

# Ključ za razumevanje moderne

(Predgovor k drugi izdaji psihologije modernistične kritike)

Minilo je štirideset let od takrat, ko je bilo to besedilo 1952. leta objavljeno v izdaji Matice Hrvatske. Isto leto sem na Sorboni zagovarjal doktorsko disertacijo z naslovom Afekti in imaginacija pred komisijo, ki ji je predsedoval Jean Piaget. Ta tekst je pravzaprav tretji del te disertacije. Prvi del sem objavil veliko kasneje v knjigi Mašta (Liber 1979), kot drugi del disertacije pod naslovom Fenomenologija zaznavanja. Tretjega dela, ki se ukvarja z genezo odnosov med čustvenostjo in domišljijo, nisem nikoli objavil. Vendar pa sem prav to problematiko kasneje največkrat proučeval in jo objavljaval kot raziskovalna dela o hipnagogičnih slikah (objavljeno v tretjem delu Mašte), o idejno-afektivni ekspanziji v obliki »indeksa socialne ekspanzije« (v knjigi Omladina na putu bratstva) in o sinestezijah v knjigi Dijete i kreativnost. Tako sem v posebnih raziskovalnih delih dobil potrditev za tiste ugotovitve, ki so se mi ponujale že v analizi samega umetniškega ustvarjanja v modernistični umetnosti. Na ta način sem odstranil napake iz svoje disertacije in sem zaokrožil analitično in sintetično raziskovanje modernizma v tistem delu, ki je povezan z razvojem poezije, glasbe in slikarstva.

Tako tudi to delo ostaja fragmentarno, čeprav zajema cel ciklus v razvoju modernistične poezije, ker se senzibilnost modernega človeka izraža na enak način v poeziji kot v glasbi in slikarstvu v primerjavi s prozo, za katero je J. P. Sartre pravilno opazil, da se razvija po zakonitostih, ki jo ločujejo od poezije. Ker sta mi bila slikarstvo in glasba bolj znana kot poezija, sem se odločil, da svoje raziskovanje namenim poeziji. Povezanost poezije z glasbo in slikarstvom sem pokazal v nekem članku o Debussyjevi operi Peleas in Melisanda v Muzički reviji že 1950. leta.

Že te pripombe kažejo na to, da je besedilo o modernistični poeziji pisano z metodološkega stališča, ki je danes postalo dobro znano, zlasti po delih Michela Foucaulta. To namreč, da zgodovinska analiza ni dovolj in ne pripelje do resnice o nekem dogajanju, ki ostaja pretrgano, brez notranje vzročnosti in nekega splošnega načela, ki mu daje enotnost. Moderna kritika historicizma zahteva takrat, kadar gre za zapletene družbeno kulturne pojave, dopolnitev z genealoško analizo (v duhu Nietzschejeve Genealogije morale), ker »genealogija raziskuje, kako se diskurzi oblikujejo, zakaj se pojavljajo in spet izginjajo in sledijo genezi zgodovinsko variabilnih pogojev veljavnosti, vse do institucionalnih temeljev. Medtem ko arheologija uporablja slog učene neprisiljenosti, se genealogija priklanja »srečnemu pozitivizmu«. Toda če bi arheologija morala postopati učeno, genealogija pa nedolžno pozitivistično, bi bil rešen metodični paradoks znanosti, ki piše zgodovino humanističnih znanosti z namenom, da radikalno kritizira um.«<sup>1</sup>

Večina avtorjev, ki je kritična do »zgodovinskega diskurza«, se zadovoljuje s tem, da ugotovi njegovo genealoško pogojenost in določenost ter daje temu trdnješo ali relativnejšo oznako. Žal pa se hkrati ne potrudijo, da bi točneje določili naravo te genealoške pogojenosti. In to je njihova največja slabost. Kajti

<sup>1</sup> J. Habermas, Filozofski diskurs moderne, Globus, Zagreb 1988, str. 236.

jasno je, da je od tega odvisna tudi narava samega zgodovinskega diskurza, narava njegove kontinuitete ali diskontinuitete in celovitosti ali razpršenosti, urejenosti ali neurejenosti, skratka tisto, kar tvori neko racionalno konsistentnost dogajanja. Pri modernih strukturalistih, kot je Claude Levi-Strauss, deluje genealoški dejavnik kot kantovski transcendentni subjekt, ker se vse zgodovinske spremembe lahko skrčijo na delovanje iste globalne strukture. V našem primeru je narava tega »transcendentnega subjekta« veliko bolj zapletena, v največjem delu iracionalna, izpostavljena spremembam, čeprav mnogo bolj počasnim kot zgodovinski cikli, tako da se v starejših razlagah lahko govori o odnosu zgodovine in človeške narave, o neki trdni antropološki podlagi. To je razlog, da smo v našem delu največ pozornosti posvetili prav temu genealoškemu dejavniku v njegovi ontogenetični in funkcionalno-strukturalni naravi. Temu sta bili namenjeni dve tretjini raziskovanja, modernistična poezija pa je bila samo zgodovinsko-kulturni primer, kako ti dejavniki vplivajo na umetniško izražanje. Pri branju tega besedila bralec ne bo opazil, na kakšen način je bil genealoški dejavnik vključen v analizo zgodovinskega besedila; a če bi ga poskušal interpretirati oziroma če bi uporabil kakršen koli hermenevtični postopek, bi se moral prej seznaniti z genealoško analizo.

Moderna je bila rojena med leti 1775 in 1825, ko se je kartezijanski racionalizem z moderno znanostjo in z njeno tehnično uporabo vsilil kot najvišji razsodnik o resnici in človeški praksi, tako da je celo krščanski filozof Renan lahko rekel: »Organizirati znanstveno človeštvo, to je zadnja beseda moderne znanosti, to je njena pogumna in zakonita zahteva. Vidim še dalje . . . , potem ko je razum organiziral človeštvo, bo organiziral tudi Boga«. Potem ko je Hobbes postavil pod vprašaj nebeško zemeljsko hierarhijo, teokratizem in monarhizem (Krlježa bo v tem duhu vzdihnil »Oh preklete laži neba in domovine . . .«, da bi se s francosko revolucijo vzpostavila suverenost človeka-državljana, bo prišlo pod vplivom razsvetljenstva do sekularizacije družbe, do laičnega in splošnega izobraževanja, do splošnih in enakih pravic za vse ljudi, do prodora individualizma. Rojstvo meščanske demokracije bo spremljal prometjski duh osamosvojenega in samozavestnega državljana, kot človeka, ki je svojo življenjsko usodo vzel v svoje roke, potem ko je »Bog umrl«. Zato Göthejev Prometej govori bogovom:

»A pustiti mi moraš mojo zemljo  
in kolibo, ki je nisi zgradil ti,  
in moje ognjišče,  
katerega žar mi zavidaš.«

Meščanska revolucija je združila nacijo, ne samo z uvajanjem enakih pravic, temveč tudi z enakimi možnostmi šolanja, z združevanjem splošnih mer (uteži, dolžinskih mer), pa tudi z ustanavljanjem države, ki je od začetka ostala sporna v meščanski družbi: za ene samo nujno zlo, za druge organizator gospodarskega in družbenega življenja kot izraz »zmage duha« v Heglovem smislu. Z Lockom in Adamom Smithom bo moderni duh postavil človeško delo in človeka proizvajalca kot nosilca vrednosti, najprej ekonomskih, potem pa tudi družbenih, v središče družbene organizacije, za katero bo Saint-Simon zahteval, da »vladavino nad ljudmi zamenja upravljanje s stvarmi«, čeprav se to »upravljanje s stvarmi« ni moglo izogniti določeni birokratizaciji in tehnokratizaciji družbe, torej ustvarjanju neenakopravnosti med ljudmi, kar sta hotela odpraviti anarhizem in socializem. Ali ni liberalni teoretik meščanske demokracije Alexis de Tocqueville opredelil socializma kot »stalno strast do enakosti«?!

Človeku državljanu je bilo zaupano, da samostojno in suvereno rešuje različna protislovja, ki jih je meščanska družba nosila v sebi od vsega začetka, predvsem tista med svobodo in enakostjo, kar je imel Proudhon za nerešljivo, kar pa je posebej označevalo položaj kulture in kulturnega ustvarjanja. Kultura ni nikakršna »nadgradnja nad družbeno bazo«, temveč je aktiven odnos človeka do družbenega okolja. Človek, ki si je vzel pravico, da »kritizira vse obstoječe«, je kmalu spoznal, da ideja stalnega napredka, materialnega in moralnega, začenja resno »škripati« in povzroča nezaželene posledice, o čemer so pričale številne družbene napetosti in revolucije skozi vse 19. stoletje. Za umetnost je bilo najustreznejše, da se pred pojavi družbenega egoizma in nasilja zavaruje tako, da se obrne sama vase, da zanika obstoječo družbo kot tako s pomočjo anarhizma ali nihilizma. To zanihanje bo označevalo duh modernizma in subjektivne občutljivosti, kar bo prišlo do izraza prav v poeziji z romantičnim uporom in s simbolizmom. Zahteva Rimbauda, da bo »absolutno moderen«, bo hkrati pomenila, da bo absolutno nekonformističen. Če je v zgodovinskem nizu dogodkov moderna pomenila neko določeno razdobje, ki v znanosti in tehnologiji še vedno traja, tedaj je modernizem v poeziji pomenil krajše razdobje znotraj same moderne, njen fragment, začet z romantičnim in končan z nadrealističnim uporom. Simbolistično umirjanje je bilo samo navidezno vzpostavljanje nekega ravnotežja, ki ga je ekspresionizem hitro in radikalno prekinil.

Zgodovinarji modernistične poezije (M. Raymond, H. Mondor, J. M. Doménach in A. Thibaudet) določajo njen začetek z Baudelaïrom in Gerard de Nervalom, torej s simbolisti, in ne vidijo, da pomeni simbolizem že reakcijo na predhodno stanje v pesniški občutljivosti, od katere je organsko odvisen, na katero predstavlja reakcijo in nadaljevanje. Razlog za to je, da se ravna le po kulturno zgodovinskih razlogih, povezanih s spremembami v slogu izražanja, ne vidijo pa globljih genealoških razlogov za take spremembe, kajti očitno je, da morajo biti spremembe v slogu pogojene z nekimi psihološkimi in fiziološkimi, kot bi rekel Nietzsche, spremembami v človeški občutljivosti. Modernistična poezija namreč izhaja iz skupne romantične zibelke modernizma, iz romantičnega upora. S tem se modernizem poezije ločuje od moderne kot svoje nadrejene celote. Romantični upor se usmerja k samemu subjektu v svetu, ki ga je on ustvaril in od katerega se skuša ločiti, se mu postaviti po robu, usmeriti se na tisto, kar ta svet omogoča in kot obliko racionalizacije in institucionalizacije odkriva lastno prevaro, neresnico in laž. Gre za odkrit upor proti novo ustvarjenemu svetu, s tem da popolnoma zdvomi o njem in se vrača na ono, iz česar je izšel – v lastno sodelovanje v njem in v lastno osamljenost. V tej negaciji in v aktivnem nasprotovanju novoustvarjeni civilizaciji je Nietzsche iskal podlago za »voljo do moči« v posebnem potrjevanju volje do osebnega individualnega potrjevanja. Tako da lahko govorimo o spopadu med posameznikom in družbo, o posebni obliki individualizacije, samozavesti, o potrjevanju lastnega življenja, ne le iz racionalnih, temveč v velikem delu tudi iz iracionalnih, nezavednih in podzavestnih živalskih nagonov. Gre za odpadništvo, uporništvo, prevratništvo, ki ruši vzpostavljene vrednote in je prej pripravljeno, da se razglasi za zločinca kot za nosilca takih vrednot. (»Man nennt uns Verbrecher, weil wir sind die Brecher,« je govoril Nietzsche). Bajronizem je verna slika tega romantičnega upora, njegovi junaki pa točno zarisujejo duh tega upora. Gre za strastne značaje, le da ti niso »po naravi dobri«, kot si jih je zamislil Rousseau v starih časih, temveč se tudi sami njihovi nosilci imajo prej za dekadente kot za ljudi z vrlinami. Potem ko se razširi človekova simpatija na vse ljudi (»Moja ljubezen je ves človeški rod,« izjavlja Hölderlin), nastane razočaranje, ki v tem

primeru ne prehaja v melanholijo, temveč v revolto, v odtujenost od ljudi. Byron oblikuje ta duh v Manfredu in Piratu. (Manfred samega sebe opisuje s pesimističnimi besedami osamljenca: »Od moje mladosti moj duh ni šel z dušami ljudi in ni opazoval zemlje s človeškimi očmi. Želja njihove ambicije ni bila moja, cilj njihovega obstajanja ni bil moj: moje radosti, bolečine, strasti, genij, vse to me je delalo tujca. Čeprav sem nosil njihovo podobo, nisem imel nobene simpatije za meso, ki diha...«. Pirat pa svoji ljubici, ki mu očita, zakaj se bori proti ljudem, ko ima že dovolj dobrin in ko bi lahko mirno užival v njeni ljubezni, odgovarja: »To isto čustvo, ki ga ti obsojaš, moje sovraštvo do ljudi, to je moja ljubezen do tebe; ena in druga sta nedeljivi, če bi prenehal sovražiti njih, bi prenehal ljubiti tebe.«)

Brez predhodnega razširjanja simpatičnega odnosa do ljudi in kozmosa nujno razumljiv ta preobrat ljubezni v sovraštvo do ljudi, do vse družbe, medtem ko se ljubezen ohranja samo za tisto najbolj intimno sfero, v kateri se posameznik – osamljenec predaja ženi ali umetniškemu ustvarjanju. Ta romantični upor ima v sebi stalno napetost, s katero posameznik odklanja družbeno stvarnost in se obrača sam vase ter želi prodreti v smisel lastne eksistence. Zato mu je potreben stalen odpor proti družbeni identifikaciji, gledanje nase kot na odpadnika ali dekadenta, stalen napor, da vzdrži v tej negaciji zunanje stvarnosti, napor, ki ga je Nietzsche imenoval »volja do moči«. Njegovi nasledniki (Foucault, Derrida, Heidegger) pa niso našli nič boljšega. Tako je razumljivo, zakaj postaneta anarhizem in nihilizem njihova stalna ideološka spremljevalca in zakaj naboj negacije v celotnem razvoju modernistične poezije ne upada, temveč nasprotno, raste, kot pričajo nadrealistični manifesti. (Aragon: »Naj ne bo več slikarjev, niti književnosti, niti glasbenikov, niti kiparjev, niti religij, niti republikancev, niti rojalistov, niti imperialistov, niti anarhistov, niti socialistov, niti boljševikov, niti politikov, niti proletarcev, niti demokratov, niti boržujev, niti aristokratov, niti armad, niti policij, niti domovin, končno, dovolj je vseh teh neumnosti, nič več, nič več, nič. Nič. Nič. Na ta način se bo novost, ki bo tisto isto, česar mi več ne želimo, vsilila kot manj gnila, kot manj neposredno groteskna.«)

Če so se literarni zgodovinarji zmotili pri določanju začetka modernistične poezije, se pa niso zmotili v njenem koncu. Prav res, vsem je bilo jasno, da je z nadrealizmom prišla do konca neka poetska usmeritev, ki se ni mogla več nadaljevati; ki je udarila ob zid in je zato umetnike te smeri pripeljala do presenetljivih preobratov v njihovi umetniški usmeritvi. Znane so preobrazbe Aragona in Tristan-Tzara, njune obsodbe nadrealistične poezije in prizadevanja, da sprejmeta socialistični realizem. Preobrat, ki na vsak način pomeni konec modernistične poezije. Gre za posebno in izvirno gibanje znotraj same Moderne, ki so ji zgodovinarji jasno videli telo in rep, niso pa videli glave, če se lahko tako izrazimo, kadar gre za zgodovinski ciklus. O jasnosti in trdnosti tega ciklusa (romantični upor – simbolizem – nadrealizem) govorijo njegove naslednje značilnosti:

a) Posebna historična temporalnost, s katero se ločuje od zgodovinskega gibanja moderne v celoti, npr. od gibanja proze, filozofije, znanosti, tehnologije, kar vse ima nek vpliv na poetično temporalnost, se pa od nje razlikuje tudi po tem, da se vse to pojavlja že prej in se tudi nadaljuje, ne glede na lastno originalno dogajanje »v poeziji«, tako da ni mogoče govoriti o identičnosti, temveč le o medsebojnem pogojevanju in o vplivih.

b) Posebna kontinuiteta in diskontinuiteta: kontinuiteta, ki se kaže v krepitvi občutljivosti (zvoka, barv, linij, ritma), diskontinuiteta, ki nas zmede s svojo raznovrstnostjo in bogastvom slogov, ki se hitro menjujejo in težijo k izvirnosti.

c) Stalna napetost nasproti družbeni stvarnosti (zavestna ali latentna), ki se

zanika in se postavlja nasproti osamljen in suveren obstoj samega umetnika kot ustvarjalca in napovedovalca boljšega in bolj vrednega življenja, pa tudi resignacije in izgubljenosti zaradi nezmožnosti, da bi z lastnimi silami spremenil obstoječi svet, ki mu umetnik ostaja zvest in beži od mističnih rešitev. Od tod sprejemanje anarhističnih in nihilističnih (pri nadrealistih tudi komunističnih in trockističnih) ideoloških stališč.

d) Zavračanje vsake normativne estetike, posebej tiste klasične, da je »lepa ideja oblečena v občutljivost« (Hegel), ker ta umetnost ne izhaja od ideje, temveč od življenja in občutljivosti z njenimi iracionalnimi in nagonskimi koreninami.

e) Odklanjanje ne le estetike, temveč tudi samega poklica umetnika kot človeka, ki se želi dvigniti nad družbeno stvarnost, ali, kar je še slabše, nad samo življenje v njegovi polnosti v imenu neke moralnosti in tendencioznosti, ki bi služila zunajumetniškim, še točneje, zunajživljenjskim ciljem. Zato umetnik tudi takrat, ko preklinja življenje in misli, da je njegova umetnost »prekleta«, vztraja pri klicu Zaratustre: »Zaklinjam vas, bratje moji, ostanite zvesti zemlji!« Zato misli, da je umetnost sredstvo za spremembo življenja; njegov odnos do umetnosti pa je raziskovalski, v odnosu na lastni subjekt, na njegovo na videz racionalno, v resnici pa iracionalno naravo.

f) Umetnik si ne poskuša izmišljati novih slogov in izrazov zato, da bi bil izviren, temveč se trudi, da bi razkril skrivnost subjektivnih, iracionalnih in nagonskih gibal, ki pogojujejo človeško domišljijo in umetniško ustvarjanje nasploh. To je umetnost, ki ne razširja same možnosti človeškega izražanja, temveč stvarno in realno odkriva korenine ustvarjanja in prodira vse globlje v mehanizme ustvarjalne domišljije. S tem ko odkriva sile, ki delujejo v subjektu, odkriva umetnik tudi samega sebe; ko pa se odkriva, samega sebe tudi spreminja. V tem pogledu ta umetnost ni nikakršen izdelek »lepe duše«, temveč je eksistencialna sprememba človeškega načina doživljanja stvarnosti.

g) Če se z genealoškega poglobljanja v naravo človeške subjektivnosti, v katero ta umetnost vrta kot sveder, postavi vprašanje, ali je v resnici našla elemente te narave, potem je odgovor pozitiven. V resnici razpozna v romantičnem odporu simpatično razširitev ali prodor proti svetu in družbi, potem pa ostro negacijo te iste simpatije. V simbolizmu in impresionizmu sinestetični sloj domišljije (»La musique avant toute chose«, Valery, Baudelaire pa preklinja »plastiko« in »plastičnost slike«, ki ga preganja). In končno, v nadrealizmu hipnagogične slike, ki jih doseže z metodo »budnega sna«. Te strukture niso izmišljene, so globoko vsajene v človeški naravi, v naravi vsakega človeka.

h) Če hočemo postaviti ta modernizem v »duh časa« (Dilthey), tedaj ugotovimo vpliv filozofije v umetnosti in obratno. Ta vpliv poteka vzporedno s triado romantika-simbolizem-nadrealizem. Fr. Heinemann govori v Poteh nove filozofije o krizi subjektivizma, razlikuje filozofijo duha – filozofijo življenja – filozofijo eksistence. Vpliv filozofije življenja (Nietzsche, Bergson, W. James) so razlagali zgodovinarji modernizma in ga je v simbolizmu in impresionizmu skoraj nemogoče razumeti brez reference na filozofijo življenja, ki duhu »postavlja nasproti življenje«.

Res je težko nasprotovati ciklični naravi moderne poezije in prav nenavadno je, da tega pri številnih zgodovinarjih modernizma ne najdemo, ker so bili pod vplivom določenega historicizma.

Bistveni razlog za to pomanjkljivost je v tem, da podcenjujejo namere samih umetnikov in so pozorni le do njihovih uspešnih ali neuspešnih del. Morda se tudi zanimajo le za umetniško delo kot tako v njegovem zunanem in formalnem pogle-

du, ne ukvarjajo pa se z vsem ustvarjalnim procesom in z njegovimi koreninami v umetniku, v katerem gledamo človeka z vsemi življenjskimi potenciali, ne pa samo personalno biografijo, ki je v tem primeru povsem nepomembna kot osebna biografija. Literarni zgodovinarji pa nihajo med povsem osebnimi biografijami po eni in umetniškim delom kot neko odmaknjeno tvorbo po drugi strani. Ne najdejo pa življenja, v katerem se pojavlja eno in drugo (biografija in dela) kot posamezni elementi neke večje in bolj zapletene celote.

Pozablajo na Nietzschejevo opozorilo: »Če iz lirike tonov in besed izpustimo sugestijo te mrzlice telesa (sic!), kaj še ostane od lirike in glasbe: l'art pour l'art, krakanje zmrznjenih žab, ki umirajo od obupa v svojem močvirju... vse ostalo je ustvarila ljubezen« (Volja do moči, aforizem).

Zato mislim, da je treba razumeti takšno izjavo, kot je deklaracija nadrealistov, kot resen življenjski dokument, ne le kot retorično figuro. V njej je rečeno:

1. Nimamo nič skupnega s književnostjo, smo pa sposobni, da se je po potrebi poslužujemo tako kot vsi drugi.

2. Nadrealizem ni nov ali lažji način izražanja, niti neka metafizika poezije. Je sredstvo za popolno osvoboditev duha in vsega, kar mu je podobno.

3. Trdno smo odločeni, da naredimo Revolucijo.

4. Besedo nadrealizem smo prilepili k besedi Revolucija, samo da bi pokazali nezainteresirani, ločeni in celo popolnoma brezupni značaj te revolucije.

5. Družbi pošiljamo to svečano opozorilo: naj pazi na svoje stranpote, na vsak napačni korak svojega dela, mi jih ne bomo zgrešili... Nadrealizem ni neka pesniška oblika, je krik duha, ki se obrača sem k sebi, trdno odločen, da kot obupanec zdrobi svoje okove, po potrebi s pomočjo kladiva (iz Deklaracije, 27. januarja 1925).

Tisto, kar je skupno tej deklaraciji in vsej modernistični poeziji (kot tudi glasbi in slikarstvu), je prav prizadevanje, da se ne ustvarja literatura, temveč se osvobaja »duh« ali »vse tisto, kar mu je podobno«, kar se kot človeški izraz dviga iz globine subjektivnega življenja in kar se lahko razume samo z domišljijo, z zavestjo, da ta napor, ki teži k spremembi življenja, ne more vedno roditi uspeha. Ostane pa opozorilo družbi, da »pazi na svoje napačne korake«, ker bo kritika zadela vsak tak korak. Zato ostane beseda revolucija imanentna njihovim prizadevanjem. Meri se na tisto spremembo človeške eksistence, zaradi katere Heineemann meni, da ima eksistencialistična filozofija svoj izvor že pri Feuerbachu in Marxu in ne šele pri Heideggerju in Sartru.

Ko govorimo o tem, da obstaja kontinuiteta v razvoju modernistične umetnosti kljub diskontinuiteti slogov, potem to pomeni, da en slog nujno sledi iz predhodnega, da se urezuje v sledi časa, ki niso niti površne, niti slučajne, temveč jih vodita globlji duh in logika ter jih povezujeta v smiselno celoto. To smiselno celoto odkrivamo šele takrat, ko reduciramo zgodovinski tok na njegovo genealoško jedro, na spremembe subjektivne zavesti – polzavesti – nezavednega oziroma njenega življenjskega jedra, tako kot se izraža v čustvenosti in domišljiji.

Konec modernistične umetnosti kot »konec moderne«, so poudarili teoretiki postmoderne (Lyotard, Vattimo). In to upravičeno, čeprav niso našli pravih razlogov za to dejstvo, kajti človek moderne je »uporni človek« in z zanikanjem meščanske stvarnosti ostane povezan z zgodovino, čeprav na negativen način. Umetnik ustvarja »zgodovinske sloge«, umetnost mu služi za to, da razreši odpor do družbene stvarnosti in zato ostaja njegova umetnost v stalnem dialogu z zgodovino. Pa tudi sami slogi so izraz družbenih gibanj. Zahtevajo idejno razlago za svoj protest. Z nadrealizmom in abstraktno umetnostjo se dialog z zgodovino sklene.

Je izprazen, ne problemsko, v zvezi s strukturo meščanske družbe, temveč kot oblika upora, ki raziskuje strukturo subjektivnosti. Dialog je izčrpan, pa tudi naloga sama – raziskovanje strukture imaginacije – je uspešno končana, ker je posameznik ne le obogatil svoje možnosti izražanja, temveč je tudi vzpostavil subjektivnost kot osvobodjeni ustvarjalni potencial v njegovi naravi. Človek se je kot ustvarjalec na nekem posebnem področju res »osvobodil« določene (razredne in družbene) odvisnosti od zgodovine in od določene družbene situacije z njeno posebno časovno strukturo. Postavil je samega sebe zunaj tega časa, prav tako kot si Marx zamišlja, da se »svoboda začne tam, kjer preneha nujno delo«. Človek se je osvobodil oblik suženjstva času in zdaj mu je čas na razpolago kot njegova osebna izbira. To je razlog, zakaj s postmoderno zgodovinski slogi izginjajo in zakaj zdaj lahko živi umetnik po lastni izbiri v vsakem času, enako v sedanosti kot v preteklosti in prihodnosti. To pa v duhu postmoderne pomeni, da so mu vsi slogi postali sočasno dostopni kot predmet svobodne, čisto osebne izbire. To je bistvena razlika med moderno in postmoderno: svoboda izbiranja slogov oz. izraznih možnosti v postmoderni, ne glede na čas, v katerem so se godili ali se dogajajo. Svoboda je postala stvar umetnikove osebne opredelitve, to pa pogojuje simultano različnost slogov.<sup>2</sup>

Negacija težnje, da se ustvarja književnost in poudarjanje, da gre za osvobajanje »duha« ali »nečesa, kar mu je podobno«, težnja, da se odkrijejo globinske sile, ki gibljejo domišljijo – vse to je pripeljalo do svojevrstne dialektike osvoboditve, do osvobajanja razvojnih potencialov (katerih posledice je Krleža imenoval »življenjske intenzivnosti«). Moderna antropologija in psihologija opozarjata, da se ustvarjalni potenciali lahko razvijejo po dveh smereh, ki se dopolnjujeta, pogosto pa si tudi nasprotujeta: kot »alloplastična adaptacija« s prilagajanjem okolja lastnim potrebam in kot »avtoplastična adaptacija« z mobilizacijo mehanizmov, s katerimi organizem uravnotežuje in pospešuje lastno življenje, njegovo notranje uravnavanje. Ni dvoma, da se je modernistična poezija s svojim zanikanjem družbenega okolja usmerila na »avtoplastično adaptacijo« in da je poskušala spodbuditi in odkriti mehanizme, ki jo upravljajo. Lahko rečemo, da je v tem tudi uspela, ker se je osredotočila na »transcendentalni subjekt«, če se izrazimo filozofsko, na tistega, ki pogojuje stvaritve duha, to pomeni, da je poetično samorefleksijo obrnila proti njenemu lastnemu jedru, za katero smo že rekli, da ni bilo kantovsko racionalno, temveč pretežno emocionalno in nagonsko.

Ko gledamo gibanje modernizma iz perspektive tega »transcendentalnega subjekta«, lahko s stališča kulturnozgodovinske analize razlikujemo neko »trans-descendentno« gibanje v primerjavi z razliko od ontogenetičnim »trans-ascendentnim« gibanjem kot bi to razlikoval J. Wahl, ko bi se ukvarjal s to problematiko. V čem je bistvo tega »trans-descendentnega« gibanja? V nujnem sestopanju od oblik domišljjskih struktur, značilnih za mladeniško dobo, preko deške dobe do otroka. V romantičnem razširjanju simpatije na ves svet najdemo znano strukturo mladostniške domišljije, ki je postala temelj psihologije adolescence, katere paradigma je bil Goethejev Werther. Ta pravzaprav v modernizmu ni ovenel v melanholiji, temveč se je oprijel piratskega meča. Ali ni genialni deček – Rimbaud – postal paradigma za simbolistično poezijo? Na zares genialen način je opozoril, v čem je skrivnost simbolizma:

»A črno, E belo, I rdeče

<sup>2</sup> Glej o tej temi Supek, *Živjeti nakon historije*, Mašić, Beograd 1986, str. 150–151.



psihološki analizi.<sup>3</sup> Da bi se »fonološki sloj« v domišljiji spodbudil, da bi prišli do njegovih temeljev, je bila nujna semantična redukcija, ki jo modernisti opravljajo progresivno, na vse bolj radikalen način in pridejo do njenega psihološkega in fiziološkega konca z nadrealistično domišljijo. Zanimivo je, da so pomen te semantične redukcije odkrili nekateri naši nadpovprečni pedagogi in raziskovalci otroškega ustvarjanja v želji, da bi mobilizirali otroško ustvarjalnost in globinske sloje človeške senzibilnosti. V tem so se posebej izkazali Elly Bašić za glasbeno izobraževanje, Dobrila Belamarić za likovno in Zvezdana Ladika za scensko izražanje. Iz njihovega bogatega dela naj za ponazoritev omenim samo raziskovane sinestezije. Tako so pomensko nesmiselni verz Radovića »Taram-baram-beca« otroci na nezmotljiv način plastično, likovno in ritmično oblikovali v različne figure. Otrok je nezmotljiv v svoji senzibilnosti, kadar je treba na videz nesmiselni verz spremeniti v likovni izraz. Isto se dogaja tudi z glasbenimi izrazi, ko se pretvarjajo v likovne in obratno. Otrok je v tem superioren večini odraslih ljudi, ki so zaradi socializacije in napačnega šolanja že izgubili to senzibilnost. To metodo semantične redukcije je uporabil tudi pesnik Jacques Prevert, da bi izrazil monotonijo šolskega seštevanja števil nasproti življenju, ki teče zunaj šole:

Dva in dva je štiri  
štiri in štiri je osem  
osem in osem je šestnajst  
ponovite pravi učitelj  
Dva in dva je štiri  
štiri in štiri je osem  
osem in osem je šestnajst.  
A glej ptico, ki leti po nebu  
in ptič igra na liro  
in otrok poje  
in učitelj vpije:  
Bo že enkrat konec te norčije?  
A medtem ostali otroci poslušajo glasbo  
in zidovi razreda  
se počasi rušijo . . .

V Zagrebu, junija 1992.

<sup>3</sup> Glej o tej temi Dijete i kreativnost. Globus, Zagreb 1987, str. 52–63 v knjigi Mašta.