



Janez  
Strehovec

## Pravilne umetnine in umetnost že brez njih

K razmišljanju o avantgardi, modernizmu in neoklasicizmu, h kateremu me je spodbudila anketa Sodobnosti o postmodernizmu, se vključujem s kratko predstavitevijo Lukácssevega prispevka k razumevanju pravnega (neo)klasicističnega umetniškega dela kot norme, ki je sicer tako odločilna za vsa, danes spet aktualna razmejevanja med tradicijo, modernizmom in avantgardo. György Lukács, modernizem in avantgarda? Ali ne pomeni to vračanje pravzaprav seganje k Lukácsu in še posebej ob vprašanih sodobnih umetniških procesov nekakšno vulgariziranje, poenostavljanje ali celo ideološko nasilno gnjavljenje s tradicijo, ki je v estetiki in literarni zgodovini doživela pravzaprav popoln neuspeh? Pri tem mislim na znane Lukácsseve prispevke k vprašanjem (socialističnega) realizma in na favoriziranje teorije umetniškega odraza, pravzaprav zrcaljenja od umetnosti različne dejanskosti. Prav tako se lahko vprašamo, ali ni igral pisec *Teorije romana* — pač v okviru določene dobe, ideološkega in zgodovinskega okolja — klavno vlogo razsodnika nad zdravo in bolno umetnostjo, velikim realizmom in zgrešenim modernizmom? Neutemeljeno je v svojem bojevito-ideološkem obdobju metal v isti koš tudi tako različne sodobne avtorje, kot so Musil, T. S. Eliot, Kafka, Joyce, Beckett in G. Benn.

V tem prispevku se ne mislim ukvarjati z Lukácssem kot kontroverznim teoretikom socialističnega in kritičnega realizma, temveč me zanima izključno kot avtor zanimive in izvirne teorije pravnega (neo)klasicističnega umetniškega dela, ki sicer veliko dolguje tudi znanim Goethejevim razmišljanjem o umetnosti, njenih oblikah in funkcijah. Mimogrede naj omenim le, da je bil Lukács kot filozof-estet in literarni zgodovinar izredno protislovna osebnost, saj segajo njegovi prispevki od nemogočih in zbanaliziranih socrealističnih intervencij do izvirnih prispevkov k fenomenološki estetiki (predvsem iz njegovega zgodnjega, heidelberškega obdobja). Prav tako je potrebno tudi njegovo teorijo umetniškega odražanja razumeti predvsem skozi fenomenološko in kantovsko tradicijo, ki je nanj kljub hegelovski vse življenje »podtalno« delovala, saj vključuje radikalno razmejitve med realnim in irealnim, praktičnim in imaginarnim. S statusom nestvarnega odraza pravzaprav rešuje Lukács umetnost pred njeno popolno integracijo v prakso in njenimi naivnorealističnimi stališči in ravnanji.

Za omenjene probleme, izpostavljene v tem nenavadnem naslovu, namreč o vprašanju pravilnosti umetniških del, je pomenljivo zlasti avtorjevo zadnje in hkrati najobsežnejše delo s področja estetske teorije — *Svojevrstnost estetskega*, v katerem je velikopotezno in praktično že brez usodnejših ideoloških prisil sintetiziral in tudi bistveno poglobil svoja spoznanja o jedru umetnosti, ustvarjalnosti in lepote. V tem obsežnem tekstu ni le razmejil estetska oziroma umetniška odražanja od tistih s stališča vsakdanjega življenja in znanstvene deantropomorfne nastrojenosti, temveč je v različnih

poglavjih preciziral posebnost umetniškega dela kot tvorbe nasploh. G. Lukács je namreč avtor, podobno kot pri nas Josip Vidmar, ki popolnoma jasno ve, kaj umetnost je, in kaj že ni več. Prav na temelju Lukácsevega ukvarjanja z umetniško »pravilnostjo« v tem delu nam postane razumljivejša tudi njegovo, sicer ideološko obarvano in na prvi pogled nasilno razločevanje med zdravo in bolno umetnostjo, točneje, pravilno (realistično, neoklasicistično) umetnostjo in umetnostjo, ki to ni, saj je napačna (»bolestni« romantizem in modernizem) in jo zato iz tega konteksta povsem izloča. Videti je, kot da niso bile direktive realsocialističnih kulturnih politik edini vzrok, ki je silil Lukácsa k njegovemu znanemu nestrinjanju in konfrontaciji z moderno umetnostjo, temveč je bilo to predvsem njegovo spoznanje in že teorija o pravilnem neoklasicističnem umetniškem delu, razumljenem iz-razito ahistorično.

In kakšno je to delo, pravilna umetnina torej, svojevrstna norma, s katero tudi kritično obračunava umetniška avantgarda in se ji infantilno in modno upirajo modernizmi vseh vrst v svojih bežanjih ali tudi vračanjih na položaj umetnosti kot umetnosti?

Pravilno umetniško delo je mimetično, torej ga moramo brati, dekodirati na referencialni ravni. Predpostavlja torej svet, ki se razlikuje od umetniškega koda in oblike ter je relevanten za njegovo odkrivanje smisla.

Ontološko-antropološko je utemeljeno na znakovnem sistemu I', torej na »svetu« posameznikovih evokativnih reagiranj, ki se lahko ustrezno opredmetijo le na ravni umetniškega; pri tem je Lukács mislil predvsem na pojav ljubezni in hrepenenja, na občutja in slutnje o tem, kaj ljubljena oseba pomeni sočloveku, kako jo doživlja. Oblika pravilne umetnine je lepa v smislu harmoničnega in simetričnega reda.

Njeni liki imajo irealen, fiktiven status; že od Aristotela dalje je v umetnosti pomenljiva zlasti logična kategorija »verjetnost«. Učinki teh umetnin zbudajo iluzije, avratično zamaknjenost in potem grand mal katarze, emocije očiščujočo povrnitev iz ekstatičnega, umetnega stanja.

Umetnina je čisto drugo od njenih elementov, presega jih kot simbolna celota. Na konstrukciji ali montaži utemeljena umetnina, kot je tista, opredeljena v Piscatorjevi in Brechtovi teoriji gledališča, ki dopušča samostojno in polno izživetje posameznega montiranega dela (na primer glasbenih, likovnih, pevskih ali filmskih vložkov), je, razumljivo, za Lukácsa napačna.

Pravilna umetnina je mojstrena v mediju čutnega in na ravni posebnega. Intelktualizem in poudarjena mišljenjska abstraktnost v njej pomeni napako, zdrvs v kvaziteoretičnost; takšno delo ni potem ne eno ne drugo (ne znanost ali ideologija ne umetnost), temveč zgrešen hibrid. Mislim na primere, ko »ideja« ni brez ostanka integrirana v delo, potajena v njem, temveč mestoma sega iz njega, štrleče moti kot tujek, opozarja nase mimo celote. To so pravzaprav primeri, o katerih je tako značilno razmišljal že Engels v svojih popularnih pisemskih intervencijah o vprašanih tipičnega in realizma (na primer pojav »šileriziranja«).

Pravilno umetniško delo je utemeljeno na simbolu. To je pravzaprav ključna teza Lukácsevih razmišljanj o umetniški pravilnosti. Tu se avtor *Teorije romana* eksplicitno opira na znana Goethejeva razlikovanja simbola in alegorije v delu *Maksime in refleksije* in na Benjaminovo estetiko alegorije, razvito ob oblikah in intencijah Baudelairovih *Rož zla* in moderne Pariza drugega cesarstva, ki jo, razumljivo, kritizira. »Resnična simbolika je tam,

kjer posebno ne predstavlja splošno kot sanje in sence, temveč kot živo trenutno razodetje neizčrpnega.«<sup>1</sup> Ta Goethejeva sentenca meri na zajetje celote v mediju čutno intenzivnega posebnega, ki simbolično predstavlja genetično, diahrono, neposredno, partikularno, likovno kot tako, zavestno ostro zoperstavljenemu posplošenemu nedoločnemu, razbitemu, okruščkom, osamosvojenim elementom, brezlično abstraktnemu.

Čisto drugo simbola je alegorija, pripoznana v svojem nasprotju do čutnega, detajlnega, posebnega. Alegorija se »tepe« z logiko umetnine kot narave, organskega ideala, celote in njene homogene pravilnosti. Alegorik kot — po Walterju Benjaminu — melanholik in mislec samotar sega s svojo intencijo že prek umetniškega dela, saj je zanj odločilen le neki čisto drugi »več« umetnosti, ki nas usmerja v drugačni in najnovejši (uspešnejši?, zgodovinski?) svet. Walter Benjamin je razvil svojo estetiko alegorije tako ob refleksiji baročne žaloigre in takratne poetične emblematike kot tudi in predvsem ob analizi baudelairovske boemske moderne in njenih liričnih odgovorov v poeziji arabesk in metafor. Tukaj navedimo nekaj značilnih avtorjevih sodb o alegoriji: »Vsaka oseba, vsakršna stvar, sleherno razmerje lahko pomeni nekaj poljubno drugega.«<sup>2</sup> In v zvezi z Baudelairovo poezijo: »Izdrtje reči iz njihovih običajnih zvez, kar je v navadi pri blagih, kadar jih razstavljajo — je za Baudelaira zelo značilen postopek. Ujema se z uničenjem organskih zvez v alegorični intenciji.«<sup>3</sup> In dalje: »Tisto, z alegorično intencijo zadeto, se je izločilo iz življenjskih zvez: razbilo se bo in hkrati ohranilo. Alegorija se trdno oklepa razvalin. Nudijo podobo odrevenega nemira.«<sup>4</sup>

Razvaline, odlomki, okruščki, odreveneli nemir, omrtvičeno, izdrto iz časovnega kontinuma so Benjaminu edini ustrezni predmet modernega umetniškega dela, torej oblike, ki jo na podlagi Goethejevega pojma simbola brezpredsodkovno odklanja Lukács.

Pravilna umetnina je po Lukácsovi sodbi tudi avtonomna. Zanimivo je, da so, podobno kot on, tudi nekateri drugi misleci sodobnejše marksistične estetike vztrajali pri tem nedvomno meščanskem idealističnem obrazcu (na primer R. Garaudy in E. Fischer). Avtonomno umetniško delo je nepreklicno drugo prakse, njenih interesov pa tudi ideologije, religije in politike. Kot stvarnost sui generis živi po prepričanju estetskih avtonomistov le iz svojega sveta.

Kritika umetniške avtonomije se zato tudi danes v takšnih ali drugačnih družbenih okoljih in njihovih kulturnih politikah pojavlja tako rekoč kot pomanjkanje bontona, blamaža, militantni postopek, kar je simptom brez primere.

Lukácsova »pravilna umetnina« je nedvomno pojem-norma, ki dovolj precizno opredeljuje jedro (neo)klasicističnih umetniških obrazcev oziroma oblik, torej neko tradicijo in njene ahistorične konstante. Ta tradicija je tudi zgledno institucionalizirana, tako rekoč etatično branjena in dotirana ter predpostavlja zaključeni, sebe obnavljajoči »sektor«. Vstopenje umetnikov-producentov vanj zato spominja na udejstvovanje (tudi tekmovanje) na poligonu, torej v zaprtem področju relativno ustaljenih obrazcev in vsebin,

<sup>1</sup> Georg Lukács Werke, Bd. 12, s. 729

<sup>2</sup> Walter Benjamin, Gesammelte Schriften (odslej skrajšano WBGS), I, s. 350

<sup>3</sup> WBGS, I, 2, s. 670

<sup>4</sup> WBGS, I, 2, s. 666

ki se obnavljajo le na podlagi mode in njenega stila kot večnega vračanja novega. Institucija neoklasicistične umetnosti, torej umetnosti kot umetnosti, zato modno proizvaja tudi modernizem kot provokacijo najnovejšega v mediju umetnosti.

Modernizem torej kot varianta neoklasicizma? Ali ne zveni ta teza pretirano, neutemeljeno? Ali ne predpostavlja umetniški modernizem kot skupna oznaka za med seboj sicer tako različne smeri in dela, ki jim je skupna maksimalna inventivnost in tudi provokativnost na področju stilskih in oblikovnih iskanj, vendarle odločno negiranje nekaterih temeljnih postavk tradicionalne neoklasicistične umetnosti in njene, ob Lukácsevem primeru eksplicirane pravilnosti? To seveda tudi drži, že prehod od umetnin, utemeljenih na avratični kontemplaciji, k modernim, na doživetju šoka utemeljenim stvaritvam, ali od simbolnih del k tistim, utemeljenim na alegoriji, pomeni skrajno razločevanje, tudi razhajanje, vendar pa je obema usmeritvama, tako neoklasicizmu kot modernizmu, še vedno skupen estetski medij umetnosti in umetnost kot institucija, utemeljena na posebnih delih in njihovem konvencionalnem pomenjanju. Padec aure in razmah alegorije in s tem del, ki niso več utemeljena na organicističnem idealu totalitete, temveč na resničnostnem okružku, je konec koncev še čisto umetniški odgovor, umetniška alternativa. Modernizem se še vedno utemeljuje na umetniškem delu kot artefaktu, na tradiciji estetske ali tudi postestetske, vendar izključno umetniške funkcionalnosti. Še vedno imamo opraviti z zbirkami in knjigami, revijami in notnimi zvezki, galerijami in muzeji, konservatoriji in akademijami, torej s sledmi pa tudi utrdami komornega, etabliranega, institucionaliziranega in tudi konec koncev etatistično odobranega — v smislu, da je za sleherno organizacijo politične oblasti bolje, da alternativna provokacija poteka v mediju idealnega, in tega predpostavlja koncepcija umetniške avtonomije, kot pa kje v mediju realne, vitalnim, vsakdanjim interesom povezane prakse.

Tudi modernizem kot kompenzacija za dejansko nesvobodo, ogroženost od političnega manipuliranja? Sicer pa tako in tako ne pozna transferja, niti nanj ne računa, namreč na možnost, da bi povsem prešel medij umetniškega in dobil eksplicitne pomene v kakšnem drugem kontekstu, govoric. Vsa energija modernističnega zamišljanja, doživljanja in načrtovanja je še vedno nič brez dela, artefakta, in to delo mora vendarle še »spominjati« na umetnost koketirati z umetniškim verjetnostnim kodom, biti drugo realnega in prakse same. Tu smo seveda v protislovju z Lukácsem, ki nam sicer rabi le kot avtor, ki je dovolj natančno definiral pravilno tradicionalno umetniško delo. Lukács namreč »preganja« na temelju Goethejeve dediščine že modernizem in ga glede na konkretno zgodovinsko izkustvo povsem neutemeljeno meče iz kroga umetnosti kot umetnost.

Z avantgardo je čisto drugače. Vedno znova se sicer poraja na tleh umetnosti, torej njene svobode in maksimalne vitalne in duhovne kreativnosti, vendar potem nepreklicno beži daleč stran. »Turnir v areni estetike je šel h koncu, nujno je bilo oblikovati novo življenje«<sup>5</sup>, je zapisal Sergej Tretjakov v spisu *Odkod in kam o zgodnjih ambicijah sovjetskih avantgardistov* takoj po oktobrski revoluciji. Čisto estetski in umetniški problemi so avantgardistom že stvar preteklosti, estetska razsežnost in umetniška kreativnost sta

<sup>5</sup> navajamo po A. Betz, Hanns Eisler, s. 62

pomenljivi le še kot aplicirani na celoto medčloveških odnosov v smislu estetizacije družbenega življenja. Mislim na avantgardo kot diskurz že brez pravih umetnin, obstojnih, na tisočletja tempiranih umetniških del, zahtevajočih novi Rim ali novi Jeruzalem, tudi brez institucij tradicionalne umetnosti, njenih konvencij in idealnega, zgledega statusa, torej že kot čisto novo »igro« zunaj neoklasicističnih in modernističnih poligonov, koketirajočih z ugledom akademskih institucij in dostopnih komorni elitistični percepciji. Instalacije Josepha Beuysa, televizija kot umetnost v »programih« Nam June Paika, izlitje miselnih energij dela avtorjev naše skupine OHO v pastoralno komuno v Šempasu, pa tudi laserske vizualije, body art in konceptualistični dogodki so tempirani le na kratke trenutke, čisto akcijo, neposredno funkcionalnost in pomembnost v živi sedanjosti. To so dela (ali tudi že oblike življenja) za enkrat in nikoli več.

Avantgardne stvaritve (bodisi tekstualni proizvodi, vizualije, instalacije ali konceptualistični projekti) so sicer naravnani v prihodnost, pravzaprav predpostavljajo njeno optimalno projekcijo uspelega bivanja, in v njenem imenu negirajo dejanski zgodovinski kontinuum. Vendar pa je lahko edino dosegljivo mesto prihodnosti le absolutna, alternative vključujoča aktualnost, konkretni trenutek kot mesto radikalne akcije, ki ga ti »avtorji« nasilno iztrgajo iz časovnega kontinuumu in njegovega linearnega minevanja. Opraviti imamo s sovraštvom do časa, običajnega koledarja in zatorej z njihovim revolucionarnim »streljanjem« na stolpne ali tudi digitalne ure, in s težnjo, da se vzpostavi nov koledar, ki bo štel od trenutka njihovega absolutnega dejanja dalje.

Avantgarda je tudi politološka kategorija. Ta dela, ki že niso več dela, predvsem pa eksplicitno nočejo biti več pravilne umetnine v smislu, kot smo ga opredelili ob primeru Lukácseve estetske teorije, zahtevajo neposredno, celo operativno politično relevantnost, opozarjajo na ekološke in civilizacijske probleme in tudi že predlagajo njihovo reševanje, terjajo spremembo vzgojnega sistema in celo prevrednotenja in temeljne spremembe na področju ekonomskih odnosov in načina življenja sploh. In vendar, ali jih v resnici sploh sprejemamo in razumevamo v njihovi izvirni, temeljni intenciji, ali pa jih še naprej toleriramo le kot umetniško eksotiko, nenavadne novotarije itn.? Jih dovolj upošteevamo tudi na ravni političnih alternativ, informatike, komunikologije, pri organiziranju prostega časa in množične kreativnosti, v ekologiji, pri vzgoji in izobraževanju? Tudi avantgardiste same muči tesnoba in bojazen, da lahko njihovo početje zdrsne v modernizem in s tem v kontekst umetnosti kot umetnosti in njene tradicije ter hiperinstitucionalizacije. Dejstvo, da lahko v določenem zgodovinskem in družbenem okolju funkcionira avantgarda le na temelju svoje zveze z umetnostjo kot umetnostjo, torej po svojih estetskih intencijah, je ironija prvega reda.

Če je modernizem dejansko iznajdba in tudi karakteristika moderne (kot sociokulturne konstelacije) 19. stoletja, in to predvsem francoske, flaneurske in boemske Pariza drugega cesarstva, potem je avantgarda značilen proizvod 20. stoletja in njegovih družbenih odnosov. Kako bo s tem spopadom stoletij v 21., naglo bližajočem se stoletju? Bodo meje naše svobode in kreativnosti še vedno merljive z leskečimi se sledmi in tudi dejanji umetnosti kot umetnosti?