

O MODERNEM IN NJEGOVIH DRUŽBENIH NOSILCIH*

Boris Zihel

Povabilo urednika »Izraza«, naj se udeležim ankete o modernem, mi je dalo priliko, da razložim svoje pojmovanje modernega, postavljajoč ga nasproti drugemu pojmovanju, katerega sem se dostikrat dotaknil, vendar pa doslej nisem prišel do tega, da bi svoje zadevno stališče podrobneje utemeljil. Naj mi urednik in bralci oprostijo, če bom v svojih izvajanjih nekoliko obširnejši in če bom šel preko okvirov ankete.

Toda, preidimo k stvari: kaj je moderno in kje ga vidim?

Po mojem mnenju je treba moderno predvsem iskati v življenju samem, v človekovih odnosih, skratka, v družbeni resničnosti, in šele potem razsojati, kateri umetniški odrazi in izrazi tega življenja in te resničnosti so moderni. Ne govorimo namreč samo o moderni umetnosti, marveč govorimo takisto tudi o modernih ljudeh in o njihovih modernih nazorih, kar vse nedvomno tvori predmet moderne umetnosti.

Moderno dostikrat istovetijo s sodobnim, z novim. In to po pravi. Toda z eno omejitvijo: moderno je moči imenovati samo tisto, kar je *bistveno* sodobno in novo. V sodobnem svetu je marsikaj, kar v tem svetu *še* je, toda po svojem bistvu pripada preteklosti, preživelemu buržoaznemu svetu. V našem današnjem svetu je tudi marsikaj, kar se predstavlja in se dostikrat bučno reklamira kot novo in mlado, je pa samo formalno novo, drugače rečeno, pod »novimi« oblikami se skrivata stari individualizem in anarhizem s svojimi starimi družbenimi nosilci. Niti eno niti drugo — kolikor je moči govoriti o dveh stvareh — ne tisto, kar se je zgodovinsko preživelo, in ne tisto, kar je samo na videz novo, ne more veljati za zares moderno, čeprav tako eno kakor drugo je v sodobnem svetu.

Kot zares moderno lahko sprejmemo samo tisto, kar v sedanosti predstavlja jutrišnji dan.

Najmodernejši v sodobni družbi je še dandanes ostal delavski razred s svojim bojem za dejansko nove, socialistične odnose med ljudmi. Ta razred je to kratkomalo zategadelj, ker je zaradi svojega položaja v družbeni produkciji postal in ostal najizrazitejši pred-

* Razprava je bila napisana za anketo, ki jo je sarajevska revija »Izraz« priredila o modernem. Glavne misli razprave je pisec nakazal na četrtkovem kulturnem večeru v Ljubljani, 11. aprila 1957.

stavnik tistih elementov nove družbe, ki so se razvili in se še razvijajo v okvirju stare, kapitalistične družbe. Ko delavski razred zlomi okvire stare družbe, postane — spet ne zaradi nekakšnih nadnaravnih svojstev, marveč zaradi svojega elementarnega materialnega interesa — katalizator nove družbe. Osnovni problemi te družbe in vseh njenih plasti se razpletajo na temelju proizvodne in družbenopolitične dejavnosti delavskega razreda, tega »veledostojanstvenika revolucionarnih interesov«, kakor ga je imenoval Marx, govoreč o njegovi vodilni vlogi nasproti že revolucioniranim delom drobne buržoazije in kmetov.¹ Velike družbene preobrazbe, ki jih zmerom spremljajo najdramatičnejši zapleti in razpleti v življenju posameznikov; izpremembe v odnosih med ljudmi in v njihovi družbeni zavesti, novo pojmovanje razmerja med ljudmi, med moškim in žensko, med mladimi in starimi, med posameznimi narodi, pojmovanje, ki se prebija na podlagi doseženih preobrazb v materialnih osnovah družbe, — vse to dogajanje v naši sodobni domači stvarnosti konec koncev zavisi od biti, razvoja in ustvarjalnosti delavskega razreda. Praktične rešitve najtežjih materialnih, s tem pa posredno tudi moralnih in drugih vprašanj, ki mučijo posameznika in skupnost, ni moči ločiti od uresničenja najbistvenejših materialnih interesov delavskega razreda samega. Od proizvodov njegovega dela je odvisna produktivnost dela na drugih področjih narodnega gospodarstva, zlasti v kmetijstvu, je odvisen dvig splošne blaginje delovnih ljudi, s tem pa tudi *dejansko osvobajanje človekove osebnosti* v naši domovini.

Na podlagi takih dejstev je moči reči, da je delavski razred glavni množični nosilec najnaprednejših teženj sodobnega človeštva, ki se skladajo z delavskega razreda najneposrednejšim materialnim interesom. Kolikor bolj se razvija njegova socialistična zavest, toliko bolj predstavlja najmodernejšo v življenju samem. On je protagonist v zgodovinskem dogajanju naših dni, ki konec koncev, tako ali drugače, neposredneje ali posredneje, tvori ozadje vseh človeško pomembnih konfliktov med individi in v individuih sodobne družbe, pa bodisi da gre za ljudi iz mest ali s podeželja, za ljudi ročnega dela ali za izobraženstvo, ali pa za ljudi, ki so izven vsakega družbeno koristnega dela. Drugače rečeno, na temelju zgodovinskega dogajanja, katerega protagonist je proletariat, se izpreminjajo dejanski odnosi in moralna pojmovanja ljudi, razvija se nova čustvenost, nova senzibilnost človeka.

¹ Marx-Engels, Izbrana dela v dveh zvezkih. Izdala Cankarjeva založba v Ljubljani 1950, I. zvezek, str. 224.

Zdelo se mi je, da moram prav to posebej podčrtati, čeprav bi lahko predpostavljali, da so to dobro znana dejstva, v katerih resničnost najbrž nihče več ne dvomi, vsaj ne med ljudmi, ki imajo sebe in svoje nazore za napredne in moderne.

Toda, gre prav za to, da dandanes časih naletimo tudi na drugačna mnenja, ki naj bi bila bolj nova, modernejša. Ne gre več toliko za poenostavljanje misli o vodilni vlogi proletariata v sodobni družbi, ne gre več toliko za podcenjevanje naprednega izobraženstva in njegovega pomena v graditvi socializma. Gre za mnenje, da je teorija o proletariatu kot o protagonistu nove družbe že nekoliko zastarela. Kot protagonist v boju za novo družbo svobodnih osebnosti naj bi odslej veljala dokaj meglena postava »revoltiranega človeka«, deklasiranega intelektualca, »modernega« pesnika kot najverodostojnejšega tolmača tistega, kar je v človeku istinito...

*

Moderno v umetnosti je neposredno ali vsaj posredno odvisno od modernega v življenju, v dejanskih človeških odnosih.

Za moderne in napredne je po mojem mnenju treba imeti tiste proizvode umetnosti, v katerih sodobno zgodovinsko dogajanje s svojimi notranjimi protislovnostmi in objektivnimi razvojnimi težnjami najde svoj ustrezni umetniški odraz in izraz: porajanja novih družbenih odnosov v nezaslišanih porodnih bolečinah in v radosti prvih odločilnih zmag; boj novega proti staremu in starega proti novemu tako v odnosih med ljudmi kakor v ljudeh samih, v vsakem posamezniku; psihično in idejno razodevanje tega boja v vsej njegovi konkretni raznovrstnosti; čustvenost sodobnega človeka in njegova moralna ter nasploh družbena zavest, njihovo uveljavljanje v njegovi življenjski praksi, v velikem in majhnem, vsakdanjem, v ljubezni in sovraštvu, v stiskah in v sreči, v razdiranju in ustvarjalnem delu. Ne gre za izmišljanje socialističnega »viteza brez strahu in graje«, marveč za odkrivanje jutrišnjega človeka tam, kjer ga je že v sodobni resničnosti moči najti, med ljudmi, ki jih je dotik s starij manj korumpiral, kakor pa jih kali boj proti staremu...

Po mojem mnenju je ta bistvena, vsebinska stran modernega v umetnosti prvenstvenega pomena, medtem ko je vprašanje sloga, šole, smeri drugotnega pomena, čeprav nikakor ni nevažno ali neodvisno od vsebinske strani. Če bi mi kdo dejal, da sta Šolohov s svojim »Tihim Donom« ali naš Kosmač s svojim »Pomladnim dnevom« manj moderna kakor, recimo, Vittorini ali Davičo, tega ne bi mogel razumeti. Prav tako kakor se mi marsikatera Davičeva prozna ali pesniška dela vidijo bolj

realistična — toliko bolj, kolikor manj davka plačuje pesnik, tako vsebinsko kakor oblikovno, raznim filozofijam »podzavestnega« — od marsičesa, kar je bilo po vojni ustvarjenega v znamenju realizma.

In še nekaj bi dodal: za modernost ali nemodernost nekega umetniškega dela po mojem mnenju ni bistvenega pomena, od kod jemlje umetnik gradivo zanj, iz življenja industrijskih središč in delavcev, z mestnega asfalta ali s podeželja. Povsod se tisto najmoderneje v sodobnem življenju tako ali drugače odsvita, povsod preobražujoče učinkuje. V Krleževih delih, na primer, redko srečamo delavca, zato pa prav dostikrat čutimo njegovo navzočnost kot protagonist v tistem zgodovinskem dogajanju, v katerem se Krleževi junaki skupaj s svojim razredom in »redom« lomijo in propadajo. Z drugimi besedami, moderen je umetnik, ki ne le čuti in *umetniško* izpričuje svoj občutek, da se lomi staro in da nastaja novo, marveč tudi pravilno občuti, kje je novo in komu pripada bodočnost. Zato je zgodba, postavljena v Vranje ali v Debar lahko prav tako ali pa še bolj moderna in čustvovanju sodobnega človeka blizu kakor zgodba, ki ji je predmet življenje beograjskega ali ljubljanskega ali katerega koli drugega mestnega literata. Naj niti ne govorim o dramatičnosti vsega tistega, kar se dandanes dogaja na naših industrijskih gradbiščih in okrog njih, v njihovem kmetiškem okolju.

Še enkrat: modernost umetniškega proizvoda je konec koncev zmerom odvisna od modernega v predmetu umetniškega predočevanja. Tako širok, predmetni kriterij v opredeljevanju modernega v umetnosti omogoča kritiku skrajno pravičnost do vseh zares pomembnih pridobitev v sodobni umetnosti in književnosti, ne glede na šole, sloge in smeri. In narobe, povezovanje modernega, novega in mladega z določeno, bolj ali manj prehodno modno smerjo neogibno zožuje kriterije, vnaprej izločujoč in zavračajoč vse, kar ne ustreza okusu bolj ali manj ozke družbene skupine in njenih idejnih zastopnikov.

Prav na takšno zoževanje kriterija dostikrat naletimo v razpravljanju o modernem in o modernizmu.

*

Predmetnemu, objektivnemu kriteriju v opredeljevanju modernega stoji nasproti subjektivni kriterij, po katerem je modernost nekega umetniškega dela odvisna od njegove skladnosti s senzibilnostjo »modernega človeka«.

Nobenega dvoma ni, da mora moderna umetnost naleteti na odmev v čustvovanju sodobnega človeka in tudi mora biti njegov odraz in izraz. Toda takoj se postavlja vprašanje: kaj je to »moderni človek«? kdo ga v dejanskem življenju predstavlja? ali je to nekaj konkretnega

ali pa je gola abstrakcija, ločena od žive resničnosti v vsej njeni konkretni raznovrstnosti?

Če hočemo dobiti zadovoljiv odgovor, se moramo spustiti k predmetu samemu, pustiti subjektivni kriterij ob strani.

Težave, ki nam jih prizadeva pojem »modernega človeka«, je povsem prav spregledal Voja Rehar v svojem članku »Quo vadis, ars poetica?«² Ob tej priliki omenja tudi članek Marka Ristića »O modernem in modernizmu, spet.«³ Pri tem članku se bom tudi jaz ustavil, ne samo zategadelj, ker je bil nekoč povod določenih nesporazumov, in ne samo zato, ker se neposredno nanaša na predmet tegale razpravljanja, marveč predvsem zato, ker po mojem mnenju predstavlja eno izmed najtemeljiteje obdelanih obramb tistega, kar sem imenoval subjektivni kriterij v opredeljevanju modernega v umetnosti.

Marko Ristić izhaja od tistega, kar bi lahko imenovali sodobno senzibilnost, se pravi občutljivost, čustvenost sodobnega človeka, ki je zadnjih štirideset let prebil precej materialnih in mentalnih pretresov, kar mu je ustvarilo drugačno senzibilnost, drugačne čustvene reakcije, druge reflekse, kakor pa jih je imel človek iz časa pred prvo svetovno vojno.⁴ Senzibilnosti tega sodobnega človeka, ki ga Ristić takoj spočetka reducira na bralca knjig, torej prvenstveno na izobraženca, ustreza moderna umetnost: nova senzibilnost in nove asociacije delujejo tudi v sanjah, iz teh izpremenjenih sanj pa črpamo nove asociacije in motive za pesniško ustvarjanje. Sodobni svet gledamo z izpremenjenimi očmi, s prav temi izpremenjenimi očmi pa gledamo tudi umetniške, pesniške odraze preteklosti. In v delih, ki so jih ustvarili minuli, dostikrat davni časi, doživljajoč jih s svojo izpremenjeno, bogatejšo ali razrvanejšo senzibilnostjo, naletimo na taka, ki tej senzibilnosti bolj ustrezajo, jih obujamo, vnašajoč vanja svoje asociacije. V posameznih delih minulosti ali davne preteklosti spoznava današnji človek sebe, svoj nemir, svoje obogatitve, svoje travme, svoj utrip. Zapletena in vijugasta in zatemnjena so pota, po katerih hodijo in se križajo naše asociacije.⁵ Po Ristićevem mnenju senzibilnosti modernega človeka, vsaj eni izmed njenih oblik, vsaj z nekaterimi

² Gl. »Izraz«, 1957, številka 3 str. 195—196. Članek pokojnega Reharja, ki omenja tudi rezultate neke srednješolske ankete o Prešernu, je v nekaterih krogih ljubljanskega izobraženstva izzval povsem brezpredmetno, nepravilno reakcijo. Pisca obtožujejo nespoštovanja do Prešerna, o čemer v njegovem članku ni niti sledu.

³ Gl. Delo, 1955, številka 1, 2, 5.

⁴ Delo, 1955, številka 1, str. 57.

⁵ Prav tam, str. 59—60.

svojimi oblikami, za čuda ustrezajo miti in legende, žalostinke in pre-rokovanja, pripovedke in napevi, kozmogonije in rituali, uspavanke in uganke, zaklinjanja in magične formule, spevi in ljubavni klici, bajke in basni, govorjenje brez glave in repa, vse mogoče pesmi, šale in tožbe, molitve in psovke. Vse to prihaja od vseh strani sveta, iz vseh civilizacij, iz vseh časov. Največkrat prihaja iz ust tistih, ki jih je ošabni Evropejec do včeraj preziral kot barbare, kot divjake.⁶ Te tvorbe svete panike ali humorja, vizionarstva ali igre, ki jih je neko nejasno nagnjenje evropskega umetnika in intelektualca dvajsetega stoletja pričelo iz megle prostorne in časovne oddaljenosti vse hkrati, po vrsti klicati, izločati, obujati kot fantome, kot monstume in kot himere, te podatke daljnih, neznanih spopadov z uganko življenja, ta pričevanja in te priče, te heroje, te žrtve drugih iskanj, — vse to je združilo iskanje nemirnega, nespokojnega, revoltiranega Evropejca, združilo kot oblike in dele enega ter istega iskanja.⁷ To združevanje se vrši v času naše moralne krize in nemira, v času, ko je postajal zmerom nestanovitnejši, zmerom motnejši in temnejši, zmerom nestalnejši tisti lik razumnega in racionalnega človeka, ki so ga izklesala tri stoletja evropske racionalistične kulture. Že precej časa je, odkar se je pričel ta lik izgubljeni v motnih, valujočih perspektivah dvoma, v meglah groze, obupa in pesnikovega punta. Romantika ga je omajala, toda tisti, ki so ga konstruirali, ali pa njihovi vnuki v redingotu, so se pobrigali zanj in ga iznova okrepili.⁸

Nadejam se, da z razvrščanjem gornjih postavk iz Ristićevega članka »O modernem in modernizmu«, spet nisem popačil smisla njegovega lastnega, čeprav dosti obširnejšega razmotrivanja o izvoru tistega, kar ima Marko Ristić sam za moderno umetnost in kar smo se — po mojem mnenju povsem neupravičeno — navadili v vsakdanji govorici tako imenovati.

»Moderna umetnost«,⁹ kakor jo pojmuje Marko Ristić, se pravi, kot plod pesnikovega punta zoper buržoazni razum, ima potemtakem svoj izvor v romantiki ali vsaj v enem njenem delu. Z drugimi besedami, porajati se je pričela v dobi prve kapitulacije buržoaznega

⁶ Prav tam, str. 63.

⁷ Prav tam, str. 64.

⁸ Delo, 1955, štev. 5, str. 542.

⁹ Kolikor gre tu za ožje pojmovanje moderne umetnosti in kolikor temu pojmovanju postavljam nasproti pojmovanje, ki je po mojem mnenju širše in pravilnejše, bom v nadaljnjem moderno umetnost v prvem, ožjem smislu obeleževal z narekovaji.

razuma pred družbenimi protislovji kapitalizma. Ta protislovja so se močno razodela v prvi polovici 19. stoletja ter s svojimi prvimi praktičnimi manifestacijami razbila iluzije o buržoaznem svetu kot vtelesenju razuma, iluzije, ki so bile vse dotlej posebna predprava buržoazne in drobnoburžoazne inteligence. Poglavljanje družbenih protislovij v 19. stoletju, zlasti pa v 20. stoletju, po prvi socialistični revoluciji v Rusiji, je peljalo do novih in še brezpogojnejših kapitulacij buržoaznega razuma pred temi protislovji. Punt proti buržoaznemu razumu je zmerom bolj postajal punt proti razumu nasploh. Punt proti konvencionalni laži v buržoazni kulturi se je izprevrčal v punt proti kulturni dediščini nasploh. Ta nihilizem nasproti kulturni dediščini se je kot psevdorevolucionarno kulturno ultralevičarstvo skušal vtihotapiti tudi v delavsko gibanje. Tudi posameznim predstavnikom »moderne umetnosti« pri nas ni povsem tuj.

Tvorec »moderne umetnosti« je enfant terrible buržoaznega razreda — spuntan intelektualec iz vrst buržoazije same, velike in drobne. O tem razrednem poreklu »moderne umetnosti« govori tudi Marko Ristić, tako v članku, o katerem je govora, kakor tudi v nekaterih svojih prejšnjih delih. »Punt pesnika« proti buržoaznemu razumu je dejansko druga stran kapitulacije buržoaznega razuma pred protislovji sodobnega sveta, ena izmed oblik te kapitulacije.

V znamenju punta proti buržoaznemu razumu in proti buržoazni kulturi se je pričelo vsesplošno »prevrednotenje vseh vrednot« v smislu skrajno enostranskega, subjektivističnega ocenjevanja kulturne dediščine. Človek, ki hodi samo skozi megle groze, obupa in jalovega punta, išče v kulturnem ustvarjanju preteklosti tisto, kar vsaj do neke mere ustreza njegovemu občutku brezupnosti in brezizhodnosti. To najde v vseh mogočih idejnih in umetniških manifestacijah nemoči človekovega bitja pred silami vnanjega sveta, prirodnimi in družbenimi. Hkrati je pripravljen zanikati vse, v čemer prihaja do izraza zgodovinski optimizem človeka-ustvarjalca, ki v boju s stihijo *prirode* in družbe stopa naprej, prepričan ali vsaj sluteč, da ni meja zmagoslavju človeškega razuma in dejanja nad to stihijo.

Vse to so stvari, ki jih tudi pri nas dobro poznamo.

Marx je v nedokončanem uvodu, ki ga je napisal k svojemu delu »H kritiki politične ekonomije« in v katerem na kraju pravi, da grška umetnost v nekem pogledu še tudi danes velja za merilo in nedosegljiv vzor, navrgel tudi tole misel: »So otroci, ki so nedorasli, pa tudi taki, ki so premodri za svoja leta. Mnoga izmed starih ljudstev spadajo v to

kategorijo. Normalni otroci so bili stari Grki.¹⁰ Ta misel ni šele njegova. Srečamo jo tudi pri starejših klasičnih piscih, zlasti pri Heglu. Toda, kadar berem različna, dostikrat sila samovoljna tolmačenja tega Marxovega besedila, se mi ob tej misli vriva primerjava, ki je morda nekoliko preveč preprosta, ni pa po mojem mnenju brez podlage.

Po eni plati — »nedoraslo« ali pa »nenormalno«: strah pred nespoznanim, skrivnostnim, potuhnjeno sovražnim, groza, nemoč pred silami narave in družbe, razbrzdana domišljija, ki naj nadoknadi pomanjkanje dejanske vednosti in dejanske sile, jalov punt in poraz, obup, odvracanje od življenja, zamaknjenost in neskončno samomotrenje puščavnika in pa odražanje vsega tega v umetnosti. Po drugi plati — »normalno«, se pravi, umetniško predstavljanje celovitega življenja, v katerem so groza in radost, upanje in obup, jalovi in silni punti, porazi in zmage, zle in dobre sile, zle, ki postanejo dobre, in dobre, ki postanejo zle, včerajšnje in današnje in jutrišnje, drugače rečeno, predstavljanje celovitega življenja, v katerem je predvsem zgodovinsko gibanje naprej. Po eni plati senzibilnost »revoltiranega človeka« ali »spuntanega pesnika«, po drugi plati senzibilnost dejansko modernega človeka, pesnika in nepesnika.

Umetniško spremljanje človeka *samo* skozi megle groze, obupa in jalovega individualističnega punta pelje v enostransko pretiravanje, v izumetničenost in lažnost, ki niso nič manjše od birokratsko optimističnega pačenja stvarnosti z literarno produkcijo socialističnih svetih Alojzijeve, z reduciranjem vseh družbenih in individualnih konfliktov na neživljenjske črno-bele kontraste, s skrivanjem dejanskih protislovij v družbi in v človeku namesto boja proti njim *tudi* s pomočjo umetnosti in književnosti.

Kriteriji, ki jih pogaja senzibilnost »revoltiranega človeka«, imajo za posledico prenašanje zgodovine umetnosti, ki ni nič prikupnejše od vsega tistega, kar je bilo na tem področju storjenega v imenu stalinizma. Zavračajoč kriterije klasične estetike, ki jo kratkomalo proglašajo za meščansko, buržoazno, ne upoštevajoč dialektiko trajnega in minljivega, razredno pogojenega v klasični buržoazni filozofiji in estetiki, ustvarjajo teoretiki »moderne umetnosti« dostikrat precejšnjo zmedo v pojmih, kar časih vodi do kar smešnih *qui pro quo*: antično, renesančno in sploh klasično umetnost ter njene ustvarjalne metode zametujejo kot »zastarele«, hkrati pa za absolutno moderna proglašajo infantilizem in primitivizem, skratka, vse, kar je nedvomno ogromnega pomena za prouče-

¹⁰ Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1950, str. 24.

vanje psihologije otroka in kulture primitivnih ljudstev,¹¹ še posebej pa za razumevanje izvora in razvoja umetnosti, ne more pa zares sodobni umetnosti veljati za merilo in nedosegljiv vzor. Vtis imam, da primitivnejše oblike umetniškega ustvarjanja kdaj pa kdaj bolj ustrezajo skromnejši zmogljivosti pišočega ali slikajočega človeka...

»Spuntani pesnik« je vsaj na nek način in vsaj v določenih razdobjih nedvomno odigral progresivno vlogo, razbijajoč optimistične iluzije preživelega razreda. Kot tak je postal in ostal neubogljiv otrok buržoazije, pa čeprav je takrat, kadar se mu je življenje povsem zagnusilo, *objektivno* podpiral prizadevanja njenih ideologov, politikov in policajev, prispeval h kontaminaciji z desne, k poizkusom paralizirati zavest revolucionarnih antikapitalističnih družbenih sil. Toda pomoč take vrste ima dve rezili: lahko rani borce proti preživelemu družbenemu sistemu, lahko pa zadene tudi branilce tega sistema, to še tembolj, ker so taki pomočniki *dostikrat subjektivno* povsem iskreno usmerjeni tudi proti družbeni reakciji in njenim predstavnikom. Te okoliščini ni treba prezreti. Z njo si lahko razlagamo močno negativen odnos, ki ga časih vprav najagresivnejši deli buržoazije imajo do »moderne umetnosti«, recimo, nekateri — ne vsi — fašistični režimi. Še manj smemo prezreti *dvojni* značaj punta buržoazne, oziroma drobnoburžoazne inteligence, še najmanj pa dvojni, *po svojem bistvu*, po pobudah in po smotrih povsem različni značaj kritike, ki z dveh *nasprotnih* strani prihaja na račun tega punta in na račun njegovega družbenega pomena.

*

Vtis imam, da Marko Ristić, pa tudi nekateri drugi naši pisci, spregledujejo ali vsaj podcenjujejo prav dvojnost zgodovinskega pojava, o katerem je govora, precenjujoč njegovo relativno progresivno plat.

¹¹ Izraza »primitivna ljudstva« ne postavljam med narekovaje kakor to dela Marko Ristić, zakaj zdi se mi, da ne bom niti najmanj žalil zaostalejših ljudstev, za katerih osvoboditev in vsestranski razvoj se borijo vsi napredni ljudje sveta, če priznam, da primitivna ljudstva *so* in da tudi je primitivna mentaliteta, ki priča o nemoči človeka pred svetom objektivnih zakonitosti, da v zgodovini človekovega razvoja *so* primitivnejše in višje stopnje in da je zaostalost realno družbeno dejstvo, skratka, da v družbi *je* razvoj. S tem ne zanikujem disproporcionalnosti in celo razvojne diskontinuitete med posameznimi področji družbenega življenja, tega, da imajo različna zgodovinska razdobja in njihovi družbeni predstavniki različno razmerje do umetnosti nasploh ali do nekaterih njenih zvrsti. Vendar pa mislim, da je v določenih zgodovinskih okvirih mogoče in treba govoriti o nižjih, primitivnejših in o višjih stopnjah, o razvoju umetniškega dožemanja in predstavljanja sveta do nekih višjih umetniških stvaritev, ki ostanejo bodočim pokolenjem trajni vzori.

Po Marku Ristiću je bil punt proti »lepemu, dobremu in istinitemu«, ta upor proti racionalizmu, ne glede na to, da se tega ni mogel zavedati, nedvomno revolucionaren že v svojem začetku, v svojem poletu, celo tedaj, ko mu je bila podlaga antihumanistična, »protičloveška«, celo tedaj, ko je bil izraz brezizhodnega pesimizma, dvoma v človeka, skrajnega obupa.¹² Tudi pri nas imamo — tako pravi — dobrohotne in politično nedvomno napredne ljudi, ki, kadar gre za umetnost in književnost, mislijo, da se borijo proti »dekadenci«, proti »malomeščanski stihiji«, proti »kontaminaciji z desne«, proti »modnim norostim« itd., ne vidijo pa tega, da se dejansko bore na isti liniji, na isti fronti z buržoazijo. Tu da ne gre za »modne norosti«, niti za »iracionalizem«, niti za »malomeščansko stihijo« itd., marveč gre za elemente Revolucije, za zanikavanje in rušenje buržoazne kulture.¹³ Med razlaganjem teh svojih misli poudarja Marko Ristić: »Umetnik je moral izraziti svet, ki se še naprej naglo izpreminja, svet, v katerem so bodisi z akcijo ali z mislijo že izpregovorili ali pa so pričeli govoriti na eni ravni proletariat in Lenin, na drugi ravni pa posamezniki kakor so Nietzsche, Freud ali Einstein.«¹⁴ Če pravilno razumem Ristićevo misel, naj to pomeni: kar zadeva družbeno-politično akcijo — Lenin in proletariat, kar pa zadeva estetiko, filozofijo in znanost — Nietzsche, Freud in Einstein?

Zdi se mi, da je prav tu eno izmed vozlišč najinih nesoglasij in nesporazumov. Po mojem mnenju je precejšnja razlika med ravnijo, na kateri govore posamezniki kakor sta Nietzsche in Freud, in pa ravnijo, na kateri govorita proletariat in Lenin, pred njim pa že Marx in Engels.

Nedvomno se eni kakor drugi v nekem smislu puntajo proti buržoaznemu razumu, toda puntajo se na različne načine.

Marx, Engels in Lenin se kot ideologi najnaprednejšega razreda sodobne družbe, proletariata, puntajo proti buržoaznemu razumu, zavedajoč se njegove nemoči, kar zadeva protislovja kapitalizma. So pa daleč od kapitulacije pred temi protislovji. Narobe, vse njihovo teoretično in praktično delo je posvečeno boju za premagovanje teh protislovij po človeškem razumu in za njihovo progresivno razreševanje z zavestno človeško akcijo. Po njihovem vzgledu smo se ravnali in se ravnamo tudi mi, jugoslovanski komunisti, boreč se s predvidenimi in nepredvidenimi protislovnostmi prehodnega razdobja od kapitalizma k višjim, socialističnim oblikam človeškega sožitja.

¹² Delo, 1955, šte. 5, str. 533.

¹³ Prav tam, str. 538—539.

¹⁴ Prav tam, str. 536.

Raven, na kateri govorita Nietzsche ali Freud, je povsem nasprotna ravni, na kateri govorijo proletariati in njegovi idejni predstavniki. Nietzsche kakor Freud predstavljata kapitulacijo razuma pred družbenimi protislovji, bežanje v »podzavestno« in odtod v iracionalizem, ki je postal idejna podlaga »moderne umetnosti«. Praksa »moderne umetnosti« črpa dosti manj iz neizčrpnega vira življenja kakor pa iz iracionalističnih teorij Freuda ali Junga, iz teorij, ki so v svojih splošnih zaključkih vsaj zelo problematične, kolikor niso povsem očitno nesmiselne, samovoljno prekrajajoč in prikrajajoč posamezne pridobitve sodobne znanstvene psihologije.

Kar zadeva Einsteina, se mi zdi, da je v tej družbi povsem odveč. Kot znanstvenik, ki je prirodoslovje bolj ko kdor koli pred njim približal dialektični sintezi in utrl pot nezaslišanemu razvoju produktivnih sil, s tem pa tudi komunizmu, sodi Einstein med ljudi, ki so z mislijo in z akcijo, z akcijo in z mislijo izpregovorili na oni prvi ravni, na ravni napredka. Ob Nietzscheja in Freuda ga lahko postavijo samo ljudje, ki iz njegovih odkritij izvajajo indeterministične zaključke in se oprijemljejo njegovih koncesij Machovemu subjektivnemu idealizmu, kar jih vodi na pozicije empiriokriticistov, ki niso niti najmanj nove.

Če je Einstein dokazal samo relativen pomen newtonovske mehanike, s tem ni niti najmanj zmanjšal pomena neevklidovske, dialektične družbene geometrije, ki jo je v Riemannovem času in na temelju proučevanja dejanskih človeških odnosov in njihove zgodovine ustvaril Karl Marx. Z vidikov te geometrije so se družbenih pojavov lotevali Lenin in drugi misleci proletariata, jih proučevali, sodili o njih in se borili za njihovo progresivno izpreminjanje. S teh vidikov so ocenjevali tudi takšne pojave, kakršen je umetnost, posebej pa še »moderna umetnost«.

Marxova in Engelsova gledišča, kar zadeva kulturno dediščino in vidnejše predstavnike zares moderne umetnosti njunega časa, so dokaj znana; zadržimo se pri Leninu, ki nam je časovno najbližji in je neposredno doživel mnoge pojave, katerim smo tudi mi sodobniki.

O »modernej umetnosti« je Lenin večkrat govoril. Znani so njegovi zadevni razgovori s Klaro Zetkinovo in z drugimi, v katerih je nastopal proti »rušilcem v slikarstvu«, proti abnormalnemu, patološkemu pretiravanju posameznih strani v življenju družbe in posameznika, proti zavračanju zares lepega samo zategadelj, ker je »staro«, proti »modnim kapricam«, med katere šteje tudi Freudove teorije, proti »malomeščanski stihiji« v umetniškem ustvarjanju itd. Vse to so njegova stališča, toda na tej podlagi bi bilo vendarle težko trditi, da se je Lenin vsaj nezavedno boril na isti fronti z buržoazijo.

V pozdravnem govoru, ki ga je imel 6. maja 1919 na prvem vse-ruskem kongresu za izvenšolsko izobraževanje, je dokaj opredeljeno nastopil proti tistim, ki skušajo pojave malomeščanskega estetskega nihilizma predstaviti kot manifestacije nove, proletarske umetnosti. Govoreč o pomanjkljivostih izvenšolskega izobraževanja je dejal: »Prva pomanjkljivost — to je obilica prišlekov iz vrst buržoazne inteligence, ki je ustanove za izobraževanje kmetov in delavcev, ustvarjene na nov način, ob vsaki priliki imela za najpripravnejše torišče za svoje osebne izmišljotine v filozofiji ali v kulturi; še tako nesmiselno spakovanje se ob vsaki priliki proglašali za nekaj novega in nam pod videzom proletarske umetnosti servirali nekaj nadnaravnega in prismuknjenega.«¹⁵

Čeprav sem se s temi Leninovimi nazori zmerom strinjal, vendar dopuščam, da se kdo z njimi tudi ne strinja, ne da bi se s tem subjektivno odrekel socializmu in boju zanj. Nočem zanikati dejstva, da je »punt pesnika«, naj je bil po svojem izvoru, pobudah in idejno-politični vsebini še tako različen, marsikaterega izmed njih konec koncev pripeljal v vrste zavednih borcev za občečloveški napredek. Primerov za to imamo dosti tudi v novejši zgodovini naše domače književnosti in umetnosti. Toda mislim, da Leninovih izjav ni moči imeti za slučajne izpade človeka, ki sicer v vprašanih umetnosti in književnosti ni kompetenten. Kot mislec je bil Lenin preveč enotna natura, da bi bilo moči njegova stališča o posameznih važnih družbenih vprašanih trgati od njegovega celotnega naziranja o družbi in človeku. Tu ni moči ničesar dodati in ničesar odvzeti, pa naj bo to časih še tako neprijetno ljudem, ki bi v njem radi odkrili zaveznika v obrambi svojih nazorov o bistvu in vlogi umetnosti, pa čeprav so ti njihovi nazori v še tako očitnem navzkrižju z Leninovimi.

Ena stvar je, koliko *posameznikov* je preko »pesniškega punta« prej ali slej, dosledneje ali manj dosledno, prešlo na pozicije socializma; drugo vprašanje pa zadeva učinkovanje njihovih individualističnih blodenj na *široke* kroge bralcev, ki so se sicer pripravljene spoprijeti s protislovnostmi sveta in jih s svojo zavestno akcijo progresivno razrešiti. *Tudi* s tem in predvsem s tem je Lenin računal in je zategadelj take blodnje zmerom imenoval s pravim imenom...

*

Toda vrnimo se k našemu pomenku o modernem in o »modernem«.

V svojih razpravah o »moderni umetnosti« je Marko Ristić obširno in s poznavanjem predmeta razložil okoliščine, v katerih se je buržoazni,

¹⁵ Lenin, Zbrana dela, IV. izdaja, zv. XXXIX, str. 308.

oziroma drobnoburžoazni intelektuallec spuntal proti razumu buržoazije in proti njenim posvečenim ustanovam, pri tem pa padel v drugo skrajnost, v nihilizem tako na idejno-političnem področju kakor v estetiki.

»Spuntani pesnik«, zavračajoč konvencionalno laž buržoazne družbe, ne išče *istinitega v človeku* s preverjanjem njegove avtentične, razredne in individualne narave v družbeni *praksi*, marveč na podlagi Freudovih teorij, se pravi, v tistem, kar uide skozi razstavljene mreže psihične cenzure in najde svojo ilustracijo v delni svobodi poezije in sanj, blaznosti in detinstva, ali — kakor pravi Marko Ristić — tako slabo zvane »primitivne mentalitete«. ¹⁶

Ko razlaga Marko Ristić razredni izvor »moderne umetnosti« in podarja antikapitalistični značaj punta, ki ga začno njeni predstavniki, pride do zaključka, ki je drugo in glavno vozlišče najinih nesoglasij in nesporazumov. Ta zaključek je moči najti v njegovi razpravi »O modernem in modernizmu, spet«, kjer pravi: »Da bi se malomeščan navdušil za polinezijski fetiš ali za Lautréamonta, je moral prej zmerom podivjati, s tem nehal biti krotak, ubogljiv, nehal biti koristen vijak v mašineriji superstrukture meščanske družbe, se pravi, dejansko je nehal biti malomeščan.« ¹⁷

In kaj je postal, ko je podivjal in nehal biti malomeščan? »Revoltirani človek« an sich, nosilec občečloveškega v čustvovanju in dejanju ljudi?

Ta zaključek je po mojem mnenju v nasprotju z družbeno prakso zadnjih desetletij, še več, zadnjega stoletja. V meglo zavija mnoga važna dejstva sodobnega družbenega dogajanja, ki jih je treba v interesu napredovanja kar moči pravilneje ugotoviti.

Družbena praksa nam kaže, da malomeščan, ki podivja, s tem nikakor ne neha biti malomeščan, marveč postane vprav *podivjani malomeščan*, se pravi, zelo kompliciran družbeni pojav, ki v velikih prevratih, revolucijah in uporih zadnjih sto let in pol sicer igra važno, toda sila protislovno, dostikrat usodno vlogo. Za ta pojav dostikrat lahko veljajo besede Shakespeareovega junaka, s katerimi je veliki dramatik zelo prodorno obeležil eno izmed karakterističnih črt drobnolastniškega anarhizma in nehote nakazal enega izmed važnih razlogov, zaradi katerih so bili kmečki punti v srednjem veku, ki jim je manjkala vodilna sredotežna sila, skoraj praviloma poraženi: »Mi smo šele takrat v redu, ko smo izven vsakega reda!« ¹⁸

¹⁶ Marko Ristić, *Ljudi u nevremenu*, izd. Kultura, Zagreb 1956, str. 47.

¹⁷ Delo, 1955, štev. 1, str. 69.

¹⁸ Gl. Shakespeare, Henrik VI, drugi del, IV. dejanje, 2. prizor.

Znano je, da malomeščanstvo kot razred, zlasti pa »podivjani malomeščan«, lahko igra sila revolucionarno vlogo, da pa se lahko — večidel nezavedno in celo proti svoji volji — znajde v objemu reakcionarnih sil; vse je odvisno od tega, katera izmed odločilnih sil sodobne družbe dobi nanj pretežni vpliv in ga usmerja v skladu s svojimi težnjami, progresivnimi ali reakcionarnimi. V konkretnih zgodovinskih okoliščinah Rusije je bil ta družbeni tip večidel zaveznik proletariata v Oktobrski revoluciji. V naši osvobodilni vojni 1941—1945 je v glavnem odigral dokaj progresivno vlogo in mnogi iz njegovih vrst so izšli iz nje prekaljeni kot borci za socializem. Ne smemo pa pozabiti, da je isti družbeni tip v konkretnih zgodovinskih okoliščinah weimarske Nemčije odločilno pripomogel k Hitlerjevi zmagi in da je malomeščanska inteligenca v nedavnih dogodkih na Madžarskem razodela vso protislovnost svoje razredne narave, na kar je opozoril tovariš Kardelj v svojem znanem govoru dne 7. decembra 1956. V umetnosti se protislovnost narava »spuntanega pesnika« dostikrat kaže v zelo ostri idejno-politični polarizaciji pripadnikov takšnih »modernih« smeri, kakršni sta, na primer, futurizem in nadrealizem.

Vdajajoč se utopističnim iluzijam o socializmu in podcenjujoč nadčloveške napore, ki jih terja njegova graditev, pada »podivjani malomeščan« rad v obup in apatijo, in sicer toliko bolj, kolikor manj je idejno povezan s proletariatom in z njegovim ustvarjalnim realizmom. Skrajno anarhični individualizem in brezdušni birokratizem imata dostikrat istega družbenega nosilca in izvirata iz podobnega, če ne istega dvoma v ustvarjalne sile delovnih množic in v odločilni pomen njihove pobude v procesu socialistične graditve.

Pot od primarnega, divjega punta malomeščanskega intelektualca in nasploh malomeščana do zavestne socialistično revolucionarne opredelitve je dokaj zamotana in ni vsakomur dano priti na cilj. Malomeščan ne neha biti malomeščan zato, ker podivja, marveč neha biti malomeščan v dolgotrajnem skupnem boju za socializem, z ramo ob rami s proletariatom, pod idejno-političnim vplivom in pod vodstvom zavestnih in dejansko avantgardnih elementov proletariata. O tem nam govore tudi dejstva iz naše lastne, domače resničnosti.

Malomeščan je zgodovinsko konkretna družbena kategorija, tip človeka, ki je časih komičen, večkrat pa tragičen v svoji zamotanosti in protislovnosti, v nemočnem spopadu človeškega bitja z družbo, katere zakonitosti in notranje težnje mu ostanejo neznane. Kot tak je malomeščan bil in ostal vidna in še zmerom zelo priljubljena figura v vsej zares moderni književnosti, v najboljših delih modernega realizma, v domačih in v tujih, v katerih je zavedno ali nezavedno upodabljana na

objektivnem ozadju sodobnega družbenega dogajanja in njegovih zgodovinskih konfliktov. Ta družbeni tip je bil predmet globoko znanstvenih analiz v delih tvorcev in klasičnih piscev marksizma.

Naj navedem samo karakteristiko »podivjanega malomeščana«, ki jo je dal Lenin v svojem delu »Otroška bolezen ‚levičarstva‘ v komunizmu« in ki je zlasti aktualna: »Teoretično je za marksiste popolnoma jasno in so popolnoma potrdile izkušnje vseh evropskih revolucij in revolucionarnih gibanj, da se malega lastnika, malega posestnika (socialni tip, ki v mnogih evropskih deželah predstavlja zelo široke množice) rada polasti ekstremna revolucionarnost, ker je pod kapitalizmom izpostavljen večnemu zatiranju in propadanju ter se mu zelo pogosto ne navadno močno in naglo poslabšajo življenjski pogoji, ni pa sposoben, da bi pokazal vztrajnost, organiziranost, disciplino in stanovitnost. Od strahot kapitalizma »podivjani« malomeščan je socialni pojav, ki je prav tako kakor anarhizem značilen za vse kapitalistične dežele. Nestanovitnost te revolucionarnosti, njena jalovost, njena lastnost, da se hitro izprevrže v pokornost, apatičnost in fantaziranje, ali celo, da ga do »besnosti« prevzame ta ali ona buržoazna »modna« struja — vse to je splošno znano. Toda teoretično, abstraktno priznanje teh resnic še nikakor ne bo rešilo revolucionarnih strank starih napak, ki se vedno pojavljajo ob nepričakovanih prilikah, v nekoliko novi obliki, v prej še neznan preobleki ali okolju, v originalnih — bolj ali manj originalnih — okoliščinah.«¹⁹

Malomeščan, čigar besednik je malomeščanski intelektualec, kajpak ne pobesni samo zaradi strahot kapitalizma in dandanes ne samo zaradi strahot birokratske samovolje, marveč tudi zaradi naporov socialistične graditve, kolikor mu je njih smisel tuj in mu zato postanejo tem bolj strahotni, absurdni. Toda to nič ne izpremeni na tej Leninovi karakteristiki, ki je lahko izhodišče za sleherno znanstveno razpravljanje o »moderni umetnosti«, o njenih družbenih virih in vlogi.

Vrnimo se tudi mi na naše izhodišče.

Po subjektivnem, ali bolje subjektivističnem kriteriju, je »moderna« vsaka tista umetnost, ki ustreza senzibilnosti »sodobnega človeka«. Ta se pa razodene kot senzibilnost buržoaznega, oziroma drobnoburžoaznega intelektualca, ki se je spuntal proti buržoaziji in proti strahotam njegovega reda, v širšem smislu pa sploh proti vsem oblikam utesnjevanja svoje osebnosti in njene svobode. Že zaradi pogojev svojega življenja in dela nagnjen k individualizmu, se »podivjani« malomeščanski intelek-

¹⁹ Lenin, Izbrana dela v štirih zvezkih, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1950, zv. IV, str. 326—327.

tualec v svojem puntu znajde v drugi skrajnosti, v zanikavanju vsake zavestne, smotrne, organizirane družbene dejavnosti, pa naj bo še tako progresivna, še tako usmerjena k *dejanskemu* osvobajanju človeške osebnosti. Ker se s tem neogibno oddvaja od konkretnih družbenih nosilcev modernega humanizma, ki jih vodi delavski razred s svojim socialistično zavednim izobraženstvom, ostane njegov punt jalov in se omejuje na golo negacijo, ki vodi v idejno-politični, moralni in estetski nihilizem.

Sprt z buržoazijo in v dvomu nasproti proletariatu čuti ničevost svoje eksistence, ločene od svojega razreda in predvsem od razreda, ki inteligenco — če je s tem razredom tesno povezana in potemtakem neha biti malomeščanska — izpreminja v ogromno idejno silo sodobne družbe. Predstavnik »moderne umetnosti«, zaposlen s to svojo osamljeno eksistenco, se obrača v svojo notranjost, iščoč v samem sebi tisto »najjstiniteljše«, h kateremu ga usmerja sodobna iracionalistična filozofija. Namesto da bi osredotočil *ves svet v sebi*, se osredotoča *nase*, postane pestunja svoje duše, kakor je že leta 1916 zapisal Maksim Gorki v pismu T. S. Ahumjanu.²⁰ Ne zanimajo ga realni družbeni odnosi; vnanji svet mu služi le toliko, kolikor lahko vanj projicira svojo notranjost in jo absolutizira, pretvarjajoč svojo senzibilnost v človeško senzibilnost *nasploh*, natezajoč jo na kopita nietzschejevskih, freudovskih in eksistenčialističnih kategorij »volje do oblasti«, »nagona smrti«, »tesnobe«, »revolte«, »bežanja pred seboj« itd. Z bojem proti diktiranju »socialne tematike« se ne zoperstavlja samo ždanovski zahtevi, naj bo umetnik »dnevno aktualen« in naj se pri svojem ustvarjanju ozira na trenutno veljavno »linijo«, marveč s tem bojem dostikrat kratkomalo postavlja pod moralno prepoved sleherno umetniško postavljanje in predstavljanje velikih problemov današnjega časa in njihovih konkretnih družbenih nosilcev.

Ni dvoma, da »moderni umetnik« v svojem iskanju in v umetniškem izražanju tega iskanja lahko *odkrije* nekatere vidike človeškega bivanja in da ta odkritja niso samo iluzije buržoazne zavesti. V tem pogledu ima Sartre, ki to trdi, popolnoma prav. In v tem smislu lahko da »moderna umetnost« s svojimi najboljšimi, najbolj talentirano napisanimi ali naslikanimi deli pretresljiva pričevanja o jalovem puntu »sodobnega človeka«. V mislih imam takšna dela, kakršna so romani Franca Kafke.

Toda, zajemajoč samo iz svoje notranjosti, ne sprejemajoč ali sila malo izkoriščajoč bogato gradivo, ki ga nudi realni svet človeških odnosov v njihovem neprestanem izpreminjanju, se »moderni« umetnik

²⁰ Ruski pisatelji o literarnem delu (v ruščini), Leningrad 1956, zv. IV, str. 155—156.

kaj kmalu izčrpa. Ob še tako velikem talentu postane siromak spričo bogastva dejanskih človeških odnosov; ker se ni vaju boriti za umetniško obvladovanje teh odnosov, začne svojo pomanjkljivost izpreminjati v krepost, rogajoč se vsem, ki jih zaposluje realni svet s svojimi zmerom novimi problemi. Ko nima več kaj povedati, se bavi samo še s prekrojevanjem »modernih« form.

Že Hegel je dejal: »Manira je tisto najstrašnejše, čemur se umetnik lahko vda, če se prepusti samo svoji omejeni subjektivnosti kot taki.«²¹

Prav za to gre: »moderna umetnost« je s svojim subjektivizmom neolčljiva od modernističnih manir, pa naj se jim še tako odreka.

V znamenju subjektivistično, anarhistično pojmovanega nonkonformizma se spontano poraja konformizem, dolgočasno epigonstvo, boj za monopolni položaj v svetu umetnosti namesto prizadevanja za neprestano razvijanje danih sposobnosti in za visoko kvaliteto umetniških stvaritev, cehovska nestrpnost nasproti umetnikom iz drugega ceha, šole, smeri, revije. V tem pogledu se stvari izpridijo v stanje, ki ni kaj bolj zavidanja vredno od stanja, ki ga v umetnosti poraja birokratski, dekretirani konformizem. Tako eden kakor drugi, »modernistični« in »realistični« konformizem, oba sta posledici umetnikove odtrganosti od življenja in od njegovih velikih in malih človeških problemov. Odtod dejstvo, da se v določenih okoliščinah tudi najozkosrčnejši ždanovec časih izprevrže v najbolj »divjega« modernista. In narobe. Primerov za to ne manjka. Tudi pri nas ne...

*

Ko sem bral Ristićevo razpravo o modernem in modernizmu, v kateri je med drugim tisto, kar ustreza senzibilnosti »sodobnega človeka«, označeno kot *absolutno* moderno, sem si postavil vprašanje: ali je moči imenovati absolutno moderno nekaj, kar ustreza *samo* eni izmed oblik moderne senzibilnosti, senzibilnosti sodobnega evropskega intelektualca, buržoaznega in drobnoburžoaznega?

Če je to mogoče, tedaj to pomeni, da za izključno merilo modernega mora veljati senzibilnost »sodobnega evropskega intelektualca« z vsemi njegovimi nagnjenji, med njimi tudi z njegovo zavzetostjo za sanjske podobe, za odklone v pohoto, za delirije umobolnih, za otroške risbe in za kipe primitivcev, kar vse našteva Roger Caillois v delu, ki ga Ristić navaja in kar se dejansko, vsem nam očitno, razodeva v proizvodih »moderne umetnosti«, posebej v književnosti in slikarstvu. Drugače rečeno: senzibilnost revoltiranega evropskega intelektualca, ki da z revolto neha

²¹ Hegel, Estetika, izd. Kultura, Beograd 1952, zv. I, str. 279.

biti malomeščan in se izpremeni v edino pravega človeka, v vtelesenje »čiste človečnosti«, — ta senzibilnost postane predstavnik senzibilnosti sodobnega človeka nasploh. Proglasiti »moderno umetnost« za absolutno moderno pomeni, pripisovati vsem sodobnikom senzibilnost deklasiranega buržoaznega literata.

Sicer ne bi imelo smisla govoriti o *absolutni* modernosti.

Nekaj, kar ne velja za vse, za trboveljskega rudarja prav tako kakor za ameriškega industrijca, za beograjskega študenta prav tako kakor za kitajskega kmeta, ne more veljati za absolutno. Zato tudi »moderna umetnost« ni in ne more biti absolutno moderna. Lahko nekaj proglašimo za absolutno moderno, toda s tem ne bo tudi *zares* postalo absolutno moderno. V našem primeru bo ostalo moderno v dokaj relativnem smislu, kot *eden* izmed pojavov v sodobnem družbenem življenju, kot pojav, ki v določenih prostornih in časovnih mejah lahko tudi ima določen progresivni značaj. Tudi tu mi gre predvsem za *vsebinsko* stran »moderne umetnosti« kot pojava, v katerem prihaja do izraza senzibilnost enega dela sodobne inteligence. Prav tu je oblika dokaj pogojna stvar: izpreminja se ne le od umetnika do umetnika, marveč od enega do drugega proizvoda istega umetnika, dostikrat po zelo prehodnih zahtevah mode. Nikoli izrazna sredstva in oblike niso bili tako ločljivi od umetnikove osebnosti kakor v sodobni »modernej umetnosti«. Zdi se mi, da so po vsem, kar sem zgoraj dejal, razlogi za to dovolj jasni.

Kaj je potemtakem absolutno moderno? Ali absolutno moderno sploh je?

Po mojem mnenju je absolutno moderno samo dejansko življenje, objektivni svet s svojimi notranjimi težnjami in razvojnimi zakonitostmi. Kolikor bolj je neko delo *umetniški* odraz in izraz tega in takega življenja s temi in takimi realno uresničljivimi možnostmi progresivnega razvoja, čigar spoznanje odpira sodobnemu človeku perspektivo izhoda iz človeške predzgodovine in ga navdaja z ustvarjalnim zanosom, toliko bolj je takšno delo moderno, toliko je bliže absolutno modernemu, ki je življenje samo. V tem smislu so trajno moderne tudi vse tiste umetniške stvaritve preteklosti, v katerih se skozi megle groze, obupa in nemočne revolte proti samoodtujevanju človeka v razredni družbi prebija zavest o lepoti človeka-ustvarjalca, o človeku kot mojstrovini narave, ponosna misel antičnega pesnika in humanista:

»Poln sil je svet, toda ni je,
ki bi bila močnejša od človeka.«²²

²² Sofoklej, Antigona, II. dejanje, 3. prizor.

Med tistimi, ki so v zgodovini ostali trajno moderni, jih srečamo precej, ki jih najdemo tudi v Rističevem seznamu pesnikov, absolutno modernih v svojem in v našem času, od Heraklita do Shakespeara in socialnih utopistov, od Giordana Bruna do Balzaca. So pa v tem seznamu tudi takšni, ki bi jim težko priznali to častno mesto v kraljestvu človeškega duha... In hkrati manjkajo v tem seznamu imena nedvomno velikih ali vsaj pomembnih ustvarjalcev, tujih in domačih, ki jim to mesto vsekakor pripada: Eshil, Goethe, Stendhal, Shelley, Prešeren, Njegoš, Tolstoj, Anatole France, Gorki, Cankar... Tudi jaz navajam imena, ki so mi ravno prišla na um.

Postavljajoč svoje poglede na moderno v življenju in v umetnosti nasproti pogledom Marka Ristića, sem skušal njegovo misel kolikor moči pravilno dojeti, da ne bi izvajal preneglih in napačnih zaključkov. Če v tem nisem uspel, nisem kriv samo jaz... Toda, eno je vsekakor jasno: razhajanja in nesporazuma ni med nama v tem, kaj bo, ko bo na vsem našem planetu »minilo sovražstvo plemen«, ko bodo izginili razredi in vse druge oblike človeškega samoodtujenja ter ne bo več zabran in ne bodo več imeli za greh in za zlo tistega, kar gre naprej, ko pesnikom ne bo več treba prositi za milost in odvezo. Verjetno se ne razhajava niti v tem, da optimizem sodobnega človeka postaja vse manj varljiv in blažen in da človeštvo vendarle stopa naprej k humanističnemu cilju. Morda se strinjava tudi v tem, da za uresničenje tega humanističnega cilja dandanašnji najbolj konkretno jamči delavski razred s tem, da *je in se bije* za svoj temeljni družbeni interes.

Očitno pa se razhajava v nečem, kar je še bližje, še bolj konkretno, v oceni *realnega* pojava v *sodobnem* svetu, ki mu pravimo »moderna umetnost«, ne morda v oceni njegovih vzrokov, vsekakor pa njegovega družbenega pomena in učinka, v tem, ali tu gre ali ne gre za »greh« in za »zlo«, ki vodi *naprej*...