

so odrivali čisto navadni pijanci, zadovoljni že s tem, da jim je bilo dovoljeno priti k mizi znamenitega človeka.

Če je bil futurizem ne glede na rumeno jopico in na lornjeto Burljuka velik umetniški in družben pojav, pa se mi je imaginizem vedno zdel nagloma narejen izvesek za skupino literatov. Jesenin je ljubil pretepe; in kakor so se v gimnaziji »Grki« preteпали s »Perzijci«, tako se je pač pridružil imaginistom, da bi se pretepal s futuristi. Vse to ni v njegovi biografiji niti ena stran, marveč samo nekaj opomb, ki utegnejo vzbuditi zanimanje zgolj literarnega zgodovinarja.

Najbolj zoprno pa je bilo videti ob Jeseninu povsem slučajne ljudi, tisto psevdoliterarno svojat, ki je rada pila (in tako dela tudi zdaj) vodko na račun drugega, se grela ob tuji slavi in se skrivala za tujo avtoriteto. Vendar Jesenin ni zgrmel v pogubo zato, ker so ga obletavale te črne mušice, ki jih je privlačeval, poznal je njih ceno. Toda v stanju, v kakršnem je bil, mu je bilo laže med ljudmi, ki jih je preziral.

Leta 1924 sem ga zadnjikrat srečal pri najinih znancih. Bil je ves razrvan, hotel je oditi — divjat, razgrajat. Več ur sem ga pregovarjal, zadrževal, on pa je obupano ponavljal: »Pusti me, no... Saj nisem proti tebi... Jaz sploh...«

V eni izmed zadnjih Jeseninovih pesmi so tele vrstice:

*Kako ne imel bi vas rad?
Postal bi rad, rože, vaš brat.
Šumita, reseda, levkoja.
Brez žalosti duša je moja.
Brez žalosti duša je moja,
šumita, reseda, levkoja.**

Vsi razumejo, da levkoja ni hrast in reseda ne lipa in da ne moreta šumeti. Vseeno pa je to lepo, a zakaj je lepo, ni moč povedati: taka je pač poezija. In kadar se spomnim na Jesenina, si vselej mislim: pesnik je bil...

Prevedel Fr. Šafar

POLEMIKA

KRITIKA NA RAZPOTJU

Še nikoli se nisem v zadnjih, kritično tako nerazveseljivih časih s tolikšno jasnostjo zavedel položaja sodobne kritike, alternative, pred katero stoji in ki jo nemalo bega, kakor ob članku Vladimira Kralja »Razmišljanja o sodobni ameriški dramatik«. Članek je pisan zelo odkrito. Pri tem me prav nič ne moti dejstvo, da je iskren nemara bolj nehote kakor hote, vsekakor je tak, da nekako posebno nazorno in jasno kaže izbiro, pred katero se pogosto znajde prenekateri današnji kritik. Ravno tako me ne moti niti to, da Kralj s svojo odločitvijo vsaj po mojem mnenju in zdi se mi, da tudi po logiki stvari in po njegovih lastnih mislih, na tem razpotju še ni našel prave smeri.

Alternativa, za katero gre, je tale: kako soditi glasna in »uspešna« tuja dela in dela domačih avtorjev, ki doživljajo v inozemstvu prav tako glasna priznanja? Ali je taka dela soditi po svojem spoznanju, čutu in okusu ali je

* Prevedel Kajetan Kovič.

dopuščati, da na našo sodbo vplivajo »uspehi« in »priznanja«, in če sežemo nekoliko niže v resničnost: reklama in propaganda? Kajti če »uspešnost« del upoštevamo, se izpostavimo vplivu črednega okusa, ki je v današnjih časih organiziranih in komercializiranih umetnostnih struj nevarno poenostavljen in uniformiran; če pa se nanj ne oziramo, nas doleti očitek estetske zaostalosti in kritične provincialnosti.

V taki dilemi se je znašel dr. Vladimir Kralj, ko je v imenovanem članku nekoliko podrobneje razpravljal o »Mili ptici mladosti« ameriškega dramatika T. Williamsa. Zdi se mi, da je videl vse negativne strani tega dela. Že ko na splošno razpravlja o novejši dramatici novega sveta, se vprašuje: »Ali ni (med pobudami, ki jih je starejša evropska dramatika dala ameriški) tudi nekaj takih, ki so na ameriških tleh pognale v bujno rast in ki nas danes... očitno vznemirjajo ter nas spravljajo v moralno in umetniško začudenje?« Williamsovo igro označuje v celoti kot »malospodbudno zgodbo«. Osrednjo problematiko dela obravnava takole: »Vse nesreče... je pravzaprav kriva družba... Toda družba je v tem delu najmanj studiozno naslikana... To, kar je v prvem planu, to, kar slika avtor z vso umetniško zainteresiranostjo in živostjo, je ekshibicija živčno pervertiranega para, ki ga naj imamo za žrtev ameriške družbene travme.«

Menim, da s temi ugotovitvami ni pokazana samo vsa neskladnost dela, ki da hoče opisati »družbeno travmo« brez družbe, marveč tudi indiferentnost poglavitnega in najobsežnejšega kompleksa v drami, ki ga Kralj označuje kot »ekshibicijo pervertiranega para«, četudi trdi v isti sapi, da je ta par naslikan »z vso umetniško zainteresiranostjo in živostjo«, hkrati pa spet tako, da ga — če Kralja prav razumem — gledalec spremlja »brez tragične prizadetosti, brez sočutja in strahu«. Naj bodo te ugotovitve še tako zamegljene z neko estetsko nejasnostjo, v bistvu bi morale biti zadostne za negativno oceno dela.

Pred tem zadnjim logičnim korakom pa je Kralja popadel strah. Na koncu negativnega dela svojega razbora se namreč povsem nepričakovano vpraša: »In vendar, ali ni vse to naše in podobno razmišljanje prav na robu moraliziranja, moralno estetskih predsodkov in s tem na robu provincializma, pa čeprav je tej provincialnosti ime že nekoliko antidatirana Evropa?« Česa se je tedaj zbal? Očitno, da brodwayskega »uspeha« ali vsaj odobravaljočega hrupa in priznanja, ki ju doživljajo Williamsove igre tudi na nekaterih zahodnih evropskih odrih. Zanimivo je, da se pri tem Kralj povsem zaveda, če že ne zgrešenosti, pa vsaj smešnega pretiravanja ameriške kritike, ki v zvezi s to igro govori »o poetičnem geniju avtorja, o predstavi kot eni njegovih najlepših dram, o izredni napetosti, fascinantnosti, o hipnotičnem gledališču, o poetični dinamiki in nepogrešljivosti avtorja«, prav res kakor da bi govorila o Shakespearu. To ironizira tudi Kralj sam. In vendar mu hkrati prav ta kritika dokazuje in potrjuje, da o Williamsovi umetniški sili pač nihče ne dvomi (in ne more dvomiti), kakor tudi ne o dokumentarnosti dogodkov in oseb. Tako se je Kralj v svoji kritiki podredil okusu in »estetiki« Broadwaya.

Da bi dal svoji kapitulaciji teoretično ozadje, je zgradil celo posebno estetsko tezo, ki nam jo je predlagal v naslednjem stavku: »Ali pa so ob takem naturalizmu (kakršen je Williamsov) in ob doslednem naturalizmu sploh še primerni aristotelovski kriteriji gledalčeve tragične prizadetosti — sočutje in strah — ali ne kaže seči po bolj dialektičnem pojmovanju estetskih pojavov in njihovih učinkov in se zadovoljiti s tem, da umetnost z estetskimi

sredstvi razodeva obstoječe konflikte in protislovja neke človeške eksistence, družbene ali biološke ali oboje hkrati, pri čemer dajejo taki umetniški izdelki več opraviti našemu razumu kakor našemu srcu.«

V tem estetskem predlogu sta dve važnejši stvari, o katerih velja spregovoriti. Predvsem je to vprašanje o odnosu med Williamsovim naturalizmom in Aristotelovo doktrino o sočutju in strahu. Kralj proglašja Williamsov naturalizem za doslednejše in bolj rafinirano izveden od Zolajevega. Ne bi mu ugovarjal, toda pritegnimo v primerjavo, recimo, Strindberga in njegovo »Gospodično Julijo« ali Hauptmanna in njegovega »Voznika Henschla« ali »Tkalce«. »Gospodična Julija« je tematično celo zelo sorodna Williamsovi ekshibiciji živčno pervertiranega para, koncipirana pa je globlje in doslednejše naturalistično, povsem v skladu s Strindbergovo artistskično tezo: »Moje duše (značaji) so konglomerati minulih in še trajajočih kulturnih stopenj, so drobeci iz knjig in časnikov, kosi ljudi, odtrgane cunje prazničnih oblek, ki so ponošene do cap, čisto tako, kakor je človeška duša sestavljena v resnici.« Ravno tako dosledno je v njegovi igri zasnovan dialog. Skratka, pri njem imamo opraviti s slogovno dognanostjo, o kakršni pri Williamsu ni sledu. In vendar ni mogoče reči, da pri Strindbergovem delu vprašanje gledalčeve tragične prizadetosti ne bi prihajalo v poštev ali da sploh ne bi bilo primerno. Mislim, da so v »Juliji« mesta, faze procesa, ki določno apelirajo tudi na »sočutje in strah«. Ne gre tedaj za vprašanje: naturalizem in Aristotelova teza, marveč za to, da je starodavna teza, zlasti če jo razumemo nekoliko širje v smislu globlje človeške prizadetosti ali interesa, postulat in eden od spoznavnih znakov pravih umetnin. In če ga v nekem delu ne čutimo, če ga v njem ni, imamo očitno opraviti z literaturo nižje vrste, ki nam namesto tega interesa vzbuja morda radovednost in morda še občudovanje obrtne virtuoznosti, toda nič več.

Še manj se morem po vsem tem strinjati s Kraljevim konkretnim predlogom, da glejmo na umetnost »dialektično« in da se zadovoljimo s tem, da umetnost z estetskimi sredstvi razodeva konflikte neke človeške eksistence, in s tem, da dajejo taki umetniški izdelki več opraviti našemu razumu kakor srcu. Ne bi se hotel spuščati v vprašanje, kaj naj bi bilo v gledanju, kakršno nam priporoča Kralj, »dialektičnega«, dasi to nikakor ni jasno. Veliko bolj me v tem predlogu zanima neka temeljna estetska misel, ki se kot rdeča nit pojavlja na obeh važnejših mestih njegovega članka. V misli imam povezovanje dveh parov elementov v umetniško celoto in enoto, ki ju v tako soobstajanje pravzaprav ni mogoče združevati.

Že prej sem se zadržal pri Kraljevi razlagi o »ekshibiciji«, uprizorjeni z vso umetniško zainteresiranostjo. Ne vztrajam na razlagi besede ekshibicija, toda konkretna ekshibicija, s katero imamo v tem primeru opravka, je uprizorjena resnično z veliko pozornostjo in s pisateljsko zainteresiranostjo. Te zainteresiranosti je celo preveč. To že z ozirom na zgradbo celote, še bolj pa z ozirom na odziv v bralcu ali gledalcu, ki dejansko spremlja te dolge dialoge prav gotovo kvečjemu z neko radovednostjo, katera pa niti zdaleč ni podobna pravemu in globljemu človeškemu interesu. Pisateljev odnos do tega življenja je povsem nejasen in upodobitev ima kratko malo svoj smoter sama v sebi. Zdi se mi, da to ni umetniško, da ne more biti tako in da potemtakem ta ekshibicija ni izdelana z umetniško zainteresiranostjo, temveč s tako ali drugačno prizadetostjo, ki je lahko kakršna koli, samo ne umetniška.

Drugo tako neskladno povezavo dveh elementov, ki se ne vežeta, vidim v trditvi o umetnosti, katere izdelki, izvršeni z estetskimi sredstvi, dajejo več razumu kakor srcu. Ne bi razpravljajal o tem, kako bore malo daje »Mila ptica« opravka našemu razumu, temveč hočem predvsem poudariti, da se pojma umetnosti in estetskih sredstev slabo vežeta z nečim, kar daje več opravka razumu kakor čustvu. Smisel umetnosti je čustven pretres na temelju človeške prizadetosti. Pojmi lepota, estetsko, umetnost, so pojmi za naše emotivne doživljaje, ki imajo svoj višek v doživljanju, kakršno omenja Goethe, ko opredeljuje lepoto takole: »Lepoto občutimo (čutimo!), kadar gledamo neko zakonito življenje v njegovi najvišji (najintenzivnejši) dejavnosti in popolnosti, s čimer se tudi sami, ker nagibamo k reprodukciji, čutimo ravno tako žive in presajene v najvišjo (najintenzivnejšo) dejavnost.« Življenje, ki ga gledamo v umetnosti, je dvojno: je opisovano življenje in hkrati življenje tistega, ki opisuje. Po obeh moramo biti presajeni v tako najvišjo dejavnost, kakor jo ima v mislih Goethe. To stanje pa ni nič drugega kakor tisti globlji človeški interes, o katerem tu ves čas govorim. Toda tudi ta interes je z vso svojo intenzivnostjo predvsem emocionalen. Če pa nekaj bolj zaposluje naš razum kot naše srce, očitno spada med izdelke, ki jih ni šteti med izdelke umetnosti, ki so morda literatura, morda izvrstna obrt, niso pa umetnost.

Zdi se mi, da je Kraljev predlog takega novega in »dialektičnega« pojmovanja umetnosti samo koncesija Williamsovi oziroma sodobni ameriški dramatik, pa tudi raznim pojavom v raznih literaturah in umetnostih zahodnega sveta, seveda iz strahu pred očitkom provincialnosti. Ne zdi se mi prav, bati se tega očitka do take mere. Mislim, da je tudi ta strah provincializem posebne vrste, gotovo pa je za kritiko nevarnejši od tistega, ki se mu skuša izogniti Kralj. In če se estetsko razviti svet brani zoper literaturo in umetnost, kakršnima tako širokogrudno daje odvezo Vladimir Kralj, se ju ne brani in ju ne zanika iz skrbi za usodo stare Evrope, kakor hoče misliti on, temveč iz skrbi za umetnost, za tisti njen dar, ki nam ga daje, kakor govori Goethe, kajti v današnji poplavi intelektualizma in nazovi-intelektualizma, oboroženega z glasno reklamo, z uspehi in nagradami in priznanji, se je resnično bati za darove umetnosti in za zdravi človeški okus ter za ravno tako razsodnost.

Josip Vidmar

SREČANJA

K PREVODOM IZ JAPONSKE LIRIKE

Japonska je dežela malih lepot, kot pravijo. To velja za vsa njena umetniška področja, od urejevanja cvetja v bežne lepotne harmonije, ki usahnejo v nekaj dneh, do urejevanja besed, njihovih pojmov in zvokov v pesmi, ki lahko žive stoletja. Kakor je pri urejevanju cvetja pravilo, da moraš prikazati njegovo lepoto in skrivnost stvarstva, ki se skriva za njo, s čim bolj preprostimi sredstvi — največkrat samo po troje cvetlic, bilk ali vejic — tako je tudi za japonskega lirika obvezno, ali je vsaj bilo, da pove, kar ima povedati, s čim-manjšim številom besed. *Haiku* in *tanka* sta najpomembnejši formi klasične japonske poezije; *haika*, ki je starejša kot *tanka*, sestoji iz sedemnajst zlogov, *tanka*, ki je baje stara že 1500 let, pa ima enaintrideset zlogov. *Tanka* je sestav-