

in ali se niso ravno po oktobrski revoluciji odprle človeku nove perspektive, v katere je verjel dobršen del ljudi ne le pri nas, pač pa po vsem svetu.

In tu se znajdemo pri temeljnem problemu te razprave, ki v celoti obravnava svoj problem iz enega samega zornega kota. Tu ne gre le za raziskovanje Podbevškove poetike. To ni le določeno razumevanje literature. Celotno razmišljanje poteka iz temeljnih opredelitev do človeka in do sveta, v katerem živimo. Ta bistvena vprašanja pa so sprejeta kot aksiom. Zato bralcu ne preostane drugega, kot da se odloči sam. Od te izbire je odvisno, ali bo delo sprejel ali ga bo v celoti odklonil. Prav zato so vsi problemi, ki sem jih skušal nakazati, le obrobni. Vsak se mora odločiti sam. Avtorica je svojo odločitev izbrala.

Beseda tujih avtorjev

Urs Jaeggi: Dilema meščanske in težave nemeščanske literature

Esej Dilema meščanske in težave nemeščanske literature je izšel v zborniku razprav Delavski razred in literatura (Arbeiterklasse und Literatur) iz leta 1972. Zbornik je posvečen predvsem delu skupin, ki se v Zvezni republiki Nemčiji posvečajo ustvarjanju delavske literature, tj. literaturi samih delavcev in literarnim delom o delavskem okolju. Esej, ki ga prenašamo v nekoliko okrajšanem prevodu, je v zborniku postavljen na uvodno mesto, ker poskuša določiti glavne koordinate, sredi katerih se v današnjem času, predvsem v meščanski družbi, zastavlja problem ne samo tako imenovane »delavske književnosti«, ampak literature sploh. Zato razpravlja zapovrstjo o današnji avantgardni in angažirani literaturi, o estetizaciji in politizaciji literature, o njenih stikih z novo levico in o različnih poskusih, kako vrniti literaturi stvarno socialno vlogo.

Esej objavljamo zaradi aktualnosti problemov tudi za naš socialni in kulturni prostor.

LITERATURA KOT POLITIKA?

To vprašanje se zadnja leta ni postavljalo samo kot odgovor na nagrobne govore, ki so jih imeli literati o literaturi, saj je obe razjedala ista nelagodnost: literatura danes. Dolgo časa so si bila, vsaj v grobem, mnenja edina: diskusija o obeh nasprotnih polih, na eni strani *l'art pour l'art* kot ost zoper sedanje, na drugi pa politična umetnost, angažiranost, ki se je oklepala ekstremnega subjektivizma, zato da ga je lahko soočala z objektivnimi stanji — oboje je ostajalo v okvirih akademskega razpravljanja: *in-group* debata. Oboje je bilo mōč deducirati na Adornovo formulo: umetnost danes ne more biti poantiranje alternativ, samo s pomočjo svoje podobe se lahko upira teku sveta, ki zmerom nastavlja človeku pištolo na prsi. Umet-

nost kot upor — tako so to razumeli avtorji. Tako so razumeli to tudi kritiki in potrošniki. Dokler je bila, s tematskega gledišča, glavna šibka točka kulturno obratovanje, ki je grozilo, da bo dejanski smisel ustvarjenega zmerom tendenciozno obrnilo v njegovo nasprotje, dokler je veljalo odkrivati prav nič razvidne, pa vendar zelo konkretno opravljane zatiralne mehanizme pri lastnem poslu: tako dolgo je bil pomen te parole neomejen. Kar je bilo treba meriti, se je merilo ob »visoki« kulturi, ki je očitno že sama po sebi nudila tisti rezervat, kjer je odstrel prepovedan. Tisti rezervat, ki so v njem lahko kulturni in družbeni odtujenci uresničili svoj protestni potencial. Danes pravijo mnogi: to je bilo igrišče.

To je *bilo* igrišče, vendar v mnogopomenskem smislu.

Pisali so, da jim ni bilo treba pisati.

Govorili so, da so lahko molčali. Da bi se tega lahko naučili.

Pisali so, kot je zelo pošteno formuliral Max Frisch, ker je pisanje vendarle prej doživelo uspeh kot pa življenje in ker dnevi počitka niso bili dovolj za poskus, obvladati življenje s pisanjem.

Pisali niso brez političnega mišljenja, vendar pa se je le-to dosti pogosteje kazalo v direktnih odgovorih kot pa v napisanem, v samih besedilih.

Vse to se je spremenilo. Malone bliskoma je postalo aktualno vprašanje, koliko umetnost (in z njo tudi literatura) ni zgolj ali vsaj pretežno »izraz« poskusov ideološke stabilizacije buržoazije v poznem kapitalizmu. Z radikalizacijami, ki so jih bili sprožili študentje, je pri marsikom novo mišljenje povsem neposredno in grobo zdrselo v to, kar je bil počel dotlej. Razglasili so vsesplošno angažiranost, umetnost »brez cilja« pa so vrgli na smeti. Drugi spet so šele začeli pisati ali pa so bili bolje pripravljani na to, kar je prišlo novega: negotovost pa je bila vsesplošna. Propaganda, agitacija, plakativnost, vse, kar je pozivalo in pretresalo, kar je bilo mogoče razumeti neposredno, vse to je postalo akutno, kmalu pa se je z vsemi mogočimi različicami sprevrglo celo v modo; integriralo se je v obratovanje. Polemičnost in demontaža sta dajali stil, prav tako montaža; estetska avtonomnost pa se je spremenila v pristranost. Ne kot enotna shema — kako le bi ta lahko sploh obstajala, pa čeprav še tako neizniansirana. Vendar pa je mogoče iz tega, kar se je v Nemčiji primerilo v zadnjih letih, in to ne na provincialni ravni, ampak v ves svet obsegajoči diskusiji in problematiki (vsaj v problematiki, kakršna se kaže v poznokapitalističnih deželah), razbrati nekaj reči: le nekaj, še zdaleč ne preveč. Kajti tudi umetnost, ki se ji pravi politična, mora, še dosti bolj kot avantgardna, razmišljati o svojem delovanju in ga analizirati. V nasprotnem primeru se namreč dejansko podredi navni identiteti med individuom in družbeno cirkulacijo. Vnovič se vtihotapi vanjo borniranost. Prikazovati povezanosti jarko in pravilno, tako, da jih sprejme in razume tudi tista skupina, ki bi zanjo ustvarjavec rad pisal: to je cilj.

Je dosegljiv?

In kako?

Po Adornu zaide absolutna svoboda v umetnosti v nasprotje z nesvobodo v splošnosti. Avtonomijo, ki jo le-ta dosega, načenja ideja humanosti, ki pa se razkraja toliko bolj, kolikor postaja družba manj humana. Avtonomija ostaja potemtakem zadnji izhod.

Lahko s tem v zvezi povzamemo tudi končni sklep, po katerem morajo propasti vsi poskusi, ki naj bi umetnosti vrnili njeno družbeno funkcijo? Če bi bil pravilen, nam sploh ne bi bilo treba govoriti o političnodružbenih odgovorih pisateljev. Ali pa bi jih morali prikazati zgolj kot že vnaprej ponesrečene poskuse. Tako preprosto pa to ni. Gotovo, v literarnih besedilih se kaže prelom z našo izkušnjo. Vidna postane tista izkušnja, ki ni niti čisto subjektivna niti čisto objektivna, niti samo »notranja« niti zgolj »vnarna«. O tem ni nikakega dvoma. Seveda pa ni nikakega dvoma tudi o tem, da je upravičeno vprašanje: Kaj zmore literatura, ali natančneje, kaj še lahko naredimo iz literature?

Tvegamo lahko nekaj tez:

1. Umetnost v poznem kapitalizmu je nujno individualistična. Taka je zato, ker se umetnostni ustvarjavec vnovič najde v vlogi »iznajditelja« in zabavneža. To se še posebej jasno kaže v tako imenovani »visoki literaturi. Zato da bi lahko pisal dobro, mora pisec vedeti, kako nevažno in neresnično je, kar piše; mora pa tudi vedeti, da to, kar piše, ni čisto neresnično in tudi ne čisto nevažno. Od njega vsakdo pričakuje, da pozna to, kar piše in opisuje, bolje od tistega, ki to bere. Pisec mora poznati vsa sredstva, če ne, pa vsaj mnoga, in igrati mora z veliko niansami. V vsakem primeru si izbere obliko in načine pisanja. Pisec zastavlja šifre; bravčeva naloga pa je, da jih dešifrira. Umetnost je neposredna ali posredna izpoved o vsakokratnem položaju neke družbe; v nji se zrcali ekonomsko-socialni razvojni proces. Vendar umetnost ni samo odsev tega procesa, ampak se tudi postavlja po robu danosti. Lukács izhaja iz tega, da kaže pisec reči v novi luči: omogoča »šok osveščanja«. V umetnini se ljudje vnovič spoznavajo, kolikor že niso uvrščeni (Horkheimer). Biti uvrščen pa pomeni biti izgubljen za »totalno družbo za izmenjavo« (Adorno). Iz tega nespodbitno sledi, da je prava funkcija umetnosti to, da je brez funkcije; da je toliko globlja, kolikor manj se ozira na družbo (Adorno). Pri tej trditvi drži, da sprememba literarnih besedil v blago ne spreminja tudi nujno same značilnosti produkta. Ta je *tudi* avtonomen, vendar ne tako, kot bi si to želele navedene opredelitve.

2. Celo tisti pisci, ki danes razumejo svoja besedila politično in tudi hočejo, da bi bila politično razumljena, ne odklanjajo kar tako značilnosti blaga. Še avantgardna umetnost, ki si domišlja, da je svobodna, je svobodna le znotraj meja, kakršne določa trg. Moderni pisatelj se, pri tem ko išče svoj lastni način pisanja, v svojem početju izolira. Pleše menuet, bravec pa ga plašno pleše za njim. V družbi, ki si prizadeva, da je vse možno, in ki tudi vse sprejema za možno in mora že zategadelj imeti patološke poteze, je mogoče uporabiti vse emocije in vsa dejstva. Kdor obvlada ključ, kdor zna »brati«, ta ne samo da imitira prebrano, ampak ga tudi transformira. Posreduje, uporablja ga. Oba, bravec in pisec, sta kupec in prodajavec tistega blaga, pri katerem se trguje z besedo: literature. Razlika je le: pisec (kot dober pisatelj) misli, da bravca pozna. Bravec pa pozna pisatelja samo v artificialni, mistificirani obliki.

3. S tem ko se manj privilegirane skupine ne morejo izražati adekvatno, preostaneta samo še dve možnosti: ali poskus prilastiti si simbolni sistem dominantne skupine ali pa poskus prepustiti se premoči. Pri tem pelje asimilacija k opuščanju lastnih ciljev in možnosti; prebijanje dominantnega sistema pa terja spet lasten koncept, ki pa ga dandanes ni.

Možno pa je formulirati tudi protiteze:

1. Tudi v poznem kapitalizmu ni treba, da bi bila umetnost samo individualizirajoča in izolirajoča. Prva pot pledira za to, da bi bile izkušnje in refleksije zatiranih skupin artikulirane samostojno; da bi se politična in družbena domišljija izražala ravno prek teh skupin in da bi le-te tudi same skrbele za to, da bi bili njihovi lastni produkti v vrstah njihovih skupin sprejeti resno. Druga pot pa pledira za novo senzibiliteto in novo avtentičnost, ki se ne nanaša samo na manj privilegirane skupine. Samorefleksija, ali bolje, samoopredelitev, ki pride do nje v obeh primerih, seveda že dopuščata možnost razpada obstoječih privilegijev. Ali pa, v prehodnem obdobju, vsaj razvoj lastnega družbenega in s tem tudi političnega in kulturnega stališča teh skupin. Kajti vse dokler le-te ne morejo govoriti same zase, ostane sleherno »revoltiranje« retorika; v najboljšem primeru pa sledi obdobju razsvetljenosti obdobje materialne spremembe. Vse to se kaže v demonstracijah, v konfrontacijah in v uporu. Vsi ti pojavi pa imajo, kot pričata npr. hippiejsko gibanje pa gibanje tako imenovanih antikultur, več nepolitičnih kot pa političnih potez. Te skupine sicer sabotirajo vse, kar se dogaja neposredno; hkrati pa nudijo tudi material za že utrujeno kulturno industrijo.

2. Moderni mediji olajšujejo in otežujejo poskuse, da bi se uresničilo, kar je naperjeno »zoper kulturo«. Brecht je videl »totalno človekovo samouresničenje« v »samorazpadu umetnosti«, in Trocki je bil mnenja, da bo padla pregrada med umetnostjo in industrijo. Do tega še ni prišlo; še celo stališče »raztresenega uživalca, ki hkrati strokovno testira« (Benjamin), ni doživelo resnične podpore. Tehnična reproduktivnost umetnine ni spremenila razmerja poprečnega potrošnika. Res, da se je reprodukcijskim sredstvom posrečilo dokumentarično ohraniti dosedanje umetnost, jo spraviti v muzej, vendar pa ne za širše občinstvo. Obstajajo še druge možnosti? Enzensberger povsem utemeljeno domneva, da je prvokrat v zgodovini medijev možna množična udeležnost pri nekem družbenem in podružbljenem produktivnem procesu, zato ker so praktična sredstva v rokah same množice. Elektronska tehnika ne pozna nikakega načelnega nasprotja med oddajnikom in sprejemnikom; vsak tranzistorski radijski aparat je že po svojem konstrukcijskem principu hkrati tudi potencialen oddajnik. Vendar velja tudi tu isto kot za jezik nasploh: Treba je poznati ključ, zato da bi lahko razvozlati poslanico ali jo celo sami oddajali. Dejstva, da manjka že sama »spontana produktivnost množic«, gotovo ni mogoče reducirati na »strah pred dotikom«, ki ga intelektualci čutijo do medijev.

3. Da družbeno dominantne skupine uporabljajo umetnost po svoje (komercializacija in potrošnja), je razumljivo. Vprašanje pa je: Le zakaj so sami proizvajalci pravila igre akceptirali ali pa jih dolgo časa poskušali razveljaviti z napačnimi sredstvi? Je tako napačna teza, da ima objektivno pisatelj podobno izhodiščno situacijo kot zatirane skupine? Je pisatelj tako kot te skupine izključen iz svojih lastnih produkcijskih sredstev?

Je, pa tudi ni, in zategadelj se pisec hitro znajde v položaju, ko je samostojen proizvajavec, pa hkrati vendarle odvisen.

Literatura je bila po drugi svetovni vojni zvečine privatna zadeva. Sicer so se nekateri pisatelji že kmalu spet politično angažirali; kot zasebniki. Svoje politične poglede so izražali v svojih literarnih delih.

Zato do radikalnega protesta, ki je izbruhnil sredi šestdesetih let, večina pišočih ni imela odklonilnega stališča, vendar pa je bila do njega skeptična in distancirana. Zvečine so drugače mislili in ravnali mladi avtorji; izhajajoč iz tega, da je postalo pisanje vprašljivo (za nekatere anahronizem), so pretresali svoja (in tuja) besedila z gledišča, kakšna je njihova vrednost glede na politično uporabnost. S parolami »*Soyons réalistes, demandons l'impossible*« so npr. uporabljali študentje pamflet, karikature, knjižice z izrezki, stenske napise in poulično gledališče v politične namene; na razvidno estetskem ozadju. *Agitpropovski* pisatelji — največ po zaslugi študentov — so se našli v svobodnih skupinah, ki so imele središče v Hamburgu. Bile so programatične, vendar komaj dogmatične. »Demokratska lirika kaže stisko in moč šibkih, večine« (Carlo Bredthauer). To je lepo mišljeno in hkrati neškodljivo. Vprašanje je: Je pomenil agitprop za »pisatelja možnost, tvegati svojo lastno resnico. Hitro. Takoj. Resnico, nazorno in jarko kot plakat. Zjutraj prebereš v časopisu, zvečer se že odločiš s pisanjem. To razširiš. Predavaš. Akcija, porazdeljena na plakatu« (Heike Doutiné).

Je bil agitprop oster ko nož?

Če kdo bere prispevke, natisnjene v antologijah, bi z lahkoto sklepal, da gre, v primeri s študentskimi stenski napisi in letaki, za drugi odlitek. Vendar pa so tudi avtorji sami uvideli: agitprop sodi na ulico, na stene, v dvorane. Če ga uvrstiš v antologijo, zgubi vso spontanost; dokončno se zbere nekaj, kar sploh ni bilo namenjeno zbiranju in udobnemu branju. »Eksplozivna mešanica« ima druge cilje.

Kakšne?

»Odlučilnega pomena je, da pride razumljivo besedilo v zvezo, v kateri lahko spodbuja k premišljanju, formuliranju in ukrepanju« (Erich Fried). In še natančneje: »Agitprop bi moral biti pisan za določene akcije in kampanje, ne pa, kot je danes zvečine v navadi, na zalogo, za abstraktno javnost, za levoliterarno tržišče (. . .)« (Diederich Hinrichsen). Agitacijska besedila so sestavljena za določeno občinstvo, saj »variirajo politično témo, ki se je zaradi nje zbralo občinstvo, da bi jo obravnavalo oziroma demonstriralo«. Agitacijska besedila si prizadevajo »priklicati prepričanje in entuziazem in s tem pripravljati na akcije« (Erasmus Schöfer). Uwe Timm vidi dve vrsti besedil:

1. parodistično, ironično pesem, ki razgalja določene družbene nepravilnosti in jih s tem prepušča kritiki bravec ali poslušavcev;

2. analitično-perspektivistično pesem, ki kritično prikazuje družbene povezanosti, prek njih pa nakazuje tudi smer možne spremembe.¹

V pesmi ali pa v poučni igri (*Lehrstück*) pa je ta ločitev komajda možna: oboje je pomešano.

S kakšnimi vprašanji se ukvarjajo avtorji?

Reprezentativna antologija agitpropa, ki jo je izdala založba Quer v Hamburgu, v svoji gradnji jasno kaže tematska območja: »Formirana družba« — »Novo leto 1933« — »Prisilno stanje in demokracija« — »Spremenite soldate v dobre demokrate« — »Zlomite moč manipulantov« — »Koncentrirana akcija« — »Mali človek, kaj zdaj« — »Imperialistična globalna strategija« — »Vietnam Vietnamcem« — »Zbudite se, prekleti te zemlje«.

¹ Uwe Timm, v: agitprop, Hamburg o. J., str. 210

Téme se bero kot nadpisi kakšne politične slikanice; osredotočene so okoli zakonodaje, justice, vojske, policije, množičnih medijev. Večina pesmi biča nedemokratske ali pa avtoritarne postopke. Tiste pesmi, ki so zbrane pod geslom »Zbudite se, prekleti te zemlje«, bi lahko prav tako uvrstili v katero od drugih omenjenih skupin ali pa ne ustrezajo témi, npr. pesem: »Mnogi pravijo: ne jejte volčjih češenj! / Nevarne so za vsakogar. / Mnogi pravijo: / Ne za vse. / Odvisno je od tega, kdo jih jé!«

To ustreza splošnemu vtisu. Direktna politična izpoved, kolikor se ne nanaša na dnevne dogodke, pa ostaja neobvezna, previdna. To seveda ne govori zoper besedila. Ampak ali besedila dosegajo tisto učinkovitost, ki bi jo avtorji radi dosegli? In na koga se obračajo? Agitprop je, kolikor lahko vidim, v zadnjih letih zaživel prej na cesti (se pravi, pred mešanim občinstvom), pred političnimi, na eno témo usmerjenimi zbori (pred občinstvom simpatizerjev) ali pa po šolah in univerzah (prav tako pred občinstvom simpatizerjev). Generalna politična usmerjenost (socializem; radikalna demokracija) je postala jasna. Prevladovala so besedila z radikalno demokratičnimi formulacijami. Bil je to povečini antiavtoritarni upor, ki je obesil na sramotni steber obstoječe oblike politične moči in nemorale. »Dnevno pisanje«, izkoriščanje političnih možnosti je bilo resno mišljeno. Že iz tega razloga je agitprop razumljivo še najbolj dosegel učence, študente, za literaturo zainteresirani srednji sloj in kvečjemu majhno skupino politično aktivnih delavcev. Agitpropovski avtorji niso igrali na prelom z jezikovnim univerzumom establishmenta. Njihova besedila so literatura. Literarni zgledi (Brecht, Majakovski idr.) so samo posamične izjeme. Jezik je preprost. Rad bi bil dostopen, udaren, zvečine zelo neposreden, včasih s pretanjeno dialektiko v vsebinskosti (najočitneje pri Erichu Friedu). Če beremo samokritiko avtorjev, postane jasno, da si večina ne dela nikakih utvar. Tako piše Guntram Vesper: »javno-nejavna stanja se kažejo v primeri s pesmimi dosti bolj stabilna«. Diedrich Hinrichsen pa kritično pripominja: prevladujoča produkcijska oblika ostaja tudi pri levi literaturi domače opravilo; levi avtorji in literarni krožki ostajajo izolirani ob političnih skupinah. Vzrok: Z agitpropom se dandanes ukvarjajo zvečine ljudje, ki so prišli iz malomeščanskega okolja, užili spoštovanje izobraženega meščanstva do kulture in umetnosti in ga uporabili kot sredstvo za vzpon, še preden so se politično angažirali. To je huda obsodba; vendar ne krivična. Če preštejemo, kakšno predizobrazbo imajo avtorji, ki so se znašli skupaj v antologiji, vidimo, da jih ima sedemnajst akademsko izobrazbo, sedem pa ne (štirih se ne da natančno določiti). Pri tem pa se jasno kaže tudi podoba naše družbe, saj so pri tistih brez akademske izobrazbe v večini ženske.

Znotrajliterarna diskusija pa se najrazvidneje kaže pri vprašanju o možnosti za novo estetiko. Mnenja so deljena. Po eni strani: »V agitpropu estetika ne obstaja. Do formalnih presoj pride zmerom glede na končni učinek« (Uwe Friesel). V nasprotju s tem pa piše Peter Schütt, da je zgolj provokativna faza dela minila: dosegla je svoj najbližji taktični cilj, pretresti zaspano zavest prebivalstva in demonstrativno speljati pozornost na aktivnosti demokratične opozicije. Zdaj si lahko komaj še kdo privoščiti zoženje na določene grobe oblike literarnega oblikovanja, na agitacijo in dokumentacijo. Zdaj se ne sme prepustiti reakciji noben stilni pripomoček več (razen laži): »Iz pričujočih stilnih oblik, pa naj bo to op ali pop, moramo izbrati, kar je uporabnega, zato da bi lahko to uporabili za našo stvar. In zelo

odločna je zahteva po eksperimentu, političnem, pa tudi literarnem. »Literatura naj se ne omejuje več na goli opis resničnosti, ampak naj nosi s sabo tudi pogum za umetniško oblikovanje snovi.« Prav tako kaže tudi neka druga izpoved povsem razvidno težnjo po literarizaciji, ki bi rada ostala zavestno politična: »Razviti bi bilo treba oblike kolektivnega prilaščanja v produkciji in konzumaciji literature« (Martin Jürgen). S tem se približuje agitprop splošni problematiki literatov.

Dandanes v območju estetičnega skoraj noben besedni ustvarjalec ne deluje več povsem nepristransko (in to se kajpada prenaša tudi na produkcijski in prodajni proces). Zgledov za to ni težko najti. »Poezija, romani, povesti, vse to so prav nenavadne starine, ki ne morejo preslepiti nikogar ali skoraj nikogar več. Pesmi, povesti, le čemú vse to? Samo način pisanja še ostaja.« (J. M. G. le Clézio) In še bolj decidirano je bilo povedano že zdavnaj prej: profesionalni umetnik je »pomota in dandanes do neke določene stopnje celo anomalija« (Karel Teige). Seveda: tako dejansko stanje je dosti bolj predmet pritožb, ko pa da bi ga zares ukinili. Tako misli npr. Peter Handke, da se angažirano gledališče dandanes ne dogaja v gledaliških prostorih, ampak na univerzi med študentskimi demonstracijami; njegove lastne igre pa so seveda gledališke igre. Gatti vidi gledališče kot nenehno sredstvo osvobajanja, ne le osvobajanja od predsodkov in krivic, marveč tudi od konformizma in določenih načinov mišljenja, ki bi naj ne bili nič drugega kot krste. Gattijevo gledališče je prav tako oder. Temu lahko rečemo dialektika; vendar je bolj pravilno, če vidimo v tem zgolj ambivalentno situacijo, v kateri je pisec dandanes. In koliko sploh zaležejo pripomočki? Enzensberger najbrž nima narobe: »Politična alfabetizacija Nemčije je gigantski projekt. Najbrž bi se morala, kot sleherni tak podvig, začeti z alfabetizacijo alfabetizatorjev (...).« Tak namen temelji na principu vzajemnosti: »To zmore le tisti, ki se nenehoma uči od onih, ki se učijo od njega.« Avtorji so se naučili. Vendar bi bilo vredno posebne raziskave vprašanje, kje so se naučili in od koga so se naučili. Gotovo pa bi težko zavrnilo skeptično končno ugotovitev Hansa Meyerja: dokler ne bodo v resničnosti, onkraj obdobja izobrazbe in posesti, ustvarjene tiste možnosti, ki bodo naredile konec samoodtujenju, ostaja samo igra: »Kolikor bolj zavestno in strastno bo igrana, ne da bi bila realiteta igre transcendirana, toliko učinkoviteje se bo današnji človek osvobodil stanja samoodtujitve.«² Je to dovolj? Ali pa bi bila v ta namen nujno potrebna strankarska pripadnost? Če že: kako?

Najodločnejši način, kako ubežati literarizaciji, je jasno in odločno zavzemanje za določeni razred (Sartre). Vendar se kaj takega le poredkoma zgodi tako jasno in odločno; in še posebej ne v agitpropski literaturi. Izražati neko tendenco pomeni misliti strateško. Pisec mora vedeti, kaj hoče. Mora vedeti, kako piše, če hoče nagovoriti določene skupine. Pomeni to, da mu gre samo za vsebino, ne pa za obliko?

Pisec si mora prepovedati, da bi bil doktrinaren, ker dela zmerom večpomensko. Večpomensko dela, četudi se izraža še tako jasno. Brecht je najboljši primer za to. Ker uporablja pisec besedo, njegova zavest ne more biti naivna. Vendar ali to tudi ne pomeni, da je sporočilo manj važno kot pa obdelava sporočila?

² Hans Mayer: *Das Geschehen und das Schweigen*, Frankfurt a. M. 1969

Lukács poudarja, da ne gre niti za to, da bi resnico popačili, niti da bi jo postavili na pravo mesto, niti da bi jo »tendenciozno« obarvali. Ker so zahteve, ki jih zastopa pisatelj, integralni deli samogibnosti te resničnosti same; hkrati posledica in pogoj svoje samogibnosti. Da to počenjajo, pa ne vedo, kaj počenjajo, pisatelju tako dolgo ni v škodo, dokler mu uspeva, da adekvatno izraža družbeno resničnost. Dovolj je, če zadobi nekaj, kar ostaja v realiteti nemo, evokativno razumljiv izraz. Nejasnost in zakrnelost postaneta preseženi; svet, ki obdaja človeka, se razfetišizira: človek dojame resničnost, in sicer tako, kot se mu le-ta lahko objektivno ponuja v danih družbenozgodovinskih okoliščinah.

Kaj to pomeni?

»Aktivno« je besedilo; bravec ostane pasiven. Tudi taki avtorji kot Roland Barthes, ki držijo literaturo v ravnovesju, opozarjajo zgolj na način pisanja, ne pa na vsebino, nikakor ne zanikajo socialne funkcije umetnosti; samo omenjajo je ne. Ne zanima jih učinek produkcijske elite na potrošniško elito. To je v skladu z *Adornovim odgovorom: umetnostna produkcija pomeni upor, pomanjkanje funkcije*. Umetnost je več od prakse, saj s tem, da jo odklanja, denuncira hkrati tudi bornirano neresničnost praktičnega bistva.

To je stara utvara avantgarde. Ne zastavlja se vprašanje: Zakaj nimajo teksti nobenega stika s podprivilegiranimi skupinami?

Odgovor, ki izhaja iz tega, da umetniška avantgarda ne more imeti nikaškega stika s konservativnimi organizacijami strank, sindikatov itn., je preveč preprost. Če vzamemo moto avantgarde: »Postrgaj šminko!«, »Uporablaj vse, kar je, kot sredstvo za svoj namen!«, če vzamemo te stavke resno, potem bi lahko bili in bi morali biti »podprivilegiranci« naravni zavezniki v tej zvezi. Zakaj pa avantgarda zavestno ali nezavedno sledi prej Nietzscheju in Freudu kot Marxu (če pa zadnjemu že potem v retoričnem smislu)? To je mogoče razložiti. Freud in Nietzsche se gibljeta v območju samorefleksije. Zatrtja, ki so represivno usmerjena proti lastnemu jazu, lahko izkusijo tudi progresiven obrat navzven; to so mehanizmi, ki se kažejo v večini besedil. Pisci izkusijo patološkost te družbe najprej sami na sebi: pripravijo jo, da »spregovori«, in ta ključ razumejo potem tisti, ki so se naučili tega jezika. Kar je zapisal Walter Benjamin o Baudelairu, drži: nobene posebne cene nima »poskus, zaplesti ga v mrežo najvidnejših utrdb v človekovem osvobodilnem boju. Že od začetka se zdi dosti bolj uspešno slediti njegovim spletkam tam, kjer je brez dvoma doma: v nasprotnem taboru (...) Baudelaire je bil skrivni agent. Agent skrivne nezadovoljnosti svojega razreda z lastnim gospostvom. Kdor ga konfrontira s tem razredom, ima večjo korist, kot pa če ga s proletarskega gledišča odpravi kot nezanimivega.«

Zdi se mi torej, da ne gre samo za »realistično-dokumentaričen« prikaz situacije (pa naj bo ta še tako pomemben). Gre za to, da bi podprivilegiranim skupinam enkrat za vselej pojasnili, kje so njihovi lastni problemi in kako lahko najdejo svoje lastne načine izražanja. Čisti samoprikaz tistih, ki so odvisni kot delavci, je za literata in literarno občinstvo zmerom poučen, še posebej tedaj, ko deluje navidez »nezlomljeno«. Za pisca (in tudi za bravca) pa bi bil še poučnejši, ko bi ta skupina lahko zavestno povedala vse, tudi tisto, kar je pretiranega, nerealnega, kičastega. Parodija, groteska,

transcendiranje naivnosti, vse to bi lahko prikazalo brutalnost okolja; in šele s tem bi bila preskušnja uspešno preššana. Z vso pravico lahko rečemo: tistim, ki so odvisni od mezde, še posebej ne more biti kaj prida do tega, da bi videli *samo* prikaz svojega lastnega položaja ali pa da bi iz dokumentov razbrali le svojo lastno resničnost, ki ju že brez vsega tega poznajo. Tudi zanje je važna domišljija. Seveda pa ostaja vprašanje: Kako jo še razširiti? Visoki artificialni način pisanja v današnji umetnosti je moč ukiniti samo s porajanjem novih načinov pisanja. To bi bilo možno, kot se npr. kaže, seveda na drugi ravni, pri nedeljskih slikarjih. Emancipacija se lahko obrne *zoper* umetnost in pri tem vendar še naprej ohrani svojo strukturo. To se kaže nemara še najbolj pri najekstremnejših skupinah. Tako imajo npr. ameriški črnici dandanes jezik, ki ne reflektira samo njihove lastne zatiranosti. Ta skupina ne ve samo, kako trpi, ampak ve tudi, kako trpijo belci. Ker pozna in občuti obojestransko izkustvo, je povsem naravno, da ima prednost. Ve, da noben zgornji razred nikdar ni poznal nobenega spodnjega razreda (in celo, če to v svoji apodiktični obliki ne drži; dokler ima zatirani občutek, da je tako, mu to pomaga naprej pri lastnem izrazu). Ali drugače povedano: črnci ve, da beli zgornji razred samo zaradi tega eksistencialno — socialno seveda povsem neobvezno — trpi sam na sebi, ker mu spodnji razredi omogočajo to trpljenje ali pa vsaj prispevajo k temu, da si ga ohranja še naprej. Lahko bi izrazili tudi tako: Kateri gospod je že kdaj poznal svoje sužnje; kateri kolonialni gospod že kdaj svoje kolonizirance; kateri oblastni soprog svojo ženo (S. Diamond)? Jean Genet je, kot belec, nemara še najizraziteje prikazal to razmerje literarno. Za črnca ne pomeni podobno artikuliranje nikakega problema več. Ne samo literarno, ampak *tudi* literarno. Kako so se npr. črni glasbeniki v zadnjih letih znali osvoboditi iz objema belih, je zgled na drugi ravni (pa čeprav razkriva izkustvo, da ta prednost nikdar ne more dolgo trajati). Ali pa v športu; dovolj je, če se spomnimo na to, kako so harlemski globetrotterji v košarki (v igri, ki so jo »iznašli belci) prelomili z vsemi pravili, jo formulirali nanovo, igrali to igro kot igro (in vse to tudi komercialno skrajno spretno izkoristili). Ali pa Muhammad Ali, ki virtuozno pritiska na vse tržne registre in se, parodistično in ironično, distancira, tudi v samem spopadu. Ostaja pa vprašanje: Kako se sploh da vse to prenesti? Ostaja vprašanje: Kako da je evropsko delavstvo (in še posebej nemško) tako paralizirano? S sociološkega gledišča lahko brez truda pokličemo na pomoč tezo o pomeščanjenju. Lahko razložimo, zakaj se poskušajo te skupine integrirati. Zgodovinsko (tudi sociološko) pa s tem še ni doživelo razlage dejstvo, zakaj je tako, kot pač je. Domneva, da relativna blaginja pojasnjuje vse, je preveč skromna. Integracija dela te skupine v srednji sloj, vsaj glede na dohodke, je danost. Ta blaginja pa je relativna: vsi dokazi (tistih nekaj, kar jih premoremo) kažejo, da je večja skupina vsekakor v stanju, ko lahko pravilno vidi ravnovesje sil. Plačilna kuverta sama (ali pa strah pred prazno plačilno kuverto) ni adekvaten odgovor! Tudi teza o manipulaciji ne, se pravi teza, da večina delavstva nima samo istih potreb kot srednji razred, ampak da lahko tem potrebam, vsaj deloma, tudi že zadošči. Kontrastne kulture ne omogoča niti manipuliranje z množičnimi mediji. Če bi bila ta teza pravilna, potem teh problemov sploh ne bi bilo več videti. Vendar jih še naprej gledamo, in prav nič ni važno, kolikšna je skupina tistih, ki jih vidijo. Prejšnja primerjava z manjšinami pa ostaja navzlic vsemu še zmerom problematična. Ameriški črnici (in sploh ljudje

druge polti) imajo neko vnanjo značilnost, po kateri so izpostavljeni diskriminaciji: barvo kože. Če pa niso diskriminirani, je prav lahko imeti nediskriminacijo samo za drugo plat iste medalje (isto velja tudi za vlogo žene). Drugače je z belim delavcem: zunaj tovarniških vrat, zunaj pisarne, v večjem okviru mu je lažje imeti občutek, da je zraven. Če se pelje v avtu ali sedi pred televizorjem, mu z enakopravnostjo ne mahljajo samo pred nosom: na določen način jo ima. In da sta mu javna komunikacija, stik z estetskimi vrednotami njegove družbe, prepovedana, mu lahko prodira (če sploh prodira) v zavest zgolj bežno in mimogrede.

Razen upiranja, da bi sodeloval pri nečem, česar že tako ne razume, ostaja njegova reakcija mlačna.

Jo je mogoče izzvati? Se literaturi lahko posreči, da zlomi ta urok? Ali, v žargonu mladih skupin: Je kulturna revolucija možna?

Že od konca 19. stoletja prodira v umetnost razvojna tendenca, ki preali podcenjuje tisto komunikacijsko možnost, ki se skriva v nji. Daniel Bell³ opozarja, da je umetnost dandanes na moč pomembna iz dveh razlogov: po eni strani vsebuje dinamično komponento naše družbe, še bolj dinamično, kot je tehnologija; po drugi strani pa sledi iz tega legitimizacija te kulturne dinamike. Njeno poslanstvo je dandanes nenehno iskanje nove senzibilnosti. Eksploracija novega pa poteka vsekakor brez velikih stroškov, komaj naleti kdaj na odpor in se hitro razširja, na ta način pa spreminja tudi mišljenje in ravnanje širših slojev prebivavstva.

Po tem mnenju se je »revolucija« že začela: ločitev na umetnost in življenje odpada; kar je dovoljenega tam, je dovoljeno tudi tukaj. Bell, ki je že zakril koncept postideološke družbe, skuša tudi v kulturnem območju zakriti danost, s tem ko domneva, da danes ni več avantgarde, ker se vse upira zoper red in tradicijo; kar je še ostalo, pa je le golo hlastanje po novem. To napačno posplošenje, ki temelji na domnevi, da je dandanes radikalna ločitev med umetnostjo in socialno strukturo že danost, pa zakriva tiste konflikte, ki dejansko obstajajo. Razredne meje, komunikacijski sistemi, specifični za posamični sloj, vse to nima, če upoštevamo to tezo, nikake vloge več. Do »radikalnega prevrednotenja vrednot« pa ne prihaja prav na neki vseobsegajoči ravni, marveč kvečjemu pri posameznih skupinah. Te obrobne skupine dejansko iščejo prakso, ki vsebuje »prelom z vsem, kar nam je že dobro znano, z rutinskimi načini gledanja, poslušanja, čutenja in razumevanja reči«, »tako da organizem ne postaja dojemljiv za potencialnejše oblike ne-izkoriščevskega sveta«⁴.

Charles Reich (The Greening of Amerika) vidi prav tako z gledišča »antikulturnih skupin« »revolucijo«, ki se od dosedanjih revolucij razlikuje po tem, da se bo spremenila zavest in da bo to radikalno transformiralo politične strukture. Nobene sile več, nobene odtujitve; »vsi bodo skozinskoz poštene, nihče ne bo drugih degradiral v sredstvo«. Marcuse je previdnejši in nepredvidnejši hkrati (in s tem prerok nepolitičnih revolucij, ki so jih za njim zakuhal drugi). V francoskem majskega uporu je videl veličastno, realno transcendentno moč, *idée neuve*, prvi mogočni upor zoper celoto obstoječe družbe, upor za uveljavitev kvantitativno radikalnega drugačnega

³ The Cultural Contradiction of Capitalism, v: The Public Interests, Fall 1970

⁴ Herbert Marcuse: Versuch über die Befreiung, Frankfurt a. M. 1968, str. 19

načina življenja: »Zidni napisi '*jeunesse en colère*' so združevali Karla Marxa in Andréja Bretona; parola '*l'imagination au pouvoir*' se je odlično skladala z '*les comités (soviets) partout*'; klavir z jazzovskim pianistom je imenitno stal sredi barikad; rdeča zastava je okusno krasila kip avtorja *Les Misérables* (. . .)« Nova senzibilnost je postala politična sila⁵. Toda Marcuse je pri tem previden: v tem, kar se je tu dogajalo, vidi preprosto in elementarno negacijo, neposredni odklon. Desublimacija, ki je nastopila, je tradicionalno kulturo, iluzionistično umetnost, pustila za sabo nepremagano. Njena resnica in njene zahteve ostajajo v veljavi poleg in skupaj z uporomo znotraj iste družbene danosti.⁶ Osvoboditev postaja vitalna potreba, vendar samo za obrobne grupe, medtem ko stoji večina organiziranih delavcev, integrirana večina, ob strani in naperja svoje sovraštvo zoper manjšine. Marcuse vidi, da se lahko »nova družba« porodi samo iz kolektivne produkcijske prakse okolja; resničnost mora v celoti dobiti obliko, ki izraža novi cilj. In bistveno estetska kvaliteta te oblike bi naredila iz nje umetnino. Ker pa mora medtem tudi oblika izhajati samo iz družbenega produkcijskega procesa, bi morala umetnost spremeniti svoj tradicionalni prostor in svojo funkcijo; bila bi integralni faktor pri oblikovanju kvalitete. In to bi vodilo k ukinitvi umetnosti.⁷ Očitno je: Marcuse poskuša povezati moralno vsebino radikalizma in estetske oblike čutnosti v novo spontanost. Ali pri tem precenjuje pomen posamičnega individua, ki se nanj reducira osvoboditev? Ali podcenjuje prakso materialnih produkcijskih pogojev? Ali precenjuje, s tem ko integrira delavski razred v okviru nekega totalnega sistema, okamenelost pozne industrijske družbe, ki jo je potem mōč interpretirati samo še kot zaprto ohišje?

O tem, da pravilno vidi aktivnosti radikalnih manjšin (in jasno opredeli tudi njihove meje), ni nobenega dvoma. Vendar pa ne postane prav nič jasno, *kako* naj podprivilegirana večina ukine združitev tehnike in oblasti, racionalnosti in zatiranja. Pri tej točki se zataknejo seveda vse interpretacije nove senzibilnosti. Marksistični avtorji insistirajo na nujni združitvi racionalnega z resničnim. V premeni potencialnega v aktualno se kaže tudi delo politične prakse (Lefèvre, Marcuse); ali v enakopravnem dialogu vseh z vsemi (Habermas).

Potrošnja in produkcija umetniških del sta še zmerom razredna potrošnja in produkcija, ta razred pa ima povsem nedvoumne poteze najmlajšega zgodovinskega uživavca: meščansko-kapitalistične kulture. Umetnostna produkcija, ki danes, ravno v svoji avantgardistični podobi, zmerom znova opozarja na »praznino«, na *tabulo raso*, na mobilizacijo vseh sredstev, kaže sicer prav zavoljo tega tudi sposobnost vse modelirati, igrati vse igre; nekaj, kar je znotraj razrednih pregrad povsem realno. Vendar ne seže prek njih.

Uporniki uporabljajo iste oblike, vendar z drugim namenom. Vprašanje, kdo so te skupine in na katere skupine apelirajo, je zato nujno. Marcuse definira aktivne skupine tako, da imajo le-te zavoljo svoje funkcije in pozicije v družbi potrebo po tem in zmorejo to, kar imajo v lasti in kar jim v danem sistemu pripada, tudi opustiti. Opustiti z namenom spremeniti obstoječi sistem — radikalna sprememba, ki pelje (ali bi vsaj lahko peljala) v uničenje in razkroj poznoindustrijske družbe. Delavski razred s svojo

⁵ l. c., str. 41

⁶ l. c., str. 74

⁷ l. c., str. 54

večino zanj ne šteje k tem skupinam; militantne skupine (študentje na primer, ki jim zdaj ni več treba nujno biti »svobodna inteligenca«) seveda ravno tako ne zmorejo izpeljati te spremembe: brez zadnjega razreda pač ne gre, in s tem je krog sklenjen. »Revolucionarna« skupina ne more; večina podprivilegiranih skupin, ki bi lahko, noče, ker je objektivno zadovoljna s tem, kar ima, pa s tem, kar misli, da lahko v okviru obstoječega doseže.

Je iz tega vzroka Marcusejevo subjektivno stališče, ki pelje v čisti subjektivizem, identično s subjektivnimi stališči drugih propagatorjev anti-kulture? Na nekaterih mestih prav gotovo: »Zdaj gre za same potrebe. Na tej stopnji se vprašanje ne glasi več: kako naj individuum zadovolji svoje potrebe, ne da bi prizadel druge, ampak dosti prej: kako naj poteši svoje potrebe, ne da bi prizadel sam sebe, ne da bi s svojimi željami in zadovoljitvami reproduciral svojo odvisnost od izkoriščevalnega aparata (...)«⁸ Pri tem ni težko razvidno samo, kako naj se to doseže; težko je razvidno tudi, kje nastajajo nove družbene institucije. Navzlic temu pa ta diskusija vsaj v območju estetskega presega skromno diskusijo o pristranosti ali tendenci umetniške izpovedi; nič več ne gre za že zdavnaj preseženo vprašanje o »visoki« umetnosti ali agitaciji. Prav tako postaja jasno, da z estetskega gledišča resnica ne živi naprej samo v umetnini, v avtonomno oblikovanem umetniškem doživetju (Lukács); umetnost se ne razodeva kot radikalna samo tam, kjer se lahko umakne neposrednemu družbenemu pritisku (Adorno). Ta pritisk producira.

Namenoma ni bilo nikdar precizno zastavljeno vprašanje, koliko gre pri tem za patos, za nove kulturne prazne marnje, za manifestacije kulturne dezangžiranosti, in koliko gre pri tem za dejansko politično literaturo. Posamezne skupine »nove levice« so s tem, da so svojevrstno spregledale resnico, postavile »delo« in »kulturo« v metafizičen okvir. Marcuse je v »enodimenzionalnem človeku« prehitro opustil »delavski razred kot revolucionarni faktor« (teza, ki jo je pozneje revidiral). Gotovo je pravilno: dokler uspeva kapitalizmu, pa čeprav samo relativno, višati življenjski standard, je fenomen izkoriščanja nekaj abstraktnega. To je pripeljalo pri tistih, ki jih je »razsvetlila akcija«, do precenjevanja lastne moči, do tega, da niso mogli čakati, pripeljalo pa je tudi do težnje, da so preskakovali ukrepe in faze, ki jih nikakor ne bi smeli preskočiti. Oznanjevalci *Paradise Now*, »proti-miljeja«, so se pri svojem protestu lahko teoretsko oprli samo na anarhistično tradicijo. (In tu bi se lahko naučili česa iz zgodovine; anarhistični protest zadeva zmerom samo obrobne pojave, ne pa jedra družbene moči.) »Kulturna revolucija« je pri nas in v drugih poznokapitalističnih družbah spremenila »kulturo«, ji dala novih impulzov, tudi to je gotovo. Pravo je bilo jedro, ki je nanj Gramsci opozoril z vso pravico že prej: Brez nove, revolucionarne kulture ne more biti nobenega revolucionarnega gibanja. Vulgarni marksizem je povsem napačno videl v kulturi zmerom samo pojav nadgradnje; in prav tako napačno so »revolucije« čisto shematično razvrščene v zaporedje: najprej politična, nato ekonomska in nazadnje kulturna revolucija.

Seveda pripelje tudi preprost obrat te sheme ravno tako do napačnih sklepov. Tako imenovana »kulturna revolucija« na zahodu ni identična z

⁸ I. c., str. 16

novo levico, hvala bogu, da ne. Skupni moment je bila negacija uradne ideologije, znanosti, umetnosti, izobraževalnega sistema, in skupni so bili tudi poskusi organizirati skupine na novih temeljih. Lep čas je vladalo pri tem tudi nekaj fatalnih utvar: »(. . .) vzemi svoje paradiznike, vzemi svoja gnila jajca in ukrepaj! Na vse reci ne! Pojdi na ulico, potrgaj vse lepake, da bi naposled našel nazaj k oblikam političnih manifestacij majsko-junijskih dni. Potem pa kar obstani na ulici, oglej si brezizrazne obraze ljudi in si reci: Najvažnejše ni bilo povedano, ker je to treba šele najti. Torej ukrepaj! Poišči nov odnos do svoje ljubice, ljubi drugače, o družini se izrazi negativno! Začenjaj, ne za druge, ampak z drugimi zase, tu in zdaj z revolucijo.« (G. in D. Cohn-Bendit) Tu je upravičeno vprašanje: Kaj se bo s tem spremenilo?

Medtem ko je prvi, politični del že od vsega začetka samo bežal pred uradno družbo (najjasnejši izraz: porušiti most med razredom, iz katerega si prišel, in med samim sabo), je destruktivni moment (skupaj s skromnimi antitezami) postal učinkovit tudi pri novi levici. Še na vrhuncu antiavtoritarne faze, ki je noče zdaj nihče več resno preživeti, je bil pri politično mislečih anarhizem struktuiran in vsaj rahlo organiziran. Solidarnost je zadobila novo kvaliteto, seveda pa ne takó nove, da se v naslednji fazi nanovo formirane skupine ne bi spričkale samo zavoljo nians (ki so važne), ampak so se dogmatično in deloma brez potrebe prepirale še naprej.

Nekaj pa je pokazalo gibanje tako v njegovih političnih kot tudi v nepolitičnih zametkih: To ni bilo toliko razburjanje zoper tehnologijo kot pa razburjanje zoper tehnokracijo; predvsem pa razburjanje zoper »boxed-in«. Cooper je zelo pravilno formuliral to nezadovoljnost: »Iz maternice smo rojeni v družinsko omaro, od tam gremo spet naprej v šolsko omaro. Ko zapustimo šolo, smo tako navajeni na to, da smo v omari, da si sami nameščamo okrog sebe omare, zapore, zaboje — vse dokler nas nazadnje z olajšanjem ne vtaknejo v krsto.«⁹

V »antikulturi so postali vidni momenti osvoboditve. Ne smemo jih precenjevati. Impulze, ki so se sprožili pri tem, pa lahko vendarle, zelo previdno, ocenjujemo kot mozaične kamenčke nove kulture.

Novi zametki se niso kazali samo v literaturi, celo v jezikovnem sistemu niso bili v večini. Glasbe ne igrajo več po notah, ki silijo posameznika v melodijo; glasba se dela »spontano«, če sam posameznik igra kak instrument ali pa ne. Važna je udeležba, so-delovanje, so-čutenje. Skupna navzočnost je odločilna kot sama glasba. Ali drugače: ne samo glasba, ampak so-delovanje je skupno. V likovni umetnosti ni nič drugače: tudi tu ni več odločilno eksaktno slikanje ali proizvajanje; odločilnejše je gledati in občutiti oblike kot take. Glasbenik na primer, ki šume publike in okolja integrira v svojo glasbo. Ali likovni umetnik, ki iz materiala, izoblikovanega ali neizoblikovanega, naredi »delo« tako, da ga sam razglasi za delo (in to delo tudi dejansko ima to kvaliteto, ker imajo vsi predmeti in strukture obliko, zvečine bolj pretanjeno, kot pa jo lahko ustvari »umetnik«). Improvizacija, imaginacija, perceptivna senzibiliteta so temeljne značilnosti, močnejše od obrtne spretnosti. (To sicer ne pomeni, da obrtna popolnost nima nobenega pomena več; seveda pa pomeni, da sama po sebi ni več dovolj.) »Umetnik« kot ustvarjavec ne stoji več nasproti samo recipientu. Ni dvoma: ta »esteti-

⁹ David Cooper: *Psychiatrie und Anti-Psychiatrie*, Frankfurt a. M. 1971, str. 30

zacija« ima že od začetka bolj kolektiven značaj kot prejšnji stili in oblike. Skupinsko doživetje je že njena sestavina, ki je vsak čas možna. Vsak čas nujna. V literaturi je seveda teže doseči take spontane zametke, še najprej v liriki in dramatikih. Če na primer črnski liriki pred večjimi in manjšimi skupinami uporabljajo samo nekatere iztočnice, cele minute vgrajujejo v svoje tekste medklince in ritem občinstva, če tekste improvizirajo, potem občinstvo ni več samo občinstvo. Isto velja tudi za tiste gledališke poskuse, ki temelječ na nekaterih že prej uvežbanih prizorih, improvizirajo igro in s pomočjo občinstva in skupaj z njim »igro« tu pa tam malce spremenijo. Da pa to ni mogoče brez druge vrste lirikov in druge vrste dramatikov, režiserjev, igravcev, pa tudi občinstva, je očitno. Ti eksperimenti pa pri tem nikakor niso izolirani; zdi se, ko da si vsa avantgardna umetnost prizadeva v to smer. Paradoks (čeprav razločljiv) pa je vsekakor to, da so sicer zdaj literatura, glasba in likovna umetnost usmerjene k občinstvu, pripravljene nagovoriti vse, ja, da je to celo njihov temeljni pogoj, vendar pa ostaja kljub temu njihov učinek omejen na majhno elito. Elito, ki je poleg tega po svoji umetnostni vzgoji komaj ali pa le trudoma zmožna prestaviti improviziranost v lastne improvizacije. Dozdevno tradicionalna nezaupljivost odvisnih mezdnih delavcev do umetnosti sama na sebi ne more dovolj pojasniti nesprejemanja teh »iger«. Dokler so le-te izpostavljene nekemu hierarhičnemu sistemu, ki je pogosto prav na meji psihične in fizične obremenitve, ne ostaja omejeno na privilegirance samo »ustvarjanje umetnosti«, ampak tudi »uživanje umetnosti«. Nekdo, ki je odvisen, ne bi mogel tega, česar bi se pri tem naučil, nikakor uporabiti pri svojem vsakdanjem delu. Primer, ki mi ga je pripovedoval neki glasbenik, je še toliko bolj signifikanten, ker najprej dopušča navidezno anekdotičnost: Kuhar, ki je obiskoval tečaj za improvizacijo, je v prostem času »muzical« s kuhinjskimi pokrovkami in pripeljal na tak »koncert« svojega mojstra, trdno prepričan, da se bo ta pri tem prav tako zabaval. Toda kuharja so kot »prismuknjenea« na mestu odpustili.

Temu pa se pridružuje še nekaj. Literatura, glasba in likovna umetnost: tudi v tukaj skicirani obliki, celo če je razmerje producent-potrošnik prebito, niso s tem prav nič rešene skomercializacije. Nasprotno: le-te se naravnost ponujajo, tako kot se ni nikdar ponujala nobena avantgardna umetnost prejšnjih časov. Trg reagira bolj senzibilno in z več večšine na vse novo kot pa občinstvo. Zmerom se mu posreči tako ujeti in preformulirati spontanost produkcije, da je razmerje producent-potrošnik dokončno vzpostavljeno.

Noben razumnik ne dvomi več, da bi se umetnost lahko sama potegnila iz močvirja za lastno kito. Njena relativna avtonomnost omogoča ustvarjanje zavesti. Vendar pa zategadelj ne postaja nič bolj pravilna teza, da bo prihodnja »revolucija« izključno ali tudi zgolj pretežno revolucija zavesti. Ekspresivne izjave, ki obstajajo še zdaj v politizirani literaturi in v anti-kulturi, nove komunikacijske možnosti, ki se kažejo prav tam, vse to so samo simptomi, ki nakazujejo možno spremembo. »Revolucija« pa bo morala biti seveda najprej politično-družbena in s tem ekonomska, ne pa samo estetska. Politizacija umetnosti brez politizacije družbe je čista samoprevara. Umetnost ni samo tisto, pri čemer je zmerom znova insistiral Adorno: upor. V svojem okviru zmora skoraj vse. Le tega okvira ne more spremeniti.

Prevedel Borut Trekman