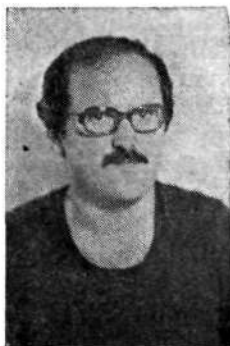


literarnim strujam. Da se je poskušal v letih 1945–1950 izoblikovati v pravo literarno smer in strujo, je verjetno, vendar pa vsi podatki govorijo za tezo, da do tega dejansko ni prišlo, tako da bi tudi ta leta ne mogli imeti za sklenjeno obdobje socrealistične literature. Podobno bi se najbrž morala glasiti sodba še za druge slovenske umetnosti, toda s tem razločkom, da je bila pojavnost socialističnega realizma v njih po naravi same stvari še dosti bolj nerazvita, stranska ali celo nemogoča, kar seveda vodi k sklepu, da socialističnega realizma kot posebnega razvojnega obdobja za vse slovenske umetnosti nikoli ni bilo.

S tem pa vendarle še ni odgovorjeno na vsa vprašanja o socialističnem realizmu na Slovenskem, zlasti ne v literarno-ideološkem ozračju predvojnih in povojnih let. Ob strani je ostalo vprašanje, kakšno vlogo je socialistični realizem ohranjal v estetski miselnosti B. Ziherla, ki je pred vojno prvi vpeljal njegovo teorijo v slovensko publicistiko, a se nanjo tako ali drugače nanašal tudi v povojnih desetletjih. In končno je tu še problem odpora zoper »dekadentnost« in boja zoper njene pojave v slovenski literaturi, ki se prav tako kot publicistična tema uveljavlja že v predvojnih časih, na primer v tekstih V. Pavšiča — Mateja Bora. Ali je bil ta boj povezan s teorijo in prakso socialističnega realizma? Ali pa je imel drugačne, bolj slovenske izvire? O vseh teh vprašanjih je potrebno razmisliti posebej, saj bi brez tega podoba socialističnega realizma na Slovenskem ostala močno nepopolna.

(Nadaljevanje prihodnjič)



Janez
Strehovec

Žrtvovana umetnost in Cestni bojevnik

Umetnost in politika. Sploh še obstaja kakšen tako protisloven odnos, ki že desetletja in stoletja vznemirja umetnike, terja od njih takšne ali drugačne opredelitve, zagovore, umike, resignirano molčanje ali pa tudi krik upora, jezo, elegantne in manj elegantne proteste, pristajanja na vlogo žrtve, nekakšno mučeništvo torej? Temelj tega nenavadnega odnosa, katerega zgodovina sega k antični polis, prav-

zaprav k tistim opisom iz Platonove Države, kjer je pesnik zaradi svojega početja, utemeljenega na varljivem, neevidentnem, motečem običajne in »pravilne« predstave o rečeh, celo rušečem prikazovanju, izgnan iz države, je v preprostem, povsem bipolarnem kontrastiranju politike (vsakokratnega vladajočega razreda, skratka »oblasti«) in umetnosti, utemeljene na popolni svobodi. To je pač odnos čistega razhajanja, nepomirljivega protislovja, saj je videti, da si politika nenehno prizadeva po dušitvi umetniške svobode, po politiziranem prisvajanju umetnosti in s tem zanikanju njene poglobitve narave, na drugi strani pa tudi umetnost (politizirano?) sprejema ta izziv: vedno bolj se umika v skrajni esteticizem, v poudarjeno ohranjanje in

nadaljnje razvijanje predvsem tistih svojih kvalit, po katerih se tako drastično loči od znanstvene, novinarske, religiozne, politične in vsakdanje govorice.

V umetnosti zadnjih stoletij lahko zato zaznamo njeno težnjo po popolni odvrnitvi od kakršnihkoli zahtev (dnevne) politike in odločen prehod k čistemu avtonomizmu, stopnjevanem (oblikovno) v bravuroznem formalizmu in esteticizmu, torej oblikah, ki so karseda »daleč« od obstoječega, normalnega, vsakdanjega sveta. Usodni spor med politiko in t. i. avtonomno umetnostjo pa je še posebno značilen za nekatere usmeritve sodobne umetnosti 20. stoletja, ki se sicer dogajajo paradigmatično do zgodovine umetnosti. Življenje umetnosti preteklosti postaja namreč prvi predmet njihovih obravnav (pisanja, slikanja, komponiranja). Danes je tudi umetnost, ki je prav svoj spor s politiko naredila za svoj poglavitni predmet.

Opraviti imamo z umetnostjo in seveda njenimi oblikovalci, umetniki, ki želijo zavestno prevzeti vlogo žrtve, torej nekoga, ki se uničuje, izpostavlja ali vsaj pusti ogroziti, da bi s tem darom na oltarju ideje umetnosti kot umetnosti ohranil njeno in svojo čistost, si torej izprosil rešitev pred katastrofo političnih ekspanzij in eksploatacij. To je po svoje lepo, kajti prizadevati si velja za rešitev vsaj enega področja, ki še ni prešlo povsem pod popolno kontrolo, planiranje, obvladovanje in usmerjanje od vladajočih centrov moči. Ta usmeritev vplivnega dela sodobne umetnosti je ne nazadnje tudi odgovor na poskuse in tudi izvedbe radikalnih politizacij umetnosti, ki so jih v tem stoletju izvajale stalinistične in fašistoidne kulturne politike.

Stalinistični in neostalinistični kulturni ideologi, agitatorji in propagandisti so si prizadevali za literarni (tudi glasbeni) socrealizem, likovni in arhitekturni monumentalizem in v vsakem primeru za neko afirmativno umetnost, ki bi se oblikovala kot hvalnica obstoječega (t. i. socialističnih in komunističnih kvalit, življenja). Na drugi strani pa je fašistoidna, predvsem nacistična kulturna politika, povzdigovala umetnost, utemeljeno na nacionalnih mitologijah, starih jezikovnih rabah, arhaični folklori, koncepciji patetičnega celotnega umetniškega dela, likovnem monumentalizmu in esteticizmu. Ta politika je zavračala in kritizirala predvsem »produktivno« naravo umetnosti in koncepcije umetniškega dela *kot mesta resnice*.

Simptomatično pa je pri tem neko tiho, presenetljivo soglasje kulturno-političnih ideologov obeh strani pri zavračanju, odklanjanju in tudi preganjanju skrajnega umetniškega modernizma in avantgardizma. Adolf Hitler je namreč v svojem življenjskem (teoretičnem) delu označil nekatere smeri umetniškega modernizma na začetku 20. stoletja (dadaizem, kubizem...) za »boljševizem v umetnosti«; proti njim, namreč novim »dekadentnim umetnostim« zahodne Evrope, pa so dvignili glas tudi »bolševiki« in ne nazadnje še desetletja za njimi tudi G. Lukács v svojih kritičnih razmišljanjih o socialističnem in kritičnem realizmu.

Te osnovne ekspozicije temeljnega konflikta med umetnostjo in politiko smo se lotili v dotukajšnjem delu tega spisa deskriptivno in indikativno. Opisali smo zgolj stanje, razmere značilne za ta, danes nedvomno aktualen spopad. Preprosto smo predvideli, da je tista usmeritev sodobne umetnosti 20. stoletja, ki je svoj spor z vsakdanjo politiko spremenila v svoj poglavitni predmet oblikovanja, povsem »pravilna« in da tudi ustreza resničnemu stanju, saj se je klasična umetnost vedno doga-

jala tako, da je preživela zanikanja (politične, ekonomske, ideološke) razmere svojega časa. Toda ali je res tako? Je pravilna ta dedukcija, ki jo izvajajo nekateri sodobniki iz neke obče ideje umetnosti kot umetnosti? Je njena bogata preteklost res preprosto zgodovina nekega mučeništva, sporov in razhajanj z vsakokratnim »obstoječim« in njegovo politično voljo? Ali pa imamo opraviti le s fikcijo, utvarno domnevo torej, ki jo današnji »mučeniki« zanalašč projicirajo na zgodovino umetnosti, slednjo pa merijo s svojimi, zasebnim ambicijam prirejenimi »vatli«? Na njej odkrivajo preprosto tisto, kar želijo, da bi na njej tudi bilo!

Vsekakor je zgodovina umetnosti tudi zgodovina njenih konfliktov s političnimi oblastmi, vendar pa so ti spori po svojem jedru izrazito zgodovinski; pravzaprav so karakteristika moderne dobe, časa torej, ko so postale vedno bolj okrnjene možnosti političnih (tudi razrednih) bojev, ko je posameznikova svoboda vedno bolj omejena in ko postaja vedno bolj vprašljivo tudi dosedanje, za umetniške »mučenike« pač normalno, samoumevno bivanje tradicionalne umetnosti. Tudi umetnost in pesništvo nista vedno pomenila tisto, kar pomenita danes; njuna zgodovina je tudi zgodovina njihovih različnih funkcij, usodnih, korenitih preobrazb. Danes je pač umetnost ena izmed deseterih in stoterih govoric, del kulture in družbene zavesti pač, ki se zavestno dogaja tudi kot problem, novo iskanje in preverjanje, nikakor pa ni več velika in poglobljena duhovna »slika sveta«, kar je bila na primer v renesansi. In da bomo konkretnjši — le kratek skok na naša tla in v ne tako oddaljeno preteklost: družinsko zimsko branje celovških mohorjank izpred manj kot stoletja, ki je tako lepo popisano v nekaterih Vorančevih tekstih, je danes pač nadomestila televizija, njeno množično gledanje ob koncu delavnika. Tudi danes aktualna prizadevanja po ustanovitvi Književne mladine Slovenije bodo, vsaj upajmo, že »jutri« dopolnjena s pobudo po ustrezni »video mladini«, torej po množični organizirani kulturni dejavnosti (samostojnih kreacij video programov, izposoje kaset in elementov snemalne video elektronike), utemeljeni na sodobni, množično dostopni tehnologiji.

Spor med umetnostjo in politiko je predvsem zadeva sodobnega časa in s tem razmer, ko postaja vprašljiva tradicionalna funkcionalnost umetnin in njeno »normalno«, za nekatere umetniške avtonomiste že stoletja povsem standardizirano življenje. Spopad med umetnostjo in politiko razumemo torej kot izrazito zgodovinski konflikt, in takšen je tudi tisti, o katerem nameravamo tukaj nekoliko nadrobneje razmišljati, namreč o idejnih motivih predvojnih razhajanj na t. i. književni levici.

Jedro jugoslovanskega spora na t. i. književni levici so razhajanja sodobnih umetnikov in kulturnih politikov — ortodoksnih marksistov-leninistov, t. i. marksističnih estotov in drugih politično dejavnih razumnikov, ki so predvidevali, da vedo, kaj mora početi umetnost, če naj bo v skladu z marksizmom in s stvarjo proletariata. Ta konfrontacija ima pri nas dovolj zanimivo zgodovino, ki jo označujejo imena Krleža, Marka Ristića, Bratka Krefta, Juša Kozaka, polemike okrog Dialektičnega Antibarbarusa, knjige Na robu pameti, t. i. »pečatovščine« in predvsem v zvezi z nadrealizmom. V ta sklep sodi tudi povojna polemika na Slovenskem med Vidmarjem in Zihlerlom, pa tudi pomembni in vplivni Krležev govor na ljubljanskem kongresu jugoslovanskih pisateljev.

Podobne kontroverze so bile aktualne tudi v povojni Evropi, na primer ob prizadevanjih za legalizacijo Kafkove literature v deželah t. i. realnega socializma, podobno tudi Eislerjev in Fischerjev spor z vzhodnonemško kulturno politiko ob destruktivnem Eislerjevem libretu za opero Faust. V vsakem primeru je šlo pri tem za spor med neko dogmatsko kulturno politiko, ki očitno ve, kakšna je umetnost, ki naj konjunktorno koristi določeni perspektivni skupini, konkretno proletariatu, in umetniki-praktiki-izvajalci, ki jih kakšno politično nasilje izziva k zavzetju politiziranega stališča in k svojevrstni govorici, saj se morajo kar nenadoma poleg z umetnostjo ukvarjati tudi s politično inspiriranimi teksti, kjer reflektirajo svoj ogroženi položaj in hkrati opredeljujejo svoje zahteve.

Vprašanje spora na umetniški leviici je pomembno tudi za t. i. marksistično estetiko ali, bolje, estetiko marksističnih filozofov, lahko pa bi tudi rekli »z marksizmom inspirirano estetsko teorijo«. Ta dovolj zanimiva usmeritev k estetski problematiki, ki je našla pogloblitve spodbude tako v vrhunski dediščini estetike nemške klasične filozofije kot tudi v estetsko in socialno pomenljivih implikacijah avantgardne in modernistične umetnosti 20. stoletja, se sicer lahko členi na dve pogloblitvi smeri, in sicer: na dogmatsko realsocialistično realistično in neoklasicistično estetiko, ki je bila v določenem družbenem okolju teoretski temelj za usodno nedopuščanje umetniških modernizmov in avantgarde v imenu leveice, in na prav tako »levo estetsko teorijo«, ki pa se je skušala navezati na umetniško avantgardo 20. stoletja, se v njej prepoznati in jo razumeti kot pomemben dejavnik pri oblikovanju novega, na človekovi kreativnosti in svobodi utemeljenega sveta onstran pervertiranih kapitalskih razmerij.

Za prvo smer je značilno izhajanje iz eksplicitne dediščine estetsko relevantnih stališč klasikov marksizma, torej ambicija, da bi se po zgledu estetike velikih metafizičnih filozofskih sistemov oblikovala tudi konsekvantna marksistična estetika, ki bi povsem obvladala vsa področja umetnosti in lepega in bi bila s tem tudi ena estetika več, podobno kot so novokantovske in fenomenološke estetike. Ta ambicija, porojena iz vprašljive predstave in volje, da naj bo marksizem nekaj posebnega povsod, pa čeprav pristaja s tem nepreklicno na delitev dela znotraj obstoječih meščanskih teorij, je navzoča tudi v znanem Lifšičevem zborniku vseh mogočih in nemogočih Marxovih in Engelsovih misli o umetnosti, iztrganih iz različnih kontekstov. Po enaki logiki bi lahko kdo pri nas sestavil na primer zbornik »Kette in Murn o meteorologiji«, kjer bi zbral vse metafore teh pesnikov moderne, v katerih nastopajo vremenski pojavi, potujoči oblaki, vihar ipd., in si pri tem seveda mislil, da takšna različnost o istem na enem mestu pomeni nekaj več.

Za drugo smer t. i. marksistične estetike pa je pomembna intenzivna in pozorna analiza sodobne umetniške prakse, razmer, ki porajajo to umetnost, kot tudi obravnava problematike njene množične reprodukcije in konsumpcije. Vsekakor so ti avtorji — na primer W. Benjamin, Adorno, Marcuse, Garaudy, E. Fischer, K. Teige, Morawski, Brecht, Eisler, Ch. Caudwell, E. Bloch in Read — izhajali iz čisto določenih, aktualnih umetniških smeri in gibanj (nadrealizma, ekspresionizma, novega romana, romantike nasproti realizmu, filma kot umetnosti sodobnega časa, Schönbergove glasbe, Picassovega slikarstva, Kafkovih tekstov) in skušali ob tem misliti prelom te umetnosti z (neo)klasicizmom in socialne implikacije tega

preloma, odnose umetnosti do politike in ideologije, vprašanja historizacije in relativizacije umetniškega avtonomizma, probleme estetizacij družbenega okolja, zvezo avantgardne umetnosti in sodobnih tehnologij, vprašanje umetnosti kot blaga ipd.

Marksistično estetiko in nekatere njene probleme omenjamo tudi zato, ker je bila na zatožni klopi v omenjenih sporih na književni levici, že takrat pa so bile popularne tudi trditve, da takšne estetike ni, da sploh ni mogoča, in da se marksizem tako rekoč vedno blamira, kadar poseže na področje umetnosti in kulture. Za njegovo vlogo na tem področju ustvarjalnosti sta torej značilna poenostavljanje in ideološko nasilje.

Ta ugotovitve je nedvomno točna, kadar se misli na usodno vlogo, ki jo je imela marksistična estetika pri oblikovanju teorij socialističnega realizma kot tudi pri dogmatizaciji nekaterih stališč o tem, kakšna naj umetnost bo, ki so postala postavke realsocialističnih kulturnih politik. Pri tem ne mislimo le na zahteve po socrealizmu, socialističnem in kritičnem realizmu, temveč tudi na programe t. i. revolucionarne romantike v socialistični umetnosti, na težnjo po prisvajanju in socialističnem adaptiranju vsega najboljšega velike klasične umetnosti in na teorije o umetnosti kot hvalnici in afirmaciji socialističnih kvalitete življenja, torej programe, ki so aktualni tudi v današnjih kulturnih politikah dežel t. i. realnega socializma.

Popolno zavračanje kakršnegakoli ustvarjalnega pristopa marksizma na področju umetnosti pa seveda ni upravičeno, kadar mislimo na prispevke, kjer je lahko marksizem, temelječ na Marxovi kritiki obstoječega in na njegovi teoriji človekove ustvarjalnosti, dovolj izviren pri obravnavi problemov, kot so družbena funkcija sodobne umetnosti, problem njenih reprodukcij, vprašanja množične kulture, tržna funkcija umetnosti, kritika institucije komorne in akademske umetnosti, problemi razhajanj med neoklasicizmom in avantgardo, avantgarda kot politološka kategorija in njena vloga na strani družbenih subverzivnih sil. Takšen marksističen prijem seveda »pozablja« na Marxove in Engelsove eksplicitne misli o umetnosti, na logiko Lifšičevega zbornika torej. Omenjena stališča klasikov marksizma o Balzacu, Shakespearu in realizmu ne pomenijo namreč ničesar, nikakršne obveze za naprej, sicer pa so bile njune ugotovitve podane čisto priložnostno: mislimo na njune znane pisemske intervencije, napol privatne sodbe o določenih umetniških pojavih, ki so jih izzvali njuni dopisovalci. Ta stališča je nedvomno treba obravnavati kot zgodovinski, torej spremenljivi pojav, kriterij zgodovinskega relativizma pa je moč aplicirati tudi na nekatere momente polemičnih razhajanj na umetniški levici.

Razumljivo je, da je zgrešen postopek tistih socialističnih kulturnih politik in tudi marksistične estetike, ki so skušale v imenu nekakšnega Marxovega in Engelsovega umetniškega okusa in afinitete do določenih umetniških, predvsem literarnih pojavov, predpisovati umetnikom, kako naj slikajo, komponirajo, pišejo, filmajo. Izkušnja s socrealizmom in agitpropom je pri nas, vsaj upajmo, končana za vedno. Vendar ta, recimo kar blamaža, ki je potekala tudi v imenu marksizma, čeprav veliko bolj eksplicitno leninizma, še ne pomeni, da je kar v trenutku na področju umetnosti ekskluzivno, uspešno in neomadeževano vse; da je to tako rekoč edino področje človeške dejavnosti, ki je že tisočletja rezervirano za bleščečo uspešnost in nesmrtnost ter se je moč o njem izrekati samo v superlativih.

O umetnosti (ta pojem je izredno obsežen, stotero razlik je med umetnostmi preteklosti in umetnostjo 20. stoletja, spet na desetine tudi med umetniškimi zvrstmi) je sicer težko govoriti drugače kot lepo. Nikoli ni bila subjekt vojn, nasilja, grozljivega uničevanja, in to je veliko, celo največ. Tudi njene zlorabe v fašistoidni propagandi z estetizacijami t. i. lepe vojne in v monokapitalističnih snubljenjih kupcev z lepim blagom niso niti najmanj tako nevarne in učinkovito v službi barbarstva, kot so lahko sicer povsem apolitične, deantropomorfne, čisto nič ideološke t. i. eksaktne znanosti. Vendar vse to, namreč odsotnost deleža umetnosti na zlu, še ne pomeni, da je povsem varna pred neumnostjo, zgrešenostjo, trivialno arhaičnim, ceneno primitivnim.

Evropska (neoklasicistična) umetnost se namreč zadnji dve stoletji producira kot zgledno, a priori uspešno področje elitistične kreativnosti, ki je povsem ločeno od t. i. trivialnih empiričnih potreb, umazanih, nizkotnih profanih dejstev. Opraviti imamo z umetniškim poligonom, igriščem, kjer se po že zelo ustaljenih pravilih in v klišejskih oblikah v nedogled ponavljajo sicer modno preoblečene arhetipske vsebine o poglavitnih razsežnostih človekovega sveta, lepe duše in tragične usode. Opraviti imamo torej s karantenskim, ograjenim poljem in umetniki, ki imajo vedno prav, kajti velika umetnost je doslej še vedno preživela razmere svojega nastanka: nekoč komaj opazni umetniki so danes pač veličine — v nasprotju do oblastnikov in naročnikov njihovih del, ki so že davno potopljeni v nepomembnost, povsem pozabljeni, ne več imenovani. Ta logika je seveda abeceda tudi za vse sedanje umetnike, ki nekritično izhajajo iz tega poenostavljenega obrazca, fiktivne ugotovitve pač, in v njenem imenu terjajo zase in za svoje delo brezpogojno svobodo.

In kot čisto avtonomno področje, ki mu, preprosto povedano, nihče ne more in ne sme ničesar, kajti umetniki lahko na temelju te prastare predstave počno vse, ne da bi bili dolžni česarkoli, razen umetnin samih, je ta »sektor« vabljen tudi za vse, ki jim je taktično vseh določena avtonomija sredi obstoječega ideološko obvladanega sveta. Pri tem mislimo na takšno obstoječo, ki je značilno predvsem za nedemokratske in neostalinistične družbe, kjer sicer ni možna nikakršna avtonomija, saj je vse odločanje čvrsto v rokah monolitne državne administracije. Zahtevana avtonomija namreč še ne pomeni, da je umetnost ločena od države, tako kot je deklarirano ločena Cerkev, temveč je kljub vsemu čisto realna moč. Prav to dejstvo privabi vanjo na desetine in stotine politikantov, ki se pomešajo med umetnike — producente kot diletanti, ali pa se jim udinjajo kot menažerji, oprode in propagandisti. Ti politikanti so seveda ljudje — posamezniki, treba jih je imeti rad, to pomeni, da jih moramo razumeti, niso sami krivi, da je tako, za vse je pač kriva oblast in ne posameznik, vendar pa takšen vdor politikanskih iger v umetnost spreminja in negira nekatere temeljne osnove umetnosti kot umetnosti. Videti je, kot da nekateri njeni novejši pojavi in dogodki črpajo moč in odmevnost prav iz neke politikantske konfrontacije z obstoječimi oblastmi, kar pomeni, da pristajajo njihovi akterji na ceneno dnevno-politično igro, torej na nekaj, kar je še posebno v sporu z idejo o umetniški avtonomiji. Opraviti imamo z umetnostjo, ki je sicer atraktivni spor z obstoječimi dnevnimi politikami (takšen spor je v nekaterih evropskih deželah sploh še edini mogoč in dostopen množični javnosti) naredila za svoj poglavitni predmet.

Zapisali smo že, kako grdo je predpisovati umetnikom, kaj naj počnejo in kako, tudi nekatere kulturne politike, inspirirane z marksizmom, so se pri tem že blamirale, pa tudi »umazale«, vendar vloga nekaterih umetnikov, ki prevzemajo pri tem vlogo žrtve, le ni tako brezizhodna. Na eni strani se namreč vedno lahko izgovorijo na t. i. kvazirealnost, na fiktivni status likov, ki jih v svojih delih oblikujejo, torej lahko na tej podlagi odločno zavračajo njihovo kakršnokoli podobnost z realnimi analogoni, torej ljudmi in rečmi, ki objektivno bivajo zunaj umetniških del, in se s tem uspešno rešijo pred političnim preganjanjem. Ko pa je konec tiste dnevne politike in s tem oblasti, ki jih je ogrožala in pred katero so se morali sklicevati na irealni status predstavljenih oseb in dogodkov v svojih delih, pa lahko na veliko uveljavljajo njihovo anticipatoričnost (in s tem svoje minulo delo v službi nove prihodnosti), same sebe pa imajo za vidce in predhodnike splošnega osvobajanja, mesije, torej posameznike, ki imajo s svojimi deli tudi epohalen vpliv na »realni svet«. Njihova žrtev postane potem karikatura, smešen trik, ki mu nekateri sicer nasedejo, zvijači avtonomisti pa se prej ali slej zgledno »plasirajo« na dela in naloge menažerjev poglavitnih nacionalnih kulturnih in političnih institucij. Potem je videti, da je bil le boj za oblast edini motiv njihovemu umetnikovanju, sicer pa so morali računati s slabim, diletantskim in naivnim občinstvom svojih del, ki jim je pač spregledalo, preneslo še en trik več.

Spor na umetniški levici razumemo torej kot izrazito zgodovinski pojav. Na eni strani imamo opraviti z borbeno marksistično-leninistično kulturno politiko, ki očitno ve, kako je treba ustvarjati in o čem pisati, na drugi strani pa s politiziranimi odgovori umetnikov in z njihovim tudi vprašljivim stališčem o brezpogojni umetniški avtonomiji, utemeljeni na neodgovorni tezi, da sme umetnost vse, vendar se ne sme od nje zahtevati ničesar.

V naslovu našega prispevka smo spor na umetniški levici povezali s Cestnim bojevnikom. Kaj to pomeni, zakaj gre ob tej gotovo nenavadni primerjavi? Da ne bo pomote, naj že kar takoj omenimo, da je Cestni bojevniki pač slovensko ime za avstralski film *Nori Marx (Mad Max) II.* del, ki so ga pred nekaj meseci predvajali v ljubljanskem Unionu. To filmsko delo, ki pač delu uradne filmske kritike pomeni šund, namreč odpira problem in alternativo, ki sta v tem trenutku aktualna in obvezujoča, saj presegata omenjeni spor in akademske pa tudi ideološko-politične razprave v zvezi z njim. Mislimo na alternativo med kulturo in barbarstvom, ki je usodnejša od vseh razmejevanj med levim in desnim, umetniškim avtonomizmom in politizacijo umetnosti. Čez sto in več let (predvidevamo, da bodo takrat ljudje živeli bolj civilizirano, bolj človeka vredno življenje) bo ta prelomni čas, katerega sodobniki smo, pomenljiv le po dejanjih, ki so rešila zgodovino, kulturo in sodobno civilizacijo pred nezgodovinskostjo, iracionalnim razpustom vse kulture in barbarstvom.

Omenjeni film je zanimiv, celo ilustrativen po tem, ker nam kaže, kako se posamezniki presenetljivo izjemno dobro znajdejo v svetu popolne opustitve vseh norm kulture in moderne civilizacije, kako se rekrutirajo v njem kot junaki estetiziranih čistih akcij, ki so praktično same sebi namen, kako se lahko brez večjih pretresov preobrazijo spet v hordo, zavržejo tisočletja in stotisočletja. Svet pobesnelega Maxa je namreč svet brez kakršnihkoli metafizičnih kvalit, znanosti, kulture, razumljivo da tudi brez

umetnosti. Opraviti imamo z okoljem, ki je brez črk, besed, časopisov in knjig, prav tako, in to je še posebno presenetljivo, brez užitkov (seksualnih, pitja, hranjenja, družabnostnih poedin, iger), tudi ni več števil, logičnih artikulacij, ekonomije, denarja, praktično je tudi brez prihodnosti, saj v njem nastopa le deček, ki pa je krut kot odrasli. Edina logika tega sveta je biti dober in najboljši v sami akciji, ki je estetizirana par excellence in jo omogočajo močni motocikli in predelani avtomobili s turbo in osemvaljni motorji ter orjaški kamion-vlačilec.

Svet Cestnega bojnika je seveda projekcija v neko utopično obdobje, ki se je vzpostavilo po svetovni katastrofi, vendar preživeli, organizirani v motoriziranih hordah, ne poznajo nikakršne resignacije po kulturi in svobodi civiliziranega sveta; edino, kar jim manjka (in to, da nekaj manjka, je odsotno in boli zato, ker ga ni, je bil nekoč (po Ernstu Blochu) poglavitni impulz umetniškega ustvarjanja), je tem akterjem pogonsko gorivo, bencin torej, ki ga ni moč dobiti niti za bone, temveč le z nasiljem. Pogonsko gorivo namreč omogoča akcije, tako tiste ubežnikov, žrtev, kot preganjalcev (rabljev) samih, naredi prostor večji, kot je lahko tisti nemotoriziranega gibanja, in prav zato je nafta edina dobrina, ki si jo skušajo ti akcionisti nostalgичno pridobiti.

Strah pred barbarstvom in načelo sreče sta zato pomembnejša in usodnejša od trmastih vztrajanj na nekakšnem povsem neodgovornem umetniškem avtonomizmu, vendar pa je prav pri reševanju avtentičnega sveta človekove zgodovine in kulture še vedno v igri umetnost, tako sodobna kot tista preteklosti. Čeprav protislovna in utemeljena na krhki biti, slutnjah in obeh nekega prihodnjega uspelejšega bivanja, je danes vendarle potrebnejša kot kadarkoli prej.



Janez
Vrečko

Palimpsestna skušnja postmodernizma

Vprašanje, ki ga o postmodernizmu zastavlja Sodobnost, izvira iz kontinuitete, ki pri nas žene razmišljanje že vse od Štatenberka leta 1979, ko je bilo prvič ugotovljeno, da »avantgardizem ni ustvarjen za muzej«, in to naj bi bil tudi odgovor na takratno poglavitno temo pisateljskega srečanja »Zaton avantgarde. Kaj zdaj?« Ta odgovor je danes jasnejši in že ustreza nastali resničnosti po koncu avantgard, čeprav se s tem koncem nekako še vedno nočemo sprijazniti. Očitno bi želeli, da bi »to novo umetniško dogajanje«, s katerim Sodobnost misli na postmodernizem, še naprej »izpostavljalo avantgardnost«, se pravi nekaj takega, s čimer se Slovenci nismo nikdar dobro sprijaznili, zdaj pa, ko se ta ustvarjalna skušnjava končuje, se nam je nenadoma stožilo po njej. Še več, ugotovitev, da je z avantgardo konec, kar takoj izposluje stavek: Naj živi avantgarda! V njej ni nič več nevarnega in subverzivnega. Kakršnakoli je že bila, naj torej živi, navsezadnje je le bila naše gore list. Vendar stvari