o likovni umetnosti

Ivan Urbančič
Sinteza neke analize slovenske umetnosti

V št. 31/32 Nove revije sem bral prispevek Jureta Mikuža o slovenskem slikarstvu. Kakšno pisanje je to! Presenetljivo. Daje mi misliti. Vendar naj povem že uvodoma, da mi v tem premisleku nikakor ne gre niti za zgolj polemično zavračanje ali izpodbijanje Mikuževih izvajanj niti za zagovarjanje ali obrambo slovenske povojne umetnosti; — in to trdim kljub nekaterim polemičnim ostrinam, ki niti ne merijo vedno v prvi vrsti na Mikuža.

Prvo, kar mi daje misliti, je že Mikuževa ideološka izpoved, da njegove analize zgodovine odnosov med povojno slovensko umetnostjo in sodobno zahodno tvornostjo izhajajo iz marksističnih izhodišč, »ki jih je najlepše opredelil že Ernst Fischer«. In kaj je tisto, kar ga tako fascinira pri Fischerju in kar karakterizira to izhodišče kot marksistično? Neka že zelo obrabljena shema o »zgodovini človeštva« kot protislovni diskontinuiteti in kontinuiteti. To je treba razumeti takole: kontinuiteta je razvoj proizvajalne sile, diskontinuiteta — še protislovna povrhu — so formacijske razlike proizvodnih in družbenih odnosov kot »bazičnih« in njim ustrezne »vrhnje stavbe«, kjer so nekje v sublimni meglici te »povrhnosti« tudi oblike zavesti, kamor spadajo tudi umetnosti. Toda Fischer sedaj — kakor Mikuž citira — preskoči na nekaj drugega tako, da bi se še Marx v grobu obračal, če ni v peklu. Poglejmo, kaj pravi v Mikuževem citatu Fischer: »V nas so se ohranile stare, na videz davno pozabljene stvari, ki na nas še vedno učinkujejo — čeprav se tega pogosto ne zavedamo — in se potem nenadoma pojavijo na površju... V raznih dobah, odvisno od družbenega položaja in razrednih potreb... pridejo razne stvari, ki so bile skrite ali izgubljene, zopet na dan, prebujene v novo življenje.« No, tako je torej z *nami! »Mi«* smo kakor kakšna vreča, v kateri tičijo mnogotere »stare stvari« in učinkujejo na nas. Seveda, to je nedvomno točno, saj vsaka vreča učinkuje s svojo težo na hrbet tistega, ki jo nosi, samo da sta tu ta vreča in njen nosilec isto. No in ker se jaz npr. sploh ne zavedam tega, da sem takšna vreča, v kateri tiči toliko »starih stvari«, se me pouči, da je ta vreča pač nezavedno v meni.

V nadaljevanju smo priče prikazu, kako naznačena mašina marksističnega izhodišča deluje. In prav to je nadvse pomenljivo za nas. Sedaj namreč Mikuž preide k neki Favrelièrjevi kritični refleksiji o slovenski umetnosti, navaja njegovo ugotovitev o kolektivnem slovenskem kompleksu plahosti, posnemanju in sleparjenju. Sedaj si na mestu, ko se moraš ti sam ovedeti svoje sicer nezavedne vreče »starih stvari«. Tam notri ti tiči najprej tisti tvoj slovenski kompleks, ki da je nastal tako, da je bilo slovensko ljudstvo pač že od srednjega veka naprej zatirano, nepriznano od sosedov itd. In ta kompleks še danes ni izginil. To je torej tisto, zato naj ti bo jasno še tole: če boš morda začel umetniško ali tudi filozofsko miselno ustvarjati, pisati pesmice, novele, romane, drame; če boš začel slikati, kipariti, komponirati ali filozofsko razmišljati ipd., se bo v tvoji nezavedni vreči, ki si ti sam, med mnogoterimi »starimi stvarmi«, ki tam tičijo, zganil ta tvoj slovenski kompleks in bo začel učinkovati nate. In kako bo učinkoval? Vidiš, to je tisto, kar kot slovenski kulturnik predvsem moraš vedeti. Učinkoval bo tako, da boš pri prej naštetih početjih plašen, neodločen, medel. Za takega te bo delal. Kako? Tako, da boš kot Slovenec pri teh svojih početjih kar naprej z enim očesom škilil tja čez v veliki svet, v Evropo, na velike priznane genije in boš vse svoje početje kot opica in papagaj uravnaval po veličinah in avtoritetah, ki tam »veljajo«. Vedi: tisti tvoj slovenski kompleks, ki tiči v tisti tvoji, tebi nezavedni (zato pa Favrelièrju in po njem Mikužu in po njem sedaj nam popolnoma očitni) vreči raznih »starih stvari«, učinkuje zdaj nate tako, da te dela za posnemajočo opico in papagaja. Dela te za plašnega in majhnega, za sleparja in neodločnega sredinca, ki se izogiba vsaki odločni skrajnosti in jasnosti, vsaki odločni barvi in potezi in samosvojosti. Glej, tisto, kar ti si, namreč slovenski usrane, in česar v svojem početju ne vidiš in ne veš, to z vso jasnostjo vidi, ve in ti pove Favrelière, ki je nedvomno velika evropska avtoriteta na tem področju. Saj zato pa tudi lahko tako dobro vidi in ve vse to o tebi. Da, to je zares »žalostno«, kakor zavzdihne ob tem razodetju sam Mikuž, ki mu spričo tega ne preostane drugega, kakor da je tudi sam na svojem lastnem področju dejavnosti, v primerjavi s Favrelièrjevo originalno veličino, zgolj slovenski usrane, kakor smo pač vsi Slovenci že zgolj kot taki.

Verjamem, da je genialnih teoretikov tipa Favrelière v velikem svetu Evrope zelo mnogo in da nam lahko na različne načine pokažejo in dajo vedeti, kakšni usraneti da smo Slovenci v svojem početju na področjih, kjer so oni in njihovi seveda samoumevno vodilni geniji, katerih genialne misli in dela nam kar sapo zapro. Popolnoma jasno je, da taki evropski Favrelièrji nimajo v svoji vreči nezavednega niti senčice slovenskemu podobnega kompleksa. Kje neki, oni niso plašni, neodločni, brezbarvni sredinci. Oni se ne ozirajo na nikogar, ker pač VEDO in amen. Zlobnež tisti, ki bi trdil, da imajo tudi njihovi Favrelièrji neko vrečo nezavednega in da tiči v nji med drugimi obrabljenimi »starimi rečmi« neka svojevrstna francoska (angleška, ameriška, nemška ipd.) popolnoma votla prepotenca in impertinenca v vseh smislih te besede. Zelo grdo, takorekoč popolnoma neslovensko bi se vedel tisti Slovenec, ki bi prdnil na takšne favrelierske genijalnosti. In še bolj grdo in neslovensko bi se vedel tisti Slovenec, ki bi se pokašljal tudi na sploh na vse takšne komparacije in na zahteve po zavzemanju slovenskega mesta na svetovnem trgu kulture, po nastopaštvu v današnji »mednarodni areni«, ki ni nikakršna ipd. Tak bi bil preklet notoričen, samozavrt, avtističen »domačijec«, reakcionar, antievropejec in omejenec, saj česa tretjega ni. Očitno vladajo želje po športno navijaškem ocenjevanju umetnosti. Radi bi nekaj kakor popevkarsko-rokerske tedenske top liste, svetovno prvaštvo z medaljami in pokali. To bodi kultura! Zamislite si, prosim vas, kako lepo bi bilo, ko bi imeli Slovenci v svoji razstavni vitrini odlikovanj in medalj še kakšne medalje in pokale tekmovanj za svetovna in olimpijska odličja v kulturi oziroma umetnosti. Zlata medalja, spodaj pa napis: »Zlata medalja za prvo mesto na tekmovanju za svetovno prvenstvo v grafiki za leto n, osvojil Slovenec ta in ta«. Po vsem slovenstvu bi sijal njen zlati sijaj. Očitno bi nas šele to naredilo za dejanski narod.

Ampak Favrelière, kakor ga citira Mikuž, nam Slovencem daje tudi dragocen, moder in izviren nasvet, o katerem premišljujem, kako bi ga sam pri sebi uresničil. Pravi namreč, da »vpliv ne sme umetnika ovirati pri razvijanju njegovih lastnih darov, pač pa mu mora pomagati, da preseže samega sebe, kdaj pa kdaj celo, da preseže genija, ki ga je spodbodel k tekmovanju« (str. 3600). Torej nekako taka je ta modrost: jaz naj bi po favreliersko »samostojno« tekel in naj bi kdaj pa kdaj pretekel še njega samega. Izvrstno, to bom odslej poskušal. Toda obremenjuje me moj slovenski kompleks, kar naprej škilim na Favrelièrja, če tečem res po njegovo. On, Francoz, mi odmerja kot Slovencu samo to možnost, da bom zanj velik umetnik le, če bom ustvarjal še bolj francosko kot sami Francozi. Ampak navsezadnje je vse to prazno besedovanje. Odločilno je, da je podlaga vsem takim obrabljenim frazam o izvirnosti in vplivih ter miligramskemu analitičnemu tehtanju elementov vpliva in izvirnosti v umetniškem delu subjektivistično pojmovanje umetnosti. To je tisti subjektivizem, ki nosi vsako objektivistično obravnavanje umetnosti.

Toda tukaj sedaj ni mesto za obravnavanje takih vprašanj. Namesto tega vprašujem sedaj, v čem je specifičnost Miku-

ževega načina in poti obravnave slovenske umetnosti. Do odgovora mi pomaga Mikuževa uvodna marksistična izpoved. Kakor sem že omenil, gre za neko ponovno oživljanje neke sence v Hadu, namreč za svojevrstno aktualizacijo obrabljene sheme o bazi in vrhnji zgradbi. Po tej shemi spadajo »oblike zavesti«, kamor sodi tudi umetnost (jaz to besedo jemljem tu širše, tako da vključuje tudi slovstvo), v povrhnjost bazičnih družbenih in proizvodnih odnosov in procesov tako, da po svoje in na mnogotere načine *odražajo* to *bazo*. Tu je izvorno mesto umetnosti.

Kot že rečeno, ne nameravam izpodbijati Mikuževe »razlage« slovenske umetnosti. Meni gre za to, da bi si najprej čim bolj mogoče jasno predočil Mikuževo pojmovno optiko. Zato vprašujem: kako prikaže Mikuž sámo izvorno mesto slovenske povojne umetnosti? Glede na Mikuževo analizo bo moj odgovor jasen le, če bo sintetičen. Zato pravim: izvorno mesto slovenske umetnosti prikaže Mikuž kot splet in spopad zahodnjaške in boljševiško komunistične blokovske politike in ideologije, kakor se umešča oziroma reflektira v slovenskem kulturnem prostoru, ki ga sočasno konstituira tudi politika naše partije in njen položaj med blokoma. To je torej splet in spopad dveh ideološko-političnih imperializmov, kakor se izkazuje in reflektira na Slovenskem, skupaj s politiko in razmerji naše partije. Lahko bi torej rekli, da gre tu za *interiorizirani* refleks hladne vojne — ta izraz tudi uporabi Mikuž — na Slovenskem, z njegovimi specifičnimi implikacijami za kulturno politiko, kakor izhaja iz politike naše partije. Z dogodkom leta 1948 se Jugoslavija sicer reši iz svoje ujetosti v vzhodni blok, vendar ta dogodek, ki obenem odpre vrata na Zahod, ne razreši vprašanja kulturne politike v kaki pozitivno določeni smeri. To se ne posreči niti pozneje uvedenemu samoupravljanju, ki pusti umetnost brez jasno določene smeri in pozitivno usmerjene kulturne politike. Zaradi bazične nedoločnosti plava umetnost v neki praznini. Tako strukturiran — bolje: »destrukturiran« — izvorni prostor slovenske umetnosti generira njene povojne pojave. To je podlaga, iz katere Mikuž izpeljuje svoje »analitične« trditve in razlage o slovenski umetnosti. Iz te podlage daje Mikuž tudi specifično »vsebino« oziroma način učinkovanja »staremu« slovenskemu kompleksu v povojnem času in njegovim posledicam v umetnosti. V tako prikazanem izvornem mestu slovenske umetnosti je Mikuževa brezpogojna »politizacija« slovenske umetnosti.

Naslednje moje vprašanje se tiče političnosti izvornega mesta umetnosti. Vemo, da se prav umetniki in pisatelji pri nas zelo odločno in glasno upirajo takšni in vsakršni »politizaciji« svoje umetnosti, posebno pa še njenega izvornega mesta. Vemo tudi, da je že od Mahničevih časov naprej slovenski kulturni prostor nenehno odmeval od bojev proti različnim načinom ideologizacije umetnosti in njenega izvornega mesta. Umetniki danes takorekoč instinktivno čutijo nevarnost vsake brezpogojne politizacije za svojo umetnost. Se lahko kar pridružim temu stališču umetnikov in preprosto zavrnem Mikuževo »politizacijo«? Težko. Težava je namreč ta, da se tudi trditev o izvorni apolitičnosti umetnosti z Mikuževega stališča sama pokaže le kot poseben refleks tistega bazičnega političnega stanja, ki po Mikužu generira tudi že slovensko umetnost v njeni taki podobi, kakor jo on prikaže. Tega torej ni mogoče kar zlahka zavrniti. Priznati je treba, da je ravno politika izvorno mesto umetnosti, poezije, mišljenja. Toda zdaj je treba zastaviti odločilno vprašanje, kaj sta pravzaprav *polis* in *politika* v izvornem smislu?* Smemo to kar zamenjati za — v slovenski prostor reflektirani in vanj interiorizirani — blokovski imperialistični spopad in neke njegove medprostore, kakor so naša »neuvrščenost«, samoupravljanje ipd.? In tukaj se začne moj *ugovor* Mikužu. On smisel polisa in politike brez eksplicitne vednosti o tem zamenjuje kar za *refleks* blokovskega ideolo-

* O tem sem pisal v prispevku *K teoriji nacije, naroda, etnosa s posebnim ozirom na Slovence*, »Družboslovne razprave«, št. 2, ISU 1985.

ško-političnega imperialističnega spopada, kakor je interioriziran v našem slovenskem kulturnem prostoru, ki ga obenem konstituira tudi politika naše partije. Mikuž ta tako konstituirani slovenski politični prostor predloži kot izvorno mesto slovenske umetnosti in na tej podlagi izpeljuje svojo razlago. Jaz pa mu ugovarjam iz miselne izkušnje, ki mi kaže, da sta *polis* in *politika* po svojem izvornem smislu v neki diafori s politiko kot refleksom blokovsko imperialističnega spopada, kakor je interioriziran v slovenski kulturni prostor. Trdim tudi da sta svet kot domovina in »svet« kot kateri koli sistem moči v diafori. Zato vidim tudi *izvorno mesto* slovenske umetnosti (in slovstva) v tej diafori. Prav s trditvijo take diafore pa Mikuževe razlage slovenske umetnosti ni mogoče kar zavrniti, ampak le opozoriti na to, da on s svojo razlago preskoči neko »izvornejše« izvorno mesto slovenske (in vsake) umetnosti. To pa ima zelo hude interpretativne posledice.

Če se vprašam, kaj je tisto, kar mi v Mikuževem prispevku še prav posebej daje misliti, potem moram omeniti prav objektivizacijo umetnosti. Objektivizacija sicer ni nekaj, česar pri drugih teoretikih umetnosti pri nas ne bi srečali, čeprav je res, da so teze, ki jih izpelje Mikuž, vsebinsko dokaj nenavadne in učinkujejo sveže. Kaj mislim s to objektivizacijo umetnosti? Z njo in po nji je umetnost ponižana v objekt ali predmet nekih ideološko fundiranih »estetskih« znanosti, ne da bi to neznansko ponižanje sploh bilo pri tem opazno kot takšno. Nasprotno, vsi menijo, da je umetnost šele prav povzdignjena, če se jo tako znanstveno raziskuje in objektivira. Zdi se, da je umetnost zares tehtna zadeva, ko pa se še znanost ukvarja z njo. Izvorno bistvo in dostojanstvo umetnosti (in slovstva) sta s tem pozabljena, izgubljena. Izgubljeno je prav lastno bistvo umetnosti, da namreč umetnost sama šele *začetno odpira* in *razklepa* svoje lastno izvorno mesto, svoj svet, ki je šele mesto samih znanosti.

Tako začetno po umetnosti razklenjeno izvorno mesto umetnosti (polis!) je šele mesto znanosti; nikakor pa ni tako, da bi šele znanost odmerjala izvorno mesto umetnosti, kakor je to prikazano v Mikuževem prispevku. To je perverzija izvornega odnosa. Treba je danes zbrati pogum za misel, *da je lepota bistvo resnice*. Dandanes veljavna perverzija pa je, da šele znanstvena objektivizacija podeljuje umetnosti njeno »važnost«, ki jo potem potrdijo še kulturnopolitične institucije s svojimi programi »pospeševanja« kulture. Če pomislim na Mikuževev prispevek, potem moram reči, da objektivizacija umetnosti nikakor ni nekaj, kar se začne šele z njim, ampak je prevladala že v 19. stoletju in prevladuje še danes, ne glede na spreminjanje znanstvenih pojmovnih aparatur. Zato npr. Stele in drugi nič manj ne objektivirajo umetnosti od Jureta Mikuža. Pri tem različne pojmovne aparature ne spremenijo tega osnovnega nosilnega odnosa.

Kot že rečeno, misliti mi daje ravno ona popolna pozaba, izguba ali poguba izvornega bistva in dostojanstva umetnosti, *samoosebnosti* kot načina biti umetnine. Misliti daje takorekoč brezpogojna oblast po načinih zelo mnogoterega znanstvenega objektiviranja umetnosti kot ponižanja in pogube njenega izvornega bistva. Umetnost je ponižana, ko je posiljena v tak objekt, četudi še tako »sui generis«. Znanstveno objektiviranje umetnosti ni kaj zgrešenega, ni napačno, ni nepravilno ipd., ampak je način pogubljanja in zakrivanja njenega bistva. Vendar morje tega objektiviranja preplavlja danes tudi že samo umetniško ustvarjanje. To pomeni, da so tudi današnji umetniki pri svojem ustvarjanju vrženi ali zvabljeni proč od izvirov umetnosti v izgubo njenega bistva. »Dela« takih umetnikov potem tudi zares brez ostanka ustrezajo znanstveni objektivizaciji, ki jim odmerja njihovo »izvorno mesto«. Tako začne znanost postajati »umetniško generativna« v obzorju pogube izvornega bistva in mesta umetnosti. Taka, zmeraj ideološko fundirana, »estetska« znanost se vplete zdaj v sam »ustvarjalni proces« in začne generirati umetniško »produkcijo«. Toda taka dela, ker prihajajo iz izgube lastnega izvornega mesta

in bistva umetnosti, so vse bolj *brezbistvena.* Za ilustracijo rečenega naj navedem misel iz prispevka Thierryja de Duveja *Kdo se boji rdeče, rumene in modre barve,* katerega prevod je bil objavljen v isti številki Nove revije. Ko govori o pomenu teoretičnih prispevkov o umetnosti, pravi avtor:

»Zanimati pa nas mora tudi, kako so ti spisi bili plodni za prakso. V nizu primerov ... se bo pokazalo, da je ta plodnost neodvisna od logične ali ‚znanstvene' resnice diskurzov, neodvisna celo od ideološkega namena, pa naj bo ta ‚buržoazen' ali ‚revolucionaren', ‚nazadnjaški' ali ‚napreden'. (...) To pomeni: razprave so zmotne, vendar so bile zgodovinsko plodne. Plodnost se ni pokazala na ravni diskurza, temveč prakse.« (str. 3597)

Skratka: praktično resničen je diskurz, ki generira prakso, v tem primeru umetniško produkcijo. Njegova taka resnica je *učinkovitost;* oziroma smisel resnice je tu učinkovitost. Kakršna koli drugačna »resnica« je pri tem nebistvena in vprašanje o nji lahko sploh odpade. Resnica kot učinkovitost: s tem smo v obzorju Nietzschejevega pojmovanja resnice kot vrednote, torej kot delovanjske perspektive nekega relativno trajnega sistema moči. Resnica je tu vrsta zmote, s katero se ohranjajo sistemi moči.

Če sedaj pomislim na Mikuževo izvajanje v celotnem obzorju, ki ga zarisuje njegov vidik, se mi kaže v njem njegova, čeprav ne docela jasno izrečena, umetnostno generativna intencija. (To samo pomeni, da je Mikužev diskurz na visoki ravni sodobne znanstvene pogube umetnosti.) Kako? Tako pač, da odpira prej naznačeno brezbistveno »izvorno« mesto umetnosti kot politiko v tistem smislu, kakor sem ga povzel iz njegovega izvajanja. On govori s tem v zvezi o *odrazu.* Umetniška ustvarjalnost, ki bi se umestila na takem znanstveno, diskurzivno podanem mestu, bi sledila znanstveni umetnostno generativni intenciji te znanosti. Ta intencija se ne bi realizirala »na ravni diskurza«, ampak »na ravni prakse«. Stvaritve take znanstveno generirane umetnosti pa bi bile glede na pristno izvorno mesto umetnosti brezbistvene, vendar kljub temu in prav zato zgolj še objekti teh znanosti. Tako bi znanost sama generirala oziroma vsaj odločilno so-generirala svoj objekt.

Ponižanje umetnosti na objekt znanosti je njeno »obrezbistvenje«. V taki brezbistvenosti se prikaže umetnost kot *semantično sredstvo odražanja časa* (o tem govori Mikuž na str. 3612). Katerega časa? Če gre za povojno slovensko umetnost, potem seveda povojnega. S tem »časom« se misli pravzaprav na oni interiorizirani refleks hladne vojne oziroma ideološko-političnega blokovskega spopada na Slovenskem, z vsemi specifičnimi pojavi, ki jih tu generira, in ki skupaj s politiko partije konstituira slovenski prostor. Do svoje brezbistvenosti ponižana slovenska povojna umetnost (vendar ne vidna kot tako ponižana) se prikazuje sedaj brezizjemno kot semantično sredstvo (kot poseben jezik!) mnogoterega odražanja tega svetovno-blokovskega politično-ideološkega dogajanja, kakor je interioriziran v slovenski kulturni prostor, ki ga konstituira politika jugoslovanske partije in njen položaj v tem »svetu«. Od tod rezultira — po Mikužu — dvoumen in problematičen odnos slovenske umetnosti do tuje umetnosti. To je pri Mikužu načelna osnova izpeljane in slikovno ilustrirane komparacije med našo in tujo umetnostjo. Ta umetnost je v tej objektivizaciji že specifičen objekt. Njegovo specifičnost karakterizira to, da je *semantično sredstvo odražanja* »časa« v prej naznačenem smislu. Kot takšno sredstvo je umetnost sedaj brezpogojno posvojena od a-narodnih, čeznarodnih, bistveno brezdomovinskih sistemov moči. Je lahko njihovo orodje ali »prekanjeno« orožje — kakor je pač treba.

Zdi se, da je dandanes največja težava vseh novonastajajočih revolucionarnih umetnostnih gibanj v tem, da jih obstoječi sistemi porabništva kar brž vsrkajo vase, jih posvojijo, otopijo njihovo revolucionarnost in spremenijo v še en nov artikel ekskluzivnega uživanja, dekoracije, statusa ali institucije. Vendar trdim, da to goltanje in poraba vsega nikakor ni izvoren fenomen pogubljanja umetnosti v našem času. Šele ko je umetnost predmet, je mogoča njena poraba, zakaj poraba je zmeraj poraba predmetov. Naznačeno izrabljanje oziroma porabljanje umetnosti ima torej svojo omogočujočo predpostavko v opredmetenju umetnosti, torej v njeni objektivizaciji. Objektivizacijo umetnosti pa izpolnjuje in nosi najprej znanost. S tem pa ne trdim, da je znanost kriva za objektivizacijo umetnosti.

Ponovno pravim: ne nameravam izpodbijati Mikuževe razlage slovenske umetnosti. Meni se zastavlja docela drugačno vprašanje. Če se umetnost zvede na semantično sredstvo odražanja »časa« v prej naznačenem kompleksnem smislu, tedaj umetnosti pravzaprav ni več, ampak pač samo še to semantično sredstvo. In za dogodek izgube ali pogube pristne umetnosti tedaj tudi ne bi mogli okriviti Mikuža, niti ne vseh, ki danes znanstveno objektivirajo »umetnost«. Ta dogodek bi bil tedaj nekaj epohalno usodnega. Toda če je tako, se nam zastavlja z vso nujo vprašanje, ali imamo sploh še umetnost v izvornem pristnem (in pogubljenem) smislu te besede. S tem za nas, tako vprašujoče, pade vsaka samoumevnost umetnosti. Zelo mogoče je, da nas nekaj slepi kot umetnost, kar to pravzaprav sploh ni več. Toda že pristna izkušnja te *izgube* bi bila obuditev neke slutnje in spomina na izgubljeno bistvo umetnosti. In četudi bi se vsi genijalni evropski Favrelierejі v svoji nevprašljivi samoumevnosti umetnosti v en glas posmehnili mojemu vprašanju, se jaz — zanje »že po naravi« ali, če parafraziram Mikuževo besedo, »že po prirojenih bioloških pobudah slovenstva kot kulturnega faktorja« (str. 3601) samo plahi Slovenček — ne bom za to niti zmenil. Mikuževa in vsa taka razpravljanja o umetnosti me po svoji brezpogojni oblasti objektiviranja umetnosti peljejo pred začetno vprašanje o umetnosti danes. Vse bolj brezpogojno uveljavljajoča se objektivirajoča oblast nad umetnostjo, vse bolj brezpogojno uveljavljajoča se redukcija umetnosti na *semantično sredstvo odražanja* povečujeta še neizkušeno nujo takega vprašanja.

Moram reči, da tudi ne zavračam Mikuževe razlage problematičnosti naše umetnostne recenzistike. Mikuž vidi njeno problematičnost v nestrokovnosti (str. 3613) in zato v izgubi lastnega predmeta v močvirju samozadovoljnosti. Ja, to je zahteva: Mikuž postavlja pred našo umetnostno recenzistiko zahtevo, da se brezpogojno umesti v brezpogojnem znanstvenem objektiviranju umetnosti. Ta zahteva je lastna vidiku Mikuževega gledanja, zato ni kaj samovoljnega. Ampak jaz osnovne problematičnosti našega pisanja o umetnosti ne vidim v nestrokovnosti v smislu znanstvene izpeljave. Močvirje samozadovoljnosti ima svoj zagrnjen in izmaknjen izvor že v samoumevnosti umetnosti danes in v prav tako samoumevni objektivizaciji umetnosti. Tako zagledano močvirje samoumevnosti pa nikakor ni nekaj, kar bi ležalo samo na slovenstvu. Najbolj zastalo tozadevno močvirje je danes izmaknjenost — nevidenje, potiskanje — brezpogojnega posvajanja umetnosti vseh vrst od sodobnih nadnarodnih in brezdomovinskih »svetovnih« sistemov moči kot semantičnega sredstva odražanja njihovih delovanjskih perspektiv. Znanstveno objektiviranje umetnosti služi danes temu posvajanju. Za kaj pa naj bi dandanes še pravzaprav šlo npr. pri tako slepo željenem in zahtevanem »soočanju slovenske umetnosti v mednarodni areni« (str. 3614) ali sploh pri »mednarodnem« soočanju umetnosti, če ne za način soočanja »svetovnih« sistemov moči? Je res treba temu gonu slepo slediti? Ali sploh še bivajo nacije kot etnično omejeni in določeni sistemi moči, da bi lahko govorili o »mednarodnem« soočanju? Ali se niso morda današnji »svetovni« sistemi moči sprostili vsake etnične vezanosti in meje, kar moramo imeti za dogodek konca nacij kot epohalno najvišjih sistemov moči? Kaj ni »mednarodno umetnostno soočanje« s tem dogodkom kar neopazno postalo element soočanja teh sistemov, ki so se otresli etnične vezanosti in zavezanosti? Tu je tisto mesto, iz katerega mi govorijo Mikuževe besede, ko pravi:

»Vsa ta zmeda kriterijev, specifičnost odnosa do tuje umetnosti in nejasna

funkcija ter vloga slovenskega slikarstva v sodobni socialistični družbi se je zrcalila v konceptualni nejasnosti in otopeli radikalnosti naše umetnosti.« (3619)

Res je, v »svetu« soočanja sistemov moči kot moči se jugoslovanska »nesvrstanost« specifično reflektira tudi v slovenski kulturi in umetnosti na način omenjene kriterialne zmede, konceptualne nejasnosti, otopele radikalnosti in še drugih grehov njenega neuspešnega soočanja v »mednarodni« areni. »Nesvrstanost« ali neuvrščenost je negativno določilo in iz njega najbrž ni mogoče izpeljati pozitivnih usmeritev in določil. Ampak vse to je res *le znotraj obzorja tistega vidika*, skozi katerega gleda (tudi) Mikuž. In ker v tej »mednarodni« areni odločajo pač le sistemi moči, saj to nikakor ni več arena narodov, bo slovenska umetnost tu pač zmeraj takšna kakršna edinole more biti: *nemočna*. Iz same *konstitucije* izvornega mesta (»baze«) umetnosti, kakor se prikazuje skozi Mikužev vidik, je slovenska umetnost pač obsojena na nemoč. Vse številne besede, s katerimi je pri Mikužu označena povojna slovenska umetnost, imajo namreč skupen imenovalec: *nemoč*. V to sintezo se mi strne Mikuževa analiza. In ta nemoč je nemoč v »svetu« spopadajočih se nadnacionalnih, brezdomovinskih sistemov moči.

Favrelièrji očitajo naši slovenski umetnosti prav nemoč, mi pa naredimo kar cel teoretičen sistem, s katerim še dokažemo, kako prav da imajo ti impertinentni »vodilni geniji« in še uživamo v tem mazohizmu. Mimogrede: o slikovni komparaciji, ki jo Mikuž prilaga svojemu prispevku v Novi reviji, moram reči, da je v podani postavi vsaj nekorektna. Je dopustno iztrgati iz celotnih opusov nekaterih umetnikov (da o iztrganju teh del iz svojih svetov niti ne govorim) posamezna dela in jih v taki iztrganosti postaviti v tak odnos z drugimi, da bi tako dokazali tezo o slovenskem umetnostnem papagajstvu? V skladu s hermenevtiko trdim, da ima vsako posamezno svoj izvorni smisel le iz svoje lastne izvorne celote. Brž ko ga iz nje iztrgamo, ga že potvorimo. Za primer naj navedem Avguštinov in Descartesov stavek o samozavedanju (ego cogito, ergo sum). Če bi oba stavka iztrgali iz njunih pomenskih celot in ju postavili skupaj, bi bila stavka enaka. Tako so mnogi vse do danes tudi delali in dokazovali Descartesovo neoriginalnost — seveda na svojo lastno sramoto. Kajti tista dva stavka sta po svojih iz lastnih celot določenih smislih skrajno različna, govorita iz dveh epohalno raz-ločenih svetov. Toda vse to so vprašanja hermenevtike in o tem zdaj ni mogoče podrobneje razpravljati. Trdim pa, da Mikuževa slikovna komparacija v taki postavi, kakor je podana, še prav nič ne dokazuje. Zato ne vem, zakaj bi se z njo mazohistično mučili — na ravnini slovenstva namreč. Če dandanes že ne moremo drugače kot prestajati »svet«, v katerem vlada resnica kot učinkovitost v prej naznačenem smislu, potem glede na takšen smisel resnice vsaj zavrzimo favrelierske resnice o nas in jim postavimo nasproti svoje ter se ne menimo za to, ali nam jih oni priznajo ali ne. Rajši sem zabito ponosen slovenski kmet kakor komur koli lakaj. Misel, želja, potreba, zahteva o prispevku slovenske umetnosti k svetovni umetnosti pa se mi kaže danes kot od kulturnega imperializma vsiljena blazna ideja. Kakšen »svet« neki je sistem moči? Ta blaznost ustreza popolni pogubi ne le izvornega bistva umetnosti, temveč prav tako tudi pogubi izvornega smisla sveta.

Taras Kermanuner

V čem sta »politično gledališče« in »politična dramatika« politična?

1.

Zavest nacije, ki se je oblikovala predvsem od 18. do 20. stoletja — in taka je slovenska nacija — je pretežno ideološka; tudi katoliška religioznost in komunistični plebejski milenarizem se radikalno ideologizirata. Ideologija in politika pa se prežemata; druga drugi sta okolje in del. Vendar se moramo zavedati dveh vsebin pojma politika, kakor sta se razvili v zadnjem stoletju; obe vsebini se nemalokrat celo izključujeta. Nacionalno osvobodilna, etična, socialno razredna in druge ideologije služijo politiki. Vprašati pa se moramo, kaj mislimo s to politiko. Ob tem vprašanju je danes največ nejasnega.

V Sloveniji se pojem politično gledališče — zaenkrat — še ni uveljavil. Pač pa je izjemno razširjen in učinkovit v Srbiji, v Beogradu. Zakaj? Marsikdo napade ne le ta izraz, ampak tudi — predvsem — sam pojav, ki je skrit za njim. A kaj tolče, ko odklanja politično gledališče?

Kolubarski bitki in številnim dramam, dramatizacijam, skečem, epopejam in priredbam, napisanim na témo nacionalne zgodovine, očitajo, da skušajo razvneti nacionalne strasti, olepšati nekdanje nacionalne voditelje, heroizirati dogodke, okriviti sosednje nacije, skratka, homogenizirati — recimo srbsko — nacijo, okrepiti in vrniti načeto nacionalno (samo)zavest. Pri tem je večina tovrstnih tekstov očitno hudo kritična do današnje socialno-politične stvarnosti. Gledališče se iz dialoga-poliloga spreminja v tribuno, v miting. Nekateri trde, da prihaja do takšne politizacije zategadelj, ker jugoslovanski politični prostor ni dovolj odprt in diferenciran in se zato politična obračunavanja selijo v območje, ki je zanje neprimerno: v kulturo, v umetnost. Vendar ti pozabljajo na temeljno in izvirno spetost, sorodnost obeh struktur: literarno-gledališke in politične.

Tako v Čosićevi *Kolubarski bitki* in Popovićevem *Drstenju postrvi* kot v Ruplovem *Kar je res, je res* in Goljevščkove *Pod Prešernovo glavo* se uveljavlja političnost odnosa do sveta; pa se ne uveljavlja ta političnost tudi v Sofoklejevi *Antigoni* in Shakespearovemu *Hamletu*? Pojdimo še dlje: trdim, da se kaže — in to strukturalno — celo v navidez tako zunajpolitičnih dramah, kot so Ibsenova *Divja račka*, Smoletova *Zlata čeveljčka* in Cankarjeva *Lepa Vida*. Znotraj te temeljne političnosti dram(atik)e kot take — in o tej bo v eseju govor — moramo razločevati več ravnin. Predlagam naslednje izraze: prvič, implicitno — strukturalno — političnost, drugič, eksplicitno — ideološko — političnost, tretjič, navidezno, nepristno političnost ali psevdopolitičnost. Poskusimo s tem instrumentarijem razvozlati težave okrog pojma politično gledališče in politična dramatika.

Vzemimo za primer dva teksta-uprizoritvi, ki v najnovejšem času najbolj pritezata zanimanje občinstva: *Drstenje postrvi* in *Pod Prešernovo glavo*. Čeprav se témi obeh dram nekoliko razlikujeta, prva obravnava čas od predvojne do povojne, druga strogo današnjost, sta si sorodni s tem, da s komedijskimi sredstvi razkrinkujeta socialno-politično realiteto; da podajata drugačno podobo dobe-družbe-ljudi, kot jo uči uradna marksistično-leninistična ideologija; da zato njuna kritičnost prehaja v viden politični akt, saj ne dopuščata nadaljnjega videza, kot da je bil čas zadnjih skoraj petih desetletij human, pošten, smiseln, perspektiven, dober, zgodovinsko obetaven in človeško vzoren. Podoba, ki jo slikata, je grenka, nastopajoči so ali slabiči ali žrtve ali nasilniki, zgodovina je retrogradna, humanizem fraza, vladajo manipulacije z ljudmi, cinizem, privatizem, boj za minimalni prostor pod soncem, reševanje gole kože. Resnica, ki jo vzpostavljata, je uradni nasprotna. A ker neposredno prikazujeta realne postopke oblasti — od vojaške do šolske — in se ti postopki iz-