

ŠE ENKRAT O NESPORAZUMIH IN NAVZKRIŽJIH

V svojem članku »Nazorski nesporazumi« je Josip Vidmar skušal ovreči tisti del mojega polemičnega spisa »Umetnost in miselnost«, kjer je govora o njegovi, Vidmarjevi razlagi Leninovih člankov o Tolstoju. Odgovoril sem mu s sestavkom »Nesporazumi in navzkrižja«, s katerim sem vsaj s svoje strani zaključil razpravljanje o teh Leninovih člankih in priporočil bralcu, naj si na podlagi razpoložljivega gradiva sam ustvari svojo sodbo.¹

Z daljšim sestavkom, ki je pod naslovom »Estetski nesporazumi« izhajal v zadnjih treh številkah lanskega letnika »Naše sodobnosti«, se je Vidmar lotil še tistega dela mojega spisa, v katerem se obširneje ukvarjam z njegovo »filozofijo umetnosti«, ki na njej temelji tudi njegova razlaga zgoraj omenjenih Leninovih člankov.

Iz vsega dosedanjega pisanja je videti, da med nama ne gre zgolj za nesporazume, marveč tudi za nekatera načelna navzkrižja, ki jih s tem pisanjem verjetno ne bova premostila. Toda, v polemikah največkrat niti ne gre za premostitev navzkrižij, marveč je pri tem dostikrat važnejša jasna opredelitev stališč, tako da ostane kar najmanj nesporazumov med nasprotniki, zlasti pa med piscem in bralci. Prav zaradi morebitnih nesporazumov, ki bi po drugem delu Vidmarjevega odgovora na moj spis o umetnosti in miselnosti utegnili ostati med bralci in menoj, se oglašam s temile zapiski, ki vsebujejo nekatera naknadna pojasnila in najpotrebnejše ugotovitve.

V Vidmarjevih »Estetskih nesporazumih« je marsikaj, kar bi le z veliko mero obzirnosti morda še lahko imenovali nesporazume. V mislih imam vsa tista mesta v njegovem sestavku, kjer Vidmar prekraja in prikraja moja stališča, pripisujoč mi zaključke, ki jih nisem napravil, in pa zahteve, ki jih umetnosti nisem postavljaj, skratka, kjer se vojskuje z umišljenim nasprotnikom in ga »pobija«.

Odtod predvsem potreba po nekaterih pojasnilih in ugotovitvah.

O apriorni naravi. Prirojeno ali apriorno naravo, ki je človeku dana, preden prične nanj učinkovati družbeno okolje in usmerjati njegov razvoj, sem v svojem spisu o umetnosti in miselnosti opredelil kot celoto človekovih življenjskih moči, nagonov, instinktov, zmožnosti in darov, ki so neposredno odvisni od posameznikove nevro-fiziološke narave, od njene konkretne, enkratne urejenosti. Vidmar pravi, da približno tako misli tudi on o apriorni naravi, močno pa da se razhajava, brž ko gre za vsebino in značaj prirojnih zmožnosti in darov. Po mojem mnenju vsa celota življenjskih moči, o katerih je govora, tvori *mnogotere možnosti* dejanske človekove narave, o čemer najzgovorneje priča *mногоstranost* ljudi, ki so s temi močmi prav posebno obdarovani in ki imajo hkrati priložnost, da jih na vse strani ostvarjajo in razvijajo.

Vidmar terja določenejšo opredeljenost apriorne narave. Ne more razumeti, čemu ugovarjam njegovi misli, da se tudi etos pojavlja kot nekaj vrojenega in da je apriorno dana tudi človekova religioznost. Takole razsoja: če se nekateri

¹ Naša sodobnost 1957, št. 6, 8—9.

ljudje rode na primer z izrednim vidom ali sluhom ali celo vohom, se lahko kdaj pa kdaj rodi tudi človek, ki je od vsega začetka obdarjen z izjemno občutljivostjo za moralni instinkt ali etos, in ravno tako je lahko komu prirojen tisti spoštljivi ali pobožni odnos do sleherne stvari, ki zvezan z ravno tako prirojenim fantastičnim gledanjem na svet in življenje označuje religioznost. In na drugem mestu pravi: človeški moralni svet eksistira v družbi, ne da bi bil družben, in ta svet je območje literature.²

Vse to pravi Josip Vidmar.

Moram reči, da me primerjava moralnega čuta in sploh čuta za človeške reči s čuti vida, sluha ali voha malce spominja na tiste, danes večidel že pozabljene vulgarne materialiste iz srede 19. stoletja, ki so menili, da možgani izločajo misli prav tako kakor jetra izločajo žolč. Takisto se mi zdi, da Vidmarjeve postavke o *prirojenem* etosu in o *prirojenem* fantastičnem gledanju na svet, ki označuje religioznost, spričo sodobnih znanstvenih dognanj, zlasti na področju psihogeneze otroka, ne vzdržijo nobene kritike več.

Človekov moralni svet je izrazito svet človeških *odnosov*, od najelementarnejših do najbolj raznovrstnih, vsestranskih, skratka, je svet človeka kot *družbenega* bitja. Človekov moralni čut se lahko spočne in njegovi moralni pojmi se lahko rodijo in razvijajo edino v njegovih odnosih z drugimi ljudmi. Menda Vidmar res ne meni, da človek lahko svoj čut za moralne vrednote kratkomalo podeduje? Nevzdržnost takega mnenja postane še celo očitna, če pomislimo, da se moralna vrednotenja časih dokaj naglo in v marsičem izpreminjajo, in sicer pod nedvomnim vplivom novih družbenih odnosov, ki se porajajo. To Vidmarjevo mnenje ne postane nič manj nevzdržno, če ga razvije v nekakšen nauk o prvorojenstvu v moralnem svetu, se pravi, če prirojenost moralnega čuta omejuje zgolj na redke izbrance usode, med katere prišteva predvsem umetnike. Narobe, vsa stvar postane še nevzdržnejša. Vidmar deli ljudi na izredne primerke, ki jim je njihov etos prirojen in na navadne ljudi, ki jim etos ni prirojen, marveč ga pridobe, živče v družbi. Ta delitev razodeva miselnost, ki postaja sodobnemu človeku čedalje bolj tuja.

Nikakor ne zanikujem dejstva, da je moralni čut pri različnih ljudeh različno razvit, oporekam pa trditvi, da je ta čut komur koli prirojen.

Prav tako se ne morem strinjati s trditvijo, da je človeku prirojeno tudi fantastično gledanje na svet in življenje, ki da označuje religioznost.

Fantastično gledanje na svet in življenje je kajpak v določenih zgodovinskih okoliščinah res povezano z religioznostjo in poraja religije, toda prav kot tako ni prirojeno, marveč izvira iz človekove nemoči pred silami prirode in lastnih družbenih odnosov, ki jih ne obvlada in se mu zategadelj javljajo kot čisto vnanje, tuje in gospodovalne moči. Ta zaključek sloni na dognanjih etnoloških, zgodovinskih in psiholoških raziskavanj, ki so doslej zbrala že toliko gradiva, da lahko postavko o prirojeni religioznosti prištevamo med ovržene in zastarele.

Nočem se prerekati o tem, ali Vidmarjeve postavke o prirojeni religioznosti in o prirojenem moralnem čutu sodijo, oziroma vodijo v mistiko ali ne. Vem samo to, da prvo postavko krčevito branijo teologi, ker neogibno vodi v priznanje religije kot večnega postulata človeškega duha, z drugo pa je »filozofija življenja«³ nadomestila postavke teologije.

² Prav tam, št. 10, str. 917, št. 12, str. 1105.

Apriornost in družbenost. Vidmar mi očita, da postavljam apriornost v nasprotje z družbenostjo. Vsekakor, kolikor apriornost jemljemo kot prirojenost. Tisto, kar nam je prirojeno, imamo po *prirodnih* zakonih dednosti, katerim je podvržen ves organski svet, ne pa po tistih posebnih zakonitostih, po katerih se odlikuje celota najvišje razvitih prirodnih bitij, ki ji pravimo družba. Drugače rečeno, svojstva in posebnosti naše nevro-fiziološke narave, ki nam je prirojena, podedujemo po bistveno drugačni poti kakor pa, recimo, premičnine ali nepremičnine, drugače kakor družbeno-ekonomske odnose, v katerih se rodimo, drugače kakor pravno-politične nazore, drugače kakor religiozna, moralna in vsakršna druga pojmovanja, v katerih rastemo.

V tem smislu ločim prirojeno, apriorno od družbenega, pridobljenega. To kajpak ne pomeni, da zanikujem dednost zmožnosti, ki so bile pridobljene s specializacijo v takšnih ali drugačnih pogojih družbene delitve dela in so tako ali drugače vplivale na nevro-fiziološko naravo prednikov. Pač pa se mi zdi nevzdržna postavka, da so prirojene tudi oblike in vsebine, v katerih se zmožnosti razodevajo.

Področje družbenega se zame potemtakem prične tam, kjer se prirojene zmožnosti pričenjajo *ostvarjati* kot konkretno opredeljene sposobnosti. To pa se vrši v procesu človekovega oblikovanja kot družbenega bitja z enkratno, individualno urejenostjo, se pravi, kot dialektične *enotnosti* nasprotij občega-družbenega (preko posebnega — plemenskega, razrednega, nacionalnega itd.) in posamičnega-osebnega, kot enotnosti, ki jo predstavlja vsak človeški individuum. Ta proces se prične hkrati z rahljanjem prvotne afektivne simbioze med novorojenčkom in njegovim najneposrednejšim okoljem: človek pričinja stopati v prve družbene odnose, najprej prav s tem najneposrednejšim okoljem, se večidel pravi, z družinskim okoljem, kasneje pa v zmerom mnogoterejše in širše odnose. Od prvih šolskih let dalje postaja človek zmerom svobodnejši, kar zadeva mnogoterost možnih odnosov z drugimi ljudmi, zmerom sposobnejši v kombiniranju svojih dejanj z dejanji drugih. V konkretni enkratnosti dejansko ostvarjenih družbenih odnosov, v katerih se razvijata individuum in njegov individualni karakter, se oblikujejo tudi vse oblike njegove zavesti in kajpak tudi njegov moralni čut in njegova moralna zavest.

Čprav je ta proces oblikovanja osebnosti očiten vsakomur, ki se brez apriorističnih dogem ozira nazaj na svojo lastno rast in na rast človeških bitij okrog sebe, moram vendar pripomniti, da sem predzadnja dva stavka dokaj zvesto povzel po izvajanjih uglednega francoskega psihologa Henrija Wallona.³

Z vidika teh znanstvenih dognanj postane povsem brezpredmetna Vidmarjeva misel, da si prvo bitje, s katerim prideš na svetu v dotik, ti sam in kakor si urediš razmerje do sebe, taka je vsa tvoja moralna podoba.⁴ Čeprav me utegne še enkrat obdolžiti nelogičnosti, iznova trdim, da je ta njegova postavka v popolnem nasprotju z Goethejevo mislijo, da človek pozna samega sebe le toliko, kolikor pozna svet, ki ga spoznava samo v sebi in sebe samo v njem.

Ker je vsak spoznavni proces človeškega individua subjektiven in ker ničesar izven sebe — in izven tebe so tudi tuja spoznanja, ki jih sprejemaš — ne moreš spoznati drugače kakor s *svojimi* spoznavnimi močmi, zato je povsem

³ H. Wallon, Les milieux, les groupes et la psychogénèse de l'enfant, v. Cahiers internationaux de sociologie 1954, zv. XVI, str. 13.

⁴ Naša sodobnost 1957, št. 11, str. 1028.

naravno, da svet spoznaváš v sebi. Tega dejstva nisem nikoli in nikjer zanikal, in Vidmar govori v prazno, če mi očita, da sem pozabil na to polovico Goethejevega izreka. Pač pa mi ni povsem jasno, kako naj novorojenček ureja razmerje do sebe in si uredi svojo moralno podobo, preden je prišel v stik s svetom, v katerem človek — po pravilni Goethejevi pripombi — šele spozna sebe. Sebe ne poznaš, če se ne spoznaš v svetu, v svojih odnosih z drugimi ljudmi, če se vdajaš jalovemu samoopazovanju, ki ga Goethe imenuje »goljufivo notranje motrenje«.

Ker smo ravno pri Goetheju, naj dodam, da je Vidmar sila občutljiv in sprejemljiv za vse Goethejeve predsodke, povsem neobčutljiv pa je za vse tiste misli velikega nemškega umetnika, ki so genialne anticipacije dognanj modernih družbenih ved in posebej Marxovih dognanj. Če govorim o anticipaciji, je ne pojmem v smislu Goethejeve lastne, a dokaj problematične teorije o anticipaciji, ki se je Vidmar tako zelo oprijemlje, ki je pa niti Goethe sam ne brani kdo ve kaj dosledno, o čemer pričajo mnoge njegove misli, ki jih navajam v svojem spisu o umetnosti in miselnosti. V mislih imam kratkomalo prodornost, ki jo razodeva misel velike priče velikega zgodovinskega dogajanja.

Dve enako neozdržni skrajnosti: Vidmar in eksistencialisti. Nasprotje med družbenostjo in apriornostjo postane zlasti očitno, ko sorazmerno konstantnost, trajnost prirojenih svojstev postavimo nasproti sorazmerni variabilnosti, izpremenljivosti tistih svojstev, ki jih človek lahko pridobi samo v družbi, v razvoju svojih mnogostranskih družbenih odnosov.

Josip Vidmar rad govori o osebnosti kot o dialektičnem nasprotju družbi in družbenosti. Toda njegova dialektika je dialektika posebne vrste. Predvsem ji je tuja misel o individuu kot *enotnosti* nasprotij med obćim-družbenim in posamičnim-osebnim. O tem priča prispodoba, ki jo navaja: »... če zraste drevo, ne mislimo in ne govorimo, da je zrastle zaradi prsti, ker je to jasno brez vsakega poudarka, marveč mislimo in pravimo, da je zrastle iz semena. In nobena prst ni odločilna za njegov rod, se pravi za bistvene značilnosti drevesa, marveč je zanje odločilno seme. Točno tako je z umetnikom, ki mu družba daje splošno moralno in duhovno ozračje, kakršno daje pač vsem ljudem njegovega časa, tudi neumetnikom, njegovo umetnost z vso njeno posebnostjo pa mu daje izključno njegova enkratna apriorna ali prirojena narava.«⁵

Prispodoba se morda zdi blesteča, ni pa niti izvirna niti prepričljiva. Tudi ne vem, če bi ji povsem pritegnili prirodoslovci. Vsekakor pa na takšne ali podobne prispodobe naletimo dostikrat pri ideologih sodobnega individualizma, ki skušajo absolutizirati osebnost, njeno samobitnost in svobodo, hkrati pa omalovažujejo njeno *enotnost* z družbo kot činiteljem, ki je *odločilen* za ostvarjanje vrojenih zmožnosti, za rast konkretnega človeškega individua z opredeljenimi karakternimi svojstvi, z opredeljenim moralnim čutom in zavestjo in pa z opredeljenim pogledom na svet in na ljudi.

Tu se z Vidmarjem najbrže ne bova zlepa sešla.

Vidmarju človeški individuum kratkomalo raste iz semena, ki že naprej vsebuje njegov karakter, moralni čut, religioznost itd. kot apriorna, prirojena, neizpremenljiva svojstva njegove narave. Meni pa se odnos med osebnostjo in družbo ne zdi povsem podoben odnosu med *semenom* in *zemljo*, marveč mi je

⁵ Prav tam, št. 10, str. 918.

to predvsem odnos človeka in človeka, človeka z ljudmi. Iz tega odnosa se oblikuje karakter osebnosti, oblikuje se njena zavest v vseh njenih oblikah in posebnostih.

Prav tako se ne morem strinjati s trditvijo, da družba daje zgolj splošno moralno in duhovno ozračje, in sicer enako vsem ljudem nekega časa, in da zategadelj družba ne more ustvarjati individualnih razlik.

Predvsem družba ni abstraktna splošnost, marveč konkretno obstoji samo preko najraznovrstnejših zgodovinskih tvorb, od najmanjših do največjih, od družine do razreda, naroda, države itd., v katerih so združeni ljudje po določeni, od njihove volje največkrat neodvisnih razvojnih zakonitostih. Vsak človeški individuuum prihaja preko teh tvorb in posamič v silno raznotere pasivne in aktivne odnose z drugimi ljudmi in pravzaprav ne moremo govoriti o dveh ljudeh, ki bi se razvijala v povsem enakih okoliščinah časa in prostora. Razvojna nujnost se v družbi — kakor povsod — uveljavlja preko nešteti slučajnosti, ki se med seboj prepletajo in v svoji enkratni prepletenosti vplivajo na posameznika in izzivajo njegove reakcije, opredeljujejo njegov razvoj v vsej njegovi konkretni enkratnosti.

Kdor ne razume ali pa ne upošteva žive enotnosti nujnega in slučajnega v družbenem in s tem človeškem dogajanju, ta se ne bo odmaknil od nekoliko zastarelega pojmovanja družbe kot abstraktne splošnosti, ki ji stoji nasproti osebnost s svojo enkratno, prirojeno individualnostjo.

Ker tujih misli ne maram prodajati za svoje in ker hkrati zmerom rad sprejemam tujo misel, če jo spoznam za pametno in pravilno, zato moram tudi v tem primeru reči, da v celoti sprejemam misel, ki jo je zapisal Marx že leta 1844, v svojih ekonomsko-filozofskih rokopisih, označujoč živo dialektiko odnosov med družbo in individuom: »Kakor družba proizvaja človeka kot človeka, tako tudi on proizvaja njo. Dejavnost in duh sta družbena tako po svoji vsebini kakor tudi po načinu svojega nastanka; družbena dejavnost in družbeni duh... Individualno življenje človeka in življenje človeka kot vrste nista različna, čeprav je — in to neogibno — način bivanja individualnega življenja zmerom bodisi bolj poseben ali bolj splošen način življenja vrste, oziroma, čeprav je življenje vrste zmerom bodisi bolj posebno ali bolj splošno individualno življenje.«⁶

Družba se potemtakem z raznoterostjo svojih odnosov sama uveljavlja kot mogočen činitelj individualizacije, o čemer med drugim pričajo mnogi poizkusi, ki jih delata sodobna sociologija in psihologija, proučevajoč ljudi z nedvomno najsorodnejšim naturelom, recimo, dvojčke. Tak činitelj individualizacije je postajala družba toliko bolj, kolikor bolj so se rahljale prvotne krvne vezi rodu in plemena.

V svojem spisu o umetnosti in miselnosti trdim, da individualna narava človeka, ki se na temelju njegove nevro-fiziološke narave oblikuje v njegovem dejavnem odnosu do družbe in družbe do njega, nikdar ne ostane povsem neizpremenjena. S tem ne zanikujem relativne konstantnosti človekovega karakterja in vsega drugega, kar obeležuje njegovo individualno naravo, poudarjam le dialektični značaj te konstantnosti: človekova individualna narava ima sorazmerno trajen značaj in je kot taka zmerom kvalitativno opredeljiva, ni pa načelno neizpremenljiva.

⁶ Marx-Engels, Rani radovi, izd. »Kultura«, Zagreb 1953, str. 229—230.

Dostikrat slišimo govoriti o nekom, da se je *popolnoma izpremenil*, bodisi spričo težke življenjske preizkušnje ali pa pod novimi pogoji, v katerih se je znašel in se naprej razvijal. Svoje psihične konstitucije človek sicer popolnoma nikoli ne izpremeni, nedvomno pa se ta konstitucija izpreminja in časih tudi bistveno izpremeni. O tem nam govori količkaj pazljivo opazovanje drugih in samega sebe. In menim, da tudi umetnik ne predstavlja odklona od te obče zakonitosti, čeprav se strinjam s tem, da je človeška osebnost toliko izrazitejša, kolikor trajnejša so bistvena svojstva njene individualne narave.

Ker branim takšno pojmovanje človekove individualne narave, me Vidmar dolži idejne sorodnosti z eksistencialisti, ali kakor pravi, z nekaterimi modernističnimi pisatelji na Zahodu.

Toda, kolikor se spominjam, sem pred leti sam pisal proti kratilovski pseudodialektiki eksistencialistov in proti eksistencialističnemu zavračanju sleherne književnosti, ki ljudi upodablja kot družbeno, organsko ali psihološko opredeljena in opredeljiva bitja.⁷ Kakor je Kratil, antični absolutni relativist in sofist, zanikaval možnost kakršne koli sodbe, češ da ni nikjer nič trajnega in da je samo nenehno izpreminjanje, tako tudi eksistencialisti v pogledu osebnosti trdijo, da ni mogoče opredeliti njenega individualnega bistva, zakaj vsaka človekova odločitev ji daje povsem novo obeležje, novo bistvo. Eksistencialisti prezirajo živo dialektiko prehajanja kvantitativnih izprememb v kvalitativne, dialektiko, ki vključuje relativno trajnost in opredeljivost določene kvalitete, določenega bistva predmeta, v našem primeru relativno, večjo ali manjšo trajnost individualne psihične konstitucije z njenimi bistvenimi obeležji. To živo dialektiko prezira tudi Vidmar, čeprav izhajajoč z drugih izhodišč.

Če eksistencialisti s svojo psevdodialektiko predstavljajo eno skrajnost, tedaj Vidmar s svojim statičnim pojmovanjem človeške narave predstavlja drugo skrajnost. Po mnenju eksistencialistov je človekova narava sploh neopredeljiva in torej tudi neodvisna od družbenih odnosov, v katere človek stopa v svojem življenju: človek je obsojen na povsem svobodno odločanje. Po Vidmarjevem mnenju pa je človeška narava sicer opredeljena in opredeljiva, toda prirojena in v bistvu neizpremenljiva. Če obe mnenji *dosledno izvedemo do kraja*, bomo morali nujno podvomiti v smiselnost boja naprednih družbenih sil za izpremembo tistih odnosov med ljudmi, v katerih se trdovratno in na vse mogoče načine uveljavlja prekleta volčja narava privatnega lastnika.

O človekovi podzavesti. Z Vidmarjevim pojmovanjem apriorne, prirojene narave, z njegovo zahtevo po določenejši vsebinski opredeljenosti te narave je neločljivo povezano njegovo pojmovanje vloge, ki jo ima podzavest pri nastanku umetnine.

V tistem delu svojega odgovora na moj spis o umetnosti in miselnosti, kjer razpravlja o podzavestnih osnovah umetnosti in umetnin, ponavlja Vidmar v bistvu svoje stare postavke, katerih nevzdržnost sem dokazoval v svojem spisu.

Rečimo:

kreativni akt je neodvisen od misli in zavesti;

navdih in fantazija sta povsem neodvisna;

le podzavest je pristna, nepotvorjena in človeška itd. itd.

⁷ Prim. mojo razpravo »Eksistencializem in njegove družbene korenine«, II. in V. poglavje (Naša sodobnost 1953, št. 1–3).

Hkrati mi Vidmar očita, da podzavestnih sil kratkomalo nočem videti ali jih celo tajim.⁸

Res je, da se o podzavesti nisem na široko razpisal, in sicer iz preprostega razloga, ker ji ne pripisujem tiste vloge v umetnosti, kakršno ji pripisujejo Vidmar in »filozofi življenja«, in pa ker o »podzavestnih psihičnih dejstvih« nasploh mislim nekoliko drugače kakor oni.

V svojem spisu predvsem ločim tri stvari, ki jih Vidmar in »filozofi življenja« navadno vse skupaj označujejo kot podzavest.

Proič pravim: kolikor nam je podzavest istovetna z nagoni in instinkti in sploh z vsem vrojenim, sodi njeno področje v človekovo nevro-fiziološko naravo, ki nam pa ne more povedati nič o vsej konkretni usmerjenosti človeškega individua, o njegovi moralni in vsakršni drugi zavesti, o vsebini njegove volje in dejanja. »Podzavestne sile« te vrste so slepe, kakor je slepa prirodna stihija. Človek se v procesu svojega včlovečevanja nenehno bori, da bi te sile obvladal po svoji družbeni ali, kar je v nekem smislu isto, po svoji moralni naravi. O nekaterih »sodobnih« estetskih teorijah, ki gradijo na teh silah, recimo, na nagonu samoohranitve, na seksualnem nagonu, pravim, da proizvede umetnosti ne le pripisujejo, marveč jih v umetniški praksi dejansko podrejajo slepi igri »podzavestnih sil«. Gre za estetske teorije, ki jih Vidmar sam nekje v svojem odgovoru imenuje »hoteno in programatsko prisiljeno ustvarjanje iz podzavesti« in jih kot take odklanja.⁹

Drugič menim, da bi kot podzavestno dejansko lahko označili samo dvoje: »ne več zavedno« in »še ne zavedno«. Tu gre za podzavest, ki bodisi ponikne iz zavesti v globino ali pa je kratkomalo še ne prebujena zavest. Podzavest v tem smislu ni nič prirojenega in apriornega, čeprav dostikrat deluje z elementarno silo instinkta in jo zato časih in ne povsem pravilno tako tudi imenujemo, govoreč recimo o razrednem, revolucionarnem, moralnem instinktu. Podzavest v tem smislu črpa svojo vsebino iz istih virov kakor zavest in jo je zato treba po mojem mnenju obravnavati skupaj z zavestjo.

Josip Vidmar pravi, da navsezadnje niti ne ugovarja moji delitvi podzavesti na pravkar omenjeni dve vrsti psihičnih dejstev, očita pa mi, da med »še ne zavednimi« psihičnimi dejstvi ne vidim drugih instinktov razen »revolucionarnega instinkta«, da ne vidim preprostih razpoloženj, ki se jih komaj kdaj zavemo, sanj v spanju in v budnem stanju, slutenj vsake vrste, vse do proroških itd.

Če sem bil z izbiri primera izven območja umetniškega ustvarjanja enostranski, tedaj to nikakor ne pomeni, da druge primere kratkomalo zanikujem. O »proroških slutnjah« sicer bržčas drugače mislim ko Vidmar, verjamem pa v silo predvidevanja, ki jo razodevajo globoki poznavalci življenja in njegovih objektivnih tendenc.

Strinjam se, da se umetniško delo lahko spočne iz najrazličnejših pobud, iz preprostih razpoloženj pa tudi iz sanjskih podob ali ob enem samem prizoru, ki mu je umetnik slučajno priča in ki ga tako ali drugače pretrese, ob zgodbi, ki jo slučajno sliši, ki mu zbudi najrazličnejše asociacije in ki jo s svojo ustvarjalno fantazijo dalje razvija v vseh mogočih razsežnostih. Prav tako ne zanikujem psihičnega dejstva nenadnih prebliskov, iz katerih se rode pesniške

⁸ Naša sodobnost 1957, št. 10, str. 920.

⁹ Prav tam, str. 918.

metafore in sploh nepričakovani domisleki. Narobe, mnenja sem, da prav taki prebliski, ki niso lastni samo umetnikom, marveč jih ima vsak bolj ali manj intenzivno razmišljajoč človek, pričajo o dialektičnem značaju psihičnih procesov.

Vidmar povsem pravilno meni, da pesniška metafora nastane kot sesedek vsega, kar umetnik preživlja, in kajpada tudi vsega, kar premišlja.¹⁰ In to spet ne velja samo za metaforo, marveč za vse druge rezultate nenadnih prebliskov. Se pravi, da trenutni preblisk ne more biti neodvisen od obče usmerjenosti ustvarjalčevega duha, od njegovega odnosa do stvari in ljudi, od vsega predhodnega razmišljanja o teh stvareh in ljudeh. Se pravi, da imam prav, če trdim, da je pesnikova misel o svetu, o ljudeh in o samem sebi vendarle pričujoča, ko se *spočenja* zamisel umetniškega dela, posredno pričujoča tudi tedaj, ko se ta zamisel nenadno *spočne*. Človek bi dejal, da je to isto, kakor če Vidmar pravi, da je metafora sesedek razmišljanja.

Ne, Vidmarju to očitno ni isto, zakaj po njegovem mnenju je od misli in zavesti neodvisno vse tisto, kar pomeni prekinitev kontinuitete misli, preskok, preblisk, trenutni navdih, inspiracijo, intuitivno odkritje itd. Vse take prekinitve mu služijo kot potrditev njegove postavke, da je miselnost v umetnosti nevažna. V tem početju prihaja do zaključkov, ki po svoji nevzdržnosti presenečajo.

Kaj naj si, recimo, mislimo o takile Vidmarjevi postavki: »navdih je odvisen — ne morda od misli in zavesti — temveč od tvorčevega ‚duha‘, se pravi od osebnosti kot celote«?¹¹ Kakšen je tvorčev ‚duh‘, kakšna je osebnost kot celota — brez misli in zavesti?

Menim, da bo pravkar rečeno zadostovalo za zavrnitev Vidmarjevega očitka. Podzavest upoštevam in je ne tajim, res pa jo pojmem dokaj drugače kakor Vidmar.

Tretja stvar, o kateri v svojem spisu govorim, je razmerje med človekovo globljo zavestjo in njegovo površinsko zavestjo.

Videti je, da Vidmar ta problem, problem človekove globlje zavesti, ki mu v svojem spisu posvečam vse zadnje poglavje, kratkomalo vključuje v problem podzavestnega, kar med nama nujno vodi do precejšnjih nesporazumov.

Pod človekovo globljo zavestjo pojmem najpristnejši izraz vse njegove biti in njegovega intimnega odnosa do sveta in ljudi, izraz ‚osebnosti kot celote‘, njenega ‚duha‘, če govorim z Vidmarjevimi besedami. Kot taka se človekova globlja zavest razodeva in uveljavlja tudi proti njegovemu zavestno privzetemu nazoru, prebijajoč se nenehno na površino. Ta zavest je lahko napačnejša ali pravilnejša, je pa ogromnega pomena za predmet, ki ga z Vidmarjem obravnavava.

V svojem spisu poudarjam, da tudi te človekove *globlje* zavesti, ki pa je zmerom in povsod njegova *zavest* o svetu, ljudeh in o samem sebi, nimam niti za prirojeno niti za neizpremenljivo. Imam jo za pogojeno v rasti človeka kot družbenega bitja, pojmem jo v nenehnem prežemanju z mlajšimi, površinskimi plastmi zavesti, ki v procesu človekove dejavnosti v svetu in v družbi prodirajo v globino, se z globljo zavestjo spajajo in preobrazajo človeka in njegovo miselnost.

¹⁰ Prav tam, št. 11, str. 1019.

¹¹ Prav tam, št. 10, str. 925.

Ne bom dalje ponavljal, kar sem v svojem spisu že dosti obširno povedal. Ta kratki povzetek naj mi bo le prehod k nadaljnjemu razčiščevanju najinih nesporazumov in navzkrižij.

O »odražanju objektivnih dejstev« v umetnosti. Med nesporazume, ki so dijo v krog nesporazumov glede človekove globlje narave, nedvomno spada Vidmarjev očitok, da zahtevam od umetnika, naj odraža objektivna dejstva svojega časa.

Takole vprašuje: »Kakšna objektivna dejstva svojega časa odraža na primer ‚Faust‘ ali ‚Don Kihot‘ ali navsezadnje ‚Hamlet‘? Vsa tri dela izražajo predvsem svoje pisce, vsako drugače in vsako druge sfere njihove duševnosti, toda predvsem te... Zihlerova trditev velja kvečjemu do nekih mej za realiste in naturaliste devetnajstega stoletja, toda ti so večidel družbeni kritiki in ideologi. Poseben rod pisateljev tedaj, katerih usoda v evropski in svetovni kulturni zavesti ne opravičuje tega, kar dela moj nasprotnik, da namreč njihov primer — morda nevede — postavlja za vrhovno estetsko normo.«¹²

Če Vidmar pod »odražanjem objektivnih dejstev« pojmuje faktografsko odsliskavanje resničnih dogodkov, tedaj mi pravzaprav očita, da izenačujem umetnika z reporterjem. To pa je povsem tuje duhu in črki mojega spisa o umetnosti in miselnosti. Tega nisem pripisoval in ne pripisujem nobenemu umetniku, tudi naturalistom ne, še manj pa kajpak realistom devetnajstega stoletja, med katere štejemo tudi Balzaca, Stendhala, Dickensa, Gogolja in Tolstoja in o katerih usodi v kulturni zavesti sveta se moj nasprotnik izraža z zares presenetljivim omalovaževanjem.

Ne spominjam se, da bi kje v svojem spisu dejal, da umetnik odraža ali celo da *naj* odraža »objektivna dejstva« svojega časa, čeprav mislim, da so človeške tragedije ali komedije, ki so se v življenju zares odigrale, marsikateremu umetniku dale pobudo za njegove stvaritve. Vsekakor pa trdim, da vsi veliki umetniki na svoj način in s svojimi posebnimi sredstvi *odražajo in izražajo* zgodovinske premike v biti in zavesti svojega časa, premike, v katerih so sami gledalci in igralci hkrati, premike, ki jih sami *doživljajo* do najglobljih osnov svojega bitja. Zategadelj zmerom hkrati odražajo in izražajo tudi sebe, svojo čutečo in dejavno, mislečo in ustvarjalno osebnost. To velja tako za »Fausta« kakor za »Don Kihota« in ne navsezadnje za »Hamleta«. Prav o tem shakespeareologi dokazujejo še tudi to, da ni le genialno umetniško predstavljanje osnovne človeške problematike časa, marveč vsebuje tudi določene aluzije na povsem objektivna in še celo politična dejstva časa, v katerem je nastal.¹³

¹² Prav tam, št. 11, str. 1027.

¹³ O tem piše že G. Brandes v svojem delu o Shakespearu, kjer meni, da je Shakespearu dala pobudo za »Hamleta« tragedija v rodovini Essex. V novejšem času so shakespeareologi dovolj prepričljivo dokazali, da je veliki angleški dramatik s »Hamletom« meril na umor Darnleya, drugega moža Marije Stuartove, in na usodo njenega sina Jakoba, kasnejšega angleškega kralja, ki je bila v marsičem podobna Hamletovi. Prav v »Naši sodobnosti« je o tem leta 1953 izšel članek pod naslovom »Aktualnost Shakespearovega Hamleta«, čigar pisec se sklicuje na delo francoskega shakespeareologa Abila Lefranca »A la decouverte de Shakespeare«, in postavlja svojemu članku kot motto stavek iz lista »Candide«: »Shakespeare a fait des chefs d'oeuvre avec de la politique« — Shakespeare je iz politike ustvarjal mojstrovine. Pisec članka je J[ože] J[avoršek].

Ta objektivna dejstva slovstvene zgodovine so verjetno znana tudi Josipu Vidmarju. Toda zdi se, da je v obrambi svoje subjektivistične dogme o brezmadežnem spočetju umetništva in umetnine pripravljen prezreti vsa dejstva, ki to dogmo ovračajo.

Sicer pa, pustimo to. Oglejmo si nekaj drugega, kar je dovolj značilno za Vidmarjeve polemične metode.

Svoje očitke glede odražanja »objektivnih dejstev« v umetnosti opira Vidmar na tale moj stavek: »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.«

Kdor je količkaj pazljivo prebral ta stavek, ki ga je moči najti nekje sredi osmega poglavja mojega spisa, je spoznal, da gre v njem za *umetnika kot objektivno dejstvo časa*, za *umetnika* kot izrazito osebnost svojega časa, za *umetnika* kot tolmača človeško pomembnega v biti in mišljenju časa. Na kratko rečeno, v tem stavku že naprej dajem pritrديلen odgovor na vprašanje, ki ga Vidmar naknadno postavlja v »Estetskih nesporazumih«: »In če pisatelj podaja svojo psihiko, ali s tem morda ne podaja objektivnega dejstva svoje dobe?«¹⁴

Ali sem se morda v zgoraj navedenem stavku tako nesrečno izrazil, da ga je Vidmar moral napak razumeti? Nak, stavek je zapisan kot zaključek daljšega razpravljanja o tem, da umetnost ni le odražanje sveta in ljudi, marveč je hkrati tudi izražanje umetnikove narave, njegove enkratne osebnosti in njenega bistva, da vsak umetniški proizvod nosi pečat osebnosti, ki ga je ustvarila. V tej zvezi navajam besede, ki sem jih že nekoč pred vojno zapisal *in podčrtal*: da ima umetnik svoj predmet v vsem obdajajočem ga okolju, v vsej celoti družbenih odnosov in *v sebi samem*. Kot postavko, s katero se potemtakem povsem strinjam, navajam že nekoliko prej, v sedmem poglavju svojega spisa, tudi misel iz Vidmarjevih »Zapiskov o realizmu«, kjer pravi, da je umetnost odražanje življenja v treh razsežnostih: v osebnosti, v družbi, v naravi. Te tri razsežnosti naštevam v obratnem redu, izhajajoč iz že ugotovljenega dejstva, da niti umetnik niti noben drug človek ne more vedeti ničesar o sebi, preden ne pride v dotik z naravo in družbo izven sebe. In pa da ne moremo vedeti ničesar o človeku, če ga odtrgamo od sveta, v katerem se je oblikoval. To je metodološko napotilo, ki mu — recimo — sledim tudi tedaj, ko pravim, da so Leninovi članki o Tolstoju neogiben *uvod* v sleherno znanstveno razpravljanje o tem velikem pisatelju ruske zemlje, ne glede na to, da Lenin v njih Tolstojev genij kratkomalo predpostavlja in ga zgolj ugotavlja. Še enkrat poudarjam: *uvod v znanstveno razpravljanje*, ne pa že vse razpravljanje o Tolstoju in njegovi enkratni umetniški osebnosti, o njegovem delu in mestu v zgodovini ruske in svetovne književnosti. S tem ne zanikujem niti tako imenovanega osebnega presežka, kar Vidmar očita Plehanovu in meni, proti čemur pa govori vse drugo poglavje mojega spisa z izrecnim priznavanjem »osebnega presežka«. In niti ne grešim proti logiki, vsaj ne proti logiki zgodovinskega dogajanja in njegovega pravilnega odsvitanja v naših glavah, proti logiki, ki jo skuša Vidmar z nekaj sofističnih obratov spraviti s sveta.

Na podlagi vsega doslej rečenega je jasno, da je docela brezpredmetno, kar Vidmar v zvezi z odražanjem »objektivnih dejstev« dalje razpreda, boreč

¹⁴ Naša sodobnost 1957, št. 12, str. 1106.

se s »težko oboroženo, okorno logiko« svojega nasprotnika, z logiko, ki je postala takšna le zategadelj, ker jo je Vidmar oprtal s svojimi lastnimi oklepi in ščiti.

O miselnosti umetnika in pa o filozofiji v umetnosti. Najmanj ozirov pozna Vidmar v obrambi svoje osnovne postavke, da je miselnost v umetnosti in za umetnost nevažna. V obrambi te postavke, ki je sicer skoz in skoz nedosledna, mu ne gre le za izpodbijanje nasprotnikovih dejanskih trditev, s katerimi se ne strinja. Vrsto trditev mu sam pripiše in se z njimi smelo spušča v boj, ki se tako izprevrača v spopade z mlini na veter.

Tako mi Vidmar pripisuje zahteve, naj umetnik »podaja svetovni nazor«, naj umetnik ima nazor in naj ga v svojih delih izraža,¹⁵ o čemer v vsem mojem razpravljanju ni sledu. Zahteva, naj umetnik počenja nekaj, s čimer ni naj-intimnejše zvezana njegova globlja zavest, mi je tuja. Vsa moja razprava o umetnosti in miselnosti je posvečena vprašanju, ali sta v umetnosti misel in zavest važni ali nevažni, koliko in kdaj sta važni, koliko in kdaj sta nevažni. Se pravi, v svoji razpravi samo ugotavljam in nič ne predpisujem. Če takšno ugotavljanje lahko kdaj za koga dobi kakršen koli normativni pomen, je odvisno izključno od njegove utemeljenosti in prepričljivosti.

Predpostavljajoč pri meni vsa mogoča »najstva«, se Vidmar spusti v moje obravnavanje Engelsove (in Aristotelove in Lessingove in Heglove in Marxove itd.) misli, da je toliko bolje za umetnino, kolikor bolj skrit ostaja umetnikov nazor. Vidmar meni, da tudi ta misel govori proti meni.

Navajajoč v svojem spisu to misel, poudarjam, da nima nobene zveze s postavko o nevažnosti miselnosti v umetnosti. Pravim, da se življenje pred umetnikom razgrinja v vsej raznolikosti svojih pojavov in da je prav stvar umetnikovega odnosa do sveta in stvar njegove miselne usmerjenosti, kaj bo iz tega obilja izbral za predmet oblikovanja. Če ne v drugem, tedaj je umetnikova miselnost zmerom navzoča prav v tej izbiri predmeta. To pa kajpak nima nobene zveze s plitvo subjektivno tendenčnostjo književnika, ki posiljuje bralca s svojimi enkrat za vselej danimi rešitvami vseh življenjskih konfliktov. Proti takim književnikom je predvsem naperjena Engelsova misel, ne pa proti *dejstvu*, da je umetnikova miselnost, predvsem pa njegova globlja zavest v njegovem delu zmerom tako ali drugače navzoča, in ne proti *dejstvu*, da sta ta miselnost in ta zavest v umetniškem delu zmerom, na svojski način, bolj ali manj družbeno učinkovita. Kako naj bi sicer razložili Engelsovo pričakovanje, izraženo že v znanem pismu Lassallu: da bo v dramski umetnosti prišlo »do popolnega zlitja miselne globine, zavestne zgodovinske vsebine... s shakespeareško živahnostjo in polnostjo dejanja«? In znano je, da Marx in Engels že v pismih Lassallu hkrati nastopata proti temu, da bi bile osebe v drami »navadna trobila duha dobe«.

Kako naj si to *popolno* zlitje *miselne* globine in *zavestne* vsebine s *polnostjo* dejanja predstavljamo, če predpostavljamo, da sta bili tudi Engelsu misel in zavest v umetnosti nevažni? Toda takšna predpostavka je ničeva. Če je Engels dejal, da se tendenca realističnega umetniškega dela mora izražati v sami situaciji in dejanju, tedaj prav gotovo ni bil mnenja, da je to situacijo in to dejanje moči umetniško organizirati in upodobiti brez misli in brez zavesti,

¹⁵ Prav tam, št. 11, str. 1024, 1028.

brez zavestne izbire gradiva in brez ustreznega razdeljevanja pozornosti, ki ga vsekakor tudi ni brez neke miselne dejavnosti. Še več, Engels je očitno pričakoval, da bosta misel in zavest imeli v umetniškem ustvarjanju zmerom večjo vlogo. Ta vloga bo toliko večja, kolikor bolj bo v progresivnem zgodovinskem razvoju umetnikovo *globljo* zavest osvajal nazor, ki mu bo omogočal kar najsvobodnejši, od ozkih razrednih interesov neobtežen pogled na pravo naravo življenja in potemtakem tudi kar najsvobodnejše umetniško predstavljanje tega življenja in njegovih objektivnih notranjih tendenc. Menim, da se bo prav po tej poti umetnik najbolj približal »idealu« pravega umetništva, ki je — kakor morem soditi — tudi Vidmarjev ideal. Nikakor pa ne mislim, da je bil ta »ideal« že kdaj koli in kjer koli do kraja ostvarjen ali da ga je moči ostvariti s teorijami, kakršne so Vidmarjeve.

Ostvarjevanje vse večje *dejanske* svobodnosti v umetniškem ustvarjanju je predvsem stvar idejnih in vsakršnih drugih družbenih bojov našega časa, njihovega zmagovitega in progresivnega zaključka. Naj Vidmar stvari obrača kakor hoče in naj še tako ironizira mojo postavko o pomenu marksističnega nazora za sodobnega umetnika, dejstvo je, da je v idejnih bojih naših dni prav marksistični nazor tista osvobajajoča miselnost, ki utira pot k dejansko svobodni misli svobodnega človeka. Drugače rečeno, spričo svojega dialektičnega duha, ki je tuj *slehnemu*, kajpak tudi subjektivističnemu dogmatizmu, je marksizem sam doslej najvišja manifestacija duhovne svobodnosti in nevezanosti na razredne predsodke.

Vidmarju je očitno marsikaj od tega uganka, vredna, da bi jo reševal Zlodej iz Cankarjevega »Pohujšanja«. Toda tega ni kriv marksizem s svojo dialektiko, marveč Vidmarjevo nekoliko pre površno poznavanje njegovih osnovnih problemov. Zato moje razmotrivanje o objektivni in subjektivni tendenci v umetniškem delu odpravlja s temile besedami: »Po Ziherlu, ki mu je svetovni nazor pri umetniku tako važen, naj ga tedaj ima zato, da ga skriva: in če naj ga skriva v imenu umetnosti, kako naj izpolnjuje miselno nalogo, ki jo umetnost po Ziherlu ‚vsekakor ima‘? Ali naj jo izpolnjuje tako, da svoje misli razodeva s tem, da jih skriva, ali naj jih skriva s tem, da jih razodeva?«¹⁶

O miselnih nalogah umetnosti kasneje. Za zdaj bi se rad ustavil še pri neki Goethejevi misli, ki jo Vidmar navaja proti meni in ob kateri vse zgoraj rečeno lahko osvetlimo še z neke druge strani.

Po Vidmarju zahtevam od umetnika tudi to, naj misli na filozofski način in naj prav tako vrši svoje miselne naloge, kakor to dela filozofija.¹⁷ Ne vem, ali s tem meni pripisuje istovetenje filozofije z miselnostjo in zavestjo in z vsakim zavednim odnosom do sveta ali pa morda sam vse to istoveti? Naj bo, kakor že hoče, toda, pobijajoč to mojo domnevno zahtevo navaja Vidmar nekaj Goethejevih in Heglovih misli.

Prva Goethejeva misel, ki jo navaja, je: »Pred filozofijo sem si vse življenje obvaroval svobodo sam, stališče zdrave človeške pameti je bilo tudi moje stališče.« In nekoliko kasneje navaja Vidmar še drugo Goethejevo misel, po kateri je dojemanje in podajanje posebnega, oziroma individualnega — kakor Vidmar prevaja »des Besonderen« — res pravo življenje umetnosti.

¹⁶ Prav tam, str. 1024.

¹⁷ Prav tam, str. 1021—1022.

Predvsem moram Vidmarja opozoriti na to, da je bilo »stališče zdrave človeške pameti« za časa prosvetljenstva in torej tudi še za Goethejevega časa *zelo opredeljen nazor*, naperjen proti predsodkom fevdalne dobe in sveta, a tudi sam ne povsem brez predsodkov porajajočega se buržoaznega sveta, ki se je po svojih ideologih istovetil in se še dandanes dostikrat istoveti s človeškim svetom nasploh. Toda to le mimogrede. Prepričan sem, da je *spinozist* Goethe to stališče »zdrave pameti« zelo dobesedno pojmoval in se zanj boril. Vendar, ali ni strem-ljenje po takem *stališču* prav stremljenje po takem *odnosu do sveta*, ki umet-niku omogoča — kakor pravim jaz — kolikor moči neposreden pogled na pravo naravo življenja? To je po mojem bistveno za odnos med umetnostjo in misel-nostjo, nazorom, stališčem. Vprašanje, ali je miselnost zavedna ali nezavedna, v sistem organizirana ali ne, puščam ob strani, ker za stvar ni prav nič važno.

»Stališče zdrave človeške pameti« v smislu neposrednega, po filozofskih in drugih ideoloških predsodkih neobteženega odnosa do stvari, je potemtakem dokaj blizu tistemu, kar jaz imenujem »spontano materialistični odnos do ob-jektivne stvarnosti sveta«, odnos, ki ima svoje najgloblje korenine v človekovi aktivni, proizvajalni, ustvarjalni dejavnosti nasproti narodi. Ta spontani odnos se pri slehernem človeku bolj ali manj močno prebija skozi plasti različnih ideoloških naplavin. To je odnos, ki zlasti obeležuje vsakega znanstvenika, dokler je znanstvenik, pa tudi umetnika, če nam naj predstavlja *življenje*, kar Vidmar sam večkrat terjaja od njega. Toda, kakor je »stališče zdrave človeške pameti« tudi neko *stališče*, tako je spontano materialistični odnos do sveta tudi nek *odnos do sveta*, in sicer *prva osnova* sodobnega znanstvenega, dialektičnega materialističnega odnosa do sveta, ki kot tak sploh ni več filozofija, vsaj ne v tistem pomenu, kakršnega je imela za Goethejevih časov in ki ga ima vsa spekulativna filozofija še danes.

Menim, da sem o tem v svojem spisu o umetnosti in miselnosti že dosti povedal.

Kakor rečeno, se Vidmar mimogrede posluži še Hegla, in sicer njegovega stavka, ki ga v svojem spisu navajam tudi jaz. Ta stavek se glasi: »Filozofija mu (tj. umetniku) ni potrebna, in če misli na filozofski način, tedaj v pogledu oblike znanja počenja nekaj, kar je umetnosti povsem nasprotno.«¹⁸ Vidmar, navajajoč za menoj ta Heglov stavek, pravi: »Navaja ga — reči moram — zelo prostodušno in nič hudega sluteč moj nasprotnik sam.« Reči moram: če sem bil v čem »nič hudega sluteč«, tedaj prav gotovo v tem, da nisem pričakoval takega maličenja svojih misli.

Da se umetnost in književnost ukvarjata z individualnimi človeškimi živ-ljenji, usodami in odnosi in da zategadelj posel umetnika in književnika ni enak poslu filozofa, — to je znano tudi marksistom. Naj navedem spet eno izmed prič, ki se mi zdijo »ideološko povsem zanesljive«.

¹⁸ Vidmar je Heglov izraz »in betreff auf die Form des Wissens« prevedel kratkoma z »glede znanja« in v tem smislu izpremenil moj prevod, kar pa kajpak nekoliko izpremeni tudi smisel Heglove misli in kar ne govori v prid Vidmarjevi filozofski tenkovestnosti. Hegel hoče reči prav to, da umetnost takisto *o neki obliki* posreduje znanje, vednost o življenju, kajpak v povsem drugačni kakor filozofija.

V enem izmed svojih pisem Inesi Armand pravi Lenin, govoreč o romanu: »Vsa stvar je tu v *individualni situaciji*, v analizi karakterjev in psihike danih tipov.«¹⁹

Umetnikov posel ni v tem, da bi logične pojme »prevajal« v čutno-nazorne podobe, marveč umetnik nekako tudi »misli« v teh podobah in v njih posplošuje, karakterizira, tipizira, skratka, ustvarja. Posel umetnika in posel filozofa potemtakem ne le da nista enaka po ustvarjalnih prijemih, marveč se razlikujeta tudi po načinu dojemanja in izražanja življenja. Zato umetnost učinkuje predvsem na čustva ljudi in preko njih na misel. S tem do današnjega dneva izdaja svoj prvi izvor, ki je v mitologiji, v najzgodnejši, spontani umetniški tvornosti ljudstva. Zato v svojem spisu o umetnosti in miselnosti poudarjam prednost emotivnega elementa in namenoma povsod podčrtavam *specifična*, posebna pota, sredstva in načine umetniškega ustvarjanja.

Vse to je znano, toda vse to vprašanja, ali je miselnost v umetnosti važna ali nevažna, ne spravlja s sveta. Prav tako to ni v nasprotju z dejstvom, da določeni *filozofski* pravci, ki v danem času vladajo nad duhovi določenih družbenih krogov, najdejo svoje sozvočje tudi v določenih *umetniških* stremljenjih, šolah, slogih itd., v katerih na svojski način prihajajo do izraza. Za zgodovinarja in teoretika umetnosti in pa za kulturno-političnega publicista ugotavljanje tega dejstva nikakor ni nezanimiv in odvečen posel.

(Konec prihodnjič.)

Boris Zihelr

K PIRJEVČEVI OCENI ZGODOVINE SLOVENSKEGA SLOVSTVA I

Pirjevčeva ocena je izhajala v lanski Naši sodobnosti od januarja do julija. Je pa ta kritika na premarsikateri strani tako znamenje razrvanih vrednot, ki jih srečujemo v našem času, da ne bo odveč, če jo tudi šele zdaj tako registriramo.

Bralcev ne bomo mučili mesce in mesce. Še na misel nam ne pride, da bi šele takrat zavrnilo Pirjevčev^o kritiko, če bi — da porabimo njegove besede — presegli njen obseg.

Radi bi mu celo kaj priznali in si vzeli za nauk. Res je sicer, da so pokazale nekatere ocene mlajših od njega marsikje boljše poznavanje dosedanjih dognanj in problemov, predvsem pa neprimerno več kulture in modrosti. Oni so vedeli, v kakšnih okoliščinah je bil zasnovan in pripravljen prvi del Zgodovine slovenskega slovstva in da sega zato tudi v poglavja, ki niso ravno jedro naših literarnozgodovinskih vprašanj. Pa saj je bilo že prej javnosti povedano, na kakšne pomisleke so zadevali avtorji sami spričo svoje zasnove in dela, ki so ga prevzeli, ker ga niso opravili tisti, ki so zato poklicani. Pirjevec nima potrebe, da bi to stvarnost poznal — tega ni pokazal samo to pot — in ker se ga ne tiče, meni, da lahko sodi mimo nje.

V njegovi kritiki so misli, ki so kar sprejemljive, posebno tam, kjer se je oprl na dobre priročnike — prepisoval pa je iz njih z velikim veseljem

¹⁹ Lenin, Dela, IV. izdaja, zv. XXXV, str. 141.

ŠE ENKRAT O NESPORAZUMIH IN NAVZKRIŽJIH

(Konec)

In še nekoliko konkretnije o miselnosti v umetnosti. Oglejmo si zdaj, kako se Vidmar bori proti dejstvu, da je umetnikova miselnost v njegovem delu zmerom tako ali drugače pričujoča in da se to delo nikoli ne spočenja brez umetnikove misli in zavesti.

Za ta Vidmarjev boj je predvsem značilno, da se bije skoraj izključno v območju slučajnega. Vidmarjevo početje je v tem pogledu moči primerjati s početjem človeka, ki znaša vkup dražje, da bi z njim skril gozd. Nevažnost miselnosti v umetnosti dokazuje ob posameznih liričnih stihih, ob metaforah, ob domislekih in ob drugih prebliskih, o katerih je bilo že govora. Tako recimo piše: »Odkod, iz kakšne zavedne misli, iz kakšne družbene ali razredne zavesti, iz kakšnega svetovnega nazora so se včasih v Rilkejevi zavesti pojavljali stihii z neznanim mu pomenom, ki jih je kdaj pa kdaj leta kasneje prepoznal kot nujne sestavne dele pesnitve« itd.²⁰

Lirika se Vidmarju zdi glavno oporišče za njegovo postavko o nevažnosti miselnosti v umetnosti. V dramatikii in v epiki je časih in z določenimi pridržki celo pripravljen priznati miselnosti »organsko upravičenost«.

Toda tudi z liriko stvar po mojem mnenju ni tako preprosta.

Ali je mogoče reči, da sta Baudelairovi »Le cygne« in »Le crépuscule du soir« nastali brez zavesti in nazora? Ali je to mogoče reči za Rilkejeve »Winterliche Stanzen« ali pa za vse tisto, kar je Župančič strnil v zbirko »Protii razgledom«? Ali pa vzemimo najžlahtnejše, kar Slovenci premoremo v ljubezenski liriki. Ali je moči reči, da v Prešernovi ljubezenski liriki nista pričujoči njegova zavest in njegova progresivna misel? Menim, da ne. Prešeren s svojo ljubezensko liriko ni bil le izpovedovalec svoje nesreče v ljubezni in svojega osebnega gorja, marveč hkrati naš veliki pesniški predstavnik za tedanji čas *novoga* v pojmovanju tistih elementarnih človeških odnosov, ki jim pravimo odnosi med spoloma. Boj za njegovo ljubezensko poezijo in proti nji je bil globoko idejni, nazorski boj, v katerem Prešeren tudi kot pesnik ni stal ob strani. In dalje. Težko bi kdo napisal količkaj tehtno zgodovino lirike, ne da bi upošteval vso tisto sila različno miselnost glede osnovnih človeških reči, ki je v liriki tako ali drugače prihajala in prihaja do izraza. Pričnimo z ljudsko ljubezensko poezijo in pojdimo preko viteških zornic, preko človeško polne in neposredne renesančne lirike, kateri po svojem osnovnem življenjskem odnosu pripada tudi še dovršen del Goethejeve lirike, v našem slovenskem svetu pa v veliki meri Prešernova, in končno preko romantike do naših dni z njihovimi mnogoterimi odrazi in izrazi v sodobni »moderini« in »nemoderini« liriki.

Na vse mogoče razloge, ki Vidmarju govorijo proti pomenu miselnosti v poeziji in za poezijo, naj mu odgovorim prav z Rilkejevimi besedami, pa čeprav so bile napisane v drugi zvezi: »Es ist ja immer wieder das ‚Ganze‘, worum

²⁰ Naša sodobnost 1957, št. 10, str. 919.

sichs handelt.«²¹ Prav v tem je stvar: za celoto gre! Za celoto umetnikove osebnosti in njegovega dela.

Dokler smo pri prebliskih, domislekih, metaforah, liričnih stilih itd., je še kolikor toliko umljivo, da se komu rodi domneva o deviški čistosti umetniškega ustvarjanja, kar zadeva misel in zavest. Brž ko pa vzamemo umetnika in umetniško delo v celoti ali pa tudi samo nekaj njegovih najpomembnejših stvaritev, ne moremo več vztrajati na takem stališču, ne da bi delali *dejtvoom* silo. V primeru Prešerna je to več ko jasno in dobro znano. Isto pa velja prav tako za Danteja, Shakespeara, Goetheja, Puškina, Njegoša, Baudelaira, pa tudi za samega Rilkeja z njegovimi naknadno prepoznanimi stih, skratka, za vsakega pomembnejšega pesnika. V luči celote se potem tudi slučajnosti, manj pomembne stvaritve, metafore, prebliski itd., razodenejo kot elementi nujnega, celotnega.

Čeprav priznava Vidmar »organsko upravičenost« miselnosti v dramatik in epiki, vendar tudi na tem področju rad preide v obrambo svojih apriorističnih postavk, trdeč za vrsto največjih del iz svetovne in domače književnosti, da so brez miselne tendence.

In spet navaja predvsem »Hamleta« in »Fausta«, dve stvaritvi, ki nedvomno sodita med najbolj miselne umetniške proizvode zadnjih štirih stoletij, kar zadeva njuno miselno globino in vpliv na človeško misel. V prvem se uveljavlja miselnost renesančnega človeka na razpotju, miselnost tistega človeka, ki se je v dosedanji zgodovini morda povzpел do najvišje stopnje celovitosti in ki je v čudovito spontanem dialektiku, kakršen je bil Shakespeare, našel svojega najustreznejšega umetniškega tolmača. Kdor pozna misel Montaigna, Bacona in Bruna, mu ne bo težko ugotoviti, da je »Hamleta« lahko napisal samo človek, ki je bil tem trem mislecem ne le sodobnik, marveč tudi duhovno blizu. Kar zadeva »Fausta«, pa Goethe v svojih osnutkih za drugo in tretje dejanje drugega dela sam pripominja, da Faustova miselnost (diese Gesinnung) »tako ustreza moderni miselnosti, da je več dobrih glav spodbodla k reševanju take naloge«.

Vidmar navaja tudi Goethejevega »Torquata Tassa«.

Govoriti o »Torquatu Tassu« in tolmačiti Goethejeve besede o tem njegovem delu tako, kakor da je nastalo brez misli in nazora, je res malce tvegano. Vidmar se je očitno dal zapeljati po Goethejevi opazki zastran »ideje«, pri tem pa je prezrl, da se je prav iz primerjave Goethejevega lastnega življenja s Tassovim, Weimarja 18. stoletja s Ferraro 16. stoletja rodila ena izmed osnovnih idej tega dela: ideja odpora proti utesnjevanju ustvarjalnega duha po nemških in vsakršnih despotih. Da se je »Torquato Tasso« rodil prav iz takega odpora, to večkrat nakaže tudi Goethe, recimo, v svojem pomenku z Eckermannom z dne 3. maja 1827, kjer govori o obupu, ki ga je gnal iz Weimarja v Italijo, ali pa v pomenku z dne 6. maja 1827, se pravi, v nadaljevanju prav tistega razgovora, na katerega se sklicuje Vidmar. In menim, da odpora ni brez neke misli, brez nekega nazora glede tistega, proti čemur je usmerjen. Dve leti kasneje, v razgovoru z dne 4. februarja 1829, govori Goethe sam o tem, da se mu je v »Torquatu Tassu« dobro posrečilo prežeti ideelno v snovi z njegovo čutnostjo (mit meiner Sinnlichkeit das Ideelle des Stoffes durchdringen und beleben zu können).

²¹ Rilke, Briefe an eine junge Frau, Wiesbaden 1951, str. 20.

Dalje navaja Vidmar Cervantesovega »Don Kihota« kot delo z nekoliko abstraktnejšo tendenco, kot »podobo življenja obeh polovic človeškega duha druge z drugo«. ²² To tolmačenje osnovne tendence »Don Kihota« že od romantike sem ni več novo, je pa zares dovolj abstraktno in skrči vso stvar na čisto psihološki problem. Stanko Leben, ki je to mojstrovino svetovne književnosti prevedel v slovenščino in čigar estetski nazori so sicer v marsičem podobni Vidmarjevim, v svojem predgovoru slovenski izdaji povsem točno ugotavlja, opirajoč se na spis America Castra »El pensamiento de Cervantes«: »Noben duhovni problem, ki si jih je zastavljala doba, ki je živel v njej, mu ni bil neznan, in zavedno je premišljeval ter se odločal v vprašanih, ki so od nekdaj mučila človeka in so posebno pereče stopala pred človeka njegove dobe, pred renesančnega človeka.« ²³

Znano je, da je bilo Cervantesovo delo napisano s povsem določenim namenom in je svojo »miselno nalogo« tudi izvršilo: po »Don Kihotu« je na Špankem v glavnem odklenkalo starim viteškim romanom, ki so gojili in utrjevali mesečniški odnos med tradicionalno fevdalno zavestjo in med stvarnostjo časa. Toda to je samo ena plat stvari. V drugem delu »Don Kihota« ta plat stopi malce v ozadje. Don Kihotov boj za krepostno življenje starega viteštva se umika renesančnemu razmišljanju o boljših oblikah vladavine in se končno umakne spoznanju, da so viteške knjige ničvredne, nesmiselne in varljive, drugače rečeno, da kolesa zgodovine ni moči obrniti nazaj. V pomenkih med Don Kihotom in njegovim oprodom Sančom Panso, ki jim Vidmar odreka vsako družbenost, zlasti v pomenkih, zvezanih s Sančovim namestništvom na vojvodovem osredku, bomo težko prezrli misel renesančnih socialnih utopistov.

Da je v Don Kihotu dovršen del Cervantesa samega, vijugave poti njegove lastne zavesti, o tem ni dvoma.

Kakšno življenje se je odražalo in izražalo v tej zavesti?

Cervantesove občutljivosti za vse pomembne probleme tedanjega sveta ni moči izvajati zgolj iz prodornosti njegovega duha in iz njegovega ustvarjalnega genija. O konkretni vsebini in usmerjenosti njegovega duha, njegove misli in zavesti, nam bo največ povedalo dejstvo, da je ta renesančni izobraženec sam izšel iz vrst propadajočega malega plemstva, da je bil tedaj v nekem smislu deklasiranec tistega časa, in kot tak je ta veliki, prelomni čas na svoji težki in burni življenjski poti bogato doživljal in bogato odgovarjal nanj. Njegova misel je često segla dokaj naprej. Vzemimo razgovor med Sančom in njegovim sosedom Ricotom, Mavrom in štacunarjem, ki ga najdemo v 54. poglavju druge knjige. Na svoj, na umetniški način, se Cervantes v tem poglavju, obravnavajoč »stvari, ki se tičejo le-te in nobene druge zgodbe«, kritično opredeli do ukrepov, ki jih je španski katoliški absolutizem v 16. in 17. stoletju podvzemał proti preostalemu mavrskemu prebivalstvu in ki niso bili samo človeško tragični za prizadete, marveč tragični za vso Španijo, usodni za njen nadaljnji razvoj.

Skratka, lahko rečemo, da se usmerjenost Cervantesovega duha, njegova misel in zavest odsvita v vsakem poglavju »Don Kihota«. V »Prologu« tega dela

²² Naša sodobnost 1957, št. 11, str. 1025.

²³ Cervantes, Don Kihot, izd. Slovenska Matica v Ljubljani 1935, I. knjiga, str. XXV.

pravi sam: »... želim, da bi bila ta knjiga, iz razuma porojena, najlepša, najprijetnejša in najrazumnejša, kar si jih je mogoče misliti.«²⁴

Vidmar pa ponavlja: »... spet podoba življenja, ne misel in ne nazor, za katerega Cervantes ni našel priložnosti, da bi ga izpovedal v svojem obsežnem tekstu.«²⁵

Morda bi Vidmar šele tedaj priznal pričujočnost misli in nazora v Cervantesovem delu, če bi ta »našel priložnost« in vključil v »Don Kihota« še kak svetovnonazorski traktat. Toda o svetovnonazorskih traktatih i Vidmar i jaz meniva, da ne sodijo v umetniško delo.

Ne bom se spuščal v vse tisto, kar Vidmar še pripoveduje v zvezi s Stendhalom in drugimi umetniki, znanimi po njihovi dokaj jasni miselni in nazorski opredeljenosti, ki prihaja do izraza v vsem njihovem delu, če ne drugače, tedaj vsekakor v izbiri snovi za umetniško upodabljanje. Povsod in iznova pada Vidmar v nesmiselno zoperstavljanje umetnika, njegove celotne osebnosti in njegovega upodabljanja življenja njegovi misli, zavesti in nazoru. Po vsem tistem, kar je Vidmar ob Shakespearu, Cervantesu, Goetheju, Stendhalu in drugih napisal o misli, zavesti in nazoru v umetnosti, zares dvomim, da se bori *zgolj* proti posiljevanju umetnosti s svetovnim nazorom kot organiziranim miselnim sistemom, kar trdi v svojih »Nazorskih nespোরazumih«. In to me še bolj prepričuje, da nikakor nisem govoril mimo Vidmarja, ko sem se v svojem spisu lotil razbora vseh variant, v katerih njegov boj proti idejnosti v umetnosti prihaja do izraza.

O »idejni tendenci« in o miselnih nalogah umetnosti. V svojem spisu o umetnosti in miselnosti branim mnenje, da čustvena, emotivna prevzetost spričo pomembne umetnine poraja v človeku nove misli, oplaja njegovo moralno in vsakršno drugo zavest in s tem tudi v večji ali manjši meri usmerja njegovo dejavnost. Iz tega *dejstva*, ki ga potrjuje vsa zgodovina kulture in ki mi je povsem očitno, čeprav — kakor pravi Vidmar — prihajam k literaturi od drugod, izvajam zaključek, da »miselno nalogo književnost vsekakor ima«, da »tudi to nalogo objektivno ima in jo je zmerom imela«, ne glede na to, ali si jo umetnik zavestno postavi ali ne.

Vidmar ta moj zaključek odklanja.

V umetnosti razlikuje dela s tendenco, ki jo imenuje neopredeljivo, in pa dela z miselno ali idejno tendenco. V prvo vrsto sodijo na primer dela vseh zgoraj obravnavanih klasičnih umetnikov, v drugo vrsto pa dela, s katerimi hoče umetnik zavestno doseči nek idejni učinek, se pravi, ki jim umetnik zavestno da neko miselno nalogo. Med taka dela prišteva Sofoklejeve »Peržane«, Dostojevskega »Brate Karamazove«, vrsto del Gorkega in Cankarja, zlasti prvega »Mater« in drugega »Hlapca Jerneja«.²⁶

Menim, da ta delitev ne drži povsem.

²⁴ Prav tam, str. 5.

²⁵ Naša sodobnost 1957, št. 11, str. 1025.

²⁶ Prav tam. Značilno je, da Vidmar v svojih predvojnih »Beležkah o Karamazovih«, ki so po vojni izšle v njegovi zbirki »Meditacije« (gl. str. 168), med pisce prve vrste, ob Tolstoja in Goetheja, postavlja tudi našega Tavčarja, čeprav je vsakomur, ki je kdaj bral njegova dela, morala postati očitna njegova subjektivna tendenca pisatelja-liberalca. Ta tendenca je dostikrat zgodovinsko sila naivna, časih pa tolikanj vsiljiva, da moti. To deloma velja celo za tako pomembno Tavčarjevo delo, kakršno je »Visoška kronika«.

Strinjam se s tem, da v nekaterih, zlasti v velikih realističnih delih vseh časov, prevladuje *objektivna* tendenca, se pravi tendenca, ki se izraža v sami situaciji in dejanju in kjer se umetnikova *subjektivna* tendenca razodeva predvsem v izbiri snovi in v razdeljevanju pozornosti. Toda napak bi bilo misliti, da ta dela nimajo *idejne* tendence, da ljudem ne dajejo določenih idej o življenju. To priznavajo tudi misleci, ki so Vidmarju nedvomno ideološko zanesljivejši kakor marksistični pisci, recimo, znani španski filozof Ortega y Gasset, o katerem Vidmar v predgovoru k svojim »Literarnim kritikam« pravi, da sodi med tiste vodilne literarne ideologe zapada, katerih misel je snovala hkrati in v isti smeri kakor njegova lastna.²⁷

V svojem eseju »Ideje in verske resnice« pravi ideolog španskega liberalizma, razpravljajoč o odnosu med umetnostjo in znanostjo: »Cervantes in Shakespeare nam prav tako dajeta idejo o svetu kakor Aristotel in Newton.«²⁸ Dajati nekomu ideje o svetu se menda lahko tudi pravi, opravljati neko miselno nalogo v družbi, človeka idejno in moralno oblikovati in oboroževati.

Prav nič drugega ne trdim jaz, ko pravim, da je vsa resnična umetnost trajna zaveznica družbenega napredka in njegov objektivni, dostikrat pa tudi subjektivni pobornik. In prav temu mojemu zaključku o »miselnih nalogah« umetnosti in o njenem pomenu za napredne družbene sile je namenjen Vidmarjev zadnji in odločilni naskok, v katerem ne izbira orožja.

V zvezi z mojim pravkar omenjenim zaključkom mi očita, da cenim boj umetnika za resnico o življenju samo toliko, kolikor s tem daje orožje naprednim družbenim silam, in da imam Balzacove in Tolstojeve stvaritve za velika umetniška dela, ker so se ob njih napredni ljudje učili bolje spoznavati svoje sovražnike.²⁹ In pa tole vprašuje: ali ni treba pisatelju na primer premagovati tudi svojih razrednih simpatij do delavskega razreda, če naj bo realist?³⁰ Dalje mi očita, da ne vidim človeško pomembnega življenja, se pravi pravega življenja, če ni slučajno tudi družbeno pomembno, in da mi je »najvišja estetska zahteva, naj literatura ljudem s podajanjem realnih dejstev časa kaj pove o prijateljih in sovražnikih njihovega napredka, naj bo ob njih ljudem mogoče učiti se, bolje spoznavati sovražnike, naj ljudi idejno in moralno oborožuje — kajpada za družbene, v pravem pomenu družbene boje in revolucije.«³¹

Nasproti moji »estetski zahtevi« v vsej njeni poenostavljenosti in vulgari-ziranosti, kakršna je prišla iz Vidmarjevih rok, postavlja moj nasprotnik svojo *zahtevo*, ki bi ji prej lahko rekli *prepoved*: »ne maramo, da bi nas umetnost učila ali celo vzgajala.«³²

Potem ko Vidmar razglasi to svojo prepoved, naslovljeno umetnosti in umetnikom vseh časov, ki so z najboljšim, kar so premogli in premorejo, zmerom, hote ali nehoti, pomagali in pomagajo oblikovati človekovo zavest, zlasti pa po vsem tistem, kar ima povedati proti mojim zaključkom o »miselnih nalogah« umetnosti, z vso mirnostjo zapiše prav na koncu svojih »Estetskih ne-sporazumov: »S posebnim uprizarjanjem življenja, ki s svojo prečiščenostjo drami v nas žive slutnje o smislu našega dejanja in nedejanja in vero v človeka,

²⁷ J. Vidmar, Literarne kritike. Ljubljana 1951, str. 8.

²⁸ Ortega y Gasset, Gesammelte Werke, Stuttgart 1954, zv. IV, str. 128.

²⁹ Naša sodobnost 1957, št. 12, str. 1104 in sl.

³⁰ Prav tam, št. 11, str. 1024.

³¹ Prav tam, št. 12, str. 1108.

³² Prav tam, št. 11, str. 1020.

z odkrivanjem človeka človeku, z obujanjem vsega višjega v nas, od okusa do plemenitosti in do najzlahotnejše vneme, nas vabi, poziva, vodi tja, kamor stremi proces humanizacije, pa tudi vse družbeno prizadevanje socializma kot najkonkretnejše in najdoslednejše humanistične misli.«³³

Skratka: umetnost nas *drami, prečiščuje, odkriva* človeka človeku, nas *vabi* in celo *poziva* in še celo *vodi* k družbenim ciljem *socializma*.

Če ga prav razumem in če ga je moči prav razumeti, je to pot Vidmar z nekoliko bolj vznesenimi besedami v bistvu dejal isto, kar trdim jaz, čeprav se je takoj nato spet potopil v svojo »filozofijo umetnosti«, s katere kratkim povzetkom zaključuje svoje »Estetske nesporazume«.

Toda za zdaj pustimo to.

Vidmar pravi, da so »družbeni postulati«, ki jih jaz postavljam umetnosti, sicer oprti na dejansko zapisane besede Marxa, Engelsa in Lenina, toda vsaj za Lenina je prepričan, da se moje estetske teorije ne ujemajo z njegovimi. In v zvezi s tem spet po svoje tolmači Leninov odnos do Tolstoja, v kar se pa ne bom iznova spuščal, ker sem to storil že v članku »Nesporazumi in navzkrižja«. Potem navaja odlomek iz znanega Leninovega članka »Partijska organizacija in partijska literatura«, kjer njegov pisec poudarja, da literarnega dela partijske stvari proletariata ni moči šablonsko istovetiti z drugimi deli partijske stvari proletariata. Ta odlomek tudi jaz navajam v svojem spisu o umetnosti in miselnosti. Hkrati pripominjam, da je bil Leninov članek očitno namenjen vsem partijskim ljudem peresa, vštveši umetnike in književnike. Vsi ti so se revolucionarnemu delavskemu gibanju priključili prostovoljno, po svoji svobodni odločitvi in na temelju svojih spoznanj o najvažnejših rečeh sodobne družbe in človeka. Odtod izvirajo zanje tudi določene obveznosti, če naj bo partija enotna v svoji volji in akciji na posameznih področjih družbenega življenja, če naj ta področja osvaja za socializem.

S tega vidika je povsem razumljiva Leninova zamisel notranjepartijske svobode, izražena v istem članku, ki pa jo je Vidmar prezrl: »Ustvariti hočemo in tudi ustvarimo svoboden tisk in to ne samo v policijskem smislu, temveč tudi v smislu neodvisnosti od kapitala, neodvisnosti od karierizma; še več: tudi v smislu neodvisnosti od buržoaznoanarhičnega individualizma... In mi socialisti... trgamo lažne izveske, ne zato, da bi dobili brezrazredno literaturo in umetnost (to bo mogoče šele v socialistični brezrazredni družbi), temveč zato, da bi licemersko svobodni, v resnici pa z buržoazijo povezani literaturi zoperstavili resnično svobodno, s proletariatom odkrito povezano literaturo. To bo svobodna literatura, zakaaj v njene vrste ne bo vabila novih in novih sil korist in ne kariera, temveč ideja socializma in solidarnosti z delovnimi ljudmi.«³⁴

Čeprav te Leninove besede nemara zvenijo nekoliko »dnevno aktualno« — napisane so bile v revolucionarnem letu 1905. — je v njih dokaj ugotovitev, ki daleč presegajo aktualne naloge tistega časa:

socialistična literatura je v našem času svobodna, če je svobodna ne le v policijskem smislu, marveč tudi v smislu svoje neodvisnosti od socializmu tujih idejnih tokov, zlasti od buržoaznoanarhičnega individualizma; svoboda umetniškega ustvarjanja, kakor jo pridigajo buržoazne estetske teorije, je namišljena, iluzorna; dejansko svobodna, od razrednih interesov povsem neodvisna

³³ Prav tam, št. 12, str. 1112.

³⁴ Lenin, O kulturi in umetnosti, Ljubljana 1950, str. 57—59.

literatura se bo lahko razvijala šele v socialistični brezrazredni družbi; zavzeta za osvoboditev človeka kot človeka in s tem za dejansko osvoboditev umetnosti, je socialistična literatura odkrito povezana z vsemi tistimi silami v sodobni družbi, ki so s svojim bitjem in bojem najkonkretnjše jamstvo te osvoboditve; simpatije do delavskega razreda kot glavne sile socializma, ne pa njihovo »premagovanje« v imenu namišljene nadrazrednosti, so vir njenega življenjskega realizma in konkretnega, socialističnega humanizma; socialistična literatura ne služi prenasičeni junakinji in ne »zgoršnjim desetim tisočem«, marveč milijonom in desetinam milijonov delovnih ljudi, katerih duhovni dvig in osvoboditev sta predvsem cilj socialistične kulturne politike.

Umetnik kajpak ne postane svoboden socialistični ustvarjalec v leninskem smislu, če mu takšno svobodo nekdo predpiše z resolucijami in odloki in če je tem predpisom pokoren, ne da bi kaj prida prizadeli njegovo globljo zavest. Take svobodnosti ni moči dekretirati, oblikuje se v boju za socializem in tod napreden umetnik najde pot v vrste najzavednejših socialističnih sil, med komuniste. Drugače rečeno, predpogoj take svobodnosti je umetnikova najintimnejša duhovna povezanost s progresivnimi težnjami našega časa in njihovimi konkretnimi nosilci, povezanost, ki prepoji njegovo globljo zavest in do katere se dokoplje, rastoč v svetu realnih družbenih konfliktov in boreč se za njihovo razrešitev; njen pogoj je umetnikov notranji obračun s preteklostjo in njegova opredelitev za socializem, ki je predverje k *dejanski* osvoboditvi človeške osebnosti.

V tem pojmovanju svobode socialističnega ustvarjalca smo se znašli na razpotju, o katerem bom kasneje govoril.

Priznavajoč, da so moji estetski nazori vendarle oprti na dejansko zapisane besede Marxa, Engelsa in Lenina, mi Vidmar hkrati pričinja dokazovati, da je bilo vse to zapisano že zdavnaj in da dandanes ne velja več. V tej zvezi mi očita, da navajam znano Engelsovo (ne Marxovo, kakor je pomotoma zapisal Vidmar) pripombo o tem, kako se je pri Balzacu, celo kar zadeva ekonomske podrobnosti, naučil več ko pri poklicnih zgodovinarjih, ekonomistih in statistikih tistega časa. Ko ugotovi, da to mnenje ne more biti nič drugega ko ilustracija Balzacovega prodirnega realizma, proti čemur niti ne ugovarjam, me takole pouči v dialektiki, o kateri je slišal, da terja zgodovinsko konkretno pojmovanje posameznih pojavov v družbi: »Vse to je Zihler nekritično sprejel tudi brez vsake pomisli o tem, da so bile besede, na katere se opira, zapisane ene pred sto leti, druge pred petdesetimi leti, in to v popolnoma drugačni politični in družbeni situaciji, kakor je današnja.«³⁵

Dialektika je dialektika, in klobuk dol pred njo! Toda temu, kar Vidmar počenja, se med brati pravi sofistika, ne pa dialektika. Kaj more tale dobra polovica stoletja, ki nas loči od časa, v katerem je Engels pisal Margareti Harkness, izpremeniti na njegovem priznanju, da se je pri Balzacu učil celo ekonomskih podrobnosti? Tudi tisočletja na tem ne bodo nič izpremenila.

Vidmar se tu poslužuje dokaj preproste metode dokazovanja: vse, kar mu v marksizmu ni po godu, proglašja za preživelo. V tem ni nič izvirnega. Nedavno tega sem govoril z zelo uglednim in nedvomno tudi zaslužnim francoskim sociologom, ki mi je zatrjeval, da Marxov historični materializem velja samo za

³⁵ Naša sodobnost 1957, št. 12, str. 1108.

kapitalizem, ko je »ekonomski faktor« dejansko opredeljeval vse ostalo. Danes pa ne velja več, zakaj v ospredje so stopili drugi »faktorji«, ki odločajo. Prepričal me je samo v tem, da so mu nekateri temeljni problemi Marxove teorije nekoliko odmaknjeni. Toda tudi ta ugledni sociolog se sklicuje na dialektiko in svojemu nauku pravi »dialektični hiper-empirizem«.

In za konec še nekaj o stalinizmu v estetiki. Po vsem svojem razpravljanju o mojih estetskih nazorih in »zahtevah« pride Vidmar do zaključka, da gre pri meni za »dokaj preprosto družbeno politično utilitaristično teorijo«, ki od umetnosti *zahteva*, naj bo ideološki pouk in pomoč pri delu za socialni razvoj in napredek, ki ga zavedno usmerja politika najnaprednejših sil v družbi. Tako Vidmar tolmači moje misli. In njegova končna razsodba se glasi: »Če naj tedaj opredelim Ziberlovo estetsko miselnost zgodovinsko, moram reči, da to sicer ni groba ždanovščina, da pa tudi ni pojmovanje, ki bi se bilo otreslo vseh značilnosti uradne estetike Stalinovega časa.«³⁶

Med »družbenimi postulati«, ki jih po Vidmarjevem mnenju postavljam umetnosti, ga očitno najbolj vznemirja moja »zahteva«, ki se v njegovi formulaciji glasi: *naj umetnost zna konkretno, kaj pomembnega povedati o prijateljih in sovražnikih napredka, naj konkretno uči, napredne ljudi bolje spoznavati njihove sovražnike*. Posebej pripominjam, da je poleg obeh »najstev« tudi ta »konkretno« obakrat dodal Vidmar sam, v skladu s svojim očitkom, da zahtevam od umetnosti, naj odraža objektivna dejstva časa.

V svoji razpravi zares govorim o tem, da velika realistična umetnost uči napredne ljudi bolje spoznavati njihove sovražnike in prijatelje. In pristavljam, da v tem dejstvu vidi Lenin njeno zgodovinsko progresivno vlogo. V mislih imam te-le Leninove besede: »Ko proučuje umetniška dela Leva Tolstoja, spozna ruski delavski razred bolje svoje sovražnike...«³⁷ To okolnost Vidmar previdno zamolči, ker bi sicer moral priznati, da vsi njegovi pravkar omenjeni očitki letijo predvsem na Lenina. Prav tega pa bi moj nasprotnik po vsej sili rad izpremenil v svojega somišljenika.

Govoreč o vzgojnem pomenu Tolstojevih del je imel Lenin nedvomno v mislih *dejstvo*, da ta velikan ruske književnosti upodablja predvsem tiste kroge ruske družbe, s katerimi se je ruski proletariat prav takrat — v letih 1905/1906 in kasneje — prvikrat spoprijel v odločilnem zgodovinskem boju.

Isto »miselno nalogo«, toda mnogo bolj hote in zavestno, je v Rusiji opravljal tudi Maksim Gorki, pri nas pa je to prav tako zavestno počel Ivan Cankar, ne le s »Hlapcem Jernejem«, marveč z vsemi svojimi najpomembnejšimi deli. V dobi med obema vojnama je pri nas v tem pogledu opravil prav posebno pomembno delo Miroslav Krleža s svojim ciklom o Glembajevih, s »Povratkom Filipa Latinovicza«, z zbirko »Hrvatski bog Mars« itd. Tudi tadva, Cankar in Krleža, sta našemu proletariatu na svoj, na umetniški način, pomagala bolje spoznavati njegove sovražnike, pa tudi prijatelje... In takšno »miselno nalogo« so v odnosu do naprednih družbenih sil svojega in kasnejšega, vse do današnjega časa, hote ali nehoti, opravljali Shakespeare in Cervantes, Ben Jonson in Swift, Stendhal in Balzac, Dickens in Thackeray, Gogolj in Saltykov-Ščedrin; v sodobni književnosti pa jo opravlja Šolohov s »Tihim Donom«, opravlja jo

³⁶ Prav tam, str. 1108—1109.

³⁷ Lenin, O kulturi in umetnosti, str. 78.

Norman Mailer z »Nagimi in mrtvimi«, opravlja jo Arthur Miller s svojimi dramami, opravlja jo Pratolini, opravljal jo je Prežihov Voranc in opravlja jo Ivo Andrić, in takisto jo opravlja, bolj ali manj zavestno, še dolga vrsta umetniških ustvarjalcev, domačih in tujih, starejših in mlajših, pomembnih in manj pomembnih...

To so *dejstva*, s katerimi branim svojo postavko o »miselnih nalogah« umetnosti in posebej književnosti. Marxu in Engelsu, Leninu in Plehanovu in vsakemu pripadniku revolucionarnega delavskega gibanja je bilo in je še danes prav to v književnosti dokaj važno.

Nikjer ne pravim, da je to *dse*, s čimer *naj* se književnost ukvarja, in sploh nikjer ne predpisujem, s čim *naj* se ukvarja, marveč kratkomalo ugotavljam, da *tudi* to nalogo književnost vrši, da jo je vršila in da jo bo verjetno še naprej vršila, če se ne bo ozirala na Vidmarjeve zabrane in prepovedi. Skratka, ugotavljam dejstva, ki jih Vidmar bodisi noče ali pa ne more videti. Vsaj ne zmerom...

Pred seboj imam zbornik novejšje slovenske proze, ki je leta 1947 izšel v Ljubljani pod naslovom »Iz partizanskih let«. Prebiram uvod in berem: »Nova oblast snuje v stalnem boju. Ves prazgodovinski svet naših sovražnikov pritiska nanjo. Opozarjati nanj, opozarjati na njegova tihotapska pota, na njegove zasede in neprestano poudarjati visoke smotre, za katere gre, to je naloga sedanje literature.«³⁸

Tu so i *naši sovražniki* i *naloga sedanje literature*, ki naj jih *neprestano* vrši, in tu je celo *nova oblast*...

Pogledam podpis in še drugo stran naslovnega lista, kjer stoji: *uredil in uvod napisal Josip Vidmar*.

Tu bi pravzaprav svoje razpravljanje z Vidmarjem lahko zaključil, če ne bi čutil potrebe in dolžnosti, da izpregovorim še nekaj besed o stalinizmu v estetiki in da odgovorim na Vidmarjevo zadnje in poglobitno vprašanje: ali je nazor v umetnosti odločilnega ali postranskega pomena?

Najprej o stalinizmu v estetiki.

Govoreč malo prej o svobodi umetniškega ustvarjalca, sem dejal, da smo se v pojmovanju te svobode znašli na razpotju. Ena pot vodi v stalinizem, drugo pa narekuje dosledno socialistična kulturna politika.

To razpotje bi obeležil z dvema mislima, ki ju je Lenin izrekel v svojem razgovoru z Zetkinovo in ki sta že dovolj znani. Prva misel je: vsak umetnik ima pravico ustvarjati svobodno, v skladu s svojim idealom. Druga misel je: komunisti ne smejo držati rok križem in pustiti kaosu, naj se razvija, kakor hoče.³⁹

Drugače rečeno: umetnik ima *pravico* ustvarjati v skladu s svojimi ideali tako v pogledu *vsebine*, v izbiri tematike, predmeta in gradiva, kakor v pogledu *oblike*, sloga, šole, smeri itd. Komunist — neumetnik in umetnik — pa ne sme držati rok križem, se pravi ima *dolžnost* boriti se za uresničitev socialističnih družbenih ciljev, za osvoboditev človeka kot človeka, kar vključuje kajpak tudi boj za to, da bi osvobodilna misel socializma postala življenjski ideal delovnih ljudi, da bi ta ideal postal stvar njihove globlje zavesti. Ta boj je

³⁸ Iz partizanskih let, str. XII.

³⁹ Lenin, O kulturi in umetnosti, str. 122.

hkrati zmerom boj proti idejnim tokovom, ki so socializmu tuji, pa naj se pojavijo na katerem koli področju družbenega življenja, boj proti vsemu, kar se socialističnim težnjam postavlja po robu, pa čeprav v imenu »svobode umetniškega ustvarjanja«.

Prodiranje socialističnega *ideala kot spoznane progresivne težnje* sodobnega družbenega razvoja v človekovo globljo zavest je predvsem stvar človekove rasti v protislovnostih družbenih odnosov in v njim ustrezajočih idejnih bojih, v vsakdanjih spopadih z novimi družbenimi problemi in v njihovem progresivnem reševanju, ki ustvarja nove odnose in v njih novega človeka.

Znano je, da likvidacija klasičnih kapitalističnih nasprotij ni edini problem v deželah socialistične graditve. Ta graditev ima še svoje posebne protislovnosti in iz njih izvirajoča nasprotja, katerih vozlišče je upravljanje družbene lastnine in ki jih je le na tej vozliščni točki mogoče razrešiti. Te protislovnosti so vir specifičnih družbenih konfliktov, ki lahko postanejo usodni, če jih podcenjujemo ali celo prezremo. Novi konflikti se nujno prepletajo s starimi, še ne do kraja likvidiranimi konflikti v bitji in zavesti ljudi, konflikti znotraj dežele z velikimi svetovnimi konflikti, ki prizadevajo zavest in vest sodobnega človeka. Vse to se nujno odraža v celotni miselnosti ljudi, vštevši umetnike in književnike. In vse to ne izključuje idejnih osek, razočaranj, vsake vrste omahovanj, iskanj, ki se časih izprevržejo v hlastanje za »novim«, pa čeprav gre le za novo *buržoazno* modo itd. Teh pojavov duhovne stiske in zmede, zlasti pogostih v družbenih krogih, ki jih Lenin imenuje »omahljive zavezniške socializma« in iz katerih dandanes še zmerom v veliki meri prihajajo umetniki in književniki, ni mogoče odpraviti s predpisi in odloki. Odpraviti jih je mogoče samo z aktivnim bojem za rešitev življenjskih konfliktov naše prehodne dobe, z dejansko progresivnim izpreminjanjem človeških odnosov, z ostvarjanjem tistih socialističnih teženj v življenju samem, katerih glavni predstavnik je delavski razred in katerih zmagi je posvečen ves idejni in vsakršen drugi boj komunistov.

Če vsega tega ne upoštevamo in če menimo, da socialistični ideal umetniku lahko *predpišemo* in da ga že ima, če se predpisu pokorava, in če mu poleg tega že *naprej* odredimo tudi estetske norme, po katerih naj v skladu s tem idealom ustvarja, tedaj smo z razpotja odšli po stalinski poti. Ta pot vodi v umetnost votlega, samozadovoljnega, birokratskega optimizma. Po svojem bežanju od resničnega življenja, po enostranskem, lažnivem upodabljanju življenja, ta umetnost ni kaj bolj realistična od tiste umetnosti, ki jo na drugi plati poraja buržoaznoanarhični individualizem in za katero je predvsem značilna popolna brezperspektivnost, vesoljni pesimizem, gnus do življenja. Življenje, kakršno je, pa teče mimo vseh teh enostranosti in mimo te ponarejenosti, enotno v svojih protislovnostih, s svojimi tragedijami in komedijami, z vso raznolikostjo boja med starim in novim, zmerom polno resnično velikega in smešno majhnega. V znamenju tega celovitega življenja je od nekdaj raslo vse, kar je zares pomembnega v umetnosti, in tudi danes raste vse, kar zares zasluži vzdevek progresivne umetnosti.

V mnenju, da je moči umetnost socialistične dobe ustvarjati s predpisi in odloki in da ji je moči na prav tak način določiti tudi oblike in vsebino, in v temu mnenju ustrezni praksi vidim bistvo stalinizma v estetiki. Nasproti bi mu postavil staro, toda še zmerom aktualno misel Dobroljubova: bolje je, če kritika umetniško delo najprej razmotri in potem pove, kaj ji je v njem všeč in kaj ji

ni, zakaj ji je in zakaj ji ni, kakor pa da že naprej sklene, *kaj naj* v njem bo in *kako naj bo* izraženo.⁴⁰ Tudi kritika komunistov in posebej marksistična književna kritika se lahko le na ta način uspešno uveljavi in doseže svoj namen tako pri občinstvu kakor pri umetniku.

Vidmar očitno vidi bistvo stalinizma drugod.

Če pretehtavam vse argumente, s katerimi se proti meni bori in na podlagi katerih izvaja svojo »zgodovinsko« opredelitev moje estetske miselnosti, tedaj moram priti do zaključka, da mu je stalinist, kdor ima umetnost za eno izmed oblik človeške zavesti, se pravi, za eno izmed oblik, v katerih se človek zaveda sveta okrog sebe in sebe v svetu; da mu je stalinist, kdor vidi v umetniku človeka, ki se preko svojih stvaritev s čustvom in mislijo obrača k čustvu in k misli drugih ljudi, sooblikujoč njihovo moralno in vsakršno drugo zavest; da mu je stalinist, kdor na podlagi dejstev sodi, da je vsa resnična umetnost zaveznica progresivnih družbenih sil, da jih idejno in moralno oborožuje in krepi, da je skratka mogočno orožje v boju za socialistično kulturno revolucijo; da mu je stalinist, kdor meni, da komunisti ne morejo stati prekrizanih rok in gledati, kaj se dogaja v kulturnem življenju dežele, da morajo v to življenje aktivno posegati, imenovati posamezne njegove pojave s pravim imenom in po njihovih družbenih nosilcih; da mu je stalinist, kdor trdi, da se morajo komunisti postaviti po robu pojavom idejne zmede in kaosa v kulturnem življenju dežele, se boriti za zmago napredne misli bodisi kot socialistični humanisti v neposrednem umetniškem ustvarjanju ali kot filozofski in estetski kritiki-marksisti ali pa kratkoma lo kot ljudje iz občinstva, vršec s tem svojo *dolžnost* prvoborcev za socializem.

Toda opredelitev umetnosti kot ene izmed oblik človekove zavesti, ki je zmerom družbena zavest, najdemo že v znanem Marxovem predgovoru h »Kritiki politične ekonomije«. Niti zdaleč ne mislim, da je s to splošno opredelitvijo izčrpano vse, kar je moči reči o umetnosti kot dejstvu družbenega življenja, kot dejstvu, ki ima svoje, edino njemu lastne in bistvene posebnosti, vendar pa menim, da ne moremo o umetnosti napisati nič tehtnega, če ta njen genus proximum kratkoma lo in že naprej zanikamo. Vse druge misli in mnenja, proti katerim se Vidmar bori in jih pripisuje stalinizmu, takisto najdemo bodisi že pri Marxu ali pa pri Engelsu, pri Leninu, pri Plehanovu, pri Mehringu in pri ostalih pomembnejših marksističnih piscih, o katerih bi težko dejali, da so bili ali da so pod Stalinovim idejnim vplivom. In tem nedvomno pravilnim, v zgodovini umetnosti preverjenim in potrjenim mislim se marksisti ne nameravajo odreči *samo zategadelj*, ker sta katero od njih ponovila Stalin ali Ždanov, hkrati pa praktično in največkrat tudi teoretično zavračala marsikaj drugega, kar je v mnenjih klasičnih marksističnih piscev bistveno za pravilno socialistično kulturno politiko, poslužujoč se pri tem metod, ki so takšni kulturni politiki globoko tuje in škodljive. Prav tako nikomur, ki mu gre za stvar, ne pade v glavo, da bi *zategadelj* nekritično zavračal vse, kar je bilo o umetnosti in književnosti tehtno rečenega in napisanega v Sovjetski zvezi, od Gorkega in Lunačarskega do Mihaila Lifšica.

Vidmar je potemtakem svoj boj proti moji estetski miselnosti prenesel na teren, na katerem nujno mora udarjati v prazno. To njegovo početje nikakor

⁴⁰ Dobroljubov, Izbrana filozofska dela, Moskva 1948, zv. II, str. 456—457.

ni osamljeno. Na takšno nezavedno ali zavedno zamenjavanje marksizma s stalinizmom dandanes po svetu in pri nas dostikrat naletimo in ne samo v umetnostni teoriji in kritiki, in sicer praviloma pri ljudeh, ki so marksizmu ostali dokaj odmaknjeni. Moje globoko prepričanje je, da vsako slepomišenje s stalinizmom, kadar dejansko gre za očitno navzkrižje z marksizmom, pomeni medvedjo uslugo našemu načelnemu boju proti vsemu, kar imamo v Stalinovi teoriji in praksi za nezdržljivo z marksizmom in za škodljivo socializmu.

O tem sem že pred štirimi leti ob neki priliki pisal. Pa tudi k problemu stalinizma v estetiki in nasploh v kulturni politiki sem se že večkrat vračal. Zato se pri vsem tem ne bom več dalje zadrževal.

Sodim, da bi Vidmarju ustrezala samo takšna »marksistična« estetska miselnost, ki bi jo bilo moči brez večjih popravkov vključiti v njegovo lastno estetsko miselnost, o kateri je bilo v naši književno-kritični publicistiki že povsem pravilno ugotovljeno, da je nastajala in se razvijala vstran od marksizma. To miselnost že poznamo. Na kratko jo je Vidmar povzel v zaključnem delu svojih »Estetskih nesporazumov«.

V tem delu svojega odgovora na moj spis o umetnosti in miselnosti mi moj nasprotnik še enkrat pove, da je njemu umetnost »nekaj, kar bi mogel nekako opisati z besedo: čista življenjska energija v izpovedi o življenju«, in da v umetnosti iščemo »široko zadoščanje življenjski sli, sli v višjem pomenu besede«. ⁴¹ Književnost nam »dogodke uprizarja tako, da so naši interesi izloženi kakor sami od sebe in da duh in srce zaživita ob nji svobodno, višje, čistejše, resnično pravo človeško življenje, zavzeta samo za tisto, kar je vredno in drago najzlahtnejšim vzgibom v nas«. ⁴² Kot takšni sta umetnost in književnost vključeni v proces humanizacije, počlovečevanja človeka, v proces, ki hodi svoja pota, in to kdaj pa kdaj celo v očitnem nasprotju z ekonomskim in socialno-političnim razvojem družbe. Temu dokaj abstraktnemu, čeprav v primeri z vsem drugim še najbolj konkretnemu razglabljanju o »procesu humanizacije« sledi končni zaključek: umetnost »nastaja iz podzavesti, ker je le-ta pristna, nepovzročena in človeška« in »vrši svojo nalogo z dejanskim, pa četudi trenutnim preobražanjem človeka v višje in globlje bitje in mu nudi s tem plemenito radost nad lepoto človeškega duha in vero v neznani nam smisel življenja, mu daje tedaj čisto in sublimirano življenjsko energijo«. ⁴³

To je vsekakor lepo rečeno in nedvomno lahko povsem zadovolji izbran krog lepoumnikov v literarnem salonu, ki mu je umetnost zgolj »vir čistih duhovnih radosti«, kakor se nekje drugje izraža Vidmar. Toda za obeležitev vsega tistega, kar umetnost v življenju ljudi in tudi v življenju širših delovnih množic dejansko in zmerom bolj pomeni, je to vsekakor *premalo*, kolikor ni v osnovi zgrešeno in celo nesmiselno.

Moj odgovor, da vsa velika umetnost v vseh časih pomaga človeka duhovno oblikovati, da ga moralno in idejno oborožuje, mora ob teh Vidmarjevih subtilnostih zares izzveneti prozaično in »bojevito«, kakor ga nekje označuje moj nasprotnik. Vendar pa dvomim, da umetnost ponižujem, če ji pripisujem tako častno vlogo v progresivnem gibanju človeštva in če menim, da med resnično

⁴¹ Naša sodobnost 1957, št. 12, str. 1109—1110.

⁴² Prav tam, str. 1111.

⁴³ Prav tam, str. 1112.

moderne, napredne umetnike sodijo predvsem tisti, ki s svojo dejavnostjo izpričujejo zvestobo tej tradiciji velike umetnosti vseh časov, od njenega spočetja v nezavedni umetniški tvornosti ljudstva do danes. S tem niti malo ne oporekam dejstvu, da je umetnost v vseh časih bila vir duhovne radosti in da to zmerom bolj postaja tudi za širše plasti ljudstva, ki so jih stoletja eksploatacije trgala od te radosti in ki jih boj za socializem dviga v življenje svobodnih ustvarjalčih osebnosti. Hkrati se moram strinjati s tem, da se Vidmarjeva estetska miselnost, če jo hočemo zgodovinsko opredeliti, zares dokaj loči od moje, zlasti kar zadeva njena izhodišča in njene zaključke.

Zgodovinsko opredelitev Vidmarjeve estetske miselnosti sem skušal dati že v sedmem poglavju svojega spisa »Umetnost in miselnost«. Naj boljšemu razumevanju stvari v prid še nekaj malega dodam.

Josip Vidmar je — kakor sem že dejal — izšel iz vrst tiste mlade generacije izpred prve svetovne vojne, ki v odporu proti sramotam tedanjega političnega življenja na Slovenskem ni hotela več biti kratkomalo »mlajša generacija« slovenskega liberalizma, marveč se je od njega odvrčala in iskala svojih poti. Usmerila se je bodisi v nacionalno-revolucionarno akcijo, kakršno je predstavljalo preporodovsko gibanje, bodisi v masarykovstvo ali pa se je neposredno približala socialističnemu delavskemu gibanju. Nekateri mladi ljudje iz te generacije pa so obrnili politiki in »družbi« hrbet ter se umaknili v lepoumnštvo, v območje »čiste umetnosti«, kjer so se nadejali, da bodo lahko varovali svojo neodvisnost na vse strani, se dvignili nad prozo vsakdanjosti, nad razredne boje in strankarske razdore. V tem odnosu do življenjske stvarnosti tistega časa in v občutku svoje lastne izjemnosti jih je utrjevala tedaj modna filozofija individualizma: nekoliko še Schopenhauer, zlasti pa Nietzsche in Bergson, skratka, filozofija, ki je prihajala k njim iz velikega sveta in jih čedalje bolj osvajala, navezujoč na nazore, v katerih so doraščali. Z vidikov svojega individualističnega svobodoumnštva so pričeli gledati na vse druge nazore približno tako, kakor gledajo krščanski teologi na druge religije: kakor so teologom vse druge religije zgolj človeška iznajdba, njihova pa jim je božje razodetje, tako so bili slovenskim lepoumnikom vsi drugi nazori nekaj vnanjega, njihova lastna svobodoumnost pa »elementarna lastnost njihove narave«, njeno »duhovno svojstvo«, kakor se je nekoč pred dvajsetimi leti izrazil Vidmar.⁴¹ Do marksizma je ta lepoumniška mladina delila predsodke, kakršne so ji vcepili uradni ideologi razreda, iz katerega je tudi sama večidel izšla: bil ji je kratkomalo »ekonomski materializem«, ki je umetnosti tuj in ki v njenem hramu nima kaj iskati.

V poeziji se je tej lepoumniški mladini časih približal tudi Oton Župančič, čeprav ji nikakor v celoti ne pripada. Njen najizrazitejši predstavnik v književni kritiki pa je vsekakor postal Josip Vidmar.

Ne bom ponavljal, kar sem že zapisal o Vidmarjevih zaslugah za slovensko književno kritiko, ki nikakor niso majhne in ki jih bo vsak slovenski marksist moral zmerom priznavati in ceniti. Kar pa zadeva njegovo »filozofijo umetnosti«, zasnovano na zgoraj orisanih nazorih lepoumnikov, je treba predvsem reči, da v njej prevladuje subjektivistična psihologija umetniškega ustvarjanja, prav malo pa obravnava umetnost kot dejstvo družbenega življenja. Ta filozofija

⁴¹ J. Vidmar, *Meditacije*, Ljubljana 1954, str. 257.

nikakor ni nova. Malo je v njej takega, česar ne bi že brali bodisi pri Schopenhauerju ali pri Nietzscheju ali pri Bergsonu ali pri Gundolfu ali pri Ortegii y Gassetu ali pri kakem drugem »filozofu življenja«. Pri njih lahko najdemo domala vse, kar nam Vidmar pove o človekovi apriorni naravi, o prirojenem moralnem in religioznem čutu, o umetnosti kot izrazu nekega »izvenčloveškega in nadčloveškega reda in življenja«, o »zagonetnem in svetem« poklicu umetnika, o nevažnosti nazora in sploh vsakršne miselnosti in prepričanja v umetnosti itd. itd. Da so prav ti in podobni pisci močno, posredno ali neposredno, vplivali na Vidmarjev idejni razvoj, pa ne razodeva le vsa njegova estetska miselnost, marveč nam to pove tudi seznam mislecev, h katerim se v svojih spisih najrajši zateka in ki jih najpogosteje navaja. Poleg nekaterih zgoraj omenjenih imen lahko med njimi najdemo še H. St. Chamberlaina, Merežkovskega itd.

Potemtakem Vidmar ne ravna preveč modro, če drugim neprestano očita »ideološko hipnozo« ali pa »hipnotiziranost s sugestijo družbe in družbenosti«, njihova »ideološko zanesljiva« oporišča itd., ko vendar v predgovoru k svojim »Literarnim kritikam« sam pravi o svojem lastnem in drugih slovenskih lepoumnikov idejnem razvoju: »Bili smo kakor zastave v vetru odvisni od sleherne sapice v svetu misli, pri čemer pa smo imeli estetsko zavest, da smo svobodni.«⁴⁵

Odtod tudi še marsikatero značilnost njegovega sedanjega pisanja in posebej njegovih »Estetskih nespোরazumov«: eklekticizem kot posledica odvisnosti od različnih sap v svetu misli, tako danes kakor nekoč; estetska iluzija svobodenosti in iz nje izvirajoči apriorizem; ozko lepoumniški vidiki, ki po eni plati porajajo neobčutljivost za mnoge važne stvari v svetu umetnosti kot dejstva družbenega življenja, zlasti pa za marsikatero probleme socialistične kulturne revolucije; po drugi plati pa ti ozki vidiki porajajo celo vrsto raznih »najstev«, zapovedi in predvsem prepovedi, ki jih Vidmar postavlja umetnosti in umetnikom, zlasti kar zadeva njihovo zavestno udeležbo v oblikovanju socialističnega človeka in družbe; predsodki nasproti marksizmu, ki jih nikakor ne more prikriti priložnostno omenjanje Marxa in prav tako ne boj proti »uradni estetiki Stalinovega časa«. S svojimi teorijami Vidmar krepi — pa četudi morda nehote — iluzijo o eksteritorialnosti umetnosti in umetnika v svetu realnih družbenih odnosov in bojev, težnjo po njunem zapiranju v slonokoščene stolpe, po njuni apolitičnosti za vsako ceno. Ni mi treba obširneje dokazovati, da ta apolitičnost dejansko, v konkretnih okoliščinah našega časa, ni niti najmanj apolitična; v njej se razodeva povsem opredeljen odnos do življenja in povsem opredeljen, individualističen, »gosposko anarhističen« nazor, čigar nosilci proglašajo za tuje v hramu umetnosti vse, kar se ne ujema z njihovimi, pa čeprav dostikrat zelo problematičnimi estetskimi teorijami in okusi.

Tudi o tej vrsti ždanovščine, ki jo takisto obeležujejo dokaj različne monopolistične težnje v našem kulturnem življenju, se mi je zdelo potrebno izpregovoriti.

S tem sem prišel do zadnjega vprašanja, ki mi ga je Vidmar postavil v svojih »Estetskih nespোরazumih«: »Kakšna je važnost nazora v umetnosti, odločilna ali ne; in če ni odločilna ne postranska, kakšna je tedaj?«⁴⁶

⁴⁵ J. Vidmar, Literarne kritike, str. 11.

⁴⁶ Naša sodobnost 1957, št. 12, str. 1109.

Vprašanje je vredno mnogih drugih Vidmarjevih postavk: apodiktično je in v bistvu nesmiselno. V odgovor lahko povzamem, kar sem doslej o tem dokaj na široko razpravljaj: vsaka človeška in kajpak tudi umetniška osebnost je osebnost z mislijo in zavestjo in z nekim, pa če še tako elementarnim nazorom o svetu, o ljudeh in o sebi sami. To je neločljiva sestavina tistega, čemur Vidmar pravi »osebnost kot celota«. Osebnost brez misli in zavesti in brez nazora kratkomalo *ni osebnost*, marveč človeški spaček. In zdaj dobesedno še enkrat, kar sem zapisal prav na koncu svoje razprave o umetnosti in miselnosti in v čemer je zame bistvo problema: *miselnost in nazor sta v umetnosti 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.*

Menda sem s tem tudi dovolj jasno in konkretno označil pomen marksističnega nazora za sodobnega umetnika in hkrati zavrnil zaključek, ki naj bi po Vidmarjevem mnenju izhajal iz mojega razpravljanja: da mora biti umetnik-marksist večji umetnik od nemarksista, če je nazor sploh važen za umetnost.⁴⁷

Noben nazor sam po sebi ne *ustvarja* umetnika, pač pa ga duhovno sprošča ali utesnjuje in s tem kajpak vpliva tudi na njegovo stvarjalno moč, jo v njenem razodevanju in uveljavljanju utrjuje ali pa jalovi. *V tem je njegova važnost ali nevažnost v umetnosti in za umetnost.* Se pravi, da je za sodobnega umetnika marksistični nazor toliko važnejši od drugih nazorov, kolikor mu bolj od njih omogoča duhovno sproščenost in neposrednost. In se tudi pravi: kolikor je marksistični nazor samo površno privzet in ne prizadeva umetnikove globlje zavesti, je za njegovo umetnost lahko tudi manj važen ko kak drug, pa čeprav idealističen nazor.

To je osnovna misel moje razprave o umetnosti in miselnosti.

O tem ne pišem prvič, marveč sem pisal že večkrat, recimo, v svojem polemičnem spisu »Še enkrat o naši kritiki«, kjer sem se povsem jasno opredelil za mnenje, da so zlasti za veliko realistično umetnost vseh časov pomembni in važni nazori, ki potrjujejo potrebo in možnost spoznanja objektivne resničnosti.⁴⁸ Ti nazori niso zmerom neogibno materialistični. Mednje sodijo zelo različni nazori, od spontanega materializma preko panteizma in idealizma, recimo idealizma Heglovega kova, do modernega dialektičnega materializma. Zgodovina in naš čas nam hkrati pričata, da so umetnosti najbolj tuji, nevažni in nevarni nazori, ki človeka gonijo proč od večno zelenega drevesa življenja. Mednje sodijo nazori, ki človeku usmerjajo pogled izključno v »onostranstvo«, se pravi vsake vrste religiozni asketizmi, ki zanikujejo *potrebo* spoznanja objektivnega sveta. Prav tako sodijo mednje nazori, ki človeka vodijo v goljufivo notranje motrenje, proč od dejavnosti nasproti vnanjem svetu, se pravi vsake vrste solipsizmi, ki zanikujejo *možnost* spoznanja objektivnega sveta in ki služijo kot nazorska podlaga marsikaterim jalovim blodnjam v tako imenovani moderni umetnosti našega časa.

⁴⁷ Prav tam.

⁴⁸ Naša sodobnost 1954, št. 1—4.

In tako lahko svoje razpravljanje zaključim.

Nisem se dotaknil marsičesa, o čemer Vidmar v »Estetskih nesporazumih« še govori, kar pa ni prav nič važno za stvar, marveč kvečjemu značilno zanj. Tudi se nisem iznova dotikal vprašanj, o katerih sem obširneje pisal že v pravkar omenjeni razpravi, in danes nimam svojim izvajanjem o tem nič bistvenega dodati. Samo nekaj bi rad še dejal. Polemika, ki so ji bili povod Vidmarjevi zapiski »Iz dnevnika«, je neogibno morala prekoračiti ozke okvire »čisto« estetskega razpravljanja. Moj nasprotnik se je v svojem tolmačenju Leninovega odnosa do Tolstoja in do umetnosti nasploh sam lotil vrste vprašanj, ki segajo preko teh okvirov, na področje leninske »teorije odražanja« in na druga področja marksistične filozofije, prav posebej pa še v marksistično teorijo o družbi in človeku, na področje socialistične kulturne politike in celo v zgodovino ruskega delavskega gibanja. Njegovo postavljanje in reševanje teh vprašanj, ki po mojem mnenju nikakor ne moreta zadovoljiti, — to je predvsem bilo tisto, kar je izzvalo moj odgovor. Ta polemika pa mi je hkrati dala tudi priliko, da nekoliko obširneje izpregovorim o stvareh, ki zadevajo teoretično podlago socialistične kulturne politike in da zlasti skušam razčistiti nekatere nesporazume, ki so pri nas še zmerom vir predsodkov glede marksizma, glede njegovega pojmovanja kulturnih vprašanj nasploh in posebej umetnosti in književnosti.

Če sem v tem vsaj približno uspel, sem s svojim pisanjem dosegel svoj namen.

Boris Zihnerl

V ODGOVOR IN PREMISLEK

Avtorji prve knjige *Zgodovine slovenskega slovstva*, se pravi: Alfonz Gaspan, Lino Legiša, Milko Matičetov, Boris Merhar, Mirko Rupel in France Tomšič, so skušali v zadnji številki *Naše sodobnosti* (str. 155—161) po svoje ovreči in tako rekoč spraviti s sveta mojo kritiko njihove publikacije. Pri tem pa se namenoma niso hoteli dotakniti mojih načelnih stališč niti niso hoteli stvarno polemizirati s posameznimi tezami, očitki in pripombami, marveč so spisali nekakšno kritiko o kritiki, v recenziji so iskali in zdi se jim, da so tudi našli, vrsto napak in prekrškov, ki so po njihovem prepričanju tako pomenljivi in usodni, da jim sme »premarsikatera stran« moje recenzije veljati za »znamenje razrvanih vrednot, ki jih srečujemo v našem času« (str. 155) in za »poniževanje slovenske kulturne zavesti« (str. 161). Hkrati trdijo, da se vedem, »kakor da bi bili ljubi Slovenci nekakšni zamorčki iz nekdanjih časov, ki so se dali slepiti in kupiti s steklenimi biseri« (prav tam), da je v mojem pisanju »le preveč nezrelega hazardiranja« (str. 160) in da zato »tudi ni vredno, da bi se več ko toliko spuščali v besedo z njim« (str. 161).

Te neusmiljene in krute moralne in strokovne obsodbe me silijo, da nekoliko podrobneje pregledam in opišem gradivo, na katerem so zgrajene. Vendar moram povedati, da se tega posla zelo, zelo nerad lotevam — pa ne morda, ker bi pripombe šestorice avtorjev kritiko resnično neprijetno prizadele in resno ogrožale njeno utemeljenost, marveč zaradi tega, ker se pisci dotikajo v svojem odgovoru le manj pomembnih ali zelo obrobnih in skoraj popolnoma nevažnih zadev, ker svojih trditev ne utemeljujejo s stvarnimi argumenti in skušajo bralca z apodiktičnimi vzkliki in s ponavljanjem nedokazanih izjav prepričati o moralni in strokovni zavrženosti moje recenzije.