

»Sanja in vednost o človeku«

(Poglavitna izhodišča Vidmarjeve umetnostno-kritične prakse)



Jože
Pogačnik

Naslov naslednjega prispevka je povzet po Vidmarjevem eseju *Brez tretje razsežnosti*; povzet zato, ker odlično ustreza globalni projekciji avtorjevega umetnostnega nazora in tisti kritični praksi, ki iz nje izvira. V malce prilagodeni sintagmi so namreč središčne tri plasti, ki sestavljajo enkratni miselni vzgon in notranjo kontinuiteto izjemno strnjene, izjemno plodne in izjemno spodbudne kulturne dejavnosti. Izvir umetnosti in njenega vrednotenja je v človeku, o čigar kulturni genezi že imamo precejšnjo vednost, iz nje pa je mogoče načrtovati tudi prihodnost. Takšno zvezo imenuje J. Vidmar fantastični humanizem in ta označba bi mogla biti, vsaj tako se zdi, kar prikladna za pojav, o katerem gre beseda. Z njo je namreč izpovedano osnovno izhodišče življenjskega nazora, v katerem ima najbolj odgovorno in najbolj vsestransko vlogo umetnost. Njej je Vidmar posvetil največ svojih umskih moči.

Umetnost je — po Vidmarju — posebna oblika spoznavanja življenja v njegovi neskončnosti in enkratnosti. Med življenjem in umetnostjo je ustvarjalčeva osebnost. Umetnost je torej najprej ustvarjanje, vsak umetniški izraz kot sklep ustvarjalnega procesa pa nosi v sebi doživetje ustvarjalca in povzroča novo doživetje pri tistem, ki ga gleda, bere ali posluša. Umetnik iz sestavin življenja ustvarja novo (umetnostno) življenje, v njem sublimira najbolj bistveno bivanjsko, sega v njegovo najgloblje dno, mu ugotavlja izvir in določa posledice. Takšen naredek stopa v svet, če govorimo za besedno umetnost, bralca, ki ga bere in umeva v skladu s svojimi umskimi, čustvenimi, moralnimi in estetskimi izkušnjami. Sleherni bralec pa se loteva branja z natanko določenim in jasno omejenim obzorjem. To obzorje je hkrati pričakovanje in uresničitev, mogočnost in njena izpolnitev, kar pomeni, nekakšna sámo v sebi protislovna igra, v kateri se spopada ustvarjalčeva izkušnja z bralčevo odprtostjo, da sprejme sporočilo, ki sicer ni njegovo, a zaradi določenih lastnosti takšno lahko postane. Bralec v umetniškem delu obnavlja sestavine svojega notranjega sestava, v njegovih zvezah in medsebojnih razmerjih svoje ugotovitve povezuje v miselni sistem ali pa prihaja celo do povsem novih spoznanj, hkrati pa, zaradi čutno opredmetene (estetske) resničnosti, v ustvarjenih umetniških podobah tudi uživa. Za resnično in pravo branje je torej pogoj identifikacija ustvarjalca in bralca, za katero je značilno, da oba sodelujoča ohranita integriteto svoje lastne izkušnje, rezultat pa je kljub temu vedno strnitev obeh individualnih sil v novo, enkratno in ne-

ponovljivo kvaliteto. Branje, ki naj bi bilo estetsko obnavljanje, spoznavanje in uživanje, bi v tej luči označili kot proces, ki daje vpogled v izkušnjo o samem sebi s pomočjo tuje izkušnje.

Tako pojmovano branje daje umevanju pečat subjektivne in objektivne vrednosti hkrati. Podlaga umevanja je namreč — življenje samo. Kolikor umevanje zadeva vanj, je objektivno, se pravi, subjektivnega jedra ne izraža v osebni formi, temveč mu daje obče veljaven format. Ta prehod je odvisen od bogastva duhovnega in doživljajskega sveta človeka, ki to delo opravlja. Umevanje vedno izvira iz doživetja in duhovnega pretresa, iz intenzivnosti, s katero je umetniško delo zbudilo razum ali čustvo. To doživetje pa se prepleta z zgodovinskimi, literarnimi in kulturnimi momenti, kar ga odvrta od zgolj trenutne impresije, ki bi minila brez globljih posledic. Proces literarnega razumevanja je za Vidmarja potemtakem sestavljen iz dveh komplementarnih stopenj. Najprej gre za interpretacijo avtorjevih estetskih namer, nato za ovrednotenje estetskih kvalitet dela. Interpretacijska in aksiološka razčlemba izhajata iz zavesti, da je književnost kot taka institucija, ki je delo človeške dejavnosti ter zato utemeljeno in določeno z družbo.

Z besedno umetnostjo in njenimi problemi se, kakor vemo, ukvarjajo literarna zgodovina, književna teorija in književna kritika. Prvi dve imata dovolj natanko določen radius raziskovalnih interesov in priznan status znanstvenosti, ki jima ga po tradiciji prinaša čvrsta zasidranost v šolskem in kulturnem življenju. Literarna kritika nikoli ni bila in tudi danes še ni obdana s takim sijajem, kar pomeni, da že kar njen položaj med drugimi sorodnimi spoznavnimi disciplinami odpira in problematizira njeno bistvo. Današnja vednost literarni kritiki torej ne pripisuje posebnosti, ki so značilne za tako imenovano znanost; povprečna predstava o njeni dejavnosti je predstava o ocenjevanju in vrednotenju, v katerem je treba ugotoviti vrvine umetniškega ali tisto, kar imenujemo literarno vrednost kakega književnega dela. Literarna kritika je po svojem bistvu nekaj subjektivnega, njena izvajanja ne podlegajo kriteriju znanstvene verifikacije. Od literarnega zgodovinarja (ali književnega teoretika) zahtevamo, da ima razvit občutek za umetnost, posebno nagnjenje, izraženo razumevanje in izrazit talent, vsem tem lastnostim pa se morata pridružiti še v sebi zaokrožena raziskovalna metoda in sposobnost povezovanja, ki je logično evidentno v izbiri, dokazovanju in sklepih. Literarni kritik ni dolžan imeti zadnjih dveh lastnosti, temveč vse poprejšnje, kar ga v določenem pogledu približuje umetniku samemu (še pred desetletjem zelo cenjen teoretik E. Staiger je eno svojih knjig naslovil s sintagmo: *umetnost interpretacije*).

Literarna kritika se je v današnjem pomenu besede razvila šele na razvalinah klasicizma. To dejstvo je samo po sebi zelo pomembno, saj je znano, da je prav klasicistična stilna formacija v evropskih književnostih zahodnega kroga zadnja formacija, ki je nastala na podlagi univerzalne, enotne, nadčasovne in absolutne norme. Po tem času (konec XVIII. in začetek XIX. stoletja) se resnica sveta in bistvo umetnosti več ne razkrivata kot nekaj enoumnega in za vse obveznega, temveč kot polivalentno središče, ki omogoča, dovoljuje in celo zahteva

zelo heterogene prijeme. Ti prijemi so s stališča sveta in umetnosti kljub svoji raznovrstnosti vsi enako legitimni, saj se tako umetnost kot življenje nikoli ne moreta reducirati samo na en model. Zato je za literarno kritiko danes mogoče najti samo zelo široko in precej svobodno definicijo, za katero pa velja, da je le z njo in v njej nekako mogoče povezati vse tisto, kar se je v zadnjih dveh stoletjih na tem področju dogajalo. Literarna kritika je v tej svetlobi predvsem ustvarjalna dejavnost, ki ima dva vsebinska dela. Najprej gre za kritikovo doživetje literarnega dela, to doživetje pa je odvisno od življenjskih in umetniških izkušenj posameznika, ki jih imenujemo kontekst. Na podlagi takega konteksta, to je drugi del kritiške dejavnosti, prihaja do tolmačenja književnega dela in do njegovega vrednotenja.

Za navedeno pojmovanje literarne kritike, ki je tudi Vidmarjevo, sta značilna predvsem dva pojma, in sicer kritik-subjekt ter kontekst. Ko se kritik loteva kakega literarnega dela z namenom, da ga literarno-kritično razčleni, to pomeni, da se spušča v duhovno aktivnost posebne vrste. Ta aktivnost se ne nanaša na raziskavo empiričnih zvez med logično razvidnimi dejstvi in tudi ni spekulativno izvajanje iz kakega celovitega pojmovnega sestava o življenju in umetnosti. Oboje je lahko značilno za znanstveno preučevanje literature, saj kaj takega po tradiciji zahtevamo le od literarne zgodovine ali literarne teorije, ki naj bi praviloma bili rezultat sistematične miselne refleksije. Kritiška dejavnost je — v nasprotju z omenjenim — proces, katerega potek ni v celoti razumsko predvidljiv in preverljiv; gre za subjektivno doživetje, katerega predmet je književno delo, končna namera pa v ugotavljanju njegove individualne neponovljivosti. V tako usmerjenem procesu je najbolj pomemben dejavnik tako imenovani osebni okus, kar je samo bolj popularen izraz za tisto, kar navadno imenujemo književna izkušnja. Le-ta se lahko gradi iz neke filozofske koncepcije, praviloma pa je predvsem nasledek izobrazbe, značaja, estetske občutljivosti in književnosti, ki jo je kdo sprejel kot sebi najbolj ustrezno umetniško ustvarjanje. Kritikovo doživetje sledi torej zgolj svoje (subjektivne) ideje in raste iz navedenih osebnostnih sestavin.

Pravkar rečeno seveda ne pomeni, da je subjektivnost doživetja enakovredna samovolji. Kritikovo doživetje se namreč dogaja na podlagi njegove celotne življenjske in umetniške izkušnje, to pa pomeni, da se pojavlja drugi dejavnik v kritični dejavnosti, ki ga imenujemo kontekst. Kritik je ob individualni zasnovanosti svojega bitja tudi družbeno bitje, kar pomeni, da v njem skupaj s subjektivnimi prvinami delujejo skupnostne vezi, ki so se izoblikovale v življenjskih izkušnjah, kulturni tradiciji in umetniški senzibilnosti. Vsak posameznik je v skladu s tem vedno v položaju, da se lahko znajde v žarišču svojega časa, kar pomeni, pri tistih gibalnih silah, ki delajo prihodnjo zgodovino. Za dobrega kritika je to *conditio sine qua non*; on mora biti na ravni svojega časa in na ravni umetnostnega trenutka. Ta raven je zanj poglavitno merilo, od katerega je odvisna uspešnost njegovega dela. Za katerokoli literarno kritiko bi bilo napak, ko bi se spraševali po njeni pravilnosti. Vrednost kritike je namreč odvisna zgolj in samo od tega, koliko je možna in notranje koherentna glede na omenjeni kontekst. Ker se ta kontekst od človeka do človeka menja, še bolj pa je

izpostavljen spremembam v zgodovini, sleherna literarna kritika kar brž postane neustrezna. V navado je že prešlo, da pravimo, kako si vsak rod ustvari svoje gledanje na svet in življenje, hkrati pa vemo, da je sodobna umetnina vsebinsko gibljiva in večplastna tvorba, iz katere si bralec pomene izbira ali jih celo sam soustvarja. Obe dejstvi sta odločilnega pomena za bistvo in usodo literarne kritike. Današnji bralec ne bere obširnega kritičnega opusa kakega A. G. Matoša ali celo že M. Krleže prvenstveno zaradi pojavov in oseb, ki so v njem obravnavane, temveč predvsem zaradi avtorjev, ki sta ta opus napisala.

Iz tega paradoksa izvira nekaj posledic tudi za Vidmarjevo kritično prakso, ki bi jih vedno morali imeti v zavesti. Često s ponosom in upravičeno ugotavljamo, da je naše znanje danes drugačno, ker prihaja iz drugačnih izkušenj in hkrati pogojuje drugačna doživljanja. Ta drugačnost je podlaga tudi literarni kritiki, hkrati pa razlog, da je sleherni literarnokritični poskus samo ena od mogočosti, ki je lahko bolj ali manj aktualna, prikladna, delna ali celostna, vendar pa je samo drugačnost in mogočnost. Njen prvobitni namen sploh ni obračanje in govorjenje avtorju, zato so vse grde in težke besede le-teh na račun kritikov povsem odveč. Literarna kritika je nekakšna komunikacija, ki v delu aktualizira eno ali več plasti (nikoli pa celote), to plast pa usmeri k določeni vrsti recipientov (danes je že jasno, da tako kot ni eksemplarne književnosti tudi ni enotnega bralca). Že H. Taine je v *Filozofiji umetnosti* zapisal, da umetnost čutno manifestira temeljne bivanjske lastnosti in zakone, svoje sporočilo pa ne posreduje razumu, ampak človekovim čutno-čustvenim razsežnostim. Literarna kritika torej na sinhronem nivoju čutno (umetnostno) govorico prevaja v pojmovni (kritični) jezik, hkrati pa tematizira svoje doživetje in prinaša oceno ter s tem na zgodovinskosocialni ravni širi smisel za književnost in olajšuje stike posameznika z umetnostjo kot posebnim delom kulture.

V zvezi s tem bi bilo treba neprestano bistriti pojme, ki spremljajo Vidmarjevo kritično dejavnost. Kritika si sama zapira možnosti delovanja, če ni stalno intelektualno odprta in radovedna ter hkrati ne teži k vzpostavitvi stika s sogovornikom. Te lastnosti naj bi se zlasti uveljavljale v primeru, ko pri oceni književnosti ne spoštujemo njene specifičnosti, marveč so merila za oceno vzeta iz znanosti, politike ali filozofije. Književnost je seveda področje, katerega vsebino razširjajo in odpirajo nove interpretativne možnosti zelo različnih znanstvenih disciplin, v nobenem primeru pa ne bi smelo iti za shematično aplikacijo ali poskus kanonizacije, ker bi se s tem relativna samostojnost umetniškega dela spremenila v epifenomen, literarna kritika pa bi se preobrazila v svoje nasprotje — v dogmo. Vprašanje pesniškega izraza vsekakor pogloblja lingvistika, sociologija (predvsem literarna) razširja vednost o družbeni pogojenosti, izbor tematike razsvetljujejo dognanja etnologije in antropologije, filozofija nas pripravlja za razumevanje idejnosti in psihologija za dojetje doživljajskih razsežnosti. »Književna kritika preneha biti književna kritika, ako meri književnost s kakim drugim področjem...«, pravi danes najbolj znan in relevanten jugoslovanski literarni teoretik M. Solar.

Omenjeni teoretik je (v tekstu *Klasici marksizma i književna kritika*) razčlenil vse zadevne tekste Marxa, Engelsa in Lenina ter prišel do nekaterih zanimivih sklepov. Predvsem je vsebinsko razvrstil ustrezne prispevke v tri skupine. Prvo skupino sestavljajo besedila, v katerih književnost rabi za dokazovanje določene teze (npr. *Iliada* ali *Človeška komedija*). V njih je književno delo analizirano s stališča spoznavne funkcije, vzeto je kot zgodovinska sestavina ali predmet filozofske refleksije, kar je mogoče in utemeljeno, saj vemo, da je književnost tudi zgodovinska izkušnja. Drugo skupino sestavljajo teksti, v katerih gre za problem trajanja umetniških vrednot v zgodovini, kar pomeni, da ne gre za mehanično izvajanje književnosti iz ekonomske osnove (Engels je tako imenovani sociološki shematizem celo kritiziral). V tretjo skupino spadajo teksti, ki so po vsebini in namenu najbližji pojmu književne kritike; v njih je vedno predvsem vrednostno ugotavljanje individualnega in umetnostnega deleža. Znotraj teh skupin je mogoče ugotavljati zelo različne vrste in senzibilnosti. Marxov književni ideal je široko pojmovana književnost klasičnega humanizma, Engels je blizu sodobni realistični literarni ustvarjalnosti, medtem ko se Lenin drži teorije in prakse ruskega realističnega romana. Kljub temu da vsi trije klasiki marksizma književnost gledajo tudi kot sredstvo, jih vendar razvit okus in smisel za lepo držita v mejah, ki ne dovoljujejo prehoda v poenostavljanje in vulgarizacijo. V omenjenih ugotovitvah je bistveno, da nobeden od trojice avtorjev nikoli ni poskušal ustvariti zaprtega sistema, po katerem naj bi se ocenjevala literatura. Literarna kritika tudi pri Marxu, Engelsu ali Leninu zajema samo en aspekt književnosti, ta aspekt je sicer v njenem družbenopolitičnem smislu, kar pa nikakor ne pomeni, da je to osnova neke objektivne znanstvene kritike, ki naj bi bila obča in obvezna. Kritiška dejavnost se je tudi tu razvila kot mogočnost individualnega gledanja. Srbski literarni teoretik S. Petrović pa je v tem smislu že pred časom zapisal: »Obstoj književne kritike lahko predpostavlja samo taka ideja o svetu prihodnosti, ki misli svobodo kot svobodo posameznega človeka.«

Vidmarjeva umetnostna misel in kritična praksa se v načelu giblje v opisanih izhodiščih modernega gledanja na besedno umetnost. Ko pravimo modernega, mislimo na tisto plemenito humanistično tradicijo, katera tudi v sodobnem svetu lahko sprejme klasično utemeljitev estetskega fenomena. Po njej je človek idealna totaliteta, njegovo bistvo je dejavnost, le-ta pa vodi v uresničitev smisla. Vidmar zato ob premišljanju o M. Gorkem lahko iskreno govori o »tragično prekrasnem Človeku«, o »himni človeku« in o njegovem tragičnem, toda prelepem poslanstvu, ki je vsebovano v naslednjem: »razsvetljevati temo, goreti, kolikor mogoče svetlo, biti luč vsem temnim globinam okoli sebe in — ugasniti« (*Prebujenje*). Iz takšnega smisla in pomena človeka si ni težko zamisliti prvine kakšnega umetnostnega nazora. Vidmar o tem pogosto govori, pri tem pa je, ob vsebini, predvsem pomembna istovetnost takšnih mest, ki so najbolj konstantna plast njegovega delovanja in trajanja.

Vidmar besedno umetnost primerja s sublimatom (»koliko živih vrtnic je treba iztisniti, če hočeš dobiti čašico rožnega olja?«). Če je umetniško ustvarjanje po definiciji »kristalizacija življenja«, je razum-

ljivo, da je natanko v središču vsega in da izpoveduje bistvo življenjskih pojavov. Takšna središčnost ne dovoljuje padanja v skrajnosti; tuja ji mora biti tako faktografija, ki »sega po vnanjostih in po značajih ljudi, pobranih iz konkretnega življenja«, kakor tudi afirmacija »vsega konkretnega, enkratnega«, kar pomeni, kakršna koli alegorika in simbolika. Očitno gre za izhodišče klasične humanistične estetike, ki ji je načelo »vse ali nič« poglobilni razločevalni in vrednostni kriterij. Ko Vidmar govori o lirski pesmi kot drobci takšne vzvišene vizije, značilno nadaljuje: »toda drobec, v katerega ozadju je živo prisotna njena celota v vsej svoji edinstvenosti in enkratnosti«. Načelo celote je za Vidmarjevo umetnostno-kritično prakso ne le osrednje gibalo, temveč tudi edino estetsko merilo.

Načelo celote kot gibalo in merilo vrednotenja umetnosti pa ima v Vidmarjevi kritični praksi tudi socialno in moralno razsežnost. Avtor izrecno poudarja, da je osnovna funkcija literature osveščanje. Umetnostni tekst naj bi bil »dejanje, prebujenje in osvestitev«; on je duhovna moč, ki »pomaga človeku biti človek«, ta cilj pa dosega z ustvarjanjem »novih iluzij o smislu življenja, ki delajo novo življenjsko voljo in radost«. S temi razsežnostmi umetnost ustreza dvema temeljnima potrebama človeka — potrebi po neumrljivosti in potrebi po smislu življenja. Gre za dve mejni vprašanji človekovega obstoja, na kateri človeštvo enoumnega in za vse sprejemljivega odgovora nima. Ker je umetnost postavljena pred obličje in v funkcijo tako resnih zadev, je razumljivo, da ji mora tudi kritika postavljeni visoke in zahtevne kriterije, ki se sprašujejo po njenem vizionarnem žarišču in ugotavljajo, kaj je v njej velikega in dragocenega. Človeštvo lahko usmerja in vodi le tisto, kar je razumno, obvladano, dostojanstveno in vedro, to se pravi, tisto, kar je v mejah Goethejevega stališča »normalne človeške pameti« (to stališče Vidmar eksplicira v tekstu *O eksistencializmu in umetnosti*).

Umetnostno ustvarjanje, ki ni prežarjeno z omenjenimi pobudami in urejeno po načelih svoje socialne funkcije, ostaja »samo hladna konstrukcija ali sestava«; njegov nasledek so proizvodi, ki so razpuščeni, brez resničnega duha in čustveno neorganizirani. To novo izpovedovanje brez oblik pa je vpitje in krik, »toda krik in vpitje sta s stališča umetnosti in okusa surova ali preprosta«. Uresničitev svojih idejno-estetskih izhodišč je Vidmar našel predvsem pri ruskih in nordijskih (realističnih) klasikih, ko pa je s temi modeli stopal v areno XX. stoletja, je v glavnem doživljal sama razočaranja. Njegov spor je najprej izzvala ideja o tako imenovani dirigirani umetnosti. Prakso takšne umetnosti je v predvojnem času ostro zavračal pri katolikih, po drugi vojski pa predvsem v ideološko preveč vnetih vzhodnih teoretikih socializma. Obe praksi sta mu razodeli, »kako moteča in celo nevarna je vsaka predoločna programatična misel v neskončno občutljivem mediju umetnosti, ki naj bi neodvisen in zmeraj na novo izviren živel svoje življenje dalje po zakonih svoje narave in v skladu z darovi, potrebami in sanjami novih tvorcev in sanjačev«. Premislek o takšnih zahtevah in ustrezni praksi je Vidmarja privedel do močno kritizirane, v bistvu pa izredno precizne in globokoumne premise o pomembnosti ideoloških sestavin nekogaršnjega nazora za estetsko vrednost umetniških del.

Vrednost ključnega dokaza za tako premiso je Vidmar našel v Lenini omeni književne prakse L. Tolstoja, ki je ideološko skrajno negativna, umetnostno pa nadvse pohvalna. Pregnantno jo je slovenski kritik formuliral v študiji *O navdihu*, kjer je zapisano naslednje: »S temi besedami je (sc. Župančič) iz spočetja izločil vse, kar ni osnovna sestavina osebnosti, zlasti izrecno vse, kar živi samo v racionalni zavesti. Te plasti človeške duše se pri fiksiranju vizije sicer lahko vpleto v tkivo dela, ostajajo pa, naj imajo tak ali drugačen značaj ali pomen, periferna primes, ki za umetnino ni ne bistvena ne odločilna«.

V povojni zahodni umetnosti je Vidmarja motilo izginotje tistega, kar je pojmoval pod terminom »celota«. Zahodnoevropska umetnostna produkcija je v XX. stoletju zares izgubila klasično harmonično celoto in osvobodila posamezne sestavine umetniškega dela. Korenit razvoj parcialnih umetnostnih delov je sicer prinesel zanimive prodore v človeško psiho in odkril vrsto novih gibal ustvarjalnega procesa, hkrati s tem pa so nastale tudi številne metastaze, ki spričujejo notranjo slabost v pojmovanju človeka in njegove vloge v zgodovini. Vidmar se je bolj bal ustvarjanja po zahodnoevropskih pobudah kakor sledenja — recimo — sovjetski književni praksi. Le-ta »nam ni nevarna, kajti njena sugestivna moč je neznatna, četudi se ta ali oni naš manj nadarjeni pisec zgleduje po nji«. Drugačna pa je stvar s pobudami, ki prihajajo iz literature tako imenovanega zahoda: »Novatorska je in vsaj za naivno oko celo revolucionarna; vrhu tega je izrazito individualistična, artistično bogata, skratka zapeljiva za stremečega in nadarjenega in iščočega literarnega tvorca. Za njen vzgled pa smo še posebno občutljivi zaradi tega, ker njena kriza časovno sovпада z nekim naravnim zastojem v naši literaturi, ki je tako rekoč moral nastopiti z velikim prelomom v naši zgodovini, se pravi z osvoboditvijo«.

Sodobna slovenska besedna umetnost se — po Vidmarju — med obema pobudama ni znašla. Slepo se je podredila zahodnim vplivom, »dasi ne bi smela pozabiti, zakaj nam je vzhod nesprejemljiv in kako nam je zahod danes blizek samo zaradi svoje svobode, popolnoma tuj pa nam je po svoji življenjski orientaciji, po svoji miselnosti, po svoji čustveni vsebini in zato tudi po umetniških oblikah, ki smo se jim podredili tako brezpogojno«. Ker je Vidmarjev umetnostni nazor za obvladano ustvarjanje, ki naj bi bilo prepojeno z duhom in umerjeno z oblikovanim čustvom, mu seveda večina knjižne produkcije XX. stoletja ni mogla biti všeč. Polemiko z njo je vodil na podlagi naslednje premise: »Če se tedaj neke struje sodobne umetnosti bore zoper povezano, strnjeno upodabljanje življenja in stvari, se bore zoper kontinuiteto zavesti same. Odveč je tedaj pripominjati, kaj je soditi o njih in kakšna usoda jih čaka. Ker pa tudi njih tendenca sama ustreza nekim psihičnim dejstvom, je, mislim, mogoče trditi, da izvira iz nervozno krčevite, drobeče se zavesti, ki je sicer izraz časa, toda izraz njene živčne razrvanosti, njegove bolezni«.

Vidmarjevo »višje gledanje« pa je bilo za zdravje, zato je tu prišlo med njim in sodobniki do občutnih nasprotij. Dileme, ki se je s tem odprla, danes najbrž še ni mogoče rešiti. Vrednotenje umetnosti XX. stoletja bo odvisno od njenega nadaljnega razvoja in od časovne distance; oboje bo obrusilo nasprotja in povežalo dozdevno nepomir-

ljiva protislovja. V tej prihodnosti sploh ne bo pomembno, kdo je imel prav: Vidmar ali njegovi oponenti. Pomembno pa ne bo zato, ker se zgodovina literarnih in kritičnih snovanj najprej sprašuje po notranji izdelanosti in trdnosti kakega koncepta. Vidmarjev koncept je v tem smislu od granita; izhodišča in praksa izvirajo iz enega in celovitega. Ta koncept je mogoče, kakor vse človeško, tudi zavračati, toda celo najbolj goreč njegov nasprotnik bo pošteno moral priznati eno stvar: Vidmar ima koncept.

V okviru opisanih načelnih izhodišč v Vidmarjevi kritični praksi živi nekaj sestavin, ki jo določajo od zunaj. Gre za lastnosti te dejavnosti, po katerih je le-ta zgrajena (= opredmetena) in individualno prepoznavna.

Sleherna metoda izvira iz teorije o določenem predmetu ali problemu. Zato je potrebno ugotoviti vodilne principe, ki sestavljajo okostje Vidmarjeve kritične miselnosti. Po njegovem se književnega dela ni lotiti s pripravljenimi merili in izdelanimi kalupi kakršnegakoli estetskega sistema, ker bi to pomenilo vnaprejšnjo pregrado v ugotavljanju izvirnosti in posebnosti književnega izraza. Predmet kritike književnosti ni objektivne narave, marveč zamotano področje idej, ki imajo relativno absolutnost v svoji kvalitativni enotnosti vsebine in oblike. Kritična dejavnost in avtorji so časovni pojavi, ki so povezani s splošnim socialnim in kulturnim razpoloženjem svoje dobe. Smisel in svet njihovih del sta vendar zunaj konkretnega časa, vsebujeta in predočujeta neko imaginarno življenje in se raztezata tako daleč, kolikor bo segel njun estetski in družbeni radij. Dela pa so nastala v natanko določenem času, ki je deloval na njihovo snov, idejo in obliko, se pravi na njihovo estetsko in družbeno plat. Zato so kljub svojemu nadčasovnemu pomenu in obsegu svojevrstni dokumenti konkretnega časa ter njegove socialne in kulturne vsebine. Tako je Vidmar spoznal relativnost in absolutnost umetniškega dela, ki je po svoji zunanji lupini odvisno od zgodovinskega časa in prostora, a je avtonomno v ustvarjalni moči in doseženi lepoti.

Po teh načelnih vidikih so uravnani tudi drugi principi Vidmarjeve literarne miselnosti. Princip organskega razvoja mu narekuje ugotovitve, da na literaturo ni gledati s stališča kakršnekoli delitve, ker je po svoji značilnosti vsa ena in enotna, mogoče pa jo je ocenjevati z različnih vidikov. Pri tem pa nobena metoda ni vnaprej določena kot dobra in nobena izločena kot slaba, zakaj metodo določata intenzivnost in obsežnost spoznanja. Globina spoznanja ustvarja mero pravičnosti in poštenosti, kar pomeni etično vrednost določenega prispevka. Spoznavanje je odvisno od nadarjenosti za tako delo, od svetovnega nazora, požrtvovalne ljubezni ter od literarnozgodovinskih in teoretskih podatkov. Vse to združeno omogoča bolj ali manj izčrpen opis, hipotetično osvetlitev ali pojasnitev genialnih osebnosti in njihovih del, ne daje pa možnosti za njihovo dokončno razlago. Zadnje besede o teh pojavih ni mogoče izreči, ker so neizmerljivi. V njih se je namreč svojevrstno spletlo več momentov.

Umetniško delo lahko nastane samo v ustvarjalni svobodi, ki ni umetnjakarska anarhičnost ne surova tendenčnost, ampak vsepremagujoča umetniška notranja samodisciplina. Bistvo pisateljskega poklica

je v čistem, od nobene zunanje sile zabrisanem spoznavanju resničnega osebnega in splošnega življenja. Tako pa lahko spoznava človek, ki ima poleg lastnosti, značilnih za njegove sodobnike, še dragocen ustvarjalni dar. Ta človek je stkan iz istega družbenega in duhovnega tkiva kakor vsi ljudje, ima pa sposobnost, da ustvarja umetniška dela, ki so vir estetske radosti, dopolnilo razumskega spoznavanja in glasnik družbenega dogajanja. Doživetje življenjskih podob pa je pristno in intenzivno, kadar je umetnik tudi v izražanju svoboden. To mu dovoljuje umetniško komponiranje, ki je v soglasju z osnovno umetniško ubranostjo in izobrazbo. Vidmar predvideva tri osrednje tipe ustvarjalcev: romantičnega, realističnega in naturalističnega. Vsak lahko pomembno sodeluje pri ustvarjanju umetnosti, če je le zvest samemu sebi in dovolj resnicoljuben. Ti dve lastnosti sta edini nesebični pomočnici ustvarjalca in tudi edini pravi prijateljici človeškega napredka. Zaradi tega je Vidmar daleč od miselnosti, ki v umetnosti zavrača vse, kar se ne sklada z njegovimi postavkami. Idejno zgrešeno delo ali delo, ki izpoveduje nasprotno misli, kakor jih ima raziskovalec, še ni vzrok za odklonilno sodbo. V tem se strinja z mnenjem Miroslava Krleža, ki je lepo zapisal: »Logično krivo, misaono krivo, nije umjetnički ili estetski krivo. Schopenhauerov voluntarizam i njegova idealistička platonska estetika stilski je izvanredan dokument. Nietzscheova fantastična poema ostaje fantastičnom poemom i onda, ako je misaono verbalna ili ako su je ukrali manijaci te je nosaju svijetom kao znamen kriminala, što su učinili i sa Wagnerovom muzikom. Čisti besmisao nosi u sebi (veoma često) veliku magnetsku privlačnost poetskog doživljaja... Tko slabo misli, slabo i piše. A može netko i krivo misliti, a pisati savršeno, isto tako kao što može misliti ispravno, (unutar jednog konvencionalnog sistema), a pisati veoma slabo« (*Djetinjstvo u Agramu, Republika 1952, št. 2*).

Do umetniške izpovedi pa pride takrat, kadar se avtor zaveda pomembnosti tistega, kar želi povedati in kar ga sili v nujnost, da pove prav tako, kot je to v skladu z njegovo duševno strukturo. Pri tem je potreben čut za mero in preprosto monumentalnost. Modra gospodarnost z besedo se kaže v tem, da pisatelj označuje z govorjeno, še bolj pa z zamolčano besedo. Bralec naj čuti, da pisatelj ve več o svojih osebah, kakor je zapisal. Pri tem pa Vidmar ne raste le iz sebe in iz okolja, marveč zavzema tudi odnos do književne tradicije. Če se ta prekine ali preneha biti aktivna, tedaj to umiranje naznanja hudo bolezen vsega človeštva, kajti v narodih, v katerih ne vre iz veličastnega spoja mrtvih in živih rodov vedno nova in sveža sila v obliki v narodne besede zaodetih pesnikovih podob življenjske resnice, tam zmaga nasilje, barbarstvo in smrt vsega velikega in lepega. Ob skladni ubranosti vseh teh elementov bosta kultura in literatura sad splošnosti, zakaj omejevanje in privilegiji vodijo v sterilnost in jalovost ter v ustvarjalno smrt. Na takih temeljih nastajajo umetniška dela, ki bodo živela med prihodnjimi človeškimi rodovi. Zajeta morajo biti iz polnosti življenja, izražati človekovo hrepenenje po preobrazbi na duši in na telesu, razkrivati trpljenje v boju z naravo, izjavljati željo po oblikovanju socialnega reda, ki bi bil vreden človeka, po zatoru temnih, zoper človeka naperjenih sil, ki zavirajo in onemogočajo pravi napredek. Taka for-

mulacija je po svoje raztolmačen in izveden vitalistični umetnostni nazor, ki je postal tudi sestavina Vidmarjevih pogledov. Z njim se loteva preučevanja problemov v literarni kritiki. Tu mu gre predvsem za to, da pokaže, kje je bil pisatelj svojemu spoznanju in umetniškemu daru nezvest in kje je to spoznanje netočno. Ugotavljati mora primere v osnovi pravilnega spoznanja, ki ga pa avtor s podobami spremeni in pokvari zaradi strahu ali želje po odobravanju. Vidmarjeva kritika svetuje in pomaga, ker jo napaja zaupanje v naravni, organski izvir umetnosti, in daje umetniku ustvarjalno svobodo. Zato je človeško pravična in topla v priznanju vrednot, dobrohotna pa tudi v obravnavanju avtorjevih hotenih in nehotenih zablod.

Vidmarjev načelni odnos do književnih umetnin bi najlaže označili z Barčevo mislijo: »Književna djela niso zadačnice. Ona su umjetnine, kojima treba pristupati s počitanjem i razumijevanjem za svaku pojedinost u njihovu ustrojstvu« (*Uz Matoševu prozu, Veličina malenih*, Zagreb 1947). Ta nazor izvira iz spoznanja omejenosti človekovih spoznavnih moči in iz velikega spoštovanja do umetnin in njihovih ustvarjalcev. Oboje je vzrok, da v Vidmarjevem delu ne moremo govoriti o dokončno izdelanem teoretskem nazoru in o dokončni metodi. Govorimo pa lahko o vodilnih in stranskih principih tega dela.

Če na tej podlagi označimo vodilne in stranske principe Vidmarjevega dela, je treba ugotoviti najprej dvoje stvari. Preučevanje gradiva, ki ga notranje adekvatno in logično tolmači, se staplja s sposobnostjo umetniškega doživljanja. V Vidmarju namreč poleg racionalnih spoznav živí z izredno močjo emocionalno dojemanje lepote, ki mu je postalo princip estetskega doživljanja. Iz tega razpona ne zahaja v dogmatsko-razumsko stališče, ki meni, da je umetnost do kraja spoznatna. Nepomirljivost med racionalnim in doživljajsko-estetskim ga odvrača od misli, da bi bilo mogoče na kakršen koli način doseči absolutno resnico, ker bi le to pomenilo konec nadaljnjega spoznavanja. Vsak književni preučevalec spoznava in osvetljuje le del resnice, ki se ji bližamo asimptotično. Zato iz takega nazora ni mogoče ugotoviti zgrajene in definitivne metodologije, marveč samo skupek splošnih in posebnih vidikov, ki so vodila raziskovanja in doživljanja.

Vidmarjev odnos do gradiva je pogojen v stališču, ki ga zavzema do določenega pojava. Pozna ga več, kot ga dejansko uporablja, ker zna izbirati in ločevati tisto, kar je tipično in karakteristično za njegovo pojmovanje problemov. Do predhodne literature je kritičen in skeptičen, kjer pa je spoznal njeno vrednost, ji prizna pomen in uporabnost. Pri estetski oceni se je odločil za relativni princip, ki ugotavlja elemente umetniškega tudi v tistem, kar je v resnici neumetniško. Estetsko metodo je vključil v literarno kritiko, ni je pa izenačil z njo. Bolj kot estetika mu je osnova za kriterij umetniškega življenja. Zato je v Vidmarjevih esejih in kritikah relativno najmanjša pozornost obrnjena v stilno-formalna in kompozicijska vprašanja. Zato ni praktično skoraj nikdar (deloma le pri O. Župančiču) uresničil prodora skozi osebni avtorjev stil v tolmačenje ideje, talenta in človeka ustvarjalca. Ta vitalistični temelj kriterijem je sorazmerno objektivni, in to daje estetskim sodbam, izdelanim na njegovi osnovi, pečat subjektivne in objektivne vrednosti hkrati. Osnova presoje je namreč popolnoma ista

— življenje samo. Kolikor kritična sodba zadeva vanj, je objektivna, se pravi, subjektivnega jedra ne izraža v osebni formi, marveč mu daje objektivni format. Ta prehod pa je odvisen od bogastva duhovnega in doživljajskega sveta tistega človeka, ki to delo opravlja. Vidmarjeva klaviatura je v tem pogledu dovolj razčlenjena in široka, a včasih nekoliko enostranska, ker ji je zavoljo harmonične notranje urejenosti tuja tista umetnost, ki temelji na razbitosti človekove duševnosti.

Vidmarjeva estetska ocena izvira iz doživetja in duhovnega pretresa, iz intenzivnosti, s katero je določeno delo vzburilo njegov razum in njegovo čustvo. To doživetje se prepleta z zgodovinskimi, literarno-zgodovinskimi in kulturnimi momenti, kar ga odvrta od tipa zgolj impresionistične oznake. Pri tem je ugotoviti še neko posebnost. S takimi procesi kritične sodbe niso adekvaten izraz tistega, na čemer so bile rojene, marveč so miselno formuliranje doživetja. Umetniško delo pa je težko prevesti v jezik pojmov, zavoljo česar prihaja v Vidmarjevi duševnosti do križanja med asociacijskim eseizmom in strogo analitično znanstveno mislijo. V obeh polih pa je jasno razločen vidik, s katerega to tolmačenje poteka.

Heterogenost kritičnih nalog je narekovala različnost metodičnih postopkov. Zato ugotovitev nekaterih nedoslednosti v teoriji in metodologiji ni toliko kritika ali očitanje pomanjkanja smisla za kritiko, marveč nasledek globoke povezanosti pojavov in orientacije v stanju naše literarne kritike. Rdečo nit v tej raznovrstnosti sestavljajo trije temelji, ki so sociološki, organski in ustvarjalni princip. Književnost je zrasla v družbeni atmosferi in je kazalec njenega gibanja po tem, koliko je človeška in enkratna. Preteklost zanjo ni mrtva, marveč ima v sebi potencialne sile, ki vsak trenutek lahko postanejo živa sedanjost. V literarnem razvoju je nepretrgana rast, organski razvoj, v katerem je preteklo temelj sedanjemu in je sedanje rezultat preteklega in opora prihodnjemu. Književnost je torej evolucija in kontinuiteta; v njima je vsak posamezen pojav samo del in stopnja celote. Da bi lahko sodil o delu, je treba poznati celoto. In končno: tolmačenja literature ni brez ustvarjalne domišljije in brez doživljajske ter oživljajoče moči. Vidmar je našel ubranost med gradivom in fantazijo, uravnovežil je racionalno spoznanje z intuitivnimi prebliski in artističnim doživljanjem, kar mu je postavilo pravilna razmerja v njegovo literarnokritično delo.

Poleg teh vodilnih je mogoče govoriti še o stranskih principih. Z doživljajsko rekonstrukcijo pesnikove »notranje osebnosti« riše Vidmar predvsem portrete, do katerih prihaja z racionalno in intuitivno aktivnostjo ter z izrabo nihanja od dela k avtorju in od avtorja k delu. Pri dnevni kritiki nekaj problemov ponavadi reši, druge navrže v premislek, pri čemer ga vodi metoda pozitivne induktivne refleksije. Literarnozgodovinske vzporednosti so pri njem podrejenega pomena. Pri sodobnih problemih kaže na njihov izvor v preteklosti, ker ne gleda na pojav izolirano, marveč ga v skladu z organskim principom vzročno utemeljuje v preteklem in povezuje s prihodnjim. O uporabi posebnega principa je treba govoriti pri Vidmarjevem gledanju na narod. Formiranje slovenske književnosti je tesno povezano z oblikovanjem narodnosti. Na tem temeljnem principu je prišlo do sinteze celotnega dosedanjega dela: estetske ocene, stvarne zgodovinske analize, organ-

skega vidika in ustvarjalnega doživljanja procesa in osebnosti. Pri tem je posrečeno reševal aktualne naloge literarne kritike, tolmačil našo književno preteklost kot književno in umetniško izraženo samozavest naroda in družbe, ustvarjalno povezoval probleme naše književne in družbene preteklosti s sodobnimi dogodki ter s tem svoj subjektivni odnos stalno spreminjal v objektivnost resničnega dogajanja.

Najbolj viden rezultat takšne integralnosti je bila knjiga *Kulturni problem slovenstva* (1932), ki je sicer doživela mnoge ugovore, nobeden pa ji ni mogel odvzeti pravilne kulturološke koncepcije in nacionalne orientacije za pretekla stoletja. V tej knjigi in v svoji odločitvi za Osvobodilno fronto (nagibi, ki so ga spontano in logično privedli do tega, so opisani v sestavku *Srečanje z zgodovino*) je Vidmar najbolj jasno razkril, da mu kultura in umetnost pomenita osrčje narodnega obstanka in življenja. Obe razsežnosti ni podredil politiki, ker je vedel, da gre za vzporedni dejavnosti, med katerima je v zgodovinskih trenutkih lahko identičen cilj, nikoli pa jima ne morejo biti ista sredstva. Kultura ne sme biti politična, politika pa mora biti kulturna.

Opisana nazorska in doživljajska izhodišča so seveda morala razbiti kakršno koli misel na strogo racionalno in empirično (znanstveno) oblikovanje spoznanega ali doživetega. Vidmar sam je našel za večino svojega dela najbolj ustrezen pojem v besedi »meditacija«. To ni bolj ali manj dosledna metoda, temveč enostavno teženje in odločitev »za medij, iz katerega je nastalo vse, kar je v teh razmišljanjih zapisano in kakor je zapisano«. Zato avtor odklanja običajni prevod pojma »meditacije« z ustreznico »premišljevanje«; ta izraz je zanj »stroga umska dejavnost, zvezana z neko sistematičnostjo, ali vsaj s tako ali drugačno logično metodo. V tem pogledu je ilustrativno priznanje, da ga Rodinov Mislec navdaja z grozo ter da občuti »neprijaznost do dejavnosti, ki jo je bilo treba ilustrirati s tako krčevito in neprijetno napetostjo«. Sam predlaga termin »razmišljanje«, ki se mu zdi, da ni »ne strogo usmerjeno in tudi ni metodično«. Vidmar pojave obletava z mislijo, vez pa, ki obstaja med pojavom in njim, »ni nepopustljiva logična volja, temveč neke vrste voljna in znatiželjna simpatija, predvsem pa radost nad pojavi sveta«. Takšna drža dovoljuje svobodnost asociacij, iskri-rost domišljije, presenetljive zastranitve ali srečne utrinke. Vse skupaj je podobno, kar je zapazil tudi avtor, zanimivi igri, ki je po svojih notranjih vzgibih sorodna umetniškemu snovanju. »Meditiranje predvideva čvrstost in živo domiselnost, ki se voljno prepuščata višjim nagibom, odklanjata pa blodnje in jalovo brezvoljnost. Zato se mi zdi meditiranje zdrava in prava človeška dejavnost, o čemer me prepričuje tudi dejstvo, da daje človeku zadoščenje in celo srečo, kakršnih mu ne more dati nič drugega na svetu«. Vidmarjevo razmišljanje o lastnem delu je seveda zelo prodorno in zelo točno, vendar bi danes, namesto meditacija v opisanemu smislu, raje in ustrežnejše rekli — esej. Vidmarjeva *forma mentis* je esej, njegova dejavnost pa je zgled zelo koherentnega in zelo doslednega esejističnega diskurza.

Vidmarjev esejistično-kritični diskurz je genetično povezan s slovensko tradicijo, v svoji formaciji pa razodeva vrsto zanimivih tendenc. V preteklosti je bila za Vidmarja ena najbolj zanimivih postav Fr. Levstik, o katerem je nekajkrat pisal, o njegovi koncepciji pa je izjavil,

da je stala »na naravnem in zdravem stališču« (*O mejah malih literatur*). Kakor vemo, tudi Levstik ponavlja načelo harmonije iz klasične estetike, toda harmonije, ki izvira iz sklada človekove duševnosti (»Notranja harmonija enoto dela«). Zato je avtor *Krpana* lahko zapisal, da »estetično, duhovno lepa je krepost človeškega duha, ki izvira iz čutov človeka, razodeta v njegovem dejanju«. Ta definicija je osrednja v Levstikovih poskusih teoretične estetike, zato jo je treba podrobno vsebinsko razložiti. Predvsem bode v oči, da je estetično, kar ugaja v duhu, torej duhovno. Estetična ali duhovna lepota pa je posledek neke lastnosti človeškega duha, ki jo Levstik imenuje krepost. Ta beseda je uporabljena v prvotnem pomenu, ki ga še danes ponazarja pridevnik krepak. Estetična (duhovna) lepota je torej moč človeškega duha; moč v pomenu energije, dejavnosti, izvira iz čutov, kar bi se danes reklo iz občutkov in čustvene dojemljivosti. Pa tudi beseda duh je uporabljena v posebnem pomenu; v obravnavanem stavku pomeni notranji značaj ali človekove notranje lastnosti. Te lastnosti so nastale iz splošne človekove dojemljivosti, izražajo pa se v dejanjih. Levstikovo formulacijo potemtakem lahko razrešimo takole: estetično ali duhovno lepa je moč človekovih notranjih lastnosti, ki izvira iz človekove dojemljivosti, razodeta v njegovem dejanju. Ta aksiom je značilen, ker, prvič, postavlja človeka v središče slovstvene obravnave, drugič, utemeljuje opis človekovih notranjih lastnosti (značaja), ki se, tretjič, izražajo v dejanjih. Ker pa je Levstik pisatelju v istem besedilu naložil dolžnost, da se ravna »po naravnem redu in vzrokih«, je s tem umetnostno ustvarjanje oprl na življenjsko verjetnost in logično vzročnost. Opis naj torej vodijo načela psihološke naravnosti, fabula, ki jo predpostavlja razkrivanje v dejanjih, pa v tem sklopu lahko rabi le za razodevanje značaja.

Levstikova misel je sicer eksplicirana v skladu z normami literarnega realizma (fabula rabi razkrivanju značaja), kljub temu pa v njej prepoznamo genetično zvezo z Vidmarjem. Seveda ne gre za kakršnokoli vplivanje ali prevzemanje, temveč za nazorske izvedbe, ki izvirajo iz istega zahodnoevropskega mišljenjskega modela. Ta model se je začel oblikovati v času razsvetljenstva, utemeljeval pa se je v prepričanju, da človek s svojo zavestjo lahko določi postavke in smer svojega razvoja, svoje ustvarjalne sposobnosti pa naj podredi razumsko koncipirani dejavnosti, ki da bo privedla do uresničitve umne, družbene in ustvarjalne kulturne skupnosti. Njemu najbolj ustreza realistična slovstvena usmeritev, ki za oblikovanje sprejema klasicizmu podobna načela. To seveda ne pomeni, da gre za suho in razumsko pusto besednoumetnostno ustvarjanje; ravno Vidmar je bistroumno razčlenil vlogo fantastike v književnem delu (*Realizem in fantastika*). V skladu z izrečeno tezo je namreč najprej zapisal, da je realizem »v čisto artistskem smislu... nujna komponenta sleherne umetnosti«, tej premisi pa je takoj dodal tudi dopolnitev. Bralec ob realističnih delih doživlja v glavnem občutek nezadostnosti in puščobnosti, zato je literatura spontano prešla od izključne izpovedi tudi v igro, ki je posledek fantastike (»... daje lahkotnost, sanjsko prosojnost in očarljivost«). Ena od pglavitnih premis nemške klasične estetike, po kateri naj umetnost »pretresa in očaruje«, je tako zaživela tudi v Vidmarjevi estetski

miselnosti, katera tudi s to sestavino potrjuje svojo pripadnost opisanemu literarnokritičnemu in estetskemu diskurzu.

Omenjena ugotovitev pa pojasnjuje še eno zelo pomembno lastnost Vidmarjevega umetnostnega nazora. Njegovi ideali so, kakor je bilo že zapisano, skandinavski in ruski (realistični) pisatelji, to pa pomeni, da sta teorija in praksa tako celota kot skladnost. Zgledi, ki so bili vzorni vzorci, so avtorja potrjevali v premisi, da mora sleherno umetniško delo biti sinteza spoznavnih, etičnih in estetskih plasti. To je bilo Vidmarjevo vzvišeno stališče, ki je izviralo iz »sanje in vednosti o človeku«, v skladu z njim pa je strogo in pravično presojal tako slovensko kot zahodno — in vzhodnoevropsko umetniško prakso.

Vidmar v svojem eseju *O Huxleyevem kontrapunktu* navaja besede Don Juanovega očeta, ki se glase: »Slave svojih prednikov smo deležni samo toliko, kolikor jim skušamo biti podobni. In sijaj njihovih dejanj, ki pada na nas, nam nalaga dolžnost, da tudi mi delamo čast njim, da hodimo po potih, ki so nam jih utrlji, in da ne dopuščamo, da bi se njihove kreposti v nas izrodile, če hočemo veljati za njihove resnične naslednike«.

Za Vidmarja so navedene besede »zdrava in čvrsta morala«, zato ni naključje, da jih lahko obrnemo tudi nanj. Objektivni opazovalec mora namreč pošteno priznati: Josip Vidmar je dediščino svojih prednikov preživeljal z dolžnim spoštovanjem, s svojim osebnim oživiljanjem njenih živih vrelcev pa je zavezal tudi — prihodnost.

•

Še težje in neposredneje pa nam spregovori Krleža o skrajnih mejah svojih stvarniških in človeških razpoloženj v naslednji izjavi, ki je govorjena iz najgloblje ravni te tragične in v bistvu junaške pisateljske zavesti. Poslušajmo njegove besede: »Pisati? Kaj? Neumne bombastične fraze? Govoriti? Komu? Človeštvo več kot deset tisoč let ne dela drugega, kot da govori. Od Sokrata do Vatikana samo govornišтво in same prižnice. Tiskati? Komu? Dokazovati? To ravno tako nima smisla. Kaj ostane? Lagati? ... Resnica? ... Kaj je resnica? Resnica je vse, o čemer človek čuti, da ni priporočljivo izreči, da ni oportuno izgovoriti karkoli o nji, kajti taka izgovorjena beseda se v nobenem primeru ne ujema z našim drobnim, samoljubnim, trenutnim interesom! To je resnica! Resnica je, če človek čuti potrebo izreči nekaj, kar bi bilo zaradi lastne blaginje bolj modro in bolj uvidevno pogoltniti; to je resnica! In ali so kakšne koristi od izrečenih resnic? Ni jih; zakaj za resnico kot tako so že stoletja razpisane tiralice.«

Ali je to Krleževa davna misel? Ali je dognanje njegovega življenja? Vse to je pisano v letu 1969! Kakorkoli, vsekakor je v teh besedah s porazno jasnostjo izražena pošastna paradoksnost tudi najvišjega artističnega življenja, ki nikakor ni izvzeto iz vesoljnega absurda — neabsurda vsega človeškega početja. Ali dognanje ali samo razpoloženje? Vsekakor pa razpoloženje, ki je eden izmed mejnikov zavesti tega pisatelja. In zdaj strnimo pisanje o tej zavesti o tem razpoloženju s pisanjem pod vislicami in v ječah in pojašnicah in z opljuvanim srcem, z mislijo o prvobitni nujnosti pisanja, in to morda pisanja

„iz ljubezni“, „iz usmiljenja“, „iz bede“ — in mora nam postati jasno, kakšna silovita moč je bistvo njegovega ustvarjanja in v kakšnih nasprotjih, ki so prava avtobiografija tega pisatelja, so nastajale te razsežne serije njegovih knjig pesmi, novel, esejev, romanov, polemik in dnevnikov in kakšno težko, tragično in polno najglobljih človeških pretesov človeško pričevanje nosijo v sebi. In še kako neupravičena in obupna je trditev tega preizkušnega srca, da ni koristi od izrečenih resnic, čeprav so rodovi in rodovi ne samo na Hrvaškem, temveč tudi v Sloveniji in vsej Jugoslaviji črpali iz njegovih resnic moč za velika dejanja naše nedavne preteklosti. Pri tem pa se moramo zavedati, da ima vsako srce kdaj pa kdaj pravico do obupa, pa četudi je Krležovo.

Iz: J. Vidmar: Miroslav Krleža, Izbrano delo. S. obzorja 1975, str. 122, 123.

Josip Vidmar in slovenska zgodovinska avantgarda



Janko
Kos

Vprašanje o tem, kakšno je bilo Vidmarjevo razmerje do tistega, kar se imenuje z zdaj že utečenim izrazom slovenska zgodovinska avantgarda, zajame komajda zelo kratko obdobje po letu 1920, kar je seveda v primerjavi z dolgostjo, razčlenjenostjo in reprezentativnostjo Vidmarjevih poznejših posegov v slovensko kulturno življenje videti kot le majhen del celote. Če k temu

pristojemo še dejstvo, da se je Vidmar vključeval v dogajanje te avantgarde na svojem delovnem začetku, pravzaprav na prehodu iz mladeniške v moško dobo, bi se utegnil potrditi vtis, da gre samo za obrobni pojav njegovega mišljenjskega razvoja, povzročeni celo s čisto zunanjimi, bolj ali manj naključnimi okoliščinami, v kakršne je moral stopiti mladi Vidmar tako kot vsi njegovi generacijski vrstniki na začetku dvajsetih let tega stoletja.

Vendar je tak samo videz. Navsezadnje se ob vprašanju Vidmarjevega razmerja do slovenske zgodovinske avantgarde odpira pogled ne morda na kak stranski tok moderne evropske kulture, ampak na njena najbolj radikalna, odločilna in prevratna dogajanja v 20. stoletju. Od tod se ponuja domneva, da se bodo skozi takšno razmerje razkrile ne samo manj pomembne plasti Vidmarjevega mišljenja, ampak morda tudi tiste, ki so bile zanj bistvene že na začetku in so takšne ostale tudi pozneje kljub neogibnim spremembam, ki jih s sabo prinaša vsako ustvarjalno zorenje. Izhodišče v raziskavo Vidmarjevega razmerja do slovenske zgodovinske avantgarde je vsaj pogojno lahko prepričanje, da so se morda že v tem razmerju uveljavile nekatere od poznejših stalnic Vidmarjevega pojmovanja umetnosti, sveta in življenja. In da