

POJEM AVANTGARDE V DOLOČENOSTI ABSTRAKCIJE

S stališča literarnih in umetnostnih ved je avantgarda zunajliterarni in zunajumetniški pojem. To se pokaže ob njihovih poskusih, da bi se približale bistvu avantgarde s preučevanjem njenih manifestov in programov, ali da bi jo zajele v širšo kategorijo modernizem. – Razprava ugotavlja, da soppadana nemetaforična raba pojma avantgarda in dejanski nastop avantgarde. Prehod od metaforične k nemetaforični rabi pojma avantgarda torej pomeni prehod od literature in umetnosti k zunajliterarni in zunajumetniški dejavnosti avantgarde. S tem se spet strne krog med človekom in naravo in ustvari se način proizvodnje, ki več ne vidi svojega cilja v tradicionalnem umetniškem izdelku. To pa lahko opravi samo izpraznjena subjektiviteta kot korektiv absolutne, naravo obvladujoče in na umetniško produkcijo in svobodno fantazijo vezane subjektivitete. Izpraznjena avantgardna subjektiviteta imaginativno obvladuje svet; to obvladovanje je nenehna uperjenost človeka v ustvarjalnost in nenehno spoštovanje imanentnih zakonov objektivnega sveta namesto prejšnjega dejanskega gospostva nad njim.

Zadnja leta o avantgardi kar se da veliko razmišljamo, kot da so v njej zares strnjeni »vsi dramatični problemi današnjega časa«,¹ in dolgo je že tega, ko je Poggioli še lahko suvereno ugotavljal, da se je doslej kaj malo mislecev in zgodovinarjev ukvarjalo z enim »najbolj tipičnih in najvažnejših pojavov moderne kulture«.² Takšna ugotovitev bi bila danes skorajda smešna, saj je tekstov, ki obravnavajo to problematiko, brez števila – tudi pri nas. To pa je gotovo znamenje distance, ki jo imajo današnji razpravljalci do svojega predmeta in ki v Poggiolijevem času najbrž še ni bila možna, distance, ki je hkrati znamenje uveljavljanja avantgarde; o njej je mogoče razpravljati na institucionalen način, po kongresih, univerzah, simpozijih, akademijah, v znanstvenem in celo v dnevnem tisku. Zato bi bilo treba modificirati Poggiolijev *est cogitatum, ergo est v est cogitatum, ergo fuit*. S tem pa se znajdemo v paradoksalnem položaju, saj je »uveljavljena avantgarda« *contradictio in adjecto*, se pravi, da šele zgodovinska avantgarda omogoča o sebi razmišljanje na institucionalnem nivoju. To institucionalno razmišljanje pa prinaša na sceno »utrujenost in žalost«, kot je bilo ugotovljeno 1977 ob razstavi moderne umetnosti Documenta v Kasslu.³ Uveljavljena avantgarda je tedaj že tudi utrjena avantgarda, ki ji nujno sledi institucionalni premislek kot dokaz žalosti nad njenim dejanskim stanjem. Toda večina teh razmišljanj o avantgardi ne skuša opraviti najvažnejšega – ne skuša precizirati samega pojma avantgarda in ga razviti v tisti meri, kot bi to dejansko zaslužil. »Negativni delikt mišljenja«⁴ je torej kriv, da si do danes nismo zastavili bistvenega vprašanja o avantgardi, ki je prav v »vprašanju o bistvu avantgarde«.⁵ Seveda si tega vprašanja ni mogoče postaviti drugače kot s stališča literarnih in umetnostnih ved, saj šele tako zastavljeno vprašanje o bistvu avantgarde pokaže, da avantgarda ni nič bistveno literarnega in umetniškega, če ne celo, da je njeno bistvo zunajliterarno in zunajumetniško. Od tod izvirajo težave literarnih in umetnostnih ved, ki svoj dvom glede avantgarde premagujejo z optimističnim upanjem na rešitev problema v prihodnosti. O tem zadnje čase tudi odkrito govorijo, predvsem tako, da morebiti za rešitev takšnih nalog še niso dovolj pripravljene, da se morda teh problemov še ne zavedajo v dovolj veliki meri itd.⁶, nikakor pa nočejo in tudi ne morejo priznati, da vsa t. i. dejstva ne sodijo več na njihovo področje, ki je vendar »spoznavno preučevanje literature... literarnega dela... posameznih strukturalnih elementov literarnega dela, svetovne literature itd.«⁷ Iz tega razloga raziskovalci danes ob pojmu avantgarda obravnavajo tudi pojem modernizem, da bi, kot pravijo sami, kar se da uspešno in celovito prekrili vso literarno-umetniško dejavnost 20. stoletja, predvsem seveda tisto, ki ostaja zunaj avantgarde. V tem pa se znova pokaže že omenjena »nepripravljenost« literarnih in umetnostnih ved

glede avantgarde, saj lahko govorijo o njej le po načelu ostanka, oziroma tako, da povejo le, kaj avantgarda ni. Takšna je večina doslej znanih definicij avantgarde.

Zato si raziskovalci prizadevajo, da bi kar najbolje razmejili področje avantgarde in modernizma; Poggioli npr. striktno ločuje avantgardo od moderne umetnosti, prav tako jasno se tega zaveda Kos, ki ima modernizem za izrazit pojem literarne zgodovine, ki označuje znotrajliterarne vsebine in forme. Povsem mimo pa udari Calinescu, saj vidi različnost med modernizmom in avantgardo v večji »ekstremnosti estetske negacije«, ne da bi pojasnil, kako naj bi se ta ekstremnost izražala. Takšna nedoslednost Calinescuju končno omogoči, da definira avantgardo kot zavestno parodijo modernizma. Teh nekaj primerov dobro pokaže, da pojem modernizem uvaja in nakazuje najširšo problematiko, ki se je zbrala okrog pojma avantgarda, kar bi moralo z drugimi besedami pomeniti, da se prav ob vprašanju modernizma in avantgarde znova pokaže tista problematika, ki je zadevala razmerje umetnostnih ved in avantgarde, zdaj seveda tako, da skušajo vsaj o modernizmu razpravljati znanstveno korektno in dosledno. Z modernizmom je namreč umetnostna znanost našla srečen pojem, ki zaznamuje historično določeno umetniško smer in znotrajliterarne in umetniške fenomene 20. stoletja, se pravi, vse pojave t. i. moderne literature in umetnosti tega časa. Na ta način raznovrstnost »moderne literature ne razpade v popoln literarnozgodovinski nominalizem«⁸ Imena, kot so Eisenstein, Brecht, Piscator, Benn, Witkiewicz, Beckmann, Eliot, Kafka itd., skratka umetniki, ki revolucionirajo formo, hkrati pa so njihova dela prepolna vsebine, dobijo tako svoj skupni imenovalec, ki nikakor ne more biti avantgarden. »Revolt v formalno tehničnem smislu in absolutno novatorstvo, ki zadeva vsebino, želijo združiti v organsko celoto.«⁹ »Pojem modernizem se (tako) nanaša na tisto, kar obstaja v samih literarnih delih ali pa v razmerjih med njimi, tako da nam o . . . umetnosti pove nekaj dejanskega, bistvenega, za njegovo razumevanje, spoznavanje in vrednotenje zares nujnega.«¹⁰ Modernizem potemtakem zares sodi v drugačne okvire kot pojem avantgarda, predvsem pa ima opravka z drugačno predmetnostjo. Tudi zaradi tega ta dva pojma ne moreta biti sinonimna, med njima ne more biti nikakršne notranje zveze, ki bi lahko prispevala k temu, da bi enako uspešno konkurirala v literarnih in umetnostnih vedah. Te so pač na svoj značilni nereflektirani način preosnovale »pojem modernizem v generalni pojem za temeljno literarno smer 20. stol., (kar) je danes bolj ali manj izvršeno dejstvo.«¹¹ Pojem avantgarda pa se je nekako izmaknil in ostal zunaj te literarno-umetnostne sistematizacije in umetnostnozgodovinskega preciziranja.

Da pa avantgarda in modernizem nikakor nista sinonimna pojma, se pokaže še na nekem, za literarne in umetnostne vede prav tako zanimivem področju t. i. avantgardnih manifestov, ideologij in programov, ki najtesneje spremljajo avantgardno produkcijo in njene fenomene.

Če so ti manifesti, programi, ideologije itd. znotraj avantgard nekakšna estetika ali teoretski premislek v Heglovem smislu, češ da je danes bolj potrebna misel o umetnosti kot pa umetnost sama – Siegfried J. Schmidt govori v tej zvezi o njihovi presoji z umetniško-filozofsko-znanstvenih vidikov¹² – potem bi bile literarne in umetnostne vede tu le v funkciji nekakšne metaestetike in bi se ukvarjale zgolj z umetnostnoteoretsko mislijo, medtem ko bi jim živa avantgardna tvornost sproti uhajala med prsti. Če pa so ti manifesti, programi in ideologije avtentična avantgardna dejavnost, bi to moralo pomeniti, da nikakor ne bi smeli biti zapisani ali kako drugače prezentirani in objektivirani – saj je, kot bomo videli kasneje, prav v tem bistvena poteza avantgardnih gibanj. Ker obeh gornjih predpostavk ni mogoče sprejeti, saj so, kot vemo, manifesti redki »relikti«¹³ nekdanjih historičnih avantgard, preostane le še tretja možnost, da jih razumemo kot literaturo in umetnost v tradicionalnem pomenu te

besede. Zato za »literarno vedo (sledi) nuja, naj obravnava avantgardne manifeste, programe, projekte kot posebno obliko literature, morda že kot poseben tip 'poezije', s čimer bi pristna literarna tvornost avantgarde pravzaprav šele prišla do pravičnejšega priznanja, osmislitve in razlage.«¹³

Podobno misli o manifestih tudi že omenjeni Schmidt, ko pravi, da bi jih bilo treba, »kolikor uresničujejo estetska načela, (obravnavati) z literarnih vidikov.«¹⁴ Tudi Poggioli govori o »poetični izpovedi . . . v prozi manifestov, ki so prej literatura in proza kot pa estetika in poetika,«¹⁵ vendar pri tem ni dosleden, saj piše na nekem drugem mestu, da so »manifesti dokumenti, ki predpisujejo estetska in umetniška pravila«, se pravi, da jih spet razume v smislu tradicionalne estetske misli. Očitno je, da se dá manifeste razumeti tudi kot literarizacijo estetike, in sicer v tistem smislu, kot je bila literarizirana estetika že romantična ironija, kar bi moralo seveda pomeniti, da se je umetnost polastila estetike že v času njenega baumgartnovsko zasnovanega nastanka, da pa se je to zares pokazalo in prišlo na dan šele v avantgardnih manifestih, ki so glede na romantično ironijo in humor zdaj iz »tekstov in umetniških del« izstopili; hkrati pa je bil to trenutek, ko so tudi umetniška dela izstopila iz sebe, o čemer bomo kasneje še podrobno spregovorili. Ta izstop se npr. pri Poggioliju pokaže tako, da sta v avantgardi redno navzoča le psihološka in ideološka razsežnost, medtem ko dela kot izdelki manjkajo ali pa niso ustrezna.

Po vsem tem ne more biti več dvoma, da gre v primeru manifestov, programov in avantgardnih ideologij za literaturo v tradicionalnem pomenu te besede. S tem se strinja tudi Jean Weisgerber, znan belgijski raziskovalec avantgarde, ko pravi, da so »številni umetniki pisali o svojih namerah in da je manifest njihova priljubljena oblika, ki jo je težko ločevati od tradicionalnih vrst (roman, poezija, gledališče itd.)«¹⁶ Hrvaški raziskovalec avantgarde Aleksandar Flaker prav tako imenuje manifeste »posebno literarno zvrst, ki jo avantgarda posebej goji.« Tudi po Flakerjevem mnenju avantgardni programi in manifesti ne morejo biti teoretična dela, saj niso diskurzivne narave, ampak pripadajo estetsko-provokativnim strukturam,¹⁷ se pravi literaturi in umetnosti, nikakor pa ne nečemu zunajliterarnemu in zunajumetniškemu.

Razumljivo je torej, da se literarne in umetnostne vede lotevajo na področju avantgarde le tega, kar je na moč podobno tradicionalni umetnostni strukturi, to pa so ravno teoretski in programski zapisi, manifesti itd. To počnejo iz posebne stiske pred zunajumetniškimi in zunajliterarnimi fenomeni, ki jih njihov kategorialni aparat še ni sposoben prekriti. V težnji, da bi se kar najbolj približale avantgardnemu, je za literarne in umetnostne vede zaenkrat rešitev v tem, da obravnavajo manifeste in programe na »literaren« način, hkrati pa kot del »avtentične avantgardne tvornosti«, kar pa je lahko seveda le »pristna literarna (podč. J. V.) tvornost avantgarde.«¹⁸

Znane Škrebve napade na pojem avantgarde izpred desetih let je treba razumeti prav s tega stališča. Škreb se namreč močno zavzema za odpravo tega pojma zaradi njegove domnevne metaforičnosti, hkrati pa trdi, da zajema določeno število literarnih del in da bi šele v stiku z literaturo (podč. J. V.) dosegel potrebno znanstveno preciznost, ki mu zdaj manjka.¹⁹ Tem Škrebomim trditvam je skušal kasneje oporekati Jan Wierzbicki, ki je opravičeval metaforičnost tega pojma in skušal poudariti drugačne težave, predvsem tiste, ki izvirajo iz razvrednotenja pojma zaradi njegove vse pogostejše rabe.²⁰

Vse naštetje težave in zadrege izvirajo iz napačnih predpostavk o tem, kaj avantgarda je in kako jo je mogoče obravnavati, in opredelitve posameznih raziskovalcev glede avantgarde tako že na prvi pogled pričajo o njihovem razumevanju literature in umetnosti nasploh.

Če si zdaj skušamo sami zastaviti vprašanje o tem, kaj je avantgarda, oziroma, kje je njeno bistvo, potem naj kot predpostavko zapišemo, da vidimo bistvo avantgarde v njenem nastanku in da je njen nastanek možen šele, ko doseže svoje bistvo. Se pravi, da tudi samega pojma, ki bi označeval nekaj dejanskega, realnega in oprijemljivega in ne bi bil le metafora ali prisposoda za nekaj možnega, kar je bila beseda avantgarda v svoji metaforični rabi vse do nastopa zgodovinskih avantgard ob prelomu stoletja, ni mogoče najti prej, preden se ne uresniči v dejanski avantgardi. Zato ni odveč znova poudariti, da vsi pomembnejši raziskovalci razumejo avantgardo kot »bistveno (in) izjemno v kulturni zgodovini« (Poggioli), kot »odkritje, porojeno šele v trenutku, ko je umetnost začela o sebi razmišljati z zgodovinskega stališča« (Bontempelli), pri čemer skuša Poggioli ugovarjati besedi odkritje zaradi njene premajhne radikalnosti. »V avantgardi gre za veliko več; gre namreč za iznajdbo ali pa vsaj za odkritje nečesa, kar prej ni obstajalo.« (Poggioli)

Nemetaforična raba in dejanski nastop torej sovpadata, s tem pa postane domnevna metaforičnost tega pojma, kakor jo je postavil Škreb in drugi, povsem odvečno vprašanje. Uvajanje v novo »teorijo senzibilnosti, prakso, moralo in vse predele človeškega duha«²¹ vsekakor ne more biti metaforična dejavnost. Sovpadanje pojma in dejanskega nastopa zgodovinske avantgarde ob prelomu stoletja na ta način radikalno prekine z dotlej veljavno metaforično uporabo tega pojma, ki o »bistvu ... pojava ni povedal nič odločilnega, niti ni zajel vase nič takega, česar ne bi bilo mogoče opisati tudi z drugimi oznakami,« začne pa označevati na pojavu »tiste posebne poteze, ki so značilne samo zanj in celo tako bistvene, da jih v pravem obsegu lahko zajame samo ta oznaka.«²² Takšno spoznanje pa omogočijo šele zgodovinske razmere, ko v resnici lahko sovpadeta pojem in dejanski nastop avantgarde. Če kot pomoč uporabimo Marxov metodološki pristop k problemu dela, ki ga je formuliral v *Uvodu v Očrte*, in ga prilagodimo »kategoriji« avantgarde, lahko rečemo skupaj z njim, da »so celo najbolj abstraktne kategorije, kljub temu, da veljajo – prav zaradi svoje abstrakcije – za vsa obdobja – vendarle v določenosti te abstrakcije same prav tako močno produkt zgodovinskih razmer in da so popolnoma veljavne le za te razmere in v njihovem okviru.«²³ Šele v določenosti abstrakcije sovpadе pojem avantgarde z nastalimi razmerami, ko se avantgarda dejansko pojavi, in velja le za te razmere in v njihovem okviru. Samo konkretna, nemetaforična raba pojma avantgarda lahko znotraj konkretnih zgodovinskih razmer, ki so same po sebi odkritje nečesa, kar prej ni obstajalo, pokaže »tiste posebne poteze, ki so značilne samo (za ta pojav) in celo tako bistvene, da jih v pravem obsegu lahko zajame samo ta oznaka.«²⁴ S tem pa postane pojem avantgarda za literarne in umetnostne vede nejasen, saj s svojim instrumentarijem zaenkrat še ne morejo slediti prehodu od metaforične uporabe pojma avantgarda k njegovi nemetaforični in s tem dejanski rabi v določenosti abstrakcije tega pojma. Dejanski prehod od literature in umetnosti k zunajumetniškimi in zunajliterarnim dejavnostim tako najbolje označimo z Nietzschejevim »Bruch mit der Tradition«, in Kos je ugotovil, da je prelom – Bruch tista značilnost avantgarde, ki je v njenem prvotnem metaforičnem pomenu še ni najti. Razmerje med tradicionalno umetnostjo in avantgardno dejavnostjo se kaže tako kot razmerje med opico in človekom. Če bi za človeka lahko veljalo, da je demistifikacija opice, potem bi veljalo za avantgardo, da pomeni demistifikacijo ustvarjalnosti v tradicionalni umetnosti. Prelom iz nedoločene in s tem metaforične uporabe tega pojma v njegovo nemetaforičnost v določenosti abstrakcije naznačuje prav to. Zato avantgarde nikakor ne gre razlagati kot anti-umetnost; kdor to počne, dokazuje, da ne razume temeljnih načel tradicionalne umetnosti, katere cilj je bil ob avtentični ustvarjalnosti ustvariti tudi umetniško delo kot izdelek, kjer pa začetna avtentičnost ni bila zmerom ohranjena.

Ali bi zdaj lahko rekli, da je eksplicitna ustvarjalnost kot demistificirana trajna človekova usmerjenost vanjo – delo ali »izdelek« avangardnih hotenj in tendenc? Ali naj bi to bilo tisto zunajliterarno in zunajumetniško področje, ki ni več podložno zakonom estetskega in kontemplativnega? Ali naj bi to bil smisel Pirjevčevega vprašanja o bistvenem obratu in preobratu v času moderne umetnosti, pri katerem gre za preseganje umetnosti; »če (pa) moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«²⁵ Ali je ta presežena umetnost v demistificiranjem in eksplicitnem ustvarjalnem človekovem potencialu, ki se lahko pokaže kot zunajliteraren in zunajumetniški? Se pravi, da bi nemetaforično rabljen pojem avantgarde v svoji določenosti abstrakcije pokrival tiste bistvene elemente, ki so sicer bili »navzoči« tudi v tradicionalni umetnosti, le da so tu bili mistificirani in zajeti v teorijo genialnega ustvarjalca, ki izdeluje mojstrovine kot rezultat svojih ustvarjalnih namer? In če je to zunajliterarno in zunajumetniško res demistificirana ustvarjalnost, če je res, kot pravi Marx, da smemo Aristotela ali Cezarja imenovati le »travailleurs improductifs«, nikakor pa ne samo »travailleurs«, ker sta taka le za buržoazno precenjevanje produktivnosti, potem ni odvečno vprašanje, ali je to »neproduktivno« zunajliterarno in zunajumetniško kot bistvo avantgarde sploh mogoče spraviti v delo, v izdelek? Če bi bilo to možno, potem bi to pomenilo pravo odrešitev za sam nemetaforično rabljen pojem avantgarde, ker bi ta nenadoma in evidentno dobil svoj predmet, na katerega sicer že vseskozi kaže. Seveda pa iz vsega doslej povedanega sledi, da kaj takega ni mogoče zaradi samega bistva avantgarde. Peter Bürger piše v svoji marksistično zasnovani teoriji avantgarde, da je uporaba pojma »umetniško delo« za avangardne produkte problematična,²⁶ in se pri tem sklicuje na znameniti Adornov stavek, da »edina dela, ki danes kaj veljajo, niso nikakršna dela več.«²⁷ Tudi Kos ugotavlja s tem v zvezi, da »obstaja možnost, da avangardni umetnik sploh ne ustvarja več umetniških del, ker mu je lastna socialna eksistenca postala sama sebi namen.«²⁸ Dejstvo je, da so zgodovinske avantgarde razvile oblike aktivnosti, »ki jih nikakor ni mogoče ustrezno spraviti v kategorijo dela: npr. dadaistične prireditve, (kjer) provokativni akt sam prevzame prostor dela.«²⁹ Tudi Renato Poggioli enači umetniško delo in akcijo in tudi zanj so dadaistične prireditve delo.³⁰ Zato seveda ne gre pritegniti misli Ortega y Gasset, s katerim se je treba sicer v marsičem glede avantgarde strinjati, da bo nova umetnost postala primarna in absolutno veljavna, celo če dokažemo, da ni sposobna ustvariti enega samega umetniškega dela. Njena »sposobnost« je prav v tem, da namenoma ne ustvarja umetniških del, ker je njen poudarek v eksplicitni ustvarjalnosti, nič pa v samem delu kot izdelku. V tem je ena bistvenih razlik med tradicionalno umetnostjo in avangardnimi tendencami, saj v »tradicionalni umetnosti sam projekt brez realizacije ne more biti umetnost, in umetnost tu imenujemo le umetniški izdelek, ne pa tudi umetnikove spretnosti pri njegovih izdelavi.« Tako namreč beremo pri Tatarkiewiczu, ki nadaljuje, da »umetnost v tradicionalnem smislu ni le ustvarjanje, ampak tudi njegov proizvod: knjiga, kip, zgradba, glasbeno delo.« V avangardi pa »umetnost brez umetniškega dela ni le sprememba teorije, ampak same definicije, največja novost v času, ki si želi novosti.«³¹ »Nadrealisti (npr.) trdijo, da jim je zgolj do ustvarjalnosti, da je pomembno le ustvarjanje, ne pa produkt«, in Francoz Abraham Moles piše, da danes nimamo več umetniških del, ampak samo še umetniške situacije (situations artistiques). Nekateri računajo »samo še z ustvarjalno funkcijo umetnosti, ne pa z umetniškimi proizvodi, s katerimi smo do konca zasičeni.« »Naš čas... je proti koncepciji avtorstva..., proti instituciji umetnosti in celo proti nazivu 'umetnost'.«³²

Vendar bi bilo iz tega napačno sklepati, da je vsa avangardna dejavnost uperjena proti umetnosti, da bi bili torej njeni zunajliterarni in zu-

najumetniški elementi hkrati že antiliterarni in antiumentniški; njena dejavnost je namreč premaknjena v ustvarjalnost, v sam ustvarjalni akt, in le v manjši meri v delo kot izdelek – in to je vse. Tisto, kar nenehoma družni nekdanjo umetnost z avantgardno zunajumetniško dejavnostjo, je status ustvarjalnosti, in status umetniškega dela je tisto, kar ju »na videz« razdvaja.

Tako smo končno prišli do pojma eksplicitnega avtentičnega dela, ki je za avantgardo zares bistveno in odločilno; gre tedaj za demistifikacijo in defetizacijo v tradicionalno umetniško delo zaprte ustvarjalnosti, ki se kot taka lahko pokaže šele v določenosti abstrakcije nemetaforično rabljenega pojma avantgarda, se pravi, v določenem zgodovinskem okviru in znotraj njegovih razmer.

Kar takoj moramo poudariti, da je za sam pojem avtentičnega dela nivo izdelanih predmetov oziroma predmetni nivo le postranskega pomena.³³ Pomembna je le »trajna ustvarjalna usmerjenost človeka v delo«, in avantgarda gre za univerzalizacijo te, dotlej v umetniški geto zaprte »genialne ustvarjalčeve 'zamisli'«. »Pojav avantgarde se pokaže kot poskus, kako (se izživeti) namesto v literarnem delu že kar v tistem, kar je pogoj tega dela . . . , v načinu proizvodnje.«³⁴

Ker je bila umetnost doslej, kot pravi Dufrenne, povezana z ideologijo, ki uničuje človeka, potem bi morala biti človekova trajna ustvarjalna usmerjenost v delo kot avtentični način proizvodnje element, ki ne bi smel biti podložen trgu, tržnim manipulacijam in menjalni vrednosti, saj z nečim, kar je sicer eksplicitno navzoče, hkrati pa vendarle neobjektivirano, ni mogoče prekupčevati. Zato je odpor avantgardistov do umetniškega dela kot izdelka odpor do tiste človekove dejavnosti, ki sta ji bili podložni tradicionalna umetnost in njena umetniška produkcija; zanjo je namreč značilno dejansko obvladanje naravnih sil in njihova zavestna predelava s pomočjo individualne ustvarjalne fantazije. Pred tem je mitološki čas in čas predumetniške produkcije obvladoval in premagoval naravne sile v domišljiji in z domišljijo, ne da bi pri tem dejansko gospodoval nad naravo, in takšnega gospodstva tudi poznal ni; zato je bil to čas biblij, Ahilov brez svinca in smodnika, čas velikega Iliona, z eno besedo, čas brez umetniške produkcije kot take.

K Marxu smo šli zato, ker izredno jasno opredeljuje vsa tista vprašanja, ki nas tu zanimajo, to pa so vprašanje ustvarjalnosti, umetnosti, umetniške produkcije, predvsem pa razmerje med človekom in naravo, razmerje med subjektom in objektom, ki je za razreševanje avantgardnih problemov bistvenega pomena.

Ob bistvenem vprašanju o možnih načinih »presnavljanja« med subjektom in objektom, med človekom in njegovim anorganskim telesom ponuja Marx izjemno rešitev, ki jo naš čas še posebej težko razume, da bo človek živel in preživel le, če bo živel z naravo; »narava je njegovo telo, s katerim mora ostati v trajnem procesu, da ne bi umrl.«³⁵ Način, kako človek ostane v trajnem procesu z naravo, je imaginativni način obvladovanja narave, človeška naravnost človeka do narave in naravna človeškost narave do človeka, ne pa produktivni proces svobodne fantazije in dejanskega gospodstva nad naravo, kakršno je značilno za absolutno svobodno subjektiviteto novega veka. Stari Grk ni bil ustvarjalen v tem smislu, narava kot njegovo anorgansko telo je bila zanj višek popolnosti, kjer je lahko le odkrival njene zakone, ni pa si jih mogel izmišljati ali jih celo dopolnjevati. Grk ni poznal pojma svobodne ustvarjalne osebnosti in svobodne individualne fantazije, ampak je le na obrtniško-umetelen način od narave danemu materialu vtiskoval večno obliko. Sele Aristotel je začel poudarjati ustvarjalnost in fantazijo, ki morata dokončati in dopolniti nedokončano in nepopolno naravo. Umetnost je začela ustvarjati stvari, katerih oblika je bila najprej v človekovi duši. Krožni proces med človekom in njegovim anorganskim telesom, med subjektom in objek-

tom je bil s tem prekinjen, človek je postal svobodno ustvarjalno bitje, ki ustvarja iz svoje individualne fantazije, iz ideje in po njej. Umetnost, ki je pri tem nastala, ni bila več svetovno-epohalna, (weltepoehend), ampak le še umetniška produkcija kot taka.

Vendar pa se same ustvarjalne sfere, področja avtentičnega dela umetniška produkcija ne dotakne vse do trenutka, dokler je ustvarjalec sposoben delati brez »ideje«, dokler ne deluje kot absolutna subjektiviteta, kolikor je sposoben kar najmanj »naprezati svoje ude«, ne da bi pri tem naprezal tudi »smotrno voljo«. Slednja se namreč »kaže kot pozornost, in sicer toliko bolj, kolikor manj delo po svoji vsebini in po načinu proizvodnje privlači delavca, kolikor manj ga torej uživa kot igro svojih telesnih in duševnih moči.«³⁶ Takšno igro telesnih in duševnih moči pa doseže ustvarjalec le, če »udejstvuje svojo naravo«, svoje »ude«, če dela tako, kot »producira sviloprejka svilo«, če je tedaj zunaj »smotrne volje« in »pozornosti«, skratka brez ideje in ustvarjalnega načela. Najbrž ne more biti naključje, če je Marx delo srednjeveških rokodelcev imenoval »na pol umetniško. (saj je imelo) svoj smoter v sebi«, ni še bilo porojeno iz ideje in »smotrne volje«, ampak zgolj iz »udov« srednjeveških rokodelcev, ki so predli kot narava. Ta »na videz paradoksalna aktivna pasivnost pri ustvarjanju ... ustreza marksistični teoriji ustvarjalnosti kot dogajanja, ki ni nikdar goli izraz volje in vnaprej obstoječe umetnikove namer«.³⁷ Kadar torej pesnik pesni z vnaprej zastavljeno idejo, ne pa iz svoje narave in hkrati z njo, tako kot to počne sviloprejka, potem »meščanskim produkcijskim in lastninskim razmerjem« ne bo podrejen le njegov izdelek, ampak tudi njegova najintimnejša ustvarjalna sfera, njegova igra telesnih in duševnih moči. Kakor hitro se namreč človek loti »ob materialnem tudi idealnega preoblikovanja svojega anorganskega telesa«³⁸, kakor hitro svoje ude prepusti individualni fantaziji, se zoperstavi temu telesu, ki takšne podvojene preoblikovanosti ne pozna. Narava namreč ne razlikuje med zamišljenim in uresničenim, narava dela kot čebela, pajek ali sviloprejka. Tudi pesnik Milton, ki je iz sebe izpredel *Izgubljeni raj*, je delal kot narava. Tu je bil krog sklenjen. Znotraj ustvarjalnosti pesnik torej ne prihaja v nasprotje s krožnim gibanjem v naravnih procesih – ta proces postane linearen šele na nivoju izdelanih predmetov kot menjalnih proizvodov. Človek je tedaj v stiku s svojim anorganskim telesom in mu ne grozi, da bo umrl, kadar je zunaj ustvarjalnosti absolutne subjektivitete, kadar kot sviloprejka ali Milton deluje prek svojih udov iz svoje narave.

Rekli smo, da je avantgarda demistifikacija ustvarjalnosti v tradicionalni umetnosti in hkrati prva eksplicitna preskušnja takšnega početja. V umetniški geto tradicionalne umetnosti zaprto in konservirano implicitno avtentično delo skuša avantgarda univerzalizirati s tem, da ga postavi na eksplicitni nivo. Da pa bi to lahko storila, mora preveriti tradicionalni estetski koncept posebej glede na razmerje subjekt – objekt in vzpostaviti novega z najkorenitejšim prelomom znotraj samega razmerja subjekt–objekt. Prelom, ki se je pokazal kot eden bistvenih elementov, ki ga prvotni pomen besede avantgarda še ni poznal – pridobil ga je šele s svojo nemetaforično rabo – se zariše prav v območju avantgardne dejavnosti, to pa na ta način, da se krog v razmerju subjekt–objekt spet strne. Če je imel tradicionalni umetnik pri svojem delu dvoje možnosti, da se je namreč lahko nagibal bolj k realnosti ali objektivni danosti ali pa se prepuščal svojemu subjektivnemu modelu, v obeh primerih pa je bila vrhovni zapovednik njegova svobodna individualna fantazija, izbere avantgardni ustvarjalec glede na temeljno razmerje subjekt–objekt tisto možnost, ki dopušča spregovoriti materialu samemu; njegov prispevek je le v aktivno-pasivni dejavnosti njegovih udov, v igri njegovih telesnih in duševnih moči, brez navzočnosti »smotrne volje« in »pozornosti«. Avantgarda v določenosti svoje abstrakcije, v svoji dejanski rabi eksplicitno po-

kaže, da je temeljno vprašanje človekovega obstoja vprašanje avtentičnega dela in človekove nenehne ustvarjalne usmerjenosti v delo; njena izpostaviteljska deluje kot prelomna avantgardna dejavnost. Z eksterioriziranim ustvarjalnim dejanjem, z njegovo »osamitvijo« pred umetniškim delom kot izdelkom umetnosti nastopijo možnosti za razvoj človekovih zunajliterarnih in zunajumetniških potencialov. Če Marxu v resnici ni šlo za to, da bi v naših »izpraznjenih časih« povzdignil umetnost kot edino in s tem vrhovno obliko človekove ustvarjalnosti, ampak da bi porušil mit o njej kot o edini obliki človekove avtentične prakse,³⁹ potem smemo reči za avantgardo, da je uresničila in udejanila to Marxovo težnjo in demistificirala v umetnost zamejeno področje ustvarjalnosti, ki zdaj ni več njen edini prostor. Fetišistično-mistificirajoči značaj tradicionalnega umetniškega dela je »zamenjal« eksterioriziran, ekspliciten ustvarjalni akt, »način proizvodnje«, ki mu fetiš tradicionalnega umetniškega dela ni več potreben; celo več: prav manjkajoči umetniški izdelek kot »produkt« avantgardne, zgolj na človekove ude in njegovo igro telesnih in duševnih moči oprte ustvarjalnosti je najradikalnejša demistifikacija implicitne avtentične ustvarjalnosti v tradicionalni umetnosti, ki je pripadala absolutni subjektiviteti in s tem ideologiji, ki uničuje človeka in njegovo anorgansko telo. Zato je razumljivo, da to demistifikacijo in defetišizacijo lahko opravi le t. i. izpraznjena subjektiviteta, ki deluje kot narava le prek svojih udov, znotraj zaprtega kroga s svojim anorganskim telesom, kot čebela ali sviloprejka. Tradicionalna umetnost je namreč nastajala v času umetniške produkcije, ki je kot ideologija bila čas dejanskega obvladovanja narave, produktivni proces svobodne fantazije absolutne subjektivitete, kjer je človek po svoji podobi preoblikoval in dopolnjeval svet okrog sebe kot svoje anorgansko telo, s čimer je bil vse bližje smrti. »Očlovečena narava kot človekovo delo se (je) postopoma obračala proti osnovnim predpostavkam presnavljanja snovi med človekovim organskim telesom in ostalo naravo kot njegovim anorganskim telesom.«⁴⁰ Za to, da je lahko dejansko gospodaril nad naravo in jo obvladal v vseh njenih kotičkih, je moral človek svoje ude prepustiti svobodni individualni fantaziji – le tako je dosegel absolutno svobodo glede na svoje anorgansko telo, s tem pa proces med objektom in subjektom ni bil več sklenjen krog, ampak je postal linearen in ekološko problematičen.

Avantgarda se pojavi kot korektiv absolutne svobodne subjektivitete in njene produktivne svobodne fantazije, kot korektiv dejanskega obvladovanja narave in linearizacije procesov med subjektom in objektom. Povsem razumljivo je zato, da avantgardni ustvarjalec ne more biti več ustvarjalec v smislu absolutno svobodne subjektivitete znotraj umetniške produkcije, ampak le izpraznjena subjektiviteta, ki nima več monopola na področju ustvarjalnosti, torej ima predvsem drugačen odnos do razmerja subjekt–objekt. Prazna subjektiviteta se »odpove« subjektivni svobodni fantaziji absolutne subjektivitete in se preda (ne)ustvarjalni imaginaciji (v smislu »neproduktivnega« Aristotela in Cezarja pri Marxu) in zgolj »materialni predelavi« objektivnega sveta. Izpraznjeni subjekt »zavestno« udejavlja svoje ude in svojo naravo, dela kot sviloprejka ali pajek, izogiba pa se »smotrni volji« in »pozornosti«. (Ne)ustvarjalna imaginacija izpraznjenega subjekta je nenehna uperjenost človeka v ustvarjalnost, nenehno spoštovanje imanentnih zakonov objektivnega sveta, nenehno poudarjanje imaginacije in imaginativnega obvladovanja narave namesto prejšnjega dejanskega gospodstva nad njo. V tem, čisto določenem smislu je avantgarda korektiv.

Izjemno pomembno mesto dobi montaža, kjer izpraznjeni subjekt ne jemlje več materialnih delcev v službo vsebine kot dokaz dejanskega gospodstva nad materijo oziroma svojim anorganskim telesom, ampak jih prepušča v konstrukcijo po njihovih lastnih zakonitostih. Material spet dobi možnost, da spregovori sam iz sebe, iz svoje notranje nuje, ne pa več

zaradi zunanje ustvarjalne prisile implicitnega ustvarjalčevega akta. Eksplicitnost avtentičnega dela pogojuje zdaj implicirano delo kot »nerealiziran« umetniški izdelek, medtem ko je prej impliciranost ustvarjalnega akta zahtevala – kot argument – eksplicitno delo kot umetniški izdelek.

To »entuziastično samožrtvovanje materialu«, kot imenuje to početje avantgardistov E. Köhler,⁴¹ ki se mu predaja izpraznjena avantgardna subjektiviteta, ta odpoved »subjektivni fantaziji«, kot jo imenuje Adorno, se kaže v avantgardni čisto konkretno v dadaističnih pesmih »iz klobuka«, v nadrealističnem »avtomatskem pisanju«, v action paintingu, v tašizmu, happeningu itd., skratka, v vseh tistih avantgardnih prireditvah, ki skušajo eksplicitno avtentično delo vzpostaviti kot »organizacijsko načelo življenja.«⁴²

Igra telesnih in duševnih moči kot entuziastično samožrtvovanje izpraznjene subjektivitete materialu zato seveda ne more pomeniti nekakšnega marcusejskega »amusementa« in »libidinalnega ekserciranja«, ampak »najintenzivnejši napor« in »hudičevo resno delo« (Marx), ki s svojim anorganskim telesom ne manipulira več na misteriozno ustvarjalen način, ampak prav skozi intenziven napor svojih udov, da bi delovali kot narava, demistificira in defetišizira implicitno ustvarjalnost, ki je ob sebi potrebovala še delo kot izdelek. Ali bi to avantgardno dejavnost zdaj lahko razumeli kot udejanjanje filozofije v Marxovem smislu, posebej še v smislu njegove 11. teze? Če je tako, potem je imel prav že stari A. W. Schlegel, ko je govoril, da je tisto, kar smo doslej imeli za celotno sfero umetnosti, samo njena polovica.⁴³ Druga polovica je očitno v avantgardni.

Na koncu nam je preostalo še nekaj »obrobnih« vprašanj: predvsem morda tisti dve, ki bi sklenili našo začetno ugotovitev o žalostnem stanju na današnji avantgardni sceni in o neoavantgardni kot institucionalizaciji tendenc, ki so bile navzoče v zgodovinski avantgardni.

K prvemu vprašanju nedvomno sodi razmerje politike in avantgarde, za katerega so tipičen model časi sovjetskega Oktobra, kjer se je pokazalo, da je »partija od vsega začetka pričakovala od umetnikov nekaj drugega, kar so ti pričakovali od revolucije.«⁴⁴ Se pravi, da se je že v tem prvem tipičnem raziskovalnem modelu pokazalo dejstvo, »da sta imeli politična in umetniška avantgarda enake cilje in različne poti do njih?«⁴⁵ Avtentični avantgardni iz dvajsetih let res ni šlo samo za »estetsko prevrednotenje sveta, ampak so se njene funkcije širile v socialno prevrednotenje v globalnem smislu, od Pekinga do Rima, od Transurala do Kremlja.«⁴⁶ Večina avantgardistov je zato pozdravila prevrat v Rusiji »kot zdavnaj pričakovani Jeruzalem«⁴⁷ s »konkretno« projekcijo novega človeka in novega sveta. Vendar pri tem ne gre zamenjevati ciljev in sredstev znotraj politične in avantgardne »optimalne projekcije«, ker bi nas to pripeljalo do že kar klasične zmote, češ da so »avantgardistična stremeljenja ... zgolj politična gibanja v umetnosti, ki hočejo spremeniti svet.«⁴⁸ Takšno mnenje namreč dokazuje, da ne razume samega bistva avantgarde, ki je prav v tem, da zgodovinska avantgarda deluje kot korektiv absolutne subjektivitete in njenega dejanskega obvladovanja narave, ki ji politika tega časa še vedno pripada. Zgodovinska avantgarda je zato kot svoje načelo postavljala preprosto spoznanje, da mora človek osvoboditi sebe, če hoče osvoboditi svet. Preoblikovanju sveta je enakovredno postavljala nasproti Rimbaudovo misel o spremembi življenja, in »vprašanje socialne akcije« je bilo zanjo »le ena od oblik dosti bolj splošnega vprašanja, ki ga je razprl nadrealizem, to pa so (bila) prav vsa stanja človekovega izražanja.«⁴⁹

Če se je v nekem srečnem zgodovinskem trenutku avantgardni radikalizem lahko izenačil s političnim in če je bil to čas »bojujoče se avantgarde«, kot jo imenuje Tatarkiewicz, pa se že »v prvih desetletjih 20. stol., ko pride do ločitve ciljev in sredstev med obema optimalnima projekci-

jama v prihodnost, vse manj govori o avantgardi v političnem smislu.⁵⁰ Avantgarda se pojavi le še kot izraz za korektivnost absolutne subjektivitete in dejanskega obvladovanja narave. Utopični koncept zgodovinske avantgarde pomeni zato najprej in predvsem korekcijo samega pojma utopija, ki ni več teoretičen pojem, ampak pojem, »ki spodbuja, je konkreten in načeloma daleč od utopije.«⁵¹ Takšen pa je lahko le, če s svojim bistveno spremenjenim odnosom do razmerja subjekt–objekt korigira obvladovanje sveta zgolj z idejo, z razumom ali s politično akcijo in pokaže na možnost imaginativnega obvladovanja človeka in njegovega anorganskega telesa, kjer človek spet lahko udejstvuje svoje »ude« zunaj »smotrne volje« in »pozornosti«, se pravi znotraj »hudičevo« resne igre duševnih in telesnih moči. Zato se avantgardna revolucija kaže najočitnejše prav na ustvarjalnem področju, kjer je človek najtesneje povezan z materialom, ki ga obdeluje, manj ali skoraj nič pa na nivoju izdelanih predmetov.

Drugo vprašanje iz »preostanka« na koncu je vprašanje neoavantgard ali postavantgard, se pravi, vsega tistega dogajanja, ki je sledilo zgodovinskim avantgardam po drugi svetovni vojni v današnji dan. Glede na naš koncept in razumevanje avantgarde v njeni nemetaforični določenosti abstrakcije se prav v zvezi s tem povojnim dogajanjem postavlja nekaj odločilnih vprašanj: med temi je morda najbolj bistveno ravno vprašanje avantgardnih tradicij in njihove domnevne zmanipuliranosti in institucionaliziranosti.

Med tistimi, ki ostro zavračajo pojem in prakso neoavantgardizma po drugi vojni in se pri tem sklicujejo na konkretno poezijo, je tudi Enzensberger, češ »da gre za bojzljivo, kvazirevolucionarno, potrošniško reklamirano in manipulirano karikaturu prvotnih historičnih avantgard iz časa okrog prve svetovne vojne.«⁵² Podobno razmišlja tudi Flaker, saj meni, da gre za »pogrete« stvari, na kar naj bi opozarjal že sam pojem neoavantgarda, ki pove, da se je v novih pogojih ponovilo nekaj, kar je nekdaj obstajalo. Ta »sprememba socialnega in kulturnega konteksta (pa naj bi) prekinila vsakršno romantiko in patetiko razkrivanja resnice, kar je bila ena od značilnosti v mentaliteti zgodovinskih avantgard.«⁵³ S spremembo okolja je tu mišljena predvsem receptivna sprememba na nivoju brezinteresne duhovne valorizacije in ideološke tržne manipulacije. »Kar se je pričelo kot avtentična umetnost, bo že jutri spremenjeno v blago.«⁵⁴ Namesto da bi se izpraznjeni subjekt v trenutkih zmagoslavja svoje zunajliterarne in zunajumetniške prakse veselil svojega osvobodilnega dejanja, v resnici »prav v trenutku svoje osvoboditve ... najmočnejše občuti pritisk ekonomije.«⁵⁵ Pride do komercializacije in manipulacije z neoavantgardnimi produkti in zgodi se tisto, kar je lahko za samega ustvarjalca in njegovo dejavnost najbolj usodno, da se podredijo »zahtevam sistema in opravičijo ideologijo.«⁵⁶

Do vsega tega pa lahko pride spričo preprostega in banalnega dejstva, da je neoavantgarda spet začela s produkcijo izdelkov, se pravi, da je spet uvedla pojem dela in s tem restavriral tisto kategorijo, s katero je zgodovinska avantgardna praksa korenito pometla. Če smo prej rekli, da za avantgardistično delo ni bil več primeren pojem dela kot izdelka, saj smo njena dela označili z Adornovim stavkom o delih, ki niso nikakršna dela več, velja za neoavantgardo že omenjena restavracija dela in s tem blagovno razumevanje njenih izdelkov. Po Bürgerjevem mnenju tega ni mogoče imeti »za izdajo ciljev avantgardnega gibanja ... ampak za rezultat zgodovinskega procesa ... Neoavantgarda je institucionalizirala avantgardo kot umetnost in s tem zanikala njene nekdanje avtentične namere. Celotno prizadevanje po ukinitvi umetnosti postanejo umetniška prireditve, ki neodvisno od ustvarjalčevih namer prevzame značaj dela.«⁵⁷ Glede na naše razumevanje avantgarde je zato na nivoju dela kot izdelka vsekakor treba ponoviti, da je zunajliterarna in zunajumetniška

avantgardna gesta s svojo eksplicirano in eksteriorizirano ustvarjalnostjo prelomila z estetsko kontemplativno normo tradicionalnega dela, v katerem je bil kot v skrinji zaveze impliciran tudi ustvarjalni akt. V tem smislu je neoavantgarda vnovična vzpostavitev vseh tistih elementov, proti katerim je tako radikalno nastopala zgodovinska avantgarda. V Bürgerjevi interpretaciji bi torej morala neoavantgarda znova vzpostaviti produkcijo, distribucijo in recepcijo, kar bi moralo pomeniti glede na zgodovinsko avantgardo, ki je imela samo producente-ustvarjalce, da se neoavantgarda spet producira, distribuira in se daje v recepcijo. Monolitnosti zgodovinskih avantgard sledi v postavantgardi spet »troedinost« tradicionalne umetnosti skupaj z njeno institucionalizacijo in avtonomijo. »Kubizem je npr. že zdavnaj vstopil v naše muzeje. Za Renoirjem, Van Goghom in Cézannom hočejo zdaj naši konservatorji Warhola in Rauschenberga, medtem ko Robbe-Grilleta in Ionesca priporočajo gimnazijcem tako kot Apollinaira in Artauda. Muzej in šola sta se uklonila sodobnemu okusu... Neoavantgardnim delom je uspelo odgovoriti povpraševanju, namesto da bi, kot nekdanj, proizvajala proizvode, ki jih ni mogoče dobiti na trgu.« Neoavantgardni izdelki so dobili značaj potrošniške dobrine in družbenega »fetiša«⁵⁸, skratka, vrnilo so se k svojemu začetku in izvoru.

Kako pa je po vsem tem le mogoče razumeti dejavnost neoavantgarde na tak način, da ne gre za »izdajo« ciljev zgodovinskih avantgard, ampak za izvirno nadaljevanje avtentično avantgardne dediščine? Treba se je vrniti na linijo ustvarjalčevih namer kot njegovih trajnih ustvarjalnih usmeritev v delo, pa se nam bo neoavantgarda pokazala znotraj eksplicitnega ustvarjalnega konteksta zgodovinskih avantgard. Če smo avantgardo definirali kot zunajumetniško dejavnost, katere nastanek gre skupaj z določenostjo abstrakcije nemetaforične rabe tega pojma in je zanjo značilna eksplicitna ustvarjalnost brez objektivacije in korektivnosti absolutne subjektivitete v njeni konkretno utopični dejavnosti, bi, z manjšo izjemo, morali reči to tudi za neoavantgardo. Ta manjša izjema je seveda v neoavantgardnem »izdelku« kot tržni vrednosti za pogoltno neoavantgardno tržišče.

Celo konceptualno umetnost kot najbolj nesprejemljivo umetniško obliko – pojem nesprejemljivosti je prevzet od Ursule Meyer, ker je po njenem mnenju edino ta pojem sposoben vzpostaviti spremembe v človekovih receptivnih sposobnostih in močeh – celo konceptualno umetnost, ki je ni mogoče definirati kot »blago ali celo fizično delo s kakršnokoli komercialno vrednostjo«,⁵⁹ vneto požira pogoltno umetniško tržišče v obliki knjig, izjav, fotografskega gradiva, kseroksiranja itd. Čeprav se neoavantgardni ustvarjalec vede do materiala na neustvarjalen, brezidejni način v smislu izpraznjene subjektivitete in znotraj zaprtega kroga v odnosu subjekt–objekt, se njegova dejavnost zlomi na nivoju izdelanih predmetov. Ustvaril je le »drugačne« predmete, drugačne rezultate, prek katerih je bila ustvarjalnost tržno zmanipulirana in ni prestopila umetniškega geta.

Vsi pomembnejši znanstveni zbori in srečanja tako v zadnjih letih ugotavljajo določeno utrujenost na avantgardni sceni, najsrboritejši razpravljalci pa žele ugotoviti celo njen konec in opraviti njen pokop. Roland Barthes je bil med prvimi, ki je govoril o smrti avantgarde in jo imel za eno pomembnih tem že v šestdesetih letih. Razprave v Kasslu 1977 so pokazale nastop ideološko obarvanega avantgardizma kot zanesljivo znamenje za konec samih avantgard. Oktobrska srečanja 1979 v Beogradu so imela za svojo temeljno ugotovitev, da avantgarde kot skupine ni več, da poslej vsakdo nastopa sam in hkrati tudi sam odgovarja za svoje početje. Podobne so bile tudi ugotovitve našega Statenberga. Vsa ta dejstva bi lahko strnili z naslednjo izjavo Roberta Husea: »Ideal – prenovitev družbe s pomočjo kulture – je živel sto let, in njegovo izginotje pomeni

konec nekega celotnega razmerja med življenjem in umetnostjo, ki so ga mučno iskali, pa nikdar našli.« Skratka, potem ko se je utopični koncept zgodovinskih avantgard soočil z nacifašistično realnostjo medvojnega časa in se je po drugi vojni mukoma obnavljal in ponavljal skoz celotno neoavantgardno dejavnost, se znotraj nje tudi institucionaliziral in omejil spet na področje možnega in verjetnega v Aristotelovem smislu, je bilo mogoče sklepati, da je z avantgardo konec. S tem pa je doživela konec tudi utopična koncepcija izpraznjenega subjekta, ki je le prek svojih udov skušal ta svet imaginarno obvladati in se vanj varno naseliti. Umetnik, ki je bil nekdanj vezan s človeka uničujočo ideologijo, je za hip postal tvorec konkretne utopije; toda ruske futuriste in konstruktiviste, ki so po svoji »naravi« služili revoluciji, so brutalno odrinili na rob tedanje družbe; tako je bilo tudi z nemškimi ekspresionisti. Na vprašanje, kaj je povzročilo tako nepremostljiv nesporazum med umetniško in politično avantgardo tistega časa, je mogoče odgovoriti tako, da sta se razhajali glede sredstev, kako doseči skupni cilj, to pa v tem smislu, da je bila politična avantgarda tega časa še vedno v rokah absolutne subjektivitete in njenega idealnega in znanstveno-političnega preoblikovanja sveta, medtem ko naj bi »utopične« sanje avantgardistov – glede na temeljno razmerje med človekom in naravo – že bile v znamenju preloma kot svojega bistvenega določila in zato v okvirih izpraznjene subjektivitete. Bilo je to »hudičevo resno delo in najintenzivnejši napor«, kot bi rekel Marx, saj izpraznjeni subjektiviteti manjka tisto, kar sta antični in srednjeveški rokodelci še imela – mitološka podlaga.

Glede na bistvene spremembe, ki jih v razmerje med človekom in naravo prinaša avantgarda, se pravi, tudi glede na vse realne spremembe, ki jih je njen nastop zapustil v našem vsakdanjiku – saj ni mogoče zanikati, da so avantgardni projekti vplivali na naše okolje in na našo zavest – pomeni konec in poraz zgodovinske avantgarde in vnovičen nastop in propad skomercializirane in institucionalizirane neoavantgarde pravzaprav poraz njenih političnih teženj, ki so se kazale skoz »napačno« politično razumevanje osnovnih stremeljenj avantgarde in jih je tako videla absolutna subjektiviteta, nikakor pa ne poraz njenih zunajumetniških in zunajliterarnih teženj kot stremeljenj izpraznjene subjektivitete. V tem smislu sta tako zgodovinska avantgarda kot tudi neoavantgarda konkretna utopija, »utopična praksa par excellence«. ⁶⁰

Če se je avantgarda doslej kazala le kot umetniška revolucija zgolj na področju možnega in verjetnega in je njen nastop v življenjski praksi propadel, se zdaj kot konkretna utopična spodbujevalna akcija pokaže kot realna revolucija izpraznjenega subjekta. To je način, kako ta edini »preživeli« človek iz sedanjega spora med človekom in naravo »spreminja svet« v vnovično soglasje med obema. Možnosti za resnični razplet spora med človekom in naravo, ki ga Marx sicer pričakuje v komunistični družbi, dobivajo svoje obrise prav v tej revoluciji, saj je le drugačna umetnost (un art autre, Dufrenne) kot zunajliterarna in zunajumetniška praksa sposobna ustvariti družbo, kjer bo spet vladala imaginacija (l'imagination serait au pouvoir, Dufrenne), ki bo v svojem negospodovalnem odnosu do sveta ustvarjala možnosti za človekovo nenehno ustvarjalno usmerjenost v delo, za njegov spontan in ustvarjalen odnos do sveta.

Nova zunajliterarna in zunajumetniška praksa zato nikakor ne bo množična umetnost, kot nekateri zmotno predvidevajo, ampak konkretna umetnost množic, ljudska umetnost, kot ji pravi Dufrenne. Zato se razmerje med politiko in avantgardo po tragičnih skušnjah iz časov zgodovinske avantgarde in prav tako žalostnem koncu neoavantgarde v 70. letih zdaj poskuša spremeniti v razmerje, kjer bosta oba člena dopolnjevala drug drugega. V najnovejših skušnjah »osamljenih avantgardistov« bi politika brez njih ostala neuresničena vizija, medtem ko bi bila dejavnost avantgardistov brez politične razsežnosti le »nedejavna kontemplacija«.

Poezija postavlja politiko na glavo, politika poezijo na noge. In obratno. Stara Benjaminova formula o politizaciji umetnosti in estetizaciji politike dobiva realno osnovo, ki ji zaenkrat zagotavljajo trdna tla vsi tragični zgodovinski nesporazumi med umetniško in politično avantgarδο.

OPOMBE

¹ Stefan Moravski, Đorđe Malavrazić: *Avantgarda, marksizam, revolucija*, Gle-dišta 1979, št. 5-6, str. 149-157. (Intervju).

² Renato Podoli: *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975, str. 12.

³ *Ist die Avantgarde schon am Ende?* Süddeutsche Zeitung, 14. 7. 1977.

⁴ Miloš Ilić: *Kulturna avangarda, očigledna neizvesnost*; glej Poggioli (naša op. 2), str. 12.

⁵ Janko Kos: *K vprašanju o bistvu avangarde I*, Sodobnost 1980, št. 3, str. 241.

⁶ Janko Kos: *Modernizem in avangarda*, Sodobnost 1980, št. 2, str. 129.

⁷ Henryk Markiewicz: *Glavni problemi literarne vede*, Ljubljana 1977, str. 7.

⁸ Glej Kos (naša op. 6), str. 121.

⁹ Glej Morawski (op. 1).

¹⁰ Glej Kos (op. 6), str. 127.

¹¹ Glej Kos (op. 6), str. 121.

¹² Siegfried J. Schmidt: *Estetski procesi*, Niš 1975, str. 77.

¹³ Glej Kos (op. 6), str. 129.

¹⁴ Glej S. J. Schmidt (op. 12).

¹⁵ Glej Poggioli (op. 2), str. 105.

¹⁶ Žan Vajsgerber: *Za i protiv avangarde*, Književna kritika 1975, št. 2, str. 24.

¹⁷ Aleksandar Flaker: *Avantgarda – estetska provokacija*, Književna reč, 25. febr. 1980.

¹⁸ Glej Kos (op. 6), str. 129.

¹⁹ Zdenko Škreb: *Znanstvena vrijednost termina avangarda u književnosti*, Umjetnost riječi, 1971, št. 2, str. 149-153.

²⁰ Jan Wierzbicki: *O terminoloških poteškoćah i o nekoj literarnoj predpostavci*, Književna reč, 25. nov. 1980.

²¹ Glej Ilić (op. 4), str. 14.

²² Glej Kos (op. 5), I, str. 238.

²³ Marx-Engels: *Izbrana dela IV*, Ljubljana 1977, 38-39.

²⁴ Glej op. 22.

²⁵ Dušan Pirjevec: *Na poti k novemu romanu*, v: A. R. Grillet, *Videc*, Ljubljana 1974 (Sto romanov, 74), str. 26.

²⁶ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, str. 78.

²⁷ Theodor W. Adorno; glej Bürger (op. 26), str. 76.

²⁸ Glej Kos (op. 5), II, str. 369.

²⁹ Glej Bürger (op. 26), str. 78.

³⁰ Glej Poggioli (op. 2), str. 44.

³¹ Vladislav Tatarkjevič: *Istorija šest pojmova*, Beograd 1979, str. 53.

³² Glej Tatarkiewicz (op. 31), str. 53.

³³ Sreten Petrović: *Umjetnost – jedinstvo umnosti in čulnosti*, OKO, 28. lipnja - 12. srpnja 1979, str. 10.

³⁴ Glej Kos (op. 5), II, str. 369.

³⁵ Glej Marx-Engels (op. 23), I, str. 307-308.

³⁶ Karl Marx: *Kapital I*, Ljubljana 1969, str. 202.

³⁷ Milan Damnjanović: *Istorijsko zbivanje i stvaralačka svijest umjetnika*, OKO, 3.-17. svibnja, str. 14.

- ³⁸ Andrej Kirn: *Izbrane teme iz marksistične filozofije*, Ljubljana 1979, str. 149.
- ³⁹ Glej Petrović (op. 33).
- ⁴⁰ Glej Kirn (op. 38).
- ⁴¹ E. Köhler: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973, str. 81.
- ⁴² Glej Bürger (op. 26), str. 44.
- ⁴³ A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Stuttgart 1884, str. 21.
- ⁴⁴ Glej Morawski (op. 1).
- ⁴⁵ Kibedi Varga: *La raison de l'avantgarde*, Revue de littérature comparée, 1975, št. 4, str. 565.
- ⁴⁶ Aleksander Flaker: *Kako preučevati avantgardo*, Tribuna 1979.
- ⁴⁷ Glej Morawski (op. 1).
- ⁴⁸ Dalibor Cvitan: *Tradicija in avantgarda*, Delo – Književni listi, 15. nov. 1979, str. 20.
- ⁴⁹ Aleš Berger: *Dadaizem. Nadrealizem*, Ljubljana 1981 (Literarni leksikon 14), str. 44.
- ⁵⁰ Glej Kos (op. 6), str. 129.
- ⁵¹ Milan Damjanović: *Za drugu umjetnost u promjenjenom svetu*, Književna kritika 1981, št. 5, str. 27.
- ⁵² Hans Magnus Enzensberger: *Aporije avantgarde*, Torišče (revija študentov primerjalne književnosti in literarne teorije) 1981, št. 4, str. 51–74.
- ⁵³ Ješa Denegri: *Istorijske avantgarde i nova umetnička praksa*, Književna reč, 25. jan. 1981.
- ⁵⁴ Glej Flaker (op. 17).
- ⁵⁵ Mikel Dufrenne: *Art et politique*, Paris 1974, str. 85.
- ⁵⁶ Prav tam, str. 87.
- ⁵⁷ Glej Bürger (op. 26), str. 79–80.
- ⁵⁸ Glej Weisgerber (op. 16), str. 24.
- ⁵⁹ Gregory Battcock: *Marcuse and Anti-Art*, Arts Magasine, 1969.
- ⁶⁰ Mikel Dufrenne: *Esthetique et Philosophie*, Paris 1976, str. 48.