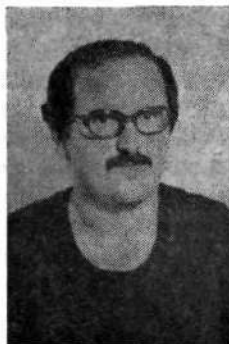


Totalitarne vladavine in avantgardna umetnost



Janez
Strehovec

Vsi totalitarni režimi ljubijo umetnost, ker se njim to spričo posebne narave že spodobi. Nič naj ne bi bilo, kar bi bilo immuno pred njihovo totalizacijo, niveliranjem, homogenizacijo, in ker skoraj že uporabljamo reklamne opredelitve mleka Ljubljanskih mlekarn, tudi pasterizacijo. Za nadzor gre, to pa pomeni, da je treba videti vse, spretno navezati stik z vsem, prodreti v vse pore družbenega, javnega in

tudi obrobne življenja, da, pravzaprav bi ne smelo biti ničesar na robu. Sleherni detajl, vsakršna nadrobnost ima pri takšnih oblastnikih svojo posebno veljavo; napak bi bilo, če bi ostala zunaj, neidentificirana, prepuščena svoji nasebnosti. Oblastniki totalitarnih gospojev se namreč dobro zavedajo, da potrebujejo družbeni sistemi kot posebni odprti sistemi celo več stabilnosti kot biološki. Z državo je, o tem v letu 1984 namreč ne more biti nobenega dvoma več, neprimerno teže kot s kakšnim običajnim organizmom, živo stvarjo samo, ki tako ali drugače slej ko zrej zbolijo in umre. V tej zvezi navedimo misel. K. E. Bouldinga: »Socialna evolucija vsebuje mnogo več kontrole in upravljanja nad svojimi »genetičnimi« spremembami kot pa biološka evolucija, ker se zdi, da so genetične spremembe čisto naključne. Poleg tega je socialna evolucija vodena na podlagi predstave o prihodnosti, videti je, da v primeru biološke evolucije ne velja.«

Vsi totalitarni režimi skrbijo za vse, računajo s slehernim, nenehno komunicirajo z njim (na primer s predpisi, skritimi kamerami, mehanizmi delovnih procesov, zavodi za socialno delo, TV dnevnik in tudi s čisto profanimi položnicami). In ker je tako, skrbijo razumljivo tudi za umetnost. Kako se kaže ta njihova skrb? Najprej je to skrb, negovana po logiki, da pa moraš skrbeti za vse. Če je z desetimi listinami opremljen že vsak deveti vijak v sodobnem lastninskem produkcijskem procesu, da o izvijaču niti ne govorimo, in je vse o slehernem siromaku umeščeno v najmanj šest kartotek, da datotek niti ne omenjamo, potem s podobno prizadevnostjo ravna tudi z umetnostjo že po naravnem poteku stvari.

Vendar pa totalitarna oblast namenja umetnosti še posebno skrb, povezano z močjo in položajem, ki ga ima še vedno v vseh družbenih sistemih obeh polovic 20. stoletja. Opraviti imamo z ganljivo skrbjo ali recimo kar pozornostjo, ki se kaže tudi v tem, da si oblast ali kar politika včasih tudi od umetnosti kaj sposodi, prisvoji, in kadar ni prepričana o sebi, da je namreč brezpogojna moč, ki si jo želijo prav vsi, tudi ukrade.

S kakšno umetnostjo torej računa totalitarna oblast? Vsekakor z določenim zgodovinskim pojmom umetnosti in njenih korenitih transformacij v 20. stoletju. Očitek nemškega literarnega zgodovinarja Petra Szondija

Heglovi Estetiki, češ da je v njej historiziral umetnost, vendar nekritično fiksiral pojem o njej, oblikovan po enkratnem obrazcu grške umetnosti, je namreč utemeljen. Ne menjajo se samo motivi, stili in tehnike umetniškega oblikovanja, ampak tudi celoten sistem družbene zavesti o njem, oblike recepcije in distribucije, njegova poglobljena razmerja do politike, države, religije, znanosti in vsakdanjega življenja.

Sodobna umetnost, ki ji namenja skrb totalitarna država, je zato avtonomna umetnost, sicer podobno kot cerkev ločena od meščanske države in njenih praktičnih vsakdanjih interesov, in tudi umetnost, ki se je uprla svojemu »ekstra« položaju in, metaforično rečeno, položila roko na svoj institucionalni, po svoje tudi od države branjeni aparat. Pri tem mislimo na avantgardno umetnost, vendar se najprej ustavimo pri tistem, kar ona ni, torej pri tako imenovani avtonomni umetnosti. Meščanski pojem avtonomne umetnosti je namreč nekaj, kar nedvomno ne škodi posebno državi oziroma tisto, za kar sleherni državni aparat izraža poseben interes; naravnost spodobi se skrbeti tudi za umetnost. Zakaj?

Poleg znanosti, šolstva, religije, filozofije in politike je področje umetnosti ena najbolj poglobljenih duhovnih moči, če uporabimo ta, pravzaprav neustaljeni izraz za poimenovanje sistemov duhovne ustvarjalnosti. Že od Homerja in predvsem Aishila dalje je umetnost tudi mesto svojevrstnega počlovečenja mita; spori bogov se rešujejo po meri posameznega človeka, zato tudi zgledno polje utopičnih obetov svobode. Ta intenzija grške in renesančne umetnosti, torej dejavnosti, ki je bila še skorajda povsem integrirana v poglobljeno komunikacijsko podobo sveta tistega časa, je polno in paradigmatično zaživela prav z meščansko umetniško avtonomijo, ko so se institucionalizirale teme in arhetipi vseh poprejšnjih obdobij umetnosti v dejavnosti, ki se je odslej začela zavestno oblikovati kot drugo empirije, drugo politike, drugo religije, drugo znanosti, drugo magije in nepreklicno drugo tudi države.

Esteticizem kot popolna uveljavitev ideje larpurlartizma je najvišji domet avtonomne umetnosti, zavestno oblikujoče se mimo zahtev vsakdanjega družbenega življenja po takojšnjih rešitvah oziroma neposrednem angažiranju. Vendar esteticizem kljub tej usmeritvi nikakor ni povsem apolitičen. V sodobnih državah je namreč odločitev za umetniško oblikovanje (pisanje, slikanje, komponiranje ...) dovolj reflektirana odločitev, in tudi če ni, se mora slej ko prej njen nosilec odločati in opredeljevati do poglobljenih elementov vsakdanje politične strategije, pa čeprav z ignoriranjem, tudi jezo. Jedro njegovega stališča je v njegovi odvrnitvi od aktualnih konjunkturalnih tem, torej od tega, da bi sproti v umetniških podobah reproduciral obstoječe. Stališče esteticistov je torej brezpogojno: ne imeti ničesar skupnega s konkretnimi in zato prehodnimi vladavinami; nikakor ne deliti usode z njimi. In njihov cilj? Zgodovina umetnosti kot zgleden prostor dragocenih del čiste kreativnosti, ki se oblikuje mimo različnih pristranskih, s pomočjo političnih interesov in cenzur pisanih zgodovin.

Pravzaprav je skrajni esteticizem, utemeljen na igri in ideji umetnosti kot umetnosti, nekaj, kar je po godu totalitarni državi. Tisti, ki ga oblikujejo, računajo le na zgodovino umetnosti; zgodovino držav, lastninskih razmerij in razrednih bojev zavestno prepuščajo totalitaristom. To pomeni, da političnemu obstoječemu niso neposredno nevarni, pa čeprav ga ne marajo, celo odklanjajo.

Problem je — za totalitarno oblast le v tem — ker predstavlja skrajni esteticizem le eno izmed oblik, umeščenih v avtonomno umetnost. Pod statusom avtonomije in znamenite umetniške svobode pa se oblikujejo še druge umetniške usmeritve, tudi tiste, ki aplicirajo legendarne umetniške postopke destrukcije mita oziroma njegovega počlovečenja na teme konkretnega političnega sveta in njegovih vladavin. Do deleža na obstoječem jim gre, tudi kot njegova kritično naperjena umetniška zavest ali jedka satira. Pred to umetnostjo, ki se na primer na področju literature v zadnjem času pri nas izraža kot golootoška in trenovska književnost, pa tudi tista dovčerajšnje Golubnjače in jutrišnja dachauvskih procesov, je totalitarna oblast v zadregi. vé, da ji lahko škodi, jo ogrozi z videzom umetniške resnice.

Iznenada smo pri književnosti. Tudi tukaj se velja spomniti Szondijeve kritike Hegla, le da jo po vzporednicah prenesemo na razmerje »umetnost kot celota — posamezne umetnosti«. Velike razlike so med njimi in govorjenje o umetnosti nasploh pomeni, predvsem kadar mislimo na njena nasprotovanja politiki, skorajda nesmiselno abstrakcijo. Arhitekti, kiparji, glasbeniki in različni reproduktivni umetniki stopajo v razmerje z vsakokratno oblastjo predvsem kot prejemniki naročil oziroma njihovi izvajalci; preganjanju slikarjev po navadi botruje kvečjemu moralizem vsakokratnih policij; v nemilosti se znajdejo spričo lascivnih risb oziroma motivov svojega oblikovanja; neposredna politična konfrontacija velja zato skorajda izključno samo literaturi — kot najbolj komunikacijsko nedvosmiselni, navzlic pogosti rabi metaforike še kako diskurzivni umetnosti.

Tu bi se veljalo nadrobneje ustaviti pri književnosti, posebnostih njenega koda, ki je očitno kar se da ranljiv ob političnih represijah, vendar se skušajmo vrniti k problemu umetniške avtonomije in vlogi kulturne politike pri njej. Politična nedoločnost ali tudi neopredeljenost in zgolj politična implicitnost področja avtonomne umetnosti namreč nenehno izziva (kulturno) politiko, da bi postala še srečnejša in dosegla heglovski užitek identitete v drugem kar počez. Nič namreč naj bi ne bilo, kar bi se ji upiralo oziroma v čemer se ne bi mogla prepoznati, biti tudi tam doma, lahko metaforično rečemo. Zato si prizadeva za vnos političnosti tudi v to področje, na katerega torej nenehno računa, namreč na ljudi v njem kot možne kliente, volilce, prav njej odobravajoče veljake.

Pri tem si politični manipulanti totalitarne države nenehno slepilno predstavljajo, kot da umetniki komaj čakajo, da vnese politični interes v njihovo dejavnost in jo vključi v konjunkturno, na primer razredno opredeljevanje. Sicer pa si da kulturni politik totalitarne države zares veliko opraviti z umetnostjo in njenimi producenti:

1) Načelno podpira umetnost, ker se to spričo logike njegove države že spodobi; pri tem pa ne skriva želje po tisti umetnosti, ki (neo)klasicistično oblikuje velike ahistorične teme, abstraktne konflikte ali pa povečičano dogajanje lastne nacionalne zgodovine (nacionalni romantizem).

2) Načelno tolerira esteticizem in hermetizem, kolikor se oblikujeta brez eksplicitnih vsebinskih implikacij do realnega časa, kolikor se torej dogajata čimbolj »mimo«.

3) Zavzema se za ceneno širjenje klasičnih, splošne teme obravnavajočih del, da bi si s tem priskrbel alibi pred očitki, da ne stori ničesar za zadovoljevanje najvišjih kulturnih potreb množic.

4) Forsira monumentalizem, umetnost zbiranja, umetnost množične ekstaze; skuša se videti v njej, biti doma tudi tukaj.

5) Izvaja cenzuro — na stotero načinov — od zakonite policijske do tiste, povezane s kapitalom in njegovimi vplivi na umetniškem trgu ter njegovih poglavitnih institucij.

6) Pregarja avantgardo; boleč trn v peti ji je, še kako se jezi nanjo, pa čeprav nanjo — kolikor je totalitarni projekt — tudi računa.

Pri avantgardi smo torej kot posebni praktični in intelektualni dejavnosti skrajne svobode umetnikov konca 19. in različnih obdobjih 20. stoletja, ki se pravzaprav resignirano umešča v kontekst umetnosti kot umetnosti, pa čeprav je bila njena poglavitna intencija prav poskus »umetniškega preboja« v transumetniško dejanskost. Pri tem mislimo na poglavitno intencijo tako imenovane zgodovinske umetniške avantgarde, osvetljeno v teoretskih prispevkih Petra Bürgerja, za katero je značilen poskus organizirati novo življenjsko prakso po meri umetniškega koda. Realizacije, upredmetenja in zadovoljevanja zgolj v mediju čisto umetniškega, opredeljenega s kategorijami lepega videza, forme in katarze, so umetnikom-avantgardistom na določeni stopnji razvoja postala kratko in malo premalo.

Slikarjeva oblikovalna intencija se, sicer zelo pragmatično gledano, konča v robovih slike in z umestitvijo v tržna galerijska razmerja; pisateljev svet zamejujejo platnice knjig in brutalna heteronomija knjigotrških mehanizmov, sonate zvenijo le omejen čas in omejeni publiki v filharmonijah ipd. Resda obdaja vse te prakse nekakšen »več«, svojevrstna »avra«; o posebnem svetu čistih estetskih kakovosti lahko govorimo, v katerem se pojavljajo Van Goghovi liki, Hamlet, Ofelija, Panova piščal, toda avantgardisti so na določeni stopnji razvoja svojih produkcijskih sil in, kakopak, tudi okuženi z bakuninizmom, idejo evropske in prakso ruske revolucije preprosto zdvojili nad t.i. religijo umetnosti oziroma njenimi apologetskimi ideologijami.

Avantgarda se je rodila z oblikami »izmov«. Na vse mogoče načine so umetniki različnih smeri začeli postopke destrukcije kanonov institucije umetnosti (da uporabimo ta Bürgerjev izraz) in skušali oblikovati nove presenetljive reči, pa čeprav pogosto še vedno vezane na govornice slik, literarnih tekstov in partitur. Skrajni utopizem in tudi socialni radikalizem je bil, ob pomoči imaginacije, na delu pri nekaterih stvaritvah zgodovinske umetniške avantgarde, t. j. avantgarde množice izumov, ki se je oblikovala prva tri desetletja 20. stoletja. O svojevrstni okuženosti z idejami revolucije in tudi z bojem zoper umetnost kot oazno, karantensko področje lahko govorimo, ko mislimo na dejavnost teh avantgardistov, nedvomno pa tudi o boju zoper umetniško delo kot blago, o čemer je v nekaterih besedilih o avantgardi razmišljal tudi poljski teoretik avantgarde in estetik Stefan Morawski. Prav tako je pomembna tudi naslonitev »avantgardistične volje« na moderno umetniško tehnologijo in skrb za njeno nadaljnje razvijanje.

In kaj je tisto, kar totalitarno državo kar se da moti pri avantgardni umetnosti, zaradi česar je ne prenese in jo celo psuje ter v posameznih primerih celo policijsko preganja? Sam napad avantgardistov na t.i. institucijo umetnosti verjetno ne, saj bi destruktivne tendence na tem področju (na primer miniranje umetniških elitarnih institucij, estetskega akademizma in normativizma) lahko tolerirali zgolj kot premik znotraj strategije umetnosti kot umetnosti, torej imeli za posebno umetniško »notranjo zadevo«, ki ne zahteva posebne intervencije. Vsekakor pa je sporen poskus prenesti umet-

niško intencijo na zunajumetniško dejanskost oziroma, z Bürgerjevimi besedami, poskus organizirati novo življenjsko prakso.

Je kaj takega sploh mogoče? So upravičena pričakovanja, da zmorejo umetniki takšen preboj v neposrednost? Bürgerjeva teorija umetniške avantgarde je tudi že teorija poraza te avantgardistične intencije, neoavantgarda šestdesetih let kot poskus obnoviti izvorno intencijo zgodovinske avantgarde se je namreč nič sramežljivo in brez slabe vesti ponovno umeščala v institucije umetnosti kot umetnosti, vendar pa je sveta jeza totalitaristov spričo umetniške avantgarde vendarle upravičena. Pri tem ne mislimo le na »boljševizem« te avantgarde, njeno eksplicitno ali le implicitno zvezo z levico, ampak tudi na poskus do obstoječih političnih in ekonomskih normativizmov neodgovornega prenosa koda umetniške prakse na transumetniške pojave.

Ta intencija je mogoča na podlagi avantgardistične »poetizacije« (ta termin uporabljamo v nasprotju do estetizacije kot zlorabe) neumetniškega sveta. Pri tem razumemo poetizacijo v smislu širjenja čiste kreativnosti, imaginacije racionalnega, mit rušечеja jedra umetnosti, nerepresivne čutnosti in (neodgovornih) utopičnih intencij na zunajumetniške pojave in tudi institucije (družba, okolje, šolstvo, bančništvo, gospodarstvo, politika). Vsekakor obstaja svojevrstni red umetnosti, utemeljen na indeterminizmu, posameznikovi spravi s počlovečenim mitom in utopiji; navzlic njegovim stoterim neustreznim udejanjenjem, tudi bolečim porazom pri tem, ne smemo zavreči te alternative.

In konkretni primeri »ljubezni« do umetniške avantgarde, ki so jo izkazovale t.i. totalitarne vladavine in ji jo morda še bodo? Za trenutek se bomo ustavili pri kulturni politiki III. Reicha, torej z zgrabitvijo oblasti na začetku 1933. leta formiranega cesarstva Nationalsocialistične delavske stranke Nemčije, saj je bilo o stalinskih obravnavah umetnosti in njenih avantgardistov prelitega že veliko črnila, pa čeprav, spričo tega grozljivega nesmisla, nikoli dovolj.

Psovanja »komunistične, socialistične, demokratske, liberalne, judovske, dekadentne« kulture in »judovsko-razdiralne, izrojene, iznakažene, podljudske, kulturboljševistične, anarhoboljševistične, razkrojevalne, duhovno-sifilitične« umetnosti in njenih »polidiotskih, dekadentnih in negroidnih« likov je prva značilnost v ofenzivi kulturne politike III. Reicha, ki je posegla na torišče, na katerem so se že desetletja stari srčni možje, t.i. »ljudski«, kot Langbehn, Vinnen, Avenarius in Alt, pa tudi mlajša Alfred Rosenberg in Paul Schultze-Naumburg, borili proti t. i. moderni. Pri tem je mišljena moderna v smislu »nenemškega« in še posebno avantgardna umetnost različnih izmov od impresionizma, futurizma in dadaizma do najbolj osovraženega med njimi — nemškega ekspresionizma. Adolf Hitler je že leta 1934. javno govoril o »umetniškem in kulturnem jecljanju kubistov, futuristov, dadaistov in se vznemirjal ob »kulturoboljševistični umetnosti izumov«.

Za preganjanje del umetniških avantgardistov kot nosilcev nenemške, torej judovske kozmopolitske moderne, so že 30. junija 1933. leta ustanovili ustrezne cenzurne institucije: cesarsko ministrstvo za ljudsko razsvetljenje in propagando (načeljeval mu je Joseph Goebbels), NS kulturno občino (pod vodstvom Alfreda Rosenberga) in Cesarsko zbornico za likovne umetnosti (vodil jo je Adolf Ziegler). Ostre kritike in kasneje celo zakonsko

preganjanje in neposredno uničevanje so najbolj prizadela predvsem likovna dela. Je razlog za to dejstvo, da sta se Hitler in Rosenberg štela za slikarja, to pa se je svojevrstno zrcalilo tudi v šali, ki je krožila v takratnih umetniških krogih (kolikor o dejanskih krogih sploh lahko govorimo, kajti večina umetnikov avantgardistov, predvsem judovskega rodu, je pravočasno emigriralo v ZDA in nekatere evropske države): »Slikar reče komponistu: Lahko ste srečni, da ni Hitler kot mladenič želel postati pianist.«

Ta svojevrstna »ljubezen« do slikarstva, podprta tudi s teksti, prepolnimi psovanj in enačenja sveta ekspresionističnih likov s predstavami duševnih bolnikov in pohabljenec, kot so Rosenbergova Revolucija v likovnih umetnostih, Schultze-Naumburga Umetnost iz krvi in tal ter Kaj je nemškega v nemški umetnosti, avtorja Kurta Karla Eberleina, kulminira v sramotilni razstavi Entartete Kunst v Münchnu 1937. leta in v 1938. letu sprejetem Zakonu o odvzemu izdelkov izrojene umetnosti, ki je privedel, da so umaknili iz javnosti in tudi uničili približno 16000 umetnin.

Ta kratki ekskurz h kulturni politiki III. Reicha je le bežno dokumentiranje enega primera te svojevrstne »skrbi«, ki jo totalitarna država namenja avantgardni umetnosti. V resnici jih je še več in podoben »specialni tretma« marsikomu sumljivo diši še danes.

Angoulême 1984

(Potepuški listki)



Ivo
Antič

Čeprav se včasih zdijo zaradi prevladujoče prostorsko-časovne determiniranosti vsakega individualnega in kolektivnega subjekta v smislu radikalno konkretne analize primerjave po svoje deplasirane celo za tiste znanosti, ki se deklarirajo kot komparativne, se mišljenje vendarle ne more izogniti najrazličnejšim vzporejanjem in primerjanjem, to pa nemalokrat daje zanimive osvetlitve. Najbrž je sam

asociativni proces mišljenja v bistvu primerjalna na podlagi določenih izkustev, ki se navezujejo eno na drugo in se prepletajo v kompleksnejša spoznanja. S tolikšno ambivalentnostjo se torej različne primerjave vsiljujejo očem, ki konec januarja v »orwellovskem« letu 1984 pridejo iz srednjeevropsko-balkanskih dolin v Francijo.

Ob misli na to, da je z novim letom odpravljen jugoslovanski polog na prvo potovanje v tujino, se ponuja predvsem ena ugotovitev. Temeljna, startna pozicija namreč ni ljubljanski kolodvor, temveč dejstvo, ki ga morajo tako ali drugače priznati tudi najbolj zadrti samokulturniški gromovniki: kultura in ekonomija se zmeraj in povsod tako prekrivata, da ima dvobesedna raba komaj kaj več kot osnovnošolsko razločevalno vrednost; s kulturo se ravno tako lahko posiljuje in ubija kot z ekonomijo. V smislu omenjenega