

## ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

**Aleš Debeljak****Umetnost in ideja modernosti****Linearno pojmovanje časa**

Če hočemo ustrezno doumeti sociološki status postmoderne umetnosti, bo nujno treba osvetliti zgodovinski razvoj umetnosti z vidika strukturnih sprememb ideje modernosti. Prav ta nam bo namreč pomagala dojeti razliko med modernimi in postmodernimi kulturnimi modusi. Idejo modernosti specificira zahteva po noviteti, inovaciji, spremembi, odmiku in odklonu od predhodnih umetnostnih kanonov. Ta zahteva predstavlja enega od konstitutivnih mehanizmov za nastanek moderne umetnosti, pa tudi njene stopnjujoče se subjektivizacije in zapiranja v samozadosten simbolni svet. Najprej pa si v perspektivični skrajšavi oglejmo način formiranja zavesti o modernosti, ki je glede na zgodovinska dejstva mnogo starejši tako od modernizma 20. stoletja kakor tudi od industrijske modernizacije.

Ideja modernosti je lahko nastala le v okviru specifičnega pojmovanja časa. Se pravi, na temelju neke posebne časovne zavesti, v kateri ne gre več za mitološko, tj. ciklično pojmovanje časa in večno vračanje, obnavljanje vedno istih položajev, kot to npr. še danes velja za oceanijske kozmološke religije, marveč za linearno napredovanje časovnega vektorja. Predpostavka za vznik ideje modernosti je namreč čas kot neponovljivo gibanje, tj. premočrtno, progresivno napredovanje, nepovratno, bežeče, vedno novo, minevajoče odtekanje trenutkov. To pojmovanje je kajpak kompatibilno z judovsko-krščansko civilizacijo, v kateri je Jezus prišel na zemljo kot človek, v času, ki si ga je sam izbral: vendar je prišel enkrat za vselej. Se pravi, da ne gre za epifanijo niti za inkarnacijo nekega kozmološko-astrološkega arhetipa. Kolikor je Jezus na križu umrl samo enkrat, križanje reprezentira to minevanje časa, ki se kot tak, v svoji izvirni podobi, nikoli ne more več vrniti in obnoviti.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Denis de Rougemont: Zapadna pustolovina čovjeka, Književne novine, Beograd 1983, str. 95.

Zato je lahko razumeti, da ideje modernosti niti v nastavkih ni bilo mogoče zaznati v antiki z njeno mitsko zavestjo, saj postanejo elementi historične zavesti, ki izhaja iz eshatološkega razumevanja zgodovinskih dogodkov, prisotni človeški zavesti šele nekje ob začetku krščanskega srednjega veka, čeprav kasneje prav pozni srednji vek na nek poseben način rehabilitira cikličnost. Vendar se takrat na nominalni, ne pa tudi na konceptualni, tj. pojmovno profilirani ravni, prvič soočimo z besedo modo, ki zaznamuje to, kar se odvija ravnokar, pravkar, ta trenutek. Ne pomeni že kar novega, ampak najpoprej **sedanje**.<sup>2</sup> Na tem mestu je treba razpršiti tudi predsodek, da ima classicus svoje pravo nasprotje v izrazu modernus, saj se classicus nanaša pač zgolj na socialni položaj rimske aristokracije (prvi razred!), ne označuje pa novega, sodobnega, zadnjega, itd.

Pravo nasprotje ima namreč v besedah, ki označujejo nižji, drugorazredni sloj, tj. preprosto ljudstvo, plebs, vulgato. Zlasti frekventno rabo besede modernus je mogoče identificirati v 10. stoletju, ko že označuje nasprotje med novim in starim.<sup>3</sup>

### Prispodoba o palčkih in velikanih

Iz vrednostnega razlikovanja med modernus in antiquus izhaja tudi retorična figura, ki jo je v zahodno miselno izročilo vpeljal Bernard de Chartres v 12. stoletju, znana pa je postala po posredovanju Johna iz Salisbura. Le-ta je o tej figuri poročal v svojem spisu *Metalogicon* (1159), ki velja za enega glavnih dokumentov za študij 12. stoletja. Omenjena retorična figura se strukturira s pomočjo prispodobe, ki pravi, da **so sodobniki kakor palčki na ramenih velikanov**.<sup>4</sup> Zdi se, da je pomenski naboj in bogastvo smiselnih odtencev v tej figuri tolikšno prav zato, ker na zgoščen način povzema osnovni mehanizem načina, kako so se ljudje od srednjega veka naprej opredeljevali do svojih predhodnikov. Ni namreč naključje, da je postala prispodoba o palčkih in velikanih prav spričo svoje nazorne upodobitve takorekoč *locus communis* v retoričnih učbenikih in šolski literaturi. Temeljni sporočilni potencial te figure je slej ko prej v tem, da so sodobniki sicer »višje« od svojih predhodnikov, da pa to **ni** njihova samostojna zasluga. Niso sposobni videti dalj in ostreje zgolj in samo zaradi svojih naravnih sposobnosti in analitične bistrovidnosti, marveč zato, ker imajo osnovo v bogastvu misli in idej, ki so jih že pred njimi akumulirali njihovi predhodniki. So samo učenci svojih nedosegljivih učiteljev. Bernard de Chartres sicer že govori o modernih palčkih in

<sup>3</sup> Matei Callinescu: *Faces of Modernity*, Indiana University Press, Bloomington in London 1977, str. 14.

<sup>2</sup> Raymond Williams: *Keywords*, Fontana, London 1986, str. 208.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str.

predhodnike naslavlja s starimi, vendar pri njem še ne gre za izrazito vrednostno razločevanje. Hierarhija tipa boljše/slabše v izvorni rabi tega retoričnega pripomočka namreč še ni navzoča, jo pa še kako omogoča.

Prav iz simbolnega razmerja, ki je implicirano v opoziciji palčkov in velikanov, je mogoče potegniti ključ za anatomijo vrednostne perspektive, s katero bo zaznamovana tematizacija odnosa sodobnikov do predhodnikov. Prispodoba dobi svojo pravo vplivno moč šele v renesančni kulturni aktivnosti, ki se sicer otrese heteronomnega kriterija dogmatične krščanske avtoritete, vendar ostane zavezana antičnim vzorom, to pa na polemično drugačen način od srednjega veka. Opozicija med modernimi in starimi dobi dramatične poudarke namreč v delih humanistov, še zlasti v pesniškem in humanističnem opusu Petrarce. V teh spisih pa se reflektira dejstvo, da sami renesančni pisci vejo, da predstavljajo njihovi ustvarjalni in miselni napor izhod iz »temne«  
epohe srednjega veka v čas modernosti, ki ga reprezentirata svetloba in luč.<sup>5</sup> Kolikor namreč krščanska doktrina v srednjem veku rehabilitira mitsko, tj. ciklično pojmovanje časa, ki spričo strahu pred novim (= dogodek brez arhetipskega precedensa) učvrsti preteklost kot enoviti tok antike, tj. grških, rimskih in krščanskih piscev ter se zapre za prihodnost, pa renesansa razloči antične (grško-rimske) pisce od krščanskih in samo antično kulturo vzpostavi kot nepresegljivi model, katerega posnemanje in tekmovanje z njim predstavlja vrhunsko nalogo umetnosti.<sup>6</sup> Antika predstavlja normativni ideal.

Na temelju te refleksije se lahko pojavi tisto novo pojmovanje zgodovine, ki ne zaobseže le linearnega napredka v eshatološkem smislu, marveč izpostavi najprej sam način tega napredka. Izpostavi torej kontinuiteto, ki se strukturira na osnovi prelomov, rezov, razpok in fraktur. Opraviti imamo namreč z **ostro ločnico** med obdobji svetlobe in teme, kaosa in reda. Istočasno pa tudi z revolucionarnim nabojem renesančne kulture, ki zmore že toliko samozavesti, da se razume kot pozitivno nasprotje negativnemu mraku srednjega veka.

V drugi polovici 16. stoletja, ko je samozavest kulturne plodovitosti v renesansi nadomestila »izčrpanost«  
baroka z njegovim forsiranjem univerzalne iluzije, je povzel to figuro Michel de Montaigne. Pokazal je, da so moderni, tj. sodobniki sicer glede na časovno linijo naprednejši, hkrati pa manj zaslužni od predhodnikov, ki so sploh omogočili obstoječi referenčni okvir. Pojavi se razlikovanje med absolutnim in relativnim pojmovanjem znanja in izkušenj, saj Montaigne že reflektira dejstvo, da imajo sodobniki pregled in nadzor nad absolutno zakladnico znanja, nakopičenega v tradiciji, da pa je njihov kvalitativni in kvantitativni prispevek vanjo z relativnega vidika pač

<sup>5</sup> Hans Robert Jauss: Estetika recepcije, Nolit, Beograd 1978, str. 179.

<sup>6</sup> Denis de Rougemont, op. cit. str. 96—97.

neizogibno manjši. Ne brez melanholične intonacije, po kateri Montaignovi eseji reflektirajo splošno kulturno zavest svoje dobe, se opisano razumevanje prispodobe o palčkih in velikanih odraža v uvidu dejstva, da **progres sam na sebi ni nujno optimističnega značaja**. Se pravi, da tisti, ki pride po stopnišču generacij, stopa na ramena prejšnjih in ima zato več časti, kakor pa bi si jo bil dejansko zaslužil glede na svoje ustvarjalno delo. Napredna pozicija modernih s tega vidika ni znamenje nekakšnega naravnega talenta ali notranje ustvarjalne moči, marveč preprosto izraža nek instrumentalni **naravni zakon napredka**, glede na katerega sami moderni nimajo odločilnega vpliva. Edino, kar je sploh v njihovi moči, je to, da si prizadevajo ob vsem dolžnem spoštovanju čim bolj plodno izkoristiti dosežke predhodnikov.<sup>7</sup>

Daleč najbolj vplivna in daljnosežna pa postane prisvojitve prispodobe o palčkih in velikanih, tj. o modernih in starih v znani Perraultovi polemiki *Quarelle des Anciens et des Modernes* (1688—97) oziroma v nekaj let starejši Swiftovi angleški verziji *The Battle of the Books* (1704). Zdi se, da po epohalnem dometu, ki ga je imel ta spor v zgodovini zahodne kulture, prav francosko-razsvetljenska verzija razmerja med starimi in modernimi predstavlja **ključ za razumevanje modernega projekta**. V tem sporu, ki se je v poglavitni meri osredinil na problem pojmovanja progressa v zgodovini in na vprašanje antične norme kot apodiktičnega kriterija za celotno ustvarjalnost, so pripadniki nastajajočega razsvetljenskega gibanja izpeljali nek temeljni in za razvoj kulturne samozavesti usoden obrat. Šlo je namreč za sprevrnitev dosedanjega stereotipa o starih kot učiteljih in o modernih kot učencih, ki prve lahko sicer posnemajo (*imitatio*) in z njimi tekmujejo (*aemulatio*), preseči pa jih ne morejo. S tem se je začela za zgodovino evropske kulture nova epoha, v kateri bo imel odločilno vlogo **svobodni človeški razum**.

Vendar sami razsvetljenci oz. njihovi neposredni predhodniki te zavesti o epohalnem prelomu — paradoksalno — niso imeli. Nasprotno: izhajali so iz prepričanja, da se zahodna civilizacija po zlati dobi mladosti v antiki in življenjske zrelosti z renesanso zdaj sooča z obdobjem svoje starosti. Prav to prepričanje pa je Perraultu omogočilo, da je radikalno kritiko paralizirajočega antičnega vzora, ki ga je zagovarjala klasicistična poetika, formuliral z vzklikom: **Mi smo tisti, ki smo stari!**<sup>8</sup>

Retorična figura palčkov in velikanov je imela vse do tega spora le prostorsko-vizualno strukturo. Njen poudarek se z razsvetljenskim obratom prenese na časovno-psihološko os, se pravi, da se ponotranji.

<sup>7</sup> Matei Callinescu, op. cit. str. 16.

<sup>8</sup> Hans Robert Jauss, op. cit. str. 181—182.

Progresivni napredek v času namreč podeli modernosti definitivno legitimacijo pozitivitete, kolikor gre za razliko med otroštvom in zrelostjo. Stari so stari le, če jih gledamo s konca 17. stoletja, ob svojem času pa so bili z ozirom na zgodovino človeštva oni tisti, ki so bili mladi, moderni. Na ta način se je hierarhija vrednot zasukala za sto osemdeset stopinj. Kolikor so namreč moderni tisti, ki so od svojih predhodnikov, tj. grško-rimske kulture nasledili miselno bogastvo in kvaliteto izkušenj, modrost in zrelost, so torej prav **moderni tisti, ki stojijo na višku vseh dosedanjih naporov človeštva**. Zato imajo lahko upravičeno sami sebe za stare. Metafizično-filozofsko ozadje tega vzklika sicer predstavlja Baconova ugotovitev, da je veritas filia temporis, pa tudi ideja Giordana Bruna, da je mogoče dojemanje napredka, ki ga nosi čas, prenesti na zgodovino človeštva. Perrault namreč pogosto navaja Baconov aforizem, ne da bi ga to v celoti rešilo pred padcem v protislovje, ki ga je treba videti v tem, da pojmuje lastni čas kot pozno fazo človeštva, hkrati pa gleda na zgodovino kot na napredujoči proces v smeri kritičnega razuma. Vendar pa kljub temu uspe iz Baconovega daljnovidnega, takorekoč strukturnega zapopadenja spremembe kot take deducirati tezo, da **ima vsaka doba svoje običaje**, ki so značilni samo in zgolj za njo samo.

Na podlagi tega miselnega dispozitiva pa so Modernes že lahko artikularili kritiko klasicističnega normiranja renesančnega kulta antike: kolikor je namreč prav klasicizem skušal racionalno utemeljiti tisti tip lepote, ki iz antike obvladuje vsa obdobja človeške zgodovine, toliko je ravno v tem naporu hotel vzpostaviti transcendentni, brezčasovni in univerzalni ideal lepote. S tega zornega kota se znotraj »spora med starimi in modernimi« začnejo kazati nastavki za zgodovinsko, tj. s časom in prostorom pogojeno razumevanje antike. Poleg univerzalne antične lepote se skuša namreč utemeljiti tudi tip lepote, ki je relativnega značaja in ga torej ni mogoče meriti z antičnimi zakoni. Antika izgubi status apodiktičnega, absolutnega in transcendentnega estetskega kriterija, saj je sama primerljivost različnih dob postavljena pod vprašaj. **Preteklost in sodobnost** niso več enostavne sestavine rojevanja, zorenja in zrelosti, znotraj katerih se s pomočjo imitacije skuša obnoviti prvotno stanje (pač antika!), marveč **kvalitativno različna obdobja**.<sup>9</sup>

Z novim pogledom na antiko pa se modificira tudi samorazumevanje modernosti razsvetljenskih predhodnikov samih. Genie de siècle tako ni več privilegij znanosti, marveč tudi umetnosti, življenjskih navad, etikete in form obnašanja. Racionalno jedro spora med starimi in modernimi je torej treba iskati v bistvu, da je problematiziral ustaljene kulturne stereotipe in estetske norme, s tem pa odprl pot do razsvetljenskega razumevanja epohe, v kateri se kategorija sedanjosti

<sup>9</sup> Matei Callinescu, op. cit. str. 32—35.

ne meri več ob preteklosti, tj. idealu antike in v tekmovanju z njim, marveč je usmerjena v odprto možnost prihodnosti in razuma. Na ta način je »spor« pripravil ugoden teren za nastanek razsvetljenškega 18. stoletja, ki se v spisih njegovih piscev redno in samozavestno identificira s stoletjem filozofov, stoletjem svetlosti in humanosti. Vse te kvalifikacije pa si je 18. stoletje lahko privzelo zato, ker moč razuma, hitro širjenje naravoslovnih znanosti in zgodovinska kritika, utemeljena na protestantski doktrini, omogočijo sprostitev ustaljene-ga cerkvenega pojmovanja o delitvi časa na »centurije« in razširitev meja stoletja izven okvira, ki ga je določalo siècle de Louis XIV kot absolutna časovna norma vladanja. Stoletje kot standardna časovna enota dobi svoj pravi smisel šele v zgodovinski perspektivi, ki pa jo — kot smo v grobih potezah zarisali zgoraj — profilira ravno razsvetljenstvo.

### Estetska inovacija

Znotraj tega okvira pa dobi pomen, ki ga ni imela še nikoli poprej v zgodovini, tudi kategorija estetske inovacije, umetnostnega odklona od poprej obstoječega kanona, kritike etabliranih modelov estetske zavesti, individualizacije in upora proti obstoječi poetiki. Linearno pojmovanje zgodovine in časa odpre pot stališču, da je inovacija kot taka že kulturna vrednota, estetska odlika par excellence.<sup>10</sup> Sleherni »korak naprej« (= kvalitativni premik) je s tega vidika v umetnosti možen le na osnovi novuma, ki se artikulira kot razlika, kakršno umetnina vsakič znova vzpostavi med že obstoječim korpusom poetik in samo seboj. Ta nenehni proces razlikovanja je po svojem bistvu vedno **avtonomen, usmerjen nase in velja le v svojem lastnem okviru.** Vselejšnja poznejša ali dodatna instrumentalizacija ni nič drugega kot vključitev v heteronomni miselni, idejni ali politični okvir: je rezultat uporabe te inovacije.

Instrumentalizacija v imenu uporabe pa seveda vedno predpostavlja tudi ekstenzivnost inovacij, ki potem šele znotraj njim tujega in drugotnega okvira dobijo praktični status. Lepo ponazoritev te naknadne instrumentalizacije je mogoče videti ob primeru montaže, ki jo je znotraj filmske umetnosti izumil režiser Eisenstein, da bi potem postala tehnika montažnega kadriranja sestavni del množičnih medijev, reklame, propagande itd.

To pomeni, da je bistvena poteza umetnosti v izumu, ne pa v njegovi uporabi: le-ta je stvar poznejših prisvojitvev v perspektivi takega ali drugačnega zunanjega smotra, motiva ali interesa. S tega vidika je mogoče reči, da se umetniki, delujoči znotraj elitne avto-

<sup>10</sup> Hans Robert Jauss, op. cit. str. 185.

nomne umetnosti, usmerjajo najpoprej na to, da »ustvarijo nek nov, osebni idiom — individualni kod, ki odstopa od konvencionalnih pravil.«<sup>11</sup> Umetnostna volja, ki reflektira samo sebe kot avtonomno, prizkuša namreč tiste tehnične postopke, ki jih še ne pozna, zato se novo umešča na isti nivo z neznanim.

Forma doseganja neznanega pa je inovacijski eksperiment, ki sicer razpolaga s standardom dosežkov v umetnikovem zgodovinskem času, vendar ga ne konzervira, marveč kritizira. Se pravi, da gre pri novumu za temeljno moderno kategorijo, ki terja od ustvarjalcev negacijo, upor in kritiko, ki mora napasti predhodno umetnostno normo v imenu novega, inovativnega, izvirnega, še-ne-videnega. Sele s tega specifičnega vidika dobi ideja modernosti tisti značaj, ki ga ima v spontano samoumevnem pojmovanju tudi danes. Kot smo videli, pa je ni mogoče ločiti od retorične figure palčkov in velikanov, od spora med starimi in modernimi oziroma njenih variacij. V sodobno estetsko zavest se je z vso ostrino prenesla šele s pomočjo romantične umetnosti, v kateri je prišla do izraza v svoji polni, profilirani in eksplisitni obliki. Kolikor je namreč sama logika kapitalskega funkcioniranja tržišča predpostavljala vedno nove proizvode, blaga in storitve, je tudi umetnostna inovacija postala »estetski znak razširjene reprodukcije z njenim obetom neomejenega obilja« (Adorno). Za elitno umetnost torej od romantike naprej postane dominantna nenehna želja za spremembami, cupiditas rerum novarum. V tem kontekstu pa je že mogoče vsaj grobo povzeti tri poglobitve karakteristike meščanske umetnosti, katere razvoj smo na kratko prikazali: to so načelo avtonomije, načelo inovacije in razvojno načelo, tj. zgodovinsko pojmovanje časa in napredka. Za analizo postmoderne umetnosti so te karakteristike nepogrešljive, saj brez njih ostanejo zgodovinski in socialni vzroki za razumevanje pluralnosti stilskih formacij in umetnostnih obdobij pravzaprav nepojasneni. Kolikor se namreč mnogoteri stili pojavljajo simultano (zlasti v 19. in 20. stoletju) in/ali sukcesivno, imajo vsi načelno enako legitimnost. Pluralnega vrenja materialov, tehnik, form in vsebin v umetnosti namreč ni več mogoče zreducirati na kriterij poetike, ki pozna le normativni stil. Vse, kar se razlikuje oziroma odstopa od tega normativnega stila, dobi v tej luči status ne-stila, čiste negativitete. Nemara najboljši primer za tako normativno poetiko je umetnostni kodeks srednjeveškega krščanstva. Problem recepcije umetnostnih del, ki smo ga skušali osvetliti že zgoraj, se namreč znotraj normativnega stila ne more niti pojaviti, saj je edino sprejemljiv pač stil, ki ga sankcionira določena estetska norma. Za katero pa velja, da ni le vladajoča (večinska), marveč edina norma sploh: ekskluzivna norma.

<sup>11</sup> Arthur Koestler: *The Act of Creation*, Pan Books, London 1970, str. 382.

## Razcep med umetnostjo in tržiščem

Zavest o vselejšnji prednosti, ki jo ima kategorija notranjosti pred zunanjim svetom vsakdanjega življenja, se izrazito artikulira prav v romantiki. Čeprav sama duhovnozgodovinska struktura romantike izhaja iz 18. stoletja, pa je romantika kot epohalni estetski odnos do sveta **ključnega pomena za celotno umetnost 19. in 20. stoletja**, saj predstavlja kriterij, glede na katerega se artikulira pozicija slehernega umetnostnega izraza, bodisi v afirmativnem bodisi v negativnem smislu. V romantiki se namreč nazorno pokaže, da sta javnost in zasebnost dva vidika družbene posebnosti, s katero se moderni projekt vzpostavi kot projekt družbe, v kateri je možna tem večja avtonomija umetnosti, čim večja je moč razlik med partikularnimi kulturnimi sferami.

Hkrati pa prav romantična estetska zavest prvič na zares izostren način formulira aktiven odnos do zgodovine, saj se pojavi prepričanje, da ljudi, institucij, religij, umetnosti in navsezadnje jezika in umetnosti ni mogoče razumeti, ne da bi jih mislili v njihovi odvisnosti od progresivnega zgodovinskega toka. Z eno besedo, pokopan je bil do tedaj veljavni statični in v bistvu ahistorični svetovni nazor, ki sicer vključuje razumevanje linearnosti časa, vendar spremembe v njem pojmuje na način gibanja razuma, ki predstavlja človeško bistvo. Historizem romantike pa izpostavi procesualnost zgodovinskega dogajanja in ne problematizira le linearne logike časa, marveč tudi moč razsvetljskega razuma in njegovo absolutno veljavo podvrže kritiki.

Kot tak se je romantični historizem seveda lahko izoblikoval le na temelju družbenih pretresov, socialnih rezultatov meščanske revolucije in strukturnih sprememb v stanju duha: porušile so se jasne in razločne meje med socialnimi razredi in sloji, industrijska revolucija pa je dinamizirala ekonomijo in prek nje celotno družbeno življenje. Zato romantika s pomočjo svojega reflektiranja zgodovinskega napredka kot procesa minevanja epoh izpostavi tudi radikalni relativizem vrednot, v katerem se ne soočata več čas in brezčasnost, marveč »organski«  
razvoj in posameznikova volja.<sup>12</sup>

Eno od posledic teh sprememb je mogoče detektirati tudi na ravni, na kateri pisatelji, filozofi in kulturni kritiki niso imeli več statusa duhovnih vodnikov, saj se je njihov vpliv spričo političnega zatona razsvetljenstva bistveno zmanjšal, docela izgubil pa v obdobju konventa in revolucionarnega termidorja. **Avtoriteta racionalnega uma** se je z vidika nestabilne umne organizacije družbenih institucij izkazala za **lažno, negotovo in ne za vselej dano**: skratka, minljivo.

<sup>12</sup> Arnold Hauser: Socialna zgodovina umetnosti in literature II, Cankarjeva založba, Ljubljana 1968, str. 191—198.



Posledica tega »umika razuma«, ki ni več privilegirano orodje intelektualno-umetniške elite, se najbolj očitno razkriva v mnogoterih oblikah bega v preteklost (srednji vek, antika, ljudsko izročilo), ki pa je daleč od težnje po normativni gotovosti. Najpoprej pa se pokaže upor proti instanci razuma v forsiranju i-racionalnih vidikov človeške eksistence: sanj, otroštva, blaznosti, domišljije, okultizma, itd. Hrepenenje po nedosežnem svetu blaženosti in sreče, za katerega pa je jasno, da ga ni mogoče doseči, postane zaščitni znak romantičnega ustvarjalnega habitusa, ki ga nemara najznačilnejše povzema znano Novalisovo opevanje sinjega cveta kot alegorije tujega, nedosežnosti, daljave in neskončnosti.

Intelektualno-umetniška elita se je na način odpora in prezira izolirala od preostalega meščanstva, četudi mu je paradoksalno dolgovala svoj obstoj. V tem kontekstu se srečamo tudi s strukturno spremembo odnosa, ki ga imajo umetniki do svojega občinstva. Medtem ko je umetnik svojo publiko razumel kot nekakšnega anonimnega sponzorja,<sup>13</sup> pa se z romantiko pojavi nek drugačen odnos, ki bo v temelju zaznamoval vso umetnost 19. in 20. stoletja. Gre namreč za psiho-socialni učinek diferenciacije meščanstva, ki poteka po francoski revoluciji. Prvotno še homogeni »tretji stan« se je navznoter hitro in drastično diferenciral na eni strani na srednje in višje meščanske sloje, ki temeljijo na funkcijah pridobitništva in gmotnega lastništva, tj. **ekonomskih posesti**, na drugi strani pa na intelektualno-umetniško elito, ki zastopa funkcije **kulture, duha in izobrazbe**.

Ideje o avtonomnem jazu, ki ustvarja iz čiste subjektivnosti, so seveda gnale v tem kontekstu precej vode na mlin radikalnemu ločevanju med cultivated few na eni in neizobraženo množico na drugi strani. Keats je npr. javno izjavljal, da do publike nima niti najmanjšega usmiljenja, kar je mogoče razumeti tako, da se pri literarnem pisanju na njene zahteve, pričakovanja in estetski okus sploh ne ozira, medtem ko je Shelley bralsko občinstvo pojmoval kot množico neumnežev in preprostežev. **Estetske vrednote in ekonomske vrednosti** so se torej na paradigmatški način razšle ravno v romantiki.<sup>14</sup>

Kulturna elita je svojo pozicijo razumela kot superiorno glede na banalne zakonitosti profita ter mehanizme ponudbe in povpraševanja, kakršnim se je zlasti uspešno prilagodil roman kot najpopularnejša literarna zvrst. S tega vidika lahko tudi razumemo, zakaj postane privilegirana literarna zvrst v romantiki ravno **lirska pesem**: v verzni formi omejene dolžine namreč pride čista svobodna subjektivnost pisca najbolj do besede. Ustvarjalni duh, ki zasleduje svoje imanentne

<sup>13</sup> Alexander Beljame: *Men of Letters and the English Public in the XIIIth century*, Kegan & Paul, London 1948, str. 385.

<sup>14</sup> Raymond Williams: *Culture and Society 1780—1950*, Pelican Books, Harmondsworth 1985, str. 51, 53, 57.

smotre, namreč ni več povezan z racionalistično-pragmatičnim ciljem, ki izvira iz logike profita, marveč se razvija neodvisno od njega.

Ta samostojnost pa nima le značilnosti razkola med ustvarjalci in njihovo širšo publiko, marveč dobi tudi specifične poteze izrazitega obrata od razumskih vzgibov. Princip razuma kot univerzalne metafizične entitete v klasicizmu konec 17. in v začetku 18. stoletja namreč izhaja iz racionalne strukture sveta, dojetega na način boga, narave in materije. Občutek za lepoto oziroma estetsko zavest je torej v tej optiki še mogoče determinirati z racionalnimi zakoni in umetnost podrejata določenemu sistemu predpisov: zlasti dober primer za to regulativno tendenco razuma je Boileaujeva poetika z natančnimi nizi pravil, katerim naj bi se podredilo umetnostno ustvarjanje. Za romantiko pa metafizično jedro človeške eksistence ne leži več v mehanizmih razuma, marveč se oblikuje v dinamičnem registru čustev in domišljije, osvobojene vsakršne zunanje prisile in utemeljene v čisti notranjosti subjekta.<sup>15</sup>

Šele s pomočjo izražanja čustev in imaginacijskih oblik pa je možen tudi dostop do razumu skrite resnice sveta. Dostojanstvo razuma, spoznanja, pameti in treznega spoštovanja dejstev, kakršno je značilno za spise moralnih in socialnih filozofov razsvetljenstva, se je prisiljeno umakniti pred simbolno avtoriteto, ki jo ponuja »neznano«. Težnja po razumskem obvladovanju stvari, procesov in dogodkov postane definitivno zadeva vsakdanjega industrijsko-kapitalističnega utilitarizma, medtem ko se prostor umetnosti pokaže kot »morje še ne slutenega« (Adorno). Se pravi, da imaginacijska projekcija estetske utopije postane ustrezni svet za ustvarjalce.

Nastavke za romantično duhovnozgodovinsko paradigmo je treba iskati ravno v tem razcepu na estetsko ustvarjalnost in umazano empirijo. Prav ta razkol namreč zaznamuje definicijo avtonomne (elitne) umetnosti, znotraj katere gre za tak značaj izkustva, do katerega ni mogoče priti v odvisnosti od meščanske rutine kapitalističnega podjetništva, marveč zgolj in samo na svoboden, samostojen in pesniški oziroma umetniški način. Zato se romantika demonstrativno usmeri k sugestivnosti ljudskih pravljič, mitoloških pripovedi antike, drastičnim emocionalnim stanjem, hipersenzibilnosti, otroštvu, fiktivnosti, skrivnostnosti, mysticismu, mitološkim matricam itd. Za razliko od klasicistične umetnosti, ki skuša na bralca oziroma gledalca vplivati najpoprej z razumsko poanto dela, za katero se pričakuje, da bo sprožila pri sprejemalcu razmišljanja, analizo in spoznanje, pa romantika usmeri vso svojo pozornost k sugestivnim mehanizmom umetnosti, ki naj omami in »začara« bralca. Pripravi naj ga k solzam,

<sup>15</sup> Janko Kos: *Romantika* (Literarni leksikon 6), Državna založba Slovenije, Ljubljana 1980, str. 42–43.

joku, smehu, ekstazi. Skratka: vzbudi naj dinamično čustvenega kozmosa, v katerem bo pomembna le estetska iluzija, ne pa resničnost.<sup>16</sup>

Iz teh dejstev pa je torej že mogoče izpeljati nekatere glavne značilnosti romantičnega gibanja. Gre seveda za prepričanje, da igra ključno vlogo v umetnosti domišljija kot edina resnično ustvarjalna moč, ki odkriva globljo resnico, ki jo je treba dojeti na estetski način. Opraviti imamo torej s privilegiranim statusom lepote, ki ga je morada najbolj jasno opredelil Musset, ko je rekel, da nič ni resnično, kar ni hkrati tudi lepo.<sup>17</sup>

Prav kolikor pa sta čustvenost in domišljija najvišja ustvarjalna moč, igrata tudi že vlogo garanta avtonomnosti in neodvisnosti človeškega jaza od zunanjih zakonitosti realnega socialnega življenja. V tem razločku med avtonomno umetnostjo in vsakdanjimi konvencijami meščanskega, tržno orientiranega univerzuma je treba gledati tisto jedro romantične paradigme, na katerem parazitirajo — če dobro premislimo — pravzaprav vse stilske formacije v umetnosti 19. in 20. stoletja: pri tem seveda zgodovinske avantgarde niso nikakršna izjema, saj se do te paradigme še kako radikalno opredeljujejo, čeprav per negationem. A ji ostanejo prav skozi to distanciacijo zavezane.

### Umetniška kritika družbene realnosti

Na tem mestu moramo najprej pojasniti še razmerje med kritiko realnosti in avtonomno romantično umetnostjo. Sodobno spontanistično razumevanje »romantičnega umetnika« namreč temelji na samo-umevnem in zato napačnem prepričanju, da gre pri teh umetnikih za politično abstinenco. Treba pa je vedeti, da romantika ne izvira le iz Kantove filozofije avtonomne osebnosti, marveč tudi iz idej francoske meščanske revolucije.

S tega vidika pa moramo ugotoviti, da so se mnogi romantiki, zlasti angleški (zaradi zaledja v protestantsko-liberalni tradiciji) **dejavno udeleževali družbenih spopadov** in političnih konfliktov tedanjega časa. Shelley je pisal sramotilne spise in jih delil po ulicah, Coleridge je imel za svojo kritično socialno filozofijo na voljo celo redni stolpec v dnevnem časopisju, Byron pa se je konstantno udeleževal ljudskih uporov in je v osvobodilnem boju celo padel na strani naroda, ki mu niti ni pripadal.<sup>18</sup> Tudi tisti romantični ustvarjalci, ki so kasneje, tj. po pojavih revolucionarnega terorja in poskusih resta-

<sup>16</sup> Marija Janjlon: Romantizam, revolucija, marksizam, Nolit, Beograd 1976, str. 203.

<sup>17</sup> Navedeno po: Arnold Hauser: Socialna zgodovina umetnosti in literature II, Cankarjeva založba, Ljubljana 1968, str. 207.

<sup>18</sup> Raymond Williams: Culture and Society 1780—1950, Pelican Books, Harmondsworth 1985, str. 48.

vracije, prešli na legitimistično-konzervativna stališča (brata Schlegel, Novalis, Wordsworth, Lamartine, itd.), so namreč poudarjali **pozitivne razsežnosti revolucionarnega projekta**, ki jim je najpoprej utelešal prav tipično romantično načelo osebne svobode in neomejene individualne aktivnosti. To načelo je ostalo osrednjega pomena za njihov splošni socialni habitus tudi po vzponu in razmahu Napoleoneve diktature, saj so ga transformirali v **metafizični princip** z estetskimi in spekulativnimi razsežnostmi. V svojem neposrednem angažiranju so romantiki namreč izhajali iz predpostavke o umetniku kot geniju, ki ga za njegovo ustvarjalnost legitimizira zgolj dejstvo, da je za svoje delo poklican in izbran.

Transcendentalno jamstvo subjektivnosti prihaja ravno iz čustev in domišljije, jaz kot nosilec te subjektivnosti in istočasno kot temelj družbenega življenja pa zase lahko zahteva tudi pravico do besede o usodnih in pomembnih zadevah tistega meščanskega sveta, ki ga sicer nenehno smeši in se distancira od njega v svojih umetnostnih stvaritvah.

Popolno neposredno družbenokritično abstinenco umetnikov lahko zato odkrijemo šele v načelih, značilnih za literarno smer esteticizma (nova romantika, dekadenca, simbolizem) ob koncu 19. stoletja. Vendar tudi esteticizem, v katerem se prvič dosledno »prekrijeta« oz. sovpadeta institucija avtonomne umetnosti (Peter Bürger) in vsebina umetnostnih del (tj. omejitev na čisto estetsko kontemplacijo, radikalna »znotrajtekstualnost«, itd.), ne more povsem pobegniti vplivu romantične paradigme. Ključ do te na videz paradoksalne uganke je namreč v tem, da je treba temeljni razloček med lepo dušo in grdim svetom detektirati na ravni reprezentacijskih mehanizmov. Kolikor je namreč tudi esteticistična poetika ohranila negativni naboj glede na meščanski utilitarizem vsakdanjega življenja, ga je ohranila na način specifičnih postopkov pisanja oz. uprizarjanja vsebine. Umetnina sicer prikazuje notranja človeška stanja in subjektivne situacije, čisto igro lepih oblik in izraznih sredstev, ki pa ravno zaradi svojega ekscentričnega, subjektivističnega in ezoteričnega karakterja predstavljajo **implicitno (nehoteno) kritiko umazane empirije**, od katere se esteticizem sicer demonstrativno distancira in deklarativno izolira.

Šele s tega vidika je mogoče razumeti, zakaj se umetnost modernizma v 20. stoletju sicer odpoveduje direktni kritiki »postvarelega sveta«, vendar pa ohrani svoj negativnokritični naboj prav v reprezentacijski metodi, v posebnih načinih predstavitve tega sveta oziroma v radikalni negaciji vsakdanje rutine. Sferična, delna, popačena, fragmentarizirana in izkrivljena perspektiva modernističnih pisateljev ravno skozi odpoved celovitemu pogledu na svet lahko na edino primeren način zajame ta svet sam in ga osvetli z lučjo radikalne kritike: le popačena umetniška podoba lahko ustrezno prikaže družbo, ki je že v sebi popačena. Sama modernistična »neustreznost« — kakor je struktu-

ro fragmentarnega dela imenoval Lukacs — umetniškega zrcalnega odraza družbenih dogajanj je namreč neposreden znak za »neustreznost«, odtujenost in postvarelost družbe. Ustrezno namreč lahko prikaže odtujenost meščanske stvarnosti le tako, da se odpove harmoničnemu, organskemu, celovitemu prikazovanju na način skladne enotnosti vsebine in oblike, s katero pa bi že zameglila vso radikalnost odtujenega sveta, ki ga prikazuje.

Kafkovi parabolični romani in eliptične kratke zgodbe tako na prvi pogled sicer res nimajo nič **neposredno** kritičnega v sebi, pa vendar so nekatere metafore, ki jih je uporabljal, še kako socialno-zgodovinsko zgovorne, saj so proniknile tudi v vsakdanjo govorico. Tako na primer grad učinkuje kot prisodoba za nerazrešljivi labirint življenjske odtujenosti, junak po imenu K. iz romana Proces pa kot sodobna utelesitev človeka, ki je na milost in nemilost izročen manipulacijam totalitarnih režimov.

Ta preselitev iz umetniške literature v vsakdanjo zavest lepo indeksira dejstvo, da se je kritična razsežnost te umetnosti »prijela« najprej zaradi svoje nevsiljivosti, implicitnosti, prikritosti in zamaskiranosti. Modernistični umetniki in teoretiki so sicer na deklarativni ravni izrecno poudarjali svojo nalogo ohranitve avtonomne pozicije umetnosti in njeno vselejšnjo razločenost (superiornost) od konvencij vsakdanjega življenja.

Tako so na primer T. S. Eliot, James Joyce, Marcel Proust, Ortega y Gasset in drugi eksplicitno zanimali, da ima umetnost sploh kakšno drugo »misijo« od tiste, ki se omejuje na dostojanstvo visokih estetskih kriterijev, ekspresije eksistencialnih položajev ustvarjalnega subjekta in obrambe avtonomije umetnosti pred dominantnimi družbenimi procesi moderne industrializacije, urbanizacije, tehnizacije in racionalizacije.

Epochalni prag med življenjem na eni in umetnostjo na drugi strani torej reprezentira tisto mejo, ki je umetnost kot umetnost nikoli ni skušala prekoračiti. Šele z vidika tematizacije vplivov, ki jih je v tej obliki pustila romantična paradigma, bi bilo torej mogoče zapopasti razmerja v umetnostnih in kulturnih procesih 20. stoletja. Tako se nam namreč razpre součinkovanje zunaj-umetnostnih in znotraj-umetnostnih razlogov za nastanek situacije, v kateri zgodovinske avantgarde z začetka 20. stoletja kot direktna opozicija do esteticizma fin de siècle to poetiko poudarjene avtonomije napadejo in izpostavijo siloviti kritiki.

Mogoče je torej razumeti, zakaj so se že od svojega začetka avantgardistični ustvarjalni napor sistematično usmerili v to, da bi svojo umetniško prakso radikalno odtujili od tistega naziranja v umetnosti, ki je sebe percipirala v terminih radikalne odtujenosti od vsakdanjega socialnega sveta.

## Esteticizem fin de siècle kot ključ za 20. stoletje

Kot smo videli, se ideja modernosti v svoji negacijski, uporniški, kritični in novatorski razsežnosti do svojega pojma prižene prav v esteticizmu ob koncu 19. stoletja. Navedimo nekaj najpomembnejših predstavnikov: Paul Verlaine (1844—1867), Joris Karl Huysmans (1848 — 1907), Oscar Wilde (1854—1900), Arthur Rimbaud (1854—1891), Stéphane Mallarmé (1842—1898), Isidore Ducasse-Lautréamont (1847 — 1870).

Kot najznačilnejša umetniška zvrst se uveljavi lirska pesem, v kateri ne gre več za nazorno predstavnost, ampak za nenavadne zvočne učinke, ritem in melodijo kot znake posebnega spiritualnega vzdušja. Socialnih vzrokov za to na prvi pogled ni težko razkriti. Ko se je bila obstoječa umetnostna produkcija pod diktatom tržišča prisiljena zreducirati na periferno, nekonkurenčno in z vidika blagovne ekonomije nesmiselno, se je tudi pri samih umetnikih izoblikovala posebna socialna drža.

Nič več niso — kot njihovi romantični predhodniki — sodelovali v neposrednih političnih konfliktih, spopadih in protislovjih svojega časa, marveč so se skušali radikalno ločiti od življenjskega sveta, znotraj katerega so prebivali po svojem »kronološkem« času. Po svojem »notranjem«, »simbolnem« času pa so se umaknili v azil čiste lirične oz. ustvarjalne pozitivitete, v kateri gre najpoprej za lepoto kot lepoto. Se pravi, za lepoto, ki je očiščena vseh praktičnih, ideoloških, pedagoških, ekonomskih in spoznavnih sestavin. Čeprav tovrstni ideal izhaja še iz Kantove formulacije o smotrnosti brez smotra in brezinteresnem ugodju, pa so ga do skrajnih meja radikalizirali prav esteticisti. Še za Baudelairea kot pglavitni vir esteticizma namreč lepota v umetniškem delu ni sama sebi namen, marveč je v službi evokacije in zagotavljanja sreče. Znameniti aforizem o lepoti kot promesse du bonheur zgovorno priča, da se Baudelaire še ni docela otresel funkcionalnih vidikov lepote, četudi je le-ta omejena na svojo vselejšnjo utopično vlogo.

Esteticistična poetika postopa tukaj v drugi smeri: pokazati skuša, da je **funkcija umetnosti v tem, da nima nobene funkcije** in da noče biti uporabna za nikakršen namen izven nje same. Da se torej že s samo svojo formo brezinteresnosti upre gospostvu interesov, kapitala, dobička, itd. Prav zato lahko Mallarmé s svojim opusom kot skrajnim dometom esteticistične lirične ustvarjalnosti formulira svoj refleksivni prispevek k analizi zgodovinske situacije ob koncu 19. stoletja z ugotovitvijo, da sta najpomembnejši vprašanji časa pač poezija in ekonomija.

Ki pa sta med seboj striktno in dosledno ločeni. Nasproti kapitalističnemu pragmatizmu, merkantilizmu, mediokriteti, glorifikaciji tržnega uspeha in delovni smotrnosti je namreč esteticistična poetika

postavljala aristokratstvo duha, ekstremno koncentracijo na obliko, kult lepote kot take in družbeno samoizolacijo. Tudi s tega vidika je Mallarméjeva življenjska usoda provincialnega učitelja dober znak prostovoljne osamitve, v kateri se reflektira zgolj osredotočenost na **poezijo kot poezijo**. Se pravi, na poezijo, ki ji ni mogoče pripisati nikakršne izven-pesniške naloge, funkcije ali smotra. V tem je razlika glede na romantiko. Kljub zavračanju trga romantični umetnik še vedno lahko računa na razmeroma širok krog publike, ki je sicer elitna in izbrana, vendar ne v celoti profesionalizirana, saj še pozna razloček med kritiki, bralci in pisatelji. Goethe je na primer imel svojih 2000 zvestih bralcev, ki so mu vendarle jamčili dostojno meščansko življenje, ki ga je on sam — kot mu večkrat očita marksistična kritika — včasih napadal, drugič spet pa se filistrsko predajal socialnemu ugodju, ki mu ga je ekonomska in socialna garancija romantičnih salonov ponujala.

V esteticizmu fin de siècle pa imamo opravka s poskusom premetitve teh razmerij. Seveda gre še naprej za zanikanje dominantne vloge tržišča in za upor proti prodajnemu uspehu kot sinonimu za umetniški uspeh. Pomembnejši in z vidika modernizma 20. stoletja tudi usodnejši pa je bil dokončni umik v izredno **ozek krog občudovalcev oz. profesionalnih ustvarjalcev**, znotraj katerega postane funkcija bralcev, producentov in kritikov medsebojno zamenljiva. Mallarmé in Paul Valéry v sebi združita tako kritiško funkcijo bratov Schleglov kot tudi umetniško vlogo Goetheja in Schillerja. Razkol med hiper-elitnim krogom umetnikov in množičnim občinstvom se na tej točki izkaže v vsej svoji neizprososti: posredniška vloga kritikov kot profesionalnih razlagalcev umetnostne strukture ni več usmerjena k publikii, marveč se **interiorizira** in usmeri k samim ustvarjalcem. Krog samozadostnosti je sklenjen.<sup>19</sup>

V tem kontekstu uspe umetnikom »preseči«<sup>19</sup> diktat množične potrošnje in nizkega estetskega okusa in iz nefunkcionalnosti, tj. tržne neuporabnosti svojih umetnin, narediti trade mark elitne umetnostne produkcije. Prav na način zavestno omejenih, po številu pripadnikov minimaliziranih coteries, senacles in chapelles socialno nepomembne in marginalne duhovne aristokracije pa esteticizem tudi zaostri in do skrajnih možnih meja poglobi pozicijo romantične umetnosti.

Sama sublimacija avtonomne umetnosti v prostor rezervata, ki ga meščanski utilitarizem odredi umetnosti, je s tem postavljena pod vprašaj. Prostor rezervata namreč na vzvraten način podpira kapitalski brezobzirni boj vseh proti vsem ravno s tem, da ponuja zavetje privatnosti pred merkantilističnimi mehanizmi tržišča. V kontekstu esteticistične osredotočenosti na lepoto samo na sebi pa sovpadе

<sup>19</sup> Octavio Paz: Luk i lira, Kultura, Beograd 1979, str. 272—275.

institucija umetnosti, tj. **zgodovinski horizont njene produkcije, distribucije in recepcije z vsebino umetniških del kot takih.**<sup>20</sup>

V dosledni usmeritvi, ki zasebno individualnost transformira v umetniški individualizem in se odmika v abstraktno, spiritualno in čutno sfero, zato ne smemo gledati le odpora do produktivistične racionalnosti meščansko-kapitalskega tržišča, marveč tudi nek temeljni dualizem realnosti. Obstaja namreč realnost umetnosti, dojete kot čista lepota, na eni in realnost meščanskega življenjskega sveta, vsakdanjih, rutiniziranih in postvarelih odnosov med ljudmi na drugi strani. Prva realnost je ne le avtonomna, marveč superiorna glede na drugo, zato bi bil »odraz« (kakor je zlasti očiten v realističnih romanih 18. in 19. stoletja) vsakdanje rutine v nasprotju s samim bistvom esteticistične umetnosti. Na tej ravni se nam torej odpre vpogled v dva temeljna problema.

Na eni strani imamo opravka s **kontinuiteto ideje modernosti**, ki se reflektira v dejstvu, da esteticizem gradi svojo poetiko s pomočjo zahtev po znotraj-umetnostni inovaciji, kritiki in negaciji predhodnih stilskih formacij.

Na drugi strani pa je mogoče lepo videti vzroke, zaradi katerih se mora esteticizem spoprijeti z nemogočo nalogo: proliferirati, razviti in do skrajnih fines prakticirati koncept »celovitega umetniškega dela«, ki ga utemelji romantika. Kolikor dominantna logika esteticizma počiva na predpostavki, po kateri umetniška realnost funkcionira kot druga realnost, tj. kot realnost, ki je ravno tako v sebi **konsistentna in totalna** kot realnost vsakdanjega meščanskega življenja, bi torej morala vzpostaviti totaliteto tudi na ravni teksta, tj. na ravni umetnine.

Tipološke karakteristike umetnostne totalitete pa je mogoče detektirati v enotnosti subjekta ekspresije z vsebinskimi sklopi, se pravi, da se koherentnost in kompleksnost uprizorjene stvarnosti harmonično skladata z uprizorjalno instanco. To pomeni, da bi za poglobljeno značilnost »celovitega umetniškega dela« lahko imeli neko določeno **ujemanje vsebine in oblike**. Prav tu pa je kleč.

Prevladujoči tok esteticističnih piscev je namreč uspel realizirati to zahtevo (Stefan George, Maurice Maeterlinck, J. K. Huysmans, idr.) s pomočjo naslonitve na poudarjeni individualizem, princip vizij in simbolov kot ključa do resnice, ki racionalnemu uvidu ni dostopna.

V opusu Stéphanu Mallarméja pa pride do zloma koncepta »celovitega umetniškega dela«, v katerem imamo opravka z nekim **zgrešenim srečanjem vsebine in oblike**. Organska umetnina se artikulira kot v sebi protislovno podjetje, ki skuša neuspešno integrirati (dobe-sedno) vse bogastvo življenja idej in stvari, se pravi: celotni univer-

<sup>20</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt 1974, str. 66.



zum, kot zgovorno priča Mallarméjeva nenehna obsesija in nedosežni cilj — projekt Knjiga. Projekt upesnitve absolutne lepote vsega in ničesar hkrati, niča in biti istočasno. Pot estetske zavesti, ki išče tisto obliko, s katero bi ustrezno izrazila absolut, se zato izteče v samospreminjanje vsebine, ki se navsezadnje izkaže za svojo lastno obliko.

Ne gre za to, da bi vsebina in oblika sovpadli, marveč za to, da **sama oblika postane na nek način vsebina**. Oblika ni torej nikakršen medij, ki naj instrumentalno-nevtralnno prenese podobo stvarnosti, marveč skrajni cilj in poslednji smoter: absolut sam. Logika teleološkega napredovanja k vnaprej zastavljenemu cilju, ki so mu podrejena vsa sredstva, tehnike in postopki, je namreč prav logika Knjige, ki ostane nerealizirana.

Še več: z vidika modernizma, ki ga je Mallarméjev opus tako bistroidno anticipiral in mu pripravil teren, se izkaže, da mora tak projekt po svoji osnovni strukturi ostati konstitutivno nujno nerealiziran. Meja moderne umetnosti ni toliko neka zunanja realnost, ki bi jo bilo nemogoče doseči, marveč sama umetnost kot nemogoča. Prav skoz to notranjo nemožnost trčimo ob nemožno istovetnost, v kateri »umetnost ne more postati ona sama.«<sup>21</sup>

Z drugimi besedami: svojo celovitost dobi le v projektivni naravnosti k celovitosti. Prav tako tudi Lautréamontov beg v anonimnost in dezindividualizacijo, Rimbaudova odpoved literaturi in sestop v de-estetizirano pustolovsko življenje trgovca s sužnji na svojstven način kažeta zlom koncepta »celovitega umetniškega dela«. Ne bi bilo pretirano reči, da je ta koncept ravno z naznačenimi pojavi doživel svojo definitivno katastrofo, v isti gesti pa je zato vzpostavil ustvarjalni dispozitiv, iz katerega so vzniknili tako modernizem kot tudi avantgardna umetniška gibanja prve četrtine 20. stoletja.

### Avantgardni napad na avtonomijo umetnosti

Dušan Pirjevec je strukturno bistvo avantgardističnih gibanj označil takole: »Pojem avantgarde same je očitno mogoč samo ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti, itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kot so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko pristanemo na

<sup>21</sup> Slavoj Žižek: *Zgodovina in nezavedno*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982, str. 78.

takšno pojmovanje, pristanemo na teleološko razumevanje dogajanja in bistva literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh.«<sup>22</sup>

Smer razvoja za romantično umetnost je nejasna, saj se utaplja v nedoločni neskončnosti hrepenenja po absolutni srečni Arkadiji domišljije. V avantgardističnih gibanjih pa je cilj mnogo bolj razviden. Zato nemara ni pretirano reči, da so avantgardna gibanja italijanskega futurizma, ruskega konstruktivizma in absurdizma, francoskega nadrealizma in dadaizma vsaj v nastavkih dedič romantične paradigme.

Naj se sliši še tako nenavadno, se vendarle ni mogoče izogniti dejstvu, da avantgardizem programsko formulira kot svoj cilj ravno realizacijo določenega absoluta, ki pa se ne razkriva več v umetniških oblikah čiste domišljije, lepote in subjektivnosti kot v romantiki, marveč na družbeni ravni. Se pravi, da skuša **princip totalitete prenesti iz umetniških del v vsakdanje življenje**. Zlom »celovitega umetniškega dela« torej ni prinesel samo resignacije, kot se je to zgodilo modernističnim umetnikom, ki so skušali s pomočjo shizofrene zavesti, abstrakcije in anti-reprezentacije izraziti fragmentacijo antropološkega izkustva, pri tem pa so striktno ostali znotraj umetniškega dela.

Prav to pa jih tudi ločuje od avantgardizma, ki ga predstavljajo kolektivna umetniška gibanja s svojimi programi, manifesti, deklaracijami, manifestacijami, strogim kodeksom obnašanja in ustvarjanja, nenehnimi javnimi provokacijami, itd.

Modernizem je, strogo vzeto, epohalni pojav in vase vključuje posamezne velike umetnike, ki delujejo le z močjo svoje **individualne ustvarjalnosti**, v **socialnem smislu neodvisno** od skupinskih akcij in projektov (npr. Kafka, Joyce, Proust), vsekakor pa znotraj institucije avtonomne umetnosti. Na drugi strani pa v svoj horizont vključuje tudi avantgardizem kot svojo skrajno, ekscesno obliko.

Za avantgardizem kot eksces modernizma pa je značilno, da ga žene najprej ravno upanje, da pot do absolutne subjektivnosti pelje skozi nekaj popolnoma drugega (das ganz Andere) od umetniškega dela: se pravi, skozi **socialno-praktično preoblikovanje konkretne življenjske eksistence**.

To upanje je bilo seveda podprto z radikalno idejo modernosti v njeni progresistični dimenziji, naperjeni k uresničitvi popolne ustvarjalne in življenjske svobode, tj. k idealu kvalitativno višjega in boljšega sveta. Destruktivni, negatorski in anarhični aspekti avantgardističnih gibanj se v tej luči izkažejo za funkcije poti k osvoboditvi zavesti izpod jarma vsakdanje rutine in smotnosti.

Popolna svoboda postane torej **skrajni cilj in ideal** ne le avantgardističnega projekta, marveč že tudi človeškega napredka sploh, kot je to pokazal Breton v svojem znanem Manifeste du surréalisme:

<sup>22</sup> Dušan Pirjevec: Avangardna umetnost i avangardna kritika, DELO (Beograd), št. 4, Vol. 17, 1971, str. 438.

Poisson soluble iz leta 1924. Arhetip avantgardizma kot takega zato z vidika končnega cilja oziroma telosa zgodovine, razumljenega kot stanje svobode in razrešitev vseh protislovij, ni le Bretonov **nadrealistični**, marveč še prej Marxov **komunistični manifest**.<sup>23</sup>

Ravno na tej ravni pa je dobro vidna tudi avantgardistična transformacija romantične paradigme: kolikor so namreč romantiki izhajali iz domišljije, lepote in ustvarjalnosti, so jo vselej že omejevali na prostor avtonomne umetnosti. Romantični utopizem namreč ni istoveten z utopičnim socializmom kot enim od poglavitnih socialno-političnih virov avantgardizma, ki skuša ta umetnostna sredstva vzpostaviti kot edini medij preboja k idealu svobodnega življenja.<sup>24</sup>

S tega vidika je seveda nujno treba estetizirati obstoječo obliko življenjske prakse. Znotraj estetizirane življenjske prakse pa institucija avtonomne umetnosti kajpak predstavlja nekakšno *contradictio in adiecto*. Zato bi bilo mogoče avantgardizem definirati tudi kot radikalni in globalni napad na institucijo avtonomne umetnosti, v kateri kritiki ni podvržena le ta ali ona stilska formacija, marveč **celoten koncept umetnosti kot prostora, ki je oddaljen, izvzet in izoliran od vsakdanjega življenjskega sveta**.

Odmik od vsakdanje življenjske prakse je v perspektivi avtonomne umetnosti sestavni del umetniške metode, v esteticistični poetiki pa dobi status konstitutivnega momenta. Avantgardizem torej raste iz esteticističnih temeljev, čeprav jih postavlja pod vprašaj. Ravno tako se odvrča od meščanskega socialno-duhovnega obzorja, njegove smotrnosti in tržne racionalnosti.<sup>25</sup>

Vendar pa gre pri avantgardizmu poleg tega tudi še za bistveni obrat in hkrati odskok od esteticizma: če je zaščitni znak umetnosti znotraj meščanskega socialnega in duhovnega okvira ravno neka določena distanca do tega okvira, pa skuša avantgardizem to **distanco ukiniti** oziroma preseči. To pa tako, da se usmeri k organizaciji neke nove, boljše in višje življenjske prakse. Strategija vzpostavitve nove življenjske prakse se mora artikulirati skoz problematizacijo ustaljenih umetnostnih tehnik in hkrati problematizirati sam način dosedanje problematizacije.<sup>26</sup> Skoz to optiko **dvojne problematizacije** pa dobimo vpogled v epohalni pomen, ki ga imajo avantgardistična gibanja.

Za kaj gre? Gre seveda za to, da avantgardizem ne izpostavi kritiki le neke ustaljene menjave umetnostnih kodov, poetik in estetskih kodeksov (klasicizem, romantika, realizem, itd.), marveč preizpraša sam horizont gibanja teh menjav. Ne zadovolji se samo z moderni-

<sup>23</sup> Marshall Berman: *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Verso, London 1983, str. 90—115.

<sup>24</sup> Matei Callinescu, op. cit. str. 106—107.

<sup>25</sup> Peter Bürger, op. cit. str. 28—29.

<sup>26</sup> *Ibid.*, str. 67.

stično strategijo zavračanja tradicionalne mimetične izrazne tehnike in premika k radikalni abstraktnosti. Avantgardizem gre še za pomemben korak dlje: skuša namreč zlomiti sam referenčni okvir, znotraj katerega je modernistični prehod k abstrakciji in odmik od reprezentacije sploh možen.

Skratka, napade okvir zgodovine umetnosti, znotraj katerega poteka ritmično menjavanje stilov. Avantgardizem je namreč poskušal razdreti standard, ki je bil za esteticistično doktrino še nedotakljiv: napadel je namreč samo institucijo umetnosti kot tako, kot zgodovinski in socialni fenomen. Pod vprašaj so bile nenadoma postavljene samoumevne predpostavke vseh dosedanjih, sicer ostrih, vendar s samim sistemskim okvirom omejenih bojov med umetnostnimi stilskimi formacijami: **individualnost, subjektivizacija, estetski kod razumevanja, recepcija, komornost**, tj. omejen krog (bolj ali manj ustrezno izobrazena) občinstva in topos avtonomije umetnosti glede na heteronomne kriterije, saj »totaliteta razvojnega procesa umetnosti postane evidentna šele na stopnji samokritike.«<sup>27</sup>

Prav to stopnjo samokritike pa uteleša avantgardizem. Kot je torej razvidno, tokrat prvič v zgodovini pride do zunajumetnostne kritike umetnosti, saj je bila v dosedanji zgodovinski členitvi konfliktov med umetnostnimi stili vselej na delu neka avtonomni umetnosti imanentna kritika. Avantgardizem je torej radikalno napadel dosedanja način produkcije, distribucije in recepcije umetnosti, ki je v vsaki dani epohi formiral dominantno predstavo o umetnosti in njeni funkciji. Avantgardistična gibanja s tega vidika ne izpostavijo zgolj premoči sodobnosti, žive zdajšnjosti, aktualnega trenutka nad preteklimi epohami, kot je to storil modernizem, saj jih je fascinirala najpoprej ravno prihodnost, v imenu katere je treba brezpogojno nujno transformirati sedanjost.

Od tod tudi **povezovanje umetniških avantgard z revolucionarnimi partijami** boljševikov (konstruktivizem), komunistov (nadrealizem) in fašistov (futurizem). Spričo definitivne usmerjenosti k revolucionarni spremembi umetnosti in sveta gre avantgardizmu najpoprej za radikalni prelom s samo logiko igre med močjo in kontra-močjo posameznih stilov: za prelom, s katerim bi se izotali iz ujetosti v tradicijo kot »igro neštetihih idiotskih generacij«, kakor jo je označil Rimbaud, ki so ga nadrealisti priznali za svojega duhovnega očeta.

Zato je tudi razumljivo, da metoda avantgardističnega preloma ne parazitira le na tisti metodi zavračanja, ki jo zaznamuje prevlada enega umetniškega stila nad drugimi, pač pa se vzpostavi kot način ukinitve stilov sploh: namesto Vrhovnega Umetnostnega Stila avantgardizem namreč forsira življenjski stil. Forsira revolucionarno spremembo, tj. **heteronomizacijo umetnosti in estetizacijo življenja**, s tem

<sup>27</sup> Ibid., str. 11.

radikalnim korakom pa se poslovi tudi od romantičnega razcepa na »lepo dušo« in »grdi svet«.

Zdaj je namreč samo umazano empirijo vsakdanjosti treba esteti-  
zirati in torej preoblikovati po kriteriju umetnosti.<sup>28</sup> Osnovne predpo-  
stavke avantgardističnega projekta je potemtakem mogoče povzeti v  
treh točkah. Prva je gotovo v tem, da je treba transcendirati institu-  
cijo avtonomne umetnosti, drugo povzema zahteva po prehodu v zunaj-  
umetnostni kozmos vsakdanjega življenja ob sočasni ohranitvi domi-  
šljije, ustvarjalnosti in estetskosti kot temeljnih življenjskih principov,  
tretja pa se razkriva v obliki navezave na revolucionarne politične  
partije, s pomočjo katerih naj bi teleološko spreminjanje sveta (družbe)  
glede na kriterij vnaprej dane zamisli dobilo čutno-nazorno kvaliteto.  
Generično izhodišče tako politične kot umetniške avantgarde je nam-  
reč v domišljiji, ki pa jima kot taka **ne zadošča**, ker se giblje znotraj  
sebi lastne realnosti, tj. realnosti, različne od dejanske, konkretne  
stvarnosti vsakdanjega sveta.

Zato politična in umetniška avantgardistična gibanja terjajo pre-  
mik iz imaginarne na realno raven. Namesto svobodne domišljijske  
kompozicije zahtevajo racionalno konstrukcijo. Avantgardizem pri tem  
ne izpostavlja le svoje vodilne, marveč najpoprej gospodstveno, tj. ob-  
lastniško vlogo. Kdor se ne podreja eshatološkemu projektu o pre-  
oblikovanju sveta, je izločen iz avantgardističnega občestva, kot so  
bili v imenu revolucionarne ortodoksije izključeni npr. mnogi pripad-  
niki nadrealističnega gibanja (Artaud, Vitrac, Aragon, itd.)<sup>29</sup> in bolj-  
ševiške partije (Trocki, Buharin itd.). Kdor se ne more integrirati, ga  
je treba ekskomunicirati. Tertium non datur. Drugi, drugačni, izklju-  
čeni so s tem ekskluzivističnim mehanizmom degradirani na raven  
izmečka, izrodka, kakor so radi imenovali svoje nekdanje tovariše in  
kasnejše (po čistki, seveda) sovražnike leninisti. Posebnosti in drugač-  
nosti v tem kontekstu ni mogoče trpeti. Monopol nad zakonodajno in  
izvršilno oblastjo je namreč možen le na podlagi **monolitnosti, homo-  
genosti, notranje enotnosti**, ki privzema v svoji organizaciji vojaške  
oblike.

Na tej ravni se totalni projekt spreminja v totalitarizem: ima-  
nentna razsežnost izvirnega bistva avantgard, kolikor so revolucionar-  
ne in torej v skladu s svojim pojmom, je namreč prav v tem, da se  
ne ustavijo pri umetniški, individualni, znotrajtekstualni kritiki »post-  
varelega« sveta, kot je to značilno za modernizem, marveč ga skušajo  
preoblikovati po meri svojega eshatološkega programa.

Subjektivitete posameznih članov gibanja so s tega zornega kota  
seveda **podrejene** kolektivnemu revolucionarnemu Subjektu politične

<sup>28</sup> Renato Poggioli: Teorija avangardne umetnosti, Nolit, Beograd 1975, str. 103—105.

<sup>29</sup> Maurice Nadeau: Istorija nadrealizma, BIGZ, Beograd 1980, str. 209 et passim.

in estetske akcije. Celota gibanja je torej več od njenih sestavnih delov, če naj tako rečemo. V avantgardnih gibanjih namreč nimamo opravka s pluralizmom partikularnih (personalnih) vizij, saj gre za gospostvo ene same obče ideje. Vse posebno in posamično se mora ukloniti diktatu občega. Vendar pa je ravno socialni in umetnostni pluralizem moderne epohe predpogoj za vznik avantgardnega projekta.

Avantgarda problematizira konformistično večinsko kulturo, s tem pa »vzbuja videz, da je v službi estetskega in političnega pluralizma. Herojska kritičnost avantgardistične agresije, ki se v soočenju s kolo- som prevladujočega konformizma zdi brez vsake realne možnosti na uspeh, njena marginalnost — vse to prikriva realnost njenega impli- citnega totalitarizma.«<sup>30</sup> Z vidika teh predpostavk pa se spremeni tudi pglavitna karakteristika umetnosti. Ne gre le za to, da nimamo več opravka s strukturo »celovitega umetniškega dela«, ki bi bilo raz- berljivo po načelu hermenevitičnega horizonta razumevanja, marveč za to, da pristna avantgardistična dela, ki štejejo, »niso nikakršna dela več« (Adorno).

### Gospostvo nad svetom

Estetske recepcije avantgardističnih umetnin ne bi bilo ustrezno iskati v načinih komorne kontemplacije: oblikovane so namreč z namenom, da pri občinstvu ne sprožijo individualnega estetskega do- življaja, ampak množični šok, saj skušajo provocirati in škandalizirati.

Nemara najlepšo ilustracijo avantgardističnih metodoloških prije- mov in konceptualnih intenc daje postopek montaže, ki so si ga sicer uspešno sposojale tudi modernistične umetnine, vendar predstavlja osnovni izvirni prispevek, ki so ga v zakladnico umetnostnih tehnik in pridobitev dale prav avantgarde. Rojstni kraj montaže so namreč avantgardni filmi, feljtonske fotomontaže in literarni kolaži z začetka 20. stoletja.

Organska celovitost kot karakteristika tradicionalne umetnosti z uveljavitvijo avantgardnega montažnega postopka dokončno izgine, saj ravno montaža razgali način izdelave, tj. produkcije umetniškega dela, ki je bilo do tega trenutka prikrto. Glede na ugotovitev Claude Levi- Straussa, ki je ob analizi različnih metodologij priprave hrane pokazal, da velja skrivanje procesa nastanka (hrane, misli, umetnosti, itd.) za celotni horizont evropske metafizike, je epohalni značaj avantgardnih gibanj še toliko bolj očit. Avantgarde namreč priženejo logiko mo- dernosti, tj. težnje po drugačnem, različnem in novem **do samega roba**. Do radikalne zaostritve in istočasno razgalitve, takorekoč defetišizacije

<sup>30</sup> Igor Zabel: Umetnost in teorija v postmodernizmu, Problemi-Litera- tura, št. 2, vol. 15, 1987, str. 126.

**faustovskega sna o obvladovanju sveta.** Kolikor namreč montažna umetnina destruira organske vezi med stvarmi, predmeti in ljudmi, pravzaprav ni nič drugega kot rezultat predpostavke o prometejskem preoblikovanju sveta, brezpogojnem raziskovanju njegovih skritih potencialov in brezobzirni manipulaciji z njegovimi prvinami.

Razlika med »natura« in »kulturo« se ob tem sicer drastično izpostavi, a v istem hipu izbriše, saj je montaža prav v svoji neorganski razsežnosti kot učinkom kombinacije izvorno nepovezanih sestavin iz »nature« in »kulture« morda najboljši primer gospostva, ki ga spričo svojega eshatološkega programa avantgardistični projekt izvaja nad naravo, kulturo in izročilom nasploh.

Se pravi, primer gospostva, ki mu je to izročilo zaradi brezpogojne zahteve po vedno novem izročeno na milost in nemilost. Z vidika tega gospostva pa se nam na nepričakovan način pokaže skriti oziroma transcendentalni okvir in hkrati prag tiste tendence, ki ne določa le tradicionalne umetnosti, marveč tudi avantgardistična gibanja. Okvir te tendence predstavlja platonizem kot koncept in volja do obvladovanja sveta, kot metafizična podlaga sleherne (tudi avantgardne, revolucionarne, umetniške) teleologije.

Tako tradicionalna kot tudi avantgardna estetska teorija namreč izhajata iz superiornosti umetnostnega produkta nad naravo. Nanjo gledata kot na nekaj, kar je pod nivojem edino prave, tj. umetne oziroma umetniške urejenosti. V tem je seveda treba videti moment civilizacijskega vpliva judovsko-krščanske dediščine, znotraj katerega nastopa narava kot božji umotvor nižjega reda. Šele izdelki človeških rok, umetniški izdelki, imajo možnost, da se dvignejo k Bogu, k božji umotvorni vsemogočnosti. Z vidika Platonove teorije ustvarjalnosti Bog ni nič drugega kot Ideja Idej, kot vrhovna ideja. Kolikor torej najpoprej obstaja svet idej, ki jih umetnost bodisi posnema bodisi ni sama nič drugega kot njihovo »čutno svetenje« (Hegel), se giblємо znotraj volje do obvladovanja sveta, ki postavi znanost, filozofijo, racionalno znanje nad umetnost in njene figurativne upodobitve.<sup>31</sup> Se pravi, da pojmuje umetnost sicer kot nadrejeno naravi, vendar podrejeno določeni Ideji. Družba kot umetniško delo, kakor so si to zamišljali avantgardni umetniki, s tega vidika ni le spoznavna kritika in transcendiranje dotedanje »dekorativne funkcije umetnosti v svetu terora«, <sup>32</sup> ampak je najprej teror same racionalne zamisli nad svobodno imaginacijo.

Projektivna naperjenost k prihodnosti, utopični programi, montažna racionalnost, sistemsko eksperimentiranje v smeri združevanja teh-

<sup>31</sup> Tine Hribar: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem, Problemi-Literatura, št. 3, vol. 14, 1986, str. 104.

<sup>32</sup> Herbert Marcuse: Estetska dimenzija, Školska knjiga, Zagreb 1981, str. 134.

noloških in domišljajskih sredstev, da bi se realno in imaginarno preoblikovanje sintetizirala v funkciji spremembe sveta, konstrukcijski principi: to so strukturni elementi avantgardistične doktrine. Avantgardizem je zato še vedno zavezan faustovskemu snu, katerega filozofsko ozadje je platonizem, mitološka podlaga pa prometejski upor.

**1907**

Literarni spisi Michela Foucaulta

Michel Foucault (1926-1984) je bil francoski filozof, zgodovinar, sociolog in literarni teoretik. Njegova dela so se osredotočala na raziskovanje moči, znanja, jezika in identitete. Njegovi najpomembnejši deli so *Discipline and Punish* (1975), *Madness and Civilization* (1964) in *History of Sexuality* (1976-1984). Foucault je bil eden izmed ključnih avtorjev dekonstrukcije in postmodernizma. Njegova dela so imela velik vpliv na literarno teorijo, kulturološko razmiselnost, zgodovinsko raziskovanje in filozofsko razpravo o moči in znanju. Njegova dela so bila tudi pomembna za razumevanje družbenih struktur in identitete. Njegova dela so bila tudi pomembna za razumevanje družbenih struktur in identitete.