



Krištof Jacek Kozak

VIDMARJEV NAZOR IN UMETNOST

Dvajseta in trideseta leta, medvojno obdobje torej, so bila leta tektonskih umetnostnih premikov. Leta modernizma, ki se je prvi do kraja otresel »nepotrebnega balasta zgodovine«, leta umetniških avantgard, ki so resno želele opraviti z vsem starim, in leta ustoličevanja popolnega solipsizma, hermetičnosti in, posledično, aksiološkega relativizma.

Modernizem se je gibal še po ustaljenih horizontih umetnosti, vendar se je s stoletja trajajočimi (umetnostnimi) teorijami spopadal in se jim skušal iztrgati. Subjektivizem v izrazu se je dokončno etabliral kot kredibilen način podajanja umetnosti in s tem odprl vrata abstraktnim smerem.

To so bila tudi leta, ko se je kot umetnostni, predvsem literarni in gledališki kritik uveljavljal Josip Vidmar.

Zaradi omejenega obsega naj mi bo dovoljeno na tem mestu zgolj skicirati glavne poteze njegovega nazora in tiste vplive nanj, za katere sodim, da so bili ključnega pomena.

Vidmarjeva posebnost v tem času mrzličnega iskanja novih izrazov je bila v določeni »stalnosti« prepričanja in videnja umetnosti. Vidmar je svoj pogled na umetnost že ob začetku ustvarjanja obrazložil na več mestih in mu odtlej tudi ostal zvest. Držal se ga je vsa bistvena leta kritiškega, teoretičnega in polemičnega pisanja, držal vsa leta ustvarjanja gledaliških uvodnikov in držal tudi po drugi svetovni vojni. Umetnost je vselej obdržal na piedestalu kot najbolj žlahtnega med človekovimi proizvodi, nihal pa je v stopnji njenega oboževanja in verovanja vanjo.

Teoretično in sistematsko se je Vidmar prvič izrekel o umetnosti oz. odnosu do nje, hkrati pa tudi v grobih potezah načrta svoj nazor, že leta 1922 (**Pomen umetnosti in država**, Trije labodje, št. 1). Ves čas ustvarjanja je njegovo gledišče ostalo v glavnem nespremenjeno. Izhodiščna postavka, da iz umetnosti izključi vsakršno ideologijo, jo očisti zemeljskega (pokvarljivega) ideološkega balasta, jo dvigne, idealizira, absolutizira, postane ena pomembnejših Vidmarjevih (normativnih) misli glede umetnosti sploh. Vidmarjeva umetnost je namreč performativna, ima svoj smoter, smisel in namen. Umetnost ni sama sebi namen, ni samo produkcija lepega, ampak je produkcija lepega z namenom. Umetnost je tisto duhovno hotenje, ki s katarzičnim delovanjem vodi k **izpopolnjevanju človeka**.

Umetnost, ki projicira popolno, totalno življenje, je tema, ki je Vidmarja okupirala skozi vse njegove teoretične spise o umetnosti. Na vse mogoče načine je skušal dokazati, da je le čista in **absolutna umetnost** tista, ki lahko privede do cilja, ki ji ga je bil zastavil, to pa je pravo »življenje«.

Bistvena konstituanta umetnosti in življenja, ki ga mora le-ta vsebovati, pa je,

kot pravi Vidmar, **živost**. Absolutna umetnost in merilo morata obstajati. Absolutno merilo umetniške vrednosti je živost, ki se v delih spozna po »*notranji skladnosti*«, po enotnosti, s katero je izražen poglobitveni princip življenja. Živost namreč pri Vidmarju pomeni ne samo enotnost in skladnost življenja, ampak tudi njegovi količino in intenziteto. Bolj ko je delo polno »pravega« življenja, bolj ko nas s tem spominja prav na nas same, višjo umetniško vrednost umetnina ima.

Moč in resnica podanega življenja se torej Vidmarju kažeta v nespremenljivih in absolutnih kvalitetaht umetnosti, ki sta **živost in svoboda**.

Vidmar od tega mnenja ne odstopi več. Vsakič, ko ga izreka, izjavo z gotovostjo podčrta, saj naloga umetnosti je **uprizarjati življenje**. Zanj je »*kaka umetnina tem boljša, čim bolj je podano življenje močno in resnično*«.

Vendar Vidmar zapade v rahlo protislovje. Z ene strani je umetnina performativna kreacija, z druge pa umetnost oziroma umetnina na človeka delujeta »*brezinteresno*«, očarata ga s svojo estetsko zgolj-prisotnostjo. Drugi formulaciji bi lahko očitali larpurlartizem, kar so tudi mnogi, s katerimi se je Vidmar spopadal, tudi počeli. Toda Vidmar se je iz primeža izvil, trdeč, da ne gre le za lepoto umetniškega na sebi (ni samo sebi namen), torej preprosto za nekaj, kar zadosti potrebi in zadovolji netelesne človekove čute, ampak za »vsebino« življenja, ki jo je poimenoval živost oziroma **lepota življenja**. Duhovni človek, pravi Vidmar, neprestano hlepi po popolnosti, »dvigovanju« samega sebe, zato je njegov duh neprestano odprt najrazličnejšim vplivom, katerih najzlahtnejši so umetnine. Umetnost in umetnine so »*etičen vzgled*«, tako da na človeka delujejo na način katarze. Vidmar se zavzema za čisto umetnost, umetnost brez ideoloških primesi, ki je »*najdragocenejša med vsemi človeškimi udejstvovanji*«. Ni treba, da je umetnost moralna v krščanskem pomenu, prav nasprotno – vsega »moralnega« balasta mora biti očiščena, kajti življenje duhovnega človeka »*ne pozna ne potrebe, ne koristi, marveč je svobodno ... In vse njegovo stvarstvo – umetnost – je nastalo iz ljubezni in radostne svobode*«.

Vidmar to stališče osvetli še s klasičnim filozofskim silogizmom, za katerega izhodišče postavi »poglobitveni vprašanji estetike«: vprašanje o **lepoti**, ki je »*človeški ideal*«, in **umetnosti**. Njegov odgovor je, da »*Z besedo lepota običajno mislimo na prirodno lepoto. Z besedo umetnost označujemo umetno ali od človeka ustvarjeno lepoto*«. Če ti dve definiciji vstavimo v Vidmarjevo definicijo umetnosti, ki pravi, da je »*umetnost ... ustvarjanje lepote*«, pridemo do zanimive »vsote«: od človeka ustvarjena (umetna) lepota je ustvarjanje prirodne lepote, ki da je človeški ideal. Ideal od človeka ustvarjene lepote je torej predstaviti življenje brez »umetnih« primesi, govoriti mora sama zase oz. sama po sebi. Človek mora torej ustvariti nekaj, kar se od resničnosti ne sme razlikovati. Ne sme dajati vtisa larpurlartistične kreacije. In na tem mestu se Vidmar neverjetno dosledno »pokrije« s Kantom in njegovimi definicijami lepega ter vzvišenega. Tam moramo ravnati po sistemu »kot da« (als ob); kot da imajo smoter stvari, ki ne smejo imeti smotra, kot da ugajajo stvari, ki ne smejo zbudjati interesa ... Vendar Vidmar ostane le na formalnem nivoju, kajti na vsebinskem je že določil poseben »interes«, metafizični cilj umetnosti.

V navedeni definiciji se, menim, skriva ključ do Vidmarjevega pojmovanja obeh (lepote in umetnosti), ki razjasni sploh ves Vidmarjev **vrednostni sistem**, na podlagi katerega je bila zgrajena njegova »estetika«. Gornja definicija nam obrazloži Vidmarjev absolutum v umetnosti: prirodno lepoto. Prirodna lepota je tista, ki vsebuje življenje, saj, katera druga bi ga bolj kot ta. »Življenje« prirodne lepote se meri z enotami živosti, ki se utelesi v umetnosti. Prirodna lepota je tudi etična, torej vzvišena, čista in absolutna. Ni ne moralična, ne ideološka, ne človeško izkrivljena.

In posledično je le tista umetnost, ki nosi in kaže prirodno lepoto, prava Umetnost. »En sam zakon je«, pravi Vidmar, »biti lep, biti svoboden«. To je **etični pouk** umetnosti.

Pojma, kot sta »dobro« in »zlo«, znotraj Vidmarjeve »etike« ne samo ne moreta, ampak celo ne smeta obstajati. Zato ju izvzame iz (visoke) etike in ju pripiše (nizki) morali. Njegovo razmišljanje poteka na podlagi domneve, da sta oba izraza povezana s klasičnim pojmovanjem morale, s tem izpostavljena človeški dogmatski samovolji, ki iz njiju naredi dva najbolj pokvarljiva, najbolj koruptibilna in zato najbolj devalvirana pojma. Zaradi tega sta pomembna dva momenta, prvič, da postane temeljni pojem **lepota**, in drugič, da je umetnost, ki jo ta lepota proizvaja, **absolutna**. Tako sta in »dobro« in »zlo« v moralnem smislu – v absolutnem merilu – izključena. Prava Umetnost je vzvišena nad tem. Obstaja samo kot katalizator, za katerega »polarnost« sploh ni pomembna, pomemben je le njegov potek delovanja. Provocirati in spodbujati nas mora, da sami napredujemo v popolnost, izpolnimo njeno poslanstvo, kajti »naloga in stremljenje« človeka je »biti notranje lep«.

Za usodo pojma lepega velja, da jo je, že v antiki, zakoličilo Platonovo mnenje, ki ga absolutizira in mu pripiše attribute ideala. Lepo je tako za dolga stoletja postalo objektivna kategorija, ki nam ga brani spoznati zgolj naša (človeška, torej pomanjkljiva) spoznavna zmožnost. Tako teorijo bi najustrezneje poimenovali **racionalistična** ali **objektivistična** teorija lepega. Sesipati se je začela šele v novem veku, zadnji udarec pa ji je zadala prav doba, o kateri je tu govor.

Do prečiščene definicije, ki jo je s tolikšno predanostjo iskal toliko časa, je Vidmar prišel leta 1930 (L. Kraigher: Na fronti sestre Žive, LZ št. 2); ta se glasi: **»Umetnost je kristalizacija življenja.«**

Splošna (racionalistična) teorija lepega je trdila, da je lepo odvisno od določitve razmerij in ustrezne razporeditve delov oz. od njihove velikosti, jakosti in količine ter od njihovega medsebojnega razmerja, torej od proporcev, skladnosti in harmonije, z eno besedo od **popolnosti**. In kaj je »kristalizacija« drugega kot harmonija, skladnost in red, razvrščen po višjem, nam neznanem smotru? Smoter umetnosti Vidmarju ni zgolj estetska zadovoljitev, ampak meta-etično udejstvovanje, ni nenamenska, nevtralna, marveč vzgojna, ciljna, performativna kreacija. Pravzaprav se Vidmarju vprašanje postavi kot alternativa: ali gre za absolutno Umetnost ali pa o umetnosti sploh ni govora.

Duhovno delovanje obstaja, po Vidmarju, v treh oblikah: **živi filozofiji, umetnosti in vedi**. Živa filozofija in umetnost govorita »o življenju, o jedru življenja« ter ocenjujeta, veda (alias znanost) pa poroča le o njegovem »ozadju« ter ob tem klasificira.

Poudariti je treba, da Vidmar ne uporablja »standardiziranih« filozofskih pojmov. Uporablja sicer iste izraze, toda z drugačnim pomenom. Živa filozofija namreč ni »špekulativna« filozofija v svojem klasičnem pomenu, marveč **rezultat življenja**. Z življenjem Vidmar tako eksistencialno zveže, poleg umetnosti in njenih derivatov, še filozofijo. V diasporo med umetnost in »scientistično« filozofijo umesti novo sintagmo »žive filozofije«. Ta tako brž postane edina teoretična panoga, ki zares seže »življenju« do živega, se dotakne tudi umetnosti. Panoga, ki ni »stara«, obrabljena in okostenela, prazna in puhla pojmovna filozofija, marveč »mlada«, energična ter prosta vseh pasti in konvencionalnosti življenjska veda. In ta živa filozofija seže prav do »etike«, ki je »središče«, »skupna večno mirujoča os«.

Rekapitulacija mnenja o filozofiji, ki jo je izrekel »pozni« Vidmar, značilna za vse njegovo delovanje, jasno pokaže njegove izvore in teoretično naravnost. Svoj

odnos razloži takole: »Nikdar se nisem predal nobeni teoriji ali filozofiji, ki bi mi diktirala take ali drugačne termine, take ali drugačne pojme; operiral sem vselej s preprostimi človeškimi in literarnimi pojmi, ki so v splošni rabi že dolge dobe.« (Odgovori).

Vprašanje, ki izhaja iz tega, je torej enostavno: kdo in v kolikšni meri pa je bil tisti, ki je vplival na oblikovanje Vidmarjevega nazora.

Ne glede na to, da je do prve Vidmarjeve objave prišlo že leta 1913, je treba reči, da mu pomeni čas pravega spoznavanja literature šele rusko ujetništvo v prvi svetovni vojni. O čim bolj verodostojni sliki iz tistega časa lahko sklepamo iz Vidmarjevih lastnih izjav in iz kasnejših objav, ki so kazale področje njegovega zanimanja. Večkrat je zatrjeval, da sta na formiranje njegove osebnosti in literarnega pogleda vplivala (rusko) ujetništvo ter prisilno delo v tovarni, ki mu je bil podvržen.

Svoje umetnostne in kritiške standarde si je Vidmar razvil ob delih Tolstoja in Dostojevskega, Čehova in Gogolja. To je dokazal z nič koliko navedki, citati in v nič koliko intervjujih, ko se je opiral ali navezoval nanje. Pri vsakem si je iskal nekakšnega vzornika. Andrejev, na primer, mu je s svojo fatalistično usmerjenostjo odprl polje eksistencialno-religiozno-filozofskih vprašanj, vprašanj o bistvu človeka, o njegovem smislu. Zanj velja, da je bil Vidmarju le začetni impulz, saj ga je precej hitro izpustil iz svoje krožnice in ga usmeril in zavihtel v druga obnebja,

Zvezda vodnica, ki je pa Vidmarju začela svetiti že v ranih letih, se je imenovala **Nietzsche**. Nanj ga je opozoril Merežkovski. Skrivnostni demon moči, pravica do »najsvetejšega« in totalna umetnost pri Nietzscheju so Vidmarja trajno privezali nase. Poleg Goetheja je Nietzsche edini, ki je Vidmarja resno zaznamoval, kar je tudi razumljivo, saj je podal originalne rešitve na vprašanja mladega Vidmarja, ki si jih je ta začel o odnosih med Bogom in človekom ob delih zgoraj omenjenih piscev, zastavljati že v Rusiji. Z vso gotovostjo lahko trdim, da je že zelo zgodaj poznal Nietzschejevi **Rojstvo tragedije iz duha glasbe, Tako je govoril Zaratustra** in najbrž še kaj. To je bila praktična podlaga za konkretno definiranje najrazličnejših tragičnih konfliktov oziroma dramskih situacij, ki temeljijo na zoprvanju in celo spopadu pri njegovih kritikah, kakor tudi za opredeljevanje umetnosti, umetnika in njegovega posebnega položaja. Kasneje je ta naveza nekoliko oslabela; Vidmar se je odmaknil, vendar Nietzscheja popolnoma pozabil ni nikoli.

Največji vpliv na Vidmarja je brez dvoma dosegel in vseskozi vzdrževal **Goethe**. Pomena, ki ga je imel, najbrž ni mogoče zadovoljivo ovrednotiti, kajti veliki Nемец je bil Vidmarju »alfa in omega« domala na vseh področjih. Goethe je Vidmarju rabil za vzor kot umetnik, ki je vedno najbolje in najpopolneje ustvarjal (absolutno) umetnost, kakor tudi kot mislec pri teoretičnih vprašanjih, pri katerih je bil Vidmarju vedno kot referenčna točka. Goethe je bil vrhovni arbiter elegantiarum za umetnost, filozofijo, znotraj te pa za estetiko, etiko, ontologijo in gnoseologijo, prvi učitelj življenjskih vprašanj. Goetheja je Vidmar jemal dobesečno, brez rezerve in v njegovem celotnem opusu ni o pesniku zaslediti ene žal besede. Goethe ga je spremljal od vsega začetka, pravzaprav najbrž še celo iz ruskega ujetništva, skozi vse peripetije kritiškega življenja, vse do njegovih zadnjih (povojnih) del. Vidmar je nekje priznal: »Goethe je bil v resnici nekakšen estetski temelj vsemu mojemu početju.« (Odgovori). Eckermannove Pogovore z Goethejem je omenjal prvič že leta 1926, torej prav v času, ko je pisal in urejal Kritiko, kasneje, ko je urejal Gledališki list v Drami, je objavil tudi 23 nadaljevanj iz Pogovorov. In če se zavemo, da je bil Goethe eden zadnjih stebrov spoštljivega odnosa do Antike, da je priznaval

le antične motive, teme in vzorce, potem je zveza med njim in Vidmarjem toliko bolj očitna, morda pa tudi bolj razumljiva.

Vendar je bilo za Vidmarja področje, na katerem se je dotikal umetnosti, kritika. Ni bil ustvarjalec in ni bil filozof, zato je kritika prevzela funkcijo filozofije umetnosti. Postala je njegova »živa filozofija«. Namenil ji je precejšen del svojega ustvarjanja z željo, da bi z njeno pomočjo zgradil celovit sistem totalne umetnosti, kjer si Apolon in Dioniz podajata dlani in kjer ni prostora za intelektualizirajoče špekulacije. Vidmar je v svoje poslanstvo popolnoma in sveto verjel.

Za njegov odnos do umetnosti je treba reči, da je bil idealističen, in sicer idealističen v pravem pomenu besede, saj je »(neo)klasicizem« njegovega nazora utemeljil nadčasovno verovanje v bistvo in poklicanost umetnosti. Pomembni sta mu bili dve stvari. Svojo bistveno nalogo je videl, prvič, v ontološki utemeljitvi umetnosti, s katero naj bi povezal človeka spet z naravo, mu vrnil celovitost časa predpojmovne filozofije, gotovo pa preddescartesovske dobe, ter, drugič, v skrbi za njen status, ki bi ji moral v današnjem sekulariziranem svetu obnoviti nekdanja blišč in slavo. Znotraj obojega mu je bilo najpomembnejše ohraniti sakrosankten odnos do umetnosti (preprečiti relativizacijo, ki se je je, tako kot vsega, že tudi prijemala).

Po vsem povedanem bi najbrž ne bilo pretirano, če bi Vidmarjev obupani poseg v korist »svete umetnosti« znotraj sveta, ki je bil že dobro zakoračil v modernizem, destrukcijo totalitarne umetnosti, imenoval zadnji klic po (idealistični) vzpostavitvi minulega stanja in v tem pogledu nekakšen anahronizem.

Smeri, v kateri sta hitela svet in Vidmar, sta si tako bili popolnoma nasprotni. Svet je živel tendenco izenačevanja, Vidmar je težil k razlikovanju. Svet je bil priča trendu desakralizacije, medtem ko si je Vidmar želel prav nasprotnega. Vidmarjevo umetnostno-kritičsko stremljenje se tako zdi, ob poti, ki sta jo bili v začetku našega stoletja ubrali literatura in umetnost, pravzaprav paradoksalno.

Tako se mi je v raziskavi Vidmar zarisal kot tragičen junak v boju za vedno bolj razkrajajočo in oddaljujočo se »**absolutno umetnost**«. Tragičen predvsem zato, ker je bil a priori obsojen na neuspeh.

Pričujoči tekst je izsek daljšega besedila, ki ga prihodnje leto, kot samostojno publikacijo, namerava izdati Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.