glasbeno založništvo, film ipd.

A zakaj zakon ločuje delo javnih zavodov od nalog, ki jih opravlja zasebni sektor? Kaj delajo javni zavodi, če ne kulturnega programa? Kako je mogoče ločiti »kulturni program« po tem, ali nastaja v javnem zavodu ali v privatnem zavodu? Kako naj si razložimo, zakaj kulturna politika potrebuje ta razloček? Razlika, če razmislimo, je pomembna le pri financiranju: medtem ko Ministrstvo za kulturo ali lokalne skupnosti javne zavode *financirajo* v celoti, ostale, zasebne zavode, le *sofinancirajo*. Tem kulturnim ustanovam državni finančerji priznajo le delno podporo, ker naj bi bile te ustanove primarno komercialne, se pravi, da najprej delajo za »trg«, zraven pa opravljajo še kulturne naloge, za katere dobivajo od države delne odškodnine.

Končni učinek tega je, da morajo te ustanove, če hočejo vzdržati tekmo z javnimi zavodi, privoliti v večjo notranje izkoriščanje delovne sile, ali z drugimi besedami: opravljati isto delo za manjše plačilo in za ceno negotove socialne varnosti. Ker je država njihov najpomembnejši naročnik, so vrh vsega pod stalno ideološko kontrolo vladajočih strank in kulturne administracije. Ker pa država njihovo delo opredeljuje kot produkcijo za trg, se ji vrh vsega dejansko odpoveduje od trenutka, ko bo poseg v kulturno industrijo začel veljati kot protekcionizem in kršenje načel svobodne trgovine. Tedaj bo v negotovosti državno sofinanciranje področij založništva, filma, glasbe... – in po vsej verjetnosti bodo ta področja, če bo neoliberalizem zadržnil svojo zanko, popolnoma prepuščena ponudbi zabavne industrije.

Kulturna administracija je morda ravnodušna do nevarnosti neoliberalizma, saj je že razmejila, kaj namerava žrtvovati, kaj pa bo varovala. Obrnila je že »represenzativno umetnost«, ki jo zastopajo javni zavodi, negotovosti pa prepustila zasebni sektor.

Z ironijo lahko sklenemo naš prispevek, namreč, da je slovenska kulturna politika vsekakor vse bolj evropska, se pravi, neoliberalna. Ob notranjih ekonomskih primežih in pritiskih evropske neoliberalne administracije se je slovenska kulturna politika zgrnila okoli institucije javnih zavodov. Zelo podobno sta ravnali Nizozemska in Finska, ko sta obe v času, ki ga opisujeta kot »ekonomsko recesijo«, gradili novi operi. Popolnoma v nasprotju z »ekonomsko racionalnostjo« torej. V imenu iste »ekonomske racionalnosti« pa kulturni administratorji popuščajo, kadar gre za interes zabavne industrije. Ta lahko v imenu svoje »učinkovitosti« brezkompromisno uničuje kulturno okolje: da so časopisi še bolj rumeni, televizijski programi še manj javni, knjige s še več slovničnimi napakami, knjižnice s še manjšo izbiro, kinodvorane z manj kakovostnim programom, itn. »Učinkovitost« v smislu večanja profita, na eni strani, je, na drugi, pogubna za emancipacijo državljana ali državljanke.

Bolj kot vse drugo slovenska kulturna politika žrtvuje prav porabnika kulture. Zadnja kulturna zakonodaja ga skorajda ne omenja, razen z ohlapnim ciljem »dostopnosti kulturnih dobrin«. Pravice porabnika kulture do kulturnih dobrin, do katerih naj bi bil upravičen zaradi distribucije javnih sredstev, je zamenjala z nedoločnimi cilji. Fraze iz popularnih evropskih in domačih frazeologij (kulturna ustvarjalnost, dostopnost kulturnih dobrin, kulturna raznoličnost, slovenska kulturna identiteta, skupen slovenski kulturni prostor) pa ne morejo prikriti, da slovenska kulturna politika opušča načelo javne redistribucije finančnih sredstev, ki naj bi opravljala ravno to nalogo, da bi zmanjševala razlike med prebivalstvom, se pravi, »kulturno in socialno izključenost«. To splošno načelo javne redistribucije je zamenjala s politiko, ki prelaga finančno breme vseh državljanov in državljanek (se pravi, javna sredstva) v uživanje maloštevilnih. Potemtakem je neizogiben učinek sedanje zastavitve slovenske kulturne politike to, da navsezadnje siromaši siromašne in bogati bogate.

REFERENCE

- Breznik, Maja. 2002. »Obrtno založništvo nasproti industrijskemu«, *Večer*, 8. april 2002, str. 10.
- . 2002. »Če knjiga postane industrijski izdelek«, *Večer*, 22. april 2002, str. 10.
- CENSIS. 1995. *Cultural Policy in Italy*. Strasbourg: Culture Committee.
- Cultural Policy in the Netherlands*. 1994. Ministry of Welfare, Health and Cultural Affairs.
- Cultural Policy in Finland. National Report* 1995. Helsinki: The Arts Council of Finland, Research and Information Unit.
- Cultural Policies. Cultural Administration in Austria*. 1998. Dunaj: Federal Chancellery – Art Department.
- D'Angelo, Mario in Vespérini, Paul. 2002. *Cultural policies in Europe: Regions and Cultural Decentralisation*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Delovno gradivo za pripravo predloga zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo*. 2002. Gradivo Ministrstva za kulturo, 21. januar 2002.
- Ginzburg, Carlo. 1976. *Il formaggio e i vermi*. Torino: Giulio Einaudi.
- Gournay, Bernard. 1988. »Rapport national«, objavljeno v: *La Politique culturelle de la France*. Pariz: La Documentation française.
- Kulturna politika v Sloveniji*. 1997. Vesna Čopič, Gregor Tomc (ur.). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Lukan, Blaž. 2002. »Politični interes in zdrava nečimrnost«, *Delo*, 14. marec 2002, str. 5.
- McGuigan, Jim. 1996. *Culture and the Public Sphere*. London – New York: Routledge.
- Poročilo o človekovem razvoju*. 1998. Matjaž Hanžek (ur.). Ljubljana: Urad Republike Slovenije za makroekonomske analize in razvoj.
- Regourd, Serge. 2002. *L'exception culturelle*. Pariz: PUF.

Schiffrin, André. 2000. *The Business of Book*. London – New York: Verso.

Slovenski nacionalni kulturni program. 2000. Ljubljana: Nova revija.

Šutej Adamič, Jelka. 2002. »S površnimi umetniki neusmiljeno«, *Delo*, 12. oktober 2002.

Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture. 1994.

Uradni list RS, št. 75-2680/94, 2. december 1994.

Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo. 2002. *Uradni list*

RS, št. 96, 14. november 2002.

ZBIRKA POLITIKE

Zbirka Politike je edicija, ki reflektira najrazličnejša vprašanja civilne družbe in javnih politik. Besedila večinoma nastajajo v okviru *policy* in raziskovalnih nalog, ki jih izvajajo sodelavci Mirovnega inštituta in zunanji sodelavci. Zbirka je namenjena strokovnjakom, snovalcem javnih politik, profesorjem, študentom, raziskovalcem, kakor tudi širšemu občinstvu, ki spremlja najnovejše dosežke humanističnih in družboslovnih raziskav.

Urednik zbirke je Aldo Milohnič.

Za bralce in bralke te knjige bodo bržkone zanimive tudi nekatere druge knjige, ki so izšle v zbirki Politike:

BRATKO BIBIČ

Hrup z Metelkove

Tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani

2003, slovenska izdaja, 223 strani, redna cena: 2.900 SIT, kataloška cena: 2.200 SIT

Knjiga *Hrup z Metelkove* je nastala na podlagi raziskovalnega projekta *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti*, ki je potekal od leta 1998 do leta 2000 na Mirovnem inštitutu. Avtor se v knjigi osredotoča na problematiko preskrbe neodvisne kulturne produkcije s prostorsko infrastrukturo v Ljubljani, kjer je (ne)razpolaganje s prostorom eden od večjih strukturnih problemov, s katerim se permanentno sooča. Na konkretnih primerih prikaže odnos mestne in državne kulturne politike do zunajinstitucionalne kulturne produkcije. Knjiga o psihodrami slovenske kulturne politike, urbicidu in stigmatizaciji »druge« kulture, ki se bere kot srhljivka.

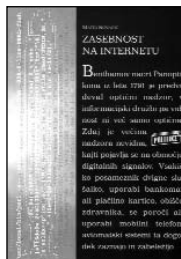


MATEJ KOVAČIČ

Zasebnost na internetu

2003, 111 strani, slovensko-angleška izdaja, redna cena: 2.900 SIT,
kataloška cena: 2.200 SIT

Knjiga govori o problemu zasebnosti v sodobni informacijski in potrošniški družbi, predvsem pa o problemu zasebnosti na internetu. Avtor se najprej dotakne socioloških dimenzij problema zasebnosti, v nadaljevanju pa obravnava pravne in tehnološke predpostavke nadzorovanja in zagotavljanja zasebnosti na internetu, kakor tudi opisi nekaterih zaščitnih tehnik, pa predstavljajo praktični vidik te vsestransko uporabne knjige. Tako je govora o tehnologijah, ki omogočajo vdore v računalniške sisteme, prestrežanje elektronske pošte, prestrežanje podatkov, ki potujejo skozi omrežja, povezovanje in zbiranje razpršenih podatkov, ravno tako pa se bralec seznanja s tehnologijami in postopki, ki te dejavnosti onemogočajo ali kako drugače ščitijo uporabnike pred njimi. Knjiga je zaradi svoje vsestranske uporabnosti vsekakor zanimiva in priročna za vse inštitucije in posameznike, ki se ukvarjajo z računalništvom in informacijskimi tehnologijami.



SREČO DRAGOŠ IN VESNA LESKOŠEK

Družbena neenakost in socialni kapital

2003, 91 strani, slovensko-angleška izdaja, redna cena: 2.900 SIT,
kataloška cena: 2.200 SIT

Knjiga je splet povezav in refleksij dveh družbenih pojavov (neenakosti in socialnega kapitala), ki sta ključna za razumevanje sodobnega dogajanja na področju blaginjskih in političnih sistemov. V prvem delu knjige avtorica in avtor opozarjata na pomenostavitve družbene realnosti, ki jim pravimo ideologije. V poglavju o neenakosti so obravnavani trije ideološki načini razumevanja tega pojma, ki se pri nas najpogosteje uporabljajo. S poglavjem o socialnem kapitalu si lahko pomagamo pri razumevanju povezave med družbeno neenakostjo in stratifikacijo. Kako se vse to odraža v vsakdanjem življenju, nam pokaže akcijska raziskava desetih ljubljanskih skupnosti, ki je predstavljena v drugem delu knjige. Tranzicijske izgube skupnostnih resursov zaradi denacionalizacije in privatizacije usodno vplivajo na vsakdanje življenje ljudi v skupnosti, na njihove zmožnosti, na družbeno participacijo in na odnose do ljudi, ki so tradicionalno označeni s predsodki in stereotipi.

