

izvoljenega parlamenta, a je hkrati ohranil vse bistvene pravice guvernerja, kar je bilo vsebinsko pač bolj blizu ameriškemu in angleškemu projektu. 9. oktobra 1946 pa je plenarna seja mirovne konference v Parizu sprejela predlog Sveta zunanjih ministrov o meji med Jugoslavijo in Italijo ter Jugoslavijo in STO.

Sovjetska delegacija je sicer v začetku sklepnega zasedanja Sveta zunanjih ministrov v New Yorku (od 3. novembra do 12. decembra 1946) predložila nekaj sugestij v korist Jugoslavije glede STO (predlog za sklenitev carinske unije med Trstom in Jugoslavijo), vendar brez uspeha. Na tajnih sejah in privatnih sestankih so se nato sporazumeli o skoraj vseh osrednjih vprašanih glede statuta internacionaliziranega ozemlja. Problem guvernerjeve pristojnosti so rešili s kompromisno formulo, ki je razdelila njegovo dejavnost v dva dela: v normalnih razmerah in v obdobju kriz. Glede razmejčitve med Jugoslavijo in Italijo ni Svet zunanjih ministrov sprejel nikakršnih sprememb, povečal pa je znesek reparacij, ki naj bi jih dobila Jugoslavija od Italije, in določil, kar je bilo za nadaljnjo usodo STO velikega pomena, da bo lahko obdržala naša država na STO vojaško posadko pet tisoč mož.

10. februarja 1947 so predstavniki 21 držav podpisali mirovno pogodbo z Italijo. Podpisala je tudi naša država, pri čemer pa je v posebni izjavi opozorila, da ne bo priznala etničnih sprememb, ki bodo nastale z uveljavitvijo te pogodbe. Mirovna pogodba je začela veljati 15. septembra 1947, ko so štiri velesile deponirale ratifikacijske listine pri francoski vladi. Z istim dnem je bilo ustanovljeno STO, kakor to določa 21. člen (točka 2) mirovne pogodbe, ki pravi, da preneha italijanska suverenost z uveljavitvijo pogodbe, nakar bodo upravljali STO v skladu z določbami Instrumenta o začasnem režimu, ki je v prvem členu določal, da bo STO ostalo pod upravo zavezniških vojaških poveljstev, dokler guverner ne bo prevzel dolžnosti. 16. septembra 1947 je takratni poveljnik anglo-ameriškega področja STO general Airey izdal razglas, ki začenja s stavkom: »Glede na to, da je 21. člen mirovne pogodbe med zavezniškimi in pridruženimi silami začel veljati, je STO ustanovljeno.« Torej pač ne more biti nikakršnega dvoma, da je italijanska vrhovnost (suverenost) nad tem ozemljem ugasnila z uveljavitvijo mirovne pogodbe.

(Konec prihodnjič)

Najnovejša poljska poezija

Eugeniusz
Czaplewicz

V letih 1955—1956 se je na Poljskem začel nenavaden, edinstven karneval. Po svoji vesoljnosti, domiselnosti in temperamentu ni le spominjal na karnevale, ki smo jih vajeni, ampak je prekosil vse predstavlljivo. Po vsesplošnosti zato, ker so se ga prvič — in nemara tudi zadnjič — aktivno udeležili vsi ali skoraj vsi: mladi in stari, izobraženci in nešolani, pesniki in nepesniki. Po domiselnosti zato, ker je slednji udeleženec nastopal v drugačnem oblačilu, sleherni predlagal zabavo po svoje, vsak presenečal s svojo drugačnostjo in izvirnostjo. Za temperament pričajo številne — včasih kar preštevilne — brošurice, članki, polemike, kratkotrajni listi, festivali, mali odri ipd. Kajti to je bil poseben — pesniški karneval. Ljudski praznik

Poezije, ki je po svoji naravi spominjal menda samo na nekdanja slavja Dionizu na čast.

Slovesnosti je obhajalo šestero pesniških generacij, na njih so bile zastopane vse mogoče smeri. Prevladovale pa so tiste, ki so dajale prednost domišljiji. Tedanja poezija je odkrivanje zvez med rečmi, ki so ostajale brez povezav; je prodor domišljije v puščo, ki obdaja človeka, in njeno obljudenje z deli na meji budnosti in sanj, resničnosti in pravljic; je rušenje sedanjega sveta in njegovo nenehno poustvarjanje. Domišljija je tedaj postala najpomembnejši instrument. O poeziji so rekali: »Stvar domišljije, reč domišljije« — in kazali na surrealizem. Nekatere pesmi so pravi opis Chagallovih slik — naslikanih in nenaslikanih. Toda hkrati so nasprotje surrealizma. Iz njih namreč izgine vsa »metafizika« Bretonovega manifesta z vsemi konsekvencami vred. Namesto razkrivanja podzavestnega ali nezavestnega so poudarjali zavestno naravo pesniške kreacije, namesto imitiranja avtomatičnega zapisa pa imamo pregledno konstrukcijo, ki jo je projektiral in postavil pesnik sam. Saj pesnik tukaj ni medij, po katerem se razodevajo tajne sile, skrite za njim, marveč pravi ustvarjalec. Oziroma — cirkuški artist, poezija pa ekvilibristika domišljije.

Ta zavestna narava ustvarjalnega dejanja se je izrazila predvsem v pesnikovem odnosu do jezika. Poezija kot »stvar domišljije« je postala ne le delo v jeziku, ampak tudi delo nad jezikom. V primerih skrajnosti so se pesniške delavnice spremenile v laboratorije, v katerih so na jezikovne enote, kot so stavki, besede, zlogi in glasovi, učinkovali razni dejavniki, ki naj bi pripomogli k ustvaritvi novih zvez še neznanih lastnosti. Kakor so prej rušili svet, da bi na njegovih razvalinah postavili konkurenčnega, tako so tudi tukaj mrcvarili, celó uničevali jezik, da bi potem skonstruirali novega, še ne obstoječega. Novega pa ne pomeni tudi lepšega ali bolj razumljivega. Neredko je bil ta jezik ne le grši, marveč jezik, ki ga nihče ni razumel. Kateri kritik, da ne govorim o preprostem bralcu, je bil tedaj kos jeziku npr. Mirona Białoszewskega? Toda brali so ga vsi. Saj razumljivost ni bila nujen pogoj. Poezija je bila eksperiment, ki ga je bilo treba šele raziskati in opisati. Nerazumljivost torej ni zbudila razočaranosti ali nejevolje, ampak nasprotno — zanimanje za novo, neznano in hkrati težko spoznavno. Govorili so celó, da se pesniško delo vrednoti po tem, koliko se upira bralcu. In tedanja primerjava pesmi z žensko nas prevzame še danes.

Med te dve vrsti pesniške orientacije, prvo domišljijsko in drugo lingvistično, bi se kakor med dva pola dala verjetno umestiti vsa tedanja poljska poezija, z njeno nenavadno pestrostjo in bogastvom. Takó smo videli, da se orientaciji ne izključujeta, ampak dopolnjujeta, komplementirata. Za to je lahko dokaz dejstvo, da sta pri mnogih pesnikih, kot pri Julianu Przybošu, Zbigniewu Bienkowskem in drugih, nastopali hkrati in odlično učinkovali.

Táko stanje pa ni moglo dolgo trajati. Saj ni bilo mogoče v nedogled ponavljati dejanja stvarjenja brez padanja v nehoteno parodijo. Nič bolje se ni godilo lingvističnim pesnikom, saj so zanje bralci postopoma zgubljali zanimanje, ker njihove jezikovne iznajdbe niso potrdile pričakovanj. Spočetka mikavna nerazumljivost je v rokah šarlatanov postajala sama sebi namen, slepi zatrep, ki nikamor ne vodi. Zato so se vse bolj pogosto, zlasti od začetka šestdesetih let, pojavljali heretiki, ki so se Dionizu uprli in prešli v precej manj tvegano Apolonovo službo. Ker pa je ta že v načelu poln resnobe in dostojanstva, so se morale karnevalske norčije končati. V poeziji je dobil glavno besedo novi klasicizem, navadno imenovan neoklasicizem.

S tem se je spremenila narava poezije, zlasti pa njen odnos do tradicije. Če je poezija leta 1956 zavračala vsako tradicijo, je poezija šestdesetih let nasprotno poudarjala kontinuatorsko naravo. Tradicija ji je postala navdih, gradivo in način komunikacije. Ustvarjati ni več pomenilo bežati stran od tradicije, marveč ostajati v njenem začaranem krogu. Vsaj deklarativno, zakaj v praksi niti poezija leta 1956 ni bila tako antitradicionalna, ker se je sklicevala na tista avantgardna francoska in italijanska mota, ki so nastopala zoper tradicijo, niti neoklasicizem ni bil prevnet častilec kakršnekoli tradicije. Resda se je opiral na anglosaško poezijo, zlasti na metafizične pesnike in Eliota, in na domačo — na Poljskem bogato zastopano baročno poezijo. Toda hkrati se je z neprikrito grajo izražal zoper dosežke XIX. stoletja kot tudi avantgardnih tokov naše dobe.

Spremenjeni odnos do tradicije oziroma spremenjena tradicija seveda nujno pripelje do spremenjenega vrednotenja in vloge pesnika kot ustvarjalca. Vodilo absolutne originalnosti, ki so ga postavili pesniki leta 1956, se dezaktualizira — ali točneje: dobi čisto nov pomen. Pesem ni več dolžna zanikati vseh prejšnjih pesmi, za vsako ceno iskati nova področja proučevanj, ampak lahko in celo mora ponavljati že obstoječe teme. Neoklasicizem namreč vodi načelo, da je število tém, ki se dajo razviti, končno, razmeroma omejeno, in da te teme sestavljajo »splošno« znan, čeprav nemara ne formuliran slovar, ki je obvezen za dani kulturni krog, npr. za območje sredozemske kulture. Pesnik v resnici ne ustvari nič novega. Samó ponavlja, kar je pred njim že obstajalo. Ponavlja oziroma a) izbere iz »slovarja« ustrezno geslo, b) analizira vse njegove poprejšnje definicije in naposled c) postavi definicijo še enkrat. Po načelu, da jo spopolni ali vsaj prilagodi potrebam svojega tu in zdaj. Torej ni več bog, ki nenehno ponavlja svoj »Bodi!«, ne čarovnik, ki pozna zarotilne besede, niti cirkuški akrobat ali žongler. Rajši v knjige zabubani učenjak, ki sproti glosira prebrane bukve ali pa jih prevaja. Prevajanje, ki so ga prej z zaničevanjem postavljali nasproti ustvarjalnemu delu, postane zdaj načelo vsakršne tvornosti.

In kaj je z naslovnikom? Tod spremembe niso manjše. Poezija leta 1956 se je obračala na udeležence karnevala, pri tem pa je karneval (kot vsak pravi karneval) vseboval veliko verskih obredov. Udeleženci niso bili toliko razigrana množica, ampak — nemara prej — truma vernikov. Neoklasična poezija se nasprotno obrača preprosto na ljudi. Vendar to niso navadni ljudje. To so izobraženci, še več: so humanisti, gurmani in izvedenci, danes pa praktično — ozek krog strokovnjakov. Samó taki ljudje lahko dojamajo poezijo neoklasicizma, ker so samo ti zmožni razumeti literarne in kulturne aluzije v delih, oceniti pesnikov delež v zgodovini toposa. Na slovesnostih praznika Poezije udeležena množica se tako izključi iz obtoka kulturnih dobrin. Pravzaprav take množice sploh ni več. V šestdesetih letih na Poljskem poezijo čedalje manj bero, ker se tudi vse manj obrača na široko občinstvo.

Te nevarnosti se poljski neoklasicizem seveda zaveda. Skuša se ji celo izogniti z Jungovo in Adlerjevo psihologijo. Se pravi, da skuša najti pot do sprejemalca ne z aluzijami na denimo grško mitologijo, na Biblijo ali na Eliota, ampak z jezikom naravnih simbolov, razumljivih ne le individualni zavesti ali podzavesti, marveč množični nezavesti. A tudi ta »mračni« pol neoklasicizma, ki je nekoliko negacija prejšnjega »jasnega«, krije v sebi hudo tveganje nerazumljivosti (glede na skrivnostno naravo množične nezavesti).

Povrh od pesnika preveč zahteva. Zatorej ni nič čudnega, če se ni uveljavil: odvrnil je od sebe bralce in same pesnike. Z izjemo nekaterih del Jarosława Rymkiewicza je ostal bolj domena literarne teorije kot prakse.

Najbolj komunikativna verzija poljskega neoklasicizma je postala stilizirana poezija. Njeno bistvo je — rečeno bolj na splošno — v »ponarejanju« oziroma posnemanju določenega stila, npr. renesančnega, baročnega ali bibličnega. Pesmi tega tipa so včasih zelo težke, namenjene zgolj strokovnjakom. V »vsakdanji« praksi pa so to dela, dostopna tako imenovanemu poprečnemu bralcu, ker ponavadi ne posnemajo posamičnih pesmi, ampak velike stilistične bloke s splošno znanimi lastnostmi in zato zlahka spoznavne. Najbolj popularne pesmi tega tipa imajo dvostopenjsko zgradbo. Zmožne so zadovoljiti bralca celo tedaj, ko ta delu niti ne zna najti stiliziranega vzora in se z njimi zadovolji že na ravni samega besedila. Hkrati pa dajo veliko estetskega in intelektualnega veselja takemu bralcu, ki ustrezno realizira vse medvrstične pomenne in torej interpretira pesem tudi na ravni sobesedila. S tem pa delo, čeprav ne interpretirano v celoti, beró vsi in daje vtis jasnosti in razumljivosti.

Vendar je skrb, da bralcu ne bi bilo oteženo dojetje na prvi stopnji, videti značilna lastnost klasičnih del. Ta raven je namreč nekaka vstopna faza v razumevanje pesniškega dela, ki naj spodbudi do dognanja druge faze — zapletene, težke in bistvene za razumevanje pesmi. Pri avantgardnih delih je bilo drugače. Prva faza je bila ne samo najtežja, ampak zelo pogosto — kakor v križanki — edina, katere razrešitev je bila enoumna z razumetjem celote.

Iz vsega, kar smo povedali o poljski poeziji šestdesetih let, nikakor ne sledi, da je neoklasicizem postal izključna smer, zunaj katere ne bi mogli najti nič in nikogar. Naj se je še tako razbohotil, ni mogel zadušiti Przyboša ali Białoszewskiego, saj sta ostala zvesta svojim avantgardnim načelom. Tudi ni zajel pesnikov, ki se — kot Jan Śpiewak — niso posebno dejavno vključili v tekoče literarno življenje, ampak so njemu ob robu, v samoti in skoraj pozabljeni ustvarjali resnične pesniške umetnine. Poudariti tudi velja, da je v tem času s svojimi predlogi nastopilo tudi več najmlajših pesnikov. Ti predlogi so še neizkristalizirani in temu primerno nezanimivi. Vendar pa bo verjetno ravno od njih odvisen nadaljnji razvoj poljske poezije.

Prevedel Vlado Nartnik

Jan Śpiewak Cvetovi govore o sebi —
z roso, gibom, vonjem, molkom.
O CVETOVIH Cvetovi oddajajo signale —
z vetrom, soncem, dežjem, snegom.
Cvetovi radi prebivajo v skupinah —
trav, listja, žita in plevla.
Te posebnosti pripisujejo cvetovom.
Radoveden sem, kaj oni mislijo o meni.