

PESNIK IN SLIKAR

Jože Kastelic

Medtem ko se vsako jutro odpirajo velika vrata Muzeja uporabnih umetnosti v Louvru, da spuste obiskovalce na retrospektivno razstavo Pabla Picassa, prirejeno ob petinsedemdesetletnici umetnikovega rojstva in ob petdesetletnici njegovega prihoda v Pariz, je v idilični samoti in odmaknjenosti le nekaj tednov po svojem osemdesetletnem jubileju v Švici preminil Thomas Mann. Slučajna in povsem zunanja povezava dveh dogodkov — toda možnost mi daje, da poskusim primerjati dva velika sodobnika in najti v njunem delu tisto, kar ločuje njuno umetniško in človeško naravo, pa tudi tisto, kar jima je nenavadno in presenetljivo skupnega. Mann, rojen v Lübecku ob severnem morju, kjer so barve navadno zameglene in kakor prekrite z enotno sivino ozračja, kjer morje temno leži pred enolično, jesensko zemljo, kjer se življenje tako rado umika v zaprte prostore skrbno urejenih in negovanih hiš: Picasso, rojen v Malagi, na andaluzijski obali Španije, kjer so barve ostre kakor noži — jasnina zgoraj, bela in rdeča in zelena in rumena zemlja v sredi, modro morje spodaj — brez prehodov, brez oddiha, toda nikakor ne upehane in utrujene barve; kjer se življenje odvija na cestah, v hrupnih družbah, med bikoborbo in fanatiko verskega obreda, vedno fantastično, nekak grecovsko-goyevski karneval, zgrajen iz bede in mistike. Mann severnjak, sin patricijske familije, pravi resnični Buddenbrook, umerjen v kretnji in izrazu, na prvi pogled zares nemški pisatelj, ki ljubi tudi v stilu tisto drobno slikanje in izražanje, ki je tako značilno za nemško znanost in kulturo in ki se ne more nikoli povzpeti v širino anglosaške ali slovanske proze, niti ne doseže briljantne miniaturnosti romanskega Prousta; da, tudi po vsebini so še najboljši njegovi romani nekake razvlečene novele in je tudi v tem čisti Nemeec, kjer skorajda ni v sicer obsežni in pomembni literaturi pravega, velikega romana. Toda po materi prihaja v pisatelja nekaj nenemškega in mu širi koncept, jemlje mu nekaj resnobne teže patricija iz Lübecka... Picasso južnjak, sin učitelja risanja na srednji šoli, neobtežen s tradicijo familije, rojen v deželi, kjer je slikarstvo bilo vedno ekstravagantno, dasi se je znalo vključiti v čas in družbo; vsililo se je vladarjem na dvore in cerkvam v oltarje in je istočasno pomenilo protest proti konvencijam dvora in formam vere — El Greco, Velazquez, Goya so v tem pogledu pravi predniki Picassa, ki danes kraljuje v buržoaznem salonu kot v sovjetskem muzeju. Mann in Picasso izgnanca

iz domovine, na begu pred fašizmom državljana svetovne republike intelektualcev. Skoraj iste starosti, le šest let razlike je med njima, torej niti tistih deset let ju ne loči, ki jih je Goethe postavljaj kot vzrok za razlike med generacijami. Dasi nam torej mnogo stvari brani in odsvetuje, da bi vzporejali ta dva tako različna človeka med seboj, so zopet druge, ki me k temu nagovarjajo. Slučajna istočasnost dogodkov — nenadna Mannova smrt, izginotje največjega živega pisatelja na svetu, in »zadnja«, starostna Picassova razstava, razstava največjega živega slikarja — pa naj bo izhodišče mislim, ki se mi oblikujejo.

*

V nekaj več kot štirideset letih je Mann štirikrat presenetil svet z romani, ki pomenijo štiri mogočne stopnice v nemški pa tudi svetovni literaturi, po katerih gre sodobno literarno ustvarjanje. Na začetku so »Buddenbrookovi«. To je roman, ki po svojem načinu opisovanja izhaja iz dobre tradicije francoskega romana, zlasti Flauberta. Tuja mu je vsa patetika in tudi dinamika Balzaca, v njem tudi ne najdemo psihološke ostrine in svojevrstne kompliciranosti Stendhalovih junakov. Idejno se je Mann naslonil na Zolaja: Buddenbrooki so nekaka miniaturna variacija cikla Rougon-Macquart. Roman govori o propadu patricijske družine, kjer umre na koncu še zadnji, bolehni mladi potomec, bolj strit od vse čudne dediščine generacij kot od svoje fizične bolezni, preveč zapleten in preveč krhek, da bi mogel poseči v življenjski boj in v njem obstati. Kljub svoji miniaturnosti predstavlja končna scena, kjer žalujejo edine preživele tete na razvalinah rodu kot nekakšne meščanske Parke, močan finale romana. V Buddenbrookih tudi že vidimo temo, ki se je Mannu kasneje tako priljubila in ki jo je dovršeno razvil in razširil v »Začarani gori«, da je namreč umetnost nekaj, kar se ne sklada z meščanskim družbenim redom, in da ljudje, ki so zaznamovani s talentom umetniškega ustvarjanja, iz tega reda izstopajo, prihajajo z njim v konflikt in navadno v tem konfliktu tudi propadejo. To je misel o posebnem poslanstvu umetnika, njegovo bohemstvo, s katerim se meščanski ustvarjalec rešuje pred banalnostjo in krivičnostjo razredne družbe. Nekakšna strašna svoboda ga opoji, da si zaželi iz svojega reda, prost vseh konvencij in vezi. Toda Mann je preveč meščan, da bi stopil dejansko na pot bohemstva ali upornišтва proti družbi, ki jo tako eminentno predstavlja. Tako se konflikt v njem veča, širi in nadaljuje. V Buddenbrookih je misel o umetnosti kot nasprotju urejene meščanske družbe še povsem amorfná, skrita v biološkem procesu. Buddenbrooki se v drugi in tretji generaciji bavijo z umetnostjo in postanejo široki, sproste se togosti stare, katonsko stroge

patricijske treznosti in vzdržnosti. Generacija pa v istem razmerju biološko oslabi kot se filozofsko sprosti. Od tu do Hansa Castorpa v »Začarani gori« je razvoj logičen.

Buddenbrooki so pokazali še eno vrlino, ki jo je Mann kasneje vzporedno z vsebinskimi elementi tako virtuozno razvil: stil pripovedovanja. Mannova nemščina je navezala na Goetheja in najboljše romantične vzore. Iz Kleistove proze, posebno pa še iz proze filozofov — Kanta, Hegla, Schopenhauerja, Nietzscheja — si je sestavil Mann orkester svojega jezika. Tu ni obrata in periode, ki bi ju ne zmožel. Kar je nemška muzika dosegla z Wagnerjem in Richardom Straussom, ki je skorajda Mannov sodobnik, na osnovah Schumanna in Beethovna in nekje zadaj — kot stalni podton in kontrapunkt — Johanna Sebastina Bacha, je izvedel Mann v prozi. To je muzikalna, komplicirana, težka, filozofsko konstruirana proza nemške smeri, bogato fugirana kot v baroku, precizna v pojmu kot pri Goetheju, ironična kot pri romantikih, niansirana in slikovita v odtenkih podob in pojmov kot pri Nietzscheju. Impresionistični vzorji iz Francije, zlasti vzporednost jezikovnih teženj pri Proustu, Mannu še olajšajo njegov stilni razvoj. Toda res je, da pomenijo Buddenbrooki v tem pogledu samo začetek in da po stilni strani v njih še ni mogoče slutiti jezika, ki ga bo kasneje govoril Hans Castorp ali Adrian Leverkühn.

Dvajset let pozneje izide Mannova »Začarana gora«. Med Buddenbrooki in njo leži krvava dolina svetovne vojne in oktobrske revolucije. Dvajseto stoletje je pravzaprav šele sedaj spregovorilo s svojim pravim jezikom in meščanski svet devetnajstega stoletja, ozek po prostoru in idejni osnovi, se je zamajal. Hans Castorp, mladi diplomirani inženir iz dobre meščanske, patricijske hiše v Hamburgu, ali če hočete tudi v Lübecku, potuje na kratek obisk k svojemu bratrancu Joachimu v Davos ali neko drugo tako zdravilišče za bolne na pljučih nekje v Alpah. Hans je pravi nemški mladenič, zdrav, dasi nekoliko utrujen od študija, brez velikih problemov, s kariero dobrega življenja in zaslužka, ki se mu v bogatem Hamburgu na široko odpira. Toda v zdravilišču nekako zbolí tudi on, v tenkem zraku planin, ki jih ni vajen, v družbi Klavdije Chauchat, tujke, ki je na pol bolnica in na pol turist, ki bi mogla biti v drugih okoliščinah idealna ljubica, zdaj pa je le tuja žena, vzbujajoča nemir in ustvarjajoča negotovost, v tem ozračju zdravilišča med nebom in zemljo, med življenjem in smrtjo, ki neizprosno, čeprav navidezno tako negotovo in neznatno razkraja vse te mlade in bogate ljudi — Hans Castorp ostane. Ostane tam gori ne le en teden ali dva, ne eno sezono, eno leto, marveč sedem let, osmega pol... Stvari, ki jih njegovi zdravi čutí niso niti slutili, mu zdaj postanejo

vidne in osnovne: problemi življenja in aktivnosti, ljubezni in vere, politike, diktature in svobode, smrti in bolezni, osebnosti in družbe — ta mladi inženir je prišel v precep sil, ki so večje, kakor jih zmore. Brez moči se giblje med njimi, ne da bi jih znal ukrotiti in razumeti. Dobro in zlo, poosebljeno v Settembriniju in Naphti, se borita za njegovo dušo — *vita activa* in *vita contemplativa* se mu prikazujeta in ga mikata, zdaj ta zdaj ona. Toda nič se ne zgodi, le v zraku je vedno več napetosti in elektrike kot pred nevihto, ki jo pričakujemo. In nevihta res prihrumi — vojna je tu, leto štirinajsto. Hans Castorp plane, simpatično, a vendar tako napačno, in se prijavi kot prostovoljec v nemško vojsko. V blatu in dežju Flandrije ga izgubimo izpred oči; njegova usoda ni važna, toda pretreseni se z Mannom vprašujemo: »Ali bo tudi iz tega vesoljnega praznika smrti, tudi iz zlohodne mrzlične strasti, ki vsenaokrog užiga deževno večerno nebo, nekoč ljubezen vstala?«

»Začarana gora« je največje, kar je dala Nemčija svetovni literaturi dvajsetega stoletja. Nikjer drugje niso problemi časa tako filozofsko razčlenjeni in obdelani kot tu, istočasno pa ni simbolika in obča veljavnost snovi, predpogoj velike umetnine, nikjer tako izrazita. Dosleden stil, ekonomična delitev obširnega materiala, pravilno razporejeni akcenti dogajanja še povečujejo izredni vtis, ki ga roman ustvarja. Toda tudi v svetovnem merilu bi »Začarani gori« po pomembnosti sedaj težko našli vrstnika. »Tihi Don« je miselno premalo izrazil, »Iskanje izgubljenega časa« je vsebinsko premalo pomembno, »Jean Christophe« je poetičen in pripoveden, »Ulysses« pogaša širine koncepta, »USA« preveč eksperimentira, »Divje palme« so filozofsko premalo fundirane. »Dom in svet« ostaja lirična kronika, »Proces« je preveč individualen. Nihče — ne Šolohov, ne Proust, Rolland, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Tagore, ne Kafka — ni ustvaril umetnine, ki bi bila v sebi tako uravnovešena, kot je Mannov roman. To je najbolj žlahtni sad na drevesu meščanske literature dvajsetega stoletja in v svoji pretehtani skladnosti že istočasno tudi zadnji.

Hans Castorp nadaljuje vrsto postav v svetovni literaturi, ki »iščejo« svoje mesto v svetu, v katerem živijo, in ki tega mesta ne najdejo. Preveč jih je, da bi mogel naštetj vse, na slepo jih izberem le nekaj: Don Kihot, Gil Blas, Don Juan, Faust, Julian Sorel, Andrej Bolkonski, Raskolnikov, Grigorij Melehov, Josef K., Črtomir. To so iskanci izgubljenega časa, ki prihajajo v spor z družbo, ki jih obdaja, in ki končajo na šafotu ali v ječi ali v izgnanstvu in le redki, prav izjemni, faustični duhovi čutijo v sebi gotovost upauja, da jim je na koncu koncev prihranjena zmaga. Tragična literatura le izjemoma ustvari harmoničen finale. Razkol med esenco notranjega jaza in eksistenco v

družbi je prevelik, ne le po krivdi jaza, dasi tudi zaradi njega, ampak predvsem in izrecno po splošni krivdi družbe.

Poleg splošno človeške problematike, ki jo vidimo v Hansu Castorpu, pa je ubogi fant po svoji strukturi in pojavu povrhu še Nемеc in nosilec nemškega problema. Ta se je zaostрил s polomom Bismarckovega imperija leta 1918 in je zorel v hitlerjansko krizo po Versaillu. Thomas Mann je moral zapustiti domovino, Lübeck, patricije in grobove dragih Hansov in je odšel kot toliko drugih, kot tudi Zweig in Werfel, za dolgo časa v tuji svet. V Nemčiji sta od knezov literature ostala mnogo manj pomembni, dasi kot pisatelj simpatični Hans Carossa in zlasti Gerhart Hauptmann, nekđaj dramatik »Tkalcev« in Mannov miselni tovariš, zdaj od slave in kompromisov utrujeni idealist »Otoka velike matere« in »Krivoverca iz Soane«. Pretresljiv je obračun, obsođba in opravičilo, ki ga je Mann po koncu druge svetovne vojne dal o Hauptmannu ob njegovi smrti. Toda v tridesetih letih ni bilo časa za sentimentalnosti in šestdesetletnik Mann je moral na pot.

Že pred emigracijo se je Mann lotil biblične snovi, pogreznil se je, kakor pravi, v vodnjak preteklosti, neke pradavne sage, tisočletne pravljice. V Genezi, tem najznamenitejšem tekstu staroizraelske literature, so motivi, ki kar kličejo umetnika, da jih poustvari. Nastali so v času Homerja in so v nasprotju s helensko kristalno jasnostjo polni mistike tistega orienta, v katerem so nastale vse velike religije — židovska in krščanska, islam in budizem. Puščava, kjer so se rodile prve tri, je dala prizorišče za spekulativnost in metafiziko monoteističnega pogleda na svet — kakor fata morgana, ki se dviga iz razžarjenega peska; patriarhalna ureditev rodov je dala podobo boga-očeta, ideja odrešenika-sina, žrtve in triumfa, pa se je uresničevala vsak dan v sporih in borbah rodov in generacij, dvignjena v simboliko ob neskončnih pripovedih pastirjev, ki bede pri svojih čredah pod večno jasnim, zvezdnatim, neizmernim nebom. »Kakor zvezde na nebu in kakor pesek na obali bo tvoj zarod, Izrael, če se boš držal postave, ki ti jo bom dal, in zaveze, ki jo bom sklenil s teboj.« Triumf nad civilizacijo tujine, ki jo predstavlja Egipt, in vera, da bodo vedno zmagale postave, utrjene v domači šegi, se v Genezi razraste v zaključno, najlepšo pripovedko o egiptovskem Jožefu. Večni motiv ubogega pastirja, ki postane kraljev zet in ki srečno vlada, je v svetovnem slovstvu tu prvič obdelan z mojstrsko roko, na pol ljudska, na pol umetna literatura. Čudovito žive so postave očaka Jakoba in sovražnih bratov, ljubljene Rahele, matere dveh najmlajših, in končno sami postavi Benjamina in Jožefa. Tu so potem še ženske epizode — sestra Dina in njena nesrečna zaroka, Tamara in njen greh s tastom. Prvi krog, ožja sfera, kakor sfera Fausta

in Marjetice, je prehojen in zaključen. Sledi cesarski dvor kot pri Faustu, pradavni Pariz egiptovskih faraonov, služba v Putifarjevi hiši in zapeljevanje lepe Putifarjeve gospe, ječa, faraonove sanje o bogati letini in strašni suši, nenadna milost, Jožef hranitelj Egipta in veseljstva, triumf snidenja z brati, Izraelovo srečanje in prijateljstvo z Egiptom, vesoljna pomiritev, čas, ko Jakob, očak in prerok, objokovan in čaščen, mirno leže k očetom in Raheli. Finale: spreved Egipčanov in Izraelcev v Palestino na Jakobov pogreb in srečna vrnitev v Egipt, v kraj Jožefove posvetne slave in veličine.

Thomas Mann se je biblične zgodbe zelo zvesto držal, dasi jo je razširil v veliko tetralogijo s prologom in s tem v svoj največji tekst. Povečal in poglobil je simboliko, moderniziral je značaje in odnose — da omenim samo opis bivanja Jožefa v Putifarjevi hiši in odnose, polne zapletenih psiholoških procesov, med Jožefom in Putifarjevo ženo — z barvitostjo in bogastvom pripovedi pa je poudaril atmosfero, ali bolje kontrast dveh atmosfer: pastirsko-puščavske v Palestini in rafinirano-civilizacijske atmosfere nekakega obrednega rokokoja v Egiptu. Simbolika in ideja zmage domačega, starega izročila, ki bo odrešilo človeštvo preko in skozi svojo nacionalno uresničitev, mu je bila s tekstom že dana. Toda v emigraciji, v izgnanstvu iz fašistične Nemčije in ob terorju nad Židi, ki so predstavljali ravno sedaj kozmopolitsko komponento razvoja, se je Mannu simbol povečal in aktualiziral. Dobil je nenavadno ostrino in pomen. Razvoj človeštva je možen samo v sintezi kulture in civilizacije, samo z vesoljno spravo se odpro žitnice, iz katerih deli »Hranitelj« kruha vsem ljudem, samo s trpljenjem in zvestobo svoji čisti naturi je vsak od nas tisti Jožef, ki se dvigne iz ječe v uresničitev življenjskega namena in pomena. Esenca in eksistenca izgubita svoje nasprotje, individuuum in družba se pomirita. »Tako je govoril Jožef, oni pa so se smejali in jokali obenem, in vsi so iztezali roke k njemu, ki je stal med njimi, in so se ga dotikali, in tudi on jih je božal. In tako se konča lepa povest in božja domiselnost o Jožefu in njegovih bratih.«

Tako optimistično in harmonično se konča edino ta Mannov večji roman. Pričakovali bi, da se bo življenje emigranta, ki je mogel v begu od sodobnosti ustvariti vedri in vzpodbudni tekst za neposredno veljavo in uporabo, sedaj mirno iztekalo. Toda histerična kriza Nemčije je dozorela v hitlerjansko vojno — »Egipt« je spregovoril v svojem najbolj faraonskem jeziku. Nekje daleč v svojem novem domu v Kaliforniji sedi stari pisatelj in mora namesto devete simfonije, simfonije sprave, napisati svoje najbolj tragično in najbolj pošastno delo — obračunati mora s svojim nemškim »Faustom«.

»Doktor Faustus« pomeni za Manna tudi neko oblikovno novost, ali boljše: oblikovne prvine, ki jih je uporabil že v fragmentu »Izpovedi hohštaplerja Feliksa Krulla«, so se tu razvile in poglobile. Tam pripovedovanje v prvi osebi, tu zapiski v prvi osebi o življenju prijatelja in o dogodkih, ki so z njim v zvezi. Mann si s tem ni izmislil nič novega, saj je že Platon skoraj vse dialoge komponiral na isti način. Pisatelj doseže s tem dvoje: pripovedovalec živi v času druge svetovne vojne v Münchnu in prične 27. maja 1945 življenjepisa komponista Leverkühna. Zadnje strani teksta napiše prve dni po kapitulaciji leta 1945. Na ozadju nemške katastrofe nariše katastrofo komponista, ki je umrl na začetku vojne po večletni blaznosti »in odšel iz globoke noči v najglobljo«. Figura je dobila posamezne črte iz Nietzscheja — taki so detajli Leverkühnove bolezni, paraliza na sifilitični podlagi, in genialnosti v ustvarjanju filozofske, »nemške« muzike. Še važnejša je nietzschejanska netranja zasnova Leverkühna, ki se spaja s potezami doktorja Fausta, ko se je le-ta zapisal hudiču. Nемец kot kulturni fenomen je predan demonični ideji sile in nebrzdane kreativnosti in končuje — v svoji zunanji usodi zmeraj bolj smešen in nebogljen — nazadnje v omračenosti duha na razvalinah sveta, ki ga je nekoč ustvarjal. Katastrofa hitlerizma je nemška katastrofa in zanjo so odgovorni Nemci kot celota. Faustična natura in težnje so zapeljale narod v dno inferna. Tako zaključuje Mann zgodbo svojega Fausta: »Nemčija se je tistikrat s hektično žarečimi lici opotekala na vrhuncu nebrzdanih triumfov, na poti, da osvoji svet na osnovi pogodbe, katere se je hotela držati in ki jo je podpisala s svojo krvjo. Danes se ruši v objemu demonov, z roko nad enim očesom, z drugim strmeč v grozoto, vse globlje iz obupa v obup. Le kdaj bo iz popolnega brezupa sinilo čudo, silnejše kot vera, žarek upanja? Osamljen mož sklepa svoje roke in govori: bog bodi milostljiv vajini grešni duši, prijatelj moj, domovina moja!«

Tako se je Mannova umetniška pot znašla v problemih kozmičnih dimenzij, potem ko je neizogibno ugotovil, da ni mogoče obravnavati problema meščanstva brez nacionalnosti, nemškega problema pa ne brez splošne socialne filozofije individua in družbe: Buddenbrookski so zdaj, gledani na tej retrospektivni razstavi, skoraj idilična slika spricho demoničnega položaja Faustusa in Začarane gore. Optimizem Jožefove zgodbe se ni uresničil, dasi se vera v dobro ni zmanjšala. Humanizem mora preživljati tudi temne ure, kot pravi Bernard iz Clairvauxa: Habet mundus iste noctes suas et non paucas. Mannovo delo je bilo temu humanizmu tako rekoč v celoti zvesto. Nesmiselno bi bilo spominjati na esej »Friderik pruski in velika koalicijska«, kjer je Mann v

prvem navdušenju prve svetovne vojne napravil poklon prusovstvu. Mannove veličine tudi ne zmanjšuje njegovo povezovanje meščanskega ideala in humanizma. Zaradi tega povezovanja je živel vedno v dilemah. Hans Castorp se reši pred problemi z begom v smrt, Jožefova postava se izgublja v simboliki prazgodovine, Leverkühnov prijatelj Serenus Zeitbloom je neborbena priča razsula meščanskih idealov dvajsetega stoletja, potem ko so Buddenbrooki že v prejšnjem stoletju zdrsnili iz varnega bogastva v životarjenje in degeneracijo. Vendar pa Mann ne more najti svojemu humanističnemu idealu druge oblike kot je meščanstvo in priznati mu moramo, da je dva sijajna nemška izraza in pojma obogatil še z novo in pomembno vsebino. To sta »Bürgertum« in »Bildung«.

Sedaj bi bilo treba spregovoriti še o perifernih problemih in oblikah Mannovega dela. To bi me pripeljalo v posebno študijo, ki bi preveč obtežila ta naš oraison funèbre in žalostinko neposredno po Mannovi smrti. Brez dvoma je tudi tako Mannovo delo nadvse pomembno — ta mož ni bil samo velik umetnik, marveč prav tako velik književnik splošnega tipa. Kadar piše eseje, znajo biti izredni kot n. pr. »Lübeck kot oblika duhovnega življenja«; poročila in zapiski so poučni in vzpodbudni za razmišljanje in polemiko: »Pariški obračun«, »Nastanek Doktorja Fausta — roman o nekem romanu«; polemika je visoko kulturna, duhovita in odločna: »Pismo dekanu filozofske fakultete univerze v Bonnu«, »Problem svobode«. Tuđi Mannova novelistika in manjši romani pomenijo v literaturi veliko. Od zgodnjih novel — »Mali gospod Friedman«, — ki spominjajo na Cankarja, preko zrele dobe — »Tonio Kröger«, »Smrt v Benetkah« — do poznejših mojstrov in — »Zamenjani glavi«, »Lotta v Weimarju«, »Izvoljenec«, »Hohštapler Felix Krull«. Mannovo pisateljsko delo je mnogovrstno in bogato v najrazličnejših plasteh ustvarjanja.

Nekoč je Mann v predgovoru za neko rusko antologijo imenoval rusko slovstvo »sveta literatura« in je trdil, da je »svetost«, moralno navdušenje in zvestoba, največja njena odlika. S tem je hkrati izjavil, da ne veruje v vsemogočni pomen forme — ta nenadkriljivi mojster in cizeler jezika in stila — in da je v umetniškem delu vsebina izhodišče in jedro. Svoj smisel pa dobiva vsebina v svoji moralni ideji, ki ji mora biti imanentna in ki je dejansko v največjih slovstvenih delih človeštva tudi vedno pričujoča. Izpovednost in moralna globina literature je navsezadnje tisto, kar premaguje modo stoletij in se iz generacije v generacijo izkazuje v vsej svoji lepoti in plodnosti. In tudi Thomas Mann je bil umetnik te vrste.

*

Stara resnica je, da nekateri ljudje niso bili nikoli mladi. In obratno je res: nekateri ne poznajo starosti, pomlajajo se vedno znova v proteični metamorfozi svojega jaza in pojava. Ko smo slišali, da je umrl André Gide, smo presenečeni obstali — kako more ta mladostni umetnik že umreti. Star pa je bil nad sedemdeset let. Ko nas Mannova smrt ne preseneča, pa se za trenutek začudimo, ko slišimo, da prireja najbolj moderni od modernih slikarjev razstavo za petinsedemdesetletnico življenja. Na Picassovi umetnosti ni prahu Louvra, v katerem je nameščen glavni del razstave, v dolgočasnih prostorih Muzeja uporabnih umetnosti, le zasilno in nespretno prirejenih za ta namen. Bolje, čeprav še vedno površno, so nameščene risbe v pritličju Narodne knjižnice, kjer intimnejša Picassova grafika ne deluje tako nenavadno kot njegova velika platna v Louvru.

Picassov odnos do sveta je tako mnogovrsten, kot si le moremo zamisliti. Tu je najprej hoteno izpovedna stran njegovega dela: polemika s časom in ne le notranja dokumentarnost. Take so zlasti tri slike: Guernica, Koreja in freska Vojna in mir. Krokiji za Vojno kažejo, kako se mu glavna figura spreminja od navadnega, klasičnega Marsa z mečem, ki že od Rubensa dalje ni nikomur več nevaren, najprej v človeka s ptičjo glavo in nato v pošastno figuro na polomljenem vozu, z belim ošiljenim kolom, rdečim na koncu od tople krvi žrtev, ki jih je mesaril z njim. Taka je Guernica — ogromno platno od tal do stropa in od kota do kota, izvedena v eni, sivorjavi barvi, kjer se zlokobno lesketajo srebrnkastobeke ploskve figur, ne s tistim srebrnkastim vedrim leskom pariških bulvarov, ampak z nekako pošastno, podzemeljsko lučjo senc, brez barve. Sonce pa je žarnica na stropu in plameni, ki ližejo gorečo hišo na desni, kjer bo brez pomoči zgorel človek, so kakor ognji inferna — peko, a ne svetijo. Po biku na levi, ki bo poteptal ženo z otrokom, begajo zlohodne sence, od koder mu žari okrutna glava in se pobesnelo dviga rep kot bakla, ki sveti k pokolju; v sredini je bojni konj že zdrobil mladega moža pod seboj, mlada žena pa je izročena obupu in tožbi. Konj v sredini je sicer smrtno zadet, toda na sliki ne vidimo kljub temu nobene rešitve, nebo ostaja nad to apokalipso mrtvo, brezčutno.

Koreja je slikana bolj klasično, po kompoziciji se naslanja na Goyevo Streljanje insurgentov ali Manetovo Ustrelitev cesarja Maksimilijana. Na levi skupina golih žena in otrok, na desni goli moški z nekakšnimi glavami Marsovcov ali kovinskih robotov s čudnimi strojnimi v rokah, ki streljajo te žene in otroke. Zopet zlohodna, srebrnkasto bleščeča sivina. Zadaj in med obeh skupinama pa leži v mirni,

mrtvi dolini ogromen zlomljen plug kot velika, krvava lisa pred potemnelim nebom.

Picasso polaga prst na rane časa, da se razbolijo, naj bo to že patetična Guernica ali suha, strogo stvarna Koreja ali v barvah bogata, muzikalna in široka Vojna in mir. Slikar ni mogel ostati gluha za stisko svoje dobe. V tragediji Španije pa je videl že pobliske svetovne katastrofe, ki se je bližala.

Druga sfera umetnikovega življenja so problemi človeka kot posameznika. Tu je najprej žena v vseh mogočih pojavih: 1954 nežna, pastelna Sylvette v pletenem naslanjaču, z velikimi gumbi na bluzi, s čudno, neizdelano glavo mladenke, kjer je vse komaj začet profil, in velika, v čopo zavezana frizura, 1957 mogočna, osamljena žena na plaži, kakor zložena iz kvadrov, vsa zaprta vase, v polnosti svoje plodnosti, mati generacij. Brutalno in odkrito so leta 1906/1907 zarisana Avignon-ska dekleta, pretresljiva je 1959 Žena na kanapeju, ki bi jo moral obiskati nek sodobni Hamlet, pokazati ji režečo lobanjo in ji osmešiti njene načičkane klobuke, šminko na starikavem obrazu, toaleta in šolnčke.

Namesto Hamleta služi Picassu simbol Minotaura. Pred tisočletji se je v sredozemskih kulturah rodila pravljica o Pazifaji, ki se ji je zahotelo živalske, nerazumne sile bika, da ji uteši glad naročja. Tako se je rodil Minotauros, pol bik, pol človek. Kretskega Minotaura je ubil Tezej z Ariadnino pomočjo, boj med bikovsko silo in človekom pa po Sredozemlju še vedno traja. V kulturi Španije bikoborba tudi danes ni šport, ampak pradačni obred. Kako naj bi Picasso ne bil eden od aficionadov! Toda Španec ni samo aficionado, on je tudi torero in — o, groza in sram, v njem je potencialna nevarnost, da ni morda on sam Minotauros, ki se je upal iz samotnega labirinta na dan in bo zdaj zdaj zagledal v zrealu bikovsko glavo ali pa bo pod svojim razumnim čelom in licem začutil živalsko naturo života. In Španka ni le Carmen, ona bi mogla biti tudi Pazifaja, lepotica v objemu nesrečnega umetnika, ki se ji je razkril v intimnosti ateljeja, izročeni njenemu preziru in sočutju. Picasso neprestano variira ta motiv — Aficionado: Minotauros kot osnutek tapiserije; Minotauros — umetnik v ateljeju, ki se kasneje preoblikuje v novi varianti v nebogljenega umetnika-starca pred Sylvetto; Minotauromahija; Corrida v Barceloni; Tihožitje z rdečo bikovo glavo... Ni mogoče ubežati razkolu, ki je v meni samem, in ni mogoče zajeti celote življenja, v srečni uri spojiti razpadajoče in sovražne elemente živali in duha v nov, lepši organizem duha in sveta.

»Vsebinska« in »oblika«, ki ju v filozofiji teoretično moremo ločiti, sta v umetnosti spojeni na nek poseben način, v katerem je skoraj

brezplodno, prav gotovo pa do končne meje nemogoče ugotoviti prvobitno veljavo ene in druge. Iz neke umetniške ideje-vsebine, ki pa že a priori privzema posamezne fragmentarne oblike — podobe, se rodijo širši in bolj izdelani koncepti. Posamezne tako nastale podobe asociativno rode nove misli in rezultat procesa — dovršena umetnina — je posledica trajnega in apriornega medsebojnega vzbujanja pojmov in podob. V klasični umetnosti — bodi likovni ali besedni ali muzikalni — ki so jo ustvarili Grki, je bilo razmerje med vsebino in obliko harmonično, racionalno dosegljiva vsebina je bila podana z logično preglednimi sredstvi prikazovanja. To je bil tisti znameniti idealistični realizem klasične antike, ki je s svojo izredno harmonijo in iz nje izviraajočo lepoto postal vzor in vsebina tako rekoč vse svetovne umetnosti za dve tisočletji. V obliki praznega, akademsko dolgočasnega klasicizma se vleče še v našo dobo, dasi ji ne more povedati ničesar več. V slikarstvu se je s francoskim impresionizmom izvršil dokončen in nepopravljiv prelom. Vlada antike v iznakaženih formah klasicizma je bila končana. Oči so se odprle za doživljanje in priznavanje neklasičnih umetnosti — prazgodovina in primitivne kulture, Egipt, bližnji in daljni Orient, predkolumbovska Amerika in v nekem smislu tudi Bizanc in gotika. Moderna umetnost je dobila zaveznike in učitelje. Sedaj je mogla oblikovati svoj novi svet, ki ga odraža z novimi podobami, ki jih je sama tudi iznašla. Klasična forma zapleteni duhovni vsebini moderne časa ni bila dorasla in je postala neprimerna. Moderna umetnost potemtakem ni samo posledica idejne brezcilnosti buržoaznega umetnika spričo poloma družbe, v kateri nastaja. V mnogih primerih pomeni seveda tudi ona beg od resničnosti časa, kakor jo je v popolnoma »klasičnih« formah pomenil nemara tudi Watteau ali pa slikar Prebogatih ur vojvode Berryja, slikar mozaikov v Kahrie Džamiji in baročno patetični mojster oltarja v Pergamonu. Svet, ki ga živimo in mu oblikujemo podobo, najde v moderni umetnosti svoj adekvatni izraz tudi po svoji napredni strani, ne le po elementih odmiranja. Smrt, ki zateka meščanstvo in fevdalne oblike življenja, je povzročila tudi smrt klasicizma v umetnosti. Pot naprej je možna samo skozi navidezni in včasih tudi resnični kaos smeri tako imenovane »moderne umetnosti«. Ali naj se mar pretresljivi in apokaliptični časi, ki jih preživljajo generacije tega stoletja, v umetnosti izražajo s stilom Trimalhionovega nagrobnika?

Picassovo delo je najbolj tipičen in nemara tudi najbolj iskren izraz slikarstva moderne dobe. Umetnik je začel pri Cézannu, ki popolnoma premaga impresionizem, in je nato z Avignonskim dekletom stopil na pot ekspresionistične umetnosti, deloma v obliki kubizma, ki je bila najbolj pomembna umetniška smer v prvi četrtini stoletja. Vrhunec

doseže ravno s Picassom, morda z njegovim izrednim delom Trije muzikantje. Tu so pierrot s klarinetom, harlekin s kitaro, menih, ki drži partituro, in pes pod mizo, podani v mračnih, toda nasičenih barvah, v silno pretehtani razporeditvi temnih in svetlih ploskev. V ničemer ne zaostaja ta slika muzike po svoji intenziteti za Giorgionejevim Koncertom na deželi — in vendar, kakšna pretresljiva izpoved osamljenosti in nemira je Picassova slika spričo idilike Giorgioneja!

Toda ta moderni Proteus se ne da zlahka ujeti — zdaj je ogenj, zdaj levja griva, zdaj voda. Monumentalni neoklasicizem v začetku dvajsetih let gre vzporedno s sintetičnim kubizmom, sledi važna metamorfoza, kjer posamezni deli predmeta, zlasti človeka — tega večnega in tako rekoč edinega slikarskega predmeta! — dobe nove, nenavadne odnose do drugih: Nočni ribolov v Antibu; Kavarna v Royanu... Od Proustove proze impresionističnega detajla smo tudi v besedni umetnosti prišli do Joyceovih asociativnih, fragmentarnih stavkov. Ne le to — s Faulknerjem se izgubi realnost časovnega zaporedja in dogodki vstajajo pred nami le še po formalni logiki našega neposrednega dojetja. Tako se tudi pri Picassu pojavljajo kot v Faulknerjevi povesti o Sutpenu in sinovih istočasno na odprti verandi naših sanj obrazi, ki ne morejo biti istočasni, torzije teles, ki so nemogoče, figure v profilu in en face, da nam razkrivajo v prehitvajoči, preskakujoči govorici kakor obsedenci vso svojo notranjost istočasno, ne meneč se za dejanske sposobnosti našega dojetja; imperativno nas grabijo za roke in neizprosno zahtevajo od nas, da se brez oddiha in brez rezerve vživimo v njihovo duhovno situacijo, v njihov abstraktni svet, ki pa se bo nenadoma izkazal za tipičen in za nenavadno obogaten odraz našega dejanjskega...

Tu je sedaj Picasso in z njim slikarstvo dvajsetega stoletja. Obogatil se je s klasiko in prevzel od nje ostrino in zanesljivost risbe, od Cézanna je dobil smisel za razporejenost ploskovnih elementov, nato pa je šel dalje in vodil ustvarjanje tako rekoč vsega sveta; medtem ko so nebogljeni posnemovalci ostali pri »zadnjem« Picassovem načinu, se je ta že otresel starega in prodril v svoji poetični domiselnosti že k novim formom. Nadvomno je v tem razvoju vidna zrelost zadnjih dvajsetih let v primeri z deli prejšnjega časa, oblika dobiva treznejše odnose do vsebine in delo postaja monumentalno in pretehtano v velikem in malem. To so zadnje slike: Alžirske žene po Delacroixu; Portret gospe Z.; Kavna ročka in nastavek s češnjami; Sredozemska krajina; Mati z otrokoma in oranžo; Portret slikarja po El Grecu...

Picassova, to je moderna umetnost, ni nič brez barve. Če smo mogli gledati antično plastiko z očmi klasicizma in si ustvariti idejo »bele

antike« in če smo slikarstvo renesanse, polno neposredne vsebine, mogli razumeti in celo doživeti v črnobeli reprodukciji, tudi še v neposnemljivem in opisu nedostopnem sfumatu Leonarda, tega ne moremo več pri modernih. Les couleurs et les sons se confondent, je dejal še Baudelaire. Od tedaj pa so barve zažarele v nezaslišani intenzivnosti — črne in rumene, demonične barve, melanholična vijolična, silovite, žive palete rdečega, modrega, zelenega, oranžnega, in se spet osamosvojile. Vsaka barva je zdaj zvok, ki kliče alikvotni ton, a zavrača harmonične akorde klasične skale in se do konca izživlja v atonalni figuri. Svet hoče slike in še več slik! Metalna sivina je utrudila človeštvo, delavci in sužnji hlastno grabijo po živem, barvitem svetu, ki ga osvajajo, premaganci in osvajalci beže iz mračnih mest v zelenilo trave in k modrini morja in življenje v svoji nestalni naglici je obsedeno od strastne ljubezni za podobami in barvami. Picasso je sredi tega vesoljnega Pariza alkimist, ki nam vari vse te barve in podobe, kot vari stari Faust pri Goetheju zdravila:

Škrlaten lev je bil v kopeli oženjen
kot drzen snubec z belo lilijo,
ta par potem, na odkritem ognju spenjen,
je vsak čas s silo gnan bil v drugo kamrico,
in ko je vstala zapeljivo
kraljična iz mavričnih sopar,
pri roki je bilo zdravilo zanesljivo,
za grob dovolj, — pa komu mar!

Rodil se je v Španiji, kjer se je pred petdeset tisoč leti rodila umetnost slikarstva v jamah Altamire. Osvojil je našo dobo in ji ustvaril slikarski izraz, v katerem smo zagledali dvajseto stoletje, podobno jami in ječi, kjer nastaja ta umetnost — dokument, hkrati pa že obljuba, upor in upanje.

*

Medtem ko izzvenevajo zadnji nekrologi za Thomasom Mannom, se zapirajo v Muzeju uporabnih umetnosti v palači Louvra velika vhodna vrata k Picassovi retrospektivni, starostni razstavi. Patricij iz Lübecka, predstavnik nemške meščanske kulture, je umrl v Švici, kamor se je sedaj demonstrativno umaknil iz Amerike, ki ga je svojčas tako navdušeno sprejela. Njegova domovina Nemčija pa se še ni docela rešila pakta s hudičem, ki ga je bila sklenila, in Faustu se vizija neba ni odprla. Idejna protislovja družbe, ki ji je Mann pripadal, obstajajo

dalje in se zaostrujejo. Ni samo slučaj, če je zdaj, po Mannovi smrti, največji živeči pisatelj William Faulkner, pri katerem sta grenkoba in jedka razdraženost toliko večji, kot sta bili pri Mannu. Obzorja stoletja so še zamračena in pisatelj mora še stopati iz kroga v krog po infernu in purgatoriju.

Toda izhoda ni — razen v obratu na levo! Česar Mann kot trezni pisatelj nemških idealov des Bürgertums und seiner Bildung ni mogel storiti, je storil Picasso. Prišel je do Guernice in Koreje. Njegov golob miru ni samo zunanja demonstracija, dasi nekaterim morda bolj uga-jajo njegove skoraj orlovskim krempljem podobne noge kot mirno plavajoči, beli trup in spokojna glava. Moderna umetnost je s Picasso-vim delom dobila tisto vsebino, ki je njeni novi formi šele zares ustrezala. Brezplodno bi bilo ugotavljati, kako se bo sedaj razvijala dalje. Gotovo je samo, da mora biti njena vsebina novi človek, ki nastaja iz revolucij in evolucij sodobnosti in ki ne bo suženj ne sočloveku ne demonom. Morda se bo izvršil nenaden preokret h klasiki antike, potem ko bodo izčrpane možnosti abstraktnih smeri — to bi ustrezalo logiki. Saj je ravno antika bila tista umetnost, ki je izpovedovala svobodo človeka izpod oblasti kast in božanstev in človek je bil ravno tam merilo vseh stvari, tistih, ki so, da so, in tudi tistih, ki niso, da niso. Picasso je v tej smeri dejansko že napravil ogromen korak s tem, da vrača idejni vsebini umetnosti njeno odločujoče mesto. S svojim mnogovrstnim delom pa vztrajno izpričuje in potrjuje večno mlado resnico, ki ji tudi starost ni prišla blizu: išči in izpoveduj!

EMIGRANT

Matej Bor

Že spet v baraki. Sam in brez moči.
Čeprav ne delam. Hodim in posedam.
In diham zrak. In svojo senco gledam.
Edini znanec, pa še ta zgubi
se, ko ugasne luč. Kam naj grem, kam?
Jaz, mrak sred mraka, ki potuhnjeno
se plazi zdaj med dnevom in nočjo
in ni nikjer doma — ne tu ne tam.