

Predrag
Matvejević



O angažiranosti: zanjo in proti njej

I. O RELATIVNOSTI ANGAŽIRANOSTI

Angažiranost je ena od tistih stvari, ki o njih govorimo tako na široko, da jim pravzaprav ne znamo več določiti pravega pomena. Težko je natančneje določiti pomen izrazov *angažirana literatura*, *angažirana umetnost* ali *angažiranost*, prav tako bi težko našli skupen jezik o tem, kaj pravzaprav pomenijo. Kaže, da bi se laže sporazumeli, da so ti izrazi v različnih okoljih dobili bolj ali manj pejorativne »ko-

notacije«. Zaradi vsega tega se morda zdi nekoliko anahronistično, zastarelo ali pa celo sumljivo, če se začnemo s tem vprašanjem sploh resno ukvarjati.

Vendar obstaja dovolj razlogov, zaradi katerih to razmišljanje ni povsem nepotrebno. Seveda je vse odvisno od tega, s katerega vidika gledamo na stvar: predvsem bi bilo potrebno natančno določiti, na kaj nas usmerjajo izrazi, ki jih uporabljamo, zlasti še, ker gre tu za izraze, ki imajo izredno raznovrstno razširjenost in frekvenco; poleg tega pa, če imamo problem *angažiranosti* v umetnosti za presežen, je treba odgovoriti na vprašanje, zakaj je tako, zakaj toliko rabljeni pojmi izgubljajo svojo določujočo vrednost; in na koncu je treba ugotoviti, kaj je te pojme zamenjalo, kje in zakaj se tu razhajajo besede in stvari!

Že na začetku bi bilo primerno preveriti, koliko imajo prav tisti, ki ugotavljajo, da je vsako razpravljanje o »*angažirani literaturi*« ali umetniški »*angažiranosti*« danes odveč ali vsaj zapoznelo. Takšna ugotovitev bi le težko držala, pa čeprav bi gledali na stvari s povsem zoženega evropocentričnega stališča. V Latinski Ameriki, za narode, ki se osvobajajo širom po Aziji in Afriki, pa celo za mnogo bližje, denimo v Grčiji vse do včeraj ali v Zahodni Nemčiji, na določen način tudi v vzhodnoevropskih deželah ter na Kitajskem itd. problem povsem drugače zastavljajo: javnost hoče slišati glas takega pisatelja, filozofa, umetnika, čigar delo in misel sta vraščena — *angažirana* — v družbeni resničnosti. Ne bom našteval niti primerov niti imen, seznam bi bil predolg! Celo najrazličnejše manifestacije tkim. protikulture se ne izogibajo *angažiranemu* obnašanju (v Ameriki denimo protestna poezija, »*songi*«, »*living theatre*« ipd.).

Že sam pojem *angažiranosti* je torej *relativen*: glede na neustrezne okoliščine — zgodovinske, družbene, kulturne — ga lahko celo v istem okolju hkrati cenijo in podcenjujejo, odvisno od tega, kdo ga uporablja, kako in kje. Ne tvegamo preveč, če trdimo, da pomeni prav ta relativnost najbolj obstojno in najbolj razširjeno oznako *angažiranosti*: tako se torej že na začetku srečujemo s težavo, da moramo, izhajaje iz povsem relativnih določil, opredeliti ustrezne koncepte in izpeljati določene modele angažirane literarne prakse.

V najširše sprejetem smislu se »angažirana umetnost« postavlja nasproti »umetnosti zaradi umetnosti«, »angažiranost« pa tako imenovanemu »eskapizmu«. Ta dilema kaže predvsem na to, kaj v bistvu *angažirana umetnost* ni (definitio par negationem), ne pa, kaj naj bi bila. Iz nasprotij te vrste pa bi vseeno lahko izpeljali nekatere elemente, ki v določeni meri označujejo *angažiranost*: medtem ko *umetnost zaradi umetnosti* računa le na redke posameznike, pa skuša *angažirana umetnost* tako rekoč praviloma pripadati kolektivu, se odpirati proti čim širši socialni skupini (saj se je ta umetnost tudi imenovala »socialna«); prva se zapira v tišino »slonokoščene stolpe« in samuje v privatnosti, druga pa se oglašuje v forumu ali na mitingu, navzoča je v javnosti; ena se odreka vsakemu »koristnemu« učinku, izogiba se vsakršnemu »namenu« zunaj same sebe, pri tem ne prikriva svoje »neutemeljenosti« ali »razpoložljivosti«; druga pa se prav tako ne boji priznati svojega »cilja« ali »funkcije«, prizadeva si za učinkovitost, manifestira ustrezno »tendenco«, da bi delovala, posredovala, koristila (*tendenčna literatura*« je včasih pomenila približno isto kot danes »angažirana«) . . .

Kot lahko vidimo, imajo vsa nasprotja dejansko samo relativno vrednost, samo v odnosu enega do drugega. Natančnejša določila pa mnogo težje presegajo okvire posameznih primerov in jih zato nikakor ne moremo posploševati. Zato postane pogovor o *angažiranosti* ponavadi nezanimiv in brezpredmeten . . .

Čeprav je beseda *engagement* ali *engagé* stara že več stoletij, pa sta pojma »angažirana literatura« (*littérature engagée*) in »angažiranost« dobila sedanji specifični pomen šele nedavno, točneje, šele po drugi svetovni vojni: označila sta pojave, ki v bistvu spremljajo literaturo že od njenega začetka.

V tridesetih letih našega stoletja so pojem *angažiranost* v današnjem pomenu besede prvi začeli uporabljati privrženec katoliškega personalizma, zbrani okrog revije *L'Esprit*: »Besede, ločene od angažiranosti, drsijo v navadno elokvenco«¹ — je zapisal Emmanuel Mounier. Po naših raziskavah je bil komunistični pisatelj Paul Nizan prvi, ki je s kvalifikativnim *engagé* označil funkcijo nove, borbene književnosti: »Danes gredo vse možnosti v prid tiste književnosti, ki se bo povsem zavedala svoje nove funkcije, ki si bo prizadevala v jasnih in določenih izjavah formulirati škandalozni položaj, ki je vanj pahnjen človek . . . Ta književnost bo igrala bolj na karto prihodnosti kot sedanjosti, računala bo bolj na voljo kot na konstatacijo, manj bo govorila ljudem o tem, kaj so, in bolj o tem, kaj nejasno hočejo biti. Z odnosom odgovornosti se bo povezala s svojimi bralci in skušala pri tem bolj poglobljati njihovo lastno zavest o sebi kot pa ponujati užitek. In to delovanje je angažirano.«²

»Volja«, »zavest«, »odgovornost«, »določenost« izjav, odnos »prihodnost—sedanjost«, postranskost »užitka«, »smisel« funkcije književnosti —

¹ Emmanuel Mounier: »*Révolution personaliste et communautaire*«, str. 255, 1934. Problem *angažiranosti* v personalističnem krogu zelo studiozno obravnava delo Petra Kempa: »*Théorie de l'engagement*«, izd. Seuil, Pariz 1973 (doslej izšla dva dela). Obširnejši pregled razvoja pojma *angažiranost* v novejši literaturi sem skušal podati v študiji »*L'Engagement en littératures*«, v reviji »*L'Homme et la Société*«, No 26, Pariz 1972.

² »*Une littérature responsable*«, objavljeno v časopisu »*Vendredi*«, št. I, 8. decembra 1935, citirano po delu Paula Nizana: »*Intellectuel communiste*«, prvi del, str. 140, izd. Maspéro. Beseda *angažiran* tu še nima svojega posebnega pomena.

to so stališča in razumevanja, ki jih je po vojni prevzel Sartre in jih razvil v svoji teoriji *angažiranosti* in *angažirane literature* ter jima s svojim delom in delovanjem dal dovolj zamaha, da sta prešli meje Francije in se udomačili v številnih drugih deželah.³

Mnoge od omenjenih tez so že zdavnaj pred Nizanom krožile v določeni krogih levice, vendar so se širile bolj kot borbena gesla kakor pa estetska določila: kot vprašanja o mestu in nalogi literature, umetnosti ali kulture v družbi, tj. v boju za družbeno osvoboditev. Tu je nujno potreben krajši zgodovinski pregled, saj bomo le tako lahko osvetlili presenetljivo kontinuiteto problemov, o katerih govorimo. Razkrila se bo neverjetna vztrajnost posameznih zablod, ki izhajajo iz določenega (humanističnega) voluntarizma, pa tudi osupljiva ostrina *alternativ*, ki so se tako rekoč neizbežno vsiljevale, vendar pa jih nikakor ni bilo lahko preseči . . .

II. ZGODOVINSKE GLOSE

Še preden je francoska terminologija začela uporabljati pojma *littérature engagée* in *engagement*, je že poznala izraze kot »socialna umetnost« (art social), »socialna književnost« — npr. »socialni roman« — kjer je pridevek *socialni* s konotacijami, ki jih je dobil v prvi polovici prejšnjega stoletja v krogu utopičnih socialistov (z občutnim fourierističnim prizvokom), označeval povečano zanimanje za akutna družbena vprašanja: proletarijat, krivico, mestno revščino, položaj ženske in podobno. V tem smislu so ta izraz uporabljali tudi zunaj mej Francije, seveda z določenimi posebnostmi v posameznih okoljih (npr. v Angliji »the social novelists« v časih »chartizma«). Dela s poudarjeno družbeno in politično vsebino so bila prav tako označena kot dela »s tezo« (npr. *pièce à thèse*). Tudi tkim. »populistična literatura« (*littérature populiste*) je predstavljala vejo *socialne literature*; potem pa, zlasti po oktobrski revoluciji ter vse do polovice tridesetih let (prav tedaj je bila okarakterizirana beseda »angažiranost«), je to vlogo prevzela tudi »proletarska literatura«, zanjo so, kot je znano, iskale formulo tako rekoč vse književnosti tega časa.

V francoski in angleški terminologiji ni bilo natančnejšega ekvivalenta za pojem, ki so ga v Nemčiji že v prvi polovici devetnajstega stoletja označevali »Tendenzliteratur«, »Tendenzdichtung« ali samo »Die Tendenz«: *tendenčna literatura*, *tendenčna poezija*, *tendenca*. *Tendenčna književnost* je postala ključni pojem v mladonemškem gibanju (Junges Deutschland), in naglo se je razširil v srednji Evropi in tudi v Rusiji (o tej usmeritvi lahko govorimo že leta 1848 pri Belinskem). S tem pojmom so v Nemčiji označevali tista angažirana dela, ki so propagirala cilje mlade buržoazije v boju za nacionalno zedinjenje in utrjevanje svoje lastne dominacije. Utilitarno razumevanje ne samo književnosti, temveč celotne kulture je ustrezalo zlasti tistim narodom, ki se jim še ni uspelo osamosvojiti: kulturna in literarna gibanja pri Poljakih, Čehih in Slovaki, pri večini jugoslovanskih narodov

³ Na anglosaksonskem območju prevajajo *engagement* s *commitment*, na italijanskem z *impegno*, na španskem s *compromiso*, vendar pa povsod pogosto preprosto ohranijo izraz *engagement* v izvorni francoski obliki, še zlasti pa pojem *littérature engagée*: primerjaj Th. W. Adorno — »Die Dialektik des Engagements«, in »Noten zur Literatur«, tretji del, izd. Suhrkamp; v ruščini besede *angažiranost* niso sprejeli.

(zlasti pri Hrvatih), pri Madžarih, Romunih itd., so zato dajala pozitiven pomen pojmov *tendencia* in *tendencioznost*.

Takšno, po svojem izviru *nacionalno* varianto angažiranosti, ali bolje rečeno, *nacionalistično* (ta pridevek v tistem času ni bil sramotilen), je mogoče razlikovati od *socialne* variante, ki je bližja socialističnim revolucionarnim projektom in navadno izrazitejša pri tistih narodih, ki so se nacionalno že združili. Prav tako bi lahko izločili *razsvetiteljsko* varianto *tendence*, ki je izredno karakteristična za posamezne evropske kulture, zlasti pri manjših in bolj zaostalih narodih. (Seveda te variante le redkokdaj obstajajo v čisti obliki in jih ni mogoče ločevati ene od druge.)

Znanih je več tekstov, v katerih Engels odločno zavrača nacionalistično *tendenco* v književnosti, *tendenco*, kakršno je izoblikovalo mladonemško gibanje, v katerem je tudi sam začel s svojim delovanjem. Vendar pa Engels ne zanika tiste vrste implicitne »*tendence*, ki izhaja iz samega položaja in same akcije, *tendence* torej, ki se izrecno ne razkrije« ..., ki se »ne vsiljuje bralcu«. ⁴ Engels je v bistvu zaslutil, da lahko med *intencionalnostjo* dela in *intenco* (*tendenco*) avtorja (tipičen primer je Balzac) obstaja bistvena razlika. Marx o tem problemu sicer ni nikjer eksplicitno govoril, vendar pa njegove znane pripombe v zvezi z Lassalovo dramo »*Franz von Sickingen*« povsem nedvoumno dokazujejo, da je bil, nič manj kot Engels, nasprotnik *tendenčnega* prikazovanja. To popolnoma jasno izhaja iz njegove tolikokrat citirane opazke, da je treba več »*shakespearizirati*« ...: »za največjo zmoto imam *schilleriziranje*, spreminjanje posameznikov v navadne glasnike duha *dobe*«. ⁵ ob tem je treba omeniti, da je bil prav Schiller literarni vzor mladonemcem za *Tendenzliteratur*!

Kljub tem osnovnim opozorilom pa je *tendencia* v umetnosti in kulturi ostala v krogih druge in pozneje tretje internacionale vodilna in direktivna zahteva. Celo človeka, kot sta Mehring in Kautsky, sta videla v Schillerju vzor za novo književnost, ki naj tendenčno rabi stvari proletariata. V Rusiji so Černiševski in njegovi privrženci (npr. Pisarev) do skrajnih meja radikalizirali podobno razumevanje tendenčnosti: tu se nacionalistična, prosvetiteljska in socialna varianta *tendence* zlivajo v konceptu »*narodnosti*« (ki tako postane različna od tiste, ki jo je pred tem razglašal Herder).

V takratnih napetostih razrednega boja vprašanje kulture in literature dejansko ni moglo stopiti v prvi plan. Naivna in dobronamerna predvidevanja, da bodo delavci prav kmalu ustvarili svojo lastno in posebno kulturo, takoj ko se bodo osvobodili jarma kapitalizma, so bila ukoreninjena v tradiciji delavskih gibanj, zlasti pri socialdemokratskih: kot vemo, so taki predsodki preživeli tudi oktobrsko revolucijo. V tem obdobju so mnogi

⁴ Pismo Mini Kautsky, 26. IX. 1885. Engels zelo ostro kritizira razumevanje mladonemcev v zvezi s *tendenco* v literaturi, in sicer v tekstu: *A. Jung: Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen* (Zbrana dela Marxa in Engelsa, drugi del, str. 323—331, izd. Berlin 1931). Podobna stališča je izrekel v *Revoluciji in kontrarevoluciji v Nemčiji*, poglavje *Pruska država*, izd. Naprijed, Zagreb 1972, str. 117.

Trocki citira v *Literaturi in revoluciji* (glej francoski prevod, zbirka »10—18«, str. 412) Engelsovo pismo, ki ga je le-ta poslal leta 1884 Bernsteinu in kjer je komunarda in proletarskega pisatelja Julesa Vallèsa označil za »*literarnega frazerja*«, ki da je postal »*tendenčen pisatelj*« samo zato, da bi lahko »*plasil* svojo slabo *literaturo*«. Seveda se ne strinjamo z Engelsovim stališčem o Vallèsu, s tem citatom hočemo samo ponazoriti njegovo stališče do *tendence* v literaturi...

⁵ Pismo Lassallu, 19. IV. 1859.

primeri, ki so jih razglašali za modele in jih po nekakšni rutini ohranjali na piedestalih, kamor jih je postavila preteklost, zaostali za avantgardnimi prizadevanji same umetnosti. Morda je največji razkorak med umetniško in politično avantgardo nastal prav v Franciji: že ideje utopistov o »koristnosti« umetnosti, o njeni »moralni« in »vzgojni« vlogi »v službi« družbenih potreb so bile dosti bližje meščanskim razumevanjem kot pa novi umetniški senziibilnosti. Socialna demokracija je preveč dobesedno prenašala spoznanja iz družbenopolitične v umetniško sfero (redukcija na elemente razrednega boja, ekonomski determinizem, poenostavljeno razumevanje odnosa *baza—nadgradnja* ipd.) in pri tem zanemarjala *posebnosti* same umetnosti. S tem je poleg že omenjenega »greha« konservativnosti zašla tudi v zmoto, da je skoraj vedno uporabljala neadekvatno (politično) terminologijo, v kateri so se menjavale različne teleološke določitve: »naloge« in »zahteve«, »dolžnosti«, »funkcije«, »tendence« ... V levih in revolucionarnih gibanjih ni skoraj nihče (razen posameznih anarhistov in nekoliko tudi Plehanov) razumel, da lahko ustvarjalci v »umetnosti zaradi umetnosti« ali v »čisti umetnosti« iščejo ne samo beg ali zatočišče, ampak tudi prostor za resnično svobodo ustvarjanja, svobodo, ki jo ogroža organiziranost meščanske družbe, se pravi, da tisto, kar delo pomeni samemu umetniku, še ni isto kot *družbeni pomen dela!*

Nadaljnje faze razkola med politično in družbeno avantgardo kakor tudi njuna začasna zbližanja so bolj znane: nedvomna ustvarjalna živahnost v mladi sovjetski republiki; bolj ali manj vsesplošen neuspeh prizadevanj po uresničitvi »proletarske književnosti«; splošno pomanjkanje pomembnejših teoretičnih spisov o tej problematiki; značilna vztrajnost želje po tem, da bi končno ustvarili *ново umetnost*, ki bi bila namenjena čimvečjemu številu, če je mogoče, celo vsem ...

Lenin, vrhovni vodja sovjetske oblasti, je bil v praksi očitno zelo daleč od misli, da bi za umetnost razglasil obvezne tiste zahteve tendenčne »partijnosti«, ki jih je oblikoval v posebnih okoliščinah leta 1905, ko je izhajal iz radikalnih stališč svojega priljubljenega avtorja romana »Kaj delati«. Lunačarski se je leta 1917 jasno distanciral od razumevanja *tendence*, kakršno je prevladovalo v drugi internacionali. Obsodil je takšno razumevanje kot povsem nesprejemljivo: »Tendenco je nekaj umetno dodanega, mrzel in tuj kos, vzet iz treznega uma ... Za takšno tendenco v avtentični umetnosti ni prostora in proletarska umetnost se v tem ne razlikuje od drugih.«⁶

Vendar pa je Ždanov na ustanovnem kongresu Zveze pisateljev leta 1934 imperativno vrnil stvari daleč nazaj: »Naša sovjetska literatura se ne boji obtožbe tendenčnosti. Da, sovjetska literatura je tendenčna, kajti v dobi razrednega boja ne more biti književnosti, ki ne bi bila razredna, ki ne bi bila tendenčna, ki bi bila apolitična ...«⁷

Lukács nam je mnogo pozneje razkril, kako je Leninova žena (in najbližja sodelavka) N. K. Krupska zaman skušala ugovarjati, da Vladimir Iljič nikakor ni mislil, da se teze iz njegovega članka, napisanega leta 1905

⁶ A. V. Lunačarski: »Kulturne naloge delavskega razreda«, Zbrana dela v ruščini, zvezek VII, str. 195.

⁷ Referat na I. kongresu Zveze sovjetskih pisateljev (po stenogramu, Moskva 1934).

»O partijski organizaciji in partijski literaturi« nanašajo na umetniško literaturo ali umetnost v celoti...⁸ Njene besede niso več mogle prodrati v javnost.

Lukács je v številnih tekstih zelo pripravno zamenjeval *Parteilichkeit* (partijnost) s homonimnim pojmom »*Parteinahme*« (zavzetje stališča, opredeljenost) in se s tem izogibal posledicam, ki si jih ni prav težko predstavljati...

V dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja so ostra razpravljanja na levici okrog pojmov *tendenca*, *tendenčnost* ali *partijnost* (pri nas pa okrog izrazov »*socialna*« ali »*tendenčna*« književnost in »*socialna tendenca*«) ostala v določenih deželah brez polnega odmeva, in sicer iz številnih razlogov, med katerimi ima precejšnjo veljavo brez dvoma to, da je npr. na francoskem (in romanskem nasploh) in anglofonskem območju pomanjkanje ustreznih terminov nekoliko ublažilo dramatičnost nekaterih soočenj. Pojma *engagement* in *littérature engagée* torej nista nastala po naključju...

Tragična izkušnja vojne, zavest o nemoči kulture v odnosu do brutalnega fašističnega nasilja in do negacije človekovih vrednot, pomen, a obenem tudi omejenost odpora, tako partizanskega kot tudi intelektualnega, vse to je začasno potisnilo v stran lagodne ideje o »*dezinteresiranosti*« ustvarjanja in o nujnem »*distanciranju*« ustvarjalca, o »*razpoložljivosti*« umetnika in o »*višjem namenu*« umetnosti ali humanizma; prav tako so v teh trenutkih zgubili svojo vrednost tudi vsi drugi tradicionalni »*alibiji*«. Naenkrat smo se znašli »v *situaciji*«, kot je temperamentno ugotovil Sartre, »*soudeleženci*« vsega, kar se je zgodilo, soočeni z »*zgodovinskostjo*«, »*odgovorni*« in »*kompromitirani*«, »*zaznamovani*«...

Treba se je bilo »*angažirati*«: »*Ker pisatelj nima možnosti, da bi se umaknil (de s'évader), hočemo, da tesno objame svojo dobo*« — piše v uvodniku prve številke revije *Les Temps modernes*.⁹ Treba se je popolnoma zavzeti za stvar, z delom in z delovanjem, »*kot odločna volja*«, in ne več samo »*kot odurna pasivnost*«!¹⁰

Razumljivo je, da so imele v času, o katerem govorimo, takšne zahteve velik in močan odmev. Sartre je šel korak naprej od Nizana, vendar pa, vsaj zdi se tako, v isti smeri. Dejansko je s svojimi ostrimi in zapeljivimi formulacijami bistveno razširil že prej znana in večkrat banalizirana stališča ter razumevanja; pogumno jih je postavil nasproti dolgotrajni in odporni dediščini meščanske književne kulture, ki se je v njej tudi sam oblikoval.¹¹

Kaj pravzaprav, v kratkih besedah, za Sartra pomeni biti angažiran? »*Pisatelj je angažiran, kadar se trudi doseči najpopolnejšo in najjasnejšo zavest o tem, da je vključen (embarqué), tj., kadar zase in za druge prevaja*

⁸ Lukács je objavil znano »privatno pismo« italijanskemu književniku M. A. Carocciju (*Nuovi Argomenti*, No 57, 1962), od koder smo prvič zvedeli, da je N. K. Krupška zaman skušala opozoriti, da se pojem »partijnosti« ne nanaša na umetnost. Ernst Fischer in Franz Marek sta argumentirano osvetlila to deformacijo Leninovega stališča v knjigi »*Was Lenin wirklich sagte*« (glej zadnje poglavje, izd. Fritz Molden).

⁹ J. P. Sartre: »*La présentation des Temps modernes*«, v »*Situations*«, drugi del, str. 26.

¹⁰ Ibid. str. 84.

¹¹ V zvezi s tem je značilno, kako vztrajno se je Sartre ukvarjal s svojim antipodom Flaubertom, pisateljem, ki je bil v družbenopolitičnem pogledu izrazito neangažiran, ki je »*socialno umetnost*« imenoval navadno »*prostaštvo*« (*pignouferie*).

*angažiranost iz neposredne spontanosti v preiščljeno. Pisatelj je predvsem posrednik, njegova angažiranost pa je posredovanje.*¹²

Ker nimam namena podrobneje razlagati Sartrovega pojmovanja *angažiranosti*, lahko zanemarimo nekatere od njegovih nesprijemljivih podmen in razdelitev (npr. da je *angažiranost* mogoča v prozi, ne pa v poeziji in slikarstvu), zlasti pa različne brezobzirne izjave v tisku, okoli katerih se je spletalno mnogo stvari, ki s tem pomembnim pisateljem nimajo bistvene zveze.

III. POMEN ANGAŽIRANOSTI

Koliko lahko pojma »angažiranost« in »angažirana literatura« izražata ne samo politične in socialne usmeritve, ampak tudi literarne, tj. umetniške oznake del, na katera se nanašata? Splošno gledano se je prenašanje terminologije, metod in prijemov iz ene discipline v drugo (npr. iz sociologije, ekonomije, gnozeologije ipd. v literarno teorijo, kritiko in estetiko) izkazalo, zlasti od pozitivizma naprej, za neprimerno, zelo pogosto pa celo za škodljivo: ali je treba sploh poudarjati, kako so bile tako v ne preveč oddaljeni zgodovini marksizma sheme sociologizmov in ekonomizmov balast ne samo umetniške in literarne teorije, temveč tudi filozofije, znanosti in še marsičesa drugega. Th. W. Adorno je zelo upravičeno opozoril na nevarnost, katera nastaja, kadar posamezne pojme, ustvarjene na enem področju, uvažajo v druge, namesto da bi jih ustvarili na temelju opazovanja v samem področju kot takem. Taka je bila v literaturi očitno usoda »*tendence*«, še bolj pa »*partijnosti*«, veliko pa tudi sama *angažiranost*...

Zaradi vsega tega je v vsakem trenutku neizbežno potrebno kritično analizirati pomen terminov »angažirana literatura«, »angažiranost«, »angažirati se«. Predvsem lahko takoj ugotovimo razliko, ki nastane glede na to, ali se opredelimo za pasiven ali aktiven pomen besede *engagement*¹³. V prvem primeru imamo stanje, ki smo vanj vključeni, ne glede na to, ali si to želimo ali ne: *être engagé dans le monde, l'engagement dans son époque*; v drugem primeru pa je *engagement* rezultat hotenja in izbire, voluntarizma: sami se angažiramo za določeno stvar (*s'engager pour une cause*). Prav tako nastaneta dvoumnost in navadno igranje z besedami v trenutku, ko zamenjamo poseben pomen, ki so ga ti pojmi dobili po vojni (npr. *un écrivain engagé* ali *un acte engagé*), z njihovo splošno rabo (npr. *l'homme engagé dans une affaire, dans son siècle*).

Zmeda pa postane še večja, kadar ne razlikujemo samih nivojev, ki se nanje ti pojmi nanašajo: po eni strani pomeni *angažiranost*, kot smo videli, vključitev v določen kolektivni projekt, pomeni sodelovanje v zunanji socialni situaciji in objektivizacijo do te situacije kot takšne; po drugi strani pa npr. ko Bachelard končuje svojo misel, da je »*treba priznati, da je v številnih*

¹² Op. cit. str. 124. V eseju *O Sartrovem pojmovanju angažiranosti* sem podrobneje obdelal različne aspekte *angažiranosti* tega pisatelja (glej *Marksizam i književna kritika*, izd. Prosveta in Institut za umetnost i književnost, Beograd, 1972). V francoski reviji *L'Homme et la Société*, No 26, 1972, sem pod naslovom *L'Engagement en littérature* obravnaval to problematiko, kot je zapisano v podnaslovu navedenega teksta, »*z aspekta sociologije in teorije ustvarjanja*«.

¹³ P. Foulquié daje nekaj zanimivih primerov za to dvosmiselno uporabo (glej »*Existentialisme*«, izd. PUF, str. 47–48).

okolščinah poezija angažiranost duše¹⁴, seveda ne pomislimo na nikakršno militantno dejanje ali družbeni učinek, temveč gledamo na samo *angažiranost* »od znotraj«, kot na subjektivno motivacijo samega ustvarjalca. Takó imamo dve *seriji* pomenov, kot bi rekli formalisti, seriji, ki sta usmerjeni na dva različna nivoja (perspektiva *subjekta* ali *objektivacije*), ki ju ne moremo zreducirati eden na drugega: včasí govorimo o terminih sociologije umetnosti, drugí pa v terminih psihologije ali teorije ustvarjanja! Ni težko ugotoviti, kakšni nesporazumi in *qui-pro-quo*-ji prihajajo zaradi tega.¹⁵

Prav gotovo ni neumestno vprašanje, ali bi se sam pojem *angažiranost* brez omenjene dvoumnosti sploh obdržal? Kajti že od petdesetih, zlasti pa od šestdesetih letih pa vse do danes so nastajale izredno močne reakcije proti tkim. »*angažirani literaturi*«. Takoj ko so otopeli spomini na vojno in na odpor, se je npr. v Franciji pojavil val nove literature, ki je začela izizivalno zanikati pomembnost kakršnekoli drugačne *angažiranosti* razen povsem literarne, tj. umetniške: vsebina umetnosti je njena oblika obstajanja; angažiranost je torej že sama umetniška praksa, proces, ki v njem delo nastaja...

V radikalizaciji takih pojmovanj so bili v prvi vrsti nekateri predstavniki »novega romana«: »*Edina možna angažiranost za pisatelja je literatura*«¹⁶ — je poudarjal Robbe-Grillet. Kmalu so začeli tako podcenjevati vse, kar bi lahko spominjalo na »*angažirano literaturo*«, da so razglašali za staromodna in konservativna celo dela, ki so bila resnično avtentično motivirana in so prepričljivo izpovedovala, in to samo zaradi avtorjeve »*angažiranosti*«. Takšna poenostavljanja so v bistvu analogna s tistimi, ki so po drugi strani vsako priznanje določene *avtonomije* ali *posebnosti* umetniškemu ustvarjanju razglašala za »*l'art pour l'art*«, »*dekadenco*«, »*nevtralizem*« v službi razrednega sovražnika, za »*defetizem*«, »*demisijo*«, »*izdajstvo*« in bogve kaj še!

Stališča za *angažiranost* in proti njej se torej niso izognila poenostavljanjem, o katerih smo govorili. Dejansko nam izkušnje kažejo, da se je težko izogniti manjšim ali večjim redukcijam vedno tedaj, kadar se umetniškemu ustvarjanju vsiljuje stroga opozicija *angažirano* — *neangažirano* (v različnih variantah, ki kar po pravilu dajejo prednost ali »*vsebini*« ali »*formi*«; ene zahtevajo umetnost revolucije, druge revolucijo v umetnosti, prve masovno, druge elitno umetnost ipd.). Že same alternative te vrste imajo v sebi nekaj manihejskega in prav lahko postanejo represivne: v bistvu zožujejo možne izbire na eno ali dve umetno ločeni modaliteti,¹⁷ saj pri tem ne upoštevajo

¹⁴ G. Bachelard: *Poétique de l'Espace*, izd. PUF, str. 5.

¹⁵ V eseju *O Sartrovem pojmovanju angažiranosti* sem analiziral številne primere, ki v njih prihaja do veljave podobna dvoumnost: enkrat je šlo za Flaubertov »*désengagement total*«, drugí pa (že v »*Questions de Méthode*«) za njegov »*engagement littéraire*«... Ali pa na primer: »*Pri najradikalnejše dezangažiranem pisatelju francoske književnosti (sc. Flaubert) ... je beseda dezangažiranost samo narobna stran totalne angažiranosti, ki se je začela že v otroštvu*« (Les Ecrits de Sartre, str. 429, izd. Gallimard). In podobno: »*Mallarméjeva angažiranost je zame najpopolnejša, kar jih je sploh lahko*«... (tu prav gotovo ne gre za tisto angažiranost, ki jo je Sartre pridigal takoj po vojni!).

¹⁶ Robbe-Grillet razlaga svoje stališče o *angažiranosti* v knjigi *Pour un nouveau roman*, izd. Minuit, str. 38—39.

¹⁷ Angažiran pisatelj, kot je Heinrich Böll, je označil »*delitve na angažirano in tisto drugo literaturo*«, v govoru ob podelitvi Nobelove nagrade, kot »*meščanski*

možnosti, da ustvarjalec naredi sintezo elementov ponujene alternative ali pa samo alternativo zavrže kot tako, da ji postavi nasproti kakšno drugo ali pa ... ustvarjalno nekaj povsem tretjega! Pojmovanja, po katerih pisatelj more ali pa mora *biti* ob vsaki priložnosti *angažiran*, v skrajnih konsekvencah dopušča podrejanje ustvarjalnega procesa voluntarizmu na subjektivni in dirigizmu na socialni ravni.

Zaradi takšnih in številnih podobnih razlogov *angažiranost* ponavadi zbuja sum, da je bolj rezultat pisateljevega kompromisa z družbo in politiko, z oblastjo ali državo, kot pa sad resnične motivacije; da je »v službi« reči in ciljev, ki so *zunaj* samega ustvarjanja (npr. prikrita naročila družbe ali kakega mecenata, direktiv in drugih priložnostnih ali uradnih nalogov), ne pa izraz tiste notranje »potrebe«, ki spodbuja samo ustvarjalno delovanje.¹⁸

Tu se znova srečujemo z nepreseženima opozicijama »notranje« — »zunanje«, subjektivno — objektivno in z dvema serijama pomenov in karakteristik: socioloških in psihološko-kreativnih.

Ena najhujših obtožb proti »angažiranosti« je prav gotovo očitek, da podreja ustvarjalno dejanje in svobodo ustvarjanja določeni ideologiji: da umetniško delo ne more doseči potrebne popolnosti in kompleksnosti, če se zoži samo na svoje ideološke sestavine in pri tem zapostavlja vse druge ... Nikakor ne moremo zanemariti obtožujočega gradiva, ki ga dajejo v tem pogledu najrazličnejši vzorci *tendenčne*, *socialne*, *partijne* ali *angažirane* umetnosti. Prav tako niso nepomembni očitki, da se *angažirana* dela skoraj po pravilu odločajo za estetski konservativizem ali konformizem, pri tem pa se odrekajo raziskovanju novih in modernejših oblik, saj se postavljajo odločno nasproti različnim formalizmom in modernizmom ... To so že stare in znane stvari, ki jim tu ni treba posvečati posebne pozornosti.

V zadnjem času se v levih kulturnih krogih na zahodu vse pogostejše pojavljajo kritike na račun *angažirane literature* in *angažiranosti*: »Današnji položaj je nekaj povsem drugega od tistega, kar so imenovali angažiranost« — je izjavil Philippe Sollers, glavni urednik avantgardne revije *Tel quel*, v intervjuju za komunistično glasilo *La nouvelle critique* (reference so tu že same po sebi zanimive in pomembne). — »To stališče je bilo vedno tipično buržoazno (sentimentalno, moralno, neznanstveno), brez česarkoli skupnega z voljo, da bi spoznali realni tekst kakšne specifične prakse v nujni korelaciji z marksističnim mišljenjem«.¹⁹

Stališča take vrste niso izjemna, prej bi lahko rekli, da so nekaj tipičnega. V tej optiki je *angažiranost* razumljena kot nepresežena buržoazna dediščina: nekateri vidijo v tem obliko obnašanja, tipično za »tradicionalnega intelektualca«; glede na razločevanje, ki ga je uvedel Gramsci, je to intelektualec, ki mu ne uspe »organsko« vrasti se v samo prakso revolucionarnega gibanja²⁰; drugi pa sumničijo *angažiranost*, da hoče obnoviti »misijo« inte-

princip delitve, ki nas odtuja» (Heinrick Böll: »Neue politische und literarische Schriften«, Köln 1973, str. 280—292).

¹⁸ Ta problematika je izčrpnje obdelana v moji knjigi *La poésie de circonstance — Etude des formes de l'engagement poétique*, izd. Nizet, Pariz 1971, (glej str. 96—139).

¹⁹ Citirano po zborniku »Théorie d'ensemble«, izd. Seuil, str. 386.

²⁰ Maria-Antonietta Macciocchi, po svojih pojmovanjih blizu skupini »Il Manifesto«, po simpatijah pa blizu maoizmu, je v biografiji, objavljeni pred kratkim pod naslovom *Za Gramscija*, zapisala: »Izraz »engagé«, zelo razširjen v Franciji in zdaj že

lektualca iz časov prosvetiteljstva, ki se ne more iztrgati iz okvirov dobronamerne splošnosti, in taka *angažiranost* seveda ni sposobna podpreti konkretnih ciljev delavskega razreda... Iz dosedanjih izkustev izhajajo nedvoumna opozorila, da je od *splošnega* do *tipičnega* en sam korak, potem pa sledi prehod od *tipičnega* do *primerne*, in od *primerne* do *poučnega*..., in v tem trenutku *angažiranost* dejansko postane služenje.

IV. TIPOLOGIJA OBNAŠANJA

Ne bi bilo težko dokazati, da je tudi v obtožbah *angažiranosti* mnogo večjih ali manjših enostranosti. Vendar pa za strogost teh obtožb obstajajo tudi upravičeni razlogi... Pogosti so primeri, ko umetniki, ki se politično *angažirano* obnašajo, ustvarjajo zelo »zaprta« in »nedostopna« dela. To pravzaprav niti ni paradoks (čeprav je ponavadi to dejstvo, žal, tako razumljeno), vendar pa lahko položaj teh ustvarjalcev postane paradoksalen, če se njihova *angažiranost* zreducira na navadno »peticionarno« aktivnost: tako da ti ustvarjalci podpisujejo javne proteste, izražajo solidarnost ali nestrinjanje, branijo, obsojajo, svarijo ipd. Takšni nastopi so včasih sicer koristni, vendar so le redkokdaj dovolj tehtni, da bi jih lahko razumeli kot popolno *angažiranost*. Sodobna meščanska družba je oborožena s tolikimi subtilnimi obrambnimi mehanizmi, da postanejo kritične akcije te vrste družbeno pomembne šele tedaj, ko naletijo na viden (urađen) odpor: če pa tega odpora ni — in lahko se mu je izogniti na različne načine, denimo s široko svobodo tiska — potem ti izpadi skoraj vedno sunejo »v prazno«, postanejo nekaj vsakdanjega, javnost se nanje navadi in gre prek njih, tako jo je vse skupaj lahko integrirati v *obstoječe*. Torej ni nič čudnega, da ne jemljemo *angažiranosti* te vrste za nekaj pomembnega!

Vendar pa je ne smemo niti podcenjevati. Obstajajo namreč alternative, ki skrivajo v sebi dosti nevarnejše pasti: tisti, ki se predajajo izključno svoji vlogi varuhov absolutne lepote, čuvarjev splošnih vrednot in večnih resnic, v bistvu pomagajo vladajočemu razredu in ideologiji, da laže prikrivata obstoječa nasprotja in družbene krivice! Tako estetizirajoče neangažirane opredelitve (mogoče bi bilo bolje reči stanja) najdejo v obljubah večnosti opravičilo za izgubo kakršnegakoli družbenega vpliva v sedanjosti in pret-

šikom po svetu, izraz, ki ga je ustvaril francoski jezik, da bi definiral politično angažiranega intelektualca, pomeni, če ga natančneje analiziramo, nasprotje pojmu 'organsko vezan na proletariat' ali pa organsko vezan na politiko, proletariat postavlja kot pogoj svoje nove hegemonije. Tako 'angažiranost' postane udoben izraz, s katerim je konec koncev maskirana stara vloga 'tradicionalnega intelektualca', ki se ima za avtonomnega v odnosu do zgodovinskega bloka.» (Pour Gramsci, str. 261, izd. Seuil.)

Pri tem je zanimivo dodati, da je Jean Thibautaud, član KP Francije in eden od razlagalcev njene linije v kulturi, povsem podobno ugotovil, da je »angažiran pisatelj v sartróvskem pomenu besede do konca 'tradicionalni intelektualci': izjavlja, da je v sporu z vladajočim razredom, vendar pa ostaja na osnovah, ki so v celoti določene prav s tem vladajočim razredom: njegova literatura nikakor ne more — niti formalno niti ideološko — stopiti iz meščanskega horizonta«. (v reviji *Littérature, science, idéologie*, No 3—4, 1972, str. 30).

Celo Louis Aragon, ki je kljub vsemu napisal določeno število »tendenciozno« in »partijsko« angažiranih romanov, je leta 1971 izjavil: »Nikoli nisem bil angažiran in preziram to besedo. Ta beseda pripada Sartrovemu filozofskemu sistemu...« itd. (*L'Express*, 20—26, IX. 1971).

vezo, ki z njo sami pred sabo prikrivajo ali zmanjšujejo občutek prikrajšanosti, ki izhaja iz vsega tega . . .

Ko soočimo razloge za *angažiranost* in *proti nji*, razloge, ki jih vsebujejo opisana obnašanja, se lahko kljub vsemu približamo sklepu, da ima angažiran odnos, ki je kritično pretehtan in ustvarjalno motiviran, določene prednosti pred »bleščečo izolacijo« (Splendid isolation). Sicer pa sploh ni nujno, da je sama angažiranost vedno takó omejena, konvencionalna in neoriginalna, kot hočejo to prikazati kritike, ki smo jih predložili v vsej njihovi ostrini. Kaže, da v svetu, ki v njem živimo, številni od tistih, ki držijo v svojih rokah družbene, proizvodne in upravne »mehanizme«, bolj ljubijo poslušne izvajalce nalogov — dobro plačane tehnostrate in birokrate — kot pa angažirane humaniste, ki proti tem mehanizmom zavzemajo kritično stališče: ki sprašujejo in zahtevajo odgovore. Že vnaprej odrekati vrednost angažirani opredelitvi pomeni dati prav omenjenim tehnokratom in birokratom!

Od Hegla in Marxa pa vse do današnjih mlajših generacij dobiva vedno večji pomen spoznanje, da je *možno vsebovati v stvarnem*: če hočemo v obstoječi resničnosti spoznati stvarne možnosti in jih obvladati, potem je pri tem nujno potrebno resnično *angažirano* delovanje.²¹

Okorna pričakovanja in mlahavi indiferentizmi so se v najboljšem primeru izkazali za . . . dolgočasne: kajti človek ni samo stvaritev, temveč tudi ustvarjalec. Zavreči alternative, ki nimajo opravičila v sami naravi umetniškega ustvarjanja, kot to dela kategorična razdelitev na *angažirano* in *ne-angažirano* umetnost, torej ne pomeni obenem preklica zahteve po večji zavesti in bolj neposredni odgovornosti do dela. Takšno zavestno in odgovorno akcijo na različnih ravneh *obstoječega* in *možnega* in tudi — zakaj pa ne? — na ravni umetniškega ustvarjanja lahko brez sramu imenujemo *angažirano*. Seveda je treba poiskati primernejše definicije za tisto, kar je v določenih okoliščinah lahko resnična *angažiranost*, ne da bi bile pri tem kompromitirane zahteve same umetnosti.

Zelo je razširjen tradicionalen predsodek (pogosto celo ob uradni podpori), po katerem lahko (ali morajo) vsa družbenopolitična dejanja neposredno spremljati in dopolnjevati umetniška dejanja na isti ravni, angažirana v povsem isti smeri. Takó razumljena angažiranost seveda pomeni navaden »pleonazem« (Breton) v odnosu do resničnosti, ki jo ta angažiranost obnavlja. Nasprotno pa angažirano delo dobiva svoj polni pomen in vrednost — Majakovski nam je v zvezi s tem ponudil zanimive formule v svojem eseju Kako pisati stihe,²² formule, ki jih je tu vsekakor koristno parafrazirati — ko posameznega problema ne moremo ustrezno zastaviti in rešiti samo z umetniškim delom, denimo s pesmijo. Seveda tudi tega ne smemo razumeti kot pravilo, saj je na tej ravni vse preveč izjem. In ker ustvarjanje pogosto ne prenaša pravil, celo tedaj, kadar bi mu bila v korist . . .

²¹ Marcuse spravlja *angažiranost dela* v zvezo z odnosom med *obstoječim* in *možnim*: »Čim večji je konflikt med obstoječim in možnim, toliko bolj se bo umetniško delo odtujilo neposrednosti resničnega življenja, misli in obnašanja — odtujilo se bo celo političnemu mišljenju in obnašanju« (New Left Review, No 74, 1972). Težko bi se strinjali s to trditvijo, saj je bilo v različnih zgodovinskih obdobjih preveč primerov, ki ji nasprotujejo.

²² V. Majakovski: »Kak pisati stihe«, Zbrana dela, Moskva 1955, tretji del, str. 464 in naprej.

Splošno veljavne formule o tem, kako in zakaj je treba *biti angažiran*, seveda ni: v vsakem trenutku je treba — to moramo poudariti — definirati, kaj si s tem resnično zamišljamo. Odnosa med družbo in ustvarjalcem ni mogoče nikoli »rešiti« do konca in za vedno: to je proces, ki traja in se spreminja, zato neprenehoma išče nove, aktualnejše rešitve in formulacije.

Če razumemo *angažiranost* kot potrebo po »spreminjanju sveta«, se je treba obenem zavedati, kot je lucidno omenil Brecht, da bo takoj za tem treba »spremeniti spremenjeni svet«. Spreminjati samo tisto angažiranost, ki je ustrezala prejšnjemu izkustvu, tj. resničnosti, ki je za nami, očitno pelje v konformizem. Mera *angažiranosti* je torej njena ustvarjalna možnost aktualizacije!

Bilo bi narobe, če tem razmišljanjem ne bi dodali tudi ustreznih spoznanj, ki smo si jih pridobili v položajih družbe, ki jo snujemo. Tu je smisel *angažiranosti* najtesneje povezan z odnosom do revolucije: do tega, kar je ta revolucija že uresničila, in do programa, ki si ga je zastavila in si ga še zastavlja.

Že takoj na začetku je treba poudariti, da je ta odnos, splošno gledano, odločilnega pomena v tipologiji angažiranega obnašanja: bistvena razlika je v tem, če je revolucionaren prevrat že za nami, kot izkušnja in v izkušnji, ali pa je še *pred* nami, kot projekt. V prvem primeru lahko različne oblike voluntarizma, »revolucionarnega romantizma« kratke sape, eksaltacije in utopije brez prave opore v resničnosti ipd. mnogo hitreje izgube svojo kohezijo in intenzivnost v stiku s trpko *empirijo*. Tu gre vsaka *angažiranost* skozi preizkušnje, ki so lahko včasih izredno dramatične!

Že samo revolucionarno dejanje nosi v sebi določeno nestrpnost, da bi se *zgodilo* in do konca uresničilo, da bi nastala čimprej radikalna *sprememba*. V svojih zapiskih *O Leninu* se Trocki spominja, kako je tudi Vladimir Iljič, kljub svojemu izrednemu občutku za realnost, »spočetka v Smoljnem na sestankih sovnrarkoma neprestano ponavljal, kako bomo v pol leta imeli socializem...«²³

Podobno »voljo, ki skrčuje etape in skrajšuje roke« (ibid.) so poznali tudi ljudje, ki so začeli jugoslovansko revolucijo. Vendar pa se je izkazalo, da tečejo stvari počasneje in trajajo dalj, kot so pričakovali. V različnih okoliščinah smo lahko videli, kako pri nekaterih popušča potrpežljivost, pri drugih začena primanjkovati vztrajnosti, ponekod je izčrpana trdovratnost, drugod pa preprosto zmanjka značajske trdnosti. Tako nastajajo resignacija, nezaupanje, sumničenje: nezadovoljstvo zaradi tega, da ne dobimo hitreje vsega tistega, kar smo zahtevali ali kar so nam obljubljali, nezadovoljstvo, ker se veliko Dogajanje novega ne uresničuje, kakor bi se moralo... Na obratih zgodovine odpadajo najomahljivejši skupaj s tistimi, ki niso razumeli smisla zgodovinskega obrata. Torej ni prav nič čudno, da tisti, ki so jih obvladala omenjena stanja, po vsem skupaj pogosto mislijo, da je naivno *biti angažiran*, in se posmehujejo vsem, ki na zahodu še vedno oznanjajo podobne resnice!

Podobne nevarnosti prežijo tudi na tiste, ki se niso dali odvrniti od revolucionarnega projekta. Ne bom govoril o dogmatizmu, vztrajnem ponavljanju starih formul in konserviranju zastarelih modalitet delovanja, prav tako se ne bom spuščal v analiziranje dejstva, kako je objektivno naporno

²³ L. Trocki: *O Leninu*, str. 171, izd. O. Keršovani, Reka 1972.

neprenehoma prenašati napetost angažirane akcije in njene odgovornosti, vzdrževati angažiranost vseskozi mobilno in mobilizirano... Že dolgo vemo, kako težko je v določenih okoliščinah vzdržati neposredne zahteve »linije« določene partije, zlasti kadar ta partija stagnira ali pa, kadar se hitro spreminja in se postavlja nasproti svojim prejšnjim fazam; prav tako je dobro znan občutek nekakšne »nelagodnosti«, bojzani pred popuščanjem rutinski empiriji in pragmatizmu ipd.: angažirani ustvarjalec se le težko izogne tem in podobnim stanjem!

Seveda obstajajo tudi izkušnje povsem drugačne narave: radikalno angažirano obnašanje je pripravljeno v imenu Revolucije zahtevati maksimum v zvezi z obstoječo realnostjo. Te zahteve ne izhajajo iz pobud, o katerih smo govorili, vendar pa lahko povzročajo podobne nesporazume ali celo zmote: zahtevati namreč, naj bo *obstoječe* čimprej tako idealno, kakor bi moralo biti, ne da bi pri tem upoštevali, ali je takšno idealno stanje v dejanskih okoliščinah sploh mogoče! Na tej ravni — pod pogojem seveda, da sploh obstaja določen prostor za kritiko — se *angažiranost* izpostavlja nevarnosti, da ostane v zgolj verbalnem odnosu z resničnostjo in se njen pomen zoži izključno na provokacijo. Takšno angažiranje je lahko koristno samo toliko, kolikor postavlja pod vprašaj določena stališča (navadno uradna), ki hočejo opravičiti obstoječe kot tako, ne da bi za to imela resnične in verodostojne argumente. V nasprotnem primeru pa takšno angažiranje ostaja povsem relativno, tj. premalo *konstruktivno*.

Očitno bi na tem področju ustvarjalna kultura lahko bila odločilno družbena. Vendar pa prav na kulturnem področju nastajajo številni odpori proti angažirani akciji. Naše izkušnje, pa tudi v drugih deželah je podobno, so znova dokazale, da se odnosi v kulturi spreminjajo neverjetno teže in počasneje kot npr. v ekonomiji, proizvodnji, torej v tkim. »bazi«, da se »nova kultura« ne poraja spontano in hitro kot Atena iz Zevsove glave: nasprotnik, tradicionalne ali celo tradicionalistične oblike zavesti in obnašanja se vztrajno ohranjajo, ter se, pač glede na okoliščine, pritajeno ali nasilno manifestirajo. Kulturni konservativizem, o katerem govorimo, je torej dosti bolj naravnan v reproduciranje ali oponašanje meščanskih modelov v kulturi in umetnosti kot pa v *angažiranost* ustvarjanja novih in drugačnih oblik. Temu konservativizmu navadno zbuja spoštovanje imenitna *neangažiranost* meščanskega »tradicionalnega intelektualca«: številni častilci »mitologij« te vrste hrepenijo po abstraktni humanistični univerzalnosti starega kova, po drugi strani pa z ravnodušnostjo in posmehom pričakujejo vsako napoved novega, superiorno skomigajo pred poskusi in možnostmi obnove, ostajajo *razpoložljivi* za svojo čudno igro, ki njena pravila poznajo edinole sami, in tako z vsem tem seveda izgubljajo še zadnje ostanke občutka za orientacijo v zgodovinski resničnosti tega, kar nastaja.

Pogosto se dogaja, da ta tradicionalistična ali psevdoliberalna (pri nas bolj znana pod imenom »liberalistična«) *neangažiranost* dejansko podpira prav tiste pozicije, na katerih so se znašli našeti umiki iz *angažiranosti*: nekdanji revolucionarji se tako srečujejo in celo združijo z meščansko kontrarevolucionarno reakcijo, nekdanji levičarji pa s permanentno desnico!

V te kvalifikacije pa je vseeno treba vnesti določene popravke. Ko je uresničen revolucionarni prevrat in pride oblast v roke vodilnih sil revolucije, se povsem razumljivo na določen način spremenijo tudi značilnosti same *angažiranosti*: namesto *konstatacije* meščanske družbe in negacije nje-

nih vrednot preide poudarek na *konstrukcije* in *afirmacije* novega. *Negativni* ali *izpodbijajoči* tip angažiranosti se laže in neposredneje vključi v revolt ustvarjalca kot pa *konstruktivni* in *afirmirani* tip (čeprav sta v načelu oba tipa med sabo povezana in prepletena). To še zlasti velja za tiste ustvarjalne posameznike, ki so v njihovem temperamentu in manifestiranju močneje izraženi anarhoidni impulzi in se jim zato ne uspe prilagoditi skupni disciplini in kolektivnemu sodelovanju. Prehod z enega od teh dveh tipov *angažiranosti* na drugi (točneje, prevlada enega nad drugim) je navadno težko doseči: afirmiranje že sprejetih vrednot nosi v sebi tveganje, da se izenači z navadno »uradno« govorico in obnašanjem ter se takó institucionalizira. Povsem razumljivo je, da se v ustvarjalcu v takih okoliščinah spontano porajajo različni aspekti odpora, bojazen, da bi izgubil »*distanco*« v odnosu do resničnosti, bojazen, da bi izgubil lastnost in kritičnost prijema, ter ne na koncu tudi zoženje same svobode ustvarjanja. Tu lahko jasno vidimo določeno potrebo po lastnem izločanju, težnjo po izogibanju pred ostrino in krutostjo »*linije*«, spraševanje o »*pravilni liniji*« (»prjamolinjevnost«) ali ortodoksiji, željo po čim širšem in čimbolj neodvisnem raziskovanju »*po svoje*« in »*na svoj račun*«, kot »*franc tireur*« (Goldman)...

V situacijah, o katerih smo govorili, je opuščanje *angažiranosti* lahko samo navidezno in v bistvu pomeni vzporedno iskanje različnih lastnih rešitev: v smislu obnove ali obogatitve *obstoječega*. Prav zaradi tega pa je treba to angažiranost razlikovati od malomeščanskega umika v »*outsiderstvo*« ali »*rezervat*«, od zavzemanja položajev »*ob strani*« brez avtentičnih ustvarjalnih motivacij, v imenu najrazličnejših dvomljivih, tradicionalističnih, v bistvu nekreativnih nagnjenj in pretvez.

Na tem nivoju se izredno pogosto soočamo z značilno obliko kulturnega »*kompleksa*«. Že prej smo omenili, da so revolucionarna gibanja zaradi različnih nujnih okoliščin puščala vprašanje »*nadgradnje*« nekoliko ob strani. V situacijah, ki je morala skoznje naša dežela in njena Komunistična partija, so se nujno morali ponoviti isti problemi: celo obračun s stalinizmom se je moral najprej začeti na nivoju politične akcije in šele pozneje je bila omogočena analogna reakcija proti deformaciji ždanovstva v kulturi. Odsotnost pomembnejšega vpliva v obrnjenem smislu — kulturnih dejavnikov na politična dejanja — je povsod po svetu, in tudi pri nas, ustvarjala manjši ali večji občutek frustracije: omahljivejši duhovi le težko presežejo ta občutek, to pa jim (med drugim) omogoča resnično *angažiranost*.

S tem nikakor nočem prevaliti vse krivde na »*inteligenco*«, to je na predstavnike kulture. Vsi poznamo najrazličnejše, že iz davnih časov zakoreninjene tendence, da s tkim. »*kulturno sfero*« manipulirajo (včasih celo zelo uspešno, da ji vsiljujejo pooblašcene komisariate, vodje, cenzorje, najrazličnejše »teoretike« ipd.; prav tako vemo, kako odvrtni so pooblaščenci te vrste in kako ogabno so se skušali »*ukvarjati s kulturo*«! To so znane stvari, ki jih seveda ne smemo zamolčati, vendar jih tu ni treba razpredati na dolgo in široko.

Mirno lahko rečemo, da smo se relativno osvobodili precejšnjega števila starih predsodkov o odnosih med politiko in kulturo, med »*bazo*« in »*nadgradnjo*«, med partijo in inteligenco, med tendenciozno »*partijnostjo*« in umetniškim ustvarjanjem. Leta 1952, torej (kljub vsemu) štiri leta po političnem prelomu s Stalinom in kominformom so pisatelji, zbrani na svojem kongresu v Ljubljani, z navdušenjem sprejeli apel v referatu Miroslava

Krleže, ki je bil usmerjen proti pojmovanju, da se »mora umetnost podrediti čisti tendenci v dosledni fanatični in enostranski obliki politične partijnosti«. ²⁴ Ta zavrnitev angažiranosti v obliki tradicionalne »tendence ali deformirane »partijnosti« je odprla nove možnosti za kulturno ustvarjanje in možnosti za drugačno razumevanje družbene funkcije angažiranosti: novo in drugačno pojmovanje umetnikovega angažiranja v družbi.

Na rezultate tega odpiranja seveda ni bilo treba dolgo čakati, čeprav niso bili vedno najbolj (revolucionarno) izrabljeni. Na tem mestu jih najbrž ni treba posebej omenjati. Veljalo pa bi naštetih nekaj specifičnih značilnosti, ki lahko koristno dopolnijo problematiko *angažiranosti* na širšem in morda splošnejšem nivoju. Zelo značilno je, denimo, da je bilo na teoretični ravni mnogo več navora usmerjenega v kritiko stalinizma kot pa v tematizacijo drugih, tj. drugačnih možnosti socializma. Del naše filozofske misli, ustvarjalno brez dvoma relevanten, se zelo dolgo časa ni mogel rešiti prave obsedenosti s fenomenom, ki ga je Sartre poimenoval »*Stalinov fantom*«. Takó se kljub določeni originalnosti posameznih del in prijemov pri nas ni bil bistveno razširil okvir marksističnega mišljenja, ni bilo vsestranskih in globljih problematizacij samoupravljanja, temeljitejših analiz estetskih in etičnih vprašanj, prav tako pa smo tudi pogrešali dejansko prevrednotenje starega sistema »*vrednot*« (npr. v odnosu do tradicije, kulturne dediščine, nacionalne zgodovine ipd.) oziroma izgradnjo novih . . .

Kljub vsemu temu pa se je močno razširilo spoznanje, da je treba za uresničevanje samoupravne družbe bistveno okrepiti kulturno osnovo. Praksa nas je prepričala, da neizobražen in neveden proizvajalec kaj lahko postane navaden *objekt* najrazličnejših manipulacij (birokratsko-tehnokratskih, demagoških, menežerskih in drugih) in je nujno potrebno uveljaviti angažirano kulturno akcijo v kar najširših okvirih, saj je le tako mogoče preseči staro zavest in zastarelo obnašanje, tako da lahko proizvajalec resnično postane *subjekt* samoupravljanja. Ustvarjati resnične samoupravne odnose v družbi in prevzeti vso težo odgovornosti zanje, vse to bi na tej ravni moralo pomeniti *angažiranost*.

V tem pogledu številne težave izvirajo iz neenakomerne kulturne in ekonomske razvitosti posameznih jugoslovanskih republik, iz dejanskih etničnih, nacionalnih, verskih in drugih razlik med našimi narodi. V marsičem se naše zgodovine in kulture razlikujejo bolj, kot smo si to pripravljeni priznati, zato tudi kulturnozgodovinske zavesti in obnašanja ni lahko prilagoditi skupnim operativnim modalitetam družbene *angažiranosti*: včasih to povzroča posebne težave pri uresničevanju pomembnih zgodovinskih dejanj, kot so *samoupravljanje*, *socializem s človeškim obrazom* ali *neuvrčenost*, kjer so za majhno deželo odločilen pogoj dejavniki enotnosti in skupnosti.

Naj na koncu omenim še eno izkušnjo splošnega pomena, o kateri velja še posebej razmisliti: neprimerno več naporov in vztrajnosti, kot bi si mislili, je bilo potrebno za omajanje in razrušenje »*sektorske*« razdelitve ter institucionalno-administrativnih odnosov v kulturi, odnosov, ki že po pravilu prenašajo pooblaščenje na birokracijo in s tem zmanjšujejo prostor *angažiranosti* ustvarjalcev. Zaradi zahtev, ki so jih sprožili procesi v samoupravnih strukturah, je bilo šele v zadnjem času, zlasti v dokumentih X. kongresa

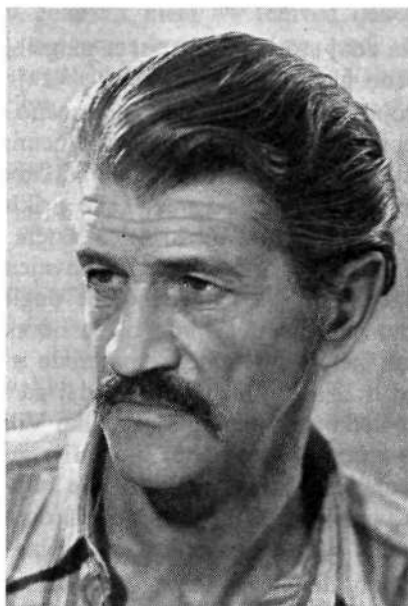
²⁴ M. Krleža: *Govor na kongresu književnikov v Ljubljani*, Eseji, knjiga VI, str. 16, izd. Zora, Zagreb 1967.

ZKJ, eksplicitno postavljeno na dnevni red razbijanje institucionalizma v kulturi (odmiranje fondov, opuščanje kreditiranja prek proračunov, ustanavljanje »interesnih kulturnih skupnosti«, iskanje spontanejših odnosov med delom in ustvarjanjem itd.).

Koliko bo nadaljnji razvoj samoupravljanja odprl nove možnosti človeškemu hotenju po vse večji in popolnejši samouresničitvi, je med drugim odvisno od tega, koliko se bomo lahko vsi skupaj in vsak posebej za to sposobni *angažirati*. Seveda pa je to odvisno tudi od tega, koliko se bodo druge objektivne okoliščine obrnile v naš prid...

Naj na koncu dodam, da nima tako razumevanje *angažiranosti* seveda kaj prida skupnega z umetno razdelitvijo umetnosti in književnosti, o kateri sem govoril na začetku.

Prev. Jaša Zlobec



Vitomil
Zupan

Bitka brez imena

(Odlomek iz knjige »Menuet za kitaro...«)*

»In videl sem konja blede barve,
in ime tistega, ki je na njem
sedel, je bilo Smrt; cel pekel
je šel za jezdecem.«

Položaj, na katerem ležimo, je dvorezen.

Predvsem smo — kot zaseda — preblizu poti, po kateri lahko pride sovražnik; med nami in njim tudi ni prave prepreke.

Imamo en sam mitraljez; križni ogenj bo treba kombinirati z brzostrelkami; italijanska je v mokroti in mrazu nezanesljiva.

Načelo, da sovražnika čakamo mi, ne on nas, nam daje začetno prednost. Mi bomo vsekakor izvedeli zanj prej, kakor on za nas.

Gozd v ozadju nam lahko nudi varnejši umik, lahko pa se nam skozenj priplazi sovražnik v hrbet.

* Knjiga je tik pred izidom pri Cankarjevi založbi.