

dernizem« je modernizem zgolj zaradi pomanjkanja domišljije, da iztakne neko novo ime. In kakor utegnejo biti realisti moderni in nemoderni, tako so modernisti lahko realisti, čeprav nekateri izmed njih zares šarijo z elementi, ki so značilni za neoromantiko. Mislim, da je stvar jasna. Po metodi so prav tako realisti Steinbeck in Hemingway in Faulkner in Sartre in od naših sta prav tako realista Krleža in Andrić kakor Balzac ali Dickens ali Gorki (n. pr. v Klimu Samginu). Ko se sodobni pisatelj odmika od narativnoopisnega prikazovanja »dejanja« in značaja, ko lomi kompozicijo, ko razbija običajno stavčno sintakso, ko odkriva nove presenetljive metafore, ko poskuša hoditi po poti »svojega avtonomnega ustvarjalnega početja« ali istočasno spremlja več tokov, posebno n. pr. tok govora in misli (ki se niti v življenju ne skladata), ko podaja človeške sanje ali strasti na nov način (in vsaka prava umetnost je po nečem nova), s tem ne opušča realistične metode prav do tedaj, ko bi mu to postalo cilj. Narobe: ta način mu daje večje možnosti pri odkrivanju življenja. (...)

O MARKSISTIČNI ESTETIKI IN MARKSISTIČNI LITERARNI KRITIKI

Janko Kos

(...) Marksizem je od nekdaj pretendiral na znanstveno spoznanje vseh področij prirodne in družbene realnosti, seveda v relativni perspektivi brezkončnega približevanja absolutni resnici. V njegovem programu je zato zahteva po znanstvenem spoznanju umetnosti, po formaciji teoretske vede, ki bi proučevala umetnost na znanstven način, popolnoma naravna in logična.

Znanost o umetnosti je s stališča marksizma možna in nujna zato, ker je umetnost objektivni in realni pojav s svojo relativno specifično strukturo in svojimi zakonitostmi. Iz marksistične spoznavne teorije pa je znano, da znanstveno spoznanje sveta ni nič drugega kot spoznanje zakonitosti, ki se očitujejo v njegovih pojavih. Potemtakem postane estetika znanost tedaj, ko prične proučevati umetnost kot specifičen in objektivni pojav z lastnimi zakonitostmi, strukturo in funkcijo, in ko prične dejansko odkrivati resnične, to je stvarne, ne izmišljene in samo navidezne zakonitosti umetniškega ustvarjanja in umetniških del; skratka, ko v posameznih umetniških delih odkriva tisto, kar je za umetnost bistveno, splošno, nujno in zakonito.

Marksistična estetika je potemtakem identična z znanstveno estetikom. Izraz marksističen je v tej zvezi sinonim za znanstven. Obadva izraza sta pravzaprav odveč, če pod estetiko razumemo predvsem in samo znanstveno teorijo umetnosti in pod znanstveno teorijo marksistično metodo. Vendar sta obadva izraza s praktične strani v mnogih primerih vendarle koristna in opravičena. Izraz »znanstvena estetika« je prikladen, ker je v tem poimenovanju poudarjen znanstveni značaj znanstvene estetike in s tem označena njena različnost od praktične estetike umetnikov in politično programatske estetike. Izraz »marksistična estetika« pa ima prav tako svoj praktičen pomen v primerih, ko je treba poudariti zares znanstveni, materialistični značaj teoretske vede o umetnosti in jo tako oddeliti od onih estetik, ki so znanstvene samo na videz, v resnici pa idealistične in špekulativne. Kajti razumljivo je, da ni vsaka estetika, ki hoče biti teoretska veda o umetnosti, že sama na sebi znanstvena, in da niso vse estetike, ki si prisvajajo znanstven značaj, resnična znanost. Mnoge zgodovinske estetike, ki so hotele veljati za teoretsko in znanstveno vedo o umetnosti, so zaradi razumljivih zgodovinskih razlogov ostale samo programatske in normativne estetike filozofskih, političnih, družbenomoralnih in religiozних ideologij. Iz novejšega časa so nam znani mnogi primeri, ko se je za oznako znanstvene in celo marksistične estetike skušala skriti politično programatska estetika, ki je v sistem, ki ga imenujemo »marksistična estetika«, vnašala vrsto postavk, ki niso znanstvene, temveč samo politično programatske. Mnoga dognanja n. pr. one marksistične estetike, ki se je pod tem nazivom razvijala v Sovjetski zvezi v razdobju od smrti Majakovskega do Stalinove smrti, niso bila znanstvena, temveč zgolj politično programatska, s čimer seveda ne trdim, da v nji ni pomembnih znanstvenih elementov. Takšni znanstveni elementi so v bogati meri zastopani v najvidnejših klasičnih estetikah od Aristotela do Hegla in Taina — ali če hočete — do Lukacsa in Timofejeva, toda skoraj povsod jih najdemo pomešane in obložene z neznanstveno, špekulativno in podobno navlako. Kajti o znanstveni naravi estetike odloča navsezadnje vendarle samo in edinole dejstvo, da so zakonitosti in strukture, ki jih odkriva v umetnosti, zares stvarne, resnične in nujne zakonitosti umetnosti in ne samo špekulativne in neutemeljene, politični potrebi prikrojene abstrakcije. Marksistična estetika — če naj jo označim s parafrazo neke Engelsove opredelitve materializma — ni namreč nič drugega kot »pojmovanje umetnosti takšne, kakršna je, brez tujih primesi« (...)

Pri nas, posebej še v naši publicistiki, enačimo marksistično estetiko mnogokrat z marksistično sociologijo umetnosti, t. j. z vedo, ki proučuje sociološke pogoje umetnosti in nato išče odraz teh pogojev v umetniških delih. Znano je, da marksistična sociologija umetnosti raziskuje n. pr. odraz fevdalnega razkroja v Don Kihotu, analizira Orestejo v zvezi s problemom razpada matriarhata ali pa ugotavlja, kako se v Shakespearovih delih odraža prvobitna kapitalistična akumulacija. Že iz teh primerov je razvidno, da marksistična sociologija umetnosti ni in ne more biti identična z marksistično estetiko, in da sta to dve različni znanosti, različni po predmetu, ki ga raziskujeta, in po tem, kar ju v tem predmetu predvsem zanima. Marksistična estetika je znanost o umetnosti kot umetnosti in o njenih specifičnih umetnostnih zakonitostih. Marksistična sociologija umetnosti raziskuje umetnost predvsem in samo kot odraz družbene strukture in njenih odnosov ter kot zgolj eno izmed oblik družbene zavesti. Zato predmet, ki ga raziskuje, ni sama umetnost z njenimi zakonitostmi, temveč tisto, kar se v umetnosti odraža. Umetnostno področje je marksističnemu sociologu umetnosti samo dokument družbenih stanj in procesov, v kolikor se ti seveda v umetnosti nazorno in dovolj ilustrativno odražajo. Zato je naravno, da ga umetnost sama na sebi pravzaprav ne zanima in da vidi v nji predvsem gradivo za sociološko analizo. Prav to pa je vzrok, da je edina teoretska teza, ki jo marksistična sociologija izreka o umetnosti, oni znani stavek: umetnost je odraz družbene stvarnosti. Ta teza marksistični sociologiji umetnosti in temu, kar naj ta veda ugotavlja, dejansko popolnoma zadostuje. Ista teza je seveda tudi za marksistično estetiko pomembna in sama po sebi razumljiva osnova; toda samo osnova, na kateri se marksistična estetika kot taka šele formira (...)

Marksistična ali znanstvena estetika ne more biti praktična umetnostna estetika, kajti narava umetnosti in umetniškega ustvarjanja je taka, da znanstveno spoznanje umetnostnih zakonitosti ne more postati praktično navodilo in program za izdelovanje umetniških del.

Nobenega dvoma ni, da znanstvena estetika more in mora v konkretnem umetnostnem gradivu odkriti splošne zakonitosti umetnosti, njene strukture in funkcije, in da lahko odkrije, kaj je umetnost in kaj neumetnost in kakšne so razlike med njima. Toda iz zgodovine umetnosti nam je znano, da se umetnost pojavlja v vedno novih oblikah in da se zatorej osnovne umetniške zakonitosti, t. j. tisto, kar je v umetnosti splošno, nujno in zakonito, kažejo in konkretizirajo v vedno novih in še neznanih pojavnih formah in v novi individualni konkretnosti. Tekoča umetniška proizvodnja je ustvarjanje takšnih

novih pojavnih form. Prav zato pa znanstvena estetika, ki poseduje sicer spoznanje splošnih in nujnih umetnostnih zakonitosti, ne more predvideti ali programsko planirati nove posamičnosti, v kateri naj se splošnost umetnosti znova realizira. Zato znanstvena estetika ne more dajati umetnikom praktičnih navodil in napotkov za ustvarjanje konkretnih umetniških del in svoja spoznanja spremeniti v praktično in programatsko umetnostno estetiko. Res je sicer, da lahko posreduje umetnikom znanje o tehnični in zgolj formalni strani umetnosti, toda znano je, da je ravno ta stran podvržena naglim in revolucionarnim spremembam ter prenovitvam v sami umetniški proizvodnji. Zato je praktični pomen takšnih spoznanj za umetniško prakso majhen, ne glede na to, da jim tudi sama estetika ne more pripisati znanstvene veljave, ker bi s tem, da bi določenim, zgodovinsko pogojenim formam in stilnim ali tehničnim oblikam umetnosti pripisala absoluten in objektivni pomen, prenehala biti znanost in bi se spremenila v konservativnega varuha minulih estetskih stilov in programov.

Ustvarjanje umetnosti je potemtakem izključno stvar samih umetnikov in njihovega zavestnega ali nezavestnega estetskega programa ali praktične umetnostne estetike. Umetniška dela so realizacija takšnega programa in realizacija splošnih umetnostnih zakonitosti v novi in posebni obliki. Te oblike znanstvena estetika ne more niti predvideti niti programsko zahtevati, pač pa jo šele naknadno registrira, analizira in razišče, da tako odkrije splošno zakonitost in strukturo umetnosti v novi in posebni konkretni obliki.

Marksistična estetika torej ne more biti praktična ali programatska umetnostna estetika. Pač pa je v določeni meri normativna estetika, kajti splošna znanstvena spoznanja o umetnosti, njenih zakonitostih in strukturi ji lahko služijo kot objektivna norma in kriterij za presojo novih umetniških del. Takšna norma lahko postanejo tiste umetnostne zakonitosti, ki se znanstveni estetiki iz analize obsežnega zgodovinskega gradiva pokažejo kot bistvena in nujna sestavina umetnosti in njene strukture. Kajti nedvomno je, da se v razvoju umetnosti poleg vsega spreminjanja njenih pojavnih oblik, ki vnaša v presojo umetnosti moment relativnosti, kažejo neke zakonitosti, ki so stalne, nespremenljive in v tem smislu za umetnost nujne in absolutne. Znano je, da ostaja v doslej znanih obdobjih osnovna razlika med resnično in lažno umetnostjo v glavnem vseskozi ista in da se v tem smislu osnovna funkcija, struktura in zakonitost umetnosti ne spreminjajo. S tem, da ugotavljamo v novih umetniških delih prisotnost takšnih splošnih in nujnih zakonitosti, se znanstveno

teoretska spoznanja spreminjajo v norme praktične estetike in njene presoje (...)

V vsaki družbi in državi obstaja politično programatska estetika kot nujna zakonitost v odnosu družbe do umetnosti. In tako tudi v socialistični državi obstaja politično programatska estetika socialističnega gibanja, pri nas torej politično programatska estetika marksistov. Toda nikjer ne stoji zapisano, da je takšna estetika nujno in vselej identična z znanstveno, marksistično estetiko. Kajti v določeni družbeni situaciji in konkretni ideološki potrebi je politično lahko koristna estetska parola, ki ni utemeljena v estetiki. Takšne parole so one, ki sem jih omenil in ki na videz vse izhajajo iz znanstvene postavke o umetnosti kot obliki družbene zavesti in odrazu družbenega stanja, ki naj mu umetnost ustvari ustrezen ideološki izraz. Toda očitno je seveda, da nobeno teh zahtev ni mogoče proglasiti za nujno in bistveno zakonitost same umetnosti in njene strukture. Znano je celo, da nekatere teh zahtev nasprotujejo pomembnim estetskim dejstvom, kot so nam poznana iz zgodovine dosedanje umetnosti in njenih različnih oblik (...)

S tem seveda ne trdim, da znanstvena estetika ne more postati praktična in politično programatska estetika naprednega političnega gibanja. Morda je celo nujno, da bo teoretska znanost umetnosti na določeni družbeni stopnji postala edini kriterij in norma, v imenu katere bo socialistična družba konkretizirala svoj družbenopolitični odnos do umetnosti. Pri nas smo se takšni stopnji dejansko približali, ko je bila umetnikom priznana pravica in dolžnost, da ustvarjajo po lastnem praktičnem in normativnem umetniškem programu. Takšno priznanje nujno izvira iz same marksistične estetike in njenega odnosa do umetniškega ustvarjanja. Na ta način postane znanstveno spoznanje umetnosti kriterij družbenopolitične prakse. Zato je povsem mogoče, da znanstvena estetika v določenih, za to dozorelih družbenih pogojih postane edina družbenopolitično programatska in normativna estetika socialistične družbe, v kateri bo znanstveno spoznanje umetnosti in njenih zakonitosti postalo edini družbeno programatski kriterij za oceno umetnosti in njene družbene koristi. To je domneva, ki se zdi verjetna, kajti trditi smemo, da spoznanja in kriteriji znanstvene estetike, ki je nujno usmerjena v priznanje resnične umetnosti in v znanstveno negacijo sleherne tendenciozno, artistično ali dekadentno deformirane lažiumetnosti — da ta spoznanja ne nasprotujejo najvišjim družbenim idealom človeka, temveč so z njimi v najlepšem skladu. Med takšna spoznanja znanstvene estetike moramo prištevati predvsem spoznanje o globoko humanističnem značaju res-

nične umetnosti. Umetnost je humanizem — tako nam govori znanstvena analiza najboljših literarnih stvaritev preteklosti. Humanizem seveda v najširšem in umetniško edino sprejemljivem pomenu te besede: ne humanizem kot moralistična pedagogika pozitivnih človeških likov niti ne kot konkretno navodilo in vsiljiv program za družbeno ali moralno izboljšanje človeka, temveč kot nazorno, občevalno in v tem smislu edino resnično prikazovanje in izražanje bogate in polne človeške subjektivnosti sredi zgodovinske realnosti — kot prikazovanje človeške vsebine in protislovnosti človeka. Skratka, tisto, kar je Hegel imenoval »die Anschauung der innern menschlichen Natur und ihrer äusseren lebendigen Formen und Erscheinungsweisen«, in kar mu je pomenilo »Das, was zu jedem Kunstwerk gehört: die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der Mensch, und was dieser Mensch ist.«

Tak humanizem ima seveda nujno svojo moralno oziroma družbenopolitično funkcijo. V družbi, ki umetnosti ne vsiljuje drugih funkcij razen te edine in specifično umetniške, postane znanstveno spoznanje ne samo takšnega humanističnega značaja umetnosti, temveč hkrati še njenih drugih zakonitosti kriterij programatske in praktične družbenopolitične estetike. S tem se ostvarja identiteta znanstvene estetike in družbenopolitične programatske prakse (...)

Kritika je — preprosto povedano — spoznanje literarnega dela, zato veljajo tudi zanj splošne zakonitosti spoznavnega procesa. Iz marksistične spoznavne teorije vemo, da mora spoznanje slehernega objekta v svetu objektivnih pojavov voditi preko čutnega spoznanja v logično in pojmovno spoznanje, ki s sredstvi abstrakcije, pojma in popložitve omogoči ne samo pravilno zaznavo čutnega videza in pojavnosti objekta, temveč vodi v objektivno spoznanje onega, kar je v objektu bistveno in ne samo navidezno, zakonito in ne samo pojavno. To je cilj slehernega spoznavnega področja in tudi literarne kritike.

Sleherna literarna kritika izhaja iz čutnega dojetja in točne registracije vsega, kar je v literarnem delu dostopno čutno subtilni in estetsko šolani zaznava. Takšno je tudi izhodišče marksistične literarne kritike. Toda marksistična literarna kritika ne sme ostati samo pri pravilnem čutnem dojetju literarnega dela in njegovih čutnoestetskih dojemljivih lastnosti. To doseže tudi vsaka impresionistična, formalistična ali esteticistična kritika. Bistvena razlika med temi tipi literarne kritike in marksistično pa je ravno v tem, da marksistična literarna kritika ne ostane samo pri čutnem spoznanju in občutkih, ki jih običajna impresionistična kritika točno opiše in nato konfron-

tira s svojim subjektivnim okusom, ki je lahko seveda pravilen, vendar je samo občutek in ne hkrati tudi znanstveno spoznanje.

Marksistična literarna kritika mora čutno spoznanje estetskega videza in pojavnosti pretvoriti v pojmovno spoznanje zakonitosti, ki se očitujejo v tej pojavnosti in predstavljajo njeno resnično bistvo. Naloga marksistične literarne kritike je tedaj ta, da pod pojavnostjo odkrije notranje bistvo umetnine, ki se skriva v njeni notranji strukturi in v zakonitostih, ki determinirajo to strukturo. Marksistična literarna kritika je tedaj ona kritika, ki to strukturo ne samo čutno registrira in opiše, temveč jo pojmovno odkrije in jo razloži v njeni zakonitosti ter nato to zakonitost konfrontira s spoznanji splošne znanstvene teorije umetnosti.

Katere so zakonitosti, ki naj jih takšna kritika v umetniških delih konkretno odkrije? Znano je, da v slehernem literarnem delu obstaja neko zakonito razmerje med vsebino in obliko v najširšem pomenu te besede, med estetiko in idejnostjo dela. Idejnost, pod katero je treba razumeti celotni umetnikov odnos do sveta, ne samo miselni, temveč tudi emocionalni, čutni in podzavedni, je ono sredstvo, s katerim umetnik nezavedno in neposredno organizira umetnino in s tem tudi njeno estetsko pojavnost in obliko. Estetike in forme dela ni mogoče ločiti od njegove idejnosti, saj je znano, da so celo takšne pomembne estetske lastnosti, kot so plastičnost, živost in notranja verjetnost življenja ali likov, ki so ostvarjeni v epskem ali dramatskem delu, odvisne od idejnoemocionalnega aspekta, s katerim umetnik to življenje gradi in organizira. To je pojav, ki hkrati predstavlja zakonitost umetniškega dela in njegove strukture. V umetnini obstaja seveda tudi vrsta estetskih elementov, ki niso odvisni od umetnikove idejnosti in jih ni mogoče izvesti na neko notranjo zakonitost, temveč so zgolj tehničnega, estetsko obrtnega, zgolj čutnega in v ožjem smislu formalnega značaja. Zato v estetiki literarnega dela običajno ločujemo notranjo in zunanjo formo, pri čemer nam prva predstavlja ono estetsko pojavnost, ki je v zakoniti zvezi z idejnostjo, in druga vse ono, kar je od te neodvisno. Znano je seveda, da je za značaj ter vrednost umetnine bitna ali primarna notranja forma, t.j. forma, ki jo je že Hegel označil kot »die rechte Form«, ko je v svoji Logiki točno opredelil razmerje med takšno formo in vsebino. Zatorej je notranja forma glavni predmet marksistične kritike. Kar se tiče zunanje forme, je znano, da ni možna estetska kritika, ki bi se hotela omejiti samo na presojo zunanje forme in tehnike umetnin. Vendar je tudi zunanja forma za marksistično literarno kritiko primerno važna.

Marksistična literarna kritika je potemtakem ona kritika, ki ne ostane samo pri čutno pravilnem opisu pojavnih lastnosti umetnin, temveč s pojmom odkrije njihovo notranjo strukturo in zvezo med idejnostjo ter estetiko povsod tam, kjer ta zveza objektivno obstaja; obenem pa poda še točen čutni opis njihove zunanje forme in presojo njene tehnične smotrnosti. (...)

R A Z P R A V A

Milan Bogdanović:

Hotel bi spočetka poudariti neko stvar, neko dejstvo, glede kate-rega se boste, mislim, vsi bolj ali manj strinjali z menoj. Sodim, da je ta naš plenum, ta naš shod književnikov Jugoslavije, tokrat bolj in bolje ko katero koli prejšnje zborovanje, tudi če vzamemo v poštev prejšnje kongrese, po tem, kar se je tukaj govorilo, po referatih, ki so bili danes prebrani, dosegel raven, ki je zavidanja vredna, in mislim, da je to treba poudariti. (...)

Mislim, da so referati, če jih človek skupno pogleda, zajeli nekaj poglobitnih vprašanj; to so zares tista vprašanja, ki so v središču naše književniške pozornosti, in zatorej, če hočete, čeprav v drugi vrsti in posredno, tudi v središču pozornosti tiste javnosti, ki bolj ali manj pazljivo spremlja delo in razvoj naše književnosti. (...) Govorili smo, na primer, o odgovornosti in neodgovornosti umetnika, o tem, koliko naj bo umetnik in koliko mora biti umetnik udeležen v živi stvarnosti človeka, ljudi in skupnosti, in koliko ima pravice, da je te skupnosti, odgovornosti pred to skupnostjo oproščen, oproščen na tisti način, ki je potreben, da mu neka vrsta odgovornosti ne zavira navdiha, tudi če bi bilo to minimalno. Razložki med mnenji tu niso bili veliki, toda kolikor toliko jasni. Meni se zdi, da smo vsi, tak vtis človek dobiva iz vseh referatov, na stališču, da umetnik ne more biti neodgovoren človeku zraven sebe, ljudem okoli sebe, torej tudi ne družbi, torej tudi ne življenju, torej tudi ne pred postavami življenja, družbe in skupnosti, kateri pripada. Zdi se mi torej, da v načelu to izhaja in da to lahko povzamemo kot zaključek iz vseh referatov, ki smo jih slišali. Toda tu se mnenja nekoliko ločijo. Po nekaterih stališčih mora biti ta odgovornost veliko večja, veliko težja, skoraj bi dejal: maksimalna. Njim nasprotuje mnenje, ki v tem pogledu zastopa tezo večje ali manjše svobode. Ta dva pogleda na to tezo se kajpada lahko zblížata, morata se zblížati, in če iz vsega, kar smo tukaj govorili, povzamemo neke zaključne sklepe, nam bosta po vsej verjetnosti tudi dala to misel,

to sugestijo nekega zbližanja in harmoniziranja naših stališč do tega vprašanja. Meni se zdi, da je ne samo neumestno in ne samo neupravičeno, jaz bi šel še dalj: nemogoče je, stvarno nemogoče je zahtevati od umetnika absolutno svobodo. Zdi se mi, da je to kratko malo nemogoče, ker je to samo po sebi stvar, ki se mi zdi nemogoča. Umetnik, posebno pa pesnik, ne živi v brezračnem prostoru, in kakor hitro ne živi v brezračnem prostoru, mora, če hoče ali noče, podleči celi vrsti ozirov, ki mu jih vsiljuje že samo dejstvo, da ne živi in ne deluje v brezračnem prostoru. Tu smo utemeljeno in upravičeno govorili, da umetniku ni mogoče naložiti nikake cenzure od zunaj, da je ni treba nalagati, in da je bila vsekakor napačna tako pri nas, kot je napačna tam, kjer še velja, tista, imenujmo jo: »estetika«, ki zahteva, da je treba z nekimi odredbami, z nekimi vsiljenimi stališči, z nekimi navodili od umetnika zahtevati, naj določa svojo inspiracijo in po njej oblikuje svoje vsebine. A četudi smo si vsi edini na tem stališču: da nam takih cenzur zares ni treba, da jih ne bomo sprejeli nikoli več, vendarle se razume, da so še druge reči, ki jih ne moremo več vreči iz sebe, ne od tistega, kar nam prihaja od zunaj, temveč iz samih sebe. Nikjer ni bilo govorjeno — vsaj kolikor sem opazil, morebiti da sem preslišal — o neki vrsti, če lahko tako rečem: avtocenzure, o tisti cenzuri, ki se imperativno oglašča iz pesnika samega in o kateri je — to mi je ostalo v zelo živem spominu — izredno govoril tovariš Oskar Davičo na snidenju s tujimi pisatelji v Dubrovniku pred nekaj leti. Rekel je: »Meni ni potrebna nikaka cenzura. Predvsem sem sam sebi največja in najstrašnejša cenzura.« Zdi se mi, da je to kot občutek, kot motiv, kot ugotovitev zavesti o vlogi pesnika v družbi in v naši družbi, izredno povedano. (...)

Z več strani je bilo govorjeno o naši stvarnosti. Reči moram, in to govorim z obžalovanjem in z občutkom kritičnosti, da so nekateri referati, med drugimi posebno referat tovariša Mišića, našo stvarnost obravnavali s precej nepotrebno in neupravičeno ironijo. Kadar govorimo o naši stvarnosti kot o direktivnem imperativu, ki se nam je vsilil, kot o nekaki zahtevi — ki se nam stalno ponavlja kot, priznavam, že precej dolgočasen pripev — da mora literatura ustrezati naši stvarnosti, da naj ji ne bo tuja in da naj jo v svoji vsebini obravnava z vsem spoštovanjem, potem po pravici dvomimo vpričo tega direktivnega postavljanja motivov naše stvarnosti. Toda to je en videz stvarnosti, stvarnost kot taka pa je nekaj drugega. Ta stvarnost obstaja in nedvomno obstaja kot nekaj posebnega, nekaj jasno zdiferenciranega, nekaj jasno novega, kot nekaj, kar je zares tisto, zaradi česar imamo danes mi vsi, pisatelji, neki občutek razumevanja za zakonitosti družbe in njenega

napredka, kar nas tako ali drugače spaja s socializmom ali približuje socializmu. Ta naša stvarnost obstaja, ni je mogoče zanikati in še manj jo smemo prezreti. Če torej, govoreč o vsebini, ne bomo gledali na to, kako in koliko se naša literatura spušča v to našo stvarnost, koliko je razume, kaj sprejema od nje, koliko je mora podati in koliko dati v svojih vsebinah novega, potem smo zares prezrli enega izmed motivov, ki ga je danes in tukaj mogoče kar najbolj legitimno zahtevati od naših pisateljev.

V zvezi s tem bi rekel, da je bilo vse ozračje, da je bila vsa vsebinska plat naših referatov na neki način vzdignjena ali konkretno ločena od naših razmer. Zdi se mi, da smo bili priča, kako so se povsod bolj ali manj sklicevali na to, češ da se v tej ali oni obliki v umetnosti pri nas uporabljajo ti ali oni motivi, ta ali ona vprašanja, te ali one zahteve, in kako se strinjajo z nami. Večidel je bilo to prostorno in časovno govorjeno zunaj tistega, kar bi bilo konkretnije, jasneje in določneje dalo možnost, da s tega plenuma odnesemo občutek o podobi tega, kar danes daje naša literatura. Zdi se mi, da ni bilo dovolj besed konkretno o njej, konkretno o prvinah, ki nam jih daje ravno kot osnovo za razpravljanje. (...)

Utemeljeno in upravičeno smo zelo dosti govorili o uporabi tiste estetike ali tistih estetik, ki so ozko propagandne, politično praktično programatične. (...) Jaz sem — ne vem, ali se tega spominjate, toda sam se tega spominjam — na kongresu v Ljubljani neki trenutek med drugim rekel tole: »Danes, ko smo osvobojeni, ko se začinjamo osvobajati te môre direktivnega pritiska na literaturo in ko smo izbojevali eno zmago, nam ni treba pasti v drugo skrajnost, tako da bi mislili, da smo hkrati prišli v položaj in dobili pravico, da bomo absolutno, neomejeno in neodgovorno svobodni v vsakem pogledu.« — Ob neki drugi priložnosti, ko sem pisal o ne vem čem že, sem rekel dobesedno, da se ne bojim tega, da me bodo morebiti razglasili za ždanovca in me obtožili ždanovstva, če rečem, da nekaterih reči ne glede na to, da jih je preklel tudi Ždanov, tudi pri nas ni mogoče sprejeti, in zdi se mi, da se moramo ravno danes povrniti k tej kritičnosti, da moramo sicer povsem odbijati vse tisto, kar je bilo prej v tem pomenu pritisk na našo literaturo, kritizirati in zanikovati to kot tendenco, da pa moramo imeti svojo lastno kritičnost, tako da rečemo: do te meje — da, od te meje pa — ne.

Tak vtis sem imel, tak motiv se mi je oglasil iz tega vtisa, in hotel sem vam ga tukaj omeniti.

Zelo veliko smo govorili o odporu, v preteklosti in danes, proti vsemu, kar se oglašča v umetnosti kot novo. Tudi to je dobro, tudi to je kolikor toliko, če hočete, v bistvu, tudi res, samo ne tako absolutno

res, kakor so to izrekli nekateri izmed tovarišev v svojih referatih. Odpor proti novemu se je oglašal v vseh časih, ali — bolje povedano — novo je v vseh dobah zadevalo bolj ali manj na hud odpor. Samo najpogosteje je bil to odpor proti rušenju ustaljenega reda, proti podiranjju določene tradicije, proti žaljenju — in zdi se mi, da je tu ravno beseda »žaljenje« najbolj ustrezna — neke pridobljene navade. To je bil odpor proti boju, ki je bil naperjen proti starim kánonom. Kdo je organiziral in kdo je vodil ta odpor? Vodili so ga kanoniki, in ta odpor je vedno prihajal od zgoraj.

Nekdo je tu govoril o hudem odporu proti romantiki v trenutku, ko je romantika nastopila, in to drži. Upirali so se ji zato, ker je zavrgla neke norme, nekakšne sakrosanktne, ustaljene in dogmatične, že priznane aksiome. Romantika je terjala pravico čutenja, romantika je terjala pravico, da narava stopi v literaturo v vsem obsegu svojega veličastja, in to se je tisti trenutek po kánonih zdelo povsem absurdno, toda samo kanonikom. Romantike je od prvega trenutka podprl tisti širši krog ljudi, ki literaturo spremljajo, razumejo, predstavnikov pojma, ki mu pravimo ljudstvo. Ko že govorim o tem ljudstvu, tudi tukaj smo, se mi zdi, v zmoti, ko smo nekako stalno predstavljali milijonske množice kot premalo dorasle, da bi mogle slediti kulturo in spremljati njen razvoj, in ko smo poudarjali, da mora neki trenutek nastopiti nesporazum med kulturo, ki se vzpenja k vse višjim stopnjam, in množicami, ki se gibljejo pri vzpenjanju navzgor zelo počasi. Ko govorimo o ljudstvu, ne mislimo na milijonske množice. Smešno bi bilo govoriti, da ta trenutek, ko govorimo, kaj se zahteva od umetnosti in komu naj služi, mislimo predvsem na milijone nepismenih, ki jih imajo po celem svetu, precej pa tudi pri nas. Ne mislimo na nepismene, temveč na tisti široki del ljudstva, ki je kolikor toliko dorastel, da lahko spremlja kulturo, da jo razume in da sodi o njej. In ta višji krog, ta boljši krog, ta bolj prebujeni krog ljudstva se zelo redko ustavlja novemu, še narobe: podpira novo. Ne drži, da so Beethovna kritizirali ali ne priznavali široki glasbeni krogi, krogi poslušalcev, ki so spremljali njegovo glasbo; ne drži, da Molièra široki krog ni priznaval; ne drži, da široki krog ni priznaval Shakespeara (pač pa ga je imel za zelo spornega). Nasprotno, drži, da so ravno ti široki ljudski krogi, ki so bili na dovolj visoki kulturni ravni, da so mogli soditi o rečeh, podpirali in ubranili te velike reči v umetnosti in kulturi sveta in človeštva. To drži. Prav čudno mi je bilo, ko sem slišal tovariša Bihalyja trditi, da so Krleži nasprotovali v času, ko je nastopil. Kdo je nasprotoval Krleži? Nasprotovali so mu klerikalci, hrvaški nacionalisti, šovini, konservativci, reakcionarji v vsakem pogledu. In kdo ga je

podpiral? Podpirala ga je kulturno prebujena mladina, dajala mu je prav od prvega trenutka, ko se je oglašil, in ne samo da mu je dajala prav, ta mladina je bila tista, ki je njegovo delo ponesla v še širši krog in naredila, da je to delo postalo tak činitelj v naši kulturi, kakršen je postalo.

Hočem reči: eno je, kadar govorimo o odporu, ki se oglašča od zgoraj proti novemu, kadar je novo podiranje kánonov in vnašanje novih, živih in človeških motivov v literaturo; drugo pa je, kadar se odpor oglašča proti novemu, ki ni samo podiranje kánonov in ozirov, temveč zahteva, naj se v umetnost sprejmejo neke oblike, ki so na neki način razkrajanje, razbijanje človeškega, kakor je bilo rečeno v nekem referatu, mislim, v Rimbaudovem citatu; razkrajanje vseh živcev, ki jih more imeti človek; ko to služi nekemu načinu ločevanja človeka od človeka, ali bolje rečeno, človeka od človeškega. Tu je povsem naravno, da se je odpor oglašil iz širšega kroga in da prihaja bolj od spodaj kot od zgoraj.

Zdi se mi, da te diferenciacije v teh referatih niso bile dovolj začrtane, razen seveda v referatu tovariša Krleže; ta je bil v tem pogledu vsaj zame tisti, ki ga je mogoče sprejeti absolutno in brez vsakega pridržka.

Zelo dosti, in mislim, zelo dobro je bilo govorjeno o realizmu in antirealizmu, o realizmu in racionalizmu, o snu in budnosti itd. (...) Nekaj je jasno, nekaj smo vsi razumeli, namreč tole: ko govorimo o realizmu, ne mislimo na določeno slovstveno dobo, ne mislimo na določen slovstveni postopek, ne mislimo na določeno slovstveno sistematiko ali metodiko; ne mislimo ne na Zolaja, ne na Flauberta, ne na Milovana Glišiča ali ne vem katerega drugega pisatelja, temveč, ko govorimo o realizmu — ker nimamo druge, primernejše besede, ker je to beseda, ki pojasnjuje, da je umetnost navezana na stvarnost in da govori o stvarnosti — tedaj zahtevamo od umetnosti, da ne zapusti življenja, da življenje resnično prikazuje in ob tem resničnem prikazovanju zajame stvarnost tistega časa in tistega trenutka, v katerem živi umetnik sam. Mislim, da smo tu naredili precejšen korak naprej, in v tem pogledu mi je bil posebno pri srcu referat tovariša Vidmarja, s katerim se tudi v celoti strinjam, v katerem je to vprašanje zares lepo zastavljeno, čeprav morda samo delno, iz enega ogla, z enim pogledom na vprašanje.

Slišali smo tudi druge reči. Nekaj je takih, da jih za svojo osebo ne morem sprejeti. Ne morem danes sprejeti, da bi se umetnost, poezija, povzdigovala v nekake božanske sfere. Ne samo, da mi je to nesprijemljivo, tako staro mi je in tako preživeto, da je zares nekako, skoraj

bi rekel, brez okusa, če se kdo vrača k temu motivu. Kaj pomeni to poboževanje pesnika, ali to poboževanje umetnika sploh, ki ga je bilo čutiti iz nekaterih referatov? (...) Priznam, da je pesnik lahko nesrečen, da se lahko ima in čuti za neke vrste zakletega človeka. Toda to lahko čuti vsak drug človek. In ko govorimo o poboževanju pesnika, potem absolutno sprejemam stališče, ki ga je izrazil Krleža. Krleža ni govoril o pesniku kot veliki funkciji zgodovine. Pri nas, tukaj, je bilo govorjeno nekako tako, kakor da bi se v zgodovini ne bilo moglo zgoditi nič velikega, ko bi ne bilo pesnikov. Gotovo je, da so pesniki pomagali gibanju zgodovine; toda nikakor ne drži, da bi bili oni pogoj gibanju zgodovine. In danes ne drži, če rečemo, da ni nobenega pesnika, ki ni bil za revolucijo. (...)

Sprejemam tisto — in zdi se mi, da je bilo to povedano izredno lepo — kar je omenil Krleža v svojem referatu. Krleža je govoril o poetičnem v človeku, o delovanju poetičnega v človeku, v vsakem človeku; o delovanju poetičnega v človeku v gibanju in razvoju njegove osebne usode in usode sveta, če hočete, tudi zgodovine. Ko se v človeku oglasi zbujeno nekaj plemenitega, ko se v človeku iz najbolj primitivne oblike življenja, v kateri je nekoč bil, oglasi zavest, ko se oglasi v njem element zavesti, to je poetičen moment; ko začuti nekaj plemenitega — to je tudi poetičen moment; tedaj ko se je človek zahotel s štirih nog vzdigniti na dve — tudi to je poetičen moment. Zdi se mi pa, da ne drži, če gremo še naprej in trdimo, da je bila poezija funkcija, velika funkcija v tem pomenu. (...)

Eli Finci:

(...) Pri nas v praksi, pri teoretičnem in načelnem razpravljanju tukaj v Zvezi, pa tudi danes na tem plenumu, je bilo slišati predvsem dve definiciji realizma. Ena je zgodovinsko omejena, povsem konkretna in določena. To je definicija realizma kot določene slovstvene smeri 19. stoletja, kakor so na primer smeri tudi romantika, klasicizem, futurizem in kaj vem katera še. In tedaj navadno pravimo, da je to vprašanje metode, vprašanje pojmovanja, vprašanje gledanja, vprašanje celotne zamisli o slovstvenem upodabljanju resničnosti. Obstaja pa še neki drugi, latentni pomen, ki ga pripisujejo besedi »realizem«, in tudi tega smo slišali danes tukaj. Z izrazom »realizem« tu ni mišljena nikaka določena metoda in smer, temveč je mišljeno resnično prikazovanje stvarnosti, in vse tisto, kar ustreza resničnemu prikazovanju stvarnosti in je — po tem izražanju — realizem. Zdi se mi, da gre tu za poskus, ki nikakor ni naključen: dati nekemu izrazu — realizmu —

širši in pomembnejši pomen od tistega, ki ga more sam po sebi imeti, in sicer iz povsem taktičnih in načelnih bojnih razlogov.

Če je realizem vse tisto, kar je v zgodovini slovstva od prazgodovine do danes zvesto izražalo stvarnost, potem je realizem popoln nesmisel, saj vsi dobro vemo, da je bila stvarnost zvesto izražena tudi mimo tako imenovanih realistov in realističnih del — tudi v klasicizmu, v romantiki, in, če hočete, tudi v ekspresionizmu in drugih modernističnih gibanjih, ki so nastajala po svetovni vojni. Noben pameten človek namreč danes ne bo zanikal, da je Byron, ta veliki pesnik, še kako izrazil stvarnost s svojim gledanjem in na svoj način, in če imamo njega za realista, je to gol nesmisel, kajti potem ta izraz ničesar ne pomeni, potem je ta izraz istopomenski z izrazom umetnost, in s tem postaja docela odvečen in prazen, tako da ni vredno govoriti o njem, temveč o umetnosti kot taki.

Kolikor je torej, po mojem prepričanju, mogoče sprejeti označbo »realizem«, jo je mogoče sprejeti samo v zgodovinskem pomenu, kot neki način gledanja, neki način metode, kot neko slovstveno šolo, tesno spojeno z 19. stoletjem, ko je v Evropi bolj ali manj skoraj istočasno, pogosto pa tudi različno, nastopila vrsta književnikov, ki so pripadali tej šoli, iz katere je nato izšla naturalistična, le-oni povsem bližnja.

Zato se mi zdi, da tisti, ki bi danes hotel identificirati ta dva pojma, o katerih je tukaj govor, hote ali nehote poskuša — in to vidimo pri nas v dnevni praksi, v praksi kritikov pri določanju konkretnih pojavov in osebnosti našega slovstvenega življenja — ljudi, ki stojijo na položajih realizma kot metode določene literarne kategorije, s tem posploševanjem prenesti »v današnji dan«, vse tisto, kar ne ustreza njihovi zamisli iz devetnajstega stoletja, pa razglasiti, češ da sploh ni realizem, da ni realizem v tistem drugem pomenu, to se pravi, da ne izraža stvarnosti.

(...) Če pogledate naše sodobne in nadarjene pisatelje — ne nameravam govoriti proti njihovi nadarjenosti, temveč o prvinah, ki jo sestavljajo — če pogledate Mihaila Lalića in Branka Ćopića, ta dva prototipa realističnega oblikovanja v Beogradu, potem boste videli, da se po načinu psihološkega oblikovanja oseb, po načinu slovstvenega izražanja itd., ta dva pisatelja nista odmaknila od tistega, kar sta dala že Sima Matavulj in Jaša Ignjatović.

To je osrednje vprašanje. Da, realizem — podajmo zvest izraz življenja, toda uvrstimo vanj vse tisto, kar so dali naporu tako naše kot tuje literature, kar so dala silna in velikanska odkritja, kakršnih človeštvo do danes nikoli ni imelo in ki so se dogodila ravno zadnjih petdeset let. (...)

Imamo še eno vprašanje, in to, se mi zdi, je osrednje vprašanje nesporazuma pri vsem razpravljanju o realizmu. To je vprašanje človeka. Vsi se bomo strinjali, tako ali drugače, ne glede na to, kakšen pomen pripisujejo obrazcu, da je »literatura subjektivni izraz objektivne stvarnosti«, da boste v tako imenovanih realističnih teorijah vedno našli, da o poeziji ne vedo, kaj bi rekli, da pozabljajo, da je človek s svojim celotnim notranjim življenjem, živi in konkretni človek, določen del te objektivno obstoječe stvarnosti, in kakor lahko neki pisatelj preučuje zakonitosti in spremembe v družbi, ki je za sebe organizem v sociološkem pomenu besede, tako lahko drug pisatelj raziskuje tudi spremembe v notranjosti živega človeka, ki je organizem za sebe, ker se sam poraja in sam umira. To psihološko enoto, živega in konkretnega človeka, izločajo iz razmišljanja v literarni teoriji. V mislih jim je samo človek kot del družbene skupnosti, človek kot družbeno bitje, nič pa jih ni skrb za tisto, kar je človek intimno, za tisto, kar se dogaja v človekovem duševnem življenju, za tisto, kar je od enega človeka do drugega, če hočete, na neki način skrajnje individualno in kar je, tudi ko je najbolj individualno, še kakó družbeno pogojeno (...)

Kajetan Kovič:

Hotel bi reči nekaj o modernem in nemodernem v naši literaturi.

Poglavitni vprašanji vsake umetnosti v vsaki dobi sta kaj in kako. Obe vprašanji sta med seboj tesno povezani in, mislim, tudi množica pravih ali samo namišljenih vprašanj izhaja iz tega, ker ju neorgansko ločujejo. Gre torej v vsakem času za novo vsebino in novo obliko, in sicer ne, to ponovno poudarjam, za posebni kategoriji, temveč za nujno enotnost, ker je povsem naravno, da more biti vsebina šele oblikovana vsebina, oblike pa brez vsebine sploh ne more biti.

Ta baje znana in stara spoznanja sem poudaril, ker se kljub temu, da so znana in stara, dogaja, da jih zanemarjajo in ločujejo vsebino od oblike. Napačno je po moji misli to, da nekaterikrat obliko zamenjujejo s tehniko. Naučiti se pisati gladke trohejske ali jamske stihe, doseči neko vrsto tehnike prostega stiha, navaditi svoje možgane, da ustvarjajo tako ali drugače bolj preproste ali bolj ekstravagantne metafore ali figure, iskati in najti posebne rime — vse to je mogoče. To je vaja, vztrajna vaja, vsega tega se je mogoče naučiti in se je treba naučiti, ne more pa se človek naučiti, da bi bil pesnik!

Pridružujem se mnenju, da vsak pesniški doživljaj prinaša s seboj tudi svojo obliko. Pesnik ne vprašuje, ali naj piše v jambih ali v prostem stihu, ali bo uporabil rime ali jih ne bo, ali bo moderen ali ne. Zato se vprašujem: od kod potem ta (morda prividna) napetost med tako imenovanimi modernimi in tako imenovanimi nemodernimi? In kaj je moderno, kaj pa ni moderno? Če so vprašanja že zastavljena, je treba odgovoriti nanje.

Najprej nekaj besed o prvem. Napetost je nastopila po znanem razvoju od tako imenovane krampovske poezije prvih let po vojski, čez medigro ljubezenske lirike vseh možnosti, do sodobne moderne poezije, ki ima morda že nekaj domačega izročila, predvsem pa ima zglede na zahodu. Na zahodu je moderno to ali ono. Ali recimo, bilo je moderno to ali ono, in če hočemo pisati moderno, moramo pisati tako, kakor pišejo tam. Vse drugo so povedali že pesniki od Homerja do romantike. Morda s temi stavki nekoliko pretiravam, toda vsekakor nič bolj kot nekatera, morda ne povsem domišljena modernistična prizadevanja. Če zastavimo vprašanje globlje, bomo morda ugotovili, da gre izključno za nesporazum. Želel bi vsaj, da bi bil nesporazum. Preden pa odgovorim, moram povedati svoje mnenje o funkciji umetnosti, ki bi se kratko glasilo: pričevanje človeka o človeku za človeka.

Pesnik, ki misli, da tako imenovana konvencionalna pesniška sredstva niso več primerna, da bi v današnjem svetu izrazila ves čustveni, domišljijski in morda celo podzavestni človekov svet, je vsekakor na pravi poti, če pri tem ne pozablja na tretji člen verige, t. j. da je umetnost ne samo človekov proizvod, temveč tudi namenjena človeku. Čeprav ima naš »jaz« sto ali več obrazov, v nekem trenutku kažemo samo en »jaz«, in kljub vsem znanstvenim dognanjem in atomski dobi ljudje še vedno poznajo žejo, lakoto in ljubezen, umirajo in se porajajo. Dejansko življenje ljudi ni ravno tako spremenjeno, kot se morda nekaterim zdi, in tega dejanskega življenja ekstremistična moderna umetnost ne izraža. Velik nesporazum je torej v tem, če nekdo misli, da bo o človeku povedal toliko več, kolikor manj bo njegova izpoved dostopna temu človeku.

Če po vsem tem preudarim, kaj je moderno, ne morem najti drugega odgovora kot: moderno je biti človek. (...) Moderen je naš čas, če hočete drug izraz, naša stvarnost, in tisti, ki jo bo zares razumel, bo moderen, tudi če bi v utripanju življenja čutil ritem heksametra.

In še to: tisto, kar bo resnični izraz človeka tega časa, torej tisto, kar bo po našem moderno, bo hkrati ostalo, bo na neki način večno. Vse večne umetnine pa pomenijo izpoved človeka človeku, in kolikor globlja je ta izpoved, toliko bolj je večna.

Čeprav obstaja naš modernizem že nekaj desetletij (s tem mislim predvsem na beograjskega), ni ustvaril močnih umetnin, na katere bi se lahko naslanjal pri svojih neutrudnih prizadevanjih, da bi obvladal umetnost in si zagotovil monopol na tem področju. Ker bojavniki za modernizem nimajo takih del, so bili spočetka prisiljeni, pozneje pa jim je to prešlo v navado, da si kdaj pa kdaj izposodijo od drugod ali pogrejejo iz preteklosti ali pa sami skujejo in pošljejo v promet nekaj, kar je podobno teoriji in okoli česar je mogoče ustvariti mit. Nekatere izmed teh tako imenovanih teorij in mitov toliko ponavljajo in vlačijo naokoli, da si jih je res treba pobliže ogledati.

Danes je najbolj aktualna ena izmed teh teorij, ki bi jo lahko imenovali atomsko. (...) Začenja se nekje s kvantno fiziko in z Einsteinovo relativnostno teorijo, končuje pa s trditvijo, da je podoba tega sveta, ki jo vidimo iz različnih vidikov, protislovna in atomizirana. »Za na novo osvojene stvarnosti,« pravi Bihaly, »naš razum v svoji dosedanji obliki, naš tradicionalni postopek pri raziskovanju ne ustreza več.« S tem se odpirajo duri povsem nedoločnemu iracionalizmu, razumu pa se izkazuje pogrebna počastitev s priznanjem, da ga je on pripravil. Ne moremo govoriti, nadaljuje Bihaly, o stvareh, kakršne so, temveč samo o stvareh, kakršne se kažejo. V tem vidi analogijo z razvojem modernistične umetnosti, in ne samo analogijo, temveč tudi obrazložitev, in to je hkrati zaslutena obsodba umetnosti, ki ni modernistična in ki se z nekim imenom, morda napačno, imenuje realizem.

Z znanstvenega vidika je vse to atomsko razlaganje, polno panike brez podlage, le zmedena popularizacija, smešna v svoji samovoljnosti in sestavljena s precejšnjo mero mistifikatorskih prvin. Filozofsko je to na novo napihnjena ena izmed zastarelih oblik idealizma, s katerim je Lenin obračunal v »Materializmu in empiriokriticizmu«. Cepljena na umetnost se more ta teorija z atomskim Pegazom vzdrževati samo zato, ker na široko odpira vrata misticizmu, ki so mu naklonjene neke družbene plasti, in sicer ravno tiste plasti, ki so na zahodu najboljše porabniki umetniških izdelkov, v naši deželi pa se jim, mimogrede rečeno, katerikrat posreči, da tudi presojujejo umetnost.

Za dopolnilo obstaja še druga teorija, ki prihaja na pomoč prvi. To je pe vojni prvi poslal med ljudi Oskar Davičo, toda tudi to je prevzel in jo ilustriral z mnogimi primeri Oto Bihaly-Merin. Ta teorija je bila sestavljena z namenom, da bi opravičila pojav in povodenj nekih nerazumljivih tekstov, ki so jih nekateri realistični grešniki imenovali »protičloveške blodnje« — ta teorija izhaja od trditve, da

sodobniki nikoli ali skoraj nikoli niso bili zmožni razumeti svojih genialnih prerokov, ki so tako bili obsojeni, da se obrnejo k prihodnosti in dobijo priznanje šele od nje.

Bihaly je navedel cel spisek primerov. (...) Toda težko si je zamisliti, kako dolg bi bil Bihalyjev referat, ko bi bil v njem naštel tudi primere, ko so sodobniki razumeli svoje pesnike, in tiste tisoče in tisoče primerov, ko so po pravici zavrgli nesmiselna natepanja. Vendar je tudi brez teh primerov jasno, kako neresna in zgrešena je v našem času ta teorija o odporu sodobnikov. Dejansko je ta odpor v preteklosti prihajal od vladajočih plasti proti revolucionarnim glasnikom novih razredov. Nihče pa ne ve, kateri je ta novi razred, ki bi ga hoteli predstaviti naši modernisti — če ne upajo, da se bo kolo začelo obracati nazaj.

(...) Ker je očitno, da spisi naših modernistov niso mogli najti bralcev med množicami in tudi nikjer drugje kot v ozkih krogih izobražene buržoazije, je bilo treba tudi to nekako obrazložiti, podati nekakšno teorijo. In dali so jo — množice so same krive, pravijo. Bihaly je to seveda izrazil previdneje: »Saj ni niti čudo,« pravi, »da se milijoni tistih, ki se šele prebujajo iz nepismenosti, iz družbene in kolonialne podjarmljenosti, ne ukvarjajo z njenimi zapletenimi prividi. V središču pozornosti širšega občinstva... so nogometni ali boksarski nastopi in ob njih umetnosti tehnične civilizacije.«

Kolikor to opravičilo ni zadostno, in očitno je, da ni zadostno, mu je mogoče dodati še eno postavko. Bihaly jo dodaja: »Morda umetnost niti v preteklosti ni kazala dosti obzirov do potreb ljudskih množic.« Ne vprašuje se, zakaj tega ni delala in kakšen je pomen vseh teh družbenih potresov, ki jih je preživljalo človeštvo in z njim umetnost. Zanimivo je, kako se naši modernistični teoretiki danes in tukaj složno ogibljejo vsega in spretno preskakujejo vse, kar je v zvezi z družbenim in razrednim, Zoran Mišić pa malo prezgodaj vzklika, da je z družbenim človekom končano: da je »bil človek v družbi pred nedavnim še edino goreče vprašanje; danes pa je vprašanje — človek v vesoljstvu.«

Ne vem, ali bodo ti ponosni ljudje našli kake nove bralce v vesoljstvu, h kateremu so obrnili oči — vem pa, da to njihovo pojmovanje umetnosti nima ničesar opraviti z demokratičnim in revolucionarnim, čeprav se predstavljajo kot ultrarevolucionarji. Dejansko je to le brezupno in nehumano aristokratsko pojmovanje, ki je že davno pokopano in ki so ga vzdignili iz groba kakor tudi druge duhove. (...)

Na enem izmed naših kongresov je bil govor o tem, kako hitro bi jo izkupil Balzac, ko bi se po naključju pokazal pri nas. (...) Toda lahko je Balzacu in lahko je Prévertu, Steinbecku, Caldwellu in dru-

gim, da so veliki pisatelji — ker niso imeli opraviti z našimi modernisti. Ko bi bili kaj imeli, bi bilo drugače. Naši mojstri bi Balzaca — če bi ne prisegel na njihovo zastavo — zavrgli zato, ker je tendenciozen; Steinbecka in Caldwella bi likvidirali kot naturalista, Manna pa bi potisnili v devetnajsto stoletje. Niti Hemingway bi ne odnesel zdrave kože: njega je že ob neki priložnosti nekdo izmed njih preklal — in sicer iz humanih razlogov (...)

Zdi se mi, da je naša delitev na realizem in modernizem nenaravna in vsiljena. Ta dualizem, ki so nam ga vsilili slovstveni politiki Finci-jevega kova, ni dosti plodnejši od, recimo, vsiljene enotnosti, katere primere in učinke poznamo. Lahko si zamislimo, da med tema dvema smerema obstajajo in nastajajo še druge, katerih pogledov in ustvaritev ne omejuje že vnaprej katera izmed obstoječih teorij.

Mislím, da je treba književnike osvoboditi nujnosti, da bi se že vnaprej vpregli v katerega izmed teh dveh vozov. Samo tako bodo tisti, ki imajo kaj povedati, mogli opravljati svoje delo, ne da bi jih motile pogostne zmede, kakršne neprenehoma ustvarjajo lažni preroki, ki v slovstvu nimajo kaj povedati. Ali je to mogoče doseči? Mislím, da so možnosti za to. Potrebni so nam pesniki, dobri in različni, če ne bodo različni, ne morejo biti niti dobri.

Borislav Mihajlovič:

(...) Teme, o katerih želim govoriti, izhajajo iz tega, ker se ne strinjam z nekaterimi postavkami v nekaj referatih. Govoril pa bom samo o njih, ker sodim, da je bil v referatih tovarišev Vidmarja, Zorana Mišića, Šinka in Otona Bihalyja-Merina povedan največji del tistih reči, o katerih sem tudi sam osebno mislil, da jih je treba ugotoviti in povedati na tem plenumu.

Tudi jaz bom prisiljen, omeniti del referata Miroslava Krležé, prisvajajoč si pri tem nekoliko nezaslužene srčnosti, da se z nekaterimi izmed njegovih postavk tudi ne bom strinjal, čeprav čutim do njega vse spoštovanje, ki mu gre. Postavka, s katero se ne strinjam, je tako imenovana in tako slabo imenovana kriza v sodobni svetovni in naši književnosti, ena izmed sicer mnogoštevilnih, pa tudi poglavitnih tem referata Miroslava Krležé.

(...) Mislím, da v našem slovstvu zadnjih deset do petnajst let predstavlja eno izmed najboljših in najplodnejših razdobj te literature. Iz dobe revolucije imamo tri pesnitve: Goranovo, Skendra Kulenovića in Radovana Zogovića; ne moremo izgubiti iz oči, da se je po

osvobojeju razplamenela velika romanopisna nadarjenost Iva Andrića z njegovima dvema romanoma; imamo rezko, gosto in zelo dobro prozo Mihaila Lalića, o kateri mislim zelo dobro, ne glede na to, da sem zdaj tisti, ki prenaša mačice iz enega tabora v drugega; razplamenel se je velikanski talent Oskarja Daviča; v Zagrebu je nastopila proza, kakršna je Marinkovićeve in Šegedinova; in naposled imamo mlado generacijo naših pesnikov, predvsem modernih ali, če hočete, modernističnih pesnikov, med njimi Vaska Popa in Miodraga Pavlovića, človeka, ki se ju ni mogoče ogniti, kadar govorimo o tej moderni poeziji.

(...) Krize v literaturi ni, in dobe, ki so podobne krizi, so najpogostejše tiste, v katerih se ustvarja dobra literatura. Vsaj meni se tako zdi.

Druga téma, tudi zabloda, o kateri hočem govoriti, je tisti imenitni prepisovalski — kakor pravijo — odnos do tuje literature, posebno do literature Zahoda. Neprijetno mi je, ker moram priznati, da se mi zdi, da je v malikovalstvu zahodne literature — sicer pa katere koli — zelo dosti provincialnega, zelo dosti kolonialnega, toda zdi se mi — misel je paradokсна, toda prepričan sem, da drži — da iz popolnega zametovanja evropske, posebej zahodnoevropske literature, iz njenega popolnega zanikovanja, štrlijo rogovi tudi provincialnega kompleksa manjvrednosti. Mislim, da je enako nesmiselno trditi, da v zahodni literaturi danes ni ničesar, kakor je nesmiselno trditi, da predstavlja ta literatura vse. Toda če gre za vpliv na literaturo, na našo sodobno, predvsem modernistično poezijo, potem moram reči, da si ne morem zamisliti zdaleč največjega dela naše literature od njenih prvih dni do danes brez vpliva tujih literatur. Saj niti ni naše in tuje literature; obstaja ena svetovna literatura v mnogoštevilnih jezikih. Kako si je mogoče zamisliti našo romantiko, ko bi ne bilo evropske romantike? Kako si je mogoče zamisliti naš realizem, ko bi ne bilo za čudo naneslo, da je nekaj pred njim in hkrati z njim obstajal evropski realizem? Kako si bomo zamislili Rakića in Dučića brez vpliva francoske poezije, kako si bomo zamislili Vojislava Ilića brez vpliva ruske poezije? Samo nekaj je samoniklih imen — in to ne pomeni, da so hkrati tudi najboljše. Njihov nastanek je mogoče samostojno pojasniti. Sicer naše literature ni brez svetovne literature. Zelo je bridko in žalostno, kolikor je žalostno: nikoli nismo bili kulturno središče sveta; morda bomo nekega dne postali. Skozi našo literaturo so tekli vsi kulturni vplivi, ki so se oblikovali v svetu; to nam je omogočilo dejstvo, da si svet ne oblikuje samo gospodarskega tržišča, temveč da je oblikovano — če morem tako reči — tudi literarno tržišče sveta. In nadalje, zavljo česa in kako naj bi bil smrtni in nekaj novi greh naše sodobne poezije,

da se giblje v ozračju, v duhovnem območju, v katerem se giblje sodobna poezija Zahoda? Seveda, nobeden izmed tistih, ki so v romantiki samo prepisovali, ni postal ne naš ne dober pesnik. Toda vsakdo, kdor je sprejel nekaj od splošnega evropskega, svetovnega, skupnega duha in ga presadil na naša tla — in taki so skoraj vsi, ki so kaj vredni — vsak tak je postal tako naš pesnik kot velik pesnik. (...)

Boško Novaković:

Hotel bi se povsem kratko pomuditi ob enem izmed vprašanj, ki je med središčnimi na tem zborovanju. To je vprašanje realizma, njegove sodobnosti ali nesodobnosti, njegove metodične zaostalosti ali omejenosti, njegove vloge v sedanosti in njegove prihodnosti. Tu bi takoj opozoril na dva momenta. Prvi je ugotovitev, da je realizem v krizi; drugi je močnejše ali šibkeje izražena pripravljenost modernističnih pisateljev, da ga sprejmejo in potrdijo, kar ni presenetljivo in ni treba, da bi bilo. (...)

Mislim, da je danes jasno, tukaj pa vnovič in odločneje poudarjeno, da zmeda, neka zmeda ob tem vprašanju izhaja predvsem iz tega, da se naše sodbe ne ujemajo. Nasprotniki realizma skušajo katerikrat njegovim zastopnikom vsiliti njegovo metodično omejenost iz devetnajstega stoletja, pa so pri tem prezrli, da danes, in ne samo danes, temveč že od začetka tega stoletja ali morda že od zadnjih desetletij prejšnjega ne gre več za tako imenovani kritični realizem. Ta je že davno prekoračen. Že Bora Stanković je vnesel nove prvine v njegovo strukturo.

Zato se povsem načelno ne morem strinjati z dopoldanskimi izjavami Elija Finciija. Tovariš Finci sodi, da naši današnji predstavniki realizma, tisti, ki so znani kot taki, glede na čas, ki ga izražajo, v svojem slovstvenem izrazu zaostajajo za Lazarevičem ali Matavuljem. Finci je navedel za primer Lalića in Čopića, zato se bom tudi jaz pomudil ob njima. V naš sodobni slovstveni izraz proza Mihaila Lalića in Branka Čopića ob vseh posebnih dejstvih, v katerih se razločujeta, prinaša nove označbe. To je psihološka predirnost, drugačen tempo, drugačen pristop k življenjskim sestavinam, dejavno ohranjeni in zato vidno delujoči odnos pisatelja kot bojevnika proti zlom nekega sveta in za luči prihodnjega, posebno pa v povezovanju prvin, ki niso ne faktografija ne omejeno slikanje, temveč tudi pesniško slutenje, psihološko potapljanje v skrivne globine človeškega bitja, česar ni mogoče doseči z navadnim realističnim postopkom. Cela vrsta naših sodobnih

pisatelj, ravno tistih, ki po svojih poglobitnih potezah pripadajo realizmu, zarisuje nove akcente v njegovem postopku.

Realizmu niso potrebni ne odvetniki ne zdravniki, brani se sam, ker se sam manifestira, ker je ustrežajoči izraz v mnogih, skoraj v vseh razdobjih, ker se zmerom pokaže izpod nanosov romantičnega in fantastike in mitov, ker je sopotnik tudi tedaj, ko ga ne iščejo, in tedaj, ko ga ne želijo. Začrtal se je v vsaki pristni umetniški podobi nekega sveta, ne samo pri Homerju, temveč tudi v Božanski komediji. Marx je nekoč rekel ob Balzacu: »Ni lahko razumeti teh modernih pisateljev.« Vsak pravi realist je tudi moderen pisatelj.

Temelj mnogih naših nesporazumov in nesoglasij pa je ravno v tem, da ne sprejemamo tega dejstva. Pogosto smo odločeni, da bomo stvar gledali frontalno: da bomo realiste razglasili za konservativne, moderniste pa ogradili s plotom iz bodeče žice, po kateri teče še tok z visoko napetostjo nepristopnosti. Zdi se mi, da je izključnost teh stališč tudi najnevarnejša zabloda cele te dileme »realizem — modernizem«. (...)

Boris Zihertl:

Namen tega plenuma vsekakor ni bil reševati določena vprašanja s področja estetike in književne kritike in o tem sprejeti določene sklepe. Od tega plenuma smo pričakovali, da bo navrgel posamezne probleme našega književnega ustvarjanja, ki terjajo nadaljnjo obdelavo v polemiki in razpravi. Kar smo od tega plenuma pričakovali, je neposredno soočenje različnih mnenj in stališč, ki se nanašajo na omenjeni dve področji. Sodim, da je plenum ta pričakovanja dokaj opravičil.

Kakor koli so že pomembne in tehtne ter zato za slehernega govornika na tem plenumu privlačne teme, katerim sta posvečena referata tovarišev Krleže in Vidmarja, se bom vendarle pomudil na nekaterih drugih, manj teoretičnih, a bolj kulturno-političnih vprašanjih. Prvič zato, ker bi ukvarjanje s takšnimi poglobitnimi vprašanji, kakor so pomen in smisel umetnosti, realizem in fantastika itd. vzelo preveč časa, določenega za to razpravo. Drugič zato, ker je bilo o teh vprašanjih v razpravi že precej govora. Tretjič zato, ker se mi zdi potrebno, da iz množice vprašanj, ki so bila sprožena na tem plenumu, izločim nekatera izmed tistih, spričo katerih najpogosteje pride bodisi do nesporazumov ali do načelnih nesoglasij v pojmovanju praktične kulturne politike.

Predvsem gre tu za vprašanje tako imenovane ždanovščine ali naše psevdointeligenčevščine, kakor je bilo rečeno v enem izmed referatov, prebranih predvčerajšnjim.

Po mojem mnenju gre za dve globoko različni razlagi ždanovščine.

Prva razlaga, na katero se menda nanaša izraz psevdointeligenčevščina, sloni na znani Leninovi postavki iz njegovega razgovora s Klaro Zetkin, ki je organsko povezana s stališčem, izraženim v Leninovem članku »Partijska organizacija in partijska literatura«. Ta članek je bil napisan petnajst let prej, leta 1905, in ga v svojem referatu omenja tovariš Šinko, pripisujoč mu čisto prigradni pomen, pomen članka, napisanega z gledišča praktičnih političnih potreb, kar povsem ne drži.

V razgovoru s Klaro Zetkin je Lenin poudaril: »Vsak umetnik, vsakdo, ki se smatra za umetnika, ima pravico ustvarjati svobodno, v skladu s svojim idealom, neodvisno od vsega«.

To pravico morajo komunisti priznati slehernemu književniku, hkrati pa morajo tudi zase zahtevati pravico, da odkrito, v skladu s svojimi načeli, kot organizacija in kot posamezniki, izražajo in branijo svoje mnenje o posameznih vprašanjih in pojavih v našem kulturnem življenju. Govoreč o pojavih idejnega razsula in kaosa na področju umetniškega ustvarjanja, poudarjajoč potrebo po idejnem boju zoper takšne pojave, je Lenin v taistem razgovoru rekel: »Mi smo komunisti. Ne smemo držati križem roke in pustiti kaosu, naj se razvija, kamor hoče.«

Pristaši prvega pojmovanja ždanovščine potemtakem zavračajo tako imenovano programatično estetiko in z njo povezano birokratično dekretiranje umetniškega ustvarjanja, se pravi, nadomeščanje idejnega boja na kulturni fronti z administrativnimi ukrepi in pritiskom. Birokratski pritisk, dekretiranje in administrativni ukrepi na področju umetniškega ustvarjanja — to je po njihovem mnenju ena izmed glavnih značilnosti ždanovščine, poleg drugih, nič manj bistvenih, o katerih sem govoril v svojem članku »Prispevek k razčiščenju nekaterih pojmov«. Toda za ždanovščino, po tem prvem pojmovanju, nika- kor ni bistven idejni boj zoper dekadenco in kaos v književnosti in umetnosti. Kaj imam za dekadenco, sem prav tako pojasnil v pravkar omenjenem članku.

Po drugem pojmovanju je treba za ždanovščino imeti sleherni marksistično priznavanje partijnosti, se pravi, objektivne družbene pogojenosti in smotrnosti umetniškega ustvarjanja, sleherni dvom o umetniški vrednosti raznih modnih smeri in manir, katere je tovariš Krleža v svojem referatu točno in izčrpno označil. Za ždanovščino imajo dostikrat celo dajanje prednosti klasični umetnosti, njeni le-

poti in popolnosti, ki sta ji zagotovili zgodovinsko trajnost. Mnoga dejstva pričajo o nestrpnosti, o nedemokratičnosti, ki prihajata do izraza v boju pristašev drugega pojmovanja zoper tako imenovano psevdoantiždanovščino. Še več, lahko rečemo, da je njihova težnja po monopolu v našem književnem življenju, združena s poskusi, da bi diskreditirali vse, kar se ne strinja z njihovim, pogosto zelo problematičnim pojmovanjem umetnosti in lepote, postala zdaj ena izmed resnih nevarnosti za razvoj naše književnosti in umetnosti. Hkrati so najrazličnejše protimarksistične teorije, ki uživajo v teh krogih domovinsko pravico, zlasti teorije o nadrazrednem pomenu in brezpartijnosti umetnosti, postale najprimernejše kritje za zelo zavestno partijno, in sicer reakcionarno partijno dejavnost na področju književnosti in umetnosti.

Z vprašanjem ždanovščine in psevdoantiždanovščine je dokaj tesno povezano vprašanje znanstvene in programatične ali normativne estetike, o katerem sta na tem plenumu razpravljala tovariša Ervin Šinko in Janko Kos.

Iz referata tovariša Šinka ni videti, ali zavrača ali priznava možnost in nujnost znanstvene marksistične estetike. Šinko trdi, da niti Marx niti Engels niti Lenin niso ustvarili znanstvene estetike, kaj šele nekakšen estetski kánon, poln imperativov, nekakšno novo normativno znanost. Mislim, da je tovariš Šinko s tem povedal samo pol resnice. Drži, da niti Marx niti Engels niti Lenin niso ustvarili nobenega estetskega sistema, ki bi bil podoben Kantovemu ali Heglovemu. Njihovo delo ni bilo nikdar usmerjeno izrecno na to področje. Pač pa so, zlasti Marx in Engels, nedvomno tvorcí znanstvene teorije družbenega razvoja, tako imenovanega zgodovinskega materializma, ki je edini lahko podlaga za graditev prave znanstvene estetike. Izhajajoč iz svojih znanstvenih spoznanj, sta nam v raznih kontekstih zapustila mnogo pomembnih misli o posebnih zakonitostih umetniškega ustvarjanja, ki nedvomno pomenijo pozitivno pridobitev znanstvene estetike. Glede možnosti in nujnosti znanstvene estetike se v glavnem strinjam z argumenti, s katerimi tovariš Kos brani eno in drugo. Želel bi pa poudariti: kakor sleherno znanstveno spoznanje, ki postane neločljivi del človeške vednosti o svetu, pomaga človeku, da se v tem svetu znajde, tako lahko postane tudi znanstvena estetika v nekem smislu normativna, če njene pozitivne pridobitve prodro globoko v umetniško zavest in postanejo njene neločljive sestavine. Samo o takšni normativnosti znanstvene estetike je moči govoriti in o nobeni drugi. Nobena revolucionarna pesem ne more nastati, če revolucionarni poziv ne najde odmeva v najintimnejših kotičkih umetnikovega »jaza«. Tega

odmeva ni moči ustvariti z nobenimi uradnimi ukazi in odloki. Ustvari ga lahko zgolj življenje samo, konkretni objektivni in subjektivni pogoji umetnikove individualne biti. Med objektivne pogoje te biti sodita tudi obseg in moč raznih idejnih vplivov, všteti seveda tudi idejni vpliv komunistov, marksistov. (...)

Na koncu bi se dotaknil še enega vprašanja, o katerem je bilo govora na tem plenumu, in sicer vprašanja o odnosu med umetnikom in ljudskimi množicami. S tem vprašanjem sta se zlasti ukvarjala tovariša Šinko in Bihaly-Merin.

Tovariš Šinko izhaja od Leninove postavke, da umetnost pripada ljudstvu, da pa je treba v ta namen najprej dvigniti splošno kulturno raven ljudstva. Ni dvoma, da je takšno stališče docela pravilno in da mora postati eno izmed glavnih vodilnih načel sleherne prave socialistične kulturno-prosvetne politike. Mimogrede rečeno: zdi se mi, da tovariš Šinko vendarle nekoliko podcenjuje naše ljudske množice kot potrošnike književnih del in da precenjuje nedostopnost velikih književnih stvaritev ljudskim množicam. Tovariš Bihaly si prizadeva, da bi s primeri dokazal, kako je v zgodovini vsak nov pojav v umetniškem ustvarjanju naletel na odpor občinstva, se razhajal z množicami, ter na tej podlagi sklepa, da tudi sodobni odpor zoper tako imenovane modernistične struje izvira iz konservativnosti in nedozorelosti občinstva. To je precej pogosta argumentacija teoretikov in praktikov tako imenovanega modernizma, na katere bistvene pomanjkljivosti je opozoril že tovariš Bogdanovič. Pa tudi iz primerov samih, ki jih navaja tovariš Bihaly, izhaja, da je treba vprašanje vselej postaviti konkretno: kdo, katere družbene plasti in krogi so bili v določenem času zoper kakega novega umetnika, kdo pa je bil zanj.

V zvezi s tem bi rekel nekaj o splošnem vtisu, ki sem ga dobil, ko sem poslušal referate na tem plenumu.

Malone vsi referati so se zelo obzirno ognili tako važnemu dejstvu v več tisočletnem družbenem razvoju, kakor je razredni boj in njegov odsev na posameznih toriščih človekove duhovne dejavnosti, všteti umetniško ustvarjanje. Videti je, kakor da imajo nekateri omenjanje tega dejstva za nespodobno, še zlasti pa se jim zdi to docela neumestno, kadar gre za umetnost in književnost. Iz ene skrajnosti smo padli v drugo: iz nekdanjega proletkultovskega relativizma tako imenovane socialne literature, ki je s svojim poudarjanjem razrednega momenta in z zanemarjanjem občil zakonitosti človeške biti in trajnega v umetniškem ustvarjanju privedel do negacije celotne kulturne dediščine človeštva, smo padli v zanikanje razrednega boja na področju kulturne dejavnosti, v vsesplošno proglašanje vseh umetnikov za revolucionarje in

borce za napredne ideale človeštva. Odveč je govoriti o tem, da takšno pojmovanje ne more biti v prid dosledno socialistični kulturni politiki.

Naj zaključim s problemom odražanja naše stvarnosti v umetniških delih, o čemer je bilo govora tako v referatih kakor tudi v razpravi.

Tovariš Bogdanovič je po pravici pripomnil, da se je o tej naši stvarnosti na tem plenumu govorilo dokaj abstraktno. Namesto tega so nas včasih precej obširno uvajali v probleme sodobne fizike, astronomije in psihologije. In res, ko bere razne proizvode naše »nove«, »moderne«, proze, romane in novele, dobi človek vtis, da je marsikaj kratko in malo prikrojeno po težah sodobne znanstvene, največkrat pa laži-znanstvene psihologije. Časovna in prostorna opredeljenost dogajanja izginja, z njo izginja tudi življenje, živi, konkretni človek, ki je bil vselej glavni predmet pravega književnega ustvarjanja. Naj mi tovariš Finci oprostí, toda zdi se mi, da so pisatelji, kakor sta Mihajlo Lalić ali Ivan Potrč, vendarle bolj zvesti tradicijam pravega književnega ustvarjanja, kakor pa razni lažiznanstveni eksperimentatorji v književnosti. Imam vtis, da mnogi naši novejši pisatelji kaj malo poznajo našo deželo in konkretno družbeno dogajanje v njej, ki je polno silno zapletenih psiholoških problemov med posamezniki, med ljudmi, ki žive in delajo v tej težki, a veliki stvarnosti prehodnega razdobja. In prosim, da tega ne bi razumeli kot predpisovanje receptov, temveč kratko in malo kot ugotavljanje dejstev.

Mladen Oljača:

(...) Takoj moram omeniti tovariša Fincija in tovariša Bihalyja. (...) Svoj čas sta hvalila Gerasimova, Gorkega, Šolohova, Leonova, celo Gorbatova in Simonova. Značilno je, da teh nekaj dni na tem plenumu s tega področja ni bil omenjen prav noben pisatelj, noben umetnik, čeprav »Tihi Don« ali »Poraz« ali tehnika Leonova niso kar tako. Ali mladostne povesti Maksima Gorkega, ali Babel itd. Nikakor ne gre, da bi zapostavljali te reči, in mislim, da morejo pisateljem naše dežele pomagati več kakor neki zgledi, ki jih iščejo na drugi strani. (...) Literatura ne živi od trenutka in tudi ne od bleska. Literatura ima v temeljih nekaj trajnega, lahko bi rekel nespremenljivega. Večna je edinole smrt. Skovanih bo še nešteto teorij in te teorije bodo morda izpodrinile nove teorije, smrt pa bo ostala trajno navzoča, dokler bodo na svetu ljudje in dokler bo čas. Smrt, ljubezen, sovraštvo in prekletstvo človeškega bivanja — saj to so teme literature. Smrt je namreč enaka tedaj, ko jo je povzročilo razbijanje atomskega jedra,

in tedaj, ko je prišla kot posledica tega, da so človeka natakneli na kol. (...) Čas je že, da se nekoliko zresnimo in da se literaturi približamo brez postranskih namenov. Zato bom danes kakor Nehru v politiki tukaj razglasil načelo sožitja v literaturi.

Zakaj naj bi bil neki pisatelj dober in zakaj bi moral biti dober samo zato, ker o sebi trdi, da je realist, in zakaj naj bi bil neki pisatelj slab, če trdi, da pripada modernizmu? To je laž. O pisateljih ni treba soditi po tem, kako se razglašajo, temveč po tem, kako se kažejo kot ustvarjalci. Zame je odločilno samó delo. Uživam ob poeziji Oskarja Daviča, ki ga imajo nekateri za modernista, medtem ko ob nekaterih delih realistov ne uživam. (...) V vsaki dobri umetnini je navzoča neka nevidna, rekel bi: čarobna moč, ki deluje na naša čutila, na naša ušesa, na naše oči, na naše možgane, neka sila, ki povzroča trepetanje, ki nas giblje naprej ali nazaj, ki nas stresa kakor energija. To trepetanje, povzročeno v moji notranjosti, je edino znamenje o vrednosti umetnine. To je hkrati tudi edino merilo, po katerem se ravnam pri presojanju.

(...) Največ besed je bilo tukaj povedanih o poeziji, in ne brez razloga, ker se mi zdi, da je v poeziji tudi največ blodenja. Naša proza je — na mojo osebno srečo in na srečo naših pripovednikov — bogme čvrstega zdravja. Vzemite Krležo, o katerem so govorili vsi, pa bom kajpada tudi jaz, Andrića, Čopića, Dobrico Čosića, Kosmača, Voranca itd. To so čudovita dela. Poezija je tako zelo svobodna, da lahko postane celo nesmiselna, medtem ko mora proza vedno nekaj povedati. Nobenega prozaika ni, ki bi smel slepiti bralce. Če proza ničesar ne pove, ponižuje sama sebe. Vprašanje je samo v tem, kako kaj pove. Glede tega bi se strinjal s tovarišem Bihalyjem, da hodijo nekateri v globino, nekateri pa v širino. Dostojevski — globina, Remarque pa — tisto drugo; Kafka — globina, Traven — neki zunanji trenutki. Obstaja pa še neskončno dosti drugih raznoličnosti. Vzemimo vprašanje opisa v proznih delih — takó vsakdanje vprašanje. Balzac porablja cele strani za opise, figure, primerjave, Stendhal pa je napisal več knjig kakor primerjav. (...)

Nadalje — površnost slovstvene kritike. Tu izvzemam tovariša Mihajlovića. Želel bi, da bi imeli večje število slovstvenih kritikov, ki skušajo doumeti duha slovstvenega dela, ne njegove črke, kritikov, ki bodo nad slovstvenim delom razmišljali vsaj stoti del tistega časa, ki ga je nad tem delom porabil pisatelj, preden ga je ustvaril. Naša slovstvena kritika v svojem večjem delu jemlje pisatelja kot hudodelca, ki se je pregrešil proti veljavnim postavnim predpisom, namesto da bi se potrudila in razbrala vse činitelje, ki so vplivali na pisatelja in na

porajanje njegovega dela. Tu je treba imeti malo več plemenitosti in malo več srca. Jaz si kritika zamišljam kot pesnika. Zame je pravi kritik samo tisti, ki se dela loteva kot pesnik.

(...) Nisem privrženec teorij, ki trdijo, da je prava umetnost nedostopna širokim ljudskim plastem. Znano je, da je Flaubert preziral množico, ki ga je naredila slavnega. Znano je, da prava umetnost zmerom najde pot do srca občinstva. (...)

V Jugoslaviji imamo danes na stotine slovstvenih krožkov, kulturno-umetniških društev, knjižnic, častniških domov in drugih ustanov, v katere gotovo prihajajo naše knjige. Nihče ni kriv pisateljem, ki ustvarjajo tako, da jim je ob njihovem delu potreben še prevajalec v srbsčino. Treba je odkrito povedati, da so nekateri ljudje, ki se ukvarjajo s književnostjo, pa bodo morda končali kot knjigovodje. Toda nedvomno jasno je, da je treba nekaj narediti tudi za razvijanje in poglobljanje zavesti tako imenovanih ljudskih množic. Primerilo se mi je več reči s temi »ljudskimi množicami«. Recimo, srečal sem se z njimi na poti v Skopje. Pogovarjamo se v vlakcu, kajpada, o — športu. In jaz se delam, kakor da se razumem na šport, in razpravljam o naši državni nogometni reprezentanci. V oddelku je nastalo prijetno ozračje. Eden izmed besednikov razlaga, koliko meri v višino naš srednji krilec Horvat, koliko Mitić, jaz pa se vtaknem vmes z vprašanjem: »Dobro, koliko centimetrov pa meri Krleža?« Odgovor se je glasil: »Ta ne igra v naši državni reprezentanci.« (...) To je del občinstva, o katerem je tovariš Bihaly upravičeno govoril in ki ga je treba vzdigniti na višjo stopnjo, ki ga tudi sama literatura vzdiguje na višjo stopnjo.

(...) In na koncu — meje svobode. Revolucija se razvija in štiti najprej sebe, potem šele vse drugo. Ne vem, od kod jemljejo nekateri tovariši pogum in trdijo, da so kot pisatelji svobodni. Jaz tega koraka iz kraljestva nujnosti v kraljestvo svobode še nisem storil, in mislim, da ga ne bodo mogli storiti še niti moji vnuki. Komunist sem, in s tem je takoj rečeno, da sem žrtvoval delček svoje svobode. Svoboden sem samo toliko in do tiste stopnje, kolikor sem zmožen doumeti nujnosti zgodovinskega gibanja. Tem nujnostim sem zavestno pokoren in njim kot pisatelj zavestno želim služiti. Zatorej bom kot pisatelj zmerom izbiral tiste teme, tiste motive in tiste navdihe, ki bodo na splošnem področju razvijanja revolucije pomenili vsaj kak milimeter naprej. Tudi če bom v očeh prihodnjih rodov smešen, telažim se s tem, da nihče ne bo mogel zanikati, da so bili moji nameni plemeniti, in da nihče ne bo mogel zanikati moje človečanske pobude.

Zaključne besede Josipa Vidmarja:

Tovariši in tovarišice, ta naš pogovor je pri kraju. Nihče ni pričakoval, da se bomo o nekaterih rečeh sporazumeli, da bomo sprejeli kako resolucijo ali da bomo sploh prišli do kakšnih dokončnih rezultatov ob katerem koli vprašanju. Take resolucije nismo nameravali predložiti in je tudi ne bomo predložili. V nečem pa, mislim, smo si lahko vsi edini: to naše razpravljanje je bilo povsem svobodno, iskreno in v pravem pomenu besede posvečeno vprašanjem, ki zadevajo našo literaturo. Mislim, da je treba poudariti, da je tu vsakdo mogel govoriti povsem odkritosrčno. Če pa kdo ni govoril odkritosrčno, je to njegova stvar, ne stvar naše organizacije ali kakega pritiska. Mislim, da je treba to poudariti.

Drugič, mislim, da lahko trdim, da je bil naš pogovor na precejšnji višini, da smo si tu izmenjali množico misli, da tu sicer nismo ob nobenem vprašanju prišli do kakih dokončnih zaključkov, pa smo vendar zastavili in pojasnili veliko vprašanj, ki nam zastavljajo naloge in s katerimi živimo vsak dan. Tako nam je bilo pomagano, da razčistimo mnoga vprašanja, da si pojasnimo mnoge reči in da, če lahko tako rečem, individualno opravimo z njimi.

Plenum je nadalje važen tudi zato, ker smo na njem imeli priložnost, slišati živo besedo posameznih govornikov, ki so pred nami zastopali in razvijali svoje misli. Tako smo se jim mogli približati veliko globlje, kot če bi samo brali njihovo pisanje. To je hkrati veliko bolj zanimivo. Vrh tega se bodo iz tega pogovora razvili nadaljnji pogovori, prišlo bo do nadaljnjih sestankov in razpravljanj. Ne mislim, da bo ta plenum važen za povzdigovanje novih talentov ali naše literature, pač pa bo važen za povzdigovanje kulturne zavesti in kulturne ravni ljudi, ki pišejo. Če ste dobro poslušali referente iz raznih republik, ste razen tega lahko opazili, da se v izhodiščih vendarle nekoliko razločujejo, da vendarle obstaja, na primer, tradicija beograjskih pisateljev, ki je povsem drugačna kot tradicija slovenskih pisateljev, in da ima ta tradicija kajpada veliko vlogo tudi v problematiki, o kateri smo tukaj govorili. Prav tako se razločujejo hrvaški in srbski pisatelji itd. Te razločke je treba spoznati, treba jih je sprejeti in treba je z njimi računati, za nekatere reči jih je treba celo izkoristiti. O tem zdaj ne bom govoril, ker bi nas odpeljalo predaleč. Hočem samo povedati, da je tako seznanjanje zelo važno in zelo koristno.

O organizaciji tega plenuma bi rekel samo nekaj, kar bi bilo treba, mislim, prihodnjič upoštevati: mislim, da je bil program plenuma preširok. Tu je govoril vsakdo o svoji problematiki. Prihodnjič bi moralo

deset, dvanajst ali kolikor koli govornikov govoriti o isti temi, vsi o isti problematiki. Tako bi se eno vprašanje mnogo močneje osvetlilo z reflektorji z vseh strani. Mogoče bo tak način dela veliko koristnejši in zanimivejši, preizkusili ga bomo.

Vsekakor lahko rečemo, da je začetek dober. Upamo, da bomo prihodnjič slišali še boljše referate in razpravljanje na še višji ravni. S tem bomo uresničili nekaj, kar je važno ne samo za nas, temveč nekaj, kar bo odšlo s tega našega foruma v časnike, v časopise, med občinstvo. Saj pravo delo naše Zveze je ravno povzdigovanje kulturne ravni našega ljudstva. Prizadevali si bomo, da bo to delo kar najbolj intenzivno in da bo našlo kar najbolj ugodne oblike. S tem zaključem ta naš sestanek.