

UMETNOST IN MISELNOST

Boris Zihel

V svojih zapiskih »Iz dnevnika«, ki jih je objavil v četrti številki letošnje »Naše sodobnosti«, se je Josip Vidmar vrnil k problemu, ki ga očitno zelo vznemirja in ki mu je že pred vojno posvetil nekaj svojih polemičnih spisov. Gre za razmerje med umetnostjo in miselnostjo, med umetnino in umetnikovimi pogledi na svet in ljudi.

Kakor sam pravi, ga je ta problem iznova zaposlil ob prebiranju in prevajanju sestavka, ki ga je Gorki v svojih »Spominih na sodobnike« posvetil Leninu. Ob tej priliki se je iznova poglobil v Leninove članke o Tolstoju in so pri tem vzbudile njegovo pozornost nekatere postavke, v katerih vidi izražena neka Leninova osnovna stališča do literature. Po njegovi sodbi so ta stališča močno v navzkrižju s tistim, kar o razmerju med umetnostjo in miselnostjo pišejo nekateri »preveč premočrtni marksisti«, od katerih posebej navaja samo Plehanova, o sodobnejših piscih te vrste pa nasploh meni, da očitno površno poznajo celo Lenina.

V Vidmarjevih izvajanjih so postavke, katerim je treba brez pridržkov pritrditi. Tako se mi zdi predvsem važna ugotovitev, da Lenin sicer ni bil ne literarni kritik, ne zgodovinar ne estetski teoretik, da pa je kot mislec resnično genialnega duha mogel z občudovanja vredno jasnostjo posegati v prenekatero območje, in da je zategadelj priporočljivo dobro premisliti in si usvojiti zgoraj omenjene Leninove članke o Tolstoju. Ta ugotovitev je toliko važnejša, ker jo je zapisal zelo ugleden literarni kritik v času, ko dostikrat tudi med ljudmi, ki se imajo za marksiste, naletimo na nedopustno podcenjevanje pomena, ki ga imajo klasiki marksizma za sodobno literarno teorijo in literarno kritiko.

Hkrati pa je v Vidmarjevih izvajanjih tudi marsikaj, kar priča o očitnih nesporazumih, ki so med Vidmarjem in Leninom, pa ne le med njima, marveč tudi med Vidmarjem in Plehanovom ter drugimi »preveč premočrtnimi marksisti«.

Morda bo v prid razčiščevanju nekaterih pojmov, če ob obojnih nesporazumih napišemo nekaj pripomb.

Josip Vidmar izhaja od dobro znanega in povsem umljivega dejstva, da je Lenin odklanjal Tolstoja kot ideologa »tolstojstva«, hkrati pa je v njem visoko cenil velikega umetnika, ki je kot tak moral v svojih delih odraziti vsaj nekatere izmed bistvenih strani ruske revolucije. Na podlagi tega njegovega dvojnega odnosa do Tolstoja sklepa, da je bila Leninu umetnikova miselnost postranskega pomena in za umetniško ustvarjanje povsem nevažna.

Tako Vidmar govori o »Leninovih člankih in o njihovem osnovnem stališču, da je umetnost nekega literarnega dela neodvisna od njegove miselnosti«, o »Leninovem stališču o nevažnosti miselnosti v literaturi«, in tako dalje.

Prav takšno sklepanje pa se mi zdi dokaj tvegano, zakaj v nobenem izmed Leninovih člankov o Tolstojju zanj ni mogoče najti oporišča.

Povsem jasno je, da Leninu, kakor nobenemu drugemu marksističnemu mislec, izvemši kajpak vulgarizatorje marksizma, ni nikoli padlo v glavo, da bi ustvarjalno moč nekega umetnika tolmačil z njegovo miselnostjo, ne pa s tisto urejenostjo njegove narave, ki ima svoje korenine globoko v pogojih njegovega osebnega izvora in razvoja. Teh pogojev je nešteto in v svoji *zmerom posebni* prepletenosti ustvarjajo *enkratno* človeško osebnost, njeno svojsko, v individualnem temperamentu in karakterju utemeljeno reagiranje na te ali one družbene pobude. Noben pomembnejši marksistični mislec ni o teh stvareh sodil drugače kakor Marx, ko je dejal: »Milton je ‚Izgubljeni paradiz‘ produciral iz istih razlogov, iz katerih sviloprejka producira svilo. To je bilo udejstvovanje njegove narave.«¹ Tudi Plehanov v tem pogledu ni mislil drugače. Prav v svoji oceni Lansonove »Zgodovine francoske literature«, ki jo Vidmar v svojem eseju omenja in nekoliko enostransko tolmači, pravi med drugim tole: »Samo podrobno naštevanje pogojev razvoja vsakega posameznega pisatelja bi pokazalo, zakaj je samo Corneille bil Corneille in zakaj ni to bil nihče drug in niti ni mogel biti. Znanost nikdar ne bo mogla naštetih vseh teh pogojev. To pa še ne pomeni, da ji je treba na pomoč poklicati »element svobode«.«²

¹ Marx, Teorije o višku vrednosti, izd. »Kultura«, Beograd 1955, zv. I, str. 378.

² Plehanov, Umetnost in literatura, izd. Cankarjeva založba, Ljubljana 1951, knjiga II, str. 405. »Element svobode« je za tedanje buržoazne pisce pomenil približno tisto, kar dandanes rajši imenujejo »element iracionalnega«.

Abecedna resnica dialektičnega materializma in njegove spoznavne teorije je, da je prodiranje k absolutnemu prav tako asimptotičnega značaja, kadar gre za raziskovanje družbenega mikrokozmosa, kakor kadar gre za približevanje človekove spoznave absolutni resnici o vesoljstvu. Prav Engels in Lenin sta ta problem dokaj temeljito obdelala, prvi zlasti v »Dialektiki prirode«, drugi pa tako v »Materializmu in empiriokriticizmu« kakor v svojih filozofskih beležkah.

O vsem tem ni nobenega dvoma. Toda, vse to ne opravičuje sklepa, da je umetnost nekega literarnega dela neodvisna od miselnosti njegovega tvorca, ki da je v literaturi nevažna.

Čeprav nameravam o tem vprašanju kasneje nekoliko obširneje razpravljati, moram takoj izpočetka poudariti, da pod umetnikovim nazorom ali miselnostjo ne pojmem niti zaključenega filozofskega sistema, na katerega bi umetnik prisegal, niti bolj ali manj površno privzetih socialnih in političnih nazorov, ki jih umetnik v tem ali drugem razdobju svojega življenja izpoveduje. Pod umetnikovim nazorom ali miselnostjo pojmem vsoto njegovih življenjskih izkušenj, vsoto njegovih doživetij stvarnosti, privzdignjeno do neke višje ravni razumske posplošitve. Približno tako je umetnikov nazor opredelil Lukács v svoji razpravi »Pripovedovanje ali opisovanje?«³ Jasno je, da na oblikovanje umetnikove miselnosti ali nazora vpliva tudi njegov dotik z mislijo in iluzijo ljudi njegovega časa, vštevši neposreden ali pa bolj posreden dotik z mislijo in iluzijo, izoblikovano v filozofskih sistemih, znanstvenih teorijah, socialno reformnih naukih itd. Tako pojmovana ustvarjalčeva miselnost je pričujoča v vsaki pomembnejši umetniški stvaritvi. Še več, miselnost lahko utrjuje umetnikovo ustvarjalno moč v njenem razodevanju in uveljavljanju, lahko pa jo tudi jalovi. Toda, o tem kasneje.

Pravilno poudarjajoč, da se emotivni, umetniški elementi pojavljajo v vsem Tolstojevem modrovanju, Vidmar hkrati omalovažuje dejstvo, da se tudi Tolstojevo modrovanje pojavlja v vseh njegovih umetniških delih, da vsi junaki teh del, ki so pisatelju najbližji in v katerih dostikrat upodablja samega sebe, filozofirajo kakor on sam: njegova miselnost preveva vse njegovo pisanje, vse njegovo umetniško *postavljanje* problemov. Zatrjujoč, da je Tolstoj svoj filozofski sestav »večidel podal v povsem miselnih spisih, tedaj skoraj izven svojega umetniškega dela«, skuša Vidmar razdvojiti Tolstoja, ter Tolstoja-misleca odtrgati od Tolstoja-umetnika, in to razdvajanje pripisati tudi Leninu. V ta

³ Georg Lukács, Probleme des Realismus, Aufbau-Verlag, Berlin 1955, str. 135.

namen je zbral na eni plati vse najbolj negativne Leninove sodbe o Tolstojevem modrovanju, na drugi plati pa vse tisto, s čimer Lenin daje zaslužen priznanje Tolstojevim umetniškim stvaritvam. Pri tem je padel v enostranosti, ki ovirajo pravilno razumevanje Leninove misli in njegovega stališča o vlogi miselnosti v literaturi.

V tej zvezi hočem navesti en primer, ki nam lahko služi kot izhodišče za nadaljnje razpravljanje o Leninovem in sploh marksističnem pojmovanju razmerja med umetnostjo in nazorom.

Med Leninovimi sodbami o Tolstojevem svetovnem nazoru navaja Vidmar tudi tole sodbo: »Tolstoj je smešen kot prerok, ki je odkril nove recepte za rešitev človeštva.« Manj važna se mu očitno zdi Leninova sodba, ki jo najdemo takoj v naslednjem stavku njegovega članka »Lev Tolstoj kot zrcalo ruske revolucije«. Zato te sodbe ne omenja. Meni pa se zdi dokaj važna, zato jo navajam: »Tolstoj je velik kot izraz idej in razpoloženj, kakršna so nastala v milijonih ruskega kmetišтва ob času nastopa buržoazne revolucije v Rusiji. Tolstoj je originalen, kajti celokupnost njegovih nazorov, vzetih kot celota, izraža točno posebnosti naše revolucije kot *kmečke* buržoazne revolucije. Protislovja v nazorih Tolstoja so s tega stališča resnično zrcalo protislovnih pogojev, v kakršne je bila postavljena zgodovinska dejavnost kmetišтва v naši revoluciji.«⁴

Lenin nenehno opozarja na to *dvojnost v Tolstojevi miselnosti: velik v »neizprosni kritiki kapitalističnega izkoriščanja, v razkrinkavanju vladnih nasilstev, komedije sodišča in državne uprave, v razkrinkavanju vse globine protislovij med rastjo bogastva ter dosežki civilizacije in rastjo siromaštva, podivjanosti in trpinčenja delavskih množic«, smešen v »blaženo slaboumnem propovedovanju ,ne zoperstavljaj se zlu s silo'«.*⁵

Iz tega povsem jasno izhaja, da je bil Leninu Tolstoj *velik kot kritik obstoječega družbenega stanja v Rusiji in smešen kot socialni utopist in reformator.*

⁴ Navajam po slovenski izdaji Leninovih člankov o kulturi in umetnosti (izd. Cankarjeva založba, Ljubljana 1950, str. 68), s popravkom na tistem mestu, kjer je v starejših ruskih izdajah stalo »vrednyh kak celoe«, »v svoji vsoti škodljivih«, med tem ko v IV. izdaji Leninovih Zbranih del (zv. XV, str. 185) stoji »vzjatyh kak celoe«, »vzetih kot celota«. Starejše izdaje, vključno III izdajo Zbranih del, so članek ponatisnile po »Proletariju«, kjer je 1908 prvič izšel. V IV. izdaji je natisnjen po rokopisu in preverjen po besedilu »Proletarija«. Navzlic temu, da je nasproti IV. izdaji Leninovih del umestna previdnost, tu očitno gre za popravek stare tiskovne napake, zlasti še zato, ker temu v prid govori tudi logika celotnega besedila.

⁵ Lenin, O kulturi in umetnosti, str. 67–68.

Tolstojeva veličina je bila predvsem v tem, da je svojo kritiko ruskega carizma, cerkve in kapitalizma združeval z ustvarjalno silo genialnega umetnika. Lenin pravi: »Svojskost Tolstojeve kritike in njen zgodovinski pomen obstajata v tem, da s silo, ki je lastna samo genialnim umetnikom, izraža polom nazorov najširših ljudskih množic v Rusiji tega časa in to ravno v vaški, kmečki Rusiji. Kajti kritika sodobnega reda se pri Tolstoj razlikuje od kritike istega reda, ki jo izražajo predstavniki sodobnega delavskega gibanja, ravno po tem, da stoji Tolstoj na stališču patriarhalnega, naivnega kmeta; Tolstoj prenaša njegovo psihologijo v svojo kritiko, v svoj nauk.«⁶

Poudarjajoč, da Tolstojeva kritika resnično *odraža prelom v nazorih kmetov*, ki so iz tlačanstva stopili v svobodo ter spoznali, da ta svoboda pomeni nove strahote propadanja, Lenin dodaja: »Tolstoj odraža njih razpoloženje tako zvesto, da vnaša v svoj nauk njihovo naivnost, njihovo brezbriznost do politike, njih misticizem, željo pobegniti iz sveta, strpnost nasproti zlu, nemočna prokletstva, naslovljena kapitalizmu in oblasti denarja.«⁷

Tolstoj stoji na stališču patriarhalnega, naivnega kmeta, odraža njegovo razpoloženje, njegov razsodek in predsodek; prav tako kakor ta kmet tudi on *sovraži* stari svet in njegove predstavnike; *kot umetnik in kot mislec* Tolstoj *postavlja* najbolj boleča, najbolj prekleta vprašanja ruske stvarnosti iz dobe med 1861 in 1905; pripadajoč tej dobi je v

⁶ Istotam, str. 72.

⁷ Istotam, str. 75. Prav ta odstavek skoraj v celoti navaja tudi Vidmar, toda iz njega izvaja zaključek, ki je po mojem mnenju dokaj nevzdržen: »Zanimivo je opazovati, kako Lenin v teh besedah obravnava resnico s kriteriji, ki niso ne logične ne spoznavne narave, in kako se v njih lastnosti, kakor naivnost, politična brezbriznost, misticizem in druge, ki pri oznanjevalcu resnice, zlasti revolucionarne resnice, predstavljajo napake in slabosti, sprevračajo v vrline, ko nam jih Lenin kaže kot svojstva umetnika, ki odraža neke bistvene strani časa.« Za zdaj se ne bom spuščal v Vidmarjeva razmotrivanja o resnici in o domnevnih Leninovih kriterijih, s katerimi obravnava resnico. Pripomnil bi samo to, da je bil za ta Vidmarjev zaključek po vsej priliki odločilnega pomena zadnji Leninov stavek, ki ga zgoraj navajam, se pravi, prav tisti stavek, ki ga je prevajalec slovenske izdaje Leninovih člankov o kulturi in umetnosti *napak* prevedel. Veznik »da« je nadomestil z veznikom »ker«, in tako v napačnem prevodu stoji, da Tolstoj odraža razpoloženje kmetov tako zvesto, *ker* vnaša v svoj nauk njihovo naivnost itd. Ta »ker« pa daje stavku povsem drug smisel in je Vidmarja zapeljal, da Leninu in nam malone vsiljuje takle sklep: če Tolstoj v svojih nazorih ne bi bil tako kmečko naiven in celo reakcionaren, bi kot umetnik ustvarjal manj pomembna dela.

svojih delih pretresljivo plastično upodobil poteze zgodovinske svojevrstnosti cele prve ruske revolucije, njeno moč in njeno slabost.

Stoječ na stališču kmeta, je Tolstoj delil ter z vso svojo genialnostjo izražal in upodabljal njegovo *spoznanje*, da osvoboditev izpod tlačanstva, ki jo je dosegel z zemljiško odvezo 1861. leta, pomeni rušenje vseh »stebrov« vaškega življenja, vso nesrečo »dobe prvotne akumulacije«, dolgove in propadanje, prostitucijo in alkoholizem, itd., itd. To so bili problemi, ki so zaostriili Tolstojevo pozornost, poglobili njegovo zanimanje za to, kar se je godilo okrog njega, ga odtrgali od običajnih nazorov tedanjega ruskega plemstva, skratka, ga usmerjali, ko je, pišoč svoja nesmrtna dela, uveljavljal svojo moč umetniškega ustvarjalca.⁸

To so bili problemi, ki jih je Tolstoj *postavil*. Ko pa se je lotil njihovega *reševanja* in kjer se ga je lotil, je pričel *izražati ter upodabljati kmetovo iluzijo*, postal smešen kakor vsi, ki so hoteli izpreminjati ljudi in razmere, ne da bi izpremenili podlago, iz katere eno in drugo raste. V tem pogledu je bil Tolstoj fevdalno-patriarhalni utopični socialist.⁹

Vse to trdi Lenin o Tolstoju, *tudi o Tolstoj-umetniku*. In če trdi o njem, da je kot umetnik stal na takem in takem stališču, odražal tako in tako razpoloženje, odklanjal to in sprejemal ono, postavljal taka in taka vprašanja, tedaj je pač o mnenju, da je miselnost v literaturi nevažna, težko govoriti *kot o Leninovem* mnenju.

Leninova kritika Tolstoja kot umetnika je izrazit primer znanstveno-filozofske kritike ali tistega, čemur z manj posrečenim izrazom pravimo *tudi iskanje družbenega ekvivalenta*. V njej nam *predse*m odkriva vse notranje protislovnosti Tolstojevih nazorov, ki niso samo protislovja njegove osebne misli, temveč »odraz nadvse zamotanih, protislovnih pogojev, socialnih vplivov, zgodovinskih tradicij, ki so opredeljevali psihologijo raznih razredov in raznih slojev ruske družbe v poreformski, a *predrevolucionarni dobi*«. ¹⁰ Lenin poučarja, da protislovnosti v nazorih Tolstoja »ni ocenjevati s stališča sodobnega delavskega gibanja in sodobnega socializma (taka ocenitev je kajpada neogibna, toda nezadostna), temveč s stališča protesta zoper nastopajoči kapitalizem, zoper upropaščanje množic, ki so ostajale brez zemlje,

⁸ Istotam, str. 72—78.

⁹ Istotam, str. 80—81.

¹⁰ Istotam, str. 75.

s stališča protesta, kakršen se je moral roditi v patriarhalni ruski vasi.¹¹

To *patriarhalno kmečko* stališče protesta zoper nastopajoči kapitalizem, zoper upropaščanje množic, združeno s protestom proti vsem drugim odurnostim, ki so spremljale ta proces, zlasti proti dvojni morali ruske oficialne družbe, oprte na carizem in pravoslavno cerkev — to stališče protesta je po eni plati pogajalo tisto, kar Lenin v Tolstojevem ustvarjanju imenuje »najtreznejši realizem, snemanje vseh in vsakršnih krink«. ¹² Po drugi plati pa je prav tak značaj Tolstojevega protesta pogajal fevdalno-kmečko omejeno iskanje izhoda iz realnih družbenih protislovij tistega časa, ki je vodilo v religiozno reformatorstvo, v tisti svojevrstni Tolstojev kmečki protestantizem, ki ga označuje »stremljenje, postaviti na mesto popov po uradni dolžnosti pope iz npravnega prepričanja«. ¹³

Če hočemo razdvajati Tolstojevo delo, tedaj to moremo in smemo storiti samo tako kakor je storil Čehov, ki je opomnil, da ni treba mešati dveh pojmov, reševanja in pravičnega postavljanja vprašanj, in da je za umetnika obvezno le drugo. ¹⁴ Brez večjih pridržkov bi lahko dejali, da je v svojih umetniških delih Tolstoj probleme predvsem *postavlj*al s tem, da je razkrival življenje, kakršno je. *Reševati* pa jih je skušal predvsem v svojih filozofskih, moralističnih in deloma tudi estetskih razpravah, kar je dejansko dosti ustrežnejša oblika za razlago in obrambo socialnih utopij. *Niti v prvem niti v drugem primeru pa Tolstojeva miselnost ni bila in ni mogla biti nevažna.*

Na podlagi vsega rečenega lahko samo ponovimo uvodno trditev, da za trganje Tolstoja-misleca od Tolstoja-umetnika ni v Leninovih člankih moči najti prav nobenega oporišča. Brezplodnost takega po-

¹¹ Istotam, str. 68. Prvi del navadenega odlomka, vključno stavek v oklepaju, navaja tudi Vidmar. Toda, ena izmed posebnosti v Vidmarjevem navajanju Leninovih postavk je v tem, da dostikrat tok Leninove misli nenedoma prekine in ga naveže na tok svojih misli, kar pa ni zmerom najbolj priporočljivo. Namesto da bi povedal, za kakšen širši pogled gre Leninu, kar bi najlaže dosegel, če bi stavek kratkomalo navedel do konca, pristavlja: »Gre mu za širši pogled na delo tega 'kolosa', za plodnejši pogled, ki je hkrati tudi objektivnejši in pravičnejši.« Moram reči, da je Leninovo lastno pojasnilo dosti bolj zadovoljivo. Če nam je hotel Vidmar povedati v krajši obliki samo to, kar je pojasnil že Lenin sam, potem nam ni povedal nič takega, česar ne bi vedel vsak količkaj resen marksistični pisec, ki skuša objektivno opredeliti zgodovinski pomen in vlogo tega ali onega družbenega gibanja in njegovih idejnih predstavnikov.

¹² Istotam, str. 68.

¹³ Istotam.

¹⁴ A. P. Čehov, O literature, Moskva 1955, str. 94.

četja je bila očitna mnogim mislecem in umetnikom, ki so pred Leninom ali po njem pisali o istem predmetu in ki so v svojih zaključkih včasih šli celo delj od »preveč premočrtnih marksistov«.

Če je Engels o predstavnikih moderne ruske književnosti, med katere je nedvomno uvrščal tudi Tolstoja, dejal, da so vsi tendenčni pesniki, vsekakor ni menil, da je miselnost pri njih nevažna. Njegova nadaljnja razmotrivanja o tendenci v literaturi so v zvezi z zgoraj rečenim pomembna tudi zatagadelj, ker takisto sodi, da *reševanje* družbenih konfliktov ni stvar književnosti.¹⁵

Naš Cankar je govoril o Tolstoju kot tendenčnem umetniku, ki hoče uveljaviti svoje ideje s silnimi sredstvi lepote.¹⁶ V »Ponižani umetnosti« je družbeni učinek Tolstojeve umetnosti in v njej vsebovane miselnosti pokazal na primeru njegove »Moči teme« in njene uprizoritve »v nekem gledališču«. ¹⁷ Najostrejši je bil A. P. Čehov, ki je naravnost dejal: »Kratkovidni kritiki govore o razdvojenosti, ki naj bi bila v njegovi naravi, pravijo, da je v njem umetnik eno, filozof pa drugo in da sta si oba ta dva principa neki sovražna. Kakšen nesmisel! Tolstoj je prav toliko filozof v umetniškem ustvarjanju, kolikor je umetnik v filozofiji... To je čudovito celovita narava.«¹⁸

Vtis imam, da je tudi Vidmar sam čutil tveganost svojih postavk o »Leninovem stališču o nevažnosti miselnosti v literaturi« in jih je zato v nadaljnjem močno ublažil z omejitvami, ki pravzaprav gredo že v zanikanje prej zapisanega. Pri tem postane nekoliko kritičnejši tudi do Eliota, ki ga je bil pritegnil v svoje razpravljanje o Leninu, brez ugovora navajajoč njegovo dokaj nevzdržno tezo o formatu ljudi, od katerih izvira podoba sveta, ki stoji za Shakespearom, in prezirajoč dejstvo, da katoličan Eliot očitno precenjuje pomen Tomaža Akvinskega za Dantejevo umetnost in podcenjuje pomen renesančnih mislecev za Shakespearovo umetnost, ker mu le-ti zaradi svoje panteistične, v bistvu materialistične miselnosti ne morejo biti posebno pri sreju.

Vidmarjeve omejitve v pogledu važnosti ali nevažnosti nazora v umetnosti pomenijo v nekem smislu padanje v drugo skrajnost. Če je prej nazor v literaturi nasploh proglašal za nevažen, zdaj to svojo »estetsko tezo« omejuje s postavko, da »svetovni nazor umetnika, kolikor ga je mogoče iz njegovega dela posneti, nikakor ne more biti ničev in brezpomemben«. Ta nazor je lahko »idealističen ali materiali-

¹⁵ Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, izd. Cankarjeva založba, Ljubljana 1950, str. 57.

¹⁶ Pisma Ivana Cankarja, Ljubljana 1948, zv. II, str. 362.

¹⁷ Ivan Cankar, Zbrani spisi, Ljubljana 1926, zv. III, str. 275 in sl.

¹⁸ A. P. Čehov, O literature, str. 309.

stičen, lahko je utopičen ali realen, reakcionaren ali progresiven, škodljiv ali koristen, ne more pa biti ničev«. Skratka, *vsak* svetovni nazor je lahko pomemben, če je le »v nekem smislu reprezentativen, se pravi, biti mora odraz važnih ali bistvenih komponent v zgodovinskem procesu nekega časa«.

Vidmarjev zaključek se mi zdi nekoliko preveč neopredeljen, abstrakten. Recimo, »nazori« nemških fašistov so bili nedvomno tudi v nekem smislu odraz važnih komponent v zgodovinskem procesu našega časa, za umetnost pa so bili dokaj nevažni, brezpomembni.

Lenin govori o pravilnem in nepravilnem odražanju. Njegova misel je, da mora velik umetnik vsaj nekatere bistvene strani zgodovinskega dogajanja pravilno odraziti. Zanj, kakor za Marxa in Engelsa, je veliko umetništvo zmerom progresivno, ker pomeni zmago *resnice o življenju* nad vsemi tistimi elementi v umetnikovi miselnosti, ki predstavljajo njegov *predsodek o življenju*. Z drugimi besedami, v umetnosti je nazor toliko manj važen, kolikor bolj se zoperstavlja viziji življenja, kakršno je. In narobe, kolikor je neki nazor *pravilnejši odraz bistvenih komponent v zgodovinskem procesu danega časa*, toliko važnejši je za umetnost.

Prav za to gre, da Leninu ni bil Tolstojev nazor *zgolj* reakcionaren in da izrazito reakcionarnim sestavinam tega nazora ni pripisoval posebnega pomena za Tolstojevo umetnost. Lenin je bil v svoji analizi Tolstoja »kot zreala ruske revolucije« čudovito konkreten. Izhajal je iz *protislopnosti* v Tolstojevi miselnosti in dejavnosti, raziskoval tiste konkretne zgodovinske okoliščine, ki so odločilno vplivale na Tolstojev idejni razvoj in ki jih je bilo moči neposredno znanstveno opredeliti, odkrival tiste elemente v teh okoliščinah, ki so poglobljali njegovo doživetje stvarnosti, izzivali njegov strastni protest in ga vodili pri izbiranju snovi za njegove veličastne umetniške upodobitve.

Josip Vidmar primerja Leninovo oceno Tolstoja z Marxovo in Engelsovo sodbo o Balzacu.

Ta primerjava je nedvomno umestna.

Umestna ni samo zategadelj, ker v obeh primerih gre za velikega umetnika s svetovnim nazorom, ki je dokaj konservativen, kolikor ni celo reakcionaren. Umestna je tudi zato, ker pri obeh umetnikih gre za notranje sila protisloven nazor, v katerem se velika in strastna kritika obstoječe družbe prepleta z obrambo mnogih preživelih družbenih ustanov in naziranj. In končno je taka primerjava umestna še zato, ker v obeh primerih gre za miselnost, ki je prav zaradi svojih mogočnih elementov družbene kritike in protesta ostrila umetnikovo pozornost, poglobljala njegovo zanimanje za tisto, kar se je godilo okrog njega,

mu narekovala izbiro snovi, usmerjala uveljavljanje njegovih prirojenih in pridobljenih stvariteljskih sposobnosti. Skratka, v obeh primerih se je umetnikov genij lahko razodel v vsej svoji veličini ter ustvaril dela, ob katerih so se napredni ljudje učili bolje spoznavati svoje sovražnike. Prav v tem vidi Lenin zgodovinsko progresivno vlogo Tolstojevih umetniških stvaritev.¹⁹ V tej zvezi naj omenim še Engelsovo pripombo, da se je, celo kar zadeva ekonomske podrobnosti, naučil pri Balzacu več ko pri vseh poklicnih zgodovinarjih, ekonomistih in statistikih tistega časa.²⁰

Čeprav sta Balzac in Tolstoj živela v različnih časih in deželah, je bila problematika življenja, ki se jima je vsiljevala, v marsičem podobna.

Balzacov čas je čas utrjevanja buržoaznega gospostva v Franciji, ko so se korenito razblinjale vse iluzije o družbenem redu »bratstva, svobode in enakosti«. To je čas že izgubljenih iluzij ob še ne povsem razvitih, zlasti pa še ne povsem nazorno očitnih *osnovnih* notranjih nasprotjih buržoaznega sveta, katerih globino šele pričenjajo naznanjati prvi samostojnejši nastopi proletariata. V tem času se iz protesta najrazličnejših družbenih plasti, ki jih kapitalizem razkraja in uničuje, poraja najbolj raznolika idejno-politična in umetniška kritika kapitalizma. V Franciji se tedaj rodi teorija razrednega boja, nastopita Saint-Simon in Fourier, utopična socialista, za tisti čas najnaprednejša francoska misleca, ki nista brez vpliva na Balzaca. Hkrati širi Lamennais svoje religiozne in fevdalno socialistične nauke, Sismondi pa se ukvarja s svojo drobnoburžoazno romantično kritiko kapitalizma.

Skratka, to je čas legitimistične kontrarevolucije, v katerem dozorevajo novi revolucionarni spopadi.

Kakor Tolstojev tako je tudi Balzacov nazor poln protislovnosti in kakor pri prvem tako tudi pri drugem ni šlo zgolj za protislovlja njegove osebne misli, marveč je bil tudi Balzac, kakor pravilno pripominja Lukács, stikališče najrazličnejših idejnih tokov, ki so ga v večji ali manjši meri zadevali in vplivali nanj.²¹

Od tod upravičenost primerjave, ki pa prav zaradi svoje zgodovinske konkretnosti ne dopušča nobene mehanične posplošitve.

Če v umetniku njegova miselnost zaduši zavzetost za resnico življenja, ga od življenja in njegovih problemov odvrača ali pa ga na vsej črti postavlja proti zgodovinskim razvojnim težnjam, bo ob pri-

¹⁹ Lenin, O kulturi in umetnosti, str. 78.

²⁰ Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, str. 54.

²¹ G. Lukács, Oglеди o realizmu, izd. »Kultura«, Beograd 1947, str. 111.

merni nadarjenosti lahko dobro ali celo zelo dobro upodobil posamezne, manj bistvene ali pa sploh nebistvene izseke življenja, ki ga zanimajo ali močneje prizadevajo; ne bo pa ustvaril niti *brezprimernih podob življenja*, niti ne bo mogel odraziti *bistvenih* strani zgodovinskega dogajanja, niti ne bo sodobnemu človeku znal kaj pomembnejšega povedati o prijateljih in sovražnikih njegovega napredka, o njihovem pravem obličju. Skratka, nič od tistega ne bo dal, kar po Leninu odlikuje resnično velikega umetnika. Prav Lenin je to pokazal na primeru nedvomno nadarjenega Arkadija Averčenko.²²

Sem sodi vsa dekadentska literatura gnusa do življenja in človeka, dalje vsa literarna apologetika preživelega buržoaznega reda, vse nedoživetvo, dekretirano v literaturi, vključno tako imenovana literatura votlega, birokratskega optimizma.

Zgodovina novejšega časa nam zgovorno priča, da je sodobna reakcionarna miselnost v svojih raznobarnih odtenkih zares dokaj nevažna za razvoj velike umetnosti. Zato je zelo tvegano, če o važnosti ali nevažnosti te ali one miselnosti v umetnosti razsojamo nasploh, ne da bi upoštevali konkretne zgodovinske okoliščine njenega nastanka in učinkovanja. To je zlasti važno vedeti, če hočemo najti pravičen odnos do literarnih predstavnikov sodobne družbene reakcije pri nas in drugod. V nasprotnem primeru lahko zdrknemo v čisti formalizem in breznačelno obrambo vsakršne reakcionarne literature.

Josip Vidmar poudarja, da je bila Leninu, za razliko od Plehanova in raznih »preveč premočrtnih marksistov«, tuja vsaka ozkosrčnost. In pravi: »Njegove znane besede o partijski literaturi ali o njeni partijnosti mi ne motijo te zavesti, ker se ne nanašajo na umetniško literaturo v ožjem smislu. Bil je svoboden in širokogruden. Ti dve lastnosti in njegova volja do precizne pravičnosti so ga pripravile do tega, da je celo v Tolstojevih očitnih zablodah in vrhu tega v bojnem času iskal in priznaval njegovo veličino.«

Tu gre očitno za nekoliko nesporazumov.

Mnjenja, da je Lenin iskal in priznaval Tolstojevo veličino v njegovih očitnih zablodah, po vsem doslej rečenem nemara ni treba več posebej zavračati in dokazovati njegove zmotnosti.

Da je bila Leninu tuja vsaka ozkosrčnost, da je bil svoboden, širokogruden in pravičen, to je nedvomno res. Tak je bil lahko zategadelj, ker je tako rekoč v najvišji mogoči meri obvladal osnovno družbeno problematiko svojega časa, se pravi, ker je kot genialen um lahko ločil dejanske in trajne interese socialistične revolucije in občečlo-

²² Lenin, O književnosti, izd. »Kultura«, Beograd 1949, str. 149—150.

veškega napredka od navideznih ali zgolj prehodnih interesov. Toda tudi v svojem pojmovanju svobode, širokogrudnosti in pravičnosti je bil Lenin sila stvaren in konkreten ali, če se izrazimo kakor Vidmar, zahteval je, da damo cesarju, kar je cesarjevega, in bogu, kar je božjega. O tem pričajo mnogi njegovi spisi, v katerih govori o svobodi revolucionarnih socialistov, o njihovi pravici in dolžnosti, da branijo idejno enotnost svojih vrst, zbranih po svobodni odločitvi vsakega izmed njih. Naj omenim samo njegovo znamenito delo »Kaj storiti?« in v njem zlasti poglavje o dogmatizmu in »svobodi kritike«. ²³

Z vidikov Leninovega konkretnega pojmovanja svobode moramo presojati njegov članek »Partijska organizacija in partijska literatura«, ki ga omenja Josip Vidmar, pomen in veljavnost tega članka, ki ju zadnje čase nekateri naši pisci skušajo po vsej sili zmanjšati, če že ne kratko in malo zanikati.

Ne morem se, recimo, strinjati z Ervinom Šinkom, ki je v svojem referatu na Izrednem plenumu Zveze književnikov Jugoslavije v novembru 1954, skušal na vse načine zmanjšati pomen tega Leninovega članka in ga končno proglasil za prigodnega. ²⁴ Prav tako se ne bi mogel strinjati z Bratkom Kreftom, ki je v svojem eseju o Dostojevskem napisal o tem članku, da se nikoli ni nanašal na umetnost in da z leposlovjem sploh nima nobene zveze. ²⁵

Josip Vidmar je Leninovemu članku o partijski organizaciji in partijski literaturi vsekakor dokaj pravičnejši od obeh pravkar navedenih piscev. Njegova trditev, da se ta članek ne nanaša na umetniško literaturo v ožjem smislu, je toliko pravilna, kolikor ta spis zares ni namenjen književnikom nasploh in tudi ne izključno književnikom-partijcem, marveč v najširšem smislu vsem partijskim ljudem peresa, političnim in drugim publicistom, kritikom, družboslovcem, književnikom itd. Nikakor pa ni moči reči, da Lenin tu sploh ne govori o umetnosti in leposlovju, kakor trdi Bratko Kreft. Dobršen del tega spisa je posvečen problemu umetniškega in posebej književnega ustvar-

²³ Lenin, Izbrana dela v štirih zvezkih, izd. Cankarjeva založba, Ljubljana 1949, zv. I, str. 185—187.

²⁴ Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije (10.—15. novembra 1954), Beograd 1955, str. 84—86. Šinko je isti Leninov članek še l. 1949 branil pred *istimi* argumenti, s katerimi je l. 1954 sam skušal zmanjšati njegov pomen. Na str. 117 svoje knjige »Književne studije«, izdane omenjenega leta v Zagrebu, zavrača tiste, ki menijo, da so ta Leninov članek »diktirale politične in izključno politične pobude«.

²⁵ Gl. »Našo sodobnost«, 1956, štev. 4, str. 354.

janja v kapitalizmu, problemu svobode in nesvobode v tem ustvarjanju itd.

Kakor petnajst let kasneje, v svojem razgovoru s Klaro Zetkinovo, Lenin že ob tej priliki poudarja, da je stvar literature najmanj primerna za mehanično izravnavanje, niveliranje, za gospostvo večine nad manjšino: »V tej stvari je brezpogojno potrebno ohraniti veliko prostora za osebno pobudo, za individualna nagnjenja, za misel in fantazijo, za obliko in vsebino.« To samo dokazuje, »da se literarni del partijske stvari proletariata ne more šablonsko istovetiti z drugimi deli partijske stvari proletariata«. ²⁶

Lenin vsekakor ne postavlja vprašanja tako kakor ga po Vidmarjevem mnenju postavljajo »preveč premočrtni marksisti«: pisatelj *bodi* izraz svoje dobe na dnevno aktualen način, *naj* piše to in to, *mora* pisati tako in tako!

Kaj pa Lenin v svojem spisu o partijski organizaciji in partijski literaturi nedvomno postavlja?

Ves ta spis je neločljivo povezan z njegovim pojmovanjem svobode, izraženim v zgoraj omenjenem odlomku iz »Kaj storiti?«. Nekatero postavko iz tega dela, zadevajoče problem svobode, se tu skoraj dobesedno ponavljajo, kakor jih ponovi tudi petnajst let kasneje, v razgovoru z Zetkinovo. Zato ne drži Šinkovo utemeljevanje, po katerem temu Leninovemu članku ne gre pripisovati posebnega pomena, ker se kasneje nikoli ni nanj skliceval. Po tej logiki bi lahko odrekli sleherni pomen tudi njegovemu »Materializmu in empiriokriticizmu«, ker se Lenin, ki sploh ni dosti navajal svojih lastnih del, nanj kasneje ni posebej skliceval.

Če hočemo razumeti bistveno v Leninovem odnosu do književnika-partijca, moramo vprašanje postaviti nekoliko drugače kakor ga je postavil Josip Vidmar.

Lenin ne predpisuje književniku-partijcu, *kaj mora* pisati, ker vsaka taka zahteva nedopustno zožuje tematiko umetniškega ustvarjanja. Govori pa književniku-partijcu o tem, *česa ne more in ne sme* pisati, če hoče pripadati revolucionarnemu delavskemu gibanju.

Nekaj skupnega mora biti v miselnosti tistih, ki se *prostoooljno* združujejo v tem gibanju, pa naj bo ta miselnost vsota umetnikovih *doživetij* življenja in ljudi, njegovih ob mukah in dvomih pridobljenih *spoznanj*, kakor pravi Cankar, ali pa plod *znanstvenih dognanj*, njihovega preverjanja v praksi bojov za socialistično preobrazbo družbe. To skupno je *socialistični humanizem*, pritrديلen, zgodovinsko optimi-

²⁶ Lenin, O kulturi in umetnosti, str. 57.

stičen odnos do človeka in do njegove bodočnosti. Leninova misel, jasno izražena v njegovem članku o partijski organizaciji in o partijski literaturi, je tale: v vrste revolucionarnega delavskega gibanja in med predstavnike njegove literature ne sodi, kdor se v svoji dejavnosti izneveri miselnosti, ki ga je pripeljala v to gibanje, kakor tudi ne tisti, čigar miselnost je nasploh tuja socialističnemu humanizmu. Skratka, Leninu gre za idejno enotnost proletarske partije v vseh bistvenih vprašanjih in na vseh področjih njene dejavnosti.

Kot dopolnilo k temu mojemu tolmačenju Leninovega članka, o katerem sem zase prepričan, da ustreza njegovemu dejanskemu smislu, naj navedem eno samo mesto iz Leninovega pisma Gorkemu, v katerem le-temu razlaga svojo zamisel partijske literarno-znanstvene revije »Prosveta«: »To bo resnično sijajno, če polagoma pritegnemo beletriste in spravimo ‚Prosveto‘ v tek! Sijajno! Bralec je nov, proletarski, — revijo bomo izdajali poceni — beletristiko boste tiskali samo demokratično, brez solzavosti, brez renegatstva.«²⁷

Še enkrat: Leninov članek o partijski organizaciji in o partijski literaturi res ni namenjen književnikom in umetnikom nasploh, in vsako takšno tolmačenje bi bilo ozkosrčno in škodljivo. Namenjen je književnikom in umetnikom — partijsko organiziranim pripadnikom revolucionarnega delavskega gibanja. Navzlic svoji vezanosti na konkretno problematiko tega gibanja v Rusiji okrog leta 1905 vsebuje marsikatero pomembno postavko, osvetljuje še zmerom sodobni problem književnika-partijca, njegove odgovornosti pred človeštvom in le-tega socialistično bodočnostjo. In v tem je trajna aktualnost tega članka.

Toliko o nesporazumih med Vidmarjem in Leninom.

Ostanejo še nekateri očitni nesporazumi, ki so med Vidmarjem in Plehanovom ter drugimi »preveč premočrtnimi marksisti«.

(Konec prihodnjic)

²⁷ Istotam, str. 85.

UMETNOST IN MISELNOST

Boris Zihertl

II

Josip Vidmar postavlja Leninove nazore o umetnosti in o umetnikih v dokaj ostro nasprotje z nazori Plehanova, katerega prišteva med »preveč premočrtne marksiste« ali med »preravnočrtne mislece«. Iz več razlogov bo nemara prav, če se pri tem vprašanju nekoliko zaustavimo. S tem se bomo sicer malce odmaknili od našega osnovnega vprašanja, toda upam, da ta odmik ne bo v škodo njegovemu nadaljnjemu razčiščevanju.

V odnosu do Plehanova mi gre za tisto, čemur Vidmar pravi »precizna pravičnost«, drugače rečeno, gre mi za pravilno oceno njegovega dela. Po mojem mnenju je marsikaj, kar je bilo v zadnjem času pri nas napisanega in rečenega o Plehanovu in o njegovem delu, v navzkrižju z dejanskim pomenom tega dela.

Ker imamo v našem primeru opravka s postavljanjem Plehanova proti Leninu, nas bo v zvezi z doslej rečenim vsekakor predvsem zanimalo, kakšno je bilo Leninovo razmerje do Plehanova, torej razmerje človeka, ki mu Vidmar sam priznava izredno visoko mero pravičnosti.

Nobenega dvoma ni, da med Leninom in Plehanovom so razlike, včasih celo precejšnje. Predvsem gre za razlike v politično-taktičnih vprašanjih, kjer je Lenin Plehanovu dostikrat in po vsej pravici očital pomanjkanje marksistične doslednosti in v tem smislu tudi pomanjkanje premočrtnosti. Med obema so takisto razlike v postavljanju in reševanju posameznih vprašanj iz dialektičnega in zgodovinskega materializma.¹ Prav tako drži, da so med Leninom in Plehanovom razlike, kar zadeva njune sodbe o posameznih pojavih v umetnosti in književnosti, recimo, prav v ocenah Tolstoja kot umetnika in misleca, njegovega mesta v zgodovini ruske družbene misli in ruske književnosti. Če bi se hoteli spuščati v podrobnosti, bi Plehanovu lahko očitali tudi nedognanosti v formulacijah, ki so časih v škodo pravilnemu razumevanju sicer v bistvu točne misli itd. Vendar pa bi bilo napak, če bi ob teh pomanjkljivostih Plehanova prezrli vse tisto, zaradi česar ga je Lenin zmerom zelo cenil: njegove velike zasluge za razvoj, ali bolje, za utrjevanje marksistične

¹ O tem vprašanju sem pisal v svojih predgovorih k slovenskemu prevodu Plehanova spisov o umetnosti in literaturi, k drugi slovenski izdaji njegovega dela »Osnovni problemi marksizma«, kakor tudi v svoji polemični razpravi »Še enkrat o naši kritiki« (gl. »Naša sodobnost«, 1954, str. 267).

družbene misli, za obrambo marksizma pred vsake vrste idejnimi nasprotniki.

V svojem članku »Marksizem in revizionizem«, ki ga je napisal leta 1908, poudarja Lenin, da je bil Plehanov »edini marksist v mednarodni socialni demokraciji, ki je s stališča doslednega dialektičnega materializma kritiziral neverjetne plitvosti, katere so v tem pogledu nacenčali revizionisti«. In pristavlja: »To je treba tem odločneje podčrtati, ker smo tudi dandanes priče poizkusom, vtihotapiti staro in reakcionarno filozofsko navlako pod zastavo kritike Plehanovljega taktičnega oportunitizma.«² Zadnja misel se mi zdi še prav posebno aktualna, ker je tudi dandanes boj proti Plehanovu dostikrat zvezan z bojem za »rehabilitacijo« raznih reakcionarnih filozofov, recimo, Schopenhauerja, Nietzscheja in podobnih.

Iste ali približno iste misli o Plehanovu najdemo večkrat tudi v Leninovem »Materializmu in empiriokriticizmu«.³

V svoji brošuri »Še enkrat o sindikatih«, ki je izšla leta 1921, torej že po smrti Plehanova, Lenin spet poudarja: »Zdi se mi primerno... opozoriti mlade člane partije, da *ne moreš* postati zaveden, *resničen* komunist, ne da bi preštudiral — zares *preštudiral* vse, kar je napisal Plehanov o filozofiji, zakaj to je najboljše v vsej mednarodni literaturi marksizma.«⁴

Tako je Lenin sodil o »preravnočrtnem« Plehanovu in o njegovem pomenu za marksistično filozofijo, kamor po vsej priliki spada tudi marksistična »filozofija umetnosti«. Lahko se s temi sodbami strinjamo, lahko se tudi ne strinjamo, vsekakor pa so pomembne za osvetlitev Leninovega odnosa do Plehanova kot misleca.

Josip Vidmar se spoprime s Plehanovom zaradi že omenjene ocene, ki jo je le-ta napisal ob izidu dveh ruskih prevodov Lansonove »Zgodovine francoske literature«, ali bolje, zaradi odlomka iz te ocene, ki se glasi: »Vsako literarno delo je izraz svojega časa. Njegovo vsebino in njegovo formo določajo okusi, navade in težnje tega časa, in čim večji

² Lenin, Izbrana dela, zv. I, str. 70.

³ Lenin, Materializem in empiriokriticizem, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1956, str. 11, 80—81, 84 itd.

⁴ Lenin, O sindikatih, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1950, str. 87. V pripombi pod črto dodaja Lenin na isti strani: »Ne moremo si kaj, da ne bi ob tej priliki izrekli želje, prvič, naj bi se v izdaji del Plehanova, ki sedaj izhajajo, zbrali in objavili vsi članki o filozofiji v posebnem zvezku ali zvezkih s čim podrobnejšim kazalom in podobnim. Kajti to mora priti v vrsto obveznih učbenikov marksizma. Drugič, delavska država bi morala od svojih profesorjev filozofije terjati, da poznajo Plehanova razlago marksistične filozofije in da znajo učencem to znanje razlagati.«

je pisatelj, tem močnejša in tem jasnejša je odvisnost značaja njegovih del od značaja njegovega časa; ali z drugimi besedami: tem manj je v njegovih delih tistega ‚presežka‘, ki bi lahko rekli o njem, da je ‚osebni presežek‘.⁵ Navajajoč ta odlomek, pristavlja Vidmar: »Kolikšen padec od Lenina do tod! Tu je ona plodna misel popolnoma pretirana, ker docela prezre umetniško vlogo osebnosti kot dialektičnega nasprotja družbi in družbenosti, prezre, če hočete, vso posebno naravo pisateljeve psiho-fiziološke narave, ki je nedvomno globoko udeležena v nastanku in v končni obliki dela.«

Čeprav gre dostikrat zares za dokajšen padec od Lenina do Plehanova, zlasti še, kadar primerjamo dve politično-taktični liniji v ruski revoluciji, ki sta zvezani s tema dvema imenoma, vendar nisem povsem prepričan, da v tem primeru dejansko gre za tolikšen padec.

Dopustimo, da bi Plehanov lahko svojo misel bolje izrazil in morda lahko tudi boljše utemeljil. Toda težko bi bilo pritegniti zaključku, da Plehanov docela prezira tisto, čemur Vidmar pravi »umetniška vloga osebnosti« ali »posebna narava pisateljeve psiho-fiziološke narave«. Plehanov nikjer ne prezira niti umetnikove osebnosti niti njene vloge in posebne narave. Zato gornji zaključek vsekakor ni utemeljen niti v navedenem odlomku, še manj v celotnem polemičnem pisanju Plehanova proti Lansonu in najmanj v njegovem pojmovanju vloge osebnosti v zgodovini, ki ji je posvetil eno izmed svojih najboljših razprav.

Že v začetku pričujočega spisa sem navedel mesto iz Plehanova ocene Lansonovega dela, ki dokazuje, da Plehanov postavlja problem tako, kakor ga je znanstveno sploh edino moči postaviti.

Za kaj pravzaprav Plehanovu v njegovi polemiki z Lansonom gre?

V tej polemiki gre Plehanovu predvsem za literarno zgodovino kot znanost in za jasno opredelitev njenega predmeta. Na glavno vprašanje, ki si ga postavlja, odgovarja: »Za zgodovino literature je važno, da nam razjasni, kako in zakaj je nastala, kako in zakaj je izginila francoska tragedija; vprašanje, zakaj je ‚Cida‘ napisal prav Corneille, ne pa kdo drug, pa za znanstveno razlaganje zgodovine literature sploh ni bistveno... Kaj smemo zahtevati od znanstvene razlage zgodovine literature? To, da nam pokaže tiste družbene pogoje, ki so opredelili to zgodovino.«⁶ Z drugimi besedami: kakor vsaka družbena veda, tako naj tudi literarna zgodovina na svojem področju odkriva zakone, ki obvladujejo slučaj, se pravi, odkriva naj tisto, kar je zgodovinsko nujno v

⁵ Plehanov, Umetnost in literatura, knjiga II, str. 415.

⁶ Istotam, str. 404—405.

slučajnem, obče v posamičnem in enkratnem, družbeno, občečloveško pomembno v osebnem, individualnem.

Po Plehanovu je to prvenstvena naloga literarne zgodovine, pri čemer nedvomno skupaj s svojim predhodnikom in oboževancem Belinskim *predpostavlja*, da vanjo, v literarno zgodovino, sodijo zgolj ustvarjalci in dela, ki so zdržali estetski razbor.⁷ Zavzema se za znanstveno, dialektično materialistično metodo v proučevanju literarnih pojavov. Znano je, da po tej metodi moramo pri proučevanju posameznih pojavov v duhovnem življenju človeštva iti od biti k zavesti, od družbene biti in zavesti k individualni, osebni biti in zavesti, ki zmerom *pričenjata* kot *post festum*, odtod pa k medsebojnemu učinkovanju družbenega in individualnega, k pomenu, ki ga imata individualna misel in dejanje za družbeno misel in dejanje, skratka, k človeško pomembnemu v individualni zavesti in v njenih filozofskih, znanstvenih, umetniških in drugih proizvodih. Približno taka je formula historičnega, zgodovinskega materializma, ki zajema dialektiko družbenega dogajanja z njeno *enotnostjo nasprotij* med občim in posamičnim, družbenim in individualnim, pri čemer je družbeno treba pojmovati v vsej njegovi konkretnosti razrednih in drugih odnosov med posameznimi človeškimi skupnostmi.

Ta formula niti najmanj ne prezira enkratne človeške osebnosti in posebne človekove individualne narave, čeprav se njeni privrženci v pojmovanju te narave dokaj ločijo od Vidmarja. Toda, o tem kasneje.

⁷ V. G. Belinski, Članki in eseji o književnosti, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1950, str. 454: »Če delo ne vzdrži estetske analize, tedaj že s tem samim ni vredno zgodovinske kritike; kajti če v umetniškem delu ni aktualne zgodovinske vsebine, če je bila v njem umetnost sama sebi smoter, — ima vendarle lahko vsaj neko enostransko, relativno vrednost; če pa delo, pa najsi je v njem živ sodoben interes, nima na sebi pečata ustvarjalnosti in svobodnega navdiha, tedaj v nobenem pogledu ne more imeti vrednosti in bo tudi njegova aktualnost sama — ker je po sili izražena v formi, ki nima nič skupnega z njo, — nesmiselna in abotna.« Stališče heglovca Belinskega je v bistvu sprejemljivo tudi kot odgovor na Vidmarjevo vprašanje: ali je umetnik velik, ker odraža bistvene strani zgodovinskega dogajanja, ali pa odraža bistvene strani tega dogajanja, ker je velik umetnik? Ni vsak, kdor odraža bistvene strani zgodovinskega dogajanja, že zategadelj velik umetnik. Bistvene strani zgodovinskega dogajanja se lahko izražajo tudi v delu velikega znanstvenika, velikega filozofa, velikega politika. Lahko je nekdo vse troje skupaj, ni pa zato še velik umetnik. Noben resnejši marksist, ki je kakor koli spravljal veličino umetnika v odvisnost od odražanja bistvenih strani zgodovinskega dogajanja, ni nikoli pozabil poudariti dejstva, da je velik samo tisti umetnik, ki bistvene strani zgodovinskega dogajanja odraža in izraža *s specifično umetniškimi sredstvi in z ustrezno umetniško ustvarjalno močjo*. Na to okolnost je Vidmar pozabil, ko je »preveč premočrtnim marksistom« pripisal enostranski odgovor na svoje vprašanje.

Plehanov tako imenovanega osebnega presežka ne zanikuje, niti ga ne prezira, marveč predvsem trdi *dojce*.

Prvič, on trdi in dokazuje, da subjektivistična literarna zgodovina dostikrat proglašča za »osebni presežek« marsikaj, kar dejansko gre na rovaš družbenega okolja in njegovih zgodovinsko konkretnih posebnosti ter je zategadelj znanstveno *povsem* ugotovljivo. S tem taka literarna zgodovina že naprej odteguje znanosti ogromno področje človekove dejavnosti in ga prepušča bolj ali manj nebrzdani špekulaciji, ki dostikrat vodi naravnost v mistiko »božjega navdiha«. Zakaj subjektivistični literarni zgodovini »osebni presežek« ni le nekaj, kar se izmika znanstvenemu raziskavanju, marveč je »osebni presežek« zanjo zmerom skrivnostna, načelno *nespoznavna* »stvar kot taka«, Ding an sich.

Drugič, Plehanov trdi, da raziskovanje vseh okoliščin in pogojev, ki opredeljujejo razvoj umetnikove osebnosti in ki so izrazit *element slučajnega v nujnem* zgodovinskem dogajanju, za literarno zgodovino ni *bistvenega* pomena. Po njegovem mnenju, ki smo ga že omenili, znanost praktično nikdar ne more naštetih vseh teh okoliščin in pogojev ter potemtakem nikdar ne more v celoti dognati umetnikove osebnosti v njeni konkretni enkratnosti. To pa niti njemu niti kateremu koli drugemu marksistu ne pomeni, da so te okoliščine in pogoji načelno *nespoznavni*, nedostopni znanstvenemu raziskavanju. Z drugimi besedami, Plehanovu in drugim marksistom je povsem tuja misel, da mora znanost tu kapitulirati ter poklicati na pomoč iracionalni »element svobode«. Če Plehanov pravi, da *prodiranje v okoliščine in pogoje umetnikovega življenja*, zlasti njegovega privatnega življenja, ni bistveno za literarno zgodovino, s tem nikakor noče reči, naj se literarna zgodovina z njim sploh ne bavi. Reči hoče le to, *naj se ne izgublja* v njem. S tem tudi ne želi podcenjevati drugih ved, recimo, fiziologije in psihologije, ki se predvsem bavijo z asimptotičnim prodiranjem v okoliščine in pogoje, od katerih je odvisna umetnikova in sploh človekova ustvarjalna moč.

V zvezi s tem je treba poudariti, da je med zaslugami, ki jih imata moderna fiziologija višje živčne dejavnosti in materialistična psihologija (pri čemer je tudi Freudu in Adlerju treba priznati, kar jima gre, ter njune *znanstvene* izsledke ločiti od njunih nevzdržnih *filozofskih* zaključkov, katerih se zlasti oprijema sodobna iracionalistična filozofija), ena izmed najvažnejših ta, da sta razbili staro idealistično predstavo o brezvzročnosti slučajnega kot *objektivne* kategorije življenja.

V Plehanovljem pojmovanju nalog, ki naj jih predvsem ima literarna zgodovina, se mi dve stvari vidita zlasti važni in še danes sila aktualni.

Nastopajoč proti iracionalnem »elementu svobode« se Plehanov bori za znanstvenost literarne zgodovine in proti temu, da bi vanjo vnašali subjektivizem in fideizem reakcionarne buržoazne filozofije. Zato ni bil in tudi danes ni posebno po godu ljudem, ki se najrajši ukvarjajo prav s takim, nič kaj zavidanja vrednim početjem. Njegova zavzetost za znanstvenost literarne zgodovine je hkrati eden izmed razlogov, zakaj Plehanov ni nikoli užival posebnega ugleda med tistimi literarnimi zgodovinarji in teoretiki, ki so važno misel klasikov marksizma o »partijnosti« znanosti in umetnosti izprevrgli v goli pragmatizem.

Po drugi plati Plehanov s svojo mislijo, da raziskovanje okoliščin in pogojev, ki določajo umetniškovo enkratno osebnost, ni bistvenega pomena za znanstveno literarno zgodovino, izraža svoje odklonilno stališče do dlakocepskega in časih kar neokusnega, za znanost pa vsekakor zmerom, dokaj brezpomembnega stikanja za podrobnostmi iz umetnikovega življenja, vse do njegovih zadnjih in najprivatnejših intimnosti. Drugače rečeno, Plehanov se s tem zoperstavlja tistemu brezplodnemu početju, ki se še dandanes rado vsiljuje kot »najsodobnejša« in »najmodernejša« metoda v literarni zgodovini, dejansko pa predstavlja zgolj zadnjo skrajnost pozitivistično-naturalistične šole, ki se nujno preliva v prazno subjektivistično psihologiziranje.

Kakor mnogi drugi spisi Plehanova, tako je tudi njegova ocena Lansonovega dela važen prispevek k metodologiji znanstvene literarne zgodovine. Mnenja sem, da je v postavljanju in reševanju konkretnih vprašanj literarne zgodovine bolj dialektik kakor pa v svojem razpravljanju o filozofiji v ožjem smislu.

Kar zadeva vprašanja literarne zgodovine, teorije in kritike, med Vidmarjem in Plehanovom vsekakor ne gre zgolj za nesporazume, marveč za globlja, načelna nesoglasja. Z vsó upravičenostjo pa dvomim, če to velja tudi za razmerje med Leninom in Plehanovom.

S tem da nastopa proti vnašanju iracionalnega »elementa svobode« v razpravljanje o literarnih vprašanjih, Plehanov v bistvu brani *dialektično* materialistično pojmovanje razmerja med »stvarjo kot tako« in »stvarjo za nas«, med bistvom in pojavom, med nujnostjo in svobodo in med slučajnostjo in nujnostjo. Ker bi obširnejše razpravljanje o vseh teh vprašanjih preseglo okvire mojega spisa in se utegnulo izprevreči v razlaganje marksistične gnoseologije, naj le poudarim, da v tem pogledu ne vidim nobene načelne razlike med izvajanji Plehanova in med zadevnimi Leninovimi postavkami v »Materializmu in empiriokriticizmu«. ⁸

⁸ Prim. Lenin, Materializem in empiriokriticizem, str. 102 in 121: »Med pojavom in stvarjo samo na sebi ni in ne more biti prav nobene načelne raz-

Prav tako v pisanju Plehanova o velikem umetniku in njegovem »osebnem presežku« ne vidim globokega padca »od Lenina do tod«. Po mojem mnenju se misel Plehanova o tem, da je odvisnost značaja pisateljevih del od značaja njegovega časa *tem močnejša in tem jasnejša, čim večji je pisatelj*, precej sklada z Leninovo mislijo, da resnično velik umetnik mora v svojih delih odražati vsaj nekaj bistvenega v družbenem dogajanju svoje dobe. In mar je Plehanova pojmovanje »osebnega presežka« zares tako tuje Leninovemu pojmovanju protislavij v Tolstojevih nazorih, o katerih pravi Lenin, da niso samo protislavja njegove osebne misli, marveč so *odraz zamotanih, protislavnih pogojev, socialnih vplivov, zgodovinskih tradicij, ki so opredeljevali psihologijo raznih razredov in raznih slojev ruske družbe v njegovem času?* Ta odraz je Lenina *predvsem* zanimal, tako da je, kakor pravilno pripominja Lunačarski, v svojih člankih o Tolstoju pravzaprav šel mimo tega umetnika kot osebnosti, mimo njegovega genija, ki ga kratkomalo predpostavlja in ga zgolj ugotavlja.⁹

In menda ne bo noben marksist zanikal, da so misli, izražene v teh člankih, neogiben uvod v sleherno *znanstveno* razpravljanje o Tolstoju, o njegovem delu in o njegovem mestu v zgodovini ruske književnosti.

Kakor je nespametno tajiti razlike v veličini njunih genijev, prav tako je brezplodno iskati razlike v pogledih Lenina in Plehanova, kar zadeva velikega umetnika in njegov čas. *Za oba je velik umetnik samo-svoj odraz in hkrati izraz svojega časa, ki je v njem vsaj z nekaterimi svojimi najbistvenejšimi problemi in težnjami. Kolikor večji je umetnik, toliko manj je zgolj izraz sebe samega, toliko močnejše je v njem in njegovem delu pričujoč njegov čas v vsej svoji razsežnosti ter povezanosti s preteklostjo in bodočnostjo.* Skratka, obema, Leninu in Plehanovu je bila kot marksistoma blizu misel pesnika »Krotkih ksenij«:

»Wer in der Weltgeschichte lebt,
Dem Augenblick sollt' er sich richten?
Wer in die Zeiten schaut und strebt,
Nur der ist wert, zu sprechen und zu dichten.«¹⁰

(Se nadaljuje) 779

like. Razlika je samo med tem, kar poznamo in tem, česar še ne poznamo... Vsaka skrivnostna, zapletena in izumetničena razlika med pojavom in stvarjo samo na sebi je skoz in skoz filozofski nesmisel.« Kar zadeva dialektično materialistično pojmovanje ostalih omenjenih problemov, bi opozoril na Engelsova dela »Anti-Dühring«, »Dialektika prirode« in »Ludvik Feuerbach«.

⁹ A. V. Lunačarski, Dostojevski kot mislec in umetnik, v zborniku »Dostojevski v ruski kritiki«, Moskva 1956, str. 436.

¹⁰ J. W. Goethe: »Kdor živi v svetovni zgodovini, / se naj mar ravna po trenutku? / Kdor v čase zre in stremi, / le ta je vreden, da govori in pesni.«

UMETNOST IN MISELNOST

Boris Zihlerl

(Nadaljevanje) ✓

III

Prav ob koncu svojih zapiskov »Iz dnevnika«, ki so predmet našega razpravljanja, se je Josip Vidmar zadržal pri pomenku, ki sta ga Lenin in Gorki imela o Tolstojju. Lenin je ob tej priliki ves očaran govoril o lovskem prizoru v romanu »Vojna in mir«, iznova poudarjajoč, da sta Tolstojjev »kmečki glas« in njegovo »kmečko mišljenje« vredna še prav posebnega občudovanja.

Na podlagi tega pomenka napravi Vidmar tale zaključek:

»Tu Lenin sicer na poseben način znova poudarja in povzdiguje tisti del Tolstojeve osebnosti, ki je njegovemu delu dala značaj odraza ogromnega družbenega kolektiva. Toda brati je nameraval njegov opis lova. Zaradi Tolstojevega kmečkenga glasu? Ali zaradi magije njegovega umetništva, zaradi preživljanja nekega prizora, predstavljenega s tako prvobitnostjo in svežostjo, da učinkuje kakor osvežilna kopel v vreleu prvobitnega življenja samega. Čar takih osvežitev je dragocenost umetnosti, je eden izmed trajnih občutkov človeštva. To je prava narava te prelepe stvari v človeškem svetu, ki ni razložljiva ne z nazeri umetnikov ne z mislijo, da je umetnost odraz časa, ne s tezo, da je njen produkt. Po vseh teh in drugih razlagah njenega bistva ostane njen čar nerazložen in nedoumljiv, da zmeraj znova vabi duha k ugibanju in razmišljanju o njegovi edinstveni bitnosti.«

Kar zadeva prvi del Vidmarjevega zaključka, mu ne bi bilo kaj oporekati. Razlago za posebni čar prave umetnine je nedvomno treba iskati v posebnosti umetnikovega posla, ki je v tem, da nam *bistvene in vobče človeško pomembne manifestacije življenja predstavlja v njihovi pristni, neposredni ali »prvobitni« obliki*, v čutno-nazornih podobah. V tej živi dialektični enotnosti bistva in pojava, v tem »mišljenju v podobah«, zaradi katerega se umetnik predvsem loči od znanstvenika in filozofa, je po vsej priliki glavni čar umetnosti. In kolikor večje so umetnikove ustvarjalne moči, toliko večji je ta čar.

Ali, kakor pravi Krleža: »da so lepote najintenzivnejše in najdovršenejše razodetje stvarnosti, to mora biti alfa vsake materialistično eksaktne estetike«. ¹

¹ M. Krleža, Predgovor »Podravskega motivima« Krste Hegedušića, Hrvatska književna kritika, zv. VI, izd. Matica Hrvatska, Zagreb 1953, str. 29. V tej

Drugi del zaključka je pravzaprav anticipiran že v misli, ki jo je Vidmar v istem sestavku zapisal nekoliko prej: da je Leninova sodba o genialnosti Tolstojeve umetnosti »pridobljena po neznani, instinktivni poti«.²

Med prvim in drugim delom zaključka vidim neko navzkrižje.

zvezi naj se mimogrede dotaknem polemичne razprave »Problemi marksistične estetike« (Beseda 1954, št. 6—7, dve poglavji objavljeni tudi v beograjskem Delu 1956, št. 1—2), v kateri skuša Janko Kos dokazati, da opredelitve lepega v umetnosti kot dovršenega čutno-nazornega odražanja narave, življenja, ne morejo biti alfa materialistične estetike, češ da se za terminom »narava« in »življenje« v mnogih primerih skrivata zgolj idealistično pojmovana narava in idealistično razumljeno življenje. Zategadelj tudi Diderotova opredelitev lepega v umetnosti kot skladnosti podobe s predmetom ne more veljati za osnovno načelo, za prvo osnovo estetike, ki hoče biti materialistična, znanstvena. Ta svoj zaključek utemeljuje Kos s tem, da Diderot predmeta umetnosti, se pravi, stvarnosti, predvsem družbene stvarnosti, ni pojmoval materialistično, ali vsaj ne povsem materialistično, marveč dokaj idealistično, prav tako kakor vsi drugi predstavniki francoskega materializma 18. stoletja. Mislim, da Kosov zaključek ni posebno prepričljiv, predvsem zato ne, ker meša dvoje: načelno materialistično stališče in stopnjo obvladanja stvarnosti po človekovi misli. Ne glede na to, ali je bilo Diderotovo pojmovanje predmeta umetnosti docela materialistično ali ne, ne glede na to, koliko je bilo v njem dialektike in koliko je ni bilo, je njegova opredelitev lepega in primerjava lepote v umetnosti z resnico v filozofiji neločljivo povezana z njegovim *načelno materialističnim* pojmovanjem stvarnosti, z njegovo materialistično teorijo odražanja. Zategadelj noben količkaj dosleden idealist ne bi mogel te opredelitve formulirati tako kakor jo najdemo zapisano v tretjem razgovoru o »Nezakonskem sinu«. Če bi obveljali Kosovi ugovori, ki jih ne morem imenovati drugače kakor sofizme, bi morali iz seznama materialistov izbrisati vse mislece, ki so sicer brez pridržka priznavali primarnost materije in sekundarnost mišljenja, niso se pa v svojem pojmovanju materije, biti, zlasti ne družbene biti, povzpeli do sodobnih, dialektično materialističnih naziranj, ostajajoč v marsičem na idealističnih pozicijah. V vsem svojem spisu, ki predstavlja nadaljevanje polemike, začete s člankom »Boris Zihelr in naša kritika«, se Janko Kos pravzaprav vojskuje s svojo lastno oceno Diderotove opredelitve lepega, ki jo je dal v svojem sestavku »O sodobnih problemih v literarni kritiki« (Novi svet 1952, str. 843), kjer pravi, da Diderot »v bistvu uporablja stare, naivnorealistične fraze, ki so jih ponavljala stoletja«, da pa je vendar »v njegovih besedah razmerje med podobo in predmetom dovolj točno opredeljeno kot osnovno načelo estetike«. V svojem sestavku »Še enkrat o naši kritiki« (Naša sodobnost 1954, str. 265) sem njegovo oceno Diderotovega »naivnega realizma« kot osnovnega načela estetike sprejel, ker sem jo imel in jo imam za pravilno in ker po mojem mnenju tudi v estetiki velja Leninova postavka, da »naivni realizem« predstavlja *osnovo* sleherne materialistične spoznavne teorije (prim. Materializem in empiriokriticizem, str. 64).

² Leninovo ponovno prebiranje lovskega prizora iz »Vojne in miru« se bo morda pokazalo manj slučajno in njegova očaranost nad njim manj skrivnostna, če omenimo, da je bil Lenin tudi sam navdušen lovec.

V prvem delu nam pisec pravzaprav že pove, da je čar umetnosti treba iskati v pristnem, »prvobitnem« predstavljanju življenja, kar pomeni, da je treba za izhodišče slehernega *plodnega* »ugibanja in razmišljanja o njegovi edinstveni bitnosti« vzeti tisto, kar Lenin imenuje »teorijo odražanja«. V drugem delu pa prične požigati mostove, ki *vodijo* k plodnemu razmišljanju o teh rečeh, zadovoljujoč se z ugotovitvijo, da čar umetnosti ostaja nerazložen in nedoumljiv.

Vir tega navzkrižja je treba iskati v Vidmarjevi filozofiji umetnosti, ki je v večji ali manjši meri pričujoča v vseh njegovih literarnokritičnih spisih, zlasti pa v njegovih razmišljanjih o umetnosti in umetnikih. Pri tej filozofiji se hočem malce zadržati, ker po mojem mnenju predstavlja hkrati tudi izhodišče Vidmarjevih nesporazumov z Leninom, Plehanovom in z drugimi pisci, ki so morda kdaj preveč, kdaj premalo »premočrtni«, vsekakor pa skušajo biti kolikor moči dosledni marksisti.

Kakor sem že uvodoma dejal, je Josip Vidmar razmerju med miselnostjo in umetnostjo že pred vojno posvetil nekaj svojih polemičnih spisov. Prav v zvezi s tem problemom in prav v teh spisih, ki so po vojni večidel izšli v ponatisu,³ je hkrati v najbolj zgoščeni obliki razvil svojo filozofijo umetnosti. Njene glavne postavke bom skušal posneti koliko moči zvesto in skladno, navajajoč jih povečini z Vidmarjevimi lastnimi besedami.

V svojem razmotrivanju o razmerju med umetnostjo in miselnostjo loči Vidmar dvoje: zavedni svetovni nazor in »nezavedni« ali dejanski odnos osebnosti do sveta.⁴ Svetovni nazor je »miselna podoba sveta, ki nastane v človeku ob sodelovanju mnogih nagonov, izmed katerih je navadno pač najmočnejši nagon samoohrane in samoopravičevanja poleg ostalih, kakor so: spoznavni, etični in erotični itd. vse do moči, ki jo predstavlja umstvena sposobnost in ki je z njo človek tako nenako obdarovan... Le v redkih primerih nastane nazor popolnoma svobodno in brez pritiska samo iz delavnosti spoznavnega nagona. Toda le tak nazor bi nudil tudi neposredno resnično podobo človečnosti, iz katere je nastal.«⁵ Prav zato je »bolj dragocen kot vsak nazor stik z lastno podzavestno naravo, ki tudi res često hodi svoja pota brez ozira na nazor, brez ozira na zavestno prizadevanje in ki neprestano sili zavest k novemu prikrajanju npravne misli... Le neprestano prikrajanje moralne misli po navodilih podzavesti lahko privede končno

³ Gl. Josip Vidmar, *Meditacije*, izdala Državna založba Slovenije, Ljubljana 1954.

⁴ *Meditacije*, str. 200.

⁵ *Istotam*, str. 201–202.

do nazora, ki bi bil resničen in veren izraz osebnosti, za katero gre.«⁶ In dalje: »Spremembe v podzavestnih osnovah človeštva, ki se vrše v času in ki označujejo posamezne dobe, so pogonska sila, ki preobraža i umetnostne stile i svetovne nazore celot. Izhodišče je v njih, ne pa v nazoru.«⁷

Na podlagi vsega tega prihaja Vidmar do zaključka, da »ne more biti nazor, ki je nezanesljiv izraz osebnosti in ki je navadno samo začasno pomagalo, ustvarjeno iz take ali drugačne potrebe podzavestne narave, ne bistvena komponenta umetniške tvornosti ne tista dragocenost, ki jo imamo od umetnosti pričakovati.«⁸ Še več, »vsak zavedni, zlasti pa vsak v sistem urejeni, in to ne le krščanski svetovni nazor je v umetnosti nevažen, da, umetniški svobodi nevaren, ker posega v ustvarjanje, se pravi, ker se vriva med tvorca in življenje ter mu ne dopušča sproščene, neposredne in tistega edinstvenega gledanja, v katerem se umetniška osebnost izživlja popolnoma v smislu svoje apriorne urejenosti.«⁹ Umetnost je izraz *dejanskega* odnosa osebnosti do sveta, ki izvira iz človekove podzavestne narave, skratka, »umetnost je izražanje apriorne narave.«¹⁰ In dalje: »Umetnik skriva svoje konkretno življenje, svojo etiko, svojo religijo, svoja miselna dognanja in daje prosto pot vrojenemu etosu, svoji religioznosti, čustvenosti, spoznavni in miselni volji in moči, katerih svojevrstna spletenost predstavlja ‚božjo misel‘, ki je v njem.«¹¹

Možno je samo dvojje: »Ali izpovedovati naravo in biti umetnik, ali slediti in kot najvažnejše priznati ‚resnico‘ in biti nekaj, kar je umetništvu tuje. Eno ali drugo. Ali kristjan ali umetnik, pa tudi: ali ničejanec ali umetnik, ali marksist ali umetnik itd. Ali priznati za najvažnejše v sebi tisto, kar je ustvarjeno, zamislek človečnosti, ki je v tebi, ali pa biti vernik svoje resnice, kot najvažnejšega in najsvetejšega v življenju. Ali verovati v nedvomno resnično ‚božjo misel‘, ki jo čutiš v sebi in ki živi in se manifestira v tvojem jazu, in jo izražati, ali pa verovati v eno izmed mnogoterih ‚božjih razodetij‘ in se odreči dejanskemu občevanju z izvorom vsega preko globin svoje osebnosti.«¹²

Ker vsi ti odlomki pripadajo Vidmarjevim spisom iz predvojnne dobe, je prav, če jim dodamo še odlomek iz uvoda k »Meditacijam«,

⁶ Istotam, str. 204.

⁷ Istotam, str. 211—212.

⁸ Istotam, str. 206.

⁹ Istotam, str. 214.

¹⁰ Istotam, str. 224.

¹¹ Istotam, str. 218.

¹² Istotam, str. 222.

ki ga je namenil povojnemu bralcu svojih predvojnih spisov: »K bistvenemu problemu teh sestavkov imam danes pripomniti samo to, da so formulacije v njih polemično priostrene in da je njih razpravljanje strogo omejeno na predstavo o čistem umetništvu, o mediju tedaj, ki edini daje literarnim delom značaj in pomen umetnin. Ta medij se pri izvajanju umetniške prakse sicer nikjer ne pojavlja v popolnoma čisti obliki, marveč je zmeraj v zvezi s celoto tvorčeve osebnosti, h kateri spada — pri eni bolj, pri drugi manj izrazito — tudi svetovni nazor. Toda analiza odnosov med čistim umetniškim medijem in nazorom je imela in ima namen opozoriti, da je v umetnosti sleherni nazor samo primes in da je tedaj samo v tem smislu mogoče govoriti o katoliških ali krščanskih ali marksističnih ali kakor koli po svetovnih nazorih opredeljivih umetninah in umetnikih.«¹³

Toliko o Vidmarjevi filozofiji umetnosti.

Josipu Vidmarju nedvomno gre vse priznanje kot literarnemu kritiku izrednih kvaliteta, ki je pri nas ta odgovorni družbeni posel dvignil na raven, ustrezajočo zares kulturnemu narodu. Njegove ocene posameznih del iz domače in svetovne književnosti, zlasti tiste, ki jih je po vojni zbral v zbirki »Literarne kritike«, vsekakor sodijo med najboljše proizvode te vrste na Slovenskem.

Toda, če sem prepričan, da vsak slovenski marksist mora in bo zmerom moral priznavati Vidmarjeve zasluge za slovensko literarno kritiko, pa hkrati menim, da mu lahko le s precejšnjimi pridržki sledi po njegovi filozofiji umetnosti. Vsaj jaz imam v tem pogledu tri glavne pridržke, zvezane s tremi glavnimi vprašanji: *prvič* z vprašanjem umetnikove in sploh človekove »apriorne narave«, *drugič* z našim osrednjim vprašanjem, z vprašanjem umetnikovega nazora in nje-

¹³ Istotam, str. 7—8. Vtis imam, da uvod k »Meditacijam« pomeni korak nazaj v primeri s predgovorom k zbirki »Literarne kritike«, ki je izšla nekaj let prej. Ta predgovor vsebuje med drugim tudi marsikatero pogumne samopovedi, ki v precejšnji meri lajšajo pravilno razumevanje Vidmarjevega predvojnega dela. Ob ponovnem prebiranju njegovih lastnih predvojnih del ga predvsem moti »neprečiščeno prepletanje trezne stvarnosti z idealističnimi in celo spiritualističnimi pojmi«. In pravi: »Ta neprečiščenost besedila je kratko malo izraz svetovno nazorske neodločnosti, ki je nam intelektualcem prijala, ker nam je dajala pravico do vsakršnih lepoumniško filozofskih kombinacij in špekulacij... Pri tem pa si ni nobeden izmed nas svobodoumnikov nikdar odločno zastavil osnovnega nazorskega vprašanja z vso ostrino. Ljubši sta nam bili neopredeljenost in nejasnost, ki sta nam dopuščali vse; se pravi, ljubša nam je bila anarhičnost, zaradi katere smo bili kakor zastave v vetru odvisni od sleherne sapice v svetu misli, pri čemer pa smo imeli estetsko zavest, da smo svobodni« (»Literarne kritike«, izd. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1951, str. 10—11).

govega pomena v umetnosti, in *tretjič* z vprašanjem resnice in neresnice svetovnega nazora.

Kolikor moči na kratko bom skušal obrazložiti, v čem vidim spornost, v čem pa tudi racionalno jedro Vidmarjevih postavk, zadevajočih ta tri glavna vprašanja.

Zaustavimo se najprej pri prvem vprašanju, pri vprašanju »apriorne narave«.

Vidmar v svojih polemikah s katoliškimi filozofi in literarnimi teoretiki ter kritiki povsem upravičeno zavrača njihove postavke, po katerih naj bi krščanstvo človeku lahko bilo in tudi je apriorna narava.¹⁴ Povsem jasno je, da niti krščanstvo niti kateri koli drug svetovni nazor človeku ne more biti apriorna narava. Vendar pa dvomim v učinkovitost Vidmarjevega zavračanja, če postavkam teologov sam postavlja nasproti postavke, v katerih se, recimo, etos pojavlja kot nekaj vrojenega in je takisto tudi religioznost kot nekaj apriorno danega vključena v »osnovni in usodni načrt umetnikove lastne osebnosti«.¹⁵

Kaj je »apriorna narava« in ali je moči govoriti o vrojenem etosu, o vrojeni religioznosti itd.?

Če pod človekovo apriorno naravo pojmujeemo njegovo vrojeno naravo, ki mu je dana, preden prične nanj učinkovati družbeno okolje in usmerjati njegov razvoj, tedaj je treba reči, da kot tako poznamo zgolj celoto človekovih življenjskih moči, nagonov, instinktov, zmožnosti in darov, ki so neposredno odvisni od posameznikove nevro-fiziološke narave, od njene konkretne, enkratne urejenosti. Tako znani ruski fiziolog I. P. Pavlov trdi, da ima umetnikova sposobnost neposrednega dojetanja in pooblikovanja stvarnosti v čutno-nazornih podobah svojo nevrofiziološko podlago v posebni razvitosti tako imenovanega prvega signalnega sistema v človekovi možganski skorji.¹⁶ Vse to pa so zgolj *pogoji*, so *možnosti*, in sicer *mnogotere* možnosti *dejanske* narave človeškega individua, kakršna se razodeva v vsem njegovem *praktičnem* odnosu do sveta. Prehod možnosti v resničnost pa leži onstran apriornega, vrojenega. To je stvar človekovega razvoja kot *družbenega* bitja, zakaj samo kot tako bitje človek postane in je človek.

Marx je napisal v svojem »Kapitalu« pomembno misel, da človek, učinkujoč na naravo izven sebe, hkrati *izpreminja tudi svojo lastno*

¹⁴ Istotam, str. 224.

¹⁵ Istotam, str. 218.

¹⁶ I. P. Pavlov, Izbrana dela, Moskva 1949, str. 505—508.

naravo, razvija možnosti, ki dremljejo v njej, ter igro njenih moči podreja svoji lastni oblasti.¹⁷ Kakor je ves človekov razvoj neskončen boj za obvladanje nemisleče narave po misleči, tako je ta razvoj hkrati takisto neskončen boj za obvladanje človekove fiziološke narave po njegovi družbeni ali, kar je v bistvu isto, po njegovi moralni naravi. V tem boju je na strani človeškega v človeku stala vsa velika umetnost, ki je zmerom globoko humanistična. Zato so toliko manj sprejemljive razne »sodobne« estetske teorije, ki skušajo predvsem to področje odtegniti družbenemu človeku in njegovi zavesti ter proizvode umetnosti ne le pripisati, marveč jih v umetniški praksi tudi dejansko podrediti slepi igri »podzavestnih sil«.

Toda, vrnimo se k stvari.

Z vidikov Marxovega dialektičnega pojmovanja človeške narave je treba presoјati tudi njegovo postavko, ki smo jo omenili že v začetku našega razpravljanja in po kateri je umetnina proizvod udejstvovanja umetnikove narave. Hočem reči, da Marx konkretne, v svojevrstni prepletenosti njenih pogojev in vzrokov *enkratne* umetnikove narave nikakor ni pojmoval kot nekaj izvendružbenega, apriornega. Na njeno udejstvovanje je gledal kot na *ostvarjevanje* vrojenih *možnosti*, se pravi, kot na uveljavljanje sposobnosti, pridobljenih na temelju vrojene darovitosti, toda v konkretnih družbenih okoliščinah individualnega razvoja.

V tem pogledu so zlasti pomembne njegove misli, zapisane v »Nemški ideologiji«, v tem najzrelejšem proizvodu iz razdobja »mladega Marxa«.

Govoreč o tem, da v komunistični družbi sicer ne bo vsak Rafael Santi, da pa se bo vsak, ki bo v sebi imel Rafaela, lahko neovirano izoblikoval, Marx pristavlja: »Kar je pogajalo Rafaela kakor vsakega drugega umetnika je bil tehnični napredek umetnosti, ki je bil dosežen pred njim, organizacija družbe in delitev dela v njegovem kraju, končno delitev dela v vseh deželah, s katerimi je bil njegov kraj v zvezi. Ali bo individuuum, kakšen je bil Rafael, svoj talent razvil, to je v celoti odvisno od povpraševanja, ki je spet odvisno od delitve dela in od odtod izvirajočih kulturnih razmer ljudi... Izključna koncentracija umetniškega talenta v posameznikih in njegova, s tem zvezana zadušitev v širokih množicah je posledica delitve dela.«¹⁸

Marxova misel, h katere zadnjemu delu se bomo še vrnili, se sklada s kasneje zapisano mislijo Plehanova, da »osebne presežke« ne gre

¹⁷ K. Marx, Kapital, izd. Kulture v Beogradu 1947, zv. I, str. 127.

¹⁸ Marx-Engels, Die deutsche Ideologie, Berlin 1932, str. 372—373.

pretiravati s podcenjevanjem družbenega vpliva in da prav tako ne gre fetišizirati vrojenega nasproti pridobljenemu, se pravi, nasproti sposobnostim, ki jih konkretna in pomembna ustvarjajoča osebnost ni mogla doseči drugače, kakor udeležujejo se kot *družbeni* človek. Ne da bi poznal pravkar navedeno Marxovo stališče iz »Nemške ideologije«, katere rokopis je bil prvič v celoti objavljen šele leta 1932, je Plehanov v svoji razpravi »K vprašanju o vlogi osebnosti v zgodovini« zapisal: »Talenti se pojavijo povsod in zmerom tam, kjer in kadar obstajajo družbeni pogoji, ki so ugodni za njihov razvoj. To pomeni, da je vsak talent, ki se je *resnično pojavil*, to je vsak talent, ki je postal *družbena sila*, plod *družbenih odnosov*.«¹⁹

To pomeni, da v takih in podobnih vprašanjih ne le da ni *bistvenjših* razlik med Leninom in Plehanovom, marveč bi jih zastonj iskali tudi med tema dvema in Marxom ali Engelom. Pristavil bi še, da ima v tem pogledu Marxova in drugih klasičnih marksističnih piscev misel vredno predhodnico v misli Goetheja. Pri njem se bom nekoliko zaustavil predvsem zategadelj, ker ga tudi Josip Vidmar zelo pogosto navaja in po vsej pravici visoko ceni, čeprav imam vtis, da ga ne navaja zmerom z dovolj kritičnim razlikovanjem med genialnim mislecem in nemškim filistrom, ki se dostikrat borita v tem sicer tako čudovitem dialektiku.²⁰

Goethe se k pravkar obravnavanemu problemu dostikrat vrača.

Najbolj znana so v tem pogledu nekatera mesta iz njegovih razgovorov z Eckermannom odnosno s Soretom, kjer pravi: »Ljudje vedno govore o originalnosti, a kaj naj se to pravi! Brž ko se rodimo, prične svet vplivati na nas, in to se nadaljuje do konca. In sploh, kaj pa pravzaprav lahko imenujemo svojo last razen energije, moči, hotenja!...

¹⁹ Plehanov, O materialističnem pojmovanju zgodovine, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1946, str. 62.

²⁰ H Goetheju se vračam navzlic Sveti Lukiću, ki je dobršen del svojega članka »Estetika?«, objavljenega v »Delu«, letnik 1956, št. 1—2, posvetil kritiki mojega plemičnega spisa »Še enkrat o naši kritiki« in se posebej zaustavil ob mojem sklicevanju na Goetheja. Ko sem Lukićev članek pričel prebirati, se mi je zazdelo, da bi nemara kazalo z njegovim piscem nekoliko več razpravljati o marksizmu kot celovitem znanstvenem nazoru, o dialektičnem osvajanju stvarnosti in še o marsičem. Toda, prebirajoč članek, sem prišel do tja, kjer Lukić pravi: »Na tem mestu se Ziherl sklicuje na Goetheja; Timofejev prav tako navaja slične izjave umetnikov samih. Toda znana stvar je, da so umetniki, če ne največji mistifikatorji, pa vsaj prav takšni ignoranti psihologije ustvarjanja.« Po tem sem opustil svojo namero in tudi nehal brati: kaj bom jaz, navaden smrtnik, če se je Goethe tako slabo odrezal in ostal kratkomalo »ignorant psihologije ustvarjanja!«

V bistvu pa smo vsi kolektivna bitja, naj mislimo o tem, kar hočemo. Kajti kako malo smo in imamo, kar lahko imenujemo svojo last v najčistejšem smislu! Vsi moramo sprejemati in se učiti, tako od tistih, ki so bili pred nami, kakor od tistih, ki so z nami. Tudi največji genij ne bi prišel daleč, če bi se imel za vse zahvaliti svoji lastni notranjosti. Tega pa mnogi zelo dobri ljudje ne razumejo in s svojimi sanjami o originalnosti pol življenja tavajo v temi.«²¹

O *družbenih* pogojih, potrebnih za uveljavljenje umetnikovega talenta, pravi Goethe: »Ni dovolj, da imamo talent, več je treba, da bi postali pametni; treba je tudi živeti v velikih okoliščinah, imeti priložnost pogledati igrajočim figuram časa v karte, in treba je, da sami igramo zraven z dobičkom in izgubo.«²² In posebej o Rafaelu ter o pogojih njegovega razvoja pravi v svojem spisu »Philostrats Gemälde und Antik und Modern«: »Ta, ki je bil rojen z najsrečnejšim naturelom, je zrasel v času, ko so umetnosti posvečali pošteno skrb, pozornost, trud in zvestobo. Starejši mojstri so mladeniča pripeljali do praga in treba mu je bilo samo nogo dvigniti, da je stopil v svetišče.«²³ Ob primerjavi te njegove misli z Marxovo se zdi, kakor da jo je Marx le do kraja izrekel.

Po Goethejevem mnenju je samo o povsem zabitem in slabem umetniku (von einem durchaus verrückten und fehlerhaften Künstler) moči reči, da ima vse iz sebe samega.²⁴

Prvega in del drugega izmed navedenih odlomkov iz Eckermannovih razgovorov z Goethejem navaja v svojih »Jubilejnih meditacijah« tudi Josip Vidmar. Vendar pa vsem takim in podobnim izjavam ne pripisuje nobenega načelnega pomena, marveč mu služijo zgolj kot primeri Goethejeve osebne skromnosti. Nasploh je treba reči, da se nam Goethe v Vidmarjevih »Jubilejnih meditacijah« večidel kaže takšen, kakršnega si lasti tako imenovana »filozofija življenja«, ne pa takšen, kakršen sodi med velike predhodnike sodobne dialektične in materialistične misli.

Toda to samo mimogrede.

Na podlagi vsega, kar sem doslej dejal, opirajoč se na mnenja, ki jih imam za pravilna in znanstveno utemeljena, lahko zdaj določneje izrazim svoj prvi pridržek: po mojem mnenju tisto, kar Vidmar imenuje zdaj človekovo »podzavestno naravo«, zdaj »apriorno osebnost«

²¹ Eckermann, Gespräche mit Goethe, razgovor 12. maja 1825 in 17. februarja 1832.

²² Istotam, razgovor 15. februarja 1829.

²³ Goethes Sämtliche Werke, Stuttgart 1895, zv. XXX, str. 155.

²⁴ Eckermann, Gespräche mit Goethe, razgovor 1. aprila 1831.

ali »dejanski, apriorni jaz«,²⁵ ni niti apriorno niti neizpremenljivo. Če bi ostali samo pri tistem, kar je človeškemu individuu apriorno dano, bi bore malo vedeli o njegovi dejanski naravi. Ta je slej ko prej istovetna z *bistvom* enkratne človeške osebnosti, s tisto celoto njenih svojstev, posebnosti njenega temperamenta, karakterja, odnosa do sveta itd., ki se na temelju neogibnih nevrofizioloških *pogojev* ter od njih odvisnih *zmožnosti razvijajo in razodevajo v praktičnem udejstvovanju osebnosti kot družbenega bitja*.

Če je danes nesporno, da se tudi človekova nevrofiziološka narava in od nje odvisne zmožnosti izpreminjajo v stotisočletnem procesu njegovega učlovečevanja, se pravi, v procesu njegovega vse aktivnejšega učinkovanja na vnanjo naravo, tedaj je v sodobni znanosti še toliko manj sporno, da se v procesu posameznikovega praktičnega udejstvovanja v družbi ne izpreminja samo njegov odnos do sveta, izražen v njegovi individualni miselnosti ali življenjskem nazoru, marveč v večji ali manjši meri tudi njegov karakter in celo temperament.

Naloga znanosti je prav v tem, da odkrije gibalna teh izprememb. Sklicevanje na »spremembe v podzavestnih osnovah človeštva« nam ne more o tem kaj prida povedati.

Skratka, dejanski naravi človeškega individua so apriorni samo pogoji in zmožnosti, njeno konkretno oblikovanje in usmerjanje pa je v celoti stvar *družbe*, ki ji je osnovna gibalna razvoja odkril Karl Marx.²⁶ Če ne bi bilo tako in če bi, recimo, ljudje prihajali na svet vsak s svojim vrojenim etosom, od katerega bi bilo konec koncev odvisno vse njihovo dejanje in nehanje na tem svetu, kakšen smisel naj bi imel revolucionarni boj za izpremembo *družbenih* okoliščin, v katerih se dejansko razvijajo in oblikujejo človeške osebnosti, njihov odnos do sveta in ljudi, njihova moralna in vsakršna druga misel?

IV

Za pravo človeško naravo ima Vidmar »podzavestno naravo«, ki mu je dragocenejša ko vsak zavedni svetovni nazor in sploh vsak nazor, zakaj ona je po njegovem mnenju tista, ki neprestano sili zavest k novemu prikrajanju npravne, moralne misli.

²⁵ Meditacije, str. 204, 217, 220.

²⁶ Kar zadeva to odkritje, je treba reči, da ves kasnejši razvoj družbenih ved zmerom iznova potrjuje Leninovo misel: »*po poti* marksistične teorije se vedno bolj približujemo objektivni resnici (ne da bi jo kdaj izčrpali); *po vsaki drugi poti* pa ne moremo priti nikamor drugam kakor v zmedo in laž«, (Materializem in empiriokriticizem, str. 147).

Pustimo ob strani izvajanje človekove moralne misli, ki je izrazito družben proizvod, iz njegove »podzavestne narave«. Ustavimo se pri podzavesti sami.

Kaj je pravzaprav podzavest in kaj pomeni v človekovem dejanju in nehanju?

V sodobni znanstveni in zlasti filozofski literaturi srečamo nešteto tolmačenj »podzavesti«, njenega izvora in vloge.

V zvezi z našim predmetom nas bo najbolj zanimala filozofija, ki je znana pod imenom »filozofije življenja«. Ta filozofija, ki je še danes dokaj razširjena v nekaterih plasteh izobraženstva, je napravila iz podzavesti nekaj, kar je razumu načelno nedostopno in kar obvlada ter obeležuje človeka in njegovo dejavnost. Zavestno je zgolj nekakšna emanacija podzavestnega, njegovo izžarevanje. »Filozofija življenja«, ki izhaja deloma že iz Kanta in Schellinga, zlasti pa iz Schopenhauerja, Edvarda v. Hartmanna in Nietzscheja, je napravila iz podzavesti pravcato mitološko bitje, kakor pravi nemarksist Höffding, znani danski filozof, ki hkrati povsem pravilno ugotavlja, da je ta filozofija pričela uspevati »v pesimističnem nastrojenju, potem ko so se vse nade iz leta 1848 izjalovile in se je reakcija pričela uveljavljati na vseh področjih«.¹

»Filozofija življenja« pomeni v bistvu kapitulacijo buržoaznega razuma pred novimi družbenimi protislovnostmi, ki so se z vso silo pričele uveljavljati v prvi polovici 19. stoletja in ki jim ta razum ni bil več kos. Slepa igra podzavesti je stopila na mesto urejajočega razuma, v katerega veruje klasična buržoazna filozofija od Descartesa in Spinoze do Hegla. Vendar bi bilo napak misliti, da se »filozofija življenja« pojavlja samo kot izraz odkrite buržoazne idejne reakcije. Če bi tako mislili, bi nekoliko poenostavljali problem družbene zavesti in njene relativne samostojnosti. Vsekakor pa porast »filozofije življenja« in njej podobnih nazorov lahko z matematično točnostjo ugotovimo v vseh razdobjih težkih preizkušenj, »izjalovljenih nad« in »izgubljenih iluzij«, ko se tudi mnogih sicer napredno usmerjenih elementov, zlasti med izobraženstvom, polasti nevera v ustvarjalno silo človekovega razuma in v možnost človeškega napredka vobče. O tem nam priča tudi naša najnovejša zgodovina od leta 1948 sem.

In še nekaj velja pripomniti.

Zaradi pravcatega »kulta umetništva«, se pravi, zaradi izredne pozornosti, ki jo mnogi njeni predstavniki — sami izraziti lepoumniki

¹ Dr. Harald Höffding, Geschichte der neueren Philosophie, Leipzig 1896, zv. II, str. 244 in 600.

Nietzschejevega in Bergsonovega kova, posvečajo umetnosti in umetniku, je »filozofija življenja« našla pot v dokaj široke plasti umetniških ustvarjalcev, estotov in umetnostnih kritikov. Med mojstri umetniške besede in literarne kritike, ki so se razvijali pod njenim večjim ali manjšim vplivom, srečamo Thomasa Manna in od naših domačih Otona Župančiča in mladega Miroslava Krležo, da omenim samo nekatere izmed tistih, ki jim nikakor ne gre odrekati napredne vloge v sodobnem javnem življenju. Mednje vsekakor sodi tudi Josip Vidmar.

»Filozofija življenja« ustvarja časih videz materialističnosti, priznavajoč determiniranost »človeške narave«; toda njene vzroke potisne globoko v iracionalno ter jih proglasi za načelno nespoznavne, odpravljajoč jih z izrazi, kakor so »podzavestno«, »skrivnostno«, »nedoumljivo«, ki za znanost o človeku in družbi pač ne morejo imeti posebnega pomena. Narava človeške osebnosti ostane praktično v tej filozofiji slej ko prej »apriorna«...

V nasprotju s »filozofijo življenja«, ki je v bistvu iracionalistična, je marksizem racionalističen nazor, ne v smislu klasične buržoazne filozofije in njenega suverenega razuma, marveč v tem smislu, da ne priznava nobenih načelnih meja razvoju in ustvarjalnemu uveljavljanju človekovega razuma, njegove *misli*, tudi ne, kar zadeva prodiranje v globine »človekove narave«. Problem »podzavestnega« rešuje v skladu s sodobnimi znanstvenimi dognanji predvsem z vidika odnosa med človekovo bitjo in zavestjo, navzkrižja med človekovo dejansko bitjo in tistim, kar Engels v znanem pismu Mehringu imenuje »napačno zavest«.²

Če na ta problem gledamo s tega vidika, tedaj lahko rečemo: kolikor nam je podzavest istovetna z nagoni in instinkti in sploh z vsem vrojenim, apriorno danim, sodi njeno področje v človekovo nevrofiziološko naravo. Ta pa, kakor smo dejali, ustvarja človeku le določene apriorne pogoje in zmožnosti, prav nič pa nam ne more povedati o vsej konkretni usmerjenosti človeškega individua in njegove narave, o praktičnem udejstvovanju tega individua in o gibalih tega udejstvovanja, o njegovi moralni, estetski in vsakršni drugi misli, skratka, o vsebini njegove volje in dejanja.

Kot »podzavestno« bi v glavnem lahko označili dvoje: prvič *ne več zavedno*, se pravi, pozabljene, odrinjene ali kakor koli drugače aktualno nezavedne rezultate subjektivnega dožemanja objektivnega sveta; drugič *še ne zavedno*, kadar gre za uveljavljanje človekove dejanske

² Marx-Engels, Izbrana dela, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1951, zv. II, str. 657.

družbene biti proti njegovi napačni zavesti, recimo, kadar gre za prebijanje nove, pravilnejše zavesti o svetu, ljudeh in o sebi skozi plasti stare, napačnejše zavesti, ki jo človek prične slutiti kot oviro progresivni ustvarjalni dejavnosti posameznika in skupnosti, razreda itd. V tem smislu govorimo, recimo, o revolucionarnem instinktu.³

V obeh primerih, o katerih drugem bo še kasneje govora, gre pač za *podzavest* in je treba problem obravnavati skupaj s problemom zavesti. Z drugimi besedami rečeno, *gre predvsem za zavest* kot osnovo sleherne miselnosti in nazora, za človeka kot zavestno, mislečo bitje. Če hočemo razumeti, kaj je »podzavest«, pojmovana v obeh zgoraj omenjenih smislih, moramo izhajati od zavesti, pojmovane materialistično kot odraz človekove biti.

»Das Bewusstsein kann nie etwas Andres sein als das bewusste Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozess,« pravi Marx.⁴ Zavest človeka je zmerom celota njegovih bolj ali manj pravih, oziroma, bolj ali manj napačnih predstav, pojmov in misli o njegovem razmerju do narave, o odnosih med ljudmi in o njem samem. Zavest se razodeva v različnih oblikah, v katerih se človekovi dejanski odnosi odsvitajo v njegovem duhovnem življenju, v moralni misli, v religioznih verovanjih, v filozofskih nazorih, v znanstvenih dognanjih, v umetniških stvaritvah, v družbeno-političnih naukih itd. Rastoča neposredneje ali posredneje iz človekove biti, iz njegovih mnogoterih odnosov, katerih temelj so družbeni produkcijski odnosi, mu zavest usmerja voljo in dejavnost na posameznih področjih družbenega življenja.

Marx ima nedvomno prav, ko pravi, da je zavest od vsega začetka družbeni proizvod, čeprav pri individuu, ki se šele pričinja zavedati samega sebe, gre *najprej* za zavest o najbližji čutni okolici in o omejeni povezanosti z drugimi osebami in stvarmi izven njega.⁵ To je edino mogoči, v dejstvih utemeljeni zaključek misleca-materialista, ki odklanja znanstveno povsem nevzdržne, čeprav za tisti čas niti ne

³ Prim. Fr. Engels, *Anti-Dühring*, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani 1948, str. 121. Tega problema se je v novejšem času obširneje lotil Ernst Bloch v svojem obsežnem delu »Das Prinzip Hoffnung«, katerega prvi dve knjigi sta izšli 1954 in 1955 in ki poleg Lukásevega dela »Die Zerstörung der Vernunft« predstavlja pomemben prispevek v idejnem boju proti iracionalizmu sodobne buržoazne filozofije.

⁴ Marx-Engels, *Die deutsche Ideologie*, str. 15: »Zavest ne more biti nikoli nič drugega kakor zavestna bit, bit ljudi pa je njihov dejanski življenjski proces.«

⁵ *Istotam*, str. 20.

povsem reakcionarne postavke klasične racionalistične filozofije o »vrojenih idejah«.

Misel Josipa Vidmarja, ki je »filozofiji življenja« očitno dokaj blizu, gre v nasprotni smeri. Svojo filozofijo umetnosti gradi na subjektu, na »dejanskem apriornem jazu« in na njegovi »podzavestni naravi«.

V isti »jubilejni meditaciji«, v kateri kot primer Goethejeve skromnosti navaja njegovo misel o družbeni pogojenosti umetnikove rasti, pravi: »Prvo bitje, s katerim prideš na svetu v dotik, si ti sam in kakor si urediš razmerje do sebe, taka je vsa tvoja moralna podoba.«⁶ Ne morem si kaj, da tej misli ne bi postavil nasproti spet neke Goethejeve misli, polne dialektike: »Človek pozna samega sebe le toliko, kolikor pozna svet, ki ga spoznava samo v sebi in sebe samo v njem.«⁷

Zavestnemu ali zavednemu v človekovi in posebej umetnikovi dejavnosti pripisuje Vidmar dokaj podrejeno vlogo. Nekje primerja zavedno z vršičkom ledene gore, ki neznaten štrli iz morja, medtem ko mu je podzavestno ali nezavedno kakor njena poglobljena in od morskimi tokovi gnana ter zato odločilna gmota, ki se skriva pod vodo.⁸ Pesniška domišljija mu je neodvisna od zavesti, od hotenja, od volje, ter prirodno in spontano izvira ali kipi iz podzavednih osnov pesniške osebnosti.⁹ Temu ustrezno tudi v svojem povojnem predgovoru k »Literarnim kritikam« pravi, da je misel le neznaten del človeka.¹⁰

Menim, da Vidmar nekoliko podcenjuje človekovo misel in njen pomen.

Misel, brez katere ni zavesti, nikakor ni neznatni del človeka, marveč sodi med njegove bistvene dele, saj izvira iz njegovega *bistveno človeškega, proizvajalnega, se pravi, ustvarjalnega odnosa do vnanje prirode*. Misel vodi človekovo smotrno dejavnost in nič človeško pomembnega se ni rodilo brez nje, tudi v umetnosti ne.

⁶ Meditacije, str. 162.

⁷ Gl. njegov spis »Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort«, Goethes Sämtliche Werke, zv. XXXIII, str. 245. Še dandanes silno aktualne in posebej za naše razpravljanje pomembne se mi zdijo njegove misli, iz katerih izvaja gornji zaključek: »Priznam, da mi je velika in pomembno zvoneča naloga: »Spoznavaj samega sebe!« bila od nekdanj sumljiva kot zvižaja tajno povezanih svečnikov, ki so skušali zmešati človeka z nedosegljivimi zahtevami in ga od dejavnosti nasproti vnanjemu svetu speljati v goljufivo notranje motrenje.«

⁸ Meditacije, str. 204.

⁹ Literarne kritike, str. 225.

¹⁰ Istotam, str. 14.

S tem se vračamo k našemu osrednjemu vprašanju, k vprašanju misli in miselnosti v umetnosti. Preden preidem k temu vprašanju, naj povzamem, kar je bilo doslej rečeno o »apriorni naravi«.

Nobenega dvoma ni, da se vsak človeški individuum udejstvuje v skladu s svojo naravo, da se ta narava razodeva v vsem njegovem dejanju in nehanju in da je tudi v umetnosti nepristno in površinsko vse, kar ni v skladu z naravo umetniškega ustvarjalca. In da je zategadelj tudi nesmiselna zahteva, naj umetnik ustvarja po naročilu, pa čeprav v navzkrižju s svojo naravo.

V tem pogledu med Vidmarjem in marksisti ni in ne more biti nesoglasij.

Toda, kar zadeva »apriorno naravo«, bi lahko Vidmarju ponovili očitek, znan iz idejnih bojev med prosvetljenci 18. stoletja: da jemlje nekaj kot vzrok, preden je to vzel kot posledico.

Kakor sem že omenil, gre za to, da se marksisti v pojmovanju »narave osebnosti« dokaj ločijo od Vidmarja. Ne pojmujejo jo kot nekaj apriornega, marveč kot nekaj, kar se na temelju vrojenih pogojev in zmožnosti in v družbenih okoliščinah, ki so individuu apriorne, aposteriorno razvija in oblikuje z rastjo osebnosti kot *družbenega* bitja. V to naravo sodi tudi ves dejanski odnos osebnosti do sveta in ljudi, ki se razodeva v njeni individualni zavesti. Zato je vsako razodevanje človekove narave v procesu njegove praktične dejavnosti zmerom tudi manifestacija njegove zavesti in miselnosti, ki sta zmerom hkrati individualni in družbeni.

To velja v polni meri tudi za družbeno bitje, ki mu zaradi njegovega posebnega udejstvovanja pravimo umetnik.

(Se nadaljuje) 906

UMETNOST IN MISELNOST

Boris Zihlerl

(Nadaljevanje)

V

V eni izmed svojih predvojnih literarnih kritik je Josip Vidmar kot važno umetniško načelo, o katerem pravi, da je dovolj splošno znano, zapisal tole misel: »Umetnost ni obnavljanje narave in življenja, ni posnemanje, marveč stopnjevanje ali poglobljanje, smotrno pretvarjanje in poenostavljanje življenja, poenostavljanje, ki je polno smisla in višje skladnosti z zakonom življenja in človeške duše. Umetnost je kristalizacija življenja.«¹

Tej opredelitvi umetnosti ni moči ugovarjati in dvomim, da bi jo kaj dosti drugače zapisal marksist, ki odražanje življenja v umetnosti pojmuje dialektično, kot stvarjalnost, in ne mehanično, kot golo posnemanje.

Če pojmujeemo zakon tako, kakor ga je pojmoval dialektik Hegel, se pravi, kot *bistven pojav*, kot *bistven odnos*,² tedaj postavko o »višji skladnosti z zakonom življenja« lahko sprejmemo kot aplikacijo dialektike na Diderotovo naivnorealistično postavko o »skladnosti podobe s predmetom«. Le-ta v estetiki mehaničnega materializma pomeni isto, kar v njegovi spoznavni teoriji pomeni »teorija odražanja«, zasnovana na pojmovanju odražanja kot golega odsvitanja objektivne stvarnosti v človekovi glavi. Znano je, da prav o aplikaciji dialektike na »Bildertheorie«, na teorijo odražanja, govori Lenin,³ ki je Heglovo opredelitev zakona imenoval »nenavadno materialistično in nenavadno točno opredelitev«. ⁴

Mimogrede rečeno: prav tega, da tudi v marksistični estetiki gre predvsem za aplikacijo dialektike na naivnorealistično postavko o »skladnosti podobe s predmetom«, v kateri vidi marksizem spoznavno-teoretično *osnovo* sleherne materialistične estetike, ne morejo razumeti nekateri naši pisci, ki zelo veliko govore o tem, da hočejo ustvariti »marksistično estetiko«. Žal pa največkrat skušajo to doseči brez Marxa in brez Lenina, ali pa celo proti njima, v idejnem zavezništvu s Freudom ali z Jungom, s Camusom ali z Malrauxom.

¹ Literarne kritike, str. 194.

² G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik, izd. F. Meiner, Leipzig 1954, zv. II, str. 128 in 136.

³ Lenin, Filozofske sveske, izd. Kultura, Beograd 1955, str. 356.

⁴ Istotam, str. 122.

Če smo o prvem delu zaključnega odstavka iz Vidmarjevih zapiskov »Iz dnevnika« dejali, da je v navzkrižju z drugim delom, tedaj je tudi o gornji Vidmarjevi opredelitvi umetnosti treba reči, da gre za neko navzkrižje med njo in postavkami, po katerih naj bi umetniška domišljija bila neodvisna od zavesti, od hotenja, od volje, in da gradiva, po katerem ta domišljija posega, ne izbirata ne misel in ne volja.⁵ Dvomim, da je *smotno* pretvarjanje življenja, polno *smisla* in *višje skladnosti* z zakonom življenja, neodvisno od umetnikove misli, in da domišljija vse to prejema »od svojih podzavestnih plasti kot prirodno, neiskano govorico, kot edini izraz doživetja«. Pri tem in takih navzkrižjih slej ko prej gre za tisto, kar je Vidmar v že omenjenem predgovoru k svojim »Literarnim kritikam« sam kritično označil kot »prepletanje trezne stvarnosti z idealističnimi in celo spiritualističnimi pojmi.

Predvsem menim, da domišljije ali fantazije ni mogoče trgati od misli in od zavesti.

Razdvajanje misli in domišljije je že v prvi polovici 19. stoletja, ko se je pod vplivom romantike pričelo v estetiki močnejše uveljavljati, naletelo na povsem utemeljeno kritiko. Tako je Belinski v svojem pregledu ruske književnosti iz leta 1847 zapisal:

»Nedvomno se življenje deli in loči na več strani, ki so samostojne; a te strani se na živ način spajajo druga z drugo in med njimi ni strogo potegnjene meje. Kakor koli že cepite življenje, bo zmerom enotno in celotno. Pravijo, da sta znanosti potrebna um in miselna moč, ustvarjanju pa fantazija, in menijo, da je s tem zadeva dočista rešena in da se lahko položi v arhiv. Ali mar umetnosti nista potrebna um in miselna moč? In more mar znanstvenik delati brez fantazije? To ni res. Resnica je v tem, da ima fantazija v umetnosti glavno in najaktivnejšo vlogo, v znanosti pa — um in miselna moč.«

Menim, da je treba prav zadnji stavek podčrtati, zakaj dejansko gre vendarle predvsem za *sorazmerja* med različnimi ustvarjalnimi močmi in spoznavnimi sposobnostmi, ne pa za njihovo medsebojno neodvisnost.

In Belinski nadaljuje: »V Shakespearovih spisih ne ve človek, kaj bi bolj občudoval — ali bogastvo stvariteljske fantazije, ali bogastvo vseobsegajočega uma.«⁷ Kar tu Belinski pravi o Shakespearu, velja v

⁵ Literarne kritike, str. 225.

⁶ Istotam. Te postavke so tudi dokaj v navzkrižju s prvim stavkom Vidmarjevega eseja o Župančičevem stvarstvu, iz katerega so vzete. Ta stavek se glasi: »Umetnost je stopnjevana zavest«.

⁷ V. G. Belinski, Članki in eseji o književnosti, str. 299.

enaki meri za Homerja in Sofokleja, za Danteja in Rabelaisa, za Goetheja in Heineja, za Balzaca in Stendhala, za Gorkega in Cankarja, in še za vrsto drugih mojstrov umetniške besede, svetovnih in domačih. Ob branju njihovih del res dostikrat ne vemo, čemu bi se bolj čudili, njihovi moči umetniškega oblikovanja ali prodornosti njihove misli, njihovi življenjski modrosti. In spet je edini zaključek, ki ga lahko napravimo: nič človeško pomembnega se ni rodilo in se ne rodi brez umetnikove zavesti, napačnejše ali pravilnejše, toda vsekakor *zavesti*. Nobene umetnikove *zamisli* ni brez njegove *misli* o svetu, ljudeh in o samem sebi. Ali bi mar zamisel katerega koli izmed Cankarjevih najboljših del, recimo, »Hlapcev«, »Kralja na Betajnovi«, »Kurenta«, »Hiše Marije Pomočnice«, »Martina Kačurja« ali »Pohujšanja«, bila mogoča brez tiste Cankarjeve misli, ki ga je pripeljala v vrste delavskega gibanja?

Umetnikova *misel* o svetu in ljudeh in o samem sebi je pričujoča, ko se spočenja *zamisel* umetniškega dela, pričujoča je pri *izbiri* gradiva, pojavov, po katerih posega njegova tvorna domišljija, ter zategadelj ne le da ni nevažna za *vsebino* dela, marveč lahko rečemo, da vpliva tudi na umetnost literarnega dela, na njegovo *umetniško vrednost*. Najpomembnejše in najtrajnejše umetnine nastajajo iz pomembnega in človeško zanimivega gradiva. Človek z borno mislijo o svetu, ki je okrog njega in v njem, ne more postati količkaj pomemben umetnik. To priznava tudi Vidmar, ko na koncu drugega dela zapiskov »Iz dnevnika« sam omejuje svoje prvotne postavke o nevažnosti miselnosti v umetnosti.

Za vso klasično umetniško prakso in teorijo je bilo samo ob sebi umevno, da se v umetnini tudi umetnikova misel obrača k misli bralca, gledalca, poslušalca.

Leonardu velja za dobrega tisti slikar, ki zna upodabljati človeka in misli njegovega duha.⁸ Goetheju je v umetnini, veliki ali majhni, prav do najmanjše, vse na *zamisli*.⁹ Stendhalu je misel celo najvažnejša v umetniškem delu. Govoreč o svojem slogu, pravi: »Jaz sem se trudil, da bi moj ugajal otrokom Revolucije, ljudem, ki iščejo prej misel kakor lepoto besede.«¹⁰ Iz Heglove estetike, oprte na bogato umetniško prakso preteklih stoletij, zlasti iz Heglovih razmotrivanj o vsebini in obliki umetnosti je Belinski izvedel opredelitev umetnosti kot »mišljenja v podobah«.¹¹

⁸ Leonardo da Vinci, Traktat o slikarstvu, § 176.

⁹ Maximen und Reflexionen III, Goethes Sämtliche Werke, zv. IV, str. 145.

¹⁰ Stendhal, Racine in Shakespeare, izd. Novo pokolenje, Beograd 1953, str. 77.

¹¹ Prim. Belinskega spis »Ideja umetnosti«, Zbrana dela v treh zvezkih, Moskva 1948, zv. II, str. 67.

Ali je mogoče to umetnikovo misel ločiti od njegove domišljije in kaj sploh je domišljija, fantazija?

Če navežemo na zgoraj navedene misli Belinskega, lahko rečemo:

Domišljija ali fantazija je neogiben pogoj slehernega ustvarjalnega dela in je kot taka potrebna vsakemu človeku. Ne le da brez fantazije ne bi bilo umetnosti kakor tudi ne znanosti in filozofije, brez nje ne bi bilo niti najpreprostejše obrti. Misel, da je fantazija potrebna le pesniku, je bila Leninu bedast predsodek.¹²

Kant je moč domišljije (kot produktivne spoznavne sposobnosti) opredelil kot tisto moč, ki je zelo mogočna v ustvarjanju nove narave iz gradiva, katerega ji daje resnična narava.¹³ Hegel je razmišljal o subjektivnem pojmu, ki v teoretični ideji stoji kot splošnost nasproti objektivnemu svetu, iz katerega si jemlje določeno vsebino in izpolnitev, medtem ko v praktični ideji stoji stvarnemu nasproti kot stvarno. Lenin je to Heglovo razmišljanje povzel v pripombi: »Ne samo da človekova zavest odraža objektivni svet, ona ga tudi ustvarja.«¹⁴ Z drugimi besedami, domišljija je prav zavest, ki združena s človekovim čustvom, mislijo in voljo vodi njegovo dejavnost, ustvarja objektivni svet v okvirih, katere ustvarjajočemu subjektu določa »resnična narava«, se pravi, temu subjektu apriorno dana prirodna in družbena stvarnost s svojimi objektivnimi notranjimi možnostmi in težnjami. Če domišljija te okvire prekorači, pričinja stopati v prazno, postaja jalova.

Vse to velja v bistvu tudi za umetnikovo domišljijo, čeprav je treba takoj reči, da igra fantazija v umetnosti dokaj drugačno vlogo kakor, recimo, v znanosti ali v filozofiji ali v politiki. Zdi se mi, da te razlike ne gre iskati samo v posebnih spoznavnih sposobnostih in ustvarjalnih močeh umetnika, marveč tudi v zgodovinskem razvoju umetnosti, ki s svojimi koreninami sega v mitologijo prvotnega človeka. Hegel ima zategadelj popolnoma prav, ko pravi, da je fantazija *najizrazitejša umetniška sposobnost*. Poudarjajoč, da je ta fantazija ustvarjalna, hkrati pristavlja, da k njej sodita dar in smisel za *dojemanje resničnosti in njenih likov*, ki s pazljivim poslušanjem in gledanjem vtisneta duhu najrazličnejše podobe *obstoječega*, prav tako pa sodi k njej še *trajen spomin* za pestri svet teh mnogolikih podob.¹⁵

In nadaljuje: »Umetnik ustvarja iz preobilja življenja in ne iz preobilja abstraktnih splošnosti... Toda, fantazija ne ostane pri tem golem

¹² Lenin, Dela, 4. izdaja, zv. XXXIII, str. 284.

¹³ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49.

¹⁴ G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik, zv. II, str. 477—478; Lenin, Filozofske sveske, str. 184.

¹⁵ G. W. F. Hegel, Estetika, izd. Kulture, Beograd 1952, zv. I, str. 271.

sprejemanju vnanje in notranje resničnosti, zakaj k idealni umetnini ne sodi le pojavljanje notranjega duha v realnosti vnanjih likov, marveč po sebi in za sebe obstoječa resnica in razumnost resničnega je tisto, kar mora postati vnanji pojav. Ta *razumnost* predmeta, ki si ga je izbral, ne sme biti pričujoča samo v umetnikovi zavesti in ga voditi, marveč mora umetnik bistveno in istinito preudariti v vsej njegovi razsežnosti in v vsej njegovi globini. Brez razmišljanja človek ne prinese v zavest tistega, kar je v njem, in zategadelj na sleherni veliki umetnini opazimo, da je bila snov v vsakem pogledu dolgo in globoko tehtana in premišljena. Iz površne fantazije ne nastane uspelo delo.« In še pristavlja, da da s tem noče reči, naj umetnik bistvo stvari zgrabi v obliki *filozofske* misli: »Filozofija mu ni potrebna, in če misli na filozofski način, tedaj v pogledu oblike znanja počenja nekaj, kar je umetnosti povsem nasprotno.«¹⁶

Teh Heglovih misli niti ni treba prevajati iz jezika dialektičnega idealizma v jezik dialektičnega materializma, zakaj tudi brez tega je popolnoma jasno, da je prvak nemške klasične filozofije na stvari gledal dosti realnejše, dosti ustrežnejše dejstvom kakor marsikateri sodobni esteti.

O pogojih umetniškega ustvarjanja govori tu Hegel povsem v duhu materialistične psihologije tega ustvarjanja: *dar* za dojemanje resničnosti, *trajen spomin* za pestrost njenih podob, hkrati pa *spodobnost* za čutno-nazorno, slikovito posredovanje tistega, kar je umetnikova misel v preobilju življenja zaznala kot bistveno in človeško pomembno ter zategadelj umetniške upodobitve vredno. Posebej je treba omeniti dejstvo, da Hegel in vsi drugi večji predstavniki klasične umetniške teorije in prakse nenehno poudarjajo pomen, ki ga tudi v umetnosti ima znanje, poznavanje sveta in ljudi, zasnovano ne le na neposrednem opazovanju, marveč tudi na globljem proučevanju predmeta. Goethe v uvodu k »Propilejam« naravnost govori o tem, da mora umetnik — *kakor vsak drug človek* — s teoretičnimi in praktičnimi naporimi premagati enostranosti, katerim je podvržen.¹⁷

Vidmar ima nedvomno prav, ko v svojem referatu o realizmu in fantastiki, ki ga je v novembru 1954 prebral na izrednem plenumu Zveze književnikov Jugoslavije, pravi, da ima fantazija svojega naj-

¹⁶ Istotam, str. 271—272. Tu gre v bistvu za isto dialektično pojmovanje umetniškega ustvarjanja, ki ga neposredneje in nazorneje najdemo razvitega v Goethejevem spisu »Der Sammler und die Seinigen« in ki ga navajam v svojem sestavku »Še enkrat o naši kritiki« (Naša sodobnost 1954, knjiga I, str. 266—267).

¹⁷ Goethes Sämtliche Werke, zv. XXX, str. 16.

legitimnejšega otroka v fantastiki.¹⁸ Resnih pomislekov pa je vredno njegovo zoperstavljanje fantastike realizmu, ki očitno kaže na zamenjavanje realizma z naturalizmom.

Prehajanje v fantastiko predstavlja poseben, izrecno umetniški način izražanja in zlasti *poudarjanja* tistega, kar je v preobilju življenja bistveno in človeško najpomembnejše. Dokler gre za takšno fantastiko, ne more ta biti v navzkrižju z realizmom in jo nekateri tudi imenujejo realistično fantastiko.

V svoji »Romantični šoli« zoperstavlja Heine fantastiko Hoffmannovih pripovedk Novalisovim idealnim tvorbam. O prvem pravi, da se navzlic vsem čudnim spakam vendar zmerom trdno oprijemlje pozemeljske stvarnosti, medtem ko drugi plava po zračnih višavah. In zaključuje: »Pesnik je močan in mogočen, dokler ne zapusti tal resničnosti, postane pa nemočen, brž ko prične sanjaško plavati po sinjih višavah.«¹⁹ V tem smislu je vsekakor realistična tudi fantastika, recimo, Rabelaisovega »Gargantue in Pantagruela«, Swiftovega »Guliverja«, Balzacove »Šagrinove kože« itd., da ne govorim o čudovitem realizmu, ki prešinja vse ljudsko bajeslovje.

Ta problem je nedvomno vreden podrobnejšega razmotrivanja. Marx je v svojem uvodu h »Kritiki politične ekonomije« opozoril na razliko med ljudsko fantazijo, ki ustvarja mitologijo, in med fantazijo umetnika v času, ko je dejanska oblast človeka nad posameznimi naravnimi silami že pregnala mitologijo.²⁰

Vsekakor pa je treba reči: za jalovo fantastiko umetnikov, ki mislijo, da imajo vse iz sebe in da je to za umetniško ustvarjanje kar zadosti, res ni potrebno kaj prida misli. Fantastika v resnični umetnosti, ki nikoli ne zapusti tal resničnosti, pa nedvomno zahteva večjo pričujočnost ustvarjalčeve misli kakor kateri koli drug način umetniškega osvajanja in predelovanja narave in družbe. Umetnik se od neposredne stvarnosti *oddalji v fantastično in groteskno*, da bi se tej stvarnosti bolj *približal* in jo zajel ter predstavil v vsej njeni bistvenosti. To je paradoks, toda s takim paradoksom nimamo opravka samo v fantastičnih tvorbah umetnosti, marveč tudi v povsem nefantastičnih, in ne samo v umetnosti, marveč v večji ali manjši meri tudi na vseh drugih področjih človeške dejavnosti. To je ravno bistvo *dialektičnega osvajanja stvarnosti* po človekovi zavesti in z njegovim dejanjem.

¹⁸ Naša sodobnost 1954, knj. II, str. 980. Referat temelji na sestavku, ki ga je Josip Vidmar nekaj mesecev prej pod naslovom »Zapiski o realizmu« objavil v »Naši sodobnosti« (letnik 1954, knj. I, str. 402).

¹⁹ Heines Sämtliche Werke, izdaja E. Elsterja, zv. V, str. 301—302.

²⁰ Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, str. 25.

In končno: domišljija resničnega umetnika ni ustvarjalna samo v tem smislu, da mu pomaga predstavljati življenje v višji skladnosti z zakonom tega življenja, marveč tudi v tem smislu, da s svojimi proizvodi prispeva k oblikovanju človeka in s tem tudi k izpreminjanju sveta.

Toliko o domišljiji in o njeni povezanosti s človekovo mislijo.

V tej zvezi bi se lahko tudi na kratko dotaknili odnosa med mislijo in čustvom.

Znana je teorija, ki jo je takisto z vso silovitostjo branila romantika in ki jo je v svojem delu »Kaj je umetnost?« zastopal tudi L. N. Tolstoj. Po tej teoriji je bistvo umetnosti v tem, da izraža *čustvo* umetniškega ustvarjalca in se obrača *k čustvu* človeka, ki proizvode umetnosti sprejema.²¹

Med marksisti se je te teorije kot prvi kritično dotaknil že Plehanov v svojih »Pismih brez naslova«.²²

Josip Vidmar v svojih zapiskih »Iz dnevnika«, pa tudi sicer, takisto veže umetnost z emotivnostjo, navajajoč v teh zapiskih Eliotovo mnenje, da poezija nima miselne, temveč emotivno nalogo.

Prav gotovo je pristno, globoko človeško čustvo neogiben pogoj za nastanek umetnine in za njeno komunikativnost. Toda, kakor ni moči zanikati ogromne vloge, ki jo ima v umetnosti emotivni, čustveni element, tako ni moči tega elementa odtrgati od miselnega, razumskega elementa, prav tako kakor v znanosti ni moči miselnega elementa povsem odtrgati od čustvenega. H. Taine ima nedvomno prav, ko v svoji »Filozofiji umetnosti« meni, da se umetnost ne obrača samo na razum, marveč tudi na človekove čute in srce.²³ Nima pa prav, kolikor meni, da je znanost samo stvar razuma in da se obrača samo na razum, ne pa tudi na čustva.

Kakor je umetnost brez človeško pomembne misli lahko zgolj igračkaneje zelo prehodnega pomena, tako je znanost brez čustva lahko le

²¹ L. N. Tolstoj, O literaturi, Moskva 1955, str. 556—557. To Tolstojevo delo je teoretično dokaj nepomembno in v mnogih zaključkih povsem nevzdržno. V njem se močno razodeva Tolstojev patriarhalno-konservativni, kmečki odnos do književnosti, tudi do njegove lastne. Hkrati pa v tem delu ne manjka dokaj točnih karakteristik razkroja v tedanji zahodnoevropski buržoazni književnosti in s tem zvezane vse večje korumpiranosti njenih predstavnikov. O tej književnosti na primer pravi: »Njena vsebina postaja vse bolj omejena, in končno se umetnikom teh izjemnih razredov zdi, kakor da je že vse povedano in da ni moči povedati nič novega. In da bi to umetnost obnovili, iščejo nove forme.« (Istotam, str. 591.)

²² Plehanov, Umetnost in literatura, zv. I, str. 45—46.

²³ H. Taine, Filozofija umetnosti, izd. Cankarjeva založba, Ljubljana 1955, str. 54.

suhoparno zbiranje in naštevanje podatkov, brez odkrivanja novih obzorij. Noben resnični znanstvenik ni do novih odkritij prišel brez čustva, brez strasti in volje. To velja za prirodoslovne, prav posebej pa še za družboslovne vede, kjer se nobeno veliko odkritje ni izvršilo brez strastne ljubezni do resnice. Skratka, Lenin po vsej pravici pravi: »Brez ‚človeških emocij‘ nikdar ni bilo in ni moglo biti človeškega iskanja resnice.«²⁴

Mnenje, da poezija nima miselne naloge, je dokaj nevzdržno, še celo pa je nevzdržno, če pod poezijo pojmujeemo književnost nasploh.

Predvsem je pri človeku zmerom tako, da čustvo vzpodbada misel in da nova misel poraja novo čustveno vznemirjenost. Tu niti praktično niti teoretično ni moči postavljati neprehodnih pregraj. Ni treba, da bi si vsak umetnik miselno nalogo zavestno postavil, kakor si jo je postavil Stendhal ali Gorki, ali pa pri nas večidel tudi Cankar in Krleža. Še manj je treba, da bi kdo umetniku tako nalogo predpisoval. To je odvisno od umetnikove obče družbene zavesti, predvsem od zavesti njegove odgovornosti pred človeštvom. Za nas je važna ugotovitev, da književnost tudi to nalogo objektivno ima in da jo je zmerom imela.

Dostikrat se lahko srečamo z ljudmi, ki so svojo *misel* o svetu in življenju in sploh svojo miselnost črpali dosti manj iz filozofskih knjig in dosti bolj iz del, recimo, Marcela Prousta, Dostojevskega, Merežkovskega, mlajši pa iz Kafke, Sartra ali Camusa. In neredko srečujem ljudi in nekoliko tudi sam spadam mednje, ki so jih k *razmišljanju* o protislovnostih kapitalističnega sveta navedla dela Cankarja, Krleže ali Gorkega. Zlasti ta dela so nedvomno opravila *važno miselno nalogo*: usmerila so ljudi k globljemu teoretičnemu proučevanju stvarnosti.

Skratka, miselno nalogo književnost vsekakor ima, Toda, v njej in v umetnosti nasploh gre spet zgolj za prednost emotivnega elementa, ki neogibno izvira iz vse narave umetniškega ustvarjanja kot predstavljanja življenja v čutno-nazornih podobah.

Dejstva družbenega življenja nam povedo, da se človek povsod, na vseh področjih svojega udejstvovanja, uveljavlja kot bitje, ki čustvuje in misli, misli in čustvuje, in s svojo ustvarjalno domišljijo, pretvorjeno v dejanje, preobražuje, izpreminja svet. Človek se lahko od tega svojega bistva bolj ali manj oddalji, se mu odtuji, ne more ga pa nikdar povsem izgubiti.

In prav v odnosu do tega človeškega bistva so precejšnje razlike med »filozofijo življenja« in njeno estetiko in med izročili klasične filozofije in estetike, na katera navezuje marksizem.

²⁴ Lenin, Dela, 4. izdaja, zv. XX, str. 237.

»Vsaka umetnost terja celega človeka, v svoji najvišji mogoči meri pa vse človeštvo.«

V tej Goethejevi misli, zapisani v že navedenem uvodu k »Propilejam«, se razodeva tisto, kar je za vso in vsako klasično umetniško prakso in teorijo bistveno in kar je vir njenega zdravja: stremljenje po človeku v človeštvu, po celovitem človeku čustva in misli, tvorne domišljije in dejanja. Prav umetnik mora biti po tej teoriji in praksi celovit človek, če naj bo njegov poklic ustvarjanje proizvodov, ki so kristalizacija življenja. V znamenju tega stremljenja po celovitem človeku tvorijo vsa klasična razdobja v zgodovini človeške kulture ter vsi najpomembnejši predstavniki teh razdobjij eno celoto s sodobnimi težnjami socialističnega humanizma. Zakaj socialistični humanizem je predvsem boj proti vsem oblikam »samoodtujitve« človeka, zakoreninjenim v zgodovinskem razvoju delitve dela, zlasti delitve dela med umskim in ročnim delom, in za uresničenje družbenih pogojev, ki danes postajajo zmerom očitneje uresničljivi in v katerih se bo vsak človek po svojih zmožnostih in sposobnostih lahko prosto razvijal kot celovita osebnost.

V zvezi z uveljavljanjem tistih pravcev v filozofiji, o katerih smo dejali, da pomenijo kapitulacijo buržoaznega razuma pred družbenimi protislovnostmi buržoaznega sveta, se tudi v estetiki pričenjajo uveljavljati težnje, ki jih ni moči imenovati drugače kakor kapitulacijo pred dotedanji rezultati »samoodtujenja« človeka v kapitalizmu, kot fetišizacijo umetništva.

Koncentracijo umetniškega talenta, ki so jo mnogi klasični misleci slutili, Marx pa jo je prvi jasno spoznal kot posledico zgodovinske delitve dela, je postklasična estetika, navezujoč na novoplatonični misticism in na najbolj nevzdržne postavke Kantove estetike, pretvorila v izključni dar narave, ki s sila skupim odmerjanjem tega daru zmerom iznova potrjuje aristokratsko načelo kot svoje, kot naravno načelo. Umetnik je neodvisen od družbe, od zakonitosti njenega bivanja, od zavesti, stremljenja in volje družbenega človeka; on neposredno občuje z naravo preko podzavestnih globin svoje osebnosti.

»Umetniška praspoznava (Urerkenntniss) je povsem ločena in neodvisna od volje, čista volje in brez nje (willensrein, willenslos),« pravi Schopenhauer,¹ prvi pomembnejši predstavnik postklasične buržoazne filozofije, pomemben kot eden izmed najverodostojnejših tolmačev nastrojenj v tistih družbenih plasteh nemškega naroda, ki so v letu 1848 zares izpričale popolno pomanjkanje volje do slehernega preobrazujo-

¹ A. Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, II, § 205.

čega, revolucionarnega dejanja. »Umetnost je prelom z družbo in povratek k preprosti naravi,« pravi Bergson, zadnji pomembnejši buržoazni postklasični filozof, estēt fin de siècla.² Narava se umetniku razodeva neposredno, on prodira vanjo s svojo intuicijo, ki je razširjen in prečiščen, dezinteresiran instinkt.³ Umetnost sama je povsem dezinteresirana in njeni proizvodi nimajo drugega namena ko ugajati.⁴

Skratka, klasično vsebinsko estētiko, ki vidi v umetnini dialektično enotnost vsebine in oblike, je od srede 19. stoletja sem pričela čedalje bolj izrivati formalna estētika, ki ji v umetnini vsebina pomeni vedno manj, oblika pa vedno več. Ta estētika trga umetnika od družbe, njegove ustvarjalne moči od njegove zavesti o svetu in ljudeh in o samem sebi, njegovo čustvo in domišljijo od njegove misli in volje, njegovo spoznavno sposobnost pa pretvarja v malone nadnaraven dar, v božansko intuicijo, ki nima nobenega opravka s siceršnjimi spoznavnimi sposobnostmi človeka. Skratka, vse družbeno pomeni »samoodtujitev« človeka.

Med marksističnim pojmovanjem »samoodtujitve« človeka in med tistim, kar pod tem razumejo »filozofi življenja«, je po tem takem velika razlika.

Po marksističnem pojmovanju je človek odtujen samemu sebi s tem, da proizvode svojega lastnega razvoja in svoje lastne zavedne ali nezavedne dejavnosti, ki so dejansko zgodovinsko prehodnega značaja, jemlje kot skrivnostno, v naravi stvari večno zakoreninjeno dejstvo, kot sebi in svoji družbenosti tujo naravno silo, ki se ji ni moči upirati. Tako recimo človekova iluzija o samem sebi, kakor smo zgoraj pravkar omenili, izpreminja proizvode zgodovinsko pogojene delitve dela v neizpremenljivi zakon narave.

Marx se je s tem problemom zelo pogosto bavil: od svojih zgodnjih ekonomsko-filozofskih rokopisov preko »Svete družine« do znamenitega poglavja o fetiškem značaju blaga in o njegovi skrivnosti, ki ga najdemo v prvi knjigi »Kapitala«.

»Filozofija življenja« izhaja iz stare predstave o navkrižju med družbenimi ustanovami in prirodnim človekom, ki jo srečamo že v antični filozofiji, zlasti pa v klasični filozofiji od renesanse sem. Ta predstava je imela tedaj navzlic vsej svoji omejenosti in znanstveni nevdržnosti močno progresiven smisel, ostro zoperstavljajoč novega, buržoaznega človeka staremu fevdalnemu svetu in njegovim usta-

² H. Bergson, *Le rire*, izd. Presses universitaires de France, Pariz 1950, str. 151.

³ *Istotam*, str. 120; *L'évolution créatrice*, izd. PUF, Pariz 1948, str. 178.

⁴ *Le rire*, str. 150–151.

novam. Njeno relativno progresivnost in hkrati zgodovinsko pogojeno omejenost je prav tako odkril Karl Marx, ki se z njo bavi v vrsti svojih del. Sodobna »filozofija življenja« po tem takem sloni na predstavi, ki je znanstveno že zdavnaj ovržena in katere nosilci so že zdavnaj nehali biti progresivni.

Če v marksizmu boj proti »samoodtujtvi« človeka pomeni boj za *višjo družbenost*, ki mu je istovetna s komunizmom kot družbenim redom bodočnosti, pomeni za »filozofijo življenja« ta boj odvrčanje od sleherne družbenosti, se pravi, individualizem in subjektivizem, ki sta zmerom bolj daleč od humanizma klasične buržoazne filozofije.

Stoletje, v katerem živimo, je vse te težnje postklasične buržoazne filozofije še neznansko poglobilo.

To stoletje je prepolno težkih družbenih spopadov in velikih človeških tragedij. To je stoletje najglobljih kriz buržoaznega sveta in hkrati prvih veličastnih zmag socializma, ki jih neogibno pripravljajo in omogočajo mučni, časih kar čezmerni in navidez nesmiselni porodni krči, v katerih nastaja novi svet. Posplošujoč dejanska nastrojenja v tistih plasteh izobraženstva, ki jim sam pripada, in izhajajoč od navidezne nesmiselnosti vsega sodobnega dogajanja, pravi Albert Camus, da so dandanes vsi, razen poklicnih racionalistov, obupali nad resničnim spoznanjem.⁵

Iz tega obupa nad resničnim spoznanjem črpata sodobna iracionalistična filozofija in njej ustrezna estetika, se pravi, tisti goli estetski formalizem, v katerega se je izrodila postklasična buržoazna estetika 19. stoletja.

Vsebina ne šteje, oblika je vse, to je postalo osnovno načelo estetskega formalizma, ki ga je Maurice Denis prav pod konec preteklega stoletja, kar se slikarstva tiče izrazil z besedami: »Preden je bojni konj, ženski akt ali kakršna koli zgodba, je slika po svojem bistvu ravna ploskev, ki jo pokrivajo barve, sestavljene v določenem redu.«⁶ Ta tapetniška filozofija se je kasneje do kraja uveljavila v tako imenovanem abstraktnem slikarstvu. Nekaj podobnega predstavlja v književnosti tako imenovani avtomatični tekst, samovoljno nizanje besed in pojmov, ki pomeni dokončni izgon misli in smisla iz književnosti, in to v znamenju Freudove in podobnih filozofij, za katere že Lenin ni našel druge označbe kakor »modne kaprice«,⁷ zlasti pa v znamenju nekdanjega Freudovega učenca C. G. Junga. Ta je proglasil podza-

⁵ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, str. 34.

⁶ cit. po A. Malraux, *Psychologie der Kunst — Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1949, str. 68.

⁷ Klara Zetkin, *Spomini na Lenina*, Moskva 1953, str. 44.

vestno za silo, ki oblikuje življenje in usodo (»das Unbewusste als leben- und schicksalgestaltende Kraft«), vso skrivnost umetniškega ustvarjanja in učinkovanja umetnine pa za potapljanje v prastanje »mistične participacije« (»das Wiedereintauchen in den Urzustand der ‚participation mystique‘ ist das Geheimnis des Kunstschaffens und der Kunstwirkung«).⁸

Od teh in takšnih estetskih nazorov niso posebno daleč nazori Camusa ali Malrauxa, ki sta zadnja leta prišla v modo tudi v nekaterih literarnih krogih pri nas.

Ta čudna zmes najvulgarnejšega materializma (»slika je v bistvu pobarvana ploskev«) in neoplatoničnega misticizma (»v umetnosti se neposredno zrcali izvor vsega«) v umetnostni teoriji in umetniški praksi se časih odeva v psevdorevolucionarne fraze o »osvoboditvi podzavesti« iz spon buržoazne zavesti in njenih »cenzur«, kar pa se v naši prehodni dobi praktično največkrat razodeva kot odpor drobnoburžoaznega anarhizma proti sleherni, tudi socialistični idejnosti, zlasti pa proti sleherni *zavestni graditvi socialistične kulture v duhu marksizma-leninizma*.

Toda o tem ob kaki drugi priliki.

»Klasiki« postklasične buržoazne filozofije, kakor sta na primer Schopenhaur in Nietzsche, so bili s svojim časom vred nedvomno še vse preveč vezani na klasična izročila, da bi se na temelju svoje filozofije, ki je po vseh svojih izhodiščih in zaključkih že bila subjektivistična, mogli sami povzpeti do njenih zadnjih konsekvenc v estetiki. Nasprotno, v delih obeh pravkar omenjenih mislecev najdemo sila dosti mest, ki sodobnim estetskim teorijam bijejo naravnost v obraz. Spomnimo se, na primer, na Schopenhauerjeva razmišljanja o liriki kot odražanju notranjosti vsega človeštva ali na Nietzschejeve nastope proti dekadentom in dekadentski umetnosti.⁹ Kar zadeva Bergsona, ni povsem neutemeljeno mnenje Ernsta Blocha, ki pravi, da je Bergson izigral intuicijo proti intelektu še na stari secesionistično-liberalni način.¹⁰ Vendar pa je treba takoj dodati, da je vezanost »klasikov« postklasične buržoazne filozofije na klasična izročila dokaj *enostranska*, da predvsem gre za prevzemanje in nadaljnje razvijanje prav tistih elementov v klasični filozofiji in estetiki, ki pričajo o njuni omejenosti, o razredno pogojenem *predsodku* njunih predstavnikov. Ta predsodek se je v novih družbenih odnosih druge polovice 19. stoletja in še prav

⁸ C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich 1950, str. 32, 35—36.

⁹ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, zv. I, knj 3, § 51; Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*.

¹⁰ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin 1954, zv. I, str. 72.

posebej v 20. stoletju nujno razrastel v zmerom bolj zaokroženo celoto pogledov na človekovo dejanje in nehanje, ki jo obeležuje zmerom doslednejše izločanje in zavračanje vsega, kar je v klasičnih izročilih zares globoko resničnega in zato dragocenega, za človeštvo trajno pomembnega. Zato pa je vse to najdragocenejše in za človeštvo trajno pomembno v klasičnih izročilih bilo in ostalo velika dediščina, ki jo kultura preteklosti zapušča kulturi bodočnosti. Brez upoštevanja in nadaljnjega razvijanja te dediščine si ni moči predstavljati zares plodnega dela na področju *marksistične* estetike.

Marksistična estetika se od vsega začetka razvija v boju proti postklasični buržoazni estetiki in njenim enostranstvom, upoštevajoč hkrati vse dejanske pridobitve, ki jih človeška misel v novejšem času in na tem področju dosega.

Vse osnovne postavke marksizma, ali bolje rečeno, ves duh marksizma je naperjen proti slehernemu trganju umetnika od človeštva, od družbe, proti sleherni fetišizaciji umetništva.¹¹ To kajpak ne pomeni, da marksisti v *resničnih* umetnikih ne gledajo izjemnih osebnosti, ki razpolagajo s posebnimi vrojenimi in pridobljenimi zmožnostmi in ustvarjalnimi sposobnostmi. Toda, govoreč o izključni koncentraciji umetniškega talenta v posameznikih, Marx hkrati poudarja, da je ista delitev dela v družbi, ki je to koncentracijo omogočila, hkrati onemogočila uveljavljanje množici talentov iz ljudstva, iz vrst neposrednih proizvajalcev. Ta njegova postavka, ki je za znanost o družbi in človeku sila pomembna, je povezana z drugo postavko, ki jo potrjujejo vsi dosedanji rezultati znanstvenih raziskavanj o nastanku umetnosti, namreč s postavko, da je *vsak človek* v neki meri umetnik, še več, da je umetništvo v naravi človeka kot proizvajalca, se pravi, ustvarjalca. Z drugimi besedami, nastanek umetnosti je neločljivo povezan z nastankom produkcije na sploh, v kateri se neposredno uveljavlja človekova umetniška narava.

Če ne bi bilo tako, človek pravzaprav ne bi mogel tudi nikdar nastopati kot množičnejši potrošnik umetniških proizvodov.

Kot bitje, ki proizvaja, ustvarja, se človek od nekdaj trudi, da bi naravo prehitel v tistem, kar je temelj sleherne lepote: da bi pred-

¹¹ V svojem znanem pregovoru h »Kritiki politične ekonomije« je Marx med *ideološkimi* oblikami, v katerih se ljudje zavedajo velikih zgodovinskih konfliktov in jih izbojujejo, navedel tudi umetnost (v. Marx-Engels, Izbrana dela, zv. I, str. 455—456). To Marxovo dokaj znano postavko navajam predvsem zategadelj, ker tudi pri nas dandanes dostikrat naletimo na ljudi, ki s cenenimi sofizmi skušajo zanikati dejstvo, da sta umetnost in posebej književnost objektivno zmerom bili ideološko orožje človeka, del njegove ideologije.

metom, ki jih proizvaja, dal zmerom najustreznejšo *mero*. »Človek oblikuje po zakonih lepote.« pravi Marx v svojih ekonomsko-filozofskih rokopisih.¹² V tem dejstvu je verjetno treba iskati prvi vir starih estetskih postavk o umetnosti kot izpopolnjevanju narave, ki svoje proizvode največkrat pušča napol dokončane.

V tej zvezi so pomembne tudi že omenjene Marxove misli o mitologiji, zlasti misel o mitologiji kot o nezavednem umetniškem ustvarjanju ljudi, ki v svoji dejanski nemoči pred naravo skušajo le-to nadvladati s proizvodi svoje fantazije.¹³ Na sploh je treba reči, da je ves Marxov nedokončani uvod h »Kritiki politične ekonomije« do danes še neizčrpan vir bogatih misli o estetskih vprašanjih, s katerimi se je prav v tistem času podrobneje bavil, o čemer pričata njegovi pismi Engelsu 25. in 28. maja 1857. Tok Marxovih misli v tem uvodu kaže, da je tudi tu šlo za dialektično negacijo Hegla, za postavljanje njegove »Estetike« z glave na noge, za odkrivanje in nadaljnje razvijanje tistega racionalnega jedra, ki je prava dragocenost tega pomembnega Heglovega dela.

Marxove misli o človeku kot umetniku in o vlogi mitologije v nastanku umetnosti je v bistvu povzel Maksim Gorki, ko je zapisal: »Človek je po svoji narodi umetnik. Povsod se trudi, da bi tako ali drugače vnesel v svoje življenje lepoto... Človek je umetnik, o tem nas prepričuje od »majhnih« ljudi ustvarjena, ljudska tvornost: mitosi, pripovedke, legende, vraže, pesmi, pregovori itd. Vse to je tvornost »majhnih« ljudi. In v vsem tem je shranjeno neizčrpno veliko lepe, četudi zvečine že zastarele modrosti, v tem je obseženo delovno iskustvo nešteti generacij.«¹⁴ Podrobnejši obdelavi istega vprašanja je posvečen dobršen del njegovega govora na I. kongresu Zveze sovjetskih pisateljev v letu 1954, ki mu zlasti v tem delu ne gre odrekati precejšnje teoretične pomembnosti.

K poglobljanju znanstvenega pogleda na nastanek in razvoj umetnosti in na vlogo, ki jo je v tem procesu imel neposredni proizvajalec — tedaj še *hkrati* delavec, znanstvenik in umetnik, je na temelju obsežnega etnološkega gradiva zelo prispeval G. V. Plehanov, ki je temu vprašanju posvetil vrsto svojih spisov. Kasnejša raziskavanja samo potrjujejo glavne zaključke, ki jih je v tem pogledu napravil marksist Plehanov.

Znanstveni *historično* materialistični pogled na nastanek in razvoj umetnosti, na družbene pogoje, od katerih sta praktično odvisna rast

¹² Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, str. 19.

¹³ Istotam, str. 22—25.

¹⁴ M. Gorki, O literaturi, izd. Cankarjeva založba, Ljubljana 1952, str. 48.

in uspevanje talentov, je najučinkovitejša zavrnitev subjektivističnih naziranj o umetništvu in umetnikih. Predvsem nam tak pogled odkrije dejansko vlogo, ki jo je na tej poti igral preprosti »majhni« človek, o katerem Schopenhauer govori kot o »tovarniškem proizvodu narave« (eine Fabrikware der Natur)¹⁵ in do katerega je »nadčlovek« Nietzsche v vseh svojih delih, od »Rojstva tragedije« do »Volje do oblasti«, izpričeval svoj najgloblji prezir, ki je na njem temeljilo tudi njegovo naravnost brezumno sovraštvo do delavskega gibanja in do socializma. Hkrati pa je znanstveni pogled na družbene korenine umetnosti tudi najtrdnjša idejna podlaga resnično demokratične, socialistično humanistične kulturne politike, posvečene nenehnemu prepujanju vseh ustvarjalnih sil v delovnem ljudstvu.

Vsaka podrobnejša znanstvena analiza nam neogibno pokaže, da vsa postklasična buržoazna estetika izhaja iz zgodovinsko prehodnega stanja, ki ga je ustvaril kapitalizem s poglobljenim »samoodtujevanjem« človeka in z razkrajanjem njegove celovitosti v znamenju vse podrobnejše delitve dela, s pospešenim odmiranjem zadnjih ostankov pristne ljudske tvornosti in z vse izrazitejšim pretvarjanjem umetništva v izključni poklic. Zategadelj se je občedružno bistvo tega poklica, ki je bilo mislecem Vicovega, Goethejevega ali Heglovega kova še popolnoma jasno, pričelo filozofu in estetu izmikati.

Subjektivistične estetske teorije tega stanja kajpak niso ustvarile, marveč iz njega le izhajajo in *objektivno* pomenijo njegovo ovekovečevanje, nedvomno prispevajoč k temu, da je umetnik pričel delati iz svoje notranjosti obrt: speljevale so ga in ga še speljujejo v golju-fivo notranje motrenje, stran od tistega pravega človeškega, to je, družbenega življenja, ki je bilo in je vsem zares velikim umetnikom prvi in glavni vir stvariteljskega navdiha.

Čeprav nosilcem teh estetskih teorij dostikrat nikakor ne moremo odrekati iskrene subjektivne zavzetosti za resnično umetnost in za njeno usodo, je vendar treba reči, da objektivno delajo umetnosti medvedjo uslugo. S svojim ostrim zoperstavljanjem »geniji — množice« praktično izločajo iz območja umetnosti vse tiste prehodne stopnje, ki dostikrat vodijo od množic h genijem, se pravi, vse manj zahtevne, toda neogibne oblike približevanja umetnosti ljudstvu, kakor tudi vse umetnike manjših ustvarjalnih moči.¹⁶ Hkrati pa pospešujejo

¹⁵ A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, zv. I, knj. 5, § 36.

¹⁶ A. P. Čehov je nekje zapisal: »Pomilovalno prezirljivi ton nasproti majhnim ljudem samo zaradi tega, ker so majhni, ni v čast človeškemu srcu. V literaturi so nižji čini prav tako potrebni kakor v vojski, — tako nam pravi glava, srce pa mora povedati še več...« (O literaturi, str. 43).

razmnoževanje tistih »genijev«, ki se imajo za takšne samo zato, ker jih nihče ne razume, in ki jim vsako najbolj ceneno in vsem očitno posnemanje tekoče mode velja za izvirno razodevanje lastne podzavestne, apriorne narave, medtem ko v vsaki kritični opazki na svoj račun vidijo odpor tope množice, družbe na sploh, s katero mora biti umetnik neogibno v večnem navzkrižju, pa naj bo to že buržoazna, socialistična ali kakršna koli družba.

Prepad med genijem in množico, ki ga vsak resničen umetnik zmerom občuti kot nesrečo zase in za množico, naj bi bil večno obeležje odnosa med umetnostjo in ljudstvom. Medtem pa žejo delovnih ljudi po kulturi in umetnosti tešijo: filmska in literarna plaža, bedaste jazz-popevke in podobna »kulturna« razvedrila.

Poudarjam še enkrat: subjektivistične estetske teorije tega stanja niso ustvarile; ustvarile so ga določene objektivne zgodovinske okoliščine. Toda pomagajo ga utrjevati... Prav tako kakor boj proti subjektivističnim estetskim teorijam, za marksistično, dialektično materialistično estetiko tega stanja ne bo odpravil; odpravi ga lahko samo zmagovita socialistična graditev na vseh področjih družbenega življenja. Toda pomaga ga odpravljati...

Lenin je nekoč na pol v šali, na pol zares izrekel mnenje, ki se bo bržčas marsikomu zdelo tvegano. Dejal je, da mu je zgraditev dveh — treh osnovnih šol v zakotnih vaseh dražja ko najčudovitejša umetnina na razstavi. Toda njegova utemeljitev tega mnenja je prepričljiva in v popolnem skladu z marksističnim, materialističnim pojmovanjem umetnosti in njenih najglobljih korenin, hkrati pa predstavlja optimističen, a vendar trezno stvaren pogled v bodočnost umetnosti in na praktične naloge, ki jih je *tudi zaradi te bodočnosti* treba vztrajno in z jasno perspektivo uresničevati v dolgotrajnem procesu socialistične kulturne graditve. Dejal je:

»Dvig obče kulturne ravni množic bo ustvaril tisto trdno, zdravo podlago, na kateri bodo zrasle mogočne, neizčrpne sile, potrebne za razvoj umetnosti, znanosti in tehnike.«¹⁷

Vprašanje o odnosu med umetnikom in družbo ter njeno zavestjo potemtakem ni samo teoretično, marveč tudi praktično vprašanje.

(Se nadaljuje) 988

¹⁷ Klara Zetkin, Spomini na Lenina, str. 69.

UMETNOST IN MISELNOST

Boris Zihlerl

(Konec)

VII

Pri vlogi in pomenu, ki ga ima misel v umetniškem ustvarjanju, smo se nekoliko delj zadržali. In sicer iz preprostega razloga: misel je osnova zavesti, ta pa je osnova miselnosti in življenjskega nazora, ki nista nič drugega ko manj ali bolj izoblikovana zavest. Z drugimi besedami: mnenje, da sta miselnost in nazor v umetnosti nevažna, temelji na podcenjevanju ali pa kar zanikanju vloge, ki jo misel ima v umetniškem ustvarjanju, na prepuščanju tega področja človekove dejavnosti nezavednemu, »podzavesti«.

Očitno je, da tudi Vidmarjevo pojmovanje vloge, ki jo miselnost in nazor v umetniškem ustvarjanju imata, sloni na podcenjevanju misli, ki je neki le neznamen del človeka.

Josip Vidmar je kajpak dokaj daleč od skrajnosti, do katerih sta v novejšem času umetnostna teorija in umetniška praksa prišli pod vplivom Bergsonove psevdodialektike »čistega trajanja«, zlasti pa pod vplivom znanstveno povsem nevzdržnega pretvarjanja psihopatoloških stanj v normalna človeška stanja, zvezanega z imeni Freuda, Adlerja, Junga itd. Literarni kritik s sila tenkim čutom za resnično estetske vrednote in z veliko navezanostjo na vse tisto, kar zaradi svoje vsebinske in formalne dovršenosti danes že sodi v klasično umetnost, se v Vidmarju upira vsem skrajnim konsekvencam subjektivizma v estetiki, ki teoretično opravičujejo individualistične ekscese »revoltiranega človeka« v sodobni umetniški praksi.

Morda je prav tu treba iskati vir ne le navzkrižja med Vidmarjevo literarnokritično prakso in njegovo umetnostno teorijo, marveč sploh navzkrižij v njegovi filozofiji umetnosti sami, zaradi katerih je ta filozofija nujno do neke mere eklektična.

Za opredelitev vloge, ki jo miselnost in nazor imata v umetnosti, je nedvomno odločilno pojmovanje umetnosti same in njenega bistva.

V Vidmarjevem pojmovanju umetnosti in njenega bistva lahko ugotovimo razpon, ki gre od materialističnega pojmovanja tega bistva do dokaj poudarjenega subjektivizma v postavljanju in reševanju glavnih estetskih vprašanj.

Že v »Pogovoru o Arhimedovi točki«, ki ga je Vidmar pred tridesetimi leti objavil v drugem letniku svoje revije »Kritika«, beremo:

»Umetnost uprizarja *življenje*... Življenje torej, v najrazličnejših oblikah in značajih in z najrazličnejšimi sredstvi, toda vedno in povsod izraža umetnost samo življenje.«¹ V istem letniku pravkar imenovane revije je objavljen tudi članek »Zagovor umetnosti«, v katerem Vidmar piše: »Nobena tragedija se ne izvrši v življenju tako razločno in čisto, kakor v drami ali simfoniji, marveč je neštetokrat sploh v kali započeta, često je pretrgana, prepletena z brezštevilnimi nevažnimi in neznačilnimi procesi, pravi konflikt je skrit in nejasen ali celo sploh nespoznan in nezaveden. Umetnost tak življenjski dogodek razvije, očisti, izloči iz njega vse nebistveno, mu da najbolj določno obliko in ga dvigne v zavest.«²

Misel, da je umetnost predstavljanje življenja v njegovi prvobitnosti, živosti in svežosti, da gre v umetnosti za ustvarjalno poglobljanje in pretvarjanje življenja v skladu z višjim zakonom tega življenja, to misel potemtakem srečujemo pri Vidmarju prav od začetka njegove literarnokritične dejavnosti. Če pod življenjem pojmuje objektivni svet prirode in družbe, ki je po svojem bistvu, se pravi, v svoji edini resničnosti *materialen*, tedaj vsem tem in takim Vidmarjevim opredelitvam ne moremo oporekati materialističnega značaja. Moč njegovih literarnih kritik, katerih pomen za to zvrst slovenskega slovstva smo že poudarili, je prav v tem, da mu je višja skladnost umetnine z zakonom življenja eden izmed najvažnejših kriterijev, po katerih presoja vrednost umetniškega dela. Tu Vidmar pravzaprav stoji na stališču, ki ni tako daleč od stališča marksistov, po katerem je umetnost *predosem* odražanje, in sicer *dialektično* odražanje življenja v vseh tistih treh razsežnostih, o katerih Vidmar govori v svojih »Zapiskih o realizmu«: v naravi, v družbi, v osebnosti.³ Od pisatelja zahteva znanje, globoko poznavanje življenja na sploh, pa tudi natančnosti v podrobnostih. Tako na primer Janezu Jalnu očita, da uprizarja trgovsko življenje brez pravega znanja o tem, kako se take stvari v resnici dogajajo.⁴

Pisatelj naj strastno ljubi in išče *resnico življenja*.⁵ V tem je nekaj skupnega med umetnikom, filozofom in znanstvenikom: »Veda, filozofija in umetnost se bavijo z enim in istim predmetom — z življenjem in naravo. Svojestvenosti jim torej ni iskati v predmetu, marveč v načinu, v katerem se ž njim bavijo, v tem, kako ga obravnavajo. In o tem načinu

¹ Kritika, letnik 1926/27, str. 21.

² Istotam, str. 53.

³ Naša sodobnost 1954, knjiga I, str. 407.

⁴ Literarne kritike, str. 402.

⁵ Istotam, str. 92.

velja, da znanost in filozofija ugotavljata zakone življenja, umetnik pa da ustvarja smotrno očiščene in izkristalizirane primerke življenja, torej življenje samo.«⁶

Vse to so nedvomno točne in materialistične misli. Zlasti so te misli točne, kar zadeva odnos med znanostjo in umetnostjo.

Znanost in vsa resnična umetnost, ki sta trajni zaveznici družbenega napredka in njegovi objektivni, pa tudi dostikrat subjektivni pobornici, nimata le skupnega predmeta, ki je stvarnost življenja. Skupna jima je tudi naloga: *boj za resnico o življenju, kakršno je*, ne glede na to, kaj sicer ljudje o njem mislijo in kaj si v zvezi z njim predstavljajo. Ne da bi bila katera drugi podrejena, opravljata znanost in umetnost svoj posel vsaka na svoj poseben način, vsaka s svojimi posebnimi sredstvi in s posebno urejenimi spoznavnimi in ustvarjalnimi močmi.

Toda tu se postavlja vprašanje: kako umetnik doseže svojo vednost o življenju, ki ga upodablja?

Rajniki Djordje Jovanović, eden izmed tistih nekdanjih nadrealistov, ki — prehajajoč na pozicije socializma — tudi idejno niso hoteli ostati na pol pota, je v svojem esejju »Realizem kot umetniška resnica« opozoril na to, da je tudi umetniška resnica eno izmed mnogoterih *odkritij* stvarnosti in da zategadelj niti ni povsem umestno, če v pogledu umetniške resnice govorimo o *razodetju* stvarnosti: »Odkritje je spoznanje, medtem ko je razodetje iracionalna stvar, ki vodi do verovanja, ne pa do spoznanja.«⁷

Če hočemo biti povsem dosledni, moramo Djordju Jovanoviću kajpak dati prav. Umetniška resnica je takisto predvsem izraz pravilnega spoznanja stvarnosti, čeprav povsem samosvoj izraz, ki ga ne gre isto-večiti z znanstvenim ali filozofskim izrazom. Razodetje pa je stvar božanske intuicije, se pravi nadnaravnih spoznavnih moči, ki jih subjektivistična estetika pripisuje izključno umetnikom kot skrivnostnim izbrancem usode.

Umetnikovo kakor vobče človeško spoznanje, iz katerega rasteta zavest in miselnost, ima zmerom dva vira.

Proi vir spoznanja je *stvarnost življenja* s svojimi zmerom novimi problemi, ki se nam postavljajo ob našem *neposrednem* dotiku s to stvarnostjo in ki jih rešujemo v procesu svojega aktivnega učinkovanja nanjo, v svoji praktični dejavnosti.

Drugi vir spoznanja je *posredno* nam dana stvarnost, drugače rečeno, tista vednost o stvarnosti življenja, ki jo v procesu svojega razvoja

⁶ Kritika, letnik 1926/27, str. 55.

⁷ Ogledi iz književnosti, zv. 1, izd. Prosvete, Beograd 1950, str. 6, 7.

kot družbenega bitja prejemamo od drugih in ki v obliki privzetih nazorov postane neločljiva sestavina naše lastne zavesti in miselnosti.

Razmerje med obema viroma našega spoznanja je razmerje nenehnega medsebojnega učinkovanja.

Prvi vir je primaren samo v tem smislu, da stvarnost najprej s svojimi čuti dojemamo, preden kot družbena bitja pričenjamo o njej razmišljati. Oba vira pa predstavljata za nas apriorni danosti objektivnega, izven naše individualne zavesti in neodvisno od nje obstoječega prirodnega in družbenega sveta, v katerem rastemo. Iz obeh virov neprestano vre tisto, kar tvori našo individualno vednost o svetu, ljudeh in o samem sebi. Iz obeh virov že od vsega začetka izvirajo naša pravilna spoznanja o posameznih rečeh tega sveta, kakor tudi naša enostranska in zato nepravilna spoznanja, se pravi, mnogovrstni »idoli«, ki tvorijo našo napačno zavest in o katerih je pisal že Bacon Verulamski, pred njim pa še starejši misleci tja do Platona, anticipirajoč s tem problem »partijnosti« zavesti.

Iz dejstva, da imata naše spoznanje in naša zavest dva vira, se je pod vplivom določene zgodovinske družbene problematike, ki je v določenih plasteh krepila nevero v spoznavne moči družbenega človeka, že v davnini porodila zmotna misel, da nam samo neposredni stik »prvobitnega jaza« s »prvobitnim življenjem« daje pravilno podobo tega življenja, medtem ko tako imenovani privzeti nazori to podobo zatamnjujejo. Dejansko pa ne gre za to, ali so ti nazori privzeti ali ne, marveč gre predvsem za to, koliko so pravilni in koliko ne. Kolikor pravilnejši so, toliko bolj nam stvarnost življenja pomagajo osvetljevati, kakor nam po drugi plati »neposredno motrenje« lahko temeljito popači njeno pravo podobo, če je odtrgano od misli in dejavnosti, ki sta že Goetheju »vsota vse modrosti«.⁸

Tisto, kar umetnika in sploh vsakega človeka ovira v dojemanju stvarnosti, kakršna je, ni posredno spoznanje in niso privzeti nazori, marveč so to »idoli«, med njimi ne zgolj razredni in slični interesi, zaradi katerih so ljudje pripravljene zavreči celo matematične aksiome, ampak tudi sicer zgodovinsko relativna omejenost naših spoznavnih sposobnosti, ki rastejo hkrati z družbenim napredkom, zasnovanim na nenehnem razvoju produktivnih sil.

Zaradi večnega boja med pravilno in napačno zavestjo, ki se v procesu človekove ustvarjalne dejavnosti bije v njegovi individualni

⁸ Wilhelm Meisters Wanderjahre, II. knjiga, 10. poglavje, Goethes Sämtliche Werke, zv. XVII, str. 284.

zavesti in miselnosti, sta obedve zmerom do neke mere notranje protislovnii.

Umetnik, ki razpolaga z vrojenimi in pridobljenimi pogoji umetniškega ustvarjanja, vrši svoj odgovorni družbeni posel toliko uspešneje, kolikor manj je pod oblastjo »idolov«, kolikor močneje je pri odkrivanju in upodabljanju posameznih dejstev življenja udeležena njegova pravilna zavest, prebijajoč se skozi plasti napačne zavesti, ki dostikrat dajejo pečat umetnikovi miselnosti, ali bolje, njegovemu svetovnemu nazoru. Med pogoje takega zmagovitega uveljavljanja umetnikove pravilne zavesti sodi poleg moči neposrednega dojemanja resničnosti in poleg prodornosti misli tudi visoka moralna zavest družbenega človeka, s katero se odlikuje zares velik umetnik:

»e s'io al vero son timido amico,
temo di perder viver tra coloro
che questo tempo chiameranno antico.«⁹

Te Dantejeve besede so vsekakor izraz pristno umetniškega stremljenja, se pravi, občutka, ki je človeško trajnejši in pomembnejši kakor pa zahteva Tomaža Akvinskega, katere prepesnitev v »Božanski komediji« (Raj, spev III, 85) ima pri Eliotu tako visoko ceno: samo božja volja, ki je zmerom prava, bodi pravilo človeškega ravnanja (Sum. theol. II, II, 104, 1).

Toda to samo mimogrede.

O pogojih, ki v umetniku krepijo njegove spoznavne sposobnosti in poglobljajo njegovo vednost o svetu in ljudeh, pravi M. Gorki v svojem predgovoru k A. Vinogradova biografskemu romanu »Tri barve časa«, ki je posvečen Stendhalu: »Umetnik je predvsem človek svojega časa, neposredni gledalec ali aktivni udeleženec njegovih tragedij in dram. Je lahko objektiven, če je v zadostni meri osvobojen hipnoze predsodkov in mnenj svojega razreda, ako pošteno gleda, ako je sam delec koncentrirane energije dobe... Posel umetnika se ne odlikuje samo po moči neposrednega opazovanja in izkustva, marveč po tem, da se živi material, ki ga obdeluje, lahko upira samovolji književnikovih razrednih simpatij in antipatij.«¹⁰

Tu se spet neposredno dotaknemo vprašanja o važnosti ali nevažnosti miselnosti v umetnosti in posebej v književnosti. Reči hočem, da

⁹ Dante, Božanska komedija, Raj, spev XVII, 118—120: »In če bom resnici le plah prijatelj, tedaj se bojim, da ne bom dalje živel pri njih, ki bodo o nas govorili kot o starih časih.«

¹⁰ M. Gorki, O literaturi, izd. Kulture, Beograd 1949, str. 228.

smo s tem spet prišli do razpotja, kjer se z Josipom Vidmarjem nekoliko razhajamo.

Nedvomno se tudi Vidmar strinja s tem, da mora biti umetnik pri svojem ustvarjanju kar najbolj osvobojen predsodkov in privzetih mnenj, točneje rečeno, razredno ali kakor koli drugače omejenega svetovnega nazora. To ni tisto, v čemer se razhajamo. Tisto, kar mora zbuditi pridržke, je Vidmarjevo ostro zoperstavljanje umetnikove resnice »resnicam« svetovnih nazorov, izenačevanje svetovnih nazorov, kar zadeva važnost ali nevažnost njihovih »resnic« za umetnost.

Kakor smo videli, so Vidmarju vse »resnice« svetovnih nazorov, krščanskega, ničejsanskega, marksističnega in vsakega drugega, za umetnost enako nevažne in hkrati enako važne.

»Vsak veliki svetovni nazor ima v sebi neko energijo, ki zavaja njegove pristase, da skušajo vse podrediti svoji resnici, in tako hočejo tudi literaturo vrednotiti po tem, koliko se njena miselnost sklada z resnico njihovega nazora,« pravi tudi v svojih zapiskih »Iz dnevnika«, pripisujoč take in podobne težnje »nekaterim preveč premočrtnim marksistom«. Zato po njegovem mnenju vsak zavedni svetovni nazor ni le nevažen za umetnost, marveč je umetniški svobodi kratkotalo nevaren.

To izenačevanje nazorskih »resnic« je glede na Vidmarjev razvoj kot literarnega kritika moči razumeti, ni mu pa moči popolnoma pritegniti.

Josip Vidmar se je pričel uveljavljati v slovenskem javnem življenju kmalu po prvi svetovni vojni. Njegovo delo je že od vsega začetka bilo reakcija svobodoumnega slovenskega izobraženca-esteta na idejno plitvost tradicionalnega slovenskega liberalizma v literaturi in literarni kritiki in pa na klerikalni obskurantizem, ki je bolj ali manj odkrito skušal nadaljevati z uveljavljanjem reakcionarnih estetskih načel in literarnokritičnih metod, na Slovenskem zvezanih z imenom Antona Mahničā, katoliškega dogmatika in nestrpnega preganjalca vsega najboljšega v slovenski književnosti. Hkrati je bil Josip Vidmar priča neobogljene stopicanja tako imenovane »socialne literature«, njene dostikrat sila plehke tendenčnosti in pa precejšnje preproščine v postavljanju in reševanju kulturnih vprašanj po njenih predstavnikih: nihilizma nasproti domači in tuji kulturni dediščini, združenega s sektaškim oznanjanjem samonikle »proletarske kulture« ter estetskih nazorov, ki so temeljili na pojmovanju literature v smislu nekoliko preveč doslovno vzetih stihov Majakovskega:

»V naši dni
 pisatelj' tot,
 kto napišet
 marš
 i lozung!«¹¹

Odpor proti tem pojavom in zlasti idejna odmaknjenost od socializma, ki jo je pri izrazitem lepoumniku ta odpor morda še nekoliko povečal — oboje je vodilo v nekoliko enostransko vrednotenje kulturnih naporov, ki jih je od Cankarja sem navdihovalo in usmerjalo razraščajoče se delavsko gibanje in ki jih je po prvi svetovni vojni predstavljala vrsta umetniških osebnosti, večjih in manjših, največja med njimi nedvomno osebnost Srečka Kosovega. Zgodovinsko najpomembnejši rezultat teh naporov je bil, da se je v zadnjem desetletju pred drugo svetovno vojno vse, kar je tedaj v slovenski kulturi imelo dejansko težo in veljavo, zbralo v tem gibanju ali vsaj okrog njega.

Zlasti pa je odpor proti podrejanju umetnosti »resnicam« svetovnih nazorov zapeljal Vidmarja v povsem nevzdržno in znanstveni ideologiji modernega socializma krivično izenačevanje marksizma s katolicizmom in z drugimi bolj ali manj reakcionarnimi svetovnonazorskimi sistemi.

Izenačevanje marksizma s katoliškim, ničejanskim in podobnimi nazori je predvsem nezdružljivo z Vidmarjevo lastno zahtevo, naj umetnik strastno ljubi in išče resnico življenja. Umetniku in sploh človeku, ki strastno ljubi in išče resnico, ne moreta biti enako važna ali enako nevažna dva nazora, od katerih eden predstavlja doslej najskladnejši odraz stvarnosti in nas vodi vedno bliže k objektivni resnici o tej stvarnosti, drugi pa — kakor po vsej pravici pravi Lenin o katolicizmu — ne odraža objektivne resnice, ampak izkoriščanje ljudske nevednosti po določenih družbenih razredih.¹²

Mislím, da znanstvenosti Marxove in Engelsove teorije ni treba šele dokazovati. Potrjuje jo ves razvoj družbe in znanosti v zadnjem stoletju, in več ko kdaj koli prej je danes tudi v buržoaznem svetu znanstvenikov, ki se zavedajo, da ne morejo mimo te teorije, če hočejo o družbi in o človeku res kaj tehtnega povedati. Z drugimi besedami rečeno: boj za dialektično materialistični nazor pomeni kratko malo boj za pojmovanje prirode in družbe takšnih, kakršni sta, brez vseh tujih primesí, za pojmovanje, ki je v najvišji mogoči meri osvobojeno »idolov«. To pa je hkrati tudi cilj sleherne prave znanosti in sleherne

¹¹ »Dandanes je pisatelj, kdor napiše marš in geslo!«

¹² V. I. Lenin, Materializem in empiriokriticizem, str. 247.

prave umetnosti, ki jima je odkrivanje resnice življenja glavno, družbi najbolj koristno opravilo, zakaj brezobzirna resnica je bila zmerom najmogočnejše orožje naprednih družbenih sil.

Če govorimo o pomenu dialektično materialističnega nazora za umetnost, tedaj nimamo v mislih površnega prevzemanja njegovih najsplošnejših resnic ali pa celo samo dnevnih gesel, kakršnih se ta ali ona politična organizacija delovnega ljudstva poslužuje v iskanju najustrežnejših poti in sredstev za doseg neposrednejših socialističnih ciljev. Prilagajanje površno privzetim resnicam nazora vodi umetnika v plitvo subjektivno tendenčnost, njegovo preusmerjevanje v skladu z dnevnimi gesli pa v tisto pragmatistično pojmovanje umetniškega posla, ki je značilno za tako imenovano ždanovščino, se pravi, za stalinizem v reševanju kulturnih vprašanj in posebej vprašanj umetniškega ustvarjanja.

Skratka, vsega tega nimamo v mislih.

V mislih imamo resnico nazora, ki zgodovinsko in logično raste iz človekovega spontano materialističnega odnosa do objektivne stvarnosti sveta in čigar razvoj je zategadelj neločljivo zvezan z razvojem pozitivne človekove vednosti o tej stvarnosti, to je z razvojem znanosti. Prav spontano materialistični odnos do objektivne stvarnosti je bil zmerom odločilnega pomena za znanost, pa tudi za vso realistično umetnost, rušeč pregrade, ki jih je poletu človekove misli in ustvarjalne domišljije postavljala ta ali oni svetovnonazorski sistem. Drugače rečeno, v mislih nimamo površno privzetih resnic, marveč eno samo resnico življenja, v katere odkrivanju je znanstveniku kakor umetniku, filozofu kakor politiku najzanesljivejši kažipot njegov načelno materialistični in dialektični odnos do sveta in ljudi, toliko bolj zanesljiv, kolikor bolj mu preide v kri in meso, postane osnova vse njegove miselnosti. In še tole moramo dodati: govoreč o pomenu dialektično materialističnega nazora za umetnost takisto ne mislimo, da bo ta nazor že sam kot tak kdaj ustvarjal umetnike, marveč mislimo, da človeku, ki umetnika v sebi že ima, lahko bolj kakor kateri koli drug nazor pomaga osvajati življenje, odkrivati njegovo resnico in jo umetniško oblikovati.

Danes je vsakomur jasno, da za renesančno umetnost ni bila in ni mogla biti nevažna humanistična miselnost tedanjega človeka, navezujoča na antični miselni svet, »pred čigar svetlimi liki so izginile pošastne prikazni srednjega veka«. ¹³ Ta miselnost je renesančnemu umet-

¹³ Fr. Engels, Dialektika prirode, izd. Cankarjeva založba v Ljubljani, 1953, str. 23.

niku omogočala bolj svoboden in neposrednejši pogled v pravo naravo človeških reči. Zategadelj imamo še toliko manj razloga govoriti, da za sodobni preporod umetnosti ni in ne more biti važna nova humanistična miselnost, najustrezneje tolmačena v marksizmu, ki je do kraja dosledno *progressivno* razvijanje vse klasične kulturne dediščine.

In zlasti ne, ker v znamenju te nove humanistične miselnosti nastaja takšen red med ljudmi, ki bo — kakor pravi glavni junak v »Doktorju Faustusu« Thomasa Manna — umetnini spet ustvaril življenjsko podlago in pravo skladnost z njo.

VIII

Vidmarjevega izenačevanja različnih svetovnonazorskih »resnic« ni moči razumeti, če ostanemo pri tistih postavkah njegove filozofije umetnosti in literarnokritične prakse, ki so nedvomno materialistične, so v skladu z materialistično teorijo odražanja in z njeno primenjavo v estetiki.

Dejali smo, da v Vidmarjevem opredeljevanju umetnosti lahko ugotovimo dokaj širok razpon od čisto materialističnih opredelitev, o katerih je bilo govora v prejšnjem poglavju, do dokaj poudarjenih subjektivističnih opredelitev, oprtih bodisi na Kantov agnosticizem, na Vaihingerjevo filozofijo »des Als ob«, ali pa na postavke »filozofirajočih fizikov«.¹ Med take opredelitve sodi recimo trditev, da »je umetnost v resnici izražanje tistega, kar je v človeku neizpremenljivega, torej bistvenega«, se pravi, človekove apriorne narave, ki tvori »neizpremenljivo in v svojih osnovah od življenja neodvisno osnovno plast človeškega bitja«.²

Med mnogoterimi opredelitvami umetnosti, ki jih v svojih spisih navaja, mu je prav ta opredelitev najvažnejša. V zvezi z njo pravi: »Ali je umetnost samo izražanje apriorne narave? Gotovo ne. Zdi se mi, da tega tudi nikoli nisem trdil, marveč sem rekel, da je predvsem in v bistvu to. Poleg tega je lahko naravi ogledalo in okrajšana kronika stoletja in tudi izraz manj elementarnih človeških svojstev, nego je apriorna narava. Tudi gole slučajnosti umetnikovega življenja se često izražajo v nji. Toda skrita pogonska sila in bistvo ustvarjanja je vendarle apriorna narava in njena življenjska neutešenost, ne pa svet sam s svojim dobrimi in zlimi pojavi in ne manj važne plati umetnikove notranjosti.«³

¹ Prim. članek »Ideja in kriterij« (Meditacije, str. 245 in sl.).

² Meditacije, str. 228.

³ Istotam, str. 226.

Prav za to gre, kaj komu umetnost *predbsem* in v bistvu je.

Materialistom je smisel in namen umetnosti od nekdanj predvsem bil, je in bo, da »naravi ogledalo drži«, kakor je njihovo osnovno estetsko načelo izrazil Shakespeare. Z drugimi besedami, smisel in namen umetnosti je, da s čutno-nazornim predstavljanjem bistvenih pojavov življenja bogati človekovo vednost o njem, ga s tem idejno in moralno oborožuje.

To kajpak ne pomeni, da materialistom umetnost ni hkrati tudi izražanje umetnikove narave, bistva njegove enkratne osebnosti. Če ponovim, kar sem zapisal že v svojem predvojnem članku o realizmu v literaturi: da ima namreč umetnik svoj predmet v vsem obdajajočem ga okolju, v vsej celoti družbenih odnosov in *v sebi samem*, tedaj je njegovo odražanje sebe samega v umetnini nedvomno hkrati izražanje njegove enkratne, čeprav nikakor ne neizpremenljive narave. V nobenem svojem proizvodu ne more umetnik zatajiti sebe samega, svoje narave, svojega temperamenta in karakterja in prav tako tudi ne svojega odnosa do sveta, svoje zavesti in miselnosti. Vsak umetniški proizvod nosi pečat osebnosti, ki ga je ustvarila. Drugače tudi ne more biti, zakaj v bistvu vendarle zmerom gre za odnos med mislečim in ustvarjalnim subjektom in pa objektivnim svetom.

V že omenjenem povojnem predgovoru k »Literarnim kritikam« je Josip Vidmar namesto formule »l'art pour l'art« postavil formulo »izpoved zaradi izpovedi«. ⁴

Po mojem mnenju nam ta formula ne pove o umetnosti nič takega, kar bi lahko bilo svojstveno samo njej: vsaj o filozofiji bi lahko rekli prav isto, če se že postavimo na stališče, da se nekdo izpoveduje samo zaradi izpovedovanja, kar je samo po sebi dokaj problematično. Toda zdaj ne gre za to. Gre za tolmačenje »izpovedi«, ki nam ga Vidmar da v enem izmed svojih esejev o Cankarju in ki je dokaj sprejemljivejše kakor omenjena formula sama po sebi.

Umetnik ima za izpovedovanje samega sebe na razpolago dva načina. To sta: »izpoved, ki jo vrši z izbiranjem snovi in z razdeljevanjem pozornosti, skratka z vsebinskimi sredstvi, in pa bolj nezavedna, a tem globlje v notranje osnove posegajoča izpoved, ki jo opravlja s svojevrstnim načinom oblikovanja«. ⁵ Zdi se mi, da bi bilo moči s to Vidmarjevo lastno mislijo dokaj tehtno zavriniti misel o nevažnosti miselnosti v umetnosti. Samo izpopolniti bi jo bilo treba še z neko drugo mislijo, ki bi vso stvar postavila trdneje na materiali-

⁴ Literarne kritike, str. 14.

⁵ Istotam, str. 148.

stično podlago: *odražanje ne izključuje izpovedovanja ali izražanja, pač pa ga pogaja.*

Preden more človek o svetu in o sebi kot delu tega sveta kaj pomembnejšega *izraziti*, se vsebinsko izpovedati, se mora ta svet v njegovi zavesti tako ali drugače *odraziti*. Odražanje in izražanje tvorita potemtakem *enotnost* nasprotij: izražanje bi lahko v nekem smislu imenovali aktivno, človeško, ustvarjalno odražanje. In spet je bil že stari Goethe, ki je to dialektiko dobro doumel. V uvodu k prvemu delu svojega avtobiografskega spisa »Dichtung und Wahrheit« poudarja, da je treba človeka predstavljati v časovnih razmerah in pokazati, koliko mu celota nasprotuje in koliko mu je naklonjena, kako si je iz tega oblikoval svetovno in človeško naziranje (eine Welt- und Menschenansicht) in kako je to naziranje, če je umetnik, pesnik, pisatelj, spet odražal navzven (wie er sie wieder nach aussen abgespiegelt).⁶

Umetniško izražanje ali izpovedovanje je zmerom hkrati odražanje nekega objektivnega dejstva, ki ga umetnik predstavlja kot izrazita osebnost svojega časa, kot tolmač človeško pomembnega v biti in mišljenju tega časa.

Ker je med našim razpravljanjem pogovor že večkrat nanesel na Danteja, vzemimo kot primer njegovo »Božansko komedijo«, zlasti njen zadnji del. Ta del je vsekakor ena izmed najsilnejših subjektivnih pesniških *izpovedi* v svetovni književnosti; hkrati nam daje veličasten umetniški *odraz*, *dovršeno podobo osebnosti*, *razpete med dogmami* in verovanji srednjeveškega človeka in pa velikimi dvomi in prvimi ostrejšimi protesti porajajočega se renesančnega, se pravi, buržoaznega človeka, med Tomažem Akvinskim in Sigerjem Brabantskim, ki ga Dante — čeprav obsojenega od papeža in zahrbtno umorjenega od inkvizicije — vzame v nebesa in imenuje njegov nauk »luč duha, prepolnega misli« (Raj, spev X, 154—155).

Z vidika dialektične enotnosti odražanja in izražanja je moči pravilno rešiti tudi problem realizma v liriki.

Lirika je tem bolj nerealistična, kolikor bolj je zgolj izražanje subjektive slučajne, človeško več ali manj nezanimive notranjosti, kolikor manj je hkrati odražanje trajnejših občečloveških občutkov, skratka, kolikor bolj postaja samo prazno igračkanje z besedami in pojmi.

Chesterton je menda nekje dejal, da je notranja luč najmotnejša razsvetljava. In imel je nedvomno prav. Človekovo notranjost lahko razsvetljuje samo luč, ki prihaja od zunaj, iz velikega življenja pri-

⁶ Goethes Sämtliche Werke, zv. XX, str. 6.

rode in družbe. Če logika pojmov izgubi vsako razmerje do logike stvari, tedaj je konec sleherne znanosti, pa tudi sleherne umetnosti. Zato se dandanes tudi pri nas v dialektično materialistično teorijo odražanja, primenjeno v estetiki, najrajši zaganjajo tisti pišoči in slikajoči ljudje, ki drugim ljudem o svetu in o sebi ne vedo nič pomembnega povedati in jih zato trapijo s svojo neizvirnostjo, z dolgočasnim konformizmom v posnemanju tujih modnih kapric.⁷

Vidmarjeva opredelitev umetnosti kot izražanja umetnikove narave ni potemtakem napačna, pač pa je enostranska in kot taka vodi do subjektivističnih zaključkov, zlasti če umetnikovo naravo pojmuje kot nekaj apriornega, neizpremenljivega in v svojih osnovah od življenja neodvisnega. V tem primeru se individualna narava umetnika izpremeni v izvor vsega, v vir umetniške resnice, ki stoji nasproti raznoterim »resnicam« nazorov, vezanih na prehodne in izpremenljive človeške reči. Umetniška resnica sama se s tem izpremeni v skrivno razodetje, do katerega pride v trenutku umetniškega navdiha, ko umetnik »odpre oči duše in zapre oči telesa«, kakor pravi Plotin, najpomembnejši novoplatonični filozof.⁸

Že Schopenhauer je poudaril, da imajo njegovi in njegovim podobni estetski nazori svoj začetek v platonizmu. Tako v XIX. poglavju svojih malih filozofskih zapiskov pravi: »Moja rešitev (problema metafizike lepega) je bila, da v lepem vselej dojemamo bistvene in prvobitne podobe žive in mrtve narave, torej le-teh Platonove ideje, in da ima to dožemanje za pogoj svoj bistveni korelat, *volje prosti subjekt spoznave*, t. j. čisto inteligenco brez namenov in smotrov... Biti čisti subjekt spoznave pomeni, iznebiti se samega sebe: ker pa tega ljudje navadno ne morejo, so nesposobni za čisto objektivno dožemanje stvari, ki je umetnikov dar.« In pod črto pojasnjuje: »Čisti subjekt

⁷ Pomanjkanje najelementarnejše logike vidim v trditvi nekaterih zagovornikov »nove« umetnosti, da je antična, renesančna in vobče klasična realistična umetnost zastarela; nič zastarelega pa ne vidijo v infantilizmu in primitivizmu, v bogomilskih stečkih in panjskih končnicah, v starokrščanskih in bizantinskih freskah in še v marsičem, kar je nedvomno neprecenljive vrednosti za razumevanje izvora in razvoja umetnosti, ne more pa biti vzor zares novi umetnosti zares novega, socialističnega človeka. Vtis imam, da primitivnejše oblike tudi kdaj pa kdaj bolj ustrezajo skromnejši zmogljivosti pišočega ali slikajočega človeka...

⁸ Cit. po Edouard Krakowski, *L'esthétique de Plotin et son influence*, Pariz 1929, str. 156. Pisec tega dela dokaj izčrpno navaja Plotinove estetske nazore in razpravlja o njihovem vplivu na estetiko »filozofov življenja«, zlasti Ravaissona in Bergsona.

spoznave nastopi, ko pozabimo nase, da bi se popolnoma spojili z motrenimi predmeti, tako da v zavesti ostanejo samo ti predmeti.«⁹

Skrajni spiritualizem in grobo mehanični materializem si v gornjih Schopenhauerjevih izvajanjih podajata roke: čisto, volje in smotrov prosto motrenje prapodob vsega, kar je, in popolna spojitve zavesti s predmeti.

Znano je, da Platonove božanske, neodvisno od človeka in njegove zavesti bivajoče ideje niso bile nič drugega ko *subjektivni* ideali Platona samega in da njegov boj proti tedanji realistični umetnosti in estetiki ni bil nič drugega ko boj za antirealistično umetnost in estetiko, ki naj bosta prežeti z *njegovo* spiritualistično miselnostjo in nazorom. Umetnik naj bo le zvest tolmač Platonove miselnosti in nazora.

Značaj Platonovih estetskih nazorov kot »polemike proti poetičnemu realizmu« je poudaril že Schelling, v marsičem Schopenhauerjev predhodnik v filozofiji in estetiki, ki je hkrati dokazoval, da Platonova obsodba poezije ne velja za krščansko poezijo.¹⁰

Po estetskih teorijah, ki smo jih pravkar obravnavali, se v umetnosti *čisti* objekt razodeva *čistemu* subjektu, drugače rečeno, v umetnosti je anticipiran *zaključek* poti, ki je po pojmovanju dialektikov-materialistov *neskončna*.

To je moči doseči samo iracionalno, s pomočjo nadnaravne intuicije, ki je poseben dar umetnika.

Tudi Josip Vidmar nam pove, da je v Platonovem »Ionu« morda prvič v zgodovini razmišljanja o umetnosti poudarjeno neko dejstvo, ki je po njegovem mnenju za razumevanje umetništva neprecenljive važnosti. To je misel o izločenosti razsodka in razuma pri ustvarjanju. Poudarjajoč, da te Platonove misli ne gre tolmačiti doslovno, marveč je prikladna le kot izhodišče, kot kačipot do resnice, Vidmar nadaljuje: »Ni sicer res, da bi bila pri umetniški tvornosti izločena razsodnost in razum, res pa je pri tem procesu izločeno nekaj, kar je tema dvema činiteljema sorodno. Znana je zahteva umetniškega okusa, da bodi umetnik objektivni, da bodi skrit za delom, da ne stopaj v ospredje itd. To se pravi, iz moči, ki oblikujejo umetnino, bodi izločeno vse prekonkretno in privatno in vse, kar živi samo v zavesti.« Umetnik ne izpoveduje vsebine svoje duševnosti in svojega življenja, nasprotno, »čim bolj pozabi in premaga svoj samo zavedni jaz, tem jasneje in silneje bo prišel do izraza dejanski, apriorni, njegov in ne njegov,

⁹ A. Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, II, § 205.

¹⁰ Schellings Schriften zur Gesellschaftsphilosophie, Jena 1926, stran 404 in 405.

marveč dani mu jaz.«¹¹ Doživetje, ki je svojstveno samo umetniku, se razlikuje od vsakdanjega in splošnega doživljanja v tem, da se izvrši v umetniku ob nekaterih življenjskih pojavih neka plemenita izolacija in razcep: svoboden in neobtežen, po lastni osebi neoviran, vidi umetnik jasneje, čisteje, neizmerno globlje. Taka notranja svoboda, ki je od nekdanj npravni ideal človeštva, bi lahko izpremenila in visoko dvignila človeško življenje, če bi mogla postati splošna. Toda med ljudmi je samo umetnik »vsaj trenutna izpolnitev tega ideala in pozna vsaj trenutno „božanstveni opoj“ popolnosti, zato je njegov poklic njemu samemu in ljudem zagoneten in svet«. In Vidmar zaključuje: »Umetnost je plod izpolnitve in dosege, je izraz onega izvenčloveškega in nadčloveškega notranjega reda in življenja; v tem je njena dragocenoost, zaradi tega je neizčrpen vir čistih duhovnih radosti.«¹²

V vsem tem je marsikaj, o čemer bi bilo moči še obširno razpravljati in kar je vsaj zame dokaj problematično. Toda napak bi bilo, če pod problematičnostjo ne bi videli racionalnega jedra, ki je za sleherno plodno razmišljanje o umetnosti dovolj dragoceno.

Predvsem ni moči ugovarjati zahtevi, naj bo umetnik objektivni, skrit za delom in naj ne stopa v ospredje. To ni samo zahteva umetniškega okusa, marveč ta zahteva izvira iz bistva umetnosti, ki naj bo odkrivanje in čutno-nazorno predstavljanje *resnice* življenja. Postavljal jo je vsak mislec, ki je bolj ali manj dosledno branil realizem v umetnosti, od Aristotela in njegovega mnenja, da naj pesnik kar najmanj sam govori,¹³ do Engelsa, ki meni, da je toliko boljše za umetnino, kolikor bolj skriti ostanejo avtorjevi nazori.¹⁴ Zmago umetnika nad njegovimi razrednimi simpatijami in političnimi predsodki Engels naravnost istoveti z zmago realizma v umetnosti.¹⁵ Tendence književnega dela mora priti do izraza v situaciji in dejanju: kolikor skladnejša bo umetniška podoba z zakonom življenja, z objektivnimi razvojnimi težnjami tega življenja, toliko bolj bo književno delo trgalo konvencionalne iluzije o njem in toliko bolj bo zaveznik tistih družbenih sil, ki jim take iluzije niso potrebne, ker zanje govori življenje samo.¹⁶

¹¹ Meditacije, str. 217—218.

¹² Istotam, str. 208—209.

¹³ Aristotel, O pesniški umetnosti, XXIV, 6.

¹⁴ Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, str. 55.

¹⁵ Istotam, str. 54.

¹⁶ Istotam, str. 57. To realistično zavračanje iluzije v umetnosti nima kajpak nobenega opravka s tistimi pravci v sodobni umetnosti, ki si lastijo vzdevek »deziluzionizma«, dejansko pa v celoti temeljijo na metafizičnem razdva-

Takšno je Engelsovo naziranje o potrebi umetnikove objektivnosti in o tendenci v umetnosti. To naziranje, ki je danes že dovolj dobro znano, kajpak nima nobene zveze z mnenjem, da umetnik ustvarja brez namena in brez cilja, da je njegova miselnost v umetnosti nevažna.

Življenje se pred umetnikom razgrinja v vsej svoji pestrosti, v čudoviti raznolikosti pojavov, bistvenih in manj bistvenih, nujnih in slučajnih, pomembnih in nepomembnih. Stvar umetnikovega odnosa do sveta in njegove miselne usmerjenosti je, kaj bo iz tega obilja izbral za predmet upodabljanja. Razpravljajoč o problemu verjetnosti v Aristotelovi estetiki, je Lessing zapisal misel, ki sicer čisto ne sodi sem, je pa vendar dovolj pomembna za naše razpravljanje: »Njemu (tragičnemu pesniku) zgodba ni potrebna zato, ker se je zgodila, marveč zato, ker se je tako zgodila, da bi si jo v svoj namen težko bolj izmislil.«¹⁷

Tudi Lessing je bil mnenja, naj pesnik »ne moli svoje glave skozi kulise«,¹⁸ toda njegove objektivnosti nikakor ni istovetil z brezstrastnostjo.

Kakor vsa umetnost na sploh, tako ima tudi vsaka umetnina svoj smisel in svoj namen, ki ji ga njen tvorec bolj ali manj zavedno vdihne. Ima ga posredno, kot bolj ali manj zvest odraz objektivne stvarnosti in njenih »namenov« in ima ga neposredno, kot izraz umetnikovih subjektivnih teženj, njegove miselne usmerjenosti in hotenja, ki se v umetnini razodevajo predvsem v tistem, kar Vidmar imenuje vsebinska sredstva umetnikove izpovedi: v izbiranju snovi in razdeljevanju pozornosti. To pomeni, da izbiranja snovi in razdeljevanja pozornosti ni mogoče ločiti od umetnikove volje in zavesti, od njegove osebne prizadetosti in od njegovih strasti.

Tu se postavlja vprašanje: kaj je tedaj s tistim »izvenčloveškim in nadčloveškim notranjim redom«, ki naj umetniku omogoči svobodno, neobteženo, po njegovi lastni osebi neovirano ustvarjanje, skratka, kaj je s »čistim subjektom« umetniškega ustvarjanja, z umetnikovim apriornim jazom?

janju bistva in pojava, predvsem pa na že omenjeni bergsonovski koncepciji umetnosti kot preloma z družbo in povratka k filozofsko mistificirani »preprosti« naravi.

¹⁷ G. E. Lessing, Hamburška dramaturgija, 19. članek.

¹⁸ Istotam, 41. članek.

Delitev človeške osebnosti na dva dela, na zavedni, izpremenljivi jaz in na globlji, neizpremenljivi, apriorni jaz, ni nova: rodila se je hkrati s kultom podzavestnega v filozofiji, ki služi kot podlaga sodobni iracionalistični, tako imenovani globinski psihologiji. Bergson je tej delitvi posvetil eno izmed svojih prvih del, esej o neposrednih podatkih zavesti, kjer pravi: »Dva različna jaza sta, od katerih je eden kakor vnanja projekcija drugega, njegovo prostorno in tako rekoč družbeno predstavljanje.«¹ Prvi je pravi, izvirni, osnovni jaz, drugi pa površinski, družbeni jaz. Na podobni delitvi sloni tudi Freudova filozofija, ki razlikuje nagonsko osnovo človekove osebnosti in tako imenovani nad-jaz, se pravi, človekovo družbeno in zlasti moralno zavest, ki se zoperstavlja globinskemu jazu in njegovim večnim nagonom, od katerih sta konec koncev najvažnejša nagon ljubezni in nagon smrti.²

Nedvomno vse te teorije temeljijo na dejanskem navzkrižju, ki vlada med tistim, kar človek zares je, in med tistim, kar o sebi misli, da je, med človekovo dejansko bitjo in njegovo iluzijo o samem sebi.

Znano je, da sta tudi Marx in Engels temu navzkrižju, raziskavanju njegovega izvora in pomena v zgodovini človeške družbe posvetila veliko pozornost. Vendar pa se mi zdijo povsem zgrešeni poizkusi spraviti Marxa in Engelsa v zvezo s »filozofijo življenja«, recimo, poizkus Arnolda Hauserja, ki v svojem obsežnem in vsekakor pomembnem delu »Socialna zgodovina umetnosti in književnosti« izenačuje miselno usmerjenost in tehniko Nietzscheja, Freuda in Marxa, izhajajoč od tega, da so vsi trije poudarjali popačenost človekove zavesti.³

Ta podobnost je dejansko neznatna v primeri z velikimi in načelnimi razlikami, ki v tem pogledu so med marksizmom in »filozofijo življenja«.

Marksizem izhaja od človeka v vsej njegovi *človeški* bistvenosti kot proizvajajočega in družbenega bitja, zoperstavljač njegovo prirodno in družbeno *bit* njegovi *zavesti*, raziskujoč pogojenost druge po prvi in njuno medsebojno učinkovanje v procesu človekove praktične dejavnosti. »Filozofija življenja« razdvaja človeka v prirodnega in družbenega; »prirodnega človeka« z njegovo nagonsko, »apriorno«, »neizpremenljivo«,

¹ H. Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, Pariz 1921, str. 178.

² Glej S. Freud, Das Unbehagen in der Kultur, zlasti poglavja VI—VIII.

³ A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, zv. II, str. 472.

»podzavestno« naravo postavlja proti družbenemu človeku in proti njegovi zavesti.

Na stališču »filozofije življenja« stoji tudi Josip Vidmar, kolikor mu je »apriorni jaz«, ki ga postavlja proti »zavednemu jazu« nekaj *vrojenega*, kolikor mu je ta »jaz« *neizpremenljiva* in v svojih osnovah *od žiljenja neodvisna* plast človeškega bitja. O racionalnem jedru tega protipostavljanja lahko pričnemo razpravljati šele tedaj, če zavrremo misel o vrojenosti in neizpremenljivosti »apriornega jaza«, o njegovem nedružbenem značaju.⁴

To smo v našem dosedanem razpravljanju že storili.

S temi pridržki bi morda lahko pod »apriornim jazom« pojmovali človekovo *bit*, človeka, kakršen je, neodvisno od tega, kar o sebi *misli*, da je, od njegove zavesti o sebi.

Ta bit pa ni zgolj prirodna danost, ni le celota človekovih vrojenih življenjskih moči, nagonov in zmožnosti, o katerih pomenu smo takisto že govorili. Predvsem je to njegova *družbena bit*, se pravi, celota *dejanskih* družbenih odnosov, v katerih se razvija in oblikuje njegova konkretna, enkratna osebnost, in pa mesto, ki ga človek v tej celoti družbenih odnosov zavzema, njegova pripadnost določenemu razredu in drugim zgodovinsko nujnim družbenim tvorbam. Ta bit je apriorna v tem smislu, da se človek zmerom rodi in razvija v neki naprej dani, od njegove zavesti neodvisno bivajoči celoti družbenih odnosov.

Bit človeka se odraža v njegovi zavesti. To pa ne pomeni, da se je človek takega značaja svoje zavesti tudi od nekdanj zavedal in da se ga dandanes zmerom zaveda. Narobe, odkritje tega dejstva in podrobna znanstvena utemeljitev tega odkritja sta zvezana z imeni Marxa in Engelsa in potemtakem sodita med pridobitve novejšega časa. Materialistični misleci prejšnjih dob so to dejstvo le bolj ali manj močno slutili, praviloma pa se niso povzpeli preko obče materialistične postavke o pri-

⁴ Z vidika načelnega nasprotja med prirodnim in družbenim v človekovem jazu presoja Vidmar tudi upravičenost ali neupravičenost subjektivne tendence v literarnem delu. Tako v svojem književnem pregledu za leto 1929 odklanja Kreftovo in Seliškarjevo tendenčnost, blagohotnejši pa je do tendenčnosti v Jeramovi povesti »Zastava v vetru«. Ta svoj odnos do ene in druge tendenčnosti utemeljuje takole: »Njena (Jeramove povesti) tendenca se mi ne zdi bolj upravičena zato, ker bi mi bila narodna misel bližja kot družbena, marveč zaradi tega, ker je narodna misel vsaj pri nas nastala iz prirodne nujnosti in je narodna tendenca izraz pisateljevega živega čustva, medtem ko je družbena tendenca pri nas nastala iz doktrine ali pa je bila po doktrini vsaj močno stopnjevana. Zato bolj razodeva avtorjevo mišljenje nego njegovo dejansko človečnost. Pri umetniku pa me predvsem zanima poslednja« (Literarne kritike, str. 548).

marnosti materije in sekundarnosti mišljenja, zlasti pa so v pojmovanju razmerja med človekovo družbeno bitjo in njegovo družbeno zavestjo ostali idealisti vse tja do Feuerbacha in z njim vred.

Človek dela in ustvarja, zavedajoč se sveta in sebe, z zavednim namenom in z zavedno postavljenim ciljem. Toda njegova lastna bit in bit sveta se v njegovi zavesti še zdaleč ne odražata povsem pravilno. Pravilni podatki, ki jih zavest s pomočjo čutne in razumske spoznave ter na temelju praktične izkušnje črpa iz življenja, so zmerom le manjši ali večji *delec* zavesti. Ostali del zavesti tvori tako imenovana *napačna zavest*, se pravi, zavest, v kateri se bit ne odraža pravilno. Na njej temeljijo človekove iluzije.

Kakor resničnost vsakega podatka o življenju preverjamo v praksi, tako tudi resnico o dejanski človekovi biti dosežemo s preverjanjem njegove praktične dejavnosti, v kateri se razodeva, kaj človek je, neodvisno od tistega, kot kar se v svoji zavesti samemu sebi in drugim predstavlja.

Vzemimo primer, ki nam je trenutno najbližji in o katerem je bilo med našim razpravljanjem že govora.

Kako različno konkretno družbeno vsebino je v zadnjih dveh stoletjih imel pojem »prirodnega človeka«, v imenu katerega so nastopali in utemeljevali njegove »neizpremenljive«⁵ bistvenosti Rousseau, Saint-Simon, J. St. Mill, Nietzsche, Bergson, Camus itd., vsak v skladu s svojim lastnim idealom človeka. Vsem se človek, kakršen že je kot razredno opredeljeni ud buržoazne družbe na različnih stopnjah njenega razvoja, kaže kot prirodni, naravni človek: zdaj je to revolucionarni bourgeois konca 18. stoletja, zdaj umerjeni in bolj ali manj svobodoumni buržoazni liberalci 19. stoletja, zdaj agresivni »nadčlovek«⁶ ob zori imperializma, zdaj spet anarhoidni intelektualec 20. stoletja. Vsi ti zgodovinsko konkretni družbeni pojavi so bili v zavesti svojih idejnih predstavnikov vtelesenja »prirodnega«⁵ človeka. Mao Tse-tung je samo povzel Marxovo mnenje iz »Svete družine«,⁵ če je na posvetovanju kitajskih književnikov v maju 1942 dejal: »Ali moremo govoriti o ‚človeški naravi‘? Seveda lahko. Toda, imamo samo konkretno človeško naravo — v družbi, razklani na razrede, je to razredno pogojena človeška narava — ni pa nobene abstraktne ‚človeške narave‘, ki bi stala nad razredi.«⁶

⁵ K. Marx, Die heilige Familie und andere philosophische Frühschriften, izd. Dietz-Verlag, Berlin 1955, str. 56: »Človek, kakor je ud buržoazne družbe... dobi nujno videz *prirodnega* človeka.«

⁶ Mao Tse-tung, Govora književnikom in umetnikom nove Kitajske, izd. Henschelverlag, Berlin 1953, str. 57.

Toda vrnimo se k razmerju med človekovo bitjo in njegovo zavestjo.

Med človekovo bitjo ali »apriornim jazom« in pa njegovo zavestjo ali »zavednim jazom« je potemtakem *nasprotje*, ki je trajno, čeprav se z rastjo človekove vednosti o samem sebi in o njegovi prirodno in družbeno pogojeni bistvenosti nenehno manjša: njegova napačna zavest o samem sebi postaja vse pravilnejša. Hkrati pa človekova bit in njegova zavest predstavljata enotnost. Če je dejanska bit v zavesti še tako na glavo postavljena, če je ta zavest še tako napačna, izvira vendarle prav iz te in takšne biti. Zato je Marx že v »Nemški ideologiji« o človekovi napačni zavesti zapisal: »Če se v vsej ideologiji ljudje in njihovi odnosi kažejo postavljeni na glavo, kakor v cameri obscuri, tedaj ta pojav prav tako izvira iz njihovega zgodovinskega življenjskega procesa kakor iz njihovega neposredno fizičnega izvira obrnjenost predmetov na mrežnici.«⁷

Čeprav še zdaleč ni zmerom pravičen odraz človekove biti, je zavest vsekakor bolj ali manj pristen izraz njenih konkretnih posebnosti in potemtakem tudi neločljiva sestavina človekove osebnosti, njene dejanske narave. Postavimo, rasistične blodnje še zdaleč niso bile in niso odraz dejanske vrednosti, ki jo imajo ljudje različnih narodnosti in ras, so pa bile in so dokaj pristen izraz posebnosti, lastnih nekaterim najreakcionarnejšim plastem sodobne družbe. To pomeni, da je posameznim družbenim plastem in njihovim individualnim pripadnikom na sploh svojstvena prav takšna in ne drugačna napačna zavest, prav takšne in ne drugačne iluzije, prav takšno in praviloma ne drugačno ravnanje, ki ga ta zavest in te iluzije vodijo. Brez poznavanja takih zakonitosti v psihologiji družbenih celot je nemogoče zares znanstveno proučevanje psihologije individua, tudi umetnika ne.

Če pravim, da je zavest *bolj ali manj pristen izraz* človekove biti in njenih konkretnih posebnosti, imam v mislih enotnost biti in zavesti kot enotnost *nasprotij* med njima. Reči hočem, da se zavest s človekovo rastjo kot družbenega bitja *razvija*, se od njegove biti lahko tudi oddaljuje, se ji celo zoperstavlja in jo v procesu človekove praktične dejavnosti izpreminja: rezultat te dejavnosti je lahko temeljito izpremenjena družbena bit, tako posameznikova kakor celega razreda, vse družbe.

Skratka, človeku je njegova bit apriorno dana, ni pa neizpremenljiva in v nobenem pogledu ni od življenja neodvisna.

V enem izmed predhodnih poglavij smo že podčrtali, da sta človekova zavest in miselnost zmerom *hkrati* individualni in družbeni. To je povsem razumljivo, zakaj človekova individualna zavest in miselnost se

⁷ Marx-Engels, Die deutsche Ideologie, str. 15.

ne moreta pojaviti in razvijati drugače ko v družbi, v dotiku individua z drugimi individui. Hkrati pa je ta dotik pri vsakem individuu tako enkratno v svoji raznoliki prepletenosti, da je tudi duhovna fizionomija individua nujno enkratna, individualna. In spet ni in ne more biti nikoli tako čisto enkratna, da se, prvič, ne bi v nji kot *posamičnem* tako ali drugače odsvitalo *obče*, duhovna fizionomija razreda, naroda in sploh družbenih skupnosti, ki jim individuum pripada in ki jim predvsem pripadajo ljudje, s katerimi je pretežno v dotiku; in drugič, da individuum ne bi svojih zmožnosti in ustvarjalnih sposobnosti uveljavljal kot delec tega občega, v večji ali manjši meri prispevajoč k oblikovanju njegove družbeno-ekonomske in idejno-politične ter vobče duhovne fizionomije.

To je živa, konkretna dialektika razvoja, kakršnega napravi posamezni človek in v katerem se oblikuje njegova zavest o svetu in ljudeh, ki ga usmerja v njegovi praktični dejavnosti, se pravi, tudi v njegovem umetniškem ustvarjanju.

Zaradi takega dialektičnega odnosa med bitjo in zavestjo človeka, po drugi plati pa med njegovo družbeno in individualno zavestjo, zaradi nenehnega učinkovanja biti na zavest in zavesti na bit, kakor tudi zaradi prav tako nenehnega učinkovanja zavesti družbe na zavest posameznika in zavesti posameznika na zavest družbe, moramo govoriti o več ali vsaj o dveh plasteh zavesti, o globlji in o površinski.

Če pravimo, da umetnost ni le odražanje stvarnosti življenja, marveč hkrati tudi izražanje, izpovedovanje umetnika, ki daje svojemu delu zmerom pečat svoje celotne osebnosti, se pravi, tudi svoje individualne zavesti o biti sveta in o lastni biti, nam prav to dejstvo ne more biti nevažno.

Prvotno in najglobljo plast tvori tista zavest, ki jo človek vsesa tako rekoč z materinim mlekom, zavest, ki nastaja v okoliščinah njegovega dozorevanja, še preden se prične zavestno opredeljevati za ta ali oni svetovni nazor. Ta zavest se razvija hkrati z vsemi značilnostmi človekove osebne narave, predvsem njegovega karakterja, v nji se nedvomno *najpristneje izraža* njegova prirodna in družbena bit. Istovetna je z njegovim prvim odnosom do sveta, ki ga nadaljnji razvoj njegovega zavestnega življenja ne more nikoli povsem izkoreniniti. To pa nikakor ne pomeni, da se v njej hkrati tudi *najpravilneje odražata* njegova, človekova bit in bit sveta.

Odveč bi bilo posebej razpravljati o tem, da je tudi ta prvotna in najgloblja plast zavesti zmerom i individualna i družbena.

Ne glede na kasnejše zavestno opredeljevanje, ki ni neogibno v skladu z občo usmerjenostjo prvobitne zavesti, le-ta nenehno poganja iz

globokih korenin človekove družbeno-individualne biti in se kakor nezavedna sila uveljavlja proti zavestnemu opredeljevanju svojega nosilca.

Vzemimo dokaj tipičen in pogost primer: drobnoburžoazni intelektuallec se v odporu proti sramotni stvarnosti kapitalističnega sveta lahko sorazmerno naglo opredeli za stvar proletariata, s katerim ga družijo prav odpor proti istemu nasprotniku. Nesorazmerno počasneje pa se otresa miselnosti, v kateri je doraščal in jo pod vplivom svojega najbližjega okolja v sebi nenehno razvijal. Ta miselnost ga dostikrat zelo dolgo, časih pa sploh zmerom ovira, ko se udelejuje v vrstah delavskega gibanja, nezavedno zanj in tudi proti njegovi volji vnaša v to udeleževanje elemente, ki so bolj ali manj tuji bistvu in smotrom tega gibanja. Njegov globlji jaz se zoperstavlja površinskemu jazu in se v taki ali drugačni obliki prebija skozenj. Šele po dolgotrajnih preizkušnjah revolucionarnega boja, pa še to pri različnih individuih v zelo različni meri, ki je odvisna od mnogih okoliščin čisto individualnega in družbenega značaja, se pričinja prvotni globlji jaz umikati.

Površinski jaz — to je vprav površinska plast zavesti, ki jo tvorijo predvsem nazori, za katere se človek v svoji kasnejši družbeni dejavnosti opredeljuje, jih v sebi razvija ali pa jih kratkomalo privzema, dostikrat tudi v nazkrižju z globljo plastjo svoje zavesti, izvirajoče neposredno iz njegove prvotne družbene biti. Ti nazori so lahko na novo pridobljena pozitivna, toda še ne globlje doživeta spoznanja o življenju in ljudeh.

Za umetniško ustvarjanje je nedvomno odločilnega pomena globlja plast umetnikove zavesti, v kateri se razodeva njegov *dejanski* odnos do življenja. Samo iz njegovega dejanskega odnosa do življenja se lahko rodi umetniško pristen odraz tega življenja, življenja prirode, drugih ljudi in lastnega življenja. Tako poznamo nemalo književnikov, ki lahko uveljavljajo svoje talente, dokler ustvarjajo v skladu z globljo plastjo svoje zavesti, ustvarjalna moč pa jim navzlic subjektivni zavzetosti in dobremu namenu nekako odpove, brž ko hočejo ustvarjati v skladu s svojo površinsko zavestjo, s tistim, kar je vanje preplitvo vsajeno, premalo doživeto.

Umetnikova globlja zavest je neločljiva sestavina njegovega osnovnega jaza, njegove enkratne individualne narave, ki se razodeva v vsem njegovem delu in ki v umetniški tvornosti predvsem velja.

O vsem tem ne more biti dvoma.

Toda to ne pomeni, da je globlja plast zavesti po svoji vsebini in usmerjenosti zmerom ista, neizpremenljiva, da se življenje v tako neizpremenljivi globlji plasti najneposredneje in najpravilneje odraža, skratka, da je ta plast vir tistega »izvenčloveškega in nadčloveškega

notranjega reda in življenja«, ki umetniku omogoča intuitivno spoznavo, svojstveno samo njemu.

O umetniški intuiciji je bilo med našim razpravljanjem že večkrat govora. Morda ne bo odveč, če se ob tej priliki pri njej malce zaustavimo.

Kar se tiče intuicije, dejansko velja približno isto, kar smo že dejali o čustvu in domišljiji. Intuicija nedvomno je spoznavna moč, s katero mora biti umetnik prav posebno obdarjen. Toda prvič z intuicijo ni obdarjen samo umetnik, marveč sta z njo obdarjena tudi znanstvenik in filozof, v večji ali manjši meri pa je lastna vsakemu človeku. Drugič pa intuicije ni moči trgati od čutne in razumske spoznave, marveč jo je treba iz teh dveh izvajati: intuicija je toliko večja, kolikor intenzivnejše je človekovo dožemanje stvarnosti v procesu njegove praktične dejavnosti, kolikor več je v njem nakopičene življenjske izkušnje in kolikor globlje je bilo njegovo razglabljanje o življenju in njegovih pojavih.

Mislim, da se lahko strinjamo z opredelitvijo intuicije, ki jo je dal Lukács: »Intuicija je psihološki element sleherne znanstvene delovne metode... Psihološko ne pomeni nič drugega kakor to, da se namah zavemo miselnega procesa, ki se je dotlej razvijal deloma nezavedno. Dejansko je nikoli ni moči ločiti od večidel zavednega delovnega procesa.« In zaključuje: intuicija je kot psihološki element delovnega procesa po eni plati dopolnilo mišljenja v pojmih in ne njegovo nasprotje, po drugi plati pa intuitivno najdenje zveze med pojavi nikoli ne more samo po sebi biti kriterij resnice.⁸

Temu racionalnemu pojmovanju intuicije, ki ga brani vsa sodobna znanstvena psihologija, stoji nasproti iracionalistično pojmovanje intuicije kot nadčloveškega in izvenčloveškega razodetja, ki je dostopno samo ljudem, »svobodnim in neobteženim, po lastni osebi neoviranim«, skratka, aristokraciji duha. To pojmovanje smo srečali že zgoraj pri Schopenhauerju, brani pa ga v bistvu vsa »filozofija življenja«. Blizu mu je tudi Josip Vidmar.

Toliko o intuiciji.

Vrnimo se zopet k razmerju med globljo in površinsko plastjo zavesti.

Dejali smo, da globlja plast zavesti nikakor ni zmerom ista in neizpremenljiva, kakor ni zmerom isti in neizpremenljiv ves človekov »apriorni jaz«.

V procesu človekovega učinkovanja na vnanji, objektivni svet, ki se v njegovi zavesti odraža, se vrši neprestan boj med globljo in povr-

⁸ G. Lukács, Die Zerstörung der Vernunft, izd. Aufbau-Verlag, Berlin 1955, str. 338.

šinsko plastjo zavesti, njuno medsebojno prežemanje. Medtem ko se globlja plast zavesti nenehno prebija na površino, sili površinska zavest v globino; in sicer s toliko večjo silovitostjo, kolikor bolj človeku njegova praktična dejavnost, v kateri neprestano preverja rezultate svojega razmišljanja o prirodi, ljudeh in o samem sebi, razodeva, da površinska plast vsebuje več resnice o življenju kakor globlja plast njegove zavesti. Nova spoznanja prepajajo in bolj ali manj temeljito izpreminjajo človekov dejanski odnos do sveta in ljudi. Površinska plast zavesti prodira v njeno globljo plast in jo postopoma zavzema, izpreminja vsebino in usmerjenost človekove globlje zavesti, postaja njen sestavni in zmerom važnejši del.

Proces gre lahko kajpak tudi v nasprotni smeri: napačnejša površinska zavest izriva pravilnejšo globljo zavest.

Prežemanje obeh plasti zavesti se vrši neprestano, pod najrazličnejšimi vplivi in v najrazličnejših pogojih: novo okolje in novo mesto, ki ga človek v celoti družbenih odnosov zavzema, izkušnje iz praktične dejavnosti na različnih področjih družbenega življenja in pa vrsta drugih momentov, ki so dostikrat lahko dokaj slučajni. V negativnem smislu učinkujejo na tako prežemanje posameznih plasti zavesti zlasti razočaranje, izjalovljene nade, trenutni neuspehi posameznika in celih družbenih gibanj, ki jih človek z določenimi pomanjkljivostmi karakterja in pozitivne vednosti o ljudeh in stvareh v svoji zavesti posplošuje in ki ga navdajajo z nevero, časih pa ga celo vržejo v drugo skrajnost.

O »izpreminjanju« nazorov iz zavestno karierističnih in špekulant-skih razlogov tu ne bomo govorili, ker v tem primeru ne gre za nobeno dejansko izpremembo in je zategadelj zlasti v umetnosti povsem brez pomena.

Če zdaj povzamemo svoja razmišljanja o razmerju med globljo in površinsko plastjo zavesti, moramo reči, da globlja plast zavesti ni povsem istovetna z njeno prvobitno plastjo. Kakor velja, da človek, učinkujoč na vnanjo naravo, hkrati nenehno izpreminja svojo lastno naravo, tako tudi velja, da v procesu svojega razvoja in dejavnosti kot družbenega bitja takisto izpreminja naravo svoje globlje zavesti. V bistvu potemtakem ne gre za to, ali umetnik ustvarja iz svojega prvotnega, »apriornega« jaza, marveč gre predvsem za to, ali ustvarja iz svojega *dejanskega* jaza. Za to gre, ali so njegova nova spoznanja in nazori postali njegova globlja zavest, drugače rečeno, ali so postali *istiniti* v tistem smislu kakor je to v svoji literarnokritični razpravi »Žarek svetlobe v temnem carstvu« zapisal N. A. Dobroljubov:

»Po našem mnenju je prepričanje in vednost šele tedaj moči imeti za istinita, ko sta prodrla v človeka, se zlila z njegovim čustvom in voljo, sta v njem nenehno pričujoča, celo nezavedno, ko o tem sploh ne misli.«⁹

Če smo dejali, da dialektično materialistični nazor v umetnosti ni in ne more biti nevažen, marveč da je prav on lahko *tudi* umetniku zanesljiv kažipot k resnici življenja in kot tak tudi v umetnosti važen, smo imeli v mislih prav takšno *istinitost* tega nazora. Te ni moči niti predpisati niti vsiliti. Odvisna je od mnogih objektivnih in subjektivnih pogojev, v katerih sodobni umetnik raste in ustvarja, predvsem od stopnje, ki jo je doseglo njegovo zraščanje z zgodovinskim dogajanjem našega časa, v katerem je aktivno udeležen kot borec za stvar družbenega napredka.

Sicer pa ni bil moj namen dopovedovati, kaj je umetniku potrebno, da bi bil marksist in hkrati dober ustvarjalec, ali pa celo dokazovati, da je v našem času samo marksist lahko velik umetnik. To bi bilo nesmiselno početje, izhajajoče od zgrešenih predpostavk. Šlo mi je samo za to, da dokažem, kako marksizem kot dialektično materialistični nazor v umetnosti ne more biti nevažen ali pa samo toliko važen kakor vsi drugi nazori. Hkrati mi je šlo za resnico, ki jo je spoznala že klasična estetika in v kateri vidi marksizem izraz neogibne logike življenja. Ta resnica je v tem, da umetnik ni brezstrasten opazovalec tragedij in dram, ki jim je priča, marveč predvsem *človek svojega časa*, obdarjen s posebnimi vrojenimi in pridobljenimi darovi in sposobnostmi. Ali povedano s čudovitimi Vicovimi besedami: vzvišeno v poeziji mora iti zmerom skupaj z vzvišenim v ljudstvu.¹⁰

To je glavni namen mojega razpravljanja, ki so mu bili povod Vidmarjevi zapiski »Iz dnevnika«.

Z obravnavanjem Vidmarjeve postavke o umetnosti kot izražanju tistega, kar je v človeku neizpremenljivega, njegovega vrojenega etosa, skratka, njegovega apriornega jaza, ki ga vsaka privzeta miselnost in nazor ovirata v njegovem razodevanju, smo se vrnili na naše izhodišče.

Dejali smo, da imajo Vidmarjeve misli nedvomno neko racionalno podlago v dejanskem navzkrižju, ki je med človekovo bitjo in njegovo zavestjo o sebi in o svetu, in pa med globljo in površinsko plastjo v njegovi zavesti sami. To navzkrižje predstavlja veliko problematiko človekovega duhovnega življenja, ki vznemirja vsakega mislečega človeka, zlasti v času, ko se dostikrat zdi, da je človek prepuščen slepi igri ne-

⁹ N. A. Dobroljubov, Izbrana filozofska dela, Moskva 1948, zv. II, str. 545.

¹⁰ J. B. Vico, Izbrana dela, izd. Presses universitaires de France, Pariz 1946, str. 150.

znanih sil, načelno nesposoben, da bi jo kdaj v svoji zavesti vsaj približno spregledal in obvladal.

Prav zato, ker se je problematiki približal s tega vidika, je v njegovih zaključkih marsikaj, kar zbuja precejšnje pridržke.

Že nekje zgoraj sem navedel tri glavne pridržke, ki jim zdaj lahko dam strnjeno utemeljitev.

Prvi pridržek zadeva, kakor smo že dejali, vprašanje umetnikove in sploh človekove apriorne narave, njegovega apriornega jaza.

Vidmar je nekje zapisal povsem pravilno misel: »Več kot misliti in spoznavati pomeni v človeškem svetu biti.«¹¹ Zato smo skušali poiskati racionalno podlago njegovemu apriornemu jazu v človekovi *biti*. Toda ta bit, zlasti njen družbeni del, ki je za oblikovanje človeške osebnosti najodločilnejši, ni niti neizpremenljiva, niti ne v svojih osnovah neodvisna od življenja, niti ne vsebuje vrojenega etosa in tudi ne nobenega drugega vrojenega zamisleka človečnosti.

Vidmarjevo protipostavljanje apriornega jaza nazoru, odnosno miselnosti ima vsekakor svojo racionalno podlago v dejanskem nasprotju med globljo in površinsko plastjo človekove zavesti. Toda v tem protipostavljanju sta oba elementa nasprotja ločena z dokaj neprehodnim prepadom. Zato ne more ustrezno odražati dejanske, žive dialektike *enotnosti* nasprotij med človekovo globljo in površinsko zavestjo, njenega nenehnega prežemanja. Človekova miselnost, kakor smo jo opredelili v začetku našega razpravljanja, se oblikuje in razvija prav v procesu tega nenehnega prežemanja.

Kar zadeva *drugi* pridržek, zvezan z vprašanjem umetnikovega nazora in njegove važnosti ali nevažnosti v umetnosti, zdaj lahko svoja zadevna razglabljanja takole povzamemo:

Na važnost ali nevažnost miselnosti in nazora v umetnosti je treba gledati z dveh vidikov. Prvič, z vidika pomena, ki ga *miselnost* in *nazor* imata za umetnikovo iskanje, odkrivanje in upodabljanje resnice življenja. In drugič, z vidika pomena, ki ga imata za istinitost in iskrenost umetnikove izpovedi. Videli smo, da sta v obeh primerih miselnost in nazor toliko bolj važna, kolikor bolj umetniku omogočata neposreden in svoboden pogled na pravo naravo življenja in posameznih njegovih pojavov, in kolikor bolj tvorita neločljivo sestavino njegove globlje zavesti.

V pogledu *tretjega* pridržka, ki zadeva vprašanje resnice in neresnice svetovnega nazora in pa umetnikov odnos do svetovnonazorskih »resnic«, smo ugotovili, da niso in ne morejo biti vse svetovnonazorske »resnice« enakovredne in enako važne ali nevažne za umetnost.

¹¹ Meditacije, str. 206.

Vidmarjev odnos do »resnic« posameznih nazorov, ki se razodeva v njegovih predvojnih polemičnih in drugih spisih, po vojni zbranih v »Meditacijah«, je zelo očitno zvezan s tistim nazorom, ki ga je dosti pred vojno, v eseju o Cankarjevem nazoru, predstavil kot resnično osnovo svobodomiseltva: »Resnična osnova svobodomiseltva je individualistična svobodoumnost, to se pravi odklanjanje dogmatizma, vseh privzgojenih in pricepljenih nedotakljivih resnic, in zavest, da ima vsak človek pravico, če ne dolžnosti, graditi si in preustvarjati svoj svetovni in religiozni nazor po zahtevah svoje narave. Ta svobodoumnost ne zanika religioznosti, a zanika religije, kolikor niso svobodno izbrane, ne zanika ne duha ne resnice, marveč odklanja vsako prisilno vero bodisi v duha, bodisi v materijo, zavrača enkratno razodetje in veruje v trajno vršee se razodevanje, v katerem učestvuje vsakdo, ki svobodno in iskreno išče svojo resnico.«¹²

Temu nazoru, ki se očitno skuša dvigniti nad materializem in idealizem in tudi v tem deli prizadevanja »filozofije življenja«, ni moči odrekati širokega liberalizma, povsem tuje pa mu je spoznanje pravega družbenega bistva posameznih nazorov, ki so se vrstili v zgodovini, njihovega izvora in njihove različne vrednosti za napredek človekove vednosti o življenju. Zato naj za zaključek pristavimo:

Svetovni nazori in različne miselnosti se porajajo na temelju dejanske vloge, ki jo njihovi nosilci imajo v zgodovinskem procesu družbenega razvoja. Od te vloge je odvisna stopnja svobodnosti in nesvobodnosti nazora.

Med vsemi razredi v zgodovini razredne družbe je nedvomno proletariats prvi razred, ki »ne more ukiniti svojih lastnih življenjskih pogojev, ne da bi ukinit vse nečloveške življenjske pogoje v današnji družbi«. ¹³ Če parafraziramo Vidmarjeve besede o izjemnih spoznavnih sposobnostih umetnika, primenjajoč jih na problem svetovnega nazora, tedaj o svetovnem nazoru, ki ga je navdihnil nastop in boj proletariats lahko rečemo: svobodnejši in manj ko kateri koli drug nazor obtežen in oviran po razrednih interesih svojih nosilcev, ki so prvič hkrati tudi dejansko občečloveški interesi, vidi jasneje, čisteje in neizmerno globlje.

Humanistični ideal človekove notranje svobode je s tem dobil stvarno podlago za svojo izpolnitev.

¹² Literarne kritike, str. 188.

¹³ K. Marx, Die heilige Familie itd., str. 138.