

IZ DNEVNIKA

Josip Vidmar

Zadnje tedne sem prelistaval korespondenco Gustava Flauberta. Ta pisma vsebujejo poleg nenavadno zanimivih in kdaj pa kdaj razburljivih poročil in sodb o njegovem delu tudi zelo veliko nič manj zanimivih pripomb in misli o literaturi nasploh ter o celi vrsti avtorjev. Vse to raztreseno gradivo je globoko privlačno, saj nam v njem govori človek, ki je bil eden izmed najvdanejših adeptov umetnosti in ki mu je bila literatura skoraj edina vsebina življenja. Zato je to branje mestoma celo pretresljivo, zmeraj pa je pobudno. In tako sem pri nekih mestih iz teh pisem, pisanih redoma v kasnih nočnih urah, pri nekih mestih, ki nam govorijo o Flaubertovem pojmovanju umetnosti, nenadoma zaslutil neko daljnosežno zvezo med znano umetnostno idejo devetnajstega stoletja, ki je tudi misel Gustava Flauberta, med to idejo in potjo, ali če hočete, blodnjami literature in umetnosti, ki jih poznamo iz kulturne zgodovine minulega stoletja. Da, njihove posledice in neposredni podaljški segajo prav v naše čase in v našo današnjo umetnost.

Po vsem svojem odnosu do umetnosti, kakršen se kaže v teh pismih, in po vsem svojem delu je Flaubert določno pristaš umetnostnega nazora, ki ga poznamo po imenu *l'art pour l'art*. Dokazov za to je v njegovi korespondenci na pretek. Navedel bom mesto iz pisma, pisanega leta 1852: »Nasledniki si kajpada ne pomišljajo puščati na cedilu te ljudi, ki so hoteli biti koristni in ki so peli za neko stvar. Ne menijo se več ne za Chateaubrianda in za njegovo obnovljeno krščanstvo ne za Bérangerja z njegovim svobodnjaškim filozofstvom in kmalu se ne bodo niti za Lamartina in za njegov religiozni humanizem. Resnica ni nikoli v sedanosti; če se zvežeš s to, z njo pogineš. V sedanji uri sem celo mnenja, da mislec (in kaj je umetnik, če ne trikrat mislec?) ne sme imeti ne religije ne domovine in niti ne nobenega socialnega prepričanja.« Mislim, da so te besede nedvomno določna osebna formulacija umetnostnega nazora, ki je kasneje odigral tako pomembno vlogo v evropski kulturi. Njegov smisel je: pogubno je za umetnost peti za kakršno koli stvar.

Ta nazor je bil v petdesetih letih prejšnjega stoletja tako rekoč v zraku, in to predvsem v Franciji. Desetletja poprej ga je nemara kot prvi formuliral ameriški pisatelj in poet E. A. Poe, med drugim tudi s temile besedami: »Do intelekta ali do vesti ima (poezija) samo postranski odnos, do resnice ali dolžnosti pa kvečjemu približnega.«

V tridesetih letih, se pravi kakih dvajset let pred Flaubertom, je isto misel v nekem pismu izrazil Puškin, ki ga morem navesti samo po spominu: Kakšen smisel naj ima poezija, če ne poezije same? Originalni francoski začetnik tega gledanja na umetnost je nemara pesnik Théophile Gautier, o katerem pravi literarni zgodovinar Lansson, da je njegova »teza osvobodila umetnost morale in celo misli. Važna je samo oblika: ideje niso potrebne«. Flaubertov vrstnik Baudelaire se v svojih formulacijah te misli sklicuje na Poea, o katerem pravi: »Kot resničen pesnik, kakršen je bil, je verjel, da je smoter poezije enake bitnosti kakor njen izvor, in da naj ne bo pozorna na nič drugega kakor nase.« In drugje: »Poezija se izpostavlja propadu, smrtni kazni, če se prilagodi znanosti in morali.« Inačico Flaubertovih besed, ki so bile spočetka navedene, pa srečamo nekoliko pozneje tudi pri njegovem osebnem prijatelju Turgenjevu, ki pravi nekoliko v duhu ruskega kulturnega nivoja: »Ne! brez izobrazbe, brez svobode v najvišjem smislu, v odnosu do sebe, do svojih idej in sistemov, celo v odnosu do svojega naroda in njegove zgodovine si ni mogoče misliti pravega umetnika.« In še kakšni dve desetletji kasneje prevzame to larpurlartistično misel od Baudelaira na eni strani francoski simbolizem, na drugi strani pa Oscar Wilde, ki postane v svojem paradoksnem načinu glasnik vesoljnega evropskega fin de siècle. Izmed navedenih formulacij je nemara najbolj premišljena ali vsaj najfinejša tista Baudelairova, ki pravi, da je »smoter poezije enake bitnosti kakor njen izvor«. Ta je hkrati tudi najbližja neki misli o naravi umetnosti, ki jo je v posebni zvezi in v posebnih razmerah izrekel začetnik vse moderne umetnostne miselnosti — Goethe: »Religija je v enakem razmerju do umetnosti kakor vsak drug višji življenjski interes. Gledati je nanjo samo kot na snov, ki ima prav take pravice kakor vse druge življenjske snovi. Vera in nevera tudi nikakor nista organa, s kakršnim je treba umetniško delo sprejemati; nasprotno, za to so potrebne popolnoma drugačne človeške moči in sposobnosti. Umetnost pa mora ustvarjati za tiste organe, s katerimi jo sprejemamo; če tega ne dela, zgreši svoj smoter in gre mimo nas brez pravega učinka.«

Vsa ta zgodovinska dejstva so sorazmerno znana. Ne gre mi za to, da bi jih obnavljal, čeprav sem jih zelo bežno vendarle v omejenem obsegu navedel. Gre mi za drugo stvar, in sicer za poizkus, ugotoviti ali vsaj opazovati tisto skrito, v avtorjih in njihovih stvaritvah pri-
tajeno, zelo intimno delo, ki ga je ta miselnost v sto letih opravila v evropski literaturi, predvsem pa v francoski književnosti in umetnosti. V ta namen se nisem zadrževal pri Théophilu Gautieru, pri pesniku, pri katerem se njegova osebna narava, ki je bila izrazito

slikarska, in njegova nekako neobvezna poezija tako popolnoma skladata z njegovo tezo. Veliko bolj me je vprašanje zanimalo pri Flaubertu, ki v svojem delu ni tako zelo odmaknjen od življenja in resničnosti kakor ta njegov pesniški predhodnik. In v njegovi korespondenci sem naletel na mesta, ki nam z nenavadno ostro lučjo osvetljujejo ustvarjalno problematiko, in to v neposredni zvezi z vprašanjem, ki sem si ga spričo njegovega larpurlartizma zastavil. Izmed teh mest je nemara res najznačilnejše tisto, pri katerem sem se problema zavedel, in to v vsej njegovi daljnosežnosti.

Mesto stoji v pismu, datiranem: »Croisset, sobota zvečer, ob 3.15, januar 1852.« Glasi se takole: »Kar bi se mi zdelo lepo in kar bi rad naredil, bi bila knjiga o ničemer, knjiga brez vnanjih vezi, ki bi se vzdrževala sama z notranjo močjo svojega sloga, kakor se zemlja brez opore vzdržuje v zraku; knjiga, ki skoraj ne bi imela predmeta (snovi) ali v kateri bi bila snov vsaj skoraj nevidna, če je to mogoče. Najlepša so dela, v katerih je tako malo snovi, kolikor je le mogoče. Čim bolj se izraz približuje misli, čim bolj se ji beseda privija in izginja, tem lepša je stvar. Mislim, da je bodočnost umetnosti na teh potih; v mejah, v kakršnih raste, jo vidim, kako se vedno bolj eterizira; od egipčanskih pilonov do šilastih gotskih lokov in od indijskih pesmi z dvajset tisoč stihov do Byronovih ognjenih zubljev se oblika rahlja, postaja gibka, zapušča sleherno liturgijo, sleherno pravilo, sleherno mero; poslovi se od epa, da preide k romanu, od verza — k prozi; nobene pravovernosti ne pozna več in je svobodna kakor volja, ki jo proizvaja. To osvobajanje od snovnosti lahko vidimo vsepovsod in vlade so mu sledile od orientalskih despotizmov do bodočih socializmov. Zato ni ne lepih ne grdih predmetov in, če se postaviš na stališče čiste umetnosti, bi skoraj lahko zagovarjal kot aksiom, da predmeta sploh ni, da je slog sam že absolutna manira gledanja na stvari; moral bi spisati celo knjigo, da bi razvil, kar hočem reči.«

Ta kakor v nekakšni vročici nametana artistska izpoved, ki je vrhu tega povsem svobodna in nenadzorovana, kar je pri Flaubertu možno samo v korespondenci, je naredila name vtis nekakšnega geološkega preloma, pri katerem se med premikanjem zemeljskih plasti dvignejo na površje globinski sloji, polni redkih in žlahtnih rudnin. Tu so bežno načrtani kulturnozgodovinski in politični pogledi, skoraj vizije, pri katerih se žal ne smem zamujati, so pa tudi vzgibi umetniškega nagona, morda ne povsem domišljeni, morda samo nejasno sluteni, vendar polni pristnega ustvarjalstva, skratka taki, da živo osvetljujejo zakonitosti tvorne volje, četudi hkrati očitujejo piščev osebni in časovni značaj. V njih pa se vrhu tega oglašča tudi neko

predvidevanje o poteh umetnosti, ki ni samo zanimivo, temveč danes vsaj deloma že potrjeno po kasnejši zgodovini literature. Vendar me vsa ta problematika zanima prav posebno v zvezi z umetnostnim nazorom, ki je bil, kakor smo videli, pri Flaubertu izrazit larpurlartizem, čeprav nekoliko oseben in zato nekoliko samosvoj.

Najznačilnejši za tega artističnega težaka in sanjača je v tem pismu kajpada prvi stavek, ki izraža njegovo hrepenenje po knjigi o ničemer. Kdor razmišlja o literaturi in umetnosti, se mora ustaviti pri njem. V njem je izrečena neka osnovna zakonitost vsake umetnosti, ki bi jo imenoval boj med duhom in naravo ali življenjem, stremljenje duha po čim popolnejši svobodi, po čim polnejšem obvladanju snovi. Vsaka umetnina je rezultat tega boja, te napetosti in napora, ki jih od duha zahteva upor snovi, v katero mora prodreti, jo mora prežeti in presvetliti, če hoče ustvariti delo, da bo v njem življenje podano kristalno in prozorno. Flaubertove besede o tem so besede nekoliko utrujenega in izmučenega borca, so fantastična resignacija in resignirana fantazija. Utrujen je od tega nenehnega boja, zato bi skoraj rad snov sploh izločil, rad bi napisal knjigo o ničemer. Njegova utrujenost je nemara še določeneje vidna v pismu, datiranem z »Noč na soboto« (1855), kjer pravi: »Rad bi pisal knjige, v katerih bi bilo treba pisati samo stavke (če je to mogoče reči) ...; mene mučijo zahrbtnosti načrta, kombinacije efektov, vsi računi skritih plasti, ki vendarle spadajo k umetnosti, zakaj učinek sloga zavisi od njih, in sicer izključno od njih.« To je zelo določno, dasi je nemara značaj boja in napora, za katerega gre, nekoliko poenostavljen, zožen ali omejen na načrt, na kombinacijo in račune.

Pri tem pa se je treba zavedati, da je umetnost sploh rezultat prav tega boja duha s snovjo, da je tedaj ta spopad obeh elementov bistvo umetnosti, katere polnost in značaj sta do kraja odvisna od odnosov med njima, od vloge enega ali drugega, ki nikakor ne bodi enostranska, čeprav je aktivni element tega dogajanja duh, snov pa njegov pasivni medij. Umetnost je odvisna od stopnje prežetosti snovi z duhom, od pregnetenosti, ki je lahko medla, lahko v skladu z naravo obeh elementov, lahko pa tudi nasilna. Seveda je Flaubertu to znano. Zato tudi v obeh izjavah svojim željam pristavlja: »če je to mogoče« in »če je to mogoče reči«. In vendar hrepeni in sanja o knjigi, v kateri bi bilo treba pisati samo stavke, se pravi o knjigi čistega duha brez snovi ali z njegovo besedo — o knjigi o ničemer. A ne samo to, v tem smislu postavlja celo določen kriterij: »Najlepša so dela, v katerih je tako malo snovi, kolikor je le mogoče.« In še misel o stališču čiste umetnosti, za katero snovi ali predmeta sploh ni. Misel, ki je sicer

nastala iz umetniškega instinkta, v kateri pa je vendarle neka nejasnost. Določen občutek imam, da v umetnosti ne gre in ne more iti za omejevanje in še manj za izločanje snovi, temveč za njeno prečiščevanje, za presvetljevanje, za kristaliziranje, toda tako, da snov ostane, da je zaznavna, realna, da ohrani ves svoj značaj. Taka, se mi zdi, je snov življenja v delih Shakespeara, ki ga je Flaubert tako zelo spoštoval.

Flaubertovo knjigo o ničemer bi po njegovem razmišljanju lahko imenovali tudi knjigo čistega sloga, kar je zanj isto kakor knjiga — čiste umetnosti. Pojem sloga igra pri tem piscu nasploh ogromno vlogo. (Le mimogrede bodi omenjeno, da je ta pojem važen faktor tudi v umetnostnem nazoru že omenjenega njegovega prijatelja Turgenjeva.) »O bog,« pravi na primer Flaubert v pismu, ki se z njim ukvarjam, »če bi pisal slog, ki živi v moji predstavi, kakšen pisatelj bi bil!« Podobnih in iz hujše duševne stiske rojenih vzklikov bi lahko navedel iz te korespondence veliko število. Slog ga zaposluje nenehoma in večidel ga zaposluje mučno, včasih do obupa, prav redko kdaj pa tudi do vznichenosti in blaženosti. Slog je način oblikovanja misli in besede, je plod umskega dela nad besedo. Z duhom obvladana beseda. Boj duha, ki se z besedo bori za izraz, tedaj neka nižja ali ožja analogija boja duha s snovjo, v katerem je iskati osnovno bistvo umetnosti. In ta nižja ali ožja oblika umetniškega snovanja zaposluje Flauberta predvsem. V vsej njegovi umetniški obrti mu je gotovo najbližja, najpozornejši je nasproti njeni problematiki in je tudi najbolj občutljiv zanj. To pa pomeni v njegovi celotni umetniški osebnosti nekakšen premik interesa od poglobitnega k nečemu, kar bi nemara smel označiti z nekoliko predoločno besedo, k artizmu. Toda v smeri k artizmu je ta premik, čeprav je še tako neznaten, vendarle nedvomen. In to dejstvo je gotovo v neki zvezi z njegovimi fantazijami o knjigi, »ki bi se vzdrževala sama z notranjo močjo svojega sloga, o knjigi brez snovi ali predmeta«.

Vse to pa je v bistvu njegov larpurlartizem. Brez te teorije bi Flaubert v svojem literarnem snovanju nemara ubiral drugačne poti in bi pozornost do sloga, ki je v tedanji francoski literaturi notoričen, pri njem ne zavzela tolikšnih razsežnosti in se ne bi razvila do takih konsekvenc. Kako to mislim? Preverjen sem, da vsak polnokrven umetnik ravna in ustvarja, kakor da je larpurlartist, se pravi, da pri svojem delu misli samo na umetniško polnost in učinkovitost svoje stvaritve in na nič drugega. Tako je bilo in tako tudi bo. Toda to je naravno in samo po sebi umevno stanje notranjih stvari. Če pa stopi to prirodno dejstvo v zavest, se v nji zelo hitro spremeni v prepričanje

in iz prepričanja v program in celo v diktat, zlasti še zaradi tega, ker umetnost v vseh časih oblegajo zahteve sveta, ki gleda nanjo utilitarno, kakor na vse v življenju. Ko pa postane larpurlartizem program in ni več samo naravno razpoloženje umetnika, lahko prične segati v umetniško snovanje kot tako. In to se ne more dogajati brez posledic, ki so umetnosti v škodo, kakor ji je v škodo vsak drug program.

Posledice larpurlartističnega programa so v resnici mnogotere in pomembne. Po dobrem stoletju njegovega obstoja so nam tudi že dovolj določno vidne. Vzemimo za primer Flaubertovo zamisel knjige o ničemer in neeksistentnosti snovi s stališča čiste umetnosti. Ne rečem, da je literarni in umetniški svet doslovno sledil tej misli. Ne, ležala je skrita in neizrečena v larpurlartizmu, toda čas jo je razkril in izrekel. Ali ni mogoče sklepati, da sta se zaton ali vsaj oslabitev snovi in fabule, ki sta tako očitni celo pri avtorjih, ki so v tem pogledu zmerni, kakor pri Anatolu Franceu, pri Ivanu Cankarju, pri Thomasu Mannu ali pri A. Huxleyu, vsaj deloma izvršila pod vplivom tega umetniškega okusa, ki je popolnoma prešel v ozračje artističnega sveta? Še doslednejše je to izločanje snovi, narave, življenja v nekih smereh slikarstva in kiparstva, ki v imenu čiste umetnosti in absolutnega duha sploh zanikajo ali prezirajo vnanji svet, kakor da se je duh mogel oblikovati drugače kakor v zvezi z zunanjim medijem, kakor da bi sam zase mogel kakor koli zaznavno eksistirati in kakor da bi se mogel polno izraziti drugače kakor v pregnetanju in tvornem oblikovanju tega, kar ga je zbudilo k življenju in s čimer je smisel njegovega obstoja nerazdružno zvezan.

Absolutni duh in čista umetnost sta kajpada odločilna tudi za predstavo o lepoti, ki je smisel umetniškega ustvarjanja. Medtem ko je bila Goetheju lepota kratkomalo eden izmed prapojavov človeške narave, je skoraj vsem larpurlartistom od E. A. Poea preko Baudelaira pa vse do Oscarja Wilda nekakšna ideja z višje vrste realno in samostojno bitnostjo. Nekakšen samostojen, večini teh piscev mističen medij, ki ga poet lahko prikljče in včara v svoje stihe, da z njimi budi slutnje o nadzemski lepoti in hrepenenje po nji. Pri Wildu sicer ta mistična komponenta odpade, lepota pa mu le ostane element, ki ga je treba od nekod priklicati v umetniško delo. Lepa bi bila za Flauberta knjiga duha in sloga o ničemer — »če je to sploh mogoče«. Ker pa so imeli podobne predstave o literaturi vsi larpurlartisti — in spričo odklanjanja življenjske snovi drugačne tudi niso mogli imeti — je razumljivo, da so si skoraj vsi lepoto razlagali nekako mistično, ne pa naravno in konkretno kot z duhom pregneteno, presvetljeno in kristalizirano življenjsko snov, nazorno predočeno z besedami.

Zelo značilen je tudi odnos larpurlartizma do morale in razvoj tega odnosa. Vpliv morale na umetnost odklanjajo vsi pristaši tega nazora, v čemer se strinjajo z vsemi resničnimi umetniki skoraj vseh časov, vsaj kolikor gre tu za podrejanje umetnosti ali literature morali. Dobra literatura je ta odnos urejala in reševala instinktivno. Kakor hitro pa je misel o suverenosti umetnosti postala zaveden program, se je v literaturi zdravo ravnovesje porušilo. Še Baudelaire, ki je zapisal, da se »poezija izpostavlja smrtni kazni, če se prilagodi morali«, je pričel vnašati v svojo poezijo smisel za čar zla in »greha«. Zlo je temu katoliškemu sanjaču celo svojsko mistično sredstvo za dosega stika z božanstvom. Konec stoletja pa na primer popolnoma areligiozni Oscar Wilde govori o dovolj neznatnem umetnostnem kritiku iz začetka devetnajstega stoletja, ki je bil poleg esteta tudi ponarejevalec in zastrupljevalec: »Njegovi zločini so dali njegovemu slogu krepko osebno noto ... Prav lahko si mislimo močno osebnost, ki je zrasla iz greha.« In ko piše o svojem Dorianu Grayu, nehote razkriva vso notranjo zapletenost kasnega pripadnika larpurlartizma v zvezi z vprašanjem morale in umetnosti: »Čutil sem, da mi bo z estetskega stališča težko zadržati moralo na primernem ji podrejenem mestu; in niti zdaj nisem povsem preverjen, da sem bil sposoben to doseči. Mislim, da je morala (v romanu) preočitna.«

To so zanimivi strahovi. To nazorno kaže posledice neke same po sebi zdrave misli, ki se je razvila v zavest in program. Kolikor je morala zakon življenja, ne more ne biti prisotna v umetnosti, v kateri je sicer življenjska snov umetno predelana, vendar v skladu s naravo življenja. In naposled — vsi ti strahovi pred čemerkoli: pred religijo, moralo, nazori! Pisec, ki je resničen stvarnik, se nič ne vprašuje po vsem tem, marveč se vrže v svoje delo ves in ves tak, kakršen je, kajti umetnost je zanj edina možnost v njegovi eksistenci, da se realizira v celoti in v vsem svojem obsegu. Sleherni program, tak ali tak, to potrebno spontano polnost lahko samo zmede ali omeji.

Opozoril sem že, da je bil Flaubertov umetniški interes od tvor-nega boja z življenjsko snovjo nekoliko premaknjen k slogu. Njegovega pregnetanja življenja ni mogoče ravnati s silo in intenziteto, s kakršnima največji literarni tvorci razgrebajo in na novo organizirajo življenjsko snov. Zato si je instinktivno našel nadomestilo v intenzivnosti in lepoti sloga, ki ga je povzdignil v fetiš. To je pri njem razumljivo. Za njim pa so kmalu prišli drugi pesniki, pri katerih se je odtujenost življenju stopnjevala; ti so ustvarjali nove fetiše. Stéphane Mallarmé, ki je bil kakih dvajset let mlajši od Flauberta, je zasnoval po Flaubertovem kultu sloga — kult besede, ki naj vodi pesnikovo

inspiracijo. In sledili so še novi maliki: otenki, simboli, paradoksi in kot poslednja nesmiselna karikatura Mallarméjeve »besede« — Da-da. S temi zablodami ali enostranostmi se je v teku desetletij, dejal bi, dosledno zaključil začetni premik umetniške pozornosti od poglobitvega k manj važnemu, ki smo ga videli pri enem izmed prvih larpurlartistov v evropski literaturi.

Taka je zgodba larpurlartizma ali teorije umetnosti o ničemer, kakor mi jo je priklicalo prebiranje Flaubertove korespondence. Taka je v svojem zgolj artističnem poteku. Vplivale so nanjo kajpada tudi druge pomembne moči. Toda kakor ima celo vsaka literarna oblika svojo zgodovino in svoj razvoj, ju ima tudi vsaka misel o umetnosti, ker ju v zametku vsebuje od vsega začetka. Druge sile samo pospešujejo ali zavirajo nastanek tistega, kar se iz nje mora razviti. Teza, ki sem jo našel pri Flaubertu v tako čisti in dosledni formulaciji, je nastala v glavah literarnih sanjačev kot obramba umetnosti pred zahtevami utilitaristov. Toda šla je po poti vsega živega. Vnesla je v svet literature veliko koristne jasnosti, v svojem nadaljnjem razvoju pa je vendarle vnovič pokazala, kako moteča in celo nevarna je vsaka predoločna misel v neskončno občutljivem mediju umetnosti, ki bo neodvisen in zmeraj na novo izviren živel svoje življenje dalje po zakonih svoje narave in v skladu z darovi, potrebami in sanjami novih tvorcev in sanjačev.