

## KNJIŽEVNOST IN NACIONALNO ŽIVLJENJE

Antonio Gramsci

(Konec)

*Jezikovni izraz pisane in govorjene besede in druge umetnosti.* De Sanctis piše nekje, da je, preden je napisal esej ali pripravil predavanje o kakem Dantejevem spevu, na primer, bral spev nekajkrat naglas, se ga učil na pamet itn. To omenjamo, da bi podprli ugotovitev, da umetniškega elementa kakega dela ni mogoče, razen v redkih primerih (videli bomo, katerih), uživati pri prvem branju; dostikrat tega ne morejo niti veliki strokovnjaki, kakršen je bil De Sanctis. Prvo branje nam samo omogoči, da stopimo v pisateljev kulturni in čustveni svet, pa še to ni vselej res, posebno pri pisateljih, ki niso iz našega časa in katerih kulturni in čustveni svet je drugačen od sedanjega: kanibalova pesem o veselju nad obilno pojedino človeškega mesa se lahko dojame kot lepa, da pa bi jo umetniško uživali brez »izvenestetskih« predsodkov, zahteva nekakšen psihološki odmik od današnje kulture.

Umetnina pa vsebuje še druge »zgodovinarske« elemente poleg določenega kulturnega in čustvenega sveta, in to je govorica, če jo razumemo ne samo kot čisto verbalen izraz, kakršnega v določenem času in na določenem prostoru lahko odrazi slovnica, temveč kot skupek prisodob in načinov izražanja, ki jih slovnica ne zajema. Ti elementi so očitnejši v drugih umetnostih. Japonski jezik je že na prvi pogled drugačen od italijanskega jezika, ne tako govorica slikarstva, glasbe, likovnih umetnosti vobče; in vendar obstajajo tudi tu razlike v govorici, in to toliko vidnejše, kolikor bolj se od umetnostnih manifestacij umetnikov spuščamo k folklornim umetnostnim manifestacijam, v katerih je govorica teh umetnosti skrčena na najbolj avtohton in najprvotnejši element (spomnimo se anekdote o risarju, ki riše profil nekega črnca, drugi črnci pa se posmehujejo upodobljencu, ker mu je slikar narisal »samo pol obraza«).

Vendar pa je, s kulturnega in zgodovinskega stališča, velika razlika med jezikovnim izrazom pisane in govorjene besede in pa jezikovnimi izrazi drugih umetnosti. »Knjižni« jezik je tesno zvezan z življenjem nacionalnih množic ter se razvija počasi in samo po molekulah; če je mogoče reči, da ima vsaka družbena skupina svoj »jezik«, je vendar treba pripomniti, da je (razen v redkih izjemah) med jezikom ljudstva in jezikom izobraženih razredov stalen stik in neprestana izmenjava. To ne velja za govorice drugih umetnosti, pri katerih lahko dandanes opažamo dve vrsti pojavov: 1. v njih so vselej živi, vsaj v neizmerno večji meri kakor v knjižnem jeziku, izrazni elementi preteklosti, lahko rečemo vse preteklosti; 2. v njih se hitro ustvarja kozmopolitski jezik, ki vsrkava tehnično-izrazne elemente vseh narodov, ki vsak zase ob svojem času dajejo velike slikarje, kiparje, glasbenike itn. Wagner je dal glasbi toliko jezikovnih elementov, kolikor jih ni dala vsa nemška književnost v vsej zgodovini itn. To se dogaja zato, ker ljudstvo le neznatno sodeluje pri ustvarjanju teh govoric, ki so last mednarodne elite itn., precej hitro pa se lahko dokoplje do tega, da jih razume (in to kot kolektiv, ne kot posamezniki). Vse to omenjamo zato, da bi pokazali, da v resnici čisto estetski »okus«, če ga

lahko imenujemo primarnega kot obliko in dejavnost duha, praktično, to se pravi v kronološkem pomenu, ni tak,

Marsikdo je mnenja (na primer Prezzolini v knjižici *Zdi se mi...*), da gledališča ni mogoče imenovati umetnost, ampak razvedrilo mehanicističnega značaja. To pa zato, ker gledavci ne morejo estetsko uživati prikazovane drame, temveč jih zanima samo zaplet itn. (ali kaj podobnega). To mnenje je napačno zato, ker umetniškega elementa v gledališki predstavi ne predstavlja samo drama v literarnem smislu, ustvarjavec ni samo pisatelj: avtor daje svoj delež v gledališki predstavi z besedami in režijskimi napotki, ki omejujejo samovoljo igralca in režiserja, v resnici pa postane pri predstavi literarna prvina priložnost za nove umetniške stvaritve, ki iz začetnih dopolnilnih in kritično-interpretativnih postajajo zmerom važnejše: interpretacija posameznega igralca in odrska celota, ki jo ustvarja režiser. Vendar je res, da samo večkratno branje omogoča uživati dramo tako, kakršno je ustvaril avtor. Sklep je takle: umetnina je toliko bolj »umetniško« popularna, kolikor bolj je njena moralna, kulturna, čustvena vsebina zvezana z nacionalno moralno, kulturo, čustvi, ki jih ne razumemo kot nekaj statičnega, temveč kot dejavnost v neprestanem razvoju. Neposreden kontakt med bravcem in pisateljem uspe, če se v bravcu enotnost vsebine in oblike opira na enotnost poetskega in čustvenega sveta: sicer mora bravec začeti prevajati »jezik« vsebine v svoj jezik; lahko bi rekli, da nastane položaj, kakor pri nekom, ki se je naučil angleščine na pospešenem Berlitzovem tečaju, potem pa bere Shakespeara: napor dobesednega razumevanja z neprestano pomočjo povprečnega slovarja zmanjša pomen tega branja na pedantno šolsko vajo in nič več.

*Neolalizem.* Neolalizem kot patološki pojav individualnega govora (besednjaka). Ampak, kaj ni mogoče uporabiti to besedo v splošnejšem pomenu, da označimo z njo celo vrsto kulturnih, umetniških, intelektualnih manifestacij? Kaj pa so vse umetniške in literarne šole in šolice, če ne pojavi kulturnega neolalizma? V obdobjih kriz nastajajo širši in številnejši pojavi neolalizma.

Jezik in govorice. Vse, kar se v kulturi izraža, vsaka moralna in intelektualna dejavnost ima svoj zgodovinsko določeni jezik; temu jeziku pravimo tudi »tehnika«, pa tudi »struktura«. Če bi se književnik lotil pisati v čisto osebni, svojevoljni govorici (če bi torej postal »neolalik« v patološkem pomenu besede) in če bi ga drugi posnemali (vsak v samovoljni govorici), bi lahko govorili o Babilonu. Takega vtisa pa nimamo, kar zadeva glasbeno, slikarsko, kiparsko idr. govorico (tehniko). To točko je treba premisliti in poglobiti.

S stališča kulturne zgodovine in torej tudi kulturnega »ustvarjanja« (ki ga ne gre zamenjavati z umetniškim ustvarjanjem, ampak ga je treba približati političnim dejavnostim; in v tem pomenu je res mogoče govoriti o »kulturni politiki«) je med literarno umetnostjo in drugimi oblikami umetniškega izražanja (likovno, glasbeno, plesno itn.) razlika, ki bi jo bilo treba določiti in precizirati teoretično utemeljeno in razumljivo. »Besedni« izraz ima ozko nacionalen, ljudski, kulturni značaj: Goethejevo pesem v originalu lahko popolnoma razume in podoživi samo Nемец (ali tisti, ki se je »ponemčil«). Danteja lahko razume in podoživi samo izobražen Italijan itn. Michelangelov kip, odlomek Verdijeve glasbe, ruski balet, Raffaellovo podobo itn. pa lahko skoraj takoj razume kateri koli državljani sveta, tudi nekozmopolitski duh, tudi če ni prestopil tesnih meja ene pokrajine v svoji deželi. Vendar stvar ni tako preprosta, kakor bi človek lahko mislil, če bi ostal pri lupini. Umetniška emocija, ki jo

občuti Japonec ali Laponec pred Michelangelovim kipom ali kadar posluša Verdijevo melodijo, je vsekakor umetniška emocija (isti Japonec ali Laponec bi ostal neobčutljiv in gluhi, če bi poslušal recitacijo kake Dantejeve, Goethejeve, Shelleyeve pesmi, ali pa bi občudoval samo recitatorjevo umetnost kot tako); vendar umetniška emocija Japonca ali Laponca ne bo tako močna in topla kot emocija povprečnega, še celo pa ne kot emocija izobraženega Italijana. To pomeni, da je poleg kozmopolitskega izraza glasbene, slikarske idr. govornice ali boljše pod njim globlja kulturna snov, ožja, bolj »nacionalno-ljudska«. Ne samo to: stopnje te govornice so različne; tu je nacionalno-ljudska stopnja (in često pred njo še pokrajinsko-narečno-folkloristična stopnja), potem stopnja določene »civilizacije«, ki jo je mogoče empirično določiti z versko tradicijo (na primer krščansko, vendar ločeno v katoliško, protestantsko, pravoslavno itn.), in tudi v modernem svetu, z določeno »kulturno-politično strujjo«. Med vojno, na primer, je lahko angleški, francoski, ruski govornik govoril italijanskemu občinstvu v svojem nerazumljenem jeziku o nemških pustošenjih v Belgiji. Če je bilo občinstvo naklonjeno govorniku, je pazljivo poslušalo in »sledilo« govorniku, in lahko rečemo, da ga je »razumelo«. Res je, da v govorništvu »beseda« ni edina prvina: tu je še kretnja, ton glasu itn., torej glasbeni element, ki prenaša *vodilni motiv* prevladujočega čustva, glavne strasti; in plesni element: kretnja v širokem pomenu, ki poudarja in razčlenjuje val čustva in strasti.

Za določitev kulturne politike so ta spoznanja neogibno potrebna, za kulturno politiko ljudskih množic pa so temeljnega pomena. V tem je vzrok mednarodnega »uspeha« kinematografa v našem času, v prejšnjem pa melodrame in glasbe nasploh.

*Iskrenost (ali spontanost) in disciplina.* Ali je iskrenost (ali spontanost) vselej vrlina in vrednota? Je vrlina in vrednota, če je disciplinirana. Iskrenost (ali spontanost) pomeni višek individualizma, pa tudi višek v smislu idiosinkrazije (izvirnost je v tem primeru enaka »idiotizmu«). Individuum je zgodovinsko izviren, kadar daje maksimum poudarka in življenja »družbenosti«, brez katere bi bil »idiot« (v etimološkem pomenu, ki pa ni daleč od vulgarnega in običajnega pomena). Izvirnost, osebnost, iskrenost imajo romantičen pomen in ta pomen je zgodovinsko upravičen, kolikor se je rodil kot upor proti določenemu, v bistvu »jezuitskemu« konformizmu: se pravi umetnemu, ponarejenemu konformizmu, površno ustvarjenemu v korist majhne skupine ali klike, ne avantgarde.

Obstaja »racionalen« konformizem, se pravi tak, ki ustreza nujni, najmanjšemu naporu za doseg koristnega rezultata, in disciplino takega konformizma je treba poveljevat in pospeševati, jo stopnjevat do »spontanosti« ali »iskrenosti«. Konformizem v tem primeru ne pomeni nič drugega kakor »družbenost«, vendar je mikavno rabiti besedo »konformizem« prav zato, da bi jezili bedake. S tem si ne jemljemo možnosti, da bi si izoblikovali osebnost in da bi bili izvirni, pač pa si to stvar otežujemo. Prelahko je biti izviren, tako da počneš prav nasprotno od tistega, kar počno vsi; to je mehanično. Prelahko je govoriti drugače od drugih, biti neolalik; težko se je razlikovati od drugih, ne da bi zavoljo tega delal akrobacije. Prav danes se dogaja, da iščejo ceneno izvirnost in osebnost. Zapori in norišnice se polni izvirnih ljudi, ljudi z močno osebnostjo. Poudarjati disciplino, družbenost in kljub temu težiti k iskrenosti, spontanosti, izvирnosti, osebnosti — to je tisto, kar je zares težko in zahtevno. In ne bi mogli

reči, da je konformizem prelahak in da spreminja svet v samostan. Vendar, kateri je tisti »pravi konformizem«, se pravi, katero je tisto »racionalno« obnašanje, ki je koristnejše, svobodnejše, kolikor se pokorava »nujnosti«? Se pravi, katera je tista »nujnost«? Vsakdo bi rad naredil iz sebe pravzor »mode«, »družbenosti« in sebe postavil za »zglede«. V resnici pa je družbenost, konformizem rezultat kulturnega boja (in ne samo kulturnega); je danost, ki je »objektivna« ali obča prav tako, kakor »nujnost«, na kateri se dviga stavba svobode, ne more biti drugačna kot objektivna in obča.

V književnosti (umetnosti) stoji nasproti iskrenosti in spontanosti mehанизem ali račun, ki je lahko lažni konformizem, lažna družbenost, se pravi udobno prilagajanje idejam, ki so že ukrojene in uhojene. Spomnimo se klasičnega primera Nina Berrinija, ki »na listke izpisuje« preteklost in išče izvirnost v tem, da dela tisto, česar ni na listkih. Berrinijeva načela za gledališče: 1. dolžina dela; določiti povprečno dolžino po meri tistih del, ki so dosegla uspeh; 2. proučevanje koncev: kakšni konci so imeli uspeh in so izzvali ploskanje?; 3. proučevanje kombinacij: na primer v meščanski seksualni drami mož, žena, ljubimec; pogledati, katere kombinacije so najbolj izrabljene in *per exclusionem* mehanično »iznajti« nove kombinacije. Tako je Berrini ugotovil, da drama ne sme imeti več ko 50.000 besed, torej ne sme trajati več kakor določen čas. Vsako dejanje ali vsak glavni prizor mora doseči višek na določen način in ta način je eksperimentalno proučen glede na povprečje tistih čustev in tistih nagibov, ki so po tradiciji imeli uspeh, itn. S takimi merili zanesljivo ni mogoče komercialno propasti. Ampak, ali je to »konformizem« ali »družbenost« v omenjenem pomenu? Gotovo ne. To je udobno prilagajanje že obstoječemu.

Disciplina je tudi proučevanje preteklosti, kolikor je preteklost prvina sedanjosti in prihodnosti, vendar ne »nekoristna«, temveč potrebna prvina, kolikor spada h govoricu, se pravi, da je prvina potrebne »uniformnosti«, ne pa »nekoristne«, polenjene uniformnosti.

»Funktionalna« literatura. Kaj ustreza v literaturi arhitektonskemu »racionalizmu«? Vsekakor literatura po načrtu, se pravi literatura, »funktionalna« glede na vnaprej določeno družbeno smer. Čudno je, da ljudje v arhitekturi racionalizem pozdravljajo in ga imajo za upravičenega, v drugih umetnostih pa ne. Tukaj mora biti neki nesporazum. Ali ima samo arhitektura praktične namene? Na videz je vsekakor tako, ker arhitektura zida stanovanjske hiše; vendar ne gre za to: gre za »nujnost«. Govorili bojo, da so hiše bolj potrebne kakor druge umetnosti, kar pa naj bi pomenilo le, da so hiše potrebne vsem, medtem ko so druge umetnosti potrebne samo intelektualcem, izobražencem. Iz tega bi sledilo, da si ravno »praktiki« zastavljajo za nalogo, narediti vse umetnosti potrebne vsem ljudem, narediti vse ljudi za »umetnike«.

In še nekaj. Družbeni pritisk! Koliko se govoriči proti temu pritisku! Nihče pa ne pomisli, da je to le beseda! Pritisk, usmerjanje, načrt so čisto preprosto torišče za selekcijo umetnikov, nič več: izberejo naj se za praktične namene, in to na področju, na katerem sta volja in pritisk povsem upravičena. Treba bi bilo pogledati, ali ni pritisk zmerom bil? Kaj morda tedaj, če ga nezavedno izvajajo okolje in posamezniki, ne pa osrednja oblast ali centralizirana sila, to ni pritisk? V bistvu gre vselej za »racionalizem« proti individualni samovolji. Vprašanje torej ne zadeva pritiska, ampak dejstvo, ali gre za pristen racionalizem, za dejansko funkcionalnost ali le za akt samovolje, to je vse. Pritisk

je pritisk samo za tistega, ki ga ne sprejema, ne za tistega, ki ga sprejema; če se pritisk razvija v skladu z razvojem družbenih sil, ni pritisk, ampak »odkritje« kulturne resnice, doseženo s pospešeno metodo. O pritisku je mogoče reči isto, kar pravijo duhovniki o božji determinaciji: za »tiste, ki hočejo«, ni determinacija, ampak prosta volja. Dejansko se proti pritisku, o katerem govorimo, bije boj, ker gre za boj proti intelektualcem, in to proti določenim intelektualcem, namreč tradicionalnim in tradicionalističnim; le-ti, v najboljšem primeru, dopuščajo, da si novosti utirajo pot korak za korakom, postopoma.

Čudno je, da se v arhitekturi racionalizem postavlja nasproti »dekorativizmu«, in temu pravimo »umetna obrt«. Čudno je, ampak prav. Res bi bilo treba imenovati obrtniško vsako umetniško manifestacijo, ki je njen namen, zadovoljiti okus posameznih bogatih kupcev, »olepšati« njihovo življenje, kakor pravijo. Kadar ima umetnost, posebno v svojih kolektivnih oblikah, namen, ustvarjati množičen okus, razvijati ta okus, ni »obrnliška«, temveč je nesebična, skratka, je umetnost. Zdi se mi, da pojem racionalizma v arhitekturi, to je »funkcionalizma«, spodbuja k celi vrsti sklepov in načelnih izhodišč v kulturni politiki; ta pojem se ni rodil slučajno prav v teh časih raznih »podružabljenj« (v širokem pomenu) in posegov osrednjih sil, da bi organizirale velike množice proti ostankom individualizmov in individualističnih estetik v kulturni politiki.

*Racionalizem v arhitekturi.* Vprašanje poimenovanja. Očitno je, da »racionalizem« v arhitekturi pomeni enostavno »moderno«; očitno je tudi, da »racionalno« ni nič drugega kakor način izražanja lepote v skladu z okusom določenega časa. Da se je to zgodilo v arhitekturi prej kakor v drugih umetnostih, je razumljivo, kajti arhitektura je »kolektivna«, ne le kar zadeva »uporabo«, ampak tudi kar zadeva »presojo«. Lahko bi rekli, da je racionalizem zmerom obstajal, se pravi, da je arhitektura zmerom poskušala doseči določen cilj v skladu z določenim okusom in s tehničnim poznavanjem odpornosti in prilagodljivosti »gradiva«.

Koliko in kako bi se »racionalizem« iz arhitekture lahko razširil na druge umetnosti, je težko vprašanje in ga bo razrešila »kritika dejstev« (kar ne pomeni, da bi bila intelektualna in estetska kritika, ki pripravlja kritiko dejstev, nekoristna). Nedvomno se zdi arhitektura sama po sebi in zaradi svoje neposredne povezanosti z ostalim življenjem izmed vseh umetnosti najbolj dostopna spremembam in najbolj »podvržena diskusiji«. Podobo ali knjigo ali kipec lahko ima človek na »osebnem« kraju zaradi osebnega okusa; to ne velja za arhitektonsko konstrukcijo. Treba se je posredno (glede tistega, kar velja za ta primer) spomniti tudi Tilgherjeve pripombe, da arhitektonskega dela ni mogoče primerjati z drugimi umetnostmi zaradi »stroškov« zanj, zaradi prostora, ki ga zavzema itn. Razdejeti gradbeno delo, se pravi postaviti ga in ga predelati in pri tem poskušati in spet poskušati, ni prav posebno primerno za arhitekturo.

Res je, da proučevanje funkcije, kakor je potrebno, še ne zadostuje za ustvarjanje lepega; pa še v zvezi s samo »funkcijo« se porajajo spori, se pravi, da sta tudi pojem funkcije in funkcija sama individualna ali omogočata individualne razlage. Nadalje ni nikjer rečeno, da »okras« ne bi bil »funkcionalen«, in »okras« je treba razumeti v širokem pomenu besede kot vse, kar ni ozko »funkcionalno« kakor matematika. »Racionalnost« pa vodi k »penostavljanju«, kar je že veliko. (Boj proti estetski prenakrelosti, za katero je značilno prevladovanje zunanje dekorativnega elementa nad »funkcionalnim«, pa čeprav

v širokem pomenu, v pomenu funkcije, ki zajema tudi »estetsko funkcijo«.) Veliko je, da smo se povzpeli do priznanja, da je »arhitektura tolmačenje praktičnega«. Morda bi se dalo reči o vseh umetnostih, da so »določeno tolmačenje praktičnega«, s tem da izrazu »praktično« odvezamo sleherni slab, »židovski« (ali pa plitvo meščanski) pomen; (pripomniti je treba, da pomeni izraz »meščanski« v mnogih govoricah samo »plitev, povprečen, sebičen«, da je torej privzlet pomen, ki ga je nekdanj imel izraz »židovski«; pri vsem tem so ti jezikovni problemi važni, zakaj jezik je misel in način govorjenja razodeva ne samo način mišljenja in čustvovanja, ampak tudi način izražanja, se pravi način, ki z njim dosežeš, da drugi razumejo in čustvujejo). Nedvomno se pri drugih umetnostih vprašanja »racionalizma« ne zastavljajo tako kakor pri arhitekturi; vendar je »zgled« arhitekture koristen, kajti *a priori* moramo dopustiti, da je lepo vselej lepo in da zastavlja iste probleme, pa naj bo njegov posebni oblikovni izraz kakršen koli. Lahko bi dejali, da gre za »tehniko«, ampak tehnika ni nič drugega ko izraz, in problem se vrača v svoj začetni krog, le da z drugimi besedami.

*Nova arhitektura.* Posebni objektivni značaj arhitekture. »Umetniško delo« je v resnici »projekt« (skupek risb in načrtov in računov, s katerimi lahko drugi ljudje in ne arhitekt »umetnik-projektant« zgradijo poslopje itn.): arhitekta lahko ocenimo kot velikega umetnika po njegovih načrtih, tudi če materialno ni zgradil nič. Projekt je do materialne stavbe v istem razmerju kakor »rokopis« do tiskane knjige: stavba je družbena manifestacija umetnosti, njeno »razpečavanje« možnost, ki jo dobi občinstvo, da se udeležuje lepote (če je lepota), tako kakor je to s tiskano knjigo.

Tilgherjev ugovor Croceju v zvezi s »spominom« kot vzrokom umetniškega zunanjega izraza ne drži: arhitekt ne potrebuje stavbe, ampak projekt, da »ohrani spomin nase«. To velja tudi, če pojmuemo crocejanski »spomin« samo kot relativno približevanje vprašanju, zakaj slikar slika, pisatelj piše itn. in zakaj se ne zadovoljuje z ustvarjanjem prividov samo za svojo rabo in porabo; in če upoštevamo, da ima vsak arhitektonski projekt značaj večje »približnosti« kakor rokopis, podoba itn. Tudi pisatelj uvaja novosti v vsako izdajo knjige (ali opravlja korekture in pri tem spreminja itn; primerjaj Manzoniya); v arhitekturi je vprašanje bolj zamotano, ker stavba nikoli ni popolnoma zaključena v sebi, ampak se mora prilagoditi tudi »panorami«, v katero se vključuje itn. (in druge izdaje stavbe ni tako lahko narediti kakor drugo izdajo knjige itn.).

A najvažnejša točka, na katero je treba danes paziti, je tole: da se v civilizaciji, ki se hitro razvija, v kateri mora biti mestna »panorama« zelo »prožna«, ne more roditi velika arhitektonska umetnost, ker si je teže zamišljati stavbe, zgrajene za »večnost«. V Ameriki računajo, da nebotičnik ni treba, da bi trajal več kakor petindvajset let, ker domnevajo, da se v petindvajsetih letih »utegne« vse mesto spremeniti itn. Po mojem mnenju se lahko velika arhitektonska umetnost rodi samo po predhodni dobi »praktičnega« značaja, v kateri gre samo za to, da v največji meri in kolikor mogoče ustrezno zadostimo osnovnim potrebam ljudstva. To je treba razumeti široko, se pravi, ne samo kolikor zadeva posamezno stavbo, posamezno bivališče ali posamezno zbirališče velikih množic, ampak kolikor zadeva določeno arhitektonsko celoto s cestami, trgi, vrtovi, parki itn.

Prevedla Tita Škerlj