

Prikazi in ocene

Marxova izgubljena estetika

Knjiga Margaret A. Rose¹ je sestavljena iz dveh delov. Prvi obravnava vlogo vizualne umetnosti oziroma slikarstva in estetične teorije v Marxovih zgodnjih letih, drugi pa, naslovljen »Ruski Saint-Simon: umetnik kot proizvajalec v Rusiji od tridesetih let 19. stoletja do tridesetih let 20. stoletja in naprej«, mesto saintsimonizma v teh stotih letih. V tem drugem delu gre nadalje za ideje konstruktivistov o avantgardi in za probleme avantgarde vis-à-vis rojevajočega se socialističnega realizma. Izhodišče je torej Marx, ali kot pravi avtorica: »Večina del, ki so do danes izšla kot študije o marksistični estetiki, se ukvarja ali s tem, da aplicirajo Marxove teorije na pripovedne umetnosti, ali pa so zavzela tekstualni pristop k njegovim pripombam k estetični teoriji. Zelo malo teh del pa govori o njegovem odnosu do vizualnih umetnosti njegovega časa. Kadar se omenja Marxovo ime v razpravah o vizualnih umetnostih s stališča, ki se je razlikovalo od narativne teorije, je tudi to večinoma v kontekstu razprave v našem stoletju med socialističnim realizmom in modernizmom, pri čemer je znova le malo pozornosti deležno to, kar je Marx de-

jansko videl ali mislil o vizualnih umetnostih.

Ta knjiga bo, nasprotno od teh študij, poskušala odpreti novo polje raziskovanja o tem, kar je Marx sam videl v vizualnih umetnostih v Nemčiji, Franciji in Angliji 19. stoletja, in se poskušala tudi vprašati, kako lahko informacije, ki jih pridobimo iz takšnih raziskav, vplivajo na sedanje poglede, kot tudi na one iz zgodnjega 20. stoletja, na to, kaj bi lahko bila Marxova estetična teorija.«²

Po avtoričinem mnenju je Marxova estetika produktivistična in od tod tudi njeno zanimanje za konstruktivizem v Sovjetski zvezi: zdi se ji, da je ravno ta avantgardistična smer eden izmed legitimnih dedičev Marxove *implicite* izdelane estetike, nikakor pa ne socialistični realizem, kot se je pogosto trdilo.

Margaret A. Rose jemlje torej za izhodišče nekakšno arheologijo ali rekonstrukcijo Marxovih bolj ali manj izoblikovanih pogledov na tedanje vizualne umetnosti in hkrati njegovo vedenje, njegovo poznavanje vizualnih umetnosti tednjega časa, to pa zelo spominja na podobni projekt S.S. Prawerja,³ ki v uvodu v to knjigo pravi, da skuša »bralcu pred-

1. Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic (Karl Marx & the visual arts)*, Cambridge University press, Cambridge 1984, 1988², 216 str.

2. *Ibid.*, str. 1.

3. S.S.Prawer, *Karl Marx in svetovna literatura*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1981 (1976).

staviti tako pošteno in tako popolnoma, kot to dopušča avtorjeva lastna usmeritev, kaj je Marx rekel o literaturi v raznih obdobjih svojega življenja; kako je uporabil številne romane, pesmi in drame, ki jih je bral za užitek, za razvedrilo ali v napotilo; in kako je vpeljal v dela, ki se niso očitno ukvarjala z literaturo, izrazje in pojme literarne kritike.«⁴

Seveda je, če tako rečemo, Praverjev projekt »osrednejši«, saj je za Marxa literatura nedvomno igrala pomembnejšo vlogo kot vizualna umetnost, vseeno pa z današnjo aktualizacijo vizualnih umetnosti v nasprotju ali vsaj v njihovi nadvladi glede na literaturo takšna obravnava pridobiva pomen, ki morda ni le akademski, saj so ravno interpretacije Marxovih idej bistveno oblikovale in vplivale na estetiko ter teorijo in prakso umetnosti 20. stoletja, namreč v okviru tako ali drugače razumljenih projektov modernizma. Zato bomo tvegali trditev, da obravnavana knjiga ne pomeni v prvi vrsti še enega zastaranega projekta, s katerim je avtorici pač uspelo najti pri Marxu še en vidik, ki doslej še ni bil obravnavan, marveč kaže ravno na omenjeno novodobno uveljavljanje vizualnega.

Avtorica prične svojo rekonstrukcijo odnosa Marx – vizualne umetnosti njegovega časa s prikazom »nazarencov«, ki so se zgledovali pri Dürerju in Rafaelu.⁵ Nazarenci so bili deležni posebne pozornosti v spisih Heineja in Feuerbacha, pa tudi B. Bauerja, vsi trije so jih

obravnavali predvsem v okviru opozicije helenizem-romanticizem. »Bran kot helenist, je Hegel za Bauerja postal način, kako napasti tako konservativno branje heglovske estetike kot obrambe pruske države, kakršna je tedaj obstajala, in romantike, ki jo je ta država podpirala na račun piscev, kot je bil on sam.«⁶

Rosova obnovi Marxovo spoznavanje vizualnih umetnosti na univerzi in drugje ter preide nato na »Pariške rokopise«, ki so po njenem mnenju izhodišče Marxove produktivistične estetike. Kaj razume pod tem, razloži naslednji citat: »Ideal neodtujene 'umetniške' oblike produkcije funkcionira za Marxa v njegovih *Rokopisih* iz 1844 in v nasprotju do njegovega nasprotnika Adama Smitha kot še neuresničena alternativa ekonomsko produktivnim – in odtujenim – oblikam dela, ki ga spodbuja industrijski kapitalizem. Nadalje, za Marxa, nasprotno od Kanta in Schillerja, obstoječa umetnost ni predstavljala 'Ideala', ki bi bil ločen od dejanskega sveta ekonomske produkcije ter bi ga transcendiral, marveč produkt istih odtujenih pogojev, pod katerimi je nastala ekonomska produkcija. Tako je za Marxa osvoboditev čutov iz njihovega stanja odtujenosti problem, ki ostaja vezan na ta konec odtujenosti dela ...«⁷

Ravno ta točka je tista, ki Marxa povezuje s Saint-Simonom, hkrati pa je Saint-Simon avtor, ki je ključnega pomena za razvoj avantgardne umetnosti v Rusiji pred revolucijo in še posebej po njej.

Rosova v svoji knjigi pokaže predvsem,

4. *Ibid.*, str. 9

5. Predvsem Rafael služi Marxu (pa tudi Engelsu) za pogost primer umetnika; prim. npr. *Nemško ideologijo* itd. Rafaela posebej poudarja tudi Hegel.

6. *Op. cit.*, str. 60.

7. *Ibid.*, str. 79.

da so moderne razprave o Marxovi pripadnosti idejam realizma ali modernizma deplasirane, saj je to dilema, ki je v njegovem času ni bilo in zato zanj v bistvu ne obstaja. »Študija vizualnih umetnosti v Marxovem času ... je pokazala, da je bil Marx vključen v razprave o političnem pokroviteljstvu, ki so ga religiozni romantični umetnosti, ki je postala priljubljena v zgodnjem 19. stoletju, ponudili nemški nazarenci. S to temo je bila povezana, kot smo videli, tako Marxova raba Saint-Simonove kritike zakrnelih fevdalnih sestavin

v industrijskih družbah devetnajstega stoletja kot tudi raba koncepta avantgarde, s katerim je Saint-Simon nasprotoval fevdalnim konceptom vodstva in pokroviteljstva, ki so delovali v njegovem času.«⁸

Knjigo Margaret Rose ne smemo dojemati izključno v jugoslovanskem kontekstu, kar pogosto počnemo, kadar obravnavamo marksistične ideje tega stoletja, saj to pomeni predvsem, da uradno rusko estetiko, filozofijo in sploh marksizem zavračamo kot nemarksizem in zato kot nekaj, kar zasluži kvečjemu teoretsko obdelavo, kakršna pripada ideologiji. Zavedati se je namreč treba, da je tudi ta uradna ruska marksistična teorija ali kritika igrala pomembno vlogo v številnih zahodnih deželah, kjer vse do konca šestdesetih let ideje frankfurtske šole niso bile prevladujoče, kar ravno tako velja za pisce, kot sta bila Korsch ali zgodnji Lukács. Pri nas je zaradi specifičnih zgodovinskih razlogov, povezanih predvsem z letom 1948, vzniknilo zanimanje za avtorje, ki so bili tedaj tudi drugje skoraj neznani, vsekar pa povsem obrobni. Vladajoča

»marksistična« teorija je bila tedaj, uradna ruska oziroma sovjetska teorija oziroma kritiško pisanje, marsikje pa so jo tako percipirali tudi še dosti kasneje. Marx je tako v tem okviru imel predvsem politično in s tem ideološko konotacijo, dosti manj pa teoretsko, vendar to še ne pomeni, da ni imel tudi teoretskih učinkov, in to najprej zato, ker je bilo njegovo delo razumljeno kot teoretska osnova vladajoče sovjetske ideologije in nato zato, ker je služil za osnovo kritiške in prakse, vezane na različne zvrsti umetnosti.

V kontekstu obravnavane knjige je to pomembno predvsem ob pooktobrski ruski umetnosti, in to tako avantgardistični kot tisti socialističnega realizma. Kot je bilo omenjeno, je drugi del knjige posvečen ravno ruski umetnosti.

Podobno kot je bilo ob socialističnem realizmu ugotovljeno že na področju literature, je izhodišče tudi v likovni umetnosti ruska umetnost prejšnjega stoletja. V primeru likovne umetnosti so to t.i. »peredvižniki«, realistični slikarji šestdesetih let preteklega stoletja, ki so vzeli »rusko podeželje ter njegovo ravnokar emancipirano kmetstvo za predmet svojega slikarstva ter realizem za svoj stil. Čeprav so jih kasneje socialistični realisti iz tridesetih let opisovali kot pionirje kritičnega upodabljanja družbene stvarnosti, lahko o peredvižnikih 19. stoletja rečemo, da so nanje ravno toliko vplivale religiozne slike nemških nazarencov v njihovih zgodnjih letih, kot katerakoli socialna teorija. ... Glede na to, da vemo, kaj so nazarenci pomenili Marxu v njegovem času, postavlja povezovanje njih in ruskih socialnih realistov šestdesetih let 19. stoletja in kasnejše poskuse narediti iz Marxa predhodnika socialističnega realizma

8. *Ibid.*, str. 164.

skupaj s peredvižniki v ironično, če že ne tudi vprašljivo luč.«⁹

Če Rosova upravičeno spodbija povezovalo med Marxom in socialističnim realizmom – kar je nekaj, kar je bilo storjeno že tudi za tovrstno literarno usmeritev – ter opira svoje dokazovanje na njegovo odklanjanje nazarencov v Nemčiji njegovega časa, pa se zdi, da je neka druga njena ugotovitev dosti pomembnejša novost v okviru obravnave avantgardne umetnosti.¹⁰

»Po zmanjšanju državnega financiranja avantgardnih umetnikov je ponovna vpeljava zasebnega umetniškega trga leta 1921 pripeljala tudi do ponovne rasti realistične umetnosti, ki so jo v prejšnjih letih zavrgli avantgardni konstruktivisti. Ker je bila realistična umetnost, ki so jo nekoč prakticirali socialni realisti šestdesetih let (in ki je kasneje postala osnova umetnosti socialističnega realizma), ljuba zasebnim zbiralcem umetnosti, za katere je avantgardna umetnost konstruktivistov še vedno pomenila ali skrivnost ali pregreho, je znova postala priljubljena. Prek ustanovitve Združenja umetnikov revolucionarne Rusije (Ažh(R)R) leta 1922 in oživitve Društva peredvižnikov je realizem kmalu pridobil organizacijsko in politično moč, ki mu je v tridesetih letih zagotavljala uspeh nad avantgardo.«¹¹

Z drugimi besedami, začetek dvajsetih let je omogočil ponoven vzpon realizma, kar je nato bistveno prispevalo k njegovi ponovni uveljavitvi v obliki socialističnega realizma v obdobju stalinizma ter njegovi zmagi nad avantgardistično

umetnostjo. Nekaj podobnega trdi tudi Boris Groys: »Če je bilo za avantgardo in njene pripadnike geslo socialističnega realizma način umetniške reakcije in 'padeč v barbarstvo', pri tem ne smemo pozabiti, da je socialistični realizem samega sebe videl kot rešitelja Rusije pred barbarstvom,«¹² ki ga je predstavljala ravno avantgarda s svojim zavračanjem ruske tradicije. Nekoliko drugačno, lahko bi rekli, da bolj prevratno razlago konca avantgard v Rusiji daje Leonid Bažanov: »Prepričan sem, da ni bil boljševizem tisti, ki je povzročil konec ruske avantgarde; ideološka represija se je preprosto ujela s krizo umetniške zavesti.«¹³

K temu dodajmo, da je tudi v Nemčiji »nova stvarnost«, začeni z letom 1925, pomenila preobrat glede na predhodni ekspresionizem. »Če želimo v zvezi z 'Neue Deutsche Sachlichkeit' govoriti o regresiji, velja to vsaj za njeno 'desno' krilo.«¹⁴ Da se nekaj podobnega ni pripetilo italijanskemu futurizmu druge polovice dvajsetih ter tridesetih let, gre pripisati močnemu nacionalizmu (in zvečine pripadnosti fašizmu) večjega dela futuristov ter manj represivni naravi fašističnega režima v Italiji.

Navedeni zgledi dokazujejo, da je najbrž treba na novo ovrednotiti avantgardno umetnost z začetka stoletja oziroma na novo ugotovitvzroke njenega izteka konec dvajsetih in v začetku tridesetih let, tj., vprašati se, ali ta iztek res lahko v prvi vrsti pripišemo ideološki in politi-

9. *Ibid.*, str. 103.

10. Čeprav so tudi nekateri drugi avtorji pred nedavnim prišli do podobnega sklepa, a o tem več v nadaljevanju.

11. *Ibid.*, str. 141.

12. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Hanser, München 1988, str. 46.

13. L. Bažanov, »La rencontre Urss-Occident; quinze questions«, *Art Press*, št. 135, Pariz, april 1989, str. 15.

14. R. Marker, *Die bildenen Künste im Nationalsozialismus*, DuMont, Köln 1983, str. 31.

čni represiji. Ta ugotovitev bo še naprej ostala veljavna za Nemčijo, medtem ko je že sedaj (in to dokazuje tudi knjiga Margaret Rose) sporna za Sovjetsko zvezo.

Kot je bilo omenjeno na začetku tega prikaza, obravnava Margaret Rose v prvem delu knjige Marxov odnos do vizualnih umetnosti. Tu se zdi, da je osrednja vrednost dela rekonstrukcija polja likovnih umetnosti njegovega časa in opozorilo na zveze s Saint-Simonom.

V drugem delu, ki je posvečen ruski umetnosti, najprej rekonstruira likovno polje Rusije 19. stoletja, da bi nato

spodbila pogosto (in tudi pogosto kritizirano, čeprav le redkokdaj argumentirano) tezo o Marxovi povezanosti s socialističnim realizmom ter v sklepnem delu pokazala, da je avantgardna umetnost pooktobrske Rusije doživela zlom zaradi vnovične prevlade realistične umetnosti za časa NEP-a ter zaradi vnovičnega navezovanja pooktobrske ideologije na tradicije Rusije prejšnjega stoletja.¹⁵

Aleš Erjavec

15. Pri tem je pomembno vlogo igral Plehanov oziroma njegova stališča, ki so bila temelj tovrstnih stališč kot tudi kritik drugačne umetnosti.