



Dimitrij
Rupel

Intelektualci in izročilo

Živimo v vznemirljivem času in to v dveh smislih. Po eni strani si zastavljamo ali nam zastavljajo na moč kočljiva vprašanja o funkciji ali pa kar o koristnosti inteligence in še posebej o funkciji in koristnosti umetnosti. Iz teh vprašanj si razlagamo neko posebno nezaupanje do intelektualnega dela: razmišljanja, raziskovanja, nemira in negotovosti, ki v okolju, kjer vse merijo po trdnosti in obsegu uspeha, izdelka ne deluje povsem prepričljivo. Može duha se pred tem nezaupanjem umikajo korak za korakom.

Po drugi strani doživljamo velike duhovne zmage: če pogledamo zadnjih sto let življenja slovenske inteligence, šele začetimo, kako razločno smo se povzpeli od razmer ogroženega naroda brez vsakršnih (laičnih) institucij v svobodno in od proizvodjalnih energij kipečo družbo. Ta časovna razdalja nam omogoča, da se s čimmanj predsodki obrnemo k svoji preteklosti in presodimo, v čem nas njeni arhetipi (oz., kot jih je po svoje imenoval avtor teh vrstic: slovenski kulturni sindrom, glej *Sodobnost* 1975, številka 2) še obvezujejo ali mučijo, in čemu se končno lahko odrečemo. Naravno se zdi, da se lahko — v prid še večjega duhovnega razmaha — odrečemo nekdanji vlogi literarne inteligence, ki je v nediferenciranih razmerah pomenila kar celotno in edino vrhno stavbo slovenskega ljudstva.

Podoba, ki se nam kaže v poenostavljeni optiki, je takšna: pred sto leti je bila literarna inteligence bistveni nosilec slovenske samozavesti in prvi bojevnik za nacionalno emancipacijo; danes pa je literarna inteligence v kontekstu splošnih družbenih razmer manj eksponirana in nekako izključena iz programiranja nacionalnega razvoja.

Pričujoči spis, ki je del daljše razprave o »slovenski literaturi kot organu nacionalne emancipacije«, se ukvarja s teoretičnimi modeli dejavnosti in družbene vloge sodobne inteligence, in kot tak naj bi bil uvod v empirično raziskavo o povsem določenih vidikih pri funkcioniranju slovenske literarne inteligence v drugi polovici 19. stoletja. Raziskava naj bi se lotila problema slovenske literarne travme, ki je posledica skrčenega »manevrskega prostora« in dozdevne odrinjenosti določenega tipa slovenske inteligence — glede na nekdanje visoke zadolžitve pri konstituiranju slovenske nacionalne identitete in skupnosti. Ta spis poskuša odgovoriti na vprašanje poslanstva, pozicije in notranje strukturiranosti inteligence nasploh in literarne inteligence posebej, in se pri tem opira na temeljna dognanja marksistične sociologije, ki jih lahko v začetku opišemo z naslednjimi hipotezami:

1. umetniška produkcija je *predelava* in s tem odmik od mitologije (Marx, 1968, 44);

2. umetnik je v družbi, ki proizvaja za tržišče, kritičen oz. v »opoziciji« do družbe (Goldmann, 1964, 56);

3. v socialistični družbi naj bi se individualna in kolektivna zavest zblížali (Lukács, 1971, *passim*);

4. zunanje praktične preokupacije dajejo umetniška dela brez vrednosti (Gramsci, 1974, 630).

Zdi se, da je skupna točka oz. osnova slehernega *intelektualnega* početja (pri tem imamo v mislih početje vseh vrst znanstvenikov, umetkov... t. i. »produktivne inteligence« (Shils, 1972) v času, ki je nazaj omejen z drugo polovico 19. stoletja, naprej pa s sedanostjo) — iskanje in »pripovedovanje« *resnice*. Z besedami Kurta Wolffa:

»Kot Mills in Chomsky (in mnogi drugi), zahteva Marx od intelektualcev, da govorijo resnico, kot onadva (in ne toliko drugih) zahteva, naj govorijo resnico predvsem o politiki, družbi, gospodarstvu, in — v precej širšem in bolj dolgoročnem smislu kot Mills in Chomsky — o zgodovini.« (Wolff, 1971, 29)

Intelektualca lahko v kontekstu Wolffovega članka (»Intelektualec med kulturo in politiko«) definiramo kot tistega, ki se posveča analizi razmerja med subjektivnim in objektivnim dejavnikom, med kulturo in politiko. Na osnovi neodvisnega mišljenja in informacij intelektualec (Wolff se v tem pridružuje Marcusejevemu pogledom) presoja in ocenjuje družbo in se obrača k razumu svojih soljudi. Takšno početje se dogaja tako, da človek kar najmanj reči razume kot samoumevnih, oz. se odpoveduje sprejetim védenjem. To (po Mooru povzeto) stališče namiguje na »tesno zvezo med intelektualcem in politično radikalnostjo«. Tu se Wolff dotika enega temeljnih vprašanj inteligence, njenega odnosa do *tradicije*. Gre seveda za tradicijo v smislu »sprejetih vedenj«, ki jih je treba dati v oklepaj oz. jih odmisлити v smislu zdravega razuma in samoumevnosti, tistega sklopa vrednot, verovanj, norm... ki bi jih v smislu Marxovih besed imenovali mitologijo, v Goldmannovem smislu pa »kolektivno zavest«. Kakorkoli tedaj pogledamo, kamorkoli se obrnemo, naletimo na vprašanje *tradicije*. To vprašanje je seveda osrednje tudi v vrsti drugih socioloških razmišljanj o položaju inteligence.

Kot beremo v zborniku *Intellectuals and Tradition* so doslej obravnavali vprašanje odnosa med intelektualci in tradicijo nekoliko enostransko. »Dolej,« piše S. N. Eisenstadt, »... je bila pozornost usmerjena na intelektualce kot kritike obstoječih režimov, kot njihove potencialne ali dejanske nasprotnike, kot inovatorje in revolucionarje, kot ustvarjalce družbenih in kulturnih usmeritev in dejavnosti, ki so nasprotne tradiciji.« In dalje:

»V vsej tej literaturi so se sorazmerno malo ukvarjali z intelektualci kot ustvarjalci in posredniki tradicij, kot s tistimi, ki sodelujejo v simboličnih in institucionalnih okvirih takšnih tradicij ali opravljajo svojo funkcijo kot zavest družbe znotraj okvira obstoječih tradicij.« (Eisenstadt, 1972, 1)

Eisenstadt je mnenja, da v novejšem času pojem tradicije pridobiva pomen, in sicer zato, ker ponehuje učinek prepričanja, da je tradicija obvezno restriktivna. Delitev družb na *moderne* in *tradicionalne* se zdi našemu avtorju netočna in zastarela tipologija. (Morda smo v novejšem času tudi

postali nekoliko manj navdušeni glede koncepta »moderne«, »urbane« civilizacije?) Eisenstadt je nato prepričan, da nam tradicije ni treba pojmovati kot ovire za razvoj, ampak kot *nujen okvir za ustvarjalnost*.

Podobno formulacijo najdemo pri Marxu: »Ljudje delajo svojo lastno zgodovino, toda ne delajo je, kakor bi se njim zljubilo, ne delajo je v okoliščinah, ki so si jih sami izbrali, temveč v okoliščinah, na kakršne so neposredno zadeli, kakršne so bile dane in ustvarjene s tradicijo.« (Marx, 1967, 452) Nato Marx zgodovinskim akterjem očita, da ponavljajo tradicijo, zgodovina pa se ne ponavlja, temveč že pri prvi ponovitvi postane farsa. Res je, da »tradicija vseh mrtvih pokolenj leži kakor mōra na možganih živih ljudi«, vendar, treba je »preobrniti sebe in stvari ter ustvariti, česar še ni bilo«. Nato Marx vzame prisposodbo iz lingvistike in tiste, ki »boječe zakličejo duhove preteklosti« primerja z začetnikom, ki se je komaj naučil novega jezika in »prevaja« »ta jezik vselej spet v svojo materino govorico«. Takšno znanje jezika ni ustrezno in prav takó je nezadostno in napačno takšno ravnanje s tradicijo, ki ponavlja, parodira stare boje, obuja mrtve, da bi lahko ubežalo resnični rešitvi . . .

»... toda duha novega jezika si je prisvojil in svobodno lahko ustvarja v njem šele, kadar se izraža v tujem jeziku, ne da bi se spominjal materinščine, in ko pozabi v njem na svoj rodni jezik.« (Ibid., 453)

Z drugimi besedami, svobodno ustvarjanje je mogoče, ko pozabimo domače, samoumevne, stare reference svoje nekdanje »in-grupe«, skratka, ko tuji jezik ni več tuj, ampak postane domač, ko postanemo enakovredni člani nove skupnosti (cf. Schutz, 1964, passim), ko tega, kar se dogaja, oz. tega, kar hočemo izraziti, ne prevajamo več nazaj na stari kulturni kontekst. Avtorji, ki so razmišljali o problemih »tujcev« (Schutz, op, cit.; Simmel, 1964, 402) oz. adaptacije pa so kljub vsemu skeptični do »utopitve« v novem okolju; zdi se, da se tujci povsem prilagoditi ne morejo nikdar, pač pa je mogoče razmišljanje obrniti v novo smer: v čem je prednost »nepriлагоjenosti«? Prav gotovo bi narobe interpretirali Marxa, če bi trdili, da je s prisposodbo o učenju tujega jezika pritrjeval »prilagajanju« novemu jeziku; pač pa je »tujstvo« ravno element presegeganja danega, starega, domačega, je element »ustvarjanja, česar še ni bilo«. Pozabiti rodni jezik pomeni vesti se do tega jezika kot tujec. Zgodovina se ustvarja v danih okoliščinah, vendar takó, da se zgodi, kar se še nikdar prej ni zgodilo. Govorica revolucije se dogaja v območju in pod pritiskom rodnega jezika, vendar je to nov jezik.

Dane okoliščine ponazarjajo jezik, do katerega se moramo vesti kot tujci, pa ne zato, da bi v njem poiskali novo zatočišče in se vrnili na »staro«, ampak zato, da bi v njem dobili neko posebno razdaljo. Pozabiti moramo rodni jezik kot tisti referenčni sistem, v katerem je vse jasno, vse vsakdanje, v naročju katerega vedno dobimo pričakovane odgovore, in iz katerega dobimo recepte za varno preživetje. V svojem jeziku moramo biti hkrati popolni tujci (pozabiti ga moramo) in hkrati popolnoma domači, da ga bomo znali preseči, kar zahteva precizno znanje. Naučiti se moramo »tujega« (v bistvu svojega) jezika tako precizno, »da bi znova našli duha revolucije« . . .

Ustvarjanje je, lahko bi rekli, *dvojezično*.

Če se zdaj vrnemo k Eisenstadtovim ugotovitvam glede tradicije kot okvira za ustvarjalnost, mu moramo v nekem smislu seveda pritrditi. Brez

tradicije ustvarjalnost ni mogoča. Eisenstadt tradicijo pojmuje kot »rezervoar«.

»Tradicijo poskušamo razumeti kot rezervoar najbolj osrednjih družbenih in kulturnih izkustev, ki v kakšni družbi prevladujejo; kot najbolj trajen element v kolektivnem družbenem in kulturnem konstruiranju stvarnosti.« (Eisenstadt, 1972, 3)

Zato naš avtor konflikte, ki jih zaznava npr. na relaciji med političnimi avtoritetami in intelektualci, situira v tradicijo, govori o konfliktnih *znotraj tradicije*. Eisenstadt trdi, da je eden glavnih sporov znotraj tradicije — spor med *simboličnimi* in *strukturalno-organizacijskimi* razsežnostmi tradicije, med intelektualci (simboli) in birokrati (organizacija). Vendar kljub temu, da ponavadi vsaka od strank poudarja določeno (svojo) dimenzijo, najdemo tudi položaje, ko se dimenzije oz. sprejeti ideali med seboj pokrivajo in dopolnjujejo. Ob tem Eisenstadt govori o pojavu rutinizacije, uplahnjenja inovacij, ko tisti, ki so jih spočeli, postajajo manj zainteresirani zanje: postavijo se ovire za nadaljnji razvoj ustvarjalnega duha in med nekoč enotnimi skupinami-ustvarjalkami neke tradicije, nastanejo sovražnosti in odtujitve. Če prav razumemo Eisenstadtovo razmišljanje, gre tedaj za takšnole evolucijo: zastopniki simboličnih in organizacijskih dimenzij tradicije se v določenem zgodovinskem trenutku najdejo na skupnih stališčih, na skupni poti, potem pa se ob rutinizaciji karizme (ki je v danem zgodovinskem trenutku pomenila inovacijo in je določala tradicijo) poti razideta; nenedoma pride do heterodoksije, do protestov in celo do ekscesov, kot so anti-racionalna, antiintelektualna, preprosta populistična gibanja. Pravi razlog za spor je po mnenju našega avtorja v tem, da

«. . . politične avtoritete kot tudi intelektualci težijo k sodelovanju v organizacijskih in simboličnih vidikih oblikovanja tradicije nasploh in središč tradicije še posebej. (. . .) Vsaka skupina poskuša ohraniti maksimum avtonomije in maksimum kontrole nad drugo.« (Ibid., 9)

Ko izbruhneta odkrit spor in spopad, se zgodi, da se intelektualna elita umakne iz obstoječega reda, na drugi strani pa sta še dve možnosti: da se popolnoma podredi oblasti ali se oblasti polasti sama.

Po tej poti pride Eisenstadt do jedra svojega koncepta tradicije: tradicija utegne imeti *dinamično* ali *statično* naravo. Kot je po njegovem mnenju zmotno prepričanje, da predstavlja tradicija samo zavezanost staremu, neživljenjskemu, meni, da se tudi kritično stališče intelektualcev lahko kaže na dva načina: lahko gre za sprejemanje tradicij, idej, prepričanj in avtoritete — ali pa za zavračanje vsega tega. Kako se različni položaji intelektualcev vis-à-vis oblasti v resnici godijo, je odvisno od več dejavnikov:

1. ena variabla je stopnja strukturalne in organizacijske diferenciacije,
2. druga — stopnja pluralizma v simbolnih sistemih kakšne družbe (npr. avtonomno med seboj delujoča območja — proti nediferenciranemu, totalističnemu konceptu)
3. tretja variabla je možnost sprememb v tradiciji (spremenljivost na eni, danost tradicije na drugi strani).

»Tako npr. v mnogih primitivnih družbah ta različna območja — simbolično, konceptualno in institucionalno — niso povsem razločena med seboj v smislu vlog, ki so posebej poklicane za ustvarjanje in prenašanje simbolov. Prav tako vemo, da oba tipa diferenciacije — simbolični in organizacijski — težita k naraščanju, ko prehajamo iz primitivnih k arhaičnim, historičnim in modernim družbam.« (Ibid., 11)

Tukaj se nam že kar jasno kaže, za kakšen koncept tradicije (in kulture) se opredeljuje naš avtor. Dasi bi ga lahko uvrstili med t. i. funkcionalistične koncepte (moderne družbe so diferencirane /simbolni in organizacijski sistemi so ločeni v sektorjih!/, zato zagotavljajo manjša trenja in večjo kontinuiteto glede tradicij), ga povsem ne moremo zavreči, saj nam npr. pomaga razumeti specifično slovensko situacijo v drugi polovici 19. stoletja, ko je šlo v resnici za prve začetke funkcionalističnih konceptov v praksi!

Eisenstadtovo razmišljanje seveda ni posvečeno problematiki revolucionarnih sprememb, zato tudi z dokajšnjo rezervo govori o uporniškem tipu inteligence: bolj se posveča razmerjem v sodobnih »urejenih« buržoaznih družbah. Tako npr. razpravlja o *soglasju* med inteligenco in politiko v času vse višjega ekonomskega in tehnološkega razvoja družbe, ko so politične elite odvisne od tehničnih virov, znanj in spretnosti različnih specialističnih skupin. V kritičnih položajih (družbenih sprememb), ki vodijo k večji diferenciaciji, so po Eisenstadtovem mnenju sicer razvidni poskusi heterodoksije, kritičnih orientacij na eni ter restriktivnih antiracionalnih tendenc na drugi strani, vendar se ti konflikti navadno razvijejo tako, da nastanejo med intelektualci iracionalne skupine, ki predstavljajo »magične, demonične, restriktivne in alienirane odgovore na nove probleme«. Eisenstadt svoje razmišljanje sklepa takole:

»... Pogosto štejemo modernost za izključni ali vsaj v glavnem intelektualni dosežek, proces modernizacije pa pogosto pripisujejo vlogi intelektualcev v rušenju starih tradicij in oblikovanju novih. Ta izjemnost mesta intelektualcev (...) je do določene meje iluzija.« (Ibid., 17)

Eisenstadtovemu tekstu bi lahko očitali, da ne obravnava nekaterih problemov, ki nas izredno zanimajo in se nam zdijo bistveni, vendar bi bila takšna polemika v nekem smislu tudi neustrezna: v vsakem tekstu je le določeno število vprašanj, veliko več pa jih ostaja zunaj njega. Morda po logiki tega teksta nekaterih problemov ni bilo mogoče obravnavati. Vsekakor je potrebno ugotoviti, da se naš avtor omejuje na dinamiko odnosov med elitami (politika — inteligenca), ne dotika pa se tistih vlog intelektualcev, ki jih ti imajo v povezavi z množičnimi družbenimi gibanji (srednji sloji, delavski razred...). Strinjati se je treba s stališčem, da bi bila velika iluzija pripisovati intelektualnim elitam vso zaslugo za modernizacijo ali celo preobrazbo družb oz. za odpravljanje starih tradicij. Koncentracija pa, ki je opazna v Eisenstadtovem spisu (inteligenca, politika), nas navaja na misel, da je morda zožitev problematike v tem smislu, da avtorja zanima predvsem soglasje ali nesoglasje med elitami, prav tako kot poveličevanje inteligence — del intelektualistične samozaverovanosti.

Kot je Eisenstadt klasificiral tradicije na dinamične in statične, je Edward Shils (v že omenjenem zborniku: *Daedalus, Intellectuals and Tra-*

dition) klasificiral intelektualce, in sicer glede na njihovo vedenje »znotraj« tradicije. Shils loči *produktivne*, *reproduktivne* in *konzumirajoče* intelektualce. Dejavnost intelektualcev poteka v *intelektualni tradiciji*.

»Intelektualna tradicija je sestav ali vzorec prepričanj, formalnih konceptov, sklopov verbalnih (in drugih simbolnih) rab, proceduralnih pravil, ki so trajno in enostransko povezana med seboj — v času. Zveza je identiteta med dvema ali več časovno zaporednimi deli. Intelektualna tradicija obstaja v zalogi del, ki jih tisti, ki participirajo v tradiciji, »posedujejo«, tj. asimilirajo v svojo lastno intelektualno kulturo in na katera se tudi sklicujejo.« (Shils, 1972, 23)

Prepričanja, oblike, rabe in postopke, ki se nanašajo na temeljne predmete (substantive objects) intelektualnih del, imenuje Shils *primarne oz. temeljne tradicije*. Intelektualne stvaritve pa ne nastajajo samo pod vplivom primarnih tradicij, ampak so tudi produkt intelektualnih nagnjenj, pred-sodkov: intelektualci imajo potrebo, da so v stiku z »razporedom ali vzorcem simbolov, ki imajo nekakšno 'objektivno' vrednost, po kateri se ravna producirajoči intelektualec«. Končno je intelektualec član družbe in še posebnega sektorja, v katerem deluje — tako prihaja v stik z neintelektualnimi tradicijami širše družbe (moralnimi, religioznimi, političnimi), ki jih Shils imenuje *terciarne tradicije* intelektualca. Opraviti imamo tedaj z naslednjimi vrstami tradicij intelektualcev:

1. *primarne intelektualne tradicije* (temeljni predmeti stvaritev; »etos«, ki intelektualno dejavnost definira kot takšno, ki je zaposlena z osnovnimi, važnimi in ultimativnimi rečmi; karizmatične lastnosti, genij, inspiracija . . .);

2. *sekundarne intelektualne tradicije* (ki jim gre za mesto /»locus«/) karizmatičnega v njegovih institucionalnih manifestacijah; koncept pomena intelektualnih del v družbi, pravic, dolžnosti in moči tistih, ki opravljajo intelektualne vloge; ideologija intelektualca, npr. scientizem, populizem, egalitarizem, progresivizem, izvirnost /»genuineness«/ . . . ter antiinstitucionalizem in antitradicionalizem);

3. *terciarne (ne-, zunaj-) intelektualne tradicije* (družina, ekonomija, država . . .)

Celota omenjenih treh vplivnih tokov opredeljuje intelektualca in intelektualca se opredeljuje do nje. To opredeljevanje je različno. Intelektualci so razdeljeni glede na opredeljevanje. Tip intelektualcev ki jih Shils imenuje *reproduktivne* (tem so v marsičem podobni tudi tisti produktivni intelektualci, ki imajo »skromno domišljijo« in šibko »razumsko moč«), pušča *tradicijo nedotaknjeno oz. ostaja dominiran po njej*. Na drugi strani pa:

»Intelektualci z večjo imaginativno, razumsko, opazovalsko in verbalno ter vizualno oblikovalno močjo — tj. intelektualci, ki imajo »ustvarjalno silo« ali »genij« ali »originalnost« — ustvarjajo dela, ki razširjajo in spreminjajo njihove tradicije.« (Ibid., 24)

Kot sledi iz povedanega, loči Shils dve vrsti »konfliktov« med intelektualci in tradicijo: prvi je pravi konflikt ustvarjalnih, razumsko močnih produktivnih intelektualcev, ki s svojimi deli presegajo tradicijo. Drugi konflikt izvira iz sekundarne tradicije, in — tako se zdi — ni bogve kako bistven:

Shils ga razlaga kot nekakšno modo, prevladujočo zavest, mitologijo... Sekundarna tradicija antitradicionalizma pač narekuje določenim intelektualcem, da se ravnajo antitradicionalno, medtem ko v bistvu ne gre za dejansko spreminjanje tradicije, ampak za prilagajanje le-tej. Edini pravi spor s tradicijo je pravzaprav tisti, ki ga uprizarja potentni produktivni intelektualec, ki s svojim genijem tradicijo *spreminja* — in sicer tako, da ji dodaja nekaj specifično svojega, da jo presega. Spori s tradicijo, ki izvirajo iz sekundarnih tradicij antitradicionalizma, so po Shilsovem mnenju kvazispori, in zdi se, da pripadajo predvsem intelektualcem nižjega ranga, t. i. reproduktivnim intelektualcem. Antitradicionalizem je »moderna« tradicija: ob tem se spomnimo tistih Marcusejevih diagnoz, ki govorijo o sodobnem konzumiranju novolevičarskih ideologij, ki da so postale potrošno blago. Lahko bi rekli, da se v tej točki Shils in Marcuse stikata.

Jasno je, kot pravi Shils, da se nobena tradicija ne začne *ab ovo*. Vsaka tradicija raste iz druge. Po Shilsovem mnenju nekakšna splošna tradicija in nekakšno splošno zanikanje tradicije sploh ne obstaja, kakor tudi ni a priori jasno, da intelektualci sami po sebi (s tem, da pripadajo intelektualni »tradiciji«) spreminjajo tradicijo. Nikakor torej ne gre za dva »enakopravna subjekta« (kot včasih pojmujejo), ki bi se med seboj izključevala: da bi tradicija predstavljala en pol, ki bi se (po svojih predstavnikih) branil inovacij, inteligenca pa na nasprotni strani napadalni, inovativni faktor. Nasprotno je res, inovacije brez tradicije sploh niso možne (inteligenca brez tradicije ne obstaja), medtem ko je ta kompleksna struktura — tradicija — sestavljena iz elementov, med katerimi je inteligenca bolj po lastnem prepričanju (ideologiji) kot v resnici, usodni, vodilni, nepogrešljivi del.

Shils torej ne govori o sporih na relaciji inteligenca — tradicija, pač pa o sporih med intelektualci in posvetnimi oblastmi, npr. med sekundarno intelektualno tradicijo, ki ji je do pomena in pravic intelektualnega dela v družbi, in tistimi, ki imajo (gospodarsko, državno...) moč: oboji namreč pretendirajo na karizmo oz. trdijo, da se karizma razkriva prav v njihovih dejavnostih.

»To prepričanje v karizmatično naravo intelektualnih izdelkov, vlog njihovih izdelovalcev in samih producentov, je intelektualce pripeljalo v neizogiben stik s posvetnimi oblastmi. Napravilo je privlačno — članstvo v isti družbeni kategoriji, v katero so usmerjeni tudi drugi, ki se sklicujejo na karizmatične kvalifikacije, namreč oblastniki. Intelektualce je to prepričanje privedlo v simboličen stik z ekonomsko oblastjo, industrijalci, trgovci, finančniki. Ti stiki so bili tako afirmativni kot tudi sovražni.« (Ibid., 30)

Od te ugotovitve naprej se nam zdi Shilsova razprava rahlo utopična: govori namreč o tem, da se je moderna politika »intelektualizirala«, medtem ko so intelektualci postali oblastveni sloj in so se zaradi njihove sodobne uporabnosti (uporabne vrednosti — predvsem zaradi znanstvenega raziskovanja v prid vojaške tehnologije!) bistveno razmnožili in razširili.

Če sprejmemo Shilsov koncept sekundarne tradicije kot intelektualne ideologije, ki bolj ali manj opredeljuje (bolj sekundarne, reproduktivne intelektualce, in manj produktivne) intelektualce, se nam lahko odkrijejo zanimive perspektive na problematiko mesta *umetnika v družbi*. Zdi se, da bi lahko vrsto modernih umetniških ideologij imeli za sekundarno tradicijo,

oz. z drugimi besedami: vrsta sodobnih umetniških pojavov se nam kaže kot produkt umetniške ideologije. To pa seveda pomeni, da se utegne zgoditi, da določene revolucionarne poteze sodobne umetnosti v resnici ne presegajo moderne »revolucionarne« ideologije in pripadajo nekakšni modni tradiciji. Samo izrekanje revolucionarnosti in sama pripadnost nekakšni »šoli« še ne pomenita preseganja sprejetih običajev, norm, vrednot . . . ne prinašata novih oblik, prepričanj in procedur. Z drugimi besedami: marsikateri umetnik je lahko »revolucionaren« in »antitradicionalen«, pa vendar v resnici ni revolucionaren in antitradicionalen. Kateri so tisti umetniški postopki, ki pa vendar presegajo sekundarno tradicijo oz. niso v sporu z našim vpeljanim vrednostnim sistemom le deklarativno, reproduktivno, in jih požrešna javnost/trg ne more pokonzumirati kar se da lahko? V čem je tista skrivnostna kvaliteta umetniške produkcije, ki ji zagotavlja, da prebija ustaljene vzorce in resnično odpira nova obzorja, ki *ustvarja novo tradicijo*? Prvi pogoj je vsekakor, da je umetnik *produktiven intelektualec*, kot je ta tip opredelil Shils. Kot smo videli, je to intelektualec, ki ima na voljo »večje imaginativne, razumske, opazovalske, verbalne in vizualne oblikovalne moči« oz. »kreativne moči«, »genialnost« ali »izvirnost«. Vse to so dejavniki, ki dovoljujejo prestop v spremenjeno tradicijo. Vse te kvalitete pa izvirajo oz. rastejo na podlagi t. i. primarne tradicije, ki jo je Shils definiriral kot »vpliv prepričanj, oblik, rab, in etosa postopka in produkcije«, ki jih je intelektualec sprejel in jih deloma tudi reproducira. Za produktivnega intelektualca je pomembna primarna intelektualna tradicija, z drugimi besedami: spoštovanje pravil proizvodnje, stroke oz. *poklicna etika*. Kaj pomeni poklicna etika v kontekstu umetniškega ustvarjanja? Verjetno ne bomo zgrešili, če rečemo, da gre tu za reči kot poznavanje »obrta«, izostreni občutek za skladnost sestavin v umetniškem delu (npr. metodologija v znanosti, dramaturgija v dramatik, kontrapunkt v glasbi, metrika v poeziji . . .). Etika ima seveda še širši pomen: pozornost, iskrenost, poštenost, avtentičnost . . . do predmeta obravnave, kar seveda izključuje zavestni plagiat (glede tega je t. i. reproduktivni intelektualec v bolj tolerantnem razmerju!), pa seveda neposreden, živ, intenziven stik z drugimi stvaritvami v žanru, stroki, področju dejavnosti . . . Če se držimo Shilsove klasifikacije, za produktivnega intelektualca ni odločilna sekundarna tradicija (pragmatični kontekst, ideologija . . .); ni odločilna za njegovo delo kot takšno, za sam postopek.

Zdaj si zastavimo vprašanje: kaj spreminja dejavnost produktivnega intelektualca, v našem primeru, produktivnega umetnika? Seveda spreminja sekundarno tradicijo, saj se z močjo ustvarjenega dela v marsikaterem pogledu spreminjajo najrazličnejša razmerja v stroki in tudi v širšem okolju (velika dela imajo velik družbeni vpliv), vendar bistveno vpliva tudi na primarno tradicijo, na samo etiko, formalna pravila . . . Samoumevno je, da tisti, ki postavlja nova merila (jezikovne, odrske, harmanske . . . inovacije), prav dobro pozna »stara« merila, da je popolnoma suveren v obstoječi tradiciji.

Kot se zdi, v resnici ni mogoče spreminjati sekundarne tradicije, t. j. območja, kjer se umetniška dela aplicirajo, kjer se »spreminjajo« v moč, pravice, dolžnosti . . ., ne da bi se spremenila primarna tradicija, ki se tiče poklicne, ustvarjalske etike. Kot vemo, lahko naletimo na antitradicionalne ideologije, ki ne pomenijo nikakršnega odmika od tradicije in niso drugega kakor prazne besede, klepetanje. Zatrдно smo se torej prepričali, da ideolo-

ški, aplikativni moment umetnosti ne prinaša ničesar novega. Novo prinaša tisto, kar je Shils imenoval poklicna etika. Oglejmo si problem te etike поблиže!

V rahlo spremenjenem kontekstu se je problem *etičnega* v umetnosti dotaknil Lucien Goldmann v svojem uvodu v sociologijo romana. Tam je med drugim razpravljal o vnašanju abstraktnih vrednot (ki v kolektivni zavesti nastopajo na degradiran, prikrit način) v literarno delo, kakršno je roman. Te vrednote, ki so v pisateljevi zavesti »abstraktne in etične«, morajo stopiti na romaneskno sceno tako, da v njej ne bodo »heterogene«. Zato Goldmann trdi: »... roman je edini literarni žanr, v katerem *etika romaneskna postane estetski problem dela*.« (Goldmann, 1964, 33)

Ne da bi se hoteli za vsako ceno držati citatov in avtoritet, nam ta izrek omogoča t. i. primarno tradicijo dodatno definirati tudi kot *estetski problem*. Ta interpretacija po našem prepričanju nikakor ni v nasprotju s Shilsovo definicijo, hkrati pa se navezuje tudi na tisti Marcusejev stavek, kjer je govor o »permanentni estetski subverziji« kot najustreznejšem preseganju obstoječih (buržoaznih) tradicij. V grobih besedah bi lahko rekli, da sta v umetniški produkciji prisotna dva poglobljena elementa: *ideološki in estetski*. Zdi se, da sta ta dva elementa v nekakšni dinamični, produktivni opoziciji. Ta dva elementa sta hkrati jedri dveh vrst tradicij, ki rabita za osnovo umetniškemu ustvarjanju: primarne (etika, ki se pojavlja kot estetika) in sekundarne (kolektivna zavest, ideologija...).

Da v umetniškem delu nastopata elementa, ki smo ju zgoraj navedli kot jedri dveh vrst tradicij, ki sestavljata osnovni interes produktivnega intelektualca, je po svoje zapisal že Hegel; ta je umetnost opredelil kot čutno svetlikanje ideje, kot »das sinnliche Scheinen der Idee«.

Zdi se, da se v kombinaciji in napetosti med elementoma čutnega (aisthesis = čutno) in idejnega (duh, ideja, ideologija...) dogaja celotna drama umetnosti. In prav tako se zdi, da je za to dramo — da bi pretresla tradicijo in se vanjo vpisala kot nov mejnik — bistvena estetska, čutna dimenzija. Umetniška inovacija se torej osredotoča na estetski — ali kot bi ga imenoval Shils — etični vidik (seveda etični v smislu produkcijskega etosa).

Poglejmo zdaj v luči teh ugotovitev nekatere pojave v sodobni umetnosti.

Mathias Schreiber govori v članku *Podružbljeni posamezniki* o umetniški produkciji kot nekakšni odtujitvi. Tej oznaki velja pritrditi, saj je avtor, ki prinaša z rigorozno koherentnostjo v kolektivno zavest izostritve oz. spreminja tradicijo, dejansko v nekakšnem sporu z družbo, je v njej — kot smo tudi že zapisali — nekakšen tujec, ki mora biti v tej družbi popolnoma domač in hkrati popolnoma tuj. Zoper takšen položaj odtujitve najdemo v sodobni literaturi in publicistični praksi celo vrsto predlogov za *osvoboditev* umetnosti. Schreiber navaja med drugim tudi tekst slavnega pesnika Hansa Magnusa Enzensbergerja (1969), ki oznanja nič manj kot »smrt literature«. Po pesnikovem mnenju naj bi se literati raje lotili politične alfabetizacije Nemčije, namesto da ustvarjajo »leposlovje kot umetnost«. Umetniki naj ne bi bili melanholični posamezniki visoko nad stvarnostjo, temveč naj bi se lotili *kolektivne prakse razsvetljevanja*. Enzensberger se zavzema za opustitev iger in protiiger v korist politične publicistike in agitacije. Schreiber nato sklene:

»Pri tem se pisatelj kaže kot dokončno integriran v družbeno prakso — seveda za ceno literature.« (Schreiber, 1974, 17)

Odprava umetnosti, ki jo predlaga Enzensberger, ni (tako se vsaj zdi) nič drugega kot popolna ideologizacija področja, ki (navadno) pripada umetnosti oz. z drugimi besedami: zamenjava primarne tradicije za sekundarno. V tem ni za umetnost nič novega oz. za umetnost sploh ničesar več ni. Položaj, ko za umetnost sploh ničesar več ni, pa seveda ni kakšen splošen položaj, kajti, kot vemo, se vsi umetniki ne ukvarjajo z alfabetizacijo in razsvetljevanjem. Kot se zdi, gre za nekakšno hotenje sekundarne tradicije, da bi si podredila umetnost. Ne gre torej za situacijo, ko bi umetnost odmrta sama od sebe, ko bi ne bila več potrebna, ampak za nekakšno nasilno smrt. Primerov takšnega nasilnega pobijanja umetnosti poznamo iz zgodovine nič koliko. Primer, ki ga navaja Schreiber, je nov toliko, kolikor prihaja iz tabora pesnikov samih, iz ust pesnika Enzensbergerja. Toliko je položaj seveda resnejši in bolj vznemirljiv.

In vendar nas neka formulacija v Schreiberjevem opisu zmoti: da je pesnik »dokončno integriran v družbeno prakso«. Mar ne zvenijo te besede nekako lukácevsko? Mar ni Lukács (1971) pisal o sodobni (socialistični) literaturi kot »notranjem opisu«, o pisatelju, ki ima z družbo odnos konkretosti in neposrednosti? To »sorodnost« navajamo zato, da ne bi zašli v past: verjetno je Lukácsa nemogoče razlagati tako, kot da bi mu šlo za likvidacijo umetnosti oz. literature, saj govori na več mestih o »literarni kreaciji«, o »slikanju življenja«, torej o temeljni razliki med družbenimi odnosi in književnostjo, o »odtujenosti« med njimi. Ta odtujenost seveda ni takšna, da bi pisatelj stal zunaj razreda in družbe (kar je značilno za kritični realizem), temveč gre za *opis* sil, ki jim umetnik pripada kot družbeno bitje. Za opis, za »prevajanje prave zavesti« gre; kar je še vedno neka vrsta odtujenosti. Vprašanje, ki se nam zastavlja ob vsem tem in seveda Lukácsa ne odrešuje vsakršne sorodnosti s »teorijo« o udejanjanju umetnosti v »praksi«, pa je naslednje: ali je umetnost, ki izhaja iz soglasja ali identitete med kolektivno zavestjo in individualno zavestjo, v resnici še umetnost oz. ali je možna takó, da bi bilo v njej še kaj umetniškega? Ali je možno govoriti o literarni kreaciji in opisu ter o spoju kolektivne in umetnikove zavesti obenem? Ali je to, kar Lukács opisuje kot vedénje socialističnega pisatelja (neposrednost, izkušnja, konkretnost, gledanje družbe takšne, kot je . . .) še umetnost? Oz. kakšna umetnost je to? Je to že preskok iz umetnosti v prakso? In po drugi strani: je ta praksa že združitev ideje in življenja? Je mrk distance (cf. Bell, 1971) popoln? Je res nastopil? Se umetnosti ne da več razložiti s Heglovo formulo, da je umetnost »čutno svetlikanje ideje«? Vprašanje lahko zastavimo še drugače: je teorija o udejanjanju umetnosti, ki v bistvu predvideva konec umetnosti, ter predlog, naj se pesnik (oz. umetnik) dokončno integrira v družbeno prakso — eno in isto? Omenjena izreka o usodi (oz. nameravani usodi) umetnosti danes druží sklep o odpravi umetnosti. Enzensberger s svojim delovanjem odpravlja umetnost in poziva k njeni tudi splošni ukinitvi, Lukács pa ugotavlja približevanje kolektivne in individualne zavesti na način abstraktnega sociološkega modela. Na prvi pogled se zdi, da je razlika med izrekoma samo v njihovih nivojih, modusih. Enzensberger govori iz prakse politične bitke v buržoaznem svetu, Lukács iz teoretičnega modela. Je razlika samo v stopnji zaostritve? Tudi s tem si ne moremo pomagati, saj oba izhajata iz nekakšnih modelov in iz buržoazne prakse (Lukács eksplicitno

trdi, da je »socialistični realizem bolj možnost kot dejanskost«. Kako to, da se nam zdi Lukáček izrek realnejši in kakor da ne izhaja iz njega odprava umetnosti, medtem ko je Enzensberger glede te konsekvence popolnoma ekspliciten? Smo podlegli lastnim emocijam, strahu pred posledicami?

Razlika med Lukáčsem in Enzensbergerjem je v tem, da Lukács vsekozi govori o umetnosti, o leposlovju. Glede socialističnega družbenega reda sicer ugotavlja, da pomeni za umetnika temeljni obrat (zunanji — notranji opis), vendar se ta temeljni obrat kaže — *v slogu!* Razlika med kritičnim in socialističnim realizmom je razlika v slogu, v literarni šoli, v poklicni etiki. Po eni strani trdi, da izginja razlika med kolektivno zavestjo in primarno tradicijo — in nas zapeljuje k radikalnim sklepom, po drugi strani pa govori o opisu in kreaciji. Se je Lukács motil? Ga slabo razumemo? Smo se prena-glili?

Dvoumnost bržkone ni naključna. Lukács v bistvu opisuje trenutek revolucije, družbenega prevrata, obrata, krize. V tem trenutku sta se kolektivna in posamezna zavest našli v soglasju. Ker je kolektivna zavest socializma revolucionarna, kritična, opozicionalna glede na buržoazno kolektivno zavest, je v njej implicirana možnost tudi estetske inovacije, spremembe primarne tradicije. V trenutku krize sta se intelektualci in ljudstvo dejansko našla na isti točki. Toda to soglasje je trajalo, traja ali bo trajalo samo trenutek!

Za Enzensbergerja pa smo rekli, da se je sam kot pesnik odpovedal svoji primarni tradiciji in s tem postal nič drugega kakor glasnik sekundarne tradicije antitradicionalizma. Njegov izrek prav zavoljo svoje enoumnosti ne more biti drugega kakor čista ideja, kjer za umetnost ničesar več ni, program, ideologija, ki se vključuje v serijo različnih ideologij in ne pomeni spremembe primarne tradicije.

Socialistični realizem je lahko v določenem trenutku temeljni preobrat v smislu primarne tradicije, je estetska subverzija. Slog (pravilneje bi bilo, če bi rekli *pisava*) spada v poklicno etiko, agitacija in razsvetljevanje pa sta področje čiste ideje, sekundarne tradicije.

Nekateri Lukáčsevi stavki, predvsem pa Enzensbergerjev izrek o smrti umetnosti, nas vodijo k modelu, viziji *srečnega človeštva*. V nekem smislu je Enzensberger dosleden: če je izid revolucije, ki ji pomaga, v dokončni razodtjivni dela (odprava delitve dela, enakost . . .), potem v tisti družbi umetnost res ne bo imela izpostavljenega položaja, predvsem pa umetnost ne bo sektor, ki bi za svojo reprodukcijo in zagotovitev potreboval institucije kot šole in akademije, svobodne umetnike, založbe . . . Umetnost je v tem primeru izgubljena igra, neogibnemu koncu zapisana dejavnost. Enzensberger je ta položaj le anticipiral, poskusil je odnehati, preden bi bilo prepozno. Medtem ko je zanj prihodnost popolnoma nedvoumna, je Lukács previdnejši. Njemu se tudi ta bodočnost (socialistični odnosi) zdi v nekem smislu problematična, saj bosta po njegovem prepričanju še naprej potrebna opis in kreacija. Zdi se, da iz te previdnosti in dvoumnosti govori ista izkušnja, o kateri na široko — s primeri iz vzhodne Nemčije («V tej državi utegne biti prakticanje individualizma smrtno nevarno.») — piše Mathias Schreiber. »Beg naprej, v objem kolektiva,« pravi Schreiber, je iluzoren, ker gre za novo odtujitev (v sociološkem smislu). Naj nam bo dovoljeno na tem mestu uporabiti citat, ki ga je uporabil Schreiber in katerega avtor je Adorno (1955):

»... v razmerju do sveta, v katerem posameznikova usoda poteka po slepih zakonih, postane umetnost, ki si nadene njihovo obliko, kot da govori iz (p)osrečenega človeštva navadna fraza.« (Schreiber, 1974, 19)

Umetnost, ki se v odtujenem svetu vede, kot da je odtujitev že presežena, je na poseben način odtujena umetnost. In če se spomnimo naših prejšnjih razmišljanj o tem, da je bistvo umetnosti ravno v odtujevanju od kolektivne zavesti in v nekem smislu celo od primarne tradicije, pridemo do paradoksalnega izreka, da je umetnost, o kateri govorijo najnovejši poskusi (happeningi, avtomatično pisanje na eni ter agitacija, razsvetljevanje na drugi strani), odtujena od odtujitve. Zdi se, kot da odtujitev ni več bistvo umetnosti. V tej »neodtujenosti« pa se nam kaže grozljiva podoba: stopnja odtujenosti je tolikšna, da je odtujitev pozabljena. Ves zamotani ustroj, vsa dialektika se je spremenila v »frazo«. In ko so besede o dokončni osvoboditvi ter razodtujenosti najbolj blagovzveneče in najglasnejše, je stopnja odtujitve najvišja.

To, da pri našem sklepanju izhajamo iz umetnosti, nam ne bi smelo zamegliti pogleda. Kot je razvidno, izhajamo ves čas iz interesov umetnosti in zadevamo v »ovire«, kjer ni za umetnost ničesar več. Ali se da izhajati iz drugačnih osnov, npr. iz interesov znanosti ali ideologije? Gotovo. To bi seveda pomenilo, da se ne menimo več za primarno tradicijo, ampak smo napravili zamenjavo: sekundarno tradicijo smo vzeli kot primarno. Naš primarni interes bi bil tedaj v apologiji, ideologiji, mitologiji, kolektivni zavesti... Kot vse te besede v naši kulturi še vedno zvone nekoliko nizkotno, in kot se zdi »primarno« nadrejeno »sekundarnemu« — takšna zamenjava v bistvu ni nemogoča: odmisлити moramo vse te nizkotne in negativne konotacije in se postaviti na drugačno izhodišče. Umetnosti ni več — in kaj potem? Gre nam za uveljavitev racionalnosti, sodobne tehnike, za instrumentalizacijo družbe, človeka... in kaj potem? V tem novem izhodišču smo naslov primarnosti podelili sferi, kjer gre za pravice, dolžnosti, za središča moči... in kaj potem? Zapustili smo posameznika, področje individualnosti, avtentičnosti... in kaj potem? Zelo hitro bi našli opravičila za takšno zamenjavo.

Schreiber spet navaja Hegla in njegovo Estetiko (1970):

»Nam umetnost nič več ne velja kot najvišji način, ki zagotavlja obstoj resničnosti.« (Ibid., 21)

Za Hegla je bil »najvišji način« filozofija, danes je po Schreiberjevih besedah to »naravna znanost« in po njej zgledujoče se družbene znanosti, ki »operirajo z eksaktno empirijo«, kot npr. psihologija in sociologija. Schreiber govori o »izginjajočem pomenu literature« in o »kompenzatorični agresivnosti« literature, ki korelira s tem pojavom. Govora o takšnih trendih je v sodobni sociološki literaturi vse polno (cf. Gellner, 1964). Je avtor teh vrstic tedaj že od začetka na napačni poti? Je tedaj eden sentimentalnih humanistov, ki hoče sam sebe prepričati o ugledu ter večnosti umetnosti? Ali pa se motijo diagnostiki, kot je npr. Gellner, ki pravi:

»Za pesnika je bilo dovolj neprijetno že to, da so znanstveniki razložili sončni zahod. Še precej bolj vznemirljivo za vse nas pa je, da so začeli razlagati nas same.« (Gellner, 1964, 214)

Gellner je primerjal nekdanje in moderne intelektualce: prvi so prenašali informacije iz časa v čas, zdajšnji jih posredujejo iz kraja v kraj. Včasih so imeli intelektualci monopol na pismenost — danes je že vsak pisar.

»... pismeni mož, ki mu je pismenost omogočala, da je dobil ustrezno znanje pisane besede, da je razumel, kar je bilo napisano — je danes izgubil precej svojega dostojanstva kot vir *znanja* o svetu. Izobraženi ljudje v razvitih deželah se, kadar potrebujejo informacijo o kakšni stvari, obrnejo na znanstvenika-specialista.« (Ibid., 196)

Je torej nastopil čas specialistov, čas tehnične inteligence — in se je že iz tega razloga treba postaviti na stališče tehnike ter znanosti — zoper »staro«, »izgubljeno« umetnost in predvsem pisavo? In če razpravljamo o razmerju med sociologijo ter umetnostjo — na stran sociologije?

Odgovor se zdi po svoje lahak, po svoje je nemogoč. Stališče, po katerem za umetnosti ničesar več ni, je seveda v pravem pomenu takšno stališče, ki mu ni do umetnosti, ampak mu je samó zase. Če je to izhodišče znanosti ali politike, mu gre zgolj za znanost in politiko, in mu gre za umetnost le toliko, kolikor uspe v njej videti svoje območje. Na takšno stališče — npr. na stališče sociologije — ki bi mu šlo le za svojo uveljavitev — npr. na področju umetnosti, se avtor teh vrstic *ne more* postaviti, saj se takšno stališče ne bi v ničemer bistveno razlikovalo od kakšne teorije odraza, in bi mu bilo mogoče očitati početje, ki ga označujemo z vzdevki kot *sociologizem*, *determinizem*, *vulgarizacija* pa seveda tudi *cinizem* in *samovolja*.

Kakor se seveda ni mogoče opredeliti za vidik instrumentalizacije in podrejanja umetnosti nekakšni zunajumetnostni tradiciji, pa seveda ni mogoče preprosto zamahniti z roko, češ: te govornice o znanosti in ideologiji, sodobni pisatelj je »mešanica glumača in sužnja medijev« (Schreiber), umetnosti je konec... vse to nas ne zadeva, mi mislimo drugače! Schreiber nam v zvezi s tem ponuja zanimivo iztočnico:

»Literarno prizorišče se vedno razločneje krči v nekakšno uporabno, dobro nagrajeno literaturo medijev, ki svojega ustvarjalca dobro vzdržuje, in v nekakšno bolj mimogredno kot svet premikajočo literaturo jezikovne in miselne igre, ki jo sprejemajo skoraj samo še specialisti, in ki zato svojemu avtorju niti malo ne zagotavlja udobnega življenja.« (Schreiber, 1974, 25)

Umetnost danes torej stoji na stališču specialistične dejavnosti, ki jo sprejemajo izvedenci. To je edino avtentično stališče umetnosti, ki ga ni pokonzumirala sodobna tehnika medijev, in ki ni zgolj reprodukcija znanih vzorcev, ki ni zgolj konvencionalna zavest, sekundarna tradicija. Umetnost je samo tedaj nekaj zase in sebi zvesta (etos!), kadar je zunaj prevladujočih komunikacijskih kanalov in se ne pusti vključiti kot sektor v delovanje kapitala. Edinole kot takšna ohranja svojo »odtujenost« in dvojezičnost in kot takšna je »na nivoju« sodobne znanosti in tehnike, skratka, tega, kar je danes »najvišji način«. Da bi uzrli to novo vlogo umetnosti, nam ni treba zamenjati izhodišča in nam ni treba umetnosti odpisati kot zastarele in mrtve. Umetnost bi v resnici odpisali in zapisali smrti, če bi se vedli do nje, kot da ji je še vedno na voljo tista vloga, ki jo Schreiber imenuje »Weltbewegende Literatur«, umetnost, ki premika svet. Zdi se, da je ta nova vloga

literature tako kot njej sami prezentna tudi sociologiji, in da se more sociologija tej usodi približati dovolj adekvatno. V položaju, »ko je že vsak pisar«, o čemer ni dvomiti, mora sodobni umetnik biti hkrati nekaj manj, kot je bil, in hkrati v nekem smislu bistveno več kot pisar. Bil je tisti, ki »premika svet« — zdaj tega z literaturo ni več mogoče početi: če bi ostal, kar je bil — to se pravi, če bi ohranil enako naravnost (glede premikanja sveta . . .), bi bil eden od pisarjev. Pisarstvo spada v področje kolektivne zavesti, domačega jezika, ki nudi varno zavetje. S tem smo v bistvu rekli, da tudi »premikanje sveta« spada v področje mitologije in dozdevne resnice, skratka, v sekundarno zavest. Tisti, ki želijo s svojo umetnostjo »premikati svet«, v bistvu reproducirajo ideologijo, ki ji je zbledela vsa svežina in ji je zginil ves naboj. Mar ne bi bilo mogoče Lukáčseve misli razumeti tako, da je soglasje med primarno in sekundarno tradicijo, med individualno in kolektivno zavestjo v bistvu sestop primarne v sekundarno zavest? Tisti tip pisanja, ki je najbolj razviden v metodi kritičnega realizma, je postal splošna zavest. To, kar so včasih vedeli kritični realisti, ve danes vsakdo. Kritika je postala apologija; to, kar je nekoč vedel samo pisatelj, ve danes ves svet. S tem smo se dokopali do »relativnega« pomena primarne zavesti oz. kritičnega položaja pisatelja, do nove definicije umetnostne produkcije in v bistvu same umetnosti. To, kar je bila nekoč umetnostna produkcija, je danes mitologija, to, kar je ta umetnostna produkcija predelovala, pa je nekakšna podmitologija ali subsumirana mitologija.

Rekli smo: sestop primarne v sekundarno tradicijo. Je to sploh mogoče? Gre mogoče za specifične formate primarne tradicije, ki lahko s časom izgubijo magnetno moč in postanejo inertna kovina? Priznati je treba, da je z definiranjem te magnetne moči velika težava, in bilo bi v resnici neskromno, če bi trdili, da smo mu kos. Ponuja se vsekakor takšenle sklep: da bi kakšna primarna tradicija postala sekundarna, da bi inovativna iskra postala moda, morajo v njej sami biti neke sestavine, ki ta prehod omogočajo, v sami primarni zavesti morajo biti zametki ideologije, kolektivne zavesti, mitologije. Kako ugotoviti prisotnost teh zametkov, kako ločiti tako trdno spojino, kot je npr. umetniška primarna tradicija, t. j. v metrum in rime povezana pesem ali v svojsko dramaturško obliko vtisnjena drama? In vendar, zakaj se nam nekatera dela, ki so v »svojem času« imela velik odziv, danes zdijo plehka (npr. cela vrsta slovenskih realističnih romanov), medtem ko druga dela ohranjajo svojo živost čez obzorja časa? Zakaj lahko Shakespearu pravimo »naš sodobnik«, medtem ko imajo druga dela le »arhivsko« vrednost? Odgovor na to vprašanje je seveda implicitno vsebovan v dosedanem premišljevanju, zdi pa se, da ga bomo z večjo prepričljivostjo dali šele ob koncu tega teksta.

Kot smo že nakazali, je umetnikov položaj v našem času (60., 70. leta) po svoje »suzenjski« (ker opravlja službo pri medijih, laska prevladujoči ideologiji . . .), po svoje pa »specialističen«:

»To dejansko ni umetnost za publiko, temveč izključno umetnost za umetnostne trgovce in lastnike galerij, za direktorje muzejev in kritike, torej umetnost za izredno ozek mišljenjski krog . . .« (König, 1974, 352)

Temu je tako, ker je to, kar je bilo nekoč možno samo v literaturi, danes možno v realnosti; »kar je bila literatura, je postala narava«, »čudovito« se ne prikazuje več kot onostransko, nenavadno, nevsakdanje, ampak

»se blešči v vsakdanjem« (König). Da bi umetniki ohranili nekakšno »avtonomijo«, posebnost, avtentičnost, se umikajo iz takšnih komunikacijskih kanalov, ki literaturo spreminjajo v naravo. Jasno je, da se veliko umetnikov ne želi odpovedati »premikanju sveta« in vlogi v komunikacijskih kanalih: takó dobimo dve vrsti umetnikov, takšne, ki »sodelujejo«, in takšne, ki tega ne želijo početi, glumače in »sužnje medijev« na eni ter »specialiste« na drugi strani.

Naj nam bo na tem mestu dovoljen nov ekskurz. Zgoraj smo namreč zadeli ob dovolj resno in domala usodno vprašanje nekaterih najnovejših poskusov v umetnosti, ki jim gre za dokaz, da »stara« Heglova delitev na idejo in čitnost ni več aktualna, da je, skratka, v novi umetnosti nastala popolna eliminacija ideološkega, pomenskega materiala. Kot smo že zapisali, se nam ti poskusi niso zdeli prepričljivi, saj nasprotno ugotavljamo, da najdemo ideje in ideologije, kamor se ozremo. Gre za tole preprosto vprašanje: ali s tem, da umetniki postanejo v najnovejšem času specialisti in niso več med tistimi, ki »premikajo svet«, izgine tudi pomenska plast umetnosti? Takšnih poskusov je bilo precej tudi v sodobni slovenski literaturi. Takole piše o njej Ivan Urbančič:

»Če beremo ali gledamo produkte avantgardne literarne produkcije, tedaj nam na prvi mah postane očitno, da tu ne gre več za branje ali gledanje *pomenov*, smisla (idej), čustev ali sploh česa takega, temveč se kažejo sami *znakovni sistemi kot taki*, zgolj jezik, pisava, črka, ZNAK kot neka materialnoformalna »stvar«, brez vsakega tesnejšega (ali sploh brez kakršnegakoli) odnosa do česa s temi znaki *označenega*.

Tudi če v znakovnih sistemih teh literarnih produktov (ki jih niti ne sestavljajo več zgolj besede ali črke, temveč lahko samo interpunkcije ali kaki drugačni znaki) še vedno morda najdemo bolj ali manj določne sledi označenega (*smisla*, ideje ipd.), to za avantgardni literarni produkt sploh ni več odločilno, ni »*tisto*«, ne spada *nujno* zraven. Ta literarna produkcija je zatorej (...) zunaj-pomenska, zunaj-ideološka, zunaj-smiselna itd. Če rečemo zunaj-smiselna, tedaj to implicira tudi nesmisel: ta literarna produkcija je tedaj tudi (vsaj načelno) zunaj-nesmiselna. Dalo bi se torej reči, da je ta avantgardna literarna produkcija prava in čista *gramatografija*, tj. zapisovanje ali vpisovanje ali določneje *produkcija znakovnih sistemov ne glede na označeno ali docela brez označenega* (torej načelno zunaj-smiselna literarna produkcija). Take literarne produkcije, označene kot čista gramatografija, torej že ne bi bilo več mogoče uvrstiti pod Heglovo (kompletno tradicijo noseče) metafizično določilo, ki pravi, da je umetnost *das sinnliche Scheinen der Idee* (čutno sijanje ideje).« (Urbančič, 1975, 25)

Urbančič je v svoji raziskavi sodobne slovenske literature našel bistveno razpoko oz. pomanjkljivost, nedoslednost. Če tej literaturi ne gre za pomene, ji kljub vsemu gre za uveljavljanje sebe, svojega imena, sebe kot avantgarde, kot literature. Tej produkciji je od vseh pomenov (načelno je namreč jasno, da je zoper pomene in ideje) ostal temeljni pomen, ki je JAZ. Noben od »gramatografov« se ne želi odreči svojemu pomenu, avtorstvu. Ta produkcija bi lahko vse opustila razen sebe; »avantgardna literarna produkcija ... hoče biti produkcija literature« (Urbančič). Če bi hotela biti dosledna, bi morala »opustiti sebe, JAZ, IME, opustiti *hotenje* BITI JAZ, biti NEKDO, opustiti produkcijo svoje samo-prezence, opustiti identiteto in razliko JAZA

ter druge lastne koordinate biti: (revijo) Probleme, kulturo, revialni obrat, uredniški, kulturni, družbeni itd. obrat itd.« Vendar tega ni storila:

»Vendar, kako naj bo mogoče delovanje, če ni delujočega (NEKOGA, JAZA)? Zadnji opisani korak, tj. opustitev tega biti JAZ, je torej ipso facto samoopustitev gramatografije, opustitev te literarne produkcije. V tem pa se zadržuje ta njen čudovito fantastični paradoks...« (Ibid.)

Niti gramatografija, literarna produkcija, ki je zoper »pomen«, »idejo«, »ideologijo« in se vede, kot da je zunaj ideologije, se pomenu, ideji, ideologiji ne more izogniti. Literarna produkcija katerekoli vrste, dokler je še in še hoče biti literarna produkcija (funkcionira v knjigah, revijah, rokopisih...), ne more obstajati zunaj idej in smisla, zunaj hotenja. Kaj je torej s tem govorjenjem o literaturi brez ideologije? Naj nadaljujemo tam, kjer je Urbančič končal: govorjenje o literaturi brez ideologije je »ideologija« posebne vrste. Slišati je absurdno: cela plejada pesnikov in pisateljev, ki jim ni do ideologije in to svojo odločenost zoper ideologijo zapisujejo v neštete programe, ni nič drugega kakor skupina ideologov! Kaj se je zgodilo? Ni res, da je programe, ideologije nadomestil »čisti znak«, »čista estetika«, »čista literatura«, ampak je estetski, čutni del postal tako pomanjkljiv, da ga je bilo treba podpreti s programom, z ideologijo. V bistvu se je zgodilo to, da je ideologija pokonzumirala estetski, formalni del. Kljub izrecnemu hotenju (to hotenje je že kar preveč izrecno!), da bi ta avantgardna literarna produkcija ustvarjala zgolj literaturo in bila zvesta svoji »primarni tradiciji«, se je nespodbitno zapisala »sekundarni tradiciji«, govorjenju o literaturi, teoriji, kritiki, če hočete. Od t. i. kritičnega položaja pisatelja (Goldmann) je ostal samo kritični položaj teoretika, kritika, ostala je kritika kritike, samokritika, hotenje samega sebe, JAZA.

Seveda se v zvezi s tem odpira celotno vprašanje *avantgarde*. Odkod avantgardi ta »slabost«, da se odreka primarni tradiciji in postaja neke vrste hiperprodukcija ideologije, programov...? Zdi se, da smo se v tem vprašanju ujeli z R. Poggiolijem:

»Z drugimi besedami, tu avantgardne umetnosti ne bomo raziskovali kot umetnostne vrste, ampak kot to, kar odkriva znotraj in zunaj; same umetnosti; kot skupno psihološko pogojenost, kot edinstveno ideološko dejstvo.« (Poggioli, 1971, 4)

O ideologiji Poggioli piše, da predstavlja »dokaz samopotrjevanja« in »samoobrambe«, ki ga uporablja kakšna skupina zoper družbo v širšem smislu. »Avantgardna ideologija«, piše Poggioli, »vzdržuje in izraža« »kulturne in umetniške manifestacije«, ki imajo »družbeno ali antidružbeno naravo«.

Pojem avantgardizma se je že od začetka, od svojega izvira vezal na področje socialne oz. politične akcije. To Poggioli dokazuje s citatom iz leta 1945, ki poudarja »doktrino umetnosti kot sredstva družbene akcije in reforme«: »malo znani fourierist, Gabriel-Désiré Laverdant« je v delu z naslovom *O poslanstvu umetnosti in o vlogi umetnikov* zapisal: »da bi vedeli, če je umetnik v resnici avantgarden, je treba vedeti, kam gre Človeštvo, vedeti, kakšna je usoda človeške rase«... Poggioli je s tem odlomkom hotel pokazati,

»kako je podoba avantgarde že od začetka, celo znotraj umetniške sfere, ostala podrejena idealom radikalizma, ki ni kulturne ampak politične narave.« (Ibid., 9)

Naš avtor je poskušal avantgardna prizadevanja opisati z najbolj splošnimi izrazi:

1. sovražniki avantgarde »nostalgično vzdihujejo za dobrimi, starimi časi, ko je bila umetnost tradicionalna, akademska in klasična«;
2. branilci avantgarde »vztrajajo pri potrebnosti likvidacije umetnosti preteklosti, pri tem, da enkrat za vselej likvidirajo tradicijo«.

Poggioli ugotavlja, da je avantgardizem sorazmerno moderen pojav (prvič ga najdemo pri »različnih predigrah k romantični skušnjaji«), in ga med drugim definira kot antitezo umetniškimi »šolam«. Nekoč so bile »šole«, v modernem času najdemo »gibanja«. Kaj je gibanje drugega kot potrjevanje in nastop kakšne skupine z družbenimi cilji, političnimi nameni? V zvezi s pojmom avantgardizem srečamo še naslednje opredelitve: »antitradicionalizem«, »politični radikalizem«, »ideološko dejstvo«, »gibanje« . . . Z drugimi besedami, bistvo avantgardizma ni gibanje v kontekstu poklicne etike, kontrapunkta, metrike, navdiha . . . marveč v iskanju prostora za skupino avantgardistov v obstoječem družbenem prostoru, marsikdaj nasilno, vselej pa socialno agresivno gibanje za novo razdelitev moči. Avantgardizmu ne gre za karizmo, temveč za njeno rutinizacijo, za njeno lokacijo, institucionalizacijo.

Poskusimo te ugotovitve primerjati, opazovati vzporedno z ugotovitvami Georga Lukácsa. Sam Poggioli je polemiziral z nekaterimi Lukácsevimi tezami, ko je omenil njegovo trditev, da je mogoče ime avantgarde dati zgolj *realistom*, in da je sicer vse, kar razglašajo za avantgardo (modernizem, formalni eksperimenti . . .), lažno, dekadentno. V Lukácsovem slovarju tedaj avantgarda razpada na dva dela: na lažno in pravo avantgardo. Lažna je tista, ki ostaja na nivoju literarne tehnike in stila ter beži od historične realnosti, prava pa tista, ki razume in predvideva družbene in politične težnje in je realistična.

Dasi je popolnoma jasno, da je v Lukácsovem sistemu avantgarda vrednostna oznaka, si ne smemo zapreti oči pred možnostjo, da v resnici obstaja več vrst avantgard, več vrst gibanj, takšnih, ki jim gre eksplicitno za družbeno in politično angažiranje, in takšnih, ki jim gre eksplicitno zgolj za literarno produkcijo — brez »ideologije«. Kot smo sami ugotovili glede t. i. »gramatografije«, je tudi vse tisto, kar Lukács ilustrira s primeri iz Becketta, Durrella, Kafke, Joycea, Woolfove in drugih, ki jih razglašajo za formalistične eksperimentatorje, nekakšno *gibanje*; za »fasado« formalizma, estetizma, larpurlartizma . . . prav tako »tiči« nekakšna ideologija, hotenje, obračun s tradicijo ipd. Kot povsem pravilno ugotavlja Lukács, ne gre za eliminacijo angažmaja, tradicije, ideologije, ampak za različne ideologije, za različne avantgarde. V zvezi z razločevanjem le-teh Poggioli navaja dva tipa prijemov oz. kritičnih presoj: *ideološko in estetsko kritiko avantgardizma*. Medtem ko ideološki kritiki razpravljajo o *splošnih* predpostavkah, estetski kritiki verujejo, da se kritična sodba izpolnjuje v apologetski oz. polemični preiskavi *specifičnih* predpostavk avantgarde. Govoriti je tedaj možno o dveh vrstah predpostavk, o splošnih in specifičnih predpostavkah avantgarde. Glede splošnih predpostavk lahko enoglasno rečemo, da se dajo brati ideološko: *realistom* Lukács (ki je ideološki kritik) priznava, da se spopadajo s

historično realnostjo, modernistom pa takšno pozicijo odreka, ampak jim pripisuje (ideološko) pozicijo bega pred historično realnostjo. S svojo usmerjenostjo glede posebnih predpostavk estetski kritiki po Poggiolijevem mnenju zanemarjajo zgodovinske, družbene vidike posameznega dela in se izgublajo v »abstraktnih določitvah tehnične in formalistične narave«. Kot je pričakovati, Poggioli predlaga kombinacijo obeh prijemov.

Lukácsu bi mogli očitati: ko ideološko kritizira »formalistične eksperimente« modernistov, jim ne priznava idejne avtonomije, medtem ko se mu njihova estetska plat sploh izmakne; estetika mu je drugorazrednega pomena, njihovo ideologijo pa podreja ideologiji realizma. Prav takó pa se mu izmika tudi estetska plast realizma. Seveda Lukácsu ne smemo očitati, da mu ne bi bilo jasno, da je tudi pri modernistih na delu posebna ideologija: v tem je ravno Lukácseva zasluga, da veskoz govori o ideologiji modernizma (cf. Lukács, 1971), medtem ko se kritikom in teoretikom avantgardizma in modernizma (treba je povedati, da večina meša ta dva pojma), pa seveda samim avantgardistom, ta ideološka perspektiva večidel izmika. Navadno *avantgardisti in njihovi apologeti razpravljajo zgolj o estetiki in celo trdijo*, da je njihovo početje zunaj ideologije.

In zdaj smo pri vprašanju estetike realizma. Ker se Lukácsu kot ideološkemu kritiku (ki nastopa s pozicij revolucionarne ideologije in seveda apologije posebnega tipa socializma) estetska plat realizma izmika in vidi v njem zgolj ideološke sestavine, mu vprašanje primarne tradicije realistov ni povsem dostopno. Niso mu dostopne specifične potrebe pisateljev v kontekstu poklicne etike in karizme. In kot mu niso jasne in dostopne potrebe realističnih pisateljev, so mu toliko manj dostopne potrebe nerealističnih pisateljev, modernistov. Vprašanje revolucije in ustvarjanja, preseganja meščanskega reda in subverzije se mu zastavlja samo v kontekstu realizma, in še to vprašanje se mu zastavlja ideološko, v plasti realizma, ki se jo da brati kot ideološko. Lahko bi rekli, da celotna ideologija modernizma in »avantgardne literarne produkcije« sloni na njeni estetiki, na njeni opredelitvi za čutni, estetski, formalni vidik. Lahko bi poenostavljeno zapisali, da je modernizmu in npr. »gramatografiji« formalni vidik prvoten, ideološki pa nekakšen stranski produkt. In zdaj se lahko vprašamo naslednje: mar je realizmu ideologija prvotna? Mar je — v primerjavi z modernizmom — obrnjena podoba, zrcalna slika formalnih eksperimentov? Mar je ravno zato ideologiji prikladen, ker se v njem ideologija počuti najbolj domača? In če rečemo metaforično: mar je modernizem ideološkemu prijemu tuj, ker je njegova zrcalna slika? Mar ni tako, da se ideologija čuti ogrožena od modernizma (avantgardizma, gramatografije, formalističnih eksperimentov), ker je v njem zagledala svojo pravo podobo? Če smo konkretni: formalistični eksperimenti puščajo ideologiji prosto pot, da zdrsne skozi kot ideologija, da ostane nedotaknjena, neprizadeta. V nekem smislu smo spet zadeli na Marcusejevo misel, da je subverzija možna edinole estetsko, kajti vsepovsod drugod ideologija hitro najde samo sebe in se potrjuje. Estetskih poskusov ideologija ne zna brati, zato prav ti prebijajo mejo znanega, utečenega... Estetskih poskusov se ne da pokonzimirati, oz. jih je bistveno težje »uloviti«, kot kaže primer realizma. Realizem so prava tla za ideologijo.

Ideologije sama produkcija pomenov, smisla, idej ne zanima, njo zanima produkt, ideologija kot takšna. Če torej govorimo o realizmu kot posebni vrsti umetnosti, kot estetiki in ideologiji, ki ju producira kakšna sku-

pina, kakšna »avantgarda«, moramo govoriti tudi o procesu produkcije vseh teh pomenov in idej, ki jim rečemo realizem. Ta proces produkcije (pri realizmu, pri modernizmu pa sploh) Lukácsa ne zanima. In vendar: tako kot sleherni umetnostna produkcija, se tudi realistična ukvarja s problemi sloga, kompozicije, tudi v njej velja primarna tradicija. Tudi realistični umetnik — če ni zgolj reproduktivec, če ni zgolj ideolog, kritik, teoretik, posnemovalec — se ukvarja s tehničnimi problemi. Tega, da na primarno tradicijo realizma ponavadi pozabljam, je verjetno kriva ravno sekundarna tradicija modernizma, ki takó navdušeno zatrjuje, da jo zanimajo formalni problemi. Sekundarna tradicija modernizma se je nekako projicirala v primarno tradicijo »tradicionalizma«! Mar ni res, da v premarsikaterem delu modernizma (pa je primerov dovolj tudi v tradicionalni literaturi, npr. realistični) estetska razsežnost ni bogvekakó vznemirljiva in ne bogvekakó moderna, nova? Mar ni to, kar smo pripravljeni verjeti na prvo besedo — glede formalno in tehnično dovršene avantgardne literature — produkt modernistične ideologije, tega, kar izdelujejo apoletični modernizma? Mar nismo že skoraj gluhi za estetske »vrednote« realizma? Žal se je to pripetilo tudi Lukácsu: realizem je presojal po njegovi ideologiji. Če smo nekoliko hudobni in če stvar pripeljemo do kraja: mar ga ni presojal po tem, kar o njem trdi sekundarna tradicija modernizma? Tako mu je bila zaprta pot v druge razsežnosti različnih vrst umetnosti.

Vprašanje, ki izhaja iz povedanega, pa se glasi: v kakšnem razmerju sta pri modernizmu in pri realizmu primarna in sekundarna tradicija, estetika in ideologija? René König je v že omenjenem spisu opozoril:

»Osrednja poteza modernega umetniškega življenja je, da gre za pogoviranje o umetnosti brez umetniških del samih.« (König, 1975, 348)

Kaj naj to pomeni? Da je pri modernizmu nastala hiperprodukcija sekundarne tradicije, nadvlada modernistične ideologije nad modernistično umetnostjo? Kako je bilo v 19. stoletju? Kot je razvidno na prvi pogled, pozna realizem bistveno manjšo količino sekundarne produkcije, »govorjenja o umetnosti«. Mar gre spet za zrcalno sliko, za obrnjena razmerja? Kakšna paradoksalna ugotovitev: sekundarna tradicija modernizma, ki proizvaja ideologijo o brezideološki naravi modernistične umetnosti, je s to ideologijo preplavila samo primarno tradicijo, jo popolnoma »zideologizirala«! Tisto prvino, ki naj bi bila za to produkcijo bistvena, namreč estetsko, je preglasila njena lastna ideologija in ta produkcija daje videz, da se vsa, kar je je, godi v območju ideološkega. Šele na podlagi teze o koncu ideologije v umetnosti je ideologija prišla na svoj račun!

V začetku tega spisa smo vprašanje o inteligenci formulirali kot vprašanje o konformistični in kritični inteligenci. Medtem ko smo po eni strani ugotovili, da je sleherni ustvarjalno delo v resnici kritično do kolektivne zavesti in celó do celotnega sklopa »primarne tradicije« (kar za literaturo pomeni gibanje v »robu« jezika, kontekst literarnih postopkov, »pisave«), smo po drugi strani opazili celo vrsto gibanj in izrekov o intelektualni kritičnosti, ki jih moramo uvrstiti med pojave »sekundarne tradicije« in torej ne pomenijo nič drugega kakor apologijo in konformizem. Kritika, ki jo imamo v mislih, je možna zgolj v območju primarne tradicije, to pa pomeni za umetnika območje estetske inovacije. Vse drugo je »delovno po-

dročje« sekundarne tradicije, boja za »prostor pod soncem«. Kritika je edino možna v ustvarjalnem delu; njena poglobitna lastnost pa je, da se ne razglaša kot kritika. Tisti trenutek, ko postane »programska«, je ustvarjalni trenutek že mimo. Začel se je postopek apologije, konformiranja, šole . . . Zavrgli smo seveda tudi hipotezo, da je avantgardizem sam po sebi kritično dejanje. Nasprotno, avantgardizem se je znašel v nevarnem položaju prevlade sekundarne tradicije.

Da bi tem razmišljanjem o vlogi intelektualcev dodali še nekoliko bolj »političen«, »realističen« vidik, se spomnimo tega, kar je o tej problematiki napisal Antonio Gramsci. Kot je znano, se je Gramsci zavzemal za »organski tip intelektualca«, »ki dejavno sodeluje v praktičnem življenju kot konstruktor, organizator . . .« in se »bori za novo kulturo«. Ta boj za novo kulturo na prvi pogled zveni stereotipno, vendar ga Gramsci tudi določneje opredeli in mu da kar se da nov pomen. Takole piše (v zvezi z nalogami umetnikov):

»Bojevati se za novo umetnost bi pomenilo bojevati se za ustvarjanje novih individualnih umetnikov, kar je nesmisel, ker umetnikov ne moremo umetno ustvarjati. Govoriti je treba o boju za novo kulturo, torej za novo moralno življenje, ki mora biti vsekakor tesno povezano z novim pojmovanjem življenja, dokler ne postane nov način dojemanja in gledanja stvarnosti, torej svet, ki je tesno zraščeno z »možnimi umetniki« in »možnimi umetninami« . . .« (Gramsci, 1974, 628)

Nove intelektualne stvaritve ne morejo nastati umetno, ne da se jih naročiti, umetno ustvariti, torej ne morejo izhajati iz sekundarne tradicije, iz »zunanje« potrebe. Treba bi se bilo bojevati za nove individualne umetnike, za umetnost kot takšno, vendar je tudi to kontradiktorna zahteva, misli Gramsci, ker se za nove umetnike ne da bojevati, ne da se jih umetno ustvarjati. Treba se je bojevati za novo življenje, za novo kulturo, ki *utegne* (možni umetniki) roditi nove umetnike oz. bo z umetniki »tesno povezana«. Gramsci si prizadeva za novo umetnostno produkcijo, ki bi na svoj, sebi lasten način predelovala novo kulturo, ki bi bila z njo tesno povezana oz. bi se iz nje rodila. »Nova družbena skupina . . . mora poroditi v svojem okrilju osebnosti, ki prej ne bi bile našle dovolj moči, da bi se v določenem smislu popolno izrazile.« (Ibid. 628) Gramsci je dovolj precizen: gre mu za *osebnosti* na eni ter *okrilje, moč* na drugi strani. S pomočjo okrilja in moči nove družbene skupine, oz. novega življenja, kulture, se lahko osebnost izrazi, lahko *izrazi samo sebe*. Tu bi lahko vpeljali drugačno terminologijo. Mar ne pomeni okrilje družbene skupine oz. kulture kontekst sekundarne tradicije, ki dejansko nudi oporo, ugodna tla za rojstvo novih intelektualnih stvaritev? Nova kultura je pač nov institucionalni sistem, nova publika, nov sistem nagrad, komunikacij . . . ki je bolj naklonjen konkretni osebnosti, ki ima samo to nalogo, da popolno izrazi samo sebe. Nova kultura je za umetnika kontekst jezika, v katerem je treba najti nove in nove robove, skrivnosti, domislice . . . V »Merilih književne kritike« je to idejo Gramsci razložil še jasneje.

» . . . ali ni umetniško delo brez vrednosti zato, ker je avtor zašel v *zunanje praktične* (podčrtal D. R.) in torej nepristne in neiskrene preokupacije. Kaže, da je prav tu vozlišče polemike: Peter »hoče« izumetničeno izraziti določeno vsebino

in ne ustvari umetnine. Umetniški poraz določenega umetniškega dela (. . .) dokazuje, da je ta vsebina za Petra mrtva in nedostopna snov, da Peter v tem primeru ni umetnik, marveč sluga, ki hoče ugajati gospodarjem.« (Ibid. 630)

Kaj pomenijo Gramsciju »zunanje praktične« preokupacije umetnika? Nedvomno gre za politične preokupacije, za vsebine, ki so umetniku vsiljene od zunaj, ki izražajo potrebe »prakse«. V tem smislu umetnik ne more delovati za prakso, za politiko: če bi to počel, bi bil sluga, ki se hoče prikupiti gospodarju. Vendar politika, praksa sama ni nujno apologija oz. to ne sme biti. Politik je za Gramscija tisti, ki »zapušča dosedanje bistvo«, »politik gleda vse gibanje v njegovem nastajanju«, »si zamišlja človeka, kakršen je, in obenem, kakršen bi moral biti« (ibid. 632). Politik torej ni urejevalec obstoječih razmerij, ampak vizionar. Treba je povedati, da si je Gramsci politika zamišljal kot intelektualca *par excellence*. Če je politik sam intelektualec, ustvarjalec, revolucionar, potem v bistvu sploh ne gre več za vprašanje apologije in konformizma. Vsi tipi Gramscijevih intelektualcev so onstran konformizma.

In kaj je potem umetnik, če je že tisto, v zvezi s čimer je umetnik neodvisen, svoboden (ni sluga!), akt svobode in vizije, »prilagajanje cilju«? Najpreprostejši odgovor je, da sta politik-vizionar in umetnik, oba svobodna in neodvisna od obstoječega, tega, kar je. Seveda nas zanima njuno medsebojno razmerje. To razmerje je razmerje tesne povezanosti in vendar tudi razmerje nesporazuma in nezadovoljstva med partnerjema. Spet se Gramscijeva definicija skaže kot izredno precizna. Rekli smo že, da lahko umetnost bolje uspeva, če se poveča moč nove kulture, če je fond jezika obsežnejši, če je nivo, iz katerega potem izhaja umetniško ustvarjanje, višji, to se pravi, če je nova kultura svobodnejša, bolj demokratična, bolj odprta, če so v njej navzoče nove sile (delavski razred . . .). Vendar se umetnik *ne bojuje* za novo kulturo, za večjo moč, saj je prejkoslej zavezan »tistemu, kar je«, torej ne ideologiji in ciljem (to bi bila napačna, nepristna vsebina za umetnika), ampak svojemu osebnemu pogledu, ki pa je na poseben način svoboden, avtonomen. Politik se po Gramscijevem mnenju sploh nikoli ne ustavi, ampak nenehno revolucionira kulturo, nenehno zapušča »tisto, kar je«. To, kar je danes nova kultura, je jutri stara kultura. Umetnost pa je neke vrste laboratorij, kjer se ideje prihodnosti preskušajo v sedanjosti.

V bistvu sta tako politik kot umetnik zavezana primarni tradiciji, seveda politik *par excellence* in umetnik *par excellence*, le da primarno tradicijo umetnika predstavlja izdelovanje umetniških predmetov, tradicijo politika pa izdelovanje idej, ki se spreminjajo v kulturo in moč, ko jih prvotni navdih že zapusti. In končno, tudi umetnik nikoli ne bo zadovoljen z umetnostjo drugih pa tudi z lastno umetnostjo ne, saj je tudi v njem intelektualni nemir, saj je v tistem trenutku, ko je delo opravljeno, to delo že zunanje in pripada sekundarni tradiciji, reprodukciji, konsumiranju, uporabi, *praksi*.

Če poskušamo zdaj v luči Gramscijevih ugotovitev na novo definirati primarno tradicijo kakršnegakoli intelektualnega ustvarjanja, moramo reči, da je v časovnem smislu (ta dimenzija je močno poudarjena) izredno ozek pojem. V temelju te primarne tradicije je časovna omejitev: zvestoba primarni tradiciji traja le hip in se naslednji hip spremeni v nezvestobo oz. v pripadnost sekundarni tradiciji. Ali če uporabimo Goldmannovo terminolo-

gijo: individualna zavest se v trenutku, ko stopi v praktične odnose (na trgu, v družbenih razmerjih, v boju »za« novo kulturo . . .) spremeni v kolektivno zavest, intelektualec-umetnik (Gramsci tu dodaja tudi politika, kar je njegova inovacija in bistven prispevek k teoriji inteligence!) pa je spet v položaju, ko je izgubil tla pod nogami, iskati mora *novu*. Pravzaprav ni izgubil tal pod nogami, ampak dejansko spozna, odkod prihaja, kje stoji. Takšno razumevanje seveda pomeni bistveno razširitev Shilsovega pojmovanja, ki postavlja nekakšno umetno mejo med umetniško in ideološko proizvodnjo, med intelektualce in politike. Za Shilsa so politiki tisti, ki uporabljajo, za Gramscija tisti, ki ustvarjajo. Razlika je temeljna in indikativna: to je razlika med establishmentom (Shils) in revolucijo (Gramsci). Gramsci je stvari postavil na pravo mesto in bistveno zaostрил Shilsovo tezo o antitradicionalizmu kot sekundarni tradiciji. Šele z revolucijo, tako Gramsci, se zgodi prestop, sestop iz sekundarne tradicije. Revolucija pa seveda ni omejena niti na umetnike niti na znanstvenike . . . Narobe je res, da bi nekdo bil resnični revolucionar, se mora »intelektualizirati«. S tem je primarna tradicija intelektualcev dobila nov pomen, pa tudi revolucija se je odtrgala od pavšalnih pojmovanj, ki sleherno govorjenje o revoluciji zamenjujejo z revolucijo. Revolucija pomeni nenehno bojevanje, nenehno zapušcanje tistega, kar je. Po mnenju pisca teh vrstic tak koncept velja tudi za umetnost, le da umetnost opravlja revolucijo po svoje, osebno, »zoženo«, pa vendarle zelo praktično.

REFERENCE:

Adorno, 1955	(Theodor W.), <i>Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft</i> , München 1963 (1955)
Bell, 1971	(Daniel), »Sensibility in the 60's«, <i>Commentary</i> , June 1971
Eisenstadt, 1972	(S. N.), »Intellectuals and Traditions«, <i>Daedalus</i> , Spring 1972
Enzensberger, 1969	(Hans Magnus), <i>Kursbuch</i> , 15, Suhrkamp 1969
Gellner, 1964	(Ernest), <i>Thought and Change</i> , London 1964
Goldmann, 1964	(Lucien), <i>Pour une Sociologie du Roman</i> , Gallimard 1964
Gramsci, 1974	(Antonio), <i>Izbrana dela</i> , Ljubljana 1974
Hegel, 1970	(G. W. F.), <i>Estetika</i> , Beograd 1970
König, 1974	(René), »Das Selbstbewusstsein des Künstlers zwischen Tradition und Innovation«, <i>Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie</i> , Sonderheft, 17, 1974
Lukács, 1971	(Georg), <i>Realism in our Time</i> , Harper Torchbooks 1971
Marx, 1967	(Karl), »Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta«, Marx-Engels, <i>Izbrana dela</i> , III, Ljubljana 1967
Marx, 1968	(Karl), »Uvod v očrte«, Marx-Engels, <i>Izbrana dela</i> , IV, Ljubljana 1968
Poggioli, 1971	(Renato), <i>The Theory of the Avant-Garde</i> , Harper & Row, 1971
Schreiber, 1974	(Mathias), »Die Kollektivierten Einzelgänger«, <i>Kölner Zeitschrift</i> . . . 17, 1974
Schutz, 1964	(Alfred), »The Stranger«, <i>Collected Papers</i> , II, The Hague 1964
Shils, 1972	(Edward) »Intellectuals, Tradition, and the Traditions of Intellectuals«, <i>Daedalus</i> , Spring 1972
Simmel, 1964	(Georg), »The Strangers«, <i>The Sociology of Georg Simmel</i> , transl., ed., introd., K. H. Wolff, Free Press 1964
Urbančič, 1975	(Ivo), »Program do kraja«, <i>Problemi</i> , 1—2, Ljubljana 1975
Wolff, 1971	(Kurt H.), »The Intellectual: Between Culture and Politics«, <i>International Journal of Contemporary Sociology</i> , Vol. 8, No. 1, 1971