

K VPRAŠANJEM O ESTETSKI PODZAVESTI

Nikakor se ne morem strinjati z nekaterimi glosatorji, ki jim je polemika Ziherl-Vidmar že nekako odveč ali pa se jim zdi, da se je »razvodenela« — celo to je nekdo že zapisal. V resnici je ta polemika, zdaj v mirno-znanstvenem, zdaj v debatno-priostrenem tonu, načela vrsto vprašanj, katerih rešitev bi vsaj delno lahko razjasnila tisti veliki problem, problem individualne in družbene zavesti. Čudno, kako malo je bilo doslej pri nas o tem govora. Nekoč smo zelo mnogo razjasnitev pričakovali od teoretikov v Sovjetski zvezi. Razočarali so nas. Vendar se je pri nas v Sloveniji nekoč o tem mnogo razpravljalo. Cankar je ostro zastavil vprašanje o nasprotovanjih med umetnikom in družbo. Med obema vojnama so precej o tem pisali. Naj omenim samo Kosovela, Brnčiča in Voduška. Temu primerno je treba pozdraviti, če se danes dva priznana teoretika — po toliko letih — spet »javno in vneto« zagrizeta v take in podobne obravnave, ki so nekako in nekje zmeraj prav intimno povezane z gledanjem na družbo, torej tudi s socializmom.

Seveda sta oba, Ziherl kakor Vidmar, načela preveliko vrsto problemov, da bi jih bilo mogoče obravnavati drugače, kakor posamič in konkretno. Vse to sta nasprotnika v debati v mnogih primerih storila in prišla do dragocenih sklepov. Pri toliko še zmeraj nerazčiščenih vrstah sklepanj in še ne dovolj utrjenih jezikovnih izrazih pa je seveda še zmeraj dovolj »prostora« za številne debate.

Recimo. V letošnji št. 10 Naše sodobnosti je Vidmar načel vprašanje »prirojene in apriorne narave«, ki je »človeku dana, preden prične nanj učinkovati družbeno okolje in usmerjati njegov razvoj«. V polemiki pravi, da se očitno razhaja z Ziherlom nekako v vrednotenju »zmožnosti in darov«, ki jih človek prinaša na svet, in ti so — po Vidmarju — že zelo določeni in *odločilno* vplivajo na ves nadaljnji razvoj umetnika, kakor koli bi ta razvoj potekal.

Res. V neštetih primerih moramo pri obravnavanju umetniške nadarjenosti ugotoviti močno, včasih »čudežno« spontanost. Vendar nas v zadnji instanci ne zanima samo vprašanje *umetniške* psihe v določeni družbi z vsemi idejnimi, miselnimi in v aktivnost usmerjenimi primesmi. Zanima nas nekoliko več: problem človeške zavesti in aktivnosti v družbi, problem, ki je širši, pa mogoče ne bolj zamotan od vprašanja o zavesti in podzavesti v umetniškem ustvarjanju.

Vidmar pritrjuje na str. 918 Marxovi tezi o »akumuliranju umetniškega daru« v »konkretnih družbenih pogojih«. (Navajam skrajšano, vendar mislim, da primerno.) Razen tega poudarja, da je zanj seveda tudi podzavest povezana z družbenim dogajanjem (mislim, da sem spet pravilno označil emisel). Dve strani prej pa navaja Vidmar čudovito nadarjenost malega Mozarta kot dokaz za zelo določno usmerjeno, apriorno pogojeno umetniško nadarjenost in jo opredeljuje z nečim«, kar Goethe imenuje 'anticipacijo'.

O tej »anticipaciji« bi bilo vredno dolgo govoriti. Lahko bi jo kdo napačno razumel kot nekaj, kar je človeku res spočetka dano, prirojeno. In res navaja Vidmar Goethejev izrek o slikarju Roosu, ki se glasi: »Čut za stanje teh živali mu je bil prirojen...« Mi smo si danes vsi o tem na jasnem, da *dobesedno* prirojenih idej ali čustev ni. Res je, da je prirojeno nekaj zelo podobnega, namreč celota nevrofizične narave, biološki »aparati« z vsjo pripravljenostjo sprejemanja, nevrofizične predelave in ustvarjanja novih »idej«,

oblik itd. Če bi primerjali čut in občutek, misel in voljo, vse, kar sestavlja umetniške vzgibe, z električnim tokom, bi lahko rekli, da ta električni tok idej v človeku sam po sebi še ni posebej usmerjen, pač pa je lahko prirojen že čudno komplicirano sestavljeni živčno-somatični aparat za dojemanje vtisov in volja za njihovo dojemanje, predelavo itd.

Mozart — prav poseben primer — je bil neverjetno, fantastično dojemljiv za vse, kar zadeva glasbo. Imel je absoluten posluš, obenem je z lahkoto dojel vsako harmonijo, vsak takt, vsako muzikalčno frazo v posameznosti kakor v celoti, v tehniki kakor v duševnem izrazu. Bil je silno, neverjetno spreten v igranju raznih instrumentov in se je prav res naučil pisanja not prej kakor pisanja črk. Samo po sebi se razume, da je zelo užival v glasbi vsake vrste in se že kot otrok tudi z glasbo »igral«, kakor se kakšen drug normalen otrok igra s kamenčki. Vsa ta genialna nadarjenost pa vendar še ne bi nujno povzročila genialne ustvarjalnosti, ki je bila Mozartu dana v čisto izrednem obsegu in globini.

Do sem res lahko govorimo o »anticipaciji«, vsaj v toliko, ker je Mozart zaživel kot »čudežni otrok« — izvajalec in — skoraj istočasno — kot genialen ustvarjalec, en primer med milijoni! Ob vsem tem pa se Vidmar po pravici »čudi«, da bi kdo (v tem primeru konkretno Zihrl) lahko razumel »apriornost« v nasprotju z družbenostjo. Žal pa ravno te misli Vidmar ni izvedel do konca. Mozart je namreč zelo izrazil primer stopnjevane rodbinske nadarjenosti, »akumuliranja« umetniškega daru v generacijah, in sicer stopnjevanja umetniškega daru, čigar izrazne, stilne, na splošno: oblikovne osnove so v glavnem ostale podobne, če ne iste. Mozartov oče Leopold je bil zelo nadarjen muzik, prav tako mati in sestra. Med leti 1600 in 1800 pa so živele precej številne družine muzikov, recimo družine Couperin, Philidor, Rameau, Scarlatti in najslavnejša med vsemi, družina Bach z nesmrtnim Johannom Sebastianom, pa tudi Philippom Emanuelom, »Angležem« Christophom, Friedemannom itd.

Zdi se torej, da je nadarjenost lastnost, ki jo je posameznik tako ali drugače prejel od prednikov in stopnjeval po svoje. Ker so ti predniki živeli v določeni družbi, se v nadarjenosti in v njeni usmeritvi opazi vpliv družbe. Nadarjenost ni samo »dana«, temveč tudi tako ali drugače »prejeta« od prednikov kot sinteza njihovih vplivov na potomce.

Drugič se očituje vpliv družbe na umetnika v že obstoječih oblikah. Mozartovo delo kaže po eni strani silno sposobnost za dojemanje glasbe svojih dni, po drugi pa silno sposobnost samostojnega dramatisiranja (včasih tudi parodiranja) te glasbe. S čudovito skromnostjo je sam govoril, koliko se ima za to zahvaliti drugim. — Vse to pa ne velja samo za Mozarta, temveč za vse genialne nadarjenosti brez izjeme. Tu velja celo pravilo: čim večji je genij, tem več že obstoječih umetniških oblik je predelal v sebi. Samo en primer za mnoge: V Michelangelu živi nešteto spominov na antiko (ki ji je vsa njegova narava hkrati tudi bistveno nasprotna), njegov neposredni predhodnik pa je Donatello, sam že »vrh med vrhovi« zgodnejših renesančnih kiparjev.

V vsem tem je nekaj, kar sicer ne nasprotuje »apriornosti« in prvotni usmerjenosti umetniške nadarjenosti, kar pa pojem »apriornosti« nekoliko komplicira. Na Raffaelovi podobi »Poezije« v Stancah Vatikana je napis: »Numine afflatur«, po naše približno: »V božanskem navdihu«. Podoba je čudovito lepa, hkrati pomembna in ljubeznivo privlačna. Napisu se pa lahko

smehljamo, ker je — ravno za odtенок — preveč mističen (saj je v vsem tem že tako in tako dovolj skrivnostil).

Dalje. Ob koncu življenja se je Mozart značilno spremenil — čeprav je kajpada v nekem pogledu vendarle ostal »isti« in se je »samo« razvijal. Njegova Jupiter-simfonija je »svetla«, nekako vzvišeno poduhovljena, njegova Es-dur simfonija pa n. pr. nemirna, dramatično mračna, prav malo podobna Mozartovim skladbam, kjer se ironija, jeza ali (redko) otožnost skriva za brušeno, lahkotno obliko. Zato pa nekatere zadnje Mozartove skladbe dajejo že slutiti in mestoma naravnost »anticipirajo« Beethovnovno in romantično glasbo.

V vsem tem je res nekaj, kar zbuja dvome v »nespremenljivost« bistvene umetniške osebnosti, ne samo v družbenem, temveč individualnem pomenu. Gre za spremembe bistvenih umetniških manifestacij. Te spremembe so individualne, pa hkrati — kar je zelo značilno — v zvezi z družbo, ki to osebnost obdaja. Vidmar zelo lepo in duhovito razlaga Tolstojevno tvornost, »polno poezije telesnosti in vsega, kar je z njo v zvezi«. Pravi, da je osnovna usmerjenost njegovega »apriornega jaza« ostala nespremenjena, »ker je pač ni mogoče spremeniti«. Isto trdi o Strindbergu in pravi: »... kjer ni nespremenljive narave, tudi ni resnične pisateljske osebnosti.«

Vendarle gre tu v bistvu samo za to, kako razumemo to »nespremenljivost«. V nešteti primerih imamo opravka samo z močno, strastno osebnostjo, z umetniškim temperamentom, medtem ko je *usmerjenost* mnogo manj jasna. Domnevam, da bi Vidmar precej težje govoril o nespremenljivosti »apriornega jaza«, če bi si bil namesto Mozarta kot zgled izbral van Gogha, ki se je za slikarstvo odločil v zrelih letih in potem nekolikokrat zelo opazno menjal stile, dokler se ni razživel in izgorel po svoje, kot ena najmočnejših slikarskih osebnosti. »Apriornost njegovega jaza« je prav gotovo obstajala, ni pa bila ravno usmerjena in določena. Prav tako se je v zrelih letih odločil za slikarstvo Gauguin. Takih in podobnih primerov pa je več. Mnogi med njimi so značilni kot družbeni simptomi za diskontinuiran razvoj, za prelomne dobe, ki jih nadarjen človek preživlja že v mladosti.

Vidmar govori o nadarjenosti kot o semenu, o družbi kot o prsti, v kateri drevo korenini. Namesto »prst« bi bilo morda bolj primerno reči »življenjski pogoji« zraka, temperature, vlage itd., na stvari pa to ne spremeni mnogo. Vidmar pravi: »... in nobena prst ni odločilna za njegov rod (biolog bi rekel: za vrsto in zvrst), se pravi za bistvene značilnosti drevesa, marveč je zanjo 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 in prirojena narava.«

Mislím, da je ta formulacija odločno preostra. Nobeno drevo na svetu ne daje zaradi okolja — črpajoč moči iz njega — zdaj take zdaj drugačne cvete, nobeno ne spreminja cvetov, ker se je spremenila okolica, temveč uspeva ali bolj intenzivno ali slabše, pač pa je to mogoče trditi o umetnosti. Posebno dokazilno je tako sklepanje takrat, ko gre za absolutno različne umetniške narave, ki kažejo v mladosti in starosti nekje sorodne poteze. Mladi Goethe piše lahkotne in gibke verze v stilu rokokoja, stari Goethe je filozof in razsvetljenec, nasprotnik romantike (ki se pa ne ogiba grotesknh prividov), moralni filozof in kritik in seveda še marsikaj drugega. Od Goe-

theja popolnoma različen je njegov sodobnik Goya, španski slikar, rojen leta 1746 (Goethe leta 1749). Vse v njiju in pri njiju je različno: temperament, pogledi, okolje. Zanimivo pa je, da je tudi Goya v mladosti slikar rokokojskih prizorov, v zreli dobi in v starosti pa — kakor znano — obenem realist in divji fantast, močan in duhovit kritik. Lahko celo rečemo, da je moralist, ne da bi moralno ogorčenje, vidno v pripisih, kakor koli slabilo njegovo mogočno ustvarjalno silo. Za nas je le zanimivo, da najdemo v tako iz temelja različnih sodobnikih, kakor sta Goethe in Goya, vendarle podobne razsvetljske poteze. To ni in ne more biti naključje, temveč je deloval tu vpliv časa. Na skrajno različnih »drevesih« so vendar v določenem času vzbrsteli cvetovi, ki so si bili po pomenu podobni.

Ob vsem tem je seveda jasno, da je šlo pri obeh za mogočni, čeprav popolnoma različni »apriorni« nadarjenosti. Ni mogoče prezreti, da se je ta nadarjenost pri obeh kljub vsem različnostim nekje in nekako vendar usmerjala podobno. Ob vsem tem človek lahko nekoliko skeptično presoja Vidmarjevo ugotovitev, da je z umetnikom tako, da mu »njegovo umetnost z vso njeno posebnostjo ... daje izključno njegova enkratna, apriorna ali prirojena narava« (podčrtal B. R.).

Nešteto je primerov za kasnejše preusmerjanje ali pa za splošno skupno usmerjanje ob mislih, ki so »v zraku«, po domače povedano: ki so družbeno zanimive.

N. pr. Leonardo in Michelangelo sta si bila skrajno nasprotna po nadarjenosti, po temperamentu, po splošnem usmerjanju lastnih darov. Ali ni vsaj čudno, da sta se oba tako zelo zanimala za anatomijo. Ne čudimo se, da je bil Leonardo velik anatom, a tudi Michelangelo je seciral do pozne starosti, seciral s strastjo in to znanstveno prakso, ki mu je bila potrebna za razživljanje talenta, opustil šele v kasni starosti. Res, tu ne gre za nekaj drugega kakor za usmerjenost, vendar je jasno, da taka znanstvena zainteresiranost ni slučajna in je vsekakor tudi ena med posebnostmi, ki »daje barvo« umetnostni dejavnosti ne glede na to, ali gre za izdelke, ki so se komaj dvignili nad povprečje rutine svojega časa ali pa za genialne umetnine. Na vso umetnost renesanse je opazno vplivalo teoretično raziskovanje o perspektivi, o geometričnih likih itd. K vsej aprioristično nastali nadarjenosti v človeku je opazno stopilo nekaj, kar je darove usmerjalo, razvijalo in izpopolnjevalo umetniško dejavnost »a posteriori«. »Prirojena narava« mora seveda biti močna, po svoje že celo nemalo »popolna«, *raste* pa vendarle pod najrazličnejšimi vplivi in je zato prav lahko napačno razumeti, če kdo govori o »izključnih« lastnostih prirojene narave ali celo o »neizpremenljivosti«, čeprav se — seveda — velik talent ali celo genij spreminja lahko samo v čisto določenih smereh, ki so res »izključno« pogojene v njegovi »apriorni, prirojeni naravi«. Če tega ne bi bilo, nikakor ne bi mogli razložiti intimnih podobnosti, ki jih najdemo med mnogimi sodobniki.

Recimo. Bach in Händel sta silno različna. Prvi je mogočen »arhitekt glasbe«, ki se mnogim zdi »absolutna« v dognanosti oblik. Njegova umetnost je pretežno kontemplativna. Händlu kontemplacija ni tuja, vendar je močan risar značajev, njegova umetnost je pretežno dramatična. Kdo bi vendarle mogel tajiti velike in intimne podobnosti med obema? Ali primer Haydna in Mozarta. Zelo različna sta si in vendarle v *nekaterih potezah* podobna. Primer je tem bolj zanimiv, ker se je Haydn v kasnejših letih dal vplivati od mlaj-

šega Mozarta, pa čeprav je ostal »on sam« in velikan glasbe. In kako bi hoteli razložiti velikanski vpliv lorda Byrona na zelo številne sodobnike? Brez dvoma si moramo reči, da je Byron izrazil nekaj, kar je »bilo v zraku«. Njegovo »svetobolje« je bilo po svoje »revolucionarno«, izrazilo je nezadovoljstvo z obstoječimi razmerami. Ravno med leti 1800 in 1850 lahko ugotovimo čudno velike podobnosti v pogledih velikih poetov, pa tudi podobnosti v čustvovanju, v izpovedovanju. V nekaterih pogledih so si čudno podobni Byron, Shelley, Puškin, Prešeren ali pa Heine, Lermontov in Petöfi. Nekateri med njimi se ne samo da niso poznali, deloma niso imeli pojma o eksistenci drugega. Očitno so se neke *bistvene* poteze njihove umetnosti razživele »a posteriori«, pod vplivom okolice. Nato. Vsa novejša umetnostna zgodovina je odkrila nešteto primerov intimnih povezav med tako zelo individualističnimi francoskimi ali v Franciji bivajočimi slikarji. Tako je prav lahko navajati nešteto intimnih vezi med realisti na eni in impresionisti na drugi strani. Izredno intimna povezanost med nekaterimi impresionisti je zelo očitna. Sporočeno je, kako velika prijatelja sta bila Monet in Renoir. Znano je, kako zelo je Edouard Manet vplival na Berthe Morisot, svojo učenko. Očitno pa je, da je tudi ona vplivala nanj in ga tesneje povezovala na krog impresionistov. Pod novimi »vidiki« se je Manet lotil novih nalog in naslikal nekaj svojih najlepših pokrajinskih slik. Tu o »anticipaciji« ni bilo govora, pač pa o poglobljanju v naravo v soglasju z lastnim temperamentom, ki pa je dobil spodbude od zunaj. Tu — kakor pogostokrat — mora človek dvomiti o »preformaciji« talenta, o »izključnosti« prirojenih lastnosti in že celo o določenosti v vseh posebnostih. In Cézanne? Vsaj pri njem bi človek pričakoval, da bo trmasto sledil svojim, pa res samo svojim nagibom. Dokazano pa je njegovo dolgoletno intimno prijateljstvo s — Pissarrom, ki je v določenem času prav gotovo pripomogel k Cézannovi umetnostni rasti. O Van Goghu pa ni, da bi človek izgubljal besede. Je eden največjih slikarjev sploh, pa tudi eden od tistih, na katerega so najbolj vplivali, pa čeprav je vse vplive prej ali slej predelal v vročični sili svojega genija ali pa se odločno usmeril od njih.

Pri vsem tem seveda ni govora o tem, da Vidmar ne bi vsega tega vedel. Očitno pa je, da je formuliral preostro zato, ker je hotel poudarjati prvotnost instinkta, sanjske intenzivnosti prividov, »globinskega«, podzavestnega snovanja v primerih, ko imata — njegove besede — »misel in zavest« samo »vlogo pasivno sprejemajočega inštrumenta«. Tu ni mogoče pripomniti nič drugega kakor to, da sta lahko tudi misel in zavest zelo intimno povezani s podzavestjo, da lahko n. pr. misel »zagori« v tistem trenutku, ko se prebudi. Še več. Shaw trdi, da globoko čustvovanje povzroča globoke misli. Očitno je v tem zelo mnogo resnice. Dejstvo je, da opažamo prav to pri vseh velikih muzikih. Beethoven je bil bujno domiseln, globok, skrajno čustven in občutljiv, hkrati pa silen in temperamenten. Zelo lahko je dokazati, da je v svojih kompozicijah opravil tudi zelo mnogo miselnega dela. Takih primerov je mnogo in dokazujejo, da je — skorajda — abstraktna misel lahko zelo intimno povezana s podzavestjo in da v takih primerih misel in zavest le nista pasivno sprejemajoča inštrumenta, temveč dejavna člena inspiracije, ki jemljeta, pa tudi dajeta — seveda močni, globoki, v izviru bogati podzavesti! V evropski umetnostni zgodovini so bila obdobja, ko je ljudi — kakor rečeno — razburjala perspektiva ali pa so se (kakor v baroku) navduševali nad geometrijo in prepletom elips in hiperbol. Številnim arhitektom te dobe nihče ne more

odreči ustvarjalnosti, domiselnosti in celo genialnosti. Na starem Kitajskem imamo na primer dolgo dobo, ko je taoizem sekte Zen prehajal v slikarstvo in od njega sprejemal, ne da bi bila ta povezava kakor koli škodila umetnosti in njeni kvaliteti.

Ob vsem tem je jasno, da se je Vidmar predvsem zavaroval proti zunanjemu in še celo proti diktiranemu, na videz »idejnemu«, v resnici pa površnemu in plehkemu vplivanju ali celo dirigiranju umetnosti. Govori o »podcenjevanju prirojene narave«. Brez dvoma tako podcenjevanje v praksi nikoli ni rodilo žlahtnega sadu. Zgodilo se je, da je klasicizem s suhimi doktrinami o lepoti na neke umetniške temperamente vplival podobno kakor pomladanska slana na cvetice. Vsa francoska revolucija ni dala nobene velike umetnine. Nekaj njenega duha je — lahko rečemo — sanjalo že v katedralah, stoletja živelo v pesmih in glasbi brez besed, ali pa se polagoma zbuvalo v preveliki čustvenosti mladega Wertherja. Duh francoske revolucije pa zaživi likovno šele po njej. Izraza mu najdejo Delacroix, Rude, Carpeaux ali Daumier, pa čeprav je — zelo jasno ravno pri zadnjem — opaziti, da so se »časi« spremenili, da je drugačno socialno »ozračje« že vplivalo po svoje. Gotovo je, da suh premislek nikoli ni ustvaril umetnine. V umetnosti zaživi vsaka politična ali socialna ideja s pomočjo že oblikovanih misli in čustev, ki jih je našla v družbi in preobrazila po svoje. Gotovo je tudi, da sta si *lahko* misel in okus nasprotna. Diderot, genialen filozof, nikakor ni bil enako bistroviden ali globok estet. Hvalil je hinavško jokavega Greuza in preziral Fragonarda.

Vse to drži. Zdi se pa, da ima Vidmar nekakšen predsodek proti misli nasploh. Mogoče je ključ do tega njegovega gledanja v njegovem presojanju znanosti. Pravi: »Podzavestna narava je usodna za vsakogar, ni pa enako odločilna za vsak človeški posel. Povsem jasno je, da igra manjšo vlogo v znanosti, ki neposredno ni delo njenih moči. Odločilna in bistvena pa je v umetnosti...«

Po mojem je v osnovah in konceptu — ne v efektu — razloček med umetnostjo in znanostjo neznaten, če sploh obstoji. Sicer živi na svetu veliko število znanstvenikov, ki se preživljajo in jim je dobro na zemlji, ko vendar vse življenje samo marljivo in pozitivistično zbirajo podatke, jih urejajo in včasih po malem poglobljajo. Res da je znanost »obrnjena v svet«, »usmerjena v gledanje«. Zato *lahko* tudi tako pozitivistično nabiranje dejstev brez kdo ve kako močnega ali strastnega in prizadetega raziskovanja rodi dober sad. V nekaterih primerih *lahko* daje dragocen material resnično genialnim znanstvenikom. Pri genialnih mislecih pa je drugače. Tudi pri njih je »odločilna in bistvena« podzavest. Lahko bi celo trdili, da so vsi genialni znanstveniki hkrati bili tudi večji ali manjši umetniki, ljudje močnih strasti do predmeta, po svoje zelo čustveni in celo izvrstni oblikovalci. Človek ne more vzeti v roke dela »De revolutionibus orbium celestium«, ne da bi občutil velikansko in zelo temperamentno navdušenje njegovega avtorja. Sredi matematičnih razglabljanj ima človek skrajno živ občutek »iskrenja« in bliskanja daljnih svetovnih teles v neizmernem prostoru in se lahko čudi sugestivni moči, s katero veliki astronom mimogrede in *med vrsticami* govori o velikih skrivnostih, ki jih je treba še razrešiti, in pri tem daje slutiti, kako zelo so te velike skrivnosti zanj očarljive... Dodajam samo, da je Galileo Galilei bil tako dober pisec, da ga navaja vsak izbor starejših italijanskih avtorjev. Na kratko. Pisanje izrednih znanstvenikov je polno čara, mnogi med njimi so svojevrstni oblikovalci le-

pot, pa čeprav te lepote niso vsakomur enako dostopne. V čustvih globoki znajo tudi kot stilisti mnogo globlje vznemirjati kakor na stotine povprečnih in samo rutiniranih umetnikov. Kljub vsej sistematičnosti dela so vendar tudi zanje odločilni genialni domisleki in večkrat — sanje, v katerih v podobi nenadoma zaživi tisto, o čemer so dolgo razmišljali. Ne vemo, ali je resnična tista pripovedka o Newtonu, ki se mu je ob padajočem jabolku baje bliskovito porodila zamisel zakona o težnosti, natančno pa vemo, da je moderni kemik Kékulé prvič v sanjah zagledal prostorninski model molekule, stvar, ki je medtem prešla v splošno last znanosti.

Očitno zlepa ni bilo velike umetnosti brez mogočnih intelektualnih darov. Prav tako nikoli ni bilo velike znanosti brez velikih sposobnosti gledanja, čustvenega apercipiranja, mogočno razvite podzavesti. Res je, da je velika znanost zmeraj racionalna, da veruje v vzroke in učinke, velika umetnost pa ne zmeraj. Umetnost Maya-Indijancev ali pa — mnogo — romanske umetnosti moramo prištevati k na pol mitičnim aracionalnim umetnostim, ki vendarle na človeka učinkujejo skrajno sugestivno. Treba je pa še počakati in videti, ali bo v moderni umetnosti res prevladovala protirazumska in mitična smer, vsekakor v tej lastnosti podobna ekspresionizmu. Osebnó mislim, da ne bo zmagala — vendar je to poglavje zase.

Branko Rudolf

GLOSE IN KOMENTARJI

PISMO UREDNIŠTVU

Dragi tovariš urednik,

Nimam navade spuščati se v javno polemiko znanstvenega ali kulturnega življenja — nasprotnika navadno ne prepričaš o svojem stališču, somišljeniku pa tvoje izjave niso neposredno potrebne. Boljše je konstruktivno delo na problemih. Toda kot človek, ki se deloma še pečam z literarno kritiko in ki sem sam nekoč izdal zbirko pesmi, pripadajoč usodni generaciji, ki je prebila zaprta vrata in sodelovala pri osvoboditvi slovenskega naroda v narodnoosvobodilni vojni, naj si dovolim izjemo in dovôli mi jo tudi Ti. Izraziti hočem nekaj svojih pomislekov ob kritiki Vitala Klabusa, ki jo je objavila »Revija 57« na pesniško zbirko Ceneta Vipotnika, in — to moram povedati že kar na začetku — to kritiko in njeno objavo mislim tudi odkloniti.

Psihologija uči, da se pretirana stališča — domišljavost, zaverovanost vase, samodopadajenje, vzvišenost nad okolico — navadno izražajo v negativnih sodbah. In da so v liku mladostnika take težnje še posebno izrazite, v kolikor prihaja do situacij, v katerih so zanje tla ugodna. Seveda pa tak pojav ni omejen le na mladostno psiho; opazovati ga je mogoče v vseh življenjskih dobah v osebnem in tudi javnem življenju. Klabusova kritika je tipičen primer take »negativne sodbe«. Zanimiva je po svoji psihološki pogojenosti, v ostalem pa zelo skromna in, kar se tiče razumevanja poezije in celo samega poskusa, vživetj se vanjo, zares nepomembna in neogljenjena. Tako