

Ob petinosemdesetletnici Miroslava Krleža

Te dni praznuje Miroslav Krleža petinosemdeset let življenja, ki je eno najbolj vznemirljivih in plodnih na tem prostoru. Njegov literarni vpliv, čeprav še ne do kraja raziskan, je izjemen, opazen tudi v slovenski književnosti med obema vojnama. Tej izjemni osebnosti v hrvaški književnosti in jugoslovanski politični misli se ob visokem življenjskem jubileju skuša oddolžiti tudi Sodobnost z objavo dveh polemičnih poglavij iz knjige Predraga Matvejevića Pogovori z Miroslavom Krležo ter prispevkoma, ki sta ga imela dr. Nikola Milošević in Taras Kermauner na aprilskem simpoziju v Zagrebu, posvečenem jubilanu.

Iz Pogovorov z Miroslavom Krležo



Miroslav
Krleža

Predrag
Matvejević

O INFLACIJI BESED

Krleževa literarna pot je bila priča vrtoglavega razvoja sodobne znanosti, razvoja, ki je — kot je bilo že tolikokrat povedano — v osnovi spremenil naš način gledanja na stvari in pojave, s tem pa tudi same poglede na svet: prodor v človeško psiho, razbijanje materije, relativnostna teorija in kvantna fizika, antibiotiki, astronavtika, kibernetika, atomistika, t. im. objektivno raziskovanje javnega mnenja itd., itd . . .

Spodbijati smisel tega razvoja ali pridigati nekakšno rousseaujevsko vrnitev k izhodiščem je naiven in neizviren poskus. Po drugi strani pa nekritično poveličevati, idolatrijsko hiperbolizirati pomen znanstvenih pridobitev in iz vsega tega ustvarjati svojevrstno religijo, prav tako ni ne modro ne priporočljivo . . . To je še posebej nevarno — je Krleža večkrat poudaril med temi pogovori — »v času, v katerem se je inflacija besed prav neverjetno razširila in s tem na pojmovni borzi pripeljala do stalne devalvacije pomenov . . .«

Tako se dogaja, da se kljub svetlobi najprodornejših spoznanj gošča in mrak še naprej usedata in zamegljujeta. Zaradi preglasnih besed (ki jih je mogoče slišati, kadar je potrebno in kadar ni) ne vidimo več stvari in del, na katere bi nas morale usmerjati, kakor zaradi posameznih dreves ne vidimo gozda. Krleževa beseda o besedah ima oster in odločen poudarek . . .

Odkar človek obstaja, ga obvladujejo besede. To se dogaja tudi pred našimi očmi: nekatere besede so dandanes nad ljudmi zavladale še posebej glasno in vsiljivo, in potem ko so jih zaslužnile, upravljajo njihovo sedanjost, po kateri blodijo popolnoma zbegani. Te današnje besede so zavladale človeku usodno, morda da še nesrečneje, kot pove ta pojem, in mu določile pot v daljno ter nedogledno prihodnost tako vsiljivo, da se jim je človek slepo podvrigel kot diktatu višje sile. To niso kakšne posebno srečno izbrane ali dostojanstvene besede, temveč pravzaprav nekakšna vrsta hieroglifov, ljudje pa jih izgovarjajo kot skrivnostne svetinje, s katerimi se rešuje celotnost človeškega življenja od danes in za večno.

Imate v mislih kak aktualen primer?

Na izbiro jih je, kolikor jih hočete, ena od njih pa je, na primer, *semantika!* Ene same publikacije ni, ne dnevne ne znanstvene, v kateri se ne bi govorilo o tej nesrečni abrakadabrski formuli. Semantika skriva v sebi meglen pomen vseobsežnosti, ki se sklada s pojmom sintetičnega smisla tako imenovane kvintesencialne »Biti«, ta smisel pa je tako sam po sebi hipnotičen, da je tik pred tem, da se po zakonu smotrnosti spremeni v Prazračetni Vzrok Vsega.

Svojo zavidanja vredno kariero je semantika začela najprej negotovo, skromno, pionirsko, eksperimentalno, zdaj pa, kar poglejte, v zadnjih nekaj letih so se o njej škorci in šoje razkrakali po vseh katedrah sveta in tako

je prišlo do strašnega hrupa po oguljenih navadah ptičjega sveta. Zaradi vsega tega kričanja ni mogoče več slišati ene same modre besede. Besedo semantika izgovarjajo — *sine nobilitate* — s svečanim ritualnim prizvokom, kakršen se oblikuje v ustih izključno samo najizbranejše avgurske elite. V očeh zaslepljenih apologetov je semantika podelitev smisla nesmislu, čudodelni magnetni kamen, s katerim se stvarjem in pojavom vceplja smisel »po sebi«, ne glede na to, ali gre za materialne ali duhovne pojave. Tako razumljena pomeni semantika neke vrste ponikanje v prazračetni pomen Biti in Prabiti od rojstva do smrti vseh pojmov in vseh pojavov.

Ko se je danes, na primer pod peresom Chr. Reisiga spremenila v »*Bedeutungslehre*«, je vsak argument tako imenovane plebejske pameti izgubil kakršnokoli možnost, da bi se lahko pojavil kot neke vrste razumen filter.

Morda ni naključje, da gre prav za pomen in pomenskost semantike, pojmovane kot neke vrste metalingvistika. Besede so naš vsakdanji kruh, »skrivnostne besede, s katerimi se tolažimo« — ste zapisali v Zastavah — ali pa »se opijamo z nejasnimi in neumnimi besedami« (Knjiga I, str. 243). Že v bibliji je beseda pojmovana kot začetek vsega, po babilonskem stolpu pa se ljudje nenehno pričakajo v zvezi z besedami, jezikom . . .

Tu ne gre *samo* za semantiko. Stvar je širša in bolj simptomatična.

Poleg semantike se je pojavila (od tega je že več kot dvajset let) nova, nič manj atraktivna beseda: *kybernetika*. Človek kar ne more verjeti, kako se te prikazni masovno-sugestivno, naravnost halucinantno širijo sredi te snobovske mešanice današnjega psevdociviliziranega družbenega medija, ki se spet »*strukturnalno spreminja*«, kakor da je ta »*strukturnalna sprememba*« dogodek, ki se je prvokrat pojavil na dolgi človekovi poti, kot bi bila že več deset tisoč let označena s »*strukturnalnimi spremembami*«.

Že stoletja obstajajo računi in računarji, računala in računice, predračuni in obračuni, to je jasno samo po sebi in tega ne bi bilo treba posebej dokazovati, in prav tako ni potrebno postavljati vprašaja k dejstvu, da so se vsa ta brezštevilna računala danes mehanizirala in da računarji po bankah seštevajo in odštevajo. Tudi dejstvo, da je na ta obračunarski način mogoče izračunati vse, kar se z računom sploh da izračunati, in da je tako mogoče računsko nadzorovati ves sveženj računskih procesov ter kombinacij, je po mojem povsem jasno; dejstvo pa, da se je takšen računarski stroj pred našimi očmi prelevil v *faktotum*, v nadnaraven pojem, ki je zavladal tako nad človeškimi mislimi kot pogledi kakor še nikoli nobeno božanstvo pred njim, to dejstvo ne govori o posebej visoki stopnji sodobne semantične pameti.

Gre tu morda za nekakšen substitut za religijske oziroma mitološke predstave ali morda za kaj podobnega?

Po številnih usodnih obratih raznih znanih civilizacij v različnih in številnih znanih fazah njihovega razvoja ne bi bilo težko razložiti — *per analogiam* — da do takšnega množičnega halucinantnega mišljenja prihaja običajno kot po pravilu vedno od časa do časa, in ker se je vse to v raznih

variacijah odvijalo pred nami že od zdavnaj, je ta pojav, vsaj zdi se tako, sam po sebi povsem normalen. Pod hipnozo teh najnovejših pojmov in besed pozabljam na nekatere nevarne koeficiente odpora, od katerih enemu pravimo okornost človeškega duha, ki se, kot je znano, v okviru teh *strukturnalnih* sprememb pojavlja kot imperativ zaviranja in tako zelo pogosto *strukturnalno* ustavlja najnormalnejši razvoj človeške pameti.

Poleg »Materije« (ki je v prejšnjem stoletju dolgotrajno vladala v obdobju materializma) smo očitno stopili v strukturo »Antimaterije«, v njeni senci se infrastrukturnalno in superstrukturnalno spreminjamo, ker pa smo se medtem semantično kibernetizirali, danes kibernetično planificiramo vse steze ter poglede prihodnjega stoletja, tako da smo se dialektično ulovili v kvadraturi kroga, ki se imenuje planifikacija: z njo smo plansko zaokrožili prihodnji človekov razvoj in njegove misli, vse to pa že vnaprej po nekakšnem prostodušnem prepričanju, da se bo življenje zmerom plansko razvijalo po diktatu naših kibernetičnih gumbov.

»Programacija« s pomočjo računalnikov (t. im. computerjev ali ordinateurov) in »planifikacija« pa, da omenim še en neologizem, »perspektiva«, kaj kmalu pa morda še kaj podobnega... Umetniki se začenjajo bati (in vi na to implicite opozarjate), ali bo zdaj, ko se že vse tako natančno programira, predvideva, planira in ugotavlja, sploh še ostalo kaj prostora za utopijo, hočem reči, za imaginacijo... Kakšna dialektična kataliza bi lahko služila kot možno zdravilo v tem smislu?

Tudi dialektika je imela svojo semantično infrastrukturnalno genezo, tako da ima celo dandanes, retrospektivno, svojo kritično zgodovino, ki sega od Heglovega *Weltgeist-smisla* vse do brezkompromisne diferenciacije Engelsa, ki ni odkril dialektičnih odnosov samo v razrednopolitičnem smislu, ampak celo v Naravi (to pa še dandanes velja za neovrgljivo dogmo na celih kontinentih socialistične misli in oblasti). Potem ko smo se kibernetično materializirali, se danes spreminjamo v Leibnizove *Monade*, pod ploho tisočtonskih bomb prepričani, da bomo razdaljo do najbližje zvezde, dolgo več milijard let človeškega življenja, premagali v dveh, treh trenutkih po vseh principih naše strateške balistike! Izkazalo se je, da ima tudi socializem v mednarodnih razmerah po vseh kontinentih svojo semantično preteklost. Več kot sto let je bil vseozdravljivi recept, nekakšna panaceja za vse družbene migrene ter bolezni, delili pa so ga kakor kak duhovniški nauk; na koncu pa se je ponekod izkazalo, da je tudi socializem neke vrste povsem kibernetična vražja praksa, ki se je izdiferencirala kot državna oblast vse do reke Usuri, kar dejansko ne bi smelo presenetiti nikogar, ki leninistično misli. Lenin je prvi zelo drzno in daljnosežno napovedal, da socializem, organiziran kot državna oblast, prav v ničemer ne izključuje možnosti vojaških obračunov med posameznimi socialističnimi državno organiziranimi centri oblasti! Semantično se je tako ena vrsta socializma spremenila v makiavelistično politiko, in ker se obnaša po logiki Velike Sile, lahko v pogledu metod preseneča samo preproste duše! Tak socializem se je v svojem dinamičnem gibanju umiril do okornosti zahodnoevropskih socialdemokratskih gibanj, ki se danes, semantično, vse bolj zapletajo v

okviru svoje brezperspektivne duhovne inercije, kibernetizma in semantizma. Sicer pa je bilo že več takšnih semantičnih parad, ko se je babeufovski (schillerjanski ali, če hočete, büchnerjevski) pojem »svobode«, »enakosti« ali »bratstva« spremenil v giljotino, v bonapartizem, vse do *Heroike*, prav tako, kakor se je »demokracija« masovno spremenila v fašizem.

Pravkar ste nekajkrat z aluzivnim akcentom pospremili besedo strukturalno in skušali s tem opozoriti na njeno, rekel bi, vznemirljivo razširjeno rabo. Usus et Abusus . . . ?

Še ena beseda je zavladala v sodobni znanosti: *struktura*, ta hiperstrukturalna fraza pa se je metodično spremenila v *strukturalizem* ali celo v »*Gestaltizem*«, z vsemi psihološko-strukturalno-analitičnimi podvrstami. Strukturalizem je zavladal v sociološki frazeologiji današnjih evropskih političnih gibanj, zavlekel se je v psihoanalizo, v individualno psihologijo, v personalizem, iz »*banalnega*« freudizma pa je segel v »*globinsko psihologijo*«, morda po vzoru strukture kemičnih spojin, ki je tudi sicer služila za vse mogoče, za politične kompromise nekaterih socialističnih kabinetov, za kompromise, sicer nezdružljive s kakimi boljšimi šegami. Bruto in neto formule današnjih strukturalnih foto-psiho-tropizmov v najmodernejši beletristiki delujejo kar nekam veselo, vendar pa jih masovno negujejo, tako da lahko brez hujšega pretiravanja rečemo, da so kanonizirane.

Vsi ti stranski pojavi v zvezi z besedami in pojavi, njihove zlorabe in »inflacije« postavljajo pod vprašaj sodobno komunikacijo kot takšno, in to kljub mitu o njeni popolnosti, mitu, ki ga je — mimogrede — sama razširila . . . V nekem manj znanem tekstu ste napisali, da danes mnogi »iščejo hieroglife za izraz, ki ustreza zapletenosti predstav, ki se pojavljajo pred človekom (mehanizirane civilizacije), a niso več naivne predstave in podobe, ki bi se skladale s pogledom na svet izpred sto let« (»Hieroglifi mehanizirane stvarnosti«, »Eseji« II, str. 112). Verjetno bi bilo v tukaj naznačenem protislovju mogoče odkriti še kakšne simptome omenjenih pojavov . . . ?

V vseh teh stvareh se kažejo predvsem očitna znamenja okornosti duha. Te skrivnostne besede so poletele kot papirnati metuljčki, in ker so se ločile od svojega prvotnega pomena, ker lebdiyo v vakuumu in se pokoravajo neizbežnim zakonom teže, polagoma tonejo. Ta retorika v vetru stvarnosti vse bolj plahni, in ko bo nekega dne do konca splahnela, bo v človeški zavesti zavladal hrup novih retoričnih kaskad. Ker pa je ta brbljavi trušč zavladal v prav neverjetnih svetovnih razmerah prek ekrana in megafona (v obliki *političnega, pridigarskega, birokratskega, tehnokratskega in drugega žargona*), je človeška zavest vedno bolj prežeta z oguljenimi besedami, ki so že zdavnaj izgubile svoj *stvarni pomen*. In tako se ta retorični hudournik pred našimi očmi ruši in pada v mrak, se izgublja v tako imenovanih »*rešetkah prostora*«; med eno in drugo besedo nastajajo vedno večje luknje, pravi prepadi, in v tem oglušujočem osipanju smisla nismo daleč od moralnega vakuuma, ko se človeška zavest skriva v orehovo lupino.

O TENDENCI IN REVOLUCIJI V UMETNOSTI

Ena najvztrajnejših Krleževih preokupacij, variirana v številnih spisih in polemikah, je nedvomno vprašanje »tendence« v umetnosti. Mar nista dejansko že sama termina »tendence«, »tendenciozna umetnost« med dvema vojnama bila sinonima za to, čemur danes pogosteje pravimo »engagement« in »angažirana umetnost«? Z določenimi zadržki, »exceptis excipiendis«, nam je Krleža po kratkem premisleku odgovoril pritrdilno.

V tem smislu so teksti, kot je ne samo »Dialektični Antibarbarus«, ampak tudi »Podravske motivi« (in tudi nekateri krajši spisi pred tem), v bistvu anticipirali številne razprave v zvezi z »angažirano književnostjo«, ki jih je po drugi svetovni vojni med drugimi spodbudil Jean-Paul Sartre v reviji »Les Temps modernes« . . .

Krležo je sicer provociralo simplistično razumevanje t. im. tendenciozne ali angažirane umetnosti, ki se je vsiljevalo predvsem po sprejetju t. im. »harkovske linije«, vendar se ni v bistvu nikoli bojeval proti umetniški »tendenci« kot takšni, ampak proti njenim deformacijam . . . »Nikoli, niti z eno samo besedo — piše v »Antibarbarusu« — nisem izključil možnosti tendenciozne uporabe umetniško predelanih podatkov« (Pečat, št. 8—9, 1939, str. 144) . . .

Tendenco v umetnosti je bilo treba »braniti« prav tako pred njenimi levimi adepti, pred tistimi, ki so jo diletantsko aplicirali, kakor tudi pred desnimi reakcionarji, ki so jo superiorno zavračali kot navadno truplo. To se je začelo že pred Antibarbarusom, nekje v dvajsetih letih. Opozarjal sem najprej te druge, da »ko ljudje odklanjajo neko umetnino zaradi njene tendence, se s tem ne opredeljujejo kritično do konkretne umetnine, ampak do tendence, ki jo ta umetnina izpoveduje« . . . Kmalu pa je bilo treba opomniti tudi druge, da »so teme, ki so vulgarno socialno-tendenciozne, se pravi, ki niso literarne in umetniške, za umetnost brezpredmetne, ker v književnosti in umetnosti preprosto ne obstojijo« . . ., da »ima tendenciozna umetnost smisel samo takrat, kadar je tendenciozna umetnost, se pravi, kadar je umetnost, ki je tendenciozna«, oziroma, da pravi pesniki »ko pišejo s tendenco, ustvarjajo veliko socialno-tendenciozno poezijo . . . antipoeti pa, čeprav ravno tako pišejo s tendenco, ustvarjajo antipoezijo«. Sicer pa lahko najdete zelo veliko variacij na te teme v raznih tekstih že od »Plamena« in »Književne Republike« naprej (1919—1923—27).

V »Antibarbarusu« ste med drugim zapisali: »branim dostojanstvo socialne tendence« (eodem loco, str. 134) . . ., »moja glavna in osnovna spodbuda je v tem, da bi stvari na levem krilu naše knjige uredil in podredil imperativom dostojanstva visokega književniškega poklica« (ibid., str. 225). Kako ste si predstavljali to »dostojanstvo«?

Bil sem prepričan, da tako branim dostojanstvo leve knjige, tj. dostojanstvo »visokega književniškega poklica, ki se klanja principu neodvisnosti, doslednosti in svobodnega prepričanja, da je resnica edini ideal vseh disciplin, s tem pa tudi dialektike« . . . To stališče je precizirano in variirano

na več mestih, ob raznih priložnostih. Poudarjal sem, na primer, da »socialno-tendenciozno ustvarjati pomeni po možnosti obvladati vsa izrazna sredstva . . . poleg tega pa tudi biti popolnoma svoboden v svojih zanosih, nevezan na konservativne predsodke shematskega izročila, in kar je najbolj pomembno, biti drzen po svoji pesniški naravi, ki vodi pravega socialnega umetnika kakor zver njen voh . . . itd . . .« (»Antibarbarus«, str. 199). Tako sem dokazoval, najpogosteje zaman, da subjektivna volja ali ideološko prepričanje nista nikakršna garancija za vrednost umetniškega dela, kajti intenzivnosti posameznih subjektivnih navdihov ne pogojujeta ne posameznikova volja ne njegova morala, ampak trenutno osebno razpoloženje, odvisno od cele vrste zelo zapletenih vzrokov in okoliščin (Glej: »Barbusse — Barrès, Paralela«, Eseji II, str. 171). Vsa ta vprašanja so ostala do danes bolj ali manj odprta!

Tudi danes se mnogi sprašujejo, ali se mora literatura politično angažirati. Vztrajne pridige o depolitizaciji literature so tudi danes naperjene proti socialistično tendencioznim tokovom. V številnih konservativnih književnostih doživljajo te parole živahno obnovo. Tudi danes bi bilo mogoče reči, da v zvezi z literaturo ni vprašanje v tem, ali se je določen pesnik posvetil politični akciji ali ne, temveč v tem, kako to politično aktivnost oblikuje literarno.

Samo en primer: Aleksander Hercen, urednik »Zvona«, predhodnik ruskega liberalizma, je v svojih memoarih zapustil neprecenljivo število pričevanj o moralno-intelektualnem in političnem vrenju evropske elite v zvezi z zlomom revolucionarnega romantizma 1848. Brezštevilne teme Hercenovih tekstov po bistrini pogledov, po slogu in temperamentu še danes presegajo tematiko tedanje celotne ne samo ruske, ampak tudi evropske beletristične variacije v memoarih in pismih.

Še en primer: Daumier. Politično angažiran kot le redko kdo od likovnih genijev skozi stoletja, kot nonkonformistična zavest spremlja celotno zahodnoevropsko politično problematiko (od julijske revolucije do zloma drugega cesarstva), in to neprimerljivo vztrajneje ter izraziteje, kakor je to uspelo celi politični in apolitični literaturi tistega obdobja.

Vidite, prav to je tisto osnovno vprašanje, ko teče beseda o nadarjenosti in umetniškem temperamentu kot o prvem in edinem pogoju kakršne-gakoli umetniškega angažmaja, naj je usmerjen levo ali desno.

V začetku tridesetih let ste, upirajoč se receptom t. im. »harkovske linije«, opozorili na nevarnost pred konservativnostjo v revolucionarni umetnosti in estetiki; zapisali, da se »jakobinska estetika ne razlikuje od jezuitske«, kakor tudi, da se »pomen lepote ne skriva izključno — v tem, ali je leva ali desna« (Podravski motivi, str. 314 in 318, »Eseji« Knjiga III). Sartre je mnogo pozneje trdil, da »družbena revolucija zahteva estetski konservativizem, medtem ko estetska revolucija, pogosto nasproti samemu umetniku, zahteva socialni konservativizem« (Situations«, zvezek IV, str. 26, zal. Gallimard). Težko bi bilo v celoti sprejeti citirano Sartrovo stališče, vendar ne bi mogli zanikati, da družbenim revolucijam estetske po navadi niso imenitne: velika francoska revolucija je še naprej gojila tradicionalni akademizem in v umetnosti ni dala veliko revolucionarnega; Napoleonovo obdobje prav tako; leto 1848 je zapustilo komajda kakšno pri-

čevanje; Komuna komaj kako prigodniško delo; pa tudi številni umetniški rezultati Oktobra po Leninovi smrti niso prav opogumljajoči . . .

Dejstvo, da se estetska vrednost dela ne meri z merilom njegove revolucionarnosti v družbenopolitičnem smislu, je po mojem povsem jasno. Ob že navedenih primerih bi bilo mogoče citirati še mnoge druge. Za Chateaubriandove »Memoare« npr., ne bi mogli reči, da so pisani apologetsko levo, kljub vsemu pa, ustvarjeni z darom rojenega pisatelja, niso nič manj vredni zato, ker so očitno probourbonsko reakcionarni. Seveda, ko bi se v naročju jakobinizma rodila poetska apologija, enakovredna Lamartinovi »Girondi«, bi bila revolucija dobila svojega pesnika, tako pa je ostala brez svoje apologije, kar je samo eden od dokazov, da se poezija pojavlja kakor Duh, kjer in kadar jo je volja.

Pa še en primer: ko bi se po golem naključju tak elementaren pojav, kot je Tolstoj, angažiral v politični problematiki svojega časa s tolstojevskim elanom in s tolstojevsko sugestivno ustvarjalno močjo za instrumentacijo hercenovskih tem, bi bila galerija tolstojevskih likov danes za nas neprimerno bolj zanimiva in poučna, kot je ves *ensemble* okoli Ane Karenine.

Politični ideali nadarjenih umetnikov, kakor sta bila npr. Baudelaire ali Richard Wagner, ki se leta 1848 navdušujejo za barikade v bakuninskem slogu, tragična usoda ruskih in poljskih romantikov (Cyprian Norwid, Lermontov, Gribojedov), cele falange genialnih političnih obupancev iz krogov Mazzinija, Garibaldija, Kossutha v beletristiki tistega časa niso dobili ustreznih literarne potrditve, po drugi strani pa *nam je ostalo*, kakor pravimo, v literaturi toliko modnih in celo frivolnih stvari, ki so triumfirale v lažnem sijaju epigonskega, danes popolnoma mrtvega patosa.

Vseeno pa bi bilo treba precizneje definirati pojme kot *družbena revolucija*, »estetska revolucija«, s katerimi se na veliko operira. Priznati vam moram, da sem tudi sam zelo pogosto rabil pojem »revolucija« in pri tem preveč poenostavljal pomen te besede. Banalna podoba: neka vrsta izbruha vulkana ali velikega katastrofalnega požara, podoba, ki se sklada, obenem pa tudi ne sklada s pomenom samega dogodka. In konec koncev, ni čisto res, da revolucije ne bi izzvale globokih menjav in sprememb sloga, okusa in pogleda na svet, predvsem pa na literaturo. Vpliva posameznih revolucij na tista okolja, v okviru katerih se pojavljajo, *ne smemo jemati koledarsko*. Fichtejeva brezbožniška slava, na primer, do katere je prišlo, ko je spregovoril kot brezkompromisni jakobinec, se je rodila iz zmotnega prepričanja, da je pisec njegovega ateističnega traktata Kant, pa tudi Kant je objavil svojo *Kritiko* kot nekakšen simpatizer francoske revolucije. Kaj je s Schillerjem kot častnim meščanom francoske republike? Od Byrona pa do celotnega zahodnoevropskega romantizma vse do leta 1848 se falange in plejade evropskih pesnikov pojavljajo v senci bonapartizma ali kontrabonapartizma, torej kljub vsemu v senci revolucije ali kontrarevolucije, vsekakor pa kot simbol postbastiljskega obdobja.

Kar se ruske boljševiške beletristike tiče, še vedno miruje na magnetnem polju ruske literature: Sejfulina, Libedinski, Ivanov, Tarasov, Rodionov, od Bablja prek Zamjatina in Fedina pa vse do Pasternaka, to je v svojih najbolj srečnih inspiracijah še vedno samo ekstrakt ruske beletristike osemdesetih let. Ta literatura se je izkazala za močnejšo od vseh revolucionarnih, estetskih in programatskih teoremov.

Konsekvence navedenih primerov očitno sugerirajo, da je treba v »revolucionarni situaciji« vedno znova definirati premise umetniškega ustvarjanja, tendence tega ustvarjanja, profil umetnikovega engagementa in njegove implikacije, da bi se po vsem tem odprl najoptimalnejši prostor tistemu, čemur pravimo ustvarjalna svoboda. Kako vidite vi oblike, v katerih se kaže iskanje vedno bolj novih in novih svobod? Ali vsebuje to iskanje določene »konstante« (relativne, seveda)?

Ni težko dokazati, da brezidejne in brezrendenciozne umetnosti nikoli ni bilo in da je tudi danes ni, in to niti takrat, kadar frfota v somraku kakor angelska četa v spremstvu Madone ob zvonjenju angelusov. Ne v preteklosti ne danes umetnost ni glasnik nadnaravnih sporočil, ampak samo senca človeških skrbi, hrepenenje po zmagi nad zemeljsko gravitacijo kot nedolžno podobo spanja. Umetnost je bila od vekomaj angažirana, še zlasti pa takrat, kadar je bila prepričana, da ni, včeraj še v religioznem ali nacionalističnem smislu, danes v socialističnem ali antisocialističnem.

Umetnost se stalno osvobaja družbenega ali verskega pritiska ter discipline, in ves čas v strahu pred lastno slabostjo, a obenem v boju proti odmirajočim pogledom na svet, se je stalno obnašala pokorno in nepokorno, grešno in spremljivo. Vendar pa obstaja ena konstanta, in sicer ta, da umetnost, odkar živi, veruje in ne veruje v boga, državno oblast, vojne, armade, zmage, da jo peče ali ne peče vest, kadar laže s prižnice ali katedra, da ne verjame več v misterij političnih partij in gibanj, pa vseeno pogosto igra vlogo političnega papagaja, da se ne pokorava disciplini, da se noče podrežati nobenim principom niti tendenciozne niti netendenciozne literature — in ko se vprašamo, kaj je pravzaprav umetnost hotela, je treba priznati, da ji ni bilo prav pretirano jasno, kaj hoče, če pa je sploh kaj hotela, potem je hotela Sebe, vendar pa o Sebi ni sama nikoli pravilno uredila niti svojih misli niti svojih pojmov. Skozi stoletja se levi kakor kača in slači s sebe vse kraste, nanose in usedline (danes umetnost to vrsto *strip-teasa* imenuje *demistifikacijo* literature kot take). Umetnost zelo vsiljivo besedno cvetličiči, kako da hoče »osvoboditi« človeka vseh stoletnih usedlin bremena in laži ter pri tem prepričuje sama sebe, da bo tudi samo sebe osvobodila vseh mogočih zavestnih in podzavestnih fetišizmov, ki onemogočajo svobodno razcvetanje osebnosti v individualnem smislu, in da bo — končno osvobojena vsega — kakor Mongolfierov balon vzletela do spoznanja svoje lastne »biti in samobiti«. Umetnost danes filozofira nad celim spletom stranpoti verskega, estetskega ali pedagoškega smisla ter si ob tem prizadeva, da bi se ločila od kakršnekoli javne funkcije in dolžnosti.

V zadnjih petih, šestih desetletjih se je umetnost samozatajevalno prebila do svoje najradikalnejše teorije in pri tem izrekla smrtno obsodbo na vsako, celo najbolj nedolžno »retoriko«.

Vaši diagnozi bi dodal še en simptom: danes (kakor sicer tudi včeraj) vsak dan poslušamo, kako umetnost najbolj nepomembne »inovacije« samozadovoljno razglaša za revolucije . . .

Kako vi kot romanopisec vidite »dobre in slabe plati« današnjega t. im. novega romana, ki zavrača klasične rekvizite t. im. tradi-

cionalnega romana: *npr.* »anekdoto«, »psihologijo«, »engagement«
i. pd.?

V smislu današnjih najsodobnejših, vendar že nekoliko demodiranih teorij o »novem romanu« ali »antiromanu«, je anekdota spet »končno za vselej« končala svojo kariero, obsojena na smrt. Proceduralni predpisi glede izvršitve te smrtne obsodbe so prav tako skrivnostni kakor že omenjene oguljene parole, da umetnost ne sme biti »tendenciozna« ali »angažirana«, ker je Ona pravzaprav najčistejši poganjek tistega, kar je bilo stoletja skrivnostno oboževano kot »Ding an sich«, in ker ni od tega sveta, zakaj bi se mazala s problematičnim zemeljskim balastom, namesto da igra vlogo angela med nami?

S to kampanjo se kompromitirajo klasični rekviziti romana in danes se nihče več na svetu ne bi drznil napisati, kako je »markiza odšla na sprehod ob petih popoldne« s svojim spremstvom. Edino, o čemer se sme pisati, so biološki »tropizmi« ali objekti in vse »objektalno« (kakor pravi temu A. Robbe-Grillet). Eden uglednejših kritikov današnjega časa R. Kanters se takole sprašuje: »Kateremu uglednemu pisatelju bi danes prišlo na misel, da bi medsebojne človeške odnose prikazal v obliki dialoga, kdo bi smel danes razviti svojo beletristično kompozicijo na tako staromodni način, da bi pustili svojim junakom, naj v knjigi govorijo svojo lastno govorico«. Ko Roland Barthes piše o Alainu Robbe-Grilletu, nas poučuje, kako je pravzaprav treba pisati: »Roman nas tu uči, da ne gledamo sveta več z očmi spovednika, zdravnika ali boga (z vsemi pomembnimi hipostazami klasičnega romanopisca), ampak z očmi človeka, ki hodi po mestnih ulicah in mu je spektakel edini horizont«.

Ta Barthesov spektakularec, ki očitno noče več gledati sveta z očmi spovednika niti medikusa in celo ne Boga, ta Barthesov imaginarni romanopisec je programatsko oropan vseh človeških lastnosti. Ko piše knjige, ne sme torej ne razmišljati ne verovati ne pridigati ne pogovarjati se z »bližnjimi«, kajti po teh predpisih današnje beletristične proze mora biti skrivnostna človeška nprav, se pravi, vse, čemur pravimo temperament ali fantazija, prikazana izključno *vegetativno*. Vseeno pa je prav tako znanstvena resnica, da ta nesrečna človeška nprav od trenutka, ko rodi svoje korenine, raste pod zemljo nevidna kakor gomoljka, vse tisto pa, kar bi se hotelo povzpeti nad zemeljsko skorjo kot ovijalka — upirajoč se gravitaciji po zakonu svoje psihosomatske zgradbe — se po teh beletrističnih receptih, paradoksalno, toda resnično, uničuje kot balast v imenu *popolnoma svobodne imaginacije*.

V teh morda rigoroznih stališčih ima Barthes poleg privržencev vsekakor tudi številne predhodnike . . .

Razčlovečenje »lepote«, tu imate prav, ni nikakršen izum R. Barthesa. Solipsistično zanikanje vsakdanje realnosti je bilo geneza Mallarméjevih teoremov, prav ta pesnik pa nam je zapustil tudi praktično realizacijo svoje poetike: njegovo pesniško delo je postalo eden glavnih kažipotov, da ne rečem učbenikov, za vse vrste hermetične poezije, kot jo negujejo že celo stoletje po vseh lirskih principih pariške šole.

Dovolite, da dodam: poezija, ki pogosto v imenu svojega imanentnega absolutizma obsoja samo sebe »na gluhoto«, vse pogosteje še kako ostaja brez publike, publika pa ostaja brez... poezije! Še en paradoks našega časa!?

Vsaka, tako tudi poetska prenasičenost, rojeva topo ravnodušnost, in tako se je lirsko občinstvo — ko se je prenavžilo raznovrstne verzne pisarnije — prepustilo sitnemu dolgočasju, v iskanju novih senzacij pa duh tudi tokrat ni odpovedal, tako da je prišlo do popolne osvoboditve ne samo simbolov, ampak tudi forme v besedah in podobi.

Dolga je bila pot od homerskega rožljanja orožja do Lukiana in Trimalhiona, od Leopardija do Marinettija, od Lamartina do Tristana Tzaraja. André Gide je eden redkih novatorjev, ki je imel — svojim prizadevanjem navkljub — toliko moralno-estetske drznosti, da je na vprašanje, kdo je pravzaprav največji francoski pesnik, odgovoril: *Na žalost Victor Hugo*...

V vsem tem je veliko paradoksov. Dejansko teoretikom nihče ne zanika — in tudi nima te pravice — kakršnekoli *inovacije*, se pravi, tega, da označijo svoje teoreme, kakor pač vejo in znajo. Toda problem je v tem, da se danes, pred našimi očmi in v imenu idealne svobode umetniškega ustvarjanja dejansko izrekajo popolnoma fantastične *prepovedi*. Ena od njih je, denimo, zahteva, da beletristika ne sme pripovedovati nobene anekdote, tj., da se mora odreči tkim. fabuli! Kot slepec na mostu mora na kolenih moliti v solilokviju z občutkom manjvrednosti! Štiriindvajset ur na dan mora priznavati svoje človeške slabosti ali pa mora — vprežena v najrazličnejše kasarniške jarme — kakor ukleti Hefajst kovati novo in novo ter vedno bolj inventivno orožje za nevarne politične bitke in vojne...

V bistvu se torej upirate izključnostim in vsiljivemu »totalitarizmu« posameznih inovativnih pojavov, ne pa — razumljivo — njihovemu obstajanju kot takemu. Sicer pa je vprašanje zase, koliko teh sodobnih inovacij je resnično novih. Celó pri najoriginalnejših ustvarjalcih je toliko tega, kar je bilo »že povedano,« kakor pogosto pravite, ko prekinjate digresije teh pogovorov. Ko je Gide odgovarjal na znano uvodno opombo La Bruyèrove knjige »Značaji«: »Vse je povedano«, je rekel približno takole: »Da, vse je povedano, ampak ker nihče ne posluša, ni odveč ponoviti...« itd.

Ena stvar je igra z različnimi novotarijami, druga pa spet, ko te navidezne inovacije razglašajo za absolutne vrednote, čeprav to niso. Ko tako n. pr. Samuel Beckett ob določeni umirajoči književnosti zelo modro ugotavlja, da smo prišli do konca poti, v bistvu samo variiramo, ki je v evropski poeziji v rabi že več kot sto let. Beckettova proza, to je konec dolgotrajnega, nesmiselnega trpljenja, to je jalovo spoznanje, da smo se izgubili v polni praznini veselja, za vselej prekleti pod zvezdami, lačni, na smrt utrujeni, ponižani in sramotno zlomljeni. Tarnanje Beckettovih protagonistov, njegova brezbožna zadušnica joka nad smrtjo razuma, ljubezni in pomilovanja, na robu vserezdiralne senilnosti, kljub vsemu temu pa se sprašujemo, ali ni vse to samo trik, da bi verjeli, kako so vse te banalnosti o solzni dolini prvokrat izgovorjene? Ali nismo te lamentacije o sodnem dnevu poslušali že v srednjeveških misterijih in miraklih, in kdo bi nam lahko

omajal prepričanje, da konec in smrt *Artamonova* v romanu Maksima Gorkega pomenita prav tako brezupno vizijo cele ruske meščanske civilizacije ob njeni smrtni uri?

Scena, ko stari Artamonov, deklasiran, izobčen, zreduciran na socialno ničlo, od vseh zapuščen in tik pred smrtjo, z gnusom odvrže zadnjo, plesnivo in smrdljivo skorjo kruha in s škornjem tpepta ta prekleti *vsakdanji kruh*, s tem po kmečko preprosto, a obenem tudi learovsko patetično preklinja svojo lastno, nesmiselno usodo; ali ni ta vizija Artamonova pred smrtjo tema razsula in zloma kapitalističnega družbenega stanja, kakor tudi rekviem nad mrtvaškim odrom meščanske civilizacije — »Na dnu« — napisan petdeset let pred Beckettom . . .

Že v »Antibarbarusu«, da se spet vrnem k njemu, ste (str. 220 do 221) skušali osvoboditi Gorkega pred različnimi poenostavljanji, ki so mu jih pripisovali. Kaj bi bilo mogoče danes dodati k temu?

Ker se vse konjunktore literarnega uspeha ali neuspeha v svojem nihanju razblinjajo zaradi muhavosti okusa, zveni danes ime Gorkega literarno kompromitirano v vsakem pogledu, tako da zveni kompromitirajoče celo gola omemba njegovega imena. To ime je postalo nekakšna vrsta esejskega in literarnega vomitorija, kar se pa literarnega profila Maksima Gorkega tiče, do popolne, grobe devalvacije njegove pojave dejansko ne prihaja prvič. Iz perspektive globoko razžaljene, nacionalno-teokratsko razpoložene desne ruske inteligence, je Gorki tudi sam podlegel stalnemu zabavljanju o pristranosti svojega negativnega odnosa, tako da se je 1913. uprl kultu Dostojevskega v *Hudožestvenem teatru*, ko je naslovil svoj znani apel proti samousmiljenemu in perverzemu ruskemu »*samopljuvanju*«. Niti po zmagi revolucije mu ni bilo prizaneseno s sramotilnimi izjavami, žigosali so ga kot obrekljivca boljševiške razredne zavesti, razglašali za deklasiranega lumpenproletarca v emigraciji, za pankrta najnavadnejše evidentirane prostitutke, za kontrarevolucionarnega pisuna, sramotno in škandalozno literarno ničlo, za nenadarjeno pero, ki je vredno samo pomilovanja, in za mistifikatorja, ki je splavil tkim. *socialistični realizem* (tako so o Gorkem pisali okoli leta 1935). Kot literarni pojav, grobo zreduciran na popolno ničlo, vredno prezira, kotira danes Gorki za številne estetizante izključno kot pojem provincialnega neokusa, medtem ko je Samuel Beckett povzdignjen do simboličnega pojma biblijskega preroka, do gigantskega pomena nadčloško jasnovidnega pesnika apokaliptičnih dni, ki grozijo današnji Evropi z neizogibnim propadom.

Čemu lahko pripišemo ta flagrantna protislovja? Razklanosti sodobnega sveta? Odsotnosti najosnovnejših občih ali občečloveških kriterijev in meril in artibus? Ali morda preprosto slabemu okusu tega muhastega časa, ki sicer morda niti ni dosti bolj muhast od drugih obdobj?

Že nekoč zdavnaj sem napisal, da ima »pokvarjen okus v umetnosti vedno določen kadavrski vonj. Pokvarjen okus je vedno zanesljiv dokaz, da pod stopnicami takšnih gnilih civilizacij razpada kako truplo. Truplo določenih principov in življenjskih okoliščin, truplo gnilih pogledov na svet in nezdravih medčloveških odnosov«.