

## UMETNIŠKE PRAKSE V REVOLUCIONARNIH PROCESIH

**Povzetek:** Članek obravnava demokratizacijske procese v Vzhodni Evropi konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let 20. stoletja v luči specifične izraza in intenzivnosti umetniških praks. Hipotezo o soodvisnosti umetniških praks in revolucionarnih procesov utemeljuje s pregledom teorije revolucij in umetnostnozgodovinskih teorij in se do demokratizacijskih procesov v Vzhodni Evropi opredeli kot do revolucij. Ob natančni analizi družbene prisotnosti in sporočilnosti posameznih umetniških medijev se izpostavlja kot poseben problem zgolj navidezna homogenost vzhodnoevropskih socialističnih režimov, katere navideznost potrjuje tudi raznolikost umetniških praks, ki jih je mogoče povezati s specifično demokratizacijskih procesov.

Konsistenca iz polja soodvisnosti umetniških praks in revolucionarnih procesov, ki ji je mogoče slediti skozi vse revolucije v moderni zgodovini, je linearnost diskurza nekaterih umetniških medijev, ki znatno olajša pretok informacij, namenjenih legitimaciji revolucije. V zgodovini odnosa umetnost/družba so revolucije tiste, ki umetnosti omogočijo začasno premestitev z roba v središče družbe.

**Ključni pojmi:** umetniške prakse, revolucija, vzhodna evropa, moderna zgodovina

524

### Praksa in teorija modernih revolucij

Kolaps socialističnih režimov v Vzhodni Evropi je zaznamoval konec "kratkega" 20. stoletja. Marsikoga je presenetil, vseh pa spet ne; že leta 1984 je Rastko Močnik v uvodniku ene od številčk Mladine napovedal neogiben in skorajšen konec socializma v Jugoslaviji. Tomaž Mastnak je v Vzhodno od raja leta 1992 ugotavljal, da "je vrnitev revolucije predstavljala najmanj pričakovan rezultat procesa demokratizacije in demokratične transformacije Srednje Evrope. Večina opazovalcev, novinarjev in interpretatorjev so presenetili sami dogodki. Fascinirali so jih toliko bolj, ker jih niso predvideli. Kako je mogoče, da je zgodovinsko neogiben dogodek ušel napovedim? Čeprav družboslovje s tem ni bilo na ravni svojega izvirnega programa, to ni zmanjšalo človeškega navdušenja humanistov pred dejstvom, da so njihove politične želje postale realnost. Eventualni občutek krivde je samo še začinil politični užitek, čast se je znanosti povrnila preko retrospektivne teleologije Dejstva." (Mastnak, 1992: 5)

Dobro desetletje kasneje se zdi, da presenečenje ni bilo tako popolno, da bi res

\* Dr. Cirila Toplak, docentka na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani.

moralo pri družboslovcih zbuditi občutek krivde in nezmožnosti slediti osnovni ideji družboslovja - teoretiziranju družbenih procesov. Spremembe so bile v zraku povsod v Vzhodni Evropi, "big picture", ki bi napovedovala skoraj sočasen zlom vseh socializmov, pa nihče ni sprevidel. V kontekstu sodobnosti si je bilo tudi težko predstavljati, da bi procesi demokratizacije lahko eskalirali v "revolucije" - do bo "ljudstvo" res šlo na barikade tako kot skoraj točno dvesto let poprej. Evropa bi pač znova potrebovala kakšnega Kanta, da bi jo ocenil z razdalje! (Zanimivo bi bilo zamisliti se nad faktorjem vpliva, ki ga je na skoraj sočasne revolucionarne dogodke v Vzhodni Evropi imelo odmevno praznovanje dvestoletnice francoske revolucije in njeno obujanje. Vprašanje je tudi, v kolikšni meri se v javnosti ni uporabljal izraz "revolucija", ker je v zavesti najširšega kroga ljudi "revolucija" nekaj krvavega, in revolucionarno dogajanje ni *postalo* revolucija, ker ga tako nismo hoteli poimenovati, čeprav je to ves čas bilo.)

Težko napovedljivo je bilo morda, da se bo padanje domin začelo v Sovjetski zvezi, ko pa se je začelo prav tam, si ni bilo več tako težko predstavljati, da bodo domine popadale tudi povsod drugod za železno zaveso. Tukaj so opazovalci na Zahodu imeli več sreče kot pameti. Sklepanje, da če pade socializem v Sovjetski zvezi, mora tudi povsod drugod na Vzhodu, se je izkazalo kot točno, čeprav je temeljilo na zmotnih osnovah, ki jih bomo vzeli pod drobnogled nekoliko kasneje.

Naslednja dilema, ki je zaposlovala družboslovce v devetdesetih, je bilo vprašanje, ali je pri zlomih evropskih socializmov dejansko šlo za revolucijo, kar je znova potegnilo na plano in deloma generiralo številne revoliucijske teorije. Tukaj se ne zdi presenetljivo, da so bili v skladu z nacionalno revolucionarno tradicijo najaktivnejši Američani in Francozi. Theda Scokpol (Scokpol, 1980) definira več modelov družbenega vedenja, ki določajo naravo konflikta, ki generira revolucijo. Po "psihološko agregacijski" teoriji pride do politično pogojenega nasilja, ko v stanje jeze zapade množica pripadnikov določene družbe, v kateri obstoječi ekonomski in socialni pogoji vzbujajo jezo, naperjeno proti političnim elitam. Večinoma ameriški zagovorniki te teorije, ki izpeljujejo revolucije dobesedno iz človeškega uma, uporabljajo v argumentaciji tudi psihološke modele in teorijo motivacijske dinamike. (Davies, 1962; Gurr, 1970)

Charles Tilly (Tilly, 1993) zagovarja "politični konflikt", ki izključuje možnost popolnoma spontane jeze v odsotnosti agitacije s strani organizirane družbene skupine, ki ima dostop do določenih virov. Po Tillyju je revolucija posebna vrsta družbene akcije, v kateri poteka boj za politično suverenost in odtujitev oblasti tistim, ki so jo posedovali dotlej. Nadalje obstaja teorija revolucije, po kateri gre pri revolucijah za intenco zlasti spremeniti nekatere ključne vrednote določene družbe, po potrebi z uporabo nasilja. Zagovornik te teorije, ameriški zgodovinar Chalmers Johnson (Johnson, 1966) trdi, da je družbeni sistem sestavljen iz institucij, ki definirajo splošne vrednote v družbi. Te vrednote se ponotranjijo v procesu socializacije, da lahko služijo večini odraslih pripadnikov družbe kot osebne moralne norme. Tudi politična avtoriteta je opredeljena v skladu s temi ključnimi vrednotami in do revolucije pride, kadar sistem vrednot ni več sinhron s konkretno družbeno realnostjo; rezultat revolucije je potemtakem zlasti transformacija ori-

entacijskih vrednot v primerjavi s prejšnjim političnim režimom.

Pri revolucijah ne moremo obiti marksizma, ki je generiral (ali bil spervertiran za) eno izmed revolucij z najdaljnosežnejšimi posledicami za 20. stoletje. Marksistična teorija revolucij se opira na teorijo medrazrednega konflikta in temelji vzrok za izbruh revolucije na prevelikem zatiranju določenega družbenega razreda, posledice revolucije pa napoveduje zlasti kot spremembo produkcijskih odnosov. Leninizem kot podteorija (ali perverzija, če hočemo) marksistične teorije revolucije predpostavi začasno diktaturo poklicnih revolucionarjev do dokončne politične "zrelosti" proletariata, Herbert Marcuse pa teoretizira kasneje tudi revolucionarno etiko (Marcuse, 1970). Čeprav se zdi malo verjetno, da bi v realnosti totalitarna oblastna struktura sama od sebe sestopila z oblasti, se je vsaj v nekaterih bivših socialističnih državah, seveda ob pritiskih opozicije, javnosti in tujine, konec osemdesetih let zgodilo prav to. Theda Scocpol je pri teoretiziranju revolucije kombinirala marksistično teorijo in teorijo političnega konflikta že pred "revolucionarnim" dogajanjem v Srednji in Vzhodni Evropi, pa se njeno delo torej retrospektivno kljub temu izkaže za učinkovito teoretsko osnovo, ki prestane preizkus časa.

Charles Tilly pa je teoretiziral revolucije po tem dogajanju in ga je v definicijah seveda poskusil zajeti. Čeprav se z ortodokšno definicijo, da je "revolucija edinstven dogodek, ki za zmeraj spremeni zgodovino celotnega naroda in se lahko zgodi samo v izjemnih okoliščinah" ni oddaljil ne od resnice ne od marksistične teorije revolucij (dejansko sta po tej definiciji bili ameriška revolucija 1776 in boljševiska revolucija 1917 sploh edini "pravi" revoluciji, saj je francoska revolucija v 19. stoletju postala neke vrste "politična kultura" (Furet, 1998: 32)), je domislil tudi širšo definicijo, po kateri je revolucija "vsaka nenadna in daljnosežna sprememba režima, katere akter je ljudstvo." (Tilly, 1993: 28) Do revolucionarnih situacij torej pride v primeru, ko:

- "se pojavijo "kandidati ali koalicije kandidatov za prevzem oblasti, katerih politični nameni nasprotujejo ekskluzivnemu nadzoru obstoječega režima,
  - slednje podpre znaten del državljanov,
  - oblast ni zmožna, sposobna ali voljna zatreti opozicijo ali njene zahteve",
  - revolucija pa nastopi, ko:
  - "funkcionarji režima prestopijo v vrste opozicije,
  - revolucionarna koalicija prevzame nadzor nad vojsko,
  - so oborožene sile režima nevtralizirane,
  - pripadniki revolucionarne koalicije prevzamejo nadzor nad državnim aparatom".
- (Tilly, 1993: 373-4)

Po tej drugi definiciji je v Vzhodni Evropi v začetku devetdesetih let povsod prišlo do revolucij, še zlasti, če upoštevamo še dva nadaljnja definicijska elementa Tillyjeve teorije, in sicer, da so revolucije evolucijsko odvisne od državnih struktur in da je vsaki mogoče določiti več procesnih faz.

Še vsaj dva dodatna elementa posebej izpostavljata demokratične revolucije v Vzhodni Evropi kot revolucije in jih postavljata ob bok francoski revoluciji za razliko od ameriške in boljševiske revolucije. Ne pri Francozih pred dvesto leti, ne pri Vzhodnoevropejcih pred dobrim desetletjem ideja o tem, kakšna bo nova, porevo-

lucionarna družba ni bila invencija brez precedensa.

Vzhodnoevropejci se v stremenju k demokraciji, pravni državi in človekovim pravicam navežejo na zahodnoevropski zgled. Ni jim treba gojiti posebnih strahov glede prihodnosti, saj je ta za Zahodno Evropo že dolgo sedanost (ampak pred razočaranjem nad demokracijo s tem še zdaleč niso varni). In tudi tokrat se revolucija ne omeji na eno državo, kot se je v bodočih ZDA in Sovjetski zvezi, ampak nastopa v obliki "epidemije", ki jo širijo meddržavne odločitve (npr. prost prehod Vzhodnih Nemcev na Zahod čez madžarsko ozemlje).

## Umetnost in družba

Za definicijo umetnosti, kolikor je potrebna za pričujoči prispevek, bom porabila manj besed. Umetnost je izraz človekove ustvarjalnosti in komunikacija ob enem. Četudi umetnost "spreminja življenje ljudi", kar malo spomni na učinke revolucije, pa "neposredno transformira svoje konzumente z ustvarjanjem novih čutnih percepcij in novih reprezentativnih koncepcij v lastni transhistorični funkciji". (Vernier, 1990: 104) Umetnost je hkrati konstituanta in rezultanta družbe. Tudi umetnost izbruhne in vzpostavlja tako kot revolucija, vendar to počne permanentno in zunaj vsake ideje časa in "napredka", ki poganja revolucijo in jo dela odvisno od njenih rezultatov. Brez rezultata "bi revolucija predstavljala samo katastrofo, medtem ko je umetnost kontinuirana in konstitutivna katastrofa." (Vernier, 1990: 110) Zato so revolucije zmeraj "zahtevale" od umetniške sfere, da podpre "napredek", da bi dobile pod nadzor družbeno "neodgovornost" umetnikov in jih zavezale ciljem socialne transformacije. Umetniki so se kot državljani v revoluciji soočili s porazom, podrejanjem ali konfliktom v različnih oblikah.

Umetnost ima "posvečeno auro in neubranljivo moč" (Shusterman, 1994: 131)). Zdi se, da nam sugerira globlje resnice od tistih, do katerih nas pripeljeta znanost ali "zdrava pamet". Umetnost je ena od religij sekularne sodobne družbe, v kateri so muzeji in galerije svetišča hermetične vere, literatura je predmet čaščenja kot nabožna besedila, umetniška dela so ikone. S tem je umetnost izdvojena in ločena od materialnega življenja in prakse, kar pa ni sodoben pojav. Odkar so se za prevlado nad antičnim grškim polisom spoprijeli filozofi in poeti in je Platon obsodil umetnost kot "mimesis" narave, družba "vleče" umetnost s seboj na svojem robu.

Zgodovina umetnosti je potem seveda lahko samo hibrid med zgodovino in umetniško kritiko, rekonstrukcija preteklosti skozi inventar, identifikacijo in datacijo umetniških del, pa tudi interpretacija, sistem vrednot in ideologija. Umetnost je brezčasna, zato je zgodovina umetnosti lahko bila zgodovina umetnikov in od Roberta Vassarija naprej ne samo umetnikov-individuov, ampak umetnikov-državljanov. Z Rieglom in Panofskyjem je zgodovina umetnosti našla novo izrazno polje v imanentni motivaciji umetnikov, ki je zgodovino umetnosti dodatno razprla v zgodovino smisla umetnosti. (Zerner, 1974: 184) Marksistična zgodovina umetnosti je objektivizirala že tako nezadovoljivo subjektivizacijo umetniških del na umetnike tako, da se je koncentrirala na umetnost kot proizvod družbe oziroma družbenega razreda in pa mecenata. V 20. stoletju se je zgodovina umetnosti obogatila še z dvema analitičnima izhodiščema: strukturalno lingvistiko in freudovskimi teo-

rijami. Strukturalizem je zagovarjal, da je umetnost jezik, ki ne "govori" dobesedno, Freud pa je umetniškimi delom pripisal večnivojski pomen in jih obravnaval kot sanje ali fantazme, pri katerih se veriga pomenov lahko konča samo poljubno.

En element pa ostaja stalnica zgodovine umetnosti: družba je zmeraj in še zmeraj obravnava umetnost kot absolutno edinstveno človeško aktivnost, ki ne more nikoli v celoti prepojit socialnega tkiva (z izjemo estetskih teorij klasičnih avantgard). Tudi tisti sodobni teoretiki, ki so poskušali umetnost "vrniti na mesto, ki ji pripada", kot sta Arthur Danto (Danto, 1993) ali John Dewey (Shusterman, 1994: 133), so videli rešitev za stalno degradacijo umetnosti kot rezultat socialne izolacije nekje "nad" družbo in ne v njenem središču. Seveda gre za dilemo koncepcije estetike, ki bi se morala razširiti s formalnega in senzualnega na kognitivno in praktično polje, saj je prav prevelika abstraktnost filozofske konceptualizacije umetnosti le-tej odrekala njeno moč in politični potencial.

Naj dodam opažanje, da si je sodobna umetnost očitno zadala višjo ambicijo kot zgolj vzbujati estetski užitek pri konzumentu, šokirati hoče, opozarjati na našo realnost, ne izbira sredstev, da bi nas prebudila iz domnevne otopelosti. Ne zanimam justifikacije umetnikov, da je bila umetnost skoraj prisiljena prevzeti nase to poslanstvo v odsotnosti drugih mehanizmov, ki bi nas opozarjali na pasti potrošništva in pridobitništva. S tem se umetnost je nekoliko premaknila proti središču družbe in je zasedla kognitivno polje, čeprav bi bilo glede na nedavno preteklost morda točneje reči, da se ni pustila znova odriniti docela na rob.

A vsakdan sodobna umetnost zanemarja, čeprav v njem še zmeraj potrebujemo lepoto. Jo bomo lahko sedaj uživali samo še v naravi in v uporabnih predmetih, kot so avtomobili, pohištvo, oblačila, čevlji, v katerih estetske oblike se vse več investira? Ali dejstvo, da človek noče več ustvarjati lepote za užitek drugemu, ne pripomore k naraščajočemu razčlovečenju, ki ga oznanja sodobna umetnost? Ali ob umetnosti, ki skoraj samo še straši, grozi, šokira, mori, sili v razglabljanje in samopomilovanje, saj zgolj opozarja, ne da bi ponudila alternativo, ali prav ob takšni umetnosti, ki povrh v svoji naraščajoči samozvanosti in volji do trženja še hkrati zanika svoje "poslanstvo", ne izgubljam veliko več kakor dobivamo? Eh, najbrž imam konservativen okus ... Pa vendar se mi zdi, da ima tudi "vest humanizma" Noam Chomsky med drugim v mislih tudi to, ko govori o novem off-job nadzoru, ki dopolnjuje on-job nadzor oblasti: nismo več samo roboti na delovnem mestu, ampak robotski potrošniki v prostem času, tudi lepote. Larpurlartizem umira od lakote in zdi se, da je sodobna umetnost zadovoljna z margino, od koder nemočno žuga potrošništvu in se pretvarja, da je ni zajelo.

### **Komparativna analiza odnosa umetnost/revolucija in problem homogenosti**

Za izhodišče komparativne analize prepletenosti in soodvisnosti družbenopolitičnih in umetniškoustvarjalnih procesov v izbranih, sedaj postsocialističnih državah, Češkoslovaški, Madžarski in Sloveniji v osemdesetih letih 20. stoletja sem postavila ne pretirano zacementirano hipotezo, da kljub temeljni razliki v naravi revolucije kot voluntarističnega političnega dogajanja in umetnosti kot izraza individualnega navdiha in načina komunikacije povezava med tema fenomenoma

vendarle obstaja. Stikata se strukturno in funkcionalno, kot dve manipulativni katastrofi, čeprav je manipulacija sredstvo revolucije, pri umetnosti pa gre za večinoma nehoten stranski učinek. Ta stik velja za vse revolucionarne procese v moderni zgodovini, kolikor mi je znano, najsi je šlo za dejansko "edinstvene dogodke/spremembe brez precedensa", kot sta bili ameriška in boljševiška revolucija, ali "prevzeme oblasti s široko javno podporo", kot pri francoski ali žametnih revolucijah.

Seveda ni dovolj zgolj teoretizirati, da takšna povezava obstaja in jo morda še s hiperkontekstualizacijo podkrepiti na primerih v preteklost bolj oddaljenih revolucij in vlogi, ki jo je umetnost v njih odigrala. Ob dokazih, ki sem jih zasledovala in doživela v teku raziskave in obiskov v obravnavanih državah, se je hipoteza ne le potrdila, ampak se je izpostavila še dodatna ugotovitev, take vrste splošnost, da daleč presega zgolj razmerja med družbo/politiko in umetnostjo. Izkazalo se je, da so raznolike umetniške prakse v analiziranih državah kazale na občutne razlike v družbenih praksah in specifikih političnih sistemov za "železno zaveso", kjer naj bi vladala homogenost. V to homogenost je obstajalo prepričanje tudi med zahodnoevropskimi družboslovci, ki so namen Sovjetske zveze ustvariti poenoten socialistični "novi svet", zaradi premajhnega pretoka informacij in ljudi sprejeli kot realizirano dejstvo (in zato so imeli prav in se obenem motili, ko so iz zloma sovjetskega režima sklepali na zlom vseh socialističnih režimov). Dejansko se je Zahodna Evropa v teku hladne vojne bolj homogenizirala od Vzhodne.

Vzhodnoevropske države, ki jih je leta 1945 osvobodila Rdeča armada, je zagrnila železna zavesa, ki je za mnoge pomenila novo vzhodno mejo Evrope. Baltske države je Sovjetska zveza anektirala, Poljska je pridobila precejšen del nemškega ozemlja, Nemčija se je razdelila na kapitalistično zahodno in socialistično vzhodno Nemčijo, nacionalne države, nastale po letu 1918, pa so znova vzpostavile formalno suverenost. Po krajših ali daljših epizodah iskanja "tretje poti" v državah z demokratično tradicijo (na primer na Češkoslovaškem), so vse vzhodnoevropske države postale ljudske demokracije in družbe sovjetskega tipa. Sovjetski komunisti so izvedli čistke v vseh satelitskih državah in si zagotovili poslušno in odvisno "duhovščino" za novo "vero", ki je imela tako kot prej krščanstvo monopol nad resnico. Z izjemo Jugoslavije so bile vzhodnoevropske države uniformirane na ekonomskem (kolektivizacija v kmetijstvu, razvoj težke industrije), političnem (enostranskarski represivni režimi) in socialnem področju (uravnalovka, članstvo v komunistični partiji kot osnova za vzpon po družbeni lestvici). V očeh Zahodnoevropejcev je Vzhodna Evropa postala homogen in monoliten uniformiran blok pod popolno hegemonijo Sovjetske zveze. V odgovor na podpis pakta NATO in ustanovitev organizacije za ekonomsko sodelovanje CEFTA sta nastala ekvivalentna Varšavski pakt oziroma Comecon.

Homogenost Vzhodne Evrope pa je bila samo navidezna. Na ekonomskem področju ni nikoli nastal skupni "socialistični trg". Plansko gospodarstvo je prinašalo občasna pomanjkanja, nekonvertibilnost valut, nerealne cene v okviru dogovorne ekonomije. Vzhodnoevropejci, zlasti prebivalci Sovjetske zveze, niso smeli potovati, kar je pomagalo ohraniti posebnosti posameznih vzhodnoevropskih družb. Ker na vzhodu Evrope ni bilo več židovskega in nemškega prebivalstva, so se tamkaj živeči narodi etnično homogenizirali. Nacionalni argumenti so se upo-

rabljali samo v kriznih situacijah (na Madžarskem leta 1956, v praški pomladi leta 1968, na Poljskem leta 1980), vendar pa do dejanske integracije vzhodnoevropskih držav ni prišlo. Zahodna Evropa se je bolj uniformirala s pomočjo trgovskih izmenjav, potovanj in množičnih komunikacij, kakor se je mogla Vzhodna Evropa v izolaciji in popolni podrejenosti eni ideologiji in eni velesili. Vzhodnoevropski intelektualci so ob spominu na jalovost predvojnih liberalnih demokracij sprva pozdravljali komunistične sovjetske osvoboditelje, vendar je sovjetski režim hitro postal sinonim za neevropsko rusko tradicijo absolutizma, brutalnosti in ideološke ortodoksni. Sovjetski režim v vzhodnoevropskih državah je bil torej tako ideološki kot kulturni problem. (Du Reau, 2001: 231)

### **Češkoslovaška, slovenska in madžarska umetnost v procesu demokratizacije ali umetnost v središču družbe**

Na osnovi celovite analize umetniškega dogajanja v Sloveniji, na Madžarskem in na Češkoslovaškem v začetku devetdesetih let in številnih intervjujev z umetniki in mecenji, kot so bili Sorosevi Zavodi za odprto družbo (Toplak, 1996),<sup>1</sup> lahko potrdim, da sta bila povsod najbolj proopozicijsko aktivna tradicionalna umetniška medija, katerih diskurz je (lahko) najbolj razumljiv za naslavljanje določenih sporočil: slikarstvo in literatura, podoba in beseda na fiksnem mediju, ki nista samo pogojno ulovljiva, kot gledališče ali film ali koncertna glasba, ampak sta trajno ulovljena na platno in papir. Koliko sta pomensko ulovljiva, odločajo umetniki. Jezik podob je lažje razumljiv kot jezik oblik v arhitekturi. Beseda je po drugi strani lahko tudi spremljana z glasbo in vpliv rockovskih zasedb, kot je Laibach, na družbene spremembe je že bil razisk(ov)an, pa tudi sama sem se mu v analizi dodobra posvetila. (Toplak, 1996)

Omenjeno podobno usmerjenost in intenzivnost umetniških praks v Sloveniji, na Madžarskem in Češkoslovaškem v procesu demokratizacije je seveda mogoče dopustiti samo z upoštevanjem specifičnosti nacionalne tradicije, specifičnosti tedaj delujoče kritične mase umetnikov v posameznih umetniških medijih in specifičnosti ravni izolacije od mednarodne umetniške scene. Glede zadnjega je treba upoštevati, kako je hladna vojna zanimala univerzalnost umetnosti in je pomanjkanje informacij pripeljalo ne le do različnih razvojev umetniških praks na Vzhodu in Zahodu, ampak tudi do kompleksa manjvrednosti umetnikov na Vzhodu. Zato je razumljivo, da so slovenski umetniki vsled relativne odprtosti meja primerjalno privzeli nekatere medije, kot je video, in tendence, ki jih v madžarski in češkoslovaški umetniški produkciji tega obdobja skoraj ni zaznati. Pri prodoru na mednarodno umetniško sceno je sramežljivost slovenskih umetnikov bila bolj posledica slovenske "majhnosti" kakor izolacije. Če pogledamo pobližje Madžarsko in Češkoslovaško s tega vidika, je zanimivo, da se na Slovaškem, kjer je vladala manjša represija kot na Češkem, zato ni razvila proporcionalno intenzivnejša umetniška produkcija. Po drugi strani je bilo manj represije kot na Češkem tudi na Madžarskem, pa

---

<sup>1</sup> V analizi so v podrobnosti osvetljene in kvantificirane umetniške produkcije na področju arhitekture, upodabljalajočih umetnosti, dekorativnih umetnosti, literature, gledališča, rockovske glasbe, kinematografije, videa in televizije v vseh treh državah za obdobje konec osemdesetih-začetek devetdesetih.

se tudi madžarski umetniki niso mogli "meriti" s češkimi, le da iz drugega razloga: *njihov* kompleks manjvrednosti je izhajal iz večinskega sodelovanja s komunističnim režimom, ki je dovoljeval dovolj svobodno umetniško ustvarjalnost, samo da ni prihajalo do razstavljanja, nastopanja, torej sporočanja in interpretacije.

Če pogledamo še druge umetniške prakse, so tudi tukaj razlike zanimive in razločljive z razlikami v delovanju režimov in z različnimi akterji revolucionarnih procesov. Madžarska arhitektura je na primer našla močan izraz pod vplivom lokalne gradbeniške tradicije, ki je v svoji izvirnosti tako izstopala, da je delovala kot nacionalistično in s tem v kontekstu socialističnega internacionalizma politično sporočilo. Češka in slovenska arhitektura v tem obdobju ni izkazovala podobnih dosežkov; arhitekturna tradicija v obeh državah se ni mogla nasloniti na drugega kot "evropskost", zato tudi ni imela ponuditi nič radikalno novega razen privzemanja zahodnoevropskih trendov.

Dekorativne umetnosti so dobesedno cvetele na Češkoslovaškem in Madžarskem, v Sloveniji pa neprimerno manj. "Skrivanje" za "folkloro", keramiko, tekstilom in tradicionalno glasbo je odkrivalo večji pritisk cenzure, ki na omenjena področja umetniške ustvarjalnosti ni toliko posegala. Razlika v pritisku cenzure je odigrala svojo vlogo tudi v manifestaciji "samizdata" na področju literature, zlasti na Češkoslovaškem, pa tudi na Madžarskem, medtem ko ga v Sloveniji skoraj ni bilo, še več, Slovenci so si že v osemdesetih omislili srednjeevropsko literarno nagrado Vilenica.

Pri filmski produkciji se je v osemdesetih letih za Slovenci še vlekel kompleks manjvrednosti glede na sijajno srbohrvaško filmsko ustvarjalnost, ki pa se zdi, da je slovensko filmsko sceno ob mednarodnih uspehih v zadnjih letih končno zapustil. Na Češkoslovaškem in Madžarskem tega problema ni bilo in filmski ustvarjalci so samo čakali, da lahko začno snemati po svoje, kot so lahko do praške pomladi (Češkoslovaška), ali pokažejo, kar so v zadnjih desetletjih posneli (Madžarska).

Tako Slovenija kot Madžarska sta funkcionirali v okviru sistema privilegijev, ki so se konkretizirali na ekonomskem področju, pa vendar je bila apolitična umetnost v Sloveniji tolerirana (in finančno celo podpirana), na Madžarskem pa je bila ožigosana kot subverzivna. Zanimiva je tudi paralela med Slovenci in Slovaki kot dvema "nezgodovinskima" narodoma, ki naj bi se v dušehih ju federacijah slejkoprej nagibala k separacionističnim (čeprav zaradi majhnosti še zmeraj pacifističnim) težnjam. A ta paralela postane problematična, če upoštevamo, da je Slovenija igrala vlogo nekakšne jugoslovanske Švice glede na standard in posameznikovo svobodo, Slovaška pa je bila provinca, če že ne skoraj "tretji svet" Češkoslovaške. Umetniki so delovali v preveč različnih ekonomskih pogojih, da bi bila njihova produkcija zlahka primerljiva.

Teh samo nekaj naštetih razlik v izrazu in intenzivnosti umetniških praks seveda same po sebi še ne potrjujejo začetne teze, da obstaja povezava med njimi in revolucionarnimi procesi. Tudi med slednjimi so bile v opazovanih državah velike razlike, ki so izhajale iz različnih "variacij" socialističnih režimov in ki jih lahko najkrajše povzamemo tako, da demokratizacijo oz. revolucijo na Češkoslovaškem povežemo zlasti z disidenco, v Sloveniji z nastankom alternativnih družbenih gibanj, na Madžarskem pa s kombinacijo obeh oblik opozicije v navezavi na

postopno samovoljno reformo režima. Pravzaprav bi bil seznam podobnosti med njimi še krajši: socialistični režimi so bili povsod bolj (Češkoslovaška, Madžarska) ali manj (Slovenija ekonomsko izčrpani, zbirokratizirani do skrajnih meja in v odgovor na praznino političnega prostora so povsod nastale "civilne družbe").

### Učinkovitost linearnega diskurza

Zdaj bom za ilustracijo, kako vidim povezave med umetnostjo in revolucijo, prešla iz sociopolitično splošnega na izrazito funkcionalno podrobnost. Posebej fascinanten v primerjanju revolucionarnih dogajanj ob vsej potrebni previdnosti kontekstualnega zgodovinskega, saj gre za sprehajanje čez dvesto let, v katerih je človeška družba doživela najbolj spektakularen razvoj v svoji zgodovini, je proces obvladovanja informacij za potrebe izpeljave spremembe političnega sistema in prenosa suverenosti, proces, v katerega je bila seveda zmeraj pritegnjena tudi umetnost.

Ena od značilnosti, ki določajo revolucijo, je hitrost sosledja dogodkov. Po eni strani je treba informacije čim bolj in čim hitreje spraviti do čim širšega kroga javnosti, po drugi strani je informacije treba manipulirati, da javnost ažurno sledi dogajanju in ostaja, vsaj verbalno, "na barikadah". Ob tem je najučinkovitejše ponavljanje, kako slabo je bilo prej, in napovedovanje, kako neizmerno bolje bo poslej. Že ameriška deklaracija o neodvisnosti, prvi seznam meščanskih pravic in vrednot v zgodovini, našteje najprej vse Američanom prizadete krivice in nato predstavi "program" Združenih držav Amerike. Tovrstne informacije, še bolj pa poročanje o sprotih dogodkih, je najbolj prepričljivo kot zgodba, kronološko linearni opis dogajanja. Umetnost, ki ima na voljo toliko različnih dimenzij podajanja predstav o resničnosti, argumentaciji revolucionarnega dogajanja "pomaga" s tovrstno linearnostjo, pripovedovanjem "zgodbe". Zelo drzno, a ne poenostavljajočo paralelo tukaj vidim med popularnostjo nizkega reliefa v letih francoske revolucije, ko okoli in okoli fasad javnih zgradb *tečejo* reliefi z revolucionarno vsebino, ki je razumljiva in zgovorna za prav vsakega (četudi nepismenega) mimoidočega.

Morda mi bo kak zgodovinar umetnosti oporekal s sočasno popularnostjo neoklasicističnega sloga. V času boljševiške revolucije v Rusiji, v ta čas prištevam tudi konsolidacijo novega režima z državljansko vojno, to vlogo prevzame v skladu z vmesnim tehnološkim napredkom, filmski trak. S potujočim kinom na vlaku pride revolucija v zadnjo sibirsko vas in pred dovtetnimi prebivalci *tečejo* zgovorne podobe krasnega novega sveta, ki ne potrebujejo zapletenega komentarja.

V vzhodnoevropskih žametnih revolucijah je vlogo pripovedovalca zgodbe prevzela televizija. Rekli boste, televizija ni umetnost, a četudi ne upoštevamo televizijskega pokrivanja med samim potekom dogodkov in prepoznanja potenciala televizije s strani režimov, ki se je kazalo v zasedbah in obstreljevanju televizijskih hiš, pomislimo zgolj na filmski program, ki smo ga bili deležni v Sloveniji v osemdesetih v primerjavi z devetdesetimi, kako smo se tudi s kabelsko televizijo postopoma vse bolj impregnirali z zahodno filmsko umetnostjo in kako je v devetdesetih s televizijskega programa izginila filmska produkcija, nastala v socializmu, z izjemo filmov, ki so (zlasti na Madžarskem, kjer so smeli snemati karkoli, le da ljud-

je tega niso nikoli videli) končno prišli iz bunkerja.

Seveda mi ni treba posebej izpostavljati, da je sporočilna vrednost linearnega diskurza, ki doseže najširšo javnost, bistvenega pomena za legitimacijo revolucionarnega procesa, ki je vsaj pravnoformalno zmeraj nelegitimen, dokler akterji revolucionarnega procesa ne prevzamejo vzvodov oblasti, s katerimi lahko svojo politično intervencijo retrospektivno legitimirajo ali z drugimi besedami, s pomočjo volje ljudstva presežejo stanje "državnega udara" in ugotovijo, da so izpeljali revolucijo.

### Umetnost na robu družbe

Sklenimo ta izlet v polpreteklost s pogledom na umetniško produkcijo v Sloveniji, na Češkoslovaškem in Madžarskem danes, dobro desetletje po revolucionarni vročici. Ugotovimo lahko, da trg neusmiljeno briše nacionalne razlike in vzpostavlja internacionalne trende. Umetniki niso več na skrbi države, ampak samih sebe. V prejšnjem režimu smo se znali pikro pošaliti, da je kdo "svoboden umetnik", danes pa je to kruta ekonomska realnost. Cenzura trga namesto socialistične ideologije ali cenzura trga kot nove ideologije: umetniki se sedaj cenzurirajo sami zato, da se lahko prodajo. V Sloveniji je veliko pritožb zaradi zapostavljanja kulture in umetnosti, v primerjavi že samo s Češko republiko, Slovaško in Madžarsko pa je očitno, da slovenska država še zmeraj funkcionira kot precej aktiven mecen. Za umetniške prakse se s prihodom demokracije polje svobode ustvarjanja ni bistveno razprlo; samo eno zlo (ali inspiracijo?) je nadomestilo drugo. Čas razpadanja socialističnih režimov oziroma demokratičnih revolucij je bil za vzhodnoevropske umetnike čas idealnih pogojev ustvarjanja: pritisk cenzure je popuščal, državni mecenat se je ohranjal skozi birokratske rituale, umetnost se je z roba pomaknila v središče družbe, ker je bila medij diskurza o svobodi že leta preden se je ta lahko ubesedil v političnih parolah in nato tudi udejanjil.

Umetniške prakse v revolucionarnih procesih so zgoščena demonstracija dejstva, da umetnost res zmore sočasno soustvarjati in odsevati družbo, v kateri nastaja, in da ji že njena konstantno labilna aktivno-pasivna pozicija v družbenem prostoru, če odmislimo mesto, ki so ji ga tako ali tako odkazali filozofi, ne dovoljuje, da bi prežela vse socialno tkivo. O pravnih in socialnih državah oziroma družbah, že lahko govorimo, in tudi etično družbo si lahko vsaj zamišljamo, za estetsko družbo pa se ob splošni estetizaciji potrošništva in vsiljevanju estetskih standardov sprašujem, ali ni na sprevržen način že nekaj časa realnost ali se nam samo odmika?

### LITERATURA

- Danto, Arthur (1993): *L'assujettissement philosophique de l'art*. Pariz: Flammarion.
- Davies, James C. (1962): *Toward a Theory of Revolution*. *American Sociological Review* (27): 5-18.
- Du Reau, Elisabeth (2001): *L'idée d'Europe au XXe siècle*. Pariz: Complexe.
- Furet, François (1998): *Minule iluzije: esej o komunistični ideji 20. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Gurr, Ted (1970): *Why Men Rebel?* New York: Princeton University Press.

- Johnson, Chalmers (1966): *Revolutionary Change*. Boston: Little.
- Marcuse, Herbert (1970): *Culture et société*. Pariz: Editions de Minuit.
- Mastnak, Tomaž (1992): *Vzhodno od raja: civilna družba pred komunizmom in po njem*. Ljubljana: DZS.
- Scokpol, Theda (1980): *States and Social revolutions: a Comparative Analysis of France, Russia and China*. New York: Cambridge University Press.
- Shusterman, Richard (1994): *L'art en boŔte*. *Critique* 1994 (562): 131-139.
- Tilly, Charles (1993): *Les rŕvolutions europŕennes 1492-1989*. Pariz: Seuil.
- Toplak, Cirila (1996): *Art et sociŕtŕ en Europe centrale: nouveaux rapports ŕ partir des annŕes 1980*. Pariz: doktorska disertacija.
- Vernier, France (1990): *De l'art et de la rŕvolution*. *La Revue d'esthŕtique* 1990 (17): 102-111.
- Zerner, Henri (1974): *L'Art*. V Jacques Le Goff (ur.), *Faire de l'histoire: nouvelles approches*, 180-192. Pariz: Gallimard.