

UMETNOSTNA JAVNA SFERA V OSEMNAJSTEM STOLETJU

ALEKSANDER
SAŠO SLAČEK
BRLEK

Povzetek

V članku na podlagi podrobnejše zgodovinske analize preverim Habermasovo konceptualizacijo odnosa med »literarno« in politično javno sfero v njenem formativnem obdobju. Kot pomanjkljivo izpostavim Habermasovo razlago nastanka »literarne« javne sfere iz refleksije samozadostne intime meščanstva in tezo o »literarni« kot predhodnici, še ne popolnoma razviti obliki politične javne sfere. Dokazujem tezi, da je bila dominantna zahteva, ki jo je meščanska javnost naslavljala na umetnost, moralni poduk ter da sta umetnostna in politična javna sfera v osemnajstem stoletju v veliki meri sovpadali.

Aleksander Sašo Slaček Brlek je raziskovalec na Centru za raziskovanje družbenega komuniciranja Fakultete za družbene vede Univerze v Ljubljani; e-pošta: saso.brlek-slacek@fdv.uni-lj.si

Uvod

Ko danes rabimo izraz javna sfera, je skorajda samoumevno, da imamo z njim v mislih politično javno sfero. Vendar je Habermas v *Strukturnih spremembah javnosti* pisal tudi o ločenem pojmu literarne javne sfere. Slednji sicer posveti manj pozornosti in ga zanima predvsem v določeni zgodovinski fazi kot predhodnica politične, a ji pripiše ključno vlogo pri oblikovanju meščanske subjektivitete, institucij in norm deliberacije, na katerih naj bi temeljila politična javna sfera. Vprašanja razvoja literarne javne sfere po tem formativnem obdobju ne naslavlja, zato se poraja vprašanje uporabnosti pojma onkraj konkretne zgodovinske analize.

Habermasova poznejša dela ne ponudijo zadovoljivega odgovora. V *Teoriji komunikativnega delovanja* je umetnost izgnana v sfero subjektivne ekspresivnosti, kjer je njena veljavnost preverjana s kriterijem iskrenosti. Tak pristop je bil v kontekstu sodobnih estetskih razprav dodobra zastarel, saj je Trilling (1972) že v letih 1969 in 1970 na njem opravljal avtopsijsko. V *Dejstvenosti in veljavnosti* Habermas »literarno« javno sfero omeni le mimogrede in zdi se, da jo razume kot neke vrste sonar družbenih problemov, ki »najprej postanejo vidni, ko se zrcalijo v osebnih življenjskih izkušnjah« (Habermas 1992/1996, 365), da bi potem postali predmet deliberacije v politični javni sferi. Da na tem mestu ne piše o literarni, temveč o »literarni« javni sferi in da pod njo zajame tudi religijo, nakazuje, da ga ne zanima v svoji specifičnosti, temveč le v določeni omejeni povezavi s politično javno sfero, kot prostor še ne političnih diskurzov.

Podobne pomanjkljivosti lahko opazimo tudi pri drugih novejših poskusih opredelitve odnosa med politično in »kulturno« javno sfero, ki se očitno zgledujejo po Habermasu. Dahlgren (2006) in Gripsrud (2007) menita, da državljanstvo temelji na kulturnih izmenjavah, v katerih se oblikujejo določene subjektivitete, ki so podlaga za politično delovanje, vendar onkraj splošne ideje, da »kulturna javna sfera« vpliva na politično, ne ponudita podrobnejše analize političnosti kulture in okoliščin, v katerih lahko kultura prispeva k izoblikovanju demokratične subjektivitete. Hartley in Green (2006) »kulturno javno sfero« pojmujeta kot predpolitične načine komuniciranja, v katerih se izoblikujejo (rasne) identitete. Zanju (2006, 342) je »kulturna javna sfera«, podobno kot za Dahlgrena (2006), na zasebni strani dihotomije javno/zasebno. Podobno kot pri Habermasu je v teh primerih kulturna javna sfera definirana z mankom, kot prostor diskurzov, ki še ne morejo vstopiti v politično javno sfero, ne pozitivno. S tem ko pod pojem vključijo zasebno komuniciranje, pa se avtorji zapletejo še v protislovje. Nedvomno lahko na primer odnosi med spoloma postanejo politični problem, a dokler ta ni javno artikuliran, kot na primer v Ibsenovi *Nori*, komuniciranja o tem problemu ne moremo umestiti v kulturno oz. estetsko javno sfero. O javni sferi brez momenta publicitete ni mogoče govoriti.

Na drugi strani je bogastvo zgodovinskega raziskovanja umetnosti in umetnostne kritike med oblikovanjem meščanske javne sfere. Ta čas ni bil prelomen le na političnem, temveč tudi umetnostnem področju. Pojem javne sfere se pojavlja v novejših raziskavah, ki pa so večinoma usmerjene v partikularne zgodovinske probleme in ne težijo k teoretski generalizaciji. Z izjemo nekaterih pomembnih prispevkov (Hohendahl 1974; Bürger 1980; Schulte-Sasse 1980; Eagleton 1984; Debeljak 1998; Lloyd in Thomas 1998) področje umetnostne javne sfere in njen odnos do politične do zdaj ni bilo deležno ustrezne pozornosti, kot ugotavlja tudi

Jones (2007), ki izpostavi prav vprašanje kritičnega potenciala estetske javne sfere, torej njeno politično dimenzijo, kot ključno vprašanje, na katero mora odgovoriti prihodnje teoretsko delo.

Ker sodobne konceptualizacije umetnostne javne sfere v veliki meri temeljijo na zgodovinskem delu *Strukturnih sprememb javnosti*, je lahko ponovni pogled tega obdobja ploden, saj je Habermasov zgodovinski opis precej netočen, zahteva določene popravke in jasnejše formulacije, predvsem pa je treba pod vprašaj postaviti njegove sklepe o odnosu med politično in literarno javno sfero. Najbistvenejši točki, s katerima se bom ukvarjal v nadaljevanju, sta:

1. Predvsem v osemnajstem stoletju težko zagovarjamo ločitev med umetnostno in politično javno sfero. Najprej zato, ker se umetnost še ni izoblikovala kot razmeroma avtonomna družbena sfera in se v njej ohranjajo tudi eksplicitno politične vsebine. Namesto zaporednosti, kot jo zagovarja Habermas, pri kateri se politična javna sfera razvije iz literarne, bom zagovarjal model postopne diferenciacije: razlika med politiko in umetnostjo ter sovpadajoča institucionalna diferenciacija politične in umetnostne javne sfere se je vzpostavila pozneje z izoblikovanjem avtonomne institucije umetnosti, v osemnajstem stoletju je primerneje govoriti o sovpadanju obeh sfer.

2. Umetnostna javna sfera ne nastane samoniklo, kot refleksija novonastale sfere družinske intimne. Obrat k intimi, sploh pa k pojmovanju intimne, izolirane od sveta, ki postane dominanten komaj z romantiko, nastopi pozneje, značaj umetnosti druge polovice osemnajstega stoletja je precej bolj javen in političen, kot je predstavljeno v Habermasovem zgodovinskem opisu, ki zanemari na primer tradicijo herojskega klasicizma, ki je upor zoper vrednote aristokratske družbe izražal na vse prej kot intimen način, literarne oblike, kot sta *libelle* in satira, pa tudi sentimentalno slikarstvo (npr. Greuze ali Boucher v Franciji, Hogarth v Veliki Britaniji), ki se z intimo ne ukvarja zaradi nje same, temveč zavoljo moraliziranja, podajanja primerov pravilnega vedenja. Najizraziteje v Franciji je meščanstvo od umetnosti zahtevalo, da opravlja propagandno vlogo (Leith 1965), javna kritika umetnosti pa ni izšla iz družinske intimne, temveč se je oblikovala v boju z državnimi institucijami (akademijami), ki so na tem področju želele obdržati monopol.

Predstavljanje *exemplum virtutis* kot temeljna naloga umetnosti

Habermas želi intimno sfero družine v ideoloških predstavah meščanstva prikazati kot sfero čiste humanosti, to področje naj bi se konstituiralo skozi opozicijo do in negacijo vplivov iz tistih sfer družbenega življenja, kjer vlada hladna preračunljivost: »Trije momenti prostovoljnosti, ljubezenske skupnosti in izobraževanja (*Bildung*) se združijo v pojem humanosti, ki naj bi bil lasten človeštvu in bil odločujoč za njegov položaj: v pojmu zgolj ali samo človeškega že sozveneča emancipacija notranjosti, ki se ravna po lastnih zakonih, od vsakršnih zunanjih smotrov« (Habermas 1962/1990, 110).

Konkretna analiza kulturnih artefaktov in nastajajočih institucij umetnosti pa pokaže skorajda diametralno nasprotno sliko: intimna sfera je nosila izrazito politične konotacije, vzgoja otrok je bila pravzaprav vzgoja za državljanstvo (od tod tudi ideološka apologija izključevanja žensk iz javnega delovanja, saj svojo javno vlogo že opravijo z vzgojo moških potomcev), prikazovanje intimnih prizorov je

bilo pogosto namenjeno moraliziranju, v popularnih pornografskih romanih pa je spolnost postala medij komuniciranja bolj ali manj jasno oblikovanih filozofskih nauk. Samoreferencialnost intimnih prizorov je značilna prej za rokoko, od katerega se je meščanstvo odvrčalo:

Od sredine osemnajstega stoletja dalje je umetnost prevevala moralizirajoča vnema, kot bi se želeli pokoriti za grešne ekscese hedonističnega sloga in tēm, ki so bile dominantne v rokokuju. Korenine tega didaktičnega načina lahko v širšem smislu iščemo v rasti meščanske javnosti, natančneje pa v popularni umetnosti, kot so Hogarthove grafike in Richardsonovi romani, ki se je pojavila v Angliji v osemnajstem stoletju (Rosenblum 1969, 50).

Večina kritikov je kot primarno nalogo literature izpostavljala moralno vrednost (Wellek 1955a, 21). La Font de Saint-Yenne je že leta 1754 pozival, da mora zgodovinsko slikarstvo prikazovati »vrla in herojska dejanja velikih ljudi, vzore humanosti, širokosrčnosti, poguma, kljubovanje nevarnosti tudi za ceno življenja, strastno obrambo časti domovine in še posebej obrambo religije« (Saint-Yenne v Rosenblum 1969, 55, 56). Diderot (1995a, 225) v esejih o slikarstvu piše: »Narediti vrlino privlačno, pregreho odvrtno in posmeh učinkovit: to bi moralo biti delo vsakega poštenega moža, ki prime za pero, čopič ali dleto.« In v *Pensées détachées*: »Vsak kip ali slika mora biti izraz velike maksime, nauk za gledalca; drugače sta nema« (Diderot v Fried 1980, 90). Rousseau (2004) je ustanovitvi gledališča v Ženevi nasprotoval predvsem zaradi njegovega domnevnega kvarljivega učinka na moralnost prebivalstva. Pozneje je averzija do samozadostne intimnosti postala še močnejša: »Ko se je bližala revolucija, so se v francoski umetnosti pojavili številni primeri prikazovanja tragične, a neizogibne zvestobe državi namesto družini« (Rosenblum 1969, 66).

Za primer si lahko ogledamo Davidovo sliko *Prisega Horacijev*. Gre za prelomno delo, ki je začrtalo novo smer v likovni umetnosti: »Kot je dobro znano, sta se slava in vpliv Prisega, ki je postala senzacija, ko je bila razstavljena v Rimu leta 1784 in v Parizu leta 1785, hitro širila po Evropi« (Johnson 1989, 107). V Franciji je Prisega hitro postala merilo, po kateri so kritiki sodili slike (Johnson 1989, 111). Navdih naj bi David po Rosenbergovem (1970) mnenju črpal v Beaufortovi sliki *Bruta*, ki se tematsko prav tako navdihuje v zgodovini antičnega Rima in je na Salonu leta 1771 požela skoraj enoglasno hvalo – izjema je bil Diderot, ki ga slika ni prepričala. Temo za sliko je David črpal iz rimske zgodovine. Trije bratje so bili izbrani, da v boju branijo interese Rima v sporu z Albo, ki je prav tako izbrala tri bojvnike. Podlaga prizora, ki ga je David izbral, ni v virih, temveč je njegova invencija. Slika prikazuje tri brate, ki pred odhodom v boj prisegajo na meče, da bodo branili interese Rima. Moški so prikazani odločni, na njihovih obrazih ni zaznati sence dvoma ali strahu,¹ vizualno je ta občutek podkrepljen z odločnim ritmom in s simetričnostjo figur.

Kraj dogajanja je družinski dom, vendar o kaki samozadostni intimi ni sledu: interesi države se ne ustavijo pred pragom in od posameznika zahtevajo neizprosno lojalnost, tudi na račun družine. Razkol ne poteka med družinsko intimo in zunanostjo, temveč znotraj družine: kontrast moški odločnosti so ženske, ki se vdajajo obupu. V primerjavi z moškimi so popolnoma pasivne, delujejo kot zgolj neme priče dogajanja, niti približno niso zmožne kot Antigona vrednoti patriotizma enakovredno zoperstaviti vrednoto lojalnosti družini. Pri Davidu je konflikt med tema vrednotama nedvoumno razrešen v prid državi. Zgodnja skica razkriva, da

Slika 1: Jacques-Louis David, Prisega Horacijev



Vir: Wikimedia

je David najprej razmišljal o prizoru, ki še jasneje izraža konflikt vrednot: eden od sinov je po povratku iz boja pravkar ubil svojo sestro, ker si je drznila žalovati za premaganimi nasprotniki, med katerimi je bil tudi njen zaročenec, oče pa mu stoji ob strani in ga zagovarja (Wind 1941/1942, 124).

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

Impotentnost kralja in promiskuitetnost filozofije: literarno podzemlje predrevolucionarne Francije

V desetletjih pred revolucijo je v Franciji že obstajal ilegalni trg tiska, kjer se je artikulirala tudi družbena in politična kritika, uperjena predvsem na dvor in cerkev: »Majhne knjižnice materializma, ateizma in deizma so bile na voljo za razumno ceno v obliki, za katero se je zdelo, da je utelešenje same razumnosti. Svobodno mišljenje ni bilo zastoj, a do leta 1770 je bilo v dosegu kupne moči srednjih razredov ter zgornjih slojev obrtnikov in lastnikov trgovin« (Darnton 1982, 71).

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

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

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

Voltairejeve politične simpatije so bile trdno na strani aristokracije in njegov pogled na družbo (ter na proces razsvetljevanja) izrazito elitističen: »Voltaire, ki je neprestano kultiviral dvorjane, sam poskušal postati eden od njih in mu je vsaj uspelo kupiti plemiški status, je verjel, da mora razsvetljenstvo začeti z *grands*: ko bo zavzelo družbene vrhove, se lahko ubada z množicami – a pri tem mora paziti, da se množice ne naučijo brati« (Darnton 1982, 13).

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

Odnos tega drugega sveta do sveta salonov, državnih privilegijev² in pariškega ceha založnikov, ki je dominiral trg legalnih knjig, je bil pogosto odkrito sovražen. Ob odsotnosti trga, ki bi lahko zagotovil preživetje večjemu številu piscev, so se bili izključeni iz državnih privilegijev prisiljeni preživljati z opravljanjem:

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

V zadnjih letih starega režima je postala opazna diferenciacija med salonom in kavarno, pri čemer je salon ostajal razmeroma formalna institucija z aristokratsko etiketo in dostopom, omejenim na izbrance, ki so se gibali v pravih družbenih krogih, medtem ko so kavarne ostajale odprte za vse in bile mnogo bližje življenju na ulici (Darnton 1982, 23). Zunaj institucij *le monde* so se oblikovale paralelne

institucije, kjer so izključeni iz sveta visoke kulture lahko predstavljali svoja dela in ideje (prav tam, 24). Javna sfera predrevolucionarne Francije je bila izrazito hierarhično členjena: aristokratska družba v salonih in privilegiji za ene, vohunjenje za policijo, ilegalna trgovina, pornografija in obsceno klevetanje za druge. In kot se je izkazalo v devetnajstem stoletju, koalicija aristokracije in *haute bourgeoisie*, ki se je tkala v salonih, nikakor ni bila zgolj začasnega značaja.

Darnton (1996) na osnovi arhivov policije in založnika Société typographique de Neuchâtel (STN) poskuša rekonstruirati, katere knjige so bile v predrevolucionarni Franciji najbolj brane.³ Med prepovedanimi bestselerji izstopajo trije žanri: filozofska pornografija, utopija in politično klevetanje.

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

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

Svetoval sem ti, moja draga sestra: spozabi se in se prepusti. Bog od ljudi zahteva le njihova srca in njihove misli. Samo tako, da pozabimo na telo, lahko dosežemo enotnost z bogom, se približamo svetništvu, storimo čudeže. Ne morem ti zamolčati, moj dragi angel, da sem med najino zadnjo vajo opazil, da je tvoj um še vedno bil usmerjen na tvoje meso. Kaj! Ali ne moreš do neke mere posnemati tiste blažene svetnike, ki so bili bičani, mučeni, žgani brez vsakršnega trpljenja, ker je bila njihova domišljija tako prevzeta z božjo slavo, da je za druge misli ni ostalo niti kanček (prav tam, 256, 257).

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

Duša nima volje, nanjo vplivajo zgolj naši čuti; torej snov. Razum nas razsvetljuje, a ne more določati naših dejanj. Samoljubje (užitek, ki ga želimo, ali bolečina, ki se ji skušamo izogniti) je motivirajoč dejavnik za vse naše

odločitve. Sreča je odvisna od soglasja naših organov, naše izobrazbe in naših zunanjih zaznav in človeški zakoni so taki, da je človek lahko srečen le, če jim sledi, če živi kot gentleman (prav tam, 299).

Permeabilnost mej med literaturo – če pornografije ne izključimo iz te kategorije –, filozofijo in politiko še jasneje demonstrira de Sade v svojem *Philosophie dans le boudoir*. Kot *Thérèse philosophe* je naracija sestavljena iz serije orgij, ki so prekinjene z razpravami, ki orgije upravičujejo in postavljajo v širši kontekst hedonistično-materialističnega nazora. De Sade želi iz nauka izpeljati tudi konkretno politično ureditev, ki bi bila z njim skladna, zato se odloči preprosto prekiniti naracijo s političnim pamfletom. Tako delo se upira jasni klasifikaciji. Literarni vidik je žrtvovan filozofiranju in politični polemiki, v ta namen je naracija pogosto prekinjena, avtor išče izgovore za uvajanje filozofskih in političnih dialogov. Hkrati pa ti dialogi ostajajo literarni, zaman bomo iskali sistematičnost, ki bi jo pričakovali od filozofskega dela, liki se pogosto ponavljajo, prepričevanje ne temelji na sistematiziranju trditev v koherentno celoto, temveč ostaja v kontekstu naracije.

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

Druga zelo priljubljena literarna oblika ilegalnega trga, še posebej v letih neposredno pred revolucijo, je bila *libelle*, v kateri so pisci »z zlonamernostjo, ki si jo danes težko predstavljamo, čeprav ima dolgo zgodovino v podzemni literaturi, klevetali čez sodišča, cerkev, aristokracijo, akademije, salone, vse, kar je vzvišenega in uglednega, vključno z monarhijo« (Darnton 1996, 33). Klevetanje težko prištejemo med metode racionalne razprave, na katerih naj bi normativno temeljila javna sfera, a s takim vrednotenjem v konkretno zgodovinsko situacijo vnašamo kriterije, ki so ji tuji. V situaciji, v kateri je bila politična sfera *de facto* personalizirana, v kateri so bili najintimnejši odnosi na dvoru že vsaj potencialno politične koalicije, v kateri se je tudi legitimnost sistema vzpostavljala skozi avro konkretnih oseb, v kateri so »se boji za oblast na dvoru bili zaradi slovesa« (Darnton 2004, 104), se je morala tudi kritika sistema spustiti z abstraktne ravni na konkretno – in zasebnost dvorjanov je bila konkretna politična realnost časa.

Libelles niso vsebovale kakega političnega programa: »Ne samo da bralcu niso ponudile ideje, kakšna družba naj nadomesti stari režim; vsebovale so komaj kako abstraktno idejo« (Darnton 1982, 34). Vendar na osnovi tega ne smemo sklepati, da so bile brez pomembnih političnih učinkov. V osemnajstem stoletju so postajale vse pogostejše kritike družbenih razmer, ki kralja niso več prikazovale kot dobrovoljnega, a zavedenega z mahinacijami resničnih krivcev za razmere, temveč so

ga vključile v kritiko (Chartier 1991, 114). *Libelles* so »ustvarile imaginarni svet neskončne arbitrarne moči, poseljen s stalnim naborom figur: zlobni ministri, dvorjani, ki spletkarijo, pederastični prelati, sprijeni ministri in zdolgočaseni, neučinkoviti Bourboni« (Darnton 1996, 77).

Darnton postavi tezo, da je prepovedana literatura oblikovala javno mnenje na dva načina: »/D/a je nezadovoljstvo fiksirala v tisku (in s tem ohranjala in širila besedo) in ga oblikovala v naracije (spremenila nepovezan govor v koherentni diskurz)« (prav tam, 191). Oblike, kot je *libelle* ali *chronique scandaleuse*, so se v tem vidiku gibale med literaturo, novicami in političnim pamfletom. V odsotnosti legalnih novičarskih medijev (Darnton 2000, 2) so zadovoljevale potrebo po informacijah o dogajanju na dvoru, ta dogajanja pa so spleta v celoto po pravilih, ki so se bolj ali manj zgledovala po literarnih oblikah. V primerjavi s klevetanjem v šestnajstem in sedemnajstem stoletju, ki je potekalo večinoma v obliki pamfletov, so »*libelles* osemnajstega stoletja bile dolge, kompleksne naracije, ki so segale od ene knjige (Anecdotes sur Mme la comtesse du Barry), do štirih (Vie privée de Louis XV), ali deset (L'Espion anglais), ali celo šestintrideset (Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France), če v žanr vključimo tudi *chroniques scandaleuses*« (Darnton 1996, 211).

Kritika kot posrednik med publiko in ustvarjalcem

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

Umetnostna kritika kot družbena institucija je pridobivala na pomenu v meri, v kateri je odnos proizvajalcev s publiko postajal problematičen. Z naraščanjem kupne moči meščanstva in s sočasnim zmanjševanjem financiranja na strani aristokracije, dvora in cerkve, procesa, ki sta vsaj od časa baroka dalje z različnimi hitrostmi potekala skoraj v celotni Evropi, izginja samoumevnost produkcije za socialno razmeroma homogeno občinstvo. Potreba po prodaji presežkov produkcije, ki jih fevdalne institucije niso hotele ali niso bile več zmožne absorbirati, je umetnike silila k obračanju na novo občinstvo. Te okoliščine so nam prej kot potreba po refleksiji intime v pomoč pri razumevanju nastanka in vloge zgodnje umetnostne javne sfere.

V Franciji je bila leta 1648 ustanovljena slikarska akademija po vzoru rimske in florentinske (Dresdner 1915/1968, 85, 86) ter postala institucija, ki naj bi na polju umetnosti skrbela za uresničevanje interesov države: »Za Colberta so bile akademije primerne birokratske organizacije za vključitev umetnosti in znanosti v državni aparat. Na umetnost je kot na znanost gledal z državnega vidika: namenjena je večanju slave kralja, blišča dvora, dobrobiti države in za to nalogo mora kot vse druge državne funkcije biti strogo regulirana ter centralizirana« (prav tam, 88).

Centralizacija in nedemokratska narava akademije pa je morala slej ko prej voditi v konflikte, saj s svojo birokratsko togostjo ni bila zmožna prilagajanja na konkretne razmere. Spor ni potekal zgolj glede tehničnih vprašanj slikarstva, temveč glede pravice do kritike: prav laik de Piles si je leta 1673 drznil napasti prevladujočo dogmo akademije in v traktatu *Sur le coloris* zagovarjati Rubensa, ki ga je akademija prezirala (Dresdner 1915/1968, 96). Akademija se je odzvala ostro, branila je svoje

stališče, predvsem pa monopol nad vrednotenjem slikarskih dosežkov, navsezadnje naj bi po njenem mnenju šlo za tehnična vprašanja, o katerih ne morejo odločati laiki, temveč zgolj primerno usposobljeni (prav tam, 97). Vendar de Piles v polemiki ni ostal sam, tudi drugi so se odločili s pamfleti polemizirati z vladajočo ortodoksijo akademije, tako da je de Piles leta 1681 v disertaciji *Sur le ouvrages des plus fameux peintres* lahko zmagoslavno razglasil, »da se je situacija v kratkem času tako spremenila, da se pri izgovarjanju resnice ni treba več zadrževati« (de Piles v Dresdner 1915/1968, 98).

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

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

V primerjavi s saloni (z aristokratskimi krožki) naj bi po sodobnih pričevanjih salone (slikarske razstave) obiskoval veliko širši krog ljudi (prav tam, 106, 107). Nek sodobnik občinstvo salonov slikovito opiše tako:

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

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

Crow (prav tam) trdi, da so bili slikarji materialno odvisni od aristokratskih naročnikov, občinstvo salona pa doživljali predvsem kot nadlogo, kot neznan ele-

ment, ki se grozi vriniti med njih in občinstvo, ki ga poznajo in katerega muham so se naučili streči. Vendar to odpira vprašanje, zakaj so se konec tridesetih let, ko se je obudila praksa rednega organiziranja salonov, odločali redno in v velikem številu razstavljati svoja dela. Zdi se verjetno, da so slikarji v tem času uspeh pri širši publiki, ki je obiskovala salone, že razumeli kot pomemben dejavnik svojega uspeha, ki ga ne gre ignorirati. Dresdner (1915/1968, 117) oživitev salonov razlaga prav s krčenjem državnih izdatkov za naročila slikarskih izdelkov, kar je slikarje sililo k širjenju produkcije za trg. Ko je Pariz postajal vse pomembnejši umetniški center v mednarodnih krogih in so slikarji lahko upali na naročila iz tujine, je bil ugled, ki je lahko sledil pozitivnemu odzivu kritikov in se širil tudi onkraj meja Francije, druga pomembna ekonomska motivacija (Fried 1995, xii).

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

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

Okoli polovice osemnajstega stoletja se pojavijo prve kritike v pravem pomenu besede: objavljena besedila, ki poskušajo uravnoteženo presoјati vrednost razstavljenih del. Za prvo tako kritiko velja pamflet *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, ki ga je leta 1747 objavil La Font de Saint-Yenne (Dresdner 1915/1968) in v njem zagovarjal odmik od rokokoja k »obuditvi vzvišenega in moralizirajočega klasicizma« (Crow 1985, 7). Prva reakcija akademikov in predstavnikov države je bila sovražna. Abbe Leblanc, ki je bil blizu vodstvu akademije, je še istega leta izdal pamflet, v katerem spodbija La Fonta, za naslovnico pamfleta pa je poskrbel Boucher (prav tam). Boucherjeva jedkanica prikazuje alegorijo slikarstva, ki v obupu sedi ob platnu, ki se mu posmehujejo osli in harpije.

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

Vendar družbeni pogoji za povratak k zgolj reprezentativni publiciteti niso bili več izpolnjeni: ko je monarhija deloma zaradi finančnih težav, deloma zaradi umika

v zasebnost, ki je zaznamoval vladavino Ludvika XV. in XVI., kazala vse manj zanimanja za financiranje umetnosti, so se bili slikarji prisiljeni obračati na socialno vse bolj heterogeno in vse bolj samosvoje občinstvo, pri čemer pa se je, kot vse kaže, proti volji slikarjev in akademije, med občinstvo in ustvarjalca vrnila figura poznavalca. Poznavalci so si prizadevali sintetizirati javno mnenje o razstavljenih delih, se razumeli kot mandatari javnosti ter hkrati zastopniki določenih idej, ki so jih s pamfleti poskušali razširiti med zainteresirane. Skratka, pasivno občinstvo, ki je zgolj udeleženo javnega spektakla, je začela nadomeščati javnost, ki si je mnenje začela oblikovati v javni razpravi in začela pod vprašaj postavljati najprej konkretne elemente javnega spektakla reprezentacije, pozneje pa tudi spektakel sam.

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

Diderot v poročilih iz salonov, ki jih je pisal za Grimmovo literarno korespondenco, izpostavi ključno vlogo javne kritike kot tudi z njo povezano nejevoljo akademije. Poročilo iz leta 1765 začne z zagovorom kritike, ki ga naveže na Chardinove pozive k njeni umilitvi. Akademik Chardin naj bi tako v nekem salonu opozarjal na zahtevnost slikarstva: »Gospodje, gospodje, bodite prizanesljivi. Ko najdete najslabšo sliko, ki je tu, imejte v mislih, da je dva tisoč nesrečnikov med zobmi zmlelo svoje čopiče, ko so obupavali nad tem, da bi kadarkoli proizvedli kaj primerljivega« (Diderot 1995a, 4). Nadaljeval naj bi s podrobnim opisom kalvarije, ki čaka slikarja na njegovi poti, vendar Diderot ostaja neomajen in mu odvrne, da je okus gluha za take prošnje in da se mora vse podrediti zakonom kritike (prav tam, 6). V salonu leta 1767 kritizira uveljavljene slikarje, ki se to leto niso odločili razstavljati. Odsotnosti javnega razstavljanja pripisuje katastrofalne učinke:

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

Zaključek

Obravnavano zgodovinsko obdobje je zaradi še neizoblikovane relativno avtonomne institucije umetnosti specifično, zaradi tega lahko teoretsko generalizacijo o odnosu med umetnostno in politično javno sfero podamo komaj po zgodovinski analizi, ki bi obsegala daljše časovno obdobje. Osemnajsto stoletje lahko razumemo kot obdobje prehoda od tega, kar Debeljak (1998) imenuje heteronomne, k avtonomnim oblikam legitimacije umetnosti. Heteronomna legitimacija je bila prevladujoča v reprezentativni dvorni umetnosti, ko so umetniki morali svoje snovanje podrežati zahtevam neposrednih naročnikov, avtonomno legitimacijo pa vzpostavi institucija

umetnosti, ko se osvobodi njej eksternih kriterijev vrednotenja. Osemnajsto stoletje je razpeto med ta dva načina legitimacije, saj so po eni strani v instituciji umetnosti eksterni kriteriji še vedno močno vplivni (legitimacija vsebine s sprejetimi moralnimi in etičnimi normami, hierarhija žanrov v slikarstvu), vedno večji pomen pa pridobivajo imanentno estetski kriteriji. Pri sodobni kritiki se ta napetost manifestira kot razdvojenost umetnine med vsebino in formo, razkol, ki ga kritika ni zmožna premostiti. Sodbe razpadajo na heteronomne sodbe o vsebini (ali je na primer prikazano skladno z moralo) in avtonomne sodbe o formalnem vidiku umetnine (v slikarstvu na primer tehnična ustreznost risbe, harmonija barv, kompozicija).

Ko se avtonomna institucija umetnosti v devetnajstem stoletju vse bolj izoblikuje, postajajo heteronomne zahteve po legitimaciji vse bolj problematične in vse pogostejše prevpraševane, dokler v Franciji sredi devetnajstega stoletja posamezniki, kot sta Flaubert in Baudelaire, ne izborijo pozicije radikalne avtonomije kot legitimne pozicije znotraj umetnostnega polja. Romantiko lahko razumemo kot prvo veliko gibanje znotraj evropske umetnosti, ki učinkovito artikulira zahtevo, naj umetnost sledi lastnim zakonitostim, naj se ne podreja zunanjim kriterijem vrednotenja, temveč teži k temu, da sama ustvarja kriterije, po katerih želi biti sojena.

Ključne poteze, ki jih Habermas zmotno pripisuje umetnostni javni sferi osemnajstega stoletja, so v resnici produkt ločitve institucije umetnosti od življenjske prakse v devetnajstem stoletju. Avtonomna umetnost v tem smislu ni predpolitična, temveč postpolitična, saj je relativno avtonomijo dosegla z aktivnim uporom zoper politične vsebine in kriterije vrednotenja, hkrati pa sprožila upor zoper odtujenost tako očiščene umetnosti od družbene prakse, na primer v obliki naturalizma ali nekaterih tokov zgodovinskih avantgard. Analiza vzpostavljanja, vzdrževanja in kritike relativne avtonomije institucije umetnosti je zato lahko precej plodnejše izhodišče za konceptualizacijo umetnostne javne sfere in njene politične vloge kot pa osredinjanje zgolj na mesto prehajanja diskurzov v politično javno sfero, ki je preveč površno, da bi zmoglo prodreti do bistva pojava.

Zahvala

Za komentarje in usmeritve se zahvaljujem Slavku Splichalu, Levu Kreftu, Alešu Debeljaku in Andreju Škerlepu.

Opombe:

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

2. Darnton (1982, 20) pripomni, da je ključno načelo organizacije intelektualne in kulturne produkcije v predrevolucionarni Franciji bil privilegij: »Same knjige so bile nosilke privilegijev, ki jih je podeljevala kraljeva milost. Privilegirani cehi, katerih organizacija je izkazovala prisotnost vpliva Colberta, so monopolizirali proizvodnjo in distribucijo tiskane besede. Privilegirane revije so izkoriščale od kralja podeljene monopole. Privilegirane Comédie Française, Académie Royale de Musique in Académie Royale de Peinture et Sculpture so legalno monopolizirale gledališče, opero in plastične umetnosti, Académie Française je literarno nesmrtnost pridrževala za štirideset privilegiranih posameznikov,

medtem ko so privilegirana telesa kot Académie des Sciences in Société Royale de Médecine dominirala svet znanosti. In nad vsemi se je dvigala izjemno privilegirana kulturna elita, ki je le monde imela samo zase«.

3. Naloga je skorajda neizvedljiva, saj so arhivi STN, ki so ohranjeni v popolnosti, edini, od katerih so nam na voljo več kot zgolj fragmenti (Darnton 1996). Darnton kljub temu meni, da ohranjeni arhivi niso popolnoma nereprezentativni, saj založniki niso bili vsebinsko specializirani in so veliki založniki, kot je bil STN, knjige, ki jih sami niso izdajali, pridobivali od drugih založnikov. Tudi primerjava s policijskimi arhivi pokaže, da med njimi in arhivi STN ni bistvenih razlik glede pogostosti pojavljanja najpriljubljenejših knjig.

Literatura:

- Bürger, Christa. 1980. Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland. V C. Bürger, P. Bürger in J. Schulte-Sasse (ur.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, 162–212. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chartier, Roger. 1991. *The Cultural Origins of the French Revolution*. Durham in London: Duke University Press.
- Crow, Thomas E. 1985. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven in London: Yale University Press.
- Crow, Thomas. 1995. Diderot's Salons: Public Art and the Mind of the Private Critic. V D. Diderot (ur.), *Diderot on Art I*, ix–xix. New Haven in London: Yale University Press.
- Dahlgren, Peter. 2006. Doing Citizenship: The Cultural Origins of Civic Agency in the Public Sphere. *European Journal of Cultural Studies* 9, 3, 267–286.
- Darnton, Robert. 1982. *The Literary Underground of the Old Regime*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press.
- Darnton, Robert. 1996. *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*. New York in London: W. W. Norton & Company.
- Darnton, Robert. 2000. An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-Century Paris. *The American Historical Review* 105, 1, 1–35.
- Darnton, Robert. 2004. Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France. *Representations* 87, 1, 102–124.
- Debeljak, Aleš. 1998. *Reluctant Modernity: The Institution of Art and its Historical Forms*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Diderot, Denis. 1995a. *Diderot on Art I. The Salon of 1765 and Notes on Painting*. New Haven in London: Yale University Press.
- Diderot, Denis. 1995b. *Diderot on Art II. The Salon of 1767*. New Haven in London: Yale University Press.
- Dresdner, Albert. 1915/1968. *Die Entstehung der Kunstkritik*. München: Bruckmann.
- Eagleton, Terry. 1984. *The Function of Criticism*. London: Verso.
- Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality*. Chicago in London: University of Chicago Press.
- Gripsrud, Jostein. 2007. Television and the European Public Sphere. *European Journal of Communication* 22, 4, 479–492.
- Habermas, Jürgen. 1962/1990. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen. 1992/1996. *Between Facts and Norms*. Cambridge: Polity Press.
- Hartley, John in Joshua Green. 2006. The Public Sphere on the Beach. *European Journal of Cultural Studies* 9, 3, 341–362.
- Hazlehurst, Hamilton F. 1960. The Artistic Evolution of David's Oath. *The Art Bulletin* 42, 1, 59–63.
- Hohendahl, Peter Uwe. 1974. *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. München: R. Piper & Co.
- Johnson, Dorothy. 1989. Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii. *The Art Bulletin* 71, 1, 92–113.
- Jones, Paul. 2007. Beyond the Semantic 'Big Bang': Cultural Sociology and an Aesthetic Public Sphere. *Cultural Sociology* 1, 1, 73–95.
- Leith, James A. 1965. *The Idea of Art as Propaganda in France: 1750–1799*. Toronto: University of Toronto Press.

- Lloyd, David in Paul Thomas. 1998. *Culture and the State*. New York in London: Routledge.
- Marx, Karl. 1852. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. <<http://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1852/brumaire/index.htm>>
- Rosenblum, Robert. 1969. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenblum, Robert. 1970. A Source for David's "Horatii". *The Burlington Magazine* 112, 806, 269–273.
- Rousseau, Jean Jacques. 2004. *Collected Writings of Rousseau. 10: Letter to d'Alembert, and Writings for the Theater*. Dartmouth: University Press of New England.
- Schulte-Sasse, Jochen. 1980. Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls. V C. Bürger, P. Bürger in J. Schulte-Sasse (ur.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, 83–115. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trilling, Lionel. 1972. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press.
- Wellek, Rene. 1955. *A History of Modern Criticism: 1750-1950, I: The Later Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Wikimedia. 2012. Jacques-Louis David: Le Serment des Horaces. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Jacques-Louis_David%2C_Le_Serment_des_Horaces.jpg>
- Wind, Edgar. 1941/1942. The Sources of David's Horaces. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 3/4, 124–138.

