

RAZPRAVA O ESTETIKI NA SLOVENSKEM (II)

Predlog modela za preučevanje slovenske umetnosti v šestdesetih letih

Dimitrij
Rupel



Daniel Bell je sodobno družbo analitično razdelil na tri območja, ki se menujejo *tehnoekonomska struktura, politika in kultura*. Umetnost je zanj del kulture kot »arene ekspresivnega simbolizma«, poskusov raziskovanja in izražanja – v imaginativni obliki – pomenov človeškega bivanja.¹

V klasični sociološki maniri je torej mogoče umetnostne pojave raziskovati:

1. v razmerju do sorodnih, sodobnih in tradicionalnih pojavov v kulturni areni,
2. v razmerju do politike in
3. v razmerju do tehnoekonomske strukture.

Nekoliko drugače je moderne umetnostne pojave raziskoval Howard Becker,² ki je pozornost usmeril na t.i. *umetnostne svetove* (Art Worlds), ki vsebujejo sestavine vsakdanjega življenja, gospodarjenja in politike na svojih »robvih«. Becker je tako umetnost »priključil« na ne-umetnostne pojave, s čimer je hotel poudariti današnje negotove meje med tradicionalno razločenimi družbenimi svetovi, prostori, sloji in poklici. Beckerjev model nekako nosi pečat modernistične, če ne celo avantgardne kulture, ki si je prizadevala zmanjšati, če ne celo uničiti meje med umetnostjo in vsakdanjim življenjem.

Kot je razvidno že iz tega skopega opisa, je za umetnost našega časa značilno *skupinsko* delovanje z upoštevanjem bistvenih sestavin družbenega življenja, kot sta gospodarstvo in politika. Na področju umetnosti pa nimamo opravka le s skupinskim delovanjem ob upoštevanju mnogih zunaj-umetnostnih realnosti, ampak z energičnim poseganjem vanje na načine, ki so bili nekoč v ekskluzivni kompetenci gospodarskih, predsem pa političnih organizacij. Še več, umetniške skupine so posnele politične modele *gibanja, fronte* (LEF) in – kot povedo imena mnogih skupin – *avantgarde*.

Ti podatki nam že kar takoj – če hočemo izoblikovati nekakšen *model* za preučevanje moderne umetnosti – narekujejo upoštevanje omenjenih *organizacijskih*, poleg njih pa še *ideoloških, ekonomskih* in npr. *tehnoloških* vidikov.

Naj na začetku torej navedem nekaj vprašanj, ki se odpirajo pri takšnem raziskovanju, kasneje pa bom ta vprašanja »lociral« na konkretne slovenske razmere in jih komentiral.

¹ Cf. Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, 1976.

² *Art Worlds*, Berkeley-Los Angeles, 1982.

UPOŠTEVANJA VREDNI VIDIKI PRI RAZISKOVANJU SLOVENSKE
UMETNOSTI V ŠESTDESETIH LETIH

ORGANIZACIJA	IDEOLOGIJA	TEHNOLOGIJA	KOMUNIKACIJA
individualna, skupinska dejavnost; gibanje	nacionalna emancipacija, svoboda, demokracija, »esteticizem«	produkcija, idiosinkratične manifestacije	sproščena, blokirana

*

V zvezi s kulturo šestdesetih let se je v zahodni publicistiki uveljavila sintagma »*the swinging sixties*«. Da so bila šestdeseta leta »plešoča«, nora in zabavna, smo – tudi tisti, ki smo bili sami dejavno udeleženi v njih – razumeli šele v pogrebnih sedemdesetih. Danes – na vrhu osemdesetih – smo večinoma odrešeni revolucionarnega navdušenja in resentimenta v zvezi s polomom idealov. Pa vendar ne more biti naše zanimanje za šestdeseta leta samo v zvezi s prestopom v zrelo gledanje; češ, minilo je ravno dovolj časa, da se lahko te problematike lotimo s primerno treznostjo in distanco; pridobili smo ustrezen *znanstven* predmet, ki se mu lahko posvetimo *sine ira et studio*.

Glede na posebnosti jugoslovanskega političnega razvoja (ki je, kot pravimo, *ciklični*) imajo šestdeseta leta danes še poseben pomen, saj ocenjujemo, da so sedemdeseta leta pomenila predvsem nasilen vdor v neko epohalno in usodno dogajanje oz. prekinitev »prirodnega« razvoja; v osemdesetih letih se v marsičem vračamo k modelom šestdesetih let. Vsekakor to velja za ekonomski reformizem, za splošno kulturno in politično klimo, za živahne polemike itn.

S primerjavami pa so tudi problemi, saj za osemdeseta leta danes na široko govorimo, da prinašajo *drugačen* položaj umetnosti, ki da je povezan z izčrpanostjo *modernizma*, v širšem smislu pa s prihodom *postindustrijske družbe* in njene kulture, ki jo imenujemo *postmoderno*. Šestdeseta leta so minevala v znamenju *avantgardizma*, ki je pač značilen pojav *moderne kulture*, utemeljene na političnem in družbenem optimizmu, inovativnosti, podjetnosti itn. Naj takoj na začetku pojasnim svoje razumevanje razmerja med avantgardizmom, modernizmom in postmodernizmom: avantgardizem razumem kot nestrpno zaostrovanje stališč in dejavnosti, kot sicer izhajajo iz »pravil« moderne kulture, recimo tiste, ki se je začela v 18. ali najkasneje v 19. stoletju, razumem ga kot prizadevno pospeševanje modernizacije: politične, ekonomske, kulturne.

V zvezi z definiranjem postmodernizma se pojavljajo resne razprave in resni ugovori. Tu mislim na dilemo: ali je postmodernizem pač nov »*izem*«, torej nov pospešek v kontekstu modernizacije, skratka, nov avantgardizem; ali je opustitev modernizacijskih modelov, prestop in preobrat v novo in nasprotno smer, *polemika* z moderno kulturo in potemtakem tudi s principom avantgarde?

Tu sem torej navedel nekaj motivov, zakaj se mi zdi raziskovanje šestdesetih let (v evropski in v slovenski kulturi) zanimivo; navedel sem nekatera »periodizacijska« vprašanja, navesti pa moram tudi nekaj *pomisle-*

kov. Najprej moram reči, da nisem popolnoma prepričan, da vse tisto, kar velja za evropski oz. ameriški avantgardizem v šestdesetih letih, velja tudi za nas. Na to razliko pomislim že, kadar pišem besede »politični in družbeni optimizem, inovativnost, podjetnost«: ali je v socialistični družbi, čeprav samoupravnega tipa, mogoče kar brez rezerve govoriti o optimizmu, inovativnosti in podjetnosti? Ali pa še huje: ali je sploh mogoče v socialistični javnosti govoriti o čem drugem kot o optimizmu, inovativnosti in podjetnosti? In kaj pomenijo optimizem, inovativnost in podjetnost pri majhnem slovenskem narodu?

V ameriških razmerah smo – v šestdesetih letih – priče posebnemu vzponu »nasprotnostne kulture« (*adversary culture*, oznaka Lionela Trilinga); zaostitvi modernizma, ki ga Daniel Bell (z današnjega vidika neupravičeno) imenuje »postmodernizem«; nastopu »kontrakulturnih« gibanj³; »negaciji umetnosti«⁴ in različnim (neo)avantgardističnim pojavom. Ob tem se sprašujem, ali je na Slovenskem mogoče opaziti analogne pojave; ali si je pri nas mogoče predstavljati kulturne manifestacije, kot so npr. romani Williama Burroughsa, Jeana Geneta ali Normana Mailerja; ali je pri nas mogoče najti »porno-pop kulturo« (Bell), Living Theatre in druge podobne pojave? Ali je slovenski OHO samo po naključju razvijal konceptualizem in se ukvarjal z ezoterično problematiko, ki ni zahtevala resnejšega spopada z okoljem? Ali je bila slovenska študentska »revolucija« spomladi leta 1968 naključno tako »elitna« in previdna, kot je bila?

V zvezi s slovenskim študentskim gibanjem moram povedati trije:

1. njegovi nekdanji sodelavci ga danes slavijo in povečujejo čez vsako mero: čeprav v Ljubljani česa podobnega kot v Beogradu ali Parizu ni bilo, bilo pa je nekaj manifestacij, ki so jih pripravile študentske in partijske organizacije; kot se spominjam, je bilo vse manifestiranje prav *uradno* spodbujeno in podprto, njegovi protagonisti pa sami zanesljivi »kadri«; česa podobnega, kot se v mladinski organizaciji dogaja danes, takrat – po mojem videnju – ni bilo; jasno pa je, da v *strogo nadzorovanih razmerah*, kakršne so bile v šestdesetih letih – kljub nekaterim inovacijam in demokratičnim poskusom – drugače niti ni moglo biti;

2. začetki študentske in razumniške neposlušnosti segajo pri nas v leto 1964, povezani pa so z literarno revijo *Perspektive* in s prepovedjo Rožančeve drame *Topla greda*;

3. slovenska študentska oz. intelektualna scena leta 1968 vsebuje pomembno literarno oz. – kot se pogosto reče – »kulturniško« komponento.

*

Na tem mestu kaže v razpravo pritegniti dve besedili Dušana Pirjevca: Sloenci in Evropa (1966)⁵ in Vprašanje o poeziji (1969)⁶. »Vmes« med tema dvema tekstoma »leži« leto 1968. To pa najbrž ne more biti tisto isto

³ Cf. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, Garden City 1969.

⁴ Cf. Gregory Battcock, *Why Art*, New York 1977.

⁵ Dušan Pirjavec, Sloenci in Evropa, *Primerjalna književnost*, letnik VII, št. 2, Ljubljana 1984 – gre za predavanje, ki ga je avtor pripravil za slavistični seminar v Zadru poleti 1966.

⁶ Pirjavec je Vprašanje o poeziji objavljal v *Naših razgledih* od 11. januarja do 19. aprila 1969, po njegovi smrti pa je izšlo v knjigi *Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*, Maribor, Obzorja-Znamenja (56), 1978.

leto 1968, ki ga poveljujejo nekdanji študentovski manifestanti, ampak predvsem leto specifičnih *kulturniških in literarnih* »manifestacij«, ki imajo nekatere značilnosti avantgardizma, pa tudi posebnosti slovenskih kulturniških škandalov in polemik, ki niso značilni le za šestdeseta leta. Drugi Pirjevčev tekst (iz leta 1969) se eksplicitno nanaša na afero v zvezi z izjavo *Demokracija da, razkroj ne*, ki so jo jeseni leta 1968 (v ogorčenosti zaradi skrunitev borčevskih in sploh boljševiskih vrednot v *Tribuni* in *Problemih*) podpisali slovenski »fundamentalisti« Vidmar, Bor, Kosmač, Mejak itn.

S temi – pravkar zapisanimi – podatki je povedano marsikaj: kulturniške oz. literarne »manifestacije« so bile – »objektivno« – usmerjene zoper vladajoči borčevski, boljševiski vrednotni (oz. politični) sistem, kar pomeni, da so bile – v primerjavi z nekakšnimi generalnimi pravili avantgardizma – usmerjene precej *enostransko*, in da je šlo predvsem za – po obliki literarne – *civilno-politične* ugovore zoper vladajoči *vojaško-politični* sistem. Torej ni šlo toliko za avantgardistični pospešek modernizacijskim procesom, za »estetizacijo« vsakdanjega življenja, za raztapljanje ločnic med njim in umetnostjo ... (kakor pač definiramo avantgardizem), ampak za bolj ali manj prikrito *kritiko revolucije oz. oblasti*, za generacijski odpor zoper kulturno, predvsem pa politično nomenklaturu. To dogajanje nosi na sebi pečat kulturnih razmer (real)socialistične države in tistega razumniškega položaja, ki ga zahodna publicistika imenuje *disidentovskega oz. oporečniškega*.

To »disidentovstvo« je posebej »zakomplicirano« s položajem, ki ga imajo razumniki na Slovenskem, čemur bi dodal, da je s tem istim položajem »zakomplicirano« tudi delovanje oz. razumevanje slovenskega študentovskega gibanja in – slovenskega avantgardizma. Medtem ko razumnike, umetnike, literate ... po eni strani opredeljuje avtoritaren politični sistem, so po drugi strani podvrženi nekaterim tradicionalnim vedenjskim obrazcem, ki implicirajo pooblaščen položaj pisatelja kot narodnega buditelja oz. voditelja, in privilegiranost literarne komunikacije: položaj, ki izvira iz (časov) *podrazvite slovenske politike/državnosti* in ki sem ga leta 1976 imenoval *slovenski kulturni sindrom*.⁷

V tekstu Slovenci in Evropa Pirjevec piše, da »gre za skupinski subjekt, ki ne razpolaga z lastno institucionalno bazo«:

*V situaciji, za katero je značilna odsotnost lastnih institucij in v kateri se ne more oblikovati policentrična družba, marveč samo enosmerno gibanje, dobita literatura in jezik izjemno pomembno vlogo ... Glavno orodje resnice je potemtakem umetnost oziroma literatura ...*⁸

Posebej izrazito delujeta (po Pirjevčevem prepričanju) v kontekstu tako pojmovane slovenske literature npr. Prešeren in Cankar, kar v Vprašanju o poeziji pripelje do oznake »prešernovsko-cankarjevska struktura«. Prav tako Pirjevec v obeh besedilih govori o slovenskem narodnem obstoju kot o »blokiranjem gibanju«. Temelj Cankarjevega dela je recimo

*neka eshatološka ali kvazireligiozna predstava o prihodnosti lastnega naroda, apriorna vera v končno pravičnost zgodovinskega dogajanja. Cankarjeva literatura torej ustreza, v skladu z intencijami, ki jih razglašča, strukturi skupinskega subjekta, ki ga imenujemo blokirano gibanje ...*⁹

⁷ cf. Dimitrij Rupel, *Svobodne besede*, Koper 1976.

⁸ Pirjevec 1984, str. 44–5.

⁹ Ibid., str. 46.

Pirjevčeva generalna teza je potemtakem, da je slovenska literarna klasika podvržena nekakšni nacionalni veri oz. eshatologiji, kar je seveda v zvezi z nerazvitostjo oz. *blokirano* slovenskega naroda, ki se ne more ustaliti v obliki moderne nacije, ampak se ohranja na način neustaljenosti, zavrtosti, nekakšne permanentne gibljivosti in tudi ekspanzivnosti, ki zahteva žrtve, pa kljub temu ne doseže cilja, ne vrača vloženega truda itn. Podvrženost (slovenske literarne – pa tudi druge – umetnosti) eshatologiji, religioznosti, požrtvovalnosti in zavrtosti seveda ni bila brez posledic. Slovenska umetnost se zato razlikuje od umetnosti drugih narodov po celi vrsti svojih posebnosti, pri čemer slovenska kritiška in politična javnost pričakuje, da bo slovenska umetnost takšno posebnost oz. takšno religioznomitično strukturo ohranila in branila; to sta pripravljene podpirati tudi z različnimi cenzurnimi ukrepi. Lahko bi – v skladu s Pirjevcem – rekli, da takšne razmere »ustvarjajo« *blokirano literaturo/umetnost oz. literarne ali umetnostne blokade*.

Pirjevčeve esejistične in polemične intervencije v šestdesetih letih so posvečene refleksiji oz. zavračanju teh blokad. Pirjevčev model »alternativne« umetnosti in kritike (Pirjavec v Vprašanju govori o »*novem načinu branja*«) je mogoče na kratko povzeti s stavkom »*poezija, ki je igra*«. Ta model se naslanja na dognanja avtorjev, kot so recimo Ingarden, Gadamer ali Heidegger.

Pirjavec govori o slovenskem narodu kot o (blokiranem) *gibanju*, o slovenski umetnosti pa kot o nečem, kar je s tem gibanjem usodno določeno. Nekaj, kar je usodno povezano z gibanjem, ki je povrh vsega še blokirano, po vsej verjetnosti težko sprejme pravila »igre«, kot jih je formulirala moderna literarna veda oz. moderna estetika, če seveda z *moderno* (teorijo, estetiko...) razumemo predvsem tisto, kar je Pirjavec imenoval »dotikanje«, ki »pusti vse, kar je, tako, kakor je«, tako da se *skozi igro* »kaže«, da »vse, kar je, najprej in predvsem je«.

Če nekoliko poenostavim: Pirjavec sklepa, da bi se poezija oz. umetnost v modernem času (ki je našel tudi moderne rešitve za narode pa navsezadnje tudi za Slovence) lahko nehala ukvarjati z nacionalno mitologijo in delovati »prek žrtve in sakralizacije«. Poezija oz. umetnost naj se vrne »k sebi«!

Tu se zdaj odpira cela vrsta vprašanj:

1. je moderna »lega« umetnosti zares povezana zgolj z igrivostjo in vrnitvijo »k sebi«, to se pravi z nekakšno »depolitizacijo«?

2. ali je moderni čas v resnici prinesel Slovincem ustrezne rešitve njihove nacionalne problematike, da bi lahko govorili o deblokiranju slovenskega narodnega gibanja in navsezadnje tudi o njegovi institucionalizaciji na način moderne *nacije* ali na kak drugače moderen način?

3. ali je mogoče pričakovati, da se bo umetniško življenje v vseh primerih ravnalo po določenih vsakdanjega (družbenega, ekonomskega, političnega) življenja ali pa lahko nemara pride – kot je ugotavljal v svoji knjigi Daniel Bell¹⁰ – do razdružitve, razveze med kulturo in drugimi družbenimi sistemi?

*

¹⁰ D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York 1976.

Tu zdaj seveda nimamo opraviti s slovensko zgodovino ali npr. s slovensko literarno zgodovino v celoti, ampak imamo opraviti s t.i. *šestdesetimi leti*. Kakor je seveda res, da je naša naloga spoznati in razložiti zadeve v tem znamenitem desetletju, ki s številnimi »okončinami« trka na vrata našega, tj. *osemdesetih let*, pa se vendarle moramo vprašati, zakaj je Pirjevec – prav v vrhu šestdesetih let – toliko prostora in časa posvetil ravno t.i. splošnim zgodovinskim in epohalno usodnim vprašanjem, kot sta vprašanje *blokiranega narodnega gibanja* in vprašanje *blokirane umetnosti*. Pirjevec je, kot rečeno, opozarjal, da *bi bil že čas*, da se kaj spremeni, da se, žal, ne, če pa se, se premalo. To pa pomeni, da so šestdeseta leta *vključena* v t.i. epohalno problematiko, in da v tem, ko smo pozorni nanjo, v bistvu ravnamo prav.

Kadar se in ko se literatura/umetnost vključuje v nacionalno gibanje, postane njegov del, iz tega pa sledi, da je literatura/umetnost blokirane gibanja sama neke vrste *gibanje*. Blokirano, ampak gibanje! Pokret, Bewegung, movement, movimento...

»*Gibanjska oblika*« umetniškega pojava je seveda nekaj popolnoma običajnega in celo *paradigmatičnega* za moderno umetnost. Kako pa označujemo velike premike in preboje v njeni zgodovini? Vsaj od romantike naprej imamo opraviti z velikimi gibanji in valovanji, ki se širijo in krčijo, naraščajo in pešajo, dokler ne prerastejo v kaj drugega; s kolektivno dejavnostjo, z zvestim pripadništvom in sramotnim izdajalstvom, s »centralami« in provincialnimi »izpostavami«... Kako bi sicer lahko govorili o tem, da je Pariz (kasneje Berlin, New York...) *center* umetniškega življenja?

Poggioli je navedel dve bistveni »pojavnosti« umetnosti: *šola* in *gibanje*. Klasična oblika je šola, moderno gibanje! Ko torej Pirjevec »protestira« zoper »gibanjsko« obliko umetnosti, tedaj ne protestira zoper neki specifični slovenski pojav, ampak protestira zoper – ali bi lahko rekli tako? – svetovni moderni umetniški pojav! Ali bi lahko rekli, da se Pirjevec pogotuje za *postmoderno pojmovanje umetnosti*?

Tu je seveda pomemben faktor že omenjena blokirano slovenskega umetnostnega gibanja, ki je del *blokirane nacionalnega gibanja*, s čimer je pravzaprav povedano to, da Pirjevec ne protestira zoper samo bistvo *moderne* umetnosti, ampak zoper blokade tega bista. Žal moram ugotoviti, da iz Pirjevčevih tekstov ni povsem jasno, kako si predstavlja to bistvo, niti, kako si predstavlja njegovo blokirano. Tu nastopajo določene (Pirjevčeve, avtorske pa tudi tolmačeve) zadrege, ki najbrž ne morejo biti brez zveze z vsebino naše problematike: tako Pirjevec kot jaz sva Slovenca in sama podvržena celi vrsti slovenskih pravil in zakonitosti, zadržkov in čudaštev; pripadava istemu blokiranemu gibanju in nekako tudi umetnosti, ki pripada njemu.

Zdaj si moramo torej podrobneje ogledati Pirjevčev tekst, recimo Vprašanje o poeziji, ki ima pred prvim tekstom (Slovinci in Evropa) dve prednosti: predvsem je daljši in se izčrpeje posveča naši problematiki, nato pa je tudi »neposredno« vpleten v »problematično« dogajanje.

Pirjevec svoj tekst začneja s premišljanjem o aferi, ki sta jo povzročila *Katalog* in v *Tribuni* objavljena Svetinova pesem *Slovenska apokalipsa*. Nasproti tem »ekscesom« so namreč različni politični organi postavili nacionalno konstitutivno in »pravo« poezijo Prešerna, Cankarja in Župančiča, ter v njenem imenu zahtevali različne ukrepe. Pirjevec skuša to pravo poezijo iztrgati nacionalno konstitutivnim interpretacijam; na koncu pa še

enkrat ponovi, da bo treba »na nov način prebrati vso našo preteklo poezijo«, nakar sklepa:

*Novi način branja vzpostavlja po vsem videzu dvosmiselnost pesniških besedil, tako da jih ni več mogoče razumevati samo enosmerno, ni jih več mogoče uporabljati v čisto določene in enosmiselne socialno zgodovinske namene in cilje, pa tudi vzgojitelji jih ne morejo več uporabljati, da bi z njihovo pomočjo krepili vero v življenje. Vzpostavljanje dvosmiselnosti je uničevanje totalitarne strukture; po dvosmiselnosti se pesniško besedilo vrača poeziji, saj je tudi moderna poezija kot igra dvosmiselna; vsega se dotika, a se v resnici ničesar ne dotakne.*¹¹

Kot je mogoče opaziti iz Pirjevčevih citatov in iz doslej zastavljenih vprašanj, se slovensko umetniško (predvsem pa literarno) prizorišče v šestdesetih letih ne sklada povsem s splošnimi predpostavkami o moderni umetnosti, avantgardizmu in aktivizmu: slovenska umetnost/literatura je slej ko prej podvržena učinkovanju (blokiranega) slovenskega *nacionalnega* gibanja, ki se ga udeležuje povsem specifično, kontroveržno in polemično. Slovenska teorija oz. teoretična publicistika si prizadeva, da bi prišlo do *deblokade* slovenske umetnosti, vendar se ne opredeljuje za takšne postopke, ki bi to umetnost spremenili v politizirano umetnost po zgledu sodobnih avantgardizmov, ampak za:

1. vrnitev umetnosti k sami sebi, kar bi danes lahko označili kot »klasični« ali nemara kot postmoderni koncept;

2. za *nov način branja* umetnosti, ki bi jo rehabilitirala kot v temelju dvosmiselno ali večpomensko strukturo.

Problem je seveda v tem, da se slovenski umetnostni pojavi v šestdesetih letih v svojem času imenujejo avantgardistični, o čemer pričajo imena kot *reizem*, *ludizem*, *strukturalizem*, *konceptualizem* itn. Res je, da ti pojavi skušajo uveljavljati kriterije, kot so v navadi v sodobni Evropi, saj so šokantni, prezirljivi, blasfemični, simulacijsko-igrivi, tehnološko-formalistični itn. Po drugi strani pa se vendar vključujejo – večinoma *per negationem* – v slovensko nacionalno in kulturnopolitično akcijo, s čimer opravljajo nekatere posle, ki so evropskim avantgardistom v tem času pač tuji. Salamunova *Duma* je igriva-ludistična in protestna pesem, vendar je tudi polemika z Župančičem in Prešernom. Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler* je nemara slovenska različica Robbe-Grilleta, vendar je tudi polemika s Tavčarjem. Knjižna oprema Marka Pogačnika za zbirko *Znamenja* (perforirana *skodelica kave*) je nemara zgleden reizem, vendar je tudi polemika s Cankarjem, če ne celo s Kobilco. Revija *Katalog*, ki prisega na *golo evidentiranje*, je vendar predvsem politična izjava, ki pravi: dovolj nam je ideologizacije partijskomarksističnega in nacionalno-konstruktivnega tipa. Svetinova *Slovenska apokalipsa* je pesniška norčija, ki je spodbudila k političnim intervencijam slovenski komunistični establišment.

Povezovanje z eshatološkimi projekti gotovo ni slovenska posebnost. Gotovo se evropski avantgardisti ukvarjajo s problematiko *moderne*, *svo-bodne in pravične* družbe, toda bistveno manj kot slovenske jih zanima *nacionalna* problematika in mnogo manj stavijo na literaturo kot posrednico (nosilko ali zanikovalko) te problematike. In čez vse so slovenski umetniki (razen nekaterih izjem, kamor sodi recimo Ivo Svetina v prvem obdobju) v svojem delovanju neodločni, dobronamerni, ljubeznivi, lirčno zaprti in

¹¹ Pirjevec 1978, str. 86.

– zavrti! Ni naključno, da je slovenski avantgardizem – kot že nekoč prej v literarni zgodovini (spomnimo se Celestinove oznake »realizem s tančico idealizma«!) – prekrit s »tančico« lirizma, in da ga »generično« označuje pečat »estetizma« oz. – kot so govorili kasneje – »znotrajtekstualizma«. Ne glede na te »varovalke«, ki jim je v marsičem botroval ravno Dušan Pirjevec, pa je slovenska politika reagirala, kot da gre za napade na najsvežejše. Eden pomembnih očitkov slovenski umetnosti je bil ravno v tem, da je »hermetična«, torej nezadostno uporabna, premalo »družbenokritična« itn. V vseh pogledih kompleksna, zamotana in kar specifična situacija!

Slovenska umetniška gibanja so se v preteklosti »gibala« predvsem v območju nacionalne problematike: tu imam v mislih »mladoslovensko« literaturo od Levstika do Kersnika in celo Tavčarja; po Pirjevcu pa takšna usmeritev velja celo za Cankarja oz. za moderno. Med obema vojnama se »cilji« slovenske umetnosti premaknejo v *politično* sfero, o čemer pričajo denimo pesmi Kosovela in Podbevška, proza Bratka Krefta, nato pa obsežnejša *socialna* oz. socialno-realistična umetnost, ki se je med vojno zaostрила v vojno in bojovito umetnost, po njej pa v socrealizem, v t.i. *kramparsko*, brigadirsko in podobno dejavnost, ki je poveljevala novi družbeni red.

Slovenski povojni (štirideseta leta in prva polovica petdesetih) avantgardizem kot socrealizem nasploh je imel to lastnost, da se je »angažiral« za cilje, ki so bili družbeno in državno vladajoči. Ta okoliščina je umetniško delovanje »osenčila« z značilnostmi oblastniške (torej ne preprosto politične) propagande, kar pomeni, da je takšno delovanje dobilo značaj nekakšne obrobne in pomožne dejavnosti, in da je bilo pod ravniyo avantgardizmov, kot jih je poznala Evropa med obema vojnama – z izjemo že omenjenega socrealizma in npr. umetniških gibanj, ki so se angažirala za fašizem ali nacionalsocializem. Slovenska umetnost v povojnem času ima potemtakem naslednje bistvene lastnosti:

1. organizirana je kot *gibanje*,
2. postavljena je v položaj posebnega državnega proizvodnega sektorja, kar jo konstituira kot *umetnostno produkcijo*,
3. »blokirana« je v tisti (predpostavljene, običajni? ...) težnji, ki bi jo vzpostavila kot *igro*, »deblokirana« oz. sproščena pa glede izvajanja političnih nalog (v smislu predpostavljenega nacionalnega soglasja).

Gibanje pomeni, da gre za skupinsko dejavnost, ki je usmerjena k nekim določenim družbenim ciljem; to pomeni, da so zanemarjeni tisti umetniški dosežki, ki se ne uvrščajo v kolektivna podjetja. Umetnostna produkcija (Marx: Kunstproduktion) pomeni, da gre za bolj ali manj množično, tržnim oz. političnim razmeram prirejeno dejavnost, ki se odreka individualni oz. avtonomni dejavnosti umetnika. O tem priča obširna kulturna publicistika iz povojnega časa, ki preganja romantične, drobnomeščanske in druge »heretične« zablude umetnikov. O tej stvari paradigmatično govorita dogodka iz petdesetih let: afera s Kocbekovim *Strahom in pogumom* leta 1952 in polemika med Zihlerlom in Vidmarjem leta 1956.

Za povojni (socrealistični, socialistični) »avantgardizem« *ni* mogoče – glede na to, da se angažira za vladajoče vrednote – reči, da bi bil *blokirani* pri svojih nalogah: imamo opraviti z *deblokiranim gibanjem* oz. *deblokirano umetnostjo*. V tem času so blokirani le še heretični posamezniki oz. je blokirano le neko posebno – marginalno – pojmovanje umetnosti. Takšen položaj paradigmatično označuje usoda Edvarda Kocbeka.

Šestdeseta leta po celi vrsti zunanjih znakov obujajo predvojni avant-

gardizem. Tu imamo gibanje okrog revije *Perspektive*, ki uveljavlja eksistencializem in od vladajočega razlikujoči se levi radikalizem/marksizem. V okviru revije *Problemi* se najavlja umetniško gibanje, ki ga je Taras Kermauner imenoval *ludizem* oz. *reizem*, predstavljajo pa ga skupine kot *Katalog*¹², *OHO*, »442«, gledališče *Pupilijske Ferkeverk* itn. Med »organe« teh gibanj spadata tudi študentski list *Tribuna* in knjižna zbirka *Znamenja*, ki jo je v začetku vodil Dušan Pirjevec.

Ob takšni preureditvi slovenske kulture sta nastala dva pojava:

1. konflikt s starejšo (partizansko) generacijo oz. z oblastjo¹³, in
2. nove »herezije«, kar zadeva vse bolj uveljavljeni avantgardizem.

To je nemara ena najbolj zanimivih točk dogajanja v šestdesetih letih pa tudi kasneje. Ko postane umetniški avantgardizem »vodilna« kulturna sila, pušča na svojih robovih celo vrsto »neprilagojenih« avtonomistov. Med njimi so fundamentalisti, ki imajo politični ugled, nimajo pa kulturnega; pa tudi mnogi modernisti, ki jih ne mika kolektivizem. Ti avtonomisti so *blokirani* bodisi v političnem bodisi v kulturnem smislu.

Položaj, ko kakšno umetniško gibanje zbere tolikšno »moč«, da se zoper njega formirajo nekatere – čeprav posamezne in razpršene – opozicije, govori o nekem posebnem družbenem razpoloženju oz. o značaju politične ureditve, razmerjih moči itn. Takšne družbene razmere so nastopile šele v šestdesetih letih, zanje pa je značilna sorazmerno intenzivna in prepričljiva avtonomizacija kulturne sfere. Ta avtonomizacija sega do začetka sedemdesetih let, do znanih posegov v politiki, kulturi, izobraževanju itn. Vrhunec je anti-avtonomistični kurz dosegel v letih 1972 do 75, ta kurz pa se je značilno napovedal z že omenjeno izjavo *Demokracija da, razkroj ne*, katere avtorji so bili Matej Bor, Josip Vidmar, Mitja Mejak itn. Leta 1968 je bil tudi partijski kongres, ki pomeni začetek popuščanja »trdi roki« oz. opuščanja »liberalistične« (kulturne) politike.

V šestdesetih letih so eksistencializem, strukturalizem, ludizem in reizem v kulturi *dominantni* kljub ugovorom partijskih oblasti in negodovanju kulturnih veličin. Če govorim personalno: v tem času sta dominantni figuri Dušan Pirjevec in Taras Kermauner, Matej Bor je opozicionalec v imenu kulturnega in partijskega fundamentalizma, medtem ko je recimo Edvard Kocbek povsem avtonomna in z vidika tega ali onega gibanja nefunkcionalna umetniška osebnost. Bor (z njim pa recimo Vidmar in Javoršek) predstavljajo v šestdesetih letih – če smem tako reči – politično *neblokirani*, a ustvarjalno in kulturno degradirani kulturni »sloj«, ki si v sedemdesetih letih povrne oficialno moč predvsem s tem, da eliminira konkurenco, vendar si s tem ne more več pridobiti dominantne kulturne pozicije. V sedemdesetih letih vlada v slovenski kulturi – politika, s tem pa *eo ipso* kulturno mrtvilo. Opraviti imamo z vegetiranjem na način ekscesov, kolaboracionizma, privatizma in različnih intelektualnih idiosinkrazij.

¹² V programskem tekstu Dve interpretaciji (Katalog-Problemi Julij–avgust 1968, št. 67–68), Taras Kermauner piše: »... In vse, kar je, so reči. (Po vsem tem pa se zdi, da sodobna – tako imenovana avantgardistična – poezija zanika začetno predpostavko o eksistenci dveh struktur, implicitne in eksplicitne, in o razliki med njima...)« V istem zvezku najdemo strip Marka Pogačnika (Svetloba teme), ki se z nekakšnim naivnim veseljem do sveta »reči« loteva »problematike« pregorelih žarnic, kavnega vrča, vilic, gumbov itn. Značilno za Pogačnikove risbe je pomanjkanje slehernega ozadja in »ujemanje« besedila z narisanim predmetom, kot ga najdemo pri knjigah za otroke.

¹³ O tem podrobneje poročam v tekstu Slovenski kulturniki, *Nova revija* 1988, št. 71–72.

V sedemdesetih letih kulturna politika forsira politizacijo kulture (oz. – kot bi rekel Benjamin, »estetizacijo politike«), o čemer paradigmatično priča geslo »vsi smo ustvarjalci«; zatira literarna gibanja, vendar dopušča relativno avtonomijo na področju slikarstva¹⁴ in nemara gledališča. Ta politizacija je imela – kasneje, v osemdesetih letih – daljnosežne posledice, med katerimi naj omenim naslednje:

1. »preživetje« posameznih najbolj »trdoživih« umetniških osebnosti, ki za svoje delo ne potrebujejo skupinskega zaledja; te osebnosti »preplavijo« kulturni prostor s svojimi deli v osemdesetih letih (Zupan, Hofman, Kovačič, Smole, Zajc, Strniša...);

2. reorganizacijo kulturnega življenja na način notranjega razločevanja in razlikovanja, s čimer se kulturna sfera bistveno pluralizira;

3. revizijo kulturne politike, kamor vstopijo osebnosti s precejšnjim kulturnim prestižem (Kmecl, Zlobec, Kavčič...).

V osemdesetih letih torej nastane politizacija kulturnega življenja na novih osnovah, torej na osnovi učinkovitih pobud, ki jih daje kultura; definitivno upade politična dominacija v kulturi in nastanejo pomembne intervencije kulturnikov v sferi »čiste« politike, pri čemer je težje kot v šestdesetih letih govoriti o dominantnih težnjah v kulturi.

Razmere v našem desetletju so bistveno različne od tistih v šestdesetih letih, čeprav se včasih govori o podobnostih, o ponovitvi liberalnega cikla itn. Tudi danes opazamo množico umetniških skupin, ki razpolagajo z učinkovito organizacijo (revije kot *Problemi*, *Nova revija*..., nove založbe in gledališke skupine...), vendar bi težko govorili o kakšni izraziti in dominantni umetniški »ideologiji«, tj. o njeni centralizaciji in monolitizaciji. S tem v zvezi opazamo pojemanje ekskluzivizma, polarizacij in konfrontacij na način »mi – oni«, kajti nastaja kompleksnejša policentrična organizacija kulturnega prizorišča. Za mnoge današnje umetniške skupine lahko rečemo, da so v komunikaciji z okoljem *komplementarne* in *benigne*. Bistvena inovacija osemdesetih let pa je vsekakor emancipacija strogo *političnih* skupin in njihovo suvereno nastopanje – v okviru univerze, ZSMS, različnih časnikov in novih skupin, zvez, odborov itn.

Za sklep moram reči, da so za sociološko analizo manj pomembna, za umetnost pa vsekakor zanimivejša *Individualna* umetniška podjetja, ki šibko (blokirano?) komunicirajo s kulturno politiko pa tudi z umetniškimi kolektivi.

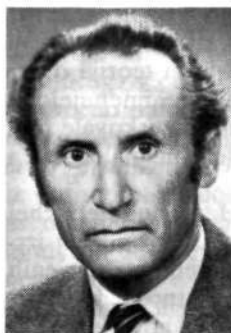
Šestdeseta leta so pretežno minevala v znamenju *gibanj, umetnostne produkcije in blokad, kar zadeva uresničevanje vrednot, kot so suverena nacija, modernizacija, svoboda in pravičnost*. V primerjavi s tujimi avantgardizmi so naša gibanja prej ko slej preokupirana z *nacionalnim* momentom, čeprav gre le za polemiko z njim. Ta moment jih zadržuje pri formuliranju radikalnih ideoloških ali estetskih pozicij, pri prej omenjenem »lirizmu«. Nekatera pomembna umetniška dela so seveda nastajala in se uveljavljala zunaj omenjenih določil. Tako kot sociologija imata z njimi »težave« tako estetika kot umetnostna zgodovina. Velikih umetniških dosežkov ni mogoče uvrstiti v šole ali gibanja; o njih ni mogoče govoriti kot o izdelkih kulturne produkcije oz. kulturne industrije.

¹⁴ Opozarjam na komentar, ki ga v članku *The Decline of the Modern Age* (*Telos*, Winter 1984–85, št. 62) na »abstraktni ekspresionizem« oz. modernistični konformizem naslavlja Peter Bürger. Pravi namreč, da modernistična dela pogosto služijo za dekoracijo direktorskih pisarn.

Glede na doslej opisane pomisleke in vprašanja je mogoče trditi, da dogajanje v šestdesetih letih v slovenski umetnosti poteka v znamenju *nihanj in ambivalenc*, ki se izražajo v naslednjih dvojicah oz. (ideoloških, komunikacijskih, ravnanijskih) parih:

modernizacija, fascinacija s svetom	tradicionalni kulturniški alibi, levi-
proizvodnje in trga	čarsko pravičništvo
generacijski konflikt	»razredni« konflikt
avtonomizacija kulturne sfere	politična opozicija, politizacija
	umetnosti
kozmpolitizem	nacionalizem
individualizem	kolektivizem
tradicija, šola	inovativnost, gibanje
dominantni položaj v kulturi	marginalni položaj v kulturi

Sprejemanje Vebrove estetike na Slovenskem



Ivan
Urbančič

Estetika je filozofija umetnosti. To pomeni, da je pojmovanje umetnosti tu izpeljano iz zasnutka bivajočega v celoti, ki vključuje zmeraj tudi odgovor na vprašanje, kaj je in kako je človek. Kaj je umetnost kot neko posebno področje bivajočega, torej bistvo umetnosti in sploh bistvo estetskosti ter tega, kako se tiče človeka, se določa iz tega, kaj je in kako je bivajoče v celoti, torej iz zasnutka *biti* bivajočega.

Taki zasnutki bivajočega v celoti glede na njegovo bit niso samovoljni, ampak so epohalni, usodno zgodovinski: so *zgodbe* biti bivajočega v celoti in nosijo ali zasnavljajo epohalne načine človeškega zgodovinskega bivanja in sveta, svetovno zgodovino. Filozofije so *po-novitve* temeljnega vprašanja o bivajočem v celoti glede njegove biti.

Estetika kot filozofija umetnosti je bila dognana do svojega zgodovinsko nepresegljivega vrhunca s Heglovo estetiko, ki dožene umetnost kot način znanja ali vednosti o absolutnem. Zgodovinsko nepoljubno končno pojmovanje umetnosti po Heglovi estetiki je v svojem vrhuncu *obrat* ali *prevrat* Heglove in vse dotedanje estetike pri Nietzscheju, ki dožene umetnost kot način in/ali obliko volje do moči.

Po Heglovi in Nietzschejevi filozofiji umetnosti se srečamo najprej z dolgo vrsto filozofskih estetik, ki so vse *pod* usodno zgodovinsko izvirnostjo Heglove in Nietzschejeve estetike ali filozofije umetnosti. O njih, kolikor niso zgolj referiranje o estetski problematiki in tako imenovanem »razvoju estetskih problemov«, je treba reči, da so izpeljane iz predheglovskih in prednietzschejevskih, torej iz premaganih filozofskih pozicij ali odgovorov in da so zato zgrešile usodno zgodovinsko *bistvo* umetnosti oz. da ga niso