

Razčlovečenje umetnosti

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Non creda donna Berta a ser Martino ...
Božanska komedija - Raj XIII.

NEPOPULARNOST NOVE UMETNOSTI

Med mnogimi genialnimi, čeprav slabo razvitimi idejami genialnega Francoza Guyaua moramo upoštevati njegov poskus raziskovanja umetnosti iz zornega kota sociologije. Na prvi pogled bi se ta tema vsakomur zazdela jalova. Govoriti o umetnosti glede na njene družbene učinke je skoraj tako kot brzditi konja pri repu ali študirati človeka glede na njegovo senco. Na prvi pogled so družbeni učinki umetnosti nekaj od esence estetike tako oddaljenega, zunanjega, da je težko razumeti, kako bi lahko, izhajajoč iz njih, prodrli v intimnost stilov. Nedvomno pa Guyau iz svojega genialnega poskusa ni iztisnil najboljšega soka. Kratkost njegovega življenja in naglica, s katero je hitel smrti naproti, sta mu preprečili, da bi pustil ob strani vse tisto samo po sebi umevno in začetniško in da bi se lahko poglobil v tisto skrito in bistveno. Rečemo lahko, da od njegove knjige *El arte desde el punto de vista sociológico* (Umetnost iz sociološkega zornega kota) obstaja le naslov, vse ostalo pa bi bilo potrebno še napisati.

Pred nekaj leti, ko sem moral napisati nekaj o novem glasbenem obdobju, ki se začne z Debussyjem, se mi je nenadoma razkrila plodnost sociologije umetnosti.¹ S kar največjo jasnostjo sem se trudil definirati razliko v stilu med novo in tradicionalno glasbo. Čeprav je bil problem strogo estetski, sem odkril, da najkrajša pot do njega izhaja iz družbenega fenomena: iz nepopularnosti nove glasbe.

Danes želim govoriti bolj na splošno, in sicer o vseh umetnostih, ki v Evropi še kaj veljajo; torej skupaj z novo glasbo o novem slikarstvu, novi poeziji, novem gledališču. Resnično presenetljiva in skrivnostna je trdna solidarnost s samim seboj, ki jo v vseh svojih manifestacijah ohranja vsako zgodovinsko obdobje. V najrazličnejših umetnostih bijeta ista inspiracija in isti biološki stil. Ne da bi se tega zavedal, želi mlad glasbenik s svojimi zvoki izraziti natančno tiste estetske vrednote kot slikar, pesnik ali dramaturg, njegovi sodobniki. Identičnost umetniškega smotra pa bi morala vsekakor imeti tudi identičen družbeni učinek. Dejansko nepopularnosti nove glasbe v enaki meri odgovarja tudi nepopularnost vseh ostalih muz. Vsaka mlada umetnost je nepopularna, in to ne po nesreči ali naključju, temveč je to bistvena vršina njene usode.

Ponavadi se reče, da gre vsak komaj nastali stil najprej skozi fazo lazareta. Spomnili se boste Hernanijeve bitke in drugih bitk, ki so bile bojevane z nastopom romantike. Vendar pa ima nepopularnost nove umetnosti zelo drugačno fizionomijo. Treba je razlikovati med tem, kar ni popularno, in med tem, kar je nepopularno. Stil, ki vpeljuje novosti, potrebuje nekaj časa, da osvoji popularnost; ni popularen, vendar tudi ni nepopularen. Primer romantike, ki se pogosto navaja, je bil kot družbeni fenomen popolnoma nasproten temu, ki se dogaja v primeru sedanje umetnosti. Romantika je "ljudstvo", ki mu stara klasična umetnost ni nudila zabave, hitro zapeljala. Sovražnik, proti kateremu se je morala romantika boriti, je bila izbrana manjšina, ki je ostala vključena v arhaičnih oblikah "prejšnjega poetičnega režima". Dela romantike so - po iznajdbi tiska - prva, ki so dosegla visoke naklade. Romantizem je bil v prvi vrsti

¹ Glej "Musicalia" v *El Espectador*.

ljudski stil. Množica ga je kot prvorojenca demokracije razvajala.

Ravno nasprotno pa ima nova umetnost množico zoper sebe in jo bo tudi vedno imela. Npopularnost je njena esenca; je celo antipopularna. Katerokoli v njej zaplojeno delo v občinstvu avtomatično proizvede čuden sociološki učinek. Razdeli ga na dva dela: prvi del, manjšinski, ki mu je naklonjen; drugi del, večinski, nepreštevni, ki mu je sovražen. (Dvoumno vrsto snobov pa pustimo ob strani.) Umetnina torej deluje kot družbena moč, ki loči dve antagonistični skupini in brezoblično človeško množico razdeli ter v njej izbere dve različni kasti ljudi.

Kateri je razločevalni princip teh dveh kast? Vsaka umetnina sproža nesoglasja: nekaterim je všeč, drugim ne; nekaterim je všeč bolj, drugim manj. To razločevanje ni organskega izvora, ne sledi nekemu principu. Naključje uvrsti vsakega posameznika med ene ali druge. V primeru nove umetnosti pa se razločitev izvrši na globlji ravni od tiste, na kateri se gibljejo različice individualnega okusa. Ne gre za to, da večini občinstva mlado umetniško delo *ni všeč*, manjšini pa je. Dogodi se, da ga večina, množica, *ne razume*. Stare klepetulje, ki so hodile na Hernanijeve predstave, so drame Victorja Hugoja dobro razumele, in prav zato, ker so jih razumele, jim niso bile všeč. Ker so ostajale zveste določeni estetski občutljivosti, so do novih umetniških vrednot, ki jim jih je ponujal romantik, čutile velik odpor. Moje mnenje je, da je za novo umetnost iz "sociološkega zornega kota" značilno, da občinstvo razdeli na dva razreda ljudi: na tiste, ki jo razumejo, in na tiste, ki je ne razumejo. Iz tega sledi, da prvi posedujejo organ za razumevanje, ki ga drugi nimajo; da obstajata dve med seboj različni skupini znotraj človeške vrste. Očitno je, da nova umetnost ni namenjena vsemu svetu, tako kot umetnost romantike, temveč je usmerjena k manjšini s posebnimi sposobnostmi. Od tu razburjenje, ki ga vzbuja v množici. Kadar komu neka umetnina ni všeč, vendar pa jo je razumel, se počuti nad njo superiornega in za razburjenje nima razloga. Kadar pa se nejevolja ob neki umetnini porodi iz njenega nerazumevanja, se človek počuti na nek način ponižanega, megljeno se zaveda svoje lastne inferiornosti, ki jo skuša nadomestiti z ogorčeno potrditvijo samega sebe nasproti umetnini. Mlada umetnost že samo s svojo pojavitvijo malomeščana prisili, da se počuti takšnega, kakršen v resnici je: malomeščanski, bitje, nesposobno za umetniške zakramente, slepo in gluho za čisto lepoto. Jasno je, da mlada umetnost po stotih letih apoteoze "ljudstva", ko je bila množica na vse pretege hvaljena, tega ne more storiti, ne da bi bila za to kaznovana. Navajena, da v vsem prevladuje, se množica zaradi nove umetnosti počuti prizadeto v svojih "človeških pravicah", saj je to privilegirana umetnost, umetnost plemenitih živcev in aristokratskih instinktov. Naj se mlade muze pojavijo kjerkoli, se jim množica upre.

Skozi celo stoletje in pol se je "ljudstvo", množica, imelo za vso družbo. Glasba Stravinskega ali Pirandellova drama imata v sebi sociološko sposobnost, ki je v tem, da prisilita ljudstvo, da se spozna kot to, kar je, kot "samo ljudstvo", zgolj ena izmed sestavin družbene strukture, slabotna materija zgodovinskega procesa, sekundarni dejavnik duševnega kozmosa. Po drugi strani pa je zasluga nove umetnosti tudi to, da se tisti "boljši" med sivo množico spoznajo in prepoznajo, da spoznajo svoje poslanstvo, ki je v tem, da so maloštevilni in se morajo boriti proti mnogim.

Približuje se čas, ko se bo družba tako v politiki kot v umetnosti ponovno organizirala tako, kot je treba, v dva razreda ali ranga: v razred vzvišenih in v razred vulgarnih. Vse slabo počutje Evrope se bo izlilo in pozdravilo v tej novi in rešiteljski razcepitvi. Brezbrižna, kaotična, brezoblična enotnost, enotnost brez anatomske arhitekture, brez vodilne discipline, v kateri se je živelo sto pideset let, se ne more nadaljevati. Na dnu sodobnega življenja tli globoka in ogorčena nepravilnost: napačna domneva o realni enakosti med ljudmi. Vsak korak, ki ga med njimi napravimo, nam tako očitno kaže ravno nasprotno, da je vsak korak boleč spotikljaj.

Če vprašanje zastavimo v politiki, se vzbudijo take strasti, da mogoče še ni čas, da bi o tem govorili. Na srečo pa solidarnost zgodovinskega duha, ki sem jo omenjal prej, dovoljuje z vso jasnostjo in resnostjo poudariti v kaleči umetnosti našega časa enake simptome in napovedi moralne reforme, ki so v politiki zatemnjeni z nizkimi strastmi.

Evangelist je rekel: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus*. Ne bodite kot konj ali mula, ki nimata razuma. Množica se upira in ne razume. Mi poskušajmo narediti nasprotno. Izvlecimo iz mlade umetnosti njen esencialni princip in potem bomo spoznali, kako globoko je nepopularna.

UMETNIŠKA UMETNOST

S tem, ko rečemo, da nova umetnost ni razumljiva vsemu svetu, želimo povedati, da njene gonilne sile niso splošno človeške. Ni umetnost za vse ljudi nasploh, ampak za poseben razred ljudi, ki od ostalih lahko niso več vredni, očitno pa so od njih drugačni.

Predvsem je potrebno natančno določiti naslednje: kaj je za večino ljudi estetski užitek? Kaj se zgodi v njihovi duši, ko jim je neka umetnina, na primer gledališka igra, "všeč"? Pri odgovoru ni omahovanja: ljudem je neka drama všeč takrat, ko jim predstavljene človeške usode vzbudijo zanimanje. Ljubezni, sovraštva, tegobe in veselja oseb jim vznemirijo srce: v njih se vživijo, kot da bi bili primeri iz resničnega življenja. Ljudje pravijo, da je igra "dobra" takrat, ko je v določeni meri sposobna ustvariti iluzijo, s pomočjo katere se nam te imaginarne osebe zazdijo kot resnične osebe. V liriki išče boleznin in bolečine človeka, ki živi v pesniku. V slikarstvu ga zanimajo samo slike, na katerih najde moške in ženske figure, s katerimi bi bilo, na nek način, zanimivo živeti. Slika pokrajine se mu zdi "lepa", kadar je resnična pokrajina, ki je na sliki predstavljena, tako ljubka in zanosna, da je vredno iti tja na izlet.

To pomeni, da za večino ljudi estetski užitek ni neka duhovna naravnost, ki bi bila bistveno drugačna od njegove običajne, vsakodneвне duhovne naravnosti. Od te se razlikuje samo po pridevniških lastnostih: verjetno je manj uporabna, bolj polna in brez bolečih posledic. Skratka, objekt, ki ga v umetnosti zanima, ki je cilj njegove pozornosti in s tem tudi vseh drugih moči, je isti kot tisti v vsakdanji eksistenci: človeške postave in strasti. Zato imenuje umetnost celoto sredstev, ki mu omogočijo stik z zanimivimi človeškimi okolnostmi. Iz tega sledi, da resnično umetniške lastnosti, kot sta irealnost in fantazija, tolerira, samo dokler ne onemogočata njegove percepcije človeških pojavov in dogodkov. V trenutku, ko ti čisto estetski elementi prevladajo in Janezove in Marijine zgodbe ni mogoče dobro razbrati, se občinstvo zmede in ne ve, kako bi se te gledališke predstave, slike ali knjige lotilo. To je naravno: do objektov je sposobno imeti le praktičen odnos, tistega, ki v njem vzbudi strast in vzpodbudi njegovo čustveno vpletenost v dogajanje. Umetnina, ki ga k taki vpletenosti ne vabi, mu vlogo odvzame.

Torej: glede tega moramo biti popolnoma jasni. Veselje ali trpljenje ob človeških usodah, ki nam jih umetniško delo pripoveduje ali prikazuje, je nekaj popolnoma drugega od resničnega umetniškega užitka. Ta osredotočenost na človeško v umetnini je v principu nezdružljiva s strogo estetskim užitkom.

Gre za izredno preprosto optično vprašanje. Da bi nek objekt videli, moramo naš vidni aparat namestiti na določen način. Če je naša vidna namestitev neustrezna, objekta ne bomo videli ali pa ga bomo videli slabo. Naj si bralec zamisli, da skozi stekleno okno opazujemo vrt. Naše oči se bodo namestile tako, da bo vidni žarek prebil steklo, ne da bi se pri njem zaustavil, in se zapičil v rože in drevesa. Vrt je vidni cilj in vidni žarek je usmerjen vanj, stekla ne vidimo, naš pogled preide steklo, ne da bi ga zaznal. Bolj čisto kot je steklo, manj ga opazimo. Vendar pa lahko z malo truda spregledamo vrt in usmerimo pogled na steklo, tako da vidni žarek povlečemo nazaj. Takrat pa vrt

izgine izpred naših oči in od njega ostanejo le barvni madeži, ki se zdijo kot prilepljeni na steklo. Torej sta videti vrt in videti steklo dva nekompatibilna postopka: prvo izključuje drugega, zahtevata pa tudi različni vidni namestitvi.

Na enak način tisti, ki v umetniškem delu išče vznemirjenje zaradi usode Janeza in Marije ali Tristana in Izolde in svojo duševno percepcijo usmeri nanju, umetniškega dela ne bo videl. Tristanova nesreča je v tem primeru samo nesreča in lahko gane samo, če se jo ima za realnost. Vendar pa je umetniški predmet umetniški samo v tolikšni meri, kolikor ni realen. Da bi lahko uživali ob Tizianovem viteškem portretu Karla V., je neizogiben pogoj, da v njem ne vidimo avtentičnega in živega Karla V., videti moramo zgolj portret, irealno podobo, fikcijo. Portretiranec in portret sta dva popolnoma različna objekta: ali se zanimamo za enega ali pa za drugega. V prvem primeru "soživimo" s Karlom V., v drugem primeru pa "motrismo" umetniški objekt sam na sebi.

No torej: večina ljudi ni sposobnih, da bi usmerili svojo pozornost na steklo in transparentnost, na to, kar je umetniško delo; namesto tega stopijo skozenj, ne da bi se tega zavedali, in se z vso strastjo vržejo v človeško realnost, ki je v umetniškem delu omenjena. Če se jih pozove, da bi ta plen izpustili in zadržali pozornost na samem umetniškem delu, bodo rekli, da v njem ne vidijo ničesar, zato ker resnično v njem ne vidijo človeških stvari, ampak samo umetniške transparentnosti, čiste virtualnosti.

V 19. stoletju so umetniki postopali na preveč nečist način. Strogo estetske elemente so z reducirali na minimum, tako da so bila njihova dela skoraj v celoti sestavljena samo iz izmišljij človeških realnosti. V tem pomenu moramo reči, da je bila navadna umetnost prejšnjega stoletja na tak ali drugačen način realistična. Realista sta bila Beethoven in Wagner. Realista tako Chateaubriand kot Zola. Gledano iz današnjega zornega kota, se romanticizem in naturalizem približujeta in odkrivata svoj skupni izvor v realizmu.

Produkti take narave so le delno umetniška dela, umetniški objekti. Da bi ob njih uživali, prilagoditev na virtualno in transparentno, ki tvori umetniško senzibilnost, ni potrebna. Zadostuje že, da imaš človeško senzibilnost in da pustiš, da v tebi odmevajo stiske in veselja bližnjega. Potemtakem je razumljivo, zakaj je bila umetnost v 19. stoletju tako popularna: v taki meri je bila narejena za brezoblično množico, da ni več umetnost, ampak izvleček iz življenja. Le spomnite se, da je v vseh obdobjih, v katerih sta obstajali dve različni vrsti umetnosti, ena za manjšino, druga za večino,² ta zadnja bila realistična.

Ne prepirajmo se sedaj o tem, ali je čista umetnost mogoča. Mogoče ni; vendar pa so razlogi, ki nas vodijo k tej negaciji, dolgi in težki. Torej je bolje, da pustimo to temo nedotaknjeno. Saj tako ali tako pri tem, o čemer govorimo sedaj, ni tako zelo pomembno. Čeprav bi bil obstoj čiste umetnosti nemogoč, pa ni moč dvomiti o tem, da obstaja tendenca k purifikaciji umetnosti. Ta tendenca vodi k progresivni opustitvi človeških elementov, preveč človeških, ki so vladali v romantični in naturalistični produkciji. V tem procesu se bo prišlo do točke, kjer bo človeški element v umetniškem delu tako pičel, da ga skoraj ne bo moč opaziti. Takrat bomo dobili objekt, ki ga bo lahko zaznal samo tisti, ki bo imel poseben dar, to je senzibilnost za umetnost. To bo umetnost za umetnike in ne za ljudske množice; to bo čistokrvna in ne ljudska umetnost.

To je razlog, zakaj novi umetnik deli občinstvo na dva razreda posameznikov: na tiste, ki ga razumejo, in na tiste, ki ga ne razumejo; to je, na umetnike in tiste, ki to niso. Sodobna umetnost je umetniška umetnost.

Moj namen ni slaviti novega načina umetnosti in še manj očrtni uporabljenega v prejšnjem stoletju. Omejujem se na to, da bi jih med seboj povezal, tako kot to naredi

² Na primer v srednjem veku. Odgovarjajoč binarni družbeni strukturi, razdeljeni v dva razreda: na plemstvo in plebejce, je obstajala plemiška umetnost, ki je bila "konvencionalna", "idealistična", to je umetniška, in popularna, realistična ter satirična umetnost.

zoolog z dvema antagonističnima favnama. Nova umetnost je univerzalno dejstvo. Že dvajset let je, odkar so se - v Parizu, Berlinu, Londonu, New Yorku, Rimu in Madridu - najbistrejši mladeniči presenečeni soočili z neizogibnim dejstvom, da jih tradicionalna umetnost ne zanima, ampak se jim celo gnusi. S temi mladeniči lahko storimo samo eno: ali jih ubijemo ali pa jih poskušamo razumeti. Jaz sem se vsekakor odločil za to drugo možnost. Zelo hitro sem opazil, da v njih klije nov, popolnoma jasen, koherenten in racionalen smisel za umetnost. Njihovo občutenje je neizogiben in ploden rezultat vse predhodne evolucije umetnosti in daleč od tega, da bi bil zgolj kaprica. Svoje glavo, samovoljno in zato tudi neodgovorno je upirati se temu novemu stilu in trdovratno vztrajati v osami že arhaičnih, izčrpanih in obrabljenih oblik. V umetnosti, tako kot v morali, dolžnost ni odvisna od svobodne volje; treba je sprejeti delovni imperativ, ki nam ga obdobje vsili. Posameznikova edina možnost, da uspe, je, da uboga ta ukaz časa. Še celo tako mogoče ne bo dosegel ničesar, vendar pa je njegov polom gotovejši, če vztraja pri ustvarjanju še ene Wagnerjeve opere ali še enega naturalističnega romana.

Vsako ponavljanje v umetnosti je ničev. Vsak stil, ki se v zgodovini pojavi, lahko znotraj neke splošne vrste zaplodi le določeno število različnih oblik. Vendar pride dan, ko se čudoviti kamnolom izčrpa. To se je zgodilo na primer z romantično-naturalističnim romanom in gledališčem. Naivna zmota je verjeti, da je za sedanjo neplodnost teh dveh vrst kriva odsotnost osebnih talentov. To, kar se dogaja, je, da so bile v njima izčrpane vse možne kombinacije. Zato je prava sreča, da s to izčrpanostjo sovpada nepredviden pojav nove senzibilnosti, ki je sposobna odkriti nove in nedotaknjene kamnolome.

Če ta novi stil analiziramo, ugotovimo, da se v njem nahajajo med seboj povezane tendence. Nagiba se k: 1. razčlovečenju umetnosti; 2. izogibanju živim oblikam; 3. temu, da bi umetniško delo ne bilo nič drugega kot zgolj umetniško delo; 4. dojemanju umetnosti kot igre in nič več; 5. esencialni ironiji; 6. izogibanju vsem potvorbam in potemtakem tankovestni natančnosti. Skratka, 7., umetnost je po mnenju mladih umetnikov nekaj brez kakršnekoli transcendence.

Opišimo na kratko vsako posamezno potezo nove umetnosti.

KAPLJICE FENOMENOLOGIJE

Slaven mož se bori s smrtjo. Ob njegovi smrti postelji je njegova žena. Zdravnik umirajočemu meri pulz. V kotu sobe sta še dve drugi osebi: novinar, ki sceni prisostvuje iz službene dolžnosti, in slikar, ki ga je tja pripeljalo naključje. Žena, zdravnik, novinar in slikar so priče istemu dogodku. Kljub temu se ta en in isti dogodek - agonija nekega moškega - vsakomur izmed njih prikazuje iz različnega vidika. Ti vidiki so si med seboj tako različni, da skoraj nimajo več skupnega jedra. Razlika, ki obstaja med ženo, prežeto z bolečino, in ravnodušnim slikarjem, ki dogodek opazuje, je takšna, da bi bilo skoraj bolj točno, če bi rekli: žena in slikar prisostvujeta dvema popolnoma različnima dogodkoma.

Izkaže se torej, da se ena in ista realnost, gledana iz različnih zornih kotov, razdrobi na mnoge divergentne realnosti. Tako se nam porodi vprašanje: katera izmed teh mnogoštevilnih realnosti je tista resnična, avtentična? Vsaka odločitev, od katere pridemo, je arbitrarna. Prednost, ki jo dajemo eni ali drugi, je odvisna od kaprice. Vse te realnosti so ekvivalentne, avtentične glede na zorni kot, ki mu ustrezajo. Edino, kar lahko naredimo, je, da te zorne kote razvrstimo in med njimi izberemo tistega, ki se nam zdi najbolj spontan in normalen. Tako pridemo do nekega spoznanja o realnosti, ki pa ni absolutno, ampak je vsaj praktično in normativno.

Najbolj preprost način diferenciacije zornih kotov teh širih oseb, ki prisostvujejo mrtvaški sceni, je v tem, da izmerimo eno izmed njihovih dimenzij: duševno oddaljenost, ki vsakega izmed njih ločuje od osrednjega dogodka, agonije umirajočega.

Distanca, ki od dogodka ločuje ženo umirajočega, je minimalna, skoraj neobstoječa. Žalostni dogodek tako silno prežema njeno srce, zavzema tolikšen del njene duše, da se zliva z njo samo, ali z drugimi besedami: žena v sceni sodeluje, je njen del. Da bi nekaj lahko videli, da se nek dogodek spremeni v objekt našega opazovanja, ga moramo od nas ločiti, ne sme tvoriti živega dela nas samih. Žena sceni ne prisostvuje, temveč je znotraj nje; je ne opazuje, ampak jo živi.

Zdravnik je že malo bolj oddaljen. Za njega je to profesionalen primer. V dogodku ne sodeluje s strastno in slepečo tesnobo, ki preplavlja dušo uboge žene. Kljub temu pa ga njegov poklic sili, da se resno zanima za dogajanje: pri vsem skupaj ima določeno odgovornost, mogoče pa lahko ogrozi tudi svoj ugled. Zato, čeprav ne tako popolnoma in osebno kot žena, sodeluje v dogajanju, scena se ga polasti, ga potegne v svojo dramatično notranjost in ga priklene nase, čeprav ne po srčni, ampak po službeni plati. Tudi on živi ta dogodek, čeprav ne s čustvi, ki bi izhajala iz njegovega srčnega centra, ampak iz profesionalnega obrobja.

Če sedaj pogledamo iz zornega kota reporterja, vidimo, da smo se od boleče realnosti precej oddaljnili. Oddaljili smo se toliko, da smo z dogodkom izgubili vsak sentimentalni stik. Novinar je tako kot zdravnik tam iz službene dolžnosti in ne iz spontanega in človeškega impulza. Medtem ko zdravnika njegova služba sili, da v dogodek posega, pa je reporterjeva dolžnost, da vanj predvsem ne posega: omejiti se mora na opazovanje. Zanj je dogodek čista scena, zgolj spektakel, ki ga mora potem v časopisnih stolpcih opisati. Ni čustveno vpleten v to, kar se tam dogaja, je duhovno prost in zunaj dogajanja; ga ne živi, ampak ga opazuje. Vseeno pa ga opazuje zavzeto, saj ga mora kasneje bralcem opisati. V njih želi vzbuditi zanimanje, jih ganiti, in če je le mogoče, doseči, da bi ob branju prelivali solze, kot da bi bili začasni sorodniki umirajočega. V šoli je slišal Horacijev nasvet: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*.

Poslušen Horaciju, skuša novinar hliniti čustva, da bi z njimi prežl svoj pisanje. Rezultat je ta, da četudi scene ne "živi", "hlini", da jo živi.

Nazadnje pa brezbrizni slikar, ki ne dela drugega, kot da namesti svoje oči v *coulisse*. Tamkajšnje dogajanje se ga ne dotika; je, kot je v navadi reči, na stotine kilometrov oddaljen od dogajanja. Njegova drža je popolnoma kontemplativna in lahko bi celo rekli, da dogajanja ne opazuje v celoti; boleč notranji pomen dogodka ostaja zunaj njegove percepcije. Pozoren je samo na zunanost, na svetlobo in sence, na kromatične vrednosti. S slikarjem dosežemo maksimalno distanco in minimalno čustveno vpletenost.

Neizogibna težavnost te analize bi se ublažila, če bi lahko z vso jasnostjo spregovorili o lestvici duševnih razdalj, ki obstajajo med realnostjo in nami. Na tej lestvici stopnje bližine ustrezajo stopnjam čustvene vpletenosti v dogajanje; nasprotno pa stopnje oddaljenosti pomenijo stopnjo svobode, s katero objektiviramo realni dogodek, tako da ga spremenimo v čisti predmet kontemplacije. Postavljeni na enega izmed ekstremov, se srečamo z enim aspektom sveta - osebami, stvarmi, situacijami, ki predstavljajo "živeto" realnost; iz drugega ekstrema pa vidimo vse v njegovem aspektu "opazovane" realnosti.

Tukaj pa moramo opomniti na nekaj bistvenega za estetiko, brez katere je zelo težko prodreti v fiziologijo tako stare kot nove umetnosti. Med vsemi temi različnimi aspekti realnosti, ki ustrezajo različnim zornim kotom, obstaja eden, iz katerega vsi ostali izvirajo in ki je v vseh ostalih predpostavljen. To je aspekt živete realnosti. Če nekdo, ki s popolno predanostjo in silovitostjo ne bi živel agonije umiranja, ne bi obstajal, se zdravnik zanj ne bi zanimal, novinarjeve patetične besede, ki opisujejo ta dogodek, bi bile bralcem nedoumljive in slika, na kateri nam slikar predstavlja človeka v postelji, obkroženega z žalujočimi, bi nam bila nerazumljiva. Isto bi lahko rekli za katerikoli drug objekt, naj bo oseba ali stvar. Prvotna oblika jabolka je tista, ki jo to ima v trenutku, ko ga nameravamo pojesti. V vseh ostalih možnih oblikah, ki si jih lahko nadene - na primer v

obliki, ki mu jo da slikar iz leta 1600 in sestavlja baročni ornament, ali v obliki, ki jo ima na Cezannovem tihožitju, ali pa v osnovni metafori, kjer predstavlja mladenkina lica, bolj ali manj ohranja tisti originalni aspekt. Slika, pesem, v katerih se ne bi ohranila nobena sled živeti oblik, bi bili nerazumljivi, skratka, bili bi nič, kakor bi bil nič diskurz, v katerem bi vsaki izmed njegovih besed izrezali njen običajni pomen.

To pomeni, da na lestvici realnosti pripada živeti realnosti posebna prednost, ki nas prisili, da jo imamo za "realnost" prve vrste. Namesto živeta realnost bi lahko rekli človeška realnost. Slikar, ki neprizadeto spremlja dogajanje, se zdi "nečloveški". Recimo torej, da je človeški zorni kot tisti, v katerem situacije, osebe in stvari "živimo". In obratno, da so človeške vse realnosti - žena, pokrajina, perspektiva, kadar se po-kažejo v aspektu, v katerem so običajno živete.

Sledi primer, katerega vrednost bo bralec spoznal kasneje: med realnostmi, ki sestavljajo svet, so tudi naše ideje. Uporabljamo jih na "človeški način", kadar z njimi mislimo na stvari, hočem reči, da je normalno, da kadar mislimo na Napoleona, mislimo samo na vélikega moža, ki mu je bilo tako ime. Psiholog pa se po drugi strani s tem, ko zavzame nenormalni, to je "nečloveški" zorni kot, oddalji od Napoleona in skuša iz lastnega interesa analizirati idejo o Napoleonu kot idejo samo. Gre za perspektivo, ki je nasprotna tisti, ki jo uporabljamo v spontanem življenju. Namesto da bi bila ideja instrument, s pomočjo katerega o objektu mislimo, naredimo iz ideje same objekt in cilj našega razmišljanja. V nadaljevanju bomo spoznali, na kako nenavaden način to nečloveško inverzijo uporablja nova umetnost.

RAZČLOVEČENJE UMETNOSTI SE PRIČENJA

Z vrtoglavo naglico se je mlada umetnost razcepila na množico različnih smeri in poskusov. Nič ni lažjega kot opisati razlike med enimi in drugimi produkcijami. Vendar pa je opisovanje diferencialnega in specifičnega prazno, če poprej ne determiniramo skupne osnove, ki se na različne načine, včasih tudi kontradiktorno, kaže pri vseh. Že naš dobri stari Aristotel je učil, da so si različne stvari med seboj različne po tem, po čemer so si podobne, skratka po določenem skupnem značaju. Ravno zato, ker so vsa telesa barvna, opazimo, da imajo nekatera drugačno barvo od drugih. Vrste so v bistvu specifikacije istega rodu in zapazimo jih samo, kadar svojo skupno dediščino modulirajo v različne oblike.

Posamezne usmeritve mlade umetnosti me ne zanimajo pretirano in razen nekaj izjem me posamezna dela zanimajo še manj. Vendar pa tudi to moje ocenjevanje novih umetniških proizvodov verjetno nikogar ne zanima. Pisatelji, ki svoj navdih omejujejo na izražanje navdušenja ali razočaranja, ki jih v njih zbujajo umetniška dela, ne bi smeli pisati. Za ta naporni posel niso primerni. Že Clarín je za neke trapaste dramaturge dejal, da bi bilo bolje, če bi svoj trud vložili v kaj drugega: na primer, naj si ustvarijo družino. Da jo že imajo? Pa naj ustvarijo še eno.

Pomembno je, da na svetu nedvomno obstaja neka nova estetska senzibilnost.³ Pri tej pluralnosti specifičnih usmeritev in posameznih del predstavlja ta občutljivost tisto splošno osnovo in njihov vir. To je tisto, kar bi bilo zanimivo definirati.

Pri iskanju najbolj generične in karakteristične značilnosti nove produkcije naletim na tendenco k razčlovečenju umetnosti. To pa ustreza tistemu, o čemer smo govorili v prejšnjem odstavku.

³ Ta nova senzibilnost pa ni last samo ustvarjalcev umetnosti, ampak tudi ljudi, ki tvorijo občinstvo. Ko sem rekel, da je nova umetnost umetnost za umetnike, sem med njih uvrstil ne le tiste, ki umetnost producirajo, ampak tudi tiste, ki so popolnoma umetniške vrednosti sposobni zaznati.

Če pri primerjavi med sliko, naslikano sledeč novi umetnosti, s sliko iz leta 1860 sledimo najenostavnejšemu načinu, bomo začeli s primerjavo objektov, ki so na eni ali drugi predstavljeni, mogoče je to neki moški, hiša ali gora. Hitro opazimo, da je bil namen umetnika iz leta 1860, da na svoji sliki predstavi objekte tako, da imajo isti izraz in videz kot zunaj nje, ko tvorijo del živete oz. človeške realnosti. Možno je, da si je umetnik iz leta 1860 želel doseči še druge estetske cilje; vendar pa je najbolj pomembno, da si je prvo prizadeval, da bi dosegel to podobnost. Človek, hiša in gora so do zadnje pičice prepoznavni: so naši stari, običajni znanci. Nasprotno pa jih na novi sliki le stežka prepoznamo. Gledalec si misli, da mogoče slikar ni znal zadeti podobnosti. Vendar pa je lahko tudi slika iz leta 1860 "slabo naslikana", torej, da med objekti na sliki in temi istimi objekti zunaj nje obstaja velika razdalja, pomembna divergenca. Naj bo razdalja še tako velika, pa napake tradicionalnega umetnika razkrivajo človeški "objekt", te so padci na poti k njemu in ustrezajo stavku, s katerim je cervantovski Orbaneja vodil svoje občinstvo: "To je petelin." Z novo sliko pa se dogaja nekaj popolnoma nasprotnega: ne gre za to, da bi slikar delal napake ali da njegovi odkloni od "naravnega" (naravno=človeško) tega ne bi dosegli, ti odkloni usmerjajo na pot, nasprotno tisti, ki nas lahko pripelje k človeškemu objektu.

Opažamo, da se slikar, namesto da bi bil bolj ali manj slepo usmerjen v realnost, obrne proč od nje. Deformacija realnosti, zlom njenega človeškega aspekta in njeno razčlovečenje je njegov neustrašni namen. S stvarmi, predstavljenimi na tradicionalni sliki, bi na iluzoren način lahko sobivali. V Giocondo so se zaljubili mnogi Angleži. S stvarmi, predstavljenimi na novi sliki, je sobivanje nemogoče: s tem, ko je slikar iz njih izrezal aspekt živete realnosti, je porušil mostove in zažgal ladje, ki bi nas lahko prepeljale v naš običajni svet. Pusti nas zaprte v nek skrit univerzum, prisili nas, da se ukvarjamo z objekti, s katerimi se ni mogoče ukvarjati na človeški način. Zato moramo iznajti nov način ukvarjanja s stvarmi, ki je od običajnega življenja stvari popolnoma drugačen: ustvariti in izmisliti si moramo izvirna dejanja, ki bi tem nenavadnim figuram ustrezala. To novo življenje, to življenje, izmišljeno po predhodni izničitvi spontanega življenja, pa je umetniško razumevanje in užitek. V njem ne manjkajo ne čustva ne strasti, vendar pa očitno ta čustva in strasti pripadajo psihični favni, ki je precej drugačna od tiste, ki pokriva pejsaže našega primarnega in človeškega življenja. Sekundarna čustva so tista, ki v našem notranjem umetniku izzovejo te ultraobjekte.⁴ To so specifično estetska čustva.

Lahko bi se reklo, da bi lažje prišli do takega rezultata, če bi izločili vse te človeške oblike - človeka, hišo, gore - in zgradili popolnoma originalne figure. To pa je, kot prvo, neizvedljivo.⁵ Možno je, da v najbolj abstraktni okrasni črti zakrinkan vibrira vztrajen spomin na določene "naravne" oblike. Na drugem mestu - in to je najpomembnejši razlog - umetnost, o kateri govorimo, ni nečloveška samo zato, ker ne vsebuje človeških stvari, ampak zato, ker aktivno sodeluje v tej operaciji razčlovečenja. V svojem begu od človeškega je ne zanima toliko termin *ad quem*, heteroklitna favna, kamor pride, ampak bolj termin *a quo*, človeški aspekt, ki uniči. Ne gre za slikanje nečesa popolnoma drugega od človeka, hiše ali gore, ampak gre za slikanje človeka, ki bi bil človeku kar najmanj podoben, hiše, ki bi od hiše kot take ohranjala le tisto najpotrebnejše, da lahko prisostvujemo njeni metamorfozi, stožca, ki je čudežno izšel iz tistega, kar je bila prej gora, tako kot kača izstopi iz svoje kože. Estetski užitek novega umetnika izhaja iz njegove zmage nad človeškim; zaradi tega je potrebno, da v vsakem primeru določimo zmagovalca in predstavimo zadavljeno žrtev.

Drhal si misli, da je pobegniti od realnosti enostavno, vendar pa je to nekaj najtežje-

⁴ "Ultraizem" je eden izmed najbolj ustreznih izrazov za poimenovanje nove senzibilnosti.

⁵ V tem ekstremnem smislu je bil napisan en esej (nekatera Picassova dela), ampak je doživel neuspeh.

ga na svetu. Enostavno je izgovoriti ali naslikati neko popolnoma nesmiselno, nerazumljivo in ničevno stvar: dovolj je nanizati besede brez povezanosti⁶ ali risati črte na slepo srečo. Vendar pa potrebujemo za to, da uspemo skonstruirati nekaj, kar ne bi bilo le kopija "naravnega", pa bi kljub temu vsebovalo nekaj substancialnega, nek bolj vzvišen dar.

"Realnost" neprestano preži na umetnika zato, da bi preprečila njegovo izmikanje. Kakšen pogum je potreben za genialni pobeg! Treba je biti na glavo obrnjen Odisej, ki se osvobodi od svoje vsakdanje Penelope in med čermi zapljuje Kirkinemu čarovništvu naproti. V trenutkih, ko se umetnik uspe izogniti neprestanim pastem, mu ne smemo vzeti za slabo samovšečne kretnje, hipne geste, podobne tisti sv. Jurija s premaganim zmajem ob nogah.

POVABILO K RAZUMETJU

V najbolj priljubljenem umetniškem delu prejšnjega stoletja obstaja vedno jedro živete realnosti, ki predstavlja bistvo estetskega telesa. Nanj deluje umetnost in njeno delovanje se omejuje na brušenje in lakiranje tega človeškega jedra, želi ga okrasiti, mu dati lesk in ga narediti odsevajočega. Za večino ljudi je to najbolj naravna in celo edina možna struktura umetniškega dela. Umetnost je odsev življenja, je narava, videna skozi nek značaj, je reprezentacija človeškega itd. Mladi pa ravno tako prepričljivo trdijo ravno nasprotno. Zakaj imajo danes stari vedno prav in mladi narobe, čeprav da jutri vedno prav mladim in ne starim? Predvsem se nima smisla razburjati in kričati. *Dove si grida non e vera scienza*, je rekel Leonardo da Vinci. Spinoza pa je priporočal takole: *Neque lugere neque indignari, sed intelligere*. Naša najbolj zakoreninjena in trdna prepričanja so najbolj sumljiva. Ona tvorijo naše meje, naše krste, naš zapor. Neznatno je življenje, ki ni prežeto s prizadevanjem po razširitvi svojih meja. Živi se v tolikšni meri, kolikor se hrepeni, da bi živeli več. Vsako vztrajanje pri tem, da bi ostali znotraj našega običajnega horizonta, je slabost, dekadenca življenjskih moči. Horizont je biološkega značaja, je živeč organ našega bitja; dokler smo pri močeh, se horizont premika, se širi, kot da bi bil elastičen, in valovi skoraj v ritmu našega dihanja. Ko pa se horizont ustali, otrpne, pa to pomeni, da smo prestopili v starost.

Ni tako samo po sebi umevno, kot menijo akademiki, da mora umetniško delo nujno vsebovati človeško jedro, ki ga potem muze polirajo in krasijo. Tako rekoč je to omejevanje umetnosti na zgolj kozmetiko. Že prej sem namignil, da sta percepcija živete realnosti in percepcija umetniških oblik v principu nekompatibilni, saj od našega aparata percepcije zahtevata drugačni namestitvi. Umetnost, ki bi nam ponujala ta dvojni pogled, bi bila škilasta. 19. stoletje je škililo na veliko, zato nam njegovi umetniški proizvodi niti zdaleč ne prikazujejo nekega normalnega tipa umetnosti, ampak so verjetno v vsej zgodovini okusov maksimalno nepravilni. Vsa velika obdobja umetnosti so se izogibala temu, da bi bil center težnosti njihovih umetniških del tisto človeško. Ta imperativ ekskluzivnega realizma, ki je ukazoval občutljivosti prejšnjega stoletja, pomeni v estetični evoluciji grozodejstvo brez primere. Iz tega je razvidno, da se nova inspiracija, na videz tako ekstravagantna, ponovno, najmanj v eni točki, dotakne prave poti v umetnosti. Ta pot se imenuje "volja stila". Skratka: stilizirati pomeni deformirati realno, derealizirati. Stilizacija prinaša s seboj razčlovečenje. In obratno, ne obstaja drug način razčlovečenja kot stilizacija. Realizem, ki umetnika vabi k zvestemu posnemanju oblik stvari, vabi umetnika v brezstilnost. Zato entuziast Zurburán pravi, da

⁶ To je storila dadaistična šala. Opazimo lahko (glej prejšnjo opombo), kako iste ekstravagance in zgrešeni poskusi z določeno logiko izhajajo iz svojega organskega izvora. To nam dokazuje, da gre v bistvu za enotno in smiselno gibanje.

imajo njegove slike "značaj", tako kot imajo značaj in ne stil Lues o Sorolla, Dickens ali Galdós. Po drugi strani pa je 18. stoletje, ki ima tako malo značaja, nasičeno s stilom.

RAZČLOVEČENJE UMETNOSTI SE NADALJUJE

Sodobniki so razglasili prisotnost človeškega v umetnosti za tabu. Torej: človeško, repertoar elementov, ki so del našega običajnega sveta, se deli v trirazredno hierarhijo. Prvi je razred oseb, sledi mu razred živih bitij in na koncu je razred anorganskih stvari. Torej tako: moč prepovedi nove umetnosti je sorazmerna s tem, v kateri razred hierarhije spada objekt. Tisto osebno je zato, ker je pač najbolj človeško med človeškim, tisto, čemur se mlada umetnost najbolj izogiba. To je zelo jasno opazno v glasbi in poeziji.

Od Beethovna pa do Wagnerja je bila tema glasbe izražanje osebnih čustev. Sladkoben umetnik je komponiral velikanske zvočne zgradbe, da bi v njih dal zatočišče svoji avtobiografiji. To je bila v veliki meri izpovedna umetnost. Onesnaženje je bilo edini način umetnosti, ki je obstajal. "V glasbi - je rekel celo Nietzsche - strasti uživajo ob samih sebi." Wagner v svojega "Tristana" vbrizga prešuštvo z Wesendonkovo, in če si želimo, da bi nam delo ugajalo, nam ne preostane nič drugega, kot da se začasno, za nekaj ur spremenimo v prešuštnike. Ta glasba nas gane, da bi v njej lahko uživali, moramo jokati, čutiti tesnobo ali se raztopiti v krčeviti čustvenosti. Od Beethovna pa do Wagnerja je vsa glasba melodrama.

To je nezvestoba, bi rekel sodobni umetnik. To je izkoriščanje neke plemenite lastnosti, ki je v človeku in ga sili, da se okuži z bolečino ali veseljem bližnjega. Ta okužba ni spiritualnega izvora, ampak je mehanična posledica, je kot otopelost, ki jo povzroči trenje noža ob kristal. Gre za avtomatičen učinek in nič drugega. Žgečkanja ni moč zamenjati z veseljem. Romantik lovi z vabo; na nepošten način izkoristi ptičevo svatbeno nepazljivost, da ga lahko napolni s šibrami svojih not. Umetnost ne sme temeljiti na psihični okužbi, saj je to nezaveden fenomen, umetnost pa mora biti vsa čista jasnost, zenit razumevanja. Jok in smeh sta v estetskem smislu goljufiji. Poteza lepote nikoli ne pride čez melanholijo in nasmeh. Še bolje, da ne pride. *Toute maîtrise jette le froid* (Mallarmé).

Menim, da je sodba mladega umetnika precej diskretna. Estetski užitek mora biti užitek razuma. Zakaj užitki so tako slepi kot bistroidni. Veselje pijanca je slepo; tako kot vse na svetu, ima svoj vzrok: alkohol, manjka pa mu motiv. Tudi dobitnik na loteriji se veseli, vendar je njegovo veselje zelo drugačno: veseli se "nečesa" določenega. Veselje pijanca je hermetično, zaprto samo vase, ne ve, od kod prihaja, in kot imamo navado reči, "ni utemeljeno". Veselje dobitnika na loteriji pa je prav v tem, da se zaveda, s čim je to veselje motivirano in upravičeno. Veseli se, ker vidi nek objekt, ki je vir njegovega veselja. To je veselje oči, ki živi od svoje motiviranosti in za katero se zdi, da teče od objekta k subjektu.⁷

Vse, kar si želi biti spiritualno in ne mehanično, mora posedovati ta bistroidni, razumski in motivirani značaj. Torej tako: romantično delo vzbudi užitek, ki s svojo vsebino komajda vzdržuje kakšno povezavo. Kaj ima lepota glasbe - ki mora biti postavljena tja, zunaj mene, na mesto, od koder izvira zvok - skupnega s prelivanjem čustev, ki ga mogoče vzbudi v meni, in z doživljanjem, s katerim se zadovolji občinstvo v romantiki? Ali ni to popoln *quid pro quo*? Namesto da bi užival ob umetniškem objektu, subjekt uživa ob samem sebi; umetniško delo je bilo le vzrok in alkohol

⁷ Vzročnost in motiviranost sta potemtakem dve popolnoma različni povezavi. Vzroki naših stanj zavesti za zavest ne obstajajo: odkriti jih mora znanost. Ravno nasprotno pa je motiv, ki vzpodbudi neko čustvo, hotenje ali verovanje, hkrati tudi del njih, zavestna povezava z njimi.

njegovega užitka. In to se bo dogajalo vedno, kadar je umetnost samo radikalna predstavitev živeti realnosti. Ne da bi si lahko pomagali, nas te prevzamejo, v nas sprožijo čustveno sodelovanje, ki nam prepreči, da bi jih opazovali v njihovi objektivni čistosti.

Gledanje je dejanje na daljavo. Vsaka izmed umetnosti ima svoj projektivni aparat, ki stvari oddaljuje in jih transfigurira. Kot popolnoma oddaljene, izkoreninjene, kot podnajemnice nedostopnega ozvezdja se nam prikazujejo na svojem magičnem platnu. Kadar ta derealizacija umanjka, se v nas pojavi usodno omahovanje: ne vemo, ali naj stvari živimo ali naj jih opazujemo.

Voščene lutke v vsakem izmed nas vzbudijo neprijeten občutek. Ta ima svoj izvor v nujni zmoti, ki je v njih, ta zmota nam preprečuje, da bi pred njimi zavzeli jasno in gotovo držo. Kadar jih občutimo kot živa bitja, se iz nas ponorčujejo in nam razkrijejo svojo mrliško skrivnost lutk, če pa jih gledamo kot fikcije, se nam zazdi, da od besa zadrhtijo. Nemogoče jih je omejiti na zgolj objekte. Ko jih gledamo, se v nas vzbudi sum, da so one tiste, ki gledajo nas. Na koncu pa ta najeta trupla v nas začenjajo vzbujati gnus. Voščena lutka je prava melodrama.

Občutek imam, da je nova občutljivost polna gnusa do vsega človeškega v umetnosti, gnusa, podobnega tistemu, ki ga v vzvišenem človeku vzbujajo voščene lutke. Nasprotno pa je mrtvaška voščena šala vedno navduševala ljudstvo. Mimogrede se nam porodi nekaj predrznih vprašanj, na katera sedaj ne bomo odgovorili: Kaj pomeni ta gnus do človeškega v umetnosti? Ali je to mogoče gnus do človeškega, realnosti, življenja ali je v bistvu ravno obratno: spoštovanje do življenja in odpor do tega, da je pomešano z umetnostjo, z nečim tako podrejenim, kot je umetnost? Ampak, le kaj pomeni to, da imamo to božansko umetnost, višek civilizacije, perjanico kulture, za podrejeno? Rekel sem že, dragi bralec, da gre za predrzna vprašanja. Za sedaj jih raje kar zberimo.

Wagnerjeva melodrama uspe vzbuditi največje navdušenje. In tako kot vedno, ko neka oblika doseže svoj maksimum, se njen razvoj nadaljuje v obratni smeri. Že pri Wagnerju človeški glas ni več protagonist, temveč se stopi s kozmičnim kričanjem drugih instrumentov. Neizogibna je bila še bolj radikalna sprememba. Iz glasbe je bilo nujno iztrebiti vsa osebna čustva, očistiti jo in narediti za vzorno objektivacijo. To je bilo junaško Debussyjevo dejanje. Od njega dalje je možno mirno poslušanje glasbe, brez pijanosti in joka. Vse različne namere, ki so se pojavile v zadnjih desetletjih, stopajo po ultraterenu, ki ga je na genialen način zavzel Debussy. Konverzija od subjektivnega k objektivnemu je tako pomembna, da vse ostale spremembe v njeni senci izginejo.⁸ Debussy je glasbo razčlovečil in zato jemljemo njega za začetek nove dobe v zvočni umetnosti.

Enak preobrat se je zgodil v liriki. Potrebna je bila osvoboditev poezije, ki se je obtežena s človeškostjo spremenila v breme in se je vlekla po zemlji, zadevajoč ob drevesa in strešne oboke kot balon brez plina. Njen osvoboditelj je bil Mallarmé, ki je pesmi vrnil njeno aerostatično moč in ascendentno sposobnost. Mogoče on sam ni uresničil svojega namena, vendar pa je bil vodja novih eteričnih raziskovanj, zaukazal je odločen korak in sprožil plaz!

Spomnite se, kaj je bila tema poezije v stoletju romantike. Pesnik je z nami lepo delil svoja osebna malomeščanska občutja; svoje velike in male tegobe, nostalgije, svoja religiozna in politična prepričanja, in če je bil Anglež, tudi svoja sanjarjenja ob pipi. Na tak ali drugačen način je skušal svojo vsakdanjo eksistenco oviti v patetiko. Individualni značaj je v nekaterih primerih dovolil, da je v okolici človeškega jedra izbruhnila žareča fotosfera z bolj prefinjeno materijo - tak je primer Baudelaira. Tak sijaj pa ni bil vnaprej zamišljen. Pesnik si je vedno želel biti človek.

⁸ Moj esej "Musicalia", objavljen v *El Espectador*, nudi bolj izčrpno analizo tega, kakšen je pomen Debussyja glede na glasbo romantike.

In to se zdi mladim slabo? s potlačeno jezo vpraša nekdo, ki to ni. Le kaj hočejo? Da naj bo pesnik ptič, ihtiozaver, dodekaeder?

Ne vem, ne vem; vendar pa mislim, da mlad pesnik, ko pesnikuje, želi biti samo pesnik. V nadaljevanju bomo videli, kako vsa nova umetnost, tako kot nova znanost, nova politika, novo življenje, najbolj nasprotuje nenatančnim mejam. Želja, da bi bile meje med stvarmi jasno določene, je simptom mentalne čistosti. Življenje je eno, poezija nekaj drugega - mislijo oziroma tako vsaj čutijo. Ne mešajmo jih. Pesnik se začne tam, kjer se človek konča. Usoda slednjega je, da živi svoj človeški vsakdan; poslanstvo onega je, da si izmisli tisto, kar ne obstaja. S tem se opravičuje pesniški poklic. Pesnik povečuje svet, tako da realnemu, ki je tam že samo po sebi, doda irealno ozemlje. Avtor prihaja od *auctor*, tisti, ki povečuje. Rimljani so tako klicali generala, ki je domovini pridobil novo ozemlje.

Mallarmé je bil v prejšnjem stoletju prvi človek, ki si je želel biti pesnik. Zvest svojim besedam "odklanjam naravne materiale", je spesnil majhne lirične objekte, drugačne od človeške flore in favne. Te poezije ni potrebno "čutiti", saj kakor v njej ni nič človeškega, tako tudi ni v njej nič patetičnega. Če se govori o ženski, je to o "nobeni ženski", in če odbije ura, je to "ura, ki je ni na številčnici". S silo zanikanj Mallarméjev verz izniči vsak življenjski odmev in nam predstavi tako zunajzemeljske figure, da je že golo opazovanje višek užitka. Le kaj naj med temi fizionomijami počne ubogi obraz človeka, ki ima vlogo poeta? Le nekaj: naj izgine, naj izhlapi in naj se spremeni v čist, anonimen glas, ki v zraku drži besede, resnične protagoniste liričnega podviga. Ta čisti anonimni glas, zgolj akustični substrat verza, je pesnikov glas, ki se zna osamiti od človeka, ki ga obkroža.

S katerekoli strani pridemo do istega zaključka: to je bega od človeške osebe. Načinov razčlovečenja je ogromno. Po vsej verjetnosti danes ne prevladujejo isti načini kot v Mallarméjevem času, ko na njegove strani, kakor nam je znano, še vedno najdejo pot romantični tresljaji in vibracije. Ampak prav tako kot se sodobna glasba začne z Debussyjem in njegovim zgodovinskim okoljem, se vsa nova poezija razvija v smeri, ki jo je nakazal Mallarmé. Navezava na enega in drugega se mi zdi bistvena, če želimo najti skupno potezo novega stila in za trenutek dvignemo pogled od posameznih poskusov in inspiracij.

Težko, da bi v sodobniku, mlajšem od trideset let, pod pretvezo umetnosti neka knjiga, ki pripoveduje o življenju nekih moških in žensk, zbudila zanimanje. Vse to mu diši po sociologiji, psihologiji. Vse to bi tudi sprejel, če bi se mu pripovedovalo na sociološki ali psihološki način. Umetnost pa je zanj nekaj drugega.

Poezija je dandanes višja algebra metafor.

TABU IN METAFORA

Po vsej verjetnosti je metafora najbolj rodovitna sila, ki jo človek poseduje. Njena učinkovitost se dotika meja čudodelstva. Zdi se kot stvaritev, ki jo je Bog v trenutku ustvarjanja pozabil v eni izmed stvaritev, tako kot zmedeni kirurg v trebuhu operiranca pozabi inštrument.

Vse druge sile nas ohranjajo vpete znotraj realnega, znotraj tistega, kar že obstaja. Največ, kar lahko naredimo, je, da stvari med seboj seštevamo in odštevamo. Samo metafora nam olajšuje beg od realnih stvari in med njimi ustvarja imaginarne čeri, breztežne otoke.

Resnično neverjeten je obstoj človekove duševne dejavnosti, ki je v nadomeščanju ene stvari z drugo, ne toliko zaradi želje, da bi to drugo stvar dosegli, kolikor zaradi želje, da bi od one prve pobegnili. Metafora spretno skrije en objekt, tako da ga za-

maskira v drugega, to pa bi bilo popolnoma nesmiselno, če v njej ne bi opazili instinkta, ki človeka vodi k izogibanju realnostim.⁹

Ko se je pred kratkim neki psiholog vprašal po izvoru metafore, je presenečen odkril, da je ena izmed njenih korenin v tabuju.¹⁰ Bilo je obdobje, v katerem je bil glavni vir človeške inspiracije strah, obdobje, ki ga je obvladovala kozmična groza. Med tem obdobjem je čutili potrebo, da bi se določenim realnostim, ki so na nek način neizogibne, izognili. Najbolj razširjena žival v pokrajini, to je tista, od katere je odvisen cel sistem prehranjevanja, dobi svet ugled. Ta posvetitev prinaša s seboj idejo o tem, da se je ne sme dotakniti z rokami. Kaj torej naredi Indijanec Lillooet, ko želi jesti? Počepne in pod zadnjico prekriža roke. Na tak način lahko je, saj roke pod nogami metaforično niso roke, ampak noge. Tu trčimo ob figuro drže telesa, osnovno metaforo, ki je predhodna verbalni podobi in ki ima svoj izvor v prizadevanju, da bi se izognili realnosti.

Ker je beseda za primitivnega človeka že skoraj imenovana stvar sama, nastopi potreba po tem, da se grozljivega predmeta ne omeni, in tu se pojavi "tabu". To je razlog, da se neko stvar poimenuje z imenom druge stvari, na skriven in zamaskiran način. Tako mora Polinezijski, ki ne sme imenovati ničesar od tega, kar pripada kralju, kadar vidi v njegovi koči goreti baklo, reči: "Blisk žari v nebesnih oblakih." To pa je metaforičen izmik.

Pridobljen na tak tabuističen način, pa se lahko potem inštrument metafore uporablja za kar najbolj različne namene. Eden izmed teh, tisti, ki je prevladal v poeziji, je oplemenitenje realnega objekta. Podoba se je uporabljala na isti dekorativen način, za lepiti in v krasoteno ljubljeni realnosti. Zanimivo bi bilo raziskati, ali v novi poetični navdahnjenosti, ko je metafora postala substanca in ne ornament, lahko opazimo nadvlado ponižujoče podobe, ki namesto da bi ubogo realnost oplemenitila in poudarila, jo poniža in osramoti. Pred kratkim sem pri nekem mlademu pesniku bral, da je blisk mizarski meter in listavci pozimi metle za pometanje neba. Lirično orožje se obrne proti naravnim stvarem in jih rani ali pa ubije.

SUPRAREALIZEM IN INFRAREALIZEM

Četudi je metafora najbolj radikalen inštrument razčlovečenja, pa ni mogoče reči, da je edini. Nešteto jih je, in to različnega dometa.

Eden, najenostavnejši, je v preprosti zamenjavi običajne perspektive. Gledano s človeškega zornega kota, so stvari v nekem redu, v določeni hierarhiji. Nekatere se nam zdijo zelo pomembne, druge manj, tretje pa popolnoma nepomembne. Da bi potešili hrepenenje po razčlovečenju, pa ni nujno spremeniti primarne oblike stvari. Dovolj je, da prevrnemo hierarhijo in ustvarimo umetnost, v kateri se v prvem planu, obdani z veličastnostjo, pojavijo nepomembni življenjski dogodki.

To je latentna povezava, ki družbi med seboj nove umetniške manire, ki se zdijo na prvi pogled tako zelo oddaljene. Isti instinkt po begu in izmikanju se tako v supra-realizmu kot v infrarealizmu zadovolji v metafori. Poetični dvig se lahko zamenja s poglobitvijo pod raven naravne perspektive. Proust, Ramón Gómez de la Serna in Joyce nam najbolj jasno pokažejo, kako lahko v realizmu s teženjem k ekstremom realizem presežemo že samo s tem, da se s povečevalnim steklom v roki približamo tistemu mikroskopskemu v življenju.

Ramón je sposoben napisati celo knjigo o dojkah ali cirkusu ali zori ali Rastru ali

⁹ Nekaj več o metafori lahko preberete v eseju "Las dos grandes metáforas", objavljenem v *El Espectador*, IV in v eseju "Esejo o estetiki v obliki spremne besede", ki je objavljen v tej knjigi.

¹⁰ Glej Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, 1919.

o Puerta del Sol - nekdo ga je imenoval za "novega Kolumba, ki pluje proti hemisferam". Metoda je enostavno ta, da nižje plasti pozornosti, ki jih običajno nimamo za mar, naredimo za protagoniste življenjske drame. Giraudoux, Morand itd. so v različnih modulacijah ljudje iz iste lirične skupine.

To pojasnjuje navdušenje zadnjih dveh nad Proustovim delom, kot tudi pojasnjuje užitek, ki ga ta avtor iz tako drugačnega časa vzbuja v novih ljudeh. Verjetno je tisto bistveno, ki veličino njegove knjige povezuje z novo občutljivostjo, sprememba perspektive: brezbriznost do starih veličastnih oblik duše, ki jih je opisoval roman, in nečloveška pozornost do prefinjene strukture čustev, družbenih odnosov in značajev.

OBRAT NA GLAVO

S tem, ko se metafora substantivira, bolj ali manj postane protagonistka poetičnih usod. To preprosto pomeni, da se je poetična intencija spremenila, da se je obrnila na glavo. Prej se je metafora razlivala nad realnostjo kot njen okras, čipka ali mašna obleka. Sedaj pa se ravno obratno poskuša odpraviti ekstrapoetično oz. realno podporo in se skuša realizirati metaforo, skuša se jo narediti za poetično *res*. Vendar pa ta inverzija estetskega procesa ni značilna samo za delovanje metafore, ampak se pojavi v vseh redovih in na vse načine, tako da je v bistvu splošna značilnost - tendenca¹¹ - vse moderne umetnosti.

Odnos med našim razumom in stvarmi je v tem, da o njih mislimo, da o njih tvorimo ideje. Strogo vzeto, od realnega ne posedujemo nič drugega kot ideje, ki smo jih o njem uspeli ustvariti. So kot *belvedere*, od koder gledamo svet. Goethe je zelo dobro rekel, da je vsak nov koncept kot nov organ, ki bi se v nas pojavil. Z idejami stvari vidimo in pri naravnem delovanju razuma onih ne zaznamo, prav tako kot oko pri gledanju samega sebe ne vidi. Z drugimi besedami, misliti je prizadevanje, da bi z idejami zaobjeli realnost; spontano gibanje razuma gre od konceptov k svetu.

Vendar gre za to, da med idejo in stvarjo vedno obstaja neka absolutna distanca. Realno se vedno razliva prek koncepta, ki ga skuša zajeti. Objekt je vedno več in drugače, kot je mišljeno v ideji. Ta konča vedno kot bedna shema, kot stavbni oder, prek katerega skušamo doseči realnost. Naravno nagnjenje pa nas vodi k temu, da verjamemo, da je realnost tisto, kar o njej mislimo, torej, da jo zamenjamo z idejo in imamo le-to v dobri veri za stvar samo. Skratka, naše vitalno poželenje po realizmu nas pelje v naivno idealizacijo realnega. To je prirojeno, je "človeško" nagnjenje.

Če sedaj, namesto da bi nadaljevali v tej smeri proti cilju, tega preobrnemo in se s hrptom obrnemo proti domnevni realnosti, vzamemo ideje takšne, kakršne so - zgolj subjektivne sheme, in jih prisilimo živeti kot take, z njihovim robatim, slabotnim, ampak čistim in transparentnim profilom - skratka, če se načrtno odločimo, da bomo ideje realizirali, bomo te razčlovečili, derealizirali. Prisiliti jih živeti v sami njihovi irealnosti je, recimo takole, realizirati irealno, kolikor je irealno. Tukaj ne gremo od razuma k svetu, ampak ravno obratno, plastificiramo, objektiviramo, *posvetovimo* sheme, tisto interno in subjektivno.

Tradicionalni avtor, ki naslika nek portret, se pretvarja, da se je polastil realnosti osebe, medtem ko je na platno konec koncev prenesel le svojeglavo izbrane delčke izmed nešteti, ki sestavljajo realno osebo. Kaj bi bilo, če bi se slikar odločil, da bo namesto te raje naslikal idejo, svojo shemo neke osebe? Potem bi bila slika resnica sama in neizogiben propad je ne bi ogrozil. Slika, ki bi se odpovedala posnemanju realnosti,

¹¹ Nadležno bi bilo pod vsako stranjo ponavljati, da je treba značilnosti, ki jih označujem kot bistvene v novi umetnosti, razumeti v smislu prevladujočih nagnenj in ne absolutnih atributov.

bi se spremenila v to, kar avtentično je: ena slika - ena irealnost.

Ekspressionizem, kubizem itd. so bili v različni meri poskusi verifikacije te rešitve v najbolj radikalni usmeritvi umetnosti. Od slikanja stvari se je prešlo na slikanje idej: umetnik se je naredil slepega za zunanji svet in je oko usmeril k notranjim in subjektivnim pokrajinam.

Pirandellovo delo *Šest dramskih oseb išče avtorja* je bilo kljub stalni neoblikovanosti in surovosti njegove materije mogoče edino v zadnjem času, ki ljubitelja vzpodbudi k razmišljanju o estetiki drame. To delo je jasen primer inverzije umetniške teme, ki jo skušam opisati. Tradicionalno gledališče nam predlaga, da naj v njegovih dramskih osebah vidimo osebe in v njihovih kretnjah izraz "človeške" drame. Nasprotno pa nas tukaj pritegnejo dramske osebe kot dramske osebe; torej kot ideje oziroma čiste sheme.

Treba je poudariti, da je to, strogo vzeto, prva "drama idej", ki je bila napisana. Tiste, ki so se prej tako imenovali, niso bile prave drame idej, ampak drame psevdo oseb, ki so simbolizirale ideje. V *Šestih dramskih osebah* je boleča usoda, ki jo te predstavljajo, zgolj pretveza in je zato ovržena; vendar pa prisostvujemo realni drami nekih idej kot takih, nekih subjektivnih fantazem, ki v avtorjevem duhu gestikulirajo. Poskus razčlovečenja je kristalno jasen in možnost njegovega dosega je v tem primeru izkoriščena. Hkrati pa je opazno, s kakšno neverjetno težavo občinstvo namešča svoj pogled v to preobrnjeno perspektivo. Išče človeško dramo, ki jo gledališko delo ne prestando zavrača, preganja in ironizira, tako da na svoje mesto postavlja - to je v prvi plan - gledališko fikcijo kot fikcijo. Spoštovano občinstvo jezi, da ga prinašajo okoli, in se ni sposobno veseliti dražestne prevare umetnosti, ki je toliko bolj prefinjena, kolikor bolje predstavlja svojo prevarantsko tkanje.

IKONOKLAZEM

Ni pretiravanje, če trdimo, da je v upodablajočih umetnostih novega stila zaznaven resničen gnus do živih oblik oziroma do živih bitij. Ta fenomen postane popolnoma jasen, če umetnost našega časa primerjamo z umetnostjo tistega trenutka, ko se iz gotike, kot iz nočne more, porodita kiparstvo in slikarstvo, ki v posvetni renesansi tako bogato obrodita. Čopič in dleto nasladno uživata pri tem, ko sledita črtam, zarisanim v slabotnem mesu, v katerem bije življenje živalskih in rastlinskih modelov. Ni važno, za katera bitja gre, samo da v njih bije dinamičen življenjski pulz. Iz slike ali kipa se prek ornamenta razliva organska oblika. To je obdobje rogatega obilja, vrelec burnega življenja, ki grozi, da bo z okroglimi, zreliimi sadeži poplaval prostor.

Zakaj današnji umetnik občuti grozo ob tem, da bi sledil slabotni črti živega telesa, in jo zamenja z geometrično shemo? Vse napake in sleparije kubizma ne zakrijejo dejstva, da smo se nekaj časa zadovoljili z jezikom iz čistih evklidskih oblik.

Fenomen pa se zaplete, ko se spomnimo, da se ta obsedenost s plastičnim geometrizmom v zgodovini periodično pojavlja. Že v evoluciji predzgodovinske umetnosti opažamo, da senzibilnost prične s iskanjem žive oblike, konča pa z izogibanjem živi obliki, kot da bi se je bala oziroma kot da bi se ji gnusila, in tako se zateče v abstraktne znake, ki so zadnje pribežališče animiranih ali kozmičnih figur. Kača je stilizirana v vijugasto črto, sonce v svastiko. Včasih se ta gnus do žive oblike vname v sovraštvo in ustvari družbene konflikte. Revolucija proti oblikam orientalskega krščanstva, semitska prepoved reproduciranja živali - instinkt, nasproten tistemu, ki je vodil ljudi, ki so okrasili votlino Altamira - imajo, zagotovo, korenine v estetski senzibilnosti, katere kasnejši vpliv na bizantinsko umetnost je očiten.

Izredno zanimivo bi bilo s čim večjo pozornostjo raziskati izbruhe ikonoklazma, ki se vedno znova pojavljajo v religiji in umetnosti. V novi umetnosti je delovanje tega

nenavadnega ikonoklastičnega občutka očitno in njen moto bi prav lahko bil tisti Porfirijev ukaz, ki so ga prevzeli manihejci in proti kateremu se je sv. Avguštin tako vztrajno boril: *Omne corpus fugiendum est*. Popolnoma jasno je, da se nanaša na živo telo. Nenavadna inverzija grške kulture, ki je bila na svojem višku taka prijateljica živih oblik!

NEGATIVNI VPLIV PRETEKLOSTI

Namen tega eseja je, kot sem že omenil, omejen na filiacijo nove umetnosti glede na njene diferencialne lastnosti. Vendar pa ta namen služi neki obsežnejši radovednosti, ki je te strani ne morejo zadovoljiti, bralcu dopustijo samo, da jo začuti, in ga vzpodbudijo k lastnemu razmišljanju. V mislih imam naslednje.

Na nekem drugem mestu¹² sem objavil, da sta umetnost in čista znanost ravno zato, ker sta najbolj svobodni dejavnosti, manj podvrženi družbenim pogojem posameznega obdobja in sta zato tudi prvi dejavnosti, pri katerih je najprej mogoče zaslutiti spremembe kolektivne senzibilnosti. Če človek spremeni svojo radikalno držo do življenja, bo ta svoj novi značaj najprej pokazal v svoji umetniški kreaciji in v svojih ideoloških emanacijah. Ostroumnost naredi obe materiji dojemljivi tudi za najrahlješe pasatne sapice duhovnosti. Tako kot zjutraj na kmetih, ko stopimo na balkon, opazujemo dim, ki se dviga z ognjišč, da bi lahko napovedali, kateri veter bo vladal tisti delovni dan, se lahko v novo umetnost in novo znanost zazremo s podobno meteorološko radovednostjo.

Zato pa je nujno, da začnemo z definicijo tega novega fenomena. Šele potem se lahko vprašamo, kateri novi splošni življenjski cilj naznanja in napoveduje. Da bi prišli do odgovora, bi morali raziskati vzroke tega vijuganja umetnosti, to pa je prezahtevna naloga, da bi se je lotili tukaj. Od kod to poželenje po "razčlovečenju", od kod ta gnus do živih oblik? Verjetno ima, tako kot vsak zgodovinski fenomen, nešteto korenin, njihovo iskanje pa zahteva kar najobčutljivejši voh.

Vendarle pa med mnogimi vzroki, naj bodo taki ali drugačni, obstaja nek zelo jasen vzrok, ki pa se vseeno ne pretvarja, da je odločilen.

Le stežka ocenimo vpliv, ki ga ima preteklost umetnosti vedno na njeno prihodnost. V umetniku vedno trčita njegova lastna občutljivost in umetnost, ki je bila že ustvarjena, oziroma v njem poteka kemična reakcija med njima. Ne stoji sam nasproti svetu, ampak v njegove odnose z njim umetniška tradicija posega kot posrednik. Kakšna bo določitev te reakcije med originalnim občutkom in lepimi oblikami iz preteklosti? Lahko je negativna ali pozitivna. Umetnik se lahko počuti sorodnega preteklosti, kot da bi se iz nje rodil, jo podedoval in jo izpopolnjuje - v obratnem primeru pa v sebi odkrije spontan, nedoločljiv gnus do tradicionalnih, živečih in vladajočih umetnikov. In tako v prvem primeru občuti naslado pri svojem prilagajanju že dogovorjenim kalupom in pri ponavljanju njihovih svetih potez, v drugem primeru pa ne samo, da ustvari popolnoma drugačno delo od sprejetih, ampak celo občuti enako naslado, ko temu delu podari nasilno upornost proti uglednim pravilom.

To pa se rado pozabi, ko govorimo o vplivu včeraj na danes. V umetniškem delu nekega obdobja je bila zmeraj jasno opazna želja, da bi bilo bolj ali manj podobno umetniškim delom iz prejšnjega obdobja. Občutek pa imam, da prav vsi le stežka opazijo negativni vpliv preteklosti in da je novi stil v mnogih primerih prav v zavestni in zapleteni negaciji tradicionalnih stilov.

Vendar pa je tako, da poteka umetnosti od romantike do današnjih dni ne moremo razumeti, če kot dejavnik estetskega užitka ne upoštevamo tega negativnega razpoloženja, te nasilnosti in zasmehovanja stare umetnosti. Baudelaire se veseli črne Venera

¹² Glej mojo knjigo *El tema de nuestro tiempo*.

ravno zato, ker je klasična bela. Od takrat dalje se je v stilih, ki so si sledili, povečala doza negativnih in bogokletnih sestavin, v katerih se je tradicija naslajala, v tolikšni meri, da je danes obris nove umetnosti narejen skoraj iz samih negacij stare umetnosti. Razumljivo je, da je tako. Ko se umetnost skozi dolga stoletja razvija brez večjih zevi in zgodovinskih katastrof, ki bi njen razvoj prekinjale, se proizvedeno kopiči in vedno težja tradicija postopoma vedno bolj pritiska na trenutno inspiracijo. Ali z drugimi besedami: med umetnika, ki se rodi, in svet se postavi vsak trenutek večja količina tradicionalnih stilov, ki preprečujejo direktno in originalno komunikacijo med njima dvema. Možnosti sta dve: ali tradicija prežene vsako originalno silo - tako je bilo v primeru Egipta, Bizanca, skratka na vzhodu - ali pa mora breme preteklosti, ki visi nad sedanostjo, zamenjati svoj predznak in tako nastopi dolgo obdobje, v katerem se nova umetnost počasi rešuje stare, ki jo duši. To se je zgodilo v primeru evropske duše, v kateri prevladuje instinkt prihodnosti in ne neizogiben tradicionalizem in *pasaizem* kot pri orientalcih.

Velik del tega, kar sem poimenoval "razčlovečenje" in gnus do živih oblik, prihaja iz antipatije do tradicionalne interpretacije realnosti. Moč napada je sorazmerna z oddaljenostjo. Zato je stil, ki je prevladoval v prejšnjem stoletju, čeprav je v njem že precej upora proti starejšim stilom, tisti, ki v današnjih umetnikih vzbuja največji odpor. Nasprotno pa se nova občutljivost pretvarja, da čuti dvomljivo občudovanje do najstarejše, v času in prostoru najbolj oddaljene umetnosti, do predzgodovinskosti in eksotične divjaškosti. V resnici pa je *naivnost* teh del, odsotnost neke še neizoblikovane tradicije, tista, ki jih pri teh pradelih najbolj privlači - bolj kot dela sama po sebi.

Če se sedaj za trenutek ustavimo pri vprašanju, v katerem tipu življenja se pojavi ta napad na zgodovino umetnosti, nas zaobjame nenavadna vizija, polna silne dramatičnosti. Konec koncev, napasti umetnost preteklosti v celoti pomeni upreti se Umetnosti sami, saj kaj pa je umetnost drugega kot to, kar je bilo do sedaj ustvarjenega?

Ali se torej pod krinko ljubezni do čiste umetnosti skriva naveličanost umetnosti, sovraštvo do umetnosti? Le kako bi bilo to mogoče? Sovraštvo do umetnosti se ne more pojaviti, če ne obstaja hkrati tudi sovraštvo do znanosti, države, skratka sovraštvo do celotne kulture. Ali torej v evropskih prsih gori nedojemljiva jeza na svojo lastno zgodovinsko esenco, nekaj takega kot *odium professionis*, ki se loti meniha po dolгих letih samostanskega življenja, odpor do njegovega reda, ki je izoblikoval njegovo življenje?¹³

To je primeren trenutek, da dvignem pero in pustim, da se letu žerjavov pridruži jata vprašanj.

IRONIČNA USODA

Zgoraj sem zapisal, da je nov stil, če govorimo zelo na splošno, v eliminaciji "človeških, preveč človeških" sestavin in v ohranjanju čiste umetniške materije. To s seboj prinaša veliko navdušenje za umetnost. Če pa isto dejstvo obkrožimo in pogledamo z druge strani, v njem zalotimo potezo, nasprotno naveličanosti in brezbriznosti. Kontradikcija je očitna in jo je potrebno izpostaviti. Torej, to pomeni, da je nova umetnost dvoumen fenomen, kar ni v bistvu nič presenetljivega, zakaj skoraj vsa velika dejstva naših let so dvoumna. Samo malo bi se morali pomuditi pri političnem doga-

¹³ Zanimivo bi bilo analizirati psihološke mehanizme, prek katerih umetnost od včeraj negativno vpliva na jutrišnjo umetnost. Za sedaj omenimo le enega zelo jasnega: utrujenost. Zgolj ponavljanje enega in istega stila senzibilnost utruji in otopi. Wölfflin je v svoji *Conceptos fundamentales en la historia del arte* pokazal, kakšno moč ima utrujenost, da umetnost prisili k premiku in spremembi. (Objavljeno v *Biblioteca Ideas del Siglo XX*, urednik José Ortega y Gasset, zbirka *Exposas Arte*, št. 1, Madrid, 1985.) Še bolj pa v literaturi. Ciceron za "govoriti latinsko" še vedno uporablja *latine loqui*, v petem stoletju pa Sidonio Apolinar pravi *latialiter insusurrae*. Preveč stoletij se je govorilo isto na enak način.

janju v Evropi, pa bi v njem odkrili enako dvoumno notranjost.

Vendar pa se ta kontradikcija med ljubeznijo in sovraštvom do iste stvari nekoliko omehča, če pogledamo današnjo umetniško produkcijo malo bolj od blizu.

Prva posledica, ki jo ta zadržanost umetnosti do same sebe prinaša, je, da ji odvzame vso patetičnost. V umetnosti, obteženi s "človeškostjo", je odmeval težki življenjski značaj. Umetnost je bila nekaj zelo resnega, skoraj hieratičnega. Včasih je skušala nič manj kot rešiti človeško vrsto - pri Schopenhauerju in Wagnerju. Tistega, ki se pri tem pomudi, pa lahko zgolj preseneča, da je nova inspiracija vedno neizbežno komična. Vsa je igrana na eni in isti struni in tonu. Komičnost je bolj ali manj nasilna in gre od odkritega "klovnovstva" do nepomembnega ironičnega pomežika, nikoli pa ne manjka. Ne gre za to, da bi bila vsebina umetniškega dela komična - to bi pomenilo padeč v način oz. kategorijo "človeškega" stila, ampak da se, naj bo vsebina kakršnakoli, sama umetnost naredi za šalo. Kot sem nakazal že prej, je iskati fikcijo kot fikcijo namera, ki se jo lahko ima samo v stanju vesele duše. K umetnosti se napoti ravno zato, ker se jo prepozna kot farso. To je tisto, kar najbolj moti razumevanje mladih umetniških del od starih in resnih oseb, katerih senzibilnost ni tako aktualna. Mislijo, da sta slikarstvo in glasba novih čista "farsa" - v slabem pomenu besede, in ne dopuščajo možnosti, da nekdo ravno v farsu vidi radikalno poslanstvo umetnosti in njeno dobrodelno dolžnost. Bila bi "farsa" - v slabem pomenu besede, če bi si sodobni umetnik želel tekmovali z "resno" umetnostjo preteklosti in če bi neka kubistična slika zahtevala enako patetično, skoraj religiozno občudovanje, kot ga je bil deležen Michelangelov kip. Sedanji umetnik nas vabi h kontemplaciji o umetnosti, ki je šala, ki je v svojem bistvu norčevanje iz same sebe. V tem korenini komičnost te inspiracije. Namesto da bi se smejali nekomu ali nečemu določenemu - brez žrtve ni komedije, nova umetnost smeši umetnost.

Nikar ne zganjate pretiranega hrupa ob tem, če želimo ostati diskretni. Umetnost svojega magičnega daru nikoli ne dokaže bolje kot ravno v tem smešenju same sebe. Zakaj s tem, ko hoče samo sebe izničiti, ostaja umetnost in zaradi neke čudovite dialektike je njena negacija prav njeno ohranjanje in triumf.

Močno dvomim, da bi današnjega mladeniča lahko pritegnil verz ali poteza s čopičem, ki v sebi ne bi nosil nekega ironičnega odseva.

Konec koncev pa to kot teorija in ideja ni nekaj popolnoma novega. Na začetku 20. stoletja je skupina nemških romantikov pod vodstvom Schleglov razglasila ironijo za maksimalno estetsko kategorijo, in to iz razlogov, ki sovpadajo z novo intencijo v umetnosti. Ta se ne opravičuje z reprodukcijo realnosti, niti se nanjo in na njeno prazno podvajanje ne omejuje. Njeno poslanstvo je vzpodbuditi irealni horizont. Edini način, da bi to dosegli, je negacija naše realnosti, s tem dejanjem pa se tudi postavimo nadnjo. Biti umetnik pomeni ne jemati resno tako resnega človeka, kot smo, kadar nismo umetniki.

Seveda pa ta usoda neizogibne ironije podarja novi umetnosti monoton odtenek, ki še najbolj potrpežljivega lahko spravi v obup. Obenem pa se kontradikcija med ljubeznijo in sovraštvom, ki sem jo omenil prej, izravna. Sovraštvo se poda umetnosti toliko kot resnost; ljubezen sodi k zmagoslavni umetnosti toliko kot farsa, ki zmaga v vsem, tudi v sami sebi, na enak način kot v sistemu zrcal, ki odsevajo drugo v drugem v neskončnost, tako da nobena oblika ni zadnja, ampak so zgolj osmešene podobe vseh.

NETRASCENDENCA UMETNOSTI

Vse to se združi v najprodronejši, najpomembnejši in najgloblji simptom mlade umetnosti, združi se v zelo nenavadni potezi nove estetske senzibilnosti, ki zahteva tehten razmislek. Pravična definicija tega je zelo težavna.

Za človeka najnovejše generacije je umetnost nekaj brez transcendence. Ko vidim

ta stavek zapisan in opazim nešteto različnih pomenov, ki jih izžareva, se prestrašim. Ne gre za to, da ima današnji človek umetnost za nekaj nepomembnega ali manj pomembnega kot včerajšnji človek, ampak za to, da umetnik sam vidi svoje delo kot nekaj netranscendentnega. Vendar pa tudi to resnične situacije ne označi do potankosti. Ne gre za to, da umetnika njegovo delo in poklic ne zanimata dosti, ampak ga zanimata ravno zato, ker nimata globoke pomembnosti in kolikor te pomembnosti nimata. To zelo težko razumemo, če tega ne primerjamo s tem, kaj je bila umetnost pred tridesetimi leti oz. v celem prejšnjem stoletju. Poezija in glasba sta bili takrat izredno pomembni: od njiju se je pričakovalo malo manj kot rešitev človeške vrste iz propada religij in neizogibnega relativizma znanosti. Umetnost je bila transcendentna v plemenitem pomenu. Transcendentna tako po svoji vsebini, ki se je ukvarjala z najglobljimi problemi človeštva, kot zaradi same sebe kot človeške moči, ki je človeški vrsti dajala upravičenost in dostojanstvo. Veliki pesnik ali genialni glasbenik je z vso slovesnostjo nastopil pred množico, njegovi gibi so bili gibi preroka ali ustanovitelja religije, spoštovanega in veličastnega politika, odgovornega za usode čisto vseh.

Sumim, da bi bil današnji umetnik popolnoma prestrašen, če bi me doletelo tako poslanstvo in bi moral, vsaka stvar ima svoje posledice, v svojem ustvarjanju obravnavati materije, ki za sabo potegnejo tak odziv. Njemu začne nekaj dišati po umetniškem sadežu šele takrat, ko zrak izgubi resnost in ko stvari, proste vseh formalnosti, začnejo lahkotno poskakovati. Prav to univerzalno poplesovanje je zanj dokaz, da muze obstajajo. Če je v navadi reči, da umetnost rešuje človeka, je to samo zato, ker ga reši resnosti življenja in v njem vzbudi nepričakovano otroškost. Panova magična piščal, ki s svojimi zvoki pripravi kozličke na jasi do plesa, spet postane simbol umetnosti.

Vsa nova umetnost se izkaže za razumljivo in se navzame določene mere veličine, kadar se jo interpretira kot poskus pomladitve starega sveta. Drugi stili so zahtevali, da se jih poveže z dramatičnimi družbenimi in političnimi gibanji ali pa z globokimi filozofskimi in religioznimi strujami. Nasprotno pa novi stil teži k temu, da bi bil deležen zmage športa in iger. Sta dve sorodni dejanji, ki imata isto poreklo.

V zadnjih nekaj letih smo bili priče plime športa v časopisnih polah, ki je povzročila brodolom skoraj vseh jadrnic resnosti. Pomembnim člankom grozi, da bodo zdrsnili v prepad svojega naslova, na površju pa zmagoslavno cingljajo jadrnice z regate. Kult telesa je večni simbol mladostne inspiracije, zakaj lepo in prožno je le v mladosti, medtem ko kult razuma predstavlja nagnjenost k staranju, zakaj polnost doseže šele takrat, ko telo vstopi v dekadenco. Zmaga športa pomeni zmago mladostnih vrednot nad vrednotami starosti. Isto se zgodi s kinematografom, ki je v prvi vrsti telesna umetnost.

V moji generaciji je starost še vedno uživala velik ugled. Mladenič si je želel, da bi čim prej prenehal biti mladenič, in je raje oponašal utrujeno hojo ostarelih mož. Danes se dečki in deklice trudijo, da bi podaljšali svoje otroštvo, mladeniči pa, da bi zadržali svojo mladost. Nobenega dvoma ni: Evropa vstopa v obdobje otroškosti.

Dogodek nas ne sme presenetiti. Zgodovina se premika v skladu z biološkimi ritmi. Njene največje mutacije ne morejo izhajati iz sekundarnih in malenkostnih vzrokov, ampak iz temeljnih dejavnikov in primarnih kozmičnih sil. Lepo bi bilo, če velike, skoraj polarne razlike, ki obstajajo v živem bitju - spol in starost, ne bi imele vpliva na obraz časa. In res, opazimo lahko, da se zgodovina guga od enega do drugega pola in dopušča, da v enem obdobju prevladujejo moške, v drugem pa ženske značilnosti ali da se v enem obdobju povzdiguje otroške, v drugem pa odrasle, starikave značaje.

Obraz, ki ga na vseh področjih pridobiva evropska eksistenca, naznanja čas moškosti in mladostništva. Ženska in starci morata za določen čas prepustiti vladanje nad življenjem mladeničem in prav nič ni nenavadnega, če imamo občutek, da svet izgublja formalnost.

Vse značilnosti nove umetnosti lahko strnemo v značilnost njene netranscendence, ki pa je samo v tem, da je umetnost spremenila svoj položaj v hierarhiji človeških skrbi in zanimanj. Ta si lahko predstavljamo kot serijo koncentričnih krogov, njihov polmer pa meri dinamično razdaljo do osi našega življenja, kjer delujejo naše največje skrbi. Vsakovrstne stvari - vitalne ali kulturne - krožijo po tistih različnih orbitah, ki jih srčni center sistema bolj ali manj privlači. Tako torej: jaz bi rekel, da se je umetnost, ki je bila prej - tako kot znanost in politika - postavljena zelo blizu entuziastične osi in bila naša opora, premaknila daleč na periferijo. Izgubila ni nobenega izmed svojih zunanjih atributov, ampak je postala odmaknjena, sekundarna in bolj prazna.

Težnja k čisti umetnosti ni, tako kot se običajno verjame, ošabnost, ampak ravno nasprotno, velika skromnost. S tem, ko se umetnost otrese vse človeške patetičnosti, ostane brez kakršnekoli transcendence - zgolj umetnost, brez drugih pretenzij.

ZAKLJUČEK

Mirionska Izis, Izis desettisočih imen, so Egipčani klicali svojo boginjo. Vsa realnost na nek način to je. Vseh njenih sestavin, vseh njenih potez je nešteto. Ali ni želja, da bi z nekaj imeni definirali neko stvar, tudi najpreprostejšo, predrznost? Neverjetno naključje bi bilo, da bi značilnosti, ki jih izpostavimo mi, bile med neštetimi, ki obstajajo, prav tiste odločilne. Neverjetnost naraste, kadar gre za nastajajočo realnost, ki svojo pot po prostoru šele začneja.

Tako je več kot verjetno, da ta esej, ki si želi uvrstiti novo umetnost, ne vsebuje nič drugega kot same napake. Ko sem ga končal, je zavzemal določen obseg, sedaj pa se v meni porajata radovednost in upanje, da bodo temu sledili še drugi, tehtnejši. Med mnogimi bomo deset tisoč imen zlahka porazdelili.

Dvojno napako bi naredil, če bi jo skušal popraviti tako, da bi izpostavil le eno delno potezo, vključeno v to anatomijo. Umetniki pogosto padejo v to past, kadar govorijo o svoji umetnosti in se ne oddaljijo dovolj, tako da bi nad dejstvi imeli širok razgled. Kljub temu ni dvoma, da je resnici najbližja formula tista, ki pri enotnem in harmoničnem obračunu velja za največje število partikularnosti - tako kot pri statvah en sam udarec zveže tisoč nitk.

Vzpodbujalo me je le zadovoljstvo ob poskusu razumetja - ne bes ne entuziazem. Skušal sem odkriti, kakšen pomen imajo novi predlogi v umetnosti, za to pa vsekakor moraš biti že vnaprej temu naklonjen. Ampak ali se je mogoče neki temi približati na drug način, ne da bi jo obsodil na jalovost?

Rekli boste, da nova umetnost do sedaj še ni ustvarila ničesar omembe vrednega, in jaz sem zelo blizu temu, da bi se z vami strinjal. Iz mladih del sem želel izveliči njihov namen, kar je tisto sočno, in se nisem zanimal za njihovo realizacijo. Kdo ve, kaj bo še ta porajajoči se stil dal od sebe! Podvig, ki se ga je lotil, je fantastičen - ustvarjati želi iz nič. Upam, da se bo v prihodnosti zadovoljil z manj in zadel več.

Ampak, kakršnekoli že so njegove napake, po mojem obstaja ena točka, ki je na tem mestu nepremakljiva: nezmožnost vrnitve nazaj. Vsi ugovori, ki se pojavijo ob novi inspiraciji teh umetnikov, so lahko utemeljeni, vendar kljub temu niso zadostni razlogi za njeno obsodbo. Ugovorom bi morali dodati nekaj drugega: namig na drugo pot za umetnost, ki bi ne bila niti pot razčlovečenja, niti ne bi šla ponovno po že uporabljenih in zlorabljenih poteh.

Enostavno je kričati, da je umetnost vedno možna znotraj tradicije. Vendar pa ta udobna fraza umetniku, ki s čopičem ali peresom v roki čaka konkretni navdih, prav nič ne pomaga.

prevedla: Veronika Rot