

IZREDNI PLENUM ZVEZE KNJIŽEVNIKOV JUGOSLAVIJE

V dneh od 10. do 14. novembra 1954 se je v Beogradu vršil Izredni plenum Zveze književnikov Jugoslavije. Kakor je ob njegovi otvoritvi poudaril predsednik Zveze tov. Josip Vidmar, je namen plenuma bilo svobodno razpravljanje o sodobnih problemih književnosti. Prebranih je bilo enajst referatov, posvečenih najrazličnejšim vprašanjem književnosti in književnega ustvarjanja. Na temelju referatov se je razvila dokaj obsežna in vsestranska razprava, v kateri je sodelovalo petindvajset govornikov.

Zaradi pomembnosti, ki jo beograjski plenum književnikov kot prvi te vrste nedvomno ima, objavljamo v celoti ali v obširnejših izločkih skoraj vse referate kakor tudi najvažnejše prispevke k razpravi. Zaključne besede glavnega referenta, tovariša Miroslava Krleže bomo priobčili v prvi številki prihodnjega letnika.

Mnogotera in dostikrat zgolj načeta problematika, vsebovana v tem gradivu, bo brez dvoma dala pobudo za nadaljnje plodno razpravljanje o perečih vprašanjih naše sodobne književnosti.

UVOD V TEZE O TENDENCI

Miroslav Krleža

Ritem stvari. Če je gibanje označba materije, organski gib pa njen najvišji vzpon, je umetnost ritmični odsev tega blodenja. Okoli človeka in v njem se vse giblje. V pretakanju velikih organskih in anorganskih količin, v tem doumljivem, hkrati pa nepojmljivem utripanju živega in neživega minevajo cele majhne večnosti človeškega spoznanja. Ravno to, kako reči in pojavi tečejo in izginjajo, to melanholijo umiranja in veselje odpiranja novih krogov izraža umetnost z besedami, slikami in glasbo.

Ritem stvari in Logos. Umetnost govori z valovanjem podob in zvokov. Razgibava jo življenjski ritem, da s svojimi osnovnimi sredstvi teče kakor pesek iz peščene ure, različna od Logosa, ki miruje v dostojanstvu svojih hieroglifov.

Ritem in umetnost. Ritem reči in dogodkov odseva v človeku s silo potekanja samega, pojava, ki je hkrati slep in jasnoviden, kakor je vse okoli človeka jasno in motno glede na borna sredstva njegove pameti. Umetnost je že zdavnaj, še v začetku, iznašla žive in prepričljive podobe človeškega govora in s tem prehitela razumska spoznanja. Na človekovi stezi se je umetnost pokazala kakor skrivnostni Dantejev panter. Na tej še zmerom peklenski poti človeškega dogajanja hodi umetnost pred človeštvom in se zna s prožnimi gibi zveri znajti pod zvezdami in med ognjeniki.

Ritem in domišljija. Znanstvena načela stalno medejo umetnost, toda v bistvu se umetnost giblje pred znanostjo po postavi domišljije, nejasne besede, ki se ujema s postavo ritma, s tem osnovnim izrazom narave kot take.

Nihilizem znanosti. Po neskončno mnogih zavojih pri vrtanju v stvari, na podlagi velike množine znanstvenih izkušenj na področju posameznih življenjskih veselj, motenj in obolenj, je sodobna znanost prišla do spoznanja, da posamezni organizmi v okviru nekega idealnega načrta nimajo posebnega pomena in namena. Po sodobnem znanstvenem spoznanju vse, kar obstaja, blodi po načelu brezciljne in slepe vztrajnosti gibanja. Da pojavi niti posamezno niti po vrsteh nimajo višje upravičenosti, se vidi tudi po tem, da je organski načrt vztrajnega in slepega ritmičnega blodenja mase sestavljen na podlagi medsebojnega uničevanja. Liberalna znanost je ugotovila, da si človeškega telesa, sanj in razuma ne smemo zamišljati kot idealne, od zemlje ločene sheme. Vse, kar se imenuje »duhovno« ali »poduhovljeno«, je disteleološka znanost razložila na podlagi materialnih pogojev, kako so se posamezne civilizacije porajale in umirale, in na podlagi telesnega ustroja človeških (bastardnih) rodov. Po terialnih pogojev, kako so se posamezne civilizacije porajale in umirale narave, kar so zelo jasno propovedovali že pesniki Indije in Grčije.

Človekova usoda. Deteologizirana znanost je opazovala ustroj človeškega telesa in prišla do zaključka, da so telesni in duhovni pojavi korelati in da jih ne moremo ločevati. Človekova usoda, to je ustroj njegovega telesa, tako nas uči sodobna medicina. Njegova usoda je prav tako politika — o tem nas uči historično-materialistična diagnoza, ki jo je tako tragično potrdila zgodovina zadnjega stoletja.

Relativnost znanstvenega spoznavanja. Umetnost se prebija skozi stoletja pod nejasnim, nerazločnim, pogosto pa tudi živčno-vsiljivim diktatom tako imenovanih znanstvenih resnic. Znanstvene hipoteze se skozi stoletja muhasto menjujejo, in samo v našem času, zadnjih nekaj desetletij, je znanstveni zavesti po samovladi kemijskih obrazcev zagospodovala cela vrsta novih hipotez: od Lucrecija do Plancka znanstveni obrazi ritmično spremljajo igro slepih in uničujočih sil, o katerih je pesništvo že prav davno imelo svojo otožno podobo.

Pomen umetnosti. V čem je pomen umetniškega spoznavanja? Cela vrsta obrazcev iz prejšnjega stoletja je z vidika sodobnih znanstvenih hipotez naivna, in prav tako se bojimo, da bodo čez sto, dve sto let postale naivne neštete hipoteze iz našega sodobnega razdobja, medtem ko so freske iz Altamire in Lascauxa enako dostojanstvene, kakor so bile tistega dne, ko se je otožni pogled krave prvič zarisal v umetniški zavesti človeka.

Pot pаметi. Človeška pamet se je zelo visoko vzdignila nad slepo vztrajnost materije. Z modrostjo, zgrajeno na dragocenih opazanjih, gospodari številnim hibam človeškega telesnega ustroja. Z rafiniranimi metodami odpravlja nešteto organskih in duševnih motenj; bolešno in načeto človeško telo vzdiguje k idealnemu obrazcu zdravja, gospoduje podnebjju in postavam letnih časov, krogom dni in noči, magnetsko-telurskim silam, mogočnim, planetskim in medplanetskim razdaljam. Znanost je postavila v ospredje vprašanje individualne človeške volje. Globoko je prodrla v skrivnostno življenje žlez, izdelala je arhitektoniko staničnega ustroja in prodira k postavi o lastnem usmerjevanju in ravnovesju skaljenih staničnih odnosov, k avtonomnemu upiranju zunanjim motnjam, k tisti skrajni coni, kjer se posamezne stanice že podrejajo in spajajo po postavah neorganske narave. V steklenem očesu znanosti se kaže še vedno naivno in enako magično vprašanje o bioorganskem obrazcu, tej analfabetski kvadraturi kroga, ki je rodila vsa verstva na tej naši krogli.

Nevarnost razuma. Znanstvena zavest se je povzdignila nad vprašanje raznih človeških skrbi in obolenj: prehlada, škrlatinke, osepnic, noric, oslovskega kašlja in jetike. S svojim nožem je začela dolbsti po človeškem srcu, napovedala je vojsko vsem smrtnim bolham in muham, glivicam in škodljivim klicam, plove po vseh morjih, uporablja geološko prodiranje v osrčje zemlje, spričo politike pa je povsem brez moči. Človeku se je posrečilo, da je ubranil svoje telo pred Zevsovimi orli in pred svetopisemskimi ribami; posrečilo se mu je s tkaninami in s streho ohraniti svojo telesno toploto pod tem

človeku tako neprijaznim nebom. Očistil se je garij in mrčesa, obvladal strele, vodo in ogenj. Zmagal je nad celo vrsto rušilnih sil, ni pa se mu še posrečilo, da bi obvaroval sebe in svoje rodove pred kobaltovo bombo. Z vbrizgavanjem kužnih klic preprečuje osepnice, driske in pljučnice, medtem pa ogroža svoj obstoj z veliko bolj rafiniranimi »antibiotičnimi« izumi, in zablodil je tako daleč, da lahko brez preveličevanja trdimo, kako je razum postal največja nevarnost za človeško življenje.

Neuspeh vere. Jablano lahko oplemenitimo s cepljenjem, krematorij pa je sredstvo za uničevanje človeškega rodu na ideološki in plemenski podlagi v takem razdobju zgodovinskega izkustva, ko se je pokazalo, da se nobeni veri ni posrečilo oplemenititi človeka ali njegove poglede na svet.

Pomen poezije. Sodobni človeški pogledi in prepričanja so začeli rušilnim silam in umorom dajati pomen potrebe, ki je nezadržna kakor prvinske sile, in človek, ki danes živi od smrti in od umorov kakor vse divje sile v neukrotljivi naravi, pozablja, da je postal človek ravno tisti trenutek, ko se je s pesniškim gledanjem na stvari povzdignil nad primitivno in slepo požiranje.

Lepota in morala. Pomen lepote v grozoti vesoljnega dogajanja je človek spoznal tisti trenutek, ko je postal pesnik. Pomen življenja je v tem, da je vse, kar živi — žival, človek pa daje človeškemu življenju pomen s tem, da je nehal biti žival, ko je kot Orfej vstal med živalmi.

S to orfejsko uverturo se vzdiguje zastor pred osnovnim vprašanjem: vprašanje umetnosti ni samo vprašanje ritmične igre po zakonitosti slepe vztrajnosti materije! Skrivnost umetnosti je v tem, da se pod njeno tenčico skriva moralno-intelektualni navdih za vse napore, ki so človeka naredili človeka. To ni samo vprašanje načina in spretnosti v izražanju, temveč prav tako vprašanje človekove moralne podobe in njegovega obstoja pod zvezdami.

*

Vprašanje morale je vprašanje dobrega in zlega, lepega in grdega, resničnega in zlaganega, pravičnega in krivičnega. Od antike do sodobnega leposlovja ni bilo pesništva, ki bi ne bilo postavljeno na teh nasprotnih si pojmi. Slovestvene mode so zelo dolgo blodile po raznih stranskih poteh, ko so s svojimi razmeroma bornimi sredstvi izražale ta nasprotstva v naravi in v človeški pameti. Bogovi pokončujejo titane, angele in Prometeje (zavoljo brezbožne zarote z dvonožci), ljudje pa nič več pasivno ne prenašajo nasilja nadnaravnih rabljev

in po postavi sile in odpora podirajo bogove. Nasilniki vladajo množicam, množice pa premagujejo postavo o mirovanju duha in zavesti in podirajo nasilnike, ker se je vzdignilo dostojanstvo v njih. Z diluvialno silo se neumnost bojuje proti pameti, toda vsemu nakljub je človek vendarle prižgal svojo svetilko, in nikaka sila ne bo premagala njegove volje, ker je sklenil zmagati nad vsem, kar predstavlja negacijo resnice in pravičnosti.

Slovstvo je ritmični odsev tega blodenja človeške pameti in izkušnje po resničnosti, ki jo imenujemo zgodovina, in ritem teh nasprotij je bil do danes edini navdih poeziji.

Vse kaže, da je človek še zmeraj na začetku svoje poti tostran dobrega in zlega.

Zatorej ne moremo sprejeti teze nekaterih sovjetskih dramatikov, češ da je »socialistična uresničitev brezrazredne družbe« izbrisala z dnevnega reda vse možnosti moralističnega kontrastiranja. Nasprotja resnice in laži, pravice in krivice, sodijo po teh dramaturških teorijah med staromodna, predzgodovinska sredstva slovstvenega izražanja in nimajo prostora na odru, ki realistično prikazuje uresničitev družbenih odnosov »na zgodovinski ravni brez prejšnjih primerov«.

Taki ljudje v leposlovju, junaki, ki se gibljejo in izražajo na »zgodovinski ravni brez prejšnjih primerov«, galerija teh romansiranih postav je podobna reklamnim lutkam po izložbah modnega blaga in tkanin. To človeštvo v vitrinah je nenavadno harmonično in veselo. Gospodje so v novih, zlikanih hlačah, imajo alabastrne, biserne zobe, bleščeče se čevlje in rokavice iz rumenega svinjskega usnja, gospodične pa so vitke v pas, v izvrstno skrojenem kostimu, s šalom, simbolom jeseni, v blede rumenkasti barvi tobaka ali gorčice. To reklamno človeštvo na reklamni ravni (do danes brez prejšnjega primera v zgodovini) je povsem zdravo in polno optimizma. Ne muči jih revmatizem, nimajo prebavnih in ne ljubezenskih motenj ali skrbi, ne peče jih vest (ki ni niti mirna niti čista), ker je ne poznajo, in v družbeni statiki svojih družbenih funkcij so to zmagoslavni spomeniki urejenega, nadčloveškega tekstilnega pogleda na svet in bogate izbire najraznovrstnejšega blaga.

Ti gospodje in te gospe niso angeli, ker imajo leseno telo, duše pa nimajo, tako da »inženirji njihovih duš« nimajo z njimi sploh nikakih skrbi. Te leposlovne prikazni so idealno pasivne in na njihovo stanovitnost je mogoče računati kot z absolutnimi pojmi v idealistični filozofiji. Te aprioristične mumije je mogoče ovijati s papirjem kakršnega si bodi programa, te lutke je mogoče polniti s kakršnimi si bodi teorijami, in igrale bodo natanko tako, kakor smo jih navili, ker so

stoodstotno odvisne od volje genialnega mojstra, ki jih je postavil v izložbo. Ta svet lutk se ne vdaja razbrzdanosti in je sploh zelo spodoben v družbenem pogledu. To niso ne hetere ne homoseksualci, to niso pijanci, leseno stojijo na straži idealnih fraz in opravljajo nalogo, ki jim je poverjena. Ne vznemirjajo se, do svoje okolice so povsem ravnodušne, nikakih kompleksov nimajo, niso dekadentne, ne berejo Mallarméja, nimajo prav nikakih misli v glavi, z eno besedo: to so idealni predstavniki ansambla, za kakršnega žal že poznamo prejšnje primere v zgodovini umetnosti in slovstva.

Svetniki po oltarjih (posebno baročni), svete podobe sploh, ikone, ikonografija, hagiografija, apologetika vseh vrst, aleje bogov in božanstev po vseh civilizacijah, skrivnostne svete knjige in hermetična poezija, kot idealni obrazci tistega, kar naj doseže propaganda, nam pripovedujejo cela poglavja o tem, kako je mogoče uspešno, pogosto tudi genialno ustvarjati po programu in človeški volji, in kako to reč uganjajo v okviru lepih umetnosti tako rekoč od vsega začetka.

*

»Honte, de ressembler à quelqu'un«!

(Paul Léautaud, Journal littéraire, 1902—1903.)

»La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
occupent nos esprits et travaillent nos corps,
et nous alimentons nos aimables remords,
comme les mendiants nourrissent leur vermine.«

Nastaja — nevarno — vprašanje, ali ti bogovi (preko Mallarméja do Joycea) morda vendarle niso velikani takih razsežnosti, kakor se nam zdi. Oblikovali so nam okus, vsilili so nam jih, in pod sugestijo njihovega čara in iznajdljivosti smo se podredili temu okusu, toda če v resnici niso tisto, za kar jih imamo, se s tem zastavlja cela vrsta vprašanj. Ti fetiši nedvomno niso sorazmerni s stvarnostjo naših dni, lahko bi se reklo vsega našega življenja, zadnjih petdesetih let.

Kaj, če imajo naši dnevi povsem drug pomen, to se pravi pomen nove zgodovinske dobe, če te politične in revolucionarne bitke naših dni napovedujejo razvoj človeške misli, torej tudi razvoj okusa v slovstvu in v lepih umetnostih, v povsem drugo smer, ki kajpada ni smer postimpresionistične lirike in tistega staromodnega žanrskega slikarstva, kakršno danes negujejo pod pojmom gerasimovščine?

Kje imamo danes jamstvo, da bi mogli stoodstotno zanesljivo trditi, da je filtriranje in sedimentacija nekih estetskih vrednot zaključen proces — kakor se je zdelo rodovom, ki so nas tako vzgojili

in katerih misli prenašamo po postavi o vztrajnosti duha? Kaj, če je ves ta impresionizem, postimpresionizem in fauvizem z vsemi svojimi bogatimi diferenciacijami v slikarstvu in v pesništvu simptom agonije po leninski diagnozi, kakor se mnogim spet zdi že dobra štiri desetletja?

Nobenega dvoma ni: po zakonitosti desnega pompierizma se je okus povsem spačil po obrazcu Piloty-Deffreger-Gerasimov. (Glej teze z zadnjega kongresa v Ljubljani!) Idealistična retorika in fetišizem na liniji »proti larpurlartovstvu« in z ideali slabega okusa kot načeli, to je prav tako zabloda pameti kakor pot v abstrakcijo in v abstraktno umetnost ter formalistične derivate postimpresionizma. Lahko pa bi rekli, da je gerasimovščina v estetiki za razvoj človeškega okusa, pa tudi pameti, veliko nevarnejša kot linija od picassovstva (od modre faze do Guernice) do konverzije Matisse-Dali, ker predstavlja negacijo razsula na podlagi provincialne zaostalosti.

Pri nas se še nihče ni lotil analize desnih in »levih« prvin naše lastne estetike in njenih teorij, ter zakonov vztrajnosti, po katerih se še vedno oglašča (glej teze za časopis »Danas« leta 1934).

*

Pri nas zelo pogosto v velikih potezah, »grosso modo«, govorimo in pišemo o socioloških analizah, nihče pa ni obvladal morfološko-estetske problematike in nihče ji ne posveča metodične pozornosti. Že pred petdesetimi do osemdesetimi leti se je začel neki odmik z dogmatičnih tirnic tako imenovanega klasičnega malomeščanskega okusa, in pred našimi očmi se dogaja, da iz roda v rod brezidejno, mehanično prenašajo posnemanje in polukolonialno klanjanje, da, prav mahanje z repom pred nekimi zahodnoevropskimi uspehi.

(Giblujemo se na plesu pod krinkami, na stalnem karnevalu smrti, toda če snamemo posameznim maskam krinke, ni posebno težka naloga ugotoviti, kdo so, in določiti, kje so se našemile in v katerih, od zahodniške gospode zavrženih prodajalnah.)

Nedvomna množina dejstev okoli nas izpričuje, da obstaja ritmika stvari same, ki je nihče ne gleda z lastnimi očmi. Stalno pišejo in govorijo o Balzacu, toda nihče noče spregovoriti o Byronu! Zakaj zamolčujejo Stendhala? Govorijo o Heglu, nihče pa se noče lotiti analize schopenhauerskega voluntarizma, ki je nedvomno bolj materialističen kot heglovski Vesoljni duh. Ta imena niso imela sreče, da bi bila naletela na dobre zagovornike, in tako se pri nas (in v svetu) že štirideset let ponavlja ista fraza, medtem ko nihče noče govoriti o stvareh, kakor zaslužijo.

Ni nujno, da bi bil estetski katekizem ravno birokratsko-dialek-
tičnega tipa. Ni nujno, da bi bil estetski dogmatizem samo mehanično-
sociološkega izvora. Estetski katekizem se lahko skriva tudi pod
masko estetskega revolucionarstva: vse, kar se megleno abstraktno
ponavlja kljub nekim dokazom tako imenovanega naivno-realistič-
nega kroga, kar se od konca prejšnjega stoletja imenuje nedoločena,
meglena fraza v odtenku (ki jo prav tako zelo pogosto povsem meha-
nično posnemajo), vse sodi v krog dogmatizmov, slepih in enostranskih,
kakor so bili vsi verski dogmatizmi. Čista, pogosto fanatična retorika,
ki sodi med najbolj ničevo blebetanje.

Lahko je nekdo realistično reakcionaren prav tako, kakor bi kdo
lahko bil joyceovski ali samuel-beckettovski upornik. Zmeda je enaka
v obeh smereh.

Aktivizem, parolarstvo, kadri, idejne direktive, vse to so prazne
besede prav tako kakor teme iz svobodne erotike ali abstraktnih aso-
ciacij, če so zmedene in če v uresničevanju programa nimajo svoje
specifične pesniške teže, in to se dogaja pogosto. To niso samo leve
konvencije, prav tako so lahko desne, tudi tedaj, ko mislijo, da niso.

Prepovedali so, pravijo, pisati o svobodni ljubezni, kar je samo
po sebi neintelligentno, toda prav taka neumnost je po zgledu ZDA
celuloidizirana ljubezenska sreča v sodobnem evropskem leposlovju.
Ljubezen, ki jo predpisuje katoliška Cerkev, je nedvomno protirevo-
lucionarna, toda zakaj naj bi veljal za revolucijo medicinsko-mor-
bidni nonkonformizem, kadar se kaže v obliki zvodenele, sentimen-
talne čehovščine z dodatkom Andréja Gida in z dodatkom Freuda,
kakor se to dogaja v današnjem evropskem leposlovju?

*

Rekli so, da znanost ustvarja zmedo v umetnosti. (Znanstvene
metode opazovanja naravnega procesa niso več tako naivne, kakor so
bile pred kakim desetletjem.) Čez trideset milijard slik zasiže na
možganskem platnu posameznika v tistih dveh, treh trenutkih, kolikor
trajajo možgani na tem svetu. S stališča medicinske psihologije je
jasno, da se te projekcije same po sebi, kot izvor občutkov, in po
načinu, kako jih sprejemajo posamezni možgani, bistveno razločujejo
in se ne ujemajo v prav nobenem posameznem primeru. In vrh tega:
vsak tak posnetek ali njegov odsev kot odblesk trenutka se po za-
konitosti spomina izpopolnjuje iz velikega kroga zapomnjenih po-
dobnih slik, toda to področje je nadvse slabo raziskano. Sodobno
leposlovje komaj da se je kot mlad pes potopilo v to mračno vodo.
Ravno je šele začelo plavati, in ti poskusi niso nikaka razodetja.

Poznala jih je že antika. Teh svojih trideset milijard slik se ne blešči posamič, kažejo se potopljene v množici asociacij, tako da se plastičnost in intenzivnost doživljanja (estetskega, kajpada) ne samo ne ujemata, temveč sta si neznansko vsaksebi. Na današnje leposlovje očitno predvsem deluje kinematografska tehnika, ki je s svojo simultanostjo podob zmedla sodobno filozofijo od Bergsona naprej.

*

Tamburinate, barkarole, vozovi-cisterne, fetusi v špiritu, bonboni, pižame, karnevali, boksarski ringi v luči magnezije, dinamika toliko drugače »štirinajstega julija« v zastavah, z lampijoni, raketami in ognjemeti, film, prozorni trakovi iz celuloida, gume in kavčuka, pnevmatike in atomske strojnice, Dalijeva Madona z rentgenskim prerezom, poginule ribe, konjske dirke, železniške nesreče, potopljene podmornice, vzpon na Himalajo, izleti na dno oceana, azteško kiparstvo in elektronski mikroskopi, cirkusi, opice, klovn (od Toulouse-Lautreca, Médrano, do Rilkejevega otroštva, do bogate mednarodne lirike o cirkusu, Charlot), orkestri, Sikstinska kapela, romanski slog, golobi, staroindijske freske, srednjeveško-posthelensko, paleolitsko umetnostno ustvarjanje, etruščanski grobovi, metropolitanska opera, Mary Pickford, detektivski romani, Montgomery, Goebbels v »Angriffu«, Sportpalast, govori v Nürnbergu, Palazzo Venezia, Rusi v Berlinu, itd., itd., vse to je film, ki ga gledamo in v katerem tudi sami igramo.

Sodobna lirika je skušala s svojo kantileno in instrumentacijo izraziti simultanost dogajanja na ploščadi zavesti, ki jo štiriindvajset ur na dan obsevajo žarki takih razkrajajočih luči, da se ne more niti za en sam trenutek umiriti v svoji subjektivni tišini. Skozi rebra, možgane in skozi meso sodobnega človeka divjajo viharji novic, laži, načel, programov, blaga, reklame, in socializem ima svoj lastni pomen izključno v tem, da postane brezpogojna negacija teh nešteti negacij vseh človeških vrednot.

Bogovi po gliptotekah, bogovi po atrijskih znanstvenih načel, bogovi po cerkvah, božanstva v politiki, sami Giganti, vpricho katerih je človek postal majhen kakor bolha, zmlet v prah najbolj drobne moke neumnosti, v vetru vsesplošnega nihilizma raztrgana cunjka kot proza S. Becketta, Joyceove lamentacije ali Eliotov vakuum. V tej magični razsvetljavi reklame in propagande je človekovo okostje popolnoma prozorno.

Kaj iščejo danes? Simbol stvarnosti ali kult mita? Eden izmed mitov se imenuje Chamberlain — R. Wagner — Rosenberg, in o begu iz stvarnosti nam govorijo življenjepisi vseh evropskih artistov. Pré-

vert je skušal izraziti to zmedo, toda nima dosti pomena, da bi prepisovali Prévertovo kantileno. Honte, de ressembler à quelqu'un! Audibertijeva monotono rimana tehnika je dejansko še zmerom shema parnasovskega ritma in je povsem neprimerna, da bi lahko postala zgled za izrekanje simultane množine nečesa, kar se imenuje »nedoločena količina posameznosti tega življenja, ki teče pred nami kakor povodenj«. V tej poeziji stopajo stih s svojim monotonim korakom kakor staromodno opremljene čete s svojim kramarskim blagom starih rekvizitov. V teh cunjah je neskončno dosti reči; dolgočasno in staromodno je opevati nekaj, kar se imenuje Revolucija, pa je pravzaprav spleen, izražen s Hugojevo retoriko. Navajam Audibertija kot primer pesnika, ki kot obseden išče izhoda.

*

Ali je v vsem tem kak kompas? Je. Človek. Torej morala tega človeka, natanko določena v prostoru in času — vsemu nakljub in vendarle.

*

Na prehodu v novo stoletje je bila poezija dostojanstveno patetična kakor boginja iz mavca, v bogato nagubani halji, z daljnimi, na sanjske privide narkotika spominjajočimi videzi mallarméjevskega, sicilijanskega, favnskega popoldneva: dve nagi dekleti v objemu lezbičnih sanj. Mallarmé je imel srečo, da ni doživel grmenja železnih koles in piša letalskih vijakov. Topovi, ki so začeli grmeti v viharju tridesetletnih in štiridesetletnih vojsk, so odnesli to pravzaprav post-petrarkovsko, pastoralno Arkadijo, to mallarméjevsko uverturo, in ljudje, ki že štirideset let pišejo knjige v kakofoniji sodobne evropske stvarnosti, postavljeni na disakordu zahodniške civilizacije, so priča, kako mallarméjevstvo še vedno naivno predpisujejo kot edini recept za lirske glavobole.

Kdor nima ušesa (ali ga ni imel), da bi bil slišal, kako so topovi z »Aurore« uvertura novega dramatskega cikla, in da so se oglasili v zgodovini, potem ko se je spustil zastor nad celoto ene izmed civilizacij, ta je gluha za resnično evropske in resnično človečanske slovstvene motive sodobnosti.

Banalno je reči, da so stroji spremenili planet v edinstveno cirkuško areno za gladiatorje. Morituri te salutant! In vendar je to žal resnica.

Od Apollinaira in Blaisa Cendrarsa se ni pokazalo dosti novih meteorjev, in v sodobnem leposlovju (v katero štejemo tudi ameriško) je bolj ali manj vse, kar raste na tej zemlji, bolj podobno »rasti pri

gojenju kumaric« kot pa astralnimi prikaznimi, ki parajo nebo, kakor je svoj čas to nebo resnično razparal Byron.

Vdor banalnosti v poezijo traja že od Baudelaira. Razum spravlja ad acta, absurdno je postalo načelo estetike, retorične nonkonformizme uresničujejo dosledno avtomatično, in za načelo so postavili vse, kar pomeni izločitev človeške pameti, prilagojene izkušnji. S stihmi dokazujejo, da je vse, kar obstaja, grd sen brez pomena: spalni vozovi so nočna mora, telefoni so bodeča žica, znanstvene katedre norišnica. Razglašajo dosledno preziranje vsega, kar predstavlja človeka. Marinettijske diletantizme, ki so lokali kri okoli Palazza Venezia, so spremenili v estetska načela. Od italijanskega kaligrafizma do Papinijeve spreobrnitve.

»La sottise, le péché, la lésine occupent nos esprits« — razpon Rimbaud-Mallarmé, ki ga je parafraziral Cendrars in ki ga je razbil Apollinairov temperament, se je pred našimi očmi spremenil v to, kar vidimo: v nebrzdano silo brezsmiselnih ritornellov, more torrentis aquae.

Jemljem za primer Rimbauda. Sedemnajstletni fant je izgovoril tako rekoč vse, kar mu je bilo dano povedati. »Bal des pendus« je balada, recimo, villonskega razpona, »L'éclatante victoire de Sarrebruck« pa je vsekakor eden izmed primerov tako imenovane politične tendence v liriki. Sicer pa v tej pesmi prvič nastopa, prvič se oglašča v slovstvu beseda Dada, kot »dada flamboyant« v cesarski apoteozni modro-rumene razsvetljave patosa cesarstva, ki umira v rimbaudovski kitici, polni političnega sarkazma. Rimbaudov »Le forgeron«, ki naj bi očitno imel jakobinsko tendenco, napisan na motto jakobinskega naskoka na Tuilerije 10. avgusta 1792, je tirada, ki bi bila lahko mirne duše napisana na podobno temo v razponu Victor Hugo — Kranjčević. Prav tako »Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize« kot sarkastičen odgovor na Cassagnacovo širokoustenje. V Rimbaudovem primeru bi torej ne mogli reči, da spočetka ni imel ne nagnjenja ne nadarjenosti za sugestivno politično-tendenciozno poezijo. Medtem ko je pri Andréju Gidu vkorakanje nemških čet v njegov rojstni kraj ostalo povsem brezpomembna epizoda njegovega dnevnika (kot blede spominska podoba), je Barrès ustvarilo leto 1870. Ves svoj sestav je zgradil na umoru nekega lekarnarja v mestecu, v katero so vdrli Nemci, in tega umora ni nikoli pozabil, ostal mu je najmočnejši doživljaj ne samo v otroštvu, temveč tudi v življenju. Rimbaud je ves v veličastni pesnitvi »Paris se repeuple«, in čeprav se je iz Balzaca mogoče naučiti »več ko iz katere koli sociologije«, bi lahko to témo naposled razširili tudi na Rimbauda in Baudelaira in

na celo legijo pesnikov, na pesništvo kot tako sploh, če je pristno. Ostajajo nam pesniški temperamenti kot vir in osnova vseh navdihov. V »Paris se repeuple« je podal Rimbaud ves svoj demonski kontrapunkt prav tako kakor Nazor carduccijevsko retoriko v svoji odi »Na zvoniku svetega Štefana na Dunaju 1896«. Zanos črno-rumenemu cesarstvu, izražen s Tresić-Pavičić — carduccijevsko shemo, ne glede na teme, ki jih je opeval pozneje. Pesniška govorica je ostala ista, popolnoma statična: pesniki se ne morejo prenarajati, v resnici se porajajo!

Prav tako je tudi z Mallarméjem. Kaj pa je bilo še povedano po Mallarméju in njegovi favnski parafrazi pastoralnih motivov? Samo nove parafraze sanj o sanjah, ki živijo kot motiv pastoralne že nekaj sto let in ki jih (izrečene z nekimi lezbijskimi aluzijami) negujejo vse do danes, skozi motno tenčico vsega, kar se je po simbolizmu spremenilo v secesionistično frazo. Ali je tam povedano kaj, česar ni bilo že v pastoralih postpetrarkistične dobe, tako enolične v naši lastni poeziji od Držića vse do Begovičevega cikla Bocca d'oro? In ko že govorimo o teh vprašanih, osnovna napaka naše publicistike je, da posplošuje sociološko, zelo grobo, pravzaprav abstraktno, kot je dejal že Labriola: Ne bomo večno razlagali Danteja s cenami florentinskih zemelj in sukna.

*

Knjiga Kandinskega »Über das Geistige in der Kunst« se je pojavila na večer pred to štiridesetletno vojsko, leta 1913, kot nihilistični dokument sveta v agoniji, ki se je 1954 pokazal v São Paulu kot volkodlak s sedem in pol kilometri abstraktnih slik. Glej Cassoujev Muzej moderne umetnosti v Parizu, glej Muzej moderne umetnosti v New Yorku in po nešteti galerijah sveta, po vseh perifernih abstraktnih slikarstvih, všteti tu tudi naše sodobno abstraktno slikarstvo in liriko, ki se vleče s slikarstvom kot Rosinant že celo stoletje.

Z ene strani apokalipsa politične stvarnosti, ki traja štirideset let v trajnem naraščanju ritma in razsežnosti, z druge strani pa dolgočasno prepisovanje in preslikovanje abstraktnih shem, v vsakem primeru veliko manj fantastičnih od vsega, kar se resnično dogaja v stvarnosti okoli nas. Če gre za navdih poletnega popoldneva, ta pastoralni motiv je bil obdelan v raznih inačicah od Portugalske in Španije do Dubrovnika, po vseh slovstvenih provincah sveta, z večstoletno zamudo, danes v dobi abstraktne umetnosti pa: prerinovanje bledorumenomodrih vodoravnih s tempero na kobaltni podlagi, kot morebitni vzorec za indanthrenske tkanine. Puščobno, kakor da smo obsojeni, štirideset let obiskovati razstave mednarodnih avtomobilskih

značk. Če temu vztrajnemu prepisovanju in prepevanju pravijo »prodiranje v neznano«, je to pravzaprav upor proti okusu...

Ljudje so bili že več ko dve sto, tri sto let prepričani, da z analizo abstraktnih pojmov »prodirajo v neznano«. Niso preučevali dejstev, temveč »misli«, ker so bili prepričani, da »misel« ustvarja dejstva, in ne obratno. Mislim, da bi bila gola potrata časa dokazovati, da je idealistična miselnost — nesmisel. To danes zares nima več pomena! Taki triki spadajo v cirkus, pred povsem neizobražene gledalce. Bodimo stvarni!

*

V stvarnosti, ki jo doživljamo od leta 1948 do danes, veljajo še vedno Churchillove besede: »Še nikoli v zgodovini ni taka množica človeštva živela v tako strašni negotovosti, v kakršni živi danes naš rod.« Hladna vojska z vsemi svojimi obrati je dobila obliko diplomatskega status quo na osnovi novega mednarodnega pojma o ravnovesju, ki se imenuje sožitje med velikimi silami. Drama se nadaljuje, v medigri pa nastopajo klovni!

Klovni v likovnem cirkusu abstraktne umetnosti jemljejo pred nami iz svojih glumaških cilindrov poginule kanarčke in pečejo abstraktno jajčno jed svojih navdihov, in medtem ko je mogla biti ta predstava v dobi simbolizma in secesije ob koncu prejšnjega stoletja v puščobi meščanskega razcveta še za trenutek zanimiva za radovedno množico, je danes, ko se je ta provincialna črna magija kot volkodlak napihnila do mednarodnih razsežnosti, čas za ugotovitev, da ta likovni in slovstveni dolce far niente ne govori o ničemer drugem kot o brezidejnem klanjanju pred nečim, kar se imenuje duhovno uboštvo. Ta »revolucija forme« je bolj podobna modi gospodičen v podeželskih gnezdih, ki kokodakajo okoli Diorovih krojev in do katerih je prišel zadnji krik mode z zamudo nekaj rodov brez okusa.

Kadar je govor o abstraktni umetnosti, se čudimo, kako da nikomur izmed teh miselnih ustvarjalcev ni prišlo na misel, da bi se, na primer, likovno lotili Kantovega apriorizma kot tematike slikarstva, ki hoče biti po vsej sili abstraktno-idealistično.

Vseh dvanajst Kantovih kategorij (kakor dvanajst apostolov na starinskih zvonikih) izhaja iz zarjavelega mehanizma »transcendentne apercepcije«, na dnu vsakega spoznanja pa leži velikanski kozmos sintetične, vse povezujoče kantovske naravne lastnosti, tistega »nečesa«, ki se izgovarja kot skrivnosten obrazec in se imenuje »Zavest«.

Zakaj teh petdeset let nikomur ni šinilo v glavo (ko bi ljudje že hoteli biti izvirni), da bi si bil likovno zamislil katero si bodi izmed apriornih oblik opazovanja, dojemanja ali mišljenja, namesto da se

mu domišljija vleče po platnu kakor na pol poginula muha in pušča s svojimi mokrimi krili sled abstraktno-vijugastega črnila, ki razen o nihilistični nemoči ne pove dosti nikomur, niti ustvarjalcem samim ne, dekorativno pa je bolj ali manj nezanimivo ali veliko manj zanimivo kot abstraktna domišljija ikonoklastičnih, mohamedanskih preprog.

*

Že več stoletij gojijo v Evropi kult pameti, in vendar zadnjih nekaj desetletij povzdigujejo za ideal lepote brezumno domišljav plagiat, ki ga patetično predpisujejo tako vztrajno, da se ta trdoglava stanovitnost kaže kot znamenje nedvomne zmede vseh pojmov o razumu, zavesti in spoznanju. Naj bo to še tako smešno, treba je povedati: nekoč zdavnaj, še v baročni, predkantovski in predjakobinski dobi človeške misli, so ljudje zares iskreno verovali, da je mogoče z analizo človeških pojmov »prodreti v neznano«. Del idealističnih evropskih mislecev se je hotel z ene strani rešiti poneumnjujočega somraka dogmatične misli, in bili so prepričani, da misel ne samo raziskuje dejstva, temveč da jih »tudi gradi«, in da je misel ne samo »neodvisna od izkušenj«, temveč da jih tudi »določa in pogosto razlaga«, ustvarjajoč s svojo lastno silo pojme, ki naj bi postajali definicija stvarnosti; jalovo varanje samega sebe v takem predkantovskem razmišljanju je že zdavnaj razkrita, in zgodovinsko je dognano, da iz pojmov ne moremo izluščiti ničesar, česar bi ne bilo v grobem, zemeljskem izkustvu. Z logičnim razlaganjem je mogoče pojasnjevati neke splošne reči, medtem ko je kakršno si bodi razmišljanje brez zveze z izkustvom prazno, če pa se vendarle zgodi (in to se resnično dogaja), da kaka zamisel, osnovana na čisto miselnih sklepih, pozneje dobi potrdilo v izkustvu, je postala zamisel izkustveno pravilna samo zato, ker je bilo tudi izhodišče k tej miselni postavki postavljeno na izkustvu. Ni in nikoli ni bilo čiste miselnosti brez stvarnosti in izkušenj, medtem ko sodi postavka, da je mogoče obstajanje nekega (z izkušnjo ne potrjenega) pojava izpeljati iz pojma, med dolgočasne zvijače.

Antisholastični (baconski) začetek, ki je zagrmel z zanikanjem silogistične metode še vedno religioznega racionalizma, je drzno zaničeval, da bi bilo iz aprioristične postavke mogoče dobiti zaključek o bistvu ali kvintesenci obstajanja sploh; danes, v dobi metodičnega preizkušanja znanstvenih uspehov na podlagi opazovanja, slavi slavje povsem ljudska in demagoška raketa abstraktnega slikarstva, za katero je lockovski čisti, beli papir (»white paper«) na svetu samo za to, da bi ga popackali z raznobarvnimi črnili nesmisla brez vsebine.

Žalostni postavodajalci in praočetje abstraktnega slikarstva in umetnosti so bili še pred petdesetimi in šestdesetimi leti sodobniki prvih empiriokriticističnih teoremov, in vsi ti estetski teoremi so bastardni pojavi, porojeni iz velikega Avenariusovega cerebralnega centra »C«. Več ko petdeset let pred nastopom abstraktnega slikarstva je veljalo (zgodovinsko gledano) za »revolucijo duha«, če je kdo zanikal, da predmeti in predmetni pojavi zares stvarno obstajajo. Od Avenariususa (1876, »Philosophie als Denken der Welt«) do Kandinskega so govorili, češ da je naloga človeške misli, vse (kar je postavljeno pred nas in na kar zadevamo kot na predmete) osvoboditi vseh mogočih več stoletij nastajajočih nestvarnih dodatkov, asociacij in ponaredb. Tako so se s predmeta oluščili predvsem teoretski pojmi zavesti, elementi odnosa subjekta in objekta, metafizično razlaganje čutno podanih predmetov v obliki predstav iz introjekcije, na podlagi katere je prišlo do tiste osnovne usodne zablode, da so stvarjem pripisovali lastnosti miselnih in duševnih stanj, in tako je človeško spoznanje ostalo le kot pojm osrednjega člena načelne koordinacije, katere nasprotni pojm je cel sestav členov, pritikajočih se od zunaj. Sestav »C« (veliki možgani) je zanihal v okviru teh navdihov kot tenčica razstrte membrane pod zvezdami, spoznavni proces pa je postal odvisen od nihanja ali nihhalno razgibanih obrazcev sestava »C«, tako da je za ta spoznavni proces ostal najbolj banalni biomehanični obrazec. Po tem pojmovanju spoznanje opisuje tisto, s čimer je obkroženo, brez vsake hipotetične izpopolnitve ali transcendentnega dopolnila, in ga je treba po Avenariusu razlagati biološko iz organske človeške narave. Ne glede na to, da se stvar ne razjasnjuje niti s tem biološkim obrazcem, je že od Lenina (1908) jasno, da je empiriokriticistični receptis opisovanja predmetnosti brez »transcendentnih hipotez« s cerebralnim sestavom »C« prav taka biološko-mehanična, transcendentna — torej abstraktna — hipoteza, kakor vse tiste številne druge postavke, ki jih ta quasi-materialistični miselni sestav zanikuje kot idealistične.

Ko to tezo uporabljajo za umetniško ustvarjanje, nas postavljajo pred eno izmed osnovnih vprašanj, pred vprašanje manir in individualnega stila. Ko Audiberti pravi: »Le poète ne calquera pas le monde, ni ne le démarquera, ni ne le photographiera. Il le fera positivement, comme s'il était, lui, poète... le Créateur...«, je veliko manj bistroumen kot Duns Scot. Za Tomaža Akvinskega je bila zemeljska stvarnost bolj ali manj zanesljiv kompas, danes pa te metafizične prazne besede povzdigujejo za ustvarjalni ideal celih rodov.