

Da bo neka poezija nova, moderna — to zavisi od vsebine. Nove vsebine namreč nikdar ne zmanjka, ker nastaja neprestano iz življenja. Sama zunanja forma pa je vsaka, naj bo še tako ekstravagantna, danes stara. Pomladi jo nova vsebina. Vsebina pa avtomatično zahteva razumljivost, kajti brez razumljivosti ni vsebine. Ne mislim pa s tem suhe, absolutne razumljivosti. Ne. Naj bo večja ali manjša, vsekakor pa v nekem usmiljenem sorazmerju s povprečnimi človeškimi možgani tega stoletja (...)

NESPORAZUMI V KULTURI

Oto Bihaly

Razvoj umetnosti naše dobe in družbeni odmev tega razvoja zbu-jata v meni negotovost in sum. Vprašujem se: za koga ustvarja umetnost? Komu je potrebna? V dvajsetem stoletju so umetnosti vse hitreje stopale po poti, kjer se odrekajo racionalnosti in nujnosti, da bi jih logično razlagali.

Že zdavnaj je opuščeno načelo *ars imitatur naturam*. Ideal naših prizadevanj ni več posnemanje narave. Vse bolj se zmanjšuje od-visnost od inventarja stvarnosti.

Za umetniško neobčutljive duhove so bili nedostopni že Rimbaud, Rilke, Valéry. Odbijal jih je razvoj umetnosti od Wagnerja do De-bussyja in od Maneta do Cézanna. Pa vendar se na tej razvojni črti še ni bila pokazala popolna negacija vidne oblike, logičnega porajanja pojavov in zvočne dojemljivosti harmonije. Projekcija novega pojma sodobnega človeka o samem sebi, na ravni znanstvenih in tehničnih pogojev dobe, ki so jo raziskovali Picasso, Schönberg, Joyce ali Cor-busier, je bila dostopna samo ozki plasti razumniških delavcev. Ta pot iracionalizacije je oddaljevala umetnost od široke skupnosti občinstva. V jeziku za izbrance je umetnost odpeljevala tiste maloštevilne, ki so se ji približevali, do prepada bivanja: iz domišljije in podzvesti, na-gona in sanj, spominov in zanesenjaštva, iz arhaičnega vidika in hkrati iz zavesti o največji dosedaj mogoči oblasti nad naravo je zgradila svoj pogled na stvari, ki ne pripada več dotedanjemu tradi-cionalnemu svetu.

Morda umetnost tudi v preteklosti ni kazala dosti obzirov do po-treb ljudskih množic. Poprej je bila last privilegirane kultivirane plasti. Saj ni niti čudo, da se milijoni tistih, ki se šele prebujajo iz nepismenosti, iz družbene in kolonialne podjarmljenosti, ne ukvarjajo

z njenimi zapletenimi prividi. V središču pozornosti širšega občinstva so povsod po svetu, tudi pri nas, nogometni in boksarski nastopi in ob njih umetnosti tehnične civilizacije, kakor film, radio in televizija.

Morda je glavna vrednost umetnosti prehodne dobe, kakršna je naša, v eksperimentiranju in v pripravljanju prihodnjega sintetičnega in spet bolj razumljivega ustvarjalnega jezika. (...)

Kje je meja resničnega in nujnega, pristni odsev dobe, kje pa navlaka modne spretnosti in brezličnega posnemanja?

Lahko bi opozorili na boj Brunelleschija proti Donatellu, čigar Kristus je bil preživ in preveč stvaren, v nasprotju z vsemi predpisi o upodabljanju Sinu božjega. Ali na Tizianov odnos do Tintoretta. Na pojmovanje El Grecove palete, ki je veljala za zablodo bolnega vida, itd.

Saški dvorni kapelnik Neumann je Mozarta zaničljivo imenoval »sanskilota glasbe«. Leta 1787 pišejo »Dunajske novice« o Mozartovih kvartetih, posvečenih Haydnu, da je škoda, ker Mozart izpeljuje take krivine samo zato, da bi se zdel nov. Jacobi piše Herderju: »Pri včerajšnji operi nam je bilo strašno pusto: ta Don Juan je zares neznosna reč.« Mozartovo glasbo so njegovi sodobniki imenovali kaotično, pretirano, nekorektno, nemelodično in okorno. Korak, ki ga je storil iz območja dvorskega ozračja v meščansko prebujeno dojemljivost, je ostal v svoji dobi nerazumljen. Nekaj desetletij pozneje pa so Mozartovo apoteozo že uporabljali za to, da so zatemnjevali mladi Beethovnov genij, potem pa dušili prizadevanja Berlioza ali Wagnerja. (...)

Preveč bi poenostavljali vprašanje, ko bi krivili za nerazumevanje novega samo slabi okus širšega občinstva. Tudi ustvarjalci, ki so se sami težko prebijali, so pogosto napak razumeli nenavadnost novega ustvarjanja, ki ga še niso bili vajeni.

Goethe in njegov krog nista priznavala Heineja in Jeana Paula, Kleista in Hölderlina. O Hölderlinovem Sofokleju piše mladi Voss: »Mar je ta človek blazen ali se samo dela blaznega, ali pa je morda njegov Sofoklej skrita satira na slabe prevode? Neki večer, ko sem sedel s Schillerjem pri Goetheju, sem oba dobro kratkočasil na ta račun. Moral bi bil videti Schillerja, kako se je smejal.« Pa mislim, da velja zdaj Hölderlin za večjega pesnika kot Schiller.

Postracionalizem osemnajstega stoletja se je jezil nad skrivnostno temo hölderlinskega pesništva. V »Novi splošni knjižnici« iz leta 1804 lahko berete v kritiki Hölderlinovih tragedij: »Zmerom lahko obrnete po dva lista, pa ne boste nikoli opazili, da bi se bil izgubil pomen. Pomena namreč sploh nikjer ni.« To je kritika o mogoče največjem nemškem pesniku.

Na nerazumevanje laikov je naletel tudi Branko Radičević, ko je odložil berge konvencionalnega klasicizma in ustvaril liriko v narodnem tonu. Zmaj Jova in Djura Jakšić, Nadežda Petrović in slovenski impresionisti so doživeli podobne reči. Morda so besede, ki jih je Skerlić 1911 zapisal v članku »Lažni modernizem v srbskem slovstvu«, prepričljiv primer za to vrsto zgodovinskega nesporazuma. Ko Skerlić analizira metodo pesnika Disa, pravi med drugim: »Logiko je treba pohoditi, menda prezreti pomen besed, združevati besede, ki nimajo nikake zveze, govoriti vse, kar šine v glavo...« Ne bi vas hotel utrujati z nadaljnjim prebiranjem odlomka, ki sem ga navedel že na zadnjem kongresu v Ljubljani.

Zakomitost tega gibanja pri nas bi se najbolj pokazala ob primeru Krleže, ob polemikah in pamfletih, napisanih tako proti družbenemu bojevniku in družbenemu kritiku kot proti revolucionarju na estetsko-umetniškem področju. Razume se, pri Krleži lahko rečemo — kakor je bilo tudi pri Goetheju — da je dobival priznanje od prvega trenutka. Toda mislim, da bi lahko vsa priznanja povezali v droben zvezek, vseh pamfletov in kritik pa bi bila, mislim, cela knjižnica.

Ena najbolj tragičnih osebnosti v slovstvu je Stendhal. Njegovega slovstvenega dela, ki je povzročilo stilni preobrat, sodobniki niso ne opazili ne cenili. Kakor je pisec Juliena Sorela sam računal, je moralo miniti pol stoletja, preden so pravilno ocenili njegov pomen.

V drugi polovici devetnajstega stoletja so se napredni pisatelji odrekli obrabljenih pesniških sredstev idealizirajočega klasicizma in patetične romantike. Vzporedno z razvojem družbenih in naravnih ved terja tudi slovstvo eksaktnost, znanstveno analizo družbenega okolja in družbenega podnebja. Slovstveni naturalizem je naletel na organizirano nasprotovanje vseh konservativcev. Po njihovem je Zola naredil iz pesništva samo še fonograf in ponižal življenje do ogabnosti. Revolucionarno naturalistično delo Gustava Courbета so obiskovalci razstave sprejeli z dežniki in s palicami. (...)

Lahko bi pričakovali, da je družbeno-kritična usmerjenost slovstvenega naturalizma naletela na dober sprejem vsaj pri bojevnikih socialistične smeri. Pa ni bilo tako. Socialna demokracija je imela na estetskem področju malomeščanska in konservativna pojmovanja.

V tem pogledu je nenavadno zanimivo razpravljanje na gotskem kongresu nemške socialne demokracije leta 1896. Eden izmed delegatov (Frohme) je ostro napadel uredništvo časopisa »Novi svet«, češ da, kakor je dejal, delavskim družinam ponuja popačeno umetnost. »Če naturalistična umetnost misli, da lahko prevzame odgovornost za pri-

kazovanje takih absolutnih, smrdljivih svinjarij v romanih, potem se res že vse neha ...»

Kongres je posvetil veliko ur vprašanju, ali je treba dajati naturalistično umetnost delavcem. Wilhelm Liebknecht je med drugim dejal: »Proletariat danes že tako uničujejo družbene in gospodarske razmere; mar naj še pomagamo razkrajanju telesa in duha proletarskih otrok? ... Izrazil se bom drastično, ker to terja predmet: te svinjarije ne sodijo v „Novi svet“.

Molkenbuhr je rekel: »Delavec, ki se bojuje z revščino, ki se v času nezaposlenosti že tako nagiblje k neki nejevolji, ne more uživati ob umetnosti, če ta zmerom in povsod kaže samo revščino v najstrašnejših barvah, nasprotno, to pri njem povzroča neke vrste samomorijsko občutje.«

Najbolj napredno stališče ima Bedel: »Toda bodite si na jasnem, da smo danes tudi na področju umetnosti in slovstva sredi velikega revolucionarnega gibanja, v katerem se novo bojuje s starim ... Stranka, kakor je naša, ki reformirajoče vpliva na vsa področja, na področju umetnosti in slovstva ne more zastopati stališča, ki postopoma velja že za zastarelo.«

Kritizirani urednik Steiger je zastopal naslednje mnenje: »Oblikovanje najrahljajših gibov človeške duše je osnovano na veliki vlogi sodobnih naravnih znanosti. Mikroskop nam je tako rekoč odprl nov svet. Medtem ko smo v prejšnjih stoletjih zmerom gledali v neizmernost, v nebesni svod in kraljestvo zvezd, zdaj spuščamo pogled k najmanjšemu delcu in odkrivamo tam prav tako velika čuda kakor v neizmernih razsežnostih ... Umetnost je postala demokratična, nič več ne potrebujemo kraljev na odru in tudi ne knezov, baronov ali grofov v romanih; zanimiv predmet je zdaj postal delavec ali kdor koli, vsak človek neodvisno od svojega družbenega položaja.« (...)

Zanikovanje netradicionalnih umetniških oblik je najpogostejše prihajalo z izgovorom, češ da niso dovolj povezane s stvarnostjo, to je, da so premalo »realistične«. Toda kaj je dejansko stvarnost in kaj prividnost v umetnosti?

Če gledamo naš čas kot celoto, moramo računati z obstojem vseplošnega koordinatnega sestava. Toda v notranjosti Južne Amerike in Nove Gvineje ljudje še danes živijo v kameni dobi. Ali morejo biti pojmi o realnosti in stvarnosti v umetnosti isti za ljudi, ki so šele prekoračili prag iznajdbe pisave, ki so še zavzeti s tabuji in onostranskimi magijami, ali morejo biti enaki pojmom onih drugih, ki imajo že za zastarele klasične predstave o času in materiji? Med tema dvema skrajnostima je seveda cela vrsta razvojnih odtenkov v določanju

stvarnosti in resnice, kolikor se izražata v umetnosti. Najbolj pristopno, širokim ljudskim plastem najbolj primerno je merilo zunanje objektivnosti, prikazovanje objekta v časovnem zaporedju in v ubranosti z zunanjo in vidno naravo.

Toda umetniki našega stoletja so zapustili tehnično dovršenost pripovedniške objektivnosti in fotografskega aparata. Medtem ko so slikarji odkrivali nov inventar predmetov in nove postopke, so se pisatelji odrekli nedvoumnosti fonografa in zunanji natančnosti steno-grama. Kakor so glasbeniki zamenjali klasični nauk o harmoniji z novimi zvočnimi kombinacijami, tako so slovstvena prizadevanja šla v smer razlaganja notranje strukture jezika in klasičnega stavka.

Ne verjamem, da bi bila v tej dobi velikih družbenih sprememb in kulturne diferenciranosti katera koli izmed umetniških smeri dovolj, da bi prodrla do zavesti vsem plastem. Časovno različni razvoj terja svobodno sočasno bivanje različnih instrumentacij, izmed katerih bi ena prodrla bolj v širino, druga pa morda prej v globino časa.

Govorili smo o vihnem tempu metamorfoz v dobi poznega kapitalizma. Toda na spremembo pogleda na svet tako globoko in močno ne vplivajo samo družbene krize in spremembe. Med sestavinami, ki določajo način mišljenja in izražanja v umetnosti, danes zavzemajo pomemben položaj eksaktne naravne vede.

Naravoznanstveni pogled na svet je znanstvena podoba narave, sintetično izražena z obrazy in modeli. Spremembe na tej podobi od začetka dvajsetega stoletja naprej kažejo veliko vzporednic z metamorfozami umetnosti naše dobe.

Odkritja po letu 1900 učijo, da se materija razvija in da atom (kakor vemo, je to grški izraz za nedeljivost) danes moremo razbijati, načrtno deliti, in da lahko postaja vir neslutnih energij.

Nemški fizik Heisenberg pravi, da naravne znanosti danes ne govorijo več o svetu, kakršen se nam neposredno kaže, temveč o »temnem ozadju sveta, ki ga osvetljujemo s svojimi poskusi«.

Za na novo osvojene stvarnosti naš razum v svoji dosedanji obliki, naš tradicionalni postopek pri raziskovanju ne ustreza več. Eksaktne naravne znanosti bodo danes redkokdaj rekle — ta pojav je tak. Vse pogosteje pravijo — tak se kaže. Namesto dogmatičnih absolutnih pojasnil iščejo in odkrivajo mnogostranske, pogosto protislovne odnose in medsebojne odvisnosti. (...)

Nikaka domišljija ni mogla vnaprej začrtati potov atomskega in subatomskega dogajanja. To dogajanje nam sugerira podobo sveta, ki je že na meji brezličnosti. Mar vidimo tukaj podobnost z razvojem

umetnosti, ki je zapustila meje vsega, kar je doslej veljalo za obliko in likovno vizijo? Za del umetnosti bi dejansko prej rekli, da se približuje simboličnim obrazcem in hieroglifom znanosti, kakor da je podobna znanim rečem tega sveta.

Ali to dokazuje premočen vpliv atomske fizike na svet naše dobe? Frontalni vdor znanosti na področje umetnosti? Vzporedni razvoj, ki ga hranijo isti viri dobe? Ali morda revolucionarni korak naravnih znanosti označuje korak nazaj na področju umetnosti? Morda pomeni tudi zapuščanje prostora umetnosti kot take?

Po impresionizmu tudi slikarji ne govorijo več o rečeh, kakršne »so«, temveč o tem, kakšne se »kažejo«. Kakor se fizikalni proces kaže v različnih videzih, s kakršnega položaja ga pač gledamo, tako tudi slikarji od kubizma naprej nimajo več samo ene edine in zanesljive točke opazovanja, kakršno sta terjali klasična perspektiva in philosophia perennis — temveč hkrati raznovrstne točke opazovanja, v odvisnosti od smeri gibanja. Ta kubistični postopek je značilen za Faulknerja, ali za Kurosala, režiserja filma Rašomon, ali Pirandella in druge. Brisanje meje med zunaj in znotraj pri materiji, ki je postala prozorna, odseva v sodobnem slikarstvu, in prav tako v literaturi Joycea ali Kafke, kjer zunanje dogajanje deluje vzporedno z notranjim, zavest s prostorom, sedanost s trajanjem v času, zgoščenim s spominom. (...)

Pretirano bi bilo, če bi iskali odgovornost za gibanje in duh sodobne umetnosti samo pri naravnih znanostih. Vendar pa se mi ne zdi odveč, da sem se s to kratko podobo dotaknil vzporednih pojavov s teh dveh področij, toliko bolj zato, ker sodim, da vse to, kar se danes ustvarja vzporedno, recimo na področju likovne umetnosti, ali na področju glasbe, itd., ni naključje. Ne more biti naključje, ker kot marksist ne morem sprejeti domneve, da bi obstajala taka vzporedna, hkratna naključnost po vsem svetu. Da bi širše, strpneje predložil celoto problema, sem vzel eno samo sestavino — vzporednost umetnosti in naravnih znanosti — našli pa bi jih na vsakem področju.

Morebiti bo kak skeptik dejal, da ta nova umetnost skuša prodreti v prostorno-časovno razsežnost in nove kozmične predstave, da pa so njeni prividi samo variacije najstarejših geometrijskih praoblik in mikroskopskih in teleskopskih zvezdnih likov in infuzorij. Po velikih razdobjih umetnosti bi utegnili današnji poskusi delovati kot izraz globoke krize.

Zbirni pojem krize mogoče pomeni skupnost ostrih nasprotij, ki sestavljajo poglobitve gibalne sile naše dobe. Toda tudi ta pojem

vsebuje vse polarne prvine, ki smo jih omenili malo prej, ko smo govorili o naravnih znanostih.

Kriza je lahko sinonim za kako hudo motnjo, za razpad, propad in smrt. Lahko pa je tudi napoved ustvarjalne preobrazbe in nove sinteze življenja.

Današnja kriza klasičnih naravnih znanosti je revolucionarna in ustvarjalna. Nastala je s poglobitvijo spoznavnih možnosti in pomeni zmago ustvarjalne človeške misli nad tradicionalnimi predstavami in pojmi. (...)

Podoba sveta, ki jo gledamo z različnih vidikov — fizike, psihologije, etike ali umetnosti — je protislovna in atomizirana. Če današnja umetnost to protislovno stvarnost izraža s fragmentarnimi oblikami, raztrganimi simboli, z atomiziranimi likovnimi prvini, mar tedaj ne uporablja sama iste naturalistično-refleksne metode, katero očita akademskemu naturalizmu?

Morda je vpogled v baje kaotično naravo, ki ga je dobil sodobni človek s svojim tehnično oboroženim očesom — v to naravo, ki navsezadnje vendarle deluje bolj dovršeno kot najbolj natančen stroj — samo priložnost, da se iz delov in delčkov novih vidikov in spoznanj pozneje sintetično spet zgradi nova celota.

Umetnost se navsezadnje ne ravna ne po zemljepisnih ne po časovnih pravilih. Ne vzhod ne zahod, ne novo ne staro niso označbe njene vrednosti. Med današnjimi proizvodi umetnosti so vsekakor tudi taki, ki dokazujejo resno zablodo okusa. Toda mar ni bilo tudi v času Maneta in Baudelaira veličastnih pompieristov, in mar niso ravno ti dosegali uspehov pri javnosti in polnili blagajne? In mar niso tudi drugi, tisti, ki prezirajo eksperimentalne poti, prav tako izpostavljeni nevarnostim slabega okusa?

Če bi me vprašali, kakšna je tedaj umetnost, ki jo je treba iskati, bi odgovoril: treba je iskati vsako pravo, pristno umetnost. Kolikor bi uporabljali besedo »realizem«, bi ji pripisoval svojo vsebino. Kompendij realnosti danes širje zajemlje stvarnost in globlje prodira vanjo kot svoj čas naturalizem in klasični realizem. Med postopki umetnosti, ki ne obsegajo prefinjene tastature, podzemeljske instrumentacije časa, danes dejansko nobeden ni več dovolj realističen.

Kakor nas družbeni, gospodarski in tehnični razvoj vodi v neosvojene dežele, tako bo umetnost tukaj iskala nove možnosti in ostvaritve. Po desetletju atomizacije, subtilnih analiz, razkrajanja in fragmentarnega razčlenjevanja se bo verjetno pokazalo prizadevanje po neki sintezi, ki bi z novimi, prefinjenimi in zniansiranimi sredstvi

spet omogočila povezanost in celoto. Namesto atomizirane duše bo nujno spet nastopila celostna človeška podoba. Toda da bi te tendence dozorele, za to je treba časa in strpnosti. Na koncilih se razpravljanje navadno končuje z razglasitvijo svetnika ali s prekletstvom. Tam gre za določanje dogem. Tukaj, kjer nam ne gre za dogme, temveč za ustvarjalno razpravljanje, ni treba dekretirati kakenga dokončnega »da« ali »ne«. Saj nam ni do kakih pravil umetnosti, temveč do analize in do spoznanja, kako se bo nadalje gibala.

O REALISTIČNEM IN MODERNEM

Marin Franičević

(...) Pri nas se je prav redno štel, ko da sta to dva antinomična pojma in se je realističnemu postavljalo nasproti ne samo moderno, ampak tudi modernistično in narobe. Vendar bi nam moralo biti že od kraja jasno, da ta dva pojma sploh nista antinomična in da ni treba, da bi se ti stališči, imenujmo ju tako, izključevali niti se de facto izključujeta, kadar gre za dela, ki imajo neko literarno vrednost. Ali je nujno, da še zmerom govorimo o tem? Ni treba stopiti dalje kakor na priliko do Minervinega leksikona. Celo tam najdemo, da je realizem »prizadevanje, da se resničnost prikaže čim zvesteje« in da je nasprotno idealizmu. Očitno je torej, da je bila mišljena metoda. Tudi pri Timofejevu, pri katerem je vprašanje metode eno od najbolj ranljivih mest, je realizem umetnikovo prizadevanje, da »z največjo popolnostjo izrazi v podobah karakteristične poteze življenjske stvarnosti« (literatura dela to včasih tudi ne glede na »prizadevanje«). To potem takem ni nič novega. Že Aristotel, ki je govoril o igranju na piščal, je opazil, da mora pesnik »prav kakor slikar ali kateri drugi oblikovalec vselej posnemati od trojega po številu eno: ali namreč to, kar je bilo ali je ali kar se kaže ali zdi, da je, ali kar mora biti... Če je spenjeno, kar ne more biti, je tudi zgrešeno, pravi dalje Aristotel (konj, ki ima desni nogi naprej sproženi), je pa opravičeno, če umetelnost doseže svoj namen. Namen je namreč izrečen, če tako napravi pretresljiv ali sam ta del ali drugi.« Sofokles pa da je dejal, da prikazuje ljudi, kakršni bi morali biti, Evripides pa, kakršni so. Itd.

Mogli bi sklepati, da predstavlja nekaterim diskutantom realizem tudi uravnianost, smer, šolo. Realizem je zares smer, ki se kaže takrat in takrat in traja do takrat in takrat. Pri nas Hrvatih n. pr. od Šenoine smrti 1881 do prihoda moderne 1896. Resnica je, da je po Timofejevu