

UMETNOST, PROGRES IN PROGRESIVNOST

IVO BRNČIČ

UMETNOST naše babilonske civilizacije se trga v čudovitih nasprotjih in kaže sredi ogromnega razkroja ustanov in vrednot vso veličastno grdoto smrtnega krča propadajočih božanstev. Namesto po rosi in mesečini vonjajo dandanašnji umetnine po senilni zatohlosti nedostopnih aristokratskih salonorov, po epidemijah in po dinamitu. V govorico umetnosti se vtihotaplajo morilski odmevi topov in letal, in čim bolj padajo z njenega obličja maske starih mitoloških predsodkov in iluzij, tem očitneje se izpod tega komediantskega barvila reži njena starčevska kanibalska grimasa. Od prelite, žive človeške krvi žehti danes umetnost kakor mesarska stojnica; vse bolj kakor eteričnemu hramu pravice in dobrote je ta umetnost podobna blaznici in borzni palači, cirkuški predstavi in mrtvaškemu panoptikumu, perversni orgiji v nočnem lokalu in v najboljšem primeru predmestnemu klepetanju ob popoldanski kavi. Razglablјati spričo vsega tega o vprašanju progresivnosti in sploh o kateremkoli pomembnem vprašanju sodobne umetnostne problematike, to je sila mučno in tvegano početje v družbi in dobi, v kateri je postala umetnost z vsemi svojimi resnicami in lepotami, z vso svojo blestečo tradicijo in moralno avtoriteto zgolj skrivalnica, hazardna igra, dvomljiv vrednostni papir ali pa sleparska čarovnija. Zakaj podoba je, kakor bi se danes velik del umetniških prizadevanj izživiljal samó še v krčevitem naporu, zavarovati s trdnjavami sofizmov, zavijanj, ponaredb in laži človeško pamet, vest in zavest pred vsemi spoznanji in razodetji, ki bi utegnili nakazati kakršnokoli novo možnost ali nujnost v poldrugsto tisočletij trajajočem razvoju človeštva. Sredi te idiotske, panične psihoze strahu pred resnico, pred resnico kot tako, pred resnico o svetu, o dogajanju, o človeku, ljudeh, družbi in navsezadnje tudi o sami umetnosti, sredi tega histeričnega prekričavanja, brezvestnega zaslepljevanja in spiri-

tiziranja skorajda ne bi bilo pretirano trditi, da si je danes ta dan umetnost svetá, ki v njem živimo, izvolila vlogo poklicnega zanikovalca življenjske resničnosti in njenih zakonov.

Ali spoznanja in odkritja prihajajo kljub vsem zaviralnim tendencam trajno in neustavljivo in v njih se že v sodobnosti uteleša del bodočnosti; in tragika vseh malikovalcev preteklosti je bila zmerom v dejstvu, da nista v slehernem zgodovinskem trenutku sedanjost in prihodnost nič manj živi stvarnosti kakor pa zaključeni svet vseh preživelosti, ki mu edinemu priznava umirajoča umetnost državljanstvo v kraljestvu svojih tradicionalnih, nekdanjih realnosti. Spoznati resnične, dejanske izvore, iz katerih se na tej zemlji in v tej človeški družbi poraja umetnost, in enako nedvomne zakone, ki uravnavajo njeno rast, to pomeni, priznati umetnosti častno mesto med konkretnimi gibalci človeškega napredka, jo maksimalno uveljaviti, jo neposredno povezati z vsemi hotenji, bolečinami in upanji ljudi, ji naložiti vzvišeno breme soodgovornosti za ves blagor in vse zlo človeškega sožitja in ji optimistično dati vso možnost, da danes in tukaj poseže v oblikovanje jutrišnjih dni. Predstavljati pa zakonito in vzročno odvisnost med umetnostjo in tistim trajnim, burnim vrenjem človeških množic, ki mu pravimo zgodovinski razvoj, samó kot nekakšno abstraktno vzporednost sicer tujih pojavov, to se pravi, pripisovati umetnosti, da obstoji sama po sebi, jo pojmovati metafizično in absolutno in jo v zadnji konsekvenci izključevati iz območja prijemov, ki so dostopni človeškemu razumu. A to ni spet nič drugega kakor zanikavanje možnosti, da bi se mogla umetnost dejansko soudeleževati ureditve našega pozemskega življenja, in takšno naziranje je prav tako obsodba za umetnost, kakor je slepilo in strahopetna laž.

OD SVOJIH prvih tipajočih iskanj na stenah in v ilu altarmirskih in dordogneskkih podzemeljskih jam je bila umetnost eksistenčno povezana z najkonkretnjšimi rečmi človeškega življenja, človekovega boja za obstanek in njegove tisočletne preobrazbe od zveri in divjaka do modernega urbaniziranega človeka in še dalje v prihajajoče dni. Ne spiritualna borba idej, ne zaverovano prisluškovanje klicu nadnaravnih zapovedi in izročil, ne čudežni božanski navdih, marveč predvsem vsakdanje, trdo ubijanje nebogljenega človeškega bitja z vsem

njegovim prastarim naporom, da si od prirode izvojuje svobodo in si uredi družbeno sožitje na zemlji — to je od vsega začetka do dandanašnjih časov vsebinsko in oblikovno določalo človeško umetnost, ki je izključno zadeva tega sveta. Zgodovina umetnosti je zgodovina realnega človeka, ki se je postopoma dvigal iz zoološke podrejenosti prirodnim silam, se skozi vekove zagrizeno in vztrajno ko krt prerival med možnostmi in pogoji (ki jih je sprva samó izkoriščal in brž tudi sam kradel stvarstvu), ki je nenehoma krvavel iz tisoč ran in je zapisal s svojimi kostmi v vse geološke formacije zgodbo svoje trmaste borbe, ki je moril in uničeval, da bi mogel potlej tem krepkeje živeti in tem mogočnejše graditi, ki je podjarmljeval sočloveka in naravo, si pod pritiskom življenjske nuje ustvarjal družbene ureditve, se klal med nasprotstvi in se boril proti razvojnim tendencam, ki so bile posledice njegovega lastnega dela, ki je omahoval in se pogrezal in vedno znova vstajal, iskal, sklepal in postajal iz mračnega nagonskega bitja zmerom bolj človek razuma, zavesti in volje. Ujet med predmete, ki jih je uporabljal v svojem boju za ohranitev, med prijateljska in sovražna bitja in med naravne sile in zakone, je človek strmel pred ugankami in vprašanji, si nabiral izkušnje in tolmačil pojave, določal svoj odnos do dejstev in stvari ter si nazadnje izoblikoval predstave, mite in verovanja, ki so oplodila njegove prve nezavedne umetniške poskuse. Ta snovna, zemeljska realnost človekovega bivanja in pojmi o tej stvarnosti — to je bilo, je in bo edino gradivo umetnosti. Konflikti in skrbi živega človeka, njegova beda in posest, orodje in orožje, lov in zemlja, družbene uredbe in navade, vojne in razbojništva, sitost in lakota, trpljenje in počitek, sle in nagoni, zločini in ljubezni, vsa ta mrakotna ostalina, to neposredno, okrutno človekovo ubadanje, da bi si zagotovil obstoj, borba, ki je dala kot svoj končni rezultat njegov napredek — vse to si je mukoma in jecljaje iskalo izraza v govorici umetnosti, v kateri živi (kakor je zapisal Krleža) dramatski »patos golega noža« danes kakor pred neznanimi tisočletji in groteskno priča o stvarni, tukajšnji določenosti vseh pojavov človeškega duha. Od Salamonove »Visoke pesmi« in miloske Venere do Petrarke in Prešerna, Giorgioneja, Goye in Rodina koprni skozi umetnost strastno in nóstalgično človeška kri po ženi in družici; od popevk afriških črncev, ki skoraj ne poznajo drugega predmeta kakor

živino in živali, preko Brueghela in Meuniera (»Kovač«), Streuvelsa in Kellermanna do Panferova in Paustovskega (»Kara-Bugaz«) pripoveduje umetnost o človekovi uklenjenosti med bitja, stvari in predmete, ki ga preživljajo, o problematiki njegovega mravljinčjega gomazenja in ritja po zemeljski površini in njegove vekovne gonje za zvermi, za zemeljskimi plodovi in za streho nad glavo, o tisti materiji, ki traja kot najprvotnejši pogoj človeškega razvoja in njegove zavesti od pojava prvega obtesanega kamna do traktorja in elektrarne. Fetiši in bogovi, ki jih je človek od vekomaj ustvarjal po svoji lastni podobi in po stvarnih oblikah vidnega sveta, nam govore iz primitivne vezane besede, s totemov, iz religioznih legend, iz Ilijade, iz Dantejevih apokaliptičnih prividov in z Leonardovih fresk o človekovem poznavanju in nepoznavanju prirodnih elementov in zakonov, med katerimi živi, pred katerimi trepetaja, jih moli in jim zažiga žrtve že tisočletja, o njegovem strastnem hotenju, da bi v simbol in idejo ujel prvo in poslednjo uganko stvarstva in strnil v nazorno sintezo zmedo svojih izkustev in predstav.

Sredi te neusmiljene življenjske predmetnosti, sredi te nagonke, krvave telesnosti živcev, mišic in tople možganske skorje, ki utripa na dnu vseh umetniških manifestacij in skozi vekove prepričevalno dokazuje, da se »mišljenje poraja iz bivanja«, duh iz materije in ne narobe — je bil in je še dandanašnji ves preprosti in vendar tolikanj skrivnostni namen umetnosti v tem, da je človeku koristna. Koristna zategadelj, ker se ni pojavila sama po sebi ali po ukazu kake nadnaravne volje, temveč je zrasla iz neplatonične, stvarne življenjske potrebe, ker je nastala med ljudmi in izključno le za ljudi. Umetnost se je spočela iz človeške krvi in človeškega znoja, iz človekove ogroženosti sredi stvarstva, iz razvojne nujnosti, ki ga je silila, da se je organiziral duhovno, kakor se je moral organizirati produkcijsko in družbeno. Rešitev vseh sporov o postanku in pomenu umetnosti se skriva v zgodovini tragičnega in zmagovitega *progrsa* človeškega rodu, in to je zgodovina trajnega delovnega napora, nenehnega izumljanja, prerivanja med priložnostmi in nemožnostmi, ukanjevanja narave, ugrabljanja novih možnosti, združevanja in razdeljevanja funkcij in končno tudi samih ljudi. Hkrati z moralnimi in verskimi predstavami je vršila umetnost docela praktično nalogo medse-

bojnega sporazumevanja ljudi, bila je nujen regulator njihovega sožitja in skupnega udejstvovanja. Ob spremljavi ritmičnega delovnega procesa in v senci temnih spolnih nagonov je tako nastala plesna umetnost in verjetno tudi prvotna umetnost vezane besede, kakor je bila živalska pantomima prvobitna oblika odrske umetnosti in kakor se je ista vsakdanja izkušnja lovskega življenja utelesila v tistih čudovitih risarskih in kiparskih poskusih, ki jih je zapustil kot žive priče svojega truda in rasti v svojih bivališčih Homo Neanderthalensis. In ko se je nekoč iz nagonске, nezavedne biološke in fiziološke gmote, ki se je dotlej izpovedovala anarhično in animalno kakor divja priroda sama, iztrgala nova, poprej nepoznana izrazna možnost, ki je posamezniku olajšala stik s soljudmi, ga tako razbremenila ter odkrila pogoje za uspešnejše, smotrnejše sodelovanje v življenjskem boju, je umetnost avtomatično postala družbena funkcija in tako že tudi gonilna sila zgodovinskega razvoja. Pod imperativom dejanske življenjske nujnosti se je v simbolnih podobah umetnosti urejalo kaotično prelivanje predstav in miselnih odbleskov, zapletenih doživetij in izkustev, ki jih je človek tegobno sprejemal v svojem neposrednem dotiku z nerazumljivo, velikansko raznolikostjo pojavov in stvari, ki se jih je bal, ki si jih je skušal po svoje razlagati in na katere je tudi skušal vplivati s svojimi ritualnimi obredi in magijami, katerih pozni odmevi žive v umetnosti še danes. Tako je bila umetnost od vsega početka svojevrsten katalizator človeške misli in zato tudi človeške dejavnosti, iz katere se je rodila, bila je orožje človekovega upora zoper stvarstvo in slepo zaslužjenost vsegamogočnim elementom. In kakor je bilo pred mračnimi tisočletji, tako je še dandanes in tako bo ostalo v bodoče: v poslednji stopnji je edini smisel umetnosti in njen eksistenčni pogoj njena utilitarnost, njena živa, organska povezanost z mukami in dejanskimi interesi človeškega rodu, njena čudodelna pomoč človeški misli in zavesti, da se orientira sredi kaosa in zasluti, kjer se tu, v tem življenju, na tej zemlji in v tej družbi odpirajo pota napredka.

MED SPLOŠNIM naletom reakcij in barbarstev se pred nami podirajo poslednje klavrne iluzije o »čisti« umetnosti, ki naj bi plavala kakor astralna meglica nad prozaično vsakdanjostjo človeških pozemeljskih reči in trpljenj in se le po

svojih lastnih zakonih gibala izven časa in prostora. Dočim se velik del sodobnega umetniškega ustvarjanja izčrpava v brezupnem prizadevanju, najti za fikcijo o avtonomiji umetnosti rešitev pred dogajanjem, dočim se je drugod umetnost hlapčevsko udinjala tiraniji, se umetniki vseh narodov zavestno opredeljujejo zoper nazadnjaške tendence v današnji družbi, zborujejo v New-Yorku in Parizu (»Défense de la culture«) in se organizirajo v prepričanju, da so vprašanja napredka ali nazadovanja človeškega rodu takisto življenjska vprašanja umetnosti same.

A vendar so še danes bore malo jasni pojmi o tem, kaj je progresivnost in kaj ni. Stara Kantova misel o absolutni neodvisnosti estetskih kriterijev od razumskih sodb in človeške volje je trajala celó med zastopniki sociološke metode do Mehringa; ta eklekticizem se je pozneje umaknil mehanističnim pojmovanjem, ki so privedla ruske futuriste do zavračanja vse umetniške preteklosti in povojno nemško »ultra-progresivno« kritiko celó do zanikavanja umetniškega ustvarjanja sploh. V nič manj izraziti obliki se je ta teoretska nejasnost konkretno pojavljala tudi pri nas med nekaterimi zagovorniki »progresivnih« načel ter se je razgalila v celi vrsti dokaj žalostnih izpadov.

O nevzdržnosti izključno estetskega vrednotenja umetniških pojavov dandanašnji resda ni več nobenega dvoma. Skrivnost nastanka estetskih doživetij je njihov prvobitni utilitarni pomen, in to zapleteno utripanje nezavednih, pozabljenih fizičnih ugodij, čustvenih napetosti in miselnih procesov je podvrženo vsej spremenljivosti zgodovinskih in družbenih pogojev, ki gnetejo in preobražajo človeka. Estetski kriteriji nastajajo iz človeka in se v vsej minljivosti življenjskih prilik in pojmovanj ž njim vred menjajo skozi vekove. Toda če je estetska metoda dokazala svojo nezadostnost, še ni, da bi moralo tudi sleherno površno ocenjevanje umetnosti po skrajno poenostavljenih socioloških shemah že biti porok, da so zdaj vsi umetnostni problemi rešeni enkrat za vselej, raziskani do zadnjih podrobnosti in odtenkov. Zakaj avtoritativno zavračati ali priznavati umetnine, jih zgolj po njihovem političnem videzu kakor zdrave in garjave ovce deliti v progresivne in nepotrebne, jih kakor s šolarskim ravnilom meriti z nanaglo prebavljenimi, na pamet naučenimi tezami o razrednem boju in socialni določe-

nosti umetniških pojavov (š tezami, ki jih takšna nepismena uporaba ponižuje v omledne, mrtve fraze) — vse to pomeni, zlorabljeni sociologijo, ne imeti nobenega pojma o resnični dialektiki umetniškega ustvarjanja in vršiti naposled zelo jalov in neprogresiven posel. Da je umetnost predvsem družbena zadeva, tega kajpak ni moči tajiti; ali zato še ni fotografska kopija družbenega dogajanja, razrednega boja in njegovih smernic — danes nemalo razširjena predstava —, iz česar bi nujno izhajal absurden sklep, da se prava, edino progresivna umetnost začne šele od Marxa in Engelsa, dočim zasluži vsa njena častitljiva tisočletna preteklost zgolj večni pokoj. Zelo verjetno se takšni psevdo-dialektični vivisekciji umetnosti rešitev vseh vprašanj o njenem bistvu in nastanku ne izmika nič manj, kakor je vse čase ostala nedostopna stari idealistični estetiki. Res so bile od Voltaira do Gogolja in Gorkega najpomembnejše umetniške stvaritve vselej izraz naprednih družbenih tendenc, so bile s svojim razkrinkavanjem okostenelih zmot, s svojo kritiko in obtožbo preživelih uredb in razmer orožje borbenih, mladih socialnih skupin, ki so bile nositeljice novih, popolnejših življenjskih oblik. Ali prav tako je gotovo, da soudeležba umetnosti v družbenem dogajanju ni zmeraj tolikanj preprosta in neposredna, kakor bi nemara želeli tisti, ki pojmujejo progresivnost le v najožjem političnem smislu izraza.

Kajti so umetnine, ki trajajo s svojimi bogastvi in lepotami skozi stoletja in se vedno znova pojavljajo pred ljudmi kot vznemirjajoča, sveža čutna senzacija in kot živo, pristno utelešenje človeka in življenjskih realnosti, umetnine, ki sugestivno govore iz preteklosti o dejstvih in resnicah, kakršne še danes dramijo človeško misel, vest in zavest. Umetnost je »sredstvo duhovne skupnosti med ljudmi«, kakor je zapisal Plehanov, ta skupnost pa je zgodovinska kategorija in traja mimo minljivosti sistemov in civilizacij, ustanov in razredov skozi vekove. Teza o socialni in razredni določenosti umetniškega ustvarjanja ne daje nobenega povoda za mehanično sklepanje, da je vrednost sleherne umetnosti časovno omejena le na določeno družbeno osnovo, iz katere se je rodila. Prav zavoljo te določenosti, prav zaradi njene izredne intenzivnosti ostajajo umetnine še po stoletjih zanimive in mogočne priče dogodkov in stvari, ki so že davno minule in so danes in za nas mrtve kakor fosilije.

Prav ta določenost se v sleherni véliki umetniški tvorbi izraža kot njena neodoljiva sposobnost, da ni edinole pust posnetek neke stvarnosti, ampak ta prekipevajoča, utripajoča stvarnost sama, da ni le mrtev odsev človeka, temveč njegova topla, plastična, skoraj vizuelno in akustično dojemljiva podoba z' vso nazornostjo njegovih čustev in misli, njegovega dihanja in gibanja, da ni zgolj suho poročanje o odnosih in dogodkih, marveč to presnavljanje in valovanje, to oprijemljivo življenje samo. Lepote in ideje nastajajo in umirajo kakor ljudje in ž njimi vred se gubijo v pozabo mnoge umetnine; a umetnost kot celota, kot del nemirne in neizčrpne življenjske resničnosti živi v svojih najvidnejših manifestacijah iz veka v vek in prenaša iz družbe v družbo dokumente o človekovi pozemski usodi, o nestalnosti življenjskih oblik in o trajnosti zakonov, ki določajo vsa dogajanja in vsa spreminjanja na zemlji. Območje človekovih osebnih izkustev in zaznav, ki se sicer gibljejo v tesnem krogu njegove smrtnosti in njegove ujetosti v časovne okvire, razširja umetnost v prostoru in času na milijone človeških bitij, na vso družbo in njeno tisočletno zgodovino. Smisel umetnosti ni le v njeni estetski, ampak takisto v njeni *spoznavni* vrednosti; ne samó lepote, temveč tudi resnice ohranja umetnost od pokolenja do pokolenja, in te resnice pronicaajo v zavest in voljo ljudi, presevajo vse njihovo dejanje in nehanje ter tako sodoločajo njihova stremjenja in početja. Vprašanje umetniške progresivnosti tudi ni zgolj teoretično vprašanje njene idejne ali politične odločitve, njene tematike in problematike, marveč zlasti praktično vprašanje njene življenjske avtentičnosti. Življenjska stvarnost se v umetnosti potrjuje in utrjuje iz dobe v dobo, in kakor je resnica zmeraj progresivna, tako je progresivna tudi sleherna resnična umetnost. Vsaka prava, vélika umetnost je živo, neposredno pričevanje o človeku, kakršen je, o človeku kot posamezniku in družbenem bitju, o tragiki in veličini njegovega nenehnega, burnega prilagajanja spremenljivosti življenjskih oblik, o zamotani in bolesteri dialektiki med objektivnimi premikanji in zakoni pa med majčkeno, kakor ptica trepetajočo duševnostjo človeškega individua. »Kajti eno je res:«, je v svoji zapuščini zapisal Srečko Kosovel, »nobena pesem ne more biti globoka, če ni resnična«. Srednjeveški katoliški misteriji so danes mrtvi kakor mumificirana trupla pozabljenih papežev in kardinalov v hladnih, črnih kriptah bazilik

in katedral; od zaključenih pesniških obrazcev viteškega romana in trubadurske lirike, v katerih se je izživil preprosti, a v vsej svoji omejenosti definitivni fevdalni svetovni nazor, je ostal edinole nerazburljiv literarno-zgodovinski spomin, nem in tuj kakor starodavna heraldična zbirka in ko železni molk zarjavelih oklepov po muzejih. Ta umetnost očitno ni bila izraz trajnejših življenjskih resničnosti, ni bila odgovor na celotno problematiko svojega časa, temveč podoba okamenelega duhovnega sveta, ki ni pomenil človekove sprostitev, ampak njegovo uklepanje. V vsej tisti socialni in zgodovinski tipičnosti življenjskih okoliščin in človeških osebnosti, ki jo je poudarjal Engels kot osnovno potrebo umetniškega dela, pa živi še današnji klasični lik Viteza žalostne postave, v katerem je (po ruskem literarnem teoretiku Fričeu) deklasirani dvorjan Cervantes utelesil razpad taistega fevdalnega nazora; in fevdalec Shakespeare — danes ena glavnih senzacij proletarskega gledališča v Rusiji — živi s problematično, notranje razjedeno osebnostjo svojega Hamleta kot prepričevalen dokument človeka pozne fevdalne dobe, ki ga je na zgodovinskem prelomu načela nova, kritična zavest nastopajočega meščanstva, mu spodmaknila varna tla tradicionalnih norm in verovanj ter tako izsilila njegovo duhovno krizo in osebno tragiko. Že davno je izginila brez sledov didaktična konvencionalnost kekega Alaina Chartiera ali dvorska, galantna poezija kekega Charlesa d'Orleansa. Še danes pa strmimo pred potepuško pesmijo François Villona, ki se je rodila pod vešali in je v svojem razbojniškem, nihilističnem porogu pretresljiv dokument nesrečne, izobčene človeške kreature. In vendar se Villonovo življenje v družbi njegovega časa ne ujema z zunanjo sliko in s političnim zvokom enačbe: fevdalizem: meščanstvo = reakcionarnost: progresivnost. Nenavadna sila njegove lirike, ki je enako sveža in udarna preživela pol tisočletja, se skriva v iskrenosti in pristnosti človeka, ki sicer ni bil upornik in borec proti določeni negativni družbi, a je bilo vse njegovo osebno, intimno življenje z vsemi prestopki, s krajami, s popivanjem in vlačuganjem vendarle en sam viharen protest zoper to družbeno ureditev, njene ustanove, navade, konvencije, nazore in njeno asketsko, svetohlinsko fevdalno moralo. Ista neposredna, otipljiva resnica o človeku, njegovih prizadevanjih in porazih, čustvih in koprnenjih, o vsej njegovi žalostni in brutalni,

lepi in zmagoslavni zemeljski borbi govori iz strasti in ubranosti Beethovnov in Chopinove muzike, iz protesta Heinejevih ciničnih stihov in Daumierovih podob — kakor je Böcklinova malomeščanska, osladna romantična laž, je zgolj umik pred resničnostjo, dokaz tiste človeške bede in neavtentičnosti, ki ji je vstop v predele umetnosti na veke zaprt. Problem živega človeka v umetnosti, kar pomeni problem njene objektivnosti in vrednosti, je nerešljiv s kakršnegakoli ozkosrčnega stališča, ki vztraja na shematski, bukvalni zunanosti tiskane črke in abstraktnih kategorij, ne da bi slutilo pod njimi vso življenjsko razgibanost človeškega bitja, ki se v umetnosti izpoveduje neubranljivo in naravnost, kakor se nobeno čustvo, noben zanos ali bolečina drugače tudi ne more izražati.

Sleherna umetnost, in nič manj tudi tista, ki je ali bi naj bila progresivna, se giblje v tem neprestopnem risu svoje človeške določenosti, v mejah vse revnosti in vsega bogastva človeške misli in človeškega čustva, iz katerih je zrasla in v katere se nazadnje zmeraj povrača. In naj govore zagovorniki skrajnega objektivizma umetnosti karkoli, dejstvo je, da so stanja, so stvari in so pojavi, ob katerih bo imel človek zmeraj pravico, da se preda tudi svojim lastnim intimnostim. So doživetja in tiha notranja drhtenja, so stiske in nagnjenja človeškega srca, ki bodo po vsej verjetnosti še dolgo vznemirjala človeško radovednost, ki bodo še dolgo oplajala umetnost in odkrivala del avtentične resničnosti človeškega bivanja na zemlji. Vezi erosa in krvi, ki spajajo in ločijo ljudi, jih opajajo kakor vino, jih spremljajo od rojstva do smrti in odpirajo pred njimi vsa brezdna človeške sreče in zavrženosti; rast bilk in dreves, molk gora in prelivanje morskih vodá, tiha popotovanja oblakov in sinjina neba, barvna čarovnija sončnega zatona — o vsem tem pripoveduje umetnost od starih arabskih pesnikov do Verlaina in Jesenjina in bo govorila tudi v bodoče. »Ne vem, kako bo v Cosmopolisu«, je zapisal Krleža, »ali dokler bo človek s popkovino zvezan z materinim telesom, ga bo pretrganje te vezi svetoavguštinsko paralo in mesečina starega Li-Tai-Poja bo ostala lirsko razburjenje tudi v drugačnih civilizacijah, kakor je ta naša gangsterska, ki stoji v znamenju Grete Garbo«. Odkar se je zavedel samega sebe, se človek trudi, da bi izmeril globino lastne notranjosti in vedno znova nemí nad neznanimi lučmi in temotami, ki se skrivajo

v njem; od vekomaj obstaja človek v strmenju pred prirodo, se skuša dotipati do bitnosti vsega, kar je, se vanjo vživeti ter zajeti zavestno in čutno vsa gibanja in pojave vidnega sveta. Zaznavati lepote in živeti ž njimi, to pomeni, določati svoje razmerje do njihovih dejanskih izvorov in se orientirati med zakoni in stvarmi. Ta intimna, neusahljiva žeja traja v človeku že od vsega početka in nobena, pa čeprav še tako objektivna umetnost ne bo mogla nikdar nikoli zanikati njene tvorne, pozitivne sile, temveč jo bo le prečistila in stopnjevala. Kajti zavest o lepotah je zavest o vrednosti življenja in ta zavest je bistveno povezana s človekovim duhovnim razvojem in zagadatelj z vsem njegovim napredkom. Lepote so bile, so in bodo; a tisto, kar se bo nedvomno spremenilo, kar se že danes spreminja, kakor se je spreminjalo včeraj in zmerom, so edinole človekovi odnosi do njih. Lepote dobivajo svojo vrednost od življenjskih občutij in zavesti, ki določajo tudi njihove funkcije in razmerja do življenjske stvarnosti in njenih osnov. Lepote, ki so danes in tukaj prisiljene, da samó skrivajo brezupno podobo dejanskega sveta in družbenega stanja, lepote, ki morajo živeti izven resničnega življenja in ga zanikavati, ki so v evropski umetnosti od Gautiera do Wildeja in ekspresionistov istovetne z begom pred življenjsko stvarnostjo in njenimi nalogami — se povračajo v človeka in bodo nekoč v ozračju novih življenjskih nastrojenj le konsekvence realnosti, njeno potrdilo in najintenzivnejša oblika. Sleherna umetniška lepota, ki ne živi mizantropsko sama zase, ki ni dekorativen privesek življenja, marveč njega aktivno, postoterjeno doživljanje, pa je človekova dejanska potreba in zato tudi »progresivna«, progresivna v tistem smislu, kakor ga je čudovito označil na moskovskem pisateljskem kongresu vodja čeljuskincev Šmidt, ko je po izkušnjah na arktičnem ledu povelečeval — »organizatorični pomen« Puškinove poezije. Kakor resnice, tako so tudi lepote sredstvo duhovnega stika med ljudmi. In kakor radijski valovi v prostoru, tako se razširja umetnost s svojimi resnicami in lepotami v času in družbi, se dotika vseh anten človeške zavesti, ž njo se današnja spoznanja in razodetja, ki v svojih konsekvencah stremijo v prihodnost, izpričujejo in napajajo v preteklosti in to je njen progresivni pomen.

(Se nadaljuje.)

*Nihče ne odgovori...?
O, pa vem: tudi berači se ljubijo!
Prav tako kakor vi, po božje —
saj to je edina naša
iz vsega tega trpljenja oteta radost!*

*Joj, na glas govorim...
Molčati bi morala!
Saj to je skrivnost —
in zdaj naj jo vsem tu povem?*

*Vsem, ki me tu kamenjajo z očmi,
gospodarju, ki me je nagnal,
ker mi je telo zaživel, —
pred njim, ki me je opsoval z vlačugo,
ker se njemu nisem hotela podati,
vsem tem, ki so jih same oči,
ki name preže —?*

*Moj bog...
Dete sem umorila s temi rokami,
ki so v ječi vse ovenele.
Kam bi z njim — —?
Sama, sama sem na svetu...
Dete bi mi za pankrta klicali,
mene bi iz bajte v bajto suvali...*

*Zdaj pa nič več ne vem.
V gozdu sem ga zakopala.
Vse sem po pravici povedala.
Vsa zlomljena tu pred vami stojim,
ne lažem, ne znam, ne morem —
Kar sodite...!
Nekje, nekje se je življenje pretrgalo,
ničesar več se ne bojim.*

UMETNOST, PROGRES IN PROGRESIVNOST

IVO BRNČIČ

USTVARJATI umetnost se pravi, reševati življenjska vprašanja. Ali umetnost je še nekaj več: *oživljanje* življenjskih resničnosti. Skozi lečo umetnikove osebnosti — njegovega življenjskega občutja, njegove zavesti — prehaja ta objektivna resničnost v posebno, svojstveno umetniško realnost. Zato je sleherna umetnost zadeva določene človeške zavesti in izraz vseh umetnikovih odnosov do življenjske stvarnosti. Kakor dojema umetnik to resničnost najpoprej čutno, tako jo spre-

jema tudi razumsko, in tako je njegova zavest vsota vseh njegovih izkušenj o stvareh in predmetih, vseh njegovih spoznanj o silah in zakonih zaznavnega sveta. Obraz stvarstva se odkriva človeku mukoma in skozi vekove; človeška zavest se mu bliža postopoma in počasi in le teoretično si lahko predstavljamo, da bo nekoč zajela končno resnico o njem. Resnice se pojavljajo pred človekom druga za drugo, se sproti zanikujejo in se v neprestanem boju požirajo kakor ribe. Vsaka doba, sleherna družba in družbena skupina ima svoje resnice, in najprogresivnejša med njimi je vselej tista, ki pomeni v določenem razdobju poslednjo možnost človekove orientacije sredi pojavnega sveta in njegovih zakonov. In prav tako je najprogresivnejša tista zavest, ki se enostavno najbolj sklada z objektivno podobo sveta, ki zajema največ današnjih in najmanj včerajšnjih, zavrženih resnic.

Tako je velika, trajna umetnost edinole plod življenjskega občutja, plod zavesti, ki se bliža najvišji zmogljivosti človeškega spoznanja do danega zgodovinskega trenutka zavojevanje resničnosti. Stoletja so se vedeži in goljufi v alkimističnih laboratorijih zaman trudili, da bi zoper prirodne zakone odkrili kamen modrijanov; in prav tako ne more zoper zakone celotne življenjske stvarnosti nobena umetnost najti tistega življenjskega eliksirja, ki ji zagotavlja čudovito moč, da oživilja življenjsko dogajanje in človeško usodo na zemlji. Umetniška izrazna sredstva nudijo resda neverjetno možnost uporabljanja demagoških prijemov in hipnotizerskih trikov, s katerimi na prvi pogled ni težko preslepiti človeka, poleg tega pa še obdržati videz estetske in artistske veljave — stremljenje, ki se mu množica umetnikov in sleparjev z vso vnemo in raffinementom posveča že kdove koliko tisoč let. Ali k sreči je dana umetnosti že ob njenem rojstvu samó dvojna izbira: biti veren, izpričan dokument tega, kar je, utelešenje resnice, o kateri je dejal Lenin, da je zmeraj konkretna — ali pa biti gola potvorba. Ne talent ne spretnost ne najskrbnejša artistska pripravljenost, noben intelektualni teror in nobena psihološka zvijača — nič ne more pomagati izkrivljeni zavesti, da bi prisilila objektivno realnost, pričevati zoper samo sebe. Življenjska stvarnost, ki je zadnja sodnica v vseh sporih med resnicami in neresnicami, mora sama izpričati veljavnost umetnikovih odgovorov na življenjska vprašanja. Zakaj njeni zakoni govore

v prostorih umetnosti isti jezik železne logike kakor v navadnem življenju, in oživljati neko resničnost, to pomeni, oživljati hkrati tudi vse zakonitosti, ki delujejo v njej.

Človeška zavest ni mrtva, statična konstanta, ampak živi s človekom v nenehnem določanju njegovih neposrednih življenjskih odnosov in odločitev in je zategadelj tudi sama v stalnem razvoju, v katerem se prepletajo najprotislovnejše silnice in se borijo najrazličnejši notranji elementi. Človeška zavest je gotovo enoten aparat; a ta enotnost ni mehanična, temveč dialektična. »Enotnost zavesti,« pravi Vjačeslav Polonski v svoji knjigi »Zavest in ustvarjanje«, »organična povezanost ,teoretičnega' in ,umetniškega' mišljenja, to je, pojma' (,понятие') in ,predstave' (,образ') nikakor ne zanikava konkretne mnogoličnosti v individualnih sistemih mišljenja... in notranje protislovnosti zavesti. Teoretično in umetniško mišljenje izvirata iz istih osnov in stremita k istemu smotru, ... raseta na istih socialnih tleh, v predelih iste psihofizične organizacije, se ukvarjata z enim in istim gradivom, ki ga dobavlja zunanji svet...« Ali gradivo svoje izkušnje »obdeluje umetnik s prijemi umetniškega mišljenja, s pomočjo predstavne graditve... Umetnost ni nič drugega kakor mišljenje, toda specifično mišljenje. V njem prevladuje predstava, udeležena pa je tudi ,logika'. Če se ,logika' polasti nadvlade in izrine ,predstavo', se razruši specifična posebnost umetnosti, ki edina upravičuje njen obstoj; ko pa uničuje umetnost, ubija takšen vpad ,logike' vse njeno miselno, prav *miselno* jedro.« Umetnino je treba graditi »s specifičnimi sredstvi, ... zavedajoč se njene posebne funkcije predstavnega mišljenja. Čim šibkejša je ta specifičnost, tem šibkejša je umetniška kakovost stvaritve, tem bolj slabí njena izključna, namreč *predstavna*, to se pravi: spoznavna funkcija.«

Konsekvence teh ugotovitev so enako odločilne z načelnega in praktičnega vidika. Kajti nobena predstava se ne rodi sama po sebi kot samovoljen izrodek človeške domišljije; sleherna predstava je samó plod zavedne ali nezavedne izkušnje, ki je možna izključno le v tem našem dejanskem življenju, v tem snovnem, otipljivem svetu prirode in človeške družbe. Predstava je potemtakem zgolj odsev, le ponovitev neke realnosti v človeški zavesti, notranje oživljenje nečesa, kar konkretno je, kar je bilo ali bi vsaj utegnilo biti. Vse to pa je samó nov in

glasen dokaz, da ne more umetnosti nobena miselna akrobacija osvoboditi izpod nadzorstva objektivne stvarnosti z vsemi njenimi nujnostmi in zakoni, da se mora slednja z resničnostjo sprta zavest, sleherna dvomljiva miselnost razgaliti v svojem lastnem umetniškem prizadevanju. Genialni umetniki so bili pogostoma skrajno slabi teoretiki in ideologi, kar so vedno najprepričevalneje dokazali sami; še več: čim večja umetniška pridobitev je bilo njihovo delo, tem porazneje so stvaritve obsodile njihova napačna naziranja — enostavno zategadelj, ker so tem zgovorneje pričevale za dejstva življenjske resničnosti. Ta groteska človeške veličine in nebogljenosti traja že tisočletja; in prenehala ne bo vse dotlej, dokler se bodo celó talenti in geniji motili zato, ker spada resnica še zmeraj med strašila človeškega rodu in je zastražena skrbneje kakor vsi gobavci in zločinci. Dostojevski, čigar življenjsko pot je označil Upton Sinclair za največjo tragedijo svetovne literature, je bil ideološko brez dvoma zaščitnik zaviralnih tendenc nekdanje ruske družbe in kulture. Ali ves njegov neznanski napor, da bi sredi azijskih odnosov ruske sredine svojega časa pokazal prav v njenih najkonservativnejših ustanovah izhod iz družbene in duhovne zagate, se razblinja v nič spričo strašnega pričevanja neposredne resničnosti, ki jo je oživilo njegovo lastno delo. Iz te mrakobne, dragocene podobe družbenega stanja, ki ga je Dostojevski umetniško utelesil z redko iskrenostjo in ustvarjalno močjo, izhajajo zaključki, ki jih sam gotovo ni ne želel ne pričakoval. Ta demonična družba brezdelnežev, parazitov, manijakov, zločincev in samomorilcev, ta razkolnikovska drama ruske inteligence, ki se je mogla sredi vseh političnih in družabnih tesnín končno izživeti le še v ekscesu, se narahlo pričenja prav za prav že pri Turgenjevu in traja preko Dostojevskega vse do Arcibaševa, Čehova in Andrejeva; njena edina ustrezajoča sociološka označba je družbeni razkroj. Dostojevski je stal nekako na sredi tega procesa in je kot ideolog proizvod socialne krize in duhovnega kaosa. Njegova realistična umetnost, ki je neskončno večja kakor njegova mesijaniistična idejna mistika, govori uničujoče zoper njega samega: Dostojevskega ideologa zanikava Dostojevski umetnik. In tako je treba razumeti nedavno polemiko med ruskimi pisatelji, v kateri je Gorki zavrnil Panferova in njegove pristaše ter se izjavil za novo izdajo »Besov«. V takem smislu so tudi danes

v Rusiji rehabilitirali Čehova, o katerem je nekdo zapisal: »Čehov naposled ni bil Gorki... Čehov ni bil Gorki že samó zato, ker dveh Gorkih ni moglo biti... Gorki je dokazoval, Čehov je dajal gradivo za dokazovanje... Gorki je klical na borbo, Čehov k boljšemu življenju, Gorki je zvezal svojo usodo umetnika in proletarskega pisatelja z delavskim razredom... — Čehov je poskušal, da bi našel izhod silam svojega protesta v borbi s kolero, v graditvi šol,... v prelomu z Akademijo, v popotovanju na Sahalin...«

Progresivnosti in nazadnjaštva, pomembnosti ali ničevosti umetniških pojavov torej ne moremo zmeraj z matematično natančnostjo ugotavljati zgolj po splošnih socioloških kategorijah. Znanstvena kategorija je nazadnje le abstraktno poenostavljenje določene življenjske konkretnosti; dejansko življenje ljudi, ki je izvor in predmet umetnosti, pa je vroča, gibljiva, neskončno raznolika gmota, v kateri se v trajnem procesu srečuje na tisoče vzrokov in učinkov, med katerimi ni moči zanemariti niti enega, ne da bi tvegali dvomljivosti končne sodbe. Zapostavljati na rovaš trenutnih potreb družbenega napredka upoštevanje vseh zgodovinskih možnosti, ki so uravnavale, pospeševale ali zavirale umetnikov miselni razvoj — to je gotovo polovičarska uporaba sociološkega prijema. Gledati sociološko, to se pravi, gledati zgodovinsko. In ako je dialektika nekaj več kakor izumetničena razumska konstrukcija in puščoben paragraf, mora biti njena edina in najtehtnejša upravičenost njena resničnost, njena zmožnost, sprejemati dejstva in stvari v vsej njihovi resnični podobi, ne da bi se zavoljo tega morala izneveriti sama sebi. Dialektika ni šolski pravilnik, temveč metoda. Presojati dialektično — namreč v resnici dialektično —, to ne pomeni nič drugega kakor presojati stvarno in življenjsko; to pomeni, priznavati nasprotje in enotnost, odtенок in celoto, sociološko objektivnost zgodovinskih okoliščin, ki določajo umetniške izpovedi, pa v zvezi ž njimi prav tako tudi najtišje utripe v globinah subjektivnega umetniškega sveta. Stari Tolstoj se je med vsemi antitezami svoje dobe in sredine pol stoletja ubijal s krčevito strastjo, da bi med njimi ustvaril s svojo ideologijo ravnovesje, ki je dejansko moglo in moralo ostati zgolj čudaštvo in fiksna ideja. V času, ko se je pred navalom modernih gospodarskih oblik razkrajala anahronistična zgradba fevdalno-kmečke Rusije, ko sta propadala

oba svetova, med katerima je Tolstoj iz prvega izšel in k drugemu stremel, je bil njegov miselni razvoj neprestano ubežništvo. Jasna Poljana, pribežališče radovoljnega pregnanca iz lastnega razreda, je skoraj simbolno povezana s Tolstojevim grofovsko apoteozo srednjeveške kmečke patriarhalnosti nekdanje Rusije. Tragični nesmisel njegovega drugega, poslednjega bega (Astapovo, danes Tolstojevu) je konsekvence njegove filozofije o pasivnem odporu proti zlu. Ideološko se Tolstoj kljub silnemu razumskemu naporu ni povzpел preko svojevrstnega utopičnega socializma. In vendar je njegovo delo en sam družbeno-kritični tekst in velikanska podoba določenega družbenega stanja, podoba, ki že nosi v sebi zarodke vseh nadaljnjih razvojnih nujnosti, ki jih je po Tolstojevi smrti potrdila zgodovina. In dočim je tolstojanstvo že zdavnaj mrtev spomin, Tolstoj sam živi in njegova umetniška dediščina je danes last vseh tistih, ki se bijejo za človeški napredek. Kajti davek, ki ga plačuje umetnost razvoju družbe in človeškega rodu, to so njene svojstvene, neodvzemljive umetniške vrednote. Vsaka resnična estetska pridobitev je že sama po sebi nek socialen pozitivum. Toda umetnost tudi krvavi na vseh frontah zgodovine ter oznanja vse iluzije, vse upe in resnice o človekovi sreči na zemlji in o njegovi prihodnosti. In v tem boju je njeno edino zmagovito orožje njena sposobnost, z obujanjem živega, pristnega življenja premagovati pamet in srca ljudi, soditi, četudi nemara naravnost ne obsojati, »dajati gradivo za dokazovanje«, čeprav morda vselej in povsod neposredno ne dokazovati. Visoko umetniška, klasično vzdržna poezija našega Prešerna je v razmerju do nazadnjaškega slovenskega okolja njegove dobe, do vse kopitarske in bleiweisovske ozkosti kulturnih potreb našega tedanjega malomeščana iskrena človeška reakcija in izraz mogočnega odpora. Ali tudi ob pesnikovem spoznanju, da v tej družbi »slép je, kdòr se s pétjam vkvárja — Kránjec mój mu ôsle káže«, celó ob njegovem zagotovitvi, da so njegove pesmi »preslábe pétí bôje vam slovéče« — je ta izpoved docela osebne drame in intimne ljubezenske bolečine vendarle vse prej kakor pa beg pred resničnostjo kot táko. Prešernova umetnost je kompenzacija, je negacija naše celotne družbene zaostalosti — in prav iz te zaostalosti so z organično nujnostjo zrasli taki dokumenti globoke človečnosti in izredne življenjske zavesti, kakršni so »Sonétje nesréče« ali

»Zdravljica«. Tako je Prešernova poezija progresiven pojav ne samo v umetniškem, marveč relativno tudi v sociološkem pomenu besede. In prav tako je — na drugi časovni in razvojni ravnini — takšno pozitivno socialno dejanje tudi Cankarjevo pripovedništvo z vsemi njegovimi subjektivističnimi tavanji vred, z vsemi protislovji, idejnimi nedoslednostmi in z vso njegovo osebno tragiko.

Spoznavna vrednost umetniških stvaritev se tedaj po vsem videzu ne sklada vselej z njihovo idejno usmerjenostjo. Še bolj tvegano pa je vrednotiti umetnost le po suhoparnem analiziranju njene politične vsebine. Umetnost je družbena zadeva in zategadelj je kajpak tudi politikum. Od Danteja preko Schillerja in Heineja do Černiševskega in Käthe Kollwitz, od Prešerna preko Stritarja in Aškerca do Ivana Cankarja so bili templji umetnosti tudi politične tribune. Biti resničen umetnik, to pomeni, biti obdarjen z izrednim, vsestranskim interesom do življenjskega dogajanja — in kako bi naj bila iz tega strastnega objema sovraštev in ljubezni, zanimanj in tendenc izobčena ravno politika? Ali politično izživljanje umetnosti vendarle ni enostaven govor na strankarskem zborovanju. »Čim bolj ostajajo avtorjeva (politična) mnenja skrita, tem bolje je za umetnino«, je pisal Engels. »Realizem, o katerem govorim, se izraža sam docela izven avtorjevih mnenj... Balzac... nam daje v „Človeški komediji“ najčudovitejšo realistično zgodovino francoske družbe (zlasti zgodovino *du monde parisien*), opisujoč v obliki kronike od 1816 do 1848 malone od leta do leta zmerom večji pritisk dvigajočega se meščanstva na plemstvo, ki se je bilo obnovilo po l. 1815. in ki je (*tant bien que mal*) v mejah možnosti dvignilo prapor *de la vieille politesse française*. Balzac popisuje, kako so poslednji ostanki te družbe, njeni tipični predstavniki, pomalem podlegali pred navalom navadnega finančnega parvenuja ali pa jih je le-ta skorumpiral; kako se je *la grande dame*, katere zakonska nezvestoba ni bila nič drugega kakor dovršeno sredstvo, prilagoditi se načinu, s kakršnim so ž njo razpolagali v zakonu, umaknila pred meščanko, ki si oskrbi moža, da bi imela denar ali toalete; okoli te osrednje podobe razporeja Balzac vso zgodovino francoske družbe, iz katere sem se učil več, celó kar se tiče ekonomskih podrobnosti..., kakor iz vseh knjig vseh poklicnih zgodovinarjev, ekonomistov in statistikov te dobe. V politiki je bil

Balzac brez dvoma legitimist; njegovo delo je neprestana elegija, ki objokuje nepopravljivo razkrajanje visoke družbe; njegove simpatije so na strani razreda, ki je obsojen na smrt. Ali kljub vsemu temu ni njegova satira nikdar tolikanj ostra, njegova ironija nikoli grenkejša kakor takrat, kadar prikazuje te aristokrate... In (mimo nekaterih provincialcev) so edini možje, o katerih govori z nehljnim občudovanjem, njegovi najbolj ogorčeni politični nasprotniki, republikanski junaki..., ki v tisti dobi (1830—1836) resnično predstavljajo ljudske množice. Ker je bil Balzac prisiljen nasprotovati lastnim razrednim simpatijam in svojim političnim predsodkom, ker je *videl* neogibnost propada svojih ljubljanih aristokratov...; ker *ni videl* pravih mož budočnosti nikjer drugje razen tam, kjer jih je bilo moči najti v tisti dobi; zato menim, da je to največji triumf realizma in ena največjih oznak starega Balzaca.«

Kje je skrivnost te največje »socialne« zasnove vse meščanske literature? Balzacova Francija, to je dežela preobrazbe starega, patriarhalnega meščanstva v moderen industrijski razred. Balzacovo ustvarjanje zajema dobo dotlej še nevidene ekonomske in duhovne mobilizacije vseh družbenih sil, nemirno razdobje novih iznajdb, tehnične revolucije parnega stroja in prvih železnic, čas, ko se je zlata reka mednarodnega rothschildovskega kapitala pretakala po vseh žilicah in živcih celotnega družbenega organizma in ko so pozitivistične prirodne znanosti v sijajnem zaletu odkrivale pred človekom docela novo podobo sveta. Ali to je bila tudi doba vedno bolj zaostrenih družbenih nasprotij, političnih kriz in barikad; pred podtalnim, grozečim pritiskom množic, ki so nekdanj pod vodstvom revolucionarnega meščanstva razdejale Bastiljo in prestol Louisa Capeta, se je meščanstvo kot vladajoči razred umaknilo v kompromis s svojimi nekdanjimi fevdalnimi zatiralci in ta čudni zakon je kajpada moral vtisniti svoj pečat tudi njegovim idejam in pojmovanjem. Balzac je kot mislec in umetnik popoln, polnokrven meščan tega zamotanega časa, pravo posebljenje meščanske miselnosti in meščanskega življenjskega občutja v vsej njegovi zgodovinski določenosti. Sredi vseh čutnih in umskih senzacij, sredi čudovite podjetnosti in hlastnega izživljanja, sredi vseh sugestij prefinjenega hedonizma in razkošnih možnosti te dobe je Balzacovo pripovedništvo en

sam slavospev meščanstvu in njegovemu razvoju, njegovemu bogastvu in življenjskemu optimizmu. Ali hkrati je Balzac v skoraj modernem smislu izraza razlagal človeka kot družbeno bitje in ga (kar je najvažnejše) s tega vidika z malone znanstveno sistematiko tudi obdelal. Balzac je navdušen zagovornik svojega razreda in borec za hierarhični red meščanskih ustanov in vrednot, pa v isti meri takisto velik umetniški pendant Saint-Simonovega zgodnjega socializma in v predelih umetnosti eden prvih kritikov meščanske družbe. Kajti njegova presenetljiva zavest o zgodovinskem pomenu gospodarske in duhovne razgibanosti, sredi katere se je izoblikoval njegov življenjski in umetniški nazor in ki se ji je posvetil z vso svojo silovito vitalnostjo, njegova izjemna zakoreninjenost v dobi in družbi, njegova »contemporanéité« — vse to ni nič drugega kakor posebna pojavnost oblika izredno visoke družbene zavesti.

In prav za to navsezadnje tudi gre. Zakaj zavest o družbi in o ljudeh, to je naposled samó zavest o dogajanju in o življenjski realnosti. Zavedati se svojega subjektivnega mesta, svojega poklica in svojih nalog v človeški skupnosti, to pomeni, zavedati se svojega pravega odnosa do objektivne resničnosti. Le živo občutje lastne odgovornosti pred soljudmi in pred družbo hrani človekovo sposobnost, sprejemati resničnost takšno, kakršna je, živeti ž njo v trajnem prijateljskem razmerju in določati po njej dejansko vrednost svojih osebnih početij in prizadevanj. »*Dokler sem zvest resnici, sem zvest sebi; dokler delam v njenem imenu, bo moje delo rodovitno, ne bo ovenelo od pomladi do jeseni,*« je zapisal Ivan Cankar.

Pogoj umetniške progresivnosti zato ni samó idejna neoporečnost v takšnem ali drugačnem pomenu, temveč pozitivna socialna usmerjenost celotne življenjske linije danega individua. Kajti vprašanje takšnega spontanega, nepotvorjenega občutja za človeško skupnost, vprašanje čim popolnejše istovetnosti med zavestjo o samem sebi in o objektivnem svetu, med osebnimi in splošno človeškimi interesi — to je v nekem smislu vprašanje psihološke higiene in umetnikovega notranjega zdravja. Umetnik, ki mu njegovo delo ni služba ljudem, ampak predvsem zadeva lastne osebnosti in pretveza njenega uveljavljanja, mora biti tudi ob najprogresivnejši miselnosti nekritičen do samega sebe in pristranski do življenjske stvarnosti, ki je

gradivo umetniškega oblikovanja. Velika, resnično progresivna umetnost se poraja le iz iskrenega, intenzivnega »skupnostnega čuta«, ki mu določeno naziranje ni mrtev privesek in proteza, marveč živ izrazni organ. Samó takšna intimna, neustavljiva notranja potreba oplaja umetnika s stalno, neusahljivo zmožnostjo, najti tudi brez ozira na samega sebe bistvena vprašanja, ob katerih se odloča človeški napredek, zajeti življenjsko dogajanje v vsej tipičnosti in dinamiki, mu dati njegov umetniški ekvivalent ter izkoristiti potencial lastnih možnosti in sil.

Umetniško ustvarjanje je zgolj eden med procesi dejanskega življenja in zategadelj mora biti slednja umetniška resničnost prav tako nujna, kakor je nujen vsak pojav v družbi in stvarstvu, sredi katerih živimo. Toda kakor je umetnost zmeraj izraz neke nujnosti, tako je tudi vselej dejanje neke osvoboditve. Slehera resnična (kar pomeni tudi: progresivna) umetnost nastaja le iz velike človeške svobode; in ta svoboda ni nič drugega kakor podređitev vsem razvojnim zakonóm, ki so človekova usoda skozi vekove, podređitev vsem dolžnostim, ki so delež našega družbenega bivanja, podređitev vsem resnicam, ki so tukaj in v tem hipu končna, najvišja postojanka človeškega izkustva in razuma.

V VSEJ dolgi dobi svojega razvoja ni umetnost niti enkrat prestopila mejá človeških možnosti in v njej so se tisočkrat odzrcalile vse zablode, vse povprečnosti in vsi paradoksi človeškega uma in srca. Voltaire ni vedel odgovoriti Rousseauju na njegovo razpravo o izvoru neenakosti med ljudmi nič pametnejšega, kakor da se mu hoče ob tem bránju hoditi po vseh štirih. Oscar Wilde se je obnašal kakor ekscentrična filmska igralka, Poe je bil neozdravljiv alkoholik, Blokova zadnja postaja so bile beznice in objemi vlačug in Strindbergova literatura je dokument težke nevroze. Čisti, apolinični Puškin je baje pisal pornografske stihe in je kakor Lermontov padel v bedastem dvoboju; paradna, kavalerijska romantika te smrti je poslednja žalostna žrtev konvencijam dobe, ki jo je zanikavalo vse njegovo svetlo, uporno življenje. Jesenjin je napisal svojo poslovilno pesem s krvjo iz svojih razrezanih žil in krvoločni, neokusni ceremoniel tega samomora, ki je bil protest in umik pred nastopajočim novim življenjem, je ob pesnikovem grobu izzvenel v klic sprave in življenjske volje: »Umrl je

pesnik — živela poezija!« Kakor hrast zdravi Demjan Bjedni je v svoji borbi za »rabočuju dolju« in za kolektivno srečo ljudi skoraj prenehal biti osebnost, a Baudelairu je bila poezija stvar njegovega mizantropskega solipsizma:

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Razpeta med vsemi temi skrajnostmi in protislovji je umetnost zmeraj določala svojo vrednost in svoj pomen edino po svojem odnosu do objektivne resničnosti, ki je bila, je in bo vsem mistikom in agnostikom navkljub zadnja instanca človeških dejanj. Nervozno in tipajoče se je umetnost usmerjala po skritih silnicah, ki delujejo na dnu vseh dogajanj, se jim stalno izmikala in spet prilagajala ter se ni mogla nikdar nikoli oteti iz čarobnega kroga našega tostranskega trajanja, v katerem je nazadnje zmerom obstala pred poslednjim, odločilnim razpotjem: za ali proti resničnosti. V boju *zoper* resničnost je bila umetnost človeštvu krvnik in grobar, je vedno znova prestopala meje patologije in kriminala ter je škorpijonsko ugonabljal sama sebe. V borbi za resničnost, ki je bila obenem borba za njen lastni smisel in obstoj, je bila umetnost v resnici stvarnik in vodnik, je bila in je še dandanašnji napoved in priča tistega končnega, dejanskega počlovečenja ljudi, ki ni le sen in utopična želja, ampak konsekvence žive realnosti in družbena neizbežnost.

M A S K A

GEORGESOVA TO IN ONOSTRANSKA. — JUŠ KOZAK

»Nocoj bi se rad razgovarjal z zagrobnimi prebivalci.« (Ostrovski.)

Georges je bil narodni pevec in še ni pričel trohneti. Toda zemlja mu pritiska na koš, da se ne more odkašljati. Po noči vstaja, da bi se nasrkal zraka in si olajšal stisko v prsih.

Pod zvezdami, ko niti dih ni vznemirjal žalujk in cipres, sem zagledal njegovo belo glavo pred jamo. Snažil si je rokav. Nekaj časa me je neverno gledal, kakor da me ne spozna. Potem mi je veselo ponudil roko: »Vsaj eden se me je spomnil.« Njegova dlan je bila hladna, da me je zmrazilo.