

GOVOR MED RAZPRAVO NA IZREDNEM PLENUMU ZVEZE KNJIŽEVNIKOV JUGOSLAVIJE

Miroslav Krleža

Nekaj za uvod, preden odgovorim kot referent.

Ko sem v noči s ponedeljka na torek potoval na ta plenum, sem si na zagrebški postaji kupil časnik, in v »Borbi« z dne 9. XI. 1954 sem bral Depolovo poročilo o Murtičevi najnovejši fazi ekspresionističnih abstrakcij, ki se je pokazala na Murtičevi kolektivni razstavi v Umetniškem paviljonu. Sedim v vlaku med Banovo Jarugo in Kapelo Batrino in berem to Depolovo poročilo... Ta člančič v »Borbi« ima majhno predigro, o kateri bi želel spregovoriti nekaj besed, da bi bilo jasneje, zakaj navezujem na to Depolovo poročilo, ki samo po sebi nima posebnega pomena.

Tisti dan, pred odhodom na plenum, me je Depolo obiskal, da bi mu dal tekste, ki jih bom na tem plenumu objavil v okviru svojega referata, da bi jih on lahko priobčil v »Narodnem listu«, in tako me je v nevezanem in svobodnem pomenku vprašal, ali sem bil na razstavi Eda Murtiča. Da bi skrajšal ta pomenek, sem odgovoril izmikajoče, češ da sem bil na Murtičevi razstavi in da imam to razstavo kot najnovejši izraz Murtičevega talenta za zelo zapleteno zablodo okusa, da se mi o tem ne ljubi govoriti, da sem teh reči že zdavnaj sit, da me te reči dolgočasijo že dobrih štirideset let, da žal nimam kolesa, s katerim bi se mogel voziti po isti dolgi abstraktni stezi sedem in pol kilometrov abstraktnega slikarstva v São Paulu, da nisem kos temu visokemu in zelo zapletenemu intelektualnemu treningu, da te Murtičeve slike sodijo v kategorijo slikarstva, ki me prav nič ne zanima, da se slikarstvo, kakor je to današnje (Murtičevo), konvencionalno navdihuje z bulvarnimi gesli in tezami »abstraktne umetnosti« kot take, in da me pravzaprav ne vleče k tej vrsti umetnosti, ker se pred to umetnostjo počutim neprijetno kot neke vrste žuželka, t. j. da mi te slike govorijo natanko toliko, kolikor bi mi lahko povedal ščurek, da nikakor ne morem dobiti stika s to umetnostjo, z eno besedo: bil sem na Murtičevi razstavi, pa mi je tako, kakor da nisem bil in kakor da

ničesar nisem videl, in Depolu kot akviziterju za tisk nimam predati nikakega besedila. itd., itd. ...

Vse to sem rekel Depolu v obliki nepovezanih asociacij, kakršne se porajajo, kadar se človek pogovarja s človekom, katerega ceni kot kulturnega človeka in ga šteje med naše »poznavalce problematike te vrste«: rekel sem Depolu, da cenim talent Eda Murtiča in ga imam kdaj pa kdaj za enega naših najbolj nadarjenih slikarjev, ki, kakor se vidi, trenutno goji te reči po mednarodnem okusu mednarodnih likovnih konvencij, ki so meni osebno puste in nerazumljive.

Potujem na plenum, sedim v vlaku nekje pri Strizivojni in berem to Depolovo poročilo, ki se je izkazalo ne samo za banalno in indiferentno poročilo, temveč je hkrati nekako majhen polemični odgovor na vse, kar sem bil govoril Depolu v zvezi s to razstavo, in dovolili mi boste, da bo stvar jasnejša, da vam preberem nekaj odstavkov iz tega malega nauka, ki mi ga je dal Depolo v »Borbi« dne 9. XI. 1954, mislim, povsem po nepotrebnem.

S to razstavo je Murtič ponovno vznemiril občinstvo s svojo abstraktno fazo. Vendar tu ne more biti govora o abstrakciji, vsaj ne o abstrakciji v mondrianskem pomenu te besede, ali o abstrakciji pariške skupine Vasarelli, Piliér, Bloch itd., ki ima poslednjo besedo na področju teorije in prakse v abstrakciji. Pojem abstrakcije je postal v naši kritiki večidel zaslon, za katerega se skriva vsaka nerazumljivost ali nefiguracija. V strokovnem slovstvu je že precej izdelana terminologija abstrakcije, začeni s »surrealistično abstrakcijo«, ki ji je na čelu Miro, do ekspresionistične abstrakcije, ki ji pripada Kuning itd. Če bi Murtiča že hoteli stlačiti v enega izmed teh okvirov, potem bi bil najbližji »ekspresionistični abstrakciji«.

Če pazljivo spremljamo Murtičev razvoj, bomo našli strogo kontinuiteto pri njegovi grafiki ob Goranovi pesnitvi »Jama«. Čez njegove številne razstave do »Doživljaja Amerike« v tem razvoju prevladuje njegova nemirna, ekspresionistična poteza, navidezna dezorganizacija površine in raztrganost grafične poteze, skratka, v Murtičevem delu je očitno poudarjanje cele vrste likovnih prvin, tipičnih za ekspresionizem. Njegova skoraj ekspresionistična faza »Doživljaja Amerike« je bila odskočna deska do njegove današnje faze. Čeprav je Murtič skušal spremeniti svojo likovno govorico, je v tem novem jeziku obdržal svoje tipične stare konstrukcije in svoj stari način likovnega mišljenja.

Murtič je svoja nova platna variiral na tri osnovne podlage, na črni, modri in beli. Večji del tega, kar je razstavljeno na tej razstavi, je iz leta 1953 in začetka leta 1954, skupna značilnost teh del pa je figuracija, ki jo je mogoče jasno brati (»Krajina«, »Nočni ribolov«, »Dve ribi«, »Mediteran«, »Tri ribe« itd.). Poznejša dela so izdelana strože, upoštevane so prvine prostora, dinamičnosti gmot itd. Med najboljše ostvaritve na tej razstavi sodijo dela, ki so nastala v letošnjem poletju (»Navzočnost morja«, »Kompozicija 5«, »Senca meseca« itd.). Ta platna so večidel hromatično precej trdno povezana in dve slikarski temi — lirski koloristična in dinamična grafična — tečeta vzporedno in sinhronizirano.

Razpravljati bi se dalo o vprašanju, koliko se je Murtić ločil od tistih slovečih »sedem in pol kilometrov platna iz galerije São Paula« ali od tistih »nekaj kvadratnih kilometrov Cassoujevega skladišča«. Mogoče, še več, tudi verjetno je Murtić samo nadarjena varianta enega detajla velike evropske likovne drame. Toda za nas je danes in tukaj pomembno, da je Murtić vendarle spregovoril z likovnim besednjakom, ki je za nas nov in bolj nedotaknjen.«

Vsega tistega, kar o tem »mislijo« v naši kritiki, torej ne »mislijo strokovno«, ne mislijo »abstraktno-terminološko«, torej po Depolu ne mislijo pravilno, ker ne mislijo po logiki »zadnje besede« v tej vrsti abstraktne umetnosti. Če torej nekdo misli o Murtićevi razstavi, da nima kolesa, da bi mogel plavati z njim ali z Depolom po teh strokovno-literarno-terminoloških tokovih, potem ni treba govoriti neumnosti o abstraktnem slikarstvu, kakor se v »naši kritiki misli«, da je nekaj abstraktno, kar ni abstraktno.

In kaj je to, kar je »terminološko« — v »strokovni abstraktni literaturi« že »precej izdelano« in kar nam Murtić podaja — ne kot »abstraktno« — temveč kot »vzporedno sinhronizirano«, »hromatično precej trdno z dvema slikarskima temama: koloristično in dinamično«?

Glejte, za kaj gre:

»Murtić je svoja nova platna variiral na tri osnovne podlage — na črni, modri in beli, in večji del tega, kar je razstavljeno na tej razstavi... pripada starejši dobi. Ta platna so večidel hromatično precej trdno povezana, in dve slikarski temi — lirski koloristična in dinamična grafična tečeta vzporedno in sinhronizirano.«

Ker berem to vrsto »abstraktnih« depolovskih tekstov — vzporedno in sinhronizirano — že dobrih štirideset let, mi dovolite, naj izjavim, kako se imam za povsem nepristojnega, da bi rekel o tej problematiki nekaj, s čimer bi se skušal kakor si bodi, tudi najbolj skromno, meniti s poučenimi, da bi tako obranil »svoj zaslon, za katerim se skriva vsaka nerazumljivost«. Toda v duhu enakopravnosti mi boste dovolili, da lahko z neko svojo minimalno konservativno, laično inteligentnostjo vendarle domnevam, da v teh tekstih nekaj le ne bo popolnoma v redu. Po zakonu o vztrajnosti duha (svetega), ker o tej problematiki že štirideset let pišem laično in, kakor se misli o tem depolovski, kajpada napačno, iz tega, da sem na tem plenumu zavzel negativno stališče do te vrste tako imenovane artistske proizvodnje, ni mogoče domnevati, da to delam v tem trenutku »ad hoc«, ker sem se pootročil, pa zares ne razumem, recimo, kakor nekateri naši visoko omikani »poučeni« in poznavaleci, za kaj pravzaprav gre v tej hermetični umetnosti. Zame je ta vrsta umetnosti skrivnostna, hermetična, in o teh pojavih

sem teh štirideset let napisal že cele knjige, govoreč vedno znova eno in isto, da ne razumem tega, kar razume Depolo, čemu naj bi se potem besede, izgovorjene v okviru zasebnega pomenka brez vsakega namena, da bi bile objavljene, vendarle natisnile kot senzacija, pa še z narekovaji pri navedkih o kolesu in o Cassoujevem skladišču, da ne bi komu padlo v glavo, da ne gre za navajanje mojih lastnih besed, pa še v »Borbi«, ki se, kakor je znano, poteguje za abstraktno umetnost že od začetka, pa še programsko!

Ne bi vas želel vznemirjati s številnimi protiabstraktnimi navedki iz svojih lastnih tekstov, toda dovolili mi boste, da iz teksta, ki sem ga podal na tem plenumu, ponovim nekaj navedkov za ta navedeni tekst Depola in tudi za razne teze, ki jih je bilo slišati med razpravo v zvezi z mojim referatom.

V odgovor navajam iz svojega teksta o tej problematiki tukaj sumarično samo tole:

»Gibljenjo se na plesu pod krinkami, na stalnem karnevalu smrti, toda če snamemo posameznim maskam krinke, ni posebno težka naloga ugotoviti, kdo so, in določiti, kje so se našele in v katerih od zahodniške gospode zavrženih prodajalnih.«

Ko sem govoril o demaskiranju posameznih mask na tem stalnem karnevalu in o snemanju krink s teh kostumiranih postav, kar zares ni tako težavna in neizvedljiva naloga, sem mislil v tem svojem referatu na celo vrsto kompleksov, ki se v asociacijah navezujejo na to vprašanje, namreč vprašanje abstraktnega slikarstva in poezije in takega »izvedenstva«, kakršno se je izrazilo v članku Depola in v vrsti obrazcev tukaj pri razpravi — potem sem to formuliral tudi konkretno:

»Drama se nadaljuje, v medigri pa nastopajo klovni! Klovni v likovnem cirkusu abstraktne umetnosti jemljejo pred nami iz svojih glumaških cilindrov poginule kanarčke in pečejo abstraktno jajčno jed svojih navdihov, in medtem ko je mogla biti ta predstava v dobi simbolizma in secesije ob koncu prejšnjega stoletja v puščobi meščanskega razcveta še za trenutek zanimiva za radovedno množico, je danes, ko se je ta provincialna črna magija kot volkodlak napihnila do mednarodnih razsežnosti, čas za ugotovitev, da ta likovni in slovstveni dulce far niente ne govori o ničemer drugem kot o brezidejnem klanjanju pred nečim, kar se imenuje duhovno uboštvo. Ta »revolucija forme« je bolj podobna modi gospodičen v podeželskih gnezdih, ki kokodakajo okoli Diorovih krojev in do katerih je prišel zadnji krik mode z zamudo nekaj rodov brez okusa.«

Da gre za jajčno jed iz glumaških cilindrov za neuke kmete, to parafraziram zato, ker je važno, da se glede na vrsto vprašanj, ki so se tu pokazala v obliki polemike, ponovijo nekatere reči, da bi ne bilo nesporazuma v prav nikakem pogledu.

Pisal sem o teh vprašanjih, ali bolje rečeno, pisali smo o teh vprašanjih že zelo davno, pred mnogimi leti, in leta 1920 sem to razpravljanje formuliral takole:

NIL ALI GANGES, STARE ROMANTIČNE VODE

Evropska civilizacija se danes kakor mačka igra s svojim lastnim repom. Léger, Archipenko, Gleizes, Juan Gris, Survage, Marc, Kandinsky, Delaunay, Picasso, Kubin, Nolde, Matisse, Klee, Kokoschka in mnogi drugi se medsebojno zanikujejo in v poslednji diferenciaciji posnemajo in tajijo, predstavljajoč minljive detajle v samem hudourniku časa, ki jih nosi kakor Ganges, stara romantična voda, ki je odnesla v nepovratnost že toliko imen in karier, o katerih danes nihče nima več pojma. Kaj pomeni ta nervoza, ta dinamika, ta besna medsebojna sektaška in negativna diferenciacija? To pomeni premoč vznemirjene zavesti na račun konvencionalne forme, v poslednji konsekvenci uresničitev bolesterne nervoze. V svoji sodobni eklektični, bolj ali manj brezglavi istodobnosti stilov sodobna Evropa izgublja svoj lastni obraz, svoj lastni stil, in pred našimi očmi izginja kot subjekt.

V zgodovini umetnosti so že bila obdobja, ko so v umetnosti vladale halucinacije, toda da bi ponarejene halucinacije izvažali v tujino kot donosno blago, takega merkantilizma v umetnosti še ni bilo. S tem opravičilo so se do danes ukvarjala samo dekadentna verstva.

Umetnostna zgodovina stalno kaže, da vsako estetsko gibanje, ki je doseglo svoj vrhunec, porodi novo pokolenje, ki je merkantilno sklenilo, da bo pognalo stvar za eno stopnjo više in naprej, proti estetskemu in gmošnemu dobičku. Ta naslednji rod ustvarja iz navdihnjene umetniške smeri kult najčistejše merkantilne racionalne proizvodnje. Tudi to je eno izmed dejstev, ki jih je mogoče določiti kot degeneracijo umetniškega ustvarjanja. Primer Pabla Piccassa: Picassova olja do devet sto pete, »La Famille Soler«, »Les Fugitifs«, »Maternité«, »Femme assise«, so čist postimpresionizem. Med tisoč devet sto peto in deveto kubistični akcenti, oktaedri in kubusi. Še vedno postcézannizem. »Maison à Horta«, 1909, vse je že kristalizirano kot mineralni privid. Ta, imenujmo ga tako, navdih deluje na Picassa z magnetsko silo, to leto je stopil v prostore tako imenovanega picassovstva, za njim pa petdeset tisoč mednarodnih slikarjev, kakor jih je petdeset tisoč šlo za Cézannovimi jabolki.«

Ta navedek je iz leta tisoč devet sto dvajset, danes, leta tisoč devet sto štiriinpetdeset, po štiriintridesetih letih, pa se ta proces še vedno ni ustavil. Glej Vlaminekov članek o Picassu in o njegovih manifestacijah leta tisoč devet sto triinpetdesetega.

DADA

»Dada hat die Möglichkeiten der physikalischen Bewegung à outrance ausgenützt. Mohammedaner, Zwinglianer, Kantianer — jok, jok, jok, Dada ist der tänzerische Geist über den Moralen der Erde. Dada ist die grosse Parallelerscheinung zu den relativistischen Philosophien dieser Zeit. Dada ist kein Axiom. Dada ist ein Geisteszustand. Die Frage: »Was ist Dada?« ist undadaistisch.« (Richard Hülsenbeck, 1920.)

Dada je do kraja izkoristil možnosti fizičnega gibanja. Mohamedanci, zvinglijevci, kantovci — ne, ne, ne. Dada je duh plesa nad moralami cele zemlje. Dada je veliki vzporedni pojav relativističnih filozofij te dobe, dada ni aksiom, dada je stanje duha. Vprašanje: »Kaj je dada?« ni dadaistično. (Leta 1920.)

O dadaizmu, ki se na popolnoma neintelligenten način (kakor popoginul perpetuum mobile) neprenehoma vrti okoli nas že ne vem koliko let, sem napisal lepo število strani, označenih stoddstotno negativno, čeprav pred tridesetimi leti seveda še nisem imel pojma, da je šlo že tedaj za starčevsko nerazumevanje, kakršno se kaže v okviru umetniškega ustvarjanja med »konservativnimi« in »revolucionarnimi« rodovi.

Istega leta (1920) sem napisal o oponašanju Zahoda tole:

OPONASANJE ZAHODA

Na vseh naših področjih vlada nered, na kulturnih pa še prav posebej. Preprosto oponašanje Zahoda postaja komičen, prav zamorsko klavnu proces: rdeči dežniki, hlače pepita in harmonika! Čist kolonialni odnos — Lavallière kravate kakor čevlji! Kakor nekoč, zdavnaj, ob začetku afirmacije slovanskih množic na Balkanu, ko so prvi cerkveni očetje ustvarjali začetke naše pismenosti na temeljih dekadentne bizantinske civilizacije, tako tudi danes oče beogradske primerjalne književnosti gospod Bogdan Popović sredi pastirskega, ubornega in nepismenega ljudstva propoveduje zahodnoevropski dekadentni aristokratizem. Neposreden uspeh te programatične tlake: Alberta Samaina nove zlate copatke iz satena francoskih infantk v liriki Jovana Dučića in njegovih epigonov. Oče Bogdan je začel s Hérédio, končuje pa s črnsko plastiko v veliko slavo naše umetnosti, katero zanikuje. In kakor je pisna umetnost cerkvenih očetov ostala skozi stoletja neorganska, okostenela, neka boleсна vegetacija mrtve spretnosti po starih pergamentih, tako tudi nobeden naših sodobnih kulturnih aristokratizmov ni ne ustvarjalen ne izviren, ker niso ne organski ne stvarni pojav. Nobeno naših likovnih področij zadnjih šestdesetih let s svojimi štirimi razdobji od Bukovca do Meštrovića in od impresionizma do postimpresionizma in najnovejših dadaističnih obrazcev ne kaže nikakega simptoma za organski razvoj in to še vedno niso prvine dejanskega začetka.

UMRETI, PREDEN SI ŽIVEL

Vsi ruski abstraktni slikarji (Jun, Kandinsky, Malevič, Tatlin, Rozanov, Larionov, Ševčenko, Kuznecov, Roždestvenski itd.) niso vredni enega starega kitajskega bronca iz dobe Ju-an. In če Michelangelo-Ingres pomeni simbolno

obrazec za razpon nekih evropskih stilov, potem je Picasso lirizem odtenka razpadanja zahodnoevropskega slikarstva. Če kdo danes (1919 — 1920) pri nas kot slikar sledi velike zahodniške zglede razsula, to pomeni: razpada, preden je obstajal, pomeni: umira, preden je živel, logično: noče obstajati. Simptom čistega nihilizma. (1920.)

Izrekel sem bil torej trditev, da vsi ruski abstraktni slikarji iz leta 1920 — Jun, Kandinsky, Malevič, Tatlin, Rozanov, Ševčenko, Kuznecov itd. itd. — po moji subjektivni in v vsakem primeru nepristojni sodbi — niso vredni enega samega starega kitajskega bronu iz dobe Jun, in če Michelangelo in Ingres pomenita simbolična obrazca za razpon nekih evropskih stilov, potem je Picassov lirizem odtenek razpadanja zahodnoevropskega slikarstva. Če kdo kot slikar danes, 1920, sledi velike zahodniške zglede razsula, to pomeni, da razpada, še preden je obstajal, pomeni, da umira, preden je živel, logično pomeni: noče obstajati. Torej — simptomi čistega nihilizma.

Serijsko teh tekstov bi vam lahko bral, če želite, do pojutrišnjem, in pripravil sem si cele svežnje lastnih navedkov, toda ker vas ne nameravam utrujati, skrajšujem to razčlenitev na najmanjšo mero. Navajam samo naslove: Tendencia v umetnosti, Podravski motivi (1935), Umetnost ni nad stvarmi (1935), Estetski mistifikatorji, Kaj je lepota (trditve ob Harkovu), Teze o socialni umetnosti (1920), Ikonoklazem (1935), Lepota je stvarnost (1935), Umetnost je edino merilo človeških vrednot (1926), Prvine sodobne krize (1926), Fin de siècle (1930), Agonija celotnega umetnostnega razdobja zahodne Evrope (1930), itd. itd.

Hočem reči, da navsezadnje gre za neki sistem, da gre za določen način mišljenja in umetnostnega prepričanja, ki ga prav v ničemer niso neposredno ali subjektivno razdražili kakšni novi simptomi, kakor je bilo tukaj govorjeno, kakor je bilo včeraj tukaj naznačeno med vrsticami in expressis verbis, kakor da vendarle gre za simptome nerazumevanja in očitne senilnosti tukaj govorečega subjekta.

Na plenumu, ki je trajal tri dni, smo slišali precej veliko (skoraj spoštovanje zbujujočo) množino tekstov v obliki polemik in odgovorov, v obliki referatov in v obliki neke, imenujmo jo tako, ustvarjalne, svobodniške tendence, neposredne ali posredne, vse skupaj vendarle z namenom, da bi se stvari — bolj ali manj — razjasnile in tako po možnosti postavile na svoje mesto.

Slišali smo v bistvu, če zdaj vsa ta mnenja povzamem v poglavitnih potezah, da se je abstraktna umetnost rodila s fotografijo in da je tako likovna umetnost izgubila pomen in namen, ker fotografija posnema stvari take, kakršne so, in ne takih, kakršne se nam kažejo

(Bartol). Slišali smo, da pojma »modernega« ni mogoče definirati in da je osrednje vprašanje vsega tega plenuma pravzaprav kvadratura kroga in zatorej nerešljiva uganka. Slišali smo nadalje, da je realizem v vsakem pogledu zastarela metoda, ki ne more več izražati »sodobne stvarnosti«, in to je bilo formulirano v nekaj variantah kot »bistveno vprašanje« pri tem vprašanju »modernega« in »nemodernega« v umetniškem ustvarjanju. V ponazoritev te trditve smo slišali tudi to, da se jahač do Šabca in potnik v letalu do Zagreba ne moreta izražati na isti način. Slišali smo, da je vprašanje »modernega« in »nemodernega« tehnološko vprašanje in da se literarni modeli iz leta 1951 očitno razločujejo od tistih iz 1954, kakor da gre za najnovejšo zvrst Buicka ali katerega si bodi drugega avtomobilskega modela.

Eden izmed diskutantov (Marijan Jurković) je kavalirsko izjavil, da še vedno trajno, zelo čustveno in tako rekoč neomajno in zvesto ljubi gospo Bovaryjevo, tako da je skupaj z možem gospe Bovaryjeve edini, ki je gospe Emi ostal zvest do današnjega dne. (Veselost.)

Eden izmed referentov me je uvrstil med mlade Mozarte, da bi s tem dal sodobni mozartovski mladini argument, kako jaz danes kot senilen Mozart ne razumem več teh mladih Mozartov... itd. itd.

Kar zadeva tovariša Bartola, bi mu hotel en passant odgovoriti, da v bistvu nima prav ne tehnično ne tehnološko ne kulturnozgodovinsko, kolikor gre za to, da bi bila fotografija razlog za abstraktno slikarstvo, ker ne drži, da bi fotografija sploh kaj »objektivno« posnemala; tisto, kar lahko posname fotografski aparat, je zelo daleč od česar koli, kar se vulgarno imenuje »objektivno«, in drugič, postopek fotografskega snemanja je danes tako zapleten proces, da je celo veliko bolj zapleten, kakor je konkretno, recimo, risanje z roko, ker so pri tem prekletem posnemanju ne vem kakšne vse plošče in ne vem kakšne emulzije in osvetlitve in okoliščine, ker pri fotografiranju vplivajo ultra žarki, infra žarki in modri žarki, ker obstaja danes ob navadnem snemanju še mikroskopsko snemanje in rentgensko snemanje, in naposled vse to, kar fotografija danes posnema in kako posnema, še vedno kajpada ni niti najmanj »objektivno«... Sploh ne poznam nobenega dokaza, ki bi me lahko prepričal, da je fotografski aparat rodil abstraktno slikarstvo. Ko je Bartol govoril o »Kraljevem«, je ugotovil, da sem neke vrste abstrakten monstrum marinum, in zahvaljujem se mu za te poklone, vendar zares ne razumem Bartolove logike!

Cele tri dni smo tukaj poslušali raznovrstne izjave o tem, kaj je »sodobno«, kaj je »moderno« in kaj ni »moderno«, in od vsega tega nam stvar ni postala veliko jasnejša. V zvezi s tem vprašanjem »mo-

dernega« in »nemodernega« v umetniškem ustvarjanju, v zvezi s tem, da bi se vse to lahko imenovalo tudi moda, se je stalno govorilo o umetnosti, o moderni in nemoderni umetnosti, o modernih in nemodernih umetninah, in ko sem poslušal to kopico besed, mi je padla v glavo povsem preprosta in normalna asociacija, in sicer tale: ko že govorimo o tem, kaj je moderno in kaj ni, bi bilo dobro, ko bi, tovariši, zamenjali pojmi umetniške »moderne oblike« s pojmom »moderne obleke«, in ko bi tako prekrstili »obliko« v »obleko«, bi našli potrební obrazec za sporazum, tako da se bodo isti trenutek popolnoma razjasnile vse te zapletene definicije. Sodobno in moderno nista sinonima. Lahko je nekdo sodoben, pa ni moderen, lahko je nekdo, kolikor gre za oblačenje po modi, konservativen, ni »chic«, ni oblečen po zadnjih predpisih mode, konkretno, recimo, kakor cela vrsta izmed navzočih, ki smo sodobni, pa nismo chic v modnem pomenu, ali ki smo kakor Vasko Popa chic v poeziji, pa nismo sodobni. Lahko pa je nekdo spet nenavadno chic, pa bo kljub temu ostal stoodstoten provincialec, kakor se morebiti dogaja tudi v naši poeziji, kateri je edini ideal, da ostane chic, pa vendar kaže velikansko množino starodeviških prvin in še kako nesodobne zapoznelosti v intelektualnem, pa bogme tudi v estetskem pogledu. Mislim torej, da smo se glede tega kočljivega vprašanja sporazumeli, in jaz kot referent, kolikor morem razjasniti pojme, predlagam, naj se te modne in krojaške prvine moderne ali nemoderne kroja uporabijo tudi za tehniko pisanja, slikanja in umetniškega ustvarjanja sploh, pa bo stvar tisti trenutek postala zelo jasna. Kakor je namreč rekel Goethe, te reči so veliko jasnejše, kot jih je mogoče izraziti s pesniškimi besedami. Bodimo (torej) krojači in stvar nam bo postala jasna, ko nam žal ni ali noče biti jasna kot pesnikom.

Hotel bi odgovoriti Otonu Bihalyju glede tega njegovega nesrečnega Mozarta in vsega, kar je v zvezi s tem mozartovskim razumevanjem ali nerazumevanjem med rodovi. Kaj je s to stvarjo? Ne mislim in nikoli nisem mislil, da bi bil tehnični način izražanja nekaj, kar bi bilo poglobitnega pomena, t. j. nekaj, kar bi bilo treba potrditi ali zanikati kot formalni pojav. Ravno narobe: že leta govorim in pišem in v svojem referatu sem za vsakega na pol pismenega človeka nekajkrat poudaril, da mi je (subjektivno) tehnični moment izražanja povsem nevažen. Lahko domnevamo, da bi nekdo bil kot umetnik zares revolucionaren po svojih pogledih ali po političnem prepričanju, da bi mogel ustvarjati umetnine kot nenavadno stanoviten aktivist revolucionar, pa bi se izražal izključno z eliotovskimi ali samuel-beckettovskimi sredstvi, in obratno, lahko bi bil nekdo, kolikor zadeva njegova sredstva za izražanje, »revolucionar«, ki se izraža s sodobno abstraktno

metodo in njenimi zvijačami, pa je in politicis et in artibus vendarle eden najbolj nazadnjaških filistrov. Za ta primer kontrarevolucionarstva v moralnem in intelektualnem pogledu bi vam mogel v okviru sodobne zahodnoevropske umetnosti navesti cel voz argumentov.

Ne gre za to, da načelno zanikamo nekaj, kar je »moderno« — kot levi ali desni pojmi — temveč gre za to, da se zanika nekaj, kar predstavlja dolgočasno prepisovanje že davno izgovorjenih tekstov, ko temu prepisovanju dajejo ime revolucije v umetniškem ustvarjanju in pri tem prepisujejo vsebine in teme, s katerimi normalen človek ne more priti v nikakršen stik simpatične vibracije. To je sicer izraženo »esejistično«, pa vendar drži.

Glede mozartovstva bi rekel tole: vprašanje individualnega odnosa do posameznega ustvarjalnega stila je vprašanje individualnega prepričanja (umetniškega) in neke vrste moralnega ponosa. Vsak človek, ki nekaj umetniško dela ali »ustvarja« ali piše ali slika, ve, zakaj to tako dela (piše ali slika), in glede na to pri ustvarjanju odbira sredstva, da bi se mogel izraziti, t. j. da bi odkril obrazec, kako bi to, kar hoče povedati, rekel natanko tako, kakor želi. Vsakdo, kdor umetniško ustvarja, mora biti prepričan — če ne laže sam sebi ali če se ne prenareja pred svojo okolico — da je tisto, kar dela, dobro (in resnično). Ko n. pr. Oto Bihaly piše tisto, kar piše in kakor piše, in ko se Oto Bihaly določa v prostoru in času po svojih kriterijih tako, da ima n. pr. Thomasa Manna za genija, mu ne bodo pomagali nikaki pokloni pred abstraktnimi ikonostasi, da bi se jim prikupil s tem, da piše o njih ditirambe, ker ga nujno imajo in ga nujno morajo imeti za pompierista, gasileca.

Če se počutim vpričo neke umetnine kot žuželka, če sem pred neko umetnino tako zelo zmeden, da imam sebe ali to umetnino za žuželko, če te umetnine ne razumem in če me mora potemtakem proizvajalec te umetnine logično prav tako nujno imeti za manjvredno žuželko, za prav tako manjvredno, kakor imam jaz za manjvredno njegovo umetnino, sta to dve načeli in dve negaciji. Umetniško ustvarjanje pa v tem pogledu nikoli ni priznalo in nikoli ne bo priznalo nikakega kompromisa! To je moje subjektivno mnenje. Ne gre torej za to, da današnjih Mozartov ne razumem, čeprav so mene samega »nekoč davno prav tako podcenjevali kakor one danes« (navedeč po O. B.), temveč preprosto ne sodim, da bi šlo za Mozarte ali da sem jaz bil Mozart. To danes žal niso Mozarti. Glejte, za to gre. Kdor je prepričan, da je Henry Moore genij, ne more biti prepričan, da je tisto, kar piše Oto Bihaly, dobro. Ne more. To sta dve negaciji, ki se med seboj izključujeta.

Včeraj popoldne na koncu naše, da tako rečem, balade sem dobil od B. Mihajlovića resen nauk. Z druge obale mi je vrgel poslednji salva-uomini ali rešilni pas v obliki resnega priporočila, da se ne utopim. Nam vsem, ki smo, kakor se reče, na robu groba ali senilnosti, človek toplo in prisrčno priporoča, da bi bilo idealno, ko bi bili o pravem času napisali neke vrste intelektualno-moralno-artistično oporoko, v kateri bi bili ugotovili vse svoje ideale, v katere smo verovali kot v »pozitivne ideale«, ko smo bili mladi, in da bi danes, na koncu poti, po petdesetih letih, odprli to oporoko in ugotovili sami o sebi, do kakšne stopnje smo pravzaprav postali senilni. Kakor da sem po kakem naključju jasnoviden, sem se že vnaprej ravnal po tem nevarnem nasvetu B. Mihajlovića, ker sem zelo verjetno že tedaj slutil, da gre za zelo važno moralno dilemo, ki bi navsezadnje utegnila postati tako rekoč usodna. In ali mi boste dopustili, da nekoliko popravim ta dobro mišljeni nasvet? B. M. hoče, naj bi bil razmik med oporoko in poznejšim branjem te oporoke (po njegovem receptu) razmik petdesetih let, jaz pa mu žal, naj sem še tak formalist, v konkretnem primeru ne morem postreči s petdesetimi leti, in dovolil mi bo, da se ta razmik zmanjša, recimo, če mi bo to dovolil, da mu postrežem s kakimi tridesetimi leti (natančneje šestintridesetimi). Lahko mu tu preberem vse, kar sem pred šestintridesetimi leti pisal o teh vprašanjih, o teh enako puščobnih in usodno ujemaajočih se vprašanjih, tako da se morem danes korigirati in natanko ugotoviti in videti, do kakšne stopnje sem zablodil, ko ne morem več presoditi, za kaj gre. Tega teksta izpred šestintridesetih let vam ne bom prebral v celoti, ker ga je veliko, in dovolili mi boste, da vam večidel svobodno z drugimi besedami obnovim važnejše odstavke. Ta tekst je sloveč po tem, ker sem bil zaradi njega celih trideset in več let cloué au pilori neke celotne majhne literarne javnosti. Gre za tekst »O hrvaški slovstveni laži«, ki ni bil nikoli ponatisnjen, in sicer ne zato, ker bi jaz ne bil imel moralnega poguma, da ga dam ponatisniti, temveč zato, ker ga nikoli nihče ni hotel ponatisniti.

Vsa naša sodobna slovstvena tradicionalnost je zgrajena na lažnem patosu ilirske romantike. Nikomur ni prišlo na um, da bi podvomil o umetniški vrednosti ilirske poezije kot umetniško diletantskega uresničenja programa, ki je imel izključno političen pomen. Naši pesniki na sredini devetnajstega stoletja, še vedno omotani s specifično hrvaškimi, baročnimi soppravivenzami, kakor s tenčicami sveta, ki je bil v agoniji že davno pred našo romantiko, niso znali določiti svojega položaja v prostoru in v času — ne poezije ne politike. Ti naši pionirji pesniške besede niso znali oceniti specifične teže ne svojih ustvarjalnih sil ne svojega kulturnega poslanstva, in niso imeli poguma, da bi bili izrazili, kako se je celotna naša tako imenovana

tradicija oblikovala pod vislicami, v ječah, v vojskovanju, po taboriščih in v vojašnicah pod tujčevimi zastavami, kot povsem slabo in prozorno, skoraj diletantsko prikrievanje stvarnosti. Oni seveda niso mogli postati negacija katastrofalne mednarodne prvinske sile, ki nas je vrtinčila od balkanskih sten čez Donavo do Flandrije in Lombardije po vseh evropskih bojiščih, pod črno-rumenimi habsburškimi prapori, toda dejstvo sámo danes (iz retrospektive) ostaja neizpodbitno, naši pesniki v prvi polovici devetnajstega stoletja niso zmogli rešiti vprašanj politične in kulturne zavesti tako, da bi jih bili ti obrazci preživel. Bili so to samo naivni, lirski okrasji v odtenkih, brez tiste poglobitve moralne in intelektualne srčnosti, ki je tako samozavestna, da sme gledati stvarnosti v oči.

Kajti: če umetnost pomeni (ali če umetnost hoče biti) aglutiniran, zgoščen obrazec tistega nekaj, v čemer živimo in kar se imenuje banalna življenjska resničnost, in če umetniško ustvarjanje pomeni merjenje neke stopnje temperature v žarišču vitalnega ognja, potem je vse to, kar predstavlja našo romantično dediščino, enako ničli, in to je treba naposled ugotoviti. Vse te grobnice s knjigami in s trupli generalov, magnatov in konservativnih elementov naše nastajajoče meščanske družbe spadajo v kulturnozgodovinsko grobnico, in nima dosti pomena, da bi nad njo žalovali ali se jezili. Naj počivajo v miru in bog z njimi!

Po postavi kulturnozgodovinskih ciklov je enak primer tudi naš novi slovstveni krog, ki se je začel porajati v devetdesetih letih in se je pod vinjetami dunajske secesije pokazal pod obrazcem naše moderne. Naša moderna je nastopila ob prelomu stoletja (ob koncu devetnajstega stoletja ob proslavi štiristoletnice »Judite«) v takem trenutku naše kulturne zavesti, ko so se naši provincialni velikani, naši veljavni pesniki, romanopisci in ideologi onesveščali ob perverzni misli, da smo mi, ker živimo v zahodni Evropi že celo tisočletje, vendarle zahodna Evropa — in sicer zato, ker je neki pesnik svojo knjigo lirike, ki je vsebovala nekaj sonetov, posvetil neki kontesi, v stilu dubrovniških madrigalov, znane postpetrarkovske čežane. To lirsko skladišče secesionističnih tihožitij in neokatoliških rekvizitov: molitev, zdravamarij, angleških češčenj, očenašev, samostanov, baročnih cerkev, zvonjenja zvonov, katedral, ministrantov, svetnikov in duhovnikov, ta »lepa naša liriska domovina« dekorativnega in bojevitega katolicizma v stilu Leona XIII. in skrušenih pesniških spoznanj na kolenih pred najvišjo moralno avtoriteto, nastopa v kmečki, zaostali deželi barbarskega, na pol kolonialnega balkanskega stanja, ki vodi v evropski statistiki razdelek umorov, in gospodarske emigracije, ki je vrgla iz dežele čez ocean nekaj sto tisoč obubožanih. Sami paradoksi in protislovja. V tej deželi tako gojijo kmečki motiv v slovstvu, da se nam slovstvo danes giblje stoddstotno v spodnjih hlačah in v opankih kot romantičen ideal vseh političnih uresničitev. Kmečko tematiko pospešujejo v tej kmečki literaturi z vseh strani še od hajduške in graničarske romantike do ameriških izseljenskih motivov, in ti naši kmetje v podlistkih (tudi sami podlistkarji) se pomenkujejo v stilu in tonu in načinu Maeterlinckove simbolične lirike, posvečene gospe Georgette Leblancovi. To niso primitivneži z avstrijsko-turško-beneške tromeje, ki se, prepuščeni sami sebi, bojujejo za obstanek v najbolj primitivnih razmerah. To niso opanki v blatu arhaičnega sveta, kjer gojijo krvno maščevanje, kjer verjamejo v volkodlake, kjer so v Morlakiji ženske zapostavljena bitja, kjer je po naših

smrdljivih krčmah, ko pogasijo svetilke, telesna moč z nožem v roki edino merilo za odpor, to niso predstavniki tlačanske in nepismene in zaostale raje iz pol fevdalne, županijske zaostalosti, kateri pijejo kri prav tako primitivne in zaostale plasti družbenih vrinjencev in krvosesov. Naša vaška inteligenca, občinski tajniki, duhovniki in odvetniki, je pravzaprav brezlična množica lačne kmečke satrapije, kadar se ti odnosi kažejo v slovstvu, pa se na odru premikajo lirsko gojene etnografske lutke v narodnih nošah, ki govorijo o krajinah, o nebesnem požaru pod večer, zelo pogosto o mesečini in o pticah, o lirski ljubezni, vse opisano v visoko vzgojenem stilu secesionističnega podlistkarstva.

Oblast, ta slepa, na pol fevdalna, zaostala, neumna, včeraj še tuja, črnorumenena, madžarska in grofovsko, danes pa oblast pijane balkanske buržoazije, ki se izgublja v požrtijah, ta oblast drobi to našo kmečko množico že celo stoletje z vojašnico in s politiko, z moralnim in upravnim nasiljem, z bankami, Ameriko, uničevanjem narodnih dobrin, z izkoriščanjem in s kolonizacijo, in medtem ko se naši pravi in živi kmetje kot divji lovci po prstih lokavo premikajo okoli orožniških perjanic in logarskih pušk (tudi sami vedno pripravljene, da snamejo katero izmed teh orožniških ali logarskih glav), so naši kmetje tukaj, v tem našem leposlovju, čiste, sentimentalne lirске nerode, ki se izgubljujejo v slinasti sramežljivosti med eno in drugo lirsko poanto. Kdo sestavlja to našo tako imenovano (nastajajočo) narodno družbo? Mar ne podrejeni uradniki, orožniki, pisarji, pobiralci davkov in ljudskošolski učitelji, ki životarijo do včeraj še na tuji mezdi »od prvega do prvega v mesecu«, v našem leposlovju pa se po izmišljenih salonih spakujejo nekaki dunajski, avstro-madžarski, homoseksualni, anglo-manski lordi, ki uživajo ob Wildu, Paulu Kleeju, ob modrih Marcovih konjih in ob Verlainovi poeziji. (Herwarth Walden, Archipenko, Kandinsky.)

Ena izmed naših največjih leposlovnih lirskih skrbi je prevladujoča skrb za Večno lepoto in za Absolutno resnico. Čemu nam bodo te terase z gosposkimi dvorci, te Ledo, ti labodi in ti pederasti? Čemu nam bodo ti nordijski zakoni, te dolgočasne trikotne krize, te palme po salonih v makartovskem clair-obscuru? Te krinoline naših babic v zlato uokvirjenih ovalih in sonetih, ti kamini, ciklame, markize in škrlatni zastori? Mar smo kaka svojat v fraku, ki se je demoralizirala in se izgubila v dunajsko-peštanski in berlinski prostituciji, ali smo mlada balkanska kmečka rasa, ki se je iz razvalin zgodovinskih stoletij napotila na svojo pot osvoboditve in napredka?

Te dileme so odprte pred vsemi že dve desetletji, in vse, kar se v tej zmešnjavi imenuje hrvaško slovstvo, ni nič drugega ko dekorativna ornamentalna tapeta, neke vrste kulisa, s katero se maskira resničnost na deskah tega našega slovstvenega odra, ki hoče biti ali se vsaj poteguje za to, da bi jo imenovali življenjska resnica.

Če v tem stanju hotentotske resničnosti, v teh naših pritličnicah in kolibah, v dimu sajastih ognjišč pod to trhlo streho, drapiramo svoj življenjski prostor s tapetami fauvizma, ekspresionizma, abstraktno-glasbenih slikarskih dekoracij Kandinskega, če v teh naših sajastih in podirajočih se luknjah pišemo po naših dimnikih sonete o zdravamarijah — to početje ni zdravo in tudi ne posebno modro.

Čemu nam bo sredozemski kult renesančne jadranske Legende, ko si nismo še niti začrtali mej in ko nam streha še zmerom gori nad glavo?

Požar je (zgodovinsko velikanski in katastrofalen požar), naši peresni prvaki pa v stihu pripovedujejo senilno modrost, da je — »ena in še ena — dve! D'annunzijevsko epigonstvo pri nas ne pomenja odrešilnega obrazca in nam v tem trenutku ne more biti nikak kažipot. Dubrovniški motivi Iva Vojnovića z njegovo aristokratsko trilogijo — to je tipično naša, malomeščanska, lažnoaristokratska, avstroogrovska žalostinka nad propadanjem plemstva in vaškega plemstva v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Psevdo-tragičen — morituri — motiv naše konservativne kujiževnosti, ki vlada na našem odru od romantične drame pa vse do danes.

Vse to so sami okraski in lastovke, svetilke in odsev že davno ugaslih odsevov in odmevi že davno onemele rezonante. O, vsi ti stih in vse te rime in vsi ti soneti in vse te novele in drame in dramoleti in pastoriali, vse to je malo, skoraj nič, vse to je izrazito tuje, vse to je prepisano, vse to je prevzeto, posneto, in vse to je tako puščobno, tako prazno in tako popolnoma odveč. Ti božji sončni žarki po preprogah naših salonov, te zelene mesečine v parku, te vaze in ti kandelabri in ta majolika in ta porcelan in ti čaji in ta sluzinčad v frakih, in vse to cvetje in rože in parki in umirajoče listje in jesen na terasah in otožni drevoredi, vse to je tako dolgočasno in vse to je tako mrtvo in vse to je skladišče smeti in trhljih starih rekvizitov, in vse to bi bilo treba sežgati kot smeti in odpadke, kot stare cunje z gosposkih plesov, ki jih pri nas tako nikoli ni bilo.

Skladišče tega starinskega in polomljenega in oguljenega slovstvenega blaga, to je ta »slovstveni revolucionarni doživljaj«, s katerim nas je obdaril ta pankrt dunajske moderne, in v tej naši prekleti deželi večnih, obupno gostih megel, bolečin in kletev, v tej deželi nepismenih, katedral, sinagog in norišnic, vojašnic, vislic, glob in orožnikov, atentatov in komisarjev, Amerike in bolnišnice, v tej prekleti ilirski črno-rumeni avstrijski kletki, niti celo secesionistično pokolenje ni znalo odkriti nič drugega ko pajčevinasto in plesnivo skladišče starih, pozabljenih, nič več modernih gledaliških rekvizitov in razbitih lirskih ogledal. Ali pri nas res ni bilo mogoče ničesar slovstveno doživeti?

Ali v tem absurdnem panonskem brezračnem prostoru, ki je kakor temen zvon pokrilo to zakleto Mezopotamijo in ki nam že več stoletij pači telo in možgane, ali v tej pustinji človeškega duha res nismo mogli odkriti prav nobene druge slovstvene oblike kot D'Annunzijeve Vergine delle Rocche, ali Altenbergovo lirsko pisarjenje črtic, to puščobno, nerimano, bledokrvno slovstveno tlako, kakršno gojijo v naši lirski prozi? Kaj so ti naši iz provincialne tujine uvoženi drugorazredni slovstveni rekviziti mar vsemu tistemu, kar se imenuje narod, ki v svojih zgodovinskih, orjaških sanjah leži tu pred nami in v nas, prav tako orjaški in negiben kakor so orjaške in negibne diluvialne pošasti v svojem primarnem stanju? Kaj je tej naši klavnri, ponížani in izmrevarjeni graničarski množici mar ta sejem lirskih bolh na našem Parnasu? Kaj je mar tej naši orjaški gmoti to gnojno in nalezljivo vnetje njene vrhne plasti kože (kakor je Nietzsche celo evropsko civilizacijo imenoval površinsko okužbo zemeljske skorje), kaj so tem našim množicam mar ta pariška ali berlinska luksuzna razvedrila brezdelnih in osamljenih posameznikov, ki jim po žilah teče bela kava iz gledališke kavarne?

Ali ta naša kolonialna, barbarska, vitalna, pošastna sila ne bo nekega dne spraskala s sebe teh svojih intelektualnih garij? Motijo se ti naši samozvani

preroki, ko mislijo, da so te njihove slovstvene pridige o narodnem junaštvu danes obliž za vse naše zgodovinske rane, poraze, zaostalosti in ponižanja.

V naših slovstvenih skladiščih se je po kultu lažnih izročil in po d'annunzievsko-dunajsko-secesionističnih rekvizitih pokazala nova dekorativna laž: laž tuje (žal spet dunajske) znamke, prebarvana z rdeče-modro-belo narodno trobojnico, laž vseh evropskih nacionalističnih, malomeščanskih programov, laž rasnega nacionalističnega heroizma.

Graditelji novega, marmornatega, vidovdanskega misterija so onemogli leposlovci, ki krožijo po našem slovstvenem svetu po postavi o vztrajnosti človeškega duha kakor ugasle zvezde, z vztrajnostjo neme in mrtve snovi. Vsi ti naši (vojnovičevski in meštrovičevski) preroki, lažni liberalci, svobodomisleci, govorniki, pesniki, politiki, podlistkarji in časnikarji in artibus, se gibljejo v znamenju Sancta Mediocritas. Ker so načelno prepričani, da predstavljajo napredno negacijo našega slovstvenega neokatolicizma, zelo glasno in vztrajno preklinjajo vsiljivo jezuitsko pleme v našem slovstvu, sami pa propovedujejo prav tako jezuitsko pretiravanje in besne gibe Meštrovičeve Srdje Zlopogledje. Ta njihova galerija deseteterskega Malocchia s preblagimi Marki in Miloši (kot simbolična nočna služba božja pred rasnim ikonostasom te verske ločine), ta nepoetična, na pol likovna, na pol kiparska družčina zida v naši najnovejši slovstveni varianti Kosovski hram kot simbol prekletstva nad vsem, kar naj bi izginilo pred naletom teh prav tako srednjeveških besnih slepil, v ničemer naprednejših od angelskega češčenja in zdravamarije. Propovedujejo novo, bojevito, tako imenovano vidovdansko etiko, žvenketajo z rojalističnimi meči in ostrogami, in pozablajo, da je vse to ob našem slovstvu vulgaren, politikantski tržni hrup, prav tako reakcionaren in prav tako frazerski, kakor so bili in ostali frazerski naša romantika in simbolizem, larpurlartizem in vse te mumije po sarkofagih in po grobnicah našega tako imenovanega slovstvenega lirskega in ilirskega pesniškega izročila. Vse to so laži in vse to so fraze. Tudi romantična ilirska tradicija in intelektualni preporod, ki ga nikoli ni bilo, tudi reakcionarne akademije, lirske poante, slovstveni rekviziti in ta naša najnovejša vidovdanska arhitektura iz mavca, tudi ta vrišč in trušč slovstvenega sejma, ker vse to nima prav ničesar opraviti z našo narodno množico, ker vse to do naše množice ne prihaja, ker ona vsega tega ne vidi in ne sliši, ker vsega tega noče videti in noče slišati, ker vsega nikoli ni hotela in nikoli ne bo vzela na znanje.

Ta pojmi naroda in narodne množice je silovit in nepregleden doživljaj. Narod, to je ocean, tako nedogleden in tako globoko in mračno viharno vznemirjen, da je norost izpluti na to nebrzdano naravno silo v čolnicah iz lirskega časniškega papirja, kakršne so naivne papirnate ladjice naše lirske retorike o junaškem izročilu in nacionalizmu. Jeza naših narodnih elementov je danes preveč besna in preveč razburkana, da bi se pomirili, ko slišijo barkarolo v lirski mesečini iz našega argonavtskega vidovdanskega čolničja. Gorje tistim, ki še niso doživeli ladjeloma v papirnatih ladjicah svoje naivnosti! Po vsem tem, kar se je dogodilo pred našimi očmi zadnja štiri leta, narod danes ne more pomeniti nič drugega ko ladjelom za nacionalistične romantične argonavte, to podlistkarstvo navadnih oderuških in bančnih podjetij po naših provincah duha. Doživeti danes narod in pojmi naroda pomeni spoznati, da prvin resničnosti ni mogoče prevladati z d'annunzievsko

retoriko in meštrovíčevskim kiparstvom, ne s frazami slabe epigonske lirike ne z dekorativnimi lažmi secesionistične literature. Narod ne more pomeniti nepismenih, nestalnih, hinavskih in lažnivih uvodnikov v provincialnem plačanem tisku, tudi ne slabe retorične lirike tepcev ali slovstvene kariere diplomatov pesnikov; narod danes lahko pomeni samo tisto, kar je tudi v resnici: ladjelom vseh starih vrednot. Narod danes pomeni spoznanje, da morajo biti ladje, ki bodo odkrile tla novega slovstvenega kopnega pod našimi nogami, grajene veliko trdneje od teh potopljenih papirnatih ladjic. Volja, da se zgradijo nove ladje, to danes pomeni slovstveno doživetje naroda kot podlage za pesniški navdih. Ne slepimo se torej s strupenimi dimi, ki se kadijo iz slovstvene grobnice pod našimi nogami. Nismo ne mrtve mumije ne prazne glave, nismo vstala mrliška slepila, ki verujejo v dogme verskih izročil, in nočemo stilizirati dekorativne laži v Meštrovíčevo Sfingo, pred katero danes slovstveni plebs kleči, žge kadilo in Jo moli v desetereh. Preboleli smo celo tisto sloveče Tomislavovo ladjevje s sto velikimi in šestdesetimi malimi ladjami, preboleli smo vse rdeče-modro-bele rodovine od Nemanjidov do vseh stranskih duri, preboleli smo celo galerijo Srdj Zlo-poglednih, in naši ideali niso ne ideali okostij ne ideali trupel! Naš program je, da kopje svojih idealov vržemo visoko nad srednjeveške privide. Nočemo ne fraze, ne laži, ne ločine, ne dogme, ne prepisovanja, ne posnemanja, ne kulta starih vrednot.

Danes, ko vsi svetli in blagoslovljeni duhovi na zemeljski krogli pojejo pogrebne pesmi srednjeveškim slepilom nacionalizma, danes, ko so zagorele v požaru cele vrste prevar, ko je katastrofalen potres porušil neštete idole in fetišje, danes, v času, ko umira srednji vek pred našimi očmi, danes pri nas v slovstvu propovedujejo najbolj srednjeveški nacionalizem in slavijo njegovo krstno slavo, ki bi ji vzklikale izključno samo mumije iz naše slovstvene grobnice. Danes, v času najbolj gigantskega preporeda vseh preporedov in stoletij, ko umirajo poslednja slepila barbarskih časov, danes, ko se v sveti slovanski materi Moskvi vijejo rdeče zastave ruske Komune, danes, ko na Kremlju zjutraj, opoldne in zvečer zvonovi s Spaskih vrat pozdravljajo Internacionalo, danes, v teh junaških dneh vsečloveške misli pridigajo v hrvaški slovstveni grobnici neplodno in naivno pridigo o nacionalizmu, na način, kakršen bi bil zastarel že pred sto leti.

Kaj nam bo danes to zidanje marmornatega kosovskega Hrama, v katerem hrvaški književniki klečijo in si prižigajo svetilke s tradicionalnimi lažmi? Ti naši črni avgurji, hrvaški pesniki, slepijo sami sebe, da služijo Gospodovo službo v marmornatem hramu, in s tem slepijo v laži tako sebe kot svoje privržence. Monumentalnost tega hrama je improvizirana s platnom in z ometom, to je reprezentativni razstavni paviljon iz papirja, in samo zdi se, da ta naš Parnas obstaja, pravzaprav pa ga niti ni. Sicer je tu, okrašen s trobarvnicami in z lovorikami, in vse to tropično cvetje, te preproge, ti zastori, te draperije, vsi ti okraski in podstavki, galerija kipov in park okoli tega paviljona, vse to je navidez zares tako, kakor da je tu, pa je na močvirju. Vse to je zgrajeno v obliki dekorativne improvizacije v blatu, in ta papirnati herojski paviljon hrvaške knjige na močvirju in v panonskem blatu ne more biti resničnost. Čelo krdelo opic in odvečnih ljudi, slovstvenih likov, pisana družčina, ki laja tu pred nami o nekakem kulturnem uresničenju, žvenketa s srednjeveškimi oklepi in kliče svoje nove svetnike, sv. Srdjo

Zlopogledjo in sv. Marka Rešenika, ne vidi, da ta njihov secesionistični razstavni paviljon stoji v blatu, na močvirju, na najbolj močvirnem močvirju vseh močvirij, na hrvaškem slovstvenem močvirju...

Danes, v dobi te usodne preizkušnje in krvave kopeli, ko se je celotno človeštvo vzdignilo in se napotilo, da s kladivom in s šapo do kraja pobije pošast Kapitala, danes hrvaški književniki molčijo kakor noji, modre afriške ptice, in se klanjajo mavčnim Meštrovičevim lutkam kot mrtvim božanstvom.

Mar ta trenutek najbolj tragičnih moralnopolitičnih kriz v mednarodnih razsežnostih, potolčeni in ranjeni, ponižani in uborni, mar nimamo toliko moči, da bi zavpili po Ozdravljenju? Mar med nami ni sintetičnih požigalcev, ki bi drzno požgali te papirnate laži in heraklejsko kanalizirali to naše močvirje in to našo stajo, zakaj takó, kakor je, je vse opičja kopija, nesmiselno in zaostalo barbarstvo. Takó, kakor je, je borno životarjenje in potapljanje v blatu in v močvirju.

Sliši se glas talentov, ki se potapljajo, in mi verjamemo v te glasove.

Verujemo, da bo prišel Rešenik s plamenicami in da bo sežgal ta naš lažni tradicionalizem in romantične fraze slovstva, ki do tega trenutka ni bilo slovstvo. Slišala se bo beseda, jasna kakor sonce, beseda Osvobojenja.

Rešenik bo premostil antitezo Bizanca in Rima in tako položil temeljni kamen našega kulturnega problema.

Rešenik bo premostil gigantski spopad Azije in Evrope in tako rešil kulturno poslanstvo Slovanstva.

Rešenik bo premostil boj siromaštva in bogastva in v poravnavi rešil prvi pogoj, da človeštvo na tem krvavem planetu odkrije dobro in lepo.

In če obstaja črta jugoslovanskega kulturnega izročila in nepretrganosti, se prebija od bogomilov h Križaniću in od Križanića h Kranjčeviću, duhovnih nosilcev luči, ki so nam pustili v močvirju ognjena znamenja, da najdemo pravi Izhod in Rešitev in da ne zablodimo v varljivi svetlobi močvirnih ognjev. Na nas je, da si zamašimo ušesa z voskom pred sirenskimi pesmimi tradicionalnih laži in fraz, da se drzno ločimo od vsega, kar pomeni srednji vek, da iztrgamo Temo iz naše duše, in se, čeprav okrvavljeni od bolečin pri trganju, zaženemo v Smer, ki so nam jo osvetlili naši veliki predhodniki v treh raznih zgodovinskih razdobjih: v temi srednjega veka: bogomili, na večer pred Veliko revolucijo: Križanić, v svitu naših rdečih dni: Kranjčević.

»Hrvaška slovstvena laž« — Plamen
1. januarja 1919. (Navedeno po redak-
ciji besedila iz leta 1924 za neko sindi-
kalno predavanje.)

In zdaj, po trideset in več letih, se sprašujem: ko nekdo po določenem estetsko-programskem ali idejnem načrtu dela, piše ali misli, in ko se pomika po določeni poti po enem in istem načrtu, ki je predvsem definiran in politično zavestno zarisana, ali je potrebno, da se v trenutku, kakor je zdaj ta, znajde v položaju, kakršnen je ta zdaj (na plenumu), v katerem mora prevzeti v vsakem primeru smešno vlogo razlagalca svojih lastnih misli, svojega lastnega programa ali tendenc, ki jih je zastopal pred štiridesetimi leti? Kolikor gre zame osebno, v

bistvu mislim, da je ta tlaka povsem odveč, zakaj takih tekstov, kakor je tale, bi mogel zelo verjetno natisniti nekaj knjig. Mislil sem in mislim tudi danes, toda zdi se, da je to čist iluzionizem, da bi morala nekje na nekem planetu obstajati neka slovstvena okolja, navezana na neke kulturne stopnje zavesti, navezana na neke hipotetične kulturne stopnje zavesti, iluzionistična okolja, v okviru katerih bi bilo mogoče logično domnevati, da obstajajo v okviru takih idealnih okolij tudi taka ustrežajoča aperceptivna stanja, v okviru katerih bi bilo vse, kar je bilo tu v dolgih letih narejeno, napisano in izgovorjeno, na koncu tudi znano, tako da bi se potem ne moglo zgoditi, da bi preko takih dejanskih stanj prehajali, kakor da jih ni, kakor da vse tisto, kar je bilo izgovorjeno, nikoli ni bilo izgovorjeno, in kakor da vse tisto, kar je bilo formulirano, nikoli ni bilo formulirano. Vprašujem sebe in vse vas tukaj: kako je mogoče, tovariši, razpravljati o nekih vprašanjih, ko sobesedniki v tej razpravi nočejo slišati merituma zamisli, ki jo je neki referent izgovoril po svojem lastnem načrtu in prepričanju? Kako je mogoče razpravljati o nekih vprašanjih, kakor se je zgodilo v Ljubljani, ko sem pred dvema letoma na ljubljanskem kongresu predložil celo vrsto tez, o katerih nikoli nihče ni hotel spregovoriti niti besede, tisto, kar je bilo tam meritorno rečeno, izgovorjeno in formulirano, pa so sistematično puščali ob strani tako zelo, da lahko rečemo, da je ostalo izolirano po načrtu ali po stopnji pomanjkanja aperceptivne zavesti ali pa po zavestni volji, da se ne vzame na znanje zamisel, ki sem jo predložil na ljubljanskem kongresu in o kateri do danes ni razpravljajal nihče. Ali ima pomen razpravljati z ljudmi, ki nočejo slišati, o čem se govori?

Moje teze na tem plenumu so bile prav tako kakor teze ljubljanskega referata zelo jasne: človekova usoda je politika, tega nas uči zgodovinsko-materialistična diagnoza. In to zgodovinsko-materialistično diagnozo so zadnjih sto let (mislim zadnjih sto let za vsakega normalnega človeka, ki zna normalno misliti) nedvomno potrdili celi cikli tragičnih dogodkov, v katerih smo bili sami udeleženci in ki smo jim še vedno priča tudi danes. To se pravi, politika obstaja kot zelo važna sestavina v človeškem, v družbenem, torej tudi v umetnostnem življenju, sestavina, važna najmanj toliko kot fiziološka (sestavina) človeškega telesnega ustroja, in to sem bil poudaril posebno tehtno. Ne more biti človeka, ki bi mogel pisati, govoriti, slikati, misliti, potovati ali delati kar si bodi ločeno kot bitje, ločeno od svojega okolja, ni in ne more biti človeka, ki bi ga mogli razpoloviti tako, da bi ena polovica, ki se imenuje »književnik« ali »umetnik«, ne imela nikake zveze s tisto drugo polovico, ki se imenuje življenjska resničnost, pogo-

jena s celo vrsto sestavin, prav tako usodnih v življenju sodobnega človeka, kakor je bil usoden pojem »fatuma« v življenju antičnega človeka. Če želite biti logični, ne morete uporabljati takih nestvarnih iluzionističnih metod, ker potem nedvomno izolirate reči v idealističnem, pravzaprav še več, v metafizičnem pomenu, in se torej odrekate logičnemu načinu mišljenja, kakor sem to, mimogrede rečeno, v svojem referatu na tem plenumu tudi logično dokazal na več ko dvajsetih straneh. Tudi če mislite tako ali ne, tudi če se slepite s kakršnimi koli besedami ali ne, ne morete »s silogizmi prodirati v neznano«, in ne morete z nekimi meglenimi in popolnoma nedoločenimi retoričnimi psevdofantazijami in »avtonomijami« tako imenovane besede »prodirati v neznano«, ker s tem ne delate prav nič več in nič modreje, kot so delali ljudje v raznih danes že mrtvih dekadentnih civilizacijah, ko so se hermetično ločili od stvarnosti in se spremenili v verske fanatike ali v mistike dobičkarje. Samo da je verska mistika imela zelo važno sestavino, ki se je imenovala moralna, ta mistika danes v tej psevdomistični in psevdoabstraktni umetnosti pa že celih štirideset let ne goji prav nikake druge sestavine kot materialno, ker je intelektualno-moralno popolnoma cinična, tako da bi se razen z dobičkarstvom ne dala pojasniti z nobeno drugo sestavino razen tako imenovane medicinske, bolj ali manj obrambno-patološke, če je pristna in če ni ponarejena, zakaj v tem primeru je povsem nezanimiva.

V referatu sem rekel, pravzaprav sem hotel poudariti, kako poezija premaguje razdiralne sile v naravi, v človeku in okoli človeka, in kako je poezija poglavitni navdih človeku na njegovi dolgi poti skozi zgodovino, ki ga je naredila človeka, Orfeja, pesnika. Poezija je torej vprašanje človekove volje, torej vprašanje človeške morale, torej povsem logično vprašanje človekovega stališča do odprtega vprašanja dobrega in zlega, lepega in grdega, pravičnega in krivičnega, resničnega in lažnega. Rekel sem, da se vam zastavlja vprašanje, in sicer eno izmed poglavitnih in, če hočete, eno izmed zelo resnih vprašanj, ki ga ni mogoče preiti bolj ali manj s šalami ali z duhovito lahkomišelnostjo. Vprašujemo se danes, iz te retrospektive, ali je sedimentacija estetskih vrednot na razponu od Baudelaira do Mallarméja kot prednika vsega, kar se danes v evropski poeziji še dogaja pod simbolom modernizma, vprašujemo se, ali je sedimentacija teh pesniških vrednot tako zanesljivo merilo, da moremo danes, po sto letih, zanesljivo trditi, da nismo sami postali žrtev lastne vzgoje, ki nam je bila vsiljena z estetskimi shemami iz prejšnjega stoletja. Kajti da sta Baudelaire in Rimbaud velikana duha, tega smo se učili in tega smo se naučili kot toliko drugih reči popolnoma mehanično še v otroštvu.

v to smo kot otroci začeli nekritično verovati, kakor da je to zares tako, in v nas je to estetsko merilo ostalo edini zanesljivi kompas, ker se je spremenilo v prepričanje, da gre za polbogove in fetiške, do katerih je naš odnos nekritičen, ker čutimo, kako neprijeten bi bil vsak morebitni odpad. Nihče se danes ni zares kritično ukvarjal s temi vprašanji, pravzaprav s tem tako imenovanim metodičnim raziskovanjem estetskih dejstev. Gorgias je nekoč rekel: »Ničesar ni pod temi zvezdami.« Da pod temi zvezdami pravzaprav ni ničesar, to je povedano zelo lepo, celo duhovito, toda žal ničesar ni pod temi »zvezdami naše moderne poezije«, če bi jo danes kritično in estetsko-morfološko razčlenili in če bi jo genetično prikazali in razprostrli kot pahljačo, sestavljeno iz številnih materialnih drobnosti, pod zvezdami te današnje poezije, pravim, ni ničesar, kar bi nam moglo biti v tem našem tragičnem položaju kakor koli v pomoč. Ne pravim v utilitaristično, programsko pomoč, temveč kakor koli v pomoč, da bi se človek znašel in si uredil že tako precej motne in nejasne misli, ki jih vleče še skozi stoletja, iz starih in davnih, bogvedi kakšnih predsodkov...

To vprašanje sem bil zastavil zase in za vse nas druge na tem plenumu kot referent in prav tako kot pesnik, prepričan, da imam pravico do tega, in mislim, da čez takó resno vprašanje ni mogoče preiti s šalo, kakor da o moderni poeziji govorijo konservativni starci in tepci, ki o moderni poeziji nimajo pojma. Ravno zato, ker gre tukaj za zelo resna vprašanja, bi vas prosil, ker bi se želel nekaj naučiti, naj bi mi nekdo o tej sodobni moderni umetnosti ali poeziji povedal nekaj, kar bi mogli razumeti, t. j. naj nam nekdo izmed teh naših »najbolj modernih modernistov« pojasni, za kaj pravzaprav gre v tem skrivnostnem primeru. To, kar so ti naši ,o skrivnosti poučeni' do danes napisali kot pojasnilo te sodobne umetnosti, bi bilo treba vulgarizirati, da bi kmetje, kakršen sem jaz, mogli nekaj razumeti in se nečesa naučiti.

Poudaril sem v svojem referatu neko stvar in žal jo moram ponovno krepko poudariti, ker mislim, da so ljudje, ki nekaterih reči ne želijo slišati. Rekel sem: »*Kdor nima ušesa ali ga ni imel, da bi bil slišal, kako so topovi z 'Aurore' uvertura novega dramatskega cikla, in da so se ti Aurorini topovi oglasili v trenutku, ko se je spustil zastor nad celoto ene izmed civilizacij, ta je gluh za resnično evropska, za resnično človečanska in resnično slobstvena vprašanja sodobnosti...*«

To je ena teza referata, proti kateri je mogoče razpravljati. To je ena izmed tez v referatu, ki jo je mogoče tudi zanikati. Proti tej tezi je mogoče postaviti protitezo, češ da ni res, da bi bila Aurora začetek,

in mogoče je postaviti protitezo, da je Aurora konec. Mogoče je sprejeti ali ne sprejeti razpravljanje o tem, ali je sedimentacija lirskih ali poetskih vrednot na razponu Rimbaud, Mallarmé-Dada zares dobra in zares zanesljiva, in mogoče je postaviti tezo, da so te metode, ki jih priporoča levica, nepravilne in da bi jih bilo treba vsaj korenito pregledati. Vse te teze je mogoče postaviti in obdelati, nemogoče pa je preiti čez ta osnovna vprašanja, ko se je že nekdo žrtvoval, da tukaj ne vem koliko časa govori o teh že davno znanih vprašanjih, ni mogoče preiti čez to z malomarnim, moralno popolnoma neodgovornim gibom: »Saj govorite o rečeh, o katerih nimate pojma, govorite o moderni poeziji, ki je ne poznate.« zakaj to je bolj ali manj nezdržljivo z boljšimi običaji. Ko govorimo o teh vprašanjih, nujno zadevamo ob vprašanje t. i. »avtonomije umetniškega ustvarjanja«, pravzaprav vprašanje »avtonomije umetniške besede«. Nameraval sem o tem spregovoriti podrobneje in sem izdelal za referat sam kakih trideset strani dolgo poglavje o avtonomiji besede, toda prizanesel vam bom z vsemi temi asociacijami, ker bi bilo to v tem trenutku samo kvantitativno kopičenje nekih dokazov, jaz pa mislim, da sem podal za svoje teze dovolj argumentov in da se mi ni treba spuščati v drobnosti.

Hotel bi se na koncu povrniti k nekim posameznostim, ki so se jih dotaknili razni diskutanti. Nedvomen in očitno izražen je Mihajlovičev namen, da moje formule, ne samo iz tega referata, temveč bolj ali manj vse moje programske formule, razloži s ceneno, popolnoma poenostavljeno, prav vsakdanje ceneno frazo, češ da gre za hudobno, starčevsko zanikanje poezije mlade generacije, ki nastaja. Po vsem, kar je bilo tukaj izgovorjeno, mislim, bi se ta stara pesem o »starih« in »mladih« ne dala braniti z nikakimi razlogi, ker ta teza predvsem ni resnična.

Če govorimo o boju med rodovi, moram omeniti neke posameznosti, ki se jih morda vsi, kar vas je tukaj, ne spominjate, ki pa se jih verjetno zelo dobro spominja tukaj navzoči Marko Ristić.*

Glede na fiziološki razpon, ki ločuje pokolenja, in na oguljeno in dolgočasno povest o »starih in mladih«, imam tukaj na tem srbskem

* Tu sem namenoma preskočil vse, kar sem mislil reči o Marku Ristiću, samo zato, da se ognem vsakemu, tudi najmanjšemu nesporazumu. Z Markom se v mnogih vprašanjih programske narave nikoli nisva strinjala, toda upoštevajoč specifično težo njegovih avtentičnih poetičnih tekstov, pregnantnost njegove logike in analitično predirnost njegovih metod, sem Marka Ristića zmerom imel za klasičen primer, kako so vsi programski in stilni formalizmi popolnoma nebitvena reč. Začutil sem, kako je v onem trenutku odveč, da bi ravno ob primeru M. Ristića pojasnjeval reči, ki so jasne same po sebi.

sektorju za najmočnejši lirski talent, kolikor gre za t.i. »moderni način izražanja«, še vedno Oskarja Daviča. Če so tukaj navzoči »poučeni«, ki se spominjajo, da so bile okoli imena Oskarja Daviča bitke, se bodo spomnili, da sem se teh sicer ne tako znatnih ali neznatnih bitk nekoliko udeleževal tudi jaz po svojem programskem estetskem prepričanju že pred petnajstimi in več leti. Mislim, da je povsem odveč potiskati človeka v pompierizem, kadar gre za to, kdo bo komu dal nauk, kaj je prav za prav »moderno« in kaj ni. Te davne bitke so bile glasne, bile pa so tudi zelo zapletene, ker so se dogajale v zelo zapletenih okoliščinah.

Jaz sem torej tudi danes še vedno enako prepričan, da je poezija Oskarja Daviča (kolikor gre za formalno stran) nedvomno uspeh in da je njegovo izredno dobro uho in, lahko rečemo, ingeniozni posluš za zvočne asociacije nekega stanja v našem jeziku izreden dar, ki ga po mojem subjektivnem mnenju tukaj, v tej naši sodobni, moderni ali modernistični poeziji še niso dosegli. Oskar je nedvomno bil in ostal katalizator. S silo in z izžarevanjem svoje lirske nadarjenosti je nedvomno deloval na svojo okolico in jo potegnil za seboj, tako da je danes precej veliko število mladih pesnikov, ki se navsezadnje bolj ali manj še vedno navdihujejo z njegovimi številnimi neposrednimi ali posrednimi t.i. izviri.

Niti zdaleč mi torej ne prihaja na misel, da bi nekaj, kar je po svoji formalni plati izražanja »modernistično« (in Oskarjeva poezija je nedvomno taka), zametoval iz nekih t.i. načelnih, stilnih konservativnih motivov samo zato, ker nimam pojma, za kaj gre. Jaz na primer nenavadno rad berem neke pesnike iz kroga »Besede«. Sodim, da se je v »Besedi« oglasilo nekaj dobrih mladih pesnikov, katerih kantilena je konservativna, in mislim, da kantilena »Besede« stoji v senci neke avtentične lirske fakture slovenske lirike ali poezije kot take. Enako mislim, da se je v Beogradu v »Mladi kulturi« in okoli nje ter v »Svedočanstvih« pokazala cela vrsta zelo lepih imen, ki za prihodnost obetajo nedvomno veliko, in vse moje simpatije veljajo tem pesnikom, ki prihajajo. Neresnica je torej, če kdo ustvarja neko določeno in utrjeno podobo o tem, kakor da gre v okviru mojega stališča za negativen, protimodernističen vidik, in kakor da a priori zametujem vse, kar se danes v naši mladi poeziji oglašča kot Novum.

Naj na koncu povzamem. Mislim, da so to vprašanja, o katerih bi bilo treba govoriti stalno, tako rekoč štiriindvajset ur na dan, in ko bi ta plenum spremenili v stalen plenum za leto dni, bi se menda do leta 1956 prebili do nekih uspehov.

Kakor koli vzamemo to problematiko, ne glede na vprašanja okusa, tehnike, stila ali načina, naj jo definiramo znanstveno ali estetsko, naj jo motiviramo esejistično ali neesejistično, o nečem ni dvoma: književnosti ne moremo ločiti od pojma, v katerega je potopljena in ki se imenuje stvarnost. In ko je književnost že navezana na stvarnost, je v vsakem primeru navezana na del stvarnosti, ki se v tem primeru imenuje dežela, v kateri živimo, in ta jezik, v katerem govorimo, ker je to materia prima in edino sredstvo našega lastnega slovsvenega izražanja. Če je to alfa vsake teorije o književnosti v svetu, mislim, da je to tudi alfa teorije o naši književnosti. Ker govorimo o politiki, bi hotel zatorej opozoriti, da je pri vsaki književnosti tudi politična sestavina.

Jugoslavija je propadla leta 1941, ker je bil meščanski razred nezmožen organizirati svojo oblast, da bi se bila mogla materialna sila moralno in intelektualno razrasti v enotno državno formulo, to se pravi, v prenesenem pomenu, v narodno zavest. Zavaljo številnih razrednih in zgodovinskih razlogov meščanskemu razredu ni uspelo, da bi bil obvladal to zelo zapleteno problematiko, raznorodne sestavine posameznih njegovih družbenih skupin so naredile, da je ostal brez osnove kot edino mogočega množičnega koeficienta, ki v skupnosti kolektivnih koristi zmanjšuje stalno nevarnost razpada, ker povečuje obrambni elan do polne sile državnega in narodnega, to se pravi družbenega, organizma na osnovi vzajemnosti. Z drugimi besedami, ko pravimo, da je meščanski razred uničil deželo s svojo katastrofalno gospodarsko in moralno manjvrednostjo, ugotavljamo zaključni stadij te usodne politike in ekstremis. Do te smrti je moralo priti iz številnih materialnih, intelektualnih, zgodovinskih in gospodarskih razlogov, epsko, lirsko, sociološko ali esejistično pa se z vprašanjem te tragedije kot slovsvenim vprašanjem v naši književnosti še do danes nihče ni ukvarjal.

Vloga Komunistične partije v teh tridesetih letih s celo vrsto njenih napovedi se je pokazala kot edina stvarna. Ker je KP jasno videla, da mora priti zlom te meščanske tako imenovane superstrukture, je ustvarjala pogoje, da v najtežjih okoliščinah sprejme bitko, ki je v svoji zadnji posledici pripeljala do tega fait-accomplis, v okviru katerega danes sedimo na tem plenumu in razpravljamo na tem plenumu. Brez te politike KPJ in brez tega političnega fait-accomplis bi ne bilo danes niti nas tukaj niti tega plenuma. Nemogoča stvar je torej, da bi danes izločili književnost kot tako, da bi jo izrvali, da bi jo izkoreninili iz tega plenuma in jo prenesli v apolitično stanje, oblačno in zračno, abstraktno, nevzdržno stanje.

Dejansko stanje danes pri nas je treba vendarle že spoznati kot določeno moralno in gmotno stanje in treba je naposled začeti analizo tega stanja, da se enkrat natanko določi položaj naše književnosti v prostoru in času. Meščanska inteligenca se je podredila revolucionarnemu imperativu, politično izvršenemu dejstvu iz leta 1945, in je morala z neko lastno moralno in politično zadržanostjo kapitulirati pred revolucijo. Na intelektualno-moralnem magnetskem polju so se leta 1945 vsi konservativni delci naše tako imenovane malomeščanske kulturne zavesti razvrstili v polarnosti političnega, recimo tudi filozofskega polja, ne pod estetskim, temveč pod političnim imperativom politične sile, o kateri niso več razpravljali estetsko, temveč so jo jemali kot pojmi višjih sil, ki so tukaj nastopile. V kulturni areni je zavladala navidezna pasivna tišina lažne harmonične vzajemnosti, od leta 1948 pa je magnet kot pojmi »višje sile« izginil in podoba na magnetskem polju zavesti in kulturnih programov se je očitno skalila. O tem sem govoril že na ljubljanskem kongresu, toda od tedaj sta minili dve leti, pa se ni nihče niti z eno samo besedo lotil tega, zakaj se je skalila ta podoba na intelektualno-moralnem magnetskem polju naše tako imenovane meščanske superstrukture, pa tudi vse, kar je bilo govorno ob teh mojih tezah iz ljubljanskega referata, je bilo bodisi grobo zavijanje, bodisi namerno ogibanje meritumu.

Naša materialistično levo nikoli formulirana intelektualna superstruktura kaže očitne simptome ponovnih desnih kontaminacij, desnih regeneracij in oživljanja vsega tistega večidel simboličnega balasta, recimo mu »abstraktno-estetskega«, ki je bil z načelnega, ideološkega stališča, kolikor gre za nas, ki smo propovedovali politično sestavino kot bistveno ustvarjalno sestavino v umetnosti že zdavnaj — že pred tridesetimi ali štiridesetimi leti — načelno poslan med staro šaro. Ali moramo ponovno začeti to razpravljanje, ki smo ga začeli leta 1918? Mislím, na koncu, da bi bilo to neumno, pa vendar se vsemu nakljub zdi, da je vendarle potrebno, ker je treba povzdigniti zavest. Poznamo ne vem kakšen že, lafontainski ali ezopski, pregovor o oslu in o mrtvem levu. Mislím, da ni posebno bistroumen: pogosto se dogaja, da poginjajo osli, lev pa je ostal živ in daje oslom nauke. Tudi to se dogaja.

Ko smo to problematiko tako imenovane naše desne meščanske superstrukture gledali iz leve perspektive, je bila videti zadnja desetletja pred samo katastrofo 1941 zelo preprosta. Stvari so se reševale z aksiomi: prva imperialistična vojska je rodila leninizem, druga pa logično vodi leninsko zamisel k zmagi v mednarodnem merilu: proces teče po svojem železnem razvojnem zakonu in treba je doumeti dialek-

tični pomen tega procesa ter odpotovati z njim tja, kamor je treba priti: jasno — v socializem.

Kolikor gre za našo estetsko publicistiko, se je naša leva, materialistična formula mehanično povzdignila nad desno, meščansko, konservativno, prepričana, da jo je nadvladala in kot tako likvidirala. Toda medtem so se zgodile nenavadno velike reči: od Trsta 1945 do Trsta 1954, in od osvoboditve Beograda 1944 do Bukarešte 1948, do V. in VI. partijskega kongresa in do tega, kar se danes imenuje to dejansko stanje v svetu. V času materialne in ideološke krize, v valovanju levih in desnih skrajnosti, v trajnem preocenjevanju vrednot, v izvirnem in novem odkrivanju obrazcev zavesti in političnih diagnoz je levo mehanično stališče negativne superiornosti do nadvladane desne nastavbe ostalo navidez pasivno. Prišlo je do nedoločenega zastoja v odločnih negacijah, do cele vrste relativističnih prehodnih odtenkov v nevrogičnih formah: »Je, pa tudi ni, da in ne, ne mudi se, čakali bomo.« itd. V veliki množini vsiljenih ovinkov se pretresa intelektualna prtljaga v glavah in motnje pri gibanju so velikanske. Treba je imeti veliko moralne drznosti za opazovanje dejstev in ostati dostojanstven, nemoten v svojem navdihu. V tej zgodovinski fazi mehanično, naravno raste zmedena konservativna inercija in glasovi konservativnih sumenj postajajo vse močnejši in rastejo v odkrito programsko razjedajočo infiltracijo, za zdaj na področju tako imenovane lirike ali slikarstva, pojavi, s katerimi politična sestavina v tem trenutku ne more nič drugega, kakor da jih vzame kot diagnozo nečesa, kar prihaja kot okužba z desnice. *Kako se moremo bojevati proti temu? S tem, mislim, da pišemo edino dobre, pametne in logične reči. Nič drugega. To je vse, kar sem imel povedati.*