

POLEMIKA

V ZAČARANEM KROGU

(Konec)

5

Drugo, manj pomembno, a vendarle po svoje zanimivo vprašanje, ki ga M. Lifšic obravnava v svoji polemiki zoper »pisca članka ‚Iz dnevnika‘« dovolj obširno, je vprašanje umetnosti kot odraza časa. V prvotnem članku sem se tega problema dotaknil s pripombo, da resnično umetniško delo ne more ne biti odraz časa, seveda poleg vsega drugega, kar umetnina pač je. In ugovarjal sem zoper sodobno poudarjeno zahtevo, da umetnina to bodi; zoper zahtevo, ki s svojo glasnostjo zavaja mnogokoga v prepričanje, da je odražanje časa prva in najvažnejša naloga ali funkcija umetnosti, dasi je v skladu s prejšnjo trditvijo samo eno od njenih imanentnih svojstev. Izrazil sem vrhu tega začudenje nad tem, zakaj teoretikom, ki postavljajo to zahtevo, ne zadostuje, da bi današnji umetnik izvajal to funkcijo umetnosti na enak način, kakor so jo izvajali njegovi predhodniki, ki jih ni nihče tako strogo opozarjal na to »nalogo«, pri katerih pa lahko isti teoretiki tako bleščeče odkrivajo sledove njihovih časov in dob. Da, nekateri od teh literarnih znanstvenikov, med njimi zlasti Plehanov, ugotavljajo celo, da nekaterih umetnikov, zlasti največjih, tako rekoč sploh ni bilo, marveč da je bil samo čas, ki je dal tem tvorcem do malega ali sploh vse, kar nam nudijo, tako da v njihovem delu ni mogoče dognati nobenega in nikakršnega »osebnega presežka«. Poudarjam pa vnovič, da so vsi ti umetniki ustvarjali čisto brez teorije, kakršno zagovarja M. Lifšic.

Začudenje je tedaj nekako logično utemeljeno, vendar mojemu nasprotniku ni po okusu. In vse, kar njegovo negodovanje lahko povzame iz te logike, je izrazil v naslednjih kritičnih stavkih: »Nedvomno predstavlja tvorčnost vsakega pisatelja njegovo dobo. Več, treba je reči, da pisatelj ‚ne more ne biti odraz svojega časa‘. Ne more ne biti. Poskušajte se izviti temu zakonu — iz tega ne more biti nič. Če je tako, za kaj naj tedaj pisatelj skrbi? Ali mu je treba stremeti k upodabljanju resničnosti, ali je dolžan podati svojo dobo v njenih bistvenih potezah? Prazne skrbi. Po mnenju avtorja članka ‚Iz dnevnika‘ mora umetnik biti umetnik, vse drugo opravijo zakoni zgodovine.« Negodovanje je v teh besedah očitno. Ravno tako pa je očitno, da je tako čustvo slab svetovalec in vodnik. Oglejmo si stvar hladno.

Priznati je treba, da imamo literarni teoretiki od nekdaj dovolj neupravičene skrbi za uspešnost pisateljev. Nekakšno opravičilo za te brige si pridobi samo tisti, ki je v svojih nasvetih skromen in umen. Ali pa je zahteva, da bodi umetnost odraz časa, umna in skromna, ko vendar M. Lifšic in jaz veva, da umetnost ne more ne biti tudi odraz svoje dobe? Sam rajši nisem pisateljem svetoval nič posebno določnega; toda če bi M. Lifšic hotel iskati v mojem razpravljanju kaj takega, kar bi bilo podobno opozorilu, bi nemara poleg misli, ki jo je izluščil iz mojih besed, namreč, da umetnik bodi umetnik, lahko našel kar dva napotka, ki nista povsem čisti tautologiji. Ugotovitev: čim večji umetnik, tem bolj bistvene poteze časa odraža, ugotovitev, glede

katere sva ene misli, vsebuje prvi napotek. Če bi bil naslovljen pisatelju, bi se lahko glasil: bodi velik ali skušaj biti velik. Seveda nisem prepričan, da ima tako navodilo zelo veliko smisla. Popolnoma sem pa prepričan o tem, da veličine ne smem pri tem omejevat na odražanje časa, marveč na psihične posebnosti in odlike, ki sem jih skušal v prejšnjih poglavjih bežno opisati in ki spontano povzročajo poleg drugih umetniških vrednot tudi odražanje bistvenih potez časa.

Drugi napotek tiči v besedah, ki pravijo, da današnji pisatelj odražaj svoj čas na način, kakor so nekdanji pisatelji odražali svojega. To pa se pravi: živi z vso svojo osebnostjo čimbolj polno življenje, čuti ga s svojim srcem, misli svoje misli, ki ti jih dramita narava in življenje, misli jih s svojo glavo in bodi neizprosno iskren, in to kljub vsemu in še kljub temu, da išči svojemu odnosu do življenja ali svojemu osnovnemu razpoloženju čim popolnejšega izraza v dognani in umetni obliki. Bolj ko izraziš sebe, izraziš dobo, ki je v tebi in ki si ti v nji. Tak nasvet bi bil povsem naraven. Govoril bi umetniku, kakor se mi zdi prav in dostojno, in ga nikakor ne bi navajal na eno samo funkcijo umetnosti, marveč bi ga vodil k takemu uporabljanju njegovih sposobnosti, ki bi bilo v skladu z vso mnogostransko naravo umetnosti.

Ali M. Lifšic ne vidi razlike med takimi napotki in svojim: »Pisatelj je dolžan podajati svojo dobo v bistvenih potezah«? Ker mi njegova polemika kaže, da ljubi prispodobe, mu bom skušal pojasniti, v čem je stvar, na ta način. Ena izmed osnovnih zahtev krščanske moralke je zapoved, da bodi človek dober. Ker pa biti dober ni povsem lahko, so krščanski dušni pastirji našli bolj praktično obliko te zapovedi, ki jo je mogoče izraziti z nekoliko drugačno zahtevo: delaj dobra dela. In taka dobra dela so tudi naštevati svojim vernikom. Posledice tega neznatnega premika v smislu so bile daljnosežne. Kmalu se je vsa pozornost ljudi, ki niso bili nadarjeni za dobroto, obrnila k tako imenovanim »dobrim delom«, ki jih lahko opravlja tudi človek, ki nikakor ni dober, pač pa zaradi njih lahko velja za dobrega. Dobrota sama pa je jela izgubljati svojo dragocenost. In končna posledica: dobrotelost s hladnim srcem ali svetohlinstvo trde brezsrčnosti.

Povsem tako je v literaturi z zahtevo, ki jo tako vneto zagovarja M. Lifšic. Če opozarjaš nastajajočo literaturo samo na njeno funkcijo odražanja časa in če samo obravnavanju literature s stališča njene časovne pogojenosti priznaš znanstveno vrednost, jo pozivaš k »dobrim delom«, ne da bi jo pozival k dobroti. Posledice takega vplivanja so na dlani. Te so: lov na sodobno tematiko za vsako ceno, zadovoljnost z zunanjimi dejstvi sočasnega življenja, s faktografijo, ki je hladna in ki v bistvu ni drugega kakor reportažna spretnost, zadovoljnost in celo prizadevanje, s pomočjo in samo s pomočjo sodobne sociološke znanosti »pravilno« odražati sedanost in njene bistvene poteze, strah pred problematiko, ki bi bila v resnični zvezi z avtorjevo osebnostjo, in kajpada tudi strah pred osebno interpretacijo življenja. Toda ravno ta dva elementa dajeta umetnini intimnost, toplino in čar, ki so odlike pomembnih umotvorov. Ali M. Lifšic ne opaža usihanja teh elementov okrog sebe? Ali ne pozna cele vrste »sodobnih« del s tematiko, ki se njihovih avtorjev intimno komaj tiče, del, ki so sicer morda gladka in spretna, včasi tudi več kot samo to, vendar v redkih primerih, niso pa »čudeži«, ki nastajajo samo iz globoke osebne problematike, naj bo ta tudi skromna in na

videz nesodobna, če taka sploh more biti. Če taka dela pozna, naj se zaveda, da so v bistvu »dobra dela« brez dobrote; a zave naj se tudi vzrokov.

Eden od vzrokov za tako stanje literature je gotovo tudi teorija, ki jo zagovarja M. Lifšic. Toda literarnega misleca bi vsekakor moral zaposlovati kritični položaj neke literature. Namesto tega M. Lifšic dosledno vztraja pri svoji tezi, ji pripisuje izključno znanstveno vrednost in pomen za književnost, razlaga samo po sebi umevne stvari o stopnjah odražanja resničnosti, da tako rečem, od Lenskega do Puškina in si za potrditev svoje dogme izmišlja celo tako nevzdržne primere, kakršno je njegovo vzporejanje imanentne nujnosti odražanja v umetnosti z nujnostjo uživanja hrane. Niti to orožje mu ni preslabo in niti enkrat se mu pri vsem tem ne prebudi zavest, da umetnik navsezadnje uporablja resničnost kot prisposodbo, da z njo in v nji izrazi in izživi neko drugo resničnost, se pravi svoj notranji svet, in da so njegova genialnost, veličina in pomembnost odvisne predvsem od tega osebnega sveta, ki je hkrati tudi edini zanesljivi in važni odraz časa. S tem premislekom bi mu bilo mogoče razrešiti tudi zamotano vprašanje, zakaj je Tolstoj »genialen« umetnik, čeprav se je ruska resničnost njegovega časa odrazila v njegovih delih »nepravilno«, in to zlasti v njegovem napačnem nazoru, o katerem pa je spet Lenin trdil, da je ne samo mogel, temveč moral nastati tak, kakršen je, da je lahko Tolstoj genialno in pravilno odrazil razpoloženje milijonskih kmečkih množic svojega naroda in časa. Ali eksistira enoten nazor, ki bi bil z njim mogel izraziti neenotno razpoloženje vesoljne Rusije? Eksistira pravilen nazor, marksistični, toda ali bi ta misel mogla biti izraz resničnega razpoloženja ruskega sveta, kateremu je pokazala rešilno pot? Kakšen je tedaj smisel in pomen nazora v umetnosti?

6

Nazadnje se mi zdi koristno pobaviti se še s problematiko, ki je pri M. Lifšicu v zvezi z razpravljanjem o Tolstojevem »kmečkem glasu«. Ta del njegove polemike se obrača zoper mojo nekdanjo trditev, da lovskega prizora v »Vojni in miru« ne beremo zaradi Tolstojevnega kmečkega glasu, marveč zaradi svežine, živosti in očarljive pristnosti umetniške pripovedi. Poglavitni ugovor M. Lifšica pa je takle: »Čudež umetnosti, ki ga je ustvaril mogočni čopič Tolstoja (v imenovanem prizoru), ima neposredno zvezo z njegovimi družbenimi idejami. Da, lovski prizor beremo zaradi Tolstojevnega kmečkega glasu.« Zpomnimo si, da je tu Tolstojev kmečki glas opredeljen kratko malo z njegovimi »družbenimi idejami«, zaradi katerih da potemtakem uživamo imenovani prizor. Zpomnimo si to, zakaj na koncu tega poglavja beremo o istem Tolstojevem glasu, da je to pravzaprav njegov »splošni pogled na življenje«, katerega rezultat da sta »vsa preprostost in svežost tega prizora«, pogled, ki da je »razlit po celem delu, da ni in ne more biti v njem niti enega odtenka, niti najmanjše poteze, ki bila neodvisna od tega osnovnega pogleda.« Mislim, da sta »splošni pogled na življenje« in »družbene ideje« vendarle dovolj različni opredelitvi istega pojma, kajti zelo težko bi bilo na primer trditi, da vsa svežost in preprostost lovskega prizora in cele »Vojne in miru« izvirata iz Tolstojevih družbenih idej in da v delu ne more biti niti ene podrobnosti, ki bi bila neodvisna od njegovih družbenih idej.

Ne bi se hotel spuščati v posameznosti dokazovanja in analize M. Lifšica, ki sta učeno zgovorna, toda, kakor kaže že pravkar navedeni osrednji primer, dokaj nenatančna. Omenil bi samo mimogrede, da na primer ne razumem, kaj ima sociološko zgodovinska razlaga lova opravka s Tolstojevim prizorom, oziroma zakaj naj bi imela z njim več zveze kakor s katerim koli lovskim prizorom katerega koli pisatelja. Ravno tako ne razumem, kako je mogoče po opisu ujetega volka in Natašinega vriska (ki sicer spada k lovu na zajca), nenadoma tako zmagoslavno zaklicati: »Pa govorite po vsem tem, da je podoba, ki jo je Tolstoj naslikal, neodvisna od vsebine njegovih idej!« Ne vem tudi ne, kaj bi z očitkom svojega nasprotnika: »J. Vidmar piše, da so v umetnosti važne emocije, ne pa misel. Toda vsaka emocija, ki se prebudi pri branju Tolstoja, ima korenine globoko v vsej miselnosti pisatelja.« Ne vem, kaj bi s tem očitkom, kajti bralčeve emocije morejo izvirati samo iz emocij pisatelja. Te pa so prvi vzrok, iz katerega nastajajo tudi misli, miselnosti in naposled tudi svetovni nazori.

Lahko bi naštel še nekaj podobno samovoljnih in začudenje vzbujajočih mest v tem poglavju polemike M. Lifšica, kar pa bi me zavedlo v nepotrebne podrobnosti. Pač pa se povrnem k oni dvojni opredelitvi Tolstojevega kmečkkega glasu, o kateri sem ravnokar govoril. Spet moram pripomniti, da mi pri tem ne gre za nasprotnikovo logiko, marveč za dejstvo, da ga je celo ta ohlapna logika spričlo prepričevalnosti umetniških dejstev privedla do korekture prvotne definicije in da je moral prav v tej zvezi in na tem mestu svoje mentalno zožene pojme, kakršni so misli in nazori, zelo razširiti v nov in obsežnejši pojem, ki bi bil skoraj sprejemljiv za razlago tega, za kar tu gre. Brez poudarjenih mentalnih atributov, ki mu jih skuša M. Lifšic po vsej sili pritakniti, bi mogel biti njegov splošni pogled soroden Tolstojevemu pojmu »odnos do življenja«, ki je po mnenju tega pisatelja najvažnejši faktor v umetniškem delu, kakor je M. Lifšicu pisatelj »splošni pogled na življenje« element, od katerega ne more biti v delu neodvisna niti najmanjša podrobnost. Skratka, očitno je, da gre v obeh primerih pravzaprav za tisto, kar smo v prejšnjih poglavjih imenovali »organ« za umetniško ustvarjanje. Samo psihični element, od katerega je odvisna tako celota umetnine kakor vsaka podrobnost v nji, more biti tak organ.

Vprašanje o prirodi tega organa pa je bistveno vprašanje najine diskusije o vlogi svetovnega nazora v umetnosti. In če hočem govoriti o njem natančno, moram iz svoje predstave o njem izločiti vse, kar ne ustreza veliki zahtevi M. Lifšica o odločilnosti za celoto in za vse podrobnosti v umetniškem delu. Iz tega razloga je treba iz naše predstave o organu za umetnost odstraniti tudi elemente, ki sicer posegajo ali lahko kdaj pa kdaj posegajo v umetniško snovanje, ne da bi bili zanj odločilni v načelu.

Rečeno je bilo in mislim, da je brez posebnega razpravljanja jasno, da družbene ideje, miselnosti, filozofski nazori in svetovni nazori niso psihični elementi, ki bi na primer soodločali pri upodabljanju velikih vojaških premikov, bitk, narave, pokrajine, vólkove »čelaste glave«, njegove posebne hoje ali Natašinega vriska in še marsičesa v sleherni umetnini, da pa je »odnos do življenja« za gotovo odločilen za vse te podrobnosti, za vse prizore in za celoto dela. M. Lifšic pravi sam, da je »resničnost vselej bogatejša od misli«. Resničnost tedaj lahko polno dojema samo organ, ki je sam ravno tako bogata resničnost, nikakor pa ne misel, kar, kakor smo videli, priznava tudi

moj nasprotnik. Ta organ sem skušal opisati pri obravnavanju Tolstojevega pojma »odnos do življenja«. Ta najpristnejši in najobčutljivejši reagens osebnosti je tvorec umetnosti. Zaradi čiste predstave o njem in o umetnosti zavračam važnost svetovnih nazorov v umetnosti. Nobeden od njih ne more imeti v nji odločilnega pomena, naj bo pravilen ali ne. Vsak je v umetniškem delu samo primes, ki je v bistvu nevažna, največkrat pa celo moteča in škodljiva. Take moteče in škodljive primese v »Vojni in miru« ni, kajti roman je bil napisan vsaj deset let pred Tolstojevim religioznim prelomom, po katerem se prične v njegovem delu oglašati njegov svetovni nazor v pravem pomenu te besede. Njegov odnos do življenja ustvarja veliki roman še nemoteno. M. Lifšic pa vidi razlog za popolnost tega dela drugod: »V časih, ko je bil ta roman napisan, se Tolstojev kmečki glas še ni ločil od glasu konservativne plemiške demokracije (običajnega stališča velikega pisatelja v tej zgodnji dobi njegove dejavnosti). Zaradi vrste zgodovinskih vzrokov je bilo tako zlitje dveh družbenih tendenc še mogoče in, kar je najvažnejše, ni moglo ali skoraj ni moglo zmotiti splošnega umetniškega učinka Tolstojevih ‚brezprimernih podob‘.« Umetniški učinek Tolstojevega dela je zdaj za M. Lifšica spet odvisen od neke »vrste zgodovinskih vzrokov«; tako da res ne vemo več, kaj ustvarja umetnost in kaj uživa M. Lifšic pri branju Tolstojevega dela, ali njegov »splošni pogled na življenje« ali njegov »kmečki glas« ali »vrsto zgodovinskih vzrokov«. Vsekakor so ti zgodovinski vzroki popolnoma nov estetski kriterij.

Josip Vidmar

RAZGLEDI

POLEMIKA O STALINU PO FEBRUARSKI REVOLUCIJI

V drugi polovici lanskega leta je v Sovjetski zvezi začela izhajati kot organ Inštituta marksizma-leninizma pri CK KPSZ nova revija z naslovom »Voprosy istorii KPSS«. Posebna revija, posvečena vprašanjem zgodovine sovjetske komunistične partije, je gotovo potrebna spričo ogromnega raziskovalnega področja, ki še čaka zgodovinske obdelave. Ne samo obsežnost, tudi izredna pomembnost tega področja prve zmagovite socialistične revolucije in njene nadaljnje usode gotovo narekujejo potrebo, ustvariti temu specialnemu študiju posebno glasilo.

Že XX. kongres KPSZ je ugotovil, da je znanstveno raziskovanje zgodovine sovjetske partije eno najbolj zaostalih področij sovjetskega ideološkega dela. Nastop A. M. Pankratove, glavne urednice zgodovinske revije »Voprosy istorii«, ki je zahtevala dostop do dokumentarnih virov partijske zgodovine in njihovo uporabo pri obdelovanju zgodovinskega dogajanja, je kongres sprejel kot popolnoma umeven. »Voprosy istorii« so po kongresu res začeli z objavljanjem vrste člankov, ki so skušali na podlagi še neuporabljenega dokumentarnega gradiva na novo osvetliti nekatera vprašanja par-