

drugim. Alžirski nacionalizem ni egoistično ali šovinistično gibanje, pač pa zakonito integriranje alžirske politične in družbene usode. Zato je alžirska nacionalna revolucija nujna in veljavna vse dotlej, dokler živijo na zemlji zatirane jezikovne in usodne skupnosti. Nacionalizem je še vedno refleksna kretnja človekove skupne samoobrambe. Na poti v vesoljnost človeštva se moramo še vedno zadrževati v narodnem občestvu, ker je zaenkrat bogata sinteza narave in zgodovine in varen izraz pluralne resnice. Alžirski nacionalizem torej ni romantična težnja po izvirnosti za vsako ceno ali zagrenjena volja po diferenciaciji, pač pa posledica neenakosti, rasizma in asimilacionizma, potem pa kolonialističnih gospodarskih in družbenih krivic.

Zato je alžirski nacionalizem hkrati tudi radikalna gospodarska in družbena dekolonizacija. Če pomeni revolucija radikalno spreminjanje družbene strukture, potem je alžirska preobrazba v dvojnem pomenu revolucionarna: z ene strani zavoljo podiranja kolonialnega režima, z druge strani pa zaradi ukinjanja strukture domače, pol fevdalne pol zaostale agrarne družbe. Alžirska revolucija ima tri prvine v svojem sestavu. Najprej jo tvorijo voditelji temeljne organizacije, njeni člani izhajajo iz malomeščanskih plasti; potem narodno-osvobodilno gibanje, ki obsega vse domoljubne smeri; nazadnje pa kmečki proletariat, ki se je najstrastneje oprijel oboroženega boja in ponekod že zadel značaj spartakovskega upora. Teh treh prvin za sedaj ne veže nikaka posebna družbena ideologija ali organizirana misel. Vendar ni mogoče dvomiti o tem, da bodo po koncu vojne prevzeli vodstvo v FLN najbolj radikalni organizatorji in tehniki, kajti ostati bodo morali pri močni metodi organiziranja množic, da bodo mogli deželo gospodarsko obnoviti in razviti. Tedaj bo morala osvoboditev prerasti okvir zgolj nacionalnega gibanja in se razširiti v koncepcijo o novih medčloveških odnosih. Dekolonizacija se bo izvršila do kraja šele takrat, ko bo razvila gospodarsko in politično demokracijo in začela proces počlovečenja. Tedaj se bo tudi videlo, da je alžirski revolucionarni proces daleč prekosil tuniško in maroško meščansko revolucijo in postal v Afriki ena najtotalnejših in ena najsuggestivnejših osvobodilnih revolucij.

Edvard Kocbek

MNENJA

UMETNIK IN NJEGOV ČAS

Predavanje, ki ga je imel Albert Camus 14. decembra 1957 na vseučilišču v Upsali.

Neki vzhodnjaški modrijan je v svojih molitvah zmerom prosil, naj bi mu božanstvo prizaneslo s tem, da bi moral živeti v zanimivi dobi. Ker mi nismo modri, nam božanstvo ni prizaneslo in tako živimo v zanimivi dobi. Vsekakor božanstvo ne da, da bi ne kazali zanimanja zanjo. Današnji pisatelji se tega zavedajo. Če govorijo, jih brž kritizirajo in napadajo. Če postanejo ponižni in obmolknejo, jim bodo govorili samo še o njihovem molku in jim ga hrupno očitali.

Sredi tega hrupa pisatelj ne more več upati, da bi mogel ostajati ob strani in se predajati premišljanjem in podobam, ki so mu drage. V zgodovini je bilo doslej še zmerom mogoče kolikor toliko ostati ob strani. Kdor se ni strinjal, je pogosto lahko molčal ali govoril o čem drugem. Danes je vse drugače, celo molk je strahotno pomenljiv. Brž ko imajo tudi neudeležbo samo za odločitev in jo kot tako kaznujejo ali hvalijo, je umetnik hočeš nočeš zapleten v stvar. Zapleten se mi zdi tu pravilneje kot zavezan. Za umetnika to namreč ni prostovoljna zaveza, temveč prej obvezna vojaška služba. Vsak današnji umetnik plove na galeji svojega časa. Sprijazniti se mora s tem, tudi če sodi, da ta galeja smrdi po slanikih, da je število paznikov pri kaznjencih resnično preveliko, in da je povrhu smer slabo izbrana. Na odprtem morju smo. Kakor drugi mora tudi umetnik veslati, kadar pride na vrsto, ne da bi umrl, to se pravi živeti naprej in ustvarjati.

Po pravici povedano, to ni lahko, in razumem, da umetniki žalujejo za svojim nekdanjim udobjem. Sprememba je nekoliko prehuda. V cirkusu zgodovine sta bila sicer zmerom mučenec in lev. Prvi se je podpiral z večno tolažbo, drugi s prav krvavo zgodovinsko hrano. Umetnik pa je bil doslej na klopeh. Pel je brez namena, sam zase, ali v najboljšem primeru zato, da je srčil mučenca ali motil leva, da je nekoliko pozabljal svoj tek. Zdaj pa je v cirkusu. Njegov glas zato kajpada ni več isti; dosti manj je trden.

Očitno je, kaj vse lahko umetnost izgubi ob taki stalni dolžnosti. Predvsem lahkotnost, pa tisto nebeško svobodo, ki diha iz Mozartovega dela. Ob tem bolje razumemo, kako da se naše umetnine zdijo tako zbegane in trmaste, kako da imajo tako zaskrbljeno čelo in da doživljajo tako nagloma polome. Tako si lahko pojasnimo, kako da imamo več časnikaarjev kot pisateljev, več slikarskih stezosledcev kot Cézannov, in naposled, da so zabavni ali kriminalni romani izpodrinili Vojno in mir ali Parmsko kartuzijo. Kajpada se takemu položaju zmerom lahko ustavljamo s humanističnim vzdihovanjem, postanemo tisto, kar je po vsej sili hotel biti Stepan Trofimovič v »Besih«: utelešeni očitek. Lahko se človek tudi, kakor ta junak, predaja žalosti nad sodržavljeni. Vendar ta žalost nič ne spreminja resničnosti. Po mojem je bolje, da dobo upoštevamo, ko to že tako zelo terjaja, in mirno priznamo, da je čas »dragih mojstrov«, umetnikov s kamelijami in genijev, ki so kraljevali v naslanjaču, končan. Današnje ustvarjanje je nevarno ustvarjanje. Vsaka objava je dejanje, in to dejanje človeka izpostavlja strastem stoletja, ki ničesar ne odpušča. Nič torej ne pomaga, če vemo, ali to škodi ali ne škodi umetnosti. Za tiste, ki ne morejo živeti brez umetnosti in tistega, kar umetnost pomeni, je pomembno samo vedeti, kako ostaja med policijami toliko ideologij (koliko cerkva, kakšna osamelost!) še mogoča čudna svoboda ustvarjanja.

Premalo je reči v tem pogledu, da umetnost ogrožajo državne oblasti. Ko bi bilo le to, bi bilo vprašanje preprosto: umetnik se bojuje ali pa se preda. Vprašanje je bolj zapleteno in tudi usodnejše, kakor hitro se zavemo, da se ta boj bije v umetniku samem. Sovrašтво do umetnosti, za katero nam naša družba daje tako lepe zglede, je danes tako učinkovito le zato, ker ga vzdržujejo umetniki sami. Umetniki pred nami so dvomili le o svoji nadarjenosti. Današnji umetniki dvomijo, da je njihova umetnost potrebna, dvomijo torej o svojem lastnem obstoju. V letu 1957 bi se Racine opravičeval, da piše »Bérénice«, namesto da bi se bojeval v obrambo nantskega edikta.

Ta umetnikov dvom o umetnosti ima veliko razlogov, vredno si je ogledati le najvišje med njimi. V najboljšem primeru ga je mogoče razložiti s tem, da utegne sodobni umetnik imeti vtis, da se laže ali da govori v prazno, če ne upošteva zgodovinskih stisk. Značilnost našega časa je namreč vdor množic in njihovega nesrečnega položaja pred sodobno dojemljivost. Vemo, da obstajajo, medtem ko smo to prej radi pozabljali. In tega ne vemo zato, ker bi bili izbranci, umetniški ali kaki drugi, postali boljši, ne, brez skrbi, to je zato, ker so množice postale močnejše in ne dajo, da bi jih pozabljali.

Ta umetnikov odstop ima še druge razloge, nekateri med njimi so manj plemeniti. Kakršni koli pa naj že bodo razlogi, vsi se združujejo v isti namen: da jemljejo pogum svobodnemu ustvarjanju, ker napadajo njegovo bistveno vodilo, ustvarjalčevo vero vase. »Vera v najboljšem pomenu je to, da človek uboga svojo nadarjenost,« je čudovito rekel Emerson. In neki drugi ameriški pisatelj iz 19. stoletja je dodal: »Dokler človek ostaja zvest sam sebi, mu vse pritrjuje, vlada, družba in celo sonce, luna in zvezde.« Ta čudoviti optimizem se zdi danes mrtev. Umetnik se največkrat sramuje samega sebe in svojih prednosti, če jih kaj ima. Predvsem mora odgovoriti na vprašanje, ki si ga zastavlja: ali je umetnost lažnivo razkošje?

I

Če hočemo odgovoriti pošteno, je treba najprej reči: res se dogaja, da je umetnost lažnivo razkošje. Saj vemo, da je v kajuti na galejah zmerom in povsod mogoče opevati ozvezdja, medtem ko kaznjenci veslajo in omagujejo v spodnjih ladijskih prostorih; zmerom je mogoče zapisovati posvetne pomenke, ki potekajo na cirkuških klopeh, medtem ko žrtvi pokajo kosti med levovimi zobmi. In prav težko je kaj očitati tej umetnosti, ki je v preteklosti dosegala velike uspehe. Kvečjemu to, da se je položaj nekoliko spremenil, in zlasti, da se je število kaznjencev in mučencev na zemeljski krogli čudovito povečalo. Če hoče biti ta umetnost še naprej razkošje, mora danes vpricho tolike nesreče vzeti nase tudi to, da je laž.

O čem naj bi namreč govorila? Če se bo ravnala po tistem, kar povečini zahteva naša družba, bo le brezpomembno kratkočasje. Če bo to slepo zavračala, če umetnik sklence, da se bo osamil v svojih sanjah, bo izražala samó zavračanje. Naše ustvarjanje bo tedaj kratkočasenje ali pa formalistično mojstrstvo — tako iz enega kot iz drugega se poraja umetnost, ki je odrezana od žive resničnosti. Nekako sto let že živimo v družbi, ki ni niti več družba denarja (denar ali zlato lahko zbudjata mesene strasti), temveč družba abstraktnih simbolov za denar. Družbo trgovcev lahko opredelimo kot družbo, v kateri so reči izginile, da naredijo prostor šifram. Kadar gospodujejoči razred svojega premoženja ne meri več z jutri zemlje ali z zlatimi palicami, temveč s številom šifer, ki idealno ustrezajo nekemu številu borznih operacij, si s tem samim tudi nameni, da bo postavil nekakšno mistifikacijo v središče svojega življenja in svojega sveta. Družba, osnovana na šifrah, je v bistvu umetelna družba, v kateri je živa človekova resnica prikrita. Potem se ne moremo čuditi, da si je ta družba izbrala za svoje verovanje moraló formalnih vodil, in da piše besedi svoboda in enakost prav tako na svoje zapore kot na svoje

denarniške templje. Vendar teh besed ni mogoče nekaznovano onečaščati. Najbolj obrekovana med vrednotami je danes gotovo vrednota svobode. Bistre glave (zmerom sem mislil, da imamo dve vrsti bistrournosti, bistrournost in neumnost) izpeljujejo iz tega nauk, da je svoboda samo ovira na poti resničnega napredka. Take slovesne neumnosti pa je bilo mogoče izrekatii samo zato, ker je trgovska družba sto let uporabljala svobodo izključno in enostransko, jo štela bolj za pravico kot za dolžnost, in ker je brez pomišljanja, kadar je le mogla, uporabljala načelno svobodo v prid resničnemu zatiranju. Ali je potem presenetljivo, da ta družba od umetnosti ni terjala, naj bo orodje osvoboditve, temveč malo pomembno početje in preprosto razvedrilo? Gosposki svet, ki je imel predvsem težave z denarjem in le sitnosti s srcem, se je tako cela desetletja zadovoljeval s posvetnjaškimi romanopisci in z nadvse plehko umetnostjo, s tisto, o kateri je rekel Oscar Wilde, misleč na samega sebe, preden je okusil zapor, da je njena največja napaka, da je površna.

Izdellovalci umetnosti (nisem še rekel umetniki) meščanske Evrope pred letom 1900 in po njem so zatorej sprejeli neodgovornost, ker bi bila odgovornost terjala uničujoč prelom z njihovo družbo (tisti, ki so resnično prelomili, se imenujejo Rimbaud, Nietzsche, Strindberg, in znano je, kakšno ceno so plačali za to). V tej dobi se je rodila teorija larpurlartizma, ki je ravno zahteva po tej neodgovornosti. L'art pour l'art, kratkočasje osamljenega umetnika, prav to je izumetničena umetnost nepristne in abstraktne družbe. Njen logični zaključek je umetnost salonov, ali pa samo formalna umetnost, ki se hrani z izumetničenostmi in abstrakcijami ter naposled izniči vso resničnost. Nekaj del tedaj navdušuje nekaj ljudi, medtem ko veliko površno izmišljenih del pridi veliko drugih ljudi. Naposled se umetnost ustali zunaj družbe in se odreže od svojih živih korenin. S časom je umetnik sam, tudi če ga veliko slavijo, ali pa ga vsaj njegov narod pozna samo s posredovanjem velikega tiska ali radia, ki bosta dajala o njem udobno, poenostavljeno podobo. Kolikor bolj se namreč umetnost specializira, toliko potrebnejša postaja vulgarizacija. Tako bodo milijoni ljudi imeli občutek, da poznajo tega in tega velikega umetnika našega časa, ker so iz časnikov izvedeli, da goji kanarčke ali da se poroča vsakokrat le za šest mesecev. Največja slava je danes v tem, da človeka občudujejo ali zaničujejo, ne da bi ga brali. Vsak umetnik, ki bi hotel biti slaven v naši družbi, mora vedeti, da slaven ne bo on, temveč nekdo drug z njegovim imenom, ki se mu bo naposled izmuznil in mogoče nekega dne ubil resničnega umetnika v njem.

Kako naj se tedaj čudimo, da je skoraj vse, kar je bilo v trgovski Evropi 19. in 20. stoletja ustvarjeno dobrega recimo v literaturi, nastajalo v nasprotju z družbo tistega časa! Lahko rečemo, da je bila literatura tja do praga francoske revolucije v splošnem literatura strinjanja. Od trenutka, ko se je družba, ki je izšla iz revolucije, ustalila, pa se je začela razvijati literatura upora. Umetniki tedaj zanikujejo uradne vrednote, pri nas so na primer bodisi nosilci revolucionarnih vrednot, romantiki Rimbaudovega kova, bodisi ohranjevalci aristokratskih vrednot, za katere sta dober zgled Vigny in Balzac. Ljudstvo in aristokracijo, ki sta vira sleherne omike, v obeh primerih postavljajo proti zlagani družbi svojega časa.

Ko pa je to zavračanje trajalo predolgo in je okorelo, je postalo tudi samo nepristno in vodi v drugačno jalovost. Misel o pesniku izbčencu, ro-

jenem v meščanski družbi (Chatterton* je najlepši zgled za to), je okostenela v predsodek, ki bi naposled hotel, da more biti človek velik umetnik samo v nasprotju z družbo svojega časa, naj bo kakršna koli. To vodilo je bilo upravičeno spočetka, ko je trdilo, da za resničnega umetnika ni mogoč sporazum s svetom denarja, postalo pa je napačno, ko so izpeljali iz njega, da se more umetnik uveljaviti samo s tem, da nasprotuje nasploh vsemu. Zato si mnogi izmed naših umetnikov prizadevajo, da bi bili izobčenci, imajo slabo vest, ker to niso, in si želijo, da bi jim hkrati ploskali in jim žvižgali. Ker je družba danes utrujena ali ravnodušna, ploska ali žvižga seveda samo po naključju. Izobraženec našega časa postaja zato zmerom bolj tog, da bi bil večji. Ker pa sodobni umetnik zavrača vse, celó izročilo svoje umetnosti, se vdaja slepilu, da si ustvarja pravila sam, in naposled se ima za boga. Hkrati tudi misli, da si lahko sam ustvarja svojo resničnost. In vendar bo daleč od svoje družbe ustvarjal samo formalna ali abstraktna dela, ki so ganljiva kot poskusi, manjka pa jim rodovitnost resnične umetnosti, saj je poslanstvo umetnosti, da združuje ljudi. Sodobne tenkočutnosti in abstrakcije se bodo navsezadnje tako razločevale od dela kakega Tolstoja ali Molièra, kakor se razločuje menica, izplačana na račun nevidnega žita, od čvrste prsti brazde same.

II

Tako je lahko umetnost zlagano razkošje. Ni se tedaj čuditi, da so ljudje ali umetniki hoteli pognati stroj nazaj in se vrniti k resnici. Brž ko so to storili, so umetniku odrekli pravico do osamljenosti in mu ponudili za snov ne njegove sanje, temveč resničnost, ki jo doživljajo in trpijo vsi. Ker so si bili ti ljudje gotovi, da l'art pour l'art ne po svojih predmetih ne po svojem slogu ni dostopen razumevanju množic, ali da prav nič ne izraža njihove resnice, so hoteli, naj si umetnik prizadeva govoriti o kar največjem številu in za kar največje število ljudi. Naj izraža trpljenje in srečo vseh v jeziku vseh, pa ga bodo vsesplošno razumeli. V plačilo za to, da bo povsem zvest resničnosti, bo dosegel popolno sporazumevanje med ljudmi.

Ideal vsakega velikega umetnika je zares vsesplošno sporazumevanje. V nasprotju z razširjenim predsodkom ravno umetnik nima pravice do osamelosti. Umetnost ne more biti samogovor. Celó osamljeni in neznani umetnik samo potrjuje svoje najgloblje poslanstvo, ko se sklicuje na poznejše rodove. Ker sodi, da je pogovor z gluhi ali raztreseni sodobniki nemogoč, se trudi za razsežnejši pogovor, z rodovi.

Da pa lahko govorimo o vseh in vsem, je treba govoriti o tistem, kar vsi poznajo, in o resničnosti, ki nam je skupna. Morje, dež, potreba, želja, boj proti smrti, to nas vse združuje. Podobni smo si v tistem, kar vidimo skupaj, kar skupaj trpimo. Sanje so pri ljudeh različne, resničnost sveta pa

* Thomas Chatterton (1752—1770), zelo nadarjen, zgodaj zrel angleški pesnik. Svoje pesmi je izdal kot delo izmišljenega meniha iz 15. stoletja, čeprav čisto brez potrebe, saj bi se lahko bil sam uveljavil z njimi. V skrajni revščini si je vzel življenje s strupom, ko še ni imel 18 let. Chatterton je bil najbolj priljubljena oseba v pisanju angleških romantikov, pa tudi Francoz A. de Vigny je napisal dramo o njem. (Prev.)

nam je skupna domovina. Želja po realizmu je torej upravičena, saj je tesno povezana z umetniškimi iskanjem.

Bodimo tedaj realisti. Ali bolje, skušajmo biti, samo če je to mogoče. Ni namreč gotovo, da ima ta beseda pomen, ni gotovo, da je realizem mogoč, tudi če je zaželen. Vprašajmo se najprej, ali je v umetnosti mogoč čist realizem. Če naj verjamemo izjavam naturalistov iz prejšnjega stoletja, je realizem natančna obnova resničnosti. Bil bi torej za umetnost tisto, kar je fotografija slikarstvu: prva obnavlja, medtem ko drugo izbira. Ampak kaj obnavlja in kaj je resničnost? Tudi najboljša fotografija navsezadnje še ni dovolj zvesta obnovitev, ni dovolj realistična. Kaj je na primer v našem svetu resničnejše od človekovega življenja, in kako bi mogli upati, da ga bomo lahko bolje obnovili kot v realističnem filmu? V kakšnih okoliščinah pa bi bil tak film mogoč? V povsem namišljenih. Treba bi si bilo namreč misliti idealno kamero, ki bi bila noč in dan namerjena v tega človeka in ki bi neprenehoma posnela tudi njegove najmanjše gibe. Tako bi dobili film, ki bi trajal celo človeško življenje, ko bi ga vrteli, in ki bi ga mogli videti samo gledavci, ki bi bili pripravljeni potratiti svoje življenje za to, da bi se zanimali izključno za vse drobnosti nekega drugega življenja. In niti v teh okoliščinah bi ta nezamisljivi film ne bil realističen. Razlog za to je preprost: resničnost človekovega življenja ni samo tam, kjer je ta človek. Prav tako je v drugih življenjih, ki dajejo obliko njegovemu, predvsem v življenjih ljubljenih bitij, ki bi jih bilo treba tudi filmati, pa tudi v življenjih neznanih ljudi, mogočnih in klavnih, sodržavljanov, policistov, profesorjev, nevidnih tovarišev v rudniku in na delovnem mestu, diplomatov in diktatorjev, verskih reformatorjev, umetnikov, ki ustvarjajo mite, odločilne za naše ravnanje, skratka, skromnih predstavnikov vseмогоčnega naključja, ki vlada tudi najbolj urejenim življenjem. Mogoč je torej le en sam realistični film, prav tisti, ki nam ga nevidna priprava neprenehoma meče na platno sveta pred nami. Edini realistični umetnik bi bil Bog, če obstaja. Drugi umetniki so nujno nezvesti resničnosti.

Umetniki, ki zavračajo meščansko družbo in njeno formalno umetnost, so zatorej v bridki zagati. Biti morajo realisti, pa ne morejo biti. Hoteli bi podvreči svojo umetnost resničnosti, resničnosti pa ne morejo opisovati, ne da bi pri tem izbirali, in s tem je podvržena umetniškemu oblikovanju. Lepa in tragična žetev prvih let ruske revolucije nam jasno kaže to muko. Kar nam je Rusija v tistem trenutku dala z Blokom in z velikim Pasternakom, Majakovskim, Jesenjinom, Eisensteinom in s prvimi romanopisci cementa in jekla, to je sijajen laboratorij oblik in tém, rodovitna vznemirjenost, noro raziskovanje. Ali treba je bilo zaključiti in povedati, kako je mogoče biti realist, ko je realizem nemogoč. Diktatura je tudi tukaj kakor drugod odločno posegla vmes: po njenem je bil realizem najprej potreben, in potem tudi mogoč, mora pa biti socialističen. Kakšen je pomen tega odloka?

Pravzaprav odkrito priznava, da resničnosti ni mogoče obnoviti, ne da bi pri tem izbirali, in zavrača teorijo o realizmu, kakor je bila izrečena v 19. stoletju. Potem mu je treba samo še najti izbirno vodilo, ob katerem se bo organiziral svet. In to vodilo je našel, ne v resničnosti, ki jo poznamo, temveč v resničnosti, ki šele bo, to se pravi v prihodnosti. Da lahko dobro obnovimo tisto, kar je, je treba slikati tudi tisto, kar bo. Drugače rečeno, pravi predmet socialističnega realizma je ravno tisto, kar še ni resnično.

Protislovje je prav imenitno. Sicer pa je bil navsezadnje sam izraz socialistični realizem tudi protisloven. Kako namreč je mogoč socialistični realizem, ko resničnost ni v celoti socialistična? Socialistična na primer ni v preteklosti in tudi ne povsem v sedanosti. Odgovor je preprost: v današnji ali včerajšnji resničnosti bomo izbrali tisto, kar pripravlja in podpira popolno državo prihodnosti. Z ene strani se bomo torej trudili zanikovati in obsojati tisto, kar v resničnosti ni socialistično, z druge povzdigovati tisto, kar je ali še bo tako. S tem neogibno dobimo propagandno umetnost, ki ločuje dobre in slabe značaje, skratka, zvedenelo literaturo, ki je prav toliko kot formalistična umetnost odrezana od zapletene, žive resničnosti. Navsezadnje bo ta umetnost natanko toliko socialistična, kolikor ne bo realistična.

Ta estetika je hotela biti realistična, postala pa je nov idealizem, ki je za resničnega umetnika prav tako jalov kot meščanski idealizem. Resničnosti dajejo poudarjeno mesto očitno le zato, da jo je mogoče bolje likvidirati. Umetnost postane popolnoma prazna. Služi, in v svojem služenju je zaslužnjena. Ravno tiste, ki se bodo varovali opisovanja resničnosti, bodo edine imenovali realiste in jih hvalili. Druge bodo grajali, medtem ko bodo prvi ploskali. V meščanski družbi je bila slava v tem, da pisatelja niso brali ali da so ga brali slabo, v totalitarni družbi je v prepričevanju, da bi ljudje brali druge pisatelje. Tudi tukaj bo resnična umetnost popačena ali bo imela zamašena usta, in vsesplošno razumevanje bo nemogoče po zaslugi ravno tistih, ki so ga najbolj strastno hoteli.

Spričo takega neuspeha bi bilo najpreprostejše priznati, da realizem, ki mu pravijo socialistični, nima dosti opraviti z veliko umetnostjo, in da bi morali revolucionarji v prid revolucije same iskati kako drugo estetiko. Vemo pa, da njegovi branilci vpijejo, da zunaj njega umetnost ni mogoča. To res vpijejo. Po mojem trdnem prepričanju pa tega ne verjamejo, sami pri sebi so sklenili, da je treba umetnostne vrednote podvreči vrednotam revolucionarne dejavnosti. Ko bi bilo to jasno povedano, bi bilo lažje razpravljati. Človek lahko spoštuje to veliko odrekanje pri ljudeh, ki jih preveč boli naspotje med stisko vseh in prednostmi, včasih združenimi z usodo umetnika, in ki zavračajo neznosno razdaljo med tistimi, ki jim stiska maši usta, in tistimi, ki jim je poslanstvo ravno to, da se zmerom izpovedujejo. Tedaj bi mogli te ljudi razumeti, začeti pogovor z njimi, poskusiti jim na primer povedati, da zatiranje ustvarjalne svobode morda ni prava pot, po kateri naj bi zmagali nad suženjstvom, in da je neumno jemati ljudem možnost, da bi govorili vsaj za nekatere, dokler čakamo, da bi lahko govorili za vse. Da, socialistični realizem bi moral povedati, kakšnega rodu je, in priznati, da je dvojček političnega realizma. Umetnost žrtvuje namenu, ki je umetnosti tuj, ki pa se utegne na vrednostni lestvici zdeti višji od nje. Kratko rečeno, začasno odpravlja umetnost, da bi uresničil najprej pravičnost. Ko bo v prihodnosti, ki še ni natanko določena, zavladala pravičnost, bo umetnost vstala iz groba. Tako uporabljajo v umetnostnih rečeh tisto zlato pravilo sodobne bistroumnosti, ki pravi, da omlete ne moremo speči, če ne ubijamo jajc. Vendar nas ta preočitna zdrava pamet ne sme preslepiti. Da spečemo dobro omleto, ni dovolj, tudi če ubijemo na tisoče jajc, in zdi se mi, da kuharjeve spretnosti ne sodimo po številu ubitih lupin. Umetnostni kuharji našega časa se morajo marveč bati, da ne prevrnejo več košar z jajci, kot bi hoteli, in da se omleta potem sploh ne bo več dala speči, da umetnost naposled ne bo

več vstala. Barbarstvo nikoli ni začasno. Ne moremo mu potegniti mej, in normalno je, da se z umetnosti razširi na nravi. Tedaj vidimo, kako se iz nesreče in krvi ljudi porajajo brezpomembna slovstva, tisk, ki samo hvali, fotografski portreti in igre z zaščitniki, kjer sovraštvo nadomešča vero. Vrhunec umetnosti je tam v naročenem optimizmu, ki je ravno najhujše razkošje in najbolj smešna izmed vseh laži.

Kako bi se mogli temu čuditi? Človeško trpljenje je tako velika snov, da se zdi, kakor da bi se ga ne smel dotikati nihče, če ni kakor Keats, zakaj o njem pravijo, da je bil tako rahločuten, da bi se bil lahko dotaknil z rokami bolečine same. To se lepo vidi, kadar skuša dirigirana literatura dajati tej bolečini uradna tolažila. Laž larpurlartizma se je delala, kakor da zla ne vidi, in je s tem prevzemala odgovornost zanj. Realistična laž pa sicer pogumno priznava sedanjo nesrečo ljudi, vendar jo prav tako hudo izdaja, ker jo uporablja za povzdigovanje prihodnje sreče, o kateri nihče ničesar ne ve in ki zatorej daje pravico do vseh mistifikacij.

Estetiki, ki sta si dolgo kljubovali, tista, ki priporoča, da je treba aktualno povsem zavreči, in tista, ki trdi, da zametuje vse, kar ni aktualno, se naposled vendarle združujeta, daleč od resničnosti, v isti laži in v zatiranju umetnosti. Akademizem na desnici noče vedeti za stisko, ki jo akademizem na levici izrablja. Tako v enem kot v drugem primeru je stiska hkrati ob zanižovanju umetnosti le še hujša.

III

Ali je tedaj treba skleniti, da je laž prav bistvo umetnosti? Nasprotno, rekel bom, da so stališča, o katerih sem govoril doslej, laž samo toliko, kolikor nimajo dosti opraviti z umetnostjo. Kaj je torej umetnost? Nič preprostega, o tem ni dvoma. In še teže je to dognati sredi vpitja toliko ljudi, ki gorijo od želje, da bi vse poenostavili. Z ene strani hočejo, naj bi bil genij sijajen in osamljen; z druge ga pozivajo, naj bo podoben vsem. Resničnost je na žalost bolj zapletena. To nam je dal čutiti Balzac v nekem svojem stavku: »Genij je podoben vsem ljudem, in nihče mu ni podoben.« Isto velja za umetnost — ta ni nič brez resničnosti, resničnost pa le malo pomeni brez umetnosti. Zares, kako naj bi umetnost prebila brez resničnosti in kako naj bi ji bila podložna? Umetnik si prav toliko izbira svojo snov, kolikor snov izbira njega. V nekem pomenu je umetnost upor proti svetu, proti tistemu, kar ima svet bežnega in nedokončnega: gre ji torej samo za to, da bi dala drugo obliko resničnosti, in vendar mora le-to ohraniti, saj ji je vir njenega čustva. V tem pogledu smo vsi realisti in nihče ni realist. Umetnost ni popolno zavračanje in tudi ne popolno strinjanje s tistim, kar je. Umetnost je hkrati zavračanje in strinjanje, zato ne more biti nič drugega kot razkol, ki se zmerom obnavlja. Umetnik je zmerom v tej dvojnosti, nemogoče mu je zanikovati resničnost, in vendar mu je večno namenjeno, da jo spodbija v tistem, kar ima večno nedokončnega. Da nastane tihožitje, si morata kljubovati in drug drugega popravljati slikar in jabolko. In če oblike niso nič brez svetlobe sveta, same tudi nekaj dodajajo tej svetlobi. Resnično veselje, ki s svojim bleskom oživlja telesa in kipe, dobiva hkrati od njih drugo svetlobo, ki daje trdnost svetlobi neba. Tako je veliki stil na sredi med umetnikom in njegovim predmetom.

Ne gre torej za to, ali naj umetnost beži pred resničnostjo ali naj se ji podreja, temveč samo za to, s kakšno izmerjeno dozo resničnosti se mora umetnost obtežiti, da ne bo izginila v oblake ali da se ne bo vlekla po tleh s svinčenimi podplati. To vprašanje rešuje vsak umetnik takó, kakor ga čuti in more. Kolikor močnejši je umetnikov upor proti resničnosti sveta, toliko večja je lahko teža resničnega, ki mu bo dajala ravnotežje. Nikoli pa ta teža ne sme zadušiti umetnikove samotne zahtevnosti. Največja umetnina bo, kot pri grških tragedijah, pri Melvillu, Tolstoju ali Molièru, zmerom tista, ki bo ustvarila ravnotežje med resničnostjo in zavračanjem, ki ga človek postavlja proti tej resničnosti, ko eno zbuja v drugem nenehno kipenje, ki je ravno kipenje veselega in bridkega življenja. Tedaj se tu pa tam pokaže nov svet, različen od tistega vsakdanjega in vendar isti, poseben in vendar vsesplošen, poln nedolžne negotovosti, obujen za nekaj ur z močjo in nezadovoljstvom genija. To je to in vendar ni to, svet ni nič in svet je vse, to je dvojni neutrudljivi krik vsakega resničnega umetnika, krik, ob katerem se drži na nogah, z zmerom odprtimi očmi, in ki tu pa tam v naročju spečega sveta obudi za vse ljudi bežno in vztrajno podobo resničnosti, ki jo spoznamo, ne da bi bili kdaj naleteli nanjo.

In enako se umetnik vpričo svojega stoletja ne more ne obrniti proč ne izgubiti se v njem. Če se obrne proč, govori v prazno. Nasprotno pa, kolikor si ga jemlje za predmet, toliko potrjuje tudi svoj obstoj kot oseba in se mu ne more ves podrediti. Drugače povedano, prav tisti trenutek, ko se umetnik odloči, da bo delil usodo vseh, potrdi svojo individualnost. In iz te dvojnosti ne bo mogel. Umetnik jemlje iz zgodovine tisto, kar lahko sam vidi v njej ali trpi v njej, neposredno ali posredno, to se pravi resničnost v pomenu sodobnosti, in ljudi, ki živijo danes, ne pa odnosa te resničnosti do prihodnosti, ki je živi umetnik ne more videti vnaprej. Presojati sodobnega človeka v imenu človeka, ki še ne obstaja, to je naloga prerokovanja. Umetnik lahko ocenjuje mite, ki mu jih ponujajo, samo po tem, kako učinkujejo na živega človeka. Prerok, verski ali politični, lahko sodi absolutno, in kakor vemo, to tudi rad dela. Umetnik pa tega ne more. Ko bi presojal absolutno, bi resničnost brez odtenkov razdeljeval v dobro in zlo, ustvarjal bi melodrame. Namen umetnosti pa ni, da bi dajala postave ali vladala, njen namen je predvsem razumeti. Včasih vlada zato, ker razume. Nikoli pa nobeno genialno delo ni slonelo na sovraštvo ali zaničevanju. Zato umetnik na koncu svoje poti odpušča, namesto da bi obsojal. Ni sodnik, temveč opravičevavec. Umetnik je večni zagovornik živega bitja, zato ker je živo. Resnično zagovarja ljubezen do bližnjega, ne tiste ljubezni do daljnega, ki ponižuje sodobni humanizem v katekizem sodnega dvora. Nasprotno, velika umetnina naposled osramoti vse sodnike. Z njo izkazuje umetnik čast človekovi najvišji podobi in se hkrati klanja zadnjemu med hudodelci. »Med nesrečniki, ki so zaprti z menoj na tem klavrnem kraju,« je zapisal Wilde v ječi. »ni nobenega, ki bi ne bil v simboličnem odnosu s skrivnostjo življenja.« Da, in ta skrivnost življenja se stika s skrivnostjo umetnosti.

Sto petdeset let so pisatelji trgovske družbe z redkimi izjemami mislili, da morejo živeti v srečni neodgovornosti. Živel so, res, in potem so umrli sami, kakor so bili živeli. Mi, pisatelji dvajsetega stoletja, ne bomo nikoli več sami. Nasprotno, vedeti moramo, da ne moremo ubežati iz splošne stiske, in da je naše edino opravičilo — če je sploh opravičilo — to, da govorimo,

kolikor je pač v naših močeh, za tiste, ki tega ne morejo. Zares, govoriti moramo za vse tiste, ki trpijo ta trenutek, ne glede na to, kakšne utegnejo biti pretekle ali prihodnje veličine držav in strank, ki jih zatirajo: pri umetniku nima noben rabelj prednostnih pravic. Zato lepota niti danes, še posebno danes, ne more služiti nobeni stranki; prej ali slej se izkaže, da služi samo bolečini ali svobodi ljudi. Edini angažirani umetnik je tisti, ki se sicer nič ne izmika boju, vendar se vsaj noče pridružiti redni vojski, hočem reči partizan. Nauk, ki mu ga tedaj daje lepota, če ga je sprejel pošteno, ni nauk sebičnosti, temveč nauk trdega bratstva. Tako pojmovana lepota nikoli ni zaslužnjila nobenega človeka. Nasprotno, že tisočletja vsak dan, vsako sekundo olajšuje sužnost milijonov ljudi, in včasih jih nekaj osvobodi za zmerom. Končno lahko rečemo, da smo se tu morda približali veličini umetnosti, tej stalni napetosti med lepoto in bolečino, ljubeznijo do ljudi in norostjo ustvarjanja, neznosno osamelostjo in nadležno množico, zavračanjem in strinjanjem. Med dvema prepadoma popotuje, med lahkomišelnostjo in propagando. Na črti grebenov, po kateri napreduje veliki umetnik, je vsak korak prigoda, skrajnje tveganje. In vendar je v tem tveganju, samo v njem, svoboda umetnosti. Da je ta svoboda težavna in da je bolj podobna asketskimi vajam? Kateri umetnik bi to zanikoval? Kateri umetnik bi si drznil reči, da je kos tej neprenehni nalogi? Za to svobodo je potrebno zdravje srca in telesa, stil, ki bi bil kot duševna moč in potrpežljivo izravnavanje. Kot vsaka svoboda je tudi ta stalno tveganje, prigoda, ki izčrpava, in zato danes bežijo pred tem tveganjem, kakor bežijo pred zahtevno svobodo, zatekajoč se v suženjstvo vseh vrst, da imajo vsaj mir v duši. Če pa umetnost ni prigoda, kaj je tedaj in kje je njeno opravičilo? Ne, svobodni umetnik prav tako kot svobodni človek ni človek udobja. Svobodni umetnik je tisti, ki si z velikim trudom sam ustvarja svoj red. Bolj ko je razbrzdano tisto, kar mora spraviti v red, toliko strožje bo njegovo pravilo in toliko bolj bo uveljavil svojo svobodo. Zmerom sem odobral neki Gidov stavek, čeprav ga je mogoče narobe razumeti: »Umetnost živi od omejitev in umre od svobode.« To je res. Vendar iz tega ne smemo izvajati, da je mogoče umetnost usmerjati. Umetnost živi samo od omejitev, ki si jih nalaga sama: od drugih umre. Če pa se ne omejuje sama, se ji brž začne blesti in usužnji se sencam. Najsvobodnejša in najbolj uporniška umetnost bo zatorej najbolj klasična; okronala bo največji napor. Dokler neka družba in njeni umetniki ne sprejmejo tega dolgega in svobodnega napora, dokler se predajajo udobju kratkočasenja ali konformizma, igram l'art pour l'arta ali pridigam realistične umetnosti, ostajajo ti umetniki nihilistični in jalovi. Če pravimo to, je s tem rečeno, da je prerod danes odvisen od našega poguma in naše volje do bistrovidnosti.

Da, ta prerod je v rokah nas vseh. Od nas je odvisno, ali bo zahodna Evropa obudila proti-Aleksandre, da vnovič zapletejo gordijski vozeli omike, ki ga je prerezala sila meča. V ta namen moramo vzeti nase vsa tveganja in vsa dela svobode. Ne gre za spoznanje, ali se nam bo posrečilo ohraniti svobodo v prizadevanju za pravičnost. Gre za spoznanje, da brez svobode ne bomo uresničili ničesar ter da bomo hkrati zgubili prihodnjo pravico in nekdanjo lepoto. Le svoboda rešuje ljudi iz osamelosti, sužnost vlada samo nad množico samot. In tam, kjer tiranija ločuje, umetnost po zaslugi svobodnega jedra, ki sem ga skušal opredeliti, združuje. Ali se je tedaj čuditi, da si jo štejejo za sovražnico vsi tlačitelji? Ali se je čuditi, da so bili umetniki in

izobraženci prve žrtve novodobnih tiranij, naj so prihajale z desne ali z leve? Nasilniki vedo, da ima umetnina osvobajajočo moč, skrivnostno samo za tiste, ki je ne spoštujejo. Z vsako veliko umetnino postane človeški obraz bogatejši in bolj občudovanja vreden, v tem je njena skrivnost. Tisoči taborišč in celiških rešetk so premalo, da bi zatemnili to ganljivo pričevanje o dostojanstvu. Zato tudi ni res, da bi bilo mogoče kulturo, četudi le začasno, odpraviti, da bi pripravili novo namesto nje. Ne moremo odpraviti človekovega neprenehnega pričevanja o njegovi stiski in njegovi veličini, kakor ne moremo odpraviti dihanja. Kulture ni brez dediščine, in mi ne moremo in ne smemo zavreči ničesar iz naše, zahodnoevropske. Kakršna koli bodo dela prihodnosti, vsa bodo nosila isto skrivnost, rojeno v pogumu in svobodi, hranjeno z drznostjo tisočev umetnikov vseh stoletij in vseh narodov. Da, novodobna tiranija ima prav, ko nam kaže, da je umetnik sovražnik države, tudi če se je ogradil v svojem poklicu. Vendar prav s tem izkazuje po umetniku čast podobi človeka, ki je doslej še nič ni moglo streti.

Moj sklep bo preprost. V tem bo, da porečem sredi samega hrupa in divjanja naše zgodovine: »Veselimo se!« Veselimo se, zares, da smo videli umreti zlagano in udobno Evropo in da stojijo pred nami grozovite resnice. Veselimo se kot ljudje, ker se je dolga mistifikacija sesula in ker jasno vidimo tisto, kar nas ogroža. In veselimo se kot umetniki, da smo iztrgani spanju in gluhoti, da nas je sila postavila pred stisko, ječe, kri. Če si bomo vpricho tega prizora znali ohraniti spomin na dneve in obraze, če narobe vpricho lepote sveta ne bomo pozabili ponižanih, tedaj bo zahodnoevropska umetnost polagoma spet zadobila svojo moč in svoje vladarstvo. Res je, v zgodovini poznamo le malo umetnikov, ki bi bili postavljeni pred tako težavna vprašanja. Ali prav tedaj, ko je treba besede in stavke, celo najbolj preproste, plačevati z mericami svobode in krvi, se umetnik nauči umerjeno ravnati z njimi. Iz nevarnosti se poraja klasika, in vsaka veličina ima naposled korenino v tveganju.

Čas neodgovornih umetnikov je minil. Tega nam bo žal, ker s tem izgubljamo svoja mala zadovoljstva. Vendar bomo znali priznati, da nam ta preskušnja hkrati daje več možnosti, da bomo pristni, in sprejeli bomo izziv. Svoboda umetnosti ni dosti vredna, če nima drugega pomena, kot da zagotavlja umetniku udobje. Da se neka vrednota ali neka krepost vkorenini v družbi, ne smemo lagati zaradi nje, to se pravi, treba je plačati zanjo vsakokrat, ko moremo. Če je svoboda postala nevarna, tedaj je na tem, da je ne bodo več prostituirali. In ne morem na primer pritegniti tistim, ki danes tožijo, kako upada modrost. Na videz imajo prav. V resnici pa modrost nikoli ni tako upadla kot v časih, ko je bila nenevaren užitek nekaj humanistom po knjižnicah. Danes, ko naposled stoji pred resničnimi nevarnostmi, pa je ravno mogoče, da bo mogla vnovič stati pokonci, da jo bodo vnovič spoštovali.

Pravijo, da se je Nietzsche, potem ko se je razšel z Lou Salomé, ko je bil dokončno osamljen, ko ga je težil in hkrati povzdigoval pogled naprej na neznansko delo, ki naj bi ga opravil povsem brez pomoči, ponoči sprehajal po gorah, ki se vzdigujejo nad Genovskim zalivom, prižigal velike kresove iz listja in vej, ter jih gledal, kako so dogorevali. Dostikrat sem sanjal o teh ognjih, in včasih sem v mislih postavljaj prednje neke ljudi in neka dela, da

bi jih preskusil. Saj, naša doba je eden teh ognjev, ki bodo s svojimi nevdržnimi plameni nedvomno spremenili mnoga dela v pepel! Pri tistih, ki bodo ostala, pa bo kovina nedotaknjena in ob njih se bomo mogli brez pridržka predajati tistemu največjemu veselju spoznavne moči, ki se imenuje občudovanje.

Seveda se lahko želimo, in tudi sam si želim milejšega plamena, prediha, odmora, ugodnega za sanjarjenje. Vendar za umetnika mogoče ni drugega miru kot tisti sredi najbolj vročega boja. »Vsi zidovi so vrata,« je upravičeno rekel Emerson. Ne iščimo vrat in izhoda drugje kot v zidu, ob katerem živimo. Nasprotno, iščimo predih tam, kjer ga je najti, hočem reči sredi boja samega. Tam ga je namreč po mojih mislih najti, in s tem bom zaključil. Rečeno je bilo, da prihajajo velike misli na svet na golobjih nožicah. Če bi prisluhnili, bi torej morda sredi trušča držav in narodov zaslišali rahel šum peruti, blago vztrepetavanje življenja in upanja. Nekateri bodo rekli, da prinaša to upanje kak narod, drugi, da ga prinaša kak človek. Jaz pa mislim, da ga zbujaajo, oživljajo, vzdržujejo milijoni osamljencev, ki s svojimi dejanji in svojimi deli vsak dan zanikujejo meje in najbolj grobe videze zgodovine, da se bežno zablešči resnica, ki je zmerom ogrožena in ki jo vsakdo ob svojem trpljenju in svojem veselju vzdiguje za vse.

Albert Camus
Prevedel J. Gradišnik

SREČANJA

DINO DARDI

Dino Dardi je Tržačan po rodu, miselnosti, vzgoji in kulturnih težnjah. Tudi njegov značaj je pristno tržaški, saj so v njem vsa protislovja tipičnega Tržačana. Rodil se je v mestu, toda živi rajši na Krasu med Slovenci. Začel je svojo življenjsko pot kot industrialec, toda postal je časnikar in pisatelj. Navduševal se je za Nietzscheja, toda med vojno se je odzval klicu svobode in šel v partizane. Imel je v čislih nemško kulturo in moral je okusiti njene iracionalne politične posledice v hohenbrunnskem lagerju. Vendar ga ta protislovja ne motijo. Rekel bi celo, da se jih veseli. Služijo mu namreč kot odlično dialektično sredstvo za dosego vzornega ravnovesja med sredozemsko težnjo po čisti obliki in srednjeevropsko potrebo po razumevanju tistih vnanjih, duševnih zakonov, ki postavljajo človeka v spor z naravo in dajejo umetnosti vlogo dramatične življenjske izkušnje.

Svojo literarno pot je začel z dvema zbirkami esejev, ki ju je objavil pred vojno, toda uveljavil se je šele po vojni kot dramatik. Leta 1953 je za dramo *Tujci* prejel prvo nagrado Murano, naslednje leto pa drugo nagrado Riccione za tragedijo *Petelin bo zapel na griču*. Med njegovimi uspelimi gledališkimi deli naj še omenim mojstrsko dramatizacijo *Zločina in kazni* Dostojevskega, ki jo je leta 1958 uprizorilo tudi Slovensko gledališče v Trstu.

Dardijevo pripovedniško delo je razmeroma novejšega datuma. Pobudo zanj je dobil v nemškem taborišču, kjer je zasnoval povest *Kruh*. Po vrnitvi v domovino ga je gledališče spet tako prevzelo, da je trenutno pozabil na prozo. Ko