

POLEMIKA

ŠE ENKRAT O NAŠI KRITIKI

Boris Zihlerl

V 9. številki lanske »Besede« razpravlja Janko Kos o mojih opombah o naši kritiki, ki so izšle v 7.—8. številki »Naše sodobnosti«. Svojo kritiko kritike Kos združuje okrog treh večjih problemov, ki sem jih v svojem članku načel.

Prvi problem mu je moja trditev, da med našimi kritiki, zlasti med mlajšimi, ki se danes skoraj edini s tem poslom ukvarjajo, vlada neka idejna zmeda, iz katere se porajajo čudovite teorije o mestu in vlogi umetnosti in kritike v sodobni družbi, individualistična in anarhoidna pojmovanja o socialistični demokraciji kot svobodi za vse in za vsakogar itd. itd. Drugi problem mu je Plehanova pojmovanje književne kritike, o katerem v svojem članku pravim, da se z njim strinjam. Tretji problem so mu moji primeri, s katerimi svoja izvajanja podpiram in ki se mu zdijo neprepičljivi ter nezadostni.

I

Nasproti moji ugotovitvi, da je za dobršen del povojnih mlajših kritikov značilna idejna zmeda, postavlja Janko Kos vprašanje krivde za to zmedo ter pravi: »Avtor citiranega članka je povojno slovensko kritiko razumel zgolj kot proizvod subjektov, ki so v svojem delovanju in stremljenju k idejni zrelosti, ki jim jo postavlja za cilj, očitvidno popolnoma nevezani in na zunaj svobodni ter jih zato zadene vsa krivda, če omenjenega cilja ne dosežejo.«

Vsakomur, kdor je moj članek količkaj pazljivo bral, bo jasno, da je ta Kosov očitek povsem brez podlage. V svojem članku vprašanja subjektivne krivde za idejno zmedo nikjer ne načenjам. V njem zgolj ugotavljam, da so nekateri mlajši kritiki, in lahko še dodam, ne samo kritiki, idejno nedozoreli preživljali povojno razdobje in da jih je zlasti prelom l. 1948 z vsemi svojimi težkimi posledicami spravil iz ravnovesja. V njihovi zavesti se je neposredna rešitev tako rekoč vseh njihovih življenjskih vprašanj, ki so jo od revolucije naivno pričakovali, odmaknila v nedogled, kolikor vobče niso obupali nad kakršno koli rešitvijo ter prekleli vse okrog sebe. Če bi Janko Kos, ki mi, kakor je videti, hoče naprtiti voluntaristično gledanje na ta vprašanja, poleg pravkar rečenega rad še kaj več izvedel o tem, kako sodim o krivdi za idejno zmedo, tedaj si lahko še enkrat prebere mojo razpravo o eksistencializmu in njegovih družbenih koreninah, zlasti tiste njene odstavke, v katerih govorim o odmevu te filozofske in literarne struje pri nas.

Zavoljo vsega, kar sem pravkar dejal in zaradi tega, kar bo treba v zvezi s Kosovim pojmovanjem krivde za idejno zmedo še reči, morda ne bo napak, če doslovno navedem nekaj svojih zaključnih misli iz pravkar omenjene razprave: »Tu gre večidel za ljudi, ki so se idejno preslabo oboroženi znašli v velikem družbenem dogajanju, ki je po problematiki težje kakor so kdaj pričakovali, ter iščejo odgovora na mnoga vprašanja, ki jih vznemirjajo, ki pa v naši publicistiki in kritiki niso našla svoje marksistične rešitve. Ali, če se poslužimo Leninovega domisleka, oni iščejo, ne vedoč, da hkrati tudi njih

iščejo, da družbena reakcija vseh mogočih barv skuša izkoristiti njihovo duhovno stisko za krepitev svojih idejnih položajev v boju proti socializmu.¹ V navedeni razpravi tudi poudarjam, da pri nosilcih idejnih blodenj nikakor ne gre vselej za ljudi, ki so se zavestno opredelili proti socializmu, čeprav je njihovo iskanje in hlastanje za »novim« in »sodobnim« nedvomno družbeno pogojeno.

Idejna dezorientacija v določenih družbenih plasteh je do neke mere nujen in razumljiv pojav v našem današnjem življenju. V našem primeru gre za križanje vsaj dveh vrst teženj, ki se porajajo v sodobni razredni sestavi naše družbe, za križanje socialističnih in drobnoburžoaznih teženj. Tu gre za dva različna subjektivna odziva na objektivno stvarnost prehodne dobe, ki brez dvoma nikakor ni lahka, da, celo kruta je, čeprav se ne bi strinjal s Kosovim mnenjem iz njegove recenzije »Pesmi štirih«, da je ta stvarnost hkrati tudi človeško nelepa.² Po eni plati gre za jasno zavest o neogibnih naporih in težavah prehodne dobe iz kapitalizma v socializem. Gre za zavest ljudi, ki si v pogledu te dobe, v pogledu naporov in težav socialistične graditve nikoli, niti pred niti med niti po Osvobodilni vojni, niso delali nobenih iluzij, pa čeprav verjetno povečini niso računali s takimi dogodki ter njihovimi izjemno težkimi posledicami, kakršen je bil naš prelom s Stalinom. Po drugi plati gre za iluzijo o socializmu kot idealnem redu, ki bo upostavljen neposredno po zmagoviti revoluciji in ki bo zadovoljil vse in vsakogar. Bolj določeno rečeno, po drugi plati gre za drobnoburžoazno zavest, za zavest družbene plasti, katere idejni glasniki so tudi v našo revolucijo šli z iluzijami, iz nje izšli ali kasneje od nje odšli razočarani, kolikor se v praktičnem delu in boju niso iluzij znebili ter začeli gledati stvarnost trezno, iz širše zgodovinske perspektive, z vidikov znanstvenega socializma.

V že omenjeni, dokaj obširni oceni »Pesmi štirih«, v kateri ob koncu pravzaprav že načenja polemiko z menoj, Janko Kos ponekod zelo lepo in točno označuje razmerje do sveta in ljudi, iz katerega se poraja poezija, kakršna je predmet njegovega ocenjevanja. V svojem zaključnem razmišljanju o tej poeziji pravi: »Značilno — in za splošno naravo poezije štirih vsekakor bistveno — pa je dejstvo, da v njenem svetu ni ničesar, kar bi avtorje dvigalo nad individualno realnost, v kateri živijo, kar bi jih od nje odtrgalo in prestavilo v nadosebni svet, v katerem bi realnost njihovega življenja obledela in bi njena žalost bila v pozitivnem smislu pozabljena in tako premagana. V mislih imam predvsem svet družbenih nalog in idealov, ki je v preteklosti mnoge pesnike dvigal nad bolečo realnost njihovega individualnega življenja in jih tako reševal. V poeziji štirih bi omenjeni svet zaman iskali. Zdi se, da je v nji njegovo sonce zbledelo in zašlo za obzorje, njegova moč je oslabela in je premalo elementarna, da bi pesnike dvigala in jih potapljala v svoje žarenje.«

Ne nameravam obširneje pojasnjevati, kaj mislim o poeziji štirih. Naj rečem samo to, da je po mojem mnenju ta poezija navzlic subjektivni odtrganosti pesnikov od nadosebnega sveta, zaradi neposrednosti njihovega izpovedovanja in zaradi jasnosti njihovega izraza, dokaj nad tisto ekspresionistično-nadrealistično izumetničenostjo in neiskrenostjo, ki se dandanes tudi

¹ Naša sodobnost 1955, št. 2—3, str. 150.

² Naša sodobnost 1955, št. 10, str. 959.

pri nas v Jugoslaviji dostikrat tako vsiljivo predstavlja kot sodobna in celo napredna poezija mladih. Bilo bi nespametno, če bi zahtevali od štirih pesnikov in jim predpisovali drugačen odnos do tistega, kar Kos imenuje nadosebni svet. To je stvar njihove nadaljnje rasti v tem nadosebnem svetu, in jaz se v tem pogledu povsem strinjam s Tarasom Kermaunerjem, ki v svojem članku »Poezija in slovenski psevdomarksizem« poudarja, da bo »pravi pesnik pisal dobre revolucionarne pesmi, če bo družbeno-politična vsebina njegovih pesmi in tim na vsebina njegove zavesti in ne bo poleg nje obstajal nikak drugačen ‚jaz‘.«³ Nikakor pa se ne morem strinjati z Jankom Kosom, ki ves problem »poezije mladih« skrči na dokaj nedoločen pojem »doživetja in izkustva cele generacije«. Ali mar Janko Kos misli, da mlajša generacija ni sestavina naše povojne družbe in da se v njej ne uveljavljajo razvojne zakonitosti te družbe, njeni razredni odnosi in različni idejni tokovi, ki jih ti odnosi porajajo in jim dajejo obči pravec?

Odkar so na svetu družbeni razredi, so bili v vsakem razredu stari in mladi. Pred vojno so se mladi in stari komunisti, mladi in stari proletarci, borili proti starim bourgeois in proti njihovi nadebudni »zlati mladini«. Ni dvoma, da imajo mladi v primeri s starejšo generacijo, poleg marsikatero pomanjkljivosti, v sebi mnogo prednosti, predvsem svežo življenjsko silo in polet. Toda ta sila in polet mladine lahko služita in sta v zgodovini zmerom služila zelo različnim razrednim interesom, zelo različne so bile pobude, zaradi katerih sta se v stvarnosti uveljavljala. V polpretekli zgodovini so se pri nas in na tujem pod firmo »mladih« uveljavljali nosilci najreakcionarnejših, agresivnih fašističnih teženj proti liberalnejšim konzervativcem v samem buržoaznem razredu. Zgodovina delavskega gibanja nam priča, da so vsi revizionisti po vrsti nastopali kot »mladi« proti doslednim revolucionarjem kot »stari«. Če danes govorimo o naši mladi generaciji, mislimo pri tem na zedinjeno mladino iz vseh plasti našega delovnega ljudstva, na mladino, ki ni in ne more biti nasprotje stari generaciji revolucionarjev, marveč njihova vredna zamenava v boju za socialistične cilje proletariata, ki je edini stvarni, množični nosilec mladega, novega in naprednega v sodobni družbi.

Predpostavljam, da so Janku Kosu te abecedne resnice znane in zato se toliko bolj čudim, kako ga morejo zadovoljiti take, zares šablonske razlage naših kulturnih vprašanj.

Poenostavljanje naše družbene problematike se razodeva tudi v Kosovem negodovanju, s katerim v svoji oceni poezije štirih zavrača očitek, da je idejna zmeda med delom naše doraščajoče inteligence malomeščanskega izvora. Svoje odklanjanje tega vzdevka utemeljuje z dejstvom, da med to inteligenco najdemo »mnogo sinov revolucije in partizanstva, ljudi, ki so začeli svojo literarno pot s prispevki partizanske in progaske poezije«.

Nobenega dvoma ni, da je naša revolucija od leta 1941 dalje preporodila cele plasti mestne in podeželske drobne buržoazije, jih politično tesno povezala s proletariatom in med njimi dokaj močno uveljavila njegov napredni idejni vpliv. Naše povojne drobne buržoazije, neproletarskih plasti delovnega ljudstva, zato večidel ne gre istovetiti z našo predvojno drobno buržoazijo. Toda trditi, da je udeležba v vojni in v povojni graditvi sama po sebi ukinila malomeščanstvo v zavesti ljudi, medtem ko malomeščanstvo v družbeno-

³ Beseda 1953, št. 9, str. 549.

ekonomski stvarnosti še je in še dokaj časa bo pomemben činitelj, — to je vendar nekoliko preveč preprosto.

Drobna buržoazija je družbeno dejstvo našega včerajšnjega in današnjega dneva in tudi njena razredna zavest ni zgolj abstraktna kategorija tako imenovane socialne filozofije, marveč je prav tako družbeno dejstvo, s katerim mora računati vsak sodobni napredni politik, vsak družboslovec, pa tudi književnemu kritiku ni v škodo, če to dejstvo upošteva. Ogromna večina slovenskih izobražencev, ki so se prej ali kasneje pridružili revolucionarnemu delavskemu gibanju, med njimi tudi pisec teh vrst, je izšla iz drobnoburžoaznega okolja. In vsak izmed njih v večji ali manjši meri čuti na sebi idejni vpliv tega okolja. Kdor se iskreno in uspešno hoče boriti s tem vplivom v sebi in okrog sebe, se mora predvsem poglobiti v družbeno in idejno fizionomijo drobne buržoazije, mora to fizionomijo vse bolj spoznavati na temelju teoretičnega dela, zlasti pa s praktično izkušnjo, ki jo v obilici nudi naše polpreteklo in sedanje življenje, naš vsakdanji boj za socializem. Klasiki marksizma so se s tem problemom bavili v vrsti svojih del, v umetnosti pa je bila fizionomija tega notranje nadvse protislovnega in v nekem smislu tragičnega družbenega tipa priljubljen predmet upodabljanja za mnoge mojstre svetovne književnosti 19. in 20. stoletja, od Balzaca do Gorkega.

Z golim negodovanjem zaradi vzdevka malomeščanstva ni moči priti daleč niti v politiki niti v družbenih vedah niti v književni kritiki, čeprav priznam, da ta vzdevek dostikrat zlorablja in da ga zlasti zlorablja prav anarhoidni individualisti, ki sami z vsem svojim bitjem do ušes tiče v malomeščanstvu. Zato je toliko bolj treba poznati njegovo družbeno in idejno fizionomijo.

Toliko o družbeni »nevezanosti« in zunanji »svobodnosti« povojne slovenske kritike in njenih proizvajalcev.

Toda, morda Janko Kos vidi pojmovanje »povojne slovenske kritike kot zgolj proizvoda subjektov« v moji trditvi, da so med našimi mladimi izobraženci taki, ki svojo duhovno stisko premagujejo in idejno rastejo, drugi pa uživajo v njej, da torej pri njenem premagovanju in uživanju v njej gre za nevezano in svobodno odločitev posameznikov. Mislim, da tudi to ni ravno najtrdnjša podlaga za očitek voluntarizma.

Kjer koli se v družbi bijejo težnje, ki si bistveno nasprotujejo, in to je primer v vsej zgodovini razredne družbe, ima vsak človek večjo ali manjšo možnost, da se seznanj z različnimi idejnimi izrazi tega boja, da se opredeli, da, opredeli celo proti lastnemu razredu. Borijo se živi ljudje z bolj ali manj izoblikovano družbeno, razredno zavestjo. Miselnost enega razreda se organizirano ali neorganizirano, stihijsko, vsiljuje drugim razredom. Samo zelo površnim empirikom iz vrst buržoaznih sociologov danes lahko še ostanejo skrite notranje gibalne sile tega boja, tako da za množico posebnih in posamičnih vzrokov, ki opredeljujejo človeka, ne vidijo občih vzrokov, zakonov v razvoju družbe in njenih idej. Nacionalne posebnosti v zgodovinskem razvoju razredov in njihovih odnosov, prehodno ali trajnejše sodelovanje med posameznimi razredi, recimo, med proletariatom in neproletarskimi plastmi delovnega ljudstva, prehodni ali trajnejši stiki med njihovimi političnimi ter idejnimi predstavniki, drugi pomembni ali manj pomembni, »slučajni« vzroki in povodi, ki dostikrat človeka privedejo do odločitve in v okolje, v katerem se idejno naprej razvija, stopnja inteligence, vzgoja itd. itd. — vse to so posebni in posamični vzroki, ki pogajajo odklone in odsto-

panja od pravila, od zakona. Zgodovina bi bila, kakor je dejal Marx, zelo mistične narave, če take in podobne »slučajnosti« ne bi imele nobene vloge. Kakor izjeme na sploh, tako tudi te vrste izjeme ne ukinjajo pravila, zakona dogajanja, marveč ga potrjujejo.

Koliko najdemo med našimi izobraženci komunistov, ki morda nikoli ne bi bili postali komunisti, vsekakor pa bi bili to postali dosti kasneje, če se v svojih dijaških letih slučajno ne bi bili znašli v razredu, kjer so se spoprijateljili s komunistično usmerjenimi sošolci. Omenili smo že, koliko ljudi iz drobnoburžoaznih vrst je med komuniste pripeljala Osvobodilna vojna. V naši povojni stvarnosti z njenimi nezaslišanimi napori in prav tako nepričakovanimi uspehi ni nič čudnega in zagonetnega, če izmenoma pada in se dviga duh pri ljudeh, ki sicer sovražijo našo hlapčevsko preteklost, ne morejo pa doumeti »odločilnega člena v verigi«, ne morejo doumeti, čemu je zaradi naše bodočnosti treba, recimo, graditi najprej in predvsem težko industrijo in se začasno odpovedati marsičemu, po čemer se jim potreba vidi otipljivejša in neposrednejša, ker jo v svojem osebnem materialnem in duhovnem življenju močno občutijo.

Toliko o problemu, ki bi ga lahko imenovali problem slučajnega v nujnem.

Oglejmo si zdaj, kako si Janko Kos sam razlaga stanje v naši povojni kritiki in njegove vzroke.

Za stanje v naši povojni kritiki išče Kos razlago, vzroke in krivdo v naši književno-kritični tradiciji. Očita mi, da sem »prezrl tisto, kar bi za pravično razlago današnjega stanja v slovenski kritiki bilo predvsem potrebno«, da sem »pozabil oceniti svet, ki je povojnim kritičnim piscem pomenil izhodišče in osnovo, ob kateri so se vzgajali, si pridobivali in skušali pridobiti pravilno in veljavno poznanje svojega področja, da bi iz takšne osnove delovali in ob nji idejno dozoreli«. In nadaljuje: »Kritikom, ki se sami štejejo za marksiste, kot pravi avtor, in ki torej hočejo biti marksisti, je takšen svet bila predvsem slovenska marksistična tradicija v literarni kritiki in teoriji, v oni obliki, kakršna je obstajala pred vojno in se razvila po njenem zaključku.«

Odlomek iz moje razprave o eksistencializmu, ki sem ga zgoraj navedel, priča, da tudi ta Kosova trditev ni povsem utemeljena, da v svojem tolmachenju sodobnega stanja duhov pri nas vendarle povsem ne pozabljam na take momente kakor so pomanjkljivosti v naši dosedanji marksistični kritiki in publicistiki. Toda, pustimo to in priznajmo, da tega Kosu ni bilo treba vedeti, ker to pot ni ocenjeval moje razprave o eksistencializmu, marveč moje opombe o naši kritiki.

Strinjam se s Kosom, da neke pomembnejše marksistične književno-kritične tradicije pri nas nimamo in da se je, recimo, Josip Vidmar kot kritik razvijal in uveljavljal vstran od marksizma in brez njegovega sodelovanja. Prav tako je povsem točna Kosova ugotovitev, da so se predvojni marksisti morali ukvarjati z analizo stvarnejših družbenih področij in da jim v pripravi za družbeno revolucijo ni preostajalo mnogo časa za raziskavo notranjih zakonitosti v umetnosti in za odkrivanje njihovega delovanja v posamičnih umetninah. Kolikor so se na to področje spuščali, je šlo večidel za splošnejše družboslovne primerjave in opombe o posameznih književno-umetniških pojavih. Šlo je za polemike z literarnimi zgodovinarji, za kritiko označb in prijemov, s katerimi so se le-ti lotevali posameznih pomembnih razdobj v slovenski zgodovini. Ali pa je šlo za zavračanje odkritih in prikritih anti-

marksističnih izpadov pod plaščem književno-kritične publicistike. Sestavko književno-kritičnega značaja v ožjem smislu je bilo pri predvojnih marksistih sila malo, skoraj nič.

Kadar govorim o književno-kritičnem delu predvojnih marksistov, kajpak izključujem iz njegovih okvirov vso tisto literarno kritiko, ki je šla vštric s ceneno »socialno« književnostjo ter je bila tedaj večidel tudi politično ločena od komunistov. Take kritike je bilo kajpak dosti več in je našla svoje posnemovalce tudi med pisci literarnih kritik v našem povojnem časopisju pred in po letu 1948.

Kakor Janko Kos po eni plati podcenjuje pomen družbenih silnic, ki delujejo v povojnem času in vplivajo na idejni razvoj ljudi, tako po drugi plati precenjuje negativni pomen pomanjkljive predvojne marksistične književno-kritične tradicije na Slovenskem.

Večja marksistična književno-kritična tradicija bi nedvomno vplivala na višjo raven naše sodobne kritike. Toda, bilo bi vendar naivno misliti, da odnos, kakršnega imajo nekateri mlajši kulturni delavci do »nadosebnega« življenja, do naše stvarnosti, ki jih obdaja, ne bi bil odločilen tudi za njihovo opredeljevanje nasproti taki večji in pomembnejši marksistični tradiciji. Ali mar Kos misli, da bi taka tradicija enkrat za vselej onemogočila raznovrstne nemarksistične teorije in teorije, kakršne dan za dnem srečujemo v naši časopisni in revialni književni kritiki in ki imajo poleg svoje lastne tradicije tudi svoje povsem realne družbene korenine v današnji stvarnosti? In drugič, ali je mar problem idejne zmede samo problem književne kritike, njenega današnjega stanja in njene tradicije? Mislim, da ni tako. Književnega kritika ni moči ločiti od njegove celotne osebnosti, ki jo pogajajo najrazličnejši obči, posebni in posamični vzroki in okolnosti; prav tako tudi književne kritike ni moči ločiti od ostalih področij družbenega življenja, najmanj pa od duhovnih tokov, ki se na ostalih področjih uveljavljajo, brez ali s tradicijo. In končno, če je za dejanje in nehanje vsake mlajše generacije res tako bistvenega pomena tradicija, na kakšno politično in družbeno-kritično tradicijo so se lahko oprli mladi predvojni komunistični izobraženci Kardeljevega in Kidričevega kova, ki bi jim težko v katerem koli razdobju njihove družbene dejavnosti pred in po vojni očitali idejno zmedo? Mar na klerikalno ali na liberalno ali na socialno demokratsko? Ali pa morda na spoznanja, ki so jih sami črpali iz »nadosebnega« sveta okrog sebe, jih širili in poglobljali s temeljitim proučevanjem klasikov marksizma ter jih preverjali v praktični revolucionarni borbi?

Popolnoma samovoljna je Kosova trditev, da postavljam zlato dobo slovenske marksistične kritike nekam v preteklost. Tako postavko bi v mojem članku zastonj iskali. Dalje mi Kos očita, da vidim idejno zmedo samo po letu 1948, ne pa že tudi pred tem časom. Kako je s tem?

V svojem članku o naši kritiki pravim tole:

»Nekateri od teh kritikov, zlasti mlajši med njimi, so idejno nedozoreli preživljali prvo povojno razdobje, v katerem se je tudi pri nas skušala uveljaviti tako imenovana ždanovščina, se pravi, stalinizem v reševanju kulturno-umetniških vprašanj. Njihova idejna nedozorelost se je po prelomu leta 1948 razodela v zbežanosti in padanju v skrajnosti, iz političnega aktivizma v bohemstvo, v samoosamitev in odvojitev od konkretnega družbenega dogajanja, predvsem pa se je razodela v nekritičnem odmetavanju vse idejne

prtljage, ki so jo v dobi svojega medvojnega in povojnega dozorevanja nabrali. Skratka, čez krov so s stalinizmom vred pričeli metati tudi marksizem. Ostala je idejna zmeda, ki so jo modni tokovi sodobne buržoazne dekadence v filozofiji in estetiki le še bolj in bolj poglabljali.»

Kos pa pravi: »Zdi se nam, da se je ta idejna nedozorelost pričela razodevati že mnogo prej in da se je konkretno kazala v nekritičnosti, s katero so mlajši in starejši slovenski kritiki nabirali zgoraj imenovano idejno prtljago, v njihovi nezmožnosti in nepripravljenosti, da bi sprejeli samo njene dobre in pozitivne sestavine, ostale pa zavrnil in nadomestili z boljšim.«

Na podlagi gornjega odlomka iz mojega članka bi logično misleč človek sklepal, da se je idejna nedozorelost že pred letom 1948 razodevala v nekritičnem sprejemanju stalinizma in ždanovščine, medtem ko se je po letu 1948 razodela v zbežanosti in padanju v drugo skrajnost, v nekritičnem sprejemanju buržoaznih vplivov z Zahoda. Padanje iz skrajnosti v skrajnost je ravno najznačilnejša črta drobnoburžoazne zavesti in dejanja. Takega padanja iz skrajnosti v skrajnost Kos pri večini starejših komunistov, ki jim med vrsticami očita krivdo za današnje stanje v naši kritiki, ne bi mogel najti navzlic vsemu njihovemu svetemu ogorčenju nad Stalinom, ki je po letu 1948 zamenjalo iskreno, toda nikoli ne povsem nekritično privrženost Sovjetski Zvezi in njenemu vodstvu. Ne bi ga mogel najti, ker v tem primeru gre za ljudi, ki so kot marksisti idejno dozoreli, — kolikor je v duhovnem razvoju človeka sploh mogoče govoriti o dozorelosti, preko katere ne bi bilo mogoče dalje dozorevati, — in ki so se po vseh težkih preizkušnjah kot taki le še utrdili.

S tem nočem trditi, da v naši kulturni politiki pred in po letu 1948 ni bilo napak. Napake so bile, so in verjetno tudi še bodo, časih celo zelo grobe. Toda, izvajati usmerjenost duhov v neki dobi z golj iz napak političnega in kulturno-političnega vodstva, ne pa v prvi vrsti iz družbene strukture in razrednih odnosov te dobe, pomeni zapustiti tla materialističnega pojmovanja zgodovine.

Svoj pravkar navedeni ugovor proti mojim izvajanjem o nekaterih posebnih vzrokih idejne zmede med našimi kritiki Janko Kos zaključuje z vprašanjem: »O kom izmed slovenskih kritikov, tistih, ki se imajo sami za marksiste, in onih, ki jih za marksiste imajo drugi, moremo reči, da je to storil in se v pravem času pokazal idejno zrelega?« Se pravi, kdo izmed slovenskih kritikov je, nabirajoč svojo idejno prtljago med in po vojni, pa tudi pred vojno, znal ločiti med njenimi dobrimi in slabimi sestavinami, sprejeti dobre, zavrniti slabe in jih nadomestiti z boljšimi?

Ker je to vprašanje postavil v polemiki z menoj, ki sem pred vojno in po vojni tudi napisal nekaj razprav, katere sodijo na to področje ter so večidel splošno-teoretičnega in literarno-zgodovinskega značaja, menim, da moram na to vprašanje na kratko odgovoriti.

Prelistavajoč svoje spise te vrste kakih petnajst let nazaj, prihajam do tegale zaključka: če bi moral še enkrat pisati o problemih, ki jih v teh razpravah in člankih obravnavam, bi najbrž marsikatero postavko boljše utemeljil in razvil, toda glavni, bistveni zaključki in ocene bi ostali slej ko prej isti. Vse to je bilo napisano iz prepričanja, ki sem ga pridobil s svojim praktičnim in teoretičnim delom v vrstah komunistov. In vse to je bilo posvečeno vprašanju, na katerih obravnavanje in reševanje niso in niso mogla bistveno

vplivati spoznanja po letu 1948. Zato ne čutim nobene potrebe, da bi svoje predvojnne in povojne poglede na ta vprašanja soočeval, popravljaj in spravljaj v sklad s svojimi današnjimi pogledi. Zato moram tudi zavriniti Kosov očitke, da o problemih sodobnega idejnega boja, med katere edino lahko uvrstimo problem idejne zmede med nekaterimi kulturnimi delavci, sodim »zviška in s piedestala naših današnjih spoznanj in občutkov«.

Skratka, po mojem mnenju gre tudi tu za različno gledanje na to, kaj v naših predvojnih, medvojnih in povojnih naziranjih ne ustreza in kaj je tisto »boljše«, s čimer bi bilo treba neustrezno nadomestiti.

S tem lahko preidem na razpravljanje o naprednih in marksističnih osnovah povojne književne kritike, glede katerih Janko Kos meni, da se razhajava in se ponekod dejansko dokaj razhajava.

(Se nadaljuje.)

TRAGEDIJA ALI KOMEDIJA?

(Še eno mišljenje o Salacrouju)

Gledališko življenje je zaradi svoje neposrednosti in aktualnosti najčeseč predmet različnih sporov in polemik. Pred nedavnim pa se je pričela — in se pravzaprav še nadaljuje — polemika o literarnem delu, ki je že po svoji naravi kot trajnejša osnova gledališkemu udejstvovanju bolj odmaknjeno od dnevnega nemira in je zato tudi redkeje snov takim »brzopoteznim« debatom. Salacroujevo delo »Tak kakor vsi« je postalo pravo jabolko prepira, saj sta se ob njem razporedili kar dve povsem nasprotni fronti: v prvi vrsti si nasprotujeta Jože Javoršek, ki je označil to delo za »pogovorno in ne pretirano resno dramo«, za dramo, ob kateri bi se moralo občinstvo ves čas smejeti, in jo je torej v nekem smislu proglasil za delo komične zvrsti, — in pa Vladimir Skrbinšek, ki prav nasprotno vidi v stvari tragedijo ali pa vsaj zelo resno dramo. Bolj v ozadju in s tehtnejšimi argumenti pa sta zastavila svoji sodbi Vladimir Kralj, ki je Javorškovo oznako celo poostril in delo direktno imenoval — komedijo, in Primož Kozak, ki je pisal o celotnem Salacrouju že poprej in je prav tako neženirano proglasil stvar za tragedijo.

Tako temeljno nasprotje med posameznimi razlagami vsekakor ni običajno in nedvomno more biti prav ta nesporazum zanimiv predmet analizi, ki bi ga poskušala razložiti, s tem pa tudi že obenem zavzeti svoje lastno stališče do osporavane oznake.

Oznaka, o kateri se nasprotniki ne morejo sporazumeti, seveda sama na sebi ne predstavlja ničesar, ampak samo izraža, kakšno stališče je kritik zavzel do vsebine tega Salacroujevega dela. Vsebina dela — to je tista umetniška imaginacija, ki je obenem nedoločno življenje in pa čisto določna organizacija tega življenja. Obe opredelitvi sta bistveno različni. Vsako umetniško delo — posebno pa literarno — nam na eni strani predstavlja življenje samo, nam kondenzirano poseblja to, kar preživljamo; zato imamo do do njega svoboden odnos in si ga čisto po svoje — svojim pogledom primerno — razlagamo. Na drugi strani pa to delo ni samo videz nedoločnega življenja, temveč je v njem že realiziran tak svoboden odnos in taka določena razlaga. Življenje je opredeljeno po pogledih avtorjeve duševnosti in je

POLEMIKA

ŠE ENKRAT O NAŠI KRITIKI

Boris Zihlerl

II

Kot primer, kako so predvojni marksisti pisali o umetnosti, jemlje Janko Kos mojo razpravo »O realizmu v literaturi«, ki je leta 1941 izšla v »Sodobnosti« in v pogledu katere prav tako velja, kar sem zgoraj dejal o svojem predvojnem pisanju. Razprava je nastala v zvezi s tedanjim razčiščevanjem nekaterih kulturnopolitičnih pojmov med jugoslovanskimi komunisti in je bil njen namen zavrnuti tedaj in še tudi danes dokaj razširjeno mnenje, da je naturalizem smer, ki najbolj ustreza proletarski književnosti. Z orisom zgodovinskih pogojev, v katerih se je naturalizem pojavil, sem ga skušal razmejiti po eni plati nasproti tako imenovanemu kritičnemu realizmu 19. stoletja, po drugi plati pa nasproti tistemu novemu realizmu, za čigar najvidnejšega predstavnika velja Maksim Gorki.¹ Ni mi šlo za to, da s to razpravo za vsako ceno povem nekaj izvirno svojega, marveč mi je šlo za to, da strnem in tolmačim mnenja, ki sem jih v zvezi s postavljenim problemom imel tedaj in jih imam še danes za v bistvu pravilna.

Ob tej razpravi, ki jo uvršča med najboljše primere predvojnega marksističnega pisanja o literarnih vprašanjih in o kateri pravi, da velja za »dober in reprezentančen vzorec« takega pisanja, hoče Kos dokazati skromnost teoretičnega razmišljanja predvojnih marksistov o umetnosti. In pravi: »V njenem začetku najdemo tole opredelitev lepote: ‚Veliki francoski enciklopedist Diderot je v enem od svojih razgovorov o delu Fils naturel označil lepo v umetnosti kot skladnost med podobo in predmetom. Čim globlje in jasneje odraža podoba bistvene strani predmeta,‘² tem večja je njena lepota, njena umetniška vrednost.‘ Nato nam avtor razloži, da pod predmetom razume celotno zgodovinsko resničnost, ki se zrcali v umetniškem delu in katere del je tudi sam umetnik.«

Čeprav je moja razlaga, kaj razumem pod predmetom umetniškega ustvarjanja, za boro vrstico daljša od tistega, kar nam o njej pove Kos, se mu je vendar zdelo primerneje, da jo bralcem posreduje iz druge roke, se pravi, da jo pove s svojimi besedami. To mu je bilo potrebno za trditev, ki jo razvija v dokaj obširno zatrjevanje, da predvojni marksisti kratkomalo niso znali razlikovati med umetnostjo in zgodovino. To mu je bilo potrebno zato, da je lahko mojo misel izmaličil in tako izmaličeno »pobil« s temle cenanim argu-

¹ Sovjetsko književnost smo tedaj poznali večidel samo po njenih najboljših proizvodih, po delih Gorkega, Solohova, Serafimoviča, Leonova, zgodnjega Fadejeva itd., ki so si kot taka utrla pot v svet. Tako imenovano književnost birokratskega optimizma smo z ždanovskimi teorijami vred spoznali pravzaprav šele med vojno, zlasti pa po vojni, ko se je ta vrsta književnosti v Sovjetski zvezi sami najbohotneje razrastla. Nedvomno bi bila danes potrebna jasna razmejitev tudi na to plat.

² Če bi razpravo danes pisal, bi rajši dejal »bistvo predmeta«

mentom: »Zelo bi presenetili slovenske bralce, če bi jih skušali prepričati, da se jim Krst pri Savici zdi lep predvsem zato, ker odraža bistvene strani zgodovinske resničnosti, ki da se v njem zrcali. Z velikim začudenjem bi omenjeni nazor o lepoti sprejeli vsi, ki se jim Stendhalov roman o Julienu Sorelu zdi lep in pretresljiv, čeprav vedo o družbi francoske restavracije mnogo premalo, da bi mogli soditi o načinu, kako se v omenjenem delu odraža njena bistvena zgodovinska vsebina. Njihovo zgodovinsko neznanje jih ne ovira, da ne bi doživljali njegove 'lepote' in je cenili. Običajni ljudje, tisti z zgodovinskim neznanjem in oni s primerno zgodovinsko izobrazbo, očitno v umetniški literaturi ne iščejo in ne spoznavajo zgodovine, ampak nekaj, kar je zanje večje in pomembnejše.«

Moja razlaga o predmetu umetniškega ustvarjanja, s katero sem hotel odvrniti ozko tolmačenje Diderotove opredelitve lepega v umetnosti, se doslovno glasi: »Umetnik besede ima svoj predmet v vsem obdajajočem ga okolju, v vsej celoti družbenih odnosov in v sebi s a m e m kot pripadniku enega izmed delov te celote, kot sestavini tega dela, to je določenega družbenega razreda.«³

Ta razlaga bi bila morda lahko boljša. Toda tudi takšna, kakršna je, je toliko jasna in nedvoumna, da se Kosu očitno ni zdela uporabna za njegove dokaj samovoljne zaključke in trditve.

Če priznavam, da ima umetnik besede in vsak drug umetnik svoj predmet tudi v samem sebi, v svojih čustvenih in miselnih reakcijah na posamične, posebne in obče odnose, v katerih družba z njim je in v katerih je on z družbo; če priznavam, da ima umetnik in zlasti pesnik svoj predmet tudi v svojem lastnem »jazu«, ki ga v vsej njegovi konkretnosti pogaja množica občih, posebnih in posamičnih vzrokov, tedaj mi bo Kos težko očital, da iščem lepoto Krsta pri Savici v zvestem odražanju staroslovske resničnosti. Moral mi bo dopustiti, da jo tudi jaz iščem v človeški globini, pristnosti in umetniški nazornosti Prešernove izpovedi. In moral mi bo dopustiti, da pesnika zaradi njegovega Uvoda k tej pesnitvi hkrati občudujem tudi kot največjega slovenskega realista-epika, ne glede na to, ali iz zgodovine kaj vem o Valjahunu in njegovih moritvah po Bistriški dolini. Tudi če nisem estetsko visoko izobražen človek, mi tako sodbo omogočajo moje predstave, moji pojmi, skratka vsa moja osnovna vednost o trajnejših in prehodnejših človeških rečeh, o življenju družbe v preteklosti in v sedanosti, vednost, ki sem jo dobil, živeč v obdajajočem me okolju, v nekih družbenih odnosih.

Mislím, da Kos v svojih, zgoraj navedenih izvajanjih nekoliko preveč preprosto sodi o estetskem okusu in čutu ljudi. Estetski čut po mojem mnenju ni enkrat za vselej od narave dana sposobnost zaznavanja estetskih vrednot, marveč se razvija in izpopolnjuje z razvijanjem in izpopolnjevanjem naše vednosti o življenju. »Der Sinn eines Gegenstandes für mich geht gerade so weit, als mein Sinn geht«, pravi Marx.⁴ Dvomim, da bi Kosov »običajni človek«, ki ne bi dosti vedel o tem, kako so te stvari v življenju bile in so, kaj prida estetsko užival ob Goethejevem Mefistofelu, o katerem pesnik sam pravi, da je njegov karakter »živ rezultat velikega motrenja sveta« (»Leben-

³ B. Zihlerl, Članki in razprave, Ljubljana 1948, str. 306; vse podčrtano že v prvem natisu razprave, gl. Sodobnost 1941, št. 1.

⁴ »Smisel, ki ga ima nek predmet zame, je prav tako velik, kakor je velik moj čut«; gl. Marx-Engels, O umetnosti in književnosti, Ljubljana 1950, str. 21.

diger Resultat einer grossen Weltbetrachtung«).⁵ Zato navzlic Kosovemu omalovaževanju pomena, ki ga ima zgodovinsko znanje za razvijanje estetskega čuta, menim, da bo naš »običajni človek« toliko bolj občutil lepoto Krsta pri Savici, kolikor več bo vedel, ne o staroslovanskih gradiščih in pobojiščih, marveč o Prešernu, njegovem življenju in o njegovi dobi; da mu bo Stendhalov roman »Rdeče in črno« toliko lepši in pretresljivejši, kolikor več bo vedel o Stendhalu in njegovem času. In če se končno ustavim pri primeru, ki se ga je dotaknil Josip Vidmar v enem izmed svojih nedavnih polemičnih člankov: estetski užitek »običajnega človeka« ob takšni mojstrovini realistične fantastike, kakršna je satirična zgodba o Guliverjevih potovanjih, bo toliko večji, kolikor bolj bo poznal Swifta in Anglijo njegovega časa.

Smisel in cilj resnično socialistične kulturne politike je med drugim tudi v tem, da bo običajni delovni človek kar najgloblje čutil vso lepoto sleherne zares velike umetnine ter zmerom bolje znal ločiti vredno od nevrednega.

Morda Kosa v moji razlagi predmeta umetniškega ustvarjanja moti to, da o umetniku govorim kot o sestavini določenega družbenega razreda, da potemtakem padam v tako imenovano sociologiziranje, se pravi, da podcenjujem ali sploh zanikavam tisto, kar Kos imenuje »enkratni in organsko individualni odnos umetnika do sveta in življenja«.

Da Kos ne stoji na preveč trdnih nogah, kar zadeva zgodovinski materializem, zlasti poglavja o razredih, razredni zavesti in o dialektični enotnosti posamičnega, posebnega in občega v družbenem življenju, in da hkrati predvojnim in povojnim marksistom samovoljno pripisuje poglede, ki dejansko niso njihovih pogledi, to smo že videli. Problemi dialektične enotnosti in boja občega, posebnega in posamičnega v družbenem življenju in zavesti ne delajo preglavic samo njemu, marveč celo Dušanu Pirjevcu, ki ga Kos našteva med tistimi, ki po vojni stvari v estetiki postavljajo na svoje mesto. V svoji nedovršeni razpravi »Merila in metode«, ki jo je objavljal v 4. in 5. številki »Besede« za leto 1953 in s katere glavnimi postavkami se večidel strinjam, pride do sklepa, ki je takšen kakor je formuliran, pravzaprav nekoliko tавтологіčen: »Idejni in ideološki razvoj nekega človeka ima nedvomno svoje družbene vzroke, ima pa tudi neke vzroke, ki so skriti v osebnosti sami, v paralelogramu moralnih sil, ki se bijejo v tej osebnosti. Jasno je, da je ves ta paralelogram družbeno določen, toda dokler ga ne odkrijemo in ne definiramo, ostane osebnost kot konkretna osebnost še vedno neodkrita, nerazumljena, nespoznanana.«

Po mojem mnenju so obči družbeni vzroki idejnega in ideološkega razvoja pri nekem človeku konkretno zmerom vključeni kot »komponenta« v paralelogram posamičnih, posebnih in občih moralnih ter vsakršnih drugih idejnih sil, ki se bijejo v tej osebnosti in ki so, kakor pravilno pripominja Pirjavec, družbeno določene.

Toda vrnimo se h Kosu.

Marksistom, ki so se, kakor pravi, pred vojno poizkušali na kritičnem polju, očita Kos, da so si svoje misli o umetnosti »neizdelano«, »nedomišljeno«, »pogosto samo eklektično in na hitro« izposojali iz starih predmarksističnih virov ter si jih nekritično prisvajali. V mojem primeru to vsekakor meri na

⁵ J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe (razgovor 10. januarja 1825).

Diderotovo opredelitev lepega v umetnosti, ki sem jo postavil na čelo svoje razprave in jo opremil s kratko razlago. Doslovno se ta opredelitev glasi: »Ni trajnih lepot mimo tistih, ki temelje na razmerju do biti narave... Lepote v umetnosti imajo isto osnovo kakor resnice v filozofiji. Kaj je resnica? Skladnost naših sodb z bitjo. Kaj je lepota posnemanja? Skladnost podobe s predmetom.«⁶

Kako je s to eklektičnostjo v pogledu predmarksističnih virov?

V 9. številki »Novega sveta« za leto 1952 je Janko Kos objavil razpravo »O sodobnih problemih v literarni kritiki«, posvečeno knjigi Josipa Vidmarja »Literarne kritike«. Poleg mnogih pametnih misli je v tej razpravi tudi marsikaj, v čemer se razodeva Kosovo iskanje, dosti je nejasnosti, nedomišljenosti in nedoslednosti.

V zvezi z razpravljanjem o spoznavnih kriterijih v literarni kritiki navaja Janko Kos v pravkar omenjenem spisu tudi Diderotovo opredelitev lepega v umetnosti. Navzlic vsem pridržkom, ki jih ima nasproti Diderotu in njegovi opredelitvi, mu vendarle priznava, da je »v njegovih besedah razmerje med podobo in predmetom dovolj točno opredeljeno kot osnovno načelo estetike«. Pri tem ima v mislih estetiko, ki je navezana na materializem in sploh na tisto filozofijo, ki potrjuje možnost spoznanja objektivne resničnosti. To estetiko postavlja proti individualistični, subjektivistični, pragmatistični estetiki, katere glavnega predstavnika pri nas vidi v Josipu Vidmarju in katera, kakor sam pravi, ne pozna niti pojma »resničnost umetnosti« niti razmerja med podobo in predmetom, ter v umetnosti ne vidi in ne priznava spoznanja objektivne resničnosti.

Priznavajoč pomembnost Diderotove opredelitve za materialistično estetiko, Kos velikemu francoskemu enciklopedistu hkrati očita, da »uporablja stare naivnorealistične fraze, ki so jih ponavljala stoletja«. Primerjajoč Diderota in Plehanova prihaja do zaključka, da se tudi marksistična estetika ni premaknila kaj delj od postavk, ki jih je branil že Aristotel. In pravi: »Namenoma sem citiral Diderota in Plehanova. Francoski racionalist in ruski marksist — obadva imata o skladnosti umetniške podobe in predmeta samo splošne in naivnorealistične pojme. Od Plehanova do danes je samo korak. Z njim se v naš čas ohranjajo objektivizem, naivni realizem in podobna pojmovanja o razmerju med resničnostjo in umetnostjo.« In končno skuša s parafraziranjem Marxove prve teze o Feuerbachu dopovedati, da je vsa dosedanja marksistična estetika v razvijanju dejavne, subjektivne, izrazne strani umetnosti odpovedala in da je zategadelj ta posel doslej opravljala idealistična estetika, ki je spet zašla v enostranosti, kakršne na primer pri nas predstavljajo estetske teorije Josipa Vidmarja.

Res je, da opredelitve lepega v umetnosti, podobne Diderotovi, srečamo zdavnaj pred njim, da jih je že v časih Ksenofana in Heraklita rodil naivni, spontano materialistični odnos do resničnosti, in da jih iznova ožive ter razvijajo renesančni misleci in umetniki.⁷ Res je tudi, da Diderotova opredelitev

⁶ Diderot, Œuvres, Pariz 1951, str. 1295: »Il n'y a de beautés durables que celles qui sont fondées sur des rapports avec les êtres de la nature... Les beautés ont, dans les arts, le même fondement que les vérités dans la philosophie. Qu'est-ce que la vérité? La conformité de nos jugements avec les êtres. Qu'est-ce que la beauté d'imitation? La conformité de l'image avec la chose.«

⁷ Zelo sodobno je v tem pogledu, recimo, mnenje Leonarda da Vincija: »Kolikor se podoba bolj sklada z upodobljenim predmetom, toliko večje pri-

sama po sebi, takšna, kakršna je, dopušča ozko, mehanistično tolmačenje razmerja med resničnostjo in umetnostjo, prav tako kakor v pogledu razmerja med družbeno bitjo in družbeno zavestjo takšno tolmačenje dopuščajo tudi tele Marxove besede, napisane dobrih deset let po tezah o Feuerbachu: »Ne določa zavest ljudi njihove biti, temveč narobe, njihova družbena bit določa njihovo zavest.«⁸ Gre pa ravno za to, da so take opredelitve zgolj osnovna načela materialistične filozofije in umetnostne teorije, neogibna izhodišča za sleherno znanstveno razpravljanje o pojavih na teh dveh področjih družbenega življenja in dejavnosti. Tudi jaz sem Diderotovo opredelitev postavil na uvodno mesto svoje razprave o realizmu v literaturi le kot osnovno načelo materialistične estetike. Če ne bi bilo tako, najbrž ne bi bil čutil potrebe, da jo še posebej na kratko razložim.

Vsi misleci, ki jemljejo naravo, bit, kot prvotno, primarno, in duh kot drugoten, sekundaren, tvorijo izdavnata tabor materialistov v filozofiji. In vsi, ki tako ali drugače priznavajo, da se v umetnosti odraža resničnost ter da je umetnina toliko lepša, kolikor večja je skladnost med njo in naravo, življenjem, tvorijo tabor materialistov v estetiki. Tako so se znašli dokaj blizu drug drugemu objektivni idealist Aristotel, čigar estetski nazori so v marsičem povsem materialistični, mehanistični materialist Diderot, spinozist Lessing ter dialektični materialisti Marx, Engels, Lenin, Mehring in kajpak tudi Plehanov, ki mu navzlic nekaterim nedoslednostim in mehanističnim odklonom vendarle po vsej pravici gre vzdevek dialektičnega materialista in enega najpomembnejših tolmačev materialističnega pojmovanja zgodovine, zgodovinskega materializma. Namesto da se Kos vprašuje, kako sta se mogla znajti skupaj racionalist Diderot (pri čemer označevanje Diderota kot racionalista ni niti povsem pravilno) in marksist Plehanov, bi bilo bolje, če bi ju bil dal pod isti imenovalec in ugotovil, da gre tu za materialista Diderota in za materialista Plehanova.

Malokdo od tistih, ki so naivnorealistične »frazе« o lepoti kot skladnosti podobe s predmetom dostikrat ponavljali prav v tisti obliki, kakor jo najdemo pri Diderotu, je to skladnost pojmoval mehanistično, kot golo posnemanje, kot zrcalno sliko v doslovnem smislu. In vendar poleg renesančnih slikarjev spadajo mednje taki nesmrtni praktiki umetniškega ustvarjanja, kakor so, recimo, Shakespeare, Stendhal in Gogolj. Narobe, ti trije in še mnogi drugi so s svojim delom, v praksi, izpričali, da so materialistično teorijo odražanja resničnosti v umetnosti pojmovali globoko dialektično, z vsem upoštevanjem stvariteljskega dejanja subjekta. Teorijo odražanja so pojmovali v tistem smislu, kakor je proces umetniškega ustvarjanja predočil Goethe v svojem čudovitem literarno-teoretičnem delu »Der Sammler und die Seinigen«.

Goethe v tem spisu predočuje nastajanje lepote v umetnosti kot dialektični krogotok: od posamičnega, individualnega v življenju h karakterističnemu, znanstvenemu, k pojmu vrste, in od tod k praksi, k ustvarjanju lepote, ki »znanstvenemu šele dá življenje in toplino« in ki je vračanje k individualnemu, toda na višji stopnji; ali kakor pravi Goethe: človeški duh »se noče vrniti v tisto omejenost«, ki je v življenjsko posamičnem, »noče zavreči pomembnega in duha dvigajočega«, ki je v karakterističnem. In za-

znanje zasluži. To trdim zaradi zmedenosti tistih slikarjev, ki bi radi popravljali predmete iz prirode.« (Traktat o slikarstvu, § 405, Zagreb 1953, str. 131.)

⁸ Marx-Engels, Izbrana dela, Ljubljana 1950, I. zvezek, str. 455.

ključi: »Lepa umetnina mora skozi ves krogotok in postane spet neke vrste individuum, ki smo mu naklonjeni in ki ga lahko sprejmemo.«⁹

Po Diderotovem mnenju je lepota v umetnosti tisto, kar je resnica v filozofiji. To misel takisto srečamo že v estetskih nazorih antike in je nedvomno točna. In reči moram: Kakor so gnoseološki nazori dialektika Hegla služili Leninu kot pobuda za njegovo znamenito opombo o poti k spoznanju resnice,¹⁰ tako umetnostno-teoretični nazori dialektika Goetheja lahko v marsičem služijo kot pobuda za razvijanje dialektično materialističnih estetskih nazorov.

Torej: ne golo posnemanje življenja, marveč njegovo dialektično osvajanje, umetniško obvladovanje karakterističnega, bistvenega v posameznih pojavih življenja, se pravi, predstavljanje bistvenega v čutno-nazornih, življenjsko pristnih likih — v tem smislu bi bilo moči bližje opredeliti osnovno načelo dialektično materialistične estetike.

Če bi Kos nekoliko pazljiveje prebral celotno Diderotovo delo »Entretiens sur le Fils Naturel« in še druge njegove spise, ki so posvečeni estetskim vprašanjem, bi tudi v njih našel sijajne prebliske dialektične misli, mnoge pomembne anticipacije zgodovinskega materializma. Naj omenim samo problem družbeno-konkretnega upodabljanja življenja in ljudi v njihovi razredno-stanovski opredeljenosti, ki ga načenja v pravkar omenjenem delu. Ali recimo njegova naziranja o absolutnem in relativnem v estetskih sodbah, o izvorih razlik in zmot v teh sodbah, naziranja, ki jih razvija v sicer nekoliko manj pomembnem »Traité du Beau«. Morda bi bil tedaj Kos nekoliko pravičnejši temu zlahatnemu človeku in mislecu. In če bi bil nekoliko tankovestnejši tudi do Plehanova, bi pri njem takisto našel opredelilve, ki pričajo, da je tudi Plehanov tisto, kar recimo Taras Kermauner imenuje »idejno plast« v umetnini, imel za izhodišče ne le kritičnega ocenjevanja umetnine, marveč tudi njenega čutno-nazornega oblikovanja.

Vzemimo Plehanova razpravo »Umetnost in družbeno življenje«. Ta sicer dokaj pomembna razprava ima nedvomno svoje pomanjkljivosti, med katere spada, recimo, nedialektično pojmovanje odnosa med absolutno in relativno lepoto. To pojmovanje je pri Plehanovu neločljivo zvezano z nekoliko relativističnim pojmovanjem resnice, katerega tudi v svoji spoznavni teoriji nikoli ni mogel povsem premagati ter se povzpeti do misli o dialektični enotnosti relativne in absolutne resnice, ki preveva vse Leninovo delo »Materializem in empiriokriticizem«. Toda, to v tej zvezi ni važno, zakaj trenutno gre za tole njegovo opredelitev: »Čim bolj ustreza izvršitev zamisli, ali če uporabim bolj splošne izraze — čim bolj oblika umetniškega dela ustreza njegovi ideji, tem bolj se je to delo posrečilo.«¹¹ Ta opredelitev, ki je formulirana nekoliko drugače kakor Diderotove »frazе«, je postavljena v taki zvezi, da je Kos ne more uvrstiti med »preproste teze, ki vidijo v literaturi čutno ponazoritev in preobleko idej«, se pravi, med teze, ki zagovarjajo vsiljivo subjektivno tendenco v umetniškem delu.

⁹ Goethes Sämtliche Werke, izdaja Karla Gödeckeja, Stuttgart 1895, zv. XXX, str. 60—61.

¹⁰ Filozofskie tetradi, Moskva 1947, str. 146—147: »Od živega motrenja k abstraktnemu mišljenju in od njega k praksi — taka je dialektična pot spoznanja resnice, spoznanja objektivne realnosti.«

¹¹ Plehanov, Umetnost in literatura, Ljubljana 1951, prva knjiga, str. 282.

Pravkar navedeno mesto iz Plehanova Kos nedvomno pozna, saj je v svojem razpravljanju ob Vidmarjevih »Literarnih kritikah« navedel stavek, ki ga najdemo na isti strani Plehanovlje razprave in pri katerem se hočem nekoliko pomuditi.

Prav ta Kosov citat iz Plehanova je po svoje zanimiv, ker nas uvaja v bistvo Kosovega pojmovanja poti, po kateri naj bi v bodoče marksistična estetika hodila, pojmovanja, ki bi mu lahko dali danes dokaj aktualni vzdevek revizionizma v estetiki.

Kos je razbil organsko celoto Plehanovlje misli, ki je izražena v treh stavkih, vzel samo prva dva stavka, ki sama zase zares zvenita nekoliko naivno, ter skušal pisca osmešiti. Misel Plehanova je takale: »Postavim, da hoče umetnik naslikati žensko v modrem. Ako bo to, kar je upodobil na svoji sliki, res podobno takšni ženski, tedaj bomo rekli, da se mu je posrečilo naslikati dobro sliko. Ako pa bomo videli na njegovem platnu namesto ženske, odete v modro obleko, nekaj stereometričnih likov, ki so tu bolj, tam manj temno, tu bolj, tam manj grobo modro obarvani, potem bomo rekli, da je naslikal vse, kar hočete, samo ne dobre slike.«¹²

Prepričan sem, da prav tolmačim Plehanova, če pravim, da hoče reči isto, kar smo brali že v zgoraj navedeni Diderotovi opredelitvi lepega v umetnosti: ni trajnih lepot mimo tistih, ki temelje na razmerju do biti narave. Plehanov hoče reči, da umetnosti ni, če umetnik svoje zamisli ne zna izraziti v živi podobi, v življenjsko pristnih čutno-nazornih likih, ki imajo svojo notranjo logiko in verjetnost, kakršno že Aristotel terja od slehernega ustvarjalca umetnin. Umetnosti ni, če se v umetnikovem proizvodu ne razodeva tvorčeva notranja urejenost in zbranost, kakor pravi nekje Josip Vidmar, čigar teoretični nazori o umetnosti se sicer v marsičem zelo ločijo od mojih, pri katerem pa zmerom najdem pomembne misli, ki jim moram brez pridržka pritegniti.

S pravkar navedenimi stavki je Plehanov hotel potegniti ločnico med resnično umetnostjo in raznimi bolj ali manj kratkotrajnimi modnimi norostmi buržoazne dekadence, ki so se na prelomu dveh stoletij pričele uveljavljati hkrati z vse očitnejšimi znaki krize celotnega kapitalističnega sistema.

III

Zakaj je bilo Kosu treba izmaličiti Plehanova misel in izpustiti stavek, v katerem veliki ruski marksist poudarja, kaj po njegovem mnenju in po mnenju vseh pomembnejših marksističnih teoretikov umetnosti ni in ne more biti zares dobra umetnost? To nam bo jasno, če pogledamo, kako Kos takoj nato utemeljuje svoje mnenje, da danes ni več uporabno osnovno načelo materialistične estetike, ki sta ga med drugimi sredi preteklega stoletja zastopala tudi ruska napredna misleca in književna kritika Belinski in Dobroljubov. Kos pravi: »Danes seveda ni mogoče pisati kritiko tako, kot sta jo pisala Belinski in Dobroljubov. Literatura je postala nenavadno raznolična, protislovna in komplicirana. Minili so dobri stari časi in namesto z Ostrovskim in Puškinom imamo opravka s Proustom, Gidom in Faulknerjem. Kakšna je tu resničnost umetniških podob, razmerje podobe do predmeta, spoznavna vrednost in kriterij? Z metodo, po kateri je Dobroljubov raziskoval, ali je

¹² Prav tam.

„smisel pojavov v resnici takšen, kot se prikazuje v umetniških delih“, ne bi prišli daleč.«

Tu smo pri jedru vprašanja. Ker se je sodobna literatura odmaknila od resničnosti, zato je materialistična estetika postala neuporabna. Taka je Kosova logika.

Predvsem bi pripomnil, da so Proust, Gide in Faulkner ravno toliko vsa moderna svetovna literatura, kolikor sta vsa slovenska moderna literatura, recimo, Vladimir Bartol in Edvard Kocbek. Menim, da v moderno svetovno književnost sodijo tudi imena Gorkega, Romaina Rollanda, Galsworthyja, Alekseja Tolstoja, Sinclaira Lewisa itd., kakor sodijo v moderno slovensko prozo predvsem imena Prežihovega Voranca, Miška Kranjca in Cirila Kosmača. To je menda jasno. Prav tako sem globoko prepričan, da moderna svetovna književnost zadnjih dveh, treh desetletij ni dosegla svojega vrhunca v delih piscev, ki jih navaja Kos, marveč v takih delih, kakršno je na primer Šolohova roman »Tihi Don«.

Drugič bi Kosa spomnil na tisto, kar je sam popolnoma pravilno pisal o povezanosti realistične estetike s filozofskim materializmom in sploh s tako filozofijo, ki potrjuje potrebo in možnost spoznanja objektivne resničnosti. Hkrati bi Kosa spomnil na tisto, kar je sam pisal o povezanosti antirealistične estetike s filozofskim idealizmom, točneje, s subjektivnim idealizmom. O vsem tem je bilo že zgoraj govora.

Tretjič bi rad poudaril zgodovinsko dejstvo, da so se vsi pomembnejši umetnostni tokovi pojavljali vzporedno in v zvezi z določenimi tokovi v filozofiji. To kajpak ne preseneča. Družbena problematika vsake dobe ustvarja ustrezne miselne reakcije in duhovno usmerjenost pri različnih ljudeh iz različnih družbenih grupacij, usmerjenost, ki prihaja do izraza tako v filozofiji kakor v umetnosti, v vsaki na poseben, njej ustrezen način.

Vrhunec grške dramatike časovno in vsekakor ne slučajno sovpada z vrhuncem grške materialistične filozofije, in o Evripidu je znano, da je bil učenec Anaxagore. Vzpon naturfilozofije in panteizma v 16. stoletju gre z roko v roki s poletom renesančne umetnosti. Sorodnosti, ki jo razodeva obča duhovna usmerjenost Francisa Bacona in Shakespeara, menda ni treba posebej dokazovati. Prav tako ni treba posebej dokazovati duhovne povezanosti francoskega klasicizma s posameznimi materialističnimi in racionalističnimi pravci v tedanji francoski filozofiji. Znan je vpliv nemške klasične idealistične filozofije, zlasti Fichteja, na romantiko v umetnosti. Francoski materializem 18. stoletja je bil idejni predhodnik francoskega realizma 19. stoletja. Na vprašanje, kje je treba proučevati književnost, Stendhal odgovarja: »Pri Helveciju, Hobbesu in nekoliko pri Burkeju, in si dobro ogledati pisanje Shakespeara, Cervantesa, Molièra.«¹³ Plejada ruskih heglovcev in materialistov je zvezana z realizmom Gogolja, Tolstoja in drugih, o čemer je pri nas Ivan Prijatelj napisal celo knjigo. In da ne naštevam dalje: predvojna kulturno-politična prizadevanja slovenskih marksistov, na katera Kos gleda z zares neskromnim omalovaževanjem, so najtesneje povezana z najboljšimi predstavniki tedanje slovenske realistične proze in poezije.

Še posebej pa je treba reči, da so bili pojavi upadanja književnosti ter umetnosti nasploh, v zgodovini zmerom povezani s filozofskim idealizmom,

¹³ Stendhal par lui-même, Pariz 1951, str. 150.

predvsem s subjektivnim idealizmom. To na primer velja za reakcionarne pojave v romantiki 19. stoletja. Še toliko bolj pa to velja za sodobno dekadenco v umetnosti, ki gre vzporedno s »preporodom« idealizma v buržoazni filozofiji, z vdorom skrajnega individualizma in subjektivizma v zavest buržoazne in precejšnjega dela drobnoburžoazne inteligence. Machovo pojmovanje sveta kot golega »kompleksa občutkov«, Bergsonovo protipostavljanje družbenega »jaza« kot zgolj površinskega »globljemu«, »izvirnemu« »jazu«, Freudov libido, Husserlove »transcendentalne redukcije«, eksistencialistična filozofija absurdnega človeka, vsem tem izcedkom buržoazne miselne dekadence ustreza skrajni subjektivizem v tako imenovani moderni umetnosti in književnosti. Znano je razmerje med Bergsonovim intuitivizmom in Proustovim ustvarjanjem, med Jamesovim pragmatističnim iracionalizmom in dokajšnjim delom sodobne ameriške književnosti.

Osnovni motiv sodobnega subjektivnega idealizma v filozofiji in umetnosti je »acte gratuit«, popolna svobodnost in nevezanost človeškega dejanja in mišljenja, zavračanje družbene pogojenosti in smotrnosti človekove volje in stremljenj, zanikavanje vzročnosti in zakonitosti v naravi in v družbi, čista slučajnost vsega dogajanja. Zato sodobna subjektivistična estetika zavrača skoraj vse kategorije klasične estetike in kajpak odločno odklanja estetiko, ki temelji na dialektičnem materializmu Marxa in Engelsa. Zlasti pa zavrača tiste kategorije klasične predmarksistične in marksistične estetike, ki so najbolj neločljivo povezane s priznanjem družbene pogojenosti človeške zavesti in dejanja. To sta predvsem kategoriji karakterističnega in tipičnega v umetnosti, v kateri se tudi pri nas kakor obsedeni zaletavajo pristaši tako imenovane moderne umetnosti. Toda o tem kasneje.

Nekateri menijo, da je do »nove« usmerjenosti v filozofiji in zlasti v umetnosti prišlo pod vplivom novih znanstvenih pogledov na duševnost.¹⁴ Ni mi znano, da bi kateri koli novejši znanstveni pogled na duševnost ovrgel materialistično postavko o družbeni pogojenosti vsebine človekove zavesti. Zato menim, da je »nova« usmerjenost v umetnosti zvezana zgolj s subjektivno-idealističnim tolmačenjem in predvsem s filozofskim posploševanjem novejših izsledkov v psihologiji, zlasti pa v psihiatriji in psihopatologiji. Znano je, da je Freud sam na temelju nekaterih dejanskih izsledkov v psihopatologiji, posplošujoč svoja dognanja, ustvaril neko nazorsko zmes vulgarnega materializma in misticizma ter se povzpел do trditev, ob katerih človek lahko samo pomilovalno skomigne z rameni. In vendar so Freudove teorije kmalu postale idejna pobuda za celo zvrst dekadentske književnosti in literarne pornografije, ki je zaradi svoje »novosti« našla pred kakimi dvajsetimi leti precej privrženecv tudi med našo srednješolsko in visokošolsko mladino. Marsikdo, ki se je imel za naprednega in za levičarja, je tedaj videl merilo svoje »marksistične« dozorelosti bolj v poznavanju Freuda kakor pa v poznavanju Marxa. Nekaj podobnega je bilo tudi v letih po prvi svetovni vojni, ko so mnogi gledali višek revolucionarnosti v takih enodnevnih manifestacijah ekspresionistične poezije, kakršne skušajo dandanes pri nas nekateri obuditi od mrtvih in jih celo izvažati.¹⁵ Danes se stvari ponavljajo pod novimi gesli

¹⁴ Prim. Anton Ocvirk, William Faulkner in njegov roman »Svetloba v avgustu«, Naši razgledi 1952, št. 18.

¹⁵ Prim. predavanje Vladimira Bartola »Slovenska književnost i njena dijalektika«, objavljeno v zagrebški Republiki 1954, št. 1.

in v novih okoliščinah, v katerih so se po drugi svetovni vojni znašli družbeni nosilci dekadence v filozofiji in umetnosti 20. stoletja.

Svoje razmišljanje o filozofskih ekvivalentih tako imenovane moderne umetnosti naj zaključim z Goethejem, tem neizčrpnim virom modrih misli in pogledov na vprašanja filozofije in umetnosti. Med njegovimi maksimami in refleksijami najdemo tudi tale izrek: »Človek je kot resničen postavljen v resnični svet in obdarjen s takimi organi, da resničnost pa tudi možnost lahko spozna in ostvari. Vsi zdravi ljudje so prepričani o svoji biti in o tistem, kar okrog njih biva. Toda v možganih je nekje tudi praznina, se pravi, mesto, kjer se noben predmet ne odsvita, kakor imamo tudi v očesu točko, kjer ne vidimo. Če človek na to mesto postane prav posebno pozoren, če se vanj preveč poglobi, tedaj nekako zboli na duhu, sluti tam stvari iz nekega drugega sveta, ki pa so pravzaprav nestvori in nimajo niti oblike niti meja, marveč strašijo kot prazna nočna prostornost ter tistega, ki se jim ne iztrga, zasledujejo bolj kot prividi.«¹⁶

Vrnimo se zdaj k Janku Kosu in njegovemu pojmovanju osnovnega načela materialistične estetike ter njegove uporabnosti pri ocenjevanju literature, kakršno predstavljajo Proust, Gide in Faulkner.

Predvsem bi bilo napak misliti, da se v delih Prousta, Gida, Faulknerja, Joyceja ali Sartra ne odsvita življenje, da v njih ni nobenega razmerja med podobo in predmetom. Književnosti brez slehernega razmerja med podobo in predmetom sploh ni, ali kakor pripominja Lukacs: »Povsem dosledni antirealizem je umetniško skoraj prav tako nemogoč, kakor je filozofsko nemogoč povsem dosledni solipsizem.«¹⁷ Tako na primer v Faulknerjevem romanu »Svetloba v avgustu« ne manjka umetniško dovršenih realističnih podob, toda navzlic temu je celota umetniško neprepričljiva, ker je neresnična, prežeta z mračno mistiko nedoumljivih pragonov. Skratka, Faulknerjevo delo nas v svoji celoti ne zadovolji, ker — da se izrazimo prav z besedami Dobroljubova, ki jih Kos navaja — smisel pojavov v resnici ni takšen, kakor se prikazuje v njegovem delu.

In drugič, v vsakem delu tovrstne literature se razodeva notranja neurejenost njenih tvorcev, katerih vsak s svojo konkretno umetniško osebnostjo kajpak tudi predstavlja rezultanto mnogoterih silnic posamičnega, posebnega in občega, v celoti pa vsekakor družbenega značaja.

Zato nikakor ne bo držalo, da so osnovna načela materialistične estetike pri ocenjevanju takih literarnih pojavov neuporabna. Narobe, vso to proble-

¹⁶ Goethes Sämtliche Werke, zv. IV, str. 160. Piseč, ki je sicer iz povsem razumljivih razlogov imel in še ima med dekadenti največ oboževalcev, namreč Friedrich Nietzsche, daje na vprašanje, kaj je značilno za vsako literarno dekadenco, tale odgovor: »Značilno zanjo je to, da življenja v celoti ni več. Beseda postane suverena in skoči iz stavka, stavek izskoči in zatemni smisel strani, stran zaživi na škodo celote — celota ni več celota. To pa je enačba za vsak dekadentski slog: zmerom anarhija atomov, razkroj volje, »svoboda individua«... Povsod ohromelost, tegoba, otopelost ali sovraštvo in kaos; oboje zmerom toliko bolj pada v oči, do kolikor višjih oblik organizacije se dvigamo. Celota sploh ne živi več; sestavljena je, preračunana, umetna, artefakt.« (Der Fall Wagner, Nietzsches Werke, zv. VIII, str. 23—24.) Vsekakor dokaj točna opredelitev, če odmislimo Nietzschejeve ultrareakcionarne izpade proti demokraciji, s katero sila površno veže pojav dekadence v umetnosti.

¹⁷ Essays über Realismus, Berlin 1948, str. 194.

matiko je moči pravilno osvetliti samo s kritičnim delom v duhu dialektično materialistične estetike, ki takisto izhaja iz osnovnega načela, kakršno je izraženo v Diderotovi opredelitvi lepega v umetnosti.

Janko Kos je osnovno načelo sodobne in vsake materialistične estetike najprej oropal duše — dialektike, kolikor jo je v njem sploh zaznal, ter ga kratkoma proglasil za neuporabnega pri ocenjevanju sodobne dekadentske književnosti. In s čim naj to načelo nadomestimo? Morda z estetskimi načeli subjektivnega idealizma?

To Kos dejansko tudi dela, in morda celo zares v prepričanju, da marksistično estetiko dalje razvija, čeprav mu to pri vsej njegovi siceršnji načitanosti za zdaj še onemogoča nekoliko pomanjkljivo poznavanje marksizma.

Če Janko Kos, kakor smo zgoraj videli, spravlja veljavnost in uporabnost osnovnih načel materialistične estetike v odvisnost od subjektivnega idealizma v umetnostni teoriji in praksi, medtem ko dejansko lahko le materialistična estetika takim odklonom od resničnosti in življenja pride do dna, tedaj to nedvomno pomeni kapitulacijo pred subjektivnim idealizmom. Popuščanje subjektivnemu idealizmu se pri Kosu kaže predvsem v njegovem podcenjevanju racionalnih komponent v umetniškem ustvarjanju in v precejšnjevanju tako imenovanih neracionalnih komponent.

Pomen neracionalnega v umetniškem ustvarjanju Kos zlasti poudarja v polemiki z menoj.

Znano je, kakšen pomen ima »neracionalno« v sodobni subjektivno idealistični filozofiji ter v tej ustrezni umetnostni teoriji in praksi. »Neracionalno«, »podzavestno« itd. — to je današnjemu subjektivizmu v filozofiji in estetiki vir vse njegove mistike, samovoljnega istovetenja nespoznanega z načelno nespoznavnim, »skrivnostnim«, »božanskim«; to je vir vseh, v bistvu zmerom reakcionarnih razlag tistega, česar znanost doslej človeškemu razumu še ni utegnila dovolj ponazoriti, kakor tudi marsičesa, kar je znanost že odkrila, kar pa je za družbene nosilce sodobne miselne dekadence povsem nesprejemljivo. Spomnimo se, kako onemoglo se sodobna buržoazna sociologija opleta okrog mnogih vprašanj, ki jih je Marx že zdavnaj znanstveno osvetlil in je družbena praksa njegove rešitve teh vprašanj potrdila kot pravilne.

Prav zaradi smisla, ki ga beseda »neracionalno« ima v sodobni subjektivistični filozofiji, se je marksisti neradi poslužujemo. Kdor načelno priznava spoznavnost vnanjega sveta, deli prirodne in družbene pojave zgolj na spoznane in nespoznane, kakor je to povsem pravilno napravil tudi Dušan Pirjevec v zgoraj navedenem odlomku.

Ker Kos vsega tega ne upošteva in se sploh dostikrat rad poslužuje »izvirnega« in »modernega« izrazoslovja, se mu kaj lahko pripeti, da mu kdo pripiše intuitivizem. Po drugi plati pa Kos časih nekoliko preveč preprosto tolmači pojem racionalnega v umetniškem ustvarjanju.

Že v svojih »Zapiskih s svinčnikom«, ki jih je leta 1952 objavil v »Besedi« in ki jim je treba priznati, da poleg drugega vsebujejo eno izmed najtehtnejših kritik Kocbekove knjige »Strah in pogum«, vidi Kos glavni vzrok za slabosti naše povojne leve proze v tem, da njeni tvorci vse preveč izhajajo iz racionalnih kategorij, v katere je po njegovem mnenju naše mišljenje razstavilo resničnost, in iz teh kategorij znova sestavljajo svojo »resničnost«.

Po mojem mnenju pa je ravno narobe res.

Tega problema sem se dotaknil že v svojem govoru na Prešernovi proslavi, v februarju 1952.

Povojne neuspehe nekaterih naših pripovednikov, ki so s svojim predvojnim delom že dokazali svojo tvorno moč in sposobnost, je treba predvsem pripisati okolnosti, da so se lotili težke snovi, ki jim je bila nova in katere bistvo so z razumom prepovršno dojeli, da bi jo lahko prelili v žive, čutno-nazorne umetniške like. V povojnem umetniškem ustvarjanju racionalno ni moglo biti v preprostem prepesnikovanju dnevnih gesel, marveč v tistem umskem prodiranju v smisel dogajanja, v tistem vsestranskem proučevanju življenja, brez kakršnega, recimo, Balzac ne bi bil nikoli ustvaril svojih Izgubljenih iluzij, Cezarja Birotteauja, Banke Nucingen itd. Ne preveč, marveč premalo racionalne spoznave je bilo v naših povojnih piscih, in preveč golega zaupanja v prirojene ter v predhodno pridobljene ustvarjalne sposobnosti, o katerih so največji klasiki umetnostne prakse in teorije vedeli, da ob premajhnem racionalnem obvladanju snovi lahko ostanejo jalove.

Kosova formula za umetniško ustvarjanje, ki jo najdemo v njegovem članku »Namesto eseja«, objavljenem v 2. številki »Besede« za leto 1953, v katerem se med drugim pritožuje tudi proti očitkom intuitivizma, pravzaprav izključuje racionalno. Kos sicer pravi, da ima umetnik v trenutku, ko ustvarja podobo nekega življenja, določene miselne in nazorske predstave o tem življenju, toda še tedaj je vse to povsem podrejenega pomena. Njegova formula se glasi: »Umetnik mora videti in doživljati resničnost v njenih čutno konkretnih oblikah in iz njih ustvarjati žive in plastične človeške like, življenjske usode in podobe.« To se pravi: od doživetja posamičnega n e p o s r e d n o k praksi, k umetniškemu ustvarjanju.

Tako nedialektično pojmovanje umetnikovega ustvarjalnega procesa, ki je uporabno kvečjemu za razlago posameznih pojavov v liriki in ki ga zavračajo pričevanja mnogih sila merodajnih tvorcev nesmrtnih umetnin, kajpak odpira vrata prav intuitivizmu in Kosu otežkoča boj na njegovi »drugi fronti«, proti esteticizmu.

V 10. številki »Besede« za leto 1953 je Janko Kos objavil članek pod naslovom »Kaj je z marksizmom v slovenski literarni kritiki?« Ta članek, v katerem svojega nasprotnika obravnava približno s prav takim pomanjkanjem tankovestnosti kakor sem to že nekajkrat ugotovil glede njegove polemike z menoj, naj bi bil obračun s Filipom Kalanom kot enim izmed predstavnikov našega tradicionalnega subjektivističnega esteticizma. Navzlic temu namenu se Kos v tem članku v precejšnji meri ukvarja z našimi »marksističnimi sholastiki«, ki jih pa iz neznanih razlogov imenoma ne navaja. Po vsem, kar je pisal in kakor je pisal o meni, lahko predpostavljam, da tudi to gre predvsem na moj rovaš.

Brezimnim »marksističnim sholastikom« Kos očita, da »individualnost ukinjajo tako, da jo enačijo in nadomeščajo z abstraktnim splošnim, v naivni veri, da je posamično nekakšen ekvivalent ali pa preprosta in mehanična posledica splošnega«. Hkrati jih dolži eklektičnega in naivnega spogledovanja z estetskim subjektivizmom in formalizmom. Moram reči, da se mi Kos v tem svojem prerekanju z »marksističnimi sholastiki« časih zdi podoben človeku, ki hoče z leščerbo svetiti v jasen sončni dan.

Toda pustimo to in se rajši pomenimo o tistem, kar nas v zvezi s predmetom našega razpravljanja v Kosovi polemiki s Kalanom predvsem zanima.

Medtem ko njegovo polemiko z menoj preveva duh pretencioznega omalovaževanja ne le naših domačih predvojnih in povojnih marksistov, marveč tudi Marxa, Engelsa in zlasti Plehanova, se Janko Kos v polemiki s Filipom Kalanom postavi nekako v obrambo marksizma. Kalanu očita, da tako imenovanim sociološkim kriterijem odreka uporabnost v literarni kritiki. O zadevni Kalanovi miselnosti, ki jo predstavi v krajšem citatu iz njegove razprave »Zapiski o slovenski književnosti«, pravi: »To je bil kratek, toda dovolj točen prerez skozi avtorjevo miselnost o vlogi sociologije v literarni kritiki. Skrčena v en sam stavek se ta miselnost glasi takole: bistvo umetnine nastane iz tistih intimno individualnih predelov umetniške osebnosti, o katerih nam sociologija ne more ničesar povedati in ki so torej od nje neodvisni — zatorej je sociološki vidik v literarni kritiki neuporaben oziroma uporaben samo za spoznanje povsem zunanjih in povrhnjih značilnosti literarnega dela.«

Predysem menim, da nima nobenega smisla govoriti o vlogi »sociologije« v literarni kritiki, ker je tako govorjenje povsem v duhu »teorije faktorjev«, znane iz buržoazne sociologije. Ali je literarna kritika, tudi tako imenovana estetska kritika, v celoti zgodovinsko materialistična, zgrajena na enovitem dialektičnem pojmovanju posamičnega, posebnega in občega v družbeni stvarnosti in v njenem umetniškem odražanju, ali pa ni zgodovinsko materialistična. Toda o tem kasneje. Za zdaj se zadovoljimo z majhno primerjavo.

V svoji polemiki z menoj Kos na nekem mestu piše: »Za idejnostjo literarnega dela stoji po našem mnenju celotni avtorjev odnos do sveta, življenja in samega sebe. Z izrazom idejnost torej ne označujemo samo mentalno in zavedno stran omenjenega odnosa, ampak še mnogo bolj njegove čutno nezavedne, čustvene in neracionalne sestavine. Spoznanje in analiza takšne idejnosti sta za kritiko velikega pomena, ker je idejnost (zlasti njen nezavedni del) glavno umetnikovo orodje, s katerim oblikuje podobe svojega sveta in ustvarja njihovo notranjo estetsko strukturo.« Pridenimo temu še take Kosove postavke, kakršnih ena je tista, da je avtorju o d n o s d o ž i v l j e n j a p r i r o j e n, o kateri govorim že v svojem članku »Nekaj opomb o naši kritiki«. Primerjajmo vse skupaj z zgoraj navedenim, dokaj točno povzetim Kalanovim pojmovanjem tako imenovane vloge sociologije v literarni kritiki. Prišli bomo do zaključka, da Kosove postavke v najboljšem primeru predstavljajo precejšnjo koncesijo estetiki subjektivnega idealizma — ali bolje rečeno s Kosovimi lastnimi besedami na račun »marksističnih sholastikov«, — eklektično in naivno spogledovanje z estetskim subjektivizmom.

Z drugimi besedami, Kos v polemiki s Kalanom »brani« marksizem pred prav takimi subjektivno idealističnimi postavkami, s kakršnimi v polemiki z menoj sam na p a d a marksizem.

(Konec prihodnjič)