

Gesamtkunstwerk in Neue Slowenische Kunst

Lev Kreft

1. Pojem in metoda

1.1. Razmerje med pojmom in pojavom

Pojem »celostna umetnina« (*Gesamtkunstwerk*; univerzalno umetniško delo; tudi totalno umetniško delo) je seveda povezan z Richardom Wagnerjem, ki ga je prvi uporabil kot oznako za take vrste umetniško delo, ki z združevanjem presega razpad umetnosti na zvrsti, ustrezajoče posamičnim čutom, in hkrati opravlja univerzalno poslanstvo v razvoju človeštva. Vendar se je treba pri pojmi, ki jih uporabljamo v zgodovini umetnosti in estetiki, vprašati o njihovi zgodovini in o nastanku pojava, ki ga označujejo. Na to nas opozarja že Tatarkiewiczovo delo *Zgodovina šestih pojmov*. Takole pravi: »Zgodovina tega pojma (namreč pojma umetnost, op. L.K.) torej traja v Evropi petindvajset stoletij in se *grossomodo* deli na dve obdobji, ki sta vsako zase imeli drugačen pojem umetnosti. Prvo obdobje - čas antičnega pojma - je bilo zelo dolgo in je trajalo od 5. stoletja starega veka do 16. stoletja našega štetja. V teh dolgih stoletjih je bila umetnost razumljena kot proizvodnja po pravilih. To je bil njen prvi pojem. Leta 1500-1750 so prehodna leta: dotedanji pojem, ki je izgubil nekdanji položaj, je še trajal, novi pa se je že pripravljal, dokler se ni okrog leta 1700 stari pojem umaknil modernemu. Zdaj je umetnost pomenila - proizvajanje lepega.«¹ Pojem umetnosti, kot ga uporabljamo danes, torej ni obremenjen s spori in negacijami avantgarde, ampak je problematičen v rabi, ki govori o stoletjih pred 18. stoletjem. Pomen osemnajstega stoletja kot ločnice, ki je vsaj tako pomembna kot renesančna zarez, ki ločuje srednji vek od novega, se torej v umetnosti da dejansko dokazati. Tudi zato je verjetno, zlasti pa zaradi postmodernistične rabe izraza, v zadnjih letih prišlo do premika v rabi izraza »modernizem«. Ta je, kot vemo, prej veljal v umetnosti skoraj izključno za obdobje od druge polovice devetnajstega stoletja do danes, medtem ko je zdaj vedno bolj v rabi kot izraz za čas od 18. stoletja do osemdesetih let našega časa. Peter Bürger, ki v svoji *Teoriji avantgarde* govori o nastanku *Institution Kunst* (umetnosti kot institucije),² postavlja formiranje te institucije prav tako v osemnajsto stoletje, hkrati pa locira izdiferenciranost prav v Wagnerjev čas kot samozavedanje o zaokroženi avtonomiji umetnosti. Umetnost tedaj še ima resničnosti pomen (*Wirklichdeutung*), pretrgala pa je svojo družbeno povezanost in to »okvaro na zvezah« postavila v

1. Wladislaw Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmov*, Nolit, Beograd, str. 30.

2. O 'Institution Kunst' govori Bürger v svoji *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

center lastnega dela. Wagnerjev »izum« celostne umetnine bi torej lahko razumeli tudi kot odgovor na izziv ločenosti umetnosti od družbenosti v avtonomnem prostoru, kot predavantgardni (Bürger bi rekel esteticistični) poskus preseganja »okvare na zvezah« in s tem povratka umetnosti v življenje.

Pravzaprav nastane tudi estetika kot samostojna filozofska disciplina po eni strani šele s sodobnim pojmom umetnosti, na drugi pa prav tedaj, ko protislovno utemeljevanje človekovih univerzalnih sposobnosti za obvladovanje narave in družbe obtiči med izkustvenostjo in razumskostjo, ne da bi zmoglo odpraviti razkol med obema utemeljivama »novoveškega subjekta« drugače kot s pomočjo različnih ideoloških razlag. Baumgartnova zasnova estetike je sicer še skromna in govori o nižjih spoznavnih sposobnostih, toda že pri Kantu dobi umetniška dejavnost paradigmatični pomen, ki se s Schellingom stopnjuje do vzpostavitve umetniške religije (filozofska utemeljitev esteticizma). Če po vsem tem tvegamo zlorabo Heglove estetike, lahko rečemo, da pomeni nastanek Umetnosti ob koncu obdobja romantične umetnosti (v Heglovem pomenu) hkrati tudi znamenje njenega izginotja, znak konca neke epohe. Sodobni pojem umetnosti že predpostavlja ta prelom in ga (zgodovinsko neupravičeno) prenaša na prejšnja obdobja.

Bürger sicer govori (podobno kot Marx v *Kritiki politične ekonomije* o nastanku nekaterih kapitalističnih družbenih razmerij) o nastanku nekaterih značilnosti meščanske umetnosti še pred njenim časom: na primer, že dvorna umetnost ustvari individualnost produkcije. Tako bi lahko za GWK vendarle veljalo, da obstaja že pred Wagnerjevim izumom pojma. Vendar se nam zdi taka raba problematična prav zato, ker vodi k uporabi specifičnega pojma v času, ko prav celostnost umetnine še ni mogla biti problematična, ker ni bilo »okvare na zvezah«. Pojem GWK bomo torej uporabljali kot izraz, ki ne more označevati nečesa, kar je obstajalo že pred svojim imenom, saj prav nastanek imena hkrati govori o potrebi po posebnem programu celostnosti tedaj že zavestnega preseganja razbitosti umetnine in njene ločenosti od družbenosti.

Podobno je dokazoval o pojmu »avantgarde« Renato Poggioli, čeprav tega ni tudi dosledno izpeljal, saj je ta pojem imel za zgodovinsko odkritje, ki označuje pred tem neobstoječi fenomen.³

Celostno umetnino bomo torej obravnavali kot pojav, ki nastane hkrati s svojim pojmom, v njeno predzgodovino pa bomo šli le obdobje neposredno pred nastankom tega specifičnega pojma, ki sodi (če upoštevamo Bürgerjevo analizo) v obdobje esteticizma oziroma religije umetnosti (M. Arnold).⁴ Celostna umetnina dolguje svoj nastanek »prekinitvi na zvezah« med umetnostjo in družbenostjo in skuša to

3. Renato Poggioli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd 1975, str. 53.

4. Tako označuje Matthewa Arnolda tudi znana knjiga Reneja Welleka in Austina Warrena *Theory of Literature*, Harcourt- Brace&World Inc., New York 1970, str. 192: "For many writers, myth is the common denominator between poetry and religion. There exist a modern view, of course (represented by Matthew Arnold and the early I. A. Richards), that poetry will more and more take the place of the supernatural religion in which modern intellectuals can no longer believe. "Trebajo dodati, da je podobna ideja o premeščanju družbene vloge z religije na in umetnost naj zamenjata metafiziko in religijo. Sicer pa ni odveč opomniti, da je bil znani 'negativni utopist' Aldous Huxley Arnoldov nečak v drugem kolenu in da je tudi nekaj dal na to sorodstvo.

prekinitvev ozdraviti z novim konceptom umetniškega dela kot celostnega projekta, ki razdvojenemu svetu vrača človečnost in razdeljeni umetnosti celovito umetniškost.

1.2. Organski in programski pojem celostne umetnine

Seveda so stvaritve, nastale pred Wagnerjevim časom in tudi davno pred njim, imele dovolj značilnosti celostne umetnine. Antična tragedija kot najbolj znan in tako Nietzscheju kot Wagnerju ljub primer organske celovitosti umetnine in njene hkratne neposredne vpletenosti v družbeno življenje ljudi ni edini primer, saj podobno velja za ritualno obredje krščanstva ali pa za celovite baročne svečanosti in projekte, kakršen je na primer izgradnja estetskega kompleksa gradu Herkules pri Kasslu, ki večstopenjsko alegorijo narave in antične mitologije vrisuje v naravno okolje z izgradnjo gradu in ureditvijo parkovnega kompleksa, namenjenega posvetnim svečanostim.⁵ Toda kaj vendarle loči te stvaritve od esteticističnega in kasnejših zamisli celostne umetnine? Če njihovo formalno plat, torej združevanje različnih umetniških zvrsti, in družbeno plat, torej neposredno zlitost umetnosti z življenjem, lahko brez posebnih težav uvrstimo v okvire iste klasifikacije, pa teh proizvodov ne moremo postaviti ob bok Wagnerjevemu Nibelunškemu prstanu ali pa futuristični uprizoritvi Zmage nad Soncem, če upoštevamo družbeni položaj umetnosti, ki ravno proizvede to razliko, ki se izraža v nastanku imena oziroma v potrebi, da celostna umetnina postane zavedni program. Z zgodovinskim nastankom Institucije Umetnosti se umetnikovo delo dokončno loči od siceršnjega rokodelstva, ki proizvaja po pravilih, in postane proizvajanje posebne vrste: proizvodnja po meri lepote. Hkrati vse drugo klasično rokodelstvo v industrijski revoluciji izumre, umetniško delo pa dobi poseben in avtonomen status. Ta avtonomen status ga ločuje od dotedanega življenja v ritualu in tudi od parazitiranja v njem - dejstvo, ki ga posebej poudari, kot je navedel že Benjamin, nastanek tehnične reproduktibilnosti umetniških del.⁶ Status Institucije Umetnosti kot poslednjega zatočišča celotne ustvarjalnosti je hkrati status družbene enklave, ograjenega prostora, v katerem se umetnost bori, da bi si pridobila svoj življenjski status nazaj ali na novo. Celostna umetnina kot program je ena od strategij povratka umetnosti med »normalne« in hkrati človeško življenjsko pomembne dejavnosti, ki razkrivajo uganko človekovega zgodovinskega obstoja.

Pri predhodnem, organskem obstoju celostne umetnine ni bilo še nič problematično, zato tudi ni imela potrebe po posebnem nazivu in programu, ki bi jo utemeljeval in opravičeval. Ni je torej večje razlike, kot je ravno razlika med organskim obstojem grške tragedije in programskim nastankom Wagnerjeve celostne umetnine. Prvo obdobje bi potem bilo čas nezavednega, organskega, neproblematičnega, nevprašljivega, samo-po-sebi-razumljivega obstoja celostne umetnine. Drugo obdobje

5. Grad Herkules pri Kasslu in park Wilhemshöhe, oba skupno del celostnega umetnostnega projekta v času, ko je urejanje parkov nedvomno sodilo med umetniške zvrsti (o tem najdemo dileme še pri Kantu), sta začela nastajati po uničenjih tridesetletne vojne z namenom, da bi prikazala veličino novega suverena. Veličastnost načrtovanega gradu, ki ima na vrhu ogromno Herkulesovo skulpturo, že spominja tudi na nekatere monumentalne spomeniške načrte 18. stoletja, vendar celotna zamisel sodi v 17. stoletje. Dokončna izvedba vseh parkovnih zgradb in drugih ureditev je trajala tja do začetka 19. stoletja. (za zgodovino gradnje in načrt parka z gradom glej brošuro *Park Wilhemshöhe*, izdaja uprave državnih parkov hessenske dežele).
6. Walter Benjamin: "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije", v *Misel o moderni umetnosti* (ur. Janez Vrečko), Mladinska knjiga, Ljubljana 1981, str. 66-92.

pa bi bilo čas programske zahteve po nečem, kar nima več zagotovljenega neproblematičnega bivanja, in ga je zato treba šele ustvariti, morda tudi na novo. V tem drugem, intencionalnem pomenu ima pojem celostne umetnine zgodovinsko vlogo podpiranja zamisli o univerzalnosti umetnosti, o univerzalnem poslanstvu umetnosti in je prav zato neposredno povezan z Institucijo Umetnosti. Programsko odkritje celostne umetnine je prišlo na dan kot prava intencionalna zamisel. Tako kot to lahko trdimo o raziskovalcih, lahko trdimo tudi o Wagnerju: nek je na začetku petdesetih let prejšnjega stoletja je odkril *Gesamtkunstwerk* in ga po začel izdelovati lastnih načrtih. Wagner ni verjel, da se dasta organska enotnost in človeška univerzalnost grške tragedije obnoviti, in po tej strani se je pravzaprav strinjal z našim pristopom, saj je njegova zahteva po nastanku celostne umetnine merila na nastanek nove vrste univerzalnosti, umetne in zavestno načrtovane. Nedolžna neposrednost grštva se ne da obnoviti.

1.3. Tehnični in estetski pomen

S tehničnega vidika bi lahko vsako umetniško delo, ki uporablja različne umetniške zvrsti, razglasili za celostno umetnino. Tako bi bila seveda prav opera, ki jo je Richard Wagner tako kritiziral, primer *Gesamtkunstwerka*. Ne da bi privzeli vso specifično vsebino Wagnerjeve zasnove celostne umetnine v njen širši pojem, moramo ugotoviti, da vsako umetniško delo, ki uporablja izrazne možnosti različnih zvrsti, pač ne more veljati za celostno umetnino. Če pa že hočemo govoriti tudi o tej vrsti kombiniranih umetniških del, lahko uporabljamo ta izraz z dostavkom, da gre za celostno umetnino v tehničnem pomenu. To je toliko pomembnejše prav danes, ko je vsak filmski izdelek tehnično celostna umetnina, ni pa tudi v vsebinskem pogledu. Izraz celostna umetnina torej pridružujem za projekte, ki v povezavi umetniških zvrsti v Umetnost merijo na univerzalnost umetniškega dela, na njegov poseben in vzvišen status in pomen za človeka, človeštvo in družbene spremembe.

S tem na videz stranskim razlikovanjem vnašamo v estetsko raziskovanje kriterije, ki niso neposredno estetskega izvora in jih je mogoče upravičiti na primer le s pomočjo filozofije in sociologije umetnosti, zgodovinskih posploševanj in podobnih raziskovanj. To stališče izhaja iz nastanka Institucije Umetnosti kot avtonomne družbene institucije, ki je avtonomna prav zato, ker ji pripada neka posebnost. Benjamin pa jo je posebnost označil z auro kot neponovljivostjo,⁷ Wagner je to posebnost videl v svojevrstni estetski religiji, podobno kot veliko njegovih sodobnikov s prevladujočo angleško estetsko mislijo vred (Carlyle, Ruskin, Morris), pri nas bi jo mnogi še danes videli v nacionalnem poslanstvu umetniškega dela ali v politično sproščajočem poslanstvu, medtem ko je sočrealizem s tem diktiral funkcijo izdelave novega socialističnega človeka in nove socialistične družbenosti in zgodovinske zavesti - vsem tem pogledom pa je skupno, da omogočajo posebno formiranje celostne umetnine kot idealne estetske tvorbe s posebnim poslanstvom.

1.4. Univerzalno poslanstvo Umetnosti

V svojem pojasnilu k razstavi *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* je Harald Szeeman zapisal, da je zgodba o težnji po totalnem ustvarjalnem posamezniku omejena na

7. *Ibid.*, zlasti str. 68-70.

Evropo zadnjih 200 let, od časa francoske revolucije kot trenutka umetnikove osvoboditve. Osemnajsto stoletje je obdobje oblikovanja ideje »lepih umetnosti«, Umetnosti in njihovega univerzalnega poslanstva v napredku človeštva. Le nekaj desetletij je bilo treba, da se je estetska in umetnostna ideologija razblinila, od Baumgartnovih ponižnih utemeljevanj estetike kot spoznavne teorije nižjih območij in poezije kot *quasi mundus*, pesnika pa kot *quasi factor sive creator* do privzdignjene in visoko ocenjene vloge estetskega in umetniškega pri Schillerju in Schellingu. Prav tako je bilo le malo potrebno, da se je osvobojeni entuziazem revolucionarnega umetnika sprevrgel v profesionalni skepticizem izoliranega proizvajalca, ki ga pesti podvojenost družbene vloge služabnika elitnega okusa in poslanca resnice in lepote, pa tudi svobode. Ta razvoj je lepo viden v karieri slikarja Davida. Njegova pot se je začela, ob družinski podpori, ki je bila še povsem cehovsko organizirana, najprej k rimski nagradi. Zanj se je boril s težavami in jo prejel prav tedaj, ko je dokončno prišlo do premika okusa od rokokoja k obnovi antike, in to po državnem ideološkem načrtu. Bivanje v Rimu mu je dalo tisti klasicistični nadih, ki ga opazimo v njegovih zgodnjih delih, medtem ko mu je zlasti francosko kramljanje po salonih, kjer naj bi se srečeval tudi z enciklopedisti ali vsaj z njihovimi idejami, verjetno dalo drugi ideal dobe, povratek k naravi. Povratek k naravi je strogo definiral Diderot, pri katerem ima narava vlogo božanskega zakona, pogosto nedoumljivega, a vedno popolnega, kar človeškim stvaritvam ni mogoče doseči. S prvimi velikimi klasicističnimi deli doseže David na predvečer revolucije izreden uspeh (Prisega Horacijev, Brutus). To so dovolj značilna dela povratka k antiki, pri katerih so poudarjeni arhitektura rekonstruiranih izkopanin, kontrast ženskega in moškega načela, predvsem pa kostumsko antični pristop k obravnavanim republikanskim temam vladanja in kreposti. V revoluciji postane David vzvišeni slikar revolucije in praktični politični jakobinec, ki med drugim glasuje za kraljevo smrt in nastopa kot reformator v umetnostih - vzpostavlja prav sodobne meščanske pogoje Institucije Umetnosti. Tedaj slika drugače - upodablja martirij in kristologijo revolucionarnih herojev Marata, Barraja in Lepelletiera v čistih formah sodobnosti, brez zatekanja v preteklost in njene kostume. Patetika zgodovinskega slikarstva je tu nepotvorjena, David svoje slike podarja konventu. Konec jakobinske dobe si David zabeli z nesrečno izjavo lojalnosti Robespieru, zato ga doletita preganjanje in zapor. V zaporu naslika svojo edino krajino kot nekak odmik v privatnost. Napoleonsko dobo pričaka z zavzetostjo, vendar pogojna funkcija dvornega slikarja cesarstva ni več funkcija entuziasta revolucije, kot dokazujejo tudi njegovi visoki računi ministru Daruju (stricu Henrija Beyla, bolj znanega kot Stendhal), ki ostanejo do konca neizplačani. Še bolj pa je ta nova pozicija, pozicija državnega realizma, vidna v njegovih upodobitvah Napoleonovega prehoda čez Alpe in v kronanju, pa tudi v portretih. Entuziazem herojev jakobinske dobe je izginil, nastopa pompoznost oficialnega realizma. Hkrati David snuje nekaj novega, veliko zgodovinsko podobo Sabink, in si za temo spet izbere spopad ženskega in moškega načela. Pariz zve o obstoju slike veliko prej, preden je dokončana in sliši o Davidovi hvali, da vse dela po naravnih golih likih (kar je bil slikarjev ideal, kot dokazujejo na primer ohranjena pripravljajna dela za podobo prisege v Jeu de pomme). Slikar razstavi Sabinke in vstopnina mu zaradi izjemnega zanimanja prinese precejšen izkupiček. To je bilo prvič, da je nekdo razstavil sliko na ogled za vstopnino. Tako

David postane na eni strani državni plačani slikar sodobnega, nedvornega tipa, na drugi pa prvi začne delati tudi na anonimnem trgu.

Ta protisloven položaj, ki je neprijeten že Davidu, postane kasneje nevzdržen, saj ubija vero v kakršnokoli poslanstvo. *Gesamtkunstwerk* je eno od zdravil za protislovno in neznosno situacijo, ki se je ideološko izražala v čaščenju Umetnosti. Univerzalno poslanstvo se je lahko ohranjalo le še z ustvarjanjem ideologije: tako nastane ideologija, ki umetnost utemeljuje kot novo religijo, tako je nastala ideologija, ki je umetnosti namenila vlogo duhovnega korektiva brezdušne industrijske civilizacije, in tako je nastala tudi Wagnerjeva zamisel o celostnem umetniškem delu. Wagnerjev problem pa tu ni nič manjši od problema kasnejših avantgard, ki se po bitkah nenadoma znajdejo v muzeju, priznane in pacificirane. Kajti, kdo pa danes vidi v Wagnerjevih delih kaj drugega kot malo težje uprizorljive opere? Celostno umetniško delo ni nekaj, kar je prisotno v delu, njegovi tehniki ali formi ali vsebini, ampak je neka ideologija univerzalnosti umetnosti in njenega poslanstva, ki deluje le med tistimi, ki jo privzemajo ali jim je vsaj prezentna, ko se srečujejo z umetniškim delom. Univerzalnostni, celostni, totalni efekt umetniškega dela je torej ideološko pogojen.

Ne gre pozabiti, da je šel umetniški program pri manj razvitih narodih in kulturah po drugačni poti. Tako je v Rusiji posebna nacionalna in revolucionarna vloga umetnosti, ki je dejansko imela nadartistično poslanstvo (podobno kot pri nas), vodila umetnike in estetike daleč proč od esteticizma in pridiganja o univerzalni vrednosti umetnosti. Černiševski je s svojo realistično ideologijo utilitarne odslikave že prišel do roba, ki ga je prestopil njegov učenec Pisarev: eliminacija estetske razsežnosti iz univerzalne človečnosti. Samo določena smer reagiranja na stiske Umetnosti je torej lahko že v devetnajstem stoletju pripeljala do zamisli celostne umetnine, medtem ko je druge vrste zasnova umetniškega družbenega poslanstva pripeljala do utilitarne artistične prakse prosvetiteljstva. Razlika med Wildovim Dorianom Grayem in Cankarjevim Martinom Kačurjem je razlika dveh tipov umetniške družbene drže. Na cankarjanski osnovi je možen umetniški socializem povsem drugačnega tipa od tistega, ki ga prav v smislu esteticističnega socializma izpoveduje Oscar Wilde.

Tako lahko ugotovimo, da je za odkritje *Gesamtkunstwerka* bila primerna le taka vrsta ideološke univerzalnosti, pripisane Umetnosti, ki je univerzalno gradila na toposu estetske funkcije avtonomne umetniške kreacije. Celostno umetniško delo je program estetske funkcije kot univerzalne humane in socialne, proti razbitosti in razdeljenosti človeka sodobne civilizacije.

1.5. Beauty in Action

Blagovna znamka *Beauty in Action* kot oznaka Wagnerjeve zamisli GKW je več kot samo običajna postmoderna ironizacija. Wagner je trdno verjel, da obstaja le ena sama in enkratna umetnost, ki je vsemogočna in trenutno tudi vseodsotna. Pri Grkih je živela organsko življenje v njihovi javni zavesti, toda razkroj tragedije je odprl pot razdruženju umetnosti, kar je le vidna posledica izginjajoče človeške univerzalnosti. Rezultat razločevanja Umetnosti je za Wagnerja sicer lahko napredovanje v lepoti, ne more pa biti napredek človeške svobode in skupnosti, ki jima je univerzalnost umetnosti izraz in krepilo. Njegov poudarek je zastavljen na nasprotni strani

Kantovega, ki v § 52 *Kritike presodne zmožnosti* priznava, da je kombinacija umetnosti lahko bolj artistično dovršena, vendar mu je bolj všeč enostavno umetniško delo, saj enovrstna lepota čisteje zaposluje naše duševne sposobnosti. Prav v tej razliki med stališčem 18. in stališčem 19. stoletja je tudi viden tisti premik, ki govori v prid rabe termina GKW le za obdobje modernizma v ožjem pomenu besede (druga polovica 19. stol. in 20. stoletje). Kant v svojem času, ki je ljubil predvsem koncentracijo, absorbcijo uživalca umetniškega dela v umetniško delo, v spajanju razdeljenih umetniških zvrsti ne more videti kaj več kot le kopičenje izraznih sredstev. Zanj je vsa umetnost v smotrnosti brez smotra in v ustreznem razmerju uživalca do umetnosti. Wagner pa, čeprav tudi sam častilec samosmotrnosti oz. estetske vrednosti umetnosti, prav z Umetnostjo kot eno, skupno in edino, rešuje življenjski-družbeni-zgodovinski problem dekadence človeka kot individua, ki je izgubil svojo pravo domovino: skupno človečnost posameznikov, ki jo lahko obudi v življenje le Umetnost. Kant potrebuje zvezo med svobodo individua in nujnostjo narave in jo najde v estetiki in teleologiji, ki dokazujeta možno samosmotrnost človeške dejavnosti in možno napredovanje človeštva (zato ima pri obeh pomembno vlogo zbujanje moralnega entuziazma kot znaka te sposobnosti). Wagner potrebuje novo rešitev za izgubljeno celoto človeka kot hkratnega individua in avtonomnega člana skupnosti, in to rešitev ne najde v religiji ali mitologiji, ampak prav v Umetnosti kot dejavnosti tega povezovanja. To težnjo k obnovi človeške skupnosti in celostnosti človeka lahko za nazaj tolmačimo tudi kot predhodnico *Blut und Boden*, teorije udomitve človeka v njegovo prvotno gnezdo, vendar (poleg tega, da je to »krivično« do Wagnerja ali do Nietzscheja) Wagnerjev ideal le še ni stara dobra, tako rekoč vaška skupnost. Wagner izrazito poudarja samostojno individualnost kot vrednoto, ki se v skupnosti ne sme izgubiti, tako kot poudarja umetniške načine izražanja kot samostojne in pomembne avtonomne komponente celostne umetnine (in zato ima pri njem orkester več kot le vlogo spremljave, kulise in celoten gledališki prostor pa niso le lupina dogajanja, recitativ ni le uvod k ariji, besedilo ni le pretveza za glasbeno mojstrovino itd.). Ta individualnost še ni tako obremenjena z raztrganostjo, da bi si želela izgubiti lastno za-sebe-bivanje, ampak še upa v možnost strnitve avtonomne individualnosti v celoten kolektiv. Že generacija po Wagnerju je zdvomila o tem in Tonniesovo forsiranje nerazčlenjene skupnosti starega sveta kot ideala v nasprotju z urbano osamljenostjo individua (ločitev na *Gemeinschaft* in *Gesellschaft*) najavlja tudi ustrezno spremembo v tistem delu umetnosti, ki obravnava ta problem položaja človeka; na primer pri Knutu Hamsunu, ki postavlja vaškega potepuha in vandrovcia visoko nad mestnega sebičnega delavca ali pohajča.

Wagner meni, da je Umetnost treba ustvariti na novo. Človek mora postati lep in močno bitje, in ta cilj lahko doseže le s pomočjo Umetnosti, ki je enkratno prikazovanje človeške tragedije, tj. slavlja univerzalne in osvobodjene človečnosti v človeštvo zvezanih individuov. Ta univerzalna in mogočna človečnost je dejanski cilj *Beauty in Action*, totalne umetnosti in programa GKW.

Ko torej govorimo o celotni umetnini, se vedno srečujemo z dvema problemoma, ki ju rešuje ta projekt: problem ločitve Umetnosti kot *Institution Kunst* od neposrednosti družbene veljavnosti in relevantnosti v lasten avtonomni svet in problem delitve človeka na individua, ločenega od neposrednosti udomitve v družbenost oz. človeštvo.

Wagner ta problem seveda rešuje drugače kot avantgarda, ki ne verjame več v preproste, tako rekoč še vedno tehnične rešitve, kakor jih predlaga Wagner. Avantgarda ima tudi do Umetnosti in Družbe kot domovine človeka drugačno razmerje kot Wagner, razmerje negacije, in od te negacije hkrati pričakuje nastanek novega človeka in nove družbe. Vendar pa je avantgarda hkrati tudi v estetskem in ne le v ideološkem pogledu drugače usmerjena od umetnosti *Blut und Boden*, ki se vrača v neproblematično preteklost z nostalgijo v mesto priseljenega kmeta - Tavčarjevega škrica, ki bi si rad vrnil mladost in naravnih kmetijskih moči s pomočjo brhke mladenke.

1.6. Avantgarda in totalitarnost

Zgoraj navedena ločitev med rešitvijo obeh problemov po *Blut und Boden* in avantgardnim razmerjem do Umetnosti in Družbenosti nam že govori nekaj o danes sicer tako »postmodernem« enačenju avantgarde in totalitarnosti.

Avantgarda zavrača oboje: esteticizem in utilitarizem. Zavrača torej religijo umetnosti oziroma povzdigovanje njenih rešilnih človeških in družbenih moči, pa tudi spuščanje umetnosti na raven uporabnosti oziroma tistih ciljev, ki jih od nje zahteva meščan ali kak ideolog. Hkrati pa je tu očitno neko protislovje, saj se ta avantgarda obenem zelo radikalno zateka v avtonomijo umetnosti (posebej v obdobju zdvo mljenja o kakršnikoli optimalni projekciji, pa tudi v drugih zvezah med estetsko in politično ideologijo, ki privedejo do konfliktov), in se je pripravljena do absurdnosti vdinjati vsakdanjim potrebam (na primer z oblikovanjem uniform, peči za najboljši izkoristek toplote v ruski trdi zimi porevolucijskega pomanjkanja in podobno). Umetnost ji je enkrat »baba kapriciozna« (Majakovski) in njeni muzeji so vredni uničenja (dada), spet drugič pa z užitkom proizvaja nesmiselne »uporabne predmete« kot posmeh utilitarnosti in se vrača v družbeno osvobojene enklave sna in hrepenenja (poetizem) ter slavi čisto estetskost. Avantgardna pozicija je torej skrajna, vendar njena skrajnost pozna različne pole. Podobno je tudi z njenim razmerjem do totalitarnosti. Če je mogoče najti kaj totalitarnega v skrajnem produktivizmu, je kaj takega odveč iskati pri češkem poetizmu. Patos avantgardnega napada na univerzalno, harmonično in človeško lepoto Umetnosti je treba jemati zelo previdno. Tudi Tristan Tzara je pojasnil, da ni nobene potrebe, da bi rušili Umetnost, ko pa se je zrušila sama od sebe.⁸ Podobna ugotovitev je tudi v manifestu Rdečega pilota: »Observatorij ne Odslikava, Observatorij ne Ruši, Observatorij samo Opazuje razpad.«⁹ Fragmentacija lepega, dobrega in človeškega ni stalno prisoten program avantgarde, je pa vedno njena ugotovitev in začetna točka. Ko torej pri nekaterih avantgardnih projektih poudarjamo totalitarni moment, moramo vedeti, da obstajajo številni različni avantgardni programi, ki niso totalitarni. Sicer pa si oglejmo »Zmago nad Soncem« kot GWK in preizkusimo pri tem futurističnem projektu tezo o totalitarnih inspiracijah ali ciljih avantgarde.

Zmaga nad Soncem je bila uprizorjena v začetku decembra 1913, pripravili pa so jo

8. Tako navaja tudi Miklavž Prosenec v svoji dragoceni študiji *Die Dadaisten in Zürich*, H. Bouvier and Co. Verlag, Bonn 1967, str. 66.

9. Plakat gledališke skupine 'Rdeči pilot', ki pripada Neue Slowenische Kunst, vsebuje Manifest Kozmo Kinetičnega Gledališča 'Rdeči Pilot', I. ljubljana 1988.

člani tedanje »Zveze mladih« (kasnejša levica v umetniški zvezi, ki je prešla na pozicije revolucije) Velimir Hlebnikov (prolog), Aleksej Kručonih (libreto), Mihail Matjušin (glasba) in Kazimir Malevič (inscenacija in kostimi). Kolektivno delo z izrazito poudarjeno uporabo vseh izraznih možnosti, ki so mu z nekaj posmeha tudi rekli opera, je imelo za cilj (kot je izpovedal tudi avtor glasbe) rušenje simbolov in prek njih rušenje institucij. Celotna vsebina je za današnjega gledalca dovolj jasna (pred leti je opera doživela berlinsko uprizoritev in bila razglašena za odkritje), namreč protimitološka upodobitev mita. Ali bi lahko rekli, da delo simbolizira slovo Umetnosti od aure? Kakorkoli že, gre dobesedno za zmago nad soncem kot simbolom enoumnega, centralnega, iz svetosti urejenega sveta. Če se torej sodobni misleci pritožujejo, da je modernizem uničil vse tabuje in s tem naredil v imenu radikalnega razuma veliko škodo človeški orientaciji v svetu, ki ne trpi izključno racionalnega ravnanja - potem je prav *Zmaga nad Soncem* lahko kronski dokaz take usmeritve radikalnega modernizma. Znano je, da je prav za scenografijo tudi Malevič napravil radikalni sklep iz redukcije likovnosti, saj je *Zmaga nad Soncem* prva javna pojavna oblika njegovega suprematističnega kvadrata in druge »abstraktne simbolike«. Delo je značilen primer izdelave optimalne projekcije na ravni umetniškega dela, torej ne le v obliki manifesta. Prav zaradi označenosti celotnega teksta in uprizoritve z optimalno projekcijo je treba besedilo brati z ideološkim orodjem. Podobno vprašanje se postavlja ob analizi avantgardnih manifestov, ki niso le izjave kredo kot nekateri predavantgardni manifesti, ampak je v njih hkrati vedno dejavno tudi razmerje do lastnega delovanja, ki v naslednji fazi žene avtorje vedno dlje in tudi narazen. Za analizo te vrste umetniških del avantgarde je treba povezati estetski in ideološki pristop v enoten in najti tisto razpoko, v katero vstopa sredi ideološkega diskurza o namenih avantgarde estetska funkcija kot samonanašanje, ki sprevrača ideološko izjavo hkrati v posmeh. Pod vsiljenim trepetanjem estetske funkcije, ki vedno vnaša odnos do same sebe oz. prenaša pozornost z označenca na označevalca, se ideološki diskurz obnaša tako kot predmet vsiljene vibracije: lomi se njegova pomenskost, ki je tako ali tako zgrajena le na zlorabi estetske funkcije (estetizaciji politike), in njegov neposredni pomen pade v vodo. Ta postopek sicer ni vedno uspešen, vendar je dovolj značilen, da lahko imamo Benjaminov predlog (v politizaciji estetike nad estetizacijo politike) za izkušnjo dveh optimalnih projekcij avantgarde in njenih izplenov.

Problem, ki se je avtorjem zastavil v »Zmagi nad Soncem«, ni predvsem rušenje mitologije in simbolike Sonca - vsaj leta 1913, na predvečer vojne v ruskih mračnih razmerah to verjetno ni mogel biti največji problem, saj je tam vsaka »klofuta družbenemu okusu« imela neposreden političen pomen in vedno pripravljene sprejemnika. Toda spomnimo se težav in muk ruskih romanopiscev devetnajstega stoletja, ki so se po svojih kritičnih romanih lotevali še pisanja optimistične in pozitivne epopeje človeka, a niso nikakor prišli do konca in zaokroženosti. Nekaj analognega se dogaja tudi z avantgardo, kadar skuša pozitivno izraziti optimalno projekcijo. Forma GKW (in *Zmaga nad Soncem* je GKW) sili k takemu poskusu. Kakor hitro pa zapusti polje negativnega, zapusti polje antiestetskega oz. antiestetske uporabe estetske funkcije in vstopi v ideološki prostor brez omenjenega vsiljenega rezonančnega vibriranja. Politizacija estetike postaja tu programska izjava. Pri tem je

pomembno, 1. da je razlika med ideološko in estetsko univerzalnostjo pogosto nabita z veliko močnejšimi in globljimi konflikti, kot so to bili med mitologijo in estetsko funkcijo v antiki; in 2. da obstajajo zelo raznoliki predlogi, kaj naj bi bili univerzalna zamisel nove družbenosti ali človeškosti. »Zmago nad Soncem« po bitki zoper Sonce sklepa naslednja trditev: »Vse je dobro, kar se dobro začne in nima konca!«¹⁰ Totalno mitološko univerzalnost Sonca, okrog katerega se vse vrti, zamenja modernistična predstava o stalnem napredovanju brez vnaprejšnjega osišča, zato pa - z dobrim začetkom, namreč z zmago nad osiščem samim. Konca ni. Ta nedvomno totalna in univerzalna podoba, ki izraža tudi predstavo avantgarde o lastnem načinu napredovanja od začetka k začetku, je povsem druge vrste, kot so osrednje in izhodiščne trditve v totalitarnih ideologijah. Te svojo že dokončno in povsem v meje vseobsežnega spoznanja ujeto neskončnost predpostavljajo, njihova točka opore je zagotovljen dobri konec (ta tudi posvečuje slaba sredstva oziroma bedne začetke). Avantgarda izniči garanta resnice in smotrnosti (Sonce), sodobna totalitarna ideologija pa nadomešča razsvetljenega garanta možnosti stalnega napredovanja (razum in moralni entuziazem) z oblastnim garantom (narod, razred in njegovi oblastni politični zastopniki) in moralnim fanatizmom. Če je Kantov dokaz napredovanja moralni entuziazem ljudi ob pogledu na francosko revolucijo, potem je moralni fanatizem eshatologija udeleženosti v svetovnozgodovinski akciji. Tako je to pri stalinistični ideološki zasnovi: »V 'Kratkem kurzu zgodovine VKP(b)' je rečeno, da marksistično-leninistična filozofija predstavlja teoretične temelje komunizma, teoretično osnovo boljševiške partije... Komunistična partija gradi svojo politiko na trdni znanstveni osnovi. Komunistična partija si ne postavlja neuresničljivih smotrov, njeni smotri so vselej realni. Ko si naša partija postavlja veličastno nalogo - zgraditi komunistično družbo, si te naloge ne postavlja samo zaradi tega, ker je komunizem najboljši družbeni red, ki najbolj ustreza našim idealom in težnjam. Ne, partija meni, da je komunizem nujen rezultat družbenega razvoja, da mora komunistična družbena ureditev prav tako nujno zamenjati kapitalistično, kakor dan zamenja noč.«¹¹ Trdna gotovost, ki loči ta diskurz od *Zmage nad Soncem*, je seveda vidna, tako kot tudi jasen garant resnice - komunistična partija. Vendar pa je tu najbolj značilen opis utemeljenosti smotra-končnega cilja: ne gre za to, da je ta cilj (komunizem) najboljši, izraz vseh naših stremljenj, sreča za vse ljudi. To je postranskega značaja. Pomembno je, da je ta cilj preprosto neogiben, in v imenu te neogibnosti se partija šele lahko dvigne na pozicijo avtoritete. Ta neizprosna jemlje napredku značaj napredovanja: brez svobodne volje ni napredka, saj ta ni odvisen od naše sposobnosti, dokazane v moralnem entuziazmu, ampak samo zahteva našo akcijo fanatičnega tipa, da bi se neizprosna neogibnost čimprej uresničila. Kaj je lahko bolj nasprotno zamisli, ki jo kot »pozitivno« predlaga *Zmago nad Soncem*?

2. Postmoderna

2.1. Ali je možna postmoderna celostna umetnina?

Harald Szeeman trdi, da je GWK le neobstoječa obsesija (leta 1983, ob razstavi *Der*

10. "Zmago nad Soncem" v: *Sovjetska kazališna avantgarda*, Cekade, Zagreb 1985, str. 329.

11. G. Glezerman, *Marksistični filozofski materializem*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1949, str. 6.

Hang zum Gesamtkunstwerk), in poudarja, da je totalitarna država uresničitev celostne umetnine,¹² toda podlaga za njegovo trditev je že postmoderna. Njegova kritika briše vsako ločnico med avantgardno in modernistično optimalno projekcijo estetske funkcije (=GKW) in ideološko totalitarno projekcijo neizprosnega cilja. Postmoderne okoliščine, tako kot jih opisujejo zagovorniki in nasprotniki, ki tarnajo nad njimi, se zde nasprotne zamisli celostne umetnine: razsrediščena subjektivnost brez univerzalnih pretenzij (ki je vsaj sorodna »Zmagi nad Soncem«!), smrtni udarec (neo)avantgardni smotrnosti in angažiranosti umetnosti ali vsaj z dolgočasnost zaradi take rabe umetnosti, izgubljena vera v zgodovinski napredek vsake vrste, vse univerzalno obtoženo kot totalitarno, vrnitev pomena obrtne spretnosti v umetnost in s tem njeno konstituiranje kot Umetnosti proti avantgardnim težnjam po rušenju, in tudi drugo, vse to kaže, kot da je pojav celostne umetnine v postmodernej umetnosti vsaj arhaizem in atavizem, če je sploh možen. V imenu nasprotovanja fanatizmu se ukinja tudi entuziazem (ni naključje, da skuša npr. Vukašin Pavlovič govoriti prav o obnovi utopičnih energij, četudi v kontekstu novih družbenih gibanj, in tako vpeljati možnost obnove entuziazma), v imenu nezadovoljstva nad estetsko akcijo se ukinja tudi relevantnost estetske funkcije za »druge svetove«.

Vprašanje pa je: kako potem pojasniti obstoj in namen retrogardnih projektov, kakršen je tudi Neue Slowenische Kunst (ki pa ni edini te vrste)? Vedno je seveda pri roki preprosta ugotovitev, da NSK ni samo antipostmoderen pojav, ampak tudi totalitaren program. Saj tako sami pravijo, kajne? Nasploh je značilno, da so se prevarali tisti branilci NSK, ki so bili prepričani, da ji je pri nas vladajoča političnost in ideološkost tisti pretesen jopič, ki rojeva nasprotovanje in »napačne« sodbe, da gre za totalitarizem na delu. Res je, da so nasprotovanja pri nas pač bila značilno domače socialistično obarvana in nacionalno zabeljena, tako kot sprejemanja in strinjanja in obrambe. Toda hkrati je tudi res, da ima svetovna recepcija podobne značilnosti poudarjanja spornosti in nejasnosti, ko gre za totalitarizem, tam pa, kjer je »nacizem« še javni pojem in ima zgodovinsko travmo, je seveda tako tudi, ko gre zanj.

Toda tudi če sprejmemo pojasnilo, ki tolmači NSK preprosto kot retrogradno totalitarnost (in torej ne kot retrogardo), moramo še vedno razložiti, kako je mogoče, da se v postmodernej dobi proizvajajo taka umetniška dela, in kako je možno, da celo delujejo.

2.2. Sublimno med Kantom in postmodernostjo

Umetnost v procesu osamosvajanja in organiziranja v Institucijo Umetnosti se skuša okarakterizirati z različnimi skupnimi pojmi, od katerih se v 18. stoletju »prime« kot univerzalna oznaka »lepo«. Značilno za nastajanje skupnega pojma je tudi to, da po sprejetju lepega kot skupne značilnosti sama oznaka »lepe umetnosti« izgubi pomen in ostane kot skupen naziv le »umetnost«; medtem ko postane naziv lepe umetnosti v nekaterih jezikih posebna oznaka za likovno umetnost (v angleščini pa ločnica med »art« kot umetnostmi in »arts« kot likovnimi umetnostmi še vedno terja tudi

12. Harald Szeeman, uvodni tekst v katalogu razstave *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Zurich-Dusseldorf-Wien 1983.

pojasnjevanje, kaj imamo v mislih). Med največ uporabljanimi pojmi je poleg lepega tudi pojem sublimnega, vzvišenega. O njem je bila dokaj živa filozofsko-estetska razprava zlasti v angleškem prostoru 17. in 18. stoletja. Kant v svoji tretji kritiki vnaša ločevanje med lepim in sublimnim na način, ki je relevanten za razumevanje celostne umetnine.

Sublimno je nekaj drugega kot lepo, ker je povezano s kaotično neskončnostjo in brezobličnostjo »vzvišenega« predmeta (naravnega ali umetnega). Tako lepo kot vzvišeno sta predmet občudovanja zaradi samih sebe, kot smotrnost brez smotra. Toda izvor vzvišenega ne more biti predmet sam, marveč so to ideje Uma, ki stremijo k prestopanju vseh meja zaradi svoje univerzalne sle po dojetju in zajetju vseh stvari do konca v neprotislovno, absolutno enotnost in absolutno totaliteto. Vzvišeno je sposobnost Uma, da v končnih čutnih predmetih prepozna absolutno totaliteto neskončnega napredka. Vzvišeno je nasilje Uma nad čutnostjo, ki navdaja našo idejo nravnosti z entuziazmom (neka vrsta *Morality in Action*). V umetnostih si vsemogočnost univerzalne moralne ideje podvrže estetski objekt. Tako vzvišeno ne prinaša nikakršnega neposrednega estetskega užitka. Radost v vzvišenem je posredna in sprva tudi nekaj neprijetnega, celo grozljivega. Če za Hegla ni lepote v naravi - potem za Kanta ni lepote v vzvišenem.¹³ Z današnjega gledišča bi lahko rekli, da je vzvišeno moralen učinek avtoritarne moči Uma, ki si podvrže ozemlje čutnega in s tem poenoti naše zmožnosti refleksije v moralni entuziazem. Kant tako na samosvoj način rešuje dilemo, ki ji je filozofija umetnosti 18. stoletja posvetila tolikšen del svojih moči: dilemo med neposredno čutnim užitkom v umetniških ali lepih predmetih in zmožnostjo umske in razumske presoje teh predmetov, ki naj bi presegala preprosto stališče okusa, ki ga je pri teh stvareh zagovarjalo 17. stoletje. Ne le da določa poseben status estetskih sodb, ampak tudi loči učinek lepega kot neposreden čutni užitek od učinka vzvišenega, pri katerem vstopa um v igro neposredno kot oblikovalec učinka - in s tem estetski učinek prevaja v moralni.

GKW je grajen na učinku vzvišenega, tj. tako, da neestetske funkcije gospodujejo nad estetsko, vendar ne tako, da bi jo odrivale na margino dela (na primer s poudarjeno ideološko sporočilnostjo), ampak tako, da estetsko funkcijo prekrije neki skupen moralni smoter, ki tako rekoč parazitira na estetskem. Moderni GKW je umetnina, organizirana kot tančica, ki visi na osrednji univerzalni ideji in ne omogoča gospodstva samozadostne estetske funkcije, ampak vzpostavlja moralni entuziazem in tudi utopični entuziazem estetskega *per se*. To kaže, da avtonomija estetskega nikdar ne doseže popolnoma in v celoti svojega cilja in da trud, vložen v obujanje univerzalne estetske moči, paradoksalno pripelje ideje in ideologije na osrednje in izhodiščno mesto umetnine. Celostna umetnina je kot projekt zgrajena na ideologizaciji estetskega. V dvajsetem stoletju postanejo univerzalne absolutne ideje momenti organiziranih oblik »pogledov na svet« oz. svetovnih nazorov. Z nastankom te ideološke forme GKW dejansko vstopa v območje vpliva totalitarnosti, saj pomenijo ti »pogledi na svet« edino še preostalo vseprisotno obliko univerzalne težnje Uma, da bi si podvrigel vse in

13. Immanuel Kant, *Kritika moči sodjenja*, BIGZ, Beograd 1975, ali druge ustrezne izdaje Kanta, paragrafi 23-29.

prišel do svojih skrajnih neskončnih meja. Ali to zveni sorodno optimalni projekciji, ki jo odseva *Zmaga nad Soncem*? Ideologizacija estetskega v svečanostih celostnih umetnin dvajsetega stoletja je vir vzvišenega, vendar prej fanatizma kot moralnega entuziazma.

2.3. »Pogled na svet« kot univerzalna forma moderne ideologije

Od ideologov francoske revolucije do univerzalnih pogled-na-svetovskih samozadostnih sistemov je dolga pot, posejana tudi s pomembnimi diskontinuitetami in razlikami. Tudi če trdimo, da vse ideologije težijo k totalitarnosti, ali vsaj, da uporabljene v umetnosti proizvajajo totalitarne učinke, še vedno velja, da nobena ideološka forma ni prišla tako blizu totalitarni vladavini kot ideologije svetovnonazorskega tipa organizacije. Te se organizirajo v formi univerzalne znanosti in terjajo neprestano entuziastično, pravzaprav fanatično bojevniško stanje duše in uma. V nasprotju s klasično skromnostjo (*Sunt certi denique fines, Est modus in rebus*) postanejo te moderne ideologije vulgarna podlaga za *allgemeine Wissenschaft* in narekujejo univerzalne cilje, ki ne trpijo meja in ne priznavajo nikakršnih napak in pomot. Preprosta in vulgarna vsemogočnost teh ideoloških form je lahko obtožba zoper racionalistične in razsvetljenske ideale človečnosti razuma, pa tudi izhodišče postmoderne kritičnosti.

Ideologije pogleda-na-svet so celostno organizirale um, in ta je imel zelo vzvišene učinke, ko je pričel pritiskati na umetniško področje. Vzvišeno 20. stoletja se pojavlja v Nürnbergu na nacističnih praznovanjih, v optimističnih tragedijah socialističnega realizma in njegovih prvomajskih paradah, v umetninah, ki so igrale vlogo čutnih predmetov, kamor se je investiral nadčutni in nesnovni univerzalni ideološki pomen. To se je dogajalo vsakič in povsod, ko in kjer je univerzalna ideološka forma povzdignila posameznike k strašnemu moralnemu entuziazmu. Umetnost sama po sebi nima take moči, ideja, da je entuziastični učinek nastal zaradi estetske moči umetnosti, je laskava, toda zmotna. Totalitarni učinek umetnosti je prav rezultat učinka GKW tistih umetniških del, ki estetsko univerzalnost (samosmotrnost in samonanašanje) uspešno podrejšo ideološkim učinkom svetovnonazorske organizacije. To dokazujejo tudi mešani in odklonilni, celo prestrašeni učinki, ki jih imajo iste umetnine in svečanosti na tiste, ki nimajo svetovnega nazora entuziastičnih udeležencev. V nekem smislu je totalitarna umetnost res realizirala avantgardno stremljenje po prehodu iz umetnosti v življenje, in to na edini možni način: s posredovanjem ideologije, ki igra tu vlogo uma kot budilca sublimnih efektov estetskega.

Postmodernistična podmena, da je treba totalitarne ideologije zavreči, sugerira, da nam niso več potrebne in da ne učinkujejo več. Morda res ni več posebnega entuziazma, ki bi bil povezan z njihovim učinkovanjem (o tem je pri nas mogoče vedno bolj dvomiti), vsekakor pa se da reči, da se na neki čuden način najpogosteje vendarle vedemo, kot da bi še učinkovale. Skratka, rešitev, ki jo je iznašla »povojna doba«, s tem da je si je na primer Hitlerja prikazala kot »štepšla« s počenim glasom in popolnoma norega, ki je poleg tega tudi malomeščan, ni uspešna. Vprašanje je, ali je uspešno tisto postmoderno zavračanje totalitarnosti, ki ne sprejema dejstva, da je

netotalitarnost umetniškega dela danes predmet zapletenih strategij in taktik, ne pa le stvar preprostega zavračanja.

2.4. Neue Slowenische Kunst kot GKW ali duh neuspeha postmodernizma

Celostna umetnina postmoderne dobe se da organizirati kot svobodna igra vzvišenega, še vedno osredotočeno na zavržene, a še vedno aktivne in strašljive ideološke forme. Če obrtni moment v postmoderni podčrtava tehnično spretnost in sposobnost, ki prinaša zadoščenje in radost, in zato nekatera postmoderna dela sežejo celo po auri popularnosti, potem retrogardni moment celostne umetnine, organizirane s pomočjo zveze med umetnostjo in ideologijo, izraža prepovedano, toda obstoječo sorodnost med estetsko vzvišenim in ideološko totalitarnim. S tem ogroža postmoderno prepričanje, da lahko obrnemo hrbet totalitarizmu kar s tem, da presežemo umetniški modernizem z avantgardo vred. Zato moramo začetna stališča Laibach Kunta vzeti zares: »Umetnost in totalitarizem se ne izključujeta... Laibach analizira odnos med ideologijo in kulturo v poznem obdobju, prezentiran skozi umetnost... Laibach je vrnitev akcije v imenu ideje.«¹⁴

V verziji NSK je celostna umetnina postala ritualna igra posvečenih ideoloških form, ki silijo Umetnost, da se preoblači v vzvišenost, in to v času naše slabe vesti, ki izhaja iz odsotnosti moralnega entuziazma (znak izgubljenega zaupanja v vseobsežne celostne poglede na svet, ki so nastali na estetskem, nacionalističnem ali socialističnem gnojišču »univerzalnega poslanstva«), in v času, ko ni nobenega pravega nadomestila, ki bi omogočalo kako drugačno formo celostne usmerjenosti Uma. Učinek je zato ravno nasproten Kantovi interpretaciji vzvišenega. Četudi je v spektaklu NSK zagotovo kaj univerzalnega, manjka univerzalna ambicija gledalčevega Uma. To veliko učinkoviteje kot vsak drug potujitveni učinek onemogoča estetsko zadoščenje, zato pa sproža vsakovrstne ideološke reakcije, ki dokazujejo, da je prepovedan le moralni entuziazem, ne pa tudi posedovanje ideoloških sistemov, ki so neuničljivi in edini živi ostanek univerzalne ambicije Uma. Soočeni z vzvišenim umetniškim obredom univerzalnega ideološkega nasilja smo preplašeni zaradi lastnega nelagodja v vzvišenem, tj. zaradi tega neskončnega napredovanja absolutne totalnosti, ki kot nekakšna naravna in neobvladljiva sila koraka naprej kljub postmodernim okoliščinam našega uma. Poslednja predstavitev NSK GKW Raketa kaže, da tudi retrogarda ni zmogla vzdržati te napetosti in se je - podobno kot avantgarda - začela umikati v avtonomijo umetnosti.

Nikakršne zmage nad univerzalnimi svetovnonazorskimi ideologijami ni pri NSK GKW. V tej celostni umetnini straši duh neuspeha postmodernizma. Zgodovinski fatum GKW je očiten, saj je univerzalno mitologijo kot podlago antičnega organskega GKW možno nadomestiti samo z ideologijami kot modernimi organizacijskimi formami univerzalne evropske individualizirane in hkrati v množici udomačene človečnosti.

Morda pa se kljub temu prava univerzalnost skriva v prosti deklinaciji atomov in ne v zmagi nad soncem.

14. Manifest skupine Laibach, v: *Nova revija*, Ljubljana (13/14, 1983), str. 1460-1461.