

POLEMIKA

ESTETSKI NESPORAZUMI

Kakor sem omenil že v nedavnem članku »Nazorski nesporazumi«, se pomembno večji del Ziherlovega spisa »Umetnost in miselnost« ukvarja s kritiko moje filozofije umetnosti. Svoje pomisleke in ugovore zoper njo je moj nasprotnik razvrstil tako, da jih podaja kot tri glavne pridržke, zvezane s tremi glavnimi vprašanji: prvič z vprašanjem umetnikove in sploh človekove apriorne narave, drugič z vprašanjem umetnikovega nazora in njegovega pomena v umetnosti in tretjič z vprašanjem različne vrednosti svetovnih nazorov za umetnost. To razporeditev problematike, ki je kajpada v nakazanih treh točkah podana skrajno zgoščeno, sprejemam v svojem odgovoru in se bom bavil z njo v celoti, čeprav sem se vprašanja nazora na kratko dotaknil že v razpravi o razlagi Leninovih člankov o Tolstoju. Pripominjam pa mimogrede, da je opisani red stvari v Ziherlovi brošuri ohranjen samo v glavnih potezah in da ga razdirajo najrazličnejši vstavki ter številne zastranitve, ki jih bom obravnaval, kolikor so važne ali ilustrativne, v drugačni zaporednosti ali v drugačnih zvezah, kot pa se nizajo mojemu sobesedniku.

I

V skladu s smislom polemike, v kateri mu gre za zavrnitev moje umetnostne misli in za uveljavljenje drugačnega nazora o umetnosti oziroma literaturi, Ziherl predvsem ugovarja mojemu pojmu človekove — ali bolje — umetnikove dejanske, podzavedne, apriorne narave. Izražanje je, ki se manifestira predvsem v umetnikovem osnovnem življenjskem razpoloženju ali občutku in v njegovi svojski, s tem razpoloženjem skladni fantaziji, je po mojem mnenju bistveni posel umetnosti, ali z drugimi besedami isto: apriorna narava je umetnikov bistveni inštrument za izvajanje umetnosti. Ta misel se kajpada ne sklada s pojmovanjem umetnosti, ki mnogo bolj poudarja zavest, misel in voljo, kakršnega nam predlaga Ziherl in ki ga bom kasneje opisal nekoliko podrobneje. Nasprotnik izpodbija mojo tezo s tem, da sicer ne ugovarja pojmu 'narava', saj sam navaja Marxa, ki pravi, da je 'Milton produciral izgubljeni paradiz' iz istih razlogov, iz katerih sviloprejka producira svilo; ugovarja pa dvema ali trem atributom tega pojma, in sicer apriornosti, podzavednosti in še nespremenljivosti umetnikove dejanske narave.

Atribut apriornosti zavrača Ziherl z dveh vidikov. Prvič je misli, da tisto, kar imenujem jaz »zdaj človekovo podzavestno naravo, zdaj apriorno osebnost ali dejanski, apriorni jaz«, nikakor ni niti apriorno niti neizpremenljivo. Drugič pa meni: »Če bi ostali samo pri tistem, kar je človeškemu individuu apriorno dano, bi bore malo vedeli o njegovi dejanski naravi.« In še: »Kolikor nam je podzavest istovetna z nagoni in instinkti in sploh z vsem vrojenim, apriorno danim, sodi njeno področje v človekovo nevrofiziološko naravo. Ta pa... ustvarja človeku le določene apriorne pogoje in možnosti, prav nič pa nam ne more povedati o vsej konkretni usmerjenosti tega individua in njegove narave, o praktičnem udejstvovanju tega individua in o gibalih njegovega udejstvovanja, o njegovi moralni, estetski

in vsakršni drugi misli, skratka o vsebini njegove volje in dejanja.« Ne da bi se hotel že zdaj ukvarjati na primer z vprašanjem, kaj nam more več povedati o usmerjenosti umetnika kakor njegova ‚nevrofiziološka‘ narava, ali s tezo, ki očitno sledi iz navedenih besed, češ da so gibalna umetnikovi dejanja volja, njegova estetska in vsakršna druga misel, ugotavljam, da Ziherl tedaj postavlja tu dve vprašanji, in sicer, ali je vse, kar jaz štejem za apriorno, res apriorno, in če to ni, ali je ‚narava‘, ki nam po odštetju vsega le dozdevno apriornega ostane, taka, da nam lahko razloži konkretno usmerjenost neke umetniške osebnosti in fenomen umetnosti sploh.

Prirojena ali apriorna narava, ki je »človeku dana, preden prične nanj učinkovati družbeno okolje in usmerjati njegov razvoj«, je Ziherlu »zgolj celota življenjskih moči, nagonov, instinktov, zmožnosti in darov, ki so neposredno odvisni od posameznikove nevrofiziološke narave, od njene konkretne enkratne urejenosti...« Približno tako mislim o apriorni naravi tudi jaz, vendar imam občutek, da se v razlagi besed, ki jih uporablja tudi on, na primer ‚zmožnosti in darovi‘, močno razhajava. Njemu so ta svojstva samo nekakšne možnosti brez določnejše vsebine in brez določnejšega značaja in niti razlikovanja polni smisel obeh sorodnih besed možnost in zmožnost mu ne pove o teh stvareh nič upoštevanja vrednega. Zaradi tega ugovarja vsaki določnejši opredeljenosti prirojene narave, tudi umetniške, a ugovarja še odločneje moji misli, v kateri se na primer »etos pojavlja kot nekaj vrojenega in po kateri je takisto tudi religioznost kot nekaj apriorno danega vključena v ‚osnovni in usodni načrt umetnikove osebnosti‘.

Kako je tedaj z umetniškimi zmožnostmi in darovi?

Ali so prirojeni nekako nedoločno, dasi ne vem, kako naj bi to bilo, ali so prirojeni v konkretnější obliki? Glede tega samo dva primera. V zelo obširni biografiji Ericha Schenka: ‚Wolfgang Amadeus Mozart‘ stoji naslednje poročilo hišnega prijatelja Mozartovih: »Nekoč sem šel z gospodom papanom .. na njihov dom. Našla sva štiriletnega Wolfganga, ki se je trudil s peresom. — Papa: ‚Kaj delaš?‘ — Wolfgang: ‚Koncert za klavir; prvi del bo vsak čas končan.‘ — Papa: ‚Pokaži.‘ — Wolfgang: ‚Se ni končan.‘ — Papa: ‚Pokaži, to mora biti nekaj čednega.‘ Papa mu ga je vzel in mi pokazal notno čečkarijo, ki je bila večidel pisana preko izbranih črnilnih madežev ... Smejala sva se spočetka temu navideznemu nesmislu, toda papa si je nato pričel ogledovati poglavitno stvar, note in kompozicijo. Strmel je dolgo časa v list, naposled pa sta se mu potočili dve solzi, solzi občudovanja in veselja. ‚Poglejte, gospod Schachtner,‘ je rekel, ‚kako pravilno in v redu je vse postavljeno; samo za rabo ni, ker je tako nenavadno težko, da živ krst tega ne more igrati.‘ Štirileten otročiček in pismeno komponiranje velikega klavirskega koncerta, Ali ni v tem — priznam, da izrednem primeru povsem očitna na svet prinesena nadarjenost, in sicer nadarjenost, ki je povsem določna in ki je zvezana z neko konkretno vednostjo o stvareh muzike in o njenih zakonih in ki si je res ni mogoče razlagati drugače kakor z nečim, kar Goethe imenuje ‚anticipacijo?‘

Goethe, ki ni bil čudežen otrok, kar je pač samo beseda za nerazložen človeški pojav, nam to stvar pojasnjuje v razgovoru z Eckermannom (26. II. 1824). Eckermann mu omenja bogate izkušnje in možnosti, ki jih je imel pesnik v življenju, na kar mu ta odgovori povsem zoper duha citatov, ki jih skuša Ziherl obrniti proti meni in ki se v bistvu nanašajo na drugovrstne

zadeve, naslednje: »Morebiti, toda če ne bi bil nosil sveta zaradi anticipacije že v sebi, bi bil z videčimi očmi ostal slep in vse raziskovanje in izkušnje ne bi bili nič drugega kakor popolnoma mrtvo, brezuspešno prizadevanje.« O slikarju Roosu pravi pesnik istega dne: »Čut za stanje teh živali mu je bil prirojen, vednost o njihovi psihiki mu je bila dana, zato je imel tudi za njihovo telesnost tako srečno roko.« In hkrati o Byronu: »Svet mu je prozoren in njegovo podajanje mu je možno zaradi anticipacije.« In še o sebi istega dne: »Spisal sem svojega Goetza Berlichingenskega kot mlad človek dvaindvajsetih let in sem deset let kasneje strmel nad resničnostjo svojega podajanja. Doživel in videl takšnih stvari, kakor vemo, nisem, vednost o različnih človeških stanjih sem moral tedaj imeti po anticipaciji.« Itd. itd.

Če niso te izjave »nemškega filistra« Goetheja — tako Zihlerl po znanem mnenju označuje neke posebnosti tega genija — nam govore vsaj o tem, da je prirojena osebnost vendarle veliko konkretnje določena in oblikovana, kakor misli moj nasprotnik. Seveda ne gre tu za vsako prirojeno naravo. Veliko ljudi se pač rodi brez izrazitejših posebnosti in sposobnosti, za umetnika, za velikega umetnika pa povsej verjetnosti velja Goethejeva sodba. Nič posebno ali čudežno ali celo mistično nemogočega ni v nji, saj vemo, da se nekateri ljudje rode na primer z izrednim vidom ali sluhom ali celo vohom, zakaj bi se tedaj nekateri ne mogli roditi z izrednim in produktivnim čutom za človeške reči? In na te omejuje Goethe umetniško anticipacijo. O pesniku na sploh pravi namreč v tej zvezi: »Območje ljubezni, sovraštva, upanja, obupa in kakor se še imenujejo stanja in strasti človeške duše, je pesniku prirojeno in njih podajanje se mu posreči. Ni mu pa prirojeno, kako sodišče sodi ali kako ravnajo v parlamentu ali pri kronanju cesarja; da se ne pregreši zoper resničnost takih reči, si jih mora pesnik usvojiti z izkušnjo ali po izročilu.«

Kakor pa se lahko rode posamezniki s takšnim apriornim čutom za stvari človeškega srca, se lahko kdaj pa kdaj rodi tudi človek, ki je od vsega začetka obdarjen z izjemno občutljivostjo za eno izmed njih, ki jo imenujemo moralni instinkt ali etos. Tudi to je svoje vrste nadarjenost, ki v izrednih primerkih — in samo o takih je tu govora — mora biti ali vsaj more biti prirojena. Povest o dvanajstletnem Jezusu med pismarji, s katerimi razpravlja in jih poučuje, nikakor ni povsem nesmiselna legenda. Ravno tako je lahko komu prirojen tisti spoštljivi ali pobožni odnos do sleherne stvari, ki zvezan z ravno tako prirojenim fantastičnim gledanjem na svet in življenje označuje religioznost. Nisem se veliko bavil z življenjepisi izrazito religioznih ljudi, toda prepričan sem, da bi pri prenekaterem od njih lahko našel potrdilo za svojo misel. In če sežem med najpreprostejše talente, ki so določno prirojeni in ki so kot taki nekako opredeljeni vnaprej, bi opozoril na znano dejstvo, da so delavci, potomci delavskih ali obrtniških rodov, povprečno sposobnejši za težje in finejše tehnično delo kakor delavci prve delavske generacije. Skratka, umetniška nadarjenost, ki je zelo splošen in nedoločen izraz za nenavadno in produktivno občutljivost in vednost o človeku in življenju in za posebne vrste fantazije, pa tudi apriorna nadarjenost vsakega kakor koli izrazitega človeka ni nekaj brezobličnega, kar tako rekoč je in spet ni, marveč je dokaj določna in v marsičem povsem opredeljena stvarnost. Saj pravi tudi Zihlerl, da je nekakšno nefiziološko dejstvo, se pravi realen vozel moči in sil, ki imajo svojo tendenco, kakor pač

vsaka sila v naravi, in sicer pri veliki nadarjenosti zelo izrazito in virulentno tendenco, pa tudi jasno opredeljenost. Kot tak naraven pojav je, kakor kažejo primeri, po izrazitosti in obsegu zadostna razlaga za osnovna dejstva umetniških pojavov.

Svoje zanikanje oziroma podcenjevanje prirojene narave skuša Ziherl opreti na Marxa, ki da »umetnikove narave nikakor ni pojmoval kot nekaj izvendruženega, apriornega. Na njeno udejstvovanje je gledal kot na ostvarjanje vrojenih možnosti, se pravi kot na uveljavljanje sposobnosti, pridobljenih na temelju vrojene darovitosti, toda v konkretnih družbenih pogojih«. Za odstavek pred tem mestom pa pravi sam: »Prehod možnosti v resničnost pa leži izven apriornega, vrojenega. To je stvar človekovega razvoja kot družbenega bitja, zakaj samo kot tako bitje človek postane človek in je človek.« Preseneča me v teh dveh citatih predvsem to, da Ziherl, ki v svojem spisu najmanj trikrat s posebnim poudarkom navaja Marxovo tezo o tem, da je delitev dela v družbi povzročila ali omogočila akumuliranje umetniškega daru v posameznikih, tako kategorično enači vsako človeško apriornost z izvendruženostjo, se pravi postavlja apriornost v nasprotje z družbenostjo. Vrhu tega pa ne uganem povsem določno, za kaj mu v obeh citatih gre. Zdi se mi, da hoče s temi samo po sebi umljivimi dejstvi poudariti važnost in celo odločnost družbe pri nastanku konkretnega umetnika in pri ostvaritvi njegovih vrojenih možnosti. Toda ta važnost ima svoje meje, ki se mi zdi, da jih Ziherl ne vidi pravilno. Če gledam na prirojeno umetniško darovitost kot na naravno silo, se mi zdi predvsem povsem jasno, da nobena sila v naravi ne eksistira izolirano, marveč je povezana na vse strani. Tako tudi umetniški talent. In kar velja za vsako silo, ki je lahko primorana k mirovanju, lahko pa se v ugodnih okoliščinah tudi razvije in vidno uveljavi, velja seveda tudi za prirojeni talent, ki potrebuje možnosti za svoje uresničenje. To je vloga družbe. Toda če zraste drevo, ne mislimo in ne govorimo, da je zrastlo zaradi prsti, ker je to jasno brez vsakega poudarka, marveč mislimo in pravimo, da je zrastlo iz semena. In nobena prst ni odločilna za njegov rod, se pravi za bistvene značilnosti drevesa, marveč je zanje odločilno seme. Točno tako je z umetnikom, ki mu družba daje splošno moralno in duhovno ozračje, kakršno daje pač vsem ljudem njegovega časa, tudi neumetnikom, njegovo umetnost z vso njeno posebnostjo pa mu daje izključno njegova enkratna apriorna ali prirojena narava. Sicer pa dejstvo, da se v vsaki družbi ob istem času uveljavlja veliko število povsem različnih umetniških nadarjenosti in da celo v istih sektorjih in slojih iste družbe in ob istem času nastopajo globoko različni umetniki, to dejstvo določno govori za to, da je za umetnost povsem odločilen talent, ki je individualen in ki je tako odporen, da ga še tako enaki ali celo identični družbeni pogoji ne morejo izenačiti z drugimi talenti. Brata Manna, Heinrich in Thomas, sta izrazit primer za to dejstvo, ki je zdravi in naravni človeški misli od nekdanj samo po sebi razumljivo. In če govorim o teh vsakomur jasnih stvareh in jih poudarjam, ne delam tega, da bi »to področje skušal odtegniti družbenemu človeku in njegovi zavesti ter proizvode umetnosti ne le pripisati, marveč v umetniški praksi tudi dejansko podrediti slepi igri podzavestnih sil.« Nič takega nočem in nikakor nočem nikomur priporočati hotenega in programatično prisiljenega ustvarjanja iz podzavesti, ker mi je predobro znano, kako nevaren je sleherni artistski program, mar-

več samo ugotavljam, kar je, in skušam kljub sugestiji časa in kljub ideologom Zihierlovega kova obdržati pred očmi pravo mejo med obema faktorjema, o katerih je tu govora.

Drugi Zihierlov ugovor zoper mojo označbo umetnikove dejanske narave se nanaša na njeno podzavednost. To poglavje njegovega spisa je krajše od drugih in vsebuje še manj njegovih osebnih misli, ki niso samo parafrazirani citati, kakor drugi oddelki njegove publikacije. O podzavesti pove nenavadno malo in, kar pove o nji, je značilno samo za njega, prav malo ali nič pa za stvar. Ne ugovarjam navsezadnje njegovi delitvi podzavesti v ‚ne več zavedna‘ in ‚še ne zavedna‘ psihična dejstva, zdi pa se mi vendarle zelo borno v drugi skupini teh dejstev navajati kot edini primer zanje: ‚uveljavljanje človekove dejanske družbene biti proti njegovi napačni zavesti, recimo, kadar gre za prebijanje nove, pravilnejše zavesti o svetu, ljudeh in o sebi skozi plasti stare, napačnejše zavesti, ki jo človek prične slutiti kot oviro progresivni, ustvarjalni dejavnosti posameznika in skupnosti, razreda itd. V tem smislu govorimo o, recimo, revolucionarnem instinktu.‘ In vsi drugi instinkti? Ali čisto preprosta razpoloženja, ki se jih komaj kdaj pa kdaj zavemo in ki o njih prav malo vemo, odkod nam prihajajo ali kako nastajajo v nas? In sanje v spanju in v budnem stanju, o katerih ve toliko povedati Cankar? In slutnje vsake vrste, vse do proroških, ki jih na primer v naši liriki in v Cankarjevi prozi nikakor ni malo? In ‚prebujenja‘ in ‚visoki hipi‘, kakršnih je polna Župančičeva pesem? In naposled bliskovita odkritja o sebi in človeku ali z drugo besedo navdih, trenutki čudnih pretresov, ki prinašajo s seboj ‚srečnejše sinteze‘ moralnih in življenjskih kompleksov? Odkod vse to? Odkod Petrarki nočni navali stihov, ki so ga obhajali v spanju in zaradi katerih je na noč oblačil poseben usnjen telovnik, da jih je lahko zapisoval v polsnu? Odkod taki pojavi pri Goetheju, ki govori o njih Eckermann: »Druge čase se mi je s pesmimi godilo čisto drugače. Nobenih vtisov in nobene slutnje nisem imel o njih poprej, marveč so me obhajale nepričakovano in so hotele biti narejene takoj, da sem se čutil primoranega zapisovati si jih pri priči, instinktivno in kakor v sanjah. V takem mesečnem stanju se mi je večkrat primerilo, da sem imel pred sabo poševno ležeč list in da sem to opazil, šele ko je bilo vse napisano ali ko nisem našel več prostora, da bi pisal dalje.« Odkod, iz kakšne zavedne misli, iz kakšne družbene ali razredne zavesti, iz kakšnega svetovnega nazora so se včasih v Rilkejevi zavesti pojavljali stihovi z neznanim mu pomenom, ki jih je kdaj pa kdaj leta kasneje prepoznal kot nujne sestavne dele pesnitve, o kateri takrat, ko si je stihe začuden zapisal, sploh še ni ničesar ne vedel niti slutil.

O vseh teh psihičnih dejstvih, ki jih nekatera doživlja vsak človek, nekatera pa verjetno vsak resničen pesnik, ne spregovori Zihierl niti besede. Ali so mu res tako neznana? Ljudem, ki jih pri svojem razmišljanju o umetnosti in o življenju jemljejo v poštev, vsekakor očita zaostalost, če ne kar reakcionarstvo ali vsaj nasprotovanje marksizmu, ki »da ne priznava nobenih načelnih meja razvoju in ustvarjalnemu uveljavljanju človekovega razuma, njegove misli, tudi ne, kar zadeva prodiranje v ‚globine človekove narave‘«.

Ali je res tako nepojmljivo, da človek, ki govori o teh pojavih, lahko hkrati priznava tudi misel in razum in njuno bodočnost? Nasprotno, tudi mi,

ki razpravljamo o teh še neznanih nam stvareh, vemo, da je v prodiranju v imenovane globine na primer Sigismund Freud storil precejšen korak, čeprav se niti zdaleč ne moremo strinjati z njegovimi končnimi zaključki. Toda kljub veri v misel in razum vemo hkrati, da ima človeška misel doslej še zelo skromne uspehe pri prodiranju v podzavest. Če pa kljub temu govorimo o teh duševnih pojavih, ali naj vsaki svoji misli dodajamo pripombo, da sicer o njih bistvu ali naravi še nič ne vemo, da pa bomo nekoč vedeli tudi to? Danes je še veliko nejasnega ali skrivnostnega v teh rečeh in vera v bodoči prodor razuma v te sfere nama trenutno nič ne pomaga, ne Zihlerlu ne meni. In če je koga mogoče obtoževati nevere v moč razuma, je mogoče obtožiti človeka, ki teh podzavestnih sil kratko malo noče videti ali jih celo taji, kakor da bi se bal, da jih ne bo mogoče razložiti nikoli.

Ta zastranitev od poglobitve tematike ni bila potrebna, pač pa je ilustrativna za način mišljenja, s kakršnim imamo tu opravka. Toda vrnimo se k podzavednosti umetnikove apriorne narave. Primeri, ki sem jih navedel in ki bi jih lahko navajal še in še, nas nedvoumno opozarjajo nanjo in so nam več ko zadostno pričanje o nji. In če Zihlerl govori o naši naravi, ki je kajpada ne označuje kot podzavedno: »Nobenega dvoma ni, da se vsak človeški individuum udejstvuje v skladu s svojo naravo, da se ta narava razodeva v vsem njegovem dejanju in nehanju...« in če še pristavlja, da je »v umetnosti nepristno in površinsko vse, kar ni v skladu z naravo umetniškega ustvarjalca«, — potem vse to tembolj velja za človekovo in umetnikovo podzavedno naravo, ki je, kakor smo videli, ni mogoče utajiti, in glede katere velja, da je nedopustno in škodljivo, če je v razpravi o teh rečeh ne jemljemo v poštev. Podzavestna narava je usodna za vsakogar, ni pa enako odločilna za vsak človeški posel. Povsem jasno je, da igra manjšo vlogo v znanosti, ki neposredno ni delo njenih moči. Odločilna in bistvena pa je v umetnosti, ki brez njenega sodelovanja ostane ‚površinska in nepristna‘, kakor pravi moj nasprotnik, oziroma ki je brez nje kratko malo ni in ne more biti.

Opozoril sem že na Zihlerlovo komaj umljivo zoperstavljanje apriorne narave družbenosti in na njegovo nič manj čudno obtoževanje vseh, ki govorijo o podzavestni človekovi naravi, da »skušajo umetniško področje odtegniti družbenemu človeku ter proizvode umetnosti ne le pripisati, marveč v umetniški praksi tudi dejansko podrediti slepi igri ‚podzavestnih sil‘«. Toda zakaj bi morala biti igra podzavestnih sil na vsak način slepa? Videli smo ob izpričanih živih primerih, da to nikakor ni res. In zakaj naj bi bila slepa? Podzavest, o kateri govoriva, je vendar človeška podzavest, je človeški element, ki lahko vsebuje samo človeške prvine in ki včasih dejansko vsebuje več človečnosti in več imanentne razumnosti kot zavest, kot marsikak svetovni nazor in več socialnega instinkta kot družbena zavest marsikaterega človeka; predvsem pa reagira na življenje spontano, v višjem smislu nekontrolirano in zato globoko skladno z resnično osebnostjo, v kateri živi in snuje svoje zagonetno početje.

Med ugovore zoper mojo umetnostno misel in ugovore zoper moje obravnavanje problematike ‚umetnikovega nazora in njegovega pomena v umetnosti‘ je Zihlerl vstavil dve poglavji, peto in šesto, od katerih govori prvo predvsem o fantaziji in njeni povezanosti z mislijo ter zavestjo, drugo

pa o ‚samoodtujevanju‘ modernega človeka in o ‚fetišizaciji umetnosti‘, ki da izvira iz tega duševnega stanja. Vsebina šestega poglavja je za najino razpravljanje dovolj nevažna. Pustil jo bom ob strani, zlasti ker je tu marsikaj v očitni zvezi z že povedanim, nekatere stvari pa se utegnejo pojasniti v naslednjem same po sebi. Peto poglavje pa je zelo blizu najinim temam, zlasti poglavju o podzavesti v umetniškem ustvarjanju. Vprašanje fantazije je skoraj neogibno dopolnilo temu problemu.

Strinjam se z Zihierlom, ko trdi, da »domišljije ali fantazije ni mogoče trgati od misli in zavesti«, toda samo do neke meje. Po mojem mnenju bi bilo predvsem treba reči, da fantazije ni mogoče trgati od celotne umetnikove osebnosti z njegovo mislijo in zavestjo vred. Toda pripominjam takoj, da misel in zavest fantazijo samo hranita, ji dajeta samo gradivo, ki doživi umetniško metamorfozo šele, ko ga popolnoma neodvisno od misli in zavesti prekvasi domišljija. Nadalje, umetnikova fantazija je nekakšen živ, enovit in tvoren ekstrakt osebnosti, ki poteka iz nje spontano in ki je hkrati v svoji kompliciranosti precizno sestavljen iz elementov osebnosti, in sicer v razmerjih, v kakršnih in kakor eksistirajo te prvine v človeku kot enoti in celoti. Ta misel je osnova zadnjemu poglavju moje davne knjige o Župančiču. Nastala je ob študiju Prešernovega, Župančičevega in Gradnikovega pesniškega gradiva. Te posebnosti, da bi bila tako popoln izraz osebnosti, kajpada znanstvena ali politična fantazija ne moreta imeti, zaradi česar se mi zdi koristno zavedati se tega dejstva, razlikovati vse te vrste fantazije od umetniške in ne jih obravnavati kot enakorodne, čeprav priznam, da je domišljija tvorna moč prvega reda na vseh področjih našega udejstvovanja.

Rezerva, ki sem jo izrazil pri Zihierlovem mnenju o povezanosti fantazije z mislijo in zavestjo, se mi zdi upravičena zaradi dveh njegovih trditve, na kateri kmalu naletimo v tem njegovem poglavju. To sta stavka: »Nič človeško pomembnega se ni rodilo brez umetniške zavesti« in: »Umetnikova misel o svetu in ljudeh in o samem sebi je pričujoča, ko se spočenja zamisel umetniškega dela, pričujoča je pri izbiri gradiva, pojavov, po katerih sega njegova tvorna domišljija, ter zategadelj ne le da ni nevažna za vsebino dela, marveč lahko rečemo, da vpliva tudi na umetnost literarnega dela, na njegovo umetniško vrednost.«

Te stvari so namreč v resnici nekoliko drugačne. Če trdi moj nasprotnik, da ni nič človeško pomembnega nastalo brez zavesti, potem mora med človeško nepomembno šteti vrsto Petrarkovih pesmi in marsikatere pesmi marsikaterega poeta, ker so nastale na podoben način. R. L. Stevenson pripoveduje, da so se mu trije prizori njegove znamenite knjige o dr. Jekyllu in Mr. Hydu sanjali z vodilno idejo vred, namreč da hoteno zločinsko razdvajanje doktorjeve osebnosti postane nehoteno. Kaj more o taki literaturi misliti Zihierl? In kaj more misliti o delu Geharda Hauptmanna, ki je izjavil Rozi Shapiro: »Ure sanj so zame edine ure ustvarjanja.« In kaj more soditi Zihierl o tej ali oni stvari slikarja Goye, kajti o vrsti svojih risb in osnutkov piše na skicah slikar sam, da je te stvari sanjal. (Los caprichos.) In sanjsko naravo imajo celo njegove ‚Los desastres de la guerra‘. Še več pa je pri pre mnogih umetnikih del, ki so samo pri zavesti dodelane upodobitve spontanega, od umetnikove volje, misli in zavesti neposredno popolnoma neodvisnega in tudi povsem nepričakovanega doživetja, prebujenja ali pretresa. V vseh takih primerih sta imela misel in zavest vlogo pasivno sprejemajočega inštrumenta;

zaradi česar bi jih moral Ziherl v skladu s svojo trditvijo uvrstiti med človeško nepomembna dela. Bojim pa se, da bi ga ta estetska teza privedla do zelo neestetskih zaključkov.

Vse to je v tesni zvezi tudi s preprostim in vendar kompliciranim vprašanjem o naravi umetniške domišljije, o kateri govori Ziherl zelo bežno in zelo splošno, ker se pač nima sklicevati na nikogar, ki bi se mu zdel ideološko dovolj zanesljiv. Zato se opira na res že staromodne in splošno znane misli Belinskega in deloma na Hegla, ki pa ne govori vedno ravno v njegovo korist. Toda kdor hoče vsaj nekoliko razumeti naravo umetnosti in o nji celo razpravljati, mora imeti malce konkretnjšo predstavo tudi o fantaziji, ki je po Heglu in po Ziherlu „najizrazitejša umetniška sposobnost“.

Mnenja sem, da je treba zelo komplicirane ali zelo težko ulovljive pojave opazovati pri njihovih najpreprostejših manifestacijah. In ena najpreprostejših stvaritev literarne umetniške fantazije je nemara pesniška metafora. Če jo opazujemo tu, se nam poetična domišljija v primeri z asociativnostjo pokaže kakor električna iskra poleg toplote, ki le postopoma prehaja s predmeta na predmet ali od enega delca snovi na drugega. Iskra fantazije pa svobodno preskakuje s pojava na pojav in celo iz sveta v svet, iz notrajnosti v naravo, ne sicer samovoljno, ker mora v pojavu, na katerega meri, pa četudi v hipu najti odziv napetosti, toda zmeraj je presenetljiva in zmeraj očarljiva, ker v svojem preblisku čarobno osvetli dva pojava in njuno svojevrstno, v trenutku zasluteno in potrjeno zvezo, skladnost, sorodnost. In ves čar metafore in fantazije je nemara v tem neprisiljenem, igrivem odkrivanju povezanosti in skrite notranje sorodnosti vseh pojavov in stvari, zlasti pa globoke sorodnosti našega notranjega sveta z zunanjim, v katerem si naš duh more najti fascinantne prispodobe za vse, kar zaznava in čuti v sebi. Povsem jasno je, mislim, da pri teh prebliskih nista in ne moreta biti odločilna ne misel ne zavest. Seveda sta vsaj v budnem stanju obe pričujoči in zavest je pogosto povod za delo fantazije, toda ta razsipa svojo magično luč neodvisno in metafore se ji utrinjajo spontano iz gradiva, ki se je tvorcu nakopičilo iz neštevilnih nekontroliranih čutnih zaznav nekje v podzavesti. Moč za svoje čudovite preskoke in svoj polet pa črpa fantazija iz napetosti umetnikovega čustva. Danes nemara nihče več ne misli, da si pesnik izmišlja metafore. Oton Župančič je vsako tako domnevo odklanjal z ironijo in celo z ogorčenjem. Sicer pa vsak občutljiv bralec poezije na prvi pogled razlikuje pristno metaforo od nepristne, izmišljene, kakršnih se poslužujejo razni nazovi-pesniki. Naj bo izmišljena prispodoba stvarno še tako precizna, hladna je, brez čara, brez osrečujoče presenetljivosti.

Dirigent Furthwängler je nekje zapisal misel, da je vsaka klasična kompozicija v bistvu razširjena in razčlenjena kadenca. Nekaj podobnega bi se moglo trditi tudi v literaturi, da je namreč vsaka literarna umetnina ena sama razširjena in razčlenjena metafora. Pred nedavnim sem v zvezi z neko značilno Župančičevo izjavo skušal pojasniti naravo doživetja ali vizije, ki je osnova sleherne resnično umetniške literature. Blik takega doživetja je bistveno enak prebliskom fantazije, ki ustvarja metafore; enako je nepričakovan, nehoten in spontan in misel, volja in zavest igrata pri njem enako pasivno vlogo kakor pri drobnih manifestacijah domišljije. Razlika je samo v obsegu razsvetljenih pojavov. In res, kakšno bistveno vlogo naj bi igrali misel in zavest — ne rečem več pri zametku lirične pesmi — marveč

na primer pri Aškerčevih baladah ‚Nočna popotnica‘ in ‚Mejnik‘ ali pri podobnih stvareh katerega koli poeta, razen če njuno funkcijo omejimo samo na tehnično artistično sodelovanje in pomoč fantaziji? Nočem segati predaleč v problematiko prihodnjih poglavij, zato se omejim samo na ta vprašanja in primere, ki jim dodajam še enega, da ta odstavek ne vzbudi vtisa, češ, vse povedano se nanaša samo na drobne literarne oblike. Tu so Goethejeve besede o ‚Hamletu‘, ki gotovo spada med tako imenovane velike literarne forme: »Tako je prišla Shakespearu prva misel za njegovega ‚Hamleta‘ kot čisti dar od zgoraj, ko mu je kot nepričakovan vtis stopil pred dušo duh celote in ko je v povišanem razpoloženju pregledal posamezne situacije, značaje in razplet; na vse to ni mogel imeti nobenega neposrednega vpliva, čeprav možnost za ta aperçu zmeraj predpostavlja duha, kakršen je bil njegov. Kasnejšo izvedbo posameznih prizorov in dialoge oseb pa je imel popolnoma v oblasti...« Če iz tega citata izpustimo nebitveno mistično razlago prvega navdiha, nam ostane zelo določna in zelo pravilno ocenjena, iz pesnikove osebne izkušnje dognana meja med tistim, kar je v literarni umetnini stvaritev spontanega in od zavesti, misli in volje neodvisnega navdiha, in njenimi plastmi, pri katerih morajo sodelovati vse zavedne moči umetnikove osebnosti. Prav tako dragocena pa je ta izjava tudi zaradi pripombe o odvisnosti navdiha — ne morda od misli in zavesti — temveč od tvorčevega ‚duha‘, se pravi od osebnosti kot celote. Dejstvo, da je Shakespeare našel Hamleta v kroniki ali morda celo v kaki igri o danskem kraljeviču, seveda ne spremeni v vsem povedanem nič.

Če vse te izjave in misli stojе, in pričevanj zanje bi lahko navajal brez kraja, bo moj nasprotnik težko vzdržal svojo trditev, da misel od vsega začetka sodeluje pri nastanku umetnine. Tako trditev bi mogel priznati samo, če bi se nanašala na čustvo, ki pa je od zavesti in misli spet neodvisno, včasih pa celo v ostrem nasprotju z njima. Nastanek umetnine, se pravi resnične umetnine, ne spretno pisanega literarnega dela, je tedaj odvisen od osebnosti, ne pa od njene misli in volje. Celo Romain Rolland, ki mu pač ni očitati pomanjkanja treznega razuma, pripoveduje o svojem ‚Colasu Breugnonu‘, da ga je sredi povsem drugačnega dela napadel tako silovito, da je moral pustiti vse drugo in spisati roman o tem svojem junaku, ki je nemara njegovo najboljšo delo. Spričo vseh teh dejstev pada Zihherlov očitek teoretikom, ki vzdržujejo in zagovarjajo neodvisnost kreativnega akta od misli in volje, pravzaprav na literaturo, kajti taka je in drugačna ne more biti. Zihherl nam očita ‚nedružbenost‘ in malodane protidružbenost. Toda zakaj naj bi bilo delo, ki je nastalo neodvisno od misli in volje, kratko malo nedružbeno? Človek je družbeno bitje in njegov navdih in fantazija, ki sta povsem neodvisna in iz apriorne narave spočeta, kljub temu sploh ne moreta biti taka, kakor ju označuje Zihherl, ker bi sicer morala biti nečloveška.

Ostane samo še vprašanje o spremenljivosti ali nespremenljivosti ‚apriornega jaza‘. Glede tega nam daje neko napotilo naša jezikovna raba. Govorimo namreč, da se človek razvija, ne govorimo pa navadno, da se spreminja, ali se vsaj redko izražamo tako v pozitivnem smislu. Poleg tega govorimo o nespremenljivosti človeškega značaja in o kontinuiteti osebnosti. Vsi ti izrazi vsebujejo prirodno misel, ki je določna napovedovalka moje misli o nespremenljivosti še mnogo globljega in še bolj v našo notranjost

skritega jedra naše bitnosti, ki sem ga imenoval 'apriorno in podzavestno osebnost'. In če Ziherl tej misli zoperstavlja trditev, da se v procesu posameznikovega praktičnega udejstvovanja v družbi ne izpreminja samo njegov odnos do sveta, marveč v večji ali manjši meri tudi njegov karakter in celo temperament, bi moral to šele dokazati, toda v individualni sferi, ne v sferi človeštva. Nobenega dvoma ni, da se človek izpreminja kot rod, vprašanje pa je, ali se izpreminja kot individuuum. Razlike, ki so nemara opazne v stoletjih ali tisočletjih, so v individuuum praktično enake ničli. V literaturi zagotovo ne najdem potrčila za Ziherlovo tezo o spremenljivosti človeške narave. Predvsem se mi zdi za literaturo nevarno, navajati jo na tako gledanje, ki se res uveljavlja pri nekaterih modernističnih pisateljih na zahodu in ki povzroča dela, v katerih ni več enovitih in nespremenljivih značajev in osebnosti. To je literatura razpada in propada. Toda to samo mimogrede. Odločilnejše za najino vprašanje se mi zdi drugo izkustvo, ki nam ga nudi literatura. Vzemimo si za primer Tolstoja. Kot pisatelj se je nedvomno razvijal in v nekih predelih svoje tvornosti spreminjal. Ni pa se mu kljub njegovemu dolgemu življenju in kljub velikemu prelomu tik pred starostjo izpremenila njegova osnovna pisateljska narava. Vsa njegova tvornost je na primer od začetka do kraja zasidrana v telesno duševnem svetu, ki je bolj fizičen kakor duhoven. Skoz ta medij gleda Tolstoj ljudi in življenje v vseh svojih delih do smrti. Njegov prvi življenjski spomin, ki ga je tudi zapisal, sega v prvo leto njegovega življenja. In ta spomin vsebuje poleg nekega tesnobe-nega občutka prijeten doživljaj lastnega telesa, vode, v kateri se koplje in ki diši po senu, kajti kopljejo ga v topli vodi s senenimi otrobi. Značilen spomin, značilen za vso njegovo tvornost, polno poezije telesnosti in vsega, kar je z njo v zvezi. Veliki duhovni prelom v šestem desetletju njegovega življenja ni prav nič premaknil te osnovne usmerjenosti njegovega apriorne-ga jaza. Ostala je nespremenjena, ker je pač ni mogoče spremeniti. Podobno stanje je mogoče ugotoviti pri vseh še tako blodečih pisateljih, vse do Strindberga, ki je v tem pogledu eden izmed najvidnejših pojavov v nedavni evropski literaturi. Rdeča nit njegove osebnosti se vleče skoz vse njegove poizkuse in v vsakem izmed njih je in ostane Strindberg. Skratka, sprememb v osnovah pisateljskih osebnosti v literaturi nisem opazil, kajti kjer ni nespremenljive narave, tudi ni resnične pisateljske osebnosti.

Nikoli nisem mislil, da je moj pojem o apriornem jazu dokončno opredeljen in za vselej fiksiran. Nova spoznanja mi morda prineso boljši in pravilnejši pojem. Toda Ziherlovi ugovori me niso premaknili. Naj se imenuje bitnost, ki jo hočem s tem terminom izraziti, kakor koli, in vrsta pridevnikov, s katerimi sem jo opisoval, govori o tem, da ji ne znam dati preprostega imena, — eksistirati mora, in sicer apriorna, odvisna od celotne osebnosti, vendar v svoji aktivnosti neposredno neodvisna od zavesti in volje, potajena nekje v podzavesti, s svojo značilno aktivnostjo dana samo umetniku, tajinstveno snujoča, toda prav nič mistična, povsem prirodna in človeška vsakomur, razen ljudem, ki doživljajo ideološke strahove spriču vsake neznane stvari o človeku. Ta neopredeljiva bitnost gospoduje umetniku, ne umetnik nji. Z vso svojo voljo in mislijo ji ni in ne sme biti zapovednik, čeprav je čisto in samo njegova; ona daje podobo njegovim umetninam.

(Dalje prihodnjič)

Josip Vidmar

POLEMIKA

ESTETSKI NESPORAZUMI

II

Od vsega povedanega naj bi ostali v naši zavesti dve poglavitni stvari. Najprej: četudi jedra umetnin nastajajo spontano, se pravi miselno nenadzirano in ne po volji zavesti, iz neznanega ali še neznanega nam delovanja podzavestnih moči, ki sprejemajo vtise, občutke in doživljaje, seveda tudi umske, ter jih po svojih spet neznanih nam poteh premlevajo, razstavljajo in sestavljajo, dokler se pri umetniku spontano ne strnejo v kristalno življenjsko podobo, — tudi v tem primeru v stvari ni nobene mistike, nobenega 'samo-odtujevanja', nobenega zoperstavljanja ničemur človeškemu. Drugič pa iz tega nikakor ne sledi, da bi hotel zanikati važno vlogo, ki jo imata tako zavest kakor misel pri izdelavi umetniškega dela. Da nisem absoluten zanikovalec zavedne misli, mi priznava tudi Ziherl, četudi z omejitvijo, da ji pripisujem premajhno vlogo v umetnosti, ker menim, da je bistvo le-te emotivnosti; toda to naposled, dasi veliko kasneje, priznava tudi sam, ko pravi: »Skratka, miselno nalogo književnost vsekakor ima. Toda v njej in v umetnosti nasploh gre spet zgolj za prednost emotivnega elementa, ki neogibno izvira iz vse narave umetniškega ustvarjanja...« Mislím, da Ziherl tu v drugem stavku prvič opisuje stvari kolikor toliko pravilno in, če bi si določneje pojasnil 'prednost emotivnega elementa v umetnosti', bi mogel priti do pravilnejših spoznanj.

Vloge misli v umetnosti, kakor rečeno, nikakor ne tajim. Ne strinjam se pa z Ziherlom v odmeri te vloge, v sodbi o tem, kolikšno važnost in kolikšen poudarek ima misel v umetnosti in za umetnost. Njen posel v nji je nedvomen, vendar se ne prične tam, kjer meni Ziherl. Z zarodkom umetnine misel nima neposrednega opravka; ta je, kakor je bilo že povedano, nekakšna vizija, neka 'srečnejša sinteza' v moralnem svetu, nekakšna metafora za čustvo o življenju v konkretni in živi podobi. Seveda nastane ta metafora kot sesedeek vsega, kar umetnik preživlja, in kajpada tudi vsega, kar premišlja, toda pri njenem nastanku misel ne sodeluje. Iz take podobe lahko umetnik zgradi eno delo ali več umetnin, lahko se vrača k nji, posebno če ima občutek, da njenega smisla ni izčrpal do kraja ali da v enem delu ni zajel vse čarobnosti svojega privida. Neposredno in aktivno delo misli pa se prične šele po spočetju. Zlasti pri obsežnejših zametkih je misel sredstvo, s katerim umetnik svojo vizijo, ki je njegovemu srcu in instinktu lahko popolnoma jasna, razloži svoji zavesti. Mislím, da je Bernard Shaw nekoč govoril o genezi svojih dram. Dogodi se mi, tako nekako je pripovedoval, da se mi nenadoma prikaže oseba v izraziti kretnji, včasih tudi dve ali več. Iz tega prizora, ki ima svoje ozračje in razpoloženje, je treba izluščiti smisel kretenj in iz teh vsebino konflikta in značajev. Tako celo pri Shawu, čigar drame so bolj debate in diskusije kakor življenjski dogodki. Tako je prvo in nemajhno delo misli, ki se konča, ko je dovršena drama v celoti. Ne bom našteval vseh opravkov, ki jih misel in zavest imata pri tem in ki jim ni števila, pripominjam pa, da igra pri tehtanju in pretehtavanju in odtehtavanju posameznih elementov, kljub važnosti misli,

spet prepomembno vlogo tisto, čemur pravimo čut ali okus ali kako podobno, kar pa je spet predvsem instinkt ali organ podzavesti.

Seveda ima misel, ki ji priznam vso dragocenost, ki pa v umetnosti ni najvažnejši faktor, kakor je na primer v znanosti, neposredno svojo besedo tudi v umetnosti. Pisatelj je človek intenzivnega življenjskega čustva pa tudi misli, zato izraža poleg življenja, ki ga ustvarja, tudi misli, vendar predvsem misli o človeškem življenju v običajnem pomenu te besede, iz katerih more kdaj nastati tudi bolj ali manj enotna in zaokrožena podoba tega specifičnega elementa in predmeta umetnosti, ki ga bom v zadnjem poglavju osvetlil še enkrat. Toda umetnikova prva naloga in specifična moč je smotrno podajanje življenja. Očitno je to v liriki, ki je izraz notranjega dogajanja. Pesem lahko izraža tudi misli. Primer miselne pesmi je na primer Prešernov sonet 'Memento mori', ki spada med njegove najhladnejše in najmanj značilne pesmi, kolikor ji značilnosti ne rešujeta osebna metaforika in formulacija stihov. Sicer pa je treba samo primerjati ta sonet s predzadnjim od 'Sonetov nesreče' in jasno nam bo, koliko važnejši in naravi lirike ustrežnejši umetnostni element je čustvo.

Organsko upravičenost ima miselnost v dramatiki in epiki. Tu se lahko pojavlja neprisiljeno in v večjem obsegu, toda v zglednih primerih to ni avtorjeva misel, marveč je misel nastopajočih oseb ali pa je razmišljanje, ki je v bistvu ali priprava ali razlaga dogodkov. Poleg teh možnosti ima pisatelj na razpolago še razna sredstva in posebne prijeme za izražanje svojih misli. Na primer: v pripoved vpleteno modrovanje, osebe, ki umsko zastopajo njega samega, variriranje tona pri predstavljanju in obravnavanju junakov, dodeljevanje usode osebam dela, kakor tudi odrejanje smisla celoti. Toda vedeti je, da pri resničnem umetniku osebe govore svoje besede, izražajo svoje misli, da se predstavljajo same, kakor tudi, da žive svoje usode, neodvisno od njegove volje in misli, kakor hitro so — kakor pravimo — rojene. Naj se glase njihove misli še tako splošno, njihovega enkratnega življenja misli so. Kar zadeva smisel celote, pa je vedeti, da noben izsek življenja ne dokazuje nič za vse življenje veljavnega, oziroma, da je enako zanesljivo ali bolje rečeno nezanesljivo mogoče z življenjskimi zgodbami dokazati popolnoma kontradiktorne misli in nazore. In kar zadeva avtorjeve misli med pripovedjo, sodim, da so pogosto samo neka zgoščena oblika ali celo metoda pripovedovanja, prehajanje od splošnosti k posameznostim ali obratno, nikoli pa niso nič drugega kot vrsta utrinkov, poživljajočih in pobudnih, včasih presenetljivih in očarljivih, ki pa normalno nočejo biti nikakršna definitivna resnica o življenju niti ne sestavni deli kakršnega koli svetovnega nazora. Če na primer Tolstoj v 'Ani Karenini' pričinja neko poglavje z ugotovitvijo, da so vse srečne rodbine srečne na isti način, nesrečne pa da so nesrečne vsaka po svoje, je to uveden prehod od splošnosti v individualen primer in je kot tak živa domislica, morda resnična, morda zanimiva, toda samo domislica brez višjih prepričevalnih pretenzij. Takih utrinkov so polni tudi Balzacovi romani, kjer spremljajo življenjske situacije s sijajnimi prebliski duha. Tako se v literaturi poleg organa za življenje dobro uveljavlja tudi normalna pisateljska misel, ki na svoj način in v svojem območju izraža živost, obsežnost in prodornost tvorčevega duha. Zahteve, ki jih imamo do nje, so, da bodi bogata, žlahtna, človeška in osebna, ne pričakujemo pa, da bi bila 'resnica' sama in ne maramo, da bi nas učila ali celo vzgajala. Skratka, od pravega

pisatelja pričakujemo duha in pameti, ne pa svetovnih nazorov, filozofije in dokončnih resnic. Morda pričakujemo od njega celo boj in napor za neko dokončno resnico, ne pa te same. Zdi se mi, da Ziherl ravno v tem pogledu pričakuje in zahteva od literature več ali bolje rečeno nekaj drugega. Toda o tem pozneje.

Če se z Ziherlom razlikujeva v tem, je naravno, da sva neenako občutljiva tudi za tiste manifestacije misli v literaturi, ki jih imenujem nenormalne. Tako pa imenujem tiste posege misli v umetniško delo, ko se misel pojavlja kot organiziran miselni sistem ali kot svetovni nazor. Pri tem razhajanju igra seveda vlogo tudi Ziherlova približna in ohlapna definicija svetovnega nazora, ki je bila omenjena že v prvem članku. Spričo svojega gledanja na nazor *moj nasprotnik niti ne opazi* — rekel bi — dialektičnega skoka, ki ga misel opravi v trenutku, ko se organizira v sistem. Če so misli, ki sem jih opisoval pri Tolstoju prve dobe in pri Balzacu, obogatitve pripovedi, pomenijo misli, ki so deli svetovnega nazora, kakor na primer pri Tolstoju zadnjega razdobja, kratko malo umetniško opustošenje. Predvsem vnašajo v miselno sfero umetniškega dela nezanimivo monotonijo. Organizirana misel je stroga in hoče biti dosledna. Zato je pri pisatelju, ki razklada svoj svetovni nazor, treba poznati samo njegovo osnovno misel in vsak bralec lahko ugane vnaprej vsako njegovo sodbo o tem ali onem vprašanju v življenju. To pa je nezanimivo in duhamorno. Namesto da bi dajalo pobudo, povzroča tako pisanje otopenost in mehaniziranje umskih funkcij. Še težja negativna stvar, ki jo v literaturo vnaša svetovni nazor, je dokazovanje. Rečeno je že bilo, da se s primeri iz življenja ne da dokazati nič ali, če hočete, vse. Zato je tak posel v bistvu nesmiseln. Povzročča pa še posebno neprijetno pisateljsko bolezen, ki bi jo imenoval nasilno prikrajanje življenja v dokazne svrhe. Take vrste deformacije življenja srečujemo ne le pri vseh dokazujočih pisateljih, marveč tudi pri vseh piscih, ki ustvarjajo zaradi idej, in sicer od najpomembnejših, kakršna sta na primer Schiller in Dostojevski, do grobeje tendenčnih doktrinarjev in propagandistov. Vse to pa je zoper naravo umetnosti, ki ji je prva stvar življenje. Te značilnosti delajo tudi gesto, s katero stopa pisatelj pred bralca, zmeraj nekoliko gospodovalno in celo umsko nasilno, če že ne poučno in vzgojiteljsko, kar njegovemu delu uničuje ali vsaj zmanjšuje čar, ki je eden od bistvenih znakov resnične umetnosti. Zato imenujem take manifestacije misli v umetnosti nenormalne in zato trdim, da je misel, ki je storila usodni korak v organiziran svetovni nazor, umetnosti nevarna, naj bo ta nazor tak ali tak in naj bo še tako aktualen ali pravilen ali napačen.

Ne vem, ali se Ziherl teh dejstev zaveda, ker nepopustljivo vztraja pri 'miselnih nalogah' umetnosti vse do njenih nazorskih nalog. Kakšne smejo in morejo biti normalne miselne naloge literature, je bilo povedano pravkar, toda tudi te so vsekakor drugovrstnega značaja spričo funkcij ali 'nalog', ki jih ima umetnost v našem življenju. Ziherlovemu mnenju bi lahko zoperstavil precejšnje število nasprotnih, zelo tehtnih izjav, ki izvirajo iz podobnih opazovanj kakor moje misli, toda omejil se bom samo na dve, ker sta last avtorjev, ki jih Ziherl upošteva. Prva je Goethejeva, ko pravi Eckermannu (4. februarja 1829) v zvezi s Schubarthovim mnenjem, da eksistira stališče izven filozofije, namreč stališče zdrave človeške pameti, in da sta umetnost in znanost zmeraj najbolje uspevali neodvisno od filozofije zaradi svobodnega učinkovanja človeških naravnih moči, naslednje: »To je popolnoma voda na

naš mlin. Pred filozofijo sem si vse življenje obvaroval svobodo sam, stališče zdrave človeške pameti je bilo tudi moje stališče. Schubarth tedaj potrjuje, kar sem zmeraj govoril in delal sam.« Drugo mnenje pa je Heglovo in navaja ga — reči moram — zelo prostodušno in nič hudega sluteč moj nasprotnik sam: »Filozofija umetniku ni potrebna in, če misli na filozofski način, počenja glede znanja nekaj, kar je umetnosti povsem nasprotno.« Če prevedem to misel na jezik najine diskusije, lahko filozofijo nadomestim s svetovnim nazorom in nastala bo trditev, ki sem jo pravkar izrekel ponovno in ki je to diskusijo sploh sprožila.

Da bi pokazal in dokazal važnost svetovnega nazora v umetnosti, razpravlja Zihler na široko o nastajanju 'pravilnega' spoznanja o svetu in ljudeh in o tem, kako, po kakšnih potih se človek in umetnik osvobajata 'idolov' in 'napačnih resnic' in še, kako je to osvobajanje važno za umetnost. Vse to razglabljanje je morda pravilno in osvobojeno idolov, ne vem pa, kaj naj bi imelo opraviti z najino diskusijo. Na stvar, o kateri razpravljava, je treba gledati konkretno v zvezi z umetnostjo oziroma z literaturo in pisateljem. Če pa gledam nanjo tako, se mi vsiljuje vprašanje: kaj lahko nudi katerikoli svetovni nazor pisatelju kot pisatelju? Kateri mu lahko služi pri njegovem poglavitnem poslu? Kateri izmed njih ga more obogatiti z znanjem o svetu, ki je njegov resnični svet, z znanjem o človekovem moralnem svetu in ki nikakor ni isto življenje, kateremu pravi Zihler 'pravo človeško ali družbeno življenje'? Ali eksistira nazor, ki bi mu mogel dati ključ od človeškega srca in mu izostriti pogled za narodo in življenje čustev, nagonov, strasti, stremljenj, za njihova razmerja v posameznih individualnostih, za njihovo prebujanje, za njihove manifestacije in oblike, skratka za ves način njihovega bivanja in za vse njih posledice, ki so v sleherni osebnosti drugačne? Ne, takega nazora ni, toda samo tak bi bil lahko bistveno važen za pisatelja. Za ilustracijo te trditve si zamislimo kot najbližjo možnost roman ali dramo o novodobnem revolucionarju. Marksizem lahko nudi pisatelju veliko zunanjo pomoč pri tem, ker mu lahko globoko pojasni smisel revolucionarnega delovanja njegovega junaka. Toda ta pomoč je v bistvu zgolj vnanje informativna. Nobene pomoči pa mu ne ta nazor niti kateri drugi ne more nuditi pri njegovem poglavitnem umetniškem poslu, ko mora kot pisec, kot tvorec značaja in osebnosti pokazati, kako je revolucionarna misel zrasla z junakovo osebnostjo, s katerimi močmi v njem se veže in zakaj se veže z njimi in kako. Kajti samo tako more ta oseba resnično zaživeti pred nami in samo s tako osebo bi mogli živeti in sočustvovati mi.

Znan nam je poizkus filozofije ali psihološkega nauka, ki bi do neke mere mogel pisatelju nuditi tako pomoč. V misli imam spet Freudovo psihoanalitično teorijo, ki je skušala do kraja razložiti ustroj ali, če hočete, mehanizem našega srca in vse naše notranjosti. Toda vprašajmo se brez ozira na pravilnost ali nepravilnost tega zelo enostranskega nauka, ali more katerakoli splošna resnica, četudi je psihološka, razložiti kak individualen duševni pojav do kraja? In še, ali more pisatelju pomagati, da bi tak individualen pojav res obudil k življenju? Sicer pa si oglejmo dejstva. Freud je imel zelo velik vpliv na literaturo; v Ameriki ga ima še danes. Toda s svojo razlago fenomenov duševnega in čustvenega življenja je povzročil v literaturi, ki se opira nanj, samo morečo enoličnost in dovolj mračno osiromašenje človeškega sveta, ki se domalega ves reducira na erotično problematiko. Povzročil je neko pre-

proščino v skrajno zapletenih stvareh, namesto tvornosti in ustvarjanja pa analizo in reševanje psiholoških ugank, katerih rešitev je jasna vnaprej in ki je za človeka na današnji stopnji razvoja nezadostna, če ne celo poniževalna.

Tako je s tem edinim obsežnejšim naukom, ki govori o človeški psihi, zavedni in podzavedni, in z njegovim pomenom za literaturo, dasi je vendarle spravil v zavest nekaj prijemov, ki se jih je pred njim pisateljski svet posluževal instinktivno. Noben drug nauk pa ne more nuditi pisatelju niti toliko opore v razgledu po notranjem svetu. More mu dati orientacijo v zunanjem, toda s to ugotovitvijo je pomen takega nazora že potisnjen iz najvažnejše, osrednje umetniške sfere na periferijo. Toda tudi te periferne usluge si je treba ogledati konkretno. Tolstoj je 'Vojni in miru' dodal obširno razpravo o zgodovinskem ozadju Napoleonovega pohoda v Rusijo, ki ga razlaga nekako s poskusom preseljevanja narodov z zahoda na vzhod. Teza je očitno napačna, toda ali škodi delu umetniško? Mislim samo, da bi s stališča romana lahko odpadla, vendar ne zato, ker razlaga zgodovino napačno, marveč ker zgodovinopisje ni umetnost. Vzemimo še primer, da bi bila razprava spisana v duhu zgodovinskega materializma. Ali bi bila v tem primeru za delo umetniško važnejša? Spet sem mnenja, da ne. Odpadla bi lahko tudi taka. Tolstojeva pa ima s stališča literature le prednost pred *ono* drugo. Zgodovinsko materialistično bi lahko spisal vsak zgodovinar, poznavalec in priznavalec tega nauka, Tolstojevo je mogel spisati samo on. In to je važno v umetnosti. Ali pa je njegova kriva razlaga zgodovinskih dogodkov škodila umetniškemu podajanju zgodb v romanu samem? In ali bi zgodovinsko materialistična razlaga temu podajanju koristila?

Za ilustracijo tega vprašanja še drug primer. Stendhalov roman 'Rdeče in črno'. Delo vsebuje prodirno analizo družbe, v kateri se odvija njegovo dejanje. Denimo pa, da te analize ne bi bilo v njem. Ali bi roman izgubil veliko svoje umetniške vrednosti? Nekaj pač, ker pomeni to razmišljanje obogatitev umske sfere dela. In še, dejstvo, da je njegova človeška problematika sicer rahlo in samo v izhodišču, toda vendarle zaznavno povezana z razkrito strukturo družbe avtorjevega časa, daje zgodbam romana nekako splošnejši pomen. Toda ostal bi tudi brez tega umotvor velikega umetnika, se pravi velikega poznavalca in stvarnika v območju našega moralnega sveta. A kateri svetovni nazor je dal Stendhalu njegovo vednost o družbi? Njegova analiza je popolnoma osebna. Nastala je nemara ne iz nekega svetovnega nazora, temveč iz neizgovorjene bolečine velikopetkeznega človeka minule junaške dobe, ki mora biti priča zmagam pritlikavega in profinarskega meščana. Kot taka je resničen in pristen izraz piščeve narave in to spet ne zaradi svoje pravilnosti, marveč zaradi tega, ker je plod njegovega čustva, negotovanja, ogorčenja, ki je moglo nastati tako samo v tem značaju in v tem duhu.

To so razlogi, zaradi katerih je po mojem prepričanju svetovni nazor celo tam, kjer je lahko koristen, sorazmerno nevažen za pisatelja in njegovo delo. Večidel pa jima je lahko nevaren; kako in s čim, sem povedal. Razumljivo je tedaj, zakaj si je Goethe svoj živi dan varoval svobodo nasproti vsakršni filozofiji ali svetovnemu nazoru, glede katerega bi se moglo reči s parafrazo besed, ki jih je izrekel o odnosu med umetnostjo in religijo in ki sem jih že nekajkrat navajal, naslednje: »Svetovni nazori so v enakem odnosu do umetnosti kakor vsak drug višji življenjski interes. Gledati je

nanje samo kot na snov, ki ima enake pravice kakor vse druge življenjske stvari. Prepričanje in njegovo nasprotje tudi nikakor nista organa, s katerima bi bilo mogoče dojemati umetniška dela, marveč so zato potrebne čisto druge človeške moči in sposobnosti. Umetnost pa naj oblikuje za tiste organe, s katerimi jo dojemamo; če ne ravna tako, zgreši svoj smoter in gre brez pravega učinka mimo nas. Organa za dojetanje umetnosti pa sta samo živa občutljivost in globoka zainteresiranost za človeški moralni svet.

Za dopolnitev tega razmišljanja naj mi bo dovoljeno navesti Engelsa z Zihlerlovimi besedami: »Engels meni, da je toliko bolje za umetnino, kolikor bolj skriti ostanejo avtorjevi nazori. Zmago umetnika nad njegovimi razrednimi simpatijami in političnimi predsodki Engels naravnost istoveti z zmago realizma v umetnosti.» Po Zihlerlu, ki mu je svetovni nazor pri umetniku tako važen, naj ga tedaj ima zato, da ga skriva: in če naj ga skriva v imenu umetnosti, kako naj izpolnjuje miselno nalogo, ki jo umetnost po Zihlerlu »sekakor ima»? Ali naj jo izpolnjuje tako, da svoje misli razodeva s tem, da jih skriva, ali naj jih skriva s tem, da jih razodeva? Nadalje vprašanje, ki za Zihlerla mora biti problem, vprašanje razrednih simpatij. Ali ni treba pisatelju na primer premagovati tudi svojih razrednih simpatij do delavskega razreda, če hoče po Engeslovi misli v svoji umetnosti doseči »zmago realizma»?

Mislím, da je Zihlerl spričo teh neudobnih Engelsovih besed našel za važnost svetovnega nazora in za miselne naloge umetnosti edino zatočišče, ki mu je še ostalo, v tendenci, ki da naj se izraža v »situaciji in dejanju». V nji se po njegovem mnenju razodeva umetnikov svetovni nazor, ki naj ga sicer v svojem delu skriva. S tem nas postavlja pred zadnje vprašanje, ki ga je treba v tej zvezi pregledati, pred vprašanje o vlogi svetovnega nazora pri celotnem smislu ali pri tendenci umetniškega dela.

Strinjam se z Engelsom in Zihlerlom, da ima vsako umetniško delo tendenco ali da vsako nastane zaradi neke tendence. Med tendencami pa je treba razlikovati. Eksistirajo tendence, katerih naravo je težko označiti z eno besedo; so pa tudi take, ki jih lahko označimo določno in zelo točno z izrazom miselne tendence. Iz vsega, kar Zihlerl govori, izhaja povsem zanesljivo, da te razlike ali ne vidi ali pa mu gre predvsem za drugo vrsto tendenc. Zato je potrebno o obeh vrstah spregovoriti nekoliko obširneje in koristno je pregledati, kakšna so dela s tako imenovanimi miselnimi in kakšna ona z neopredeljivimi tendencami. Nemara nama to pomore v najini diskusiji.

Neopredeljivost tendenc v nekaterih literarnih delih nas kajpada ne sme navdati z apriornim nezaupanjem do njih. Neopredeljive so, kakor je neopredeljiva umetnost, toda tu so. Nedvomno je Shakespeare spisal »Hamleta» iz neke težnje, prav tako Cervantes »Don Kihota» ali Goethe »Fausta» ali Tolstoj »Vojno in mir». Toda če pri teh delih razmišljam o težnjah, iz katerih so nastala, mi jih je popolnoma nemogoče reducirati na take ali drugačne misli. Reči morem samo, da je hotel avtor »Hamleta» dati izraza svojemu položaju in usodi v življenju, svojemu življenjskemu čustvu, ni pa odmeril v njem prostora svojemu svetovnemu nazoru. »Faust» je ogromna literarna podoba Goethejeve duhovne poti skoz življenje skoraj brez ozira na obdajajoči ga svet. toda spet je to izpoved brez podajanja svetovnega nazora. Shakespeare kajpada o »Hamletu» ni izpovedal ničesar, toda vse potrebno nam pove njegovo delo samo. Goethe pa je o »Faustu» govoril in je med drugim (6. maja 1827) dejal Eckermannu: »Pa ti prihajajo in vprašujejo, kakšno idejo

sem skušal vtelesiti v svojem ‚Faustu‘. Kakor da bi sam to vedel in mogel izreči! Z neba skoz svet v pekel — to bi bilo za silo nekaj; toda to ni ideja, marveč potek dejanja. In še, da hudič izgubi stavo in da je človeka, ki iz težkih zablod nenehoma stremi navzgor k dobremu, mogoče rešiti, — to je sicer učinkovita, dobra misel, ki marsikaj pojasni, ni pa ideja, ki bi bila osnova celoti kakor vsakemu posameznemu prizoru posebej. Morala bi bila zares nastati lepa reč, če bi bil hotel tako bogato, pisano in tako mnogostransko življenje, kakršno sem ponazoril v ‚Faustu‘, navezati na skopi motvoz ene same skoz in skoz izvedene ideje.« Lahko pa bi bil še jasneje odgovoril z besedami, s kakršnimi malo pred tem obravnava ‚idejo‘ svojega ‚Tassa‘: »Ideja? O nji ne vem nič! Imel sem Tassovo življenje, imel sem svoje lastno, in ko sem vrgel skupaj dve tako čudni figuri, mi je nastala podoba Tassa.« Povsem isto bi lahko rekel o Hamletu Shakespeare. Življenje tedaj; podoba življenja, pri Shakespeareu in Goetheju podobi njunih življenj z različnih zornih kotov in njun osnovni občutek o življenju. Nekoliko abstraktnejšo tendenco ima ‚Don Kihot‘, seveda če prezrem vnanjo satirično tendenco: zasmevanje viteških pustolovskih romanov. Zgodba o bledem vitezu pa je v resnici čudovita podoba človeškega duha ali točneje podoba življenja obeh polovic človeškega duha druge z drugo. Toda spet podoba življenja, ne misel in ne nazor, za katerega Cervantes ni našel priložnosti, da bi ga izpovedal v svojem obsežnem tekstu. In kaj naj rečem o tendenci ‚Vojne in miru‘? Ne znam je opisati drugače kakor kot hotenje, podati mogočno podobo velikega zgodovinskega dogodka z vrsto stranskih, med njimi tudi miselnih tendenc, ki pa so vse podrejene poglavitni: podobi življenja, toda spet brez nazora. Podati to podobo živo, bujno in pametno. To je vse, kakor je edina tendenca Homerjevih dveh epov podoba velikega poglavja v zgodbah starih Grkov.

To je kratka vrsta del s tendenco, ki sem jo imenoval neopredeljivo. Značilna je za veliko število literarnih del. Veliko pa je v literaturi tudi del, ki imajo določnejšo, se pravi povsem idejno tendenco. Mednje spadajo dela vseh časov, od Sofoklovih ‚Peržanov‘, ki so duhovito uprizorjen slavospev grškim zmagam nad Perzi, pa do ‚Bratov Karamazovih‘, ki so, kakor pravi Dostojevski sam, en sam dokaz za bivanje božje in za nemožnost morale brez ideje boga. Mednje sodi vrsta del Maksima Gorkega in nekaj del Ivana Cankarja, predvsem Gorkega ‚Mati‘ in Cankarjev ‚Hlapec Jernej‘. Narava teh del je kajpada v skladu z naravo njihovih tendenc. Ideja je zmeraj abstraktna in hoteti življenje podrediti abstraktni misli, je samo po sebi tvegana stvar. Vsak tak poizkus je nujno zvezan vsaj s poenostavljanjem življenja in veliko idejno tendenčnih del stoji popolnoma na robu literarnega umetništva. Vsekakor je ogromna razlika med umetništvom Sofoklove ‚Antigone‘ in njegovih ‚Peržanov‘. Ravno tako pa tudi med Cankarjevim ‚Hlapcem Jernejem‘ in nekaterimi njegovimi dovršenimi umetninami, ki jih ne hromi miselna monotonija, kakršna je značilna za ‚Hlapca‘ in njegovo utrudljivo ponavljajoče se argumentiranje o pravici. Poleg tega so ideje kratkoživi pojavi in nujno so taka tudi dela, ki so jim podrejena. Koga bi še danes zanimala tendenca ‚Guliverjevih potovanj‘, če jih ne bi reševala čudovita Swiftova fantazija, in koga satirične tendence Voltairovih kratkih romanov, če ne bi bilo v njih njegovega duhovitega posmeha? Pisatelji z idejno tendenco, ki nas ne odškodujejo s kako drugo pomembno dragocenostjo svojega duha, izginjajo v pozabo, kajti edini neumrljivi element v literarnem delu je intenziteta živ-

ljenja, ki pa je v idejno tendenčnih delih skoraj nujno okrnjena ali vsaj zastopljena.

Sicer pa je treba samo primerjati ti dve vrsti literarnih del in vsakomur se mora pokazati, da so stvaritve s tendenco, ki ni idejna, veliko pomembnejše od miselno tendenčnih del, kar naposled mora imeti razlog v tem, da je prvi način ustvarjanja globlje v skladu z naravo umetnosti kakor miselna tendenca. Ziherl nekje označuje mojo formulacijo teze *l'art pour l'art* kot izpoved zaradi izpovedi za problematično, če ne kar za nesmiselno. Toda ali niso dela, o katerih sem govoril nekoliko obširneje, kakor 'Hamlet' itd. samo izpoved brez sleherne druge tendence, ki bi bila v njih zaznavna? In če se nam izpoveduje velik človek, kako neznansko težko mu je na svetu, da si olajša srce, in kako premaguje čustvo, ki ga je poln, in se sam v sebi bori za priznavanje življenja vsej njegovi grozotnosti navkljub, ali ni to za vsakogar čudovit prizor, čudovito doživetje? Doživetje, polno smisla in polno nečesa, kar je v pomoč in oporo vsakemu čutečemu bitju? In še: izpoved je govorjena in mora biti govorjena drugače, intimneje in je toplejša in pozornejša do življenja kakor beseda, ki uprizarja neko življenje samo zato, da nas v najboljšem primeru pridobi za neko misel, v slabšem pa, da bi nam jo dokazala, in to skoraj vedno z bolj ali manj očitno pristranostjo do življenjskih pojavov, ki govore nji v prid, in z neprijaznostjo do pojavov, ki govore zoper njo.

V literaturi eksistira kajpada veliko križanj teh dveh smeri, kajti umetnik je človek. Toda če razpravljamo o stvarih v načelu, je treba govoriti določno. Zato ponavljam: primeri stoletnih del nam govore, da velika umetnost nikakor ne zahteva od pisatelja zavzetosti za take ali drugačne ideje in tem manj za kakršenkoli svetovni nazor, zahteva pa od njega duha in pameti, predvsem pa vsemu na svetu, zlasti vsemu človeškemu odprto srce in nezmotljiv organ za življenje kot tako. To pa ne pomeni, da tvorca misli in nazori ne prizadevajo ali celo ne zanimajo. Več kot to. Vsak resen umetnik si skuša z misljo pojasniti življenje, človekovo usodo in njegov smisel, toda skoraj nobeden, zlasti ne največji med njimi, si ne ustvarjajo svetovnega nazora in se temu celo izogibajo, ker se le predobro zavedajo omejenosti človeške misli, marveč se od primera do primera zadovoljujejo z nekimi miselnimi improvizacijami, ki imajo podobo resnice, ki pa so obzirne in previdne in nikakor nočejo biti dokončne. Nazori so umetniku važni, kakor mu je važno vse človeško. A tudi ravno tako kakor vse človeško so mu samo snov, s katero uprizarja svoje čudovite in pretresljive življenjske igre, polne težko razložljivega smisla in pomena za vsako človeško bitje. To višje stališče je umetniku narava pa tudi usoda, ker je velikokrat razlog za prepad med njim in njegovo sodobnostjo, za nesporazume med njim in družbo, v kateri živi, za nesporazume, ki se tako dosledno in trajno ponavljajo v zgodovini.

Tako nekako govori in bo govorila o notranjem snovanju pri umetniškem ustvarjanju misel, ki k svojemu razglabljanju o teh rečeh prihaja od umetnosti same, v našem primeru od literature same. Ziherl prihaja k literaturi od drugod, zato je pot njegovega razmišljanja bistveno drugačna in — reči moram — umetnosti tuja. Ta miselna pot je obsežena v naslednjem silogizmu, ki je okrajšana vsebina njegovega dolgega razmišljanja o tej problematiki. »Umetniško izražanje ali izpovedovanje je zmerom hkrati odražanje nekega objektivnega dejstva, ki ga umetnik predstavlja kot izrazita osebnost svojega časa, kot tolmač človeško pomembnega v biti in mišljenju tega časa.« To je

prva premisa njegovega silogizma. Druga je ta-le: »Umetnik... vrši svoj odgovorni družbeni posel (odražanje objektivnih dejstev) toliko uspešneje, kolikor manj je pod oblastjo 'idolov', kolikor močnejše je pri odkrivanju in upodabljanju posameznih dejstev življenja udeležena njegova pravilna zavest, prebijajoč se skozi plasti napačne zavesti, ki dostikrat dajejo pečat umetnikovi miselnosti, ali boljše, njegovemu svetovnemu nazoru.« Sklep pa je ali bi moral biti takle: umetnik, ki mu je odkrivanje resnice življenja glavno, družbi najbolj koristno opravilo, zakaj brezobzirna resnica je bila zmerom najmogočnejše orožje naprednih družbenih sil, umetnik, ki hoče bogatiti človekovo vednost o bistvenih pojavih življenja ter ga s tem idejno in moralno oboroževati, mora imeti svetovni nazor in sicer 'pravilen' ali celo pravilni svetovni nazor.

Očitno je, mislim, da ta težko oborožena, okorna logika prihaja k umetnosti iz tujega sveta. Zato je mogoče ugovarjati tako obema premisama kakor končnemu sklepu. Vprašam se, kakšna objektivna dejstva svojega časa odraža na primer 'Faust' ali 'Don Kihot' ali navsezadnje 'Hamlet'? Vsa tri dela izražajo predvsem svoje pisce, vsako drugače in vsako druge sfere njihovih duševnosti, toda predvsem te. O dejstvih, se pravi o objektivnih vnanjih dejstvih njihovega časa, kajti o teh govori Zihlerl v prvi premisi, kjer jih očitno postavlja v nasprotje s subjektivnimi notranjimi dejstvi pisateljeve psihike, takih vnanjih dejstev je v teh delih bore malo. To je vrhu vsega povsem naravno, kajti dva od teh treh pesnikov postavljata dogajanje svojih zgodb v dovolj temno davnino, tretji pa se je vedoma in svojemu predmetu ustrezno umaknil iz realnega sveta v svet fantazmov in manije. Ali to dejstvo, ki se ponavlja v treh največjih evropskih umotvorih, ne govori Zihlerlu ničesar glede njegove prve premise? Umetnik si za svojo izpoved lahko izbere tudi sodobno življenje, ni pa rečeno, da si ga mora. Zihlerlova trditev velja kvečjemu do nekih mej za realiste in naturaliste devetnajstega stoletja, toda ti so večidel družbeni kritiki in ideologi. Poseben rod pisateljev tedaj, katerih usoda v evropski in svetovni kulturni zavesti ne opravičuje tega, kar dela moj nasprotnik, da namreč njihov primer — morda nevede — postavlja za vrhovno estetsko normo.

Njegova druga premisa seveda ni nič trdnejša od prve. Kaj so škodovali in kaj škodujejo Homeru njegovi 'idoli', se pravi, kaj mu škoduje njegova mitologija? In kaj škoduje srednjeveška mitologija čarovnic, duhov in zagrobnih prikazni Shakespearu? Ali ta njegova 'nepravilna zavest' zmanjšuje vrednost in veličino njegove umetnosti, ki je vse do danes ostala edinstvena v svetovni literaturi in ki tedaj mora imeti svoj izvor v nečem drugem kakor v njegovi nepravilni zavesti? In da grem še dalje k epikom in družbenim kritikom devetnajstega stoletja, ali sta katoličanstvo in rojalizem igrala sploh kakšno odločilno vlogo v Balzacovem umetniškem ustvarjanju? Toda bila sta njegov nazor! In Tolstoj v starih letih? Ali se ni v razpravi o njegovem svetovnem nazoru, se pravi o njegovih 'idolih', pokazalo, da je mogel biti tako veren odraz ogromnega sloja ruske predrevolucionarne družbe, se pravi tako veren odraz velikega 'objektivnega dejstva svojega časa' samo zaradi svojega napačnega nazora, tedaj samo zaradi svoje 'nepravilne zavesti' in zaradi svojih 'idolov', o katerih pravi Lenin, da jih je doba ne samo mogla, marveč morala ustvariti? Kaj je tedaj važnejše za umetnika, ali biti veren odraz objektivnim dejstvom svoje dobe ali imeti 'pravilno' zavest o stvareh svojega časa? Kajti

pri Tolstoju smo videli, in to ob Leninu, da eno lahko izključuje drugo. Ali sme človek, ki filozofira o umetnosti in ki hoče umetnost usmerjati, pisatelje voditi na tako nevarna razpotja ali tako rekoč kratko malo med Scilo in Karibdo?

Iz tehtnosti obeh premis je, menim, dovolj jasno razvidno, kakšen more biti sklep iz njiju. Priznam, da sem ga formuliral sam, toda popolnoma zvesto in povsem v skladu z Zihlerlovo miselnostjo, ki je v njegovem spisu nedvomno in določno izpovedana. Ta sklep je ničev. Kajti, če celo po teoriji odražanja, ki jo priznava tudi Zihlerl, velja, da moraš imeti ‚nepravilen nazor‘, če hočeš biti veren odraz nekih ali nekaterih objektivnih dejstev svojega časa, in če poleg tega vemo, da so se skušali veliki umetniki svoj živi dan obvarovati sleherne filozofije ali svetovnega nazora, potem Zihlerlov postulat, da umetnik imej, če mogoče, ‚pravilen‘ svetovni nazor, na vsak način pa nazor, ki naj ga tudi izraža, saj ‚miselne naloge umetnost vsekakor ima‘, — potem ta postulat ne samo da ni pravilen, marveč je tak, da očitno govori ali mimo ali celo proti pojavu, o katerem govori, se pravi mimo ali proti umetnosti. Kdor v umetnosti išče svetovni nazor ali ga celo od nje zahteva, zahteva od nje nekaj, kar ji je tuje in kar po svoji naravi z njo nima bistvenega opravka, kakor ne ona z njim.

Na zaključku tega poglavja samo še dve stvari. Prva je rekapitulacija Zihlerlovih posebnosti v gledanju na umetnost. Gre za neko neobčutljivost, ki se v njegovem besedilu kaže povsod, kjer se najino razpravljanje dotakne nekoliko subtilnejših psiholoških dejstev. Spomnimo se, kako reagira na trditev o vrojenih darovih, o vrojenem etosu; kako tuja in vznemirljiva se mu zdi pomisel na človeško podzavest; s kako majhno vednostjo o fantaziji je zadovoljen, kako redkobeseden in nepozoren je do izpovednega elementa v literaturi; kako nasprotno očita meni, da ‚gradim svojo filozofijo umetnosti na subjektu, na dejanskem apriornem jazu in na njegovi podzavestni naravi‘, namesto da bi jo gradil na objektivnih dejstvih dobe in družbe ali vsaj na tisti zavesti, o kateri pravi, da ‚rastoča neposredneje ali posredneje iz človekove biti, iz njegovih mnogoterih odnosov, katerih temelji so družbeni produkcijski odnosi, človeku usmerja voljo in dejavnost na posameznih področjih družbenega življenja‘. Mislim, da s temi sredstvi, s to občutljivostjo in s to miselnostjo, o kateri bo še govora, ni mogoče plodno in zanesljivo govoriti o umetnosti.

Tej njegovi posebnosti bi bilo morda nekoliko pomoči z izredno natančno logiko, ki pa je pri Zihlerlu ravnotako pogrešam in ki je druga stvar, o kateri hočem na tem mestu na kratko spregovoriti. S kakšno logiko je na primer mogoče mojim besedam: ‚Prvo bitje, s katerim prideš v stik, si ti sam, in kakor si urediš razmerje do sebe, taka je vsa tvoja moralna podoba‘ — zoperstaviti, kakor je to storil Zihlerl, te-le Goethejeve besede: ‚Človek pozna samega sebe le toliko, kolikor pozna svet, ki ga spoznava samo v sebi in sebe samo v njem.‘ Kje vidi tu Zihlerl logično zvezo, pa četudi zvezo nasprotja? Ali, kakšna je logika naslednje stvari? Na strani 26 svojega spisa pravi Zihlerl: »In mar je Plehanova pojmovanje ‚osebnega presežka‘ res tako tuje Leninovemu pojmovanju protislovij v Tolstojevih nazorih, o katerih pravi Lenin, da niso samo protislovja njegove osebne misli, marveč so odraz zamotanih, protislovnih pogojev, socialnih vplivov, zgodovinskih tradicij, ki so opredeljevali psihologijo raznih razredov in slojev ruske družbe?« Na kar pristavlja: »Ta odraz je

Lenina predvsem zanimal, tako da je, kakor pripominja Lunačarski, v svojih člankih o Tolstoju pravzaprav šel mimo tega umetnika kot osebnosti, mimo njegovega genija, ki ga kratko malo predpostavlja in ga zgolj ugotavlja. « Tu je kopa vprašanj logičnega in stvarnega značaja. Ali Zihelr ne vidi, da je v tistem, kar je Lenin po njegovem mnenju pustil ob strani, obilo prostora za 'osebni presežek', ki ga pa Plehanov in za njim Zihelr kratko malo tajita in zanikata? Dalje, kako je smel priznati za Lunačarskim, kar je priznal, on, ki mu je umetnost odrahanje objektivnih dejstev časa, če pa Lenin govori o Tolstoju kot odrazu takih objektivnih dejstev? Toda niti to še ni vse. Takoj nato namreč trdi kategorično, da so 'misli, izražene v teh (Leninovih) člankih, neogiben uvod v sleherno znanstveno razpravljanje o Tolstoju'. Vprašam, ali more biti razpravljanje o umetniku, ki gre mimo tega umetnika kot umetnika, znanstveno, če predpostavljam, da se znanost ukvarja z bistvom pojavov, ki jih raziskuje? A če Zihelr vendarle misli tako, potem mora biti mnenja, da se o umetniku kot takem, pa tudi o umetnosti kot taki sploh ne da znanstveno razpravljati; toda ali ni to podobno 'priznavanju načelnih meja razvoju in ustvarjalnemu uveljavljanju človekovega razuma, njegove misli, kar zadeva prodiranje v globine človekove narave', neka skepsa tedaj, ki jo s precejšnjim poudarkom on očita meni? — Podobno ravna tudi v primeru, ki je za najino diskusijo važnejši. Ko se na ne vem koliko straneh bije zoper prirodno spontanost umetnosti, zapiše nenadoma na strani 67: »Spontano materialistični odnos do objektivne stvarnosti je bil zmerom odločilnega pomena... za realistično umetnost...« Za umetnost tedaj ni bil zmeraj važen zaveden, miselni odnos do stvari, temveč spontani odnos, ki ga jaz zagovarjam, Zihelr pa vse do te domislice pobija. A pobija ga tudi kasneje.

Če se s prej opisanim neposluhom za subtilnejše stvari človeške narave družī logika, kakršno je mogoče razbrati iz teh nekaj nametanih primerov, potem to seveda nikakor nista najprimernejša organa za dojemanje, razlaganje in razpravljanje o umetnosti.

(Se nadaljuje)

Josip Vidmar

POLEMIKA

ESTETSKI NESPORAZUMI

III

Kakor Ziherl postavlja svoj silogizem glede umetnosti in pravilnega nazora, silogizem, ki sem ga opisal in razbral proti koncu prejšnjega poglavja, bi lahko dejal tudi jaz: kakor smo videli, igra svetovni nazor drugotno ali celo problematično vlogo v literaturi; zaradi tega so zanjo po svojem pomenu vsi nazori v bistvu enaki. Vendar bom pri razpravljanju o najini tretji točki, v razmotrivanju *raznih pomenov raznih svetovnih nazorov za umetnost* ta preveč preprosti silogizem zavrzel, ker je površen in ker o stvari ne pove vsega, kar je o nji treba povedati.

Ne glede na to, kar se nam je pokazalo pri Tolstoju, da je namreč *nepravilen* nazor včasih, če že ne neogibno potreben, pa vsaj koristen za izpolnitev umetniške naloge, ki je — po Ziherlu — biti odraz objektivnim dejstvom časa, ne glede na to, je treba samo pogledati v zgodovino literature in pokaže se nam, da je velika literarna umetnost možna v zvezi z marsikaterim svetovnim nazorom. Imamo veliko literaturo poganske Grčije, imamo veliko literaturo krščanskega sveta, zlasti v Italiji in Španiji, in imamo veliko literaturo humanistično-svobodomiselnega evropskega človeštva z vrhom v Shakespearu in Goetheju. Nemara je že to nekakšen dokaz za mojo tezo o nebistvenem pomenu svetovnega nazora za literaturo sploh. Vse to je resnično, vendar z neko omejitvijo. Velika literatura lahko nastane v ozračju kateregakoli svetovnega nazora, toda ne v vsakem času. Nazor, ki ne sestavlja ozračja v času, ko *umetnost nastaja, ne more tvoriti niti tega ozadja njenim delom*. Popolnoma jasno je, da bi delo, ki bi dandanes vsebovalo drobce teogenije in teologije starih Grkov, občutili vsaj kot čudaško, če ne kot docela absurdno, seveda če bi ti drobci hoteli biti kaj več kakor gola konvencionalna frazeologija, kar so bili na primer klasicizmu. Iz tega razloga sem v svojem prvotnem članku možnost različnih svetovnih nazorov omejil na tiste, ki so izraz važnih zgodovinskih komponent neke dobe. Toda takih važnih ali, z mojo tedanjo besedo, reprezentativnih nazorov je v vsaki dobi nekaj in vsak izmed njih lahko igra v umetnosti toliko pomembno vlogo, kolikor je nazor pač more igrati v nji. Ponavljam še enkrat: Tolstoj je s svojim *nepravilnim* nazorom izrazil primer in dokaz za to trditev.

Za končno razčiščenje tega zame in za vsakega poznavalca literature jasnega vprašanja predlaga Ziherl v zadnjih dveh poglavjih še novo pot, ki res vodi in *medias res*. Zato jo tudi brez ugovora sprejemem. Ko navede enega izmed mojih poizkusov, da bi umetnost opredelil ali vsaj opisal, pravi odločno: »Prav za to gre, kaj komu umetnost predvsem in v bistvu je.« Seveda ima ravno tako odločen odgovor na to vprašanje pri roki: »Materialistom je smisel in namen umetnosti od nekdanj predvsem bil, je in bo, da *naravi ogledalo drži*, kakor je njihovo osnovno estetsko načelo izrazil Shakespeare. Z drugimi besedami, smisel in namen umetnosti je, da s čutno nazornim predstavljanjem bistvenih pojavov življenja bogati človekovo vednost o njem, ga s tem idejno in moralno oborožuje.« Ta bojevit odgovor je sicer postavljen tako rekoč na najvažnejše mesto in lahko bi veljalo, da je definitiven in merodajen. Vendar

mislim, da moram biti previden in da nikakor ne smem loviti nasprotnika za besede; zato sem si ponovno ogledal vsa mesta, kjer Zihlerl razpravlja o svojem pojmovanju umetnosti, oziroma, da rečem z njegovimi besedami, o njenem, smislu in namenu. Navajam jih zbrane:

Ko Zihlerl citira Marxovo sodbo o Balzacu in pa Leninovo o Tolstoju, zaključuje sam: »V obeh primerih se je umetnikov genij lahko razodel v vsej svoji veličini ter ustvaril dela, ob katerih so se napredni ljudje učili boljše spoznavati svoje sovražnike« (str. 15). Na prihodnji strani omenja med posledicami nezdravega notranjega reda v umetniku, da tak pisec »ne bo znal sodobnemu človeku kaj pomembnega povedati o prijateljih in sovražnikih njegovega napredka.« Na strani 26: »Kolikor večji je umetnik, toliko manj je zgolj izraz sebe samega, toliko močnejše je v njem in v njegovem delu pričujoč čas v vsej svoji razsežnosti ter povezanosti s preteklostjo in bodočnostjo.« Na strani 27 pravi morda nekoliko zapeljan: »Razlago za posebni čar prave umetnine je nedvomno treba iskati v posebnosti umetnikovega posla, ki je v tem, da nam bistvene in vobče človeško pomembne manifestacije življenja predstavlja v njihovi pristni, neposredni ali prvobitni obliki, v čutno nazornih podobah.« Na strani 48, 49: »Domišljija resničnega umetnika ni ustvarjalna samo v tem smislu, da mu pomaga predstavljati življenje v višji skladnosti z zakonom tega življenja, marveč tudi v tem smislu, da s svojimi proizvodi prispeva k oblikovanju človeka in s tem tudi k izpreminjanju sveta.« Govoreč o novodobni dekadenci, pravi: »Subjektivistične estetske teorije so umetnika speljevale in ga še speljujejo v goljufivo notranje motrenje, stran od tistega pravega človeškega, to je družbenega življenja, ki je bilo in je vsem zares velikim umetnikom prvi in glavni vir stvariteljskega navdiha.« Na strani 62: »Znanosti in vsej resnični umetnosti je skupna naloga: boj za resnico o življenju, kakršno je, ne glede na to, kaj sicer ljudje o njem mislijo in kaj si v zvezi z njim predstavljamo.« Na strani 67 skoraj enako: »Sleherne prave znanosti in sleherne prave umetnosti je odkrivanje resnice življenja glavno, družbi najbolj koristno opravilo, zakaj brezobzirna resnica je bila zmerom najmogočnejše orožje naprednih družbenih sil.« Na strani 71: »Umetniško izražanje ali izpovedovanje je zmerom hkrati odražanje nekega objektivnega dejstva, ki ga umetnik predstavlja kot izrazita osebnost svojega časa, kot tolmač človeško pomembnega v biti in mišljenju tega časa.« Na strani 74 razlaga Zihlerl neko Engelsovo misel, ki je tudi njegova: »Kolikor skladnejša bo umetniška podoba z zakonom življenja, z objektivnimi razvojnimi težnjami tega življenja, toliko bolj bo književno delo trgalo konvencionalne iluzije o njem, in toliko bolj bo zaveznik tistih družbenih sil, ki jim take iluzije niso potrebne, ker zanje govori življenje samo.« Stran 80: »...pravimo, da umetnost ni le odražanje stvarnosti življenja, marveč hkrati tudi izražanje, izpovedovanje umetnika, ki daje svojemu delu zmerom pečat svoje celotne osebnosti, se pravi, tudi svoje individualne zavesti o biti sveta in o lastni biti...«

V teh stavkih, ki bi jim bilo mogoče dodati še nekaj drugih, toda ne drugačnih, je vsebovan Zihlerlov estetski nazor, ki je jasen na prvi pogled, ki pa si ga je vendarle treba ogledati nekoliko pobliže v strnjeni in urejeni obliki. Inspiracija vse prave literature je po tem nazoru pravo človeško, se pravi, družbeno življenje! Posel literature je, predstavljati bistvene in vobče človeške pomembne manifestacije življenja. Njeno prizadevanje je boj za resnico življenja, ki je orožje naprednih družbenih sil. Na ta način je tolmač

človeško pomembnega v biti in mišljenju časa' ter 'prispeva k oblikovanju človeka in k izpreminjanju sveta'. Od nje se 'napredni ljudje uče boljše spoznavati svoje sovražnike.' kajti prava literatura jim 'zna kaj pomembnega povedati o prijateljih in sovražnikih njihovega napredka' in je 'zaveznica tistih družbenih sil, za katere govori življenje samo', kar je njena bistvena naloga. Zihlerl verjetno ne bo ugovarjal tem zaključnim besedam, ki sem jih formuliral sam, saj se očitno skladajo z vsem, kar govori ves njegov tekst.

Oglejmo si tedaj to miselnost. Najprej vprašanje navdiha. Po Zihlerlu je to »pravo človeško, se pravi, družbeno življenje«. Zaradi izraza 'družbeno življenje' ta misel sicer ni popolnoma jasna, vendar imam občutek, da vsebuje eno izmed Zihlerlovih osnovnih zmot. Možnosti za tolmačenje tega izraza sta dve. Ali je tu mišljeno življenje družbe ali pa je mišljeno človeško življenje sploh, ki kajpada resnično poteka v družbi. Če je mišljen prvi pomen, je moj nasprotnik v težki zmoti glede narave umetnosti in literature, ki se redno ukvarja z individualnimi človeškimi pojavi in življenji in o kateri pravi Goethe, da je »dojemanje in podajanje individualnega (des Besonderen) njeno pravo življenje.« Če pa je mišljen drugi pomen, je Zihlerl zapadel neki mehanizaciji mišljenja, ki jo dandanes srečujemo zelo pogosto. Ta mehanična logika razsoja nekako takole: človek živi v družbi in vse, kar preživlja, je tedaj družbeno. Toda ravno to ni res. Ali je mogoče o človekovem čustvovanju ali celo o mišljenju reči, da sta družbena, čeprav vemo, da prejemajo naša čustva in misli svojo osnovno raven in najsplošnejše oblike od družbe? In človekovo življenje z naravo, njegovo čustvo do nje, njegovo življenje z lastnim telesom in v njem, ali je vse to družbeno? Čustvo in misli sicer daje, kakor že rečeno, značilnosti tudi družba, toda njuna konkretna podoba je nasled vendarle odvisna od osebne narave. Človek živi na primer vse svoje življenje v zgodovini, vendar vse, kar živi, ni zgodovina in ni zgodovinsko; skoraj vse življenje velike večine ljudi je pač njihovo individualno življenje, ki je sicer logično nekako podrejeno abstraktnima kategorijama družbe in zgodovine, stvarno in dejansko pa je kategorija zase, čeprav je v marsičem odvisno tako od zgodovine kot od družbe. Literatura pa se bavi predvsem ravno s to kategorijo človeškega individualnega življenja. Mislim, da je paralela z zgodovino jasna in da potemtakem lahko imenujemo družbeno samo tisto življenje, ki je ali pomembno ali bistveno za obstoj, življenje in razvoj družbe ali njene strukture, skratka tisto, kar posega v življenje družbe kot celote. S stvarmi te vrste pa ima literatura zelo malo opravka, njeno območje je človeški moralni svet, ki eksistira v družbi, ne da bi bil družben. In ta svet je tudi njen navdih. Ali je mogoče gonilno moč Faustovega življenja imenovati družbeno? In ali so ganljivi dialogi in odnosi med Don Kihotom in njegovim oprodo družbeni? To mehanično posploševanje, ki ni z ničim utemeljeno, pa ima marsikje, zlasti v estetskem svetu, težke posledice, ker vodi do napačnih zaključkov ali jih vsaj olajšuje. In Zihlerlova estetika je očitno ali zasnovana ali vsaj močno odvisna od tega napačnega logičnega postopka.

Vprašanje inspiracije je v bistvu tudi vprašanje predmeta. Naravno je tedaj, da sta tudi pri Zihlerlu ti dve vprašanji zvezani drugo z drugim. »Subjektivistične estetske teorije so umetnika speljevale in ga še speljujejo v goljufivo notranje motrenje, stran od... pravega človeškega, to je družbenega življenja.« Ta njegov stavek vsebuje spet nevarnost in napačno posploševanje; zakaj notranje motrenje je lahko jalovo in goljufivo, lahko pa

tudi ne. Za marsikaj je celo neogibno potrebno. Izraz ‚goljufivo notranje motrenje‘ je Zihlerl vzletel od Goetheja, kar tudi pove, toda Goethe ga je izrekel v popolnoma drugačni zvezi, v polemiki zoper moralni nasvet: ‚Spoznavaj samega sebe!‘ To geslo se mu je zdelo jalovo in lokavo izmišljeno od svečnikov, da bi ljudi odvrnili od aktivnega in nasproti stvarem sveta pozornega snovanja. Moderna oblika takega samospoznavanja je psihoanaliza, ki jo angleški komediograf Ustinov duhovito ironizira z besedami svojega junaka: ‚Analiziral sem se tako skrbno in tako vztrajno, da sem naposled dognal, da sem prvi genij sveta.‘ To je resnično ‚goljufivo notranje motrenje‘, ki ga je Zihlerl nanesel na čisto napačno stvar, pri čemer pa se sklicuje še na katolika Chestertona in na njegov izrek, da je ‚notranja luč najmotnejša razsvetljava‘, trditev ki je pri verniku edine luči, namreč razodetja, razumljiva, ni pa pri Zihlerlu. Moram ga opozoriti, da v svojem članku sam navaja Goethejeve besede, ki so mu ‚polne dialektike‘: ‚Človek pozna samega sebe le toliko, kolikor pozna svet, ki ga spoznava samo v sebi in sebe samo v njem.‘ Zakaj je tedaj tu pri tej važni problematiki o subjektivnem in objektivnem v umetnosti pozabil na dialektično polovico tega izreka, namreč na polovico, ki govori ‚o svetu, ki ga človek spoznava samo v sebi?‘ In zakaj naj bi bilo vsako notranje motrenje kratkomalo goljufivo? Kje je našel Shakespeare svoje Hamlete, Othelle, Jage, Leare, Macbethe? V kronikah ali na londonskih ulicah? Ali ne tudi v sebi? Vsekakor tudi v sebi, zakaj, kjer jih je vnanje našel on, so jih lahko in so jih srečavali tudi drugi. V sebi pa jih je mogel najti samo on in to samo z notranjim motrenjem, ki pa v tem primeru ni bilo goljufivo. In kako se nadalje teza o takem motrenju sklada z drugo Zihlerlovo zahtevo po umetnosti, ki naravi drži ogledalo? Vsak ‚goljufivo notranje motreč se človek‘ mu lahko z vso upravičenostjo ugovarja, češ, ali jaz nisem narava in ali moje življenje ni življenje? Tak bi moral biti ugovor vse lirike Zihlerlu, kajti te si ni mogoče predstavljati brez nekakšnega ‚goljufivega notranjega motrenja‘. Toda spominjam se tudi Ivana Cankarja, ki nam je nekoč, v dijaških časih dejal s smehom: »Očitajo mi, da zmeraj opisujem samo sebe. Koga pa naj bi navsezadnje? Ali je kdo na Slovenskem zanimivejši?« V tem dovtipu je doberšen del resnice, ki jo je Zihlerlova estetika skoraj popolnoma prezrla, ki pa jo je treba tu razviti zaradi njegovega simplicističnega zoperstavljanja ‚objektivnih dejstev dobe in družbe‘ subjektivnim stvarjem v umetnosti, zoperstavljanja, na katerem zelo vztraja in ki je bilo tu že omenjeno. O tem vprašanju pravi Goethe: »Kaj pomeni (v umetnosti) realnost kot taka? Veselimo se je, če je podana resnično, da, lahko nam da o nekih stvareh tudi določnejše spoznanje; pravi dobiček za našo višjo naravo pa leži vendarle v idealnosti, ki je prišla pesniku iz srca.« Zapomnimo si te besede. Vprašajmo se pa tudi ponovno, ali duševnost nekega človeka ali umetnika ni ‚objektivno dejstvo časa in družbe‘? In če pisatelj podaja svojo psihiko, ali s tem morda ne podaja objektivnega dejstva svoje dobe? Ali ga ne podaja s tem celo bolj zgoščeno, na vsak način pa bolj zanesljivo, kakor če bi upodobil in odrazil ne vem koliko vnanjih ‚objektivnih dejstev‘? Kajti duh dobe in družbe zagotovo živi v ljudeh in zato tudi v njem, in sicer toliko intenzivneje, kolikor večji je pisatelj.

Zihlerlovi okrnjeni dialektiki v zvezi s tem vprašanjem je sorodna tudi njegova zgodovinsko materialistična teza, s katero zagovarja Plehanova: »Kolikor večji je umetnik, toliko manj je zgolj izraz sebe samega, toliko

močneje je v njem in v njegovem delu pričujoč čas v vsej svoji razsežnosti ter povezanost s preteklostjo in bodočnostjo.« Dialektično je stvar popolnoma jasna. Človek je v času in čas v človeku. V enem s svojo bistveno problematiko, v drugem z manj važno. Toda umetnik more najti čas in njegovo bistveno človeško problematiko samo v sebi, in sicer z ‚goljufovimi notranjim motrenjem‘. Zato vsak umetnik, zlasti največji, ustvarja predvsem subjektivno in je samo po tej poti lahko ‚objektiven odraz časa in družbe‘. To je dialektika, ki jo Zihlerl s svojim nekritičnim obsojanjem notranjega motrenja razdira. Toda samo tako je bil Tolstoj lahko genialen odraz nerazvite in zaostale ruske družbe ali ene od njenih komponent, dasi je izražal zgolj samega sebe. Zaradi tega je Goethe s ‚Faustom‘, v katerem je opisal svoj notranji razvoj, seveda z ‚goljufovimi notranjim motrenjem‘ spoznani notranji razvoj, in v katerem je komaj najti kakšne sledi takratnih velikih družbenih dogodkov, mogočen odraz duhovnega življenja svoje dobe.

In še nekaj v tej zvezi. Vsi, tudi Zihlerl, vemo ali vsaj govorimo, da genialni umetniki v nekem smislu žive pred svojo dobo, da so v važnem človeškem, ne samo artističnem pogledu napovedovalci in predhodniki bodočnosti. Kako je to mogoče, če pa je ravno največji umetnik zaradi svoje veličine tem bolj samo odraz svojega časa, kakor trdita Plehanov in tudi Zihlerl. Ta pa se skuša zavarovati zoper to vprašanje z zagonetno formulacijo, da gre pri umetniku za ‚čas v vsej njegovi razsežnosti ter povezanosti s preteklostjo in bodočnostjo.‘ Čas v vsej svoji razsežnosti je tako rekoč večnost. Ali ni to nekoliko pretirano in skoraj podobno nekakšni fetišizaciji? Ali ne bi bilo preprosteje in bolj razumljivo reči, da je genialen umetnik izredno občutljiv za človeške reči, ki so kajpada v zvezi z duhevno atmosfero dobe, in da jih zaradi tega doživlja globlje in določneje, kajti čas sam govori vsem ljudem enako? In ker jih zaradi svojega določnejšega občutka — seveda spet z nekakšnim notranjim motrenjem — dožene do skrajnih možnih konsekvenc, lahko tudi stoletja zanima, pretresa in vodi ljudi, ki jih nosijo v sebi v medlejših oblikah. Tako je na primer tudi z moralo, o kateri Zihlerl z visokostno kretnjo ponavlja, da je izključno družbena tvorba, čeprav nam vsa zgodovina kaže, kako je v resnici delo družbe in genialnih osebnosti, ki so bile sposobne moralni instinkt domisliti do kraja ali vsaj veliko dalje kakor njihovi sodobniki. Njihova misel je bila kajpada osebna, dasi je v svojih posledicah misel za družbo. Tako je tudi tisto, kar nam v svojih stvaritvah podajajo veliki pisci, tako ali drugače, zmeraj samo izpoved o njihovi zgodbi na svetu ali o njihovem življenjskem čustvu ali o njihovem duhovnem življenju. To izpoved nudijo svetu brez zahtevnosti in brez hotenja, prepričevati ga o čemerkoli, in goje samo upanje, da se bo mogel človek kakorkoli okoristiti z njihovo izkušnjo.

Kako daleč je Zihlerlovo pojmovanje smisla in namena umetnosti od te skromne in zadržane pisateljske geste! Kako ji je tuje in kako nedelikatno jo poenostavlja! Mehanična logika, ki smatra vse človeško življenje za družbeno življenje in ki je nastala pod hipnozo s pravo družbeno problematiko nabitega časa, olajšuje Zihlerlu prehod ali preskok od človeško pomembnega v družbeno pomembno, v čistem pomenu te besede. Ta preskok mu je kratko malo sam po sebi umljiv, zaradi česar nemara sploh ne vidi več človeško pomembnega življenja, se pravi pravega življenja, če ni slučajno hkrati tudi družbeno pomembno. Ali obrnjeno: pomembno mu je samo tisto, kar je

pomembno za življenje družbe. Zaradi tega mu je najvišja estetska zahteva, naj literatura ljudem s podajanjem realnih dejstev časa kaj pove o prijateljih in sovražnikih njihovega napredka, naj bo ob njih ljudem mogoče učiti se bolje spoznavati sovražnike, naj ljudi idejno in moralno oborožuje — kajpada za družbene, v pravem pomenu družbene boje in revolucije. Literatura bodi pouk o tem najvažnejšem in pomoč pri tem najvažnejšem, se pravi pri delu za socialni razvoj in napredek, ki ga zavedno usmerja politika najnaprednejših sil v družbi. Same naloge tedaj, ki jih lahko mnogo uspešneje in zanesljiveje opravlja pametna politika in ki jih ta tudi zares opravlja. Ker pa je vsaka zahteva hkrati tudi kriterij, moram reči, da so ti kriteriji naravi umetnosti nasprotni, ker postavljajo red njenih funkcij na glavo; zato so jim kratko malo škodljivi.

Zavedam se, da so družbeni postulati, ki jih Zihlerl postavlja umetnosti, oprti na dejansko zapisane besede Marxa, Engelsa in Lenina. Toda vsaj za Leninov primer je popolnoma jasno, da je moral pri razlagi veličine genialnega reakcionarja Tolstoja upoštevati vse momente, ki govore zanj, od apriornega priznavanja njegove genialnosti do skladnosti njegovega primera s teorijo odražanja in do njegove neposredne koristnosti delavskemu razredu. In vsakomur mora biti jasno, da ta moment neposredne koristnosti Leninu estetsko nikakor ni bil važen, kakor je brez dvoma Zihlerlu. Marxova pripomba o Balzacu, ki da mu je bolje pojasnil družbeno stanje v tedanji Franciji kakor francoski ekonomji in sociologi, ni več, noče biti več in ne more biti več kakor gola ilustracija Balzacovega prodirnega realizma, ni pa niti od daleč misel, ki naj bi opozarjala na bistveni smisel in pomen Balzacove umetnosti, a tem manj na smisel literature sploh. Vse to je Zihlerl nekritično sprejel tudi brez vsake pomisli o tem, da so bile besede, na katere se opira, zapisane ene pred sto, druge pred petdesetimi leti, in to v popolnoma drugačni politični in družbeni situaciji, kakor je današnja. Še bolj nekritično pa je vse to predelal v nekakšne splošne estetske zahteve in zakone, ki pa zagotovo nikakor niso bili ne estetske norme niti kriteriji ne Marxu ne Leninu. Leninu povsem gotovo ne, saj piše Zihlerl sam, da je Tolstojevo umetništvo, in to genialno umetništvo, kratko malo predpostavljaj, ne pa utemeljeval s temi momenti. To nekritično početje pa je s hipnozo časa vred resnično ozadje njegove nevzdržne teorije, da je smisel literature, biti nekakšen ideološko vzgojni pomočnik politike, kar literatura po svoji naravi ni in ne more biti, naj bo politika, za katero gre, še tako važna in plemenita. Eksistira pa še tretji element, ki je sodeloval pri nastanku te teorije, namreč sugestija konkretne kulturne politike v Sovjetski zvezi po Leninovi smrti. Stalinova doba je temeljito zavrgla Leninovo uvidevnost, ki jo je razbrati iz tehle besed, izgovorjenih o politično omejenem literarnem sektorju: »V tej stvari je treba brezpogojno ohraniti veliko prostora za osebno pobudo, za individualna nagnjenja, za misel in fantazijo, za obliko in vsebino... Literarni del partijske stvari proletariata se ne more šablonsko istovetiti z drugimi deli partijske stvari proletariata.« Stalinova doba je stremela samo k utrditvi sistema, zaradi česar je budno pazila in okrutno kaznovala vsako »brezbzorno« resnico, o kateri pravi Zihlerl, da je bila zmerom najmogočnejše orožje naprednih družbenih sil. Enako pa je kaznovala celo marsikatero ponižnejšo resnico. V skladu z uradnimi tendencami Stalinove dobe je bila v Sovjetski zvezi sestavljena in ustoličena uslužna estetska teorija, ki je v velikih potezah

skoraj identična z Zihlerlovo. Druge estetske misli, ki bi se mu zdela politično dovolj zanesljiva, ni imel na razpolago, zato si je z malenkostnimi spremembami prikrojil to. Toda bil bi čas, modifikacijo sovjetskih tez izvesti do kraja tudi v območju estetike.

Če naj tedaj opredelim Zihlerlovo estetsko miselnost zgodovinsko, moram reči, da to sicer ni groba ždanovščina, da pa tudi ni pojmovanje, ki bi se bilo oteslo vseh značilnosti uradne estetike Stalinovega časa. V bistvu je to dokaj preprosta, družbeno politično utilitaristična teorija, ki je samo nekoliko manj odločna in ki v nekaterih zaključkih ostaja na pol pota, ker je groba politična utilitarnost dandanes vendarle že toliko diskreditirana, da je resen človek ne more več razglašati brez zadrege. Precep, v katerem tiči Zihlerlova estetska misel, je najbolje razviden pred zaključkom njegovega spisa, in sicer v tehle njegovih besedah: »Ni bil moj namen dopovedovati, kaj je umetniku potrebno, da bi bil marksist in hkrati dober ustvarjalec, ali pa celo dokazovati, da je v našem času samo marksist lahko velik umetnik, to bi bilo nesmiselno početje, izhajajoče od zgrešenih predpostavk. Šlo mi je samo za to, da dokažem, kako marksizem kot dialektično materialistični nazor v umetnosti ne more biti nevažen ali pa samo toliko važen kakor vsi drugi nazori.« Ti trije stavki so zgoščena podoba položaja njegove estetske misli, kolikor se nanaša na vprašanje svetovnega nazora v umetnosti. Zihlerl tu ponovno vztraja pri važnosti tega elementa v umetniškem ustvarjanju. Zato mora seveda marksizmu kot pravilnejši resnici priznati večjo važnost za umetnost kot vsem drugim nazorom. To se pravi: če je nazor sploh važen za umetnost, mora biti umetnik-marksist večji umetnik od nemarksista, kar pa Zihlerl kljub vsemu zanika. Veljalo pa bi priznati ali eno ali drugo. Ali pravkar logično izvedeno trditev, ki jo Zihlerl, kakor smo videli, odklanja, ali pa mojo trditev, da svetovni nazor, in sicer tak ali tak, v bistvu nikakor ni ne odločilen ne bistveno važen za umetniško popolnost nekega umotvora. Zihlerl, ki v začetku svojega spisa trdi, da mu ni »padlo v glavo, ustvarjalno moč nekega umetnika tolmačiti z njegovo miselnostjo«, v svoji ideološki hipnozi ne vidi, da je s tem že priznal postranski pomen miselnosti, se pravi svetovnega nazora za umetniško tvornost: zdaj pa kljub temu ne more priznati ne postranske važnosti nazora v umetnosti, ne more pa nazoru priznati niti odločilne važnosti v nji. Kakšna je tedaj važnost nazora v umetnosti, odločilna ali ne; in če ni ne odločilna ne postranska, kakšna je tedaj? Bojim se, da mi bo na to vprašanje težko odgovoril bolj logično, kakor je to storil v pravkar navedenih treh stvkih.

Kaj je umetnost meni, se pravi vsem, ki jo skušajo razumeti in razlagati v skladu z njeno naravo, ne pa na temelju zahtev, zasnovanih v območju povsem drugačne človeške dejavnosti? Priznam, da mi odgovor ni tako pri roki, kakor je bil Zihlerlu, in da ne bo tako jedrnat, kakor je njegov. Navzlic temu mislim, da bo njen posebni naravi bližji in da ne bo vnašal vanjo elementov, ki so ravno tako ali bolj značilni za druge človeške posle kakor zanjo. Obdržati hočem pred očmi dejstvo, da je njena narava vendarle bistveno različna od vseh drugih človeških dejavnosti in da jo je zaradi tega treba sprejemati in razlagati drugače kakor vse drugo, kar človek dela in opravlja. In če je Zihlerlu umetnost nekakšen v prikupni obliki in »čutno nazornih podobah« podan ideološki pouk, ki vsebuje tudi nekaj izpovednih elementov, je meni nekaj povsem drugega, nekaj, kar bi mogel nekako opisati z besedo:

čista življenjska energija v izpovedi o življenju. Vendar so to samo nebogljene besede, ki jih je treba razložiti.

Predvsem jih moram osvetliti z neko posebno lučjo. Zdi se mi potrebno opozoriti na odnos umetniških tvorcev do lastnega poklica, do lastne dejavnosti. Značilno je, da skoraj vsi občutijo svoje delo kot nekako posebno svečano, nekateri pa kratko malo kot sveto. Že v naši literaturi imamo nekaj pričevanj o tej zavesti. Tu je Prešernovo — dejal bi — trezno in zadržano mučeništvo: »Stanu se svojega spomni, trpi brez miru.« Tu imamo pobožno Cankarjevo romanje po kamricah človeškega srca. Tu imamo Zupančičevo ‚sveto bolečino duše‘. Dolga vrsta svetovnih poetov je govorila o navdihu od muz, od zgoraj, od zvezd, od boga. Z drugačne strani gleda na umetništvo Thomas Mann; njegov pogled je povsem racionalen. Toda spričo postulata, da bodi tvorcu vse človeško od najnižjega do najvišjega, od nagonov do preduhovljenih idej in nazorov in do lastnih bolečin in radosti samo snov, s katero se igra in s katero uprizarja svoje čudno pretresljive in nerazložljivega smisla polne življenjske prizore, spričo tega pravi ta mislec, mora biti v umetnikovem notranjem redu nekaj ‚izvenčloveškega ali nadčloveškega‘. Sicer pa tudi Shakespeareove besede, ki jih Ziherl s tolikšnim poudarkom navaja na najvažnejšem mestu svojega spisa kot nekaj estetski evangelijski materialistov, besede o umetnosti kot ogledalu, vsebujejo misel, ki je po smislu zelo blizu Mannovi izjavi, kakor tudi Goethejevi misli o tem, da je vse človeško, vključno z religijami in nazori, umetnosti samo snov. In biti zrcalo te vrste ni ravno najbolj človeška vloga. Do vsake od teh in podobnih izjav imamo lahko kritičen ali pritrdilen odnos, ker pa so to izpovedi mož, ki jih spoštujemo kot izredne primerke človeškega duha in iskrenosti, nikakor ne smemo prezreti v njih tistega, kar je skupno vsem: velike, včasih svečane, včasih pobožne resnobe, s katero vsi ti tvorca gledajo na svoj poklic. To bodi resno opozorilo in napotek tudi našemu razmišljanju. Noben drug človeški posel namreč ne vzbuja v svojih izvrševalcih take zavesti in takih čustev. Kdor vsaj nekako ne vidi in ne dojame tega dejstva, ne bo dojel bistvenega značaja umetnosti.

Tudi na vprašanje o ‚smislu in namenu‘ umetnosti je mogoče kolikor toliko smiselno odgovoriti, če se zavedamo pravkar izrečenega. Brez tega naša sodba prav lahko zdrсне v preproščino. Česa tedaj iščemo v umetnosti, kaj nam daje? Ker so individualne zahteve do nje, kakor vemo, tako zelo različne, se bom omejil samo na najvažnejšo stvar. Kar imam v misli, bi imenoval široko zadoščanje življenjski sli, sli v višjem pomenu besede. Življenjski nagon razvitega človeka je neutešljiv. Zdi se nam, kakor da nam je enega življenja premalo. Hoteli bi jih živeti sto, sto polnih življenj in umreti sto smrti. Hoteli bi jih živeti brez kraja in meja, hoteli bi jih živeti vsa. Za vse je prostora v naši notranjosti, ki si želimo, da bi živela čim širje in čim polneje. Biti hočemo očarani in pretreseni, nesrečni in blaženi, ljubljene in sovraženi, pogubljeni in rešeni, okusiti hočemo mir in grozo in biti hočemo bedni in junaški, nespametni in modri. Želimo, da bi nam bilo življenje obdarovano z vsem, česar nam svet in odmerjeni nam trenutek ne moreta dati, kar pa bi nam po naši slepi veri mogla in morala nuditi. Veliko tega nam daje literatura. Zaradi tega zahtevamo od nje, da bodi prepričevalna, da imej moč, s katero nas lahko prestavi v sleherno življenje, da ga zaživimo tudi mi in da nam razgiblje vso našo notranjost. Zaradi tega zahtevamo od nje, da bodi človeško pomembna; jasno, živeti hočemo, kar je življenje vredno.

Življenje, ki ga živimo ob literaturi, seveda ni naše realno življenje. Za to svojo pomanjkljivost nas literatura odškoduje s posebnim čarom. Usode oseb velikih umotvorov preživljamo v nekaj urah in najboljše tekste, v katerih so zajeta desetletja ali vsaj leta, preberemo in prečutimo v nekaj dneh. To vnanje dejstvo zahteva posebno preobražanje življenja, ki pa je artistično in tehnično vprašanje in ki bistva umetnosti ne zadeva globoko, pač pa nas opozarja na vrsto preobrazb življenja v čisto drugačnih smereh. Ne gre samo za to, da je življenjski vozel v umetnini čist in prozorno jasen, se pravi brez slučajnosti in nepotrebnih primesi, marveč gre predvsem za neko drugo prečiščevanje življenja. V dejanskem svetu smo zakleti v svoje interese in s stališča teh gledamo in presojava življenje, kolikor ga usoda odkrije našim očem. Literatura nam ne odstira samo širokih razgledov, marveč nam dogodke uprizarja tako, da so naši interesi izločeni kakor sami od sebe in da duh in srce zaživita ob nji svobodno, višje, čistejše, resnično pravo človeško življenje, zavzeta samo za tisto, kar je vredno in drago najzlahtnejšim vzgibom v nas. Prestavi nas v izpozabo, med katero se pojavita v našem srcu nekakšna gotovost o dragocenosti življenja in neka slutnja o smiselnosti vsega, posebno pa človeškega sveta. Strah in sočutje z junakom, v katerem nenadoma odkrijemo sami sebe, kljub temu nikakor nista vznemirjenost za nas same, marveč sta sočutje in strah za človeka kot takega in za komaj zasluteni smisel življenja. To doživetje je več kot moralni pouk, je dejanska preobrazba, ki zapušča v nas sledove in ki nam je ne more nuditi noben drug človeški vpliv.

Sodobni misli, ki je hipnotizirana s sugestijo družbe in družbenosti, se bo zdel ta opis smisla in namena umetnosti nemara preveč individualen in zato nezadovoljiv. Mnenja sem pa, da taka sodba ne bi ustrezala resnici. Dandanes je domalega vse razpravljanje o družbi omejeno na njen ekonomski in socialno politični razvoj, popolnoma pa je pozabljen drug proces v družbi, o katerem le kdaj pa kdaj pade kaka beseda, toda ta proces poteka v sleherni družbi in brez njega ne more obstati nobeno občestvo na svetu. To je proces humanizacije. Nedvomno je proces, ki ga tako imenujem, odvisen od osnovnega družbenega razvoja. Temelj in izhodišče zanj je prav gotovo družbeno stanje, toda počlovečevanje človeka hodi svoja pota, in to kdaj pa kdaj celo v očitnem nasprotju z razvojem družbe. Na teh svojih potih lahko celo vpliva na osnovno družbeno dogajanje, prav gotovo pa ga dopolnjuje in nobena družbena ureditev sama po sebi in brez zveze s tem dogajanjem ne more ustvariti popolnejše resničnosti za človeka in skupnost, zaradi katere je bila zasnovana in uresničena. Tudi socializem je taka zamisel o družbeni ureditvi. Red, ki ga ustvarja, naj bi človeštvo naposled osvobodil vseh življenjskih faktorjev, ki v človeku bude in vzdržujejo nečloveške nagone, brutalno sebičnost, pa tudi mentalno omejenost na samega sebe. Toda tega svojega smotra, ki je tako pomemben, da je Marx prehod iz starega sveta v novi red po pravici imenoval prehod iz prazgodovine v zgodovino, tega svojega smotra socializem ne more uresničiti sam, marveč ga more samo omogočiti. More ga pa ostvariti v zvezi in v spoju s procesom humanizacije, ki naj bi bil čim uspešnejši ravno v družbah, usmerjenih k socializmu. Na vprašanje, zakaj v tej ali oni deželi socializem ne more navzeti resnično socialističnih oblik, smo večkrat slišali odgovor, da so te stvari odvisne tudi od kulturne stopnje ljudstev, sredi katerih se socializem realizira. Ta tolikanj važna kulturna

stopnja pa ni nič drugega kakor rezultat, zadosten ali nezadosten rezultat ali dosežek procesa humanizacije.

Prepričan sem, da ni človeka, ki bi umetnosti in literaturi odrekal važno vlogo v tem procesu. S posebnim uprizarjanjem življenja, ki s svojo prečiščenostjo drami v nas žive slutnje o smislu našega dejanja in nedejanja in vero v človeka, z odkrivanjem človeka človeku, z obujanjem vsega višjega v nas, od okusa do plemenitosti in do najzlahotnejše vneme, nas vabi, poziva, vodi tja, kamor stremi proces humanizacije, pa tudi vse družbeno prizadevanje socializma kot najkonkretnejše in najdoslednejše humanistične misli. Vodi nas k temu cilju po svoji poti, ki se globoko razlikuje od vseh mentalnih in nazorskih tendenc. In to je prispevek umetnosti človeštvu in njena vloga v velikem družbenem dogajanju, ki bo nekoč privedlo do resnično človeške zgodovine. Toda to svojo uslugo more opravljati samo taka, kakršna je. Samo taka lahko resnično prispeva ‚k oblikovanju človeka in s tem tudi k izpreminjanju sveta‘. In samo tako lahko kaj stori za veliki smoter in samo to lahko stori. Zato ni modro zahtevati od nje, naj zna konkretno ‚kaj pomembnega povedati o prijateljih in sovražnikih napredka‘ ali da naj konkretno uči ‚napredne ljudi bolje spoznavati njihove sovražnike‘. Veliko boljše in uspešnejše, kakor bi to mogla ona, vrše to nalogo povsem druge človeške dejavnosti, dasi lahko umetnik kdaj pa kdaj mimogrede opravi tudi tak ali podoben posel. Poglavitni smisel umetnosti ali literature pa ta naloga ni. Tudi ni modro pričakovati ali celo zahtevati od nje svetovnih nazorov, ki tudi niso njena domena, marveč stvar filozofije, ki ji je razlaga sveta edini smoter in ki ta posel lahko vrši uspešneje od umetnosti. Razvidno je to iz dejstva, da se lahko umetnost osloni na vsak svetovni nazor, kolikor ji je in če ji je to potrebno pri njenem najvažnejšem opravku, in da je zmeraj tudi ravnala tako. Najvažnejše in bistveno zanjo pa je izražanje in izpovedovanje življenjskega čustva z živimi podobami, ki so prečiščeno in v duhu tega čustva osmisleno življenje. Tako daje višjim elementom človeka plemenitejšo hrano, kakor bi bila tista, ki jo s svojo umsko in voluntaristično smerjo terja od nje Ziherl. In če trdi moj nasprotnik, da je ‚ves duh marksizma naperjen proti slehernemu trganju umetnika od človeka, od družbe, proti sleherni fetišizaciji umetništva‘, potem je umetnostna misel, ki sem jo tu razložil, gotovo skladna s tem duhom, ker je ravno tako proti ‚trganju umetnosti od človeka‘, ker razlaga umetnost popolnoma samo kot človeški posel iz človeka za človeka in v nekem smislu, dasi ne tako preprosto in dnevno praktično, kakor hoče to Ziherl, tudi kot človeško dejavnost iz družbe za družbo. Noben pomislek, naj bo še tako družbeno zainteresiran, ne bi smel tedaj govoriti zoper umetnostno misel, kakršno zagovarjam jaz. Ta misel se zavzema za umetnost, ki v bistvenem nastaja iz podzavesti, ker je le-ta pristna, nepotvorjena in človeška; za umetnost, ki je razumna in polna žive misli, ki pa ne priznava nazorov za svojo bistveno sestavino, ker so posel filozofije in ker nagonsko ve, da nas globlje pretresa, če nam posreduje resnično bit svojih tvorcev, kot če nam podaja njihovo miselnost; za umetnost, v katere notranjem snovanju so vsi veliki nazori enako nebistveni; za umetnost, ki vrši svojo nalogo z dejanskim, pa četudi trenutnim preobražanjem človeka v višje in globlje bitje in ki mu nudi s tem plemenito radost nad lepoto človeškega duha in vero v neznani nam smisel življenja, ki mu daje tedaj čisto in sublimirano življenjsko energijo.

Josip Vidmar