

če se bojimo poletnega grmenja,  
ki se lahko sprevrže v bombnike,  
da je zelo dobro, če včasih pomislimo,  
s kakšnim plamenom zna goreti voda,  
in da nam dobro bo, dokler se bomo  
bali otovorjenega osliča, ki mogoče  
nosi — zamaskiran v blagohotno podobo —  
v svojih bisagah strup iz Auschwitza.



Predrag  
Matvejević

### Kultura in nacionalna kultura

Tokrat želimo predstaviti našim bralcem sodobnega hrvaškega kritika, esejista in publicista Predraga Matvejevića, kulturni javnosti tudi zunaj meja Jugoslavije znanega predvsem po svoji knjigi Pogovori s Krležo. Matvejević se je rodil 1932. v Mostarju, s trinajstimi leti je že bil v partizanih in sodeloval v Gledališču narodne osvoboditve Hercegovine. Po vojni je dokončal študije, diplomiral iz romanskih jezikov, 1967. je doktoriral na Sorboni v Parizu s tezo s področja poetike. Zdaj poučuje kot univerzitetni profesor francosko književnost na filozofski fakulteti v Zagrebu. Objavil je več del iz francoske književnosti, med katerimi je bilo zlasti opaznih šest esejev o »novem romanu«, monografska študija Jean Paul Sartre ter vrsta esejev iz splošne kulturne problematike. Leta 1971 je izšla v Parizu Matvejevićeva književno teoretska knjiga O prigradnem pesništvu — razne oblike pesniške angažiranosti, ki jo je francoska kritika sprejela z veliko pozornostjo. Zadnja leta pa se ukvarja predvsem z aktualno književno in družbeno problematiko jugoslovanskih književnosti, o čemer pogostoma piše v osrednje francoske časopise in literarne revije. Za našo revijo je Matvejević odstopil dva svoja najnovejša spisa, ki sta bila po svoje »javno že verificirana«: z razpravo Kultura in nacionalna kultura se je Matvejević udeležil mednarodne konference PEN maja letos na Ohridu, z razpravo Marksizem, estetika, kritika . . . pa posvetovanja na to temo junija v Zagrebu. Obe temi sta zanimivi tudi za slovensko kulturno razpoloženje sedanjega trenutka, vključujeta pa se tudi v tok podobnih prizadevanj naše revije na tem področju.

#### I

Že na začetku razmišljanja o odnosu med kulturo in nacionalno kulturno tradicijo je treba poudariti, da nacionalna kultura nekaj velja samo toliko, kolikor je resnična kultura. Glede na to je kultura *mera* nacionalne kulture in njeno *merilo*.

Če ne razumemo, da nacionalno kulturo določamo v odnosu do kulture, da je torej *relativna*, kaj lahko pridemo v skušnjavo, da jo — zavestno ali podzavestno — *absolutiziramo*: ta absolutizacija gre lahko vse do *mitologiziranja* in celo do *fetišizacije* nacionalne kulture. Pretirano poudarjanje nacionalnih *posebnosti* v kulturi pripelje do kulturnega *partikularizma*, tega pa zelo dobro poznamo v oblikah osamitev kulturnih sredin. Posledice tega zmotnega stališča so tudi najrazličnejši regionalizmi, sektaštva, kampa-nilizmi, lokalpatriotizmi, provincializmi, nacionalizmi, etnocentrizmi itd.

Vendar pa po drugi strani ne smemo pozabiti niti nasprotno zmote, ki vanjo pogosto zapadejo različni razširjevalci nacionalnih kultur: čeprav je kako kulturno dejanje pomembno glede na svojo univerzalno usmeritev in pomen, je v svoji osnovi vseeno posamično. *Univerzalizem* za vsako ceno se lahko spremeni v svoje nasprotje prav zaradi abstrahiranja posamičnosti in posebnosti: univerzalne vrednote se v bistvu preizkušajo prav s svojo konkretno pomembnostjo in smiselnostjo za individualnega človeka, skupnost, narod... Alternative med posameznim in splošnim skrivajo v sebi številne nesporazume, ki jih bomo skušali vsaj nekoliko identificirati. *Posamičnosti* in *posebnosti* še niso same po sebi že *vrednote*. Ozke in pristranske privatne ocene pa so nagnjene k temu, da v vsakem posebnem (nacionalnem) pojavu iz preteklosti (tradicije) ali sedanjosti vidijo vrednote univerzalnega pomena; skratka, daleč precenjujejo resničen, včasih povsem nepomemben pomen teh pojavov!

Take mistifikacije, ki zanje niso imune niti kulture največjih narodov, naletijo na najplodnejša tla v družbenem in kulturnem življenju t. im. »majhnih narodov«, zlasti tistih, ki so jim zgodovinske okoliščine onemogočale primerno politično afirmacijo. Tako je prišlo do tega, da je kultura morala med drugim izvajati tudi povečano politično vlogo, in to mnogo bolj, kot bi bilo to za njeno posebnost, se pravi zanjo kot za kulturo in ne kot politiko, primerno.

V tem kontekstu se pogosto pojavlja še en problem, ki pa je v svojem bistvu lažen: kaj je prej, kultura ali nacionalna kultura? Ta logika spominja na tisto staro vprašanje; ali je bila prej kokoš ali jajce? In zakaj naj bi bil to lažen problem? Preprosto zato, ker so narodi fenomen novejše zgodovine, saj jim je šele velika francoska revolucija<sup>1</sup> dala pravo trdnost in pomen. Kultura pa je po drugi strani stara toliko kot človek in to v resničnem pomenu besede. Na to nikakor ne smemo pozabiti, v nasprotnem primeru se namreč odpirajo številne nevarnosti za manipuliranje z nacionalno kulturo kot kulturno mitologijo naroda.

Prav tako ne smemo pozabiti, da je določanje *nacionalne kulture* odvisno od tega, kako določamo in razumemo sam *narod*: bistveno važno

<sup>1</sup> Še preden je vélika francoska revolucija razglasila pravico naroda kot *naravno pravico* individualnosti in oblikovala sam pojem nacionalnosti, so seveda obstajale etnične skupnosti z bolj ali manj izraženimi nacionalnimi značilnostmi, tako v družbenem kot v kulturnem smislu. Vendar je treba poudariti, da je bila pravkar omenjena *naravna pravica* (ena od vélikih tem razsvetljenstva) proklamirana v imenu ideala *univerzalnosti*. Še preden so bile ustvarjene nacionalne kulture, je evropska kultura težila h konceptu univerzalistične kulture: prav renesančna kultura in razsvetljenje sta model kulturnega univerzalizma; Erazmov pomen, denimo, je mnogo večji zunaj njegovega naroda kot pa v njegovem okviru. In ko Goethe brani *univerzalno* kulturo (literaturo), dela to morda bolj kot zagovornik neke *tradicije* kot pa kakor človek svojega časa.

je namreč, ali izhajamo iz tradicionalnega in statističnega razumevanja *nacionalnega* ali pa vzamemo za izhodišče kako modernejše in naprednejše pojmovanje. Prav tako ni nepomembno, ali govorimo o meščanski integracijski formuli naroda iz prejšnjega stoletja ali pa gre za revolucionarno razumevanje nacionalnega. Prvo stališče skuša ne glede na obstoječe slojevitosti in notranja protislovja v nacionalnih strukturah za vsako ceno (*Sturm und Drang*) uresničiti svojo združevalsko poslanstvo. Kot že rečeno, imamo na drugi strani moderen narodnoosvobodilen koncept (primer za to imamo, denimo, v številnih državah »tretjega sveta«). Poleg tega gre za takšno revolucionarno razumevanje nacionalnega, ki (v primerjavi s prvim, meščanskim pojmovanjem) upošteva protislovne elemente (v prvi vrsti razredne). Pri tem skuša uresničiti tako narodno skupnost, pri kateri se zavestno daje prednost njeni socialni večini, in to ne samo v okvirih obstoječih interesov naroda kot takšnega, ampak glede na celo človeško skupnost... Ko je August Cesarec ogorčeno zapisal, da »nobena nacionalna zastava ni osvobodila delavstva« (»Razprave, članki...«, str. 178, izd. Zora), je pri tem brez dvoma mislil na zaostali in omejeni meščanski nacionalistični koncept, ki je v službi izkoriščevalskega razreda stal nasproti interesu večine narodov in sodobnim zahtevam internacionalizma. Podobno je pred kratkim v svojem *Dnevniku* reagiral Krleža v zvezi z anketo o nacionalni kulturi *malih narodov* (anketo je izvedel neki časopis leta 1969). Krleža je predvsem poudaril razliko med »*entitas nationis*« in »*entitas populi*« ter pripisal temu poslednjemu odločilen pomen.

Nobenega dvoma ni, da so prav prek meščanskega razumevanja nacionalnega pogosto nastajale totalitarne tendence v kulturi, prav tako pa tudi na drugih področjih. Ne smemo pozabiti, da so prav v imenu nacionalne integritete mnogokrat uničili ali prepovedali npr. regionalne ali lokalne kulture, še več, ta usoda je doletela celo kulturo lastnega naroda, če se ni prilagodila ustrezni nacionalistični shemi. Najbrž ni treba podrobneje razlagati, kako so bile uničene ali ogrožene različne diferencirane etnične in kulturne manjšine širom po svetu: Provansalci kot ena najstarejših evropskih kultur, Bretonci, Irci, Ukrajinci, Litvanci, Armenci, južnoslovanski narodi itd. itd... Lenin je v spisu, ki nosi naslov *Kritični zapisi o nacionalnem vprašanju* in je nastal že pred prvo svetovno vojno, lucidno ugotovil, da npr. »buržoazija vseh narodov tako v Avstriji kot v Rusiji pod parolo 'nacionalne kulture' v resnici slabi demokracijo, razdvaja delavce in sklepa s fevdalci trgovske pogodbe o prodaji nacionalnih pravic in nacionalne svobode... Ko je Lenin postavljaval v odnosu do nacionalne kulture načelo selektivnosti (ne da bi bil pri tem celo od daleč pomislil na njeno negacijo), je v istem tekstu citiranim pojmovanjem buržoazije postavil nasproti naslednje stališče: »Ko poudarjamo parolo 'internacionalne kulture demokratizma in svetovnega delavskega gibanja', pomeni, da iz vsake nacionalne kulture jemljemo samo njene demokratične in socialistične elemente, jemljemo jih samo in brez pogojn o kot protiutež meščanski kulturi in meščanskemu nacionalizmu vsakega naroda...«

Ni potrebno, obširno dokazovati, da je meščanski pojem nacionalne kulture zagovarjal funkcionalizem in pragmatizem, ko je bilo in tudi potem, ko ni bilo več potrebno. (Prav temu meščanskemu gledanju dolgujemo tudi pojem »*tendence*«, ki je nastal v kulturnih krogih mladih evropskih nacionalističnih gibanj, npr. »*Tendenzliteratur*«.) Osnove, ki jih omenjeno me-

ščansko pojmovanje daje za ugotavljanje modernih kulturnih projekcij, so se že zdavnaj izkazale za zastarele in neprimerne, saj prav iz njih izhajajo popolna jalovost in oguljeni priložnostni romantizmi.

To pa nikakor ne pomeni, da bi se morali odreči nacionalnemu v kulturi. Vendar je napredna kulturna zavest dolžna razlikovati najprej tradicijo od tradicionalizma<sup>2</sup> ter potem selektivno vrednotiti in sprejemati tiste tradicionalne nacionalne vrednote, v katerih je prišla do veljave pozitivna in napredna pot razvoja določenega naroda, družbe in celega človeštva; tiste težnje torej, ki živijo v današnjem času in se še vedno borijo s preživelimi ostanki preteklosti ter se hkrati odpirajo življenjskim vrednotam prihodnosti.

## II

Odnos do nacionalne zgodovine in kulture določa različne oblike zgodovinskega vedenja posameznih narodov in tudi družbenih ter psiholoških motivacij posameznikov, ki te narode sestavljajo. To seveda ni edino določilo, je pa vsekakor eno najvažnejših. Omalovaževati čustva določene skupnosti, čustva, ki so življenju naroda dala plemenita in spodbudna jamstva, ki so navdihovala in krepila odločnost, da narod vztraja v zgodovini, to pomeni odrekati eno osnovnih človeških pravic. (Prav tako omalovaževanje in odrekanje sta bili pogosto vzrok najbolj zagriženih nacionalizmov in najbolj brezumnih revanšizmov!) Potreba krhkega človeškega posameznika po solidarnosti s svojim lastnim okoljem, obrambni in kolektivni instinkti v arhetipskih strukturah človeškega bitja, spoznanje o skupnih tragedijah in uspehih, o podobnih ovirah in ciljih, tako v preteklosti kot v sedanjosti, vse to je ustvarilo in oblikovalo različne oblike človeških skupnosti, med njimi seveda tudi nacionalne. Ob teh pozitivnih elementih pa ne smemo pozabiti na vsa trenja in nestrpnosti, medsebojna izključevanja in spore (najrazličnejše »zunaj-skupinske« napadalnosti kot nasprotje »znotraj-skupinski« koheziji), o čemer sta znanost in zgodovina že povedali vse, kar je bilo treba reči. Čustva pripadnosti skupini, plemenu, narodu so *ambivalentna* in prav zato se je treba ob vsakem primeru ponovno povprašati in raziskati, *kako* se postavljamo v odnosu do vseh takih oblik človekovega družbenega obstoja.

Odločna razlika je v tem, ali bomo vsemu temu tudi danes pripisovali tisti mitični pomen, kot se je to dogajalo v arhaični skupnosti, in ali bomo še vedno enako mistificirali »narodovega duha« (genij), »narodovo dušo« in »usodo«, tako kot ob romantiki, in pri tem nekritično slavili imanentni »nacionalni značaj« svojega lastnega naroda . . . To je ena alternativa. Odločiti se moramo zanjo ali pa za njej nasprotno in potem tem in podobnim duhovnim usedlinam, ki so se po navadi vezale na »*kri in zemljo*« (»Blut

<sup>2</sup> Ob tem bi bilo smiselno opozoriti na znani Marxov opis elementov tradicije, ki jih tu označujemo kot *tradicionalizem*: »Tradicija vseh mrtvih generacij pritiska kot mōra na možgane živih. In prav tedaj, ko je videti, da so zavzeti s tem, kako bi preusmerili sebe in stvari, kako bi ustvarili nekaj, česar še ni bilo, prav v takih trenutkih revolucionarne krize se bojzljivo sklicujejo na svojo službo duhovni preteklosti, si od mrtvih generacij sposojajo imena, njihove bojne parole, kostume, da bi preoblečeni v to svečano obleko in s pomočjo tega spojenega jezika zaigrali nov svetovnozgodovinski prizor.« (»18. Brumaire Ludvika Bonaparta«, str. 45, izd. Naprijed, Zagreb, 1973.)

und Boden«), postaviti nasproti progresivno, humanistično *kritično zavest*. Če se bomo odločili za to drugo možnost, se nam ne bo težko prepričati, da so tudi drugi narodi podobno kot mi trpeli in umirali, se borili v areni zgodovine in iskali pravico za svoj človeški obstoj, da so nam torej v vseh teh stvareh, ali vsaj v najpomembnejših — sorodni. Zlasti to velja za tiste, ki so nam v času, prostoru in zgodovinski poti (namenoma ne govorim o »krvi«) najbližji . . .

Zavedamo se določene naivnosti, ki jo ima v sebi naštevanje vseh teh v glavnem znanih stvari: to pomeni, da nismo popolnoma naivni. Globoko smo prepričani, da tista plemenita *domovinskost*, ki jo človek čuti do stvari, v katerih se skoz preteklost odkriva in prepozna, toplina in hvaležnost, ki ju občuti do tistih, ki so mu mučeniško zapustili to, kar ima — malo ali veliko, vseeno — prepričani smo torej, da so taka čustva resnično lahko spodbuda (in ne ovira) za nekaj boljšega, humanejšega, naprednejšega. Prav tako verjamemo, da bi nas ta čustva morala spodbuditi v smislu širših projekcij, novih kritičnih operacij mišljenja in zavesti, ki nam jih daje današnja zgodovinska resničnost. Kaj smo pravzaprav hoteli povedati s temi besedami? Naj navedemo samo en primer. Znani italijanski pisatelj in antifašist Elio Vittorini je ob neki priložnosti dejal, da mu je kljub vsemu po hitrem in mrzličnem načinu modernega življenja bližji sodobni Američan kot Italijan »iz časa Alesandra Manzonia« (*Odprti dnevnik*, str. 263, izd. Zora, Zagreb). Ali je, recimo, Slovincu iz leta 1948 bližji Makedonec iz istega leta ali Slovinc iz Prešernovih časov?

Treba se je naučiti misliti tudi v takih bolj razvitih relacijah. Nacionalna čustva — ki jih nismo zanemarili, vendar jih niti nočemo precenjevati — zlahka zavedejo nekritične duhove, da se rajši zazibajo v prijetni podobi svoje lastne preteklosti, kot da bi *projicirali* svoje možnosti na ravni sveta in našega zgodovinskega trenutka. Odnos do svoje lastne sedanosti in še zlasti do preteklosti dela silo splošnim človeškim vrednotam, brž ko postane restriktiven ali nekritičen: ali je sploh potrebno omenjati, da *kulturna dediščina*, kot vsaka druga stvar, poleg pozitivnih vrednot prenaša tudi podedovane predsodke?! Skrb o tem, koliko je v določenem trenutku tradicije (preteklosti) — koliko nacionalne dediščine in kulture — redno pelje na napačno pot, če se hkrati ne vprašamo, *kolikšen* in *kakšen* je delež prihodnosti.

Če jemljemo nacionalno kulturo v celoti, pomeni splošno in resnično izkušnjo naroda. Po svoji naravi ni in po svojem namenu ne sme biti *edina izkušnja*, ki jo živi kultura, ki jo preživlja kulturni ustvarjalec. Kolikor bolj se nacionalna kultura obremenjuje z *nacionalnim* za vsako ceno, toliko manj prostora ostaja v njej za samo kulturo. Če nacionalna kultura stopa izključno v funkcijo svojega lastnega naroda in se pri tem odreka bolj vsestranskim navdihom, pride do kulturnega funkcionalizma, ki enako škodi kulturi, kot recimo, nacionalizem narodu.

Kultura nosi v sebi in vrednoti ideale družbe, družbeni *projekt* sedanosti nasproti prihodnosti. Prav tu pripada nacionalni kulturi poseben privilegij in bistvena možnost, da izoblikuje, osmisli in obogati *projekte* naroda: kolikor pa se zapre sama vase, seveda ne bo mogla izkoristiti možnosti, da bi zbrala primeren projekt in ga situirala v svoj zgodovinski in geopolitični prostor. Ne bo ga mogla dvigniti na raven sveta.

S tem prihajamo do problema zvez in povezanosti med kulturami. Nobena nacionalna kultura ni samo delo naroda, ki mu pripada. Matoš je na

začetku stoletja z zanosom pariškega bohema zapisal celo naslednjo misel: »Nacionalne kulture so po svojem nastanku in izvoru sad tujega vpliva. Vse, kar je v narodih najboljšega, prihaja od zunaj.« (Izbrana dela, izd. JAZU, III, str. 385). Ali te besede ne zvenijo skoraj paradoksalno? Tako kot se v zgodovini civilizacije uspejo obnavljati in podaljševati svoj obstoj predvsem zaradi »izzivov« od zunaj, v nasprotnem primeru pa so obsojena na propad, prav tako — samo še hitreje in neizogibneje — zamira nacionalna kultura, če se odreka spodbudam, ki jih daje dialog kultur, menjava izkušenj, sočlenje ustvarjalcev in uporabnikov kulturnih dobrin. V tem smislu kulturo najbolj kompromitirajo tisti, ki se z besedami zavzemajo za kulturno povezovanje, v resnici pa si prizadevajo, kolikor morejo, da se to ne bi zgodilo.

Sodobna komunikacijska sredstva v svetovnih razmerah ustvarjajo in spodbujajo vedno izrazitejše skupne preokupacije, aktivnosti, stile, motive in oblike. Brez pomišljanja je treba še enkrat ponoviti, da imajo manjši narodi veliko razlogov, da skrbijo za svoj obstoj — pri tem pa seveda še zlasti za svoj kulturni obstoj — med planetarnimi mlinskimi kamni, ki imajo njihove mehanizme v rokah vélike sile. Vendar je treba razumeti, da je tudi to opravičilo relativno!

Potrebno pa je priznati, da so se kljub zvezam in medsebojnim odvisnostim sodobnih nacionalnih kultur našega sveta številna od zanosnih predvidevanj o kulturni internacionalizaciji komaj delno uresničila, npr.: Goethejevo negativno stališče do omejenosti nacionalnega koncepta književnosti in njegova zahteva, naj literatura postane svetovna, to je *univerzalna*. Victor Hugo je prerokoval, da bodo sredi dvajsetega stoletja v Evropi nacionalizmi premagani, tako da se bo Evropa združila v enotno skupnost... Tudi v *Komunističnem manifestu* srečavamo zahtevo, ki je v bistvu enaka Goethejevi. Marx in Engels odločno zahtevata, naj bi končali nacionalno ozkofo v kulturi: »Na mesto stare krajevne in nacionalne samozadostnosti in zaprtosti stopa vsestransko občevanje-vsestranska odvisnost nacij druga od druge. Tako kot z materialno je tudi z duhovno produkcijo. Duhovni sadovi posameznih narodov postanejo splošna dobrina. Nacionalna enostranost in omejenost postaja bolj in bolj nemogoča, a iz mnogih nacionalnih in lokalnih literatur se izoblikuje svetovna literatura.«

Vendar se ti plemeniti upi v marsičem niso uresničili. André Malraux ima prav, ko v *Antimemoarih* poudarja, da se je bolj uresničila nesrečna Nietzschejeva prerokba, da bo »dvajseto stoletje stoletje nacionalnih vojn«, kot pa predvidevanja Hugoja, Marxa ali Micheleta (V. *Antimémoires*, izd. Gallimard, str. 126). Ali to pomeni, da je treba vprašanje o univerzalnem smislu in pomenu kulture ter umetnosti uvrstiti med utopične iluzije človeštva? Seveda ne. Nasprotno, prav ta problem ostaja eden najaktualnejših in najvitalnejših kulturnih projektov našega časa.

Prav zato nam nobene fetišizirane vrednote preteklosti (tradicije) ali sedanjosti ne smejo preprečiti, da ne bi stopili v tvoren in neodložljiv kulturni dialog, in to, kolikor je le mogoče, v razmerjih celega našega sveta.

Brezsmiselno vsiljevanje vseh kulturnih dejanj in akcij skozi stranska vrata nacionalne kulture nujno pelje v »mentaliteto črede«. Vendar tudi neutemeljeno zanikanje nacionalnega v kulturi nikamor ne vodi. Zato je treba v vsakem trenutku razločevati nacionalno kulturo od »kulturnega« nacionalizma.

Dejansko je potrebno precej razsodnosti, če hočemo ohraniti svoje posebne in nam lastne vrednote, ne da bi se pri tem zaprli vase . . . Prav to je področje, na katerem je bila zelo pogosto v »nacionalnem interesu« povzročena najhujša škoda svojemu lastnemu narodu.

## Marksizem, estetika, kritika . . .

### Uvodna opomba

*Vedno, kadar se (pri nas po navadi kampanjsko) soočamo z aktualnostjo, da bi določili, obnovili ali usmerili marksistično kritiko, postanejo znova ustrezne in primerne pripombe o tem, kaj je ali kaj bi morala biti marksistična kritika in kaj ta ni in ne more biti.*

*Čeprav bi lahko rekli, da niso brez vsake osnove razlogi tistih, ki trdijo, da je teoretičen absurd govoriti o različnih marksizmih (kajti jasno je, da je en sam Marx — »stari« ali »mladi«, to je popolnoma vseeno — njegov nauk je v bistvu en sam in enoten), še bolj absurdno pa je zanikovati dejstvo, da med filozofskimi mišljenji širom po svetu, ki se sklicujejo na Marxa in se imajo za marksistična, ni bolj ali manj divergentnih in v nečem celo nasprotujočih si usmeritev. Od tega, katero od obstoječih opredelitev sprejmemo in jo imamo za najprimernejši sodobni ustvarjalni razvoj in napredek Marxove misli, je odvisno, kako in za katero marksistično literarno (umetniško) kritiko se bomo odločili.*

## I

### PRIPOMBE O MARKSIZMU IN ESTETIKI

Nekatere od osnovnih tem, na katerih se je skušala utemeljiti *marksistična estetika*, izhajajo iz Heglove »Estetike«, dela, ki so ga, kot je znano, klasiki marksizma izredno spoštovali. Resnično so dolgo časa iskali rešitev, ki bi postavila vse potrebne konsekvence iz Marxovega obračanja hegeljanske dialektike z glave na noge: namesto sugeriranja v smeri *absolutnosti ideje* je prišlo do usmeritve v *družbenozgodovinsko konkretnost in objektivnost*. Treba se je bilo izogniti shemam mehaničnega materializma XVIII. stoletja in pozneje seveda tudi pozitivističnim shemam; o tem je govoril tudi Marx v prvi tezi o Feuerbachu.

Tudi razmerje med »obliko« in »vsebino«, seveda s poudarkom na vsebini, je prevzeto od Hegla. Hegel je že v prejšnjem stoletju (in v nekaterih deželah celo dandanes) pomenil obči prostor — in kamen spotike — v skoraj vseh estetskih raziskavah, ki so se bolj ali manj upravičeno razglašale za marksistične. Poudarjenje pomembnosti *vsebine* v umetniškem delu je speljalo omenjeni odnos iz okvira, v katerem si ga je zamislil Hegel. Pod pritiskom *nujnosti razrednega boja* in temu ustrezne ideologizacije so bistvene elemente v glavnem razumeli v ožjem, *teleološkem pomenu*. Prav zaradi tega je »tendenco« v umetnosti dobila primarni in najpomembnejši pomen in je v nekem smislu določila hierarhijo samih zahtev: tako je *kolektivno* dobilo prednost pred *individualnim*, *objektivno* pred *subjektivnim*, *socialno* pred

*individualnim* in seveda *vsebinsko* pred *formalnim*. Kriterij neposredne funkcionalnosti *vsebine* je usmeril marksistična estetska razmišljanja proti gnozeološkim kategorijam (to je bilo najbolj jasno vidno v uporabi »teorije od-raza«). Medtem ko je Heglova estetika v procesu »poduhovljanja« ustrezne *vsebine* in njenega približevanja idealiziranemu »konceptu« vztrajala pri »čutnem« posredovanju in *senzibilizaciji* umetniškega predmeta, so po drugi strani krogi določenih teoretikov druge in potem tretje internacionale (krogi, ki so se občasno zanimali tudi za estetska vprašanja) pripisovali pomembnost predvsem *kognitivnim*, tj. *gnozeološkim* vrednotam, ki jih je v praksi lažje funkcionalizirati, usmeriti in nadzorovati. Lahko rečemo, da so bili s svojim odklonilnim stališčem do »tendenciozne literature« gibanja *Mlade Nemčije* (Engels) in do schillerjanskega »bučno govorniškega« moraliziranja (Marx)<sup>1</sup> klasiki marksizma v tem pogledu bližji pozicijam Heglove estetike. Bili so namreč proti tistim »tendencam«, ki so bile čutno in umetniško nespremenljive, ki niso bile spontano in organsko zrasle v delu samem.

Vendar pa številni epigoni, ki so se na te klasike sklicevali, niso prevzeli njihovih osnovnih postavk: primat *vsebine* so v večini primerov razumeli kot prevlado spoznavnega in *kognitivnega* (*gnozeološkega*), dajali so prednost *tendencioznosti*, ki je šla po navadi v škodo vsake, celo najbolj relativne avtonomnosti umetniškega dela. (Prav to avtonomnost so najčestje preprosto razglašali kot »nevtalizem« ali pa kot »umetnost zaradi umetnosti«.)

Tako smo sčasoma dobili *alternative*, v katerih so zanemarjene in potisnjene vstran prav tiste *vsebine*, ki jih ni mogoče zreducirati v okviru omenjenih kognitivno-gnozeoloških in tendencioznih zahtev: dana je prednost *racionalnemu* pred *iracionalnim*, *zavestnemu* pred *podzavestnim*, *nujnemu* pred *naključnim*, *zakonitemu* in *planskemu* pred *stihijskim* ...

Posledice vsega tega so dobro znane v estetski teoriji<sup>2</sup> in umetniški praksi: zahteve po *tipičnem* bodo postale nedotakljive, uvedli bodo obveznega *pozitivnega* junaka in *negativnega* anti-junaka, spodbujali »črno-belo tehniko«<sup>3</sup>, »lakirovko« in druge podobne postopke, ki po eni strani posebljajo popačene in nazadnjaške *vsebine* (»tendence«) po drugi strani pa pomenijo tudi vse pravo in napredno. Iz istega razloga so reducirana ali celo onemogočena formalna raziskovanja (»formalizmi« vseh vrst) kot ne dovolj smotrna v smislu *tendence*. Enaka usoda doleti vse druge umetniške *eksperimente* (uvrščene v sovražni in osovraženi *modernizem*), ki nimajo pred

<sup>1</sup> Nietzsche je imel celo vrsto razlogov, ko je Schillerja imenoval »moralno go-bezdalo Säckingen«. Medtem ko Bertold Brecht z veliko skepso in zadržanostjo go-vo-ri o tem Nietzschejevem stališču (Dialektika v gledališču, Nolit, str. 74), sta Franz Mehring in Kautsky Schillerja slavila kot revolucionarnega in vzornega dramaturga. Prav ta primer jasno kaže razkol med tem, kar bi pogojno lahko imenovali estetiko druge internacionale, in med senzibilnostjo avantgardnih umetnikov na levi.

<sup>2</sup> Gnozeološko-kognitivna opredeljenost je onemogočila adekvatna približevanja glasbeni umetnosti (ta se je prav zaradi tega, denimo pod stalinizmom, lahko razvijala sorazmerno svobodneje kot druge ustvarjalne aktivnosti). Značilno je, da Lukacsova estetska razmišljanja praktično povsem ignorirajo glasbeni izraz ...

<sup>3</sup> Lukacs v svojem delu F. Engels kot literarni teoretik in kritik citira navedke iz *Revue der Neuen Rheinischen Zeitung*, kjer sta Marx in Engels nastopala proti samo-voljnemu idealiziranju revolucionarnih junakov po letu 1848: »Dosedanja prikazovanja nam teh osebnosti ne slikajo v njihovi pravi, ampak v uradni podobi, s koturnom na nogah in z avreolo nad glavo ...« Marx in Engels poudarjata, da v teh »podobah, ki se dvigujejo do neba, izginja resničnost prikaza«, pač pa bi bilo končno treba uporabiti »grobe rembrandtvske barve ... v vsej njihovi živosti« (*Problemi realizma*, str. 68, izd. Svjetlost, Sarajevo 1957).



sabo jasne teleološke perspektivne (spet lahko rečemo *tendence*, ki se bo pozneje spremenila tudi v »partijnost«).

Gnozeološko usmerjena »teorija odraza« je imela nalogo, da posreduje med družbenozgodovinskimi in umetniškimi *tendencami* (analogno kot tudi med *objektom* in *subjektom*): umetnosti je torej namenjena vloga, da *odraža objektivno resničnost* in tako postane navadna reprodukcija njenih *tendenc*, ne pa produkcija svojih lastnih ali pa ustvarjanje *novega*. Tukaj bi lahko vzpostavili še eno — čeprav zelo oddaljeno in v marsičem dvosmiselno — zvezo s Heglom: po eni strani je véliki filozof umetniškemu delu priznaval lastnost novosti in novega, po drugi strani pa je v določenem smislu zanikal, da bi umetnost lahko uresničevala svojo lastno smotrnost. Bil je namreč prepričan, da se v tem pogledu umetnost ne razlikuje od religije in filozofije kot drugih dveh oblik samospoznavanja *absolutnega duha*. V resnici je v marksistično usmerjeni kritiki prišlo do analognih stališč, a s to razliko, da je umenost tu mišljena kot eden izmed načinov uresničevanja revolucionarne akcije. Hegel je imel zelo jasno predstavo o možni deformaciji odnosa med *sredstvi* in *ciljem*, o nevarnosti redukcije umetniškega dela vse do stanja navadnega *sredstva*, podrejenega realizaciji določenega cilja, ki s tem sredstvom nima resnične zveze<sup>4</sup>. Za razliko od Hegla pa so nekateri »marksistični estetiiki« brez prevelikega obotavljanja umetnost postavili v okvire splošnorevolucionarne akcije samo kot najnavadnejše sredstvo. (Edino resnično opravičilo za to je dejstvo, da je v revolucionarnem boju resnično cel kup neprimerno važnejših in nujnejših nalog od estetske teorije!)

Dobro je znano, kako pomembna je postala v marksistični estetski teoriji problematika vsebinske *tendence*. Celo Lukacs, najpomembnejši marksistični estetik, je imel za nujno potrebno — ali pa je bil k temu preprosto prisiljen — da je v obdobju stalinizma skušal nekako pomiriti in uskladiti Engelsovo razumevanje imanentne *tendence* z napačno interpretiranim Leninovim tekstom o *partijnosti*: »Tendenca, ki jo potrjuje Engels (v pismu Mini Kautsky, op. P. M.), je identična s tistim elementom stranke, ki ga po Leninovih besedah vsebuje materializem...<sup>5</sup>

Treba je reči, da v Lukacsevem razmišljanju o tej problematiki lahko zasledimo določeno enostranost v razumevanju *odraza* (prav ta teorija odraza pa, kot smo že rekli, podcenjuje novost in novo ustvarjene umetniške resničnosti kot take). Lukacs se zaveda, kakšno nevarnost pomenijo »vulgarizirane simplifikacije marksistično-leninistične pristranosti in spreminjanja tendence v parolo« (ibid., str. 179) ... kot tudi »mehanistične vulgarizacije mehanističnega objektivizma« (ibid.). Madžarski filozof enako jasno vidi, kje »Leninovo idejo o pojmu pristranosti« zamenjujejo »s propagando, ki ne raste organsko iz logike oblikovanih dejstev« (ibid., str. 160).

Vendar se je treba tu ustaviti ob dejstvu, da sam Lukacs — najbrž prisiljen zaradi okoliščin, ki je v njih deloval — uvaja zelo karakteristično terminološko dvosmiselnost: eksplicitno sprejema Leninovo »pristranost« (Parteinahme) oz. »element stranke« in prav s to pristranostjo zamenjuje homonimni termin. »Parteilichkeit« (*partijnost*). Prav zaradi te igre termi-

<sup>4</sup> F. Hegel: *Estetika*, III knjiga, II del, str. 45—47 (po francoski izdaji Aubier-Montaigne).

<sup>5</sup> Lukacs: *Problemi realizma*, omenjena izdaja, str. 82 (glej tudi str. 157 in 160). O istem problemu govori Lukacs v svojem delu »Uvod v estetične spise Marxa in Engelsa« v *Dodatkih zgodovini estetike*, str. 190—191 in 358, izd. Kultura, Beograd 1959.

nov se lahko Lukacs odloči za leninistično »*pristranost*« kot imanentno samemu pogledu na svet ter se hkrati distancira od ždanovske restavracije *partijnosti*, kakršno so izvajali v karikirani in povsem neprimerni obliki že od tridesetih let naprej.

Iz vsega povedanega lahko ugotovimo, da sta poudarjeni funkcionalizem in *tendenca* usmerila marksistično teorijo umetnosti in estetiko proti *sociološkim in sociologirajočim orientacijam*. In prav na tej osnovi temeljijo različne *normativne in praktične rešitve*, značilne za razmerje med marksizmom in literarno (umetnostno) kritiko.

## II

### PRIPOMBE O MARKSIZMU IN LITERARNI KRITIKI

*Marksistična estetika in kritika* se sicer nista pojavili že ob samem nastanku marksizma, vendar je vse kazalo, da je njun razvoj iz osnovnih postavk marksistične teorije samo vprašanje časa, se pravi nastopa takšnega ali takšnih kritikov, ki bi v praksi potrdili resničnost marksistične (umetnostne in literarne) kritike oziroma estetike. Predvidenje (ali predsodek) o *dedukciji marksistične kritike iz marksizma* je bilo — vse kaže, da je tako še dandanes — ena najhujših zmot v tej smeri. *Dedukcija* literarnokritične (ali estetske, to je vseeno) metodologije iz ustreznega teoretičnega sistema ali filozofskega mišljenja v najširšem smislu besede nosi v sebi celo vrsto tveganj, ki jih ne dovolj poučeni vse prepogosto zanemarjajo. Vsaka »izvedena« literarna ali umetnostna kritika je avtomatično v podrejenem odnosu do tistega, iz česar je bila izpeljana. Kaj pomeni za kritiko dejstvo, da svoj jezik — konstelacijo, v katero je položena, in zaporedje, po katerem je strukturirana — podredi kakšnemu drugemu in drugačnemu jeziku, tega mislim, ni potrebno posebej poudarjati.

Ta napaka ima lahko še eno usodno posledico: misliti, da je treba iz marksizma *deducirati* poleg vsega ostalega tudi discipline, kot sta estetika in literarna kritika, pomeni hkrati razumeti *marksizem* kot povsem analogen tradicionalnim *filozofskim sistemom* (kakršen je, denimo, hegeljanski ali katerikoli drugi). Tu prihajajo na dan ostanki nekega neprevladanega, v bistvu *kategorialnega* načina mišljenja, ki po rutini filozofske tradicije zahteva, naj bi kritiko in estetiko stlačili v *marksizem, razumljen kot sistem*: pri tem pa to mišljenje pozablja, da je prav marksizem s svojo radikalno *kritično* akcijo največ prispeval k razkrinkanju in uničenju tradicionalnih sistemov in nima nikakršnih tradicionalističnih pretenzij, saj je predvsem *kritika* oziroma *kritična metodologija!*

Stevilne generacije so nestrpno čakale, kdaj bosta prišli na dan in se uresničili *marksistična estetika in kritika*, tako v teoriji kot v praksi. Spoznanje o povezanosti umetniške in družbene revolucije — ali vsaj o zvezi med revoltom v umetnosti in v družbi — je mnoge pripeljalo do sklepa, da mora biti *teorija revolucije* eno in isto s *teorijo umetnosti*. Naslednji korak je že težil k temu, naj se zahteve revolucionarne taktike in prakse poistijo z zahtevami umetniškega ustvarjanja in delovanja. Takó so postopoma, za branikom navidezne doslednosti, ki pa je v resnici zelo pogosto zanemarljiva *specifičnost* umetnosti, utirali pot najrazličnejšim nesporazumom, ki so

izredno drago stali tako umetnost kot kritiko, ne da bi bili pri tem kaj prida koristili revoluciji.

Dolgotrajno pričakovanje nastanka »resnične« marksistične kritike — spremljale so ga občasno, vendar nikoli dejansko izpolnjene obljube (v glavnem je prihajalo do odkritih neuspehov) — je ustvarjalo ugodno ozračje za oblikovanje temu ustreznega *mita marksistične kritike*. Pokazalo se je, da umetnostne kritike — kot specifično estetske akcije in ustvarjalnega dejanja — v nobenem primeru ni mogoče izključno *deducirati* iz ustreznih ideoloških in teoretičnih predpostavk, čeprav so marksistične. (Prav v tem je bistvena razlika med umetnostjo ali literarno kritiko in recimo *družbeno* kritiko.)

Navsezadnje je povsem logično vprašanje, ali mora družba, ki svojo izgradnjo utemeljuje na marksističnih postavkah, tudi kritične ocene v umetnosti zasnovati na marksizmu. Z drugimi besedami: ali mora biti oblika kritike, ki je tej družbi najbolj primerna, izključno *marksistična kritika*? Če gledamo stvari tako poenostavljeno, vse kaže, da ne bi smelo biti nobenih dilem in nam doslednost narekuje eno samo rešitev, in sicer v korist *marksistične kritike*. Če pa se umetniške literarne kritike lotimo kot *specifičnega* dejanja in pri tem skrbno pazimo, da ga kot takega ne zamešamo s kritično oceno ali »*mislijo*« v najširšem pomenu besede — npr. s tistim, kar pogosto imenujemo »*družbena kritika*« — potem se nam stvari nenadoma pokažejo mnogo bolj kompleksne. V sami praksi lahko takoj vidimo celo vrsto protislovij: v estetiki razgllašamo pravico do pluralističnega ustvarjanja, pluralizem pa podrejujemo monopolu ene same ideološke ali (anti)filozofske doktrine. Paradoks je pri tem seveda očiten. In sploh ni edini! Najprej poudarjamo »*ustvarjalni*« značaj kritične akcije, potem pa temu ustvarjalnemu dejanju — če je ustvarjalno, potem je tudi v bistvu svobodno in nekoliko avtonomno — omejujemo razpon z vnaprej danimi teorijskimi postulacijami in metodologijo . . .

Po vsem tem se lahko upravičeno vprašamo: ali ima *marksistična kritika* pravico uporabljati celo vrsto novih disciplin, ki po svoji genezi niso niti Marxove niti marksistične: recimo s psihoanalizo, v večini socialističnih držav, nezaželeno, pa tudi s fenomenologijo, strukturalizmom, modernimi lingvističnimi teorijami, z elementi eksistencialne filozofije itd. Če si kritika pomaga s katero od teh disciplin, ali se lahko potem imenuje izključno *marksistično*? Ali pa imajo to pravico samo tisti vzorci samozvane »marksistične« kritike, ki jemljejo pogum in jih poznamo ter so natlačeni s citati klasikov marksizma? Nobenega dvoma ni in ga tudi ne bi smelo biti, da nam metastaze take kritike niso potrebne in noben pameten človek jih ne bo zagovarjal. Od *Ljubljanskega kongresa pisateljev* naprej je ustvarjalna praksa zavračala takšne neprimerne vzore« in tu na srečo ni vrnitve v preteklost.

Vendar, ali lahko v kritičnem raziskovanju biti umetnine in v raziskovanju povezanosti med umetniškim ustvarjanjem in družbeno stvarnostjo zanemarimo bistvene postavke in stališča marksizma? Na to vprašanje je treba odločno odgovoriti: ne! Niti najbolj desna in najbolj reakcionarna kritika se ne more več lotevati umetniških fenomenov, kot da marksizem ne obstaja ali kot da ga sploh ni bilo. Seveda so lahko kritični prijemi razvejani in specializirani, kritik se lahko osredotoči na *stil*, na »*obsesivno*« *temo*, na psihološke »*motivacije*«, na »*strukture*« in podobno. Vendar pa, če gre kritik v svojih celotnih kritičnih razglabljanjih in analizah (zlasti v

deželi, kjer se ustvarjanje ujema z družbeno ureditvijo, kakršna je naša) mimo ustreznih ugotovitev in pridobitev marksizma, ostaja brez osnovnih referenc, zaostaja za našim današnjim trenutkom.

Precej naivne bi bile trditve, da kritika kot *ustvarjalno* dejanje ne more imeti nobenega atributa, kot ga, recimo, nima poezija, in da potem sploh ne more obstajati *marksistična kritika*, tako kot tudi ni »marksistične poezije«. Kritika je ustvarjalna operacija, včasih je tudi umetnost, vendar *sui generis*: v tistem trenutku, ko se popolnoma loči od svojega predmeta, je — pa če to hočemo ali ne — nekaj drugega, ni več samo kritika, postane esej ali nekaj podobnega. Čeprav se kritika razlikuje od literarne teorije, v pisanju vsakega pravega kritika zavestno ali podzavestno odsevajo nekatera splošnejša teoretična in estetska načela, nekaj, kar lahko okvalificiramo kot skupino vrednot, čeprav to ni več tisti tradicionalni »sistem vrednot«. Pri tem je izjema najbrž najbolj kompromitirana *publicistična* oziroma *impresionistična kritika*.

V tem smislu ni mogoče brez bistvenih ustvarjalnih tveganj zanemariti vpliva marksističnega mišljenja in akcije v našem času. Če hoče izkoristiti vse svoje resnične možnosti, se kritika ne bi smela narediti gluho v odnosu do marksizma, razumljenega kot »humus« sodobnega mišljenja in »ozračje naših idej« (Sartre). Vendar ne smemo pozabiti, da tu ne gre za odnos *sistemov* in izpeljane korelacije med *celoto* in *delom*, med splošnim in posameznim, in sicer na osnovi kakega pravila ali zakonitosti in njune konkretne uporabe. Gre namreč za referenco na fundamentalno družbeno, kritično in revolucionarno skupino danosti (spet se izogibamo besedi »sistem«), na zgodovinski horizont določenega časa in na pogled na svet, ki je prevladujoč v idejni totaliteti tega časa. Šele na tej ravni se uresničujejo konvergenca družbene in umetniške kritike, umetnosti in revolucije.

Naj končamo: niti približno ne mislimo zagovarjati kritike, ki bi jo bilo mogoče razumeti kot ozko ali izključno »marksistično«. Po drugi strani pa mislimo, da naša resnična kritika danes nima nobenih možnosti in perspektiv, če ni v določenih okoliščinah *tudi* marksistična. Biti mora torej tudi marksistična, če hoče adekvatno vrednotiti kompleksnost umetniških pojavov! Seveda tej kritiki ne sme nihče ukazovati, kdaj in kako naj izkoristi ustrezne pridobitve marksizma in povrh vsega še kakšnega marksizma! Tu ima vsak kritik pravico do svoje izbire in dispozicij. Bilo bi dobro, če bi bilo toliko *marksističnih kritik*, kot je kritikov, ki jih pišejo. In to v bistvu ni nikakršen paradoks.

Prevedel Jaša Zlobec