

OB ČLANKU JOSIPA VIDMARJA »IZ DNEVNIKA«

Prispevek Josipa Vidmarja v *Naši sodobnosti* 1956, str. 289—298, z naslovom *Iz dnevnika* ni povzročil samo kritičnih pripomb Borisa Zihlerla in ni bil le začetek daljše polemike med obema avtorjema, marveč je dal tudi sovjetskemu teoretiku Mihailu Lifšicu priložnost, da je napisal v deveti številki lanskega letnika moskovske literarno umetniške in družbeno politične revije *Novij mir* daljšo kritično razpravo o Vidmarjevih tezah. To kaže, da vprašanja, ki so zaposlovala Josipa Vidmarja in Borisa Zihlerla niso zanimiva samo za nas, marveč se zdijo pomembna tudi širšemu krogu marksističnih publicistov. Zaradi tega in ker je prav naša revija dala prostor tej polemiki, meni uredništvo, da je prav, če v celoti objavi tudi Lifšicovo razpravo ter nudi tako svojim bralcem čim popolnejši pregled nad polemiko o teh filozofskih, družbenih in literarno-teoretičnih vprašanjih.

Mihail Lifšic je znan sovjetski literarni teoretik in filozof. Bil je nekaj časa sodelavec G. Lukaesa in ne sodi med oficialne propagandiste stalinističnega birokratizma. Izdal je med drugim zbornik razprav z naslovom *Vprašanja literature in filozofije* ter pripravil obširen zbornik Marxovih in Engelsovih tekstov o umetnosti. To je najboljše tovrstno delo, zlasti še, ker ga je avtor opremil z obsežnimi in izčrpnimi opombami, ki pojasnjujejo in konkretizirajo misli obeh klasikov marksizma.

Neki Balzacov junak postane žrtev nerazrešljive dileme: ali se v imenu jalovega, a dolgega življenja odpovedati vsem življenjskim sladkostim ali umreti zaradi čez mero aktivnega življenja. Zadnja leta so se med ljudmi, ki se imajo za marksiste, prikazali literarni delavci novega kova, zelo podobni temu junaku. Zgubili so se med pravovernim pikolovstvom in vročično »svobodo ustvarjanja«.

Kajpak marksizma zaradi tega ne bo konec. Eden najglobljih vzrokov, ki zdaj pa zdaj povzročajo takšna omahovanja, je po Leninovih besedah že sam porast delavskega gibanja. »Če tega gibanja ne merimo z merili kakega domišljjskega ideala, marveč ga presojava kot praktično gibanje navadnih zemljanov, nam postane očito: to, da vstopajo novi in novi »rekruti«, da pritegujemo nove plasti delavskih množic, vse to neizbežno morajo spremljati omahovanja v teoriji in taktiki, ponavljanje starih napak, občasni povratki k zastarelim metodam itd.«¹ Ker je v našem času, posebno pa po drugi svetovni vojni, v to gibanje stopilo res velikansko število novih ljudi, ki jih je pritegnila sila razmer, ni nič čudnega, da sta se pri mnogih rekrutih »dogma« in »ustvarjanje« znašla predaleč vsaksebi. So seve še drugi vzroki, ki bi pojasnili to žalostno resnico, toda o njih tu lahko molčimo.

Na straneh jugoslovanskih literarnih revij se je vnela polemika o vlogi, ki jo ima svetovni nazor v umetniškem ustvarjanju. To je stara tema marksistične literature in kajpak nikoli ne bo do kraja izčrpana. Odprlo se bo nemalo novih strani in novih vprašanj, ki utegnejo pripeljati do izvirnih poskusov za njih osvetlitev, seve tudi do koristnih debat. Neogiben pogoj za koristnost teh sporov pa je, da se obdrži marksistična tradicija, trdna osnova

¹ Lenin: Nesoglasja v evropskem delavskem gibanju. Zbr. dela 16, str. 318.

revolucionarne teorije, ki so jo skovali napori voditeljev delavskega razreda v teku enega stoletja.

Ta pogoj ni izpolnjen v članku znanega jugoslovanskega kritika Josipa Vidmarja »Iz dnevnika«. Natisnjen je bil v beograjski reviji »Delo« in je izzval ostro kritiko v sami Jugoslaviji s strani takšnih publicistov, kot je Boris Zihlerl (v »Savremeniku«) in drugih.² Tudi v sovjetskem tisku je izšlo nekaj kritičnih odmevov. Članek Josipa Vidmarja je bil označen kot revizionističen.

Tej sodbi je težko oporekati. Nazori Josipa Vidmarja so v resnici precej daleč od marksistične tradicije. Pa kaj bi o tem prepričevali bralca; on bi hotel vedeti za vsebino članka, ki ga tako pogosto navajajo v tisku, in če je mogoče, slišati nekaj razlogov proti stališču, ki ga zagovarja avtor. Čemu bi pravzaprav bralca ne seznanili s tem delom? »Kdor ne vaga, je brez blaga,« pravi ljudski pregovor.

Gre za Leninovo analizo svetovnega nazora in vse literarne delavnosti Leva Tolstoja. Po mnenju Josipa Vidmarja Leninovi literarni nazori v znanih člankih iz let 1908 do 1911 niso »izrecno in precizno« formulirani.³ Nalogo vidi v tem, da jih »izrazi v čisti, logični formulaciji«. Formulacija, ki jo je predložil Vidmar, je res kaj preprosta. Trdi, da vrednost umetniškega dela ni odvisna od tega, če je umetniškova miselnost⁴ pravilna ali zgrešena, reakcionarna ali napredna, koristna ali škodljiva. To staro formulo avtor brez pomisleka razglša za osnovno misel člankov V. I. Lenina o Tolstoju.

»Nevedneži so ga poslušali, vedni pa so se mu smejali.« Le kako se ne bi (skozi solze), ko beremo razglabljanja Josipa Vidmarja, ki jih on dostojanstveno imenuje »logično nedvoumne dedukcije«? Vidmarjeve dedukcije obstoje iz dveh osnovnih ugotovitev: prvič, Lenin je imenoval Tolstojev svetovni nazor reakcionarna utopija, drugič, velikega pisatelja ruske zemlje je imel za genialnega umetnika. Iz teh nasprotujočih si tez se mu je porodil splošni zaključek: umetnikov svetovni nazor nima nič opraviti z njegovo umetnostjo. Citirajmo Josipa Vidmarja!

»Če namreč mora biti literarno delo, katerega miselnost ali filozofija ali nazor je očitno napačen in važnemu, vročemu zgodovinskemu procesu škodljiv, ker je utopičen in po vsebini reakcionaren, kot recept za rešitev človeštva pa celo smešen, če more biti literarno delo s tako miselnostjo kratko malo genialno, se mi zdi dopustno in celo nujno misliti, da je za razum, ki to ugotavlja, miselnost nasploh po svoji vsebini za vprašanje umetniške kakovosti nekega dela popolnoma nevažna. Resnična ali pogrešna, materialistična ali idealistična, koristna ali škodljiva, progresivna ali reakcionarna, umetniška vrednost dela, v katerem je izražena, je od nje neodvisna, kajti narava in smisel literature je tisto, kar na primer Lenin opiše z besedami

² Kot je našim bralcem znano, sta omenjeni članek Josipa Vidmarja, kakor tudi odgovor Borisa Zihlerla izšla v izvirniku najprej v »Naši sodobnosti« (1956), nato pa sta ju v prevodu prinesli obe beograjski reviji. Op. ured.

³ Vse citate iz Vidmarja navajam po izvirniku: Naša sodobnost 1956, št. 4. Lifšicovi prevodi v ruščino so še kar natančni. Prevajal je iz srbohrvaščine, iz objave v Delu. Op. prev.

⁴ Lifšic uporablja tu in pozneje izraz »miselna usmerjenost«; slovenim ga z Vidmarjevo »miselnostjo«. Op. prev.

„podajati brezprimerne podobe življenja“, naloga tedaj, pri kateri miselnost ne igra bistvene vloge.«

K temu zaključku se Vidmar v svojem članku večkrat vrača in samotiste, ki so pripravljene zanikati pomembnost misli v umetniškem delu, je pripravljen priznati za originalne mislece. Vse druge ima za »premočrneže« in »ozkosrčneže«. V takem primeru je med ozkosrčneže treba šteti napredne bojevnike za demokracijo, začeni vsaj z 18. stoletjem, ker so bili vsi ti mnenja, da je umetnikova idejnost osnovna umetniška resnica njegovega dela. Med ozkosrčneže bo treba šteti tudi mnoge mislece, ki sicer do demokracije niso imeli pravega odnosa (na primer Hegla), v kolikor so imeli lépo za očitni izraz resnice, lepoto oblike pa za izraz globine in konkretnosti vsebine. Nastane vprašanje: kaj pa klasiki marksizma. Saj je Engels dejal, da so bili Ajshil in Aristofan, Dante in Cervantes, Ibsen in ruski realisti 19. stoletja, da ne govorimo o Schillerju, izrazito tendenčni pisatelji, da so velikani renesanse stali na strani te ali druge stranke in se bojevali »ta z besedo in peresom, ta z mečem in spet drugi s tem in onim«. Da, Engels je bil tisti, ki je dejal, da bo umetnost prihodnosti poklicana združiti dve osnovi: idejno globino in shakespeareško slikovitost v upodabljanju. V znamenitem članku Partijska organizacija in partijna literatura povzdiguje Lenin ideal takšnega literarnega ustvarjanja, ki prostovoljno in zavestno služi ne zdolgočasnim in zaradi debelosti trpečim »vrhnjim deset tisočem«, ampak milijonom in desetinam milijonov delavcev. Ni treba dokazovati, da je Lenin v svojem odnosu do literature vedno sledil principu komunistične partijnosti, ni treba dokazovati tega, ker bi bilo smešno dokazovati takšno očitno resnico.

Razumemo, zakaj so se najboljši duhovi človeštva krepko oklepali aksioma o družbeni vsebini umetnosti. Zanje je umetniška vrednost dela vselej neločljivo povezana z idejo, potemtakem tudi z umetnikovo miselnostjo, z njegovo sposobnostjo, da v svojem delu izraža družbeni ideal, da razume ali celo občuti resnico, da hrepeni po pravičnosti, da sovraži nazadnjaštvo in da se mu gabi plehko filistrstvo. Če je pisatelj kot umetnik do vsega tega brezbrizen, potem je v resnici treba to delo prezirati (in res je vredno prezira, kadar gre za reakcionarno, lakajsko, sebično in indiferentno literaturo). Če lažna miselnost ni zapreka za visoke umetniške dosežke, potem je mogoče samo eno: ali umetniški poklic ne čuti, kako pomembna so najvažnejša vprašanja človeškega življenja ali pa resnica ni popolnoma nič važna.

Ven na plano vrag nas vodi,
obletava nas vso pot...

Takšna ureditev sveta bi bila hudičev posmeh nad človeštvom in Faust — mislim na Puškinovega — bi lahko samo še izrekel svojo obsodbo: »Vse utopiti!« Naj bodo v resnici pota še tako zapletena, na srečo zgodovina ni brez razumnega smisla, čeravno ni vselej lahko, včasih pa je celo nemogoče v mejah življenja posameznega človeka ujeti ta zapleteni, težko ulovljivi smisel. Zato je bilo v zgodovini svetovne literature toliko notranjih nasprotij in osebnih tragedij. A če je naš aksiom pravi, potem zapletenost njegove konkretne uporabe nikakor ni usodna zapreka za znanstveno analizo.

Josipu Vidmarju ni treba soglašati s tem aksiomom, nikar pa naj ne pripisuje svojih nazorov Leninu. Trditi, da je avtor člankov o Tolstoju imel

umetniško delo za emocionalno »čudo«, ki ni podvrženo vrednotenju s pojmi, kot so resnica in laž, napredek in reakcija, trditi torej, da je Lenin demokratičen in socialistični tradiciji obrnil hrbet, da bi v tem pritrtil angleškemu reakcionarnemu pisatelju Thomasu Eliotu (kot trdi Josip Vidmar), ta je pa le prehuda!

Vendar ne bi hoteli ostati pri moralnem ogorčenju. Josip Vidmar je prišel do napačnih zaključkov, ker se je zgubil v zelo zapletenem teoretičnem vprašanju. Res je Lenin imel svetovni nazor Leva Tolstoja za reakcionaren, hkrati pa je Tolstoj ostal v njegovih očeh velik umetnik, »ogledalo ruske revolucije«. Kako razvozlati to protislovje? Nikakor ne smemo iti s prezirom preko prizadevanj jugoslovanskega kritika, tembolj, ker tudi v naši literaturi to vprašanje ni vselej zadosti globoko in pravilno osvetljeno. Seveda nihče med sovjetskimi literati ne bo oporekal aksiomu družbene vsebine umetnosti. Tem manj pa smemo takšno oporekanje pripisovati Leninu, toda v rezultatih mnogih omahovanj različnih marksističnih rekrutov — kričavo budnih in liberalnih (prvi tip ni vselej lahko ločiti od drugega) — se je vprašanje o zapletenem odnosu med umetnikovimi idejami in njegovim delom pokazalo za izredno zamotano. Pravilna rešitev tega vprašanja, ki ga je Josip Vidmar tako nesrečno postavil, je obča stvar marksistične literature.

2

Poglejmo zdaj, kako je avtor članka Iz dnevnika prišel do svojih čudnih in popolnoma napačnih zaključkov. Psihološko je njegovo stališče moč razumeti, opravičiti pa ne. Josipa Vidmarja žali vulgarno ponavljanje tako razširjene formulacije, kot je »idejna usmerjenost«, »odražanje resničnosti« itd. Občutke je lahko razumeti. Hudo pa je gledati, kako se našemu srcu drage ideje pod rokami preveč uslužnih in breznačelnih prijateljev marksizma epreminjajo v dogmo. Ko se je Marx spoprijemal s takšnimi »prijatelji«, je govoril: »V takšnem primeru vem samo eno: da jaz sam nisem marksist.«

To je šala, a Josip Vidmar dela iz občutkov teorijo. Ker se pojem »idejne usmerjenosti« često dogmatično uporablja, predlaga, da bi ga kratko malo vrgli iz marksistične estetike. Takšne šale dobivajo že političen značaj, in sicer zelo negativen. Kar zadeva »odražanje resničnosti«, obdela Josip Vidmar ta pojem še posebej, po čemer celo Lenina ni težko predstaviti za Eliotovega opričnika.

»Če imam opravka z resnično velikim umetnikom, so v njegovih delih morale najti odsev nekatere morebiti celo bistvene strani revolucije.« Misel, ki jo je Lenin izrazil s tem stavkom, je Vidmar razdelil na dva dela. »Vsak umetnik je izraz ali odraz svojega časa ali dobe. To je vsaj do neke mere. Nato sledi stopnjevanje te misli. Čim večji umetnik, tem pomembnejše, tembolj bistvene značilnosti in stvari njegove dobe se odražajo, več, se morajo odražati v njegovem delu.« Prvi del Leninove misli ima Josip Vidmar za povsem nesporen. Drugega pa hoče v svojem članku korigirati.

Nesporno je, da delo vsakega pisatelja »odraža njegovo dobo«. Še več, reči je treba, da »pisatelj ne more ne biti odraz svojega česa.« Ne more

⁵ Tega izraza Vidmar nima. Op. prev.

ne biti. Poskusite uiti temu zakonu — vse zaman! Če je tako, čemu bi si pisatelj belil glavo? Mar se mu je treba prizadevati, da bi upodobil resničnost, mar se je dolžan truditi, da bi naslikal svojo dobo z njenimi najznačilnejšimi črtami? Nepotrebne skrbi! Po mnenju avtorja članka Iz dnevnika umetnik mora biti umetnik, vse drugo opravijo zakoni zgodovine.

Takšen je osnovni zaključek Josipa Vidmarja. Ugovarja spreminjanju zgodovinske nujnosti v zavestno usmerjenost misli. »Kajti misel je po svoji vsebini drugotnega pomena v umetnosti. Kdor tedaj raziskuje in presoja literaturo glede njene miselnosti in po nji, ta ne opravlja bistvene naloge kritike.« Odsevanje dobe je »prirodno dejstvo«, pa ga spreminjajo v zahtevano. V tem je po mnenju Josipa Vidmarja izvorni greh marksistične kritike. »In kakor hitro je ta zahteva izrečena, njenim privržencem ne zadostuje več, da so sodobni umetniki izraz svoje dobe, kot so bili izraz svoje nekdanji pisatelji, se pravi večidel nevede in nehotе, iz preproste stvarne nuje, ker drugače sploh ne more biti, marveč zahtevajo več: pisatelj bodj izraz svoje dobe na neki poseben, drugačen, aktualen način in z vso zavestjo« itd.

Dokler govorimo o odsevanju resničnosti na splošno, je vse lepo in prav. Kakor hitro pa nam kane v glavo vprašanje, kaj je umetnik upodobil iz svoje dobe in kako, vzbudi to pri avtorju Dnevnika čustvo protesta: »Ali je pravilno trditi: čim važnejše in čimbolj bistvene strani časa odraža umetnik, tem večji je?« Takšen zaključek iz Leninovih člankov o Tolstoju se zdi Josipu Vidmarju vsaj sumljiv. Saj je tudi Lenin sam spočetka instinktivno dojel Tolstojevu genialnost in šele pozneje odkril zgodovinsko povezavo med delom tega pisatelja in gibanjem milijonov kmetov. In če je Lenin, kot pripoveduje Gorki v Spominih, hotel prebrati lovski prizor iz romana Vojna in mir, ni želel tega zaradi Tolstojevga »kmečkega glasu«, marveč zaradi čara njegove umetnosti, »zaradi preživljanja nekega prizora, predstavljenega s tako prvobitno pristnostjo in svežostjo, da učinkuje kakor osvežilna kopel v vreleu prvobitnega življenja samega.« Ta čar ima svoj izvor v »trajnih občutkih človeka«. Zaman bi ga skušali pojasniti, trdi Vidmar, z umetnikovimi nazori in še celo ne z odsevanjem dobe: onstran našega umevanja je, »da zmeraj znova vabi duha k ugibanju in razmišljanju o njegovi edinstveni bitnosti.«⁶

Oddahnimo si! Po tako napornem vzponu k vrhovom ustvarjanja je to nujno. Vrnimo se na bolj skromno torišče logike! Če so skrivnosti umetnosti nerazložljive, čemu bi potem vrtali vanje? Če pa Josip Vidmar vendarle zaupa zastareli metodi razumnega mišljenja, pa če še tako malo, naj pre-mišlja z nami!

»Prirodna dejstva« obstoje neodvisno od nas, zakonov nujnosti ni moč kršiti. V tem oziru ima Josip Vidmar prav. Če na primer preneham jesti, da bi pokazal, kako nemočna je narava spričo moje volje, vendarle fizična nujnost zmaga. Še več, njena moč se bo pokazala še z večjo silo: narava bo vzela svoje in čaka me smrt. Kakšen razložek med uveljavljanjem zakonov nujnosti v normalnem procesu življenja in tako usmiljenja vrednim izidom mojega poskusa! Oboje so »prirodna dejstva«, a dejstva so različna.

⁶ Lifšic ima po Delu »o edinstvenem bistvu tega čuda«. Z izrazom »čudo« operira še tudi pozneje. O tem, kaj Vidmarju pomeni »bitnost«, glej Naša sodobnost 1957/923 in sl. — Op. prev.

Tako se zakon nujnosti za nas spremeni v zapoved. Če je presnavljanje stvari pogoj za življenje, bi bilo noro, pozabiti na ta pogoj. Prav isto velja za odsevanje resničnosti v umetnosti. Genij in povprečnež, umetnik, ki po svojih močeh prikazuje realni svet, in bolni talent, ki se zateka v carstvo temačnih simbolov, pa celo navaden šarlatan, ki si kuje slavo na račun družbene lahkovernosti in neumnosti »izobraženih ljudi«, vsi so brezpogojno podvrženi zakonu o odsevanju resničnosti. To pa ne odpravlja razločka med njimi in nam ne jemlje pravice, da ne bi imeli za osnovo prave umetnosti resnicoljubno prikazovanje življenja. Tudi tu se »dejstvo prirode« spremeni v imperativ.

Neki francoski zgodovinar je bistroumno dejal, da lažnih listin ni. In res, ponarejeni dokumenti razkrijejo ob zgodovinski analizi včasih več skritih strani pretekle dobe kakor sto in sto do kraja verodostojnih pričevanj. Saj je zelo zanimivo in važno vedeti, kako in zakaj, pod vplivom kakšnih interesov so ljudje pačili resnico svojega časa. Od tod zaključek: lažnih listin ni! Ni pa jih seveda samo zato, ker smo se laži zavedeli. Če pa bi kdo na osnovi koristi, ki jih prinaša preučevanje lažnih dokumentov, trdil, da med ponaredkom in resnico ni razločka, smo lahko prepričani, da bi ga imeli za puhloglavega sofista.

Tudi v umetnosti najdemo ponarejene listine. Zanimivo je preučevati te primere iz *u m e t n i č e n e u m e t n o s t i*, saj veliko povedo o preteklem življenju, in sicer ne samo strokovnjaku, marveč tudi slehernemu človeku, ki ima zgodovinski čut. Še posebej je zanimivo, kadar nimamo opravka z zavestnim ponarejanjem, marveč z nezavednim kaženjem resničnosti ali s prizadevanjem, umakniti se ji v območje čiste konvencije (kot se na primer često dogaja v sodobnem zahodnoevropskem slikarstvu). A prizajte, da ima glede na dejstva v umetnosti takšen interes drugoten značaj in se ne ujema, ali pa se vsaj popolnoma ne ujema z zanimanjem za umetniško ustvarjanje v pravem pomenu besede.

Tako imajo na primer pri mnogih zgodovinskih vrstah umetnosti velik pomen značilne maske časa, iznakaze resničnosti. Če me ikona zanima kot naraven in nehoten produkt svoje dobe, bom verjetno izbral starejše, okorne primerke, saj je v njih stihija srednjeveškega življenja izražena bolj mračno in bolj strnjeno, »s sokrvice«, kot je dejal Tolstoj. Če sem sposoben razumeti umetniško stran dela in sem se navadil, da tega razumevanja ne mešam s čisto zgodovinskim zanimanjem in drugimi postranskimi sugestijami, na primer z literarno modo ali napuhom izbrušenega okusa, ki je sposoben dojemati poljubne paradoksalne forme, podoben akrobatu, ki se zna obrniti pod kupolo cirkusa, potem v srednjeveški ikoni ne bom videl samo konvencionalnih črt. Sleherno pravo umetniško delo združuje v upodabljanju realnega sveta posebnosti časa s širšo in občo resnico.

Sodobna abstraktna umetnost prav tako »odraža svojo dobo«⁷ (z izrazom Josipa Vidmarja), in odraža jo nadvse značilno. Zgodovinar prihodnosti ne bo mogel mimo teh simptomov podivjanosti ob višku civilizacije. Za takšno oko bo abstraktna umetnost zelo zanimiva, kot je zanimiva bolnikova zavest za zdravnika. V nekem smislu je moč trditi, da fantazija neuropata bolj

⁷ Lifšič ima tu »predstavljalet«; kaže, predstavlja; tega izraza pri Vidmarju ni. — Op. prev.

prepričljivo »odraža« življenje telesa kot misli zdravega človeka, zakaj če smo zdravi, smo do neke mere sposobni kontrolirati pritisk fizičnih impulzov, opirajoč se na dejstva vnanje resničnosti in sodelujoč z drugimi ljudmi v družbeni praksi itd. Zavest zdravega človeka je ogledalo sveta, njegova slika, podoba. Takšna podoba je na primer zdravnikova zavest glede na svojo bolezen. Če pa je zdravnik sam podoben knezu iz Suhogo-Kobilina, ki je reševal zadeve glede na to, kako sodavica učinkuje na njegov želodec, potem... reši se, kdor se more! V takšnem primeru je treba poklicati drugega zdravnika, ki je s širšo in bolj objektivno mislijo sposoben zaobjeti misel prvega, prvi zdravnik sam postane zdaj pacient, njegova diagnoza pa že ni več slika moje bolezni, ampak simptom njegove nemoči.

Vsaka primera šepa. S tem pridržkom je moč trditi, da je zdravnik v naši primeri — umetnik. Ta s svojim širokim pogledom obseže predmet in ga naredi za predmet upodabljanja. Včasih umetnik sam postane predmet upodabljanja, ena izmed oseb za drugega umetnika. Takšen tip je živel tudi v ruski resničnosti. In ta je v naši predstavi zvezan s čustvenim likom pesnika Lenskega. V Poeziji Lenskega nedvomno odseva njen čas. Vendar kar preveč ozko in podzavestno. (Lenski ni zastoj pisal »temačno in otožno«.) Spontan odmev dobe je bil, samo njen »produkt«, detajl slike plemiške družbe na začetku preteklega stoletja. To sliko je ustvaril Puškin. V svoje pesniško ogledalo je zajel tudi samega Lenskega in pogoje, ki so se izrazili v zvokih njegove nedolžne romantične lire. Poeta z vsemi njegovimi plemenitimi in smešnimi lastnostmi je naredil za lik literarne umetnine, do u m e l je Lenskega in nas s tem za vselej osvobodil plenice njegove domišljije.

Mar Josip Vidmar ne vidi razločka med Puškinom in Lenskim, med ogledalom, ki lahko da »brezprimerno podobo življenja« in navadnim od-tiskom časa, »dejestvom prirode«? Pisatelj ne more ne biti priča in soudeleženec sodobnega življenja. Ali je aktivni subjekt zgodovine ali samo objekt drugega, to pa je veliko vprašanje. V dvajsetem stoletju imamo cel kup literarnih del ljudi, ki so jih dušile strahote sodobnega sveta; tem ni moč verjeti nič bolj kakor prikaznim svetega Antona. Le v redkih primerih že samo vzdih poteptane trave, doživetja enega med udeleženci resnične drame preidejo v nekaj višjega, v sliko življenja.

Potemtakem ima pojem odsevanja dvojni smisel in prav ima tisti pisatelj, ki si po zmožnosti svojega talenta prizadeva, da bi v njegovih delih odsevala sodobnost v vsej resnici. Tu se zakonom zgodovine ne dela krivica.

Seveda, razloček med obema oblikama odsevanja sveta je relativen. Celo genialen umetnik ne more obseči vse resnice življenja, se ne more izogniti omejenosti svojega časa, razreda, svoje družbene sredine. Tako odseva v ogledalu Tolstojevih del ruska revolucija nepravilno (zato je Lenin napisal svoj prvi članek o njem). Toda že Dobroljubov je bil mnenja, da celo v nelepah romanah in v melodramah ni samo laži. Nelepe jih dela enostranost ali celo izključna odvisnost od kake črte resničnosti, ki v splošnem ravnovesju življenja nima posebno važnega mesta. Iz tega je razvidno, da brez stika z resničnim življenjem umetniška dejavnost sploh ni mogoča. Celo »abstraktna umetnost« ob vsej grdobiji svoje norčavosti ne more prebiti brez daljnih namigov na realne forme.

Tako je tembolj neogibno, da bodi ujemanje z resničnim svetom kar najbolj popolno, ne pa enostransko in blede, komaj utripajoče kot v na-

vedenih primerih. Nikoli se nam ne bo posrečilo doseči, da bi se misel in resničnost brezpogojno ujemala. Vse, kar je nastalo v omejenih zgodovinskih pogojih, ima svojo omejenost; tako tudi nam ni treba biti izjema ob splošnem pravilu. A zaradi tega se ne kaže vznemirjati: omejenost pride sama od sebe. Naša skrb naj bo: prizadevati se, da bi življenje odsevalo kar najbolj popolno. Kako doumeti to polnost, to je že drugo vprašanje. Vsekakor ne smemo prepovedati pisatelju v našem delu, da bi iz nujnosti prešel k zavestnim zaključkom, češ da njegova umetnost »ne more ne biti« odsev svojega časa.

Josipa Vidmarja kajpak plaši beseda »zahteva«, zato se mu muči skriti se v carstvo slepe nujnosti. Zahteve so različne ... Če je Josip Vidmar hotel reči, da se literarno ustvarjanje ne more ukloniti mehaničnemu uravnavanju, naj bi bil ponovil samo besede V. I. Lenina, ki jih je veliki učitelj delavskega razreda izrekel v članku »Partijska organizacija in partijska literatura«. Toda to je Vidmarju premalo. Edina pametna zapoved, ki jo v skrajnem primeru dopušča v območju literature, je skrb, da bi naše zanimanje za resnico ne oviralo stihijskega zakona zgodovine pri njegovem delovanju. V najboljšem primeru so umetnikova prizadevanja indiferentna za njegovo ustvarjanje, vseeno je, ali so napredna ali reakcionarna in lažna.

5

Takšen zaključek bi bilo moč napraviti samo v enem primeru: če bi se našemu avtorju posrečilo dokazati, da Tolstojeve reakcionarne ideje niso negativno vplivale na njegovo umetnost. To dokazati bi bilo pa kaj težko. Josip Vidmar je primerjal branje nekaterih prizorov iz Tolstojevih del z »osvežilno kopeljo v vreleu prvobitnega življenja samega«. Imenitno! Toda za takšno kopel bo komajda izbral na primer poslednje strani zgodbe Nehljudova in Katjuše Maslove.

Ko Nehljudov premišljuje o evangeliju, ki mu ga je podaril rdečelični Anglež, pride do zaključka, da je ves nauk življenja zajet v petih zapovedih pridige na gori: ne ubijaj (še celo zmerjati ne smeš), vzdrži se naslajanja nad žensko lepoto, ne prisegaj, ne bodi maščevalen, ljubi svoje sovražnike. Če bi se vsi držali teh zapovedi, bi se vse spremenilo in na zemlji bi zavladovalo kraljestvo božje. Sam Nehljudov čuti šibkost svojega zaključka, potem ko je videl vso zlaganost družbe, ki so ji te moralne zapovedi že oddavnaj znane, pa je ne zadržujejo pri počenjanju grdobij, in ko se mu je razkrilo trpljenje preprostega ljudstva, preveč veliko, da bi ga mogel odpustiti po takšnem primeru čisto nereligioznega žrtvovanja, kot je bilo življenje Kriljceva in drugih političnih zapornikov.

Vse, s čimer Tolstoj lahko podpre zaključke svojega junaka, so samo zunanja sredstva literarne hipnoze, ne pa tiste nezmotljivo poiškane besede in barve, ki so običajne zanj kot resničnega umetnika. Spreobrnitev Nehljudova k religioznemu socializmu bi lahko bilo prava črta resničnosti, če bi Tolstoj pustil svojega spokorjenega plemiča v realni perspektivi časa kot Pierra Bezuhova, Nehljudova iz Jutra na pristavi ali celo Levina (ob vseh poskusih te osebe, da bi iz okvira umetniškega dela prešla v svet čistega umovanja). V navedenem primeru pa, v zadnjih prizorih Vstajenja, je bila takšna zmaga umetnosti nemogoča. Tolstoj ni mogel razkriti zgodovinske

pogojenosti tolstojstva samega, se pravi, iti dalje od svoje poslednje besede, in tako govori Nehljudov v imenu pisatelja, veliki pisatelj pa se poniža na raven svojega junaka.

Pa tako se ne godi samo Tolstoju. Balzac je nekoč dejal, da so pisateljeva pojasnila toliko vredna kot častna beseda Gaskonca, ob tem pa ima on sam cele romane, ki v bistvu niso nič drugega kot razširjena pojasnila k Človeški komediji. Takšna sta na primer Vaški duhovnik in Vaški zdravnik — drugi del Mrtvih duš na francoski način. Kot pisateljeva razlaga sta, saj Balzacove utopične misli, ki jih razvija v teh delih, ne najdejo potrdila v živih likih, ne zažive in se ne spoje z realistično podobo življenja. Zato ne glede na čudovite detajle tem romanom bralec ne more verjeti nič bolj ko Gaskončevi častni besedi.

Kadar torej v umetniškem delu prevlada lažna ideja, je težko govoriti o čudu. Razpleta se samo umovanje, v njem pa se nikarte kopati. Josip Vidmar utegne ugovarjati, češ da Tolstojeva in Balzacova dela ne sestoje iz samih pomanjkljivosti, in prav bo imel. A če se obrnemo k dobrim stranem velikih pisateljev, se bomo tembolj prepričali o zgrešenosti njegovih »logično nedvoumnih dedukcij«. Josip Vidmar je neprevidno izbral za dokaz svoje teorije lovski prizor iz romana Vojna in mir. Ni dvoma, da se je tu zgodilo čudo, toda umetniško čudo, ki ga je ustvaril mogočni Tolstojev čopič, je v neposredni zvezi z njegovimi družbenimi idejami. Da, lovski prizor beremo »zaradi Tolstojevega kmečkega glasu«, kljub hudi prepovedi Josipa Vidmarja. Uživamo, ko nam ta zveni v ušesih.

Tolstoj je čudovito naslikal jesensko pokrajino: zemlja, še mokra od jutrnjega dežja, ki pa jo je že rahlo prijel jutrnji mraz, pasovi njiv z ozimino, poteptani od živine, in svetlorumeni pasovi strnišč jarega žita, gorski vrhovi, pokriti z gozdovi, in nebo nad njimi, ki se taja in kot da se spušča na zemljo. Toda pokrajina sama še ne pomeni čuda v literaturi. Ljudje s povprečno nadarjenostjo so pogosto sposobni slikati pojave v naravi ali opisovati vnanjost ljudi in okoliščin. Spet pa imamo velika literarna dela, v katerih so takšni opisi postranskega pomena. Težavneje je pisati dialog, govorico ljudi. Pravega umetnika bo nezmotljivo moč prepoznati po čudoviti sposobnosti, da najde pravo govorico, da določi, kaj mora v danih okoliščinah povedati ta ali ona oseba. Najmanjša disharmonija v pogovoru oseb vselej izdaja šibkost talenta. Pri Tolstoju kajpak tega ni. V lovskem prizoru vsi govorijo s svojo govorico in ta je pristna. Ne samo lovec Danila ali kmečka dekleta, ko se prikaže Nataša na konju in jim da povod, da obsodijo to nezaslišano dejanje. (»Arinka, lej jo no, po strani sedi! Sama sedi, kikla ji pa opleta...«), a tudi gospoda v svojem manj izrazitem in omladnem jeziku komentira dogodek kot ljudje iz krvi in mesa.

Vendar tudi govorica ni najvažnejša v umetnosti. Najvažnejše je to, kar se dogaja, sama fabula lova v najglobljem pomenu te besede, kot ga je poznal že Aristotel. Tu je žarišče, ki se v njem zbirajo žarki, ki osvetljujejo sliko kot celoto. Tu je vir njene poetične opojnosti, realna vez med stvarmi in človeškimi odnosi, to, kar končno daje pokrajini razpoloženje, pogovoru med ljudmi in vsem različnim zvokom, ki jih je polno jesensko ozračje v tem hladnem jutru, pa njihov smisel in posebno lepoto. Kar se dogaja, je prav vsebina dela ali, če hočete, tisto genialno razvijanje misli, ki je položena v njegovo objektivno vsebino.

»Lov, lovec! Kaj je slišati v zvokih teh besed?« se je vpraševal S. T. Aksakov. »Kaj opojnega se skriva v njunem smislu, ki ga je sprejel in ga cenil ves narod, ves svet, ne le lovci?« Lov je plemenit preostanek tistih časov, ko se je preprosta delavnost živali družila s prvimi koraki družbenega dela. Zanimivo, da z razvojem civilizacije človek lova ne opusti; ta sicer izgubi zgolj utilitaristični namen, postane pa koristna igra sil. Človek, ki se igra, homo ludens, postane zanimiv objekt za pisatelja. Toda lov ni samo igra. Preizkušnja za voljo je, zahteva napor vsega človeškega bitja, izpostavlja ga nevarnosti. Med lovom in zgolj ubijanjem živali je velik razloček. V kratkem času med tem, ko se je volk prikazal in jo ubral čez plano naravnost proti Nikolaju Rostovu, pa do prvega spopada velike zveri s psi, je ta preživel vse — najsrečnejši trenutek svojega življenja in skrajni obup. Strah pred sramoto, nevarnost, nemir, kri — čemu vse to? Zato, ker je lov neke vrste daritev, ki naj odkupi človekov odhod iz narave, spet ga postavi iz oči v oči z njenim preprostim in surovim življenjem.

Spomnite se volka, ki so ga ob spretnosti lovca Danila živega ujeli. Pobesil je čelato glavo s palico v gobcu in z velikimi steklenimi očmi gledal na trumopsov in ljudi, ki ga je obkrožala. »Ko so se ga dotikali, je trzal z zvezanimi nogami in divje, obenem pa neumno gledal okoli sebe.« Spomnite se zmago-slavnega Natašinega vrišča, ki je izražal, kar so drugi lovci kazali vsak po svoje. »In ta vrišč je bil tako čuden, da bi se bila morala sramovati tega divjega kriča, in vsi bi se mu bili morali čuditi, ko bi bilo to kdaj drugič.«

Pa še trdite po vsem tem, da podoba, ki jo je naslikal Tolstoj, nima nič opraviti z vsebino njegovih idej! Mar je res Josipu Vidmarju treba razlagati, da tema lova ni slučajno zašla v rusko literaturo 19. stoletja, da je prišla vanjo hkrati s preokretom k naravi in kmečkemu življenju, da Lev Tolstoj, globoki pisatelj in strogi kritik civilizacije, ni mogel mimo te teme, bogate z družbeno in psihološko vsebino? Res, »fabula« lova je Tolstoja vselej mikala, tako v času, ko se je kot mlad avtor Kozakov klanjal pred naravnimi zakoni življenja, ki so bili zanj utelešeni v podobi gozdnega boga, starega lovca Jeroška, tako tudi pozneje, ko se je strastni razkrinkovalec svojega razreda odrekel tej gosposki zabavi in jo obsodil hkrati z drugimi pojavi človekove čustvene narave, kot so sovražstvo, ljubezen do žene, zanimanje za golo telo v umetnosti in končno celo umetnost sama.

V davnini je bil lov družbeno opravilo ljudi. Ko se je družba razdelila na razrede, je postal privilegij gospode obenem z nošnjo orožja. Na predvečer francoske revolucije je bil le droit de chasse ena najbolj osovraženih senioralnih pravic. Potemtakem tema lova ne stoji onstran vseh socialnih presojev, kot misli Josip Vidmar. Ze oddavnaj so na kmetih, vključeni v trdi red poljedelskih opravil, imeli lovca za čudno izjemo, posebneža. Za gospodo pa je bil lov znamenje pripadnosti h gospodujočemu stanu. Hkrati z vojno spada med tista njena opravila, kjer se kaže posebna hrabrost, široka narava, ki je ne vežejo obveznosti dela, kaže se prezir za poslovne interese. Ni naključje, da pri Tolstoju lovski prizor sledi takoj za neuspešnim poskusom Nikolaja Rostova, da bi se na posestvu izkazal pri gospodarstvu. Računovodstvo, prenos, denar, zamenjava ... Ko ni mogel ugnati upravnika Mitinjska, se je sklenil zateči k bolj prijetnemu opravilu: k lovu s psi.

Toda med izumetničenim življenjem v hiši zemljiškega gospoda in med svetom narave stoji kmet. In gospod se mora ukloniti njegovemu vodstvu.

V vsem lovskem prizoru stá pravzaprav samo dva prava moška: stari volk, ki ga po obupnem boju ulove, in lovec Danila. Vsi drugi so gospoda, in čeravno je vsa ta komedija pravzaprav prirejena zauje, niso pravi udeleženci lova. Skrivajo se za tujim hrbtom: zveri ne uženejo oni, marveč njih bogastvo, dragi psi, od katerih stane vsak morda toliko kot vsa vas. Ljudje so, ki nekako še niso prav dorasli, potrebujejo varstva, kot na primer stari grof s svojo varuško — slugo Semenom. Celó za Nikolaja je lov preskušnja, ta pa, ki se preskuša, še ni do kraja ustaljen. Notranja negotovost ga sili, da se malce prikupuje Danilu, a le-ta prezira vse, med njimi tudi svojega gospodarja, čeravno prezir ni žaljiv, saj »je Danila njegov človek in lovec«. Ta divjak, čigar prikazen v sobi ne glede na majhno postavó »napravi vtis, podoben tistemu, kadar vidiš konja ali medveda na tleh med pohištvom in drugo hišno šaro«, se vede na lovu ko krmar v Shakespearovem Viharju: sam kralj bi se mu moral ukloniti. Ko stari grof spusti volka, mu Danila zabrusi neprimerno besedo. In grof skesano molči; ko se pozneje spomni, kako sta si z lovcem - tlačanom prišla navzkriž, mu reče samo: »Nagle jeze si, brat.«

Tu se nam razkrije še ena zanimiva črta teme, ki jo je razvil Tolstoj. Kot vsaka resna preskušnja, tako tudi lov skriva v sebi svoje vrste »hamburški obračun«. Preobrača socialne odnose in na lepem vse, kar se vzpenja ali pada, vse stopnje in vrednote menjajo mesta. Igra postane pravi svet, ono drugo pa, nasloví, bogastvo, zveze, dogovori — nekaj neresničnega. Toda to samo za hip. In brž ko je igra pri kraju, bila je kar preveč blizu pravemu življenju, se vrne oni, drugi svet, v katerem je po besedah nemškega pesnika Stefana Georga Herr wiederum Herr, Zucht wiederum Zucht, gospod je tako spet gospodar telesa in celó življenja svojega podložnika.

Na to torej meri poetična pravičnost lovskega prizora. Poskušajte jo porušiti in ves opoj čuda bo izginil ko dim. Napravite Nikolaja Rostova za junaka, ki mu sledi množica takšnih ljudi kot je Danila, skrijte nam rahlo ironijo, s katero je naslikan stari grof na svojem krotkem konju, odstranite vse, kar sili bralca, da z nekakšnim sočutjem sledi neenakemu boju med volkom in celo trumo ljudi in psov, spremenite vse to in ob Tolstoja bomo! Josip Vidmar piše, da so v umetnosti važne emocije, ne pa misli. Toda sleherna emocija, ki vznikne ob branju Tolstoja, ima globoke korenine v vsej pisateljevi miselnosti.

Celó jezik, v katerem je napisan prizor z lova, je nekam okoren z nizom raznih »bi« in drugih drobnarij, ki motijo uglajenost govora, z nekaj grobimi vaškimi izrazi in lovskimi termini, z neprestanim ponavljanjem istih besed: ta posebni, bolj kot običajno konkretni jezik Tolstoja je jezik njegove misli. V. Šklovski je preiskal Vojno in mir pod tem zornim kotom in je prišel do zaključka, da se je Tolstoj skušal odtrgati od tradicionalnega jezika sredine 19. stoletja, katerega vzor je bil Turgenjev. V tem je zrno resnice, čeravno pri takšnih pisateljih, kot je Tolstoj, zakon formalne antiteze še ni postal Moloh, ki bi goltal sleherno konkretno vsebino. Če se je Tolstoj odmikal od preveč uglajene in dognane govorice Turgenjeva, se to ni zgodilo zato, ker je hotel samo nekaj drugega, da bi namreč literaturo poživil in da bi vnesel vanjo »svojevrstno posebnost«, marveč zato, ker se mu je mnogokaj v Turgenjevu sploh zdelo narejeno, izumetničeno kot ves literarni blišč evropske civilizacije. Ne oziraje se na kritiko svojih prijateljev in sovražnikov, je Tolstoj obdržal svoj genialno nepravilni jezik, ker je videl v njem

protest življenja samega, narave stvari, ki je navadno zabrisana in skrita za konvencionalnim jezikom. Priznajte, da je vse to neposredno povezano s Tolstojevimi filozofskimi nazori in miselnostjo, pa naj to miselnost ocenjujemo kakorkoli!

Da bomo do kraja razumeli zvezo med Tolstojevim idejnim stališčem in pesniško opojnostjo podobe, ki jo je narisal, se je treba spomniti še ene osebe, nastopajoče v lovskem prizoru. Ta oseba je stari čudak, mali posestnik striček. Takšne originale je bilo moč srečati med vsemi sloji ruskega plemstva in njih čudaštvo je bilo svojevrstna spaka, neprostovoljno priznanje, kako so se tlačanski odnosi izrodili. Vrhu tega je striček imel malo pod palcem. Tako so ga gledali nekam zviška in res ga vidimo takšnega, z očmi Rostovih ga vidimo na začetku epizode. Toda tehtnica poetične pravičnosti niha; to nihanje nas spravlja v nemir, ko se začne tekma med lovci, vznemirjenimi spričo gonje na zajca. Zdi se, da striček ne bo mogel zdržati tega tekmovanja. »Čemu bi se pehal! Saj sta dala za vsakega psa celo vas, jasna zadeva, marš! Vajini so po tisoč rubljev! Kar preskusita svoje, jaz bom pa gledal!«

Nekje v globini duše že vemo, da se to razmerje sil mora spremeniti v stričkovu korist. Če tega ne bo, potem tudi veselja ne bo, ki ga nudi umetnost. Prav nič nam ni do tega, da bi bila plemenitost »pozitivnega junaka« nagrajena, da bi striček dobil dediščino, postal general, da bi novica o njegovih vrlinah segla do samega carja in tako dalje. Vse te neumnosti se zdaj nikomur ne zde zanimive. A glej, mi, ljudje drugega stoletja in drugih družbenih interesov, smo veseli, da se je stričkov pes Rugaj izkazal za boljšega gonjača kakor širokokolka Milka in lepotica Jorza. Vemo, da mora tako biti in čutimo zadovoljstvo ob tem, da je napuh bogatih lovcev Rostovih in debelega Ilagina v bobrovi kučmi osramočen. Tako tudi mora biti, ker je pravi človek sredi lovske gospode samo striček. »Tako je s psi po tisoč rubljev, jasna zadeva, marš!« Če je v začetku lova Nikolaj morebiti gledal na starega čudaka zviška, se proti koncu vloži zamenjata in »počaščen je, da striček po vsem, kar je bilo, še hoče govoriti z njim«.

Res, vse to je samo lov, igra, ne pa tisto drugo življenje, v katerem je vse na svojem mestu. Toda še ena špranja je, skozi katero je videti nekaj več kakor samo navadne odnose med ljudmi: stričkovu življenje doma. Ko sta Nikolaj in Nataša prvič stopila v leseno pristavo starega vojaka Suvorova, sta sprevidela, da njun ironični pogled na nepetičnega sorodnika ni pameten. V tej hiši, kjer je bilo vse videti preprosto, a ne zanemarjeno, je živel človek z lastno hrbtenico, ki ni iskal tujega pokroviteljstva, kaj šele privolitve za svoja dejanja. »Kmalu nato se je striček vrnil v kratkem suknjiču, višnjevih hlačah in nizkih škornjih. In Nataša je začutila, da je prav ta oprava, v kateri je bila z začudenjem in posmehom videla strička v Otradnem, čisto primerna obleka, prav nič slabša od dolgih sukenj in frakov.«

Ko pa vstopi debela, rdečelična, čedna stričkova gospodinja Anisja Fedorovna s kmečkim prigrizkom na pladnju, postane skrivnost stričkove avtar-kije bolj razumljiva. Skrivnost se pojasni tudi s patriarhalnim načinom življenja v tej hiši, kjer v veži diši po jabolkih, za oguljenimi španskimi stenami pa je slišati dekliški smeh in topot bosih nog, ter z balalajko kočijaža Mitka, ki je gostom ni nikoli nikdar dovolj, pa čeravno se motiv »Barinje« stokrat ponovi. Na kraju striček sam uglaši svojo kitaro in zasliši se znana

pesem »Po uličnem tlaku«. Vso sliko, morebiti celo vso lovsko epizodo zaključí ruski ples v izvedbi mlade grofice Rostove.

»Kje, kako, kdaj se je bila ta grofičica, gojenka francoske emigrantke, navzela tega duha iz ruskega zraka, ki ga je dihala? Od kod je jemala te gibe, ki bi jih bili morali razni pas de châte že davno izpodriniti? A ta duh je bil prav tisti duh in ti gibi so bili prav tisti neposnemljivi, nenaučljivi ruski gibi, ki jih je striček pričakoval od nje. Kako hitro se je ustavila in se slovesno, ponosno in hudomušno nasmehnila, je prvi strah, ki je bil obšel Nikolaja in vse navzočne — strah, da ne bi česa napak storila —, takoj minil in v očeh vseh se je pokazalo občudovanje.

Napravila je prav tisto, kar je bilo treba, tako natanko, tako popolnoma tisto, da se je Anisja Fedorovna, ki ji je takoj podala rutico, katero je potrebovala za svoj posel, sredi smeha zasolžila ob pogledu na to drobno, ljubko, njej tako tujo, v svili in žametu vzgojeno grofico, ki je znala pogoditi vse ono, kar je živelo tudi v Anisji, v Anisjinem očetu, v njeni tetki in njeni materi in vobče v slehernem ruskem človeku.

Mar ni res, da ob branju teh vrstic nehote pridejo človeku na misel Leninove besede o Tolstoju, vzete iz istih spominov Gorkega, ki jih citira Josip Vidmar: »Do tega grofa v ruski literaturi ni bilo pravega kmeta.« Kot njegova stvaritev Nataša Rostova, tako se je tudi Tolstoj uklonil čudni oblasti, ki so jo vselej imele zatirane množice ruskega ljudstva. Plemiči so bili gospodujoča plast, kmetje — steber naroda. In prvi so neprostovoljno priznavali to resnico v tistih najboljših ali obratno — najbolj čudnih trenutkih, ko življenje nekako prekipi, da ga celo trdne pregrade, ki jih je postavila oficialna družba, ne morejo udržati. Tolstoja so vselej globoko vznemirili takšni trenutki: vojna in lov, ljubezen in smrt, skratka vse, kar razveljavi ali vsaj zamaje prednosti, ki ne izvirajo iz človekove osebnosti, marveč iz posebnih pogojev njegovega družbenega položaja. Tolstoj je celo po kmečko preveličeval to nasprotje med naravo in zakonom družbe, kot so dva tisoč let pred njim ravnali grški misleci.

Potemtakem ne kaže trditi z Josipom Vidmarjem, da prizor z lova — ena od »brezprimernih podob življenja«, ki jo je naslikal genialen umetnik — nima zveze z njegovim »kmečkim glasom«. Nasprotno, vsa pristnost in svežost tega prizora je rezultat splošnega pogleda na življenje, ki je Tolstojev in ki je razlit preko njegovega dela, tako da ni in ne more biti v njem ne enega odtenka, ne ene same črtice, ki bi ne bila v zvezi s tem osnovnim nazorom.

Samo eno je treba pripomniti za pravilnejše razumevanje vloge, ki jo ima Tolstojev kmečki glas pri oblikovanju čisto umetniških vrednot v njegovem romanu Vojna in mir. V času, ko je bil ta roman napisan, se Tolstojev kmečki glas še ni ločil od glasu konservativne plemiške demokracije (običajnega stališča velikega pisatelja v tem zgodnjem času njegovega ustvarjanja). Spričo vrste zgodovinskih vzrokov je bilo takšno zlitje dveh družbenih zgodovinskih tendenc mogoče in, kar je najvažnejše, ni moglo ali skoraj ni moglo motiti splošnega umetniškega učinka Tolstojevih »brezprimernih podob«. Za primer in dokaz more biti osvetlitev, ki jo je v romanu dobila svojevrstna figura starega lovca — strička, naslikana z veliko simpatijo.

(Konec sledi.)

Mihail Lifšic — Prevedel Cene Kopčavar

poudarjeno in hoteno preprosto pot je morala iti njegova misel, ki je iskala smisel in podobo vrednega človeškega življenja. Vse to čutim ne kot pristaš tega ali onega nazora in ne kot član tega ali onega razreda, temveč kot človek. In to je ‚dejanska vsebina‘ njegovih del. Njegova resnica? Seveda je nesprejemljiva, toda sprejemljiv, ne, več kot to, potreben nam je Tolstoj s svojo nesprejemljivo resnico vred. S kriterijem resnice in neresnice, progresivnosti ali reakcionarnosti ga kot umetnika ne morem, ne znam in nočem meriti.

Razumljivo mi je, da ga je Lenin kot politik velikega formata, ki je bil ves posvečen svojemu poslu, raziskoval s stališča politike. Razumem, če še kdo drugi, ki razpravlja o Tolstoju, govori o njem tudi s tega vidika, razumem to naposled tudi pri literarnem mislecu. Toda pri tem nikakor ne razumem, da mu more biti tako zelo važen na primer izsledek, kakršen je tale: »Tolstojeva misel v ‚Kreutzerjevi sonati‘ vodi od liberalizma k demokraciji«, kakor je videti važen M. Lifšicu, ki vidi v prevajanju umetniške besede na jezik sociološko politične misli edino in edino možno znanstveno nalogo literarnega misleca. Ne samo, da je to stališče ozkosrčno nasproti drugim znanostim, ki bi se mogle uveljavljati ob literaturi, kakor na primer estetika in psihologija, ne, to stališče in miselnost, ki je z njim v zvezi, nujno vodita do težav, ki smo jim bili pri M. Lifšicu priča in ki dosežejo svoj višek v tem, da se članek, napisan v zagovor vloge svetovnega nazora v umetnosti glede tega problema zaključí z ugotovitvijo: »Umetniške odlike dela so zmeraj v skladu z njegovo pozitivno zgodovinsko vsebino. Ta enakost se lahko kaže v obliki očitne neenakosti ali nasprotja ... So genialni umetniki z reakcionarnim svetovnim nazorom, ni pa umetnosti, ki bi bila brezbrizna do revolucionarne ali reakcionarne ‚miselnosti‘.« Ali ni to začaran krog? Ali je tedaj svetovni nazor v umetnosti važen? Pripominjam samo še, da je ‚dialektični‘ stavek o tem, kako se enakost pozitivne zgodovinske vsebine dela in njegove umetniške vrednosti kaže v obliki očitne neenakosti, avtentična resnica M. Lifšica.

Josip Vidmar

OB ČLANKU JOSIPA VIDMARJA »IZ DNEVNIKA«

(Nadaljevanje)

4

Zdaj se vrnimo k teoriji čudeža! Josip Vidmar nas vztrajno prepričuje o neposrednosti estetskega uživanja, čeravno je to dejstvo tako očitno, da ne potrebuje posebne analize. Kadar beremo lovski prizor, ni treba, da bi poznali Tolstojeve ideje o kmetih, trdi avtor članka Iz dnevnika. Samo do tega nam je, da bi »preživeli« ta prizor, da bi občutili estetsko zadovoljstvo. Lenin je najprej »instinktivno« dojel umetniški pomen Tolstoja. Šele potem se je lotil analize njegovega odnosa do ruske revolucije. Od tod sklep: če že igrajo ideje pri naši oceni umetniškega dela kako vlogo, ta še zdalej ni glavna.

To umovanje Josipa Vidmarja je zelo šibko. Da bi si utešil žejo, lahko spijem kozarec vode, ne da bi pri tem količkaj mislil na to, da voda sestoji

iz dveh delov vodika in enega dela kisika. Pa je mar to dokaz proti kemiji? Umetniško delo kajpak mora utešiti našo estetsko žejo. Ni dolgo tega, kar so neki sodni spor o mejah med parcelami v mestu Bruges rešili na osnovi mestne krajinske slike, ki jo je naslikal Jan van Eyck v svoji »Madoni chanceliera Rolina«. To je zelo značilno za realistično natančno maniro starih nizozemskih mojstrov. Nihče pa ne bo trdil, da je poglavitni pomen van Eyckove slike — biti pravni dokument.

Josip Vidmar zamenjava eno vprašanje z drugim. Ali nam prizor z lova nudi neposredni estetski užitek — to je eno vprašanje. Zakaj občutimo ta užitek — to je drugo. Čemu? Zato vendar, ker ima slednja črtica, ki jo je potegnila roka takšnega umetnika, kot je Tolstoj, svojo vsebino; našemu srcu govori nekaj lepega in pomembnega. Znanost prevede vsako vsebino na jezik misli, v tem je njena posebnost. Estetsko vsebino je prav tako moč prevesti na jezik misli, čeravno to ni prav lahko.

»Lépo je samo resnica, ki je vzvišena zaradi mogočih, toda redkih in čudovitih okoliščin,« pravi Diderot. Najbrž bralcu ni do tega, da bi ponavljali visoko modrost o enotnosti vsebine in oblike v umetniškem delu. Ugotovimo samo, da je ta enotnost v resnici velik estetski čudež, samo... Čudeži umetnosti dokazujejo nekaj, kar je Vidmarjevi teoriji nasprotno.

Posebnost umetniškega dela je v tem, da ga ne morejo ustvariti kake mehanične zvijače. Če je v pisateljevem stališču element neiskrenosti, mu ne bodo pomagale ne izvirne metafore ne lažni polet ne intonacija. Prej ali slej bodo vsi spoznali, da je govoril s *ponarejenim glasom* ko volk v otroški pravljici. Pri končnem obračunu bo cenena pozlata »mojstrstva« odpadla in skrito bo postalo očito. Te resnice še nihče ni mogel prelisiti, četudi je skušnjava velika: sadovi umetnosti so tako dosegljivi in hkrati tako daljni.

Isto algebrajsko enačbo je moč brati obrnjeno: če imamo opravka s pravim umetnikom, je ta v svojih delih moral pustiti odsevati nekatere morebiti celo bistvene strani resničnosti. Ste prepričani, da se je res zgodilo čudo? V tem primeru mu poiščite idejni in družbeni »ekvivalent«, iščite tisto zlato žilo, ki nam jo je odprl umetnik! Če pa je nazadnje vsebina lažna, delo pa vendarle umetniško, o čemer nam govori neposredno čustvo, tedaj je mogoče samo eno: da smo napak razumeli, v čem je pravzaprav vsebina, torej smo jo napak prevedli na jezik misli, saj smo vzeli za čudo to, kar je v resnici samo spretnost prebrisanca. Takšne pomote niso izključene. Bil je čas, ko je avtor Pariških skrivnosti veljal za velikega človeka, Stendhal pa samo za drugovrstnega literata. Toda takšne pomote okusa ne spremene pomena splošnega aksioma.

Kritika Josipa Vidmarja je usmerjena prav proti temu aksiomu. Sklicuje se na splošno znano dejstvo, da reakcionarne ideje Tolstoju niso preprečile, da ne bi bil genialen umetnik. Vprašanje res ni tako preprosto. A smešno bi bilo misliti, da se je z novimi besedami ali s kako posebno zvito razčlenitvijo vprašanja na sestavne elemente moč izviti temu nasprotju. Engels se ga kot mojster dialektičnega mišljenja ni bal, ko je govoril o Balzacu. Bala se ga nista Belinski in Dobroljubov, ko sta govorila o Gogolju, Ostrovskem in drugih ruskih pisateljih preteklega stoletja. To vprašanje osvetljuje tudi Lenin v članku o Tolstoju.

Zanimivo je, da pri teoretikih marksizma in mislecih dobe ob vzponu revolucionarne demokracije zaključek ni tak kakor pri Josipu Vidmarju,

ampak prav nasproten. Po mnenju jugoslovanskega kritika je za *umetnika dovolj, da je umetnik*. Njegovo pravilno ali napačno mišljenje je brez pomena ali pa vsaj indiferentno. Ali dovolite: kaj pa se pravi biti umetnik? Stara demokratična in socialistična kritika je brez omahovanja odgovarjala na to vprašanje: prvo znamenje resničnega talenta je v tem, da ne more skaziti resnice, pa če bi jo tudi hotel. Kadar umetnik na ljubo kakim stranskim ciljem ali v teku približevanja svojemu končnemu stališču napravi lažen korak, čuti, kako se mu gradivo in njegove lastne podobe upirajo. Ta v resnici čudovita lastnost umetnosti ni bila le enkrat opisana.

Tudi če bi pisatelj hotel lagati, ne more, (če je pravi pisatelj). Zgodilo se mu bo to, kar se je z biblijskim Balaamom. »In Balak je vprašal Balaama: ‚Kaj počneš z menoj? Vzel sem te, da bi preklel moje sovražnike, ti pa jih blagoslavljaš.‘ In Balaam je odgovoril in dejal: »Mar nisem dolžan govoriti samo to, kar mi polaga na jezik Gospod?« Balaam je trikrat poskušal izpolniti ukaz Balaka, mahabejskega kralja, in vsakokrat na drugem mestu. A uspeh je bil vedno isti: ni prišlo na dan prekletstvo, marveč blagoslov. Tako Balaamu ni bilo usojeno, da bi dobil bogate darove, ki mu jih je bil namenil kralj.

To zgodbo najdemo v ruski demokratični kritiki iz sredine 19. stoletja. Tolstoj jo je apliciral na povest Čehova »Dušica«. V spremni besedi k tej povesti pravi: »To, kar se je zgodilo Balaamu, se često pripeti pravim umetnikom. Zasepljen spričo Balakovih obljub — popularnost — ali spričo lažnega, privzetega naziranja, pesnik ne vidi niti tistega angela, ki ga hoče zadržati in ki ga vidi oslica, pa hoče preklinjati, a glej — blagoslavlja.«⁸ To znamenje talenta nam pove o resnični naravi umetniškega dela več kakor vse šolsko rezoniranje na to temo.

Kako pogosto se je dogodilo tudi Tolstoju, da se je znašel v položaju biblijskega Balaama. Seve ga nista pehala tja koristoljubje ali žeja po popularnosti, marveč prav lažni, privzeti nazor. Tako na primer v svojem znanem delu Kreutzerjeva sonata preklinja sleherno ljubezen med moškim in žensko, če ta ni bratovska. Da bi ne bilo nikakega dvoma, je delu napisal epilog, v katerem zelo podrobno razlaga svojo »miselnost«. Ta je do kraja asketska: Tolstoja ne more zadržati niti preprosti dokaz: brez fizične ljubezni bi bilo človeškega rodu konec. Kaj bi tisto, saj bo nekoč tudi sonce ugasnilo in ljudje bodo izginili, in še: pogibel človeštva ni nič spričo ideala devištva.

Toda premislite, kar je povedano v Kreutzerjevi sonati, tej dramatični zgodbi plemiča in kandidata prava Pozdniševa, ki je ubil svojo ženo po vseh pravilih maščevanja, ki ga zmore ljubosumen mož, in uvideli boste, da ta zgodba prav zato, ker jo pripoveduje genialen umetnik, in tako, kot jo pripoveduje, vzbuja drugačne misli. Še več, Tolstojeva pripoved zavrača njegovo teorijo. Namesto da bi prerok ljubezen preklinjal, jo blagoslavlja.

Primer Kreutzerjeve sonate je še posebno značilen, saj imamo v tem primeru opravka z enim najbolj tendencioznih Tolstojevih del. Lenin se ne sklicuje zaman na to delo, da bi ilustriral svoj splošni zaključek: »Tolstojščina je po svoji realni zgodovinski vsebini ideologija vzhodnega

⁸ Razume se, da z našega stališča nikakor ni pravilno vse, kar je povedal Tolstoj v spremni besedi k povesti Čehova.

azijskega tipa.«⁹ Askeza je zanesljivo znamenje te ideologije in Tolstoj je njen zvesti učenec, ko trdi, da se emancipacija žene ne pričinja na univerzi in ne v parlamentu, marveč v spalnici. Lovski prizor iz romana *Vojna in mir* je moč bralcu za silo pokazati kot predmet čistega umetniškega užitka v nasprotju s Tolstojevo sumljivo filozofijo. Takšna delitev pa je čisto nemogoča v Kreutzerjevi sonati. Tu je vse misel, od začetka do konca. Nihče ne bo verjel Josipu Vidmarju, da ima slika življenja v družini Pozdniševa ali analiza psihologije moskovskega Othella brezpogojno vrednost, neodvisno od ideje, ki jo Tolstoj dokazuje v svojem delu. Za naš namen bo analiza tega primera odločilen preizkus.

Junak Kreutzerjeve sonate Pozdnišev se kesa svojega hudodelstva, narjenega iz ljubosumja, in pride do spoznanja, da je čutna ljubezen zlo. Hkrati z njim napravi takšen zaključek tudi Tolstoj. Kaj pravzaprav spozna Pozdnišev? To se zgodi tretjega dne po uboju žene, ko ga privedo iz ječe in jo zagleda v krsti. »Šele tedaj, ko sem zagledal njen mrtvi obraz, sem spoznal, kaj sem storil. Spoznal sem, da sem jo ubil jaz, jaz, da sem kriv jaz: bila je živa, gibka, topla, zdaj pa je nepremična, voščena, hladna in tega ne bo moč popraviti nikoli, nikjer, z ničimer. Kdor tega ni preživel, ta ne more razumeti...«

Mar je to tisto ravnodušje do človekovega fizičnega življenja, ki ga Tolstoj kaže v svojem epilogu? Ne, Pozdnišev napravi napačen zaključek iz tega, kar spozna, spozna pa nekaj čisto drugega. Spozna, da je sleherno živo, gibko, toplo telo dragocenejše kakor vsi očitki, s katerimi je v mislih mučil ženo, preden jo je ubil, ko je pred samim seboj razgaljal njeno čutnost, nizkotnost njene izbire, podležnost, s katerimi je prikrivala svojo strast. *Nepremično, voščeno, hladno* je nesposobno za takšne nizkotnosti in zablode. In kaj to pomeni? Dokler so bili toplota, življenje in gibanje, je bilo še moč upati, zdaj pa tega ne bo mogoče popraviti nikoli, nikjer in z ničimer.

Prav zato, ker se je Pozdniševu razkrilo to, je tako prepreden in uničen. Kar pa zadeva njegov odpor do čutnosti, je treba ugotoviti, da je bil takšnih misli že prej, pred spoznanjem, pred ubojem žene. Že tedaj je znal biti trd in prodirljiv moralist, res, a samo do drugih. Že pred ženitvijo je mnoga dekleta zavrnil prav zato, ker »so bila premalo zdržna«. Tako je vsa njegova kritika fizične ljubezni samo razširjena izdaja običajne morale, ki ima tudi brez tega do drugih (posebno do ženske) nenavadno stroge zahteve, čeravno je vsem znano, da jih nase nihče ne aplicira.

Tolstoj je sijajno pokazal zlaganost stare morale. Njegova pripoved vzbuja nezaupanje do vznesenih, nenaravnih, neizprosnihtv zahtev glede fizične zdržnosti, ki so navadno le krinka za življenjsko blato vsake vrste. Prav ta zlagana zdržnost in z njo zvezan ponos sta Pozdniševa pripeljala do umora. In ostala sta v njem v novi obliki ponosa — v askezi. Medtem je že spoznal drugo. Spoznal je, da je treba biti bolj popustljiv do živega, gibkega in toplega, da so spričo tega ničeve vse njegove pravice in vse, kar ga je žalilo. Saj je samo za življenja moč popraviti življenje.

Primer Kreutzerjeve sonate dokazuje, da umetniško delo ne ostane indiferentno v filozofskem pogledu niti tedaj, če se pisateljev subjektivni nazor umakne v ozadje pred sliko življenja, ki jo je ustvaril. Josip Vidmar nas

⁹ V. I. Lenin. L. N. Tolstoj in njegova doba. Zbrana dela, zv. 17, str. 31

lahko prepričuje, kolikor hoče, da so takšne slike nepogojene in da bivajo v etru čiste umetnosti, izven boja osnovnih filozofskih smeri. To je zelo v modi, vendar je daleč od resnice. Ne da bi branili vulgarne analogije med umetnostjo in filozofijo, pripomnimo samo to, da ravnodušnost do filozofije ne rešuje pred vulgarnostjo. Težko je najti kaj bolj vulgarnega, kot je tajiti zvezo med pisateljevim svetovnim nazorom in njegovim ustvarjanjem. Josip Vidmar to čuti, pa se skuša izviti s sledečim pojasnilom: »Svetovni nazor umetnika, kolikor ga je mogoče iz njegovega dela posneti, nikakor ne more biti ničev in brezpomemben. Lahko je idealističen ali materialističen, lahko je utopičen ali realen, reakcionaren ali progresiven, škodljiv ali koristen, ne more pa biti ničev, ker se z brezpomembno mislijo ne morejo vezati „trajni človeški občutki“.«

Tako se na mesto *resnice* postavlja *pomembnost*. Ni treba dokazovati, da se s stališča spoznavne teorije Josip Vidmar odločno oddaljuje od Lenina. Vrh tega njegovo pojasnilo še bolj poudarja nevtralnost umetnosti v družbenem boju. Mi pa imamo pravico postaviti vprašanje: v čem se kaže *pomembnost* pisateljeve misli? Razume se, da v tem, da ta misel ne more biti nevtralna glede na osnovna vprašanja človeškega življenja.

V *Kreutzerjevi sonati* se Tolstoju ni posrečilo dokazati upravičenost stoletne idealistične morale; resnica umetniške podobe je bila močnejša od njegove zamisli. Mar to pomeni, da je s filozofijo pri kraju? Kaj pa še! Tolstojeva pripoved ni izven takšnih kriterijev, kot sta idealizem in materializem. Z vso svojo objektivnostjo nas navaja k materialistični morali. Kdor ima vero v človeka, ta bo pri svoji sodbi o njem upošteval pomanjkljivosti in slabosti bitja, ki je omejeno z naravno in družbeno pogojenostjo. Tako so pojmovali ljubezen do človeštva francoski razsvetljenci 18. stoletja in naša velika prednika Belinski in Černiševski. V bistvu je Tolstojeva pripoved bliže tej svetli materialistični morali, iz katere izhaja nauk prvih socialistov, kakor surovi asketski pridigi njegovega epiloga.

Pozdnišev upravičeno trdi, da je ubil ženo že zdavnaj prej, preden jo je z bodalom sunil v bok. Ubil jo je že tedaj, ko se je z njo oženil: on, starikav razvraten človek, si je kupil mlado, nedotaknjeno dekle na semnju, ki ga prireja družba v ta namen. Nemogoče je bilo, da bi se to dobro končalo. »Vztrajam pri tem, da bi morali vsi moški, ki živijo tako, kot sem jaz, živeti razuzdano ali se ločiti ali ubiti sami sebe ali svoje žene, kot sem storil jaz.« In Pozdnišev naperi svoj gnev proti sredstvom, ki jih ljudje uporabljajo za vzbujanje čutnosti in za prikrievanje svoje umazane živalske strasti. Semkaj po njegovem mnenju spadajo ne le vsa običajna sredstva, ki poudarjajo lepoto in privlačnost ženske, kot »gole roke, ramena, prsi in poudarjanje zadnjice«, marveč tudi umetnost, posebno glasba, ki zmore vznemiriti živce do skrajnosti. Ko Tolstoj pritegne mnenju svojega junaka, trdi, da je poglobljena nesreča v navadi, da gledamo na telesno strast kot na nekaj vzvišenega in poetičnega, videti bi pa morali v njej nekaj poniževalnega in živalskega.

V *resnici* pa Tolstojovo delo razodeva čisto drugo »miselnost«. To je zgodba o tem, kako je v tej družbi ljubezen med moškim in žensko ponižana. Še več! Delo je tako močno, da ne ostane sledu o tisti zlagani konvencionalnosti, ki z njo ljudje navadno prikrijevajo to dejstvo.

Pozdnišev je živel do ženitve kot vsi mladi ljudje njegovega kroga: razvratno, in pri tem se je imel za povsem nravnega človeka. Saj ni zapeljeval, to mu ni bil življenjski cilj, ni imel nenaravnih nagnjenj... In vendarle je bil to razvrat. Zakaj? Zato ker so vse njegove pustolovščine, pa najsi so bile še tako majhne, temeljile na sramotnem odnosu do ženske, v kateri nikoli ni videl človeka.

In v opreki z lastnimi zaključki je Tolstoj prisiljen ugotoviti z usti Pozdniševa: »Razvrat ni v čem fizičnem, saj fizične grdobije niso razvrat; a razvrat, pravi razvrat je prav v tem, da ne čutiš npravne odgovornosti do ženske, s katero fizično občuješ.« Dekle je vzljubilo mladega človeka in se mu vdalo, on pa se ni mogel pomiriti vse dotlej, dokler ji ni poslal denarja in ji je s tem pokazal, da se ne čuti do nje npravno vezanega. To je razvrat. Fizična grdobija ni razvrat. Pa če bi se Tolstoj še tako trudil naslikati fizično ljubezen kot umazano in živinsko, bi ne mogel omajati tega zaključka, ki izvira iz same logike njegove pripovedi.

Tolstoj trdi, da ne kaže ljubezni poetizirati, da ne kaže gledati nanjo kot na nekaj vzvišenega. V resnici pa tiči tragedija Pozdniševa in njegove žene prav v tem, da med njima ni vesele in poetične, dobrohotne in tovariške bližine dveh živih, toplih bitij. V njunih odnosih je od vsega začetka nekaj mrtvega, mehaničnega.

Pozdnišev misli, da ga je pokopala poetična stran ljubezni: lepota kot iluzija dobrega, mesečina, vitka postava dekleta, oblečenega v jersey, in kodri. »Ta večer se mi je zazdelo, da ona razume vse, kar čutim in mislim, da pa čutim in mislim same vzvišene stvari.« V Tolstojevem delu prav dobro vidimo, da že od vsega početka ni o kaki vzvišenosti ne duha ne sluha, marveč je sama prazna lahkomišljenost, tem bolj fantastična, čim bolj nizkotni so resnični odnosi, ki jih prikriva kot družbena konvencija. To kajpak ni osebna zabloda Pozdniševa, sicer bi bilo nesmiselno pripovedovati to zgodbo. Tako so se sklepalih zakoni v njegovem okolju, pa ne samo tam. Tolstojovo delo se tiče sleherne nepremišljeno sklenjene zveze med možem in ženo in postavlja to nesrečo v neposredno odvisnost od praznote življenja.

Že pred svatbo je bil za Pozdniševa pogovor z nevesto o čemer že bodi »Sizifovo delo«. Po svatbi pa, Tolstoj je to natanko opisal, se obseg in čas pogovorov iz dneva v dan krajšata. Glavna vsebina zakonskega življenja obstoji v periodičnih menjavah ljubezni in sovraštva, ki si sledi z natančnostjo mehanizma. Sovrašтво ima izvor v naveličanosti. Sleherno razdobje sovraštva — to se splete vedno okoli malenkosti — natanko ustreza trajanju in moči razdobja čutne bližine.

Pozdnišev misli, da »to sovraštvo ni bilo nič drugega kakor protest človeške narave proti živalskemu, ki jo duši«. V neki drugi zvezi pa trdi, da se žival bolje vede, kakor ravna jo ljudje: samo družba ustvarja mrzlico umazane domišljije. Spomnimo se tudi njegovega prejšnjega zaključka: fizično ni razvrat. Potemtakem živalsko načelo samo po sebi ni vir zla, pač pa so zakon Pozdniševa in vsi podobni odnosi med ljudmi obtičali v nadvse neprijetnem in nenaravnem nasprotju: med živalskim in človeškim.

Do prvega navzkrižja je prišlo že tretji dan po svatbi, a to ni bil spor. »Samo odkrila sva prepad, ki je bil v resnici med nama,« razlaga Pozdnišev. Prepad je torej zija! prav do meja čutne ljubezni. Prav zato sta zakonca tako trda drug z drugim: nič ju ne veže, »do kraja tuja sebičneža sta si, ki

želita drug v drugem dobiti samo čimveč užitkov«. Tujca sta si, pa morata živeti skupaj, zato njuni odnosi niso človeški in ne živalski, marveč odnosi med *stvarmi*, tuji, mehanični. Od tod črta, ki jo pisatelj poudarja: tako strupenega sovraštva, kot je v sporih med zakonci, ni in ne more biti, kadar si pridejo navzkriž bratje ali sestre ali tovariši.

Tolstoj najde zanju samo eno primero in z njo zadene v črno: medsebojno sovražstvo dveh sokrivcev pri hudodelstvu, dveh kaznjencev, priklenjenih z eno verigo. V čem je njun zločin? Mar v tem, da se ljubita fizično? Bralec tega noče verjeti. Saj to, kar je prikazano v Kreutzerjevi sonati, ni čutna ljubezen — Tolstoj jo preklinja kot največje zlo — marveč njena karikatura, barbarski odnosi; drug v drugem vidita samo *stvar*, ne pa enakopravnega človeka, samo vnanje sredstvo, ne pa cilja.

Tolstoj ni pustil vnevar dejstva, da se ti neenakopravni odnosi rešujejo v korist moža, pa naj se tudi ženska, izrabljena kot sredstvo za naslado, po svoje maščuje z drobnim tiranstvom tako, da izkoristi svojo čutno oblast nad možem. Moževa oblast je stvarna pravica, ki daje gospodarju oblast nad sužnjem ali, v drugi obliki, nad mezdnim delavcem. Tolstoj dobro vidi, da veriga, ki veže oba kaznjenca — moža in ženo — ni živalskega, marveč družbenega izvora, »prav kot suženjstvo, saj suženjstvo ni nič drugega, kakor okoriščanje enih s prisilnim delom drugih«.

Tolstoj slika v svojem delu prav strahoto takšnih odnosov, osnovanih, po Kantovi pravni definiciji, na osebni pravici stvarnega tipa. Kreutzerjeva sonata vsebuje kritiko tradicionalne zakonske zveze in sleherne možne oblike, ki bi poniževala spolno čutnost. S svojo neusmiljeno grenko zgodbo nas Pozdnišev prepričuje o tem, da se to čustvo lahko uveljavlja tudi drugače, ne da bi izgubilo pravo poetičnost in človeško vsebino.

Pozdnišev sam ne verjame tega, postal je prepričan privrženec Tolstoja. »Duhovno sorodstvo! Skupni ideali! Čemu potem spati v zakonski postelji? (Oprostite grobosti!) Ljudje torej legajo v isto postelj zaradi skupnih idealov!« Kako prideta do tega, ne homo razmišljali. A Pozdnišev sam na nekaterih mestih svoje izpovedi omogoča zaključek, da fizično načelo ni vselej v ostrem nasprotju z idealnim.

Kdor bi hotel, bi tudi v nosečnici utegnil najti fizično spako. Naslikati jo je moč prav gnusno. Vrh tega je nosečnost, če pustimo ob kraju njeno čudežnost, posledica čutne ljubezni. Pozdnišev ima popolnoma prav: »Samo pomislite, kakšno veliko čudo se godi v ženski, kadar zanosi in kadar doji rojenega otroka!« Ko govori o uničujočem učinku, ki ga imajo na ženski organizem ljubezenski odnosi v času tega »svetega opravila«, o množici histeričnih žensk in pacientk Charcota, o milijonih na pol pohabljenih, presoja prav kot materialist. Ko obtožuje samega sebe zaradi popolne brezbriznosti do žene kot človeka, ne pozabi dostaviti, da njegova »živalska nezmernost« ni škodovala samo njenemu duševnemu, marveč tudi fizičnemu življenju.

Lahko bi navedli še druge primere, iz katerih bi bilo razvidno, da Pozdnišev ne glede na vse svoje sovražstvo do »opičjega početja« in celo do ženske kot nevarnega bitja, brez katerega to početje ne bi bilo mogoče, vendarle ni dokazal, da so ideali in zakonska postelj nezdružljivi. Pač pa je prepozno, šele pred ženino smrtjo, »prvič pozabil na svoje pravice, na svoj ponos, prvič je ugledal v njej človeka«.

Pojdimo dalje! Tolstojevno delo nima zastoj naslova Kreutzerjeva sonata. Beethovnova glasba uteleša v njej spontano silo čustva. Čemu ne Wagnerjeva glasba, ki bolj vznemiri živce, ki je bolj »sugestivna«? Zato ker bi bil to poseben primer, Tolstoj pa obsoja naslajanje z glasbo nasploh. V njej vidi eno priljubljenih strasti civiliziranega človeka.

Mnogo resničnega je v kratkih pripombah velikega pisatelja o naravi glasbe, o njenem hipnotičnem vplivu itd. Samo ves ta, pa čeprav hipnotični vpliv, sam na sebi ni prav nič kriv tragedije, čeravno ima glavno vlogo pri zblizanju nesrečne žene Pozdniševa s tako sumljivim subjektom, kot je Truhačevski, in morebiti v tisoč drugih podobnih primerih. (Tako razlaga Tolstoj.) Krivda je čisto drugod.

Predvsem je zgrešena trditve Pozdniševa, da glasba samo draži, povzdiguje pa ne. Poglejte, kako deluje na zapeljivca! Truhačevski je kaj zoprni tip z rdečimi, smejočimi se ustnicami in »posebno razvito zadnjico«. V Parizu, kjer je preživel mladost, je počel bogve kaj. A Pozdnišev je prisiljen, da mu je pravičen: igra čudovito. Ko se zasliši prvi akord Beethovnovne sonate, se Truhačevski spremeni. »Dobil je resen, trd, simpatičen obraz, in ko je prisluhnil svojim zvokom, je s prsti previdno šel preko strun in odgovoril klavirju. In začelo se je...«

Prvi »presto« Kreutzerjeve sonate opisuje Tolstoj kot »nekaj strašnega«. V čem je tisto strašno? Poslušajte! Kadar godba igra koračnico in se vojaki odpravljajo na pohod, je vse dobro. Razdraženost živcev se prelije v ustrezno dejanje. Kadar poslušam mašo in potem prejmem obhajilo, se zgodi isto. »Glasba je opravila svoje.« Toda z umetniško glasbo, glasbo v pravem pomenu besede, je stvar drugačna. »Te stvari je moč igrati samo v nekih važnih, pomembnih okoliščinah in tedaj, kadar je treba izvršiti neka važna, tej glasbi ustrezna dejanja. Torej odigrati in storiti to, za kar je glasba dala razpoloženje.«

V takšnih delih, kot je Beethovnova Kreutzerjeva sonata, in sploh v sleherni pravi glasbi je dinamični naboj z velikansko močjo, toda razmere, v katerih žive ljudje, onemogočajo realizacijo duševnega poleta, ki ga le-ta povzroči. In tako poslušajo glasbo, ploskajo, potem pa jejo sladoled in premevajo zadnje čenče. Ali to govori za glasbo ali proti njej? Ob branju tega odlomka človeka nehote spreleti misel: mar ni tudi glasba v prav takšnem zlaganem in nevrednem položaju kakor ljubezen? Tolstoj je uganil, da je med tema pojavoma skrivna zveza. Toda v čem je krivda glasbe, če si njen vznemirjajoči učinek po čenčah in sladoledu lahko najde izhod samo v zakonolomstvu? Pravzaprav Kreutzerjeva sonata vsebuje ne le eno, marveč vsaj dve »miselnosti«. In te sta si brez prestanka navzkriž. Ena od njiju je privzeto, lažno naziranje, druga raste iz pripovedi same. Resnica je trdovratna stvar in pravi »poet-umetnik« se ji s svojo nepodkupljivo poštenostjo mora ukloniti, mora ji slediti kljub lastni zamisli. To se je zgodilo Tolstoju v Kreutzerjevi sonati.

Prva miselnost je reakcionarna. Tolstoj trdi, da je vzrok vseh nesreč za človeka v njegovi materialni, telesni naravi. Ideal je: ljudje naj bi se združili v bratovski ljubezni, kopja naj bi prekovali v srpe itd., toda ostvaritvi tega ideala so na poti strasti; med njimi je najmočnejša, najhujša in najbolj trdovratna spolna ljubezen. (Potemtakem je ta kriva celo vojna.) Strasti so v svojem živalskem bistvu še dopustne, toda civilizacija jih dela neznosno

pogubne za človeka. »Norost izobrazbe,« pravi v začetku dela trgovec starega kova in Tolstoj je v bistvu istih misli. Znanost je prišla do tega, da je odkrila nekakšne levkocite, ki begajo po krvi, in druge nepotrebne neumnosti. »Nagnusni zdravniki« brez sramu preiskujejo ženske in jih uče vsakovrstnih nečednosti. Umetnost je obdala človeka s trumo golih Frinij in Vener. Kvasijo o osvoboditvi žensk, o njenih pravicah, izobrazbi, a nikomur ne pride na misel, da je žensko treba najprej iztrgati iz krempļjev zveri, ki se ji pravi telesna ljubezen.

Če se zamislimo nad tem, kaj je pravzaprav v Kreutzerjevi sonati tako prepričljivo ne glede na reakcionarne zaključke religioznega socializma, bomo spoznali, da je moč tega dela v brezobzirni in pravični kritiki hinavske, polovičarske, navidezno progresivne, v resnici pa liberalno-tlačanske rešitve »ženskega vprašanja« in vseh podobnih vprašanj, ki so v zvezi z zakonom in odnosi med moškim in žensko. Gnusobo svojih odnosov prikrivate s skrbmi za nravnost in zdravje, v resnici pa ste razvratniki in ubijalci, trdi Tolstoj. Ljubezen ste okrasili z lažnim cvetjem poezije in jo spremenili v živalsko, opičje početje. Žensko ste obdali z navideznim spoštovanjem, v resnici pa ste podli zagovorniki tlačanstva in suženjstva. Ta kritika je v Kreutzerjevi sonati izvedena z velikansko močjo in tenkočutnostjo za vse stopnje človeških odnosov, za vse kroge pekla družinskega življenja.

Celo Tolstojeva reakcionarna misel: osvoboditev ženske ni na univerzi ne v parlamentu, marveč v postelji, še celo ta misel nam v *konkretni razlagi* kaže svoj drugi obraz. Dandanes ve vsak, da je emancipacija žene v buržoazni družbi laž, da so še tako lepe pravice brez moči, če niso podprte z enakostjo v gmotnem položaju. To je znano vsem in vendar Tolstojevo delo ni izgubilo vznemirljive moči. Tako vidimo, da je v Kreutzerjevi sonati nekaj poučnega za vse čase prav zato, ker neusmiljeno podira iluzije svojega časa.

Razen državljanskih pravic in gmotne neodvisnosti je še pravica srca ali, da se izrazimo bolj prozaično, *moralni faktor*. Kdor je bral Lenina, ta ve, kako velikanski pomen je pripisoval moralni moči v procesu graditve nove družbe. S tega stališča ima Tolstojeva asketsko formulirana ideja svoje razumno jedro, če odmislimo to, kar je na njej vulgarnega. Če ženski nravno ne priznamo njenega človeškega dostojanstva ne le v družbeni dejavnosti, marveč tudi v zakonu, ne bo ušla ponižanju, izvirajočemu iz bojazni, da ne bi izgubila svoje varljive oblasti nad moškim, ponižanju, ki je pogosto zvezano z izgubo zdravja. Pravica in njeno gmotno jamstvo sama po sebi še ne moreta vprašanja do kraja rešiti, v nekaterih primerih pa ga celo zapleteta. Neodvisnost ženske je njena moč, vsaka moč pa se lahko sprevrže v slabost. Da se to ne bi pripetilo tu kakor tudi ne na drugih področjih življenja, je neogibno potreben še en pogoj: da se razvije nova človeška nravnost in pomanjkanja te ni moč zamenjati z nobenimi frazami. V tem se Tolstoj ni zmotil. »No, glejte, osvobajajo žensko, dajejo ji vsakovrstne pravice, enake tistim, ki jih ima moški, še vedno pa gledajo nanjo kot na sredstvo za naslado; tako jo vzgajajo že kot otroka in potem z družbenim mnenjem. In glejte, kljub vsemu je ponižana in sprijena sužnja, moški pa sprijen zagovornik suženjstva.«

Še celo potem, ko bo družbenega bogastva na pretek in bo ozko obzorje sleherne pravice izginilo nekje v ozadju, ne bo problem, ki ga odpira Kreutzerjeva sonata, zgubil svojega pomena. Saj lahko samo zelo naivni

ljude mislijo, da bo dramatična vsebina življenja nekoč izginila in se bo družba spremenila v čredo sitih in s sabo zadovoljnih pingvinov. Komunizem nikakor ne uči takšnih neumnosti. Izginil bo grobi materialni karakter človeških odnosov, tem bolj pa bo zrasla naša občutljivost za pravne konflikte.

Puškin je bil zelo human človek, s svojo tlačansko ljubico Olgo Kalašnikovo je lepo ravnal, storil je zanj vse, kar je bilo moč storiti po pojmih njegovega časa. Toda že dandanes se pri ljudeh z razvitim npravnim čutom takšni konflikti rešujejo neprimerno teže in v človeškem smislu jih doživljamo tem globlje in čisteje, čim manj so vmešani gmotni in pravni odnosi, čim bolj je ženska enakopravna.

To je pravzaprav glavno, v čemer se razhajamo z Josipom Vidmarjem. On govori o »trajnih človeških občutkih«. Družbene ideje, razredni odnosi, politika, vse to je zanj samo prehodna, začasna, omejena stran človeškega življenja, ki se sicer umetnosti tiče, je pa daleč od njene srčike — estetskih vrednot. Same na sebi so te dragocene vrednote nepogojene in večne.

Mi smo na strani drugačnih nazorov, teh, ki jih najdemo v glavnih delih marksistične literature. Po teh do večnega in nepogojenega ni druge poti kot tista trpljenja polna steza, ki drže skozi pogoje časov. Da sežeš do »trajnih človeških občutkov«, moraš biti sin svoje dobe, svojega naroda, svojega razreda, bojevnik svoje stranke, čeravno to neogibno potegne za sabo nekatere prehodne črte. Josipa Vidmarja zdaj skrbi, da ne bi šli preko meja, ki so nam začrtane (in to v svojem prizadevanju po globljem odsevanju resničnosti), zdaj hoče v oblake. Tu — popolna relativnost različnih družbenih stališč, bolj ali manj pomembnih; tam — nič manj temeljito zanikanje družbene osnove v umetnosti, poskus, potisniti »trajna človeška čustva« preko plotu zgodovine. Neorganska zmes teh različnih načel je glavna vsebina Vidmarjevih literarnih nazorov. In da bi bila slika popolnejša, je vse to okrašeno z modnim nadihom iracionalizma. Kako se je ob vsem tem moč sklicevati na Lenina, je ena od ugank dvajsetega stoletja.

V Leninovih člankih o Tolstoju je pred nami drugačna teorija. Tu večno ni s kitajskim zidom ločeno od zgodovinskega. Za Lenina so Tolstojeve neminljive umetniške stvaritve izraz nekega pogleda na življenje. V tem oziru je bil Tolstoj, če hočete, strankarsko opredeljen umetnik. Nekajkrat je tudi sam govoril o velikanskem pomenu nazorske opredeljenosti za ustvarjanje. Tako se na primer eden od zapiskov V. G. Čertkova (20. maja 1894) glasi: »V slehernem umetniškem delu je umetnikov osebni odnos do življenja in vse tisto, kar je povezano s tem odnosom, nad vse važno, dragoceno in za bralca prepričljivejše od vsega drugega. Notranja trdnost umetniškega dela ni v enotnosti zamisli ne v obdelavi nastopajočih oseb in podobno, marveč v jasnosti in opredeljenosti avtorjevega odnosa do življenja, ki preveva vse delo. Včasih lahko pisatelj do neke mere celo zanemari lepoto oblike; samo da je njegov odnos do tega, kar opisuje, jasno in krepko začrtan, pa delo lahko doseže svoj namen.«

Josip Vidmar pozna samo en primer, v katerem je delo umetniško kljub pisateljevemu nazorom; Lev Tolstoj preišljeno kaže na druge primere, v katerih je delo umetniško tako rekoč zaradi umetnikovih ognjeviti in trdnih nazorov, umetniško celo kljub nepopolnosti njegovih prijemov, ki utegne biti včasih celo zavestna. To ugotovitev velikega pisatelja potrjuje množica dejstev iz zgodovine in iz sodobnosti.

Res Tolstoj ni razumel svoje dejanske vloge v družbenem boju in je imel do vnašanja političnih nazorov v umetnost popolnoma negativen odnos, čeravno so njegove osebe neredko čisto določno in jasno politično osvetljene. In prav zaradi te neosveščenosti Tolstojeva umetniška moč ne raste, marveč slabi. Slabi povsod, kjer se zgodovinsko samobitna vsebina njegovega pogleda na življenje izgublja v metafiziki večnih moralnih problemov. Da bi doumeli to zvezo, se še enkrat vrnimo h Kreutzerjevi sonati, v kateri Tolstojevo družbeno stališče z vsemi nasprotji prav nazorno izstopa!

Miselnost avtorja Kreutzerjeve sonate bi lahko označili za demokratično kritiko liberalizma. Pogovor v vagonu je prolog in povod za izpoved Pozdniševa. Besednika sta predstavnika »naprednega mišljenja«: advokat, zgovoren človek štiridesetih let z izbrano zunanostjo, in ne posebno čedna mlada dama. Očitno se peljeta nekam v zadevi ločitve te dame, ker ta komaj čaka, da bi zbrbljala svoje nazore o »ženski emancipaciji«. Njeni nazori so pravzaprav tako imenovana teorija svobodne ljubezni, katere bistvo precej preprosto izrazi sobesednik, star trgovec v kožuhu iz kunine in v kapi z velikanskim ščitom: »Tu imaš svoje srajce in gate, jaz pa grem z Vanjkom, bolj kodrav je kakor ti.«

Če dama s cigareto in z izmučenim obrazom v svoji razlagi razkriva buržoazne nazore o družini in zakonu z anarhistične strani, potem advokat osvetljuje vprašanje z bolj solidnega liberalnega stališča. Ne sklicuje se samo na načela naravnega prava, marveč tudi na življenjsko prakso — na dejansko združitev spolne bližine in civilne zveze. »Vse človeštvo ali vsaj večina živi v zakonu in mnogi pošteno prežive v njem dolga leta.«

Iz sovraštva do liberalizma je Tolstoj prej pripravljen potegniti s trgovcem, ki brani tradicionalni zakon, sloneč na cerkvenem blagoslovu in na ženinem strahu pred možem. Saj se trgovčeva razlaga zdi pametna in čednostna v primeri z daminim spakovanjem in z leporečnimi frazami njenega advokata. Toda Tolstoj ne more skriti pred bralcem druge strani medalje. Saj je ta pobožni trgovec, ki se ni pozabil prekrizati, ko se je vlak premaknil, še prav pred kratkim v vagonu pripovedoval pomočniku o svojem veseljačenju v Kunavini in o takšnih doživljajih, ki si mu jih je upal povedati samo na uho.

Le ena pomembna nastopajoča oseba se ne vtakne v pogovor, toda avtorjeva misel se pogostoma z upanjem in sočutjem obrača nanjo. Ta oseba je kmet. Zajel ga je sicer val novotarij, toda v glavnem je še ostal pri patriarhalnih osnovah nravnosti. Sicer pa ga k temu silijo trde življenjske razmere. Kmet se hrani s kruhom in kvasom, ne poje toliko mesa in druge dražljive hrane ko preskrbljeni ljudje. Ne ukvarja se s telovadbo, marveč presneto težko gara. Tako mu ni do čutnih ekscesov. Otroci so mu potrebni pri gospodarstvu, njihovo bolezen in smrt sprejema spokojno kot nekaj neizbežnega: »Bog je dal, Bog je vzел.«

Iz vsega se vidi, da Tolstoju usoda zatiranega razreda ni deveta briga. Njegova misel, prepojena s sovraštvom do parazitskega življenja gospode, vodi bralca, ki želi spoznati, kakšno je dejansko napredno stališče glede zakona in družine, od liberalizma k demokraciji. Res pa je, da je Tolstojeva misel obrnjena v preteklost, k tistemu, kar družijo kmeta in trgovca, »živega Demostroja«, kot mu pravi dama s cigareto. Toda pod vplivom strastne demokratičnosti Tolstojeve kritike pogosto celo ne opazimo njegovega

patriarhalno-religioznega stališča, kot tudi nihče ne bo obtoževal človeka, če reče, da je sonce vzhlo, četudi sta Kopernik in Galileo že zdavnaj dokazala, da temu ni tako. To je omejenost, Tolstojev neizbežni davek zgodovinskemu stališču. Lenin ga je imenoval ogledalo ruske revolucije prav zato, ker so v našem revolucionarnem gibanju spontano sodelovali milijoni ljudi, ki so presojali po zgledu »Bog je dal, Bog je vzel«.

Toda Tolstoju zmanjka tal pod nogami, ko svoje patriarhalno-religiozno stališče razvija v sistem »ne upirati se zlu«. Od realnih odnosov, ki jih je naslikal, se umakne v carstvo večnih resnic. Strastna revolucionarna vsebina njegovega kmečkega pogleda na življenje blede in veliki pisatelj postane po Leninovih besedah »ideolog meščanstva«. ¹⁰ Tu avtor Kreutzerjeve sonate ni tako daleč od tako preziranih liberalcev, kakršna sta advokat in njegova dama, ta gospôda pa bi ga bila po vsej verjetnosti pripravljena priznati za »velikega bogoiskatelja« in za »glas družbene vesti«. Pravzaprav pa vse Tolstojeve rohnenje proti liberalnim in anarhističnim frazam o svobodi ženske, preveličano do odpovedi čutni ljubezni, do večnega sovraštva do telesa, ne vodi nikamor. Filozofija zgodovine, ki jo razvija Pozdniev, za njim pa v epilogu v lastnem imenu še Tolstoj sam: brezkončno hrepenenje po nedosegljivem idealu devištva, se celo v podrobnostih ujema s teorijo o postopnem napredku, ki jo je zagovarjal liberalizem v drugi polovici 19. stoletja. Kolikor bolj neusmiljen je Tolstoj — moralist v svoji abstraktni polemiki proti spolnosti, toliko bolj umerjena je njegova teorija v praksi, če jo presodimo v vseh posledicah. Ne vznemirjajte se, človeški rod ne bo izumrl, saj spolno zdržnost zmorejo samo maloštevilni aristokrati devištva. (»Kdor more sprejeti te besede, naj jih sprejme!«). Kar pa se tiče drugih, bodo kljub vsemu grešili. Ti zaslužijo samo naš prezir. Tolstoj hoče postaviti za vodilo v življenju tisto gnusno razpoloženje, ki ga je v rani mladosti čutil Pozdniev: »Čutil sem gnus, trpel sem, molil in padal.« Zakon je grdobija, a tudi ta ima lahko več stopenj: bolje je pasti enkrat kot večkrat. Če je tako, tudi obiskovalcev javnih hiš ne kaže obsojati. Kdor jih obiskuje samo enkrat na mesec, se ima lahko za boljšega, kakor je tisti, ki se pelje na Trubo ali na Gračevko vsak teden. Tako ostane vse pri starem.

Primer Kreutzerjeve sonate kaže, da ima protislovje med Tolstojevim ustvarjanjem in miselnostjo korenine v še globljem protislovju, v sami miselnosti. Dve tendenci se bijeta med sabo. Sovraštvo do buržoazne ureditve in njene zlagane svobode dela Tolstoja za privrženca patriarhalnega življenja, reakcionarna forma pa, ki jo pri tem nujno dobi Tolstojeva kritika civilizacije, ni brez posledic za njeno demokratično vsebino. To kritiko slabi in jo dela sprejemljivo za tiste, ki jih Tolstoj sovraži, za tiste, ki branijo umazane nravi bogatih razredov z leporečnimi frazami in znanstvenimi sofizmi. Toda to je samo ena izmed rešitev protislovja. Druga je tam, kjer Tolstoj stopa pred nas z vso svojo genialno osebnostjo. Tam je velik umetnik. In slike življenja, ki jih ustvarja, spodbijajo njegove lastne preozke ali prav reakcionarne nazore.

¹⁰ V. I. Lenin, Zmaga kadetov in naloge delavske partije. Zbr. delo zv. 10, str. 220.

Teorija Josipa Vidmarja je zanimiva v enem pogledu. Nazorno namreč kaže, da običajno pojmovanje, ki deli pisateljevo *misel* in njegovo *ustvarjanje* na samostojna tokova, vodi k prav zmotnim zaključkom.

Takšno razlaganje Leninovih člankov o Tolstoju nima nič skupnega z njihovo pravo namero. Josip Vidmar zavrača literarne nazore G. V. Plehanova, prizadevanje, potegniti ostro mejo med Tolstojem umetnikom in Tolstojem mislecem pa je našel prav pri Plehanovu. Leninova *ločnica* med nasprotjema v Tolstojevi umetnosti *teče drugod*. Kje?

Vrnimo se k našemu aksiomu! Osnovna vrednota umetniškega dela je resničnost njene vsebine. Če je ideja lažna, delo pa vendarle umetniško, utegne to pomeniti, da smo njegovo dejansko vsebino napak prevedli na jezik misli. K takšni iluziji često pripomoreta umetnik sam in njegova doba. Tako se tu misel ne upira umetniškemu opoju. Ločnica teče med *dejansko* in *formalno* vsebino pisateljeve ustvarjalnosti.

Če pazljivo beremo Leninove članke o Tolstoju, spoznamo, da je prav v tem njihova osnovna tendenca.

Če se lotimo Tolstojeve literarne delavnosti s formalnega stališča, nas preseneti reakcionarnost in lažnost njegovega programa, ki vrh vsega niti ni originalna. Toda tako se življenjskih pojavov ne more lotevati človek, ki se ima za marksista. Resnica je vselej konkretna. Ko Lenin primerja vsebino Tolstojeve umetnosti in vse njegove dejavnosti z rusko revolucijo, posebno pa s tako važno stvarjo, kot je spontano gibanje milijonov neosveščenih in patriarhalnih kmetov, pride do zaključka, da je ta program samo reakcionarna forma, v kateri se skriva resna in demokratična vsebina. Seve je ta *dejanska* vsebina v nasprotju z reakcionarno formo pojava, a je kljub temu odločilnega pomena. Tu ima izvor genialna moč Tolstojevih del.

Vprašanje ocene Tolstoja je za Lenina vprašanje vloge kmetov v ruski revoluciji. Za socializem so bile kmečke ideje reakcionarne, toda to nikakor ni bila tista reakcionarnost, ki jo je kazala literarna buržoazija, ko se je potegovala za politiko reakcionarnega nasilja v demokratični revoluciji. »Aršine primerjajo s pudi,«⁴¹ je dejal Lenin o takšnem enačenju. Ruskemu bralcu kliče Lenin v spomin Engelsovo misel: lažno s formalnoekonomskega stališča more biti resnično v svetu svetovne zgodovine. S formalnega stališča so veleposestva grofa Bobrinskega progresivna, s formalnega stališča je kmečka agrarna utopija reakcionarna. Toda tako ne kaže soditi. Potrebna je bila Leninova genialnost, da so spoznali (kljub vsem progresivnim frazam menjševikov, celo takšnih, kot je bil Plehanov), da je znamenita teza kmečkih delegatov dume »zemlja ni nikogar, božja je« samo do skrajnosti naiven in zaostal izraz za eno najbolj revolucionarnih idej: idejo o podržavljenju zemlje.

Resnih življenjskih pojavov torej ne kaže meriti z merili formalne logike, ne kaže soditi o njih po vnanji, tako rekoč programski strani, po napisni tabli. Treba je ločiti med *dejanskim stanjem* in *retoriko*, kot so se radi izražali revolucionarni demokrati preteklega stoletja. Marksistična znanost je silno povečala našo sposobnost za takšno razločevanje v vsakem konkretnem primeru.

⁴¹ V. I. Lenin, Moč in slabost ruske revolucije. Zbr. dela zv. 12, str. 315.

Tako na primer ni moč razumeti nacionalnih gibanj na vzhodu, če jih presojava na osnovi formalnega programa in svetovnega nazora. Vera je reakcionarna, to drži. In vendar so mnogi katoliški in protestantski vodilni možje naši prijatelji, mnogi sovražniki miru in demokracije pa so očitni brezbožniki. Mar to pomeni, da je »miselnost« v politiki brezpomembna, da je politika onstran dobrega in zlega, resnice in zablod kot umetnost v teoriji Josipa Vidmarja? Ni tako. Potemtakem je pravo vrednost miselnosti moč spoznati le, če jo primerjamo z njeno *dejansko vsebino*.

Lenin je napisal: »Želja, pomesti s površja zemlje državno cerkev in veleposestniško vlado, uničiti vse stare oblike in sistem zemljiške posesti, očistiti zemljo, vzpostaviti namesto politično-razredne države družbo svobodnih in enakopravnih malih kmetov, ta želja spremlja kakor rdeča nit sleherni zgodovinski korak kmetov v naši revoluciji in ni dvoma, da idejna vsebina Tolstojevih del neprimerno bolj ustreza tej kmečki želji kakor abstraktnemu »krščanskemu anarhizmu«, kot včasih ocenjujejo »sistem« njegovih nazorov.¹² Kot vidite, ne gre samo za čisto umetniško stran. Ločnica teče skozi ves pisateljev svetovni nazor. Krščanski anarhizem, ki je Tolstojev sistem, ne izčrpa idejne vsebine literarne dejavnosti L. N. Tolstojja. Seve se pri vsakem pojavu zunanost laže izrazi v splošnih formulah, sistemih, zaključkih. To je jezik abstrakcije, torej jezik misli. Toda ni vsaka misel abstrakcija. Tu ni kriva misel, ampak njena omejenost, pomanjkanje konkretne vsebine.

Ogenj je Antonov.
A ni takšnih zakonov,
da Anton bi vsekdar
bil ognja gospodar.

Najboljši dokaz šibkosti v umetniški teoriji Josipa Vidmarja je dejstvo, da je protislovje med »miselnostjo« in literarnim »ustvarjanjem« moč srečati ne samo v literaturi, marveč tudi v takšnih vedah, kot so filozofija, politična ekonomija, teorija socializma. Prav nikakršne načelne razlike ni med tem, kar je Engels pisal o »zmagi realizma« nad Balzacovimi reakcionarnimi nazori, in med tem, kar trdi o protislovju med Heglovo *metodo* in *sistemom* v knjigi Ludwig Feuerbach.

Ta primer je splošno znan. Zdaj pa Marxova pripomba v pismu Maksimu Kovalevskemu (aprila 1879): »Vrh tega je pri pisatelju neogibno treba razlikovati to, kar kak avtor v resnici daje, in to, kar daje samo v svoji predstavi.«¹³

Marx ima v mislih sistem fiziokratov. Vsa zunanost njihovega nauka ima tako rekoč fevdalni značaj, njegova dejanska vsebina pa je v tem, da polaga temelje nove, kapitalistične proizvodnje. »Nalepka na sistemu se med drugim loči od nalepke na drugem blagu tudi v tem, da ne zavaja samo kupca, marveč često prav tako tudi prodajalca. Sam Quesnay in njegovi najbližji učenci so verovali v njegovo fevdalno firmo. Prav tako vse doslej tudi naši humanisti.«

Da nalepka na sistemu pogostoma zavaja samega prodajalca, nam je prav dobro znano posebno iz primerov takšnih pisateljev, kot sta Balzac in Tolstoj. V istem pismu Kovalevskemu se Marx sklicuje tudi na zgodovino filozofije:

¹² V. I. Lenin, Lev Tolstoj kot ogledalo ruske revolucije. Zbr. dela, zv. 15, str. 183—184.

¹³ K. Marx in F. Engels, Zbr. delo, zv. 27, str. 29

»To velja prav tako tudi za filozofski sistem; tako sta dve popolnoma različni stvari to, kar je Spinoza imel za temeljni kamen svojega sistema, in to, kar je v resnici bilo ta temeljni kamen.« Z drugimi besedami: dejanska vsebina in formalni smisel neke filozofske teorije, izražen v zavestnih zaključkih njenega stvarnika, se ne skladata vselej. Takšno nesoglasje ni le splošno mogoče, marveč dobi včasih celo značaj ostrega protislovja. Na tej osnovi bi nemara kdo utegnil trditi, da so »miselnost«, »subjektivni nazori« in »filozofske simpatije« v filozofiji brez bistvenega pomena. Naj bralec sam presodi, kako bistroumni so takšni zaključki!

Vprašanje, ki ga je načel Vidmar, ima kajpada še mnogo drugih strani. Toda za začetek bo nemara dovolj. Bralec je truden od naših izvajanj; poskusimo narediti iz njih nekatere splošne zaključke!

Prvič. Čudeža umetnosti ni moč ločiti od umetnikove misli. V njem ni nič takšnega, kar bi se ne dalo izmeriti z mišljenjem, česar bi ne bilo moč prevesti na jezik misli z njenimi obveznimi kriteriji resnice in zablode, naprednih in nazadnjaških idej. Vsake misli ni mogoče obleči v poetično formo, toda to, kar je to formo dobilo, ima vselej v svoji osnovi misel, pa najsi ostane nejasna celo za umetnika samega. Dokler Josip Vidmar ne navede takšnih primerov, ki bi mogli omajati to staro resnico, bo njegova estetska teorija visela v zraku.

Drugič. Prestvi forme umetnosti na jezik misli pomeni za materialistično analizo razumeti objektivno vsebino resničnosti, ki je našla odsev v umetnikovem delu. Resničnost je vselej bogatejša od misli, zato konkretne vsebine duševnega ustvarjanja — ne samo v umetnosti, marveč tudi v znanosti — ni mogoče reducirati na vsoto abstraktnih zaključkov. Na tej osnovi ima Josip Vidmar za mogoče pisati o skrivnostni moči umetnosti, ki da je naši zavestni analizi nedostopna. Takšna iluzija temelji na zmedi pojmov. Bistvo stvari ni v *podzavesti*, marveč v *stvarni vsebini*, ki jo misel črpa iz obkrožajočega jo sveta. Stik z resničnostjo je vir pisateljeve moči, toda zajeti iz tega izvira ni tako lahko, čeprav ga imajo vsi pred očmi. Spomnite se zgodbe o Kolumbovem jajcu!

Tretjič. Kvalitete umetniškega dela so vselej v sorazmerju s pozitivno zgodovinsko vsebino. To ravnovesje se utegne kazati v obliki očitnega neravnovesja ali protislovja. Toda takšna je usoda našega grešnega sveta, sveta narave in družbe, v katerem so celo »trajni človeški občutki« podvrženi zakonom dialektike. So genialni umetniki z reakcionarnim svetovnim nazorom, ni pa umetnosti, indiferentne do revolucionarne ali reakcionarne »miselnosti«. Kadar umetnikova genialnost slavi zmago nad njegovimi zablodami, to pomeni, da je resnica močna, posebno v umetnosti, nikakor pa ni res, kar hoče dokazati Josip Vidmar, da je namreč v tej deželi čudes resnica nemočna. Utegne pa se zgoditi, da je volja do resnice, skrita v umetnikovem talentu, šibka in se je njegovim lažnim nazorom posrečilo premagati objektivno logiko; v tem primeru seveda umetniško delo v celoti ali pa samo deloma zgubi svoj opoj in tedaj se bralec ne bi mogel kopati v vrelec življenja, kot se lepo izraža Josip Vidmar. V obeh primerih dobi pravilo, po katerem je vrednost umetniškega dela v premem sorazmerju z njegovo vsebino, končno potrditiv.

Četrtič. Nemogoče je prišteti umetniško kvaliteto k trajnim vrednotam, družbeno vsebino pa odriniti v nižine zgodovinsko omejenega in minljivega. V resnici imajo umetniška forma in družbene ideje, torej obe strani tega

grobo naslikanega nasprotja, svoje trajne vrednote in minljive črte. Moč Tolstoja, velikana umetnosti, zraste pretežno prav tam, kjer njegov »kmečki glas« doni v mejah njegovega diapazona. Po Leninovih besedah ga ne smemo soditi samo s stališča sodobnega delavskega gibanja in sodobnega socializma. Tu je »sam svoj« in sleherni sodobni umetnik mu brez škode za svoje družbeno stališče lahko zavida. Tolstoju pa ne kaže zavidati tam, kjer skuša stopiti iz svoje vloge, ki jo je tako srečno zadel, in hoče postati življenju učitelj, kateri stoji nad njegovimi boji. V takih primerih zveni njegov glas nepristno in »trajni človeški občutki« se obračajo k nam z nakaženim obrazom kot slabokrvne resnice. Takšna večnost je v Tolstojevih delih že zdavnaj ostarela in tu je njegovo literarno delavnost moč soditi »z vso strogostjo zakona«, ne da bi se bilo treba bati, da postanemo podobni samozavestni oslici, ki je imela sebe za pametnejšo od Balaama.

Vsako protislovje ima dve strani in ti je moč združiti tako, da (po Leninovih besedah) dobimo »simfonijo« ali pa »kakofonijo«. Med dvema smerema, dvema formama enotnosti nasprotnih strani je vselej gibka, premična, pa vendarle jasna meja. Ni naša dolžnost, da bi sekali na dvoje, kar je živo — tako ravna Josip Vidmar — pač pa moramo najti realno mejo, kjer se razhajata nepogojeno in omejeno, večno in minljivo, kjer se pomanjkljivosti, zvezane s kvaliteto, sprevračajo v nekaj samostojnega, kar je v ostrem nasprotju s celoto in ruši, skratka, v kakofonijo. Najti to mejo v slehernem posameznem primeru je naloga konkretne analize. Verjetno je tudi splošni zakon, ki uravnava odnose med močnimi in šibkimi stranmi umetniškega dela v zvezi z notranjo logiko njene vsebine. Toda o tem tu ne bomo govorili. Razumnemu bralcu je treba dati možnost premisleka, a nerazumnega, posebno pa zlonamernega, ne kaže preizkušati s še bolj delikatnimi vprašanji.

Vsekakor utegne biti, da je nesrečni poskus tolmačenja Lenina za avtorja članka Iz dnevnika samo epizoda na poti od predsodkov sodobne zahodno-evropske estetike k marksizmu. Takšna možnost ni izključena, in če je tako, bodo vsi prijatelji jugoslovanske literature tega zelo veseli.

Mihail Lifšic

Prevedel Cene Kopčavar