

MARKSISTIČNA ESTETIKA KOT DEPRIVILEGIZACIJA USTVARJALNOSTI

Sreten Petrović:

Marksistička estetika.

Kritika estetičnog uma.

Beograd, BIGZ, 1979.

Znano je, da Marx in Engels nista zapustila nikakršne strogo definirane in po tradicionalnih formalnih načelih izpeljane estetike, ampak le niz zapažanj, kritičnih pripomb in namigov o naravi, mestu in funkciji umetnosti. Čeprav ti odlomki ne dajejo dovolj opore za izoblikovanje celovite estetike v klasičnem smislu, so vendarle številni marksisti skušali prav iz teh izjav »sestaviti« t. i. marksistično estetiko, seveda brez pravega uspeha. Zasluga Lifšica in drugih je vendarle v tem, da so opozorili na kopico izredno vzpodbudnih in tehtnih misli utemeljiteljev marksizma o umetnosti, hkrati pa tudi na dejstvo, da ima tisto, kar je v izvornem marksizmu o umetnosti najboljšega, vseskozi fragmentarno in večkrat precej implicitno obliko, da pa seveda z ekspliciranjem tega v neko povezanost in sistematično razvitost še ne pridemo do marksistične estetike. Garaudy ima v mislih najbrž prav to problematiko, ko piše, da je koncipiranje estetike preizkusni kamen za marksizem, saj marksistična estetika presega estetiko kot tradicionalno filozofsko disciplino s tem, da Marxova misel ni več filozofija, ampak revolucionarna misel o obratu vse doslejnjše zgodovine, se pravi, da je kot praksa že v celoti zunaj filozofije in s tem zunaj estetike, pa tudi zunaj razumevanja umetnosti kot estetsko-kontemplativne sfere.

Pojem marksistična estetika je tedaj zares *contradictio in adiecto*, zato ni nenavadno, da je Petrovićeva knjiga z istim naslovom pravzaprav marksistična estetika brez Marxa in Engelsa; Petrović se je torej zavestno odrekel pisanju sistematične estetike, ki bi izhajala iz

Marxovih opazk o umetnosti, ampak je želel le kritično predstaviti delo »estetskega uma«, ki je bil v Marxovem duhu po njegovi smrti zavzet z vprašanjem o možnostih vzpostavitve »marksistične estetike«. Rešitev tega vprašanja je veliko in so si med seboj zelo različne; družijo jih le pridevnik »marksistična«. Ves drugi del Petrovićeve knjige je tako le sistematičen in strnjen zgodovinski pregled marksistične estetike kot »kritike estetskega uma« v času po Marxovi smrti.

Vse povedano je pravzaprav mogoče razumeti šele, če natančneje poznamo tudi prejšnje Petrovićevo delo, saj gre pri njem za redko videno kontinuiteto, ki ima že v prvih delih v mislih tudi to najnovejšo.

Po Petrovićevem mnenju marksistične estetike ni mogoče napisati zato, ker je estetska praksa za Marxa prav tako pomembna kot katerakoli avtentična oblika dela: znanstvena, moralna itd., in ker je edino, kar bi se dalo izpeljati iz Marxovega koncepta umetnosti, njegova ontologija dela in filozofija ustvarjalnosti kot »svobodnega dela«. V svojem delu *Humanizem in marksizem* tudi Grassi ugotavlja, da je marksizem »spregledal ali napačno razumel povezanost dela in fantazije«, ki ga je v humanistični tradiciji vzorno obdelal G. Vico, in da prav to predstavlja »odločilni razloček med humanizmom in marksizmom«. Ta Grassijeva trditev seveda zadeva le tisto marksistično usmeritev, ki se v filozofiji reducirata na socialnozgodovinski determinizem in iz katere sta fantazija in ustvarjalnost povsem izključeni, nikakor pa ne nedogmatski marksizem kot tak. Zato iz Marxa ne gre izpeljevati estetike s predznakom »marksistična«, ampak filozofijo revolucije, ki ni nič drugega kot filozofija ustvarjalnosti; gre tedaj za obrat vse doslejnjše zgodovine in za ustvaritev pogojev, kakršne potrebuje avtentična praxis, pri čemer je mogoče iz sedanjosti vedeti le, česa nočemo, ne pa, kaj hočemo, saj svobode ni mogoče predpisovati, ker bi jo s tem ogro-

KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

zili v njeni odprtosti in nedogmatičnosti. V tem smislu so Marxa razumeli nekateri sodobni marksisti, ki so nenehno poudarjali, da pri njem še ni nič končano in dokončano; spoznali so, kot trdi Petrovič, da smisel marksizma ni v tem, da bi dokončali Marxovo misel in jo s tem dogmatizirali na področju ontologije, etike ali estetike, ampak v dramatičnem doživljanju same prakse, samega predmeta.

Najnovejša Petrovičeva knjiga sloni na temeljni predpostavki, da pomeni vsa pomarksovska misel o umetnosti svojevrsten dialog z nemško klasično filozofijo, se pravi z estetsko mislijo Kanta, Fichteja, Schellinga, Hegla in Schillerja. Prav po tem sta si prvi in drugi del knjige v svojevrstnem razmerju, saj so po Petroviču sodobni marksistični misleci kot izvrstni poznavalci nemške klasične filozofije pristopali k Marxu iz perspektive enega njegovih izvorov, katerega korenine so v nemški klasični filozofiji; to seveda implicite pomeni, da je bil Marx na nivoju estetike vedno lažno, ideološko interpretiran, saj je nemški idealizem mislil o umetnosti le na sistematski način, Marx pa jo je postavil kot obliko konkretne tostranske prakse. Ker pa sodobni marksisti pri Marxu niso našli tradicionalnega zaprtega estetskega sistema, so ga skušali zgraditi sami po vzorih nemškega idealizma, ne da bi pri tem upoštevali navedeni »kreativni preobrat«, s čimer so temeljne nespornizme iz nemške klasične estetike prenašali neposredno v marksistično estetiko in jo tako dogmatizirali in »zaokrožali«. Številne temeljne modele nemške klasične estetike, ki jih je Marx »dialektično prevladal in ohranil«, so nekateri nadaljevalci enostransko izločili in razvili. Prav prek prikaza in problematizacije nemške klasične filozofije in njenih pglavitnih smeri je prišel Petrovič do svojevrstne tipologije številnih estetskih orientacij v okvirih današnje marksistične misli, vse od avtonomnega pa do heteronomnega razumevanja

fenomena umetnosti, s tem pa do treh smeri oziroma tipoloških usmeritev v estetiki. Kot kritika estetskega uma se Petrovičeva *Marksiistična estetika* zasnavlja v različni udeleženi umu in čutnosti v marksističnih estetskih konceptcih. Petrovič jih razstavi v tri različne usmeritve: v estetiko mimesis, poiesis in aisthesis, pri čemer se po njegovem mnenju te »oblike marksističnega avtentičnega uma... niso konstituirale iz avtentičnega Marxovega duha, ampak iz njegove redukcije na eno samo linijo, ki izvira iz nemške filozofije«. To pa seveda pomeni implicitno vrednostno sodbo, se pravi, da nekatere usmeritve nimajo nikakršne možnosti, da bi spoznale resnico umetnosti.

Takšna je estetika mimesis, kjer gre za premoč uma nad čutnostjo, s tem pa tudi za superiornost teorije nad umetniško prakso. Zbirno ime za takšne estetske prakse je negativna estetika, saj sploh ne raziskujejo in celo ne morejo raziskovati specifične estetske problematike; normative namreč dobivajo »od zgoraj«, se pravi od različnih filozofskih in ideoloških sistemov; pri tem pa se zgodi, da ne izgubi avtonomije le umetnost, ampak tudi sama estetika, kar z drugimi besedami pomeni, da je mogoče osvoboditi umetnost samo ob svobodni estetiki, zunaj filozofskih sistemov in ideoloških prisil. V negativnih estetskih praksah pa je tako, da teorija ve vse o umetnosti in jo kot tako tudi usmerja ali celo negira (zato »negativna«), vse v skladu z idejo umetnosti, kakršna naj bi bila. Gre tedaj za tip estetike, ki je zaradi »apriornega deduciranja pojma umetnosti – normativen, zavoljo praktične usmeritve, da v realnosti a posteriori uresniči idejo in pojem umetnosti – konstitutiven, in zaradi proglačitve avtonomnosti teoretične sfere nad praktično glede na umetnost – heteronomna«. Ta tip je imel veliko zagovornikov tudi med pripadniki »marksistične estetike«, se pravi med vsemi tistimi, ki so skušali v imenu marksizma ustvariti apriorni sis-

tem umetnosti. Lukáčseva estetika je bila nedvomno takšna heglovsko koncipirana marksistična estetika z idejo umetnosti kot načina spoznavanja; dodal ji je le avtentično marksistično vsebino: umetnost spoznava strukturo objektivne (ne idealne) resničnosti, je torej izraz in dokument določenega socialnega dogajanja, določenega pogleda na svet. Skratka, umetnost ni razumljena kot ustvarjalnost, ampak kot mimesis teorije.

Estetika aisthesis poudarja v umetnosti senzualni, libidinozni in materialni moment, kar dejansko pomeni, da zdaj um oziroma teoretično v umetnosti nista več pomembna. Izhaja iz nekaterih stališč v *Kapitalu*, posebej iz tistih o »kraljestvu svobode« in »kraljestvu nujnosti«, pa tudi iz nekaterih stališč v zgodnjih delih, posebej iz ideje o »osvoboditvi čutnosti«. Igra in fantazija naj bi bili po mnenju te estetike v središču Marxovega razumevanja sveta. Petrovič pa poudarja, da tako radikalni idealizem-racionalizem kot tudi radikalni materializem-iracionalizem nimata nič skupnega z Marxovo mislijo.

Tretja možnost v Petrovičevi tipologiji je estetika poiesis, nekakšna antropološka estetika, ki ima izvore v Kantu in Schellingu. Za razliko od prejšnjih dveh je veliko vzpodbudnejša, saj vztraja pri interpretaciji marksizma kot filozofije ustvarjalnosti. Sem sodijo Bloch, Mehring, Lefèbvre in še kdo. Izvori za takšno razumevanje estetike so v zgodnjih delih, v *Tezah o Feuerbachu*, posebej pa sodita mednje fragment o neenakem razmerju »nadstavbe« in »baze« in fragment o antični umetnosti v *Prispevku h kritiki politične ekonomije*.

Zagovorniki negativne estetike so torej vztrajali pri ideologizaciji ustvarjalnosti in pri dosledni izpeljavi nadstavbe iz družbene biti. Umetnost je bila zanje odraz, oblika spoznanja, ideologija. Iz podobne razdelitve Marxovih spisov pri interpretaciji številnih usmeritev marksistične estetike kot Petrovič izhaja tudi Wili Oelmüller

v svoj čas odmevnem spisu *Nove tendence in razpravljanja marksistične estetike*.

V primeri z negativno estetiko pa naj bi se t. i. pozitivna estetika izvila iz razumevanja umetnosti kot posnemanja, kar naj bi imelo praktične rezultate v teorijah Blocha, Kosika, Lefèbvra, poznega Lukácsa, Garaudya itd. Njihove »nesistematično zasnovane estetike« pomenijo svežo, ustvarjalno interpretacijo marksizma, ki kot ustvarjalen, odprt in dialektičen pogled na svet vsebuje vrsto predpostavk, iz katerih bo mogoče »izvesti« »četrtto«, kritično estetiko ali metaestetiko, ki priznava existenco umetnosti pred kakršno koli idejo o tej existenci. Kritična estetika se zaveda, da pomeni zahteva po služnosti umetnosti družbenim interesom njeno ukinitve in konec; v tem smislu je treba videti v Petrovičevi interpretaciji Heglove estetike pomemben prispevek jugoslovanske marksistične misli k zankanju povsem neustreznega razumevanja Heglovega konca umetnosti. Petrovič je prepričljivo dokazal, da Heglova smrt umetnosti še ne pomeni njene zgodovinske smrti, se pravi, da Heglove »Aufhebung« ne gre jemati dobesedno.

Za samo metaestetiko pravi Petrovič na nekem mestu, da ne raziskuje umetnosti kot take, kar je sicer predmet estetike, ampak samo misel o umetnosti, pri čemer naj bi zamenjala vse tiste estetske usmeritve, ki so v marksizmu v vseh treh variantah pomenile določeno dezorientacijo in s tem tudi dogmatizacijo misli o umetnosti. Regulativna funkcija metaestetike naj bi bila usmerjena v teorijo in v ugotavljanje njenih omejenih možnosti pri spoznanju umetnosti. Petrovič se sklicuje na Sartra, ki je svoj čas opozarjal, »da se je dialektična misel od Marxa sem ukvarjala več s svojim predmetom kot pa sama s sabo« in da je »vedno obšla odločilna metateoretična vprašanja«. Zato naj bi bila po Petroviču metaestetika danes zgodovinsko edino smiselna modaliteta teorije, ki se ukvarja sama s sabo – zaradi

spoznanja o razkoraku med praktičnimi intencami teorije in avtentičnostjo estetske prakse in zaradi ogroženosti same »praxis«. To pa z drugimi besedami napoveduje le odmrtnje estetike, ne pa tudi umetnosti, o čemer je v zadnjem času pisal pri nas tudi Danko Grlič. Vendar je Petrovičev poskus t. i. »četrt interpretacije marksistične estetike kot kritike estetskega uma« v jugoslovanski marksistični misli doslej najoriginalnejši poskus, kako preseči omenjene tri smeri marksistične estetike, ki so po svojem bistvu vse omejene. Šele takšna metaestetika bi pomenila po Petrovičevem mnenju pravi marksistični odnos do estetskih vprašanj. V tem smislu je tudi želel videti v Marxu tisto, kar je bistveno za umetnost in estetiko, se pravi njegov koncept avtentične ustvarjalnosti, zamisel o osvoboditvi dela v celoti. Pri tem pa nastopi več teoretičnih pasti, kot jim pravi Petrovič. Temeljni problem naj bi bil v tem, da je treba delu vrniti značaj umetniškega dela. Ob tej teoretični pasti, ko je umetniškemu dodeljen pozitiven pomen in trajna vrednost, sta možni po Petroviču dve interpretaciji:

1. Estetska praksa je edina možna ontološka oblika avtentične ustvarjalnosti; nekdanje ta avtentičnost pripadala vsemu delu, delu kot celoti, iz česar sledi, da je treba delati za družbo kot umetniško delo, pri čemer bo delo znova dobilo umetniški značaj.

2. Pojem avtentičnega dela je po obsegu, ne pa tudi po vsebini širši od pojma estetske prakse, v kateri je to avtentično shranjeno in zgodovinsko uresničeno. Iz te teoretične pasti se je po Petroviču mogoče iztrgati le, če predpostavimo, da je pojem avtentičnega dela kot »svobodnega dela« model Marxove teorije ustvarjalnosti, umetniška oblika pa njegova prva zgodovinsko določena oblika. Marxovo preučevanje ekonomije naj bi bilo torej ključ za razumevanje »neavtentičnega dela«, že uresničena estetska praksa pa up za njegovo prevladanje.

S tem v zvezi zanima Petroviča še vprašanje o fetišističnem značaju umetnosti, o njeni odrešilni funkciji, pri čemer se mora dotakniti samega načina eksistence umetnosti. To vprašanje pa očitno izvira zgolj iz analize strukture dela, se pravi iz estetskega predmeta, ne pa tudi iz analize ustvarjalnega dejanja. Težave nastajajo prav zaradi večjega poudarka na samem predmetu, čeprav je avtentično delo vedno v samem ustvarjalnem dejanju, medtem ko ga v končnem izdelku ni vedno najti. Zdi se, da se je prav tu zlomila revolucija moderne umetnosti, ki je skušala univerzalizirati samo estetsko praxis, pa je ustvarila le drugačne predmete, drugačne rezultate, v katerih je bila ustvarjalnost spet zgolj parcialno uresničena in ni prestopila praga umetnosti.

Glede na svoja prva dela pa razširi Petrovič pojem avtentičnega dela tudi na znanstveno dejavnost, čeprav seveda npr. v odkritju zakona o zemeljski težnosti kot rezultat ni vedno ohranjena začetna avtentičnost, ker je kot sleherno znanstveno odkritje odvisno od novih odkritij in s tem podložno »zgodovinski eroziji«. Pri umetnosti česa takega ni, saj Picasso ni slikal bolje od Leonarda in Stendhal ni pisal bolje od Cervantesa. Od tod sledi sklep, da je ob minljivosti znanstvene resnice minljivo in s tem neavtentično tudi samo ustvarjalno dejanje v znanosti. Vendar po Petrovičevem mnenju za sam pojem »avtentične prakse« ni toliko pomemben predmetni nivo kolikor »nivo trajne ustvarjalne usmerjenosti človeka v delo«. Zato se zdi izjemnega pomena njegova misel, da je umetnost lahko nadmočna le v času tehnične reprodukcije in da Marxu ni šlo za to, da bi povzdignil umetnost, ampak da bi porušil mit o njej kot o edini avtentični obliki prakse. Tu je tudi treba videti razliko med Petrovičem zdaj in v prejšnjih delih, ko znanstveni dejavnosti še ni pripisoval ustvarjalnega značaja. V tem je miselni razvoj tega pomembnega jugoslovanskega marksista.

Petrovičeva *Marksistička estetika* je takoj po izidu naletela na izjemen odmev in bila deležna tako priznanj kot graj. Tisti, ki so manj razumeli njegovo delo, so mu očitali, da je ostal še veliko dolžan Marxovi misli o umetnosti, da je premalo nakazal sam spopad marksistične in zunajmarksistične estetike, da je poudarjal nepomembne avtorje in izpuščal nadvse pomembne, itd. Njegove odlike pa naj bi bile v tem, da je prvi pri nas sistematiziral marksistično estetiko po Marxu in jo tipologiziral na izredno originalen način, da je s t. i. metaestetskim kritičizmom znova opozoril na iluzornost ustvarjanja kakršnih koli sistematskih estetik po vzoru meščanskih itd. Glede metaestetike pa tole: v svojem premisleku misli o umetnosti se Petrovič ne dotika same umetniške prakse, posebej tiste, ki kot poskus neestetske ustvarjalnosti ostaja zunaj sleherne misli o umetnosti in s tem tudi zunaj metaestetike. Prav tu je treba videti možnost za nadaljevanje takih in podobnih poskusov, kot je Petrovič, pri obogatitvi dediščine, ki izhaja iz Marxove epohalne misli.

Janez Vrečko

OTON ŽUPANČIČ V PREVODIH

Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 4.
Uredil Janko Moder.
Lipa, Koper, 1980.

Zbornik je tako kakor prejšnji te vrste, *Ivan Cankar v prevodih*, sestavljen iz dveh delov. V prvem so prispevki, napisani za delovno srečanje jugoslovanskih prevajalcev ob stoletnici rojstva drugega velikega slavljence slovenske moderne, Otona Župančiča, v drugem so bibliografski pregledi Župančičevega prevajalskega dela in prevodov njegovih pesmi v tuje jezike.

Dvojnost problemskih območij, ki je v bibliografskem delu jas-

no razvidna, je značilna tudi za referatni del, ki je sploh precej heterogen. Prevladujejo namreč popisi in obravnave Župančiča v prevodih, torej prodora njegovih pesmi v svet, manj pa je pregledov in razčlemb njegovih lastnih poslovenitev. To pomeni, da je v zborniku – spet enako kakor v tovrstnem Cankarjevem – poudarjen prikaz tistega prevodnega območja, ki pomeni razširjanje domače literarne produkcije v nove jezikovne kroge. Ta vidik je tudi pri Župančiču utemeljen, čeprav ne bi bilo nujno, da bi ga imeli za najvažnejšega: France Dobrovoljc, ki je s sodelovanjem dr. Otona Berkopca sestavil obsežno, temeljito bibliografijo prevodov iz Župančičevega literarnega dela, namreč v kratki spremni besedi k njej navaja podatek, da sodi Župančič poleg Prešerna in Cankarja v trojico največ prevajanih slovenskih avtorjev.

Tudi njega so največ prevajali v južne in zahodne slovanske jezike in temu ustrezno je največ referentov obdelovalo prav to področje: Marija Mitrovič je kritično ocenila pet prevodov *Dume* v srbskohrvaški jezik, Simun Jurišič je predstavil Andrića kot Župančičevega prevajalca, Tihomir Marsenič je polemično posegel v razpravo o prevodu pesmi *Brezplodne ure*, Taško Širilov je predstavil prepisnitve Župančiča v makedonski in bolgarski jezik, Matej Rode Dimitra Panteleeva kot Župančičevega prevajalca in Viktor Smolej *Dumo* v slovaščini. Tako dobljeno sliko sta izpopolnila še Marijan Breclj s poročilom o Župančiču v italijanskih prevodih in Viktor Jesenik z opozorilom na Župančiča v francoščini, posebno opazno pa Velimir Gjurin z obsežno oblikovno vzporeditvijo Župančičeve pesmi *Vseh živih dan* in njenega angleškega prevoda. Gjurinov prispevek se loči od drugih po izčrpni utemeljitvi svojih teoretičnih izhodišč in pojmovnega aparata, hkrati pa z ozko omejeno temo, saj se ne loteva niti večjega sklopa prevodov niti ne kakega posameznega besedila v celoti, ampak le enega izmed