



Jože
Javoršek

Prekleti Baudelaire

Zadnje čase imajo navado »giljotinirati« slavnega pesnika Baudelaira, če smem uporabiti izraz Miroslava Krleže, zapisan v njegovem hiperpotentnem eseju, objavljenem jeseni leta 1967 v Forumu, glasilu oddelka za sodobno književnost Jugoslovanske Akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. »Posmrtnega giljotiniranja« sploh ne bi omenjal, če ne bi zadnje čase, pravzaprav od takrat, ko je Sartre

napisal svojo knjigo o Baudelairu, vrgli toliko blata na prav tistega poeta, ki so ga nekaj desetletij slavili bolj kot kateregakoli drugega v Franciji ali po svetu. Kakšno zoprno dokumentacijo je zbral o pesniku Krleža! Na primer: »Iz mnogoštevilnih negativnih aspektov je Baudelaire potrjen kot plagiator, ki prepisuje in imitira na levo in desno, slepar, ki z 'opičjo naravo' vara svojo okolico in jo po razumno pripravljem načrtu pohujšuje, da bi obrnil pozornost na svojo malenkost, pa četudi za ceno škandala. Teh škandalov je bilo v Baudelairovem življenju precej: od pregnanstva v Indijo, od koder se je nenadoma vrnil in se tako uprl volji svojega očima generala, pa do njegovih dolgov, od sumljivih žensk in kompromitantnih procesov do nepreračunljivih pijanskih izpadov itd.

Njegovi sodobniki (sama peresna in ugledna gospoda) so o njem kaj slabo mislili, a tudi intimni znanci so se izražali o Baudelairu kot o človeku take vrste, ki ne zna biti družabno neposreden, ki igra vzvišeno duševno veličino vzgoje in rodu, se pogovarja visokostno, z ironičnim prezirom, se obnaša kot blebetač in cepidlaka, kot brbljav tepček, kot potujoči igralec, prepričan, da je rojen samo za kraljevske vloge, a je v resnici čisto navadna mizerija in se mu ves ansambel posmehuje. Njegov lik, kakor ga prikazujejo, je bil prej podoben karikaturi kakor portretu. Po teh pričevanjih je Baudelaire živel v času, ko je bil francoski Parnas zaseden s polbogovi, tako da mu je bilo usojeno premikati se trajno v senci avtentičnih spomenikov in se je zatorej moral počutiti manjvrednostno v svojem brezimno izgubljenem bitju. Da bi se zravnal s sodobnimi velikani peresa, se je domislil, da bi s podiranjem priznanih veličin dosegel slavo, kakor ga tudi ni bilo sram, da se je pred obrazom sveta razglasil za razvratnika in pijanca. Uničeval je svoj dober glas s perverzno namero, da bi kompromitiral slavnega generala in ambasadorja in mater generalico, ki ga je hranila in je na njenih rokah kot izgubljeni sin tudi izdihnil. Namesto da bi svoji materi plačeval njeno ljubezen, ji je zagrozil, da ji bo ubil soproga, a tudi tega si ni drznil uresničiti, ker je bil pač strahopetec. Vse, kar je pridigal kot estet, je prepisal od E. A. Poeja, a v sklopu njegovih poetičnih intonacij ni niti ene, ki je ne bi bila navdahnila motivika kakšnega Gautiera, Banvilla, Flauberta in toliko drugih, da njihovo število pri skrbnem raziskovanju raste prav v nedogled. Ničemuren po naravi, zavisten kakor stara devica, moralno pa labilen je pisal pamflete zoper mnoge od tistih, ki jim je bil dolžan svoja najboljša

navdahnjenja. Vpeljal je kult razvrata, pijanstva, črne magije, vampirizma, satanizma in drznega brezbožništva, a samo zato, da bi ljudi begal in da bi se v očeh deklasiranega sveta kazal kot nekaj originalnega. Truma pouličnih cip mu je prinašala slavo, a kot resen pisatelj svojega dela nikdar ni opravil v redu in ob pravem času. V Parizu je v trajnem begu pred svojimi upniki zmenjal štirideset stanovanj, kot človek pa ni imel toliko državljanskega ponosa, da bi se bil ogrel za kakršnokoli politično ali kulturno prepričanje. Pokvarjeno gosposko dete, plavokrvni fičfirič, ki se je s plebsom načelno rokoval samo v rokavicah, klovn, ki je s praznim žepom igral bogatina, snoba in dandyja. Razpon njegovega liričnega talenta je zelo sumljiv in nadvse skromen, ni se znašel ne v prostoru ne v času svoje lastne književne eksistence, a da bi ustvaril kakšno trajnejšo vrednost, je bilo prek njegovih moči. Že od rojstva prava pravcata lenoba, slab študent in prijatelj, na katerega se ni bilo mogoče zanesti, neugnano namišljena narava, neke vrste neuravnotežen tepček, ki živi od zavisti in zlobnega pomanjševanja kakršnekoli vrednosti svojih pesniških tekmecev, od katerih so bili nekateri po znanju in sposobnosti veliko bolj nadarjeni kot on. Ko je zapravil svoje očetno premoženje, je še kar naprej igral vlogo bogataša, podpisoval pogodbe na osnovi svojih zbranih del, a je komaj komaj skrpal snopič slabih stihov in jih izdal v eni sami knjižici, ki jo je leta in leta pisaril ob največjih mukah, saj je celo slabo bral in ni poznal niti najbolj osnovnih pravil francoskega jezika in sintakse. Problematičnega karakterja, omahljivec, ki se je grandilokventno javil v republikanskem tisku in na barikadah, besen negator larpurlartizma, a brž ko je bila revolucija 1848 zadušena v krvi, se je prelevil v izdajalca, ki preklinja vsako, pa še tako nedolžno misel na kakršnokoli progresivnost, a zato prepisuje chateaubriandske reakcionarne maksime kot svoj lastni antiprogresivni pronunciamento.

Nemogoče si je predstavljati, da se ne bi zavedal svoje laži, ker je bila trajna otožnost, ki ga je mučila prav do samomorilnega obupa, samo jalovo spoznanje, da je njegova igra, s katero igra genija, brez osnove. Njegove trajne depresije dokazujejo, da ni bil tako top...«

In tako dalje in tako dalje.

Krleža Baudelaira ne napada, samo prikazuje ga kot skrajno nesrečnega poeta. Jean Paul Sartre pa s sredstvi svoje eksistencialistične analize zelo ostro sodi mojstra Rož vsega hudega. Sklepna misel njegove knjige o Baudelairu, ki je prav gotovo izredno zanimiva, živa in nenavadno prepričljiva, se glasi: »Svobodna izbira, s katero človek sam sebe določi, se popolnoma sklada s tem, kar imenujemo njegovo usodo. Z drugimi besedami: človek ima tako življenje, kakršnega zasluži.« Po Sartrovem mnenju je torej vsak človek sam kriv za svoje neuspehe in tako je bil seveda tudi Baudelaire sam kriv za neuspehe svojega življenja. In zato ga obtožuje. Takole pravi: »Zdaj vemo, kako je bilo njegovo, to se pravi Baudelairovo življenje, za katero se nam je zdelo, da je bilo nesrečno le po naključju, skrbno spleteno. On sam ga je spremenil v nekakšen medel odsvit pravega življenja, on sam ga je že v začetku natrpal z obsežno ropotijo: z zamorko, z dolgovi, s sifilisom, z družinskim skrbniškim svetom — in vse to ga je tiščalo do konca in ga do konca sililo, da se je ritensko pomikal v prihodnost. On sam je iznašel tisti lepi in mirni gospe, ki sta brodili skozi njegova dolgočasna leta: Marijo Daubrun in Predsednico. On je skrbno začrtal geografijo svoje eksistence s tem, da se je odločil prenašati nesrečo v

vlemestu in odklanjal sleherno stvarno spremembo zato, da je lahko v svoji izbi nemoteno taval po daljnih pokrajinah. On je bil tisti, ki se je rajši neprestano selil kot pa da bi bil potoval — in pred samim seboj igral bežanje z neprestanim spreminjanjem bivališča. On je bil tisti, ki je smrtno bolan zapustil Pariz samo zato, da se je preselil (v Bruselj), ki je karikatura Pariza, on je svoj delni literarni neuspeh in bleščeče bedno osamitev v književnem svetu sam hotel. V tem tako zaprtem ali stisnjem življenju bi samo slepa sreča ali poseg naključja mogla prezračiti ali pa za hip utolažiti heautontimorumenosa (mučitelja samega sebe). A mi bi zaman iskali okoliščin, za katere ne bi bil sam in s polno zavestjo odgovoren.«

Krležev nagrobni spis ob stoletnici Baudelairove smrti in »Oraison funèbre« Jeana Paula Sartra sta v bistvu samo nadaljevanji posmrtnega govora, ki ga je nad še skorajda toplim pesnikovim truplom imel Jean Fallède pred sto leti. Ko se je že naveličal sramotenja, ko je povedal kot kakšna stara tercijalca že čisto vse, kar je o pravkar umrlem Baudelairu vedel slabega, je dodal: »Od boga dani pesnik to nikdar ni bil, a moral si je prizadevati strašne bolečine, da bi postal. Doživel je svoj trenutek slave in cel vek agonije. Ali pa bo njegova posmrtnost trajala še kakšno leto, dve? Mogoče. Največ, kar lahko njegovi pripadniki upajo, je to, da ga bo kak znatiželjnež ali kakšen norec v družbi ekscentričnih kosmatincev mogoče strpal v en zvezek, tiskan pa bo v sto izvodih. In kaj več za tega človeka ne pričakujemo, kaj več niti zaslužil ni.«

Če dodamo, da za svojega življenja ni doživel skoraj nobenega priznanja, da je bilo od dvesto kritik in poročil o njegovem delu, kolikor jih je bilo objavljenih od leta 1845 do 1867, skoraj večina negativnih, da ni doživel nobene javne časti, da je zaman prosil za vstop v Francosko akademijo, da so nekakšne Rože vsega hudega, ko so leta 1857 izšle, razcefrali sodniki pred sodiščem, da so ga vsepovsod vsi samo zmerjali, bodisi z opico, bodisi z mačko, s srednjeveškim satanistom, neoriginalnim kompilatorjem, skratka prav tako, kakor ga zmerjata Krleža in Sartre, potem se moramo vprašati, kaj vse to pomeni. Zakaj kdo neki ne bi verjel Fallèdu, Barbey d'Aureillyju, Sartru in navsezadnje tudi Krleži, čeprav se ne postavlja v vlogo sodnika? To so sami visoko izobraženi pisci, ki so napisali na metre knjig, med katerimi bi se drobna knjiga Rož vsega hudega v resnici zgubila, kakor bi se, na primer, Prešernove »Poezije« zgubile med zbranimi deli Franceta Bevka. Kaj se dogaja? Poleg tega nikakor ne moremo reči, da bi bili Fallède, Sartre, Krleža taki kot tisti Kranjci, ki so se križali pred Prešernovimi strahotami, saj je bil pijanec, saj je lazil za mladoletnico, saj se ni brigal za svojo čast, saj je nečistoval s ponižnimi revami, saj je bil umazan, len, težak, mračen, vodeničen, bogokleten in liberalen, skratka, nikakor ne cesarskokraljevski in skoraj komajda pošteno kranjski. Ne moremo veljakov misli enačiti s prtljikavimi malo-meščanskimi duhovi vseh časov, ki so zmeraj metali kamenje v pesnike in že od pradavnih časov upravičeno tarnali, da so vsi od Sapfe, Li Tai Poa in Villona pa do Prešerna, Baudelaira, Jesenina in Jeana Geneta zgolj izkoreninjenci, izprijenci, barabe, nečistniki, izkoriščevalci, lenuhi, potepuhi, cigani, ušivci, smrdljivci, dolgolasci, zapeteži, nespoštovalci, prepirljivci, bogokletneži, lažnivci, tatovi, oskrunjevalci, malikovalci, babjeki, sodomisti, sadisti, klativitezi, vročekrvniki, melanholiki, samomorilci, skratka: izmečki človeške družbe.

In najbrž je to res.

Ampak sodbe škofa Jegliča o Cankarjevi Erotiki in Krleževe sodbe o erotiki Charlesa Baudelaira se vendarle bistveno razlikujejo oziroma rastejo iz popolnoma drugačnih osnov.

Zavedati se je treba, da je vsa ta strašna družina pesnikov od prastarih časov do dandanašnjih dni nekakšen laboratorij človeštva oziroma človeškega in v teh laboratorijih se preskušajo novi načini življenja. Mogoče ti načini v resnici niso boljši od tistih, ki jih nudijo ustaljene postave, vendarle pa te postave večkrat poživljajo in poglabljajo. Če natanko premislimo, družba, v kateri je živel Baudelaire, ni mogla dopustiti, da bi jo kdorkoli vznemirjal s posebnim in izrednim kultom posebne in izredne individualnosti, zakaj to je bila družba, ki se je ekonomsko uredila in je hotela svojo ureditev tudi utrditi. A Baudelaire je svoje življenje uravnaval nalašč tako, da je prišel do novih in drugačnih spoznanj, kakor jih je oznanjal njegov čas in kakor so jih oznanjala prejšnja stoletja. Kolikor so mu objektivne sile dopuščale, je svojo vsakdanjo biografijo razpletal tako, da je bila v popolni službi eksperimentov, ki so rabili za gradivo njegovemu stvariteljstvu. In ker njegovo življenje ni bilo v službi družbenih zahtev, temveč v službi umetnosti, ki je bila za tisto dobo revolucionarno nenavadna, je moral razločke, ki so nastajali, kruto plačevati. — Drugi razlog, ki je kriv velikega neuspeha v Baudelairovem življenju, pa je njegovo literarno delo samo oziroma njegova estetika. Do skrajnosti je prignal eno najglobljih odlik francoske književnosti: odkritosrčnost in izpovednost. Zavaljo te skrajnosti ga je sodišče tudi obsodilo. In lahko bi navedli še več bolj ali manj globokih opravičil, a nam gre za utrditev nekega zakona, ki je v zgodovini Krleževe omike vsaj do nedavnega veljal: v določenih predelih človeštva se že stoletja ponavlja strašna zgodba, katere protagonisti razstavljajo priznane zakonitosti življenja, ker se z njimi znajdejo v konfliktu, bodisi zavedno bodisi nezavedno, in v tem boju iščejo nove oblike oziroma nove zakone človeškega. V tem boju jih veliko propade. Umirajo pod giljotino, umirajo od sušice, lakote, vodenice, pijanstva, sifilisa, alkohola, noža, krogle ali vrvi, veliko pa se jih reši. Skoraj večino razglasijo čez nekaj časa za literarne svetnike ali so jih vsaj do pred kratkim razglašali, zakaj njihova vloga v omiki človeštva je bila pred kratkim vloga vatesov, velikih duhovnov, narodnih vodnikov, oblikovalcev duha, utemeljiteljev metafizične narodne duše itd. François Villon je potreboval nekaj stoletij, da so ga postavili v oltar kulture, marki de Sade le eno samo, pa so ga že povzdignili v »božanskega markija«, Prešeren je moral dočakati literarno kanonizacijo s Stritarjem, Baudelaire je že deset let po svoji žalostni smrti postal zavetnik vseh zaničevanih, preganjanih, opljuvanih in prekletih pesnikov in ves literarni Babilon je v zadnji polovici preteklega stoletja in v začetku sedanjega živel pod arkadami njegove življenjske tehnike.

A zdaj se je nekaj spremenilo. Zdaj smo že precej globoko v začetkih nove človeške civilizacije, kjer postaja vloga pesnikov popolnoma drugačna. Vse se je bistveno spremenilo. Laboratoriji so drugače. Odtod ostre sodbe nekaterih angažiranih umetnikov sodobnosti o davnih nesrečnih pesnikih. In sodbe res umnih ljudi se zatorej dandanes večkrat ujemajo s sodbami moralnih filistejcev.

Pustimo jih! Namreč njihove sodbe.

Vrnimo se k pesniku.

V bistvu je Baudelairova tragika, katere izraz je jeza, ki so jo zoper njega gojili njegovi pridni sodobniki in sinovi teh sodobnikov, in žareča slava, ki so jo razplamtevali pišoči potomci njegovih sodobnikov in jo utemeljevali s stotinami člankov in knjig o tem geniju, o tem najboljšem pesniku, najboljšem kristjanu, najboljšem človeku, najizvirnejšem piscu, najinteligentnejšem kritiku, najrafiniranejšem sladokuscu, največjem silaku duha in najbolj imenitnem estetu moderne človeške zgodovine, v tem, da je bil izrazito človek prehodne dobe. To se pravi: kakor se mi dandanes rešujemo dediščine 19. stoletja, tako se je Baudelaire reševal dediščine 18. stoletja in ustvarjal osnove za novo umetnost, umetnost po meri človeka, ki je prihajal.

Zato je edini smisel našega iskanja v tem, da vsaj na kratko zarišemo poglavitne sile, za katere se je bojeval, in tiste, katere je napadal.

Tisoč in tisoč pisanih prič bi lahko navedli, kako ponavljajo misel, ki jo je med prvimi zapisal Léon Daudet: »Baudelaire je dogodek, velikanski dogodek temeljne važnosti. On je ustvaril prehod ene dobe v drugo, ene oblike hrepenenja in občutljivosti v drugo. Za poezijo XIX. stoletja pomeni isto kakor Lacosova Nevarna razmerja za prozo 18. stoletja. Baudelaire je spremenil razumno in čustveno dojemanje, Baudelaire je spremenil celotno razumevanje lepote.«

To je bilo v času, ko so sile romantike že oslabele in se uletele. Nastopilo je obdobje znanstvenega pozitivizma, obdobje, ki je bilo znanilec 20. stoletja, in ljudem so že takrat postali pesniki, ki naj bi bili nekaj več kot drugi ljudje in ki naj bi baje trpeli za vse človeštvo kakor agnus dei — smešni. Tudi diagnoza o neskladnosti med idealom in kruto resničnostjo, o neskladnosti, ki povzroča romantične bolezni svetobolja, nerazložljive melanholije ali raznih pitijskih kompleksov, je postala diagnoza literarnih padarjev. Priznati moramo, da se je sicer nekaterim pesnikom romantike posrečilo postati naravnost genialen izraz množic, izraz prebujenih narodnih sil in tudi izraz zatiranosti določenega dela človeštva. Postali so v resnici nesmrtni. A do takega izjemnega poslanstva in do take izjemne vloge pomagajo pesnikom lahko samo določene zgodovinske okoliščine; če teh ni, pa zapadejo v lažnivo liriko in čustveno izumetničenost. Zato so ideali romantičnega pesništva začeli kmalu po prvi romantični plimi osekati.

Leta 1845, ko je Baudelaire objavljal svoje prve pesmi, je zmagovala že nova antiromantična struja — realizem. Nastopal je čas pozitivnih znanosti in zavestne umetnosti, ki ni imela nobenega opravka več z zunanjo viharnostjo romantičnih prerokov oziroma njih notranjim pitijstvom. Leconte de Lisle je lahko v Uvodu v *Poèmes antiques* zapisal ponosno ugotovitev: »Mi smo znanstvena generacija.« Za Baudelaira ne moremo reči, da bi se včlenil v kakršnokoli strujo ali da bi se grel v kakršnikoli generacijski topli gredi, to se pravi, da se ni menil ne za šolo larpurlartizma ne za šolo »Zdrave pameti« in ne za šolo parnasovcev. Zato tudi njegova reakcija na romantiko ni bila tako ostrá kakor reakcija družbeno in estetsko opredeljenih piscev, ki so hoteli z romantiko v celoti pretrgati. Ne, Baudelaire je hotel ohraniti nekatere najvažnejše pridobitve postklasicistične pesniške revolucije: hotel je ohraniti poezijo resničnosti, hotel je ohraniti svobodnost, s katero se je poezija izražala, hotel še naprej izpričevati čustveni nemir, skrite misli in skrita spoznanja, ki tja do romantike niso imeli domovinske pravice v območju književnosti in bi jih bilo zatorej popolnoma nesmiselno

zavreči. A pod Baudelairovim peresom romantika ni bila več tista romantika, kakršno poznamo iz književne zgodovine, temveč poezija modernega življenja, ki nima obraza obrnjenega v preteklost, kakor se je to dogajalo v romantiki, temveč se ukvarja na izrazit način s sedanostjo, še več: s svojimi prefinjenimi tipalkami že otipava razpoloženja prihodnosti. Zato je tudi ena izmed znamenitih novosti, ki jih je Baudelaire vpeljal v književnost, »demokratizacija lepote«. Od nekdanj so bile v literaturi v ceni samo tiste vrednote, ki so bile, da uporabimo pač ta izraz, »upodobitve vredne«. In še dandanes imamo take estetske sfere, ki se skladajo z nekaterimi kulturnopolitičnimi programi in v okviru teh estetskih sfer smemo govoriti le o upodobitve vrednih junakih ali snoveh, skratka, umetniški material je treba sortirati, cela vrsta človeških problemov vsakdanjega, nižjega, dvomljivega, sumljivega, žaljivega ali pa kritičnega človeškega življenja je postavljena na indeks. Tej fetišizaciji, ki jo je vpeljal estetski teror klasičnih in postklasičnih dob, se je Baudelaire uprl in lahko si predstavljamo, kakšne težave je imel, ko je v najbolj gosposko, najbolj vzvišeno, najbolj nebeško poezijo vpeljal grozo vsakdanjega življenja, grdobije človeškega srca in čutov, vsakdanje reve in težave velemestnih zgublencev, erotične zablode in abnormalna človekova stanja, skratka vse tisto, čemur se je poezija dotlej v velikem loku ogibala. Tudi Kroleža v svojem res svežem eseju o Baudelairu pravi, da je »vse to izzvalo v ugledni književni javnosti degutantno zgražanje in besen odpor zaradi devalvacije gosposkega, chateaubriandovskega, hugojevskega, lamartinovskega pa celo mussetovskega okusa.« Vsekakor je bilo to zgražanje precej vesoljno, vsekakor tiči prav v tej baudelairovski motiviki eden izmed poglavitnih vzrokov pesnikovega življenjskega in književnega neuspeha, a vsekakor je tudi očitno, da je prav Baudelaire z »demokratizacijo lepote« napravil prvi in usodni prodor v območje modernih umetnosti, ki so definitivno detronizirale literarno olimpijstvo, z estetsko demokratizacijo pa zato pridobile silno veliko novih pokrajin, kjer so z novimi izraznimi možnostmi in v novih težavah, napakah, spodrseljajih in neumnostih vendarle neverjetno pomembno razširile območje poezije in njen vpliv na ljudi.

Kljub temu pa ne moremo iskati Baudelairove pomembnosti v boju zoper stare estetike oziroma v boju za novo estetiko samo v »demokratizaciji lepote«.

Če je hotel biti Baudelaire moderen, je moral navkljub svoji izjemni pravičnosti do romantike spremeniti nekatere bistvene poglede na pesniško izražanje samo. Predvsem je moral spontano umetniško ustvarjanje, ki je bilo v veljavi v romantičnem pisanju in ki ga je oblikovalo na zunaj in na znotraj, to se pravi oblikovno in vsebinsko, zamenjati z zavestno literarno ustvarjalnostjo. A kako?

Pravijo, da je bistvena značilnost klasične umetnosti posnemanje narave, bistvo romantične pa človekovo samoizpovedovanje ob naravi. Če to drži, potem je novost Baudelairove pesniške tehnike v *obvladovanju narave*.

Obvladovanje narave pa je postal klic 19. stoletja, torej tisti zgodovinski imperativ, ki je pripeljal do največjih sprememb, kar se jih je zgodilo v življenju človeštva. Bilo bi popolnoma nesmiselno, če bi bila poezija oziroma umetnost tista, ki bi bila ta klic preslišala.

Najnaprednejšim ljudem Baudelairovega časa je bilo kot na dlani očito, da človek napreduje samo v boju z naravo in da je ena najbolj človeških nalog zemeljskih prebivalcev v tem, da si naravo pokorijo. Saintsimonovci, pozitivisti in Marx so okoli leta 1848 idejo človekovega zmagovitega spoprijema z naravo tako popularizirali, da se je vgnezdila celo v glavah ljudi, ki niso s pretirano znanstveno ali družbeno jasnostjo razmišljali o človekovi vlogi na zemlji. Ideje o anti-naturi (izraz je Comtov) in anti-fizisu (izraz je iz korespondence med Marxom in Engelsom) so pričale o vsesplošnem spopadu človeštva z divjino narave, ki nas muči s svojimi naključji, s slepo nasilnostjo, s krivicami in drugimi bolj ali manj nasilnimi ujmami. Človekove roke so se dvignile zoper determinizem narave in sredi znanstvenega stoletja se je pokazalo, da je največja, *najbolj človeška* in *najbolj pomembna* vloga zemljanov v tem, da spreminjajo naravo v svojega sodelavca, če že ne v sužnja. Boj z naravo, ki ima v družbeni zgodovini svoje znamenite posledice, je postal zdaj tudi bistveni element umetnosti. Klasika je poskušala naravo, svojo sovražnico, posnemati in z njo tekmovati, romantika jo je opevala, a nova umetnost narave sploh ni hotela več priznati za svojo učiteljico... Zato je krotitev narave postala izhodišče novih umetnosti od Baudelaira do Picassa, to se pravi: do dandanašnjih ustvarjalcev.

Nekaj izredno človeškega in zato pomembnega je v tej veliki preusmeritvi. To ponosno pomembnost lahko zaslutimo iz besed, ki jih je Baudelaire v nekem pismu poslal Desnoyersu: »Od mene hočete za svojo malo zbirko stihov, stihov o *naravi*, kajneda, da bi govoril o gozdovih, mogočnih hrastih, žuželkah in soncu? In vendar dobro veste, da se ne morem raznežiti nad vegetacijo in da je moja duša vredna mnogo več kot pa duša posvečenega sočivja.«

Baudelairu ni bilo do narave kot take. Z drugimi besedami: Baudelaire ni maral narave, kakršna se človeku vsiljuje, Baudelaire ni maral tako imenovane »pristine« narave, temveč samo predelano naravo, zakaj ta je izraz človekove zmage nad naravnimi elementi ali pa človekovo zmago vsaj na kakršenkoli način kaže. V svojem preziranju narave je bil tako dosleden, da je kultiviral izbranost in estetsko zaokroženost obleke in osebne higijene, ker nas ta pač loči od živali. Razkričali so ga za dandyja.

In tudi njegove ljubezni do lepotil in najrazličnejših izumetničenosti si niso znali razlagati, a na koncu koncev je bila tudi ta ljubezen samo izraz njegovega zaničevanja narave. Baudelairu se je pač zdelo, da mora tako, kot človek spreminja s stroji podobo sveta, z ustvarjalnimi potezami svojih rok spreminjati tudi svoj osebni fizični svet. In še naprej: tako kot narava ustvarja s svojimi menami razpoloženja v človeku, tako si ga lahko neodvisno od narave ustvarja človek sam z umetno organizacijo stvarstva. In samo to je ključ za razlago Baudelairove znamenite knjige *Les Paradis artificiels*.

In če iz tega zrelišča opazujemo motiviko Rož vsega hudega, šele lahko razumemo, zakaj je Baudelaire ljubil le tisto organizacijo narave, ki ji pravimo mesta in ki je delo človeških rok. In zakaj je postal pravzaprav prvi pomembnejši pesnik velemestnih mravljišč, zakaj je prvi ustvaril poezijo ulic, kanalov, svetilk, pariških fantomov, obrežij, meglá po strehah, parkov, zaprtih prostorov in predmetov v njih, poezijo mestnega šuma in hruma.

Paris change, mais rien dans ma mélancolie
n'a bougé. Palais neufs, échafaudages, blocs,
vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie.

A to so le pičila znamenja njegovega življenjskega in estetskega prepričanja in še ta so do neke mere zunanja.

Notranja znamenja njegovega življenjskega in estetskega prepričanja je treba iskati v njegovem odnosu do poezije same. Tudi poezija je izdelek, delo človeških rok, to se pravi konstrukcija, kot so konstrukcije mesta. Pri nas, ki živimo v deželi najrazličnejših zakasnitev, besedo »konstrukcija« navadno pritisnemo na kritiziranca kot izraz najhujše obsodbe, a zato ni nič manj res, da se moderna umetnost razvija in da se bo še razvijala v konstrukcijah in da so konstrukcije v tem primeru mišljene kot izraz umetnikove izvirne ustvarjalne moči. Čedalje manj bo v umetnosti krav, ki bodo »naravno« mukale, in dekel, ki bodo na gnojiščih počepale pod poželjivimi hlapti kot živali, čedalje manj bo naravnih popisov narave in čedalje bolj bo tonila vsestransko agrarna literatura v anahronizem. Zakaj tak je zakon razvoja. In Baudelaire, ki je med prvimi gradil svoj umetniški svet na zoprvanju do nazadnjaškega podrejanja slepi naravi, je v Souvenirs de Schaunard vzkliknil: »Zdi se mi, da je človek, ki se podreja naravi, stopil korak nazaj k prvotnemu divjaštvu.«

Po vsem tem tudi laže določimo Baudelairovo stališče do realizma, ki je razvil svoje prapore, še preden so izšle Rože vsega hudega. Champfleury je leta 1855. začel gnati umetnike k idealom dagerotipije in stenografije, Goncourta sta oznanjala, da je »umetnost lahko samo v surovi in čisti resničnosti«, Duranty, Assézat in Thulié so začeli izdajati revijo Realizem in presojeti vse v imenu resničnosti in v imenu narave kot absolutnega diktatorja. Baudelaire pa se je novi struji uprl. Izjavil je: »Zadnje čase smo slišali na tisoče in tisoče različnih načinov govoriti: ‚Posnemajte naravo, samo naravo posnemajte! Ni večje radosti in ni večjega zmagoslavja kot odličen posnetek narave.‘ In ta učenost, ki je sovražnica umetnosti, ne kani mojstriti samo slikarstva, ampak kar vso umetnost, celo roman in poezijo...«

Zanikanje torej. Celó jeza. Vsekakor pa ironija. Ironija pa je zmeraj izraz neke višje védnosti, ta pa se je pri Baudelairu kazala v njegovih spoznanjih o sprejemljivosti realizma, kadar je izraz umetnikove brezkompromisne odkritosrčnosti, ne pa njegovega poniževanja bodisi pred naravo bodisi pred kakršnimikoli konvencijami, ki so navadno kuliserija realizma. Njegova visoka misel pravi, da mora umetnik realistično naravo z ustvarjalnostjo domišljije, spominsko energijo in sanjsko igrivostjo vedno sproti spreminjati in te spremembe ga bodo privedle v nadnaturalizem, to se pravi v nekaj, kar je nad naravo, kar je več kot narava, kar je izraz človekovega spopada z naravo oziroma izraz človekove zmage nad njo. Nasprotno pa je svet realistov svet brez človeka. Kako je mogoče prikazovati stvari take, kakršne so ali kakršne bi bile, če bi ne bilo človeka? To je predvsem čisto nemogoče, to je čisto preprosto največja estetska potegavščina, ki je na konec koncev tudi popolnoma nehumana. Zato Baudelaire v članku Kraljica zmožnosti na osnovi spoznanj, ki smo jih pravkar zarisali, izpoveduje tole misel, recept vse moderne umetnosti: »umetnik s pomočjo svoje domišljije — kraljice zmožnosti — razstavi vse, kar je ustvarjenega, in z

nakopičenim materialom, ki mu je na razpolago, in po pravilih, ki izvirajo iz najglobljih globlin njegove duše, ustvarja nove svetove in nova občutja.»

Baudelairovo kritično razmerje do romantike in realizma in uspešno izpričevanje nadnaturalizma je imelo za razvoj evropske poezije in umetnosti dokaj pomembne posledice. Če pretehtamo estetske posebnosti njegovega nadnaturalizma v luči osnovne misli, to se pravi, v čem se je Baudelaire reševal estetike 18. stoletja in kakšne so bile osnove nove estetike, ki jo je postavljala in ki je bila v veljavi skorajda vse do današnjih dni, nam ostane v rokah kot dragocena najdba njegova teorija o zvezah med posameznimi čuti in zaznavami in odkritje posameznih zvez, ki vodijo do harmoničnega sodelovanja vseh vej umetnosti.

Baudelairovo spoznanje o zvezah med posameznimi čuti zasledimo prvič že v Salonu leta 1846, in sicer v članku »o barvah«, kjer govori o analogiji med barvami, glasbo in vonjavami. Pozneje je v šibkem, a vendarle znamenitem sonetu *Correspondances* zapisal: »Kot dolgi odmevi, ki se v daljah pretaplajo — v nekakšni mrakobni in globoki enotnosti — prostrani kakor noč in kakor jasnost — si vonji, barve in glasovi odgovarjajo.«

Gre za razne fenomene iz psihologije in fiziologije, ko čuti različnih vrst, to se pravi, vonj, tip, sluh in vid zavoljo najrazličnejših nadrobnih vplivov zamenjajo svoje vloge ali pa drug drugemu skočijo na pomoč pri odkrivanju sveta. Vsak bo lahko dejal, da to ni nič posebnega, da gre za staro prikazen, ki so jo dobro poznali že davni pesniki in drugi umetniki, a Baudelaire je tem možnostim dal novo veljavo, zato je Marcel Raymond v svoji zelo poučni knjigi *De Baudelaire au surréalisme* lahko napisal: »Široko polje se je zdaj odprlo pesniku, ki ne bo več prisiljen, da bi moral enačiti eno obliko z drugo in en glas z drugim, temveč bo drzno sprejema metafore, ki bodo budile občutja iz najrazličnejših območij.« Mi pa lahko samo na hitro ugotovimo, da je racionalistična metafora po tej operaciji legla počivat in da se je prebudil mnogo drznejši svet pesniških oblikovnih sredstev, a da teh lepot nihče ni privlekel v umetnost za lase, temveč so postale le odsev doslej zgolj premalo izkoriščenih človekovih zmožnosti.

A to je samo ena stran »zvez«, tiče se čutnega sveta in konec koncev psihologije umetniškega ustvarjanja. Je pa še druga stran.

Hrepenenje, žalost, veselje oziroma razna izžarevanja kakršnegakoli človeka lahko kot izrazite funkcije pesnikovega duha prebude svojo zvezo v svetu oprijemljivih zunanjih podob — in narobe. Zelo banalno povedano: za nekaj, kar človek v resnici vidi, pa tega videnja ne zna posredovati, si poišče v naravi zvezo, signal, ki tisto resnično videnje ponazarja bolj imenitno kot resnica sama. Ali kakor Marcel Raymond veliko bolj pametno pravi: »Iz tega, kar vzame pesnik čutnemu svetu, skuje simbolično vizijo o samem sebi ali svoji sanji, iz čutnega sveta si izposodi sredstva, s katerimi izraža svojo duševnost.«

Če bi poskušali problem zvez še poglobiti in se s tem še bolj približati razumevanju moderne umetnosti, bi morali najprej primitivno ugotoviti, da je svet, bodisi tisti v Baudelairovem času, bodisi dandanašnji, vsepoln neznan, ki jih človeštvo počasi, a vztrajno rešuje. Skrivnostne neznanke v človekovi duševnosti in v vesoljstvu, ki je nad človeka poveznjeno, lahko pesnik približa in delno celo na poseben način razloži s pomočjo čarobnih

primerjav oziroma zvez ali tudi »odmevov«, ki jih znane stvari povzročajo v neznanem svetu. Znan in otipljiv predmet, na primer drevo — živi steber v naravi, obravnava pesnik kot odmev še nerazložene skrivnosti. Ker na podlagi dosedanjih izkustev do dna razumemo ta odmev (na primer drevo), se po analogiji razumevanja lahko dokopljemo tudi do intuitivnega razumevanja nerazložene skrivnosti same. Ti »odmevi«, organizirani tokrat v simbole, so samo ključi za tisti del naše duševnosti ali pa sveta, ki nas obkroža, pa še ni raziskan, a ga poskuša pesnik z nekakšno primitivistično in predlogično tehniko razložiti. (Odtod tudi tako imenovani primitivizem in predlogičnost v moderni umetnosti!)

Najbrž nam ni treba še posebej omenjati, da so se s podobnimi razlagami ukvarjali tudi drugi misleci in pesniki. Pitagora je iskal zveze med nebesnimi gibanji in harmonijo in Kepller med planeti in sedmerimi strunami lire. Pascal, Malebranche, Spinoza, Hegel, Schelling, Novalis, Janez od Križa, Wronski, Swedenborg in Balzac so z vratolomno drznostjo postavljali nekatere zveze na osnovi domnev, in številne med njimi so pozitivne znanosti že potrdile. Nič novega torej. Novo je samo to, da je Baudelaire to na videz čarovniško metodo v pesništvu zavestno uporabljal.

Končna posledica Baudelairove estetike »zvez« je izrazito črpanje iz drugih umetnosti, ne samo iz človeka kot psihofizične enote ali pa iz stvarstva. Baudelaire sam je zapisal: »Če različne umetnosti ne težijo za tem, da bi druga drugo zamenjale, si bodo pa vsaj prav gotovo druga drugi posojale svoje moči.« In praktično vzeto so Baudelairove zveze med akustičnimi in vidnimi elementi sveta pripeljale do tega, da je uporabljal na primer barvitost kot element pesniške tehnike. Besede je izbiral v poseben red s slikarsko občutljivostjo in jih polagal na papir s smislom za barvno učinkovitost. (Njegovo iznajdbo je pozneje razvil Rimbaud.) Še prav posebej je pazil na zvezo med besedo in glasbo in na muzikalnost svojega stiha in muzikalno ureditev pesmi kot celote. (Njegovo iznajdbo je pozneje razvil Verlaine in so jo razvili simbolisti.) Prepričan je bil, da lahko s slikarsko kompozicijo in muzikalno zbranostjo poezije posreduje stvari, ki jih gola logična vrednota besede, lahko rečemo suha beseda sama, ne bi mogla nikdar posredovati. Zakaj beseda je v stoletjih gutenbergovskega izžemanja postala nesočna, abstraktna, njeno moč je mogoče razširiti samo tako, da pesnik iz nje iztisne čisto vse možnosti ali pa jo vrže v tako okolje, da kakor pod novim kemičnim nasiljem pokaže nove značilnosti in tako razširi svoj pomen in veljavo.

Več kot očitno je, da se je zavoljo takih silnic, ki so oblikovale Baudelairovo poezijo, moral spremeniti tudi zunanji učinek poezije. Jezik simbolov, izrednih metafor in analogij, harmonija poezije, muzike, barv, dramatičnosti, plastike, mimike so morali nujno razliti čez Baudelairovo poezijo čarobno jezero lepote. V tem jezeru se je okopala slednja beseda, ki nam je včasih bedasto vsakdanja, a nam je postala zdaj, ko se je prenovila v čarobni vodi in je prišla čisto prerrojena na obrežje naših oči, znamenje novega sveta. Ta znamenja so se zvrstila v čarobni red stihov, ki so postali tako zračni ali pa tako mikavno pobarvani ali zapeljivo spevni, da se nam skozi spreminja svet kakor skozi čudež. Nova pesniška logika, ki seveda nima kaj prida zvez z razumskimi operacijami šolske učenosti, pa je novo poezijo in novo umetnost sploh približala tistim prvotnim virom umetnosti, katerih dokumente hranijo le stare omike.

In vse v novih razmerah, v razmerah ponosnega človekovega premagovanja narave. To pa se z drugimi besedami pravi, da je prvo zavestno uporabljanje zvez, bodisi da jih pojmujejo kot simbolno razlago sveta bodisi kot psihofizično razširitev človekove senzibilnosti bodisi kot vzajemno sodelovanje človekovih umetniških sposobnosti, ki posledje niso več nasilno potisnjene v tako imenovane žanre, postalo temelj moderne umetnosti sploh.

Kljub temu ali pa mogoče prav zaradi tega bi lahko kakšen neučakan razumnik z znano avtomatično prepričanostjo ugotovil, da gre pri Baudelairu in pri moderni umetnosti sploh za mistiko ali pa celo za mistifikacijo. Če nič drugega, nam bo že bežen pogled v Baudelairovo pesniško delavnico mogoče ovrgel prepovršne sodbe.

Baudelaire si je tako kot E. A. Poe za osnovo pesniškega navdihnjenja in celotnega pesniškega ustvarjanja postavljajl — delo. Navdihnjenja, kot so ga razumevale ali si ga predstavljale nekdanje dobe, zanj sploh ni. Navdihnjenje je zatorej sad dolgotrajnega pripravljanja, v tem pripravljanju pa igrajo motorično vlogo posamezne mikavne besede, drobcene ideje, predvsem pa tisočere skušnje vsakdanjega življenja in življenja v umetnosti. Za en sam dober stih mora pesnik okusiti na ure in ure osredotočenih najrazličnejših doživetij, videti na stotine najrazličnejših oblik narave, občutiti na primer leta in leta božanje vetra na licih in na roki in stokrat in stokrat pretehtati sončne žarke, precejene skoz meglene mreže neba. Da, velikanski oblaki se morajo dolgo zbirati in se dolgo tretji med seboj, da se utrne iz njih ena sama drobcena kaplja poezije.

Poleg tega, da so bila tovrstna prepričanja okoli leta 1840 sad pozitivističnih znanstvenih prizadevanj, ki so preganjala plesnive in nerazvidne romantične meglenice in s tem romantično pojmovanje pesnika kot preroka, kot pitije, kot velikega narodnega duhovna, kot od boga navdahnjenega človeka, Baudelaire že po svoji francoski, to se pravi kartezijanski pameti ni imel nagnjenja za mistiko te vrste.

Paul Valéry čisla Baudelaira kot klasika v najinteligentnejšem pomenu te besede, to se pravi v tistem, če smemo uporabiti njegov izraz, »ko je klasik pisatelj, ki nosi v sebi kritika in v intimni družbi s tem kritikom ustvarja«. Še več! Baudelaire se je, pa naj se to še tako čudno sliši, v bistvu naslanjal na Boileaujevo Poetiko in ta poetika je krona racionalističnih poetik. Oblikovala je najstrožje pesnike, tiste, ki so pesniško materijo obvladali in uresničili z najstrožjim in na vse konce in kraje odmerjenim duhom. Njegov trezni in skrajno razumarski odnos do pesniškega ustvarjanja, kot ga je izpovedoval v svojih znamenitih spisih o slikarju Eugènu Delacroixu in ameriškem pesniku E. A. Poeju, pa pravzaprav ni bil samo reakcija na romantično čaranje, temveč naravna posledica francoske omike, ki jo je zvesto podedoval in jo v novih razmerah zvesto razvijal. Kot pesnik-artifex je postal — citiramo Valéryja — »demon jasnovidnosti, genij analize, iznajditelj najnovejših in najzapeljivejših kombinacij logike z domišljijo, skrivnosti z računanjem. Postal je psiholog izrednosti in literarni inženir, ki pogloblja in uporablja vse studence umetnosti«. Tako Valéry. Nam pa menda postaja zdaj očitno, da je bila za Baudelaira pesem operacija osredotočenega duha, neke vrste visoka, če že ne najvišja kombinacija človekovih zmognosti.

To so, mislim, glavne značilnosti, ki ločijo Baudelaira kot pesnika od drugih pesnikov njegove dobe, zlasti pa seveda od nekdanjih pesnikov. In

to so tudi prav tiste značilnosti, ki so predstavljale novo estetiko, po svoji notranji vsebini različno od estetike postklasicizma in romantike, a vendarle v tesni zvezi z njo. Če bi seveda hoteli dopolniti repertoar teh novosti, bi morali govoriti o nekih bolj znanih in šolsko razvidnih novostih Baudelairovega pesniškega delovanja. Govoriti bi morali o tem, da je poezijo počistil in za vselej pometel z nje navlako, ki jo je težila: spodnesel je zgodovinsko, epsko in filozofsko pesem, to se pravi: pometal je iz območja poezije vse vrste pripovedništva. Opisi, ki so bili doslej eden glavnih virov poezije, so postali zelo redki in poslej veljajo le v toliko, kolikor imajo poseben, to se pravi višji pomen v tkivu pesniške lepote. Odločil se je: z zgodovino naj se ukvarjajo zgodovinarji, s filozofijo filozofi, s pripovedništvom romanopisci. V dobi specializacije naj se pesnik osredotoči na poezijo samo ter širi le njene notranje možnosti.

Za vselej, vsaj tako se zdi, je odpravil tudi dolge pesmi oziroma pesnitve. Po njegovem mnenju lahko človek doživi ob poeziji navdušenje; v pristnem navdušenju pa človek ne more vztrajati kaj prida dolgo. L'extase ne dure pas. Poleg tega pa ni mogoče osredotočiti veliko lepote v dolgo pesem, ker lahko zlahko lepoto zgrabimo samo v trenutkih prebliskov. Pesem mora biti gosta, intenzivna, taka pa je lahko samo kratka pesem.

Tudi miselnih razglabljanj in moralnih pridig pesem ne prenese. V Notes nouvelles sur E. A. Poe je zaklical: »Pod kaznijo smrti ali uničenja je prepovedano, da bi se poezija vezala na življenje in smrt z znanostjo ali moralno. Njen predmet ni resnica, temveč poezija. Pota za prikazovanje resnice pa so drugačna in držijo po drugih krajih. Resnica nima nobenega opravka s pesmijo. Itd.« Krleža, ki v svojem eseju ob stoletnici Baudelairove smrti tudi citira to misel, pravi, da jo je Baudelaire povedal z biblijskih patosom.

Mogoče. In nato še pravi: »Te teze, ki so pred sto in še več leti pomenile nemoralno izzivanje akademske, aristokratske, a prav tako ne manj strastne plebejske, leve in desne estetike, zvenijo danes, to se mora priznati, nedolžno, kot davno pozabljen upor, ki ne draži nikogar več. Ta oguljena estetska ropotarnica, že davno zavržena in pozabljena, pomeni hkrati v raznih pokrajinah duha še zmeraj moralno in politično tihotapstvo in kot takšno je še zmeraj na indeksu ne samo verskih, ampak tudi številnih kulturnopolitičnih programov. V tem smislu se stvari in razmere od Baudelairove smrti niso pretirano spremenile, ker polarizacija pogledov na umetnost in na umetniško ustvarjanje deluje še zmeraj s silo na videz nepremostljivega razkola in esteticis, ki spet ni nič drugega kot samo eden od izrazov istega razdora v političnih odnosih.« Tako Krleža. In vse to je res. Pri bito res!

Zanima nas, v čem bi nam bil Baudelairov primer, ki je tako soroden s položajem današnjega sveta, lahko za zgled. Dandanašnji svet se namreč, prav tako kot se je Baudelairov, z največjo muko otresa dediščine prejšnjih dob, le s tem razločkom, da gre v današnjih spremembah za nekaj večjega in za nekaj bolj usodnega. V Baudelairovem času je šlo samo za spremembe v okviru ene civilizacije, dandanes pa gre za spremembo civilizacije kot take. Zdaj smo se že navadili razpoznavati tri območja civilizacij. Prva je bila oralna, druga je bila gutenbergovska oziroma civilizacija pisane besede, tista, v katero stopamo zdaj, pa je avdiovizualna, kakor ji pravimo. Le-ta, tretja civilizacija je rezultat izrednih sprememb, ki so se zgodile v XX. sto-

letju. Predvsem je dandanašnja družba postala izrazito mestna družba. Mesta, ki so bila nekoč samo otoki sredi najrazličnejših kmetiških ali kmetištvu podobnih socioloških planjav, postajajo dandanes vsesplošno dejstvo, pa čeprav ljudje živijo v še tako zakotni gorski vasi. Ljudi oblikujejo javna občila, ki izhajajo iz mest in prav ta ljudem predpisujejo obnašanje in okus, pa tudi moralo in miselnost. Poleg tega pa je električni tok z javnimi občili povezal ves svet v enoto. Evropa, ki je bila nekdanje središče kulture, je postala čisto navadna provinca, zanimiva in zapeljiva sicer, a že nekaj časa ne izhajajo iz nje edini kulturni tokovi. Iz teh vzrokov je nastopila pluralnost kulture, v umetniškem ustvarjanju se ta pluralnost prikazuje kot collage, kot multiplikacija najrazličnejših umetniških snovi in planov. Ker se sodobna kultura opira predvsem na sluh in vid, zlasti pa na povezavo sluha in vida, in ker so proizvajalci te kulture predvsem stroji, se je umetnik spremenil v sodelavca, v člana delovnega kolektiva. Desakralizacija ustvarjalcev je popolna in ta je spremenila ne samo kulturo, ki se je zdemokratizirala in deloma zbanalizirala, ampak je ustvarila tudi novo vrsto analfabetizma, ki pa z neznanjem nima odločilnega opravlja, saj so sodobni ameriški, evropski ali tudi afroazijski analfabeti veliko bolj poučeni o prenekaterih civilizacijskih skrivnostih kot kakšni pridni sinovi pridnega Gutenberga. Danes je merilo kulture univerzum izkustva, prav nič drugega. Sanje nadrealistov se uresničujejo, saj je umetnost postala pri rokah za vse ljudi in jo delajo vsi. »Poetizirati ves svet.« To je bilo do neke mere že Baudelairovo geslo, ki se je prek Apollinaira in nadrealistov zasedrilo v današnjih umetniških tendencah. In zato je treba s čarom poezije prekriti stanovanja in cunje, stroje in avtobuse, avione in rakete, plakate in cigaretno škatlice, televizijske oddaje in radijske zvoke, filmsko platno in deklishe lase, kretnje in besede — skratka: vse to strašno, enkratno, fantastično življenje.

Baudelaire, ki je vsestransko trpel zaradi prehoda iz ene estetike v drugo, nam je v današnjem prehodu iz ene civilizacije v drugo edinstven pouk za samokritične vaje, hkrati pa vsekakor pobudnik vsestranskega junaštva v območju kulture.



Janko
Kos

Znanost in literatura VI

Predmet literarne vede

Spor o tem, kaj je pravzaprav predmet literarne vede — ali so to morda občosti ali pa posamezno, je v zavesti 20. stoletja še zmeraj povezan z debato med pozitivizmom in tako imenovano duhovnozgodovinsko smerjo. V tem sporu je resda šlo predvsem za razmerje med naravoslovnimi in pa humanističnimi, družbenimi ali zgodovinskimi znanostmi, pozitivizem je videl v naravoslovju zgled znanosti nasploh, duhovna zgodovina je hotela humanistiki priboriti posebno mesto in pomen. Vendar se je spor nehote dotikal tudi vprašanja o občem in posameznem, saj je pozitivizmu za pravi predmet katerekoli znanosti veljalo obče,