

Pjer Burdije

KLASNI UKUSI I ŽIVOTNI STILOVI

Pjer Burdije (Pierre Bourdieu, 1930–2002), francuski sociolog, antropolog, filozof, aktivni učesnik u društvenom i političkom životu Evrope u drugoj polovini XX veka. Smatra se jednim od najznačajnijih sociologa i intelektualaca u velikoj francuskoj sociološkoj tradiciji. Međunarodno sociološko udruženje uvrstilo ga je u deset najznačajnijih sociologa XX veka. Bio je šef Katedre za sociologiju na Collège de France. U javnom govoru bio je radikalno kritičar neoliberalizma i globalizacije. Na sasvim osoben način u svom delu je spajao najbolje teorijske tradicije marksizma i strukturalizma. Bio je izuzetno plodan pisac, a među najznačajnija Burdijeova dela ubrajaju se: *Nacrt za jednu teoriju prakse* (*Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972), *Razlika: društvena kritika ukusa* (*La distinction, Critique sociale du jugement*, 1979), *Šta znači govoriti: ekonomija jezičkih razmena* (*Ce que parler veut dire: économie des échanges linguistiques*, 1982), *Vladavina muškarca* (*La domination masculine*, 1998), *Pravila umetnosti* (*Les règles de l'art*, 1992), *Signalna svetla: prilozi za otpor neoliberalnoj invaziji* (*Contre-feux: propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, 1998).

U svom izuzetno uticajnom delu „Razlika: društvena kritika ukusa“, odakle je izdvojen ovaj tekst, Burdije uvodi tezu po kojoj kulturne razlike među različitim klasama imaju posebno značajnu ulogu u borbi između dominantnih i podređenih grupa. On dokazuje da ne postoji nešto što se naziva prirodnim ukusom, već da je on uvek arbitraran, ali duboko povezan sa klasnom strukturom, na osnovu kojeg se same klase i legitimisu. Uvodeći pojam kulturnog kapitala, on pokazuje kako različite društvene klase formiraju ukus koji se ogleda u izboru odeće, umetničkih dela, muzike koja se sluša, hrane i pića, sporta koji se gleda, programa koji se biraju na televiziji itd. Na osnovu kulturnog kapitala, dominantne društvene grupe nameću svoj ukus kao „prirodan“ i opštevažeći stvarajući razliku između sebe i drugih, obično nižih grupa.

Definicija onoga što je najbolje u kulturi, u stvari, zavisi od društvene grupe koja gradi tu definiciju. U tom smislu kultura ima veoma važnu ulogu u legitimisanju društvene nejednakosti. Pored ove osnovne teze, koju su posebno prihvatile studije kulture, Burdije je razvio i pojmove kao što su habitus, polje, ekonomski, kulturni, socijalni kapital, bez kojih je gotovo nemoguće zamisliti savremeno razmišljanje o odnosu između kulture i društva.

Različitim pozicijama u društvenom prostoru odgovaraju životni stilovi, sistemi diferencijalnih odstupanja koji su simbolički prevod objektivnih, egzistencijalnih razlika. Aktivnosti i predmeti vlasništva (potrošnja), čine sistematičan izraz oblika egzistencije (ono što se naziva životnim stilom...) Ukus, sklonost i sposobnost za (materijalno i/ili simboličko) prisvajanje određene vrste predmeta ili delatnosti (razvrstanih po klasama, ili pak razvrstavajućih) jeste stvaralačka formula koja se nalazi u načelu životnog stila; to je jedinstven skup distinktivnih preferencija koje pokazuju, u specifičnoj logici svakog simboličkog potprostora – nameštaja, odeće, jezika ili telesnog držanja – istu izražajnu nameru, načelo jedinstva stila; ono se saznaje neposrednim opažanjem, dok ga analiza razara, izdvajajući u njemu posebne univerzume. Na taj način, pogled na svet jednog starog zanatlije, način na koji on raspolaže svojim budžetom, svojim vremenom ili svojim telom, njegova upotreba jezika i izbor odeće potpuno su prisutni u njegovom savesnom i besprekornom radnom moralu valjanog, doteranog, dovršenog proizvoda, kao i u njegovoj estetici rada zbog rada, usled koje on meri lepotu svojih proizvoda marljivošću i strpljenjem potrebnim za njihovu izradu. Pars totalis, svaka dimenzija životnog stila simbolizuje, zajedno sa svima drugima, i ujedno simbolizuje sve druge; suprotnosti između klasa podjednako se izražavaju u upotrebi fotografije ili u količini i kakvoći trošenih alkoholnih pića, kao i u preferencijama u području slikarstva ili muzike: isto tako kao što suprotnost između uživanja alkohola i uzdržavanja, neumerenosti i trezvenosti, kafea i kuće, simbolizuje čitav jedan vid suprotnosti između širokih slojeva naroda i sitne buržoazije, koja poistovećuje svoje težnje za usponom i svoje staranje za vlastiti ugled sa odbacivanjem svega onoga što dovodi u vezu sa svetom koji prezire; na isti način, u unutrašnjosti sveta „znalaca“, koji smatraju pitanjem časti posedovanje podruma sa biranim vinima i ukrašavanje zidova platnima majstora, suprotnost između šampanjca i viskija, kao i paralelne suprotnosti između nameštaja Luj XIV i Knolovog nameštaja, ili između galizma i antlantizma, sažima sve ono što razdvaja staru od nove buržoazije. Osnovne društvene razlike nesumnjivo uspevaju podjednako da se iskažu pomoću jednog simboličkog aparata od svega četiri ili pet elemenata kakvi su Perno, penušavo vino, Bordo, šampanjac, viski, kao i pomoću izražajnog sistema složenijih i istančanijih pojava kakve briga oko društvenog razlikovanja nalazi u muzici ili slikarstvu.

Raskoš i nužnost

Načelo najvažnijih razlika u oblasti životnog stila i, još više, „stilizacije života“, prebiva u varijacijama distance prema svetu, prema njegovim materijalnim prinudama i neodložnim zahtevima vremena, koje zavise, u isti mah, od objektivne urgentnosti u datom trenutku i od dispozicije da se ostvari distanca prema toj situaciji; ta se dispozicija teško može nazvati subjektivnom: ona je pounutarnjena objektivnost i može se izgraditi samo u uslovima egzistencije koja je relativno slobodna od nužnosti, a zavisi od čitavog društvenog kretanja. Stoga radnici, češće nego druge klase, usmeravaju svoj izbor ka čistom i pristojnom enterijeru, lakom za održavanje, ili ka praktičnoj odeći klasičnog kroja koju im, u svakom slučaju, nameće ekonomska nužnost. Tamo gde najširi slojevi naroda, svedeni na dobra i vrline „prve nužnosti“ zahtevaju prikladnost i udobnost, srednji slojevi, koji su u većoj meri oslobođeni od nužnosti, žele topao, intiman enterijer, udoban ili prefinjen, odnosno modernu ili originalnu odeću. Pošto su pripadnici privilegovane klase odavno naviknuti na ove vrednosti, one im izgledaju kao nešto prirodno, što dolazi samo po sebi, pa su ih prognali u drugi plan; ove klase posvećuju se društvenim intencijama koje su priznate kao estetičke, kakve su istraživanje harmonije i kompozicije, zato što ne mogu da zasnuju svoju različitost na posedovanju, delatnostima ili „vrlinama“ koje ne mogu više da budu tražene, jer se dugo imaju; nema više smisla polagati pravo na njih, zato što one, zadržavajući svoju upotrebnu vrednost, gube svoju distinktivnu vrednost. Ukusi se, na taj način, upravljaju po nekoj vrsti uopštenog Engellovog zakona: na svakom nivou raspodele, ono što je za prethodne ili niže stupnje nedostižan luksuz ili apsurdna maštarija, postaje banalno i biva prognano u područje nužnosti onoga što se samo po sebi razume, zahvaljujući pojavi novih predmeta potrošnje, koji su ređi, te dakle distinktivniji.

Budući da su prilagođene klasnoj situaciji, kao skup mogućnosti i nemogućnosti, dispozicije su povezane i sa jednom pozicijom, rangom u strukturi klase, dakle uvek upućene, barem objektivno, na dispozicije pridružene drugim pozicijama. Usled jedne vrste sekundarnog pristajanja na nužnost, različite klase uzimaju za svoj etički ideal implicitne izbore etosa koji im ta nužnost nameće, odbacujući istim udarcem „vrline“ koje iziskuju druge nužnosti. Nema tog sitno-buržoaskog propovedanja asketizma, pohvale trezvenosti, vlasništva i istančanosti, koje ne sadrže prećutnu osudu prljavštine i nepodobnosti (bilo u rečima ili u stvarima), neumesnosti i nepredvidljivosti, bestidnosti ili bezočnosti, kao da njegovi akteri mogu da prepoznaju svoje vrednosti samo u krajnjoj razlici spram drugih – koja je, takođe, često, krajnja pobeda u genetskom i strukturalnom rastojanju koje ih istinski definiše. Isto tako, nema buržoaskog zahteva za blagostanjem ili diskrecijom, za ravnodušnošću ili bezinteresnošću, koji nema za metu „pretenzije“ (uvek označene kao prevelike ili premalene) sitnog buržuja, snebivljivog ili razmetljivog, oholog ili preterano uslužnog, neprosvećenog

ili sitničavog. Što se tiče pozivanja na red („šta ti misliš, ko si ti?“, „to nije za ljude kao što smo mi“), gde se oglašava načelo konformiteta – jedina gotovo izričita norma masovnog ukusa koja ima za cilj da ohrabri „skromne“ izbore u svakoj objektivno nametnutoj situaciji – on predstavlja stražu protiv težnji za poistovećivanjem sa drugim grupama, želju za izdavanjem i uvažavanjem distance koju uspostavlja grupa; težnje ka prekoračenju granica grupe naročito se osuđuju kod muškaraca: svako staranje za jezik i odeću trenutno biva opaženo ne samo kao znak malograđanskog stava, već i kao znak mekušta. Vidimo da je svaki pokušaj da se proizvede jedan etički organon koji bi bio zajednički za sve klase, unapred, osuđen na propast, barem kao nešto sistematično, kakvim ga, pak, čini svaki *univerzalni* moral, zbog toga što je jezik u isti mah zajednički za različite klase i kadar da u nekim upotrebama poprimi različita, čak i suprotna, antagonistička značenja.

Grupe se potpuno zaodevaju, zajedno sa svim onim što ih suprotstavlja drugim grupama, u zajedničke reči kojima se izražava njihov identitet, to jest njihova različitost. Uprkos prividnoj neutralnosti, obične reči kakve su delatnost, trezvenost, prikladan, funkcionalan, smešan, intiman, otmen, takođe su u sebi podeljene, bilo zbog toga što im različite klase pridaju različita značenja, ili zato što, pri istim značenjima, pridaju različitu vrednost imenovanim stvarima: na primer, reč *marljiv*, usrdno prihvataju oni koji njome izražavaju svoje uvažavanje dobro obavljenog posla, dovršenosti (svekolikog merila estetskog savršenstva, koje je nabijeno društvenim konotacijama), dok je drugi osećaju kao nedovoljno određenu i odbacuju.

Estetska dispozicija koja, sa odgovarajućom specifičnom sposobnošću suđenja, čini uslov legitimnog prihvatanja umetničkog dela, jeste jedna dimenzija životnog stila, u kojoj se, na nerazgovetan način, izražavaju specifična obeležja jednog stanja. Uopštena mogućnost neutralizovanja ljudskih potreba i stavljanja u zgradu praktičnih ciljeva, sklonost i trajna sposobnost za delatnost koja nema praktičnu funkciju, nastaje samo u jednom iskustvu sveta lišenog nužnosti i u obavljanju aktivnosti čiji je cilj sadržan u njima samima, kao što su školske vežbe ili posmatranje umetničkih dela. Drugim rečima, ona pretpostavlja distancu prema svetu (jedna posebna dimenzija te distance je, po Gofmanu, „distanca prema ulozi“), koja je princip građanskog doživljavanja sveta. Materijalna ili simbolička potrošnja umetničkog dela čini jednu od vrhunskih manifestacija *lagodnosti*, u smislu uslova i dispozicije u isti mah, koji običan jezik pridaje ovoj reči. Nepriistrasnost čistog pogleda ne može se razdvojiti od opšte dispozicije bezrazložnog, bezinteresnog, paradoksalnog proizvoda jednog ekonomski negativnog uslovljavanja koje rađa distancu prema nužnosti. **Zbog toga se estetska dispozicija definiše, objektivno i subjektivno, i odnosom prema drugim dispozicijama: objektivna distanca prema nužnosti, i prema onima koji su njom obuhvaćeni, udvostručuje se jednim svesnim postavljanjem na distancu, dvostruko nameravanim, prema slobodi. U onoj meri u kojoj raste objektivna**

distanca prema nužnosti, životni stil sve više postaje proizvod jedne „stilizacije života“, sistematična odluka koja usmerava i organizuje najraznovrsnije aktivnosti, izbor vina iz određene berbe, izbor sira ili uređenje letnjikovca. Kao potvrđivanje moći nad prevladanom nužnošću, životni stil uvek sadrži polaganje prava na superiornost u odnosu na one koji, ne znajući da potvrde ovo preziranje kontingencija u bezrazložnoj raskoši i razmetljivom trošenju, stoje u vlasti zemaljskih interesa i prinuda: slobodni ukusi mogu se potvrditi kao takvi samo u odnosu spram uslovljenih, koji su time uvedeni u estetički poredak, i na taj način konstituisani kao vulgarni. Ovu pretenziju je najteže osporiti, pošto relacija „čiste“ i „bezinteresne“ dispozicije, koja joj stoji u osnovi, u uslovima koji je čine mogućom (odnosno, u onim materijalnim uslovima egzistencije koji su najređi, zato što najmanje zavise od ekonomske nužnosti), može lako da ostane neopažena; na taj način bi privilegija koja u najvećoj meri određuje klasu izgledala kao najprirodnija.

Poznajući genezu i strukturu proizvoljnog i, kao takvog, najmanje priznato (dakle, legitimnog) *distinktivnog činioca klase*, koji u univerzumu izrađenih predmeta izdvaja predmete društveno označene kao umetnička dela, to jest, kao nešto što iziskuje i zavređuje da mu se pristupi sa čisto estetskih pozicija – kadrih da ga priznaju i konstituišu kao umetničko delo – želeli bismo da empirijski ustanovimo društvene uslove koji omogućuju estetsku dispoziciju, na taj način što ćemo pokazati kako varira sposobnost za prihvatanje ove dispozicije. U nemogućnosti da se poslužimo pravim eksperimentalnim aparatom, pokušali smo da posredno izmerimo estetsku dispoziciju kao sposobnost da se prizna nužnost estetskog poimanja nekog predmeta, koji jeste estetski konstituisan u datom trenutku, putem umetničke proizvodnje; ova sposobnost funkcioniše kao znanje, to jest nauka, koja ne povlači nužno odgovarajuću aktivnost; izjave ispitanih o onome što smatraju „prikladnim za fotografisanje“ definišu polje onoga što je, u njihovim očima, podložno estetskom konstituisanju (nasuprot onome što je iz tog polja isključeno, bilo zbog svoje beznačajnosti ili, pak, iz etičkih razloga). To znači da se sposobnost za usvajanje estetske dispozicije meri razmakom između onoga što je estetski konstituisala data grupa i onoga što je estetski konstituisala umetnička avangarda (u polju proizvodnje koje evoluira po zakonu dijalektike razlikovanja, taj razmak je u isti mah i vremensko rastojanje, jedno *kašnjenje*). U predanketi, postavili smo ispitanicima zadatak da ocene podobnost za fotografisanje njima poznatih predmeta nazvanih prosto: oblutak, trudna žena i tako dalje; reakcije zabeležene pred fotografijom, pokazale su se slične onima koje bi izazvala realizovana slika; pribegli smo fotografijama zato da bismo izbegli efekte nametanja legitimnosti koje bi imala slika, a i zbog toga što će, budući da se fotografska delatnost opaža kao pristupačnija, formulisani sudovi biti realniji.

U stvari, ništa ne razdvaja tako strogo različite klase kao dispozicije i sposobnosti koje objektivno iziskuje legitimna potrošnja legitimnih dela; i, još ređa

od ove relativno opšte sposobnosti – moći da se usvoji jedno u pravom smislu estetičko gledište o predmetima koji su već estetski konstituisani, dakle, preporučeni divljenju ljudi koji su naučili da prepoznaju znake – sposobnosti rezervisana za „stvaraoce“, naime, da se estetski konstituiše ma koji, čak i „vulgaran“ predmet, ili sposobnost da se principi jedne „čiste“ estetike angažuju u najobičnijim egzistencijalnim izborima, na primer, u pitanjima kuhinje, odevanja ili uređenja stana. Kada se nađu pred delom legitimne umetnosti, oni koji imaju najmanje specifične merodavnosti primenjuju na njega opšte etičke sheme, iste one koje strukturiraju njihovo opažanje predmeta u svetu: oni obraćaju tek sekundarnu pažnju na formu, ne mogu da uklone etičke zastore koji ometaju opažanje kao takvo, a nadasve su lišeni sredstava za poimanje distinktivnih svojstava manira i stila, koja delu pridolaze iz njegovog odnosa prema drugim oblicima (to jest, u upućivanju, i pomoću njega, na polje dela i njegovu istoriju); zbog toga im ne preostaje ništa drugo do da prionu za predstavljenu stvar, pitajući se što ta stvar „hoće da kaže“ i poričući joj svaku vrednost ako ne ispunjava svoju prvu funkciju, naime, da kaže šta ima da kaže, da prikaže ono što prikazuje. Ali, ma kako savršeno ispunjavala tu funkciju predstavljanja, ona je savršena samo ako uopšte zaslužuje da bude predstavljena, ako je funkcija predstavljanja podređena jednoj višoj funkciji, na primer da veliča i uzdiže, učvršćujući je i ovekovečujući, jednu stvarnost koja zavređuje da bude sublimirana. To je osnov ovog „varvarskog ukusa“ o kojem je govorio Kant i na koji se uvek negativno pozivaju najsuprotstavljenije forme vladajućeg ukusa: ovaj realistički funkcionalizam priznaje samo realističko predstavljanje predmeta koji se odlikuju lepotom i društvenim značenjem, isključujući mogućnost da bi jedna ružna stvar (zmija) mogla da bude predmet lepe predstave, ili da jedna verno predstavljena lepa stvar (zalazak sunca) ne mora automatski biti i lepa. Zanimanje za formu, ako se uopšte izrazi, još je zasnovano u shemama etosa, pri čemu etičke dispozicije stvaraju proizvode jedne neželjene sistematičnosti, potpuno suprotstavljene načelima koja je manje–više zaokruženo iskazala jedna estetička struja: ono ima svoj pravi smisao samo ako se dovede u vezu sa svojim istinskim načelom, na primer, uvažavanjem marljivog rada; to se načelo izražava i u svim drugim aktivnostima, u hiperkorektnosti jezika, strogoj ispravnosti odeće i standardnom uređenju enterijera.

Sposobnost da se smatraju lepima, ili, tačnije, dostojnima umetničkog uobličavanja (preko fotografije, najdostupnijeg oruđa umetničke proizvodnje), svakojaki obični predmeti (kora, metalna građa, kupus), odnosno predmeti na prvi pogled odvratni (zmija), ili društveno tabuisani (trudna žena ili saobraćajna nesreća) čvrsto je povezana sa nasleđenim ili u školi stečenim kulturnim kapitalom. Samo manjina, sačinjena od proizvođača umetničkih dela, profesora visokog školstva i kulturnih posrednika, prosuđuje u skladu sa legitimnom definicijom („nije bitna zmija...“) da svaka stvar može biti predmet lepe fotografije.

Pripadnici najširih narodnih slojeva i frakcija srednjih slojeva sa najskromnijim kulturnim kapitalom sistematično odbijaju prava estetička istraživanja kada ih sretnu u priredbama koje su im najbliže, naročito u televizijskim zabavnim magazinima: „Nikako ne volim te trikove rezanja, vidi se jedna glava, jedan nos, jedna noga... Vidi se izduženi pevač, tri metra dugačak, sa rukama od dva metra, zar vam se ne čini da je to besmisleno? Ne volim to, grozno je, ne vidim zašto bi se iskrivljavale stvari“ (pekar, Grenobl). Različite ankete potvrđuju ovo neprijateljstvo prema svim vrstama formalnih istraživanja. Za razliku od toga, pozdravlja se ono što ima „atmosfera“, to jest što poseduje izvestan kvalitet odnosa uspostavljenih između publike i umetnika; odsustvo zabavljača sa žaljenjem se ocenjuje kao nedostatak topline. Znamo, isto tako, da se u bioskopu masovnoj publici (često zbunjenoj *flach-backom*) dopadaju zapleti koji logički i hronološki vode ka srećnom završetku, i da se ona bolje „snalazi“ u jednostavno opisanim situacijama i ličnostima, nego u višesmislenim i simboličnim „pričama“, u čijem ustrojstvu nema vidljivog reda, i koje upućuju na doživljaje i probleme iznad sfere svakodnevnog iskustva. Iz svih ovih primera vidi se da princip odbijanja ne proizlazi samo iz manjka tehničke kompetencije, već i iz prijanjanja za čitav jedan skup „vrednosti“ koje odbacuju istraživanje forme. Na taj način, ljubav koju masovna publika najčešće pokazuje za najspektakularnije priredbe (mjuzikl, bulevarsko pozorište, cirkus, filmske spektakle i tako dalje) i za najspektakularnije vidove tih priredbi (kostime, muziku, dinamičnu radnju, kretanje, elemente čudesnog), i nadasve strast za sve oblike komičnog, pogotovo one koje se zasnivaju na parodiji ili satiri na račun „velikih“ (imitatori, pevači itd.) – to su dimenzije, jednog *etosa svetkovine*, raspusne zabave, nespontanog smeha koji oslobađa na taj način što postavlja naglavce društveni svet, preokrećući konvencije i konvencije. Što se tiče preferiranja figurativnog slikarstva i vernog predstavljanja prirodne lepote – lepog deteta, lepe devojkice, lepe životinje ili lepog predela – ono se očigledno nadahnjuje odbijanjem formalizma koji, postavljajući formu, odnosno umetnika, u prvi plan, zajedno sa njegovim namerama, igrama, efektima, odbacuje samu stvar na odstojanje i onemogućuje neposredno i potpuno sjedinjenje sa lepotom sveta, koja je forma *par excellence* masovnog estetskog doživljaja. Ništa nije toliko suprotno ovom kultu lepote i radosti sveta kao osnovnog materijala umetničkog stvaranja, koliko su to istraživanja kubističkog slikarstva, jednodušno ocenjena kao agresije protiv prirodnog poretka i, nadasve, protiv ljudskih običaja.

Rastojanja između klasa podjednako su upadljiva i kada se razmatra specifična kompetencija koja je jedan od (prećutnih) uslova potrošnje dobara legitimne kulture. Tako je broj prepoznatih kompozitora neposredno zavisao od školskog kapitala (otuda, na primer, razmak između industrijalaca i velikih trgovaca i umetnika ili sitnih trgovaca): dok nijedan od ispitivanih radnika ili službenika nije bio kadar da pogodi 12 ili manje kompozitora, autora 16 ponuđenih dela, 52 odsto umetnika i profesora (a 78 odsto profesora visokog školstva) postigli su taj rezultat.

Stopa izostalih odgovora na pitanje o omiljenom slikaru ili muzičkim delima tesno je skopčana sa nivoom obrazovanja; najširi slojevi naroda, zanatlije i sitni trgovci oštro su suprotstavljeni višim klasama. Isto tako, slušanje „učeničkih“ radio-emisija, France-Musique i France-Culture, i muzičkih i kulturnih emisija, posedovanje gramofona, slušanje ploča, posećivanje muzeja i nivo kompetentnosti u pitanjima slikarstva – sva ta obeležja, i sva međusobno povezana, tesno su skopčana sa kulturnim kapitalom i brutalno hijerarhizuju različite klase i frakcije unutar njih.

Distanca puna poštovanja i poznavanje

Društvene klase manje se razlikuju po stepenu priznavanja, a više po stepenu poznavanja legitimne kulture: izjave o ravnodušnosti su retke, a još je ređe neprijateljsko odbacivanje – barem u situaciji nametanja legitimnosti, koju je stvorila relacija ankete o kulturi, slična ispitu. Jedno od najverodostojnijih svedočenja o priznavanju legitimnosti počiva na težnji ispitanika da prikriju svoje neznanje ili ravnodušnost, i da na silu iznesu mišljenja i aktivnost koje su saglasnije sa legitimnom definicijom: dovoljno je uporediti mišljenja o muzici sa poznavanjem muzičkih dela da bi se videlo kako dobar deo (dve trećine) onih koji biraju „najotmeniji“ odgovor („volim svaku kvalitetnu muziku“) ima osrednje znanje o muzičkim delima; isto tako, na „drugom nivou, neki ispitanici koji izjavljuju da vole „Štrausove valcere“ nalaze se među onima koji su u najvećoj meri lišeni kulturne kompetencije; oni izražavaju poštovanje prema kulturnoj legitimnosti, koju u njihovim očima predstavlja anketar, na taj način što iz svoje baštine biraju ono što im se čini najsaoobraženije legitimnoj definiciji. Međutim, izvesno je da ovo priznanje ne isključuje osećanje isključenosti. Za više od polovine ispitivanih osoba, učena kultura je tuđ svet, udaljen, nedostupan, i tek na nivou višeg obrazovanja osećanje da je čovek na ravnoj nozi sa legitimnim delima prestaje da bude privilegija manjine, da bi postalo statusno obeležje.

Moglo bi se reći da je distanca prema legitimnim delima saobražena sa distancom prema školskom sistemu, kada u prenošenju oruđa za usvajanje kulture, i to legitimno usvajanje, domaće obrazovanje ne bi igralo nezamenljivu ulogu zahvaljujući tome što prethodi drugim vidovima obrazovanja. Nije slučajna pojava to što ankete o delatnostima i mnjenjima u pitanjima kulture teže da poprime oblik ispita u kojem ispitanici, koji su se uvek osećali saobraženi jednoj normi, postižu hijerarhizovane rezultate u skladu sa stepenom posvećenosti školi, i izražavaju preferencije koje uvek prilično tačno odgovaraju njihovim zvanjima, kako po sadržaju tako i po modalitetu. Istina je, na prvi pogled paradoksalna, da što se više penjemo na društvenoj lestvici, to više istina ukusa počiva na organizaciji i funkcionisanju školskog sistema, zaduženom da usadjuje program (u smislu škole i informatike) koji vlada duhovima „kultivisanih“, sve do istraživanja „ličnog dara“ i težnje ka „originalnosti“. Iako su vezana za

društveno kretanje, u suštini zavisna od prenošenja kulturnog kapitala koje nije sankcionisano obrazovnim sistemom, rastojanja između školskih kvalifikacija i kulturne kompetencije, ipak, su odveć česta da bi se moglo govoriti o nesvodivosti „autentične kulture“, koju sama škola priznaje, na „školsku“ učenost, ukoliko je ova tako obezvređena.

Ne bi bilo potrebno dokazivati da se kultura stiče – ili da je posebna forma kompetencije koja se naziva ukusom proizvod obrazovanja, odnosno da ništa nije tako banalno kao istraživanje originalnosti – da čitav skup društvenih mehanizama nije prikrivao te osnovne istine, koje nauka mora ponovo da ustanovi, uspostavljajući, pored njih, i funkcije njihovog prikrivanja. Upravo na taj način ideologija prirodnog ukusa, zasnovana na poricanju svih ovih očiglednosti, izvlači svoju pojavu i svoju delotvornost iz toga što, poput svih ideoloških strategija koje nastaju u svakodnevnoj klasnoj borbi, naturalizuje realne razlike, preobraća u prirodne razlike ono što su, u stvari, razlike u načinima sticanja kulture. To se dobro vidi na primeru jednog estete kulinarske umetnosti, koji govori isto što i Frankstel kada ovaj, u jednoj izjavi, samorazaražujuć za istoričara umetnosti, ne priznaje druge legitimne kompetencije u pitanju slikarstva osim onih koje omogućuju da se delo oseti, ne da se razume: „Ne treba mešati ukus sa gastronomijom. Ako je ukus prirodni dar da se upozna i zavoli savršenstvo, gastronomija je, sa svoje strane, skup pravila koja upravljaju kulturom i obrazovanjem ukusa. Gastronomija je za ukus ono što su gramatika i književnost za literarno osećanje. Na taj način postavljeno je suštinsko pitanje: buduća da je gurman prefinjeni poznavalac, da li je onda gastronom učeni pedant?... Gurman je svoj vlastiti gastronom, kao što je čovek od ukusa svoj vlastiti gramatičar... Nisu svi ljudi gurmani, zbog toga su potrebni gastronomi. O gastronomima treba da mislimo ono što mislimo o pedagozima uopšte: da su ponekad nepodnošljive cepidlake, ali da su i korisni. Oni služe inferiornom i skromnom rodu, i na njima je da ga poboljšaju služeći se taktom, merom i otmenom lakoćom... Postoji i rđav ukus... prefinjeni to nagonski osećaju. Onima, pak, koji to ne mogu da osete, potrebno je pravilo“ (P. de Presak, *Razmatranja o kuhinji*; uporedi sa: P. Frankstel, „Problemi sociologije umetnosti“, u Ž. Gurvič, *Kurs sociologije*). Tako ono što ideologija prirodnog ukusa suprotstavlja, kroz dva modela kulturne kompetencije, jesu u stvari dva modela sticanja kulture, celokupno učenje, rano i neosetno u okviru porodice, koje počinje u najranijem detinjstvu, i kasnije učenje, metodično, ubrzano, za koje se stara jedna izričita i svesna pedagoška delatnost. Tobožnje prirodno i svesno učenje kulture razlikuje se od svih oblika prisiljavanja na kulturu, ali ne toliko kao što bi to htela ideologija kulturne „glazure“ – po dubini i trajnosti ovih efekta, koliko po modalitetu odnosa prema kulturi koji podstiče. Ono pruža sigurnost u sebe, povezanu sa izvesnošću zadržavanja kulturne legitimnosti, istinski princip *lagodnosti* s kojom se poistovećuje izvrsnost; „ono stvara odnos veće bliskosti, u isti mah prisniji i neusiljeniji, sa kulturom; to je neka vrsta porodičnog dobra, koje

je neko oduvek poznao i čijim se legitimnim naslednikom oseća: muzika nisu ploče i gramofon, dostupni u poslednjih dvadeset godina, pomoću kojih je neko otkrio Baha i Vivaldija, već porodični klavir slušan od detinjstva i neobavezno sviran do adolescencije; slikarstvo, to nisu muze iznenada otkrivene u nastavku školovanja, već dekor porodičnog univerzuma.

Pored toga kao što pristalice prirodnog ukusa dobro znaju, ovako racionalno učenje pretpostavlja minimum racionalizacije koja ostavlja svoj trag u (intelektualnijem) odnosu prema kulturnim dobrima. Vrhunsko zadovoljstvo estete gubi se u pojmu. Ono se podjednako suprotstavlja „naivnom“ zadovoljstvu bez mišljenja (koje ta ideologija uzdiže kroz mit novog gledanja i detinjstva), kao i (procenjenom) mišljenju bez zadovoljstva, karakterističnima za sitnog buržuja i „skorojevića“, koji su uvek izloženi ovim oblicima asketskog zastranjivanja, jer oni vode isticanju znanja na uštrb doživljaja, raspravljanja o delu na uštrb kontemplacije dela; dobra ilustracija su ljubitelji filma koji uvek znaju sve što se može znati o jednom filmu, a da ga nisu ni gledali.

Zna se da školski sistem ne ostvaruje u potpunosti svoju istinu: suština onoga što prenosi škola stiže se takođe i kroz: sistem rangiranja kojeg školski sistem uspostavlja načinom prenošenja i ocenjivanja, znanja, ili kroz samu organizaciju škole (hijerarhija, disciplina, sekcije, vežbe, i tako dalje). Ali škola mora da racionalizuje ono što prenosi: na taj način ona praktične sheme razvrstavanja, uvek delimične i povezane s praktičnim kontekstima, zamenjuje eksplicitnom i standardizovanom taksonomijom, utvrđenom jednom za svagda u obliku sinoptičkih shema ili dualističkih tipologija (na primer, klasično/romantično), i svesno usađenih, dakle, očuvanih u pamćenju u obliku znanja podložnog obnavljanju, na bezmalo istovetan način za sve učenike, za sve koji su podvrgnuti njenom dejstvu. Pružajući oruđa izražavanja koja dopuštaju da se u red kvazi sistematičnog diskursa uvedu praktične preferencije i da se one svesno organizuju oko izrečenih principa, ona omogućuje ovladavanje (manje ili više adekvatno) praktičnim principima ukusa, (pomoću operacija analognih onima koje omogućuje gramatika), racionalizujući „osećanje lepote“ kod onih koji ga imaju, dajući im umesto kretanja neizvesnim putem improvizacije – norme, pravila i uputstva, kao referentna sredstva. Ali ona time nalazi zamenu za neposredni doživljaj (što izaziva gnev esteta protiv pedagoga i pedagogije), nudi skraćene dugog puta upoznavanja, omogućuje delatnosti koje su proizvod poznavanja pojma i pravila, umesto da izviru iz tobožnje spontanosti „prirodnog ukusa“, nudeći ujedno прибежиште svima onima koji se nadaju da će moći da nadoknade izgubljeno vreme.

Kulturna nemaština

Uklapanjem odnosa prema kulturi u životni stil, čiji je on bitna dimenzija (kao visokodistinktivan princip društvenog razvrstavanja u klase), može se

opisati životni stil različitih klasa, njihova „kultura“ u širokom, etnološkom smislu, i u njemu obuhvatiti posjedovanje ili oskudica „kulture“ u ograničenom i normativnom značenju koji toj reči pridaje obična upotreba. Bilo bi uzaludno pokušavati da se definiše vladajući ukus, a da se on pri tom ne umetne u životni stil, čije je – među ostalima – ispoljavanje, kao i nastojati (iz straha od opisivanja pomoću nedostatka) da se definiše po sebi i za sebe, izvan svakog upućivanja na legitimnu kulturu – i time na vladajući životni stil – jedan životni stil koji, poput onog nižih slojeva, upravo lišavanju duguje većinu svojih obeležja. Kult „masovne kulture“ mogao bi biti samo slučaj jednog prikrivenog oblika klasnog razizma, koji vodi ratifikovanju kulturne nemaštine (opravdavajući time odbacivanje obrazovnog sistema). Životni stil najširih slojeva naroda duguje svoja osnovna obeležja uključujući i ona naizgled najpozitivnija, činjenici da predstavlja jedan oblik prilagođavanja na datu poziciju u društvenoj strukturi i da uvek obuhvata, makar to bilo samo u obliku osećanja nemoći, nesposobnosti, poraza ili, ovde, kulturne nedostojnosti, jednu formu priznavanja vladajućih vrednosti. Ono što razdvaja najšire slojeve naroda od ostalih klasa manje je i, nesumnjivo, sve manje i manje – subjektivna intencija njihovog životnog stila, a više ekonomska i kulturna sredstva koja mogu da ulože u realizaciju dela, pri čemu je nedostatak moći da se postave vlastiti ciljevi (i, s tim u skladu, nametanje veštačkih potreba) bez sumnje najsuptilniji oblik otuđenja. Na taj način, narodni životni stil definiše se koliko odsustvom svake potrošnje luksuzne robe, viskija ili slika, šampanjca ili koncerata, krstarenja ili izložbi, kavijara ili starina, toliko i činjenicom da su date zamene tih roba penušac umesto šampanjca, ili imitacija kože umesto kože, pokazatelji oskudavanja i u drugoj vrsti moći.

U stvari, odnos pripadnika širokih slojeva naroda prema vladajućoj kulturi, književnoj ili umetničkoj, ali i naučnoj, ne razlikuje se mnogo od njihovog odnosa prema svetu rada. Isključeni iz posjedovanja oruđa za proizvodnju, oni su lišeni i oruđa simboličkog prisvajanja mašina koje opslužuju, u nedostatku nematerijalnog kulturnog kapitala, a on je uslov odgovarajućeg prisvajanja (barem u legitimnoj definiciji) kulturnog kapitala objektiviranog u tehničkim predmetima: upravo u obliku suprotnosti između kompetencije – znanja koje podrazumeva moć, kako sama reč kaže – i inkompetencije, između praktičnog i teorijskog vladanja, saznanja principa i njihovih teorijskih obrazloženja, konkretno se pokazuje njihova nemaština. Pod vlašću mašina koje opslužuju i onih koji zadržavaju legitimna, to jest, teorijska sredstva da njima vladaju, oni susreću kulturu (u fabrici kao i u školi koja uči poštovanju nekorisnih i bezinteresnih znanja) kao princip poretka, koji ne mora da dokaže svoju praktičnu korisnost da bi bio opravdan. Umetničko delo, izvesno, duguje dobar deo svoje legitimnosti činjenici da iskustvo koje o njemu mogu imati ljudi lišeni nekorisnih znanja s kojima je ono povezano, jeste samo granica jednog fundamentalnijeg i običnijeg iskustva, iskustva jaza između praktičnog snalaženja, delimičnog i prećutnog,

i teorijskih saznanja, sistematičnih i izrečenih (koja teže da se reprodukuju na području politike), između nauke i tehnike, između „zamisli“ i „izvođenja“, između „stvaraoca“, koji daje svoje ime svom „originalnom“ i „ličnom“ delu, a ono mu se tako pripisuje kao „vlasništvo“ i „posao“ – stvaraoca kao prostog slugu jedne intencije koja ga prevazilazi, razvlašćenog izvršioca misli sadržane u vlastitoj delatnosti.

„Baš kao što su izabranici ispisivali na čelu da pripadaju Jehovi, podela rada utiskuje manufakturnom radniku žig koji ga obeležava kao vlasništvo kapitala“. Ovaj žig o kojem govori Marks, taj beleg, upravo je sam stil života; preko njega se najprikraćeniji neposredno oglašavaju, sve do svog načina korišćenja slobodnog vremena, zavetujući se tako da će služiti kao *probojac* u svim nastojanjima oko razlikovanja i time doprineti, na potpuno negativan način, dijalektici pretenzije i razlikovanja koja stoji u načelu neprestanih promena ukusa. Nezadovoljni time što ne uspeavaju da zadrže gotovo nikakva znanja ili načine ponašanja koji se vrednuju na tržištu školskih ispita ili mondenskih razgovora, što poseduju samo snalažljivost koja na ovom tržištu nema nikakvu vrednost, nezadovoljni, jednom rečju, zato što oskudevaju u znanjima i umeću življenja – to su oni koji „ne znaju da žive“, oni koji se najviše staraju za materijalnu hranu, i to najtežu, najgrublju, koja najviše goji – hleb, krompir, masnoće – najprostiju, takođe, kao vino, oni koji najmanje polažu na odevanje i staranje o telu, na kozmetiku i estetiku, oni koji „ne znaju da se odmaraju“, „koji uvek iznalaze nešto da rade“, koji razapinju svoje šatore u pretrpanim kampovima, odlaze na piknik na granice nacionalnih parkova, koji se sa svojim „renoima 5“ i „simkama“ zaglavljaju u saobraćajnim gužvama kad pođu na odmor, koji se odaju zabavama koje im, na njihovu inicijativu, smišljaju inženjeri kulturne proizvodnje velikih serija, oni koji svim svojim lošim izborima potvrđuju klasni rasizam, ako je to uopšte potrebno, u uverenju da imaju ono što zaslužuju.

Radnik i sitni buržuj

Zar nije indikativno to što su najvidljiviji principi zvaničnih razlika (naznačenih u statusu i platama) koje se opažaju u samoj radničkoj klasi radni staž i sprema (tehnička ili opšta); možemo se pitati da li se oni vrednuju kao garancije kompetentnosti ili „morala“ (pogotovu kod poslovođa, među kojima 10,3 odsto poseduje neko školsko zvanje, naspram 4,4 odsto kvalifikovanih radnika). Broj pojedinaca koji nemaju nikakvu potvrdu o završenoj školi (odnosno, njihov otac nema takvu potvrdu) izrazito opada kada se ide od manuelnih radnika ka poslovođama, preko specijalizovanih i kvalifikovanih radnika; pokazatelji kulturne dobre volje, koja se iskazuje u obilaženju zankova ili spomenika, posećivanju pozorišta ili koncerata, posedovanju ploča ili učlanjenosti u biblioteku, variraju u obrnutom pravcu. Međutim, ne bi trebalo izvesti zaključak da se radnici sa vrha radničke hijerarhije stapaju sa nižim slojevima

sitne buržoazije. Oni se od nje razlikuju na više načina, a pre svega činjenicom da su navedeni da rade fizičke poslove čak i u svom slobodnom vremenu (53,9 odsto poslovođa, 50,8 odsto kvalifikovanih radnika obavljaju svakojake poslove, naspram 35,4 odsto službenika, odnosno 39,5 odsto srednjih administrativnih kadrova). Oni teže uspostavljaju distancu prema tipičnim masovnim zabavama razbibrigama, kakve su vašarske svečanosti i sportske priredbe (60,4 odsto kvalifikovanih radnika, 58,2 odsto specijalizovanih i manualnih radnika bar jednom tokom godine posećuje vašar naspram 49,5 odsto službenika, 49,6 odsto srednjih kadrova); znamo, inače, i to da radnici u celini nešto češće gledaju sportske emisije i cirkuske predstave dok srednji kadrovi i službenici mnogo više gledaju naučne, istorijske ili književne emisije. Ova solidarnost sa stilom narodnog života, sa onima koji su njegovi nosioci, ispoljava se u svim domenima, a naročito u onima koji dotiču simbolizaciju društvenog položaja, kao što je odeća. Kvalifikovani radnici i poslovođe, iako imaju manje ekonomskih briga od specijalizovanih i nekvalifikovanih radnika, ne vode više računa o odevanju što inače odlikuje nemanuelna zanimanja, počev od službenika.

Pri gotovo jednakim prihodima radnici više troše na ishranu, a manje vode računa o onome što je vezano za ličnost (o odelu, higijeni, frizuri, farmaceutskim preparatima): muškarci troše na odeću 85,6 odsto od onoga što troše službenici, a žene 83,7 odsto. Oni kupuju istu odeću po nižoj ceni (na primer, 83 odsto za mantile, 68,7 odsto sakoe, 83,5 odsto za obuću – razlika je mnogo izraženija kod žena) i naročito za različitu odeću: jakne od kože ili imitacije kože i „kanadanke“, naspram službeničkih mantila, kombinezone, pregače ili plava radnička odela, naspram radnih bluza i mantila, jakni, sakoa i blejzera. Kvalifikovani radnici, jedina izdvojena kategorija u raspoloživoj statistici, gotovo isto toliko se razlikuju od službenika, premda imaju iste prihode, koliko i radnici u celini (osim u jednoj tački – troškovima za bioskop i ploče).

Ukratko, sve ukazuje na to da između radnika i službenika postoji jedna prava granica, barem u poretku životnog stila. Radnici u celini, bez obzira na profesionalni status i pol, ostaju podređeni principu konformiteta, koji često prestaje da bude negativni princip, da bi postao princip koji vodi aktivnoj solidarnosti. Ipak, na području kulture ne možemo očekivati distancu (osim negativne, izražene manjkom) prema vladajućoj klasi i njenim vrednostima: postoji, bez sumnje, sve ono što pripada poretku umetnosti življenja, mudrost prekaljena nužnošću, patnjom, poniženjem, i položena u jedan nasleđeni jezik, gust čak i kada je stereotipan, jedan smisao za uživanje i svetkovanje, izražavanje sebe i praktičnu solidarnost sa drugima (sve ono što je sažeto u izrazu veseljak, u kojem se prepoznaju najširi slojevi naroda, ukratko sve ono što se rađa u realističkom (a ne pomirenom) hedonizmu koji, u istom mah, predstavlja jedan oblik prilagođavanja uslovima egzistencije i odbranu protiv tih uslova: tu je i sve ono što spada u politiku, u tradiciju sindikalnih borbi, gde može naći utočište jedini pravi princip kontrakulture. No, oni koji veruju u postojanje jedne „masovne

kulture“, istinskog saveza reći kroz koji se nameće, hteli to mi ili ne, vladajuća definicija kulture, moraju biti spremni na to da će naći, ako uopšte žele da je vide, samo jednu osakaćenu, oslabljenu, osiromašenu, suženu formu vladajuće kulture, a ne kontrakulturu koju traže, kulturu stvarno pobunjenu protiv vladajuće kulture, kulturu koja se svesno zahteva kao simbol programa ili propovedanja zasene egzistencije.

Ako ne postoji „narodna umetnost“ u smislu umetnosti gradske radničke klase, moguće je da ona, iako ima svoje hijerarhije, u osnovi negativne, određene distancom prema apsolutnoj bedi i nesigurnosti potproletarijata, ostaje bitno određena odnosom onog koji nema prema onom koji ima i odnosom koji je – u stvarima kulture; a i drugde – ujedinjuje sa buržoazijom. Ono što se obično zove narodnom umetnošću umetnost seljačkih klasa u kapitalističkim i pretkapitalističkim društvima, jeste proizvod težnje ka stilizaciji koja je tesno povezana sa postojanjem hijerarhije: izolovane zajednice, relativno autonomne u odnosu na lokalnu bazu imaju, takođe, svoju hijerarhiju raskoši, koju izražavaju simbolička obeležja – odeća, nameštaj i nakit. I tu umetnost obeležava razlike koje pretpostavlja. Nije slučajno to što jedini domen delatnosti najširih spojeva naroda u kojem stil ustupa pred stilizacijom, jeste domen jezika, sa *žargonom*, jezikom vođa, „kaida“, koji ističe jednu protivzakonitost, na primer, time što teži ismevanju i obesvećivanju „vrednosti“ vladajućeg morala i estetike, čak i u području kakvo je umeće življenja.

Zaboravlja se da svaka specifična logika simboličke dominacije čini da jedno snažno priznavanje kulturne legitimnosti može da koegzistira, i često koegzistira, sa vrlo radikalnim osporavanjem političke legitimnosti. Štaviše, političko osvešćivanje je često solidarno sa pravim poduhvatom obnavljanja kulturnog dostojanstva koji, viđen kao oslobodilački (što uvek i jeste), podrazumeva jedan vid podređivanja vladajućim vrednostima i principima na kojima vladajuća klasa zasniva svoju vlast, kakav je priznanje hijerarhije povezane sa školskim zvanjima ili mogućnostima koje škola garantuje. U ovoj tački (a ona bi sama iziskivala jedno istraživanje koje bi dovelo u vezu položaj u podeli rada, političku svest i predstave kulture), anketa je ustanovila da je priznanje vladajuće kulture, ispoljeno, na primer, kroz stid od neznanja ili nastojanje za potvrđivanjem, gotovo opšte i da se, ako se ostave po strani istorijska i politička kultura – koje ovde nisu merene, no njihove varijacije po svoj prilici slede iste principe – najizraženije razlike, koje opažamo unutar radničke klase, tiču stepena znanja o vladajućoj kulturi, te su, dakle, povezane sa razlikama u školovanju.

Stariji od specijalizovanih i nekvalifikovanih radnika i nešto malo školovaniji od njih, kvalifikovani radnici i poslovođe pokazuju ponešto višu kulturnu kompetenciju: nema ih više od 17,5 odsto koji ne poznaju po imenu barem dva muzička dela, naspram 48,5 odsto prvih koji se (u vrlo visokom procentu) uzdržavaju od odgovora na pitanje o slikarstvu i muzici; oni najčešće navode kanonizovane slikare, Leonarda (38 odsto naspram 20 odsto), Vatoa, Rafaela,

dok specijalizovani radnici gotovo nasumice pominju poznata imena – Pikaso, Brak, Ruso, mešajući bez sumnje carinika s piscem. I nadasve, dok specijalizovani i nekvalifikovani radnici bez ustezanja priznaju da ih slikarstvo ne zanima, ili da im klasična muzika izgleda „komplikovana“, kvalifikovani radnici, podređeniji kulturnoj legitimnosti, prepoznaju se najčešće u izražavanju priznanja koje je praćeno priznavanjem neznanja („volim klasičnu muziku, ali je ne poznajem“, ili „slikarstvo je dobro, ali teško“).

Sve navodi na mišljenje da najsvesniji deo radničke klase ostaje duboko potčinjen, u pitanjima kulture i jezika, vladajućim normama i vrednostima: dakle, vrlo osetljiv na efekte nametanja autoriteta, uključujući i politički, od strane svih posrednika kulturnog autoriteta onima kojima je školski sistem utisnuo priznavanje bez poznavanja (a to je jedna od društvenih funkcija osnovnog obrazovanja).

Kulturna dobra volja

Svaki odnos prema kulturi, koji je nesumnjivo najkarakterističniji element životnog stila sitne buržoazije, može se na neki način izvesti iz vrlo naglašenog razmaka između poznavanja i priznavanja, najčešće bezuslovnog, u kojem se izražava stvarna pozicija i, naročito, pređeni put i mogući put („karijera“), kao i dispozicija u pogledu odgovarajuće budućnosti, koja uistinu definiše ovu klasu. Ovo rastojanje stoji u osnovi *kulturne pretenzije* koja poprima različite oblike prema stepenu bliskosti sa legitimnom kulturom, to jest prema društvenom poreklu i odgovarajućem načinu sticanja kulture: hiperkorektnost sitne buržoazije u usponu, koja nagomilava poluznanja unapred (relativno) obezvređena uslovima njihovog sticanja i koja ulaže svoju ogoljenu dobru volju u niže oblike kulturno legitimnih delatnosti i dobara, u posećivanje spomenika i zankova (naspram muzeja i umetničkih zbirki), čitanje popularnih revija, upražnjavanje fotografije, sticanje filmske kulture; *usiljena lagodnost* u novoj sitnoj buržoaziji buržoaskog porekla, koja u strategijama kulturnog blefiranja traži drugi način razrešavanja tenzije stvorene rastojanjem između poznavanja i priznavanja, na isti način na koji razvija čuda energije i domišljatosti da bi živela, kako se to kaže, „iznad svojih mogućnosti“, na primer, sa – u ravni stanovanja – „ugaonim nameštajem“ („ugaonom kuhinjom“, „ugaonom sobnom garniturom“, „kutkom za odmor“ iz ženskih časopisa), smišljenim da umnoži prostor, ili sa trikovima koji ga povećavaju – „regali“, pokretljive pregrade, „kanabe“ – da i ne govorimo o svim oblicima imitacije i svim onim stvarima koje mogu, kako se to kaže, da izigravaju druge stvari („kuhinjica“ koja služi kao „kutak za odmor“, ili kuhinjski sto koji se pretvara u „salon“) toliko je načina da malo „izigrava“ veliko.

Kulturna dobra volja izražava se, između ostalog, naročito čestim izborom najbeuslovnijih svedočanstava o kulturnoj prijemčivosti (izbor prijatelja koji „imaju obrazovanje“, prihvatanje „obrazovnih“ ili „poučnih“ priredaba); taj izbor

je često praćen osećanjem nedostojnosti ili ustuknućem („slikarstvo je dobro ali teško“, i tako dalje). Nesvesni svog razvrstavanja i razapeti između svojih pravih i voljnih ukusa, oni prave *disparatne* izbore (nova sitna buržoazija, željna da rehabilituje folklor, egzotičnu muziku i džez, predstavlja jednu umetničku i egzistencijalnu stranku): na radiju slušaju zabavne magazine i kulturne emisije, dve vrste dobara koja se nalaze na dva kraja društvenog prostora i uzajamno isključuju; u pitanjima umetničkih dela, navode u istom dahu Petjulu Klark, *Mađarsku rapsodiju*, *Dobro temperirani klavir*, *Četiri godišnja doba*, Rafaela, Leonarda, Vatoa; što se tiče životnog stila, žele za prijatelje umetnike koji izvesno imaju duha; kažu da vole *Arlezijanku*, *Rapsodiju u plavom*, *Četiri godišnja doba*, Goju, Renoara, Van Goga, Brasansa, Edit Pjaf i Žaka Brela, usmeravajući svoje izbore ka originalnim i egzotičnim platnima i uravnoteženim i dinamičnim prijateljima. Sitni buržuji se naročito posvećuju *srednjim umetnostima*, oni čine većinu strasnih fotografa, vrsnih poznavalaca džeza i filma, ljubitelja opereta (u očima srednjih klasa, opereta predstavlja klasičnu muziku); zapaža se da oni u celini (relativno) mnogo bolje poznaju filmske režisere nego muzičke kompozitore. Isto tako, na području najlegitimnije umetnosti, njihov izbor se usmerava na „srednja“ dela: Bifea i Vlamenka u slikarstvu; „Šeherezadu“, „Rapsodiju u plavom“ ili „Travijatu“ u muzici, gde gotovo imaju monopol na „nižerazredna“ dela kakva su „Arlezijanka“ i „Igra sabljama“.

Disparatnost sistema preferencija, zbrka žanrova i hijerahija, operete i opere, vulgarizacije i nauke, nepredvidljivost znanja i neznanja, gledanje na nauku kao na niz slučajnih biografija – sve to upućuje na osobenost jednog načina sticanja. Ova se kultura stiće nasumice iz susreta, slušanja radija, čitanja novina ili knjiga, bez razvrstavanja u žanrove, epohe, periode, stilove koje stvara i usađuje školska tradicija – Goldoni može da stoji uz Čehova ili Robera Lamurea; ona je jedna vrsta idealne Palate za poštara Ševala, gde se stavljaju jedni uz druge lavirinti i galerije, stepeništa i pećine, Veleđa Druidska i Inice,¹ podrumi u saracenskom stilu i srednjovekovni zamkovi, pećina device Marije i indijski hram, švajcarska drvena kuća i Bela kuća, džamija i alžirski kvart „Maison carrée“, feljtonska bajka sišla sa gravira o *Slamarevom bdenju*; oni stoje rame uz rame bez ikakvog drugog razloga osim čiste strasti prema radu zbog rada, koju zidar simbolizuje kolicima, kofom, prskalicom i mistrijom, izloženima u jednoj niši, što jasno izražavaju gesla upisana u delo: „Tvrđoglaviji od mene daju se na posao“, „Budnom srcu ništa nije nemoguće“, „Reći ćemo novim naraštajima da si ti sam podigao ovaj hram“, „U radniku vidim svog pobedioca“, „Život bez cilja je varka“. Prisilni elektricitizam, nesvestan ove objektivno sistematične kulture, koji za princip svog jedinstva ima kulturnu dobru volju, kolica poštara Ševala, koji gomi, natrpava i dalje prenosi lepa dela slučajno nađena na putu, suprotstavljen

1 Jedno od imena grčke boginje Demetre. (Prim. prev.)

je, za nekoga ko je interiorizovao legitimni sistem razvrstavanja (to jest, treba li reći, proizvoljan i nepriznat kao takav), jednom učenom eklekticismu koji može da pronađe u mešavini žanrova i remećenju hijerarhije priliku da ispolji svu moć estetske dispozicije: na način odgajenog bilingvizma koji vlada dvama kodovima, to jest *razlikom između kodova*, estetizam pretpostavlja svesno i eksplicitno vladanje jednom vrstom kodova nad kodovima, gramatikom žanrova i stilova koja omogućuje da se obrazovana dispozicija znalački primeni izvan polja uobičajene primene.

Da bi se čovek zaštitio od ovih interferencija, koje odaju nesigurni ukus autodidakta, mora da poseduje sistem razvrstavanja i tehnike uočavanja distinktivnih simbola – praktično vladanje pokazateljima „klase“ – kao i društvene hijerarhije osoba i predmeta, koje određuju ono što se naziva dobrim ukusom; treba da poznaje ličnosti, pisce, režisere, kompozitore, ili mesta, pozorišta, koncertne sale, izdavačke kuće, revije, galerije, radio-stanice, odnosno institucionalna zvanja, univerzitetska, akademska, koja, kako se kaže, „garantuju kvalitet“: ovi pokazatelji uvek funkcionišu kao „elitni magazini“ kojima, kako su pokazale ankete, buržoazija Sjedinjenih Država (i drugih zemalja) poverava sve one izbore za koje se zahteva ukus, kao što je kupovina nameštaja i ukrasnih predmeta, dok se običnim predmetima, koji nisu estetski obeleženi – na primer, frižiderima ili mašinama za pranje veša, snabdeva u velikim robnim kućama i na rasprodajama. To ne znači da sitni buržuji nemaju, kao sav svet, svoje taste markers: predmeti njihovih preferencija i njihovog divljenja takođe su im propisani preko trećih posrednika čiji se ugled i autoritet prenose na predmete podarujući im vrednost. A kako da se oni ne prepoznaju u novim kulturnim mešetarima koji, usled svog nestabilnog položaja u kulturnom univerzumu i svoje ambivalentne povezanosti sa kulturnim autoritetima, vole da izvode delimične revolucije u hijerarhijama, kakva je rehabilitacija legitimnog statusa (filma, džez, stripa), ili niži oblici legitimne umetnosti, pa čak da iz ovih čudnovatih mešavina koje dobro definišu jedan *kulturni žargon* proizvode „aranžmane“ klasičnih tema za šansonu ili džez, pesničke šansone objavljene kod Segera, „intelektualne“ nedeljnice u velikom tiražu, povezujući, po oprobanoj formuli televizijskih tribina, vulgarizatore koji izigravaju autoritete i autoritete koji su se vulgarizovali, najzad televizijske emisije koje udružuju džez i simfonijsku muziku, mjuzik-hol i kamernu muziku, gudačke kvartete i ciganske orkestre, violiniste i seoske svirače, operske pevačice i šansonjere, „Pas de deux“ iz „Labudovog jezera“ i Rosinijev „Duet mačaka“. Ova mešavina rodova, zbrka poredaka, ova telalnica u kojoj jedni uz druge stoje „laki“ i „prevaziđeni“ proizvodi legitimne umetnosti, demodirani, drugorazredni, dakle obezvređeni – jer, sa *zakašnjenjem* usvojen distinktivni simbol gubi sve što čini njegovu distinktivnu vrednost – i „srednjih“ proizvoda iz područja velike produkcije, jeste objektivna slika jedne sitnoburžoaske kulture. Ničeg manje revolucionarnog od ovog remećenja hijerarhija koje odaje najpotpunije priznanje hijerarhija, ali lišeno znakova poznavanja,

anarhično i ogorčeno; ničeg manje subverzivnog od ovih pobeđenih prestupanja koja se nadahnjuju staranjem za rehabilitaciju i dobijanje otmenosti. To dobro razumeju oni gledaoci koji u predstavnicama legitimne kulture, akademcima i profesorima sa Sorbone, učesnicima televizijskih rasprava, Menjuhinu i Torteljeu, umeju da prepoznaju „kvalitetne“ varijetetske priredbe, garante distinktivnosti. Srednja kultura, ako se ne varamo, sebe određuje preko suprotnosti prema vulgarnom.

Ali ta kultura koja se živi kao šupljikava, diskontinuirana, nejedinstvena, slaba je zaštita protiv *stalne strepnje* od neoprostive pogreške i neznanja koje se ne može priznati. Onome što mu izgleda kao ispit iz „opšte kulture“, u školskom smislu reči, sitni buržuj, koji se oseća obaveznim da se dokazuje, ne može da suprotstavi ni ravnodušnost onih koji nisu u toku, ni slobodnu neobaveznost onih kojima zvanja daju pravo da priznaju, pa čak i istaknu svoje šupljine. Obeležena žrtva strategija distinkcije, on je predodređen da bude gledan s visine: on uvek zna premalo ili previše, poput junaka televizijskih igara koji zbog loše plasirane erudicije ispadaju smešni u očima „kultivisanih duhova“. Budući da se način sticanja proteže na modalitet stečenog, on je uvek u opasnosti da se oda kvalitetom svojih znanja i načinom na koji se njima služi, kao Hofmanov majmun koga je jedan kancelar odgajao kao svetskog čoveka, ali on ipak, ne može da se uzdrži da ne đipi kada čuje kako se krcka orah. Metafora o majmunu sadrži istinu o svakom rasizmu. Na taj način, u simboličkoj borbi klasa koja posjednike diploma o kulturnoj kvalifikaciji suprotstavlja „pretencioznim“ pretendentima, gde je bolničar stavljen naspram lekara, a tehničar naspram politehničara, kadar koji je ušao na „mala vrata“ u konkurenciji sa kadrom prispeлим na „velika vrata“ videće, po svoj prilici, kako se njegova znanja i njegove tehnike obezvređuju kao preusko podređena praktičnim ciljevima, odveć „obuzeta ekonomskim interesima“, odveć obeležena, u svom modalitetu, pritiskom nužde, a u načinu sticanja užurbanom revnošću – u korist dubljih i neobaveznijih saznanja (između ostalog, i u tom smislu da se na probi konkretnosti ne može opaziti nikakav njihov efekat, osim efekta legitimnosti); potcenjuju ih upravo oni koji svoj dominantan položaj duguju potvrđama o kulturnoj kompetenciji.

Bilo bi uzaludno (ili opasno) pokušavati da se razume žalostan odnos prema kulturi koji karakteriše frakcije sitne buržoazije – čiji položaj počiva na posedovanju malog kulturnog kapitala napabirčenog jednim autodidaktičkim nastojanjem – a da se pri tom taj odnos ne dovede u vezu sa delovanjem koje samim svojim postojanjem obavlja obrazovni sistem, koji pruža, vrlo neravnopravno, mogućnost izučavanja institucionalno organizovanih napredovanja prema standardizovanom kursu i programima (na šta ukazuje i činjenica da ovde izložene analize već mnogo manje važe za naraštaj koji uživa blagodeti dostupnijeg sekundarnog obrazovanja). Korespondencija između hijerarhizovanih znanja (manje-više proizvoljno hijerarhizovanih po oblastima i disciplinama i, takođe, hijerarhizovanih zvanja, čini da se, na primer, posedovanje

najvišeg školskog zvanja smatra garancijom svih znanja koja garantuje zvanja nižeg ranga, ili još da će dva pojedinca koji imaju jednake praktične kompetencije (to jest, znanja neophodna za obavljanje njihove funkcije) biti razdvojena jednom prirodnom razlikom (a, dakako, i tretmanom, pri čemu se samo kompetencija potvrđena višim zvanjima smatra garancijom mogućnosti pristupa pravim uslovima (čuvenim „bazama“) koji, kao prvi pokretač, zasnivaju sva znanja nižeg ranga; to ne znači toliko razvijati paradoks, koliko videti u autoididaktu jedan *proizvod školskog sistema*, koji je jedini kadar da prenese ovaj hijerarhizovani skup sposobnosti i znanja od kojih se sastoji legitimna kultura i da posveti, pomoću ispita i zvanja, pristupanje jednom unapred određenom nivou: zato što ne zna za pravu da se ne zna, privilegiju virtouza, i zato što nije stekao svoju kulturu u legitimnom poretku školske institucije, on neprestano odaje, iz straha od pogrešnog razvrstavanja, proizvoljnost svojih razvrstavanja, a time i svojih saznanja, sličnih biserima bez konca koji bi ih povezao u nisku, prikupljenih tokom svog osobenog i jedinstvenog učenja, nevezanih za institucionalizovane i standardizovane etape, programe i napredovanja koji od školske kulture čine jedan strogo hijerarhizovani i hijerarhizujući skup implikativnih znanja. Njegovi nedostaci, njegove praznine, njegova proizvoljna razvrstavanja postoje samo u odnosu prema školskoj kulturi koja je kadra da prizna arbitrarlost svojih razvrstavanja i da se prepozna upravo u svojim šuplinama.

Ali, osnove najsvedenijih predstava koje „izuzetni duhovi“ stvaraju o sitnim građanima i njihovom bojažljivom i grčevitom odnosu prema kulturi mogu se, bez velike muke, pronaći u stvarnosti. Dirljivo nastojanje kulturno osiromašenih da se domognu svojih aktivnosti i da obnove svoje dostojanstvo uvek ima u sebi nečeg beznadežnog. Disparatna i često deklasirana znanja koja oni prikupljaju, za legitimna znanja su ono što je zbirka malih predmeta neznatne vrednosti (maraka, minijaturnih tehničkih predmeta, i tako dalje), kojoj posvećuju svoje vreme i klasifikatorsku pedantnost, za zbirke umetničkih dela i luksuznih predmeta kakve poseduju krupni buržuji: kultura u malom. Kada nedostaje specifična kompetencija koju iziskuje legitimno prisvajanje najlegitimnijih oblika legitimne umetnosti, dispozicije i taksonomije, koje zahteva pristupanje umetničkom delu samo su jedna dimenzija sistema dispozicija koji poverava svoju objektivnu sistematičnost skupu subjektivno, ili objektivno estetskih preferencija i, opštije, skupu aktivnosti. Asketsko zastranjivanje filmofila ili ljubitelja džeza koji, terajući do granice, to jest do apsurdna, ono što se podrazumeva u legitimnom određenju obrazovane kontemplacije, zamenjuju potrošnju umetničkog dela potrošnjom pratećih znanja (o nastanku dela, sastavu orkestra, datumu registrovanja, i tako dalje) ili ogorčenim ismevanjem svih kolekcionara neiscrpnih znanja o društveno beznačajnim predmetima, odajući odveć očigledno etičke dispozicije na kojima se zasniva životni stil sitnog buržuja, njegov asketizam, njegovu krutost, njegovo maltuzijanstvo, njegove sklonosti ka štednji i svim oblicima gomilanja. Postoji očigledna srodnost između

strepnje od kulturnog konformiteta koja uzrokuje pomno traganje za autoritetima i modelima ponašanja, i koja naginje izboru sigurnih i potvrđenih proizvoda (kakvi su klasici i dela ovenčana književnim nagradama) i težnje ka strogoj pravilnosti jezika koja navodi da se učini suviše iz straha da se nije učinilo dovoljno, i da se traže greške kod sebe i drugih, nepravilnosti – kao i moralne nepravilnosti i nedostaci – ili gotovo neugasiva žeđ za tehnikama i pravilima ponašanja koja vodi podređivanju čitave egzistencije, na primer, u pitanjima ishrane, krutoj disciplini, kao i za pravilima i propisima prema kojima bi se moglo upravljati u svim stvarima.

Pretenzija i distinkcija

Da bi se pokrenula dijalektika pretenzije i distinkcije – princip permanentnog preobražavanja ukusa – potrebno je još samo uvesti distinkciju onih koji se u legitimnom umeću življenja osećaju kao kod kuće, posednika monopola na lagodnost i samouverenost koji daju poznavanje i kompetencija obezbeđena najranijim i najdužim učenjem. U ovoj igri odbijanja drugih odbijanja, prevazilaženja drugih prevazilaženja, učestvuju temeljne dispozicije životnog stila koje, čak i kada se konstituišu u sistem eksplicitnih estetičkih principa, ostaju ukorenjene u umeću življenja. Budući da se nadahnjuju izvesnom estetičkom pretenzijom, preferencije su krajnja potvrđivanja jednog umeća življenja koje pretpostavljaju odbojnost prema drugim umećima življenja (u rasuđivanju tipa „to je to...“): odbojnost nastavnika i tehničkih stručnjaka, a pre svega sitne buržoazije (sloja iz kojeg često potiču strasni fotografi) prema narodski obojenim temama, planinskom predelu, zalasku sunca, proplanku sa jelenima, ili fotografskim suvenirima, prvoj pričesti, folklornoj igri, spomeniku ili poznatom slikarskom platnu; odbojnost nekih profesora i umetničkih proizvođača prema sitnoburžoaskoj estetici fotografskog amatera, prvom stupnju estetizma usmerenog ka predmetima koji su srodni predmetima narodne estetike, ali već napola neutralizovanom pomoću izričitog upućivanja na slikarsku tradiciju, ili pomoću vidljive namere da se istražuje, bilo tematski (tkač na svom poslu, folklorna igra) ili formalno (oblutak, kanap, kora drveta); najzad, odbojnost umetničke avangarde prema svim ovim odbijanjima i prihvatanje, u isti mah sublimantno i parodično, svih predmeta koje bira. Umetnik se u još jednoj tački slaže sa „buržujem“: on više voli „naivnost“ nego „pretencioznost“.

To dobro pokazuje činjenica da je pored predmeta ponuđenih sudu ukusa koji su u vreme ankete već bili konstituisani nekom slikarskom tradicijom (kao Ležeova ili Gromerova metalna građa, klošarske kavge, varijanta jedne stare teme realističkog slikarstva koju su fotografi uveliko preuzeli), ili, pak, fotografskom tradicijom (tkač za razbojem, folklorna igra, kora drveta), većina predmeta konstituisana posle vremena ankete kod nekih avangardnih sikara (kao zalazak sunca na moru kod Rišea, prema fotografijama, koji slika tipično romantične

predele, zatim kod engleskih slikara Longa i Fultona koji rade „konceptualno“ obojene fotografije predela ili čak Land Art, automobilska nesreća kod Endija Vorhola, ili klošarska svađa na Boueriju kod tipično američkih hiperrealista, ili prva pričest kod Boltanskog urađena u duhu porodičnog albuma, i tako dalje). Jedini „neprihvaćeni“ i privremeno „neprihvatljivi“ predmeti – povlašćene teme estetizma prvog stupnja: tkač za razbojem, folklorna igra, žena koja doji dete – nisu dovoljno udaljeni i manje su pogodni za pokazivanje apsolutne moći estetskog oblikovanja; pošto su manje podesni za pokazivanje distance, preti opasnost da oni budu shvaćeni kao intencije prvog stupnja. Ponovno prihvatanje je utoliko teže ukoliko estetika po sebi, na koju se oslanja, očiglednije odaje priznavanje vladajuće estetike, te bi se lakše moglo dogoditi da distinktivni razmak ostane neprimećen.

To što je legitimnost čiste dispozicije tako potpuno priznata navodi da se zaboravi da je definicija umetnosti, a preko nje i umetnosti življenja, jedan ulog klasne borbe; utoliko više što suprotne umetnosti življenja, pri datim uslovima koji su ih i stvorili, imaju slabe izgleda da dospeju do svog izraza. Pošto se uvek posmatraju sa destruktivnog ili redukcionog stanovišta vladajuće estetike, one su predmet jednog nesporazuma koji nije ništa manje potpun ni kada se nadahnjuje željom za rehabilitacijom: etnocentrična težnja da se podari vrednost aktivnostima i funkcijama jednog tuđeg sistema vrednosti poriče sistem vrednosti koji ih je proizveo isto tako odlučno kao i suprotna želja za obezvređivanjem. Kako je moguće ne videti da estetizam koji umetničku nameru čini principom umetnosti življenja povlači jednu vrstu moralnog agnosticizma, savršenu antitezu etičkoj dispoziciji koja podređuje umetnost vrednostima umetnosti življenja? Umetnička intencija može samo da protivreći dispoziciji za etos ili etičke norme, koja u svakom trenutku određuje, za različite društvene klase, *predmete i legitimne načine predstavljanja*, isključujući iz univerzuma onog što može biti predstavljeno izvesne realitete i izvesne načine njihovog prikazivanja: ne sastoji li se najelementarniji (dakle, najčešći i najviđeniji) vid dokazivanja domašaja estetske konstitucije, u stalnom, sve radikalnijem prekoračivanju etičkih zabrana (na primer, u domenu polnosti), koje se nameću drugim klasama upravo na tlu onoga što vladajuća dispozicija konstituise kao estetsko? Ili, dovitljivo, u konstituisanju kao estetskih onih predmeta i načina predstavljanja koji su vladajućom estetikom isključeni iz trenutka ili iz predmeta estetski konstituisanih od strane datih „estetika“? Ova odluka o *simboličkom prekoračivanju*, često povezana s političkom neutralnošću ili revolucionarnim estetizmom, predstavlja gotovo savršenu antitezu moralizmu sitnih buržuja ili onih koje je Sartre nazvao „ozbiljnim“ revolucionarima.

Etička ravnodušnost koju podrazumeva estetska dispozicija, kada postane princip umetnosti življenja nesumnjivo dobrim delom objašnjava etičku odbojnost prema umetniku koja se naročito snažno ispoljava u srednjim klasama, pogotovo među zanatlijama i trgovcima, opadajućim i ugroženim frakcijama

koje pokazuju regresivne i represivne dispozicije u svim domenima aktivnosti (a posebno u pitanjima obrazovanja mladih, ili u pogledu studenata i njihovih manifestacija).

Kod Prudona se može pronaći jedan izraz, sistematičan u svojoj naivnosti, sitnoburžoaske estetike koja, podređujući umetnosti fundamentalnim vrednostima umeća življenja, vidi u ciničkom izvrtanju umetničkog umeća življenja princip davanja apsolutne prednosti formi: „Pod uticajem vlasništva, umetnik, *pokvaren u duhu, raspustan u navikama, potkupljiv i bez dostojanstva*, jeste bestidna slika egoizma.“ (P. Ž. Prudon, *Ekonomске protivurečnosti* (*Contradictions économique*, Paris, Rivière, str. 226) „Pošto nema u sebi svoju legitimnost, umetnost radi umetnosti, kako se naziva, ne počiva ni na čemu, nije ništa. To je *razvratnost* srca i *raspusnost* duha. Odvojena od prava i dužnosti, negovana i tražena kao najuzvišenija misao duše i vrhunsko ispoljavanje čovečnosti, umetnost ili ideal, lišena svog najboljeg dela, svedena na puki *nadražaj mašte i čula*, jeste načelo *greha*, izvor svekolikog ropstva, zatrovani izvor iz kojeg, po Bibliji, naviru svaki blud i skrnavljenje na zemlji (...) Umetnost radi umetnosti, kažem ja, stih radi stiha, stil radi stiha, forma radi forme, mašta radi mašte, sve ove bolesti koje nagrizaju, kao vašljivost, našu epohu, jesu porok u svoj njegovoj prepredenosti, zlo u svoj njegovoj suštini“ (*Ibid.*, str. 71). Ono što se ovde osuđuje jeste autonomija forme i pravo umetnika na formalna istraživanja pomoću kojih on sebi pribavlja veštinu u onome što bi trebalo da bude svedeno na „izvođenje“: „Ne želim da raspravljam ni o plemenitosti, ni o otmenosti, ni o stavu, ni o stilu, ni o potezu, ni o čemu što sačinjava izvođenje jednog umetničkog dela i što predstavlja uobičajeni predmet kritičke pažnje“ (*Ibid.*, str. 166). Podređeni zahtevima koji se tiču izbora teme, umetnici se osvećuju u izvođenju: „Postoje slikari crkve, slikari istorijskih scena, slikari bitaka, žanrovskog, odnosno anegdotskog ili farsičnog slikarstva, slikari portreta, slikari predela, slikari životinja, slikari mora, slikari Venere, slikari fantastičnih prizora. Jedan neguje akt, drugi draperiju. Onda se svi upinju da se razlikuju od drugih pomoću sredstava koja učestvuju u izvođenju. Jedni se late crteža, drugi boje; ovaj se stara za kompoziciju, onaj za perspektivu, drugi za odeću ili lokalnu boju; ovaj blista osećajnošću, onaj idealnošću ili realnošću svojih figura; onaj drugi savršenošću detalja iskupljuje ništavnost teme. Svaki se upinje da nađe neki *trik*, neki *šik*, neki način, a kako moda pripomaže, reputacije se rađaju i umiru“ (*Ibid.*, 271).

Za razliku od ove umetnosti bez vere i zakona, odvojene od društvenog života, umetnost dostojna tog imena mora da se podredi nauci, moralu i pravdi; ona sebi treba da postavi za cilj da podstiče moralnu osetljivost, da izaziva dostojanstvena i tanana osećanja, da idealizuje stvarnost, stavljajući ideal stvari namesto same stvari, slikajući istinito, a ne stvarno. Ukratko, ona treba da podučava; stoga, ne treba da prenosi „lične utiske“ (kao David u *Zakletvi* na Jeu de Paume ili Delakroa), već da uspostavlja društvenu i istorijsku istinu koju svi mogu da prosude (kao Kurbe u *Seljacima iz Flažija*). „Bilo bi dovoljno da svako

od nas promisli sam za sebe, da bi bio u stanju da, posle kratkog obaveštavanja, sam donese sud o svakom umetničkom delu“ (P. Ž. Prudon, *O načelu umetnosti i njenoj društvenoj svrsi*, „Du principe de l'art et de sa destination sociale“, Paris, Rivière str. 49). A kako da ne navedemo, za kraj, jednu hvalu maloju zasebnoj kući koja bi jednim udarcem pribavila odobravanje jednog nižeg sloja srednjih i narodnih klasa: „Dao bih muzej u Luvru, Tiljerije, Notr Dam – i stub pride – da bih stanovao u svom domu, u *maloj kući napravljenoj po mojoj meri*, u kojoj bih živeo sam, u središtu malog ograđenog imanja od desetak hektara, gde bih imao vođu, senku, travu i tišinu. Ako bi mi palo na pamet da tu postavim neku statu, to ne bi bio ni Jupiter ni Apolon; ne znam šta bih radio s tom gospodom; niti bi bile lepote Londona, Rima, Konstantinopolja ili Venecije: bože, sačuvaj me od života u njima! Tu bih stavio ono što mi je potrebno: breg, vinograd, livadu, koze, krave, pastire“ (P. Ž. Prudon, *Ekonomске protivrečnosti*).

Treba, takođe, imati na umu činjenicu da se estetska dispozicija, iako se živi kao univerzalna, ukorenjuje u posebnim egzistencijalnim uslovima i da čini najređu, najdistinktivniju, najotmeniju dimenziju jednog životnog stila, kako bi se shvatilo da se ona može opisati samo u jeziku „distance prema žizi kulturnih vrednosti“, dragom Halbwachsu, to je odnos koji imaju različite klase prema umetničkom delu ili, tačnije, odnos između društvenih klasa preko njihovog odnosa prema umetničkom delu. Odnos, neosporno, prinudan, ali toliko neravnotežan da ima malo izgleda da se pokaže kao takav onima koji u svom odnosu prema umetnosti i umetnicima – tom nerazaznatljivom obliku klasne borbe – nesvesno brane svoje umeće življenja.

Prevela sa francuskog Slavica Miletić

Pjer Burdije „Klasni ukusi i životni stilovi“, *Gradina* br. 9–10, Niš, 1987, str. 41–61.