

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

Konec poezije kot > literature < ?

Ernesto Grassi: (roj. 1902), bil je prof. v Freiburgu, Rimu, Berlinu, Zürichu, Santiagu de Chile, Valparaisu in Münchnu, kjer zdaj živi upokojen. Ustanovitelj »rowohlts deutsche enzyklopädie.« Pomembnejša dela:

Il problema della metafisica platonica, 1933 (Problem platonistične metafizike)

Il problema del nulla nella filosofia di Heidegger, 1937 (Problem ničā pri Heidegggrju)

Verteidigung des individuellen Lebens, 1947 (Zagovor individualizma)

Vom Ursprung der Geistes- u. Naturwissenschaften, 1950 (O izvoru duhovnih in naravoslovnih znanosti)

Die Theorie des Schönen in der Antike, 1962 (Teorija o lepem v antiki)

Humanismus und Marxismus, 1973 (Humanizem in marksizem)

1. Se področje lepega in umetnosti pokriva?

AKTUALNOST UMETNOSTI

Ernesto
Grassi

Umetniški pojavi in z njimi povezani problemi zbujaajo danes širše zanimanje kot kdajkoli doslej. Razstave še nikdar niso bile tako obiskovane in diskusije — posebej o sodobni umetnosti — so komaj kdaj tako vzburile duhove in jih iztrgale brezbriznosti; komaj kakšno religiozno, socialno ali politično vprašanje — vsaj v našem zahodnem svetu — veže človeka toliko, zato pa je slišati, da je umetnost mnogim zamenjala religijo. Kako je to mogoče in kje je skrita ta možnost umetnosti? Novoveška umetnost, se pravi tista od italijanskega humanizma dalje, je vedno možna razlaga predmetov, dejanj in odnosov. Umetniku, ki ima oko za neodkrite vidike realnosti in jih ume razbrati in izpeljati iz zaprte, nesmiselne in neizdiferencirane mnogoteroosti dogodkov, omogoča današnji čas posebno področje dela in poseben pomen.

Vsezajemajoči svetovni načrti, ki so jih narekovali višji cilji, in vse doslej veljavne dogme so izgubile splošno veljavnost, vendar ne zaradi skeptične ali »eksistencialistične filozofije«, ki je še posebej odsev in izraz duhovne klime. Kot nikdar doslej je namreč sodobni človek izpostavljen množici *možnih* razlag, dejanj in odnosov, ki so na prvi pogled vsa sprejemljiva. Umetniška vizija in umetniški izraz, ki sta sposobna odkrivati smisel stvari, služita določeni duhovni situaciji in ustrezata aktualni potrebi.

UMETNOST V EKSISTENCIALNEM POMENU KOT UPODOBITEV RESNIČNOSTI

Ker je sleherna človeška dejavnost oblikovanje v najširšem pomenu besede, oblikovanje nas samih in sveta okrog nas, uresničuje umetnost v zavestnem oblikovanju sveta nedvomno neposredno funkcijo. Skušnjava umetniškega ustvarjanja nudi osnovne modele, predstavivne oblike, v katerih sprejemamo vtise zunanjega sveta, jih razčlenjamo in dojemamo smiselne zveze med njimi. Že zato ni mogoče gledati na umetnost kot na golo povzemanje realnega, saj bistveno prispeva k oblikovanju naših dojemanj in opazanj. V tem smislu umetnost ni idealizirana predstava ali prikaz realnosti, ki se ji v določeni meri upira; pripadamo resničnosti, ta pa se v nas in skozi nas naknadno uteleša. Človeške zavesti ni pred izkustvom niti ga ne presega, ampak nastaja in raste z našimi postopki in namerami in s tem uteleša resničnost, ki je vanjo prvotno vključena in jo hkrati transcendirata.

Kateri stopnji, kateri posebni obliki zavesti in strukturi resničnosti tedaj ustreza umetnost? Naš obstoj se godi predvsem pod neposrednim pritiskom resničnosti, ki jo moramo določiti in obvladati. Oboje pomeni našo eksistencialno uresničenje. Ko Carlo Argan interpretira ideje arhitekta Gropiusa in Bauhauusa, piše, da »umetnost izvira iz življenja, iz običajnega, vsakdanjega odnosa človeka in stvari, s katerimi živi in jih uporablja, od skromnega, nenehno izpopolnjujočega se orodja pa do stavbe in mesta — funkcionalne, življenje skupnosti določujoče zveze hiš, in do postavitve posameznih vidikov organiziranega sveta.« »Arhitektura prikazuje graditeljsko dejavnost zavesti, pojasnjuje nejasno predstavo sveta. Je delo človeka za človeka, navoče v slehernem dejanju naše eksistence; razvija in pogojuje življenjska razmerja človeka do resničnosti... je drugo telo, ki si ga ljudje ustvarjajo za potrebe višjega, ne več naravnega, pač pa zgodovinskega, socialnega življenja«.

Umetnosti torej ni mogoče več jemati kot izraz genialnosti maloštevilnih ljudi ali kot luksuz; imeti jo moramo za enega odločilnih vidikov človeškega bivanja in jo razumevati v tej funkciji. Vprašanje umetniške ustvarjalnosti in njene razlage stopa nedvomno vedno bolj v zavest sodobnikov in na vsa področja človeškega bivanja, od industrijskega oblikovanja do urbanizma.

JE OBSTOJ UMETNOSTI NEKAJ SAMOUMEVNEGA?

Ali je umetnost v današnjem estetskem pomenu besede obstajala od nekdaj? Vprašanje zahteva pritrdilen odgovor. Takó v znanosti o umetnosti redno uporabljajo označitev »prazgodovinska umetnost«, kopije jamskega slikarstva iz človekovega praobdobja, ki prikazujejo živali, ljudi, magične predmete in dejanja, pa so hranjene v umetniških muzejih. Treba bi bilo premisliti, če pri tem ne gre za razumevanje teh slik kot umetniških del, ki to niso nikdar bile, ne z vidika ustvarjalcev ne po izvedbi.

Vprašanje ni odveč, saj zahteva odgovor, da preverimo osnove, na katerih so zasnovani umetniški kriteriji pri razvrščanju in oceni takšnih likovnih stvaritev. So svetovi in kulture, v okviru katerih niso nikdar obstajala pa

tudi niso mogla obstajati umetniška dela (v pomenu, kot jo ima ta beseda v novem veku): mislimo na mitske svetove, ki niso bili samo v pradavnini, ampak so se pojavljali vedno znova npr., v krščanskem srednjem veku. Prav delom iz tega časa velja danes največja pozornost; objavljajo jih često v velikih nakladah in jih brez izjeme obravnavajo kot umetniška dela«. Takšna ocena bi bila še pred sto leti nesmiselna, saj si tedaj ne bi bilo mogoče zamisliti, da bi bil ljubitelj umetnosti v 20. stol. više postavil znova odkrite otonske iluminacije kot Rafaelovo umetnost. Takšni primeri kažejo na kategorialno omahljivost in kličejo k premisleku naših ustaljenih predstav o umetnosti.

Malraux je pokazal, da bi bilo napačno opazovati Kristusa iz Monreala (se pravi, bizantinski mozaik) v okviru istih kategorij, s katerimi opredeljujemo slike iz novega veka kot umetniška dela. Slednje opazujemo po njegovem mnenju vedno ob zavesti, da je pred nami fikcija, »iluzija v ideal privzdignjenega sveta«. Kristus iz Monreala je religiozna resničnost. »Sleherna fikcija se začne z ‚vzemimo, da . . .‘ V Kristusu iz Monreala pa ni nikakršnega ‚vzemimo, da‘ kot tudi ne v Giottovem Srečanju pri zlatih vratih. Že v Lippijevih ali Botticellijevih Madonah pa se začne pojavljati nekaj takega, medtem ko je Leonardova Madona že v celoti takšna. Giottovo Križanje je pričevanje, Leonardova Zadnja večerja pa je vzvišena pripoved. V 13. stol. je bila ta funkcija še povsem zunaj področja religiozne umetnosti«. (A. Malraux: *Psychologie der Kunst, Das imaginäre Museum*. Rowohlts d. E. 39, 1957, p. 59).

Sakralno naravo teh del pojasnjuje dejstvo, da se v tistih časih niso spraševali po »lepoti« slik, niti po tem, da so bile na nedostopnih, slabo osvetljenih ali celo popolnoma nevidnih mestih. Naj zdaj rečemo, da Giottova dela ali Kristus iz Monreala niso bile umetniške stvaritve ali pa so to vendarle bile, pa jim naše ustaljene kategorije ne morejo biti pravične?

D. H. Kahnweiler piše v delu *Meje zgodovine umetnosti* naslednje: »Egipčanski kipar je želel ustvariti Izidin lik, srednjeveški Kristusovega. Z umetnostjo so razumeli preprosto obrtniško spretnost, obvladanje naloge. Res so ustvarjali, kar danes imenujemo umetniška dela, estetsko dobra, saj so bili umetniki nadarjeni ljudje, ki so v svoja dela vnašali lepoto. Vendar so to delali nevede . . . Na drugi strani pa takratni opazovalci zanesljivo niso mogli gledati teh svetih podob hladnokrvno kot ‚estetske predmete‘, saj so se k njim obračali v gorečih molitvah in z drhtečim strahom ter spoštovanjem. Dejansko je najti izraz ‚umetnost‘ v spisih zahodnega srednjeveškega sveta le v smislu ‚spretnosti‘«.

TEORIJA UMETNOSTI IN ESTETIKE

Dosedanja razmišljanja nas vodijo k vprašanju, ali teorija o lepem v antiki, predmet našega razmišljanja, sploh pomeni enosmiselno temo. Nagnjeni smo k temu, da izenačujemo pojem umetnosti s pojmom lepega v tistem smislu, kot to delajo klasične zgodovine estetike — (npr. J. Walterjeva ali E. Müllerjeva, če navedemo samo dva primera) — in menimo, da se z razpravljanjem o lepem v antiki začena »estetika« v novoveškem pomenu te besede.

Raziskati bi bilo treba, koliko je utemeljeno enačenje lepega z umetniškimi deli in ali ne pomeni prevzeta tradicionalne sheme. Odgovor na to vprašanje je pomemben, sicer je nevarno, da bi razprave in teorije o lepem imeli za prispevke k teoriji umetnosti in estetike, čeprav nimajo z umetnostjo nikakršne zveze.

Zato nastane vprašanje: Kdaj se začne umetnost pojavljati kot nekaj samostojnega glede na lepo? Kaj je sploh v antiki prvotno področje lepega? Pojasnitev teh vprašanj je izrazito sodobna, saj velja 'estetično' za svet, ki nima nikakršne moči, ki bi zavezovala človeka; to je področje, ki ne zavezuje, saj daje zavetje pred strogostjo in resnobo resničnosti, kot je Kierkegaard v svojem delu *Ali, ali!* razložil esteticizem.

EKSISTENCIALNA RAZLAGA UMETNOSTI IN REAKCIJA NA ESTETICIZEM

Današnji čas je prinesel v nekaterih smereh sodobne umetnosti radikalen preobrat. Umetniško oblikovanje je samo po sebi postalo oblika človekove ustvarjalne moči — človekove poiesis; gre za sposobnost spreminjati resničnost, za zmožnost spremeniti jo v njeni neposredni danosti, ne pa jo transcendirati le z »razlaganjem«. Vse globlje spoznanje te resnice je pri umetnikih pripeljalo do temeljite kritike esteticizma.

Zanikujejo pesništvo »kot literaturo«, naznanjajo njen konec, umetniški dejavnosti pa pripisujejo vse obsegajoči eksistencialni pomen, njegov namen pa ni več estetsko »lepo«; umetnost in lepo se kot estetsko-literarni kategoriji ne pokrivata več. Človekova transcendenca se želi izražati v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Pri tem pa se po našem ločujejo tokovi sodobne umetnosti od tkim. novoveške umetnosti, ki se je začela z italijanskim humanizmom. V razlikovanju med novoveškim in »sodobnim« ni treba videti vrednostnega razlikovanja.

2. Konec poezije kot >literature<

BAUDELAIRE: PESNIK KOT PRIČA TRANSCENDENCE

Razpravljanje o razvoju razumevanja umetnosti v pesništvu, kakor je potekalo od Baudelaira prek Rimbauda in Lautréamonta, vodi k pomembnim sklepom. Da bi to pokazal, se bom v bistvenih potezah držal miselne poti neobjavljenega rokopisa Goffreda Jommija.

Odločilni motiv v Baudelairovem umetniškem mišljenju je prepričanje, da poezija ni nezavezujoča igra v fiktivnem svetu, ampak izvira iz globin človeške eksistence. Gotovo so tudi pesniki pred njim želeli razumeti pesniško besedo kot oblikujočo življenjsko moč; Baudelaire se je lotil poskusa — s svojimi deli, s svojo teorijo pesništva pa tudi s svojim človeškim položajem, skratka, s svojo celotno življenjsko prakso — pesništvo popolnoma iztrgati literaturi. Programatično izjavlja, da poezija korenini v telesu, v fizičnih sposobnostih, v življenju. »Poezija se glasbe dotika prek prozodije, njene korenine pa prodirajo v človeško dušo globlje, kot to zmore katera koli klasična teorija« (*Oeuvres complètes*, Paris 1954, s. 1383).

Če je poezija preobrazba resničnosti, transcendiranje obstoječega in pripada kot taka človekovemu bistvu, potem čisto »literarno« ne pomeni ustreznega izraznega sredstva; človekova transcendenca se more in mora uresničevati v množici drugih oblik. Temu spoznanju ustreza Baudelairova teorija dandyja. »Dandyizem je v dekadenci poslednji odsev herojstva.« (prav tam s. 908), kajti v »današnjem metežu utegne priti na misel nekaj deklasirančem, ogorčenim brezposelnim ljudem, ki pa so vsi obdarjeni z izrazno močjo da zasnujejo novo odpornejšo vrsto aristokracije, ki bo počivala na najbolj dragocenih, neuničljivih sposobnostih in nebeških darovih, ki jih denar in delo ne moreta združiti.« — »Vidimo, da dandyizem v določenem smislu meji na spiritualizem in stoicizem.« (prav tam 907). Baudelaire ve, da poezija in umetnost na splošno nikakor ne pomenita popolnosti človeškega; ker je prisiljen v izbor, se v umetnosti opredeljuje za poseg v resničnost in takole formulira naslednji pomembni stavek: »Nikakršen obzir, nikakršen lažni sram, nikakršne koalicije nikakršno obče soglasje me ne bodo prisili, da bi govoril v neprimernem žargonu tega stoletja, da bi pomešal črnilo z vrlino.« (prav tam, s. 1381).

Baudelairovi interpretaciji dandyizma ustreza tudi povsem nov slog: iznajdba gest, dejanj, besed, ki vedno znova oznanjajo pesnikovo navzočnost med ljudmi. To pomeni, da se pesnik preobraža v živo pričo transcendece, dokazuje svoj dar pri preseganju in preobražanju vsega. Dandy razkrajja in zatajuje vse, kar je že institucionalizirano in konstituirano, kar se kaže kot absurd. Tveganje, ki mu je pesnik izpostavljen, se ne izraža le v njegovem delu, ampak se neposredno in nenehno uresničuje, trpi in preživlja v njegovi celotni eksistenci. Gre za vprašanje doživljanja in uresničenja nekakšne oblike eksistence, ki se z besedo in dejanjem upira vsakdanji, konvencionalni realnosti. Dandyizem ne zahteva od pesnika — človeka, veččega »poiesis« iskanje zatočišča v umetnem vrtu »literature« (s tem bi ostala nedotaknjena globlja človekova resničnost, njegovo samouresničenje), ampak zavestno odrekanje umetniškimi zamejitvam in človekov angažma v celoti.

RIMBAUD: PRENOS POETIČNEGA DEJANJA IZ LITERARNEGA DELA V EKSISTENCO

Za Rimbauda je temeljno pesnikovo delo poetsko eksistiranje, kjer je pesem le trenutek v njegovem delovanju. Pesnik se mora predati razvoju celotne realnosti, da bi dosegel njeno in s tem tudi svojo popolnost. Zato postane pesnik delavec; Rimbaud je to skušnjo sam doživel. »Poetično dejanje, kolikor z njim eksperimentira in kadar ga uresničuje v svojem obstoju, vodi k drugačnim oblikam pesmi.« (Jommi).

»Dovolj prepevanja; obdržati je treba doseženo« (Oeuvres complètes, Paris 1952. s. 244), pravi sam sebi kot pesniku. Delo se spreminja v globljo obvezo, zaradi katere bo za vedno zapustil literaturo. — »Jaz! Jaz, ki sem se razglašal za čarovnika ali angela, ki sem se osvobodil sleherne morale, sem vrnjen zemlji z nalogo, da iščem in objamem *grob* resničnost! . . . Naj bo! Pokopati moram svojo fantazijo in svoje spomine! Prelepi umetniški in

pripovedni slavi bije konec!« V poslednjih besedah *Saison en enfer* izgovarja Rimbaud svojo najglobljo željo: »...in dopuščeno mi bo, da v enem telesu in eni duši občutim resnico« (prav tam, s. 246). Zato je prenehal pisati. *Saison en enfer* je njegovo pesniško delo, kjer gre nazorno za zapuščanje pesništva kot literature.

Za kasnejše pesništvo je ta zadnja poema pred njegovim dokončnim prestopom iz poetičnega dejanja v eksistenco nadvse pomembna, saj tudi ta želi biti antiliteratura, antiurnost. »Rimbaudova teza, skušnja in priča udarjajo odločilen preboj v tradicionalno razumevanje poezije. Razumevanje, po katerem je poezija bistveno vezana na literarno poemo, prihaja v krizo... S svojimi ne več literarnimi oblikami in sredstvi utegne učinkovati na realnost... Rimbaud je bil literat in je prenehal s tem, ni pa prenehal biti pesnik... Ena osnovnih potez sodobne poezije je nenehno odmiikanje od literature, celó poudarjanje njene nesmiselnosti, kadarkoli želi biti edini izraz poezije kot ‚pesniške‘ dejavnosti« (Jommi).

LAUTRÉAMONT: SAMO-ZANIKANJE POEZIJE

»Namen poezije mora biti praktična resnica,« pravi Lautréamont. Poezija je neposredna potrditev človekovih ustvarjalnih moči in njihovo utelešenje, ki nenehno gradi svoj svet. Odreči se mora subjektivnim doživljanjem, sentimentalnim solzam, da bi dosegla objektivno, da bi uresničila odnose med človekom in stvarmi — da bi služila resnici. Ta namen zahteva skupinsko delo nešteti, saj se resnica lahko izkristalizira le z njihovo pomočjo. »Minil je čas osebne poezije z njenimi relativnimi žonglerstvi in prigradnimi akrobacijami. Znova poiščimo nepretrgano nit brezosebne poezije« (*Oeuvres complètes*, Paris 1958, s. 377). — »Plagiat je nujen. Je del napredka; rabi avtorjevemu stavku, uporablja njegove izjave, briše lažno idejo in jo zamenjuje s pravo.« — »Poezijo morajo ustvarjati vsi, ne le posamezniki.« (prav tam, s. 386)

Nova usmeritev določa tudi obliko poezije. »Namen poezije je praktična resnica. Oznanja razmerja, ki vladajo med osnovnimi načeli in sekundarnimi življenjskimi resnicami.« Takó turi oblika nove poezije (*poiesis!*) ni več stih: »Ali naj pišem v stihu, da bi se ločil od drugih? Naj presodi ljubezen do bližnjega.«

Tako pri Rimbaudu kot pri Lautréamontu poezija kot človekova pripravljeno za transcendiranje opeva samo sebe, v istem trenutku pa se čisto »petje« razglašča za nezadostno, da bi lahko uresničilo to bistveno potezo človekove narave. Ko poezija zanikuje samo sebe kot delo, dosega pomen, ki presega meje pesmi. Pesniška dejavnost zajema človeka kot celoto. ‚*Chants de Maldoror*‘ niso »le« literatura, ampak želijo dopolniti za človekovo naravo bistveno transcendenco, zato ne morejo biti več »umetniško delo« v tradicionalnem smislu. Kot je želel Rimbaud, naj bi se s pomočjo poezije življenje preobrazilo v smeri dobrega in resničnega. Lautréamont velik del svojega prologa uporablja za to, da obsoja tisto poezijo, ki se omejuje na opevanje strasti. Pesništvo brez moralne vrednosti — to v tem primeru pomeni; brez smisla za obvladovanje resnice — je treba zavriniti.

NADREALIZEM KOT ANTLITERATURA IN ANTIUMETNOST

Pri tem se pojavlja svojevrsten problem: če ta umetnost noče več biti »literatura«, umetniško delo, se zdi, da ji ne preostaja drugega, kot da jo zvedemo na trenutek prakse, delovanja, politike. Posamezne futuristične, dadaistične, nadrealistične in programatične teze »angažirane poezije«, prav tako udeležba v političnih gibanjih, kot je komunizem, je mogoče razumeti samo s tega stališča.

»Nadrealizma«, piše Nadeau, »njegovi utemeljitelji niso razumeli kot novo umetniško šolo, ampak kot način spoznanja, predvsem spoznanja doslej še nikdar sistematično raziskanih področij podzavestnega, čudovitega, sanjskega, norosti, halucinatoričnih« stanj, z eno besedo, kot nasprotje logično urejenega — če k temu dodamo še vse fantastične in čudovite, širom po svetu razmetane stvari. Poezija ni več zabava nedoraslih in bolehnih efebov, ampak praksa, ki v celoti in izvorno odkriva osebnost in omogoča učinkovati na druge z doslej neodkritimi sredstvi. Pesnik je postal »navdihnjevalec«, ki ustvarja nova dejanja, neznane misli, spremenjeno življenje. Ne deluje več v slonokoščnem stolpu, ampak naravno, v vsakdanjem življenju, kamor je tudi sam vključen in od koder si nenehno želi novih spodbud« (Nadeau: *Historie du surréalisme*, Paris 1945, s. 88.)

Nadrealizmu je mogoče pripisati vzajemno protislovne težnje: z ene strani želi biti anti-literatura, anti-umetnost, zapustiti hoče področje »umetnosti« v tradicionalnem pomenu besede; z druge pa kot da se spreminja v novo poezijo, v novo likovno umetnost. Na poti k ne-umetnosti se zdi, da se znova približa umetnosti; ali pa je treba morda ugotoviti, da te stvaritve niso več umetniška dela? Kaj pa potem so?

Namesto »poetskih« oblik se pojavlja »écriture automatique«, narek nezavednega brez »umetniške kontrole«, brez »lepote«. Vendar se moramo varovati pred nespornimi, v katere pogosto zahajajo zgodovinarji umetnosti in celo branilci nadrealizma, ki ne razumejo njegove namene. Takó recimo ni več opravičljivo jemati pogosto navedeni Duchampov Odcejalnik za steklenice kot dokaz absurdnosti te umetnosti, saj to delo tudi ni ustvaril z namenom, da bi bilo umetniško.

Kaj je hotel Duchamp s to konstrukcijo — na to vprašanje odgovarja Nadeau: »Kaj je nadrealistični predmet? Posplošeno bi lahko odgovorili, da je to sleherni odtujeni predmet, sleherni stvar, ki stopa iz običajnih okvirov in jo uporabljajo za kaj drugega, kot za kar je bila namenjena, ali pa je to stvar, katere namen nam ni znan; se pravi: sleherni predmet, ki se zdi, da je poljubno ustvarjen samo zato, da zadovolji tistega, ki ga je naredil, torej sleherni nezavedno, sanjsko ustvarjeni predmet. Ali »ready-mades« Marcela Duchampa ne izpolnjujejo teh pogojev? . . . Opazujmo Odcejalnik za steklenice, sam po sebi banalen predmet; kot njegovi neomejeni gospodarji mu dodajmo umetniški smisel s tem, da ga potegnemo iz vsakdanjosti in ga izoliramo (npr. postavimo ga na podstavek kot nekakšno skulpturo); opozorimo opazovalčevo podzavest, da bo opazovala ta predmet kot nekaj samostojno bivajočega in pozabila na njegov namen: s tem smo ustvarili objekt, ki z vsemi svojimi navzgor usmerjenimi konicami, razporejenimi v vse ožje kroge, deluje kot katalizator za množico nezavednih želj« (Nadeau, cit. delo, s. 212).

Duchampovo razglašanje ne več »umetniškega dela« bi lahko imeli za izraz neomejene sposobnosti transcendiranja, ki se potrjuje v nepričakovanem, v poljubnem banalnem predmetu, že s samim nedoločnim in nezavednim umetnikovim izborom, dvignjenem na častno mesto, kjer je bilo še pred tem zdaj zavrženo umetniško delo. To stopa v nenadejane nove odnose, zbuja asociacije, izvablja celoten svet metafor iz sveta »umetnosti«. Hkrati je zanikan sleherni »intelektualni«, »občuteni«, estetizirajoči pojem lepega; v slehernem dejanju in drži, v slehernem dogodku in posegu v realnost je vidna človekova transcendenca. Kakšna strast se skriva v vsaki teh anti-umetniških, anti-esteskih izjav, ki naznanjajo konec poezije kot literature!

Vaché piše v svojih Vojnih pismih 1919: »Ne maram ne umetnosti na sploh, ne posameznih umetnosti (dol z Apollinairom . . ., brez gneva ignoriramo Mallarméja: mrtev je. Ne poznamo več Apollinaira, saj preveč zavestno počne umetnost, ki romantiko krpa s telefonsko žico.« André Breton s svojimi Znamenji modernega razvoja (1922) spominja na Rimbaudovo odpoved umetnosti. »Dandanes blodijo po svetu ljudje, ki jim je umetnost prenehala biti namen.« Poudarja, da je bil eden takih Rimbaud: »Njegovo delo zasluži, da bi kot znamenje stalo na naši poti, saj je izrazilo nelagodnost, ki so jo občutile številne generacije, pa ji je le Rimbaud posodil glas, ki odzvanja v naših ušesih.«

Nadeau citira Razglas nadrealistov z dne 27. januarja 1925, kjer je med drugim rečeno: »1. Z literaturo nimamo nič skupnega. Če pa bi bilo potrebno, smo seveda sposobni kot vsak drug, da popolnoma uporabljamo tudi to 2. Nadrealizem ni kakšno novo ali lažje sredstvo izražanja niti metafizična poezija. To je sredstvo za popolno osvoboditev od duha in vsega njemu podobnega. 3. Trdno smo odločeni, da uresničimo revolucijo« (s.104).

V tem smislu piše tudi Aragon v Odlomkih iz predavanj; ta so bila v madridski Residencia de Estudiantes (objavljeno v Révolution surréaliste, št. 4): »Vse bomo pokončali, najprej pa bomo porušili to, vam tako ljubo civilizacijo, kamor ste vklenjeni kot fosili v kamen. Zahodni svet, obsojen si na smrt. Mi smo defetisti Evrope . . . Naj končno Vzhod, vaš strah, odgovori na naše glasove. Povsod bomo vnesli klice nereda in nemira . . . Zidje, prebijte se iz geta na svobodo . . . Indija, prebudi se s svojimi tisočeri rokami . . . Egipt, prišel je tvoj čas. Poglejte, kako suha je ta zahodna prst, pripravljena za požar: kakor slama.« (Nadeau, cit. delo, s. 115)

Leta 1927 je pet pesnikov nadrealistov — Aragon, Breton, Eluard, Péret. Unik, sporočilo, da sta iz gibanja izključena Philippe Saupault in Antonin Artaud: ni bilo dovolj grmeti le proti literaturi in umetnosti, treba se je bilo po svoje tudi boriti, uresničiti revolucijo. Med nadrealisti in komunisti so se pojavili nesporazumi.

DANAŠNJI PROBLEMI KOT IZHODIŠČE ZA RAZISKOVANJE ANTIČNIH TEKSTOV

Na nekaterih najbolj znanih primerih prikazane trditve o današnji umetnosti, kot je vprašljivost estetske koncepcije umetnosti, konec poezije kot literature, prizadevanje k resničnosti namesto fiktivnega sveta umetnosti so pokazale, da gre za mnogo širše zadeve, kot je to mogoče oceniti danes, saj

se ne izražajo samo v tokovih, ki so privedli do nadrealizma, ampak tudi v mnogih drugih smereh bližnje preteklosti in sedanjosti. Gornje ugotovitve nas vodijo k vprašanju: ali ne obstaja v zahodni duhovni zgodovini nekakšna tradicija, od koder bi lahko izhajale današnje težnje. Utegne se zdeti kot nekakšna poljubna »contaminatio«, da probleme sodobne umetnosti jemljemo za izhodiščne točke pri raziskavi antičnih tekstov: filologi bodo sklicevanje na sodobno umetnost ocenili za absurdno in v tem ne bodo videli prispevka k razumevanju teh tekstov: spet drugim se bo zdelo vračanje v antiko glede na problem sodobne umetnosti in njenega razumevanja brezciljno.

Mi pa smo prepričani, da prav strogo filozofsko-zgodovinske analize Platona, Aristotela, Plotina, Quintiliana in tudi Cicerona, kolikor jih ne povezujemo z današnjimi problemi, ostanejo glede na umetnost neplodne. Osnovni pogoj za živost kakšne znanosti je njena sposobnost pri razreševanju vprašanj, ki jih zastavlja zgodovina; če tega ne zmore, ostane gola radovednost in cvete samo še v zaprtem krogu, daleč od življenja. Z druge strani utegne preučevanje zahodne tradicije prinesiti več jasnosti v vprašanja, ki jih zastavlja današnja umetnost.

DVOSMISELNOST ZGODOVINSKIH KATEGORIJ. NUJNOST TRADICIJE

Da bi s primerom pokazali danes prevladujočo zmedo na tem področju, bomo citirali G. Mathieuja (D'Aristote à l'abstraction lyrique: L'oeuil, Revue d'Art, št. 52, Paris 1955): »Ostanimo v okvirih zahodnega sveta: že od začetka dekadence naše civilizacije, se pravi od 13. stol. dalje, prehajamo z idealnega na realno, z realnega na abstraktno, z abstraktnega k zgolj možnemu.«

Kaj je tu mišljeno pod »realnim«, »abstraktnim«, »možnim«? Vprašanje ni nepomembno, saj ti pojmi označujejo stopnje v razvoju umetnosti vse do danes. Od Giotta prek italijanskih »primitivcev« do Rafaela in Tiziana, od Carravaggia do realistov bi bilo mogoče potegniti črto, ki označuje vse močnejše oddaljevanje od srednjeveškega idealizma in nastajanje realističnega reproduciranja narave. Naslednja stopnja bi bila osvobajanje: od »fotografskega realizma« do impresionizma, osvobajanje barve od predmeta, oblike od iluzionizma prek kubizma in končno odpoved vsakršni figuraliki, kar je privedlo do geometrijske abstrakcije.

Poslednja osvoboditev je osvoboditev pred »lepotnim kanonom, pred zakoni harmonije in kompozicije, pred zlatim rezom itd. To je začetek poslednje stopnje, ki bi jo smeli označiti kot korak od abstraktnega k možnemu.«

Ta razvoj imenuje avtor »anti-aristotelovski« in pripominja: »Samo-umevnost je nujna v času, kjer imajo Aristotelove in Platonove osnovne zaoblode še vedno določen vpliv.« Podobne preobrate je mogoče najti tudi na drugih področjih, v dramaturgiji npr., ko Ionesco želi napisati dramo, zaestvo uperjeno proti »aristotelovskemu razumevanju« drame. Vendar je ta t. i. antiaristotelovska revolucija po svojih teoretičnih temeljih psevdorevolucija, saj se bojuje proti psevdopojmu, ki izhaja iz niza nesporazumov v zgodovinskem razpravljanju o antičnih koncepcijah umetnosti in lepote. Da

bi tradicija delovala tvorno zgodovinsko, ni dovolj le boj proti nespornostim, ampak je treba ponovno proučiti prvotne izvire, ki jim je treba znova prisluhniti.

3. Novoveška in sodobna umetnost

NOVOVEŠKA UMETNOST KOT ODKRITJE SVETA

V dosedanem pisanju smo razlikovali med »sodobno umetnostjo«, označeno celo kot anti-umetnost, ki se bojuje proti esteticizmu, razglašala konec poezije kot »literature« — in »novoveško« umetnostjo, ki se je začela okrog leta 1400 v Italiji in je v glavnem tudi osnovala danes veljavne estetske norme. Kaj odlikuje slednjo od tistih sodobnih prizadevanj, ki so programsko usmerjena proti esteticizmu in bi hotela izrabiti človekovo »poietično« sposobnost ne le za odkrivanje nezavezujočih človeških »možnosti«, ampak za spremembo celotne človekove »resničnosti«?

Kot vemo, je Jacob Burckhardt zapisal, da se je z novim vekom začelo odkrivanje sveta in človeka s pomočjo umetnosti. Pri tem je mislil na italijansko renesanso; da pa bi bolje razkrili to »odkrivateljsko« potezo kot bistveno v našem pojmovanju novega veka, bomo navedli odlomke iz članka Karla Baucha z naslovom: Začetki novoveške umetnosti. (Glej: Tagung der Jungiusgesellschaft Hamburg 1937).

Če danes sprejemamo kakšno krajino povsem samoumevno kot polnopravno umetniško delo, gre za kriterij, ki ima korenine v času, ko je cvetelo nizozemsko slikarstvo 17. stol. »Takšna krajina (npr. Herculesa Seghersa iz 1630, na katerega misli Bauch) se nam zdi zaupljiva in razumljiva. Takrat pa je pomenila nekaj *nezaslišanega*. Kdor je iskal v krajini plastično kompozicijo in globoke pomene v Rubensovem smislu, je moral tu občutiti pomanjkanje kakršnekoli konstrukcije. Celotne nekdanji manj znani specialisti za krajino, ki so ostajali v senci velikih slikarjev, so komponirali svoje krajine tudi v plastičnem in kolorističnem smislu. Vendar ta slika ni podobna tem krajinam . . . Tu ni nič zgrajeno iz pomenov, iz obarvanih teles, ni božanskega, nadčloveškega, večnega, krajina je tu zaradi sebe same. Ni model za druge, nadnaravne stvari, njen lik je prikazan kot bistvo, kot predmet in tema. Svet je omejen na ‚naravo‘, na golo navzočnost . . . Navzočnost je kot izsek, kot vidno, kot ugledano.« (s. 127)

Bauch pojasnjuje, da je beseda Bild v holandsščini prvotno pomenila podobo, figuro, podobno kot v nemščini likovno delo; vendar se je od tedaj pomen besede spremenil, tako da danes pomeni »odsev«, reprodukcijo. »Krajina je tu prvič dana izključno kot aspekt, kot pogled.« (s. 127) Krajinsko kot dopolnitev slike z drugačno vsebino je bilo znano že dolgo, sedaj pa je prvič odkrita krajina, izsek iz velike narave je dosegel svoj likovni ambient.

V istem času so Nizozemci »ugledali« ne le krajino, ampak tudi tisto »najbližje«, zares najneposrednejše, in privedli v žarišče človekovega pogleda stvarnost, ki ga je obkrožala: z eno besedo, odkrili so tihožitje. »Tudi drobne stvari okrog nas imajo svoj pomen in obliko. Nam se zdi to samoumevno, vendar so se šele Nizozemci začeli zavedati tega. Pri prejšnjih slikarjih, tudi pri Rubensu, imamo čudovito sadje in razkošno cvetje, vendar

vedno kot spremljajoče na velikih podobah, ki prikazujejo človeške figure. Rubensu ne bi nikdar prišlo na misel, da kaj takega prizna za temo, vredno posebne slike . . . Vse, kar se tu pojavlja, je skozi stoletja ostalo neposredno živo. Vse predmete so opazovali s skrajno prodornostjo. Slikar nas vodi na njihovo površino, vendar se izogiba drobnjakarski kratkovidnosti. Prikazovanje je zanesljivo in preprosto. Risba je tako izredna, da človek ne misli nanjo; vse je v blagi, živi, jasni, zelenkasti, hladni svetlobi. Tej prefinjeni, okusa polni aromi ustreza blesk stekla, cina ali srebra, pa tudi okus vina, slanika ali limone.« (s 131)

Krajina in tihožitje izločujeta iz velikih sklopov nekaj določenega, razumljenega samostojno, s tem pa vzpostavljata nov način gledanja. Novoveška umetnost bo še naprej »odkrivala« nove predmete, teme, prizore, ki se bodo zdeli kasnejšim umetnikom in opazovalcem spontani in sami po sebi razumljivi.

SPREMEMBA MESTA IN POMENA UMETNIŠKEGA DELA

Nizozemsko slikarstvo 17. stol. — če ostanemo pri tem primeru — je bilo tako revolucionarno, da je, kot pravi Bauch, ne le sebe znova ustvarilo, ampak dalo tudi nov odgovor na vprašanje, kaj je umetnost, kaj je njeno področje in čemu je namenjena. Z odkritjem novih tem je na novo ugledana tudi naloga umetnosti.

Srednjeveška podoba je bila zemeljska predočitev nadčutnega, sakralni predmet, podložen cerkvenemu bogoslužnemu prostoru, tam pa je učinkovala ali celo dominirala. Bizantinski mozaiki in gotski vitraži so zidove neposredno spreminjali v slikovit prikaz nadzemeljskega. Moderna stafelajska slika pa nasprotno ni vezana za nikakršen prostor, ampak je predmet, ki ga je mogoče prenašati in obesiti na sleherni zid. »Barve in telesa« te slike izžarevajo svojo tonaliteto, namesto da bi delovale na prostor okrog sebe. Temen okvir jo ločuje od zida; njegov profil je takšen, da usmerja pogled izključno na platno. Slika postane okno, ki vodi ven iz tega prostora, ven iz tega sveta, ker ima svojo prostranost, svoj svet. Obstaja povsem zase: jasno jo vidimo, tako da bi jo lahko sneli z zida ali prekrili z zastorom. Cerkev brez oltarnih podob ali dvorana brez fresk bi bili nepopolni, neporabni kot prostor; ta prostor pa ostaja, kar je bil. Zid je apneno bel, čist in trezen, vse na njem je profano. Kajti tu je, prvič, soba prostor posameznika, zasebna sfera meščanskega vsakdana. Ta prostor sedaj prvič vsebuje umetnost, še več, pravzaprav je prvi prostor te nove umetnosti.« (s. 134)

Kakšni duhovni dejavniki novega veka pa pogojujejo ta novi prostor, kaj pomeni nenehno nizanje novih odkritij, razvoj umetnosti kot sposobnosti, ki kaže nenehno nove zveze, jih napravlja vidne, ne da bi jih želel narediti resnične, ampak iz »resničnega« sveta občasnno jemlje posamezne »slikanje vredne« možnosti?

Umetnost novega veka postane funkcija v razmerju med človekom in svetom; daje možnosti, ki skladno z razvojem človeškega odnosa do okolice in do samega sebe skušajo iz stvarnosti izločiti njena nenehno spremenljiva stanja. Takšna konfrontacija človeka z resničnostjo predvideva absolutno svobodo, njen pogoj je svobodno projektiranje različnih bivanjskih možnosti.

POMEN SODOBNE UMETNOSTI

Že na začetku smo ugotovili, da naloga umetnosti ni bila od nekdaj, da bi bila prikazovala »možnosti realnega« in jemala nove in nove teme iz sveta, ki je človeka obkrožal. Svoboda ni bila od nekdaj pogoj za umetniško nadarjenost, tudi neizčrpne možnosti človekove zgodovinskosti niso bile vedno predmet umetnosti. Naše razumevanje uspelega umetniškega dela, ki ga imenujemo »lepo«, ni imelo vedno enake vrednosti.

Ali ni težnja sodobne umetnosti k temu, da bi ne bila več »samo« umetnost, posledica utrujenosti pred neomejenimi možnostmi, znak oslabelega zanimanja za številne aspekte človekovega odnosa do realnosti, katerega osnovni pogoj je esteticizem, ki ne pomeni resnične odločitve in obveze? To bi pomenilo, da se v sodobni umetnosti nepričakovano kaže položaj modernega človeka. Novoveška umetnost — novoveška, ne sodobna — je vedno kazala nove *možne* pomene resničnosti, se pravi, iz konteksta danega je jemala in prikazovala vedno nove vidike; sodobna umetnost pa je izšla iz spoznanja, da so preizkušeni in izčrpani vsi možni načini gledanja na stvari, na predele, oblike, barve, drže in postopke, pa tudi iz nevzdržnega pomanjkanja zavezujočega, ki je osnovni pogoj estetske pozicije, to pa je zdaj odpravilo zanimanje za različne neobvezne možnosti. Edini umetniški namen sodobnega človeka bi bil torej bodisi prikaz tega brezinteresnega ali pa neposredno spoprijetje z resničnostjo oziroma z novonastalimi predmeti. Kolikor je to res, potem dela, ustvarjena v naših dneh, nikakor ne bi bila izraz zlobnega skepticizma, pač pa reakcija na izčrpanost »svobodnih« možnosti, ki so pospešile razvoj novoveške umetnosti oziroma poskus, da bi spet vzpostavili stik z zavezujočo resničnostjo. Sodobni človek zahteva od lepega, od umetnosti, od likovnih stvaritev, da ga prizadenejo v njegovem najglobljem bistvu, v njegovi eksistencialni resničnosti. Naše vprašanje je zdaj, če se tako razumevanje umetnosti lepega lahko sklicuje na pomene, ki so se na tem področju pojavili na začetku zahodnoevropske duhovne zgodovine.

prevod: Janez Vrečko

Prevedeno iz:

Ernesto Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike Verlag M. Dumont Schauberg Köln 1962, ss. 17—37.