

pojmovno zgradbo, v katero naj se vključijo tako imenovana »data«; in ko oboje najde potrdilo v kontinuiteti tradicije oziroma njenih intuitivno dobljenih uvidov v strukturne posebnosti pojavov, ki so nam spoznavno gradivo. Sodobna literarna veda je že v veliki meri naravnana v takšno verificiranje svojih teorij in hipotez; pričakovati je, da bo z nadaljnjo sistemizacijo svojih metod, pojmov in izhodišč tudi s te strani realizirala ideal znanosti, h kateremu je naravnana že od vsega začetka in ki je zmeraj bolj edina prava utemeljitev njenega obstoja, smisla in pomena.

(Konec)

Bojan
Štih



Chopinov Valček v A-molu št. 34

(Iz dnevnika 19. 1. in 23. 1. 1973)

Vprašanje se glasi: ali sme pisati človek, ki ni glasbenik in ne glasbeni strokovnjak, o muzikalni stvaritvi, recimo o Chopinovem Valčku v A-molu? Kaj pa, če je le res, da so sodbene in vrednotenjske pravice do pisanja o umetniških delih strogo in preudarno razdeljene med strokovnjake, eremitse in ordinariuse različnih umetniških panog in zvrsti? To pa bi seveda pomenilo, da smejo o leposlovju pisati

le literarni strokovnjaki (naj nas ne moti podatek, da se jim včasih pridruži tudi kak javni delavec, kajti to se zgodi le iz tako imenovanih moralno-političnih in preventivnih razlogov), o slikarstvu le slikarski strokovnjaki in o glasbi, ki je najbolj abstraktna med vsemi umetniškimi izrazi in zvrstmi, le strokovnjaki, ki so nadarjeni tako za glasbo kakor tudi za čisto umovanje in pojmovno vrednotenje. Potemtakem je logično in naravno, če imamo profesorje-strokovnjake, se pravi teoretike in zgodovinarje, ki v okviru svojega življenjskega poslanstva preučujejo in razlagajo umetniška dela: v mladosti tudi zato, da bi diplomirali, v zrelih letih pa zato, da bi doktorirali, in v starosti tudi zato, da bi postali člani znanstvenih in umetniških akademij. In tako z vsemi mojstrskimi preizkušnjami izpopolnjeni strokovnjaki predavajo in pišejo desetletja o umetnosti, toda vsak izmed njih golj in predvsem v okvirih svoje lastne znanstvene in študijske discipline. Literarni znanstveniki o leposlovju in muzikologi o glasbi. Ne smemo pa pri tem pozabiti na tiste redke posameznike, ki niso ne umetniki in ne znanstveniki, marveč izbrani ljudje, ki jim je skrivnostna in nadnaravna moč podelila najgloblja spoznanja o umetnosti. Spoznanja, ki so jasna in vedra. Pravilna. Spoznanja, ki natančno in nezmotljivo določajo vrednost in pomen umetniških del. Ločevanje ljuke od pšenice. Spoznanja, s katerimi »les immortelles« od srednjega veka naprej osrečujejo cela zgodovinska obdobja in njihove generacije. Mali ljudje teh generacij so se namreč rodili tudi zato, da bi jih osrečila umetnost v trenutku, ko so lačni, ko so brezdomci, ko umirajo na poljanah viteške slave. Še bolj kot umetnost pa naj jih osreči pravilna razlaga umetnosti iz ust nesmrtnikov. Vprašanje, ki je bilo zastavljeno na začetku, je najbrž odveč, kajti razlaganje umetnosti je urejeno in v tej urejenosti so interesi in dolžnosti strogo določene in razdeljene. Če pa kršimo ta pravila in to urejenost, ne izpovedujemo s tem nič drugega kot to,

da zanikamo svet formalne logike in da tudi zanikamo disciplinske privilegije v doživljanju umetniških del in stvaritev. Na svojo lastno odgovornost seveda.

V Valldemossi na Mallorci sem se pred vstopom v kartuzijo, v kateri sta preživela zimo 1838/39 Frédéric Chopin in Aurora Dupin alias Georg Sand, spet vprašal, ali smem zapisati nekaj besed ali misli o Valčku v A-molu, ki me s svojo temno, kakor iz globin in podzemlja prihajajočo glasbo, spremlja že dolgo vrsto let. In ko sem se v tropi ali jati ali čredi ali krdelu premikal iz sobe v sobo, pravzaprav iz celice v celico kartuzijskega samostana, v katerih sta se v zimi 1838/39 prepirala in sladostrastno mučila pianist-skladatelj in pa dobra gospa iz Nohanta, sem se spomnil na Valček v A-molu, ne da bi ga bil tisti trenutek sposoben v spominu slišati. Nobene glasbe nisem tisti hip slišal, in ko sem se zavedel svojega stopicanja po kamnitih tleh kartuzijskih celic, sem zagledal jedko in ironično podobo obiskovalcev muzejev, kakršno je ustvaril Miroslav Krleža v Intermeznu v Sixtini v romanu Na robu pameti: »Jutro je rimsko, sunčano, proljetno, žamor je turističkih glasova nametljiv, neodgojen, bez i najmanjeg unutrašnjeg osjećaja za značenje dostojanstva toga prostora. Teleći, dvopapkarski, kozji glasovi preživača, što svojim papcima i kopitima i potkovanim alpskim cipelama udaraju o daske, skakaću, tralaliću, kikoću, mekeću, smiju se, žviždukaju, kao glupi kratkovidni dvonošci, jedni drugima nešto dovikujući, mašuci rukama, dalekozorima, staklima, ogledalima, knjigama, sajamska graja u povorkama poslije ovog rimskog izleta na povratku u svoje hotentotske močvare, u svoje barbarske štale, u svoje malograđanske krađe, u svoja umorstva . . . Sedam hiljada nesporazuma u jednom jedinom trenu, i o svetu tome trebalo bi napisati knjigu . . .«. Toda odgovor na vprašanje, ali so res vse, ki kdaj prestopijo pragove galerij, muzejev in starih cerkva, »svinje in koze«, je treba prepustiti posamezniku in prihodnosti. Da pa problem obiskovalcev muzejev in galerij ni minorne narave, priča tudi spis Maksima Gorkega iz leta 1928, v katerem pod naslovom Koristnost znanja beremo tudi tole: »Sodobni Rusi potujejo v Evropo tako rekoč le zato, da bi videli, kako razpada, in ugotovili, ali se bo kmalu spremenila v prah in pepel. Če takšnega galopirajočega potnika vprašate: »Kako vam ugaja morje?«, vam bo ponosno odgovoril: »Mar mi nimamo svojih morij, a?« . . . Toda ponosni Rus nemarno korači po pompejskih dvorinah muzeja v Napoliju in zdolgočasen godrnja: Ne razumem, ne razumem.« —

Ali je upravičena misel, ki zatrjuje: imamo moderno umetnost, ki jo večina noče razumeti in občutiti, in imamo umetnost starih, mrtvih časov, ki jo večina razume in občuti, ne da bi pravzaprav vedela, zakaj ji ta umetnost ugaja in kaj ji je v njej všeč. Čustveno doživljanje umetnosti se spreminja v razumsko dožemanje in vrednotenje toliko bolj, kolikor bolj smo odmaknjeni od rojstnega dneva umetnine. Čas tedaj postaja pglavlni vrednostni faktor v estetski civilizaciji bele rase. Od starih Grkov dalje. Časovnega faktorja pa ne poznata ne črnska ne indijanska ne polinezijska ne kitajska in ne japonska estetska izkušnja in norma. Ali ne prihaja čas, ko bo treba zavrnliti časovno estetiko bele rase in ji odvzeti mit vrhovne vrednosti in edinega humanističnega merila v umetnosti, pa čeprav bo treba zaradi tega razrušiti nekaj klasicističnih idejnih oporišč?

V vlažno novembrsko meglo zaviti revni vasi Valldemossi, ki je odrezana od velikega in zlatega španskega sveta, v vasi, ki ne pozna katalon-

ske in barcelonske strogosti in urejenosti in je nanjo pozabil madridski imperialni in kraljevski centralizem, v tej pozabljeni Valldemosi že več kot sto let prav prisrčno častijo spomin na Chopina in Sandovo. V kartuzijskem samostanu La real Cartuja, ki jo je leta 1339 ne preveč pobožni kralj Martin ukazal sezidati v skalovju kar 437 m nad morjem, zato da bi bila varna pred razbojniki in pirati, zdaj zbirajo prebivalci Valldemosse pezet iz žepov obiskovalcev. Ti v deset tisočih romajo sem gor, zato da bi videli klavir znamke Pleyel z ganljivo belim cvetom na tipkah, po katerih so drseli Chopinovi prsti, ko je pisal Preludije, o katerih pa vrli Valdemožani ne vedo ničesar. In večina obiskovalcev kartuzije tudi ne. In spet vprašanje: ali je Chopinov Valček v A-molu »veliko in dragoceno« umetniško delo, ali je Chopin res »velik« skladatelj, ali je njegova glasba odkritje in stvaritev v skladateljski tehniki, kontrapunktu, izpovednosti itd.? Na ta in podobna vprašanja seveda odgovori lahko meritorno le strokovnjak. In vse bi bilo v redu, če se ne bi prvi strokovnjak zapletel takoj po odgovoru v polemiko z drugim strokovnjakom, ki ne misli tako kot prvi . . .

In vendar. Ali ni Valček v A-molu priča in potrditev nedogmatične avtorjeve glasbene fantazije? Igra zaradi igre? V tej romantični nedogmatičnosti, ki je prostovoljno in brez jeze zapustila svet Bachove in Mozartove jasnosti in poezijske matematike, se izpoveduje docela nov in mlad glasbeno-estetski občutek in nazor. Uho evropskega poslušalca ga sprva sploh ni bilo sposobno zaznati v njegovi pravi vrednosti, ki je seveda več kot »nova« dražljivost dotlej neznane melodičnosti. In tedanja kritična, literarna misel tudi ni bila sposobna niti informativno brati Novalisa ali pa Büchnerja. V Chopinovi glasbeni metodi in igrivosti se družita v nenavadnem sožitju ponosna vera in popolni obup. V slednjem se izpričuje temeljno zavedanje in spoznanje smrtnosti in končnosti človeka. Njegovega totalnega finala, ki je bolj pretresljiv in bolj »žalosten«, kot pa so žalostni in pretresljivi akordi Marche funèbre iz Sonate v B-molu. Ali glasba zaradi svoje izjemno abstraktne narave lahko postane zrcalna podoba dvoboja s smrtjo? Toda kaj je potem z romantično kapljico Chopinove krvi na belih tipkah klavirja? A reči je treba, da je bila ta kapljica krvi doslej imenitno konjunktorno izkoriščena v filmu, v podobi, v povesti, v igri. Zato da bi milijoni posameznikov bili ganjeni in ginjeni. La soif et la faim, bi dejal Ionesco. V rdeči TBC-kapljici-krvi, ki je tako kontrastno dekorirala klaviaturo, so nekateri videli maščevanje usode, ki je Chopina kaznovala zaradi njegovega »bega« iz domovine. Morebiti pa je Chopin ustvarjal s tolikšno viharnostjo tudi zato, da bi pomiril jezo usode in izpolnil svoj dolg do domačije, ki jo je tlačila ruska soldateska? Kdo ve? Znanstveniki razlagajo Chopinovo glasbo, ne pa Chopinove duševnosti, ki bodi predmet analize pisateljev, ti pa se, žal, ne spoznajo v svetu glasbe. Bodi kakor koli, revolucija, upor in nacionalni boj so si v tonskem svetu Frédérica Chopina poiskali glasbeno spremljavo, ki si je v oblikah valčka, nokturna, mazurke, preludija in poloneze določila svoj ritem, melos in takt. Chopinove skladbe so s svojo kratkostjo, razvidnostjo in čustveno igrivostjo (od rapsodične sproščenosti do elegične samozaprteosti) že ob svojem rojstvu začele združevati Poljake v njihovem odporu proti Nemcem in Rusom. Proti kentavrom in dinozavrom, vladajočim v Varšavi. Čista glasbena lirika si je poiskala in našla pragmatistično funkcijo svojega delovanja in vplivanja.

Varšavski klub umetnikov. Gost cigaretni dim v vseh sobah. Polomljeno pohištvo. Oguljeni in strgani fotelji. S stropov so visele razbite svetilke. Na mizah prazne steklenice wodka wyborowe. Na steni fotografija Ignacyja Padarewskega. Pianista in prezidenta. Pri klavirju seveda in z notami v rokah. Preludiji Frédérica Chopina. Po sobah kluba so tavalili tihi, nemi, izgubljeni in predse strmeči ljudje, kot da bi bili Molièrovi Kamnitniki. Zdaj brez besed, že stoletja brez besed, a pripravljene na bližnjo izreko strašne kazni don Juanon Politike. V kotu tretje sobe je mlad pianist igral poloneze in valčke. Chopinove seveda. Tisti večer je bilo v klubu precej tujcev, Angležev, Američanov, Slovencev in Slovenk. Bilo je to v noči med drugim in tretjim decembrom leta 1963. Sedmo leto po poljski pomladi, se pravi sedmo leto po poljskem oktobru 1956 leta. Sedmo leto po varšavski in poljski intelektualni in delavski pomladi, ki pa se je kaj kmalu spremenila in prevesila v dolgotrajno Gomulkino birokratsko jesen in zimo. Aparatčiki — zakupniki zgodovine, revolucije in Marxove doktrine — so bili čvrsto v sedlu tisto zimo 1963 leta. In ta zima je obljubljala, da bo dolga, huda in brez milosti in bo trajala tudi v poletnih mesecih, ki bodo mrzli, brez poezije in brez košnje. V tej noči sem spet slišal Valček v A-molu. Poslušal sem pianista, a moram priznati, da sem ga pravzaprav le gledal. Gledal sem in opazoval obraze, ki so se zbrali pri klavirju, in na teh obrazih sem razbiral učinke Chopinove glasbe. Spremljal sem tone, zvoke in akorde Chopinove muzikalne domišljije, kako se spreminjajo v gube in črte na obrazih poslušalcev. Reči smem, da sem videl akorde ne samo kot gib pianistove roke, ne samo kot razprtost njegovih dolgih, tenkih prstov, videl sem Chopinove akorde tudi kot stvar, kot reč, kot predmet.

Pravijo, da je človek mera stvarstva. Tako so mislili v stari Grčiji in tako so mislili v tistem času, ki ga je menda prvi imenoval E. J. Delecluze (1781—1863) La renaissance, kot to trdi Arnold J. Toynbee v svojem znamenem delu A Study of History. Eno je kajpak jasno: tisti, ki so ustvarjali čas in akcijo renesanse, niso vedeli, da se njihovo delo v quatrocentu imenuje — prerod. Priti so morali spet znanstveniki in poimenovati njihovo delo in čas, pri tem pa se seveda zaplesti v dvoboje s tistimi, ki začetek novega časa postavlja v trecento ali celo v duecento ali pa v cinquecento. A človek najbrž nikoli ni bil mera stvarstva; vedno je bil le del števila, številka v številu, ki mu je naložena naloga ustvarjati zgodovino, družbo, dobrine, politična gibanja in protigibanja itd. Ko sem gledal poslušalce v mračnem in zapuščenem varšavskem klubu, nisem v teh ljudeh našel ne mere in ne merila. Chopinovo glasbo so dojemali kot spomin in kot privid prihodnjega. A bili so statični kot poslušalci in njihovo voljo do dejanja je omejevala zgodovina, ki je zdaj sodobnost in drugič spet prihodnost, nikoli pa spodbuda k svobodi. Pianist pa je igral in ni vedel za misli poslušalcev. Nihče ga ni gledal in tudi on ni nikogar videl. Bil je sam. Kot Chopin, ko je ustvarjal. Samota je bila in bo, čedalje bolj bo, edina oblika socialne komunikacije posameznika s svetom ljudi.

Klub umetnikov je postajal v nočnih urah podoben zanemarjenemu predmestnemu baru. Njegovi obiskovalci in gostje so množili alkohol v krvi. Vsi so govorili šepetaje in nad tem šepetom, ki je bil šepet kritike, ugovorov, jeze, je plavala glasba klavirskih tipk. Chopinove skladbe so družile te ljudi. In zdelo se mi je, da je vse pristno in resnično. To ni bil salon ali koncertna dvorana, v kateri sedi 'panstvo' niti 'szlachta' niti birokratsko towar'zystwo.

Tudi svečeniki umetnosti ne. Bili so navadni ljudje, chłopi, pravijo Poljaki. Bili so trezni in pijani. Romantično nesrečni. In realistično protestni. Imeli so v sebi Chopinovo muziko in bila je poljska zima. Ravnine in vetrovi sovražnosti in tujstva. Bila je to resnica neresničnega sveta ali pa neresnica resničnega sveta. Kdo bi vedel in znal primerjati stotisoče mandljevcev z Mallorce z milijardami stekleno ostrih snežink poljske zime.

Nekdo je v kotu začel peti staro himno »Jeszcze Polska nie zginęła . . .«

Toda kje je sentimentalno, za osnovnošolske patriote prirejeno poletje v Nohantu, s katerim so nas nekoč osrečili tudi na naših gledaliških deskah. (Dame ljubljanske kulturne elite so bile takrat namreč ganjene, doma imajo dolgočasne, hrkajoče in po potu zaudarjajoče soproge, ona, Georg Sandova, pa je lahko pred koitusom in po njem poslušala božansko Chopinovo muziko!) Bila je zima v varšavskem klubu in ne poletje v Nohantu. Ne, tega sploh nikdar ni bilo. Bil pa je pianist, ki je igral sam zase in za druge. Njegove melanholične interpretacije valčkov in polonez so bile menda le s svojim čustvenim tremolom zveste izvirnemu notnemu zapisu. A kdo bi se tisti večer menil za eksaktnost, ko pa so ritem, akcentuacije in melos valčkov neprisiljeno družili goste v klubu, da so se počutili, ko da bi bili oni tisti, ki so napisali glasbo nemirnega klavirja. Ob Prešernovi pesmi, pa tudi ob Chopinovem valčku, je moč združiti ljudi. Zdravljica je lahko svečana pesem in Valček v Es-duru je lahko uvod v svečanosti, ki jih prirejajo ljudje tega sveta. Panpatriotske koračnice, v katerih in s katerimi se izraža blodni anahronizem hrepenenja po nadvladi nad svetom, pa ne morejo združevati ljudi. Koračnice izražajo le stisko duhov in teles, ki bi rada slavila svojo navzočnost na zemeljski skorji umirajočega planeta in pompozno sodelovala v defileju in deliriju sodobne planetarne tehnične in kulturne civilizacije.

Ustvarjalno bistvo velikega umetniškega dela ali stvaritve je prejkone v njegovi neponovljivosti. Nobenega umetniškega bistva pa ni v tistih, tako imenovanih »umetniških« delih, ki se že ob svojem rojstvu vedejo kot tradicionalna in po klasičnih vzorcih ustvarjena.

Chopinov Valček v A-molu tako rekoč nima konca, zakaj glasba njegovega ritma kar nenadoma utihne, ponikne, in valček se prelije v nemi mir, v tišino. Ko umolkne zadnji ton, se znajdemo v preddverju nepreklicne telesne in duhovne izginitev. Molk. Kot je glasba (njena pripoved in njena harmonija) Valčka v A-molu neponovljiva, je neponovljiva tudi ta molk, ki je poslušalce v varšavskem klubu združil v tišini, v premoru, v nemem oddihu.

Ko sem stopil v mrzlo in snežno varšavsko noč, so prišle za menoj melodične linije Valčka v A-molu. In spet nisem vedel in ne znal povedati, kaj sem slišal, čeprav sem zasluhlil resnico svojega slišanja. A kje so besede, ki bi izrazile in povedale slutnjo tiste noči? Kje so?

Iskanje besed se nenadoma ustavi v septembrskih dneh leta 1939. Tedaj, ko smo kot gimnazijci poslušali po radiu agonijo Poljske. Ko je umrla Rzeczpospolita Polska. Uradno in znanstveno se sistemu času zdaj pravi začetek druge svetovne vojne. Dijaki pa smo poslušali radio Varšava vse do trenutka, ko je umolknil, in preden se je skozi mikrofone oglasil napovedovalec in s severnonemškim naglasom in vojaškim dostojanstvom povedal: Hier spricht Warschau, hier . . . Mehki glas poljskega napovedovalca je umolknil in z njim vred so utihnili poljski šumniki. In naj zveni danes sub specie aeternitatis še tako banalno in konvencionalno, je treba

zapisati, da se je napovedovalec poslavljaval ves dan v goreči Varšavi s Chopinovimi valčki, polonezami in mazurkami. Poljska je umirala ob nežni Chopinovi glasbi, po deželi so korakale Hitlerjeve in Stalinove čete; hrumele so nemške in ruske tankovske divizije, varšavski radio pa je oddajal lirično in dramatično viharšiško glasbo Frédéricica Chopina. Toda vprašajmo se, ali je v septembrskih dneh 1939. leta res Chopinova glasba izrazila grozo vojne, uničenja in smrti in s takim svojim sporočilom klicala k odporu in junaški smrti ali pa so tej glasbi le okoliščine, se pravi vojna in nacionalna katastrofa, podelile idejno-emocionalno razsežnost, v kateri je bila na mah izpovedana poljska tragedija, ki se je dopolnila pod geslom: *Za naszą i waszą wolność*. Vprašanje je usodno in napačen odgovor lahko zamegli vse naše podobe in misli. Ali tedaj resnično le za trenutek izvedbe, čas izvedbe oziroma igranja posreduje (tudi) Valčku v A-molu dimenzijo dramatičnosti, ki je sicer, objektivno gledano in razsojano, nima? Ali je res vse odvisno le od našega poslušalskega razpoloženja in od časa ter okoliščin izvajanja in igranja? Ne vem, nisem glasbenik in ne upam si razsoditi. Spomin le sledi trenutkom poslušanja v Albert Hallu leta 1950, v La salle Pleyel v Parizu leta 1953, v klubu umetnikov v Varšavi leta 1963. Spominjam se poslušanja varšavskega radia septembra 1939, in vem, kaj sem slišal 16. 1. in 19. 1. letos. Valček v A-molu se mi je predstavljal z objektivno vrednostjo svoje glasbe in moj odnos do te skladbe se je izoblikoval med poslušanjem, ne pa pred njim ali po njem.

Ondan sem gledal, čakaje na vlak, v trboveljski cementarni, kako nakladajo delavci vreče cementa v tovarne vagone. Bil je hladen zimski večer. Po tekočem traku so iz notranjosti cementarne drsele vreče cementa, a trojica delavcev je te vreče ustavljala, jih lovila z rokami in jih nalagala na transportni dvokolesni voziček. Nato pa jih je vozila po betonskem hodniku v tovarne vagone in jih tam lepo zlagala. Ritem tekočega traku, ki ni delavcem privoščil niti trenutka oddiha. Komajda besedo, a še ta je bila izgovorjena naglo in nervozno. Zdelo se mi je, da prihajajo vreče cementa iz neke nezane sovražne notranjosti in v nekakšnem divjem glissandu. Trojica se je gibala po ukazu tega glissanda, ki jih je spreminjal v avtomate. Vreče cementa, ki so v njih tičale prihodnje stavbe, so se vrstile druga za drugo, kot si sledijo v divjem tempu toni v Chopinovem Valčku v Es-duru. Vem, primera ni dobra, celo prisiljena je. Ampak tako se mi je zdelo. Ritem tekočega traku ni glasba. Toda ritem, ki je tudi ritem naše tehnične civilizacije, potiska človeka v puščavo, ki je onstran glasbe in onstran umetnosti. In prav vseeno je, kdo je kapelnik v puščavi. Civilizacijski ritem uničuje v človeku posluš in smisel za umetnost. Glasba pa je umetnost miru, mirnosti, spokojnosti, zato pa so koračnice protiglasba, antiglasba. Gledal sem trojico delavcev in tisti hip sem vedel, da ti nakladalci cementa nikdar ne bodo slišali Valčka v A-molu, marveč se bodo vdano in spokojno sprijaznili s tistim, kar nam ponuja slovenski radijski eter in kar se imenuje: narodnozabavna glasba. Valček in polka v predmestni krčmi.

Pa bi se morali vprašati zaradi teh nakladalcev s trboveljske postaje tudi tole: ali je umetnost način življenja ali pa je umetnost zgolj duhovno sredstvo za družbeno in kulturno-politično kariero? Ali poslušamo Chopinov Valček v A-molu zato, ker smo več kot tisti trije preprosti nakladalci cementa, ki jim misel in občutek življenja določajo časopisni uvodniki in pijane gostilniške polke? Ali smo sposobni poslušati Chopinovo glasbo le

zato, ker so nas vzgojili v duhu spoštljivega odnosa do umetnosti ali pa ker . . .

Leta in leta se vozim na delo ali pa domov z avtobusi. In v dveh desetletjih in več še nisem srečal šoferja, ki ne bi bil z jezno, divjo gesto izključil radijskega sprejemnika v avtobusu takoj, ko je napovedovalčev glas naznanil operno, simfonično, komorno ali solistično glasbo. In to izključevanje je pglavitna tragična resnica naše kulture . . .

Kako že pravi Jeanne v Maupassantovem romanu *Une vie*? V stvarstvu so »zares lepe samo tri stvari: svetloba, prostor, voda.« Morebiti pa je Chopinova glasba v bistveni zvezi z Jeanneinim spoznanjem, mar Valček v A-molu ni muzika svetlobe, prostora in vode? In v razmišljanje o Chopinovi glasbi, o njenih značilnostih, nenadoma vstopi slika Jana Vermeerja Pogled na Delft, ki visi v Mauritshuisu v Haagu. Čudovita Vermeerjeva igra z lučjo, prostorom in vodo, to odkritje zemeljskega sveta, kakršnega je videlo oko telesa in duše, me je vedno spomnilo na glasbo. Razmišljanje pa se razširi še z novim predmetom in z novo interpretacijo snovnega sveta. Tokrat z beneškimi podobami Francesca Guardiija, na katerih se prostor, voda in luč prav tako igrivo družijo kot nekdanj pri Vermeerju. In kakor Vermeer in Guardi napovedujeta Turnerja in impresioniste, tako napoveduje Chopin Clauda Debussyja. Kdo bi izmeril in opisal daljave in bližine, ki ločijo in združujejo Valček v A-molu z Debussyjevo Potopljeno katedralo?

Ob poti iz Palme de Mallorce, ki pelje skozi La Esglaieto v Valldemossa, ležijo kmetije, ki so naprodaj kot cipe na cestah velikih mest. Zapuščene kmetije kupujejo Nemci, ki zdaj na Balearskih otokih uresničujejo svoj v stoletjih izoblikovani »Sensucht nach dem Süden«. Tisoči otočanov pa odhajajo v Nemčijo, da bi z delom v industriji potešili svoj življenjski glad, ki pa seveda ni nikakršna »Sensucht nach dem Geld«. Med mandljevci se vije cesta kupcev in prodajalcev, cesta, po kateri se vozijo tisoči občudovalcev Chopinove romantične ljubezni. Paberkovalci in ljubitelji, ki raziskujejo psihične, čustvene in seksualne dražljaje, ki so spremenili romantično ljubezen Frédérica Chopina in Georg Sandove v pekel na zeleni Mallorci. Umetnik bi pravzaprav moral biti človek brez biografije. Ljudi namreč ne zanima umetnikovo delo, marveč le avtorjeva življenjska zgodba. Ta pa je po pravilu totalna negacija umetnikovega dela. Spomnimo se na Cankarjevo življenjsko zgodbo . . .

A naj bo naš svet tak ali drugačen, svojo glasbo ima. In svoj humor. Svojo preprostost. Čemu bi se hudovali, če tisoči brskajo kot kokoši po Chopinovem intimnem življenjskem prostoru?

Tobačni dim v varšavskem umetniškem klubu ni zakril nostalgije poslušalcev, ki morebiti niti niso slišali ne Chopinovega Valčka v A-molu ne pianistovega igranja. Vsak izmed njih je namreč živel s svojimi spomini in s svojimi prividi, v katerih je bilo upanje. Tudi Valček v A-molu je spomin. Glasbeni spomin. Na kaj? Morebiti na skladateljev doživljaj iz otroštva, ko je ukazoval še čas fug in preludijev, kakršne je poznal Bachov *Das wohltemperiertes Klavier*? Spomin na mladost? Na trenutek bega iz domovine? Odkod izvira, iz obupa ali iz vere? Kaj ustvarjajo v poslušalcu glasbene fraze, ki so porojene, pravzaprav iztrgane iz globočine? Nekakšna neopredeljiva žalost je v tem Chopinovem valčku, in vendar je valček oblika, ritmična in tematična, ki nosi s seboj in v sebi iskrost, veselost in jasnost. Ali je tudi ta valček spomin na nenavadno čudni svet poljskih ravnin, voda in pro-

storov? Kaj se je zgodilo z glasbenim mišljenjem in vrednotenjem, ko se jima je predstavil Valček v A-molu? Molovska glasba. A človek gleda, kako umira lastovka, ta ptica prostora, vode in svetlobe. Ptica, ki se je nenadoma znašla v čudno gosti mračni snovi. Pianistove roke igrajo, a poslušalec gleda oči lastavke, ki ugašajo in naposled ugasnejo za vekomaj in brez razloga . . .

Tudi manjšinske svoboščine so nedeljive

OB SEDANJEM NARODNOSTNEM TRENUTKU V NAŠEM ZAMEJSTVU (1)

Vlada je zato, da zaščiti pravice manjšin. Ljubljani in bogati ne potrebujejo zaščite, saj imajo mnogo prijateljev in malo sovražnikov.

(Wendell Philips, Address, 1860.)



Janko
Jeri

Poleg splošne politične naprednosti, zares demokratične miselnosti, nazorov, ki jih ne duši vkle-njenost v nacionalistične sheme preteklosti, je nedvomno prvinskega pomena humanost, kakor to splošno označujemo, dejanska strpnost, širokosrčno razumevanje tako imenovanega večinskega naroda, da bi lahko stvarno zajamčili vsakdanji narodnostni utrip in skladen razvoj (status) manjšinske skupnosti.

Zgodovinski razplet, denimo od francoske revolucije naprej, je potrdil nekaj prvin, katerih spoštovanje je neizogibno, da bi se lahko prizadeta narodna manjšina počutila dejansko enakopravno, kot polnovreden subjekt v družbi in državi. Stvarno demokratični odnosi, organsko vključujoči gospodarsko in socialno komponento, so nujen osnovni pogoj za omikano, ustvarjalno sožitje med manjšino in večino. Nazadnjaške politične ideologije so bile namreč vselej osrednji sovražnik narodnostnih in drugih manjšin.

Sicer pa je odnos večinskega naroda do manjšine slej ko prej temeljno konfliktno, in sicer vozlišče celotne manjšinske problematike. Tudi v sodobni evropski manjšinski teoriji povojnih let se je vendarle sorazmerno močno uveljavilo spoznanje, da je predvsem od politične in humane ter, namenoma bi označil, moralne volje tako imenovanega večinskega naroda odvisen neoviran in skladen razvoj manjšinske skupnosti. Gre za koncept, o katerem je bil govor že na ljubljanskem simpoziju OZN (od 8. do 22. junija 1965) o človekovih pravicah v večnarodnih skupnostih, na katerem je večina soglašala, »da je problem manjšine pravzaprav predvsem vprašanje večine (dodal bi še njene splošne demokratične zrelosti) in njenega odnosa do manjšine.«

V takem ozračju prvinske človeške medsebojne solidarnosti naj bi manjšina kot celota, kakor tudi njeni posamezni pripadniki vedno manj občutili, da so »manjšina«. Slehernemu naj bi bile torej stvarno zajamčene enakovredne možnosti ne glede na to, ali pripada manjšini ali večini. Uteme-