

## RAZPOKE V SLONOKOŠČENEM STOLPU: LITERARNI ESTETICIZEM IN POLITIKA

**Povzetek.** Avtor v članku pokaže, kako je esteticizem kot umetniška praksa in kot akademska teorija navzlic drugačnim trditvam povezan z socialno - zgodovinsko in politično stvarnostjo. Na osnovi zgoščene analize izbranih ključnih trenutkov v slovenski kulturi po drugi svetovni vojni avtor zavrne esteticizem do mere, do katere je razumljen kot slonokoščeni stolp tekstualnosti. V luči razmisleka o dveh pesniških knjigah sodobnih slovenskih pesnikov, katerih ugled izhaja iz odličnega obvladovanja forme in stila, vendar pa sta navzlic temu vsebinsko odgovorila na izziv, ki ga predstavlja vojna ob razpadu Jugoslavije, avtor sugerira, da je mogoče ohraniti dialektiko estetskega in političnega, pri tem pa ne kompromitirati umetniških standardov.

**Ključni pojmi:** esteticizem, slovensko pesništvo, verzna forma, socialni učinek.

Ni dolgo tega, kar sem se sprehajal po stari Ljubljani. Kot že tolikokrat prej, sem tudi tokrat obstal pred privlačno izložbo enega od mnogih antikvariatov prestolnice, tistega, ki stoji na Jurčičevem trgu, kjer se meščanska sproščenost Novega trga umiri v odprtem prostoru med Hribarjevim nabrežjem in Židovsko ulico, preden ozke soteske med hišami spet stisnejo zrak v tesnobo. Pod doprsnim kipom avtorja prvega slovenskega romana je mladenič zgodnjih dvajsetih let svojemu tujemu gostu razlagal, da se trg - v prostem prevodu - imenuje "po tipu, ki je fural literaturo, ker ni znal furati politike". Pomislimo, kakšno antropološko bogastvo se pravzaprav skriva v tem kratkem pojasnilu o Josipu Jurčiču! Sprevrnjeni sinopsis slovenske literarne zgodovine po mojem kaže, da je mladeničev komentar navdihnilo samoumevno prepričanje, kako pisatelji in pesniki naše preteklosti pravzaprav niso bili umetniki v polnem pomenu besede, ampak nekakšni preoblečeni in ponesrečeni, če že ne lažni politiki. Od takega prepričanja pa ni več daleč do blaziranega zamaha, s katerim se - tako kakor je to storil mladenič pred Jurčičevim doprsnim kipom - zlahka odpravi pisateljska prizadevanja kot udobno masko političnih stremeljenj.

Zdi se, da taka blaziranost ne vznika le v vrtovih privatnih domislic. V nas pljuska iz množičnih medijev in izza številnih političnih govorniških odrov slovenske

\* Dr. Aleš Debeljak, docent na oddelku za kulturologijo Fakultete za družbene vede, Ljubljana.

“družbe na prehodu”. Prezirljivo pomilovanje, s kakršnim gospodarji popularnega okusa na družbeni rob odrivajo pisateljske poskuse, da bi stali v “areni življenja”, češ, da gre vendar za “preseženo” in “zastarelo” umetniško držo, nosi v sebi nekaj tiste nadute samoumevnosti, ki se ji pozna, da se je izšolala v klopih patološkega narcisizma. Prepričanje, da pisatelji ne bi smeli imeti nikakršnega opravka z neposrednim življenskim utripom, s tem pa, jasno, tudi ne s političnimi in nacionalnimi vidiki kolektivne eksistence; to prepričanje je na Slovenskem danes geslo dneva, ki traja brez konca, iz pisateljev pa ne dela le neprostoVOLJNIH *čudovitih izgublencev*, ampak predvsem patetične izgubarje.

Vse tiste, ki skušajo z zrcem intelektualne skepse in zmerno dozo kritične distance posumiti v obveznost tovrstnih priročnih formul za “današnjo rabo”, pogosto doleti slabšalna oznaka cankarjanskega sentimentalizma, na katero je prilepljena majestetična vzvišenost do nostalgije po herojskih časih, ko je pisateljska beseda še nekaj veljala. Najbrž se res ni prav nič lahko odpovedati herojski dobi pisateljskega glasu, ki je bil toliko bolj cenjen zato, ker je bil eden redkih, če že ne edini, ki si je drznil trmasto dvomiti v zapovedano postavbo družbenega reda, v kateri je laž postala resnica, če smem parafrazirati Kafko. Povsem razumem tudi nerganje časopisnih mojstrov površnosti, ki v slovenskem kulturnem prostoru devetdesetih let omalovažujoče glosirajo prizadevanja tistih intelektualcev in pisateljev, katerih credo se je izoblikoval v estetskem in etičnem odporu do institucionaliziranih “pobeljenih grobov”, zdaj pa se njihova drža ne more čez noč spremeniti v skladu s post-komunističnim imperativom srečnega brbljanja o demokratičnem, moralnem, estetskem in vsakršnem *laissez-faire*.

Nenehno opozarjanje na hidro starega režima, ki je menda povsem nepoškodovana preživela vzhodno-evropske žametne revolucije in naj bi zdaj ponovno sejala “zmajevo seme” komunističnih manipulacij, je seveda nadvse neprijetno za vse tiste, ki ne marajo poslušati opominov o lastni vpletenosti v stvar samo<sup>1</sup>. Cinizem počasne predaje, ki razume sleherni *status quo* kot neizogibno zgodovinsko nujnost, je logična posledica odpora do tiste duhovne manjšine, za katero je značilno, da se hrani s krhkim civilizacijskim prepričanjem, kako je sedanjost nujno noseča s preteklostjo<sup>2</sup>.

Opozarjanje na registre preteklih ideoloških izmaličenosti pa postane neprijetno še v neki povsem drugačni luči. Ta ne ponuja kakšne posebne tolažbe niti pristnim kritikom post-komunizma, še manj pa legiji “majskih hroščev”, ki se zaganjajo v namišljeni kolos komunistične kontinuitete šele od prvih demokratičnih

<sup>1</sup> Publicistična produkcija je v tem specifičnem kontekstu na Slovenskem devetdesetih let res ogromna. Nemara v idealno-tipskem smislu uporabe maritimske matrice, ki po svojem značaju ni pojasnjevalno-analitična, ampak ideološko-formulacijska, kaže opozoriti le na članek Janeza Vtuka (1997), ki utegne, pars pro toto, predstavljati spoznavno strukturo tovrstnih prizadevanj.

<sup>2</sup> Sociološko navdihnjena razmišljanja o procesu tranzicije v post-komunizem, ki na Slovenskem in v vzhodni Evropi danes predstavlja širši okvir analize preteklih mentalnih form in njenih sodobnih metamorfoz, so na razpolago v vrsti knjig, zanimiva med njimi pa je morda prav knjiga “Izzivi odprte družbe” Rudija Rizmana (Rizman 1997), saj združuje osebno pričevanje in dokumente s teoretsko strogostjo. O mehanizmu nujnosti v kritičnem pogledu nazaj, ki je ključnega pomena za razumevanje sodobnosti, primerjaj vsaj lapidarno modrost o vpetosti izjavljaka v situacijo analize, kakor jo opisuje Hobsbawm (1997).

volitev naprej, da bi s sedanjim hrupom prikrili včerajšnje vaje iz lastne državljanske pohlevnosti. Mislim, da anti-komunistična vznesenost preprečuje tudi kritični premislek komajda sprejetega dejstva, da na Slovenskem klasičnih vzhodno-evropskih disidentov v strogem pomenu besede nismo poznali. Prav tako pa nismo poznali niti klasičnega "samizdata", tj. literarnega in kulturnega "podzemlja", tako značilnega za zgodovinsko genezo bivšega varšavskega pakta. Zapletena dialektika molka in prilagoditve, sodelovanja in odpora, privlačnosti in odbojnosti med stebri režima na eni in neodvisno pisateljsko imaginacijo na drugi strani pa je skozi ideološke ureznine, osebne bolečine in grgranje cenzure v posebnih slovenskih razmerah vendarle omogočala mnogo bolj svobodno kulturno sfero od tiste, s katero so bili prisiljeni živeti drugi vzhodno-evropski narodi v primežu staliniističnega despotizma<sup>3</sup>.

Značilni ritem mehkega pritiska oziroma *represivne tolerance*, s katero so voditelji jugoslovanskega komunizma obsedeno iskali "tretjo pot" ne le v socialno-političnem, ampak tudi v kulturnem smislu, je na žalost še premalo raziskana. Naravnost simptomatično je, kako se mentalna ura anatomije, ki bi zmogla dovolj poguma za premislek o lastni, pa čeprav še tako zadržani vpetosti v delovanje bivšega družbenega reda, nadvse redko pojavlja na straneh slovenskih intelektualnih publikacij.

Tak kritični premislek epohe bi bržkone pokazal, kako ni manihejskega "umazanega sveta" in "lepih duš", ampak obstajajo le zbegani posamezniki, ki tudi takrat, ko hočejo govoriti resnico, ne morejo biti pravzaprav nikoli prepričani, ali ni tudi njihova osebna različica nemara že vnaprej všteta v celovito logiko oblasti. V zvižahnosti totalitarne *forme mentis* se namreč skriva največja moč, ki ravno v izterjavah absolutnih odgovorov na izziv gospodstva že tudi uspešno preprečuje razvoj uravnotežene analize, kakršna bi zmogla prebiti vnaprej dani okvir skrajnostnih drž.

Izključujoče se skrajnostne držve vsaj v sodobni politični sferi na Slovenskem izhajajo iz "zainteresiranih" prisvojitvev preteklosti, o kateri se nikakor ne moremo zediniti, da zanjo velja, kako *sleherni dokument kulture pomeni že tudi dokument barbarstva*, kot je nekoč zapisal Walter Benjamin<sup>4</sup>. Ne moremo se torej zediniti, da preteklosti ni mogoče enostavno "zapakirati" v popreproščeni slovar absolutnega

<sup>3</sup> Število knjižnih referenc, ki vsebujejo analizo vzhodno-evropskih despotizmov in pričevanj o njihovi partikularnih oblikah, so že nepregledne. Mnoge zastarevajo kakor življenje včerajšnjega časopisa. Teoretsko konsistentne in z osebno izkušnjo podložene meditacije Vaclava Havela (Havel 1990) o disidentski politiki upanja navzlic represivnim režimom in moralni držbi, ki izhaja iz tovrstnega upanja, pa na primer še danes predstavljajo zgleden primer integralne eksistencialne držve, ki je kljub temu, da Havel zaseda v češki državi najvišji politični položaj, ni kompromitirala doba tranzicije.

<sup>4</sup> Za analizo dialektike barbarstva in kulture pri Benjaminu primerjaj vsaj Habermas (1991). Habermas v tem že leta 1972 objavljenem članku razvije pomembno razliko med Benjaminovo kritiko, ki je usmerjena zgolj v krepitev zavesti na eni in na odrešujočo kritiko, v kateri ni mogoče spregledati mešjanskih impulzov, na drugi strani. Zakopana med dve skrajnosti se kritična zavest ne more enkrat za vselej opredeliti, pač pa ji ostane na razpolago le to, da melanholično niha med obema, ne odzivajoč se sirenskemu glasu niti iluzijam "čiste" kulture niti "čistega" barbarstva. Ta melanholična držba je sad poznega Benjaminovega teoretskega dela, ko se je že otresel vplivov "grobega mišljenja" v Brechtovem vulgarnem marksizmu.

dobrega in absolutnega zla, v katerem komunizem in anti-komunizem menjata le moralne predznake, njuno totalitarno bistvo pa ostaja strukturno isto.

Onstran manihejskega izključevanja bi analiza preteklosti skoraj gotovo ne mogla zaobiti etičnih, estetskih in idejnih posledic situacije, v kateri na Slovenskem pod drugi svetovni vojni ni bilo pisatelja, ki bi lahko upal na status, podoben tistemu, ki ga v češki oziroma ruski kulturi zasedata Vaclav Havel ali pa Aleksander Solženicin. Če bi take postavbe namreč imeli, potem bi bila morda le upravičena - ne pa tudi sprejemljiva - sedanja histerija črno-bele dramaturgije v družbenem sporu, ki navidez snažno razporeja sile dobrega na eno stran črte v pesku, sile dobrega pa na drugo.

Če bi se Slovenci upravičeno zmogli opazovati v naporinem psevdo-svetniškem siju doslednih disidentov, kakršne tipološko utelešata avtorja *"Pisem Olgi"* in *"Telička in hrasta"*, potem bi sedanja srditost skrajnostnih prisvajanj preteklosti morda le bila opravičljiva. Toda takih disidentov Slovenci nimamo. Še celo Jože Pučnik, morda edini slovenski disident strico sensu, jasnovidni kritik komunizma, dolgoletni politični zapornik, nemški eksilant in po povratku v domovino živahni sooblikovalec prve demokratične vlade, črpa svojo nesporno avtoriteto predvsem iz globin svoje moralne integritete, prevedene v racionalni jezik socialne filozofije, ne pa v občutljivo metaforiko umetniških del. Morda prav zato, ker ga spričo osredotočenosti na dosledno politično kritiko ni bilo mogoče razumeti v perspektivi znanih slovenskih mitologemov, Pučnik tudi ni imel priložnosti, da bi svojo brezkompromisno in hkrati nekompromitirano etično držo razvil do razsežnosti popularnega voditelja.

"Samo tisto, kar nas zmore nenehno raniti, ostane zavezano spominu", je s svojo prislovično odločnostjo zatrjeval Nietzsche. Na Slovenskem pa - patetično, a ne povsem napačno rečeno - rane zgodovine ne predstavlja le dejstvo, da spominskih plošč politikom ni bilo mogoče postavljati, ker jih - razen nekdanjega ljubljanskega župana Ivana Hribarja - pač preprosto ni bilo, ki bi bili vredni tega imena. Tako zgodovinsko bolečino uteleša tudi dejstvo, da smo vsaj v zadnjih desetletjih opazovali slovensko umetniško imaginacijo, ki me tu najbolj zanima, tako rekoč izključno skozi očala "slovenskega kulturnega sindroma"<sup>5</sup>. Se pravi, gledali smo skozi očala teoretičnega, nato pa vedno bolj tudi zdravorazumskega prepričanja, da je slovenska umetnost, zlasti književnost, komajda opravljala estetsko funkcijo, ker je bila zaposlena predvsem z narodobudniško nalogo.

Ena sama prisvojitev preteklosti, ki skuša nadomestiti vse ostale, je po mojem mnenju obsojena na skrepenelost spomenika, katerega izvorni smisel ne nagovarja več nikogar, ker resnico razume kot Resnico, se pravi, kot metafizično idejo, v

<sup>5</sup> Dimitrij Rupel, ki je na primer v svoji knjigi *"Svobodne besede"* (Rupel 1976) na osnovi analize slovenskega literarnega realizma razvil teoretski pojem slovenskega kulturnega sindroma in ga - poleg drugih sodobnih komentatorjev, ki so pojem uspešno prevzeli po njem - v svojih kasnejših knjigah lepo uporabil pri študiju empiričnega materiala slovenske književnosti tudi v dvajsetem stoletju, pa v svojih knjigah, objavljenih po vzpostavitvi neodvisne slovenske države, že zavrača veljavnost tega pojma za post-jugoslovanske razmere. Pri tem izhaja iz prepričanja, da se je model nadomestne politične funkcije za književnost že izčrpal, češ, da je namesto 'časa kulture' zdaj prišel 'čas politike', kakor se glasi tudi ena od njegovih novejših knjig, izšla leta 1996.

imenu katere je dovoljeno vse: izbrisi, cenzure, zamolčana poglavja, pozaba. Upreti se diktaturi pozabe pomeni videti totaliteto kulturnega spomina, ki vsaj meni - mladeniču iz anekdote o Jurčiču pa očitno ne več - zaenkrat še pripoveduje, da so najboljši slovenski umetniki od Prešerna do Cankarja, od Kosovela do Kocbeka, zmogli uravnoteženo izhajati iz nacionalne zavesti in se sočasno napajati pri estetskem presežku, ki nagovarja celoto našega bitja in ga prepoznamo po tem, da nas pahne iz vsakdanjega odnosa do sveta, nas katapultira v poseben kozmos, nas butne v želodec in sprosti sanjarjenja, kakor je v svojem spisu *"On Multiple Realities"* trdil Alfred Schutz (1971).

Esteticistične skrajnosti o samozadostnem umetniškem delu so v poznih devetdesetih letih postale že predvidljiva puhlica javnih debat na Slovenskem: po zrušitvi komunističnega *ancien régime* književnost menda ne bi smela imeti več nikakršne druge funkcije razen tiste, ki jo zaznamujeta napačno, tj. redukcionistično dojeto kantovsko čisto brezinteresno ugodje in smotrnost brez smotra<sup>6</sup>. Vendar bi bilo nespametno spregledati, kako današnje teoretično prizadevanje po osvoboditvi književnosti izpod naplavin političnega, idološkega, nacionalnega in družbenega bremena še zdaleč *ni istovetno* s podobnimi prizadevanji izpred četrstoletja. Takrat se estetska funkcija umetnosti ni mogla prebiti do besede prav zaradi omenjenih naplavin, zato je bila obramba estetske razsežnosti povsem upravičena. Danes pa se zdi, kakor da hočemo videti zgolj in samo še estetsko funkcijo, ki naj bi v svoji izključnosti edina konstituirala umetniško delo. Sam nisem tega mnenja. "Poezija mora biti velika in nevsiljiva, taka, da vstopa v dušo in je ne vznemirja ali očara s samo sabo, ampak s svojo vsebino. Kako čudovite so ovenele rože! Kako bi izgubile svojo lepoto, če bi se vsiljevale s ceste, kričeč, občudujte me, vijolice sem! opevajte me, vrtnica sem!" piše Keats v znamenitem pismu Reynoldsu, napisanem 3. februarja 1918, pritrjujoč moji veri v nujnost celovite umetniške vizije<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Problem s popularnim razumevanjem Kanta kot očeta esteticistične teoretske drže je preveč kompleksen, da bi se ga lotili na tem nespécialističnem mestu. Kant, kolikor se izrecno zavzema za nujnost ustvarjanja vezi med moralnim in estetskim, zavrača redukcionizem v obe smeri: dve sferi sta v stiku, ne da bi stik ogrožal njuno avtonomijo. Morda zato, ker se zdi, da je glede na dominantno paradigmo v literarni vedi to težko sprejeti, velja pripomniti, da bi bil potreben tak tip reaktualizacije Kantove filozofske misli, kakršna se je izoblikovala v sodobni debati o razsežnostih razsvetljenstva, kar je vendarle pripeljalo do ponovnega natančnega branja njegovih spisov, zlasti "Kaj je razsvetljenstvo?". To branje se ni dogajalo le v eni disciplini, ampak sega od sociologije do pedagogike in zgodovine idej. Za ponovni premislek "Kritike presodne moči" bi to komajda trdili. Za to, kako redukcionistično more biti razumevanje Kanta v izključno esteticistični optiki že samo na ozadju pomenljivega naslova zadnjega poglavja o lepoti kot simbolu moralnosti, v njem pa dedukciji homologij med estetskim in moralnim, je vsaj meni dobro pojasnil Bell-Villada (1996, 24).*

<sup>7</sup> *Allen Ward (1986) v svoji kritični biografiji odlično pokaže, kako se celo Keats, ki je med angleškimi romantičarji veljal za najbolj distanciranega od sveta neposrednih političnih razmerij in od socialno-zgodovinskega konteksta, ni izognil soočenju med estetiko in politiko. Sam podrobno pišem v svoji knjigi o kontinuiteti modernosti in postmodernosti (Postmoderna sfinja, Wieser, Celovec 1998) o tej specifični zvezi v poglavju o romantični paradigmi kot ključni socialno-historični epochi za razumevanje umetniških fenomenov dvajsetega stoletja, medtem ko gre politološka analiza Murraya Edelmana (1995) še korak naprej. Edelman namreč pojasnjevalno prepričljivo - čeprav na žalost le na osnovi ameriških primerov po drugi svetovni vojni - identificira in analizira mehanizme simbolnega transferja moči, s pomočjo katerih umetniške podobe vzdržujejo, kritizirajo in ultimativno celo predelajo socialni red tako, da v mreži posredovanja vplivajo na percepcijo in oblike politične imaginacije.*

Osredotočenje zgolj in samo na "umetniškost umetnine" ni namreč nič drugega kakor zagovor nereflektiranega esteticizma, ki se izčrpava le v tehničnih vprašanih kompozicije, pripovedne zgradbe, metrične sheme, ipd. Resnica esteticizma je slejkoprej le resnica sijoče forme, ki prazno lupino prodaja kot vrhunski ustvarjalni dosežek. Tega je seveda enostavno braniti: "Če ne razumeš hermetičnih metafor, toliko slabše zate!" O božji iskri, ki navdihuje pesnika, seveda ni debate. S tem se strinjam.

Nočem pa se strinjati s tiho predpostavko sodobne literarne misli na Slovenskem, da zato, ker je sleherni poetika pač "avtopoetika" in ker menda med posameznimi literarnimi pisavami ni skupnega imenovalca, kritika ne more vzeti v premislek niti stilistične izvirnosti, še manj pa tehtnosti izkustva. Ne bi se namreč rad sprijaznil z razvodenelim modernizmom, ki je prignal nekoč osvobajajočo, danes pa utesnjujočo doktrino o "normi brez norme" do točke, kjer si nihče ne upa reči, da je cesar gol, tj. da esteticizem ne prinaša ničesar, kar bi zavezovalo, angažiralo in pretreslo. Eno najboljših obsodb samovšečnega formalističnega igrakanja je najbrž objavil Czeslaw Milosz, ko je zapisal, da "... ima forma v poeziji več uporab; ena od njih je ta, da - kakor zamrznitev - ohrani slabo meso", kakor opozarja ameriški pesniški laureat Robert Hass v svoji nagrajeni knjigi o poeziji (Hass 1984).

Esteticizem se pogosto sklicuje na velike predhodnike, ki so radikalizirali postopke pisanja, razklenili železni obroč tradicije in prekoračili znane meje. Sklicevanje na formalne eksperimente v opusih Paula Celana, T. S. Eliota ali Flauberta pa se predaja udobju načrtno pozabe, da so ti avtorji vsak na sebi lasten način pričali o eksistencialni, socialni in moralni drami svojega časa, hkrati pa ga imaginativno presejali. Je res mogoče spregledati zvezo med uničenjem tradicionalnega verza na eni in ruševinami evropske zavesti na drugi strani, kakor jo je v "Fugi smrti" izoblikovala Celanova lirična pretresenost spričo holokavsta? Je res mogoče spregledati, da je bila oblikovna drznost "Puste dežele" nujno potrebna, vendar ne zato, da bi se sončila v bleščavi lastne izvirnosti, ampak zato, da bi vdihnila življenje kakofoniji zgodovine v pesnitvi, ki je zaznamovala stoletje? Mar ni "Gospa Bovary" iz čudovito vsakdanje dialektike kreposti in krivde, čutnega drgeta in meščanske dvoličnosti uspela destilirati univerzalno resnico časa, po kateri ne prepoznavamo le francoskega imperija v dobi Napoleona III, marveč tudi naš lastni trenutek?\*

V kritičnem zagovoru samozadostne forme imamo poleg interpretativnega *upogleda* opraviti tudi s svojevrstno *slepoto*, če naj uporabim Paul de Mannovo poj-

\* Ne zato, ker je najdebelejša svoje vrste, ampak zato, ker srečno spne historično akribijo s kompetentnim teoretskim pogledom, kakršen omogoča spektakularno študijo esteticizma v umetnosti, ne da bi pozabila stališča njegovih intelektualnih, če že ne akademskih zagovornikov, je knjiga Geneja H. Bell-Villade (1996) najboljša referenca. Avtor na primer prepričljivo pokaže idealno-tipski pojem esteticizma, ki ga - drugače, kakor v izključno historičnem in v humanističnih vedah ustaljenem razumevanju - ne veže na umetniški fenomen evropskega fin-de-siecla, ampak ga razvije v podrobnem soočenju z empiričnimi razmerji, konkretnimi teksti in stilskimi formacijami. Bržkone bo to avtoritativno delo ostalo temeljna referenca za študij esteticističnih mehanizmov v produkciji teksta kar vrsto prihodnjih let.

movno dvojico, ki spremlja sleherno analitično podjetje<sup>9</sup>. Tak formalistični esteticizem pa je, kakor sleherni oblika izključnosti, le poganjek na bohotnem drevesu provincialne pameti. Že v antiki so vedeli, da se je treba bati človeka ene knjige. Njemu so vse stvari jasne, saj vendar obstaja le ena sama resnica, mar ne? Kot preproki ene same resnice se tudi zagovorniki esteticizma, nekakšni umetniški fundamentalisti, ne morejo dokopati do vrat v kozmopolitski klub umetniške imaginacije, v katerem šele razburljivo naporna mešanica govoric, jezikov, biografij in izkustev omogoča pogoje za vznik pristnih umetnin, ki preživijo svoj čas prav zato, ker o njem pričajo na univerzalen način.

Preprosto rečeno: teoretična tolmačenja, ki se z nevrotičnim vzklikom: *apage Satanas!* odzovejo na družbene, nacionalne ali politične namige v umetnini, pravzaprav ženejo vodo na mlin politike umetniškega rezervata<sup>10</sup>. Formalistični esteticizem namreč dela ovinek okrog dejstva, da se v umetnini sprijemajo različni eksistencialni, socialni in nacionalni vidiki izkustva, ki jih k iskanju medsebojne uravnoveženosti vabi umetnikova bolj ali manj velika nadarjenost pri uporabi estetskih sredstev.

Slepoti formalističnega esteticizma se potemtakem usmerja v tisti cilj, ki ga z drugimi sredstvi poskuša doseči sodobna domišljavost post-komunistične profesionalne politične elite, za katero je značilno, da bi nadvse rada videla umik pisateljev kot nekoč najglasnejših pričevalcev žive zdajšnjosti v geto čiste "tekstualnosti". Iz ozkih lin v slonokoščeni stolpu pisatelji ne bi mogli več na svoj (p)oseben način opazovati zadev, ki se tičejo družbenega in nacionalnega tkiva, *res publica*. To pa je tudi končni cilj getoizacije umetniškega jezika.

Da sorodnosti med umetnostjo in pulziranjem življenjske izkušnje niso iz trte izvite, nam na primer pripoveduje vsaj neizpodbitno dejstvo, da iz boleče otožnih pesmi Georga Trakla in iz Kosovelovega lirskega opusa, iz nostalgičnih epskih kronik Josepha Rotha, iz Musilove monumentalne proze in iz tesnobnih dram Slavka Gruma še danes lahko črpamo modrost spoznanja o zgodovinskih potresih, ki so v krčih prve svetovne vojne in z razpadom *k. und k.* monarhije rodili nov evropski zemljevid.

<sup>9</sup> Ironični moment je tu nezgrešljiv: uporabiti De Manov instrumentarij na točno tisti točki razvoja misli, na kateri se ni mogoče upreti možnosti, da bi - kakor enciklopedični in hkrati politično strogi Bell-Villada (Bell-Villada 1996, 262-263) - De Manov lastni aparat uporabili na njegovem lastnem teoretskem tekstu. Nemožnost, da bi jezik izrazil resnico, zatekajoč se h kroženju okrog neizgovorljivega, pride v precejšno bližino vpogleda, katere neodtujljiv element je avtorjeva lastna slepota za mladostni - kasneje nikoli nase vzeti ali kritično analizirani - antisemitizem v člankih, ki jih je De Man objavjal v dnevniku, izhajajočem v nacistično okupirani Belgiji.

<sup>10</sup> Madžarski pisatelj in sociolog (na Madžarskem ta kombinacija očitno ni nenavadna, saj je tovrstni dvojni profesionallec tudi svetovno znani pisatelj George Konrad, ki je Harasztiju napisal spremno besedo) Miklos Haraszti je v svoji knjigi "Zametni zapor" z odlično ironijo in hkrati prenikavim analitičnim duhom opisal tihi sporazum med umetniki v socializmu, ki se v zameno za državno podporo in socialni mir zaklenejo v slonokoščeni stolpu umetniškega esteticizma, v katerem kritika neposrednih socialno-političnih in kulturnih razmerij nima svojega integralnega mesta (Haraszti 1987). Vendar se zdi, da je, *mutatis mutandis*, mogoče njegovo analizo skeptično aplicirati tudi na razmere primitivnega kapitalizma na Slovenskem devetdesetih let.

Ti pesniki razkroja z nami, z bralci, ki se nam ob koncu stoletja ponavlja mučna katastrofa njegovega začetka, ne delijo le svojih podob o posameznikovi zbežanosti. Z nami delijo tudi mračne slutnje o poblazneli mentaliteti barbarske Evrope, *Barbarope*, kakor je mašinerijo vojaških in političnih sil imenoval Albert Ehrenstein, tragični glas avstrijskega ekspresionizma, ki je - nekoč spoštovan zaradi svoje radikalnosti, po osvoboditvi pa iz istih razlogov nezaželen na povojnem Dunaju - leta 1950 pozabljen umrl v hiralnici New Yorka, kot piše Karl Markus-Gauss (1988).

Pesniki so namreč oči-vidci, neposredne priče svojega časa in hkrati vizionarji, ki ta čas utopično presegajo, ko v svojih literarnih podobah reflektirajo stanje širšega občestva. Pesnikov šepet sicer ne more zadržati realnega toka zgodovine, lahko pa ga osvetli tako, da bo bralec za hip zastal, da bi tako lažje ugledal, kako v sleherni dobri pesmi ali romanu *de te fabula narratur*, kako "o tebi zgodba govori".

Da v prepričljivi umetnini res "o tebi zgodba govori", je mogoče lepo videti v najnovejših knjigah dveh vodilnih slovenskih pesnikov, katerih ustvarjalna opusa sta dolgo veljala za odlikovani poligon "znotrajtekstualnosti". Tomaž Šalamun in Boris A. Novak sta si pridobila ugled s preiskovanjem formalne zgradbe. Šalamun je v tradicionalno verzno kletko postavil toliko avantgardne imaginacije, korenitih jezikovnih "potujitev" in lirske izvirnosti, da si mnogi pesniki, hodeč po njegovih mamljivo osvobojenih sledih, še danes niso zares opomogli od prekletstva vajencev. Poetiko Borisa A. Novaka pa zaznamuje ravno nasprotna strategija: verzu je namreč skušal povrniti mnogo tiste oblikovne discipline, tehnične obrti in metrične spretnosti, ki so jo Šalamunovi epigoni v imenu lastne nemoči kratkotalo razglasili za nepotrebno breme. Skratka, za oba pesnika je zunanja resničnost pomenila manj pomembno skrb, ker sta svojo umetniško gnanost tako rekoč v celoti vložila v obnovo literarne neodvisnosti, v samostojnost jezika in oblike. In vendar nam njune najnovejše knjige razkrivajo, kako lahko velike pesnike prepoznamo prav po načinu, s katerim se odzivajo na eksistencialni izziv svojega časa, iščoč zanj ustrezno in hkrati izvirno estetsko ikonografijo.

"Meje držav na zemljini skorji ne držijo nič/ bolj kot ledene rože na mojem oknu", poje Tomaž Šalamun v sijajni pesmi *Versailles* iz knjige *Ambra* (1995). Pesnik, čigar delo in biografija sta od samega začetka speta v naporno celoto, je v tej pesmi pokazal, kako resnica sveta sploh ni zadeva forme same na sebi; kako ni trivialna, četudi je takoj razvidna. Ni oblika fascinacije z banalnostjo zla, četudi je preprosta. Mislim, da gre za mnogo bolj usodno stvar. Gre najpogrej za to, da omenjena verza - jasno, nežno, zanesljivo - izražata sliko surovega vrtinca, ki nas vleče vase podnevi in ponoči. Vsem nam kažeta skelet sodobne *Barbarope*, tako tistim, ki skušamo strmeti v obraz Meduzi evropskega metafizičnega razkroja ob njenem sočasnem ekonomskem združevanju, kakor tudi tistim, ki odvrčamo svoje poglede od brutalnih prizorov kaosa.

Vendar pred lirsko podobo še lahko bežimo, pred uničujočim delovanjem svetovnega vrtinca, ki ga podoba prikazuje, pa se ne moremo skriti: postal je naša psihološka dediščina. Oživiljena nočna mora *Barbarope*, ki jo sanjajo vasi in mesta po hribovju Balkana in v gozdovih Kavkaza, iz izoliranih "prizorišč konflikta" namreč



polagoma pronica v možgane posameznikov. Za neznane kraje, ki jih kartografi še niso uspeli ali upali raziskati, so srednjeveški zemljevidi uporabljali znak za mogočno ubijalsko silo, ubi leones, "tam, kjer so levi". V sodobnem svetu globalizacije pa ni neznanih in tujih krajev. A to še ne pomeni, da levjih pokrajin zato ni več. Naprotno: danes vemo, da so levi povesod, kakor nam kažeta tudi Tomaž Šalamun in Boris A. Novak. Danes vemo, da simbolne ekonomije sveta, ki mu vlada kratkovidna politika *hladnega miru*, ne nadzorujejo niti njegovi ustvarjalci. Pogosto izrečena skrb o kršenju človeških pravic se spreminja v pilatovsko umivanje rok, saj zmore deklamacija o nesprejemljivosti nasilja le enakovredno opisati, s tem pa že zabrisati razliko med brezobzirnostjo napadalcev in obupnim odporom branilcev. Politični rituali navidezne "objektivnosti", ki se jim v času tretje balkanske vojne vdaja dobršen del razvitega zahodnega sveta, po mojem utelešajo le nemoč. Namreč nemoč, ki razodeva, kako je raku tistega *sacro egoismo* sicer dovoljeno izbruhniti na Balkanu, tj. na obrobju Evrope, a metastaz v lastnem osrčju sploh ne more utajiti<sup>11</sup>.

Šalamun se v pesmi *Versailles* ne ukvarja s popularno teorijo zarote, ki trdi, da *novi svetovni nered*, v katerem genocid postaja sprejemljiva metoda državnih apetitov, ni pravzaprav nič drugega kot vladavina transnacionalnega kapitala. Pesnika ne zanima niti nasprotni pol te teorije, ki ga uteleša nauk o vojni kot o naravnem stanju, se pravi, o svetu kot o kotlu zla, v katerem se ravnotežje vzdržuje s premeščanjem krvavih eksplozij po različnih lokacijah.

Pesnikov glas, s katerim izreka resnico, temelji namreč na notranji gotovosti vidca, ne pa na zunanji strategiji političnega analitika. Prav v tem pa je tudi pesnikova neskončna prednost. Samo umetnik namreč intuitivno ve, "da se bojo na sodni dan tehtale le solze", kot je v svojem pariškem izgnanstvu zapisal Emil Cioran, največji mojster evropske nespečnosti. Zato teža teh in takih verzov sega v globino naše kolektivne eksistence. Asociacijski univerzum smisla, kakršnega odpira Šalamunova pesem, nas nujno mora pripeljati v bližino otipljivega spoznanja, da sporočilo o spremenjenih mejah velja za nas, da je to res "naša zgodba". Pesniška metafora namreč namiguje, da je nezanesljivost političnih in nacionalnih zemljevidov postala stalnica našega bivanja. S tem pa nam ponuja v premislek tisti dih smrti, ki raste iz nejasnega, a vztrajnega občutka, da shrljivo ožgano pročelje predsedniške palače v čečenski prestolnici in kletna zaklonišča porušenega Sarajeva predstavljajo *memento mori*, ki smo se mu Slovenci poleti 1991 uspeli izogniti bržkone bolj zaradi srečnih naključij zgodovine, pa manj zaradi mirne odločenosti in nacionalne enotnosti.

"Mojster nespečnosti" (1995) Borisa A. Novaka nosi v sebi eksistencialno zavezo istega kalibra. V izbrušenih verzih te pesniške knjige, v kateri je Novak svoje formalno mojstrstvo prepletel s prizadetim osebnim pričevanjem, se po mojem skriva eden od ključev do uganke sodobne zgodovine. Boris A. Novak namreč izpisuje oporoko srečnega otrostva, tega edinega umetnikovega domovanja, hkrati pa oživlja tudi Kasandrino prerokbo. V skladu z njo pesnik sicer stanuje v slo-

<sup>11</sup> *Svojevrsno, hkrati pa prepričljivo in teoretsko konsistentno perspektivo posledic, ki jih utegne imeti vojna ob razpadu Jugoslavije za razvito Evropo oziroma kar za zahodno civilizacijo, je razvil v svoji kritični, četudi neredko politično "zainteresirani" knjigi Stjepan Meštrović (Meštrović 1994).*

nokoščenem stolpu, vendar ne zato, da bi se skušal izogniti utripu zgodovine, kakor bi nas skušali prepričati odvetniki atavističnega esteticizma, ampak zato, ker na ta način lahko strastno pričuje: "od tod se daleč vidi: z darom ptice/ bom prvi vedel, kdaj se bliža tolpa./ Stvari imajo mirno, grozno lice". Pesnikova osebna zgodba je bolj nazorna kakor sleherna različica tiste zgodovine, ki jo pišejo v geopolitičnih kabinetih, saj je njegov glas edini, ki si ne pomišlja izreči resnice o tem, kako je posameznikova zgodba vedno že tudi zgodba sveta. Zrela lepota enostavnosti sili pesnika, da poje: "hitrost razpadanja sveta sem jaz". Za Borisa A. Novaka preigravanje verznihih struktur od repatega soneta do francoskega trioleta, ki jih imenitno obvlada, ni samozadostna vaja iz spretnosti, ampak pomeni estetsko izzivalni poskus, da bi pokazal, kako oblikovna popolnost pesmi šele razkriva presrečno nepopolnost sveta.

Njegova pričevanja o Sarajevu, Dalmaciji, otroški sobi, očetu, brezbriznem minevanju časa in obupni bolečini izgube izvrstno potrjujejo melanholično spoznanje Walterja Benjamina, ki je trdil, da se bistvo skriva v podrobnostih, kakršne običajno spregledamo, kadar skušamo ugledati "širšo sliko". Pesnika "širša slika" res ne zanima. Prav je tako. Predolgo namreč že ne spi, ker zbrano opazuje tiste pozabljene krljice preteklega časa in sodobne krutosti, ki jih skuša rešiti pred pozabo; *mojster nespečnosti* je zato, ker mu uničenje ne pusti spati. Spanca ne pozna zato, ker je ves od tega sveta. Niti za trenutek se ne pusti premamiti risu neobveznih ornamentov, saj njegove široko razprte oči gledajo lepoto dejanja in grozo razdejanja hkrati.

Borisa A. Novaka njegov kategorični imperativ: *gledati, peti, biti*, navdaja z grenko streznitvijo, ki se je poslovila od družbenih utvar in slepilnih manevrov metafizičnega uma. V premislek in so-čutje nam ponuja dušo pesnika, ki ve, da je umor (ponovno) postal temelj sveta; da tudi rože ne cvetijo iz potrebe po lepoti, ampak za preživetje. Zato se mnogi lahko jasno prepoznamo v finalu njegove žalostinke: "Vsakdo prodira v tuje prostore./Trava prerašča grobove in trave./ Treba je biti močan. Jaz ne morem."

Teorija dekonstrukcijske čiste "tekstualnosti", v skladu s katero umetniško delo postane vredno lastnega pojma šele takrat, ko se docela osvobodi namigov na prepoznavno stvarnost, pa nas kajpada vodi v popolnoma drugo smer od tiste, ki skuša poiskati zveze med umetnino in življenjem tako, kot to storijo opisane pesmi Tomaža Šalamuna in Borisa A. Novaka. Navzlic usodnim spremembam širšega družbenega konteksta v družbi, v kateri živimo, namreč lakaji esteticističnega kanona še naprej mirno opravljajo svoj *business as usual*. Manufaktura specializiranih revij, kritičnih rubrik in literarnih kotičkov še kar naprej melje eno in isto žagovino, kakor da kot posamezniki in navsezadnje kot nacionalni kolektiv, ne živimo radikalno drugačnega sveta od tistega, v katerem se je ta teorija spočela s kritičnim elanom, vsaj na Slovenskem pa tudi s politično drznostjo.

Guruj sodobnega esteticizma namreč v katatonični agoniji namišljene veličine sploh ne nehajo ponavljati: "Umetnost je avtonomna in nima nikakršne zveze s problemi politike (družbe, naroda, planeta, tehnologije itd.)". Ja, in? Mar nismo tega že stokrat slišali? Mar ni danes že srednješolcu povsem jasno, da je avtonomni status nujen, ne pa tudi zadosten pogoj za stvaritev pristne umetnine? Premislek

o eksistencialnem pomenu stila v literarnem delu bi se po mojem moral pri tej rutinski trditvi šele zares začeti, ne pa se z njo žalostno končati. Če se tu namreč konča, v bistvu le onemoglo pade vznak pred nedoločno neskončnostjo tistih poudarkov, s katerimi se umetniško delo navezuje in hkrati distancira od neposredne stvarnosti, v kateri je nastala.

V patološkem begu pred vabljevimi oboki mosta, ki individualno umetniško delo spenja z življenjem širšega občestva, pa ni umetniški esteticizem nič boljši od sodobnega političnega liberalizma. Oba stojita na eni obali in se pretvarjata, da svet na drugi strani reke ne obstaja. Oba živita v blaženi okajenosti provincialnega duha, ki zato, ker tišči glavo v pesek, lažje verjame, da sveta tam zunaj sploh ni.

Sam sem po političnem prepričanju "freigeist", če je kaj tako prešernovskega danes sploh še mogoče biti. Razsvetljenska izročila državljanskih in človeških pravic, demokratskega družbenega reda, prioritete posameznika in hvalnice drugačnosti sprejemam za svojo duhovno dediščino.

Zato me še toliko bolj boli slovenska liberalna retorika<sup>12</sup>, ki vztrajno žene svoj molilni mlinček stereotipov, v katerem na primer ni prostora za dvomeči premislek o dometu in smotru nacionalne identitete. Da, da: nacionalna identiteta, to moteče naključje rojstva, ta romantična zastarelost duha, ta presežena mentaliteta devetnajstega stoletja. Na pamet jih znam, predvidljive ugovore liberalnega katekizma, ki v sleherni obliki nacionalnega sentimenta takoj prepozna dvigajočo se Meduzino glavo šovinizma, tj. blaznosti, ki vidi svoj narod kot izvoljen in večvreden, se pravi, kot Narod. Priznati moram, da mi je pogosto prav neprijetno, ko jih poslušam.

Ne morem namreč razumeti, zakaj bi liberalna optika morala že vnaprej, brez spoprijema kritičnih interpretacij, prepuščati ključne razsežnosti človeške eksistence tistim duhovnim, socialnim in političnim prisvojitvam, pod rokami katerih osebno iskanje smisla skrepeni v teološko dogmo, družinska radost odstopi prostor zapovedi o prokreativni dolžnosti, nacionalnost pa postane absolutna vrednota. Žalosti me, ko vidim, kako liberalna misel tolmačenje takih osrednjih vprašanj sodobnega življenja, kot so na primer metafizika, družina in nacija, kar sama od sebe prepušča zapriseženim "budnim stražarjem" tradicije, kot je v svoji polemiki z Josipom Vidmarjem med obema vojnama rekel Oton Župančič<sup>13</sup>.

Največ izgublja prav liberalna drža sama, če ne vidi, kako argument o človeškem življenju, ki ne bi predstavljalo le nepovezanega niza naključnih dogodkov med rojstvom in smrtjo, ni že kar avtomatično vpisan v slovar "farskega po-

<sup>12</sup> Kako se na izziv samoumevnosti liberalnega diskurza v sodobni slovenski družbi zna odzvati katoliška intelektualna misel, je dobro pokazal na primer Igor Senčar (Senčar 1997). Čeprav v mnogih premišljevanjih vidim presenetljive analogije z lastnim zaznavanjem resničnosti, pa si ne morem kaj, da ne bi pripomnil, kako je poglobitni problem tega spisa, sicer lucidnega, domiselnega in pretehtanega v ekspoziciji, prav v prehitrem sklepanju, ki iz zakladnice univerzalnih public v intelektualni zgodovini moderne Evrope nezadržno vleče "nihilizem" in "razkroj vrednot", da bi ju uporabil kot oznako za navidezni rezultat kompleksnih socialnih, kulturnih in političnih procesov.

<sup>13</sup> Način navzkrižnega branja nacionalnega momenta in umetniške forme, ki ne bi padel niti v nacionalistično formulo niti v preprosto zavrnitev tiste razsežnosti človeške eksistence, ki jo artikularna nacionalna identiteta, sem skušal pokazati v svojem spisu o upltni Vidmarjevi knjižici "Kulturni problem slovenstva" (Debeljak 1995).

božnjakarstva"; če ni sposobna zapopasti, kako ni nujno, da bi zato, ker priznavam pravico do alternativnih oblik družinske skupnosti, moral nujno zavračati tudi nuklearno družino kot brezpogojno nosilko patriarhalnih plašnic; če ne vidi, kako usodno zgrešen je pristop, ki v nacionalni identiteti ne zazna legitimne pravice do posebnosti, marveč vidi zgolj kripto-fašistično nevarnost.

Esteticizem zna po tej analogiji preskrbeti predvsem dokaze o lastni slepoti za dejstvo, da pristna umetnina vedno že subjektivno priča o svojem času, hkrati pa prikazuje splošno eksistencialno stanje v svetu "politike kot usode". Esteticistični kritik namreč zelo hitro pozablja, da prav univerzalna pohaba idealov in vrednot, posredovana skozi posameznikovo telo, iz Shakespeareovih dram dela večne umetnine. Veliki elizabentinec je docela nedvoumno pisal o moralnih, socialnih in političnih sporih svojega časa, zato so sodobniki v njegovih dramah odkrivali neposredne komentarje družbene resničnosti. In vendar tudi mi, ki nam je Shakespeareov izvorni kontekst bolj ali manj neznan<sup>14</sup>, njegove drame še vedno beremo z nedeljenim zanimanjem in psihološkim trepetom, kakršen nas navdaja ob približevanju skrivnosti. Zakaj? Mislim, da zaradi odločilnega estetskega in metafizičnega "presežka", ki požene besedila daleč nad minljive rubrike večrajšnjega časopisja.

Konkretno rečeno: sodobna esteticistična interpretacija na Slovenskem dela Dušanu Pirjevcu medvedjo uslugo, ko njegovo kompleksno misel o umetniški blokadi, vsebovani v zgodovinski nujnosti *prešernovske strukture*, vulgarizira na raven obrazca o ogromnem prepadu, ki naj bi zijal med čistim estetskim zrenjem na eni in utripom žive vsakdanjosti na drugi strani. V fosilnih ostankih take "filozofske" pravovernosti se, kakor dve strani istega jantarja, bleščita za večno otdela siromašnost razuma in odsotnost kritične intuicije, ki se za nobeno ceno noče spoprijeti z logiko burnih sprememb. Šele opis take logike bi utegnil pripeljati do spoznanja, da so današnje politične, zgodovinske in nacionalne, s tem pa, par extensa, v marsičem tudi estetske razmere popolnoma drugačne od tistih, v okviru katerih je Pirjavec nekoč pisal svojo tolikokrat citirano, pa ne vselej plodno razumljeno razpravo (Pirjavec 1978).

Ko je karizmatični heideggerjanski profesor sestavljal svoj zagovor umetnosti, so varuhi sentimentalnega humanizma in gonjači nacionalnega imperativa od neoavangardnih umetnikov zahtevali zgolj in samo podreditev narodnemu optimizmu. Pirjavec se je v projektu dokazovanja, da je umetnost najpoprej odgovorna lastni notranji naravi, izrecno postavil v obrambo pravice, da ustvarjalna gnanost govori tako, kakor sama hoče. Izhajajoč iz principa svobode, ki v tedanjem družbenem kontekstu na Slovenskem ni bila samoumevna, pač si jo je bilo treba šele polemično priboriti, je Pirjavec izrisal čvrsto teoretsko podlago za razcvet tisočerihih cvetov umetniške domišljije onstran vseh predpisanih aksiomov, pa naj so bili političnega, nacionalnega ali ideološkega značaja.

S tega vidika ni čudno, če je Pirjavec videl svojo nalogo predvsem v tem, da je skušal tedanjim uradnikom javnega okusa in sodnikom estetskih form dopovedati,

<sup>14</sup> *Dialektiko estetske in socialne kompatibilnosti pri Shakespeareu v kontekstu nastajajočega evropskega kolonialnega modela je razvil Greenblatt (1988) v danes že klasični knjigi, ki je spodbudila razcvet "novega historizma".*

kako nujen je tisti status neodvisnega duha, kakršnega si je umetnost moderne dobe na Zahodu pridobila že ob koncu 17. stoletja, ko se je otrešla pokroviteljstva Cerkev in aristokratskega dvora<sup>15</sup>.

Jugoslovanski komunistični režim po drugi svetovni vojni kljub prizadevanju Miroslava Krleže, Edvarda Kocbeka in drugih vodilnih pisateljev tedanje epohe za tako umetniško avtonomijo ni še zelo dolgo hotel slišati. Pesniška prvenca Daneta Zajca in Vena Tauferja sta bila na primer prisiljena ugledati luč dneva v samozaložbi, ker je lirična presunjenost teh prelomnih knjig zavrnila ponujeno možnost, da bi se prilagodila rdečim horizontom zaukazanega optimizma in s tem prejela beatificirani *imprimatur*: Komunistična partija je postopoma dvignila roke od neposrednega vmešavanja v umetnost. Zlasti odmevno je partija razglasila svojo estetsko vzdržnost potem, ko je njen oficir za umetnostne zadeve, Boris Ziherl, doživel neslaven polom v viharju znamenite polemike z Josipom Vidmarjem. Vidmar je leninski zahtevi po partijskem angažmaju v umetnosti sicer odgovoril z zagovorom umetniške samostojnosti, nato pa navidez paradoksalno sam nadaljeval gospodstvo "klasicistične" estetike, to pa seveda s tiho partijsko podporo. Pirjevčevi naporji so skupaj z delovanjem mlajših kritikov, ki jih je navdihnila prepričljiva teza o koncu "prešernovske strukture", kasneje - med drugim braneč Edvarda Kocbeka in Vitomila Zupana - zrušili še poslednjo Masado tradicionalnega hegeljanizma in z njo tudi Vidmarjevo vlogo najpomembnejšega arbitra umetniške resnice na Slovenskem.

Pirjevčev projekt je pomenil nesporno zmagoslavje avtonomije umetnosti na Slovenskem. Duhovna atmosfera med svobodomiselnimi intelektualci je v šestdesetih in sedemdesetih letih spodbudno delovala na krepitev Pirjevčevega teoretskega stališča. Skupaj s prodirajočimi trendi filozofskega strukturalizma; s popularnim prevodom "znotrajtekstualne" biblije *Struktura moderne lirike* (1956) Huga Friedricha, ki je s težkimi topovi nemške akademske znanosti streljal po takrat upravičenih tarčah pozitivizma; pa tudi skupaj z odmevnimi Barthesovimi tezami o "smrti avtorja", ki so se uveljavile zlasti na straneh radikalne revije *Problemi*, je "Pirjevčeva šola" ustvarila pogoje za to, da je umetnost kot umetnost (sicer z zamudo, a vendarle) dobila svojo domovinsko pravico tudi na sončni strani Alp. Težko bi bilo torej zanikati, da je Pirjevčeva misel prav kot *filia temporis* odločilno pomagala interese slovenske kulturne, še zlasti pa literarne elite preusmeriti iz socialnih in nacionalnih vidikov na prostost umetniške imaginacije. Ta trditev najbrž ne vzbuja nikakršnih dilem.

Zdi pa se mi, da obstaja dilema druge. Namreč v odgovoru na legitimno vprašanje, ki ga je danes, mislim, nujno treba postaviti. Ali je bila svobodna igra umetniške imaginacije v tedanjem času na Slovenskem res tako zelo "ločena" od realnih socialnih tokov? Taki ločitvi kot zgodovinskemu *fait accompli* bi bilo seveda treba verjeti le v primeru, če bi se oprli na metodološke bergle esteticizma. "Znotrajtekstualna" razlaga namreč lahko ponudi le pičle rezultate estetskega učinka, izoliranega v milnem mehurčku poljubnega igračkanja. Bi lahko bilo drugače? Komajda. Esteticističnim "znotrajtekstualcem" se namreč že načelno upira, da bi ta

<sup>15</sup> Matei Calinescu je stajano pokazal, kakšne posledice je imela ta osvoboditev za oboje, tako za status kakor tudi za funkcijo umetnosti, v svoji podrobni knjigi o petih vidikih modernosti (1987).

ali oni trenutek avtorjevega življenjepisa razkril morebitni dostop do vhoda v nastanek umetnine. Globokega prezira so deležni tudi postopki socialne zgodovine in zgodovine mentalitet, ki zmoreta umestiti posamezno delo v okvir širših idejnih, socialnih in političnih procesov. Esteticizem izhaja namreč iz nikoli pojasnjena prepričanja, da umetnost plava v vakuumu eteričnih sfer, ki nimajo nikakršne zveze z okoliščinami lastnega rojstva. Takim kritikom mora sleherna umetniška upodobitev "panorame jalovosti in anarhije, ki se imenuje zgodovina" (T. S. Eliot) nujno ostati tuja.

Sam mislim drugače. Po mojem mnenju politični značaj v neoavantgardnih prizadevanjih na Slovenskem ni bil dosledno iztrebljen. Politični kaliber slovenskih neoavantgard je namreč mogoče razbrati točno na ozadju družbenega utripa, v katerem so ta dela z abstraktno arhitekturo teksta, gosto mrežo nadrealističnih podob in ironičnimi sredstvi uprizarjala konflikt v dveh smereh: ta dela so zavračala prisilni jopič sentimentalnega humanizma in ideoloških receptov o veri v boljšo bodočnost; ali pa so bila njih povsem hladna. Še več, ne bi bilo napačno reči, da je estetika ravnodušnosti utelešala prepričanje, kako umetniški umik v zasebnost vselej že pomeni svojevrstno obliko političnega dejanja, ki skuša ohraniti odprti prostor svobodne odločitve tam, kjer zunanje svobode ni bilo mogoče doseči. Tako, kakor svobode *lege artis* pač ni bilo mogoče doseči v pogojih totalitarnih "svinčenih sedemdesetih let", tj. v dobi po neslavnem koncu kratkotrajne študentske zasedbe ljubljanske Filozofske fakultete, po polomu politične akcije petindvajsetih poslancev, po odstavitvi Staneta Kavčiča, po čistki med univerzitetnimi profesorji, po okrepljeni medijski cenzuri itd. Danes je situacija povsod po vzhodni in srednji Evropi popolnoma drugačna. Slovenija ni nikakršna izjema. V izmuzljivem post-komunizmu se številne oblike svobode tudi na Slovenskem vsiljivo ponujajo z vsakega vogala in razkazujejo svoj blišč z ekranov praznine. *Zeitgeist* je tako čudovito ujela poetika postmodernizma s svojim nizom samonanašajočih se referenc, ki se načrtno skušajo posloviti od slehernega realnega čustva, integralnega stališča, moralne zavesti ali eksistencialne držbe. Postmodernizem, ta zgledna literarna "monada brez oken in vrat", je na Slovenskem osemdesetih let mutiral v vodilni umetniški način ravnanja. Vendar postmodernizem kot umetniški stil ni imel veliko časa. Še preden so se zganile klasifikacijske šablone akademskih mandarinov, je postmodernizem končal v tistem stanju izpraznjene, četudi nemara prefinjenega duha, ki ga je leta 1929 tako izvrstno napovedal Karl Mannheim v svoji znameniti *Ideologiji in utopiji*: "Mogoče je torej, da bo v prihodnosti, na svetu, kjer ni nikoli več ničesar novega in je vse dovršeno, sleherni trenutek pa je le ponovitev preteklosti, obstajal položaj, v katerem bo misel povsem izpraznjena vseh ideoloških ali utopičnih elementov". Zdi se, kakor da bi Mannheimova prerokba natančno zadela značaj tistih šarlatanov sodobnega *anything goes*, ki nas skušajo prepričati, da živimo v popolnoma odrešenem svetu, torej v svetu, v katerem zato, ker je vse dovoljeno, ni nič več obvezujoče.

V razmerah na novo pridobljene politične emancipacije, ekumenske ravnodušnosti umetniških stilov in celo namišljenega konca nacionalnega vprašanja na Slovenskem je torej nujno treba ponovno premisliti, kaj sploh pomeni esteticizem; kakšen je smisel samozadostne "igre steklenih biserov" in kakšen je pravza-

prav eksistencialni domet umetnin, ki nočejo imeti nikakršnega opravka bodisi z avtorjevim bodisi z bralčevim izkustvom. Take umetnine s prostovoljnim molkom odgovarjajo na čas, ki jih izziva, da bi vibrirale na valovni dolžini razgibanih zgodovinskih, nacionalnih, moralnih in socialnih premikov. Le-ti so še kako daleč od srečnega zmagoslavja *posthistorie*, kakršnega je ob obetajočem začetku žametnih revolucij v vzhodni Evropi - pač v skladu z vseprisotno utvaro liberalne demokracije kot "svetovnega sistema" - razglašal ameriški heglovec Francis Fukuyama.

Premisliti bi bilo potrebno, ali danes zaklinjevalno ponavljanje v dogmo skrepenele Pirjevčeve trditve o nujni avtonomiji umetnosti pravzaprav ne pomeni le bledega nadomestka za jecljajoče in tvegajoče iskanje novih odgovorov na nove izzive. Konec koncev je celo Pirjevec sam v poznih tolmačenjih evropskega romana, zlasti *"Bratov Karamazovih"* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega, navdihneno prispel na prag teorije o literarnih možnostih epifanije, ki se nemara skriva v tistih umetniških delih, v katerih se še ni zgodil eksodus zavesti, da gre zares in da bralci iščejo v literaturi to, česar jim druge umetniške discipline in bolj spektakularni estetski fenomeni ne morejo ponuditi.

#### LITERATURA

- Bell-Villa, Gene, H. 1996. "Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology and Culture of Aestheticism 1790-1990", University of Nebraska Press: Lincoln & London.
- Callinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham.
- Debeljak, Aleš. 1998. *Reluctant Modernity: The Institution of Art and its Historical Forms*, Rowman & Littlefield, Boulder, CO.
- Debeljak, Aleš. 1995. "Konec slovenstva? Ne, hvala!", v: Josip Vidmar: *Kulturni problem slovenstva*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Edelman, Murray. 1995. *From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, University of Chicago Press, Chicago.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley.
- Havel, Vaclav. 1990. *Disturbing the Peace*, Faber & Faber, London.
- Habermas, Jurgen. 1991. "Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique", v: *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, Gary Smith, ur., MIT Press, Cambridge, Mass.
- Hass, Robert. 1984. *Twentieth Century Pleasures: Prose on Poetry*, Ecco Press, New York.
- Haraszti, Miklos. 1987. *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*, Farrar, Strauss & Giroux, New York.
- Hobsbawm, Eric. 1997. "Če hočeš videti v prihodnost, glej v preteklost", *Nova revija*, No. 187-188, Vol. 16, str. 161-165.
- Gauss, Karl-Markus. 1988. *Tinte ist Bitter: Die Literarische portreten aus Mitteleuropa*, Wieser, Celovec.
- Meštrovič, Stjepan, G. 1994. *The Balkanization of the West: The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, Routledge, London.
- Novak, Boris, A. 1995. *Mojster nespečnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Pirjevec, Dušan. 1978. *Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*, Založba Obzorja, Maribor.

- Rizman, Rudi. 1997. Izzivi odprte družbe: sociološki komentarji 1989-1996, Liberalna akademija, Ljubljana.
- Rupel, Dimitrij. 1976. Svobodne besede, Lipa, Koper.
- Schutz, Alfred. 1971. "On Multiple Realities", v: Collected Papers I, Martin Njiihof, the Hauge.
- Senčar, Igor. 1997. Homo Viator, ŠOU, Ljubljana.
- Šalamun, Tomaž. 1995. Ambra, Mihelač, Ljubljana.
- Vuk, Janez. 1997. "Kučan in titoizem", Nova revija (rubrika "Ampak"), No. 185, Vol. 16, str. 2-7.
- Ward, Aileen. 1986. John Keats: The Making of a Poet, Farrar, Strauss & Giroux, New York.