

ALI IMAMO MARKSISTIČNO ESTETIKO?

Henri Lefebvre

Če sem se odločil, da bom obravnaval pred vami¹ ta težavni, kočljivi predmet: »Ali imamo marksistično estetiko?«, tega nisem storil toliko zato, da bi vam predložil neko tezo ali skupino tez, temveč predvsem zato, da bi začel pogovor z vami, da bi se to poročilo spremenilo v prijateljsko razpravo in da bi, ko boste vedeli, kaj mislim jaz, izvedel, kaj mislite vi. Ta predmet so obravnavali tisočkrat, tisočkrat so razpravljali o njem; mislim, da so vprašanje prepogosto zastavljali, kakor da poznajo že odgovor nanj. Ko so vpraševali: »Ali imamo marksistično estetiko?«, so odgovarjali, misleč, da je vprašanje že razrešeno: »Da, imamo marksistično estetiko, in sicer je to estetika socialističnega realizma.« Jaz ne mislim ubrati iste poti, ker vprašanje šele zastavljam. Če je to resnično vprašanje — in naslov predavanja, kakor sem ga zapisal, se končuje z vprašanjem — pomeni, da ne mislim, češ da imamo že vnaprej povsem dognan odgovor. Povedal vam bom, kaj mislim o socialističnem realizmu, in kar zdaj vam povem, da tega pojma ne zametujem, temveč da ga ravno presojam v luči marksistične estetike, ki jo pojmujem kot teorijo in kot znanost. V začetku torej zastavljam vprašanje, ki je resnično vprašanje: »Ali imamo marksistično estetiko?« Z drugimi besedami: »Ali marksizem lahko kaj prispeva, da izdelamo estetiko kot znanost? Ali je njegov prispevek nekaj bistveno novega in celo odločilnega, kar obnavlja estetiko in jo hoče dokončno upostaviti kot znanost?« Preden bi se lotil predmeta samega, bi hotel podati še nekaj uvodnih misli.

Najprej bi hotel poudariti, v kakšnem duhu je treba presojati to vprašanje. Treba se ga je lotevati s kar največjim spoštovanjem do estetskega življenja, do življenja umetnikov. Tako pravim: *s spoštovanjem*. Pred nami so vprašanja o dojemljivosti, o čustvenih doživljanjih, o domišljiji, ki jih je treba obravnavati kot živo in neskončno občutljivo stvarnost. Le prepogosto so na to področje prihajali brez potrebne previdnosti, brez spoštovanja do žive stvarnosti in, kakor pravi priljubljena francoska rečenica, kakor slon v trgovino s porcelanom. V resnici pa so umetnik, njegovo delo in tudi čustveni doživljanj tistega, ki delo opazuje ali sprejema, krhke resničnosti, ki jih moramo presojati z najrahlejšo in najtenkočutnejšo metodo, kar jih imamo.

¹ Predavanje v zbornični dvorani na univerzi v Ljubljani dne 5. novembra 1956, dopolnjeno z nekaterimi izvajanji iz predavanja v klubu književnikov v Beogradu dne 12. novembra 1956.

Drugič: Ali so veliki umetniki v preteklosti, veliki ustvarjalci na umetnostnem področju, imeli svojo ideologijo? Svojo filozofijo? Na to vprašanje bom odgovoril: *da*. In celó tako — kolikor večji umetniki so bili umetniki v preteklosti, toliko bolj so imeli svojo ideologijo ali svojo filozofijo, to se pravi, kolikor večji so bili, toliko laže nam je zdaj v njihovem delu odkriti ideološko prvino in filozofijo. Leonardo da Vinci, na primer, je imel svojo podobo o svetu. Goethe je imel svojo podobo o svetu. In Balzac, k temu se bom povrnil še večkrat — je imel tudi svojo zamisel o vesolju, svojo podobo sveta. Toda to podobo o svetu odkrivamo pozneje, ko razčlenjamo delo. Umetnik tega dela ni ustvaril zato, da bi v njem utelesil svojo podobo o svetu; njegovo prvotno izhodišče niso bili ideološki nameni. Nahajamo jih pozneje, in toliko resničnejši so, toliko bolj estetsko učinkoviti, kolikor manj so vidni in kolikor bolj so jih vsrkale globine dela. Kadar v nekem delu opazimo ideološki namen, se nam zazdi podoben, vsaj moja misel je taka, bradavici na čednem obrazu: v resnični umetnini se ideologija *kot taka* ne kaže in le tako je rodovitna, le tako je predirna in le tako je učinkovita.

Nesmiselno bi bilo, ko bi hoteli v preteklih ali sedanjih umetninah iskati ilustracijo neke ideologije. Nesmiselno bi bilo, ko bi skušali določiti neposredno prehajanje ideologije v umetnino. V preteklosti se je pogosto zgodilo, da so bile na estetskem področju izredno mogočne in učinkovite izredno zmedene ideologije. Lahko bi celo rekli, da je tu nekakšna zakonitost in sorazmerje; da je bila umetnikova ideologija, če jo primerjamo s filozofsko izdelanimi ideologijami, toliko rodovitnejša, kolikor bolj je bila zmedena. Na umetnostnem področju se ideologija ne more izraziti neposredno. Primer: nemogoče je razumeti Beethovnovno delo, ne da bi jemali v poštev francosko revolucijo. V Beethovnovem delu je čutiti revolucionarni polet, dih francoske revolucije, medtem ko je sicer vredno pozornosti, da francoska revolucija ni takoj rodila svojih velikih umetnikov. Ni jih rodila v Franciji, v revolucionarnih letih. Estetski izraz francoske revolucije bomo odkrili šele pozneje, in celó zunaj Francije. Pri Beethovnu, na primer, ki je imel takó revolucionarno, takó republikansko dušo, da je spremenil naslov enega dela simfonije tisti trenutek, ko si je Napoleon nadel krono in odpravil republiko v Franciji. Dih francoske revolucije je čutiti v Beethovnovem delu, toda nesmiselno bi bilo, ko bi zdaj vzeli ideološko ali filozofsko zamisel o demokratični meščanski svobodi in ji skušali najti nekak estetski izraz ali ilustracijo v Beethovnovem delu. Vprašanje ni zastavljeno tako, in če izhajamo od take hipoteze, smo v svojem estetskem raziskovanju na napačni poti.

Ali če vzamemo drug primer: srednjeveška ali renesančna Madona postavlja pred nas neki pogled na svet — neko teologijo, združeno s predočevanjem žene, njenega odnosa do otroka in njenega odnosa do veselja. Toda ideologija, teologija, izražena v tej umetnini, je toliko predirnejša in toliko učinkovitejša, kolikor neopazneje je ujeta v globine dela in kolikor manj je vidna kot ideologija. In še drug primer: noben misleč človek ni imel o svetu tako protislovne, filozofsko gledano tako otročje in, če jo primerjamo z izdelanim ideološkim sistemom, tako površne podobe, kot jo je imel Balzac; in vendar je bila Balzacova podoba o svetu neskončno predirna, učinkovita in ustvarjalna.

Bistvena značilnost umetnine je namreč, da se vrača k spontanosti, da zbuja vtis naravne spontanosti, tudi če je umetnik prehodil vse mogoče vmesne ideološke stopnje. V delu samem, kakor stoji pred nami, se te vmesne stopnje ne morejo več kazati take, kakršne so. Delo mora imeti značaj živosti, in prav v tej spontanosti, ki jo umetnik doseže s trdim delom, v tej živosti dela je njegova estetska vrednost. Zato delo presega ideologijo kot tako, in ideologija pretrga krožni tok med gledalcem, opazovalcem in delom, kakor hitro se pokaže kot ideologija.

Marksizem prinaša v študij razvoja umetnosti neko metodo. Ta metoda je najbolj prožna, najbolj more upoštevati vse vidike umetnine, njene pogoje, njeno notranje življenje, njeno zgodovinsko življenje, kadar se loči od okoliščin, v katerih se je rodila. Marksistična metoda je zmožna upoštevati vse objektivne in subjektivne prvine, zajete v umetnini in njenem življenju. To je dialektična metoda.

Marksizem ne prinaša samo metode. Prinaša tudi spoznanja in osnovne pojme. Ta spoznanja ali te osnovne pojme pogosto pozabljamo, ker jih je najti v Marxovih mladostnih delih, delih, okoli katerih se vedno znova vнемajajo velike razprave, ki jih ni nikoli konec.

Eden izmed osnovnih pojmov, ki jih je najti v Marxovih mladostnih delih, je pojem *prisivajanja*, *prilagajanja*.

Ta pojem ima zelo globok pomen. Za marksiste je postala nekaj vsakdanjega rečenica, da človek spreminja naravo. To je abeceda marksizma. Pozabljamo ali vsaj manj pogosto pa poudarjamo, da človek s svojo dejavnostjo spreminja svojo *lastno naravo*. Prilagaja si naravo okoli sebe in naravo v sebi. V teku svoje zgodovine in svojega razvoja spreminja svojo lastno nagnosko, organsko, čustveno naravo. Človeški organi so organi, ki jih je kultiviralo, spreminjalo človeško življenje, ves družbeni razvoj. Človek si prilagaja svojo lastno nagnosko in organsko naravo, od svojih začetkov do današnjega dne. Če na primer gledamo ljubezensko poezijo, ali mar ne vidimo stopenj,

v katerih si je človek prilagajal svojo nagonsko naravo? Razrešiti je moral vsa mogoča nasprotja med svojim nagonom, ustrežanjem temu nagonu in pogoji človeškega življenja v družbi: to razreševanje zaporednih nasprotij, to so bile stopnje v zgodovini ljubezenskega čustva. Ljubezenska poezija ravno označuje pglavitne stopnje te zgodovine. Ljubezenska poezija izraža, kako si je človek prilagajal svojo lastno naravo; in obratno, ta poezija je bila odločilna prvina tega prilaganja, zakaj pesniki niso samo povedali, kako so ljudje ljubili, kako so skušali ljubiti v tej ali oni dobi: naučili so ljudi ljubiti, in potem so ljudje ljubili tako, kakor so jim povedali pesniki.

Človek si torej s svojo dejavnostjo, s svojim delom prilagaja svojo lastno naravo; in ali ni s tega vidika estetsko ustvarjanje najvišja oblika dela? Najbolj subtilna oblika dejavnosti, s katero človek uresničuje sam sebe? Drugi ljudje spreminjajo svet z orodjem, ki je materialno, spreminjajo ga z rokami. Umetnik spreminja življenje s sredstvi, z orodjem, ki so lastna umetnosti, in sicer s podobami in s čustvi.

Ni dovolj, če pravimo, da se estetska podoba razločuje od abstraktnega pojma, kakršnega uporabljamo v filozofiji ali spoznavanju. Treba je tudi povedati, v čem in kako se razločuje od pojma.

Podoba, tako se mi zdi, nikakor ni le pasiven odsev sveta ali snovne resničnosti. Prav tako ni nekaj nerazumsko absurdnega in tudi ne čisto subjektivno ali psihološko dejstvo v notranjosti človeka, ki jo odkriva in ki jo doživlja. Zdi se mi, da je podoba neko posredovanje, neka živa posrednica med mislečim in čutečim človekom, in celotnim svetom in življenjem, ki ga obdaja, družbenim življenjem, in tudi njegovim lastnim življenjem. Vez med človekom in njegovim življenjem se razvija, s tem da postaja zavestnejša.

Podoba torej ni samo *izraz*: podoba je tudi sredstvo *raziskovanja*, tudi sredstvo, da zajamemo delček življenja. Nihče namreč ne more zajeti celotnega človeškega življenja, tudi če bi kaj takega poskušal. To sredstvo, podoba, sredstvo raziskovanja, iskanja, zajemanja stvarnosti, se naposled razbohoti v umetnini; v njej doseže, v njej spet dobi značaj popolnoma spontanega, neposrednega življenja — to se pravi: živosti, toda združene s užitkom in z globino, vsaj v največjih umetninah.

Pesniku, pisatelju, glasbeniku je podoba živa resničnost in vodnica. Naj to trditev ponazorim s primerom: katera podoba je bila za Danteja bolj živa kot podoba Beatrice? Spočetka je bila Beatrice samo mlado živo dekle, ki ga je po naključju srečal na florentinski ulici; potem je ta živa podoba dobila mnogotere pomene, teološke, celo politične, in je postala vodilna podoba velikanskega dela, ki je skušalo

za svoje razdobje izraziti celotno življenje — to se pravi »Divine Comedie«.

Marksistična metoda je zmožna zajeti vse prvine umetnine, vse njene vidike, vse njene pogoje. Ker vem, da govorim pisateljem, bi tukaj povedal nekaj tako rekoč v oklepaju. Prav zdaj preučujem glasbo. Glasbena estetika je bila doslej nekakšno področje, ki je bilo marksizmu prepovedano. Kakor da bi ne mogel prodreti nanj, kakor da bi bil ta posvečeni kraj za marksiste »tabu«. Mogoče si vanj niso niti upali. To je šlo tako daleč, da je postala razlaga glasbe nekakšna domena in trdnjava idealistov.

Dolgo sem se obotavljal in se vpraševal, ali ni glasba nekakšen kamen spotike, ovira za marksistično estetiko; lepega dne sem se lotil glasbenih vprašanj in sem spoznal, da je res ravno nasprotno: študij glasbe in njenega razvoja povsem potrjuje metodo marksistične estetike. Naj zdaj na kratko podam nekaj misli o glasbeni estetiki in o marksistični metodi, uporabljeni v glasbeni estetiki.

Najprej bi hotel na hitro ločiti glasbeno snov od glasbenega gradiva. To je prva, osnovna delitev, potrebna, da si lahko razjasnimo vprašanje. Glasbena snov, to je celotni obseg zvokov, ki jih ima na voljo umetnik, kolikor gre za določena glasbila. Zgodovina glasbe nam pripoveduje, kako so tehniki — ki niso bili skladatelji — odkrili vrsto glasbil, od preproste piščalke ali grške lire do klavirja in saksofona. Vemo na primer, da so glasbilo, ki mu pravimo klavir, izumili konec 18. stoletja in izpopolnili v začetku 19. stoletja; do tega so imeli klavecín, različen od klavirja, kakor ga poznamo danes. Vemo tudi, da so veliki glasbeniki, kot Beethoven, Chopin in Schumann, raziskovali izrazne možnosti glasbene snovi, ki jo je prinesel klavir. Korak za korakom so morali prodirati v to glasbilo, odkrivati njegove registre, resonance, zvoke: ga raziskovati kot novo resničnost. Slog zadnjih Beethovnovih sonat na primer se da razložiti s tem, da je kljub svoji gluhoti raziskoval nove možnosti novega glasbila. Prav tako je Chopin velik glasbenik, ker je znal kot pianist izvabiti klavirju nove zvočne učinke, ki so prešli v njegovo delo; isto velja za Schumanna. Če hočemo razumeti razvoj glasbe, je nujno potrebno preučevati glasbeno snov; to glasbeno snov pa daje glasbenikovo delovno orodje, ki je povezano z razvojem gospodarstva, proizvodjalnih sil in tehnik; tako smo prišli do gospodarske prvine v glasbenem razvoju. Konec 19. stoletja so neki tehniki, Saxi, izumili novo glasbilo, ki je dobilo ime saksofon; potem so morala miniti desetletja, preden so glasbeniki v pravem pomenu besede raziskali glasbene možnosti saksofona. Kdor iznajde glasbilo, ne ve, kaj se bo dalo doseči z njim;

tedaj pridejo pravi glasbeniki in odkrijejo zvočne možnosti novega glasbila, ki je povezano z gospodarsko zgodovino. Toda to je samo *snov*. Poznamo tudi še glasbeno *gradivo*. Glasbeno gradivo je lestvica, s katero dela umetnik — glasovi, izbrani za lestvico glasov, ki jo uporablja. Na primer: prvotno glasbeno gradivo je bila pentatonska lestvica, pentatonika (s petimi glasovi), potem so Grki uporabljali kot glasbeno gradivo lidijsko, hipolidijsko, frigijsko, hipofrigijsko lestvico itd. Imeli so določeno glasbeno gradivo. In kadar preučujemo glasbeno gradivo, če ga hočemo razumeti in če hočemo razumeti njegov razvoj, moramo uporabiti velike pojme dialektične misli, sicer ne razumemo ničesar. Na primer, treba je uporabiti pojme nepretrganega in pretrganega. Lestvice, ki jih uporablja zahodna, naša glasba, so v bistvu pretrgane (v grškem pomenu diatonične), medtem ko vzhodnjaki uporabljajo nepretrgano glasbeno gradivo. V vzhodnjaški glasbi nahajamo razločke, ki so veliko manjši od četrтинke tona, komaj zaznavni za naša zahodnjaška ušesa. Nam se zdi, da vzhodnjaška glasba uporablja napačne glasove, razglašena glasbila. Vzhodnjakom pa je pretrgana glasba, osnovana na diatoničnih lestvicah, težka, barbarska glasba. Nam se spet vzhodnjaška glasba, dokler je nismo vajeni, zdi nedojemljiva, težka, moreča za živce, ker so zvočni razločki veliko drobnejši, bolj nezaznavni od tistih, ki smo jih vajeni dojemati. Vzhod je torej obdeloval nepretrgano glasbeno gradivo, medtem ko je Zahod obdeloval pretrgano glasbeno gradivo. Če hočemo razumeti razvoj gradiva, moramo v glasbeni teoriji uporabiti ta dva velika pojma dialektične misli — nepretrganost in pretrganost — v njenem odnosu. In druga dialektika, drugo dialektično gibanje glasbenega gradiva: modalnost in tonalnost, ki sta dva vidika glasbenega gradiva, hkrati nasprotna in v dialektičnem odnosu. Toda nič več o tem. Ogledati si hočemo še drug vidik: v vsaki dobi bomo našli ljudsko glasbo in umetno glasbo. Ljudska glasba je pogosto rodovitnejša prvina, vedno pa ne, zakaj dogaja se tudi, da ljudska glasba vsebuje teme in postopke, ki si jih je izposodila pri umetni glasbi in ki so se že izrodili. Ne moremo trditi, da bi bila ljudska glasba načelno bolj živa od umetne glasbe: to bi bila huda zmeta. S tem bi tukaj vpeljali element vulgarnega marksizma, ki ga odklanjam. Resnična glasba je bila v vseh dobah umetna glasba. In vendar je bila ljudska glasba nujna, da je bila mogoča umetna glasba. In vendar sta bili umetna in ljudska glasba zmerom tudi v nekakšnem sporu.

Vidimo, kako smo se tukaj znašli pred pojmi, ki imajo neko zvezo z razredi, čeprav jih ne moremo istiti z njimi. Sicer pa se je največjim glasbenikom posrečilo ustvariti enotnost, sintezo med umetno in ljudsko

glasbo. Mislim na Johanna Sebastiana Bacha, ki je poznal vso umetno glasbo svojega časa, ki je pisal na italijanski način, na francoski način, na angleški način, z druge strani pa je imel trdno podlago, plodno zemljo v ljudski glasbi svoje dežele, se pravi v koralu.

Dogodki imajo v glasbeni zgodovini veliko vlogo; kakor sem vam rekel malo prej, je bil Beethoven glasbenik francoske revolucije. Tako je glasba v zvezi z idejami, s kulturo, s samo filozofijo — v skoraj nerazrešljivem klobčiču, ki ga more razmotati samo marksistična metoda. Glasbene zgodovine sem se lotil z marksistično metodo ravno zato, ker sem nekega dne odkril, da je bil veliki francoski glasbenik in glasbeni teoretik v 18. stoletju — Rameau po svoje filozof, glasbeni filozof, in da je bil resnično filozofsko izobražen. Bral je bil dela kartezijske šole. Njegovo mesto je natanko tam, kjer se je kartezijska fizika usmerila proti materializmu. V svojih slovečih razpravah o harmoniji je uporabil za glasbo svojega časa metodó kartezijske analize. Rameau je prvi jasno izdelal neki odločilni glasbeni pojem, pojem akorda. Pred Rameaujem pojma akorda niso poznali: poznali so samo pojem vzporednega petja, ki se je mešalo — orkestralno ali vokalno polifonijo; harmonija je slonela na polifoniji. Rameau je razčlenil vse akorde, kar jih je našel v glasbi, in tako se mu je posrečilo izločiti pojem popolnega akorda, pojem modalnosti in pojem tonalnosti, ki sta ostala vse do današnjih dni osnovna pojma glasbe. Tako je prišel do teorije, slavne v glasbeni zgodovini (zakaj po njem so glasbo poučevali po tej teoriji), teorije osnovnega basa.

In ali ni nemara najgloblji pomen glasbe — tisti, ki nas najbolj zanima na vseh področjih — naslednji? V glasbeni zgodovini namreč lahko ugotovimo, da tisto, kar je v neki dobi neprijetno ušesu, kar mu je mučno in celo neznosno, po zaslugi prizadevanja umetnikov postane za naslednjo dobo vir užitka, vir harmonije. Šestnajsto stoletje ne prenaša kvint. Prav tako ne prenaša septimnega akorda. Potreben je bil Monteverdijev genij, da je vpeljal v glasbo septimni akord in prehod od septime k dominantni, neznosen za ljudi prejšnje dobe. Kar je bilo sprva mučno, je torej postalo vir harmonije. Ali ni to čudovit nauk, mogoče veljaven za vse umetnostne panoge, in celo nauk z globokim moralnim, etičnim pomenom? Ali ni eden najglobljih pomenov umetnosti, da razvezuje v ubranost tisto, kar velja ljudem v nekem času za nasprotujoče si, za težavno in celo nepravilno, in morda celo, če gremo še dalj, za bolezensko? Vsekakor je to eden izmed najglobljih pomenov glasbe. Ta pomen je izrazito dialektičen. Saj je pomen dialektike ravno ta, da razrešuje tisto, kar je protislovno. — Oprostite mi, prosim, da sem pred vami pisatelji obravnaval glas-

beno zgodovino, vrh tega pa še res zelo na hitro. Hotel bi se zdaj lotiti analize nekega velikega slovstvenega dela, da vam pokažem uporabo te metode, vsaj take, kakor jo pojmem jaz, ob drugačnem primeru. Skušal vam bom govoriti o Balzacu. Zgodovinarju, ki raziskuje konec 18. in začetek 19. stoletja, je očitno, da je pred njim doba, ki je zgodovinsko jasno označena — doba vzpona meščanstva v zahodni Evropi. To meščanstvo se kot razred vzpenja, se z revolucijo polasti politične oblasti v Franciji. Če je marksistična metoda pravilna, morajo imeti velika dela tega razdobja skupne poteze, ko izražajo isto razdobje, iste družbene odnose in iste zgodovinske dogodke. Oglejmo si torej velika dela tega časa. Takih del je troje, najmanj troje: Goethejevo, Heglovo in Balzacovo. Goethejevo delo je pesniško, Heglovo filozofsko, Balzacovo romanopisno. Zakaj se je Francija v prvi polovici 19. stoletja izrazila v romanu, ne v filozofiji, in bolj v romanu kot v poeziji? Zakaj? To vprašanje mora metoda najprej razrešiti. Zakaj? Ker je velike nemške umetnike, nemške mislece navdajala predvsem pedagoška skrb. Hegel je hotel biti vzgojitelj svojega naroda. Ista skrb se kaže kot osnovna pri Goetheju, recimo v delih kot »Učna leta Wilhelma Meistra«. Ti veliki misleci, ti veliki umetniki so hoteli, naj bi bil njihov narod deležen zgodovinske izkušnje, ki se je razvijala pred njihovimi očmi, toda drugod, v drugi deželi — v Franciji. Goethe se je navdihoval ob francoskih mislecih in Hegel se je navdihoval ob francoski revoluciji in prednapoleonski dobi (to je jasno videti v njegovih prvih delih — mladostnih delih, kjer je najti najbolj dejavni element, najbolj živi kvas hegeljanstva). Francija pa je možnosti svoje filozofske misli izčrpala s filozofi 18. stoletja, ki so bili pripravljali revolucijo; uresničila je svojo revolucijo, nato pa, ko je bila ta stvar opravljena, se je francoska filozofija izčrpala. Vredno je pozornosti, da Francija v 19. stoletju ni dajala več pomembnih filozofov. Balzac ne razmišlja kot filozof; piše, da bi kratkočasil ljudi svoje dobe, predvsem ženske; in da bi služil denar. In zdaj se vprašajmo, katera prvina je skupna tem trem velikim delom. Mogoče se vam zdi paradokсно iskati, kaj naj bi bilo sorodnega, globoko sorodnega pri Goetheju, Heglu in Balzacu. No, sorodno je tole: pri Balzacu imajo romani neko globino, ki jo predstavlja posebno pomenljiva osebnost in jo lahko najdemo povsod. Ta osebnost predstavlja narobno stran družbe. Njen odnos do družbenega življenja je kakor odnos zadnje strani lista do sprednje strani. Nahajamo jo vsepovsod, zmerom navzočo, kot mračno plat, grozečo in nevarno plat življenja v meščanski družbi. Ta osebnost se imenuje Vautrin. Vautrin je policija, Vautrin je hudodelstvo. Vautrin je tudi moč denarja, ker ima v rokah velike vsote. Vautrin je tudi narobna

stran narave, ker je pederast, kot tak nastopa v številnih romanih, in Rastignacu samo zato utre pot v veliko pariško družbo, ker se je zaljubil vanj. Prav tako bo pahnil v pogubo Luciena de Rubempréja, ker se bo ob nekem srečanju na neki francoski cesti zaljubil vanj.

Vautrinova osebnost — ta narobna stran družbe — pa povsem ustreza osebnosti Mefista v Goethejevem Faustu, tudi ta je narobna stran vse resničnosti in vsega življenja, zlo, ki je potrebno, neogibno. Ta oseba povsem ustreza tistemu, kar filozofi imenujejo »negativno« pri Heglu. Negativno, to se pravi negativni element, narobna stran tistega, kar je pozitivno, neogibna narobna stran. Funkcije tega peklenškega elementa so seveda različne; Vautrinove imajo družben značaj: Vautrin ni toliko metafizična kolikor družbena osebnost. Vautrin ni povsem tisti negativni element, ki je nujen, da se lahko manifestira dobro, kakor pri Heglu, in vendar so si Balzacova, Goethejeva in Heglova vizija silno sorodne.

Če se poglobimo v Balzacovo stvarnost (Balzacovo »tipičnost«), bomo vrh tega ugotovili, da je ta tipičnost samo njegova. Pri razpravljanju o tipičnem so pogosto pozabili, da so tipi silno različni; da tipično pri Cervantesu ni tipično pri Balzacu, in tudi ni tipično v novodobnem romanu. Vsak hip, vsaka tipičnost ima svoj posebni slog: In Balzacov slog je nekaj, kar je povsem le njegovo. Po mojem ga je mogoče dobro definirati edinole, če se opremo na sloveče poglavje iz Heglove fenomenologije duha, ki govori o *duhovnih živalih*. Hegel označuje bitja, ki so z ene strani človeška, z drugih strani pa živalska, toda kot človeška bitja so abstraktna, kot živalska pa imajo neko posebno življenje, tipično življenje — življenje svoje zvrsti. Izrecno pravi, da delitev dela ustvarja duhovne živali, ker ločuje ljudi in jim pušča samo še omejeno in delno dejavnost. Bitja, ki jih ustvarja Balzac, so abstraktna živa bitja. Imajo animalno življenje; pripadajo neki biološki ali zoološki zvrsti in s tem jih Balzac označuje; hkrati pa imajo svojo abstraktno plat: živijo v družbi; stalno so v stiku z abstrakcijo, ki je najbolj čudna med vsemi in ji pravimo *denar* — največja in tudi najbolj učinkovita abstrakcija. Vendar to še ni vse. Od kod ima Balzac svojo izredno predirnost? Kako da se mu je posrečilo zajeti v življenju te objektivne družbene tipe v njihovih živih zvrsteh? Zato ker jih je dosegal z neko svojevrstno svetlobo, ki mu je ni dajala samo luč njegovega genija. Francosko meščanstvo si je po revoluciji dalo svoj pravni izraz. Leta 1805 je izšel Državlanski zakonik. In ni naključje, da sta temu državljanskemu zakoniku tako Balzac kakor Stendhal pripisovala izreden pomen in govorila, češ da hočeta posnemati zakonik ali pisati na njegov način. Ta obrazec, ki ga navajajo vsi priročniki,

ko govorijo o Balzacu in Stendhalu, ima silno daljnosežen pomen: državljanski zakonik je bil nadstavba, ki si jo je tačas postavilo meščanstvo in je maksimalno ustrezala gospodarski osnovi te družbe.

Nadstavba še nikoli ni bila tako blizu osnovi kakor v letih okoli 1850, posebno ko je revolucija 1850 razbila še ostanke fevdalizma. Pravo — kot lastninsko pravo, kot dedno pravo, kot pravo meščanske družine — je povsem ustrezalo tedanjemu stvarnemu življenju. Balzac je bil šolan pravnik, ne kot študent, temveč iz prakse. Bil je notarski pisar in na tem mestu je praktično delal. Pri notarju je spoznal, kako v življenju dejansko deluje državljanski zakonik; potem je zasukal to svetlobo — nekakšen žaromet — proti globinam družbe, in ta žarek mu je pokazal v globini teh kalnih vod čudna bitja, ki so se premikala tam — globinske ribe, biološka bitja, družbeno živalstvo, morske pse, sipe in celo nepremične školjke, ki se oprijemljejo skal.

Element družbene kritike je v Balzacovem delu stvaren, toda imanenten. Podan je v delu samem. Balzac nikoli ni imel kritičnih namenov, določnih ideoloških namenov. Ko je začel pisati, si ni rekel: »Kritiziral bom meščansko družbo.« Pojem kritičnega realizma ni povsem napačen pojem, vendar ni posebno globok in ne sega posebno daleč. Imanentna kritika je podana v risanju tipov. Tipi, bitja, kakor jih riše Balzac, nosijo svojo kritiko sami v sebi, ker nosijo sami v sebi svoje meje.

In še zadnji vidik: vodilna podoba. Balzacovo vodilno podobo je najti v vrsti njegovih del, v predgovoru k Človeški komediji, v drugih spisih, člankih in pismih. Človeško bitje je mešanica, ki je ni mogoče imenovati ne snov ne duh, temveč oboje pomešano. Človek je duša in telo, ne da bi bilo mogoče ločiti ti dve prvini. Balzac je v nekem pogledu materialist, v drugem spiritualist. In sam se ni nikoli potrudil, da bi bil pojmovno ali filozofsko razčlenil ta dva elementa. Toda to bitje, ki je duša in telo, je po svojem bistvu končno bitje: v vsakem dejanju, ob vsakem ugodju, ob vsakem užitku se nekaj te žive substance izgubi, použije in pogoltne. Človeško bitje si torej prizadeva zajemati iz zaloge sil, ki jo ima v sebi, iz življenjskega kapitala, da bi z vsemi sredstvi dobilo kar največ iz njega, če je treba, tudi tako, da sklepa pogodbe z najbolj mračnimi silami, kakor v *Iskanju absolutnega* ali v *Šagrinovi koži*. Ta vizija je živa, nejasna, dramatična, in Balzacu je pomagala, da je prodril v globine življenja, ker je v tej podobi izražal samega sebe.

Poskusil sem vam podati nekaj vidikov analize Balzacovega dela. Izčrpal je seveda še zdaleč nisem. Zdaj bi se vrnil h klasičnim vprašanjem marksistične estetike. Mislim, da je bila večina vprašanj slabo

zastavljena in da je treba vprašanja sama preoblikovati, da jih bomo mogli pravilno zastaviti. Pogosto govorimo o »odsevih«. Ta teorija o odsevu je postala marksistom nekakšen oslovski most. Postala je nekaj povsem primitivnega, povsem poenostavljenega. Malo prej sem rekel, da podoba ne more biti samo pasiven odsev, prenos ideologije v umetnost, ali obratno, umetnosti v ideologijo. Podoba ni odsev zunanjega sveta. Odseva ga že, če hočete, toda odsev je nekaj drugega kot tisto, kar odseva: saj tako se dogaja tudi v naravi in v življenju; to lahko vidite okoli sebe — najbolj sijajni odsevi so drugačni od tistega, kar odsevajo. V tem pomenu moremo govoriti o »odsevih«. Toda tedaj moramo opustiti vsak shematizem, vsak mehanizem v teoriji o odsevu.

Drugi klasični razloček je razloček med vsebino in obliko. Prav. Na hitro naj rečem, da ima oblika več funkcij. Nima samo poenostavljene funkcije, biti dvojnica, abstraktni »odsev« resničnosti, tako kakor da bi obstajala zunaj nas resničnost, vsebina, v naših glavah pa potem odsev, oblika. Ta poenostavitev je nevzdržna. Saj oblika je podoba, je sredstvo raziskovanja. Funkcije raziskovanja (funkcije, zajemati deleč vsebine) pri podobi in obliki ne moremo ločiti od funkcije izražanja. In mogoče je treba govoriti tudi o funkciji sprostitve. Prejle sem govoril o glasbenikih in rekel, da je harmonija umetnikovo delo, ko iz tistega, kar je boleče in protislovno, ločuje prvine ugodja, harmonične prvine. Umetnost osvobaja, to je rekel Goethe, in ne vidim, zakaj naj bi zametovali to veliko misel velikega umetnika. Dognana oblika ima mnogotere in mešane funkcije: prestavlja nam preteklost v sedanost, daje nam za prihodnost zglede, katerikrat so nejasni, katerikrat bolj določeni, katerikrat nas navdušujejo, katerikrat žalostijo. Oblika ima torej tudi funkcijo, da sega v prihodnost. Glede vsebine menim, da nam je tudi tukaj potrebno neko zelo preprosto razločevanje, če naj razjasnimo vprašanje. Treba je razločevati vsebino umetnikovega življenja, ki jo je mogoče zajeti z njegovim življenjepisom, od vsebine, ki jo je zajel in izrazil v tem ali onem delu, in naposled še od celotne vsebine njegove dobe, ki jo lahko dojamemo iz virov izven estetskega območja, iz zgodovine, iz študija kulture in civilizacije neke dobe. *Celotna* vsebina je nekaj drugega kot *izražena* vsebina in ta je spet nekaj drugega kot *doživeta* vsebina. Če razločujemo to troje, bo pojem vsebine, ki so ga tudi skazili in poenostavili, lahko spet rodoviten.

Naj zdaj izrečem sklep. Socialistični realizem je utemeljen pojem, toda predvsem kot *zgodovinski* pojem. Na estetskem področju v pravem pomenu besede ne moremo ničesar izvajati iz njega. Metodična napaka je, če skušamo estetiko izvajati iz zgodovinskega pojma. In še manj bi mogli iz njega izvajati estetski kriterij ali pravila.

Socialistični realizem pomeni, da bodo nove stvarnosti, nove vsebine prej ali slej in nujno dobile nov izraz. To je res, to je neizpodbitno, toda za estetiko je to toliko, kot je *dve in dve je štiri* za višjo matematiko. Neogibno je vedeti, da je *dve in dve štiri*, in *dve in dve je štiri* ostaja resnično tudi tedaj, ko se matematik ukvarja z diferencialnimi in integralskimi enačbami; toda to mu malo pomaga pri reševanju teh enačb. Če preučujemo razvoj umetnosti, se lahko nekaj naučimo o umetnostnih smereh, o možnostih umetnosti na tem ali onem področju; toda ko govorimo o teh možnostih in njihovi morebitni uresničitvi, moramo biti nadvse previdni. Na umetnostnem področju je poglavitno invencija in ta nam velikokrat prekrži vsa predvidevanja. V glasbeni teoriji ne bom izrekel svoje sodbe o atonalni glasbi, o serijski glasbi. Ne vem, kaj lahko prinese čas. Dela Albana Berga, Schoenberga, v Franciji Boulezova dela me niso prepričala, da bi bila atonalna glasba boljša od tonalne, toda jutri utegne to priti. Včasih imam vtis, da je atonalna glasba abstraktna, da je suha, da je tehnična, celo tehno-kratična. Ta vtis je še podvojen, ker v Franciji zdaj postaja modna elektronska glasba. Elektronsko glasbo proizvajajo računski stroji, ki jim dajejo nalogo, da kombinirajo glasbene elemente, namesto da bi kombinirali črke ali znamenja. Če bi se izkazalo, da je ta glasba dobra, bi bila to strahota. Toda mislim, da ni dobra. Vendar o tem ne izražam sodbe, in mogoče nastopi jutri kak velik atonalni glasbenik, čigar delo se bo uveljavilo. To bi tudi še ne pomenilo, da morajo vsi drugi glasbeniki ubrati atonalno pot, kakor so po Rameauju ubrali tonalno. Potrebna je velika previdnost. V imenu teorije same je treba estetski kriterij skrbno ločiti od političnega kriterija in estetsko kritiko od politične kritike. Nič nimam proti pisanju politične kritike, toda ne zamenjajmo je z estetsko kritiko. Celó če mora to katerikrat pripeljati v protislovja. Če smo dialektiki, se ne bojimo protislovij, saj je naša naloga, da jih razumemo in da jih skušamo razrešiti.

Vsebino pa je najti v življenju, v bolj ali manj globokem koščku življenja, ki se nam ga posreči ujeti, če smo umetniki, pesniki, glasbeniki, gledališčniki.

Kakšna je tedaj vsebina, ki jo je treba zajeti okoli nas, v življenju samem? Mislim, da jo sestavljajo *protislovja*. In mislim, da ta resnica, ki je neizpodbitna za kapitalistično družbo, velja prav tako tudi za socialistično družbo. Mislim, da celó v socialistični družbi obstajajo globoka nasprotja med človekom in njim samim, med posameznikom in družbenim življenjem, med človekom in svetom. In mislim, da so ta nasprotja ravno bistveno v vsebini, ki jo je treba zajeti, seveda z naporom, da jih razjasnimo in mogoče razrešimo, v sebi in okoli sebe.

Med temi nasprotji so nekatera na tem, da se razrešijo, druga so razrešena z umetnikovim delom in v njem; pokazala pa se bodo druga, mogoče novejša in globlja, tako je pač življenje človeka in civilizacije.

Marksistična teorija umetnosti, to se pravi uporaba marksistične metode pri razvoju umetnosti, se mi torej danes zdi edina, ki je zmožna izdelati skladno estetiko. Hočem reči, da se estetsko raziskovanje, ki se je začelo s Platonom, z Diderotom, s Heglom (čigar estetsko delo vse do danes presega njegovo zgodovinsko delo), nadaljuje z marksizmom, in marksizem mu bo omogočil, da se resnično upostavi kot spoznavna znanost.

Mislím torej, da je marksistična estetika podobna spoznavni teoriji. Spoznavna teorija preučuje razvoj znanosti in si ne lasti pravice, da bi dajala pravila učenjakom. Prav tako marksistična teorija preučuje razvoj umetnosti, vendar ni omejena na samo zgodovino umetnosti. Kakor spoznavna teorija iz zgodovine spoznavanja izvaja *kategorije* (zakonitost, fenomen, bistvo itd.), tako umetnostna teorija izvaja *estetske kategorije*: lepo, pa tudi zanimivo, vzvišeno, nenavadno, očarljivo, itd. Z drugimi besedami: imamo marksistično estetiko, nimamo pa marksistične umetnosti. Že sam pojem »marksistične umetnosti« je protidialektičen nestvor, nezdružljiv z marksistično metodo samo. Sicer pa mislim, da bomo imeli več marksističnih estetik. Moj prijatelj György Lukács piše marksistično estetiko. Jaz sam nameravam napisati marksistično estetiko — mislim, da bosta silno različni. Kolikor poznam misel Györgya Lukácsa, menim, da lahko rečem, da bo njegova estetika klasična ali novoklasična, medtem ko bo moja romantična ali novoromantična. Lukács opira svojo estetiko na delo klasikov, na primer na analizo Goetheja: jaz bom svojo močno naslonil na analizo pesništva in glasbe, predvsem romantične glasbe. Lukácsu *podoba* ni bistven odnos do sveta. Mislim, da se nagiblje k premočnemu poudarjanju ideološke vsebine. Zame je podoba človekov stik s svetom, z naravo samo. To je stik človeškega bitja z njegovo celotno okolico. To torej ni samo nadstavba, ideologija. Pač pa je to pojem, povezan s celotno romantiko. Mislim torej, da bomo imeli dve močno različni estetiki. Ali to pomeni, da ne bosta znanstveni? Ne smemo pozabiti, da imamo celo v najbolj eksaktnih znanostih — v matematiki, fiziki, kemiji — različne šole, različne smeri, hude boje mnenj in idej. Zakaj bi ne imeli klasične ali novoklasične marksistične estetike, ob njej pa še druge estetike z romantično usmerjenostjo? Mislim torej, da ima marksistična estetika zelo široke možnosti, da se razvije kot spoznavna znanost.

(Prevedel J. G.)