Jasno je, dokler razumemo marksizem kot ideologijo (in to celo v Marxovem smislu), potem mu res lahko podtaknemo karkoli. Razumljivo, čeprav napačno je, da se hoče vse proglasiti za marksizem in da se govori o marksističnosti pouka, neke znanosti itd. Če je marksizem slab, je on slaba znanost ali filozofija; zreducirati ga na *apologijo* obstoječega, pomeni nasedati ali tudi gojiti tendenco, da je za vse pač kriv marksizem, ki pa je sicer tako ali tako isto kot »politika«. Mislim, da je marksizem nekaj drugega, pa naj se imenuje kritična teorija ali kaj tretjega. Predmet diskusije je lahko, koliko je to znanstveno relevantna teorija, a potem se je pač lotimo znanstveno.

Ali hočem reči, da so vsi očitki, kot hipotetično utemeljeni očitki, na mestu? Najbrž toliko, v kolikor se vzpostavlja pozicija naštetih treh tém res kot enoten blok, kot del homogene linije, ki naj bi dokazala nekaj drugega (ker naj bi dokazala nekaj več) kot njeni posamezni segmenti, ki so ji (prelahkotno bi bilo reči kot »pretveza«) podrejeni. Kot homogena fronta bi pomenila, da ne gre za umetnost, kulturo ipd., ampak za politiko. Kar se vsaj meni ne bi zdelo tako hudo; slabše bi bilo, če bi to pomenilo (ali če to pomeni), da bi šlo za apriorno nasprotovalno pozicijo v povsem tradicionalnem smislu. V tem primeru bi se takšna »kultura« iz kritike spremenila v svoje nasprotje in se, mislim, tudi izneverila sami sebi.

Moč prej naštetih kritik, ki so bile, recimo, predmet očitkov glede Lenina, odnosa Partije do književne levice in marksizma (tega še najmanj) oziroma tistih, ki so povsem moji miselni konstrukti, je v tem, da so praviloma konkretni in so ravno zato neprijetni. Obče branjenje neke politike, resolucij ali stališč se ob taki konkretnosti, pa naj bo upravičena ali ne, utemeljena ali ne, pokaže v vsej svoji ranljivosti. Récimo, da je v tem moč tudi vsakršnega pretiravanja, če to je. Ravno ta konkretnost pa razkriva kratek stik med takšnimi očitki in argumentiranjem političnega diskurza; gibljeta se na dveh različnih ravneh in govorita vsak svoj jezik in imata vsak svoje mišljenje. Tu je Hribarjeva »diferenciacija« še preuranjena, oziroma, najbrž ji mora predhoditi nekaj drugega; četudi se pogovarjamo, govorimo o različnih stvareh in z različnim jezikom. In zdi se, da se hoče ta različnost še povečati, preden se bo lahko zmanjšala in bo diferenciacija omogočena. Šele s tem bo omogočena duhovna konfrontacija, ki navsezadnje omogoča jasnejše lastno stališče. V obratnem primeru se glas širi le v eno smer in se ne zaveda kaj govori o tistem, kar je in da tisti, ki mu govori, govori tudi sam.

Ivan Urbančič Resnica – spotika neke avantgarde

Spotika je tisto, ob kar se je mogoče spotakniti. Pisec teh vrstic se vedé spotakne ob tisto spotiko, ob kateri se spotika neka avantgarda, ki jo je in kakor jo je v svojem prispevku *»Tradicija in avantgarda«* skiciral *Lev Kreft* (glej N. R. 5-6). In tista najizvrstnejša spotika, ob katero se evropsko človeštvo že od nekdaj na mnoge načine spotika, je vsakikrat — resnica. Zato je razumevanje *resnice* v Kreftovem prispevku spotikljiva tema tega premisleka.

Prispevek Leva Krefta je zelo zanimiv, če ga le pozorno beremo. V njem se srečujemo s stvarmi, ki jih v taki zvezi ne bi pričakovali. Vsak bravec je lahko opazil, kako odprto kritičen na levo in na desno je Lev Kreft v tem sestavku. Kako odprto kritičen zna biti do tistih pojavov na področju umetnosti, literature in estetike, ki so nam znani iz stalinizma oziroma iz dežel »realnega socializma« in iz zgodovine »delavskega gibanja«, kakor tudi iz fašističnega gibanja, nacizma ipd., na drugi strani. Prav zato se mi zdi še toliko bolj potrebno opozoriti na tista osnovna in spotikljiva vprašanja v zvezi z resnico, ki (še?) niso spodbudila in priklicala nadse kritičnost Leva Krefta, ki pa so dandanes temeljno razločujoča. Zato moj zapis pravzaprav noče biti kaka zgolj polemika z Levom Kreftom. Prispevek Leva Krefta si jemljem za izhodišče premisleka, ki naj ob neki posebni tematiki, kakor jo prikazuje Kreft, nakaže spornost in spotikljivost nji sami lastnega razumevanja resnice.

Svoj prispevek namreč sam Kreft začenja z odnosom do resnice. Takole pravi: »Družbeni razredi svoj odnos do resnice zastavljajo v mejah lastnih interesov, tako da bi bili ljudje, po Leninovem, pripravljeni zanikati tudi aksiome geometrije, ko bi slednji bili v nasprotju z njihovimi interesi. /627/« Za lustracijo te teze navaja, da je zanikanje aksiomov klasične matematike, logike in fizike naletelo na sovražen sprejem tako v fašističnem kot v komunističnem gibanju. Z drugimi besedami: nova moderna znanost je naletela na sovražen sprejem tako pri fašistih kot pri komunistih; oboji so zanikali in zavrgli resnico te nove znanosti.

Dalje postavi Lev Kreft tezo, da sta se levica in desnica na podoben način vedli do avantgardne umetnosti. Tako lahko tudi o tej umetnosti ponovimo Kreftove besede o resnici: družbeni razredi tudi svoj odnos do umetnosti zastavljajo v mejah lastnih interesov, tako da lahko zavržejo tudi najvišjo umetnost, ki je ali kadar je v nasprotju z njihovimi interesi, tj., kadar se jim kot taka kaže. Resnico in umetnost lahko torej v levem in v desnem razredu doleti ista nemila usoda. In zakaj? Po Kreftovem izvajanju zato, ker je resnica sama določena kot razredni interes.

Zavzemajoč se za pravo marsistično marksistično estetiko, pa Lev Kreft proti koncu svojega izvajanja pove tole: »Ideje Walterja Benjamina in Karla Teigeja so tradicija revolucije in avantgarde in tradicija marksizma v estetiki. To je tista tradicija, ki zahteva umetnost kot resnico, in resnico kot interes proletariata, ki celotno umetniško preteklost in tradicijo vidi kot tarčo kritičnega rušenja v procesu samoosvobajanja delavskega razreda ... /621/«

Vsemu Kreftovemu odprto kritičnemu, tudi naravnost antistalinističnemu izvajanju navkljub trdim, da je razumevanje resnice, kakor ga je tu formuliral, osnovni, nosilni razsojevalni vidik stalinizma in zarisuje tudi celotno obzorje sstalinizma. To, da družbeni razredi ravnajo z resnico tako, kakor v uvodnih tezah navaja Kreft, je možno načeloma sprejeti, če se zdaj ne spuščamo v

podrobnosti, kjer se navadno skriva hudič. Toda nekaj povsem drugega je Kreftov sklepni stavek o resnici. Sedaj namref Kreft sam — ne kak družbeni razred — pritrjujoče trdi, da tradicija marksizma v estetiki zahteva, 1. umetnost kot resnico, 2. resnico kot interes proletariata, 3. celotno umetniško preteklost in tradicijo kot tarčo kritičnega rušenja, 4. vse to v procesu samoosvobajanja delavskega razreda. To je sedaj za *Leva Krefta* samega »še danes aktualen program«, kakor pravi; namreč program marksizma na področju estetike.

Pustimo za zdaj ob strani nemajhno težavo glede načelnega vprašanja, kje je danes pri nas proletariat oziroma delavski razred kot razred, da bi lahko govorili o aktualnosti tega programa pri nas danes. Pustimo ob strani tudi nič manj tehtno težavo, ki nam jo odkrije vprašanje: zakaj marksistična estetika danes tudi svoje lastne tradicije kakor tradicije vsega drugega, ki jo omenja Kreft, ne vključi v tarčo kritičnega rušenja. Nazadnje, pustimo ob strani tudi popolno načelno nedoločenost tistega, kar Kreft imenuje »resnica«. Ostanimo glede resnice zgolj pri tem imenu. Resnica je interes proletariata, torej interes tega družbenega razreda; in razredni interes je — po Kreftovih začetnih tezah in po celotnem njegovem izvajanju — načelna možnost neresnice, bodi kot zmote bodisi kot laži ali kako drugače. Resnica kot interes proletariata (razreda) je *načeloma* in torej neizogibno možnost neresnice, laži. Ta *možnost* zarisuje celotno obzorje te marksistične estetike in nji lastne estetske kritike. Kaj je »posledica« takega razumevanja resnice? Kako to razumevanje resnice v dejanski estetsko-kritični praksi »funkcionira«? Kako *taka* marksistična estetika ravna v faktičnem kulturnem prostoru in času? Očitno je, da v kateremkoli konkretnem spornem oziroma sploh tematiziranem estetskem primeru znotraj obzorja takega razumevanja resnice oziroma znotraj obzorja te marksistične estetike ni nobenega drugega kriterija razen neke trenutno veljavne določenosti tega, kaj je proletarski interes oziroma kaj je tu v interesu proletariata in kaj ni. Samo ta, zmeraj od nekoga določeni »interes proletariata« je kriterij estetsko kritične odločitve. Če ne upoštevamo kakega boga, nam kot edina instanca ostane le Kreftova (samo-)volja, da določi, kaj je proletarski interes. Toda ne mislimo tu na faktičnega Krefta. Mislimo si strukturne možnosti, ki jih sploh vsebuje taka zastavitev, táko razumevanje resnice in z njo estetike. Zgledi, ki jih iz »zgodovine delavskega gibanja« ali pa iz zgodovine stalinizma navaja Kreft sam, povedo o tem dovolj, če imamo dovolj posluha. Kaj nam pove zgodovina takih ravnanj in procesov znotraj obzorja takega razumevanja resnice? To, da je odločala o razrednem interesu in s tem o resnici vedno le »razredna samovolja«; in to faktično pomeni: vsakikrat le tisti, ki je trenutno po svoji moči veljal ali ki velja za razlagalca »pravega proletarskega interesa« v konkretnem primeru. Šele pozneje, po zagrešenih »napakah« (pobitih in iztrebljenih nasprotnikih, uničenih možnostih ustvarjanja, raziskovanja izd., razbitih gibanjih itn.) se je »razkrila prava resnica« o njih. Žal zmeraj le pozneje, za nazaj. Vedno je bila in je v tej pojmovni shematiki »avantgarda« proletariata kot razreda tista, ki je »tolmačila« in ki »tolmači« »pravi« interes proletariata, torej resnico ob vsakem konkretnem spornem primeru na estetskem področju. In še v tej »avantgardi« vedno spet le nekateri posebej posvečeni, recimo veliki ali manjši »Stalini« in »Stalinčki«; na drugi strani pa »Hitlerji« in »Hitlerčki« itn.

Kreftovega prispevka ni pisal kak družbeni razred, ampak faktični in enkratni Lev Kreft sam. Je njegov prispevek napisan v duhu lastnega razumevanja resnice kot razrednega interesa ali pa morda v kakem drugačnem smislu resnice? Če je Kreftov sestavek napisan v duhu njegovega lastnega

razumevanja resnice, torej znotraj obzorja resnice kot proletarskega razrednega interesa (katerega proletariata?), kaj lahko navede Kreft v lastnem načelnem smislu kot resničnostni kriterij vseh svojih pozitivnih (ne kritičnih) trditev v tem prispevku? Take trditve so npr. prav trditve proletarskega razreda, razrednega boja, takega estetskega programa, vštevši trditev resnice kot razrednega proletarskega interesa, kakor da vse to pri nas danes resnično obstaja. Lahko je reči, da je proletarski interes samoosvoboditev proletariata, vendar v konkretnih primerih umetnosti in estetike nikoli ni kar samo po sebi jasno, kaj je in kaj ni v interesu proletariata. Ali ni to sklenjeni krog trditev oziroma teorije, kakršno zastopa Lev Kreft, danes pri nas svojevrstna zaprtost pred dejanskim svetom? Dokler govori tako kulturnik Kreft, v tem ni posebno velike nesreče. Toda če se ta ustroj resnice in duha zedini (ali kadar je zedinjen) z absolutno družbeno močjo (kot močjo nad družbo), tedaj proletarskega interesa in resnice ni več mogoče razločevati od samovolje trenutnega zastopnika in imetnika te moči, ki ta »interes« razlaga. Po Kreftovem lastnem navajanju zgledov za takšno ravnanje je očitno, da tak način »fukcioniranja« tistega razumevanja resnice v marksistični »estetiki« (ki pa ga kljub temu navdušeno potrjuje tudi Lev Kreft kot »še danes aktualen program«), ni kaka zgolj abstraktna možnost, ampak tako rekoč vsakdanja praksa. Glede vsakega konkretnega spornega ali sploh tematiziranega primera s področja estetike oziroma estetske kritike odloča samovolja (ali nevednost, kar je isto) razlagalca proletarskega raprednega interesa o tem, kaj je res in kaj ni, kaj je umetniško vredno in kaj ni. Zato zdaj ponovno trdim, da je razumevanje resnice, kakor ga v dobri veri zapiše v svojem prispevku Lev Kreft, »duhovna kvintesenca« stalinizma oziroma sploh totalitarizma, je njegov temeljni presojevalni vidik in njegovo vse-zajemajoče obzorje.

S tem pa ne trdim in nočem trditi, da je stalinist faktični Lev Kreft. Kažem samo na strukturne možnosti takega razumevanja resnice znotraj marksistične »estetike«. Kreft pravi: »Proti tem smerem, ki so hotele prevzeti tradicionalne meščanske forme kot ugoden temelj za pospešeno zasužnjevanje duha v omejenem socializmu, se dviga umetniški protest. 631« Pri tem ima v mislih stalinizem. Če pa je res, da se proti takim formam dviga umetniški protest, potem moramo sedaj reči: prva med temi formami je prav resnica kot razredni proletarski interes, kakor ga je v dobri veri in potrjujoč opisal Lev Kreft kot veljavni program marksistične estetike. To je še posebej treba izrecno povedati pri nas danes. Če Kreft sprejema ta umetniški protest, potem bo pač moral sprejeti tudi protest proti tej formi, namreč proti temu razumevanju resnice. Prav tak način »resničenja resnice« je danes tisto, kar je zoprnija kot taka. Marksistična estetika, ki se zanjo zavzema Lev Kreft, se v obzorju takega razumevanja in razlaganja resnice tedaj v *bistvenem* izkazuje kot zgradba gole oblastniške samovolje in je docela neodvisna od siceršnje izdelanosti njene »kategorialne aparature«. Taka »estetika« je v bistvu predoris tiste forme, ki jo s konkretno vsebino pri vsakem (po nji in v nji) tematiziranem faktičnem estetskem primeru izpolnjuje tisti, ki je ravno tedaj vrhovni tolmač proletarskega interesa. Druge možnosti ni. Ni mogoče prezreti tega, da je po taki estetiki in njenem »kriteriju resnice« izpeljana estetska kritika v vsakem konkretnem primeru (v »aplikaciji«) načelno možna neresnica in laž. Toliko hujše pa je to pri nas *danes,* kjer že sama trditev proletarskega razreda kot takega izhaja iz te iste »resnice«. Kreft ponavlja Teigejevo misel, da mora »proletariat z lastnimi zgodovinskimi silami zavojevati tradicijo tako, kot je Aurora razrušiti-

la Zimski dvorec«. Mislimo si to kot izrečeno v našem kulturnem prostoru in času in kot »še danes aktualen program«, kakor pravi Kreft. Če je »proletariat« (samovoljna?!) postavka tistega, ki glede na resnico kot interes »proletariata« sam postavlja in razlaga ta razred in njegov interes, imamo pred seboj zaprt krog možne neresnice in laži. Toda vzemimo, da proletariat danes pri nas zares obstaja. Faktično zavojevanje in razrušenje tradicije nikoli ni delo proletariata kot takega. To lahko vedno počenjajo le nekateri v njegovem imenu, ki se postavljajo kot njegova avantgarda in ki si dajejo s svojo sklenjeno teorijo absolutno polnomočje za svoj uničevalski posel.

Ne spuščajmo se sedaj v vprašanje, kaj glede leposlovja in umetnosti pravzaprav pomenijo besede »zavojevati tradicijo tako, kot je Aurora razrušila Zimski dvorec« ali besede »... interes proletariata, ki celotno umetniško preteklost in tradicijo vidi kot tarčo kritičnega rušenja ...«. To pač lahko »efektno« blekneš, ne misliš pri tem nič in ostaneš živ. Če pa le pomislimo pri tem npr. na káko Beethovnovo simfonijo (ali katerokoli drugo umetnino iz »tradicije«), in na to, kaj bi tu moglo postati »tarča kritičnega rušenja«, ne da bi uničili to umetnost sámo, je brž jasno, da lahko te »revolucionarne« fraze daje od sebe le kdo (npr. Benjamin ali Teige ali kdo drug), čigar suhe duše te umetnine niso nikoli zares zadele, ali pa pač ne ve, kaj govori. Če pa naj se take fraze nanašajo na odpravo razmer, v katerih je Beethovnova simfonija dostopna le maloštevilnim, je to nekaj popolnoma drugega in ne sodi v program estetike, najsi se tudi imenuje »marksistična«. In če ta — po Levu Kreftu programirana — »estetika« »... zapopade revolucionarni pomen industrije umetnosti«, lahko to danes in v faktičnih razmerah »realnih socializmov« in znotraj obzorja prej skiciranega »smisla« resnice pomeni le sprostitev možnosti za manipulacijo množic s tistim sredstvom, ki se pri tem še vedno, čeprav docela neupravičeno, imenuje »umetnost«. Ideja, da »morajo množice zavojevati umetnost, ne pa čarobna sredstva umetnosti množice (631)«, ima znotraj dejanskega obzorja prej naznačenega »smisla« resnice svojo realiteto v manipulaciji množic (njihove »estetske zavesti«!) z »umetnostjo«, katere temeljni status sedaj je, da je *sredstvo* te manipulacije. In »produkcija umetnosti« je kopičenje sredstev take manipulacije. To je realiteta te ideje znotraj obzorja resnice »kot »proletarskega razrednega« interesa v prej naznačenem smislu. Lahko je razumeti, kaj to pomeni, če je »proletariat« pri tem zgolj postavka te »čiste« teorije sáme. Seveda je realiteta te ideje sama še dokaj idealna — vsaj pri nas. Zato skuša »prava« marksistična »estetika« tega tipa, kakor jo predlaga tudi Lev Kreft, mobilizirati tiste delujoče sile, ki bi to njeno idejo lahko šele docela realizirale. Zopet naj preciziram, da tu nimam v mislih samega Leva Krefta, temveč ustroj nekega »duha«. Dokler pa ostaja ta »estetika« le pri svojih zvenečih programih in njene ideje še niso docela realizirane, smemo upati, da bosta umetnost in leposlovje lahko še naprej »blodili« po svoji nikogaršnji krajini.

Iz vsega rečenega je, mislim, dovolj očitno, da problema resnice danes ni mogoče obravnavati na lahek povnanjeno tradicijo ponavljajoč način. Sheme tradicije, tudi če je marksistična, ne zadovoljujejo več. Pomeni kritika dosedanje markfistične tradicije že spodkopavanje marksizma, kakor slišimo očitajoče glasove. Po našem mnenju lahko to trdijo samo taki, ki so prepričani, da ne more biti ničesar, česar še ni bilo.

Taras Kermauner Beg skoz zaprta vrata

Drama *Zlata čeveljčka* je tretji véliki umetniški vrh Dominika Smoleta. Je nekakšna Antiantigona. Antigona kot polbožanstvo s svojim pogumnim življenjem in žrtveniško smrtjo utemelji družbo kot menjavo; s smrtjo izstopi iz menjave, a je po smrti posvečena in sama posvečuje medčloveško komunikacijo. Antigona je ena, drugi se ji upirajo, jo ovirajo in so malovredni. V Antigona se nadaljuje v Pažu — družba ne more propasti. V *Čeveljčkih* zastopa Antigono Obtoženi, to je samomorivec. Nihče več zares in uspešno ne obtožuje, kot je Kreon. Človek je izgubil vero v nadčloveške zakone, v smisel življenja in polaga sam roko nase. Ni več ne zla ne dobrega. Obtoženega, ki je že od začetka igre mrtev, nadaljuje Administratorka — ponovi njegov samomor. Dejanja ljudi so za to, da zmerom znova potrjujejo: družba je izgubila temelj, razlog, smisel. Svet je razpad sveta.

Čeveljčka je drama o sodni obravnavi. Vendar ne gre za realistično igro o dvanajstih porotnikih, ki preudarjajo o krivdi obtoženega, niti za sámo sodno razpravo. Vsak od teh, ki sodelujejo v Smoletovi razpravi, izstopa iz institucije (razprave), spregovori svoj samogovor o sebi in svetu in v njem razkrije svoj strah, nemoč, obup. V družbi živijo vsi le še navidez, kot racionalna trupla, kot mehanika; dejansko so ves čas na begu pred svetom in sabo. V globljem smislu jih ni; so nič. Vendar njihov privatizem ni zasebno uživaštvo, ni samoslepilo srednjega sloja. Vsak je privatnik v pomenu, da je privatus: da je odvzet — sebi in svetu. — Sodobna variacija na Sartrovo dramo *Za zaprtimi vrati.*

Osnovna poslanica drame je misel o begu. Zbežati radikalno pomeni narediti samomor. Nikogar za to obtožiti. Nobene dialektike in polemike ni več. Politika je fikcija. Resnica je le ta, da se je občestvo razsulo tako hudo, da ljudi nič več ne veže: da je vsak zaprt v svojo črto bega, odposlan v bežiščnico.

Čeveljčka je igra izjemno rafinirane in kultivirane retorike; tu je zveza s *Krstom pri Savici.* A retorika v *Krstu* je bila barva strasti in avtodestruktivnega aktivizma. V *Čeveljčkih* je retorika onkraj aktivizma. Skoz grenko blebetanje se pojasnjuje, komaj še živi. Retorika je podložena z nenehno ironijo, ki razmnoženost lepo oblikovanih besed spodbija. Smole kakor da ima absolutni posluh za mero; tudi ironija ni ludistično igriva, ves čas blago sporoča neprioběutljivost, neposredljivost, nemogočnost življenja.

Čeveljčka, to je črna groteska; v tem se veže na *Veseloigro v temnem.* Ljudje se dušijo. Njihove osebnosti — subjekti — so že tako razkosane, sfragmentarizirane, da je kljub najbolj briljantni retoriki njihov jezik afazičen. Drug drugemu in sebi ne morejo sporočiti nič več zaokroženega in smiselnega; jezik je sestavljen iz lepih cunj. Ljudje blodijo in bledejo — in to najbolj solidni ljudje, takšni iz središča države, pravniki; to niso božičevski lumpenproletarci.

Potovanje v Koromandijo je upodabljalo odhod iz te družbe; tedaj, pred skoraj tremi desetletji, se še ni vedelo kam, ali v smrt ali v življenje, ali v obup ali v uspeh. *Antigona* je oznanjala veličastno življenje skoz smrt, *Krst* pošastno življenje skoz umor. Drama *Čeveljčka* govori o do kraja bednem životarjenju, ki prehaja skoz smrt — skoz umor samomora — v nič. Človeški obup v tem življenju je tako strašen, da je nič že njegova resnica tu in bo tudi tam, onkraj vrat, ki so zabita.

Ta drama ni delana po modelu kibernetične simulacije; kaže razpad vseh mode-