

JOSIP VIDMAR, I

Josip Vidmar je največji slovenski literarni kritik XX. stoletja. V slovenski umetnostni kulturi je dejavno prisoten že od leta 1920, mednarodno pa je znan od petdesetih let, ko je polemiziral z marksističnimi filozofi o funkciji svetovnega nazora pri umetniško ustvarjalnem aktu. Študija rekonstruira glavne prvine njegovega nazora o literarni umetnosti, daje pregled Vidmarjevih meril za literarno in gledališko umetnost, razbira prvine za nenapisano poetiko, kaže njegovo pisateljsko naravo in oblike njegove publicistike, zajema pa tudi vsa tista vprašanja njegovih polemik in meditacij, ki obravnavajo politične in kulturno razvojne probleme slovenskega naroda po letu 1920.

Josip Vidmar is the greatest Slovene literary critic of the XXth century. Since 1920 he has been actively present in the Slovene art culture while his international renown goes back to the fifties when he led the polemic with the Marxist philosophers on the function of the *weltanschauung* in the creative work of the artist. The present study reconstructs the main principles of his views on literature, it surveys Vidmar's criteria for the valuation of literature and theatre, it analyzes the elements of his not yet written poetics, it shows his characteristics as an author and the genres in which he wrote, and finally it covers all those questions which appeared in his polemic writings and in his meditations in which Vidmar discussed the political problems and the problems of the cultural development of the Slovene nation since 1920.

Josip Vidmar (14. oktobra 1895, Ljubljana) ustvarja v slovenski literarni in gledališki kulturi že od leta 1920, od leta 1941 pa zelo opazno tudi v slovenski narodni, še zlasti v kulturni politiki. Zato bi ravnal ozko, kdor bi ga predstavil le kot kritika, izognil pa bi se njegovi drugi dejavnosti. Ta študija ima namen pokazati Vidmarjev umetnostni nazor, njegova literarno kritična merila, glavne elemente za nenapisano poetiko, njegovo gledališko kritiko, njegovo stilno ali artistsko nadarjenost, a nič manj tudi vprašanja njegovih polemik in meditacij, ki se ne tičejo le literature in gledališke umetnosti, ampak obsegajo tudi politično in kulturno življenje slovenskega naroda.

Doraščal je v zenitu Cankarjeve in Župančičeve literature, se s prvim nekajkrat pogovarjal,¹ z drugim pa v tridesetih letih sodeloval v ljubljanskem gledališču. Novejše slovenske pisateljske rodove je spremljal kritično od leta 1925, in še danes opazuje literarno in gledališko umetnost s prvotno kritičnostjo in nezmanjšano zavzetostjo za tisto, kar šteje za pravo umetnost. Njegovega obsežnega dela ni lahko pregledati in literarnozgodovinsko situirati, kaj šele oceniti pomen tega dela za slovensko umetnostno kulturo. Po obsegu veliko, po duhu bogato, po lite-

¹ Josip Vidmar (naprej J. V.), *Odgovori*, 18—19. Ljubljana 1970.

rarnih zvrsteh večsmerno delo izčrpno predstaviti je toliko težja naloga, ker bi veljalo duhovnemu in metodičnemu razvoju kritikove osebnosti slediti tako, da bi se njegovi miselni vzgibi in vzponi v različnih literarnih zvrsteh sinhrono urejali v enoten duhovni lik. Odločil pa sem se za nekoliko preprostejši postopek, za razdelitev celote po tematskih plasteh, ki pa nas konec koncev pripelje do istega rezultata. Umestna pa se mi zdi še ena delitev, narekuje jo letnica 1941.

Pred vojno je bil Vidmar predstavnik tistega pisateljskega kroga, ki je izpovedoval svobodoumni pogled na življenje in svet. Ideološko in strankarsko se ni vezal, v esejih, člankih in kritikah pa je izpovedoval prepričanje, da samo svobodoumni ustvarjalec neovirano služi umetnosti, kulturi, narodu. Toda slovenski položaj v državi in Evropi je v tridesetih letih temu prepričanju vse bolj spodmikal tla, radikalizacija ideologij na Slovenskem in naraščajoča evropska apokalipsa sta svobodoumnitvo slabili, postajalo je bolj estetski ideal kakor pa življenska resničnost. Zgodovinski trenutek je Vidmarja in druge iztrgal iz nazorske nevtralnosti in jih postavil pred konkretne odločitve in dejanja. Vidmar je aprila leta 1941 vstopil v vodstvo Osvobodilne fronte slovenskega naroda. Ta korak je po letu 1945 njegov položaj v slovenski kulturi močno prevrednotil: za razmere v slovenski kulturi je postal zdaj tudi politično odgovoren. In res je v tonu njegovih kritik čutiti značilen premik od prejšnje znanstvene zadržanosti k polemičnosti. Zaradi tega premika je po letu 1945 tudi lažje opaziti konstante njegove umetnostne in narodno kulturne miselnosti ter jih ločiti od tistih sestavin, ki so bile pred vojno odvisne tudi od kulturne in literarne problematike v domači in evropski kulturni filozofiji. Ker gre v njegovem pisateljstvu potemtakem za razdobje, v katerem so se njegov umetnostni, kulturni in narodni nazor ter kritična merila bolj ali manj trdno izoblikovali in za obdobje delnih premikov, izbrisov ali vsaj opaznih korektur v njih, se študija o njegovem delu lahko deli na dvoje poglavij, ki ju razmejuje letnica 1941.

Ne glede na vse pomožne delitve pa študija ne mara biti le rekonstrukcija Vidmarjeve miselnosti, ampak bo poskušala slediti tudi vprašanju, zakaj so bila njegova stališča takšna, kakršna so pač bila in še so, se pravi, da jih bom poskušal razumeti in vrednotiti tudi zgodovinsko, to pa toliko bolj upravičeno, ker je komaj kdo bolj kot literarni kritik, kritik najbolj spontane človekove duhovne dejavnosti, povezan ravno z zgodovinsko stvarnostjo, pa četudi bi ne maral pripadati nobeni ideologiji ali nazoru in čeprav uporablja tudi takšna estetska merila, ki presegajo in ki morajo presegati svoj čas.

Dodati moram, da me vprašanje vplivov na Vidmarjeve literarno teoretske osnove zanima le na obrobju, le toliko, kolikor je Vidmar sam opozarjal na ozadja in sorodnosti med svojimi stališči in stališči pisateljev, kot so Fran Levstik, J. W. Goethe, Thomas Mann, Oton Župančič, Ivan Cankar, deloma G. Lessing in še kdo.

Ob ruski literaturi (1920—1924)

Josip Vidmar je mlad odkril umetniško literaturo in v njej tisto, kar človeku daje in po čemer jo najbolj vrednoti, če se z njo ukvarja kot kritik. Ko se je v tridesetih letih spominjal prvih odločilnejših učinkov literature nase,² je navajal, da sta ga v mladih letih občutno očarala Maksim Gorki in Oton Župančič. Ob pesnitvi *Človek* Maksima Gorkega, ki jo je bral okrog leta 1910, se je menda prvič začutil kot bitje, ki je določeno živeti in umreti. To nenadno prebujenje ga je pahnilo v strah pred smrtjo, grozo pa je spet premagoval ob pomisli na ponosnega, lepega »Človeka« Maksima Gorkega in ob radoživi miselnosti Župančičeve zbirke *Čez plan*. Oba avtorja sta ga prebudila kot osebnost, mu predstavila razpone življenja, obenem pa je zaslutil, kar je kasneje vedel in terjal: da je literatura estetsko, a tudi moralno dejanje, vendar moralno zunaj ideoloških okvirov.

Tako prebujen je od leta 1910 sodeloval v mladinskem literarnem časopisu,³ pisal pesmi in krajšo prozo vse do vojne, leta 1913 pa objavil tudi že prvo kritiko o dramatskih enodejankah,⁴ ki pa jo je podpisal njegov znanec, kasnejši režiser Osip Šest.⁵ Osamljeni spis pove, da je bil Vidmar že tedaj pozoren na važne prvine dramske umetnosti, na individualizacijo dramske osebe, na dejanje in zgradbo, predvsem pa na pristnost ali naturnost oseb in dramskega govora, zanimala ga je njihova živost, se pravi lastnost, ki jo je kasneje priznaval kot osnovni pogoj vsake prave umetnine.

Po maturi se je vpisal na tehniko na visoki šoli v Pragi, ki pa se po vojni zanj ni več ogrel, saj se je v ruskem ujetništvu toliko poglobljajal v rusko klasično literaturo do Gorkega in v nordijske pisce, da se je poslej odločil za študij literature in umetnosti. Trditi je mogoče, da je

² J. V., Iz dnevnika IV, MP 1931—1932. — Isti, Prvo srečanje (Ob Župančičevi šestdesetletnici), MP 1937—1938. — V knjigi: J. V., Meditacije, Ljubljana 1954, imata spisa naslova Prebujenje in Mlada leta.

³ J. V., Odgovori, 7. — To je bil časopis Naša bodočnost (1910—1912), urednik Rudolf Molè.

⁴ Josip Šest, Etbin Kristan — Drobtine iz Pavlihove zapuščine, LZ 1913.

⁵ J. V., Odgovori 7.

ruska literatura močno vplivala na zasnovo njegovega umetniškega nazora, saj je tudi sam priznal, da je »po svojih kriterijih imela svojstven vpliv«⁶ nanj. Ta vpliv je najbrž bolj usmerjal Vidmarjevo misel o etični odgovornosti umetnika in umetništva, manj pa je sooblikoval njegov estetski kriterij. Vidmar je v Rusiji doživel tudi Oktobrsko revolucijo, kasneje pa zapisal, da je čutil do nje »globoko simpatijo«, predvsem do njene »moralne vsebine«.⁷ S tem spominom se ujema podatek, da je prvo povojno kritiko o prevodu komedije *Gaudeamus* Leonida Andrejeva objavil leta 1920 v socialistični reviji *Naši zapiski*, umejata pa se tudi tedanji pripombi, da iz *Bratov Karamazovih* ni moč izvajati nikakršne »nejevolje nad boljševizmom«⁸ in da mora prebrati knjigo *Tolstoj in njegov »krščanski nauk«*, kdor bi rad prištel Tolstoja med »krivce« (v »dobrem ali slabem«) za »požar, ki vznemirja vse narode sveta«, za rusko revolucijo. Posebno simpatijo za rusko slovstvo pa dokazuje tudi dejstvo, da je od leta 1920 do 1924 pisal le o ruskih pisateljih in delih in prevajal le iz ruske literature, k slovenski pa se je povrnil šele leta 1925 s kritiko Župančičeve poetične drame *Veronika Deseniška*.

Vidmarjeva kritična pot se je dejansko začela s kritiko komedije *Gaudeamus*, saj ga je po objavi njen prevajalec in urednik Ljubljanskega zvona Joža Glonar leta 1920 povabil⁹ za stalnega sodelavca te revije in ga pridobil tudi za kritiko prevodov iz ruske literature. Njegovo ustvarjalno delo se je začelo torej s pozornostjo za osnovni instrument besedne umetnine, za besedo. Slovenske prevode je primerjal z ruskimi originali in zato objektivno pisal o jezikovno stilističnih spodrs-ljajih prevajalcev, zahteval od njih pazljivost za estetski in pomenski poudarek in odtonek besede, zagovarjal pa tudi pravico in celo dolžnost do ustvarjanja umetniško novega izraza povsod tam, kjer je bilo treba specifično rusko družbeno čustvo prevesti v slovensko okolje, ki si še ni razvilo enakovrednega besedja. Ob knjigi Čehova *Sosedje in druge novele* je zapisal, da je Čehov vsako besedo poantiral, jo napravil za edino ustrezno na svojem mestu, tako da zdaj »natančno spada v isto skupino občutkov, s katero Čehov operira. Postavi eno besedo izven skupine, pa vse zahrešči, se nakremži, izgubi svojo podobo. Zakaj Čehov riše navadno, vsakdanje življenje; vzemi njegovi umetnini stališče, s katerega je pisana, in iz navadnega nastane vulgarno«. Zato je menil, da sme prevajati le, kdor umetnino prečuti, spozna stališče, s katerega je

⁶ J. V., prav tam, 9.

⁷ J. V., Srečanje z zgodovino. Predgovor, 12. Maribor 1963.

⁸ J. V., Vladimir Borštnik — F. M. Dostojevski, Bele noči. Mali junak. LZ 1920.

⁹ Kot pod 5.

pisana, ker samo tak prevajalec ne more napraviti pojmovnega prekrška nad »organično celoto«.¹⁰

Iz teh in podobnih pripomb je videti, da je imel prevajanje za vrsto reproduktivnega umetništva. Tudi v poznejšem načelnem članku je terjal od sebe in drugih prevajalcev, da morajo poznati »duha jezika«, iz katerega prevajajo, saj ta daje umetnini ton in specifično barvo. Teorijo slovskega prevajanja je izpopolnil še z mislijo, da mora prevajalec simultano obvladati vse besedilo, ob vsaki besedi vedeti, na kateri dogodek ali miselni motiv se avtor z njo sklicuje. Omenjal je stališče Otona Župančiča, po katerem prevajalec ne sme dati besedam niti za gram več teže, kot jim jo je dal avtor.¹¹ V tej zvezi je tudi izrecno poudarjal, da je prevajanje reproduktivna umetnost, saj je prevajalčeva dolžnost, »pogoditi subtilnosti vsakega sloga«.¹²

Ob jezikovno stilistične pripombe prevodov je dodajal tudi že sodbe o estetski vrednosti novel in romanov Dostojevskega in Leva Tolstaja, Čehova in Gogolja ter Puškina in Lermontova. Ustavil se je npr. ob pojavu, da Dostojevski natančno in jasno opazuje in obvlada pojave notranjega življenja, veliko težje pa upravlja zunanji proces, ki povzroča in spremlja dogajanje, zaradi česar teži njegove kompozicije moteča neokretnost, ob Tolstoju pa je zapisal, da »dobra umetnost« izraža »globoko življenje«, slast in bolečino in je izražanje takšnega življenja zanj tudi »edino važno« opravilo. Skratka, jezikovno stilistična kritika ga je vse bolj usmerjala k temeljem »prave umetnosti«, zlasti še k vprašanju, ali je literarno delo »življenjsko resnično« in kakšen »arhitekt« je oblikoval njegovo resničnost. Ta kritika je z umetniško nazorski podaljški in kriteriji tudi napovedovala, da se je na Slovenskem začelo novo poglavje literarne kritike.

Umetnost in nazor

V letih od 1920 do 1922 je preučeval svetovni in moralni nazor Leva Tolstaja, Leonida Andrejeva (in ob njem tudi Antona Čehova) in Merežkovskega ter vpliv nazora na njihovo literaturo. Ko pa je literaturo Čehova imel za posledico pozitivističnega nazora, »andrejevsko grozo« pa izvajal iz svetovnega nazora L. Andrejeva, je zapisal, da »tvorijo

¹⁰ J. V., A. S. Puškin — Vladimir Borštnik, *Pikova dama*, LZ 1921. — Isti, Lev Tolstoj — Niko Vidaković, *Otac Sergije*, LZ 1921. — Isti, A. P. Čehov — Fran Pogačnik, *Sosedje in druge novele*, LZ 1921. — Isti, N. V. Gogolj — Ivan Prijatelj, *Revizor*, LZ 1922. — Isti, M. J. Lermontov — Vladimir Borštnik, *Junak našega časa*, LZ 1922.

¹¹ J. V., O prevajanju, *Knjiga*, str. 587, Ljubljana 1954.

¹² J. V., Oton Župančič kot prevajalec. MP 1929—1930.

najvišjo možno vsebino umetnosti« razpoloženja, ki so že odvod takšnega ali drugačnega nazora; samo temeljna čustva ali razpoloženja so umetniško produktivna, ker so prava življenjska resničnost, medtem ko »preveč intelektualni način opazovanja« le pogloblja prepad med umetnino in temi čustvi. Iz vseh treh študij je videti, da je ocenil razum in nazor kot moč, ki sicer lahko konstruira epske like, vendar jih kot konstrukte hkrati izriva iz prave umetnosti.

V teh študijah¹³ je omenjal tudi že posebno moralo umetnosti. Navajal je, da sta Andrejev in Cankar trdila, da je poslednje bistvo človeka dobro, celo plemenito, Tolstoj pa je dejal, da »človek ni ne zver ne angel, temveč angel, ki se poraja iz zveri«. Na osnovi takšnih pogledov na moralno dialektiko človeka je sklepal, da je »človekovo življenje porajanje, je rast njegovega duhovnega bitja, razumne ljubezni, Boga — v človeku samem« in da umetnost kot človekov produkt še prav izrazito dokazuje ta etični vzgon, je sredstvo, s katerim umetnik počlovečuje sebe in človeštvo. Umetnost je torej humanizacijska dejavnost in umetniška morala služi vsemu človeštvu enako. Zato ji morala tega ali onega racionalnega, systemskega svetovnega nazora ne le da ni dorasla, ampak ji običajno tudi nasprotuje.

V eseju s pomenljivim naslovom *Pomen umetnosti in država*¹⁴ je nadnazorskost umetnosti in njeno specifično moralno vlogo strnil že v natančnejšo obliko: Umetnost je produkt svobodnega navdih, posledica breztendenčnega gledanja in spoznanja; le svobodno gledanje na svet omogoči umetniško spoznanje in pravo umetnino; etos umetnosti je v tem, da z netendencioznim »bistvom« neprestano vzdržuje nad človeštvom podobo njegovega idealnega duševnega stanja« in ga poganja k »nevidnemu idealu«. Vidmar je odklonil zahodni meščanski tip države, ker je po njegovem podpirala le hlapčevsko »umetnost« ali takšno, ki je koristila meščanskemu individualizmu.

Da bi dobil avtoritativen odgovor na svoj pogled o specifični koristnosti umetnosti, je prevedel in objavil Puškinov dialog *Mozart in Salieri*.¹⁵ Odgovor se je glasil, da pravi umetnik lahko dobro ustvarja le, če sledi svoji »obsedenosti« ali navdihu, ne pa naročilu. Umetnost ni rokodelstvo, zato ne more koristiti v smislu tega in onega nazora, v resnici pa zmerom koristi kot oblikovni izraz človekovega duhovnega in etičnega stremjenja.

¹³ J. V., Svetovni nazor Merežkovskega, LZ 1920. — Isti, Tolstoj in njegov »krščanski nauk«, LZ 1921. — Isti, Bogoiskanje Leonida Andrejeva, LZ 1922.

¹⁴ V literarnem časopisu Trije labodje, Ljubljana 1922.

¹⁵ A. S. Puškin — J. V., Mozart in Salieri, LZ 1924.

V zgodnje oblikovanje Vidmarjevega umetnostnega nazora spada tudi njegov premislek o tem, iz česa izvirata glavni stilni formaciji besedne umetnosti, realizem in romantika. Menil je, da ju ne more razložiti le pisateljevo razmerje do družbe in narave, predmetnosti, tedaj večja ali manjša približanost k njima, prav tako pa ju ne moreta razložiti niti pesniški predmet (snov) niti miselna spremljava in razlaga predmeta ali pisateljev družbeni in svetovni nazor. Oba stila sta vezana predvsem in le na razmerje med glavnimi psihološkimi prvinami, ki so v umetniškem aktu na delu: v realizmu prevladuje razum nad čustvom in domišljijo, v romantiki pa prevladuje čustvo nad obema.¹⁶

Vsi ti spisi pričajo, da si je Vidmar do konca leta 1924 izdelal tole literarno estetsko stališče: prava osnova umetnosti je pisateljevo glavno življenjsko čustvo, ne pa njegov nazor; umetnost je nadnazorska in ravno zato lahko opravlja posebno moralno vlogo, njena posebna moralna moč je edino, s čimer »koristi«, saj je to moč, ki pomaga človeku etično stremeti k boljšemu.

Po prvih odločitvah o tem, kaj je v umetnosti bistveno in kaj posrskansko ali celo moteče, je šel dalje v psihologijo umetniškega ustvarjanja in poskušal še ostreje razmejiti dejavnike tega ustvarjanja od tistih, ki z njim niso v pravi zvezi. V svoji reviji *Kritika* je za pravega tvorca umetnosti priznal le »duhovno osebnost« ali tisti del človeka, ki je po njegovem mnenju s »stvarstvom« eno, eno s »prvobitnim božjim duhom« in stoji nasproti svetu kot »element proti elementu«. Duh določa osebnost, duh pogojuje pravo umetnost in samo duh zagotavlja umetnost zaradi umetnosti. Duhovni del človeka je ločil od duševnosti (nagoni, čustva, socialna in državna organizacija), ki je podvržena potrebi in koristi.¹⁷

Naj so nekateri pojmi o človeku, stvarstvu, prvotnem duhu panteistični, naj je ločnica med višjim in nižjim svetom človeka nazorsko še tako idealistična, je v sintagmi »element proti elementu« določno izražena misel, da umetnika ne obvezuje nič drugega kot ravno ta nasproti mu stoječi element. Vidmarjev pogled na umetniško dejanje kot na dejanje duha in še kot na dejanje, ki nastane tedaj, ko si svobodno stojita nasproti dva elementa in drug drugega zavezujeta, pa se ni nič ločil od tedanje neposredne tradicije v slovenski literaturi. Oton Župančič je bil

¹⁶ J. V., Dr. Ivan Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma. *Kritika* 1925. — Ta kritični zapis bi moral iziti v začetku leta 1923 v LZ, a ga je urednik Fran Albreht odklonil. — Vidmarjeva opomba, *Kritika* 1925, str. 44.

¹⁷ J. V., »V te preproste, a vendar...«, *Kritika* 1926—1927, 1.

tisti, ki je dejal, da je umetnik pod sugestijo ustvarjalnega navdiha ujet v mrežo vesoljnega duha,¹⁸ ki ga osvobaja vsake konkretne morale, dogme, nazora, ideje. Vidmar se je skliceval tudi na Ivana Cankarja, ki je podrejal umetnikovo osebo le njeni naravi, jo obvezoval živeti in pisati v skladu s seboj, hkrati pa jo zadolžil za svoje življenje in svojo umetnost tudi odgovarjati. Cankarjeva definicija umetnikove svobode in odgovornosti mu je potrdila tudi pravilnost ločevanja med etičnim nazorom umetnosti in praktičnimi moralnimi nazori, na podlagi te definicije je zavrnil Nietzschejevo amoralno tezo »vse je dovoljeno« in krščansko moralni dualizem »samo to je dovoljeno, drugo je greh« ter priznal le etiko umetnosti, ki jo pogojujeta umetnikova svoboda ali zvestoba lastni naravi in njegova odgovornost.¹⁹

Ko je tako razumel nekatere temelje umetnosti, se je odločil še za trditev, da ima umetnost svoj nazor, ki izvira iz specifičnega, umetniškega načina gledanja na stvari in življenje. Po tem nazoru gleda svet umetniško le, kdor ga gleda neposredno; zavedni nazor takšnemu gledanju nasprotuje in daje umetniku le nadomestek živega spoznanja. Zatorej zagotavlja neposrednost, pristnost, živost življenjske resnice v umetnini le »nazor umetnosti«.²⁰

V okvir svoje teme je moral zdaj uvrstiti še vprašanje o lepem v umetnosti, tj. estetsko sestavino umetnosti. Odklonil je vsakršno idealistično estetiko, ki povezuje izvor umetniške lepote s to ali drugo idejo ali nazorom, ta izvor položil v umetnikovega duha, tega pa spet odmaknil od racionalne ali nazorske sfere. Menil je, da je umetniška lepota oblikovanost snovi po duhu, in nadaljeval, da se človeški duh izraža najintenzivneje in v najglobljem bistvu prav v »proizvajanju tvorb in likov in podob« umetnosti. Zanimivo in v skladu z razvojem njegove umetnostne misli pa je, da je duha kot producenta umetniške lepote »humaniziral« in zapisal, da duh in lepota izvirata iz tiste globočine, »kjer so si vsi ljudje bratje« (Ivan Cankar), da se v duhu umetnika in umetniške lepote oglašajo »podtalni človeški element«. In ker je umetnost govorjenje iz podtalnosti, »iz dna«, je umetnikov duh človeško vseveden.²¹

Katoliški kritiki so medtem kar naprej ponavljali oceno, da je literatura svobodoumnikov poprečna zaradi njihovega nazora. Ta dejavnost je Vidmarja napotila, da je témo umetnost in nazor, ki jo je do leta 1928 obravnaval sicer načrtno, vendar v neekskluzivnih člankih, napisal v le-

¹⁸ Izidor Cankar, *Obiski*, 173, Ljubljana 1920.

¹⁹ J. V., Cankarjeva človečnost. *Kritika* 1926—1927.

²⁰ J. V., Opazke k naši kritiki (kritika in svetovni nazor). *Kritika* 1926.

²¹ J. V., Zagovor umetnosti. *Kritika* 1926—1927.

tih 1928—1930 več strogo tematiziranih polemik, na katere so na nasprotni strani odgovarjali pesnika Anton Vodnik in Božo Vodušek, kritik France Vodnik, zlasti pa neotomistični teolog in »estetik« Aleš Ušeničnik.²² Zdaj je znova dokazoval, kajpada v veliko razvitejši obliki in z bolj izbrano argumentacijo, temeljna načela svojega umetnostnega nazora in psihološke temelje, na katerih naj bi slonelo pravo umetniško ustvarjanje. Dokazoval je, da svetovni nazor ni pomembno udeležen pri nastanku umetnine, da umetnost z njim ni v kavzalni zvezi. O njej ne odloča zavedni in sistemski svetovni nazor, ampak samo dejanski odnos osebnosti do življenja in sveta; umetnost izraža samo ta odnos, samo to bit osebnosti, prav nič pa njenega nazorskega mišljenja. »Umetnost je modifikacija — izraz ne svetovnega nazora, marveč dejanske človečnosti in je z njo v kavzalni zvezi, ne pa z življenjskim nazorom. Nazor pa se v umetnini izrazi kot nekaj nebistvenega.«²³ Zavedni nazor je umetnosti lahko zgolj nevaren, ker se vriva med tvorca in življenje, omejuje njegovo svobodno gledanje, zato pa ostane nujno nepopolno vsako umetniško oblikovanje, ki se godi pod sugestijo dogme, morale, nazora. Za dokaz, da umetniški dosežek katoliškega pisatelja nima nobene zveze z njegovo religijo, je navajal Goethejevo trditev, da je religija lahko le umetniška snov, ne more pa biti umetnostni kriterij ali pogoj umetnosti, nato pa dodal še Platonovo stališče, da umetniško ustvarjanje izobčuje tako imenovani razsodni razum. Izražati, izpovedovati svoj apriorni jaz, lastno naravo in prikazovati življenje, kakor ga doživlja in vidi sam umetnik, ker samo tedaj in tako izpoveduje svojo osebnost, je ponovno označil za edino in najvišjo umetnikovo nalogo in še takole izostril njegovo alternativo: »Ali kristjan ali umetnik, pa tudi: ali ničejanec ali umetnik, ali marksist ali umetnik itd.«²⁴ To izključevalno sintagmo je na kraju polemike omilil le toliko, da je k prvotni misli »nazor se v umetnini izrazi kot nekaj nebistvenega«, dodal še varianto, da nazor v marsikaterem literarnem delu sicer obstaja, »toda samo poleg umetnosti, ne pa v umetnosti kot element tvornosti same«, in za primer navedel, da umetnost Tolstoja in Dostojevskega ni krščanska, ampak je umetnost navzlic krščanstvu.²⁵

²² Aleš Ušeničnik, O svobodi umetnosti, Čas 1928—1929. — Isti, Krščanstvo in umetnost, Čas 1929—1930. — Božo Vodušek, Ali so to literarni problemi?, DS 1929. — Anton Vodnik, Po desetih letih, DS 1930. — Glej tudi Vodnikov članek Umetnostni nazor Josipa Vidmarja, DS 1927.

²³ J. V., Umetnost in nazor, LZ 1928.

²⁴ J. V., Božja misel in razodetje, LZ 1929.

²⁵ J. V., Nazor in umetnost —, prvotno Neliterarni problemi, LZ 1930. Med te Vidmarjeve polemike spadata tudi spisa Poglavlje o morali, LZ 1929 in K poglavju o morali, LZ 1930.

Prvine tega svojega umetnostnega nazora je vzporedno vgrajeval v kritiko raznih tolmačenj literarnega in umetnostnega dogajanja na Slovenskem, dalje v svojo literarno kritiko, a nič manj v literarne meditacije, ki jih je objavljajl v tridesetih letih.

Leta 1929 je zavrnil Franceta Vodnika in Franceta Koblarja, prvega zato, ker je v antologiji slovenske religiozne lirike²⁶ trdil, da je bit slovenskega naroda krščanska in je zato takšno tudi poglavitno slovensko umetniško stvarništvo, drugega zato, ker je slovensko literarno ustvarjanje ravno tako vezal na »tradicionalno katoliško enoto« in še na »domačinstvo«. ²⁷ Odgovarjal jima je, da so pogonsko moč v slovenski literaturi predstavljali le tisti svobodni duhovi, ki so se čutili dolžne osebno spoznavati ter sebi in drugim neovirano razodevati resnico, kakor so jo spoznali, zoperstavil jima je torej »osebno stvarniško moč«, ki noče in ne more biti podrejena nikakršni tradicionalni katoliški enoti. Kot nestrpnost je ocenil tudi trditev Izidorja Cankarja, da se je Rihard Jakopič zato razvil iz materialističnega impresionista v idealističnega ekspresivnika, ker je naturalizem za slovensko miselnost menda neprikladen, duhovna umetnost pa prikladna,²⁸ kar naj bi spet potrjevalo krščansko bit slovenskega naroda. Ko je spodbijal domnevni katoliški temelj slovenske narodne biti in njen krščansko ideološki kulturni in umetniški odvod, se je ponovno skliceval na Goethejevo spoznanje, da v umetnosti »odloča samo tvorna moč osebnosti«. ²⁹

V začetku tridesetih let je ugovarjal katoliškim razlagalcem Cankarjevega pisateljstva in dokazoval, da je bil Cankar svobodoumni pisatelj, se pravi, samostojni mislec, ki v važnih rečeh ni prevzemal nič tujega, izrečenega, ampak je sam izumljal razlago svojemu in tujemu življenju, ustvarjal svojo novo miselnost oziroma si kar naprej jemal pravico »iskati resnico po docela osebnih potih«, kar je značilnost vseh resničnih umetnikov.³⁰

Tedaj je svoje stališče o nazoru in umetnosti preizkusil tudi ob Dostojevskem in Goetheju, in sicer tako, da se je vpraševal o naravi njunih navdihov in umetniških posledicah teh navdihov. Oč romanu *Bratje Karamazovi* je dokazoval, da je Dostojevski primer idejnega pisatelja in pri vsej veličini tudi opomin, da idejni navdih nikdar ne doseže kvali-

²⁶ France Vodnik, Slovenska religiozna lirika, 5—8. Ljubljana 1928.

²⁷ France Koblar, Slovenska književnost v zadnjih desetih letih. Slovenci v desetletju 1918—1928. Zbornik razprav iz kulturne, gospodarske in politične zgodovine. Ljubljana 1928.

²⁸ J. V., Jakopičev jubilejni zbornik, LZ 1929.

²⁹ J. V., France Koblar, Slovenska književnost 1918—1928, LZ 1929.

³⁰ J. V., Vprašanje Cankarjevega nazora, LZ 1932.

tete čistega umetniškega navdiha, ne doseže pa je zato, ker še tako spretni ideolog, ki dokazuje in vsiljuje svojo oceno življenjskega pojava, tega ne more opraviti tako živo in naravnost, kakor nekdo, ki je imel namen pokazati: takole sem občutil svet, takšno je življenje.³¹ Goetheja pa je predstavil kot umetnika, ki niti *Fausta* ni napisal po kakšni »vodilni ideji« in ki je bil sploh prepričan, da izreke pameti izpovedovati v pesniškem govoru ni umetnost.³² Pri Goetheju je dobil tudi odlična potrdila za misel, da nazoni nimajo umetniško tvorne moči.

Nato je v »kritično portretni študiji« *Oton Župančič* predstavil kajpada predvsem pesnika in njegovo umetništvo.³³ A študijo je napisal tudi zato, da bi pokazal, da je Župančič »pomembna človeška narava«, ki svojega navdiha ne moti z nazorom, da je njegovo umetništvo »kristal« te enkratne narave — osebe, da je »sporočilo skrivnosti«, ne pa razvidnost dogmatske resnice ter da pravo umetnost ustvarja le duhovno bogata in svobodna osebnost.

Tudi v dramaturških improvizacijah po letu 1934 je opozarjal na umetniško produktivnost »človeške narave« in na škodljivost nazora v literarni umetnosti. Zdaj je npr. soočil oba velika nazornika, Leva Tolstoj in Dostojevskega, ki sta po njegovem do svojih oseb večkrat nazorsko pristranska, s Čehovom, ki je čisti »verniki življenja« oziroma dramatik, ki življenja ne prikazuje »ne v bengalični in ne v reflektorski razsvetljavi idej«. ³⁴ Drugič je Shakespearu priznal ne le breznazorsko stališče, ampak že kar brezosebnost umetniškega genija, ki oblikuje najvišjo stopnjo in objektivnost dramatičnih spopadov »življenjskih načel«. ³⁵

Od leta 1920 do leta 1940: ena sama jasna črta v razlagi razmerja med umetnostjo in nazorom, črta, ki je ne kali nobena kompromisna zastranitev. Njena osnovna značilnost: obramba umetnika in umetnosti pred ideološkimi pritiski. V slovenski literarni kritiki so se kriteriji kar naprej prevešali v korist praktičnih ideologij in poprečno literarno delo z jasno idejno tendenco je pomenilo več, kakor kvalitetno delo, ki se za takšno tendenco ni brigalo. Vidmarjevo polemično vztrajnost in graditev čistega razmerja med umetnostjo in nazoni je pogojeval in vzdrževal potemtakem kulturno zgodovinski nered, v katerem so umetniško ustvarjanje vznemirjali in begali z neustreznimi kriteriji. V takšnih razmerah

³¹ J. V., Beležke o Karamazovih, LZ 1931.

³² J. V., Jubilejne meditacije, LZ 1932.

³³ J. V., Oton Župančič. Kritično portretna študija. Ljubljana 1934.

³⁴ J. V., A. P. Čehov, Striček Vanja. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, 1939—1940.

³⁵ J. V., William Shakespeare, Othello, GL 1940—1941.

je bila pomembna zlasti »točka«, kjer sta se v njegovi umetnostni miselnosti srečavala človekovo človečansko »dno« in umetniška lepota. S pogledom na umetnikovo poslanstvo, ki izvira iz čistega človeškega »dna«, se je razhajal s tedanjimi stališči, ki so poslanstvo umetnika in umetnosti vezala na sistemske nazore. Povezava umetniške lepote in humanega dna pa je hkrati tudi govorila, da »dna« umetnosti ni vezal na Freudovo psihologijo podzvesti in da je treba ves kompleks »podzvestnega« in umetnosti pri njem razlagati v Cankarjevem, ne v Freudovem duhu. Ker samo tako je konec koncev razumljivo tudi tisto, kar je leta 1952 pisal o pomenu idej. Tedaj je izključil namreč vsako možnost na pomisel, da bi bil morda apriorni zatajevalec idej in miselnih sistemov. Pisal je namreč, da so velike ideje ali nazori o človeku lahko pomemben »vir vitalne moči«, nove volje, spodbuda za neslutene dejavnosti. A še naprej je vztrajal, da je v čustvenih plasteh »življenje vedno in povsod enako in se noče pokoriti nobenim ideologijam in svetovnim nazorom«, ³⁶ s tem pa spet strogo ločil konstanto, iz katere po njegovem umetnost živi, od vsega nazorskega, ki ni njen absolutni pogoj.

Načela literarne kritike

Medtem ko si je oblikoval umetnostni nazor in poskušal definirati psihološke temelje umetnosti, je Vidmar pojasnjeval tudi naloge literarnega kritika in objavljal kritične zapise o slovenski literaturi. Sredi februarja 1925 je v »Programu« revije *Kritika* zavrnil tri ideološke attribute tedanje kritike: »napredna«, »katoliška«, »proletarska« umetnost in izjavil, da pravega kritika zavezuje le »umetnostna in duhovna pomembnost del«. ³⁷ Kritik se ne sme vezati na strankarsko, nazorsko in klikarsko miselnost, kajti samo nevezan kritik je sposoben pisati jasno in načelno, povedati odkrito, da je umetnina prava le tedaj, kadar »lepo predstavlja« nekaj resničnega in velikega, kadar poetična lepota izraža tisto, kar je človeško važno in dragoceno. ³⁸ Samo nevezan kritik more in mora nakazovati tudi nove umetniške možnosti in smeri. ³⁹ Kritik mora tudi vedeti, da ima umetnost svoj specifični nazor in mora umetniška dela po njem presoјati, se bojevati za stvaritve, ki izvirajo »iz dna«, odklanjati pa vse, kar je obremenjeno z ideološko tendenco, zato pa

³⁶ J. V., Iz dnevnika I, MP 1931—1932. — V knjigi *Meditacije* (1954) ima ta esej naslov *Smisel idej*.

³⁷ J. V., »Zadnja krepka umetniška generacija...«, *Kritika* 1925, 1.

³⁸ J. V., »Govoriti mi je o dveh lastnostih tako imenovane kritike...«, *Kritika* 1925, 97.

³⁹ J. V., »Skrajno pomanjkljiva umetniška produkcija...«, *Kritika* 1925, 33.

tudi nazor, da je resnična le tista umetnost, ki sodeluje v konkretnem socialnem in političnem boju. Pravi kritik sicer ve, da umetnost »uči«, »vzgaja«, vendar le tako, da uravnoveša duha in snov, duha in nagon, Apolona in Dioniza in »vsaj za trenutek ustvarja v ljudeh živa stanja svobodne človeške osebnosti«.

Za osnovo vsake kritike je imel Vidmar formalno analizo. Ta je dolžna odgovoriti na vprašanje, ali je umetnina živa, pristna izpoved o elementarnem življenjskem pojavu, o takšnem, ki življenje ali oplaja ali pa ga uničuje; tudi uničuje, kajti umetnost pojave kratkomalo priznava in se ne vprašuje, ali so dobri ali zli. Galsworthy npr. svoje dramske osebe za njeno hudodelstvo niti ne opravičuje niti ne obtožuje, ampak jo le prikazuje, »ustvaril jo je« in storil le to, kar je edina pisateljeva obveznost.⁴⁰ In samo kritik, ki ima razvit smisel za takšno umetnikovo ravnanje z življenjem, lahko pravilno sodi umetniško delo, poveča razumevanje umetnine oziroma vzdigne v zavest ves estetski in etični red umetnine, ki utegneta v bralcu učinkovati nejasno, slutenjsko. Vse pa je dolžan opraviti trdo, neizprosno.⁴¹

Tem načelom je dal prvo klasično obliko v dialogu ali *Pogovoru o Arhimedovi točki* leta 1927. Kot zagovornik absolutne umetnosti je tukaj razvil misel o absolutni kritiki. Medtem ko je absolutno merilo za umetnost imenoval uprizarjanje življenja brez vsake nazorske tendence, je za kritikovo absolutno merilo zdaj lahko proglasil živost umetnine. Kritik mora imeti oster čut za oboje, za umetnikovo notranjo svobodo in za živost umetnine, torej za obe nadrazumski prvini, ki skupaj zagotavljata absolutno kvaliteto umetnosti. Smisel zanju se ne da priučiti, kritik si ga ne more prianalizirati, »toda kdor ga ima, stoji na Arhimedovi točki za umetnost in lahko umetnine ocenjuje in tolmači, in sicer vse umetnine, ne glede na dobo, v kateri so nastale, z merilom, ki velja za vse razvite ljudi vseh časov in narodov«.⁴² Skratka, še preden je sistematično pisal kritike o slovenskih literarnih delih, je natančno vedel, kaj je smisel literarne kritike in kaj naj kot kritik počne.

Glede na posebnosti v tedanji slovenski literarni kritiki pa je moral dokazovati še nekatere važne lastnosti, ki odlikujejo dobrega kritika. To so znanstveno analitska strast, stvarna in psihološka jasnovidnost, logično gradeč razum, sposobnost živega in nazornega izražanja, nadarjenost za intenzivno razčlenjevanje, nad vsem pa stoji kritikov značaj,

⁴⁰ J. V., Iz dnevnika II, MP 1931—1932. — V knjigi *Meditacije* ima ta esej naslov *Moderna osebnost*.

⁴¹ J. V., *Slovstvo in kritika*. Kritika 1926.

⁴² J. V., *Pogovor o Arhimedovi točki*. Kritika 1926—1927, 17.

njegova ljubezen do resnice. Da bi te lastnosti nedvoumno dokazal, se je študijsko ustavil ob Franu Levstiku in leta 1931 objavil tri zapise o njegovi kritiki in pripovedni prozi. Napisal pa jih je tudi zato, ker je v njegovih spisih našel »pouk in potrdilo« tudi za svoje delo.⁴³

Najprej je opozoril na Levstikov značaj, ki mu je bil pregon od študija zaradi inkriminiranih pesmi ljubši, »nego greh zoper samega sebe«, tj. zoper svobodno izpoved svoje narave in misli. Taisti značaj si je Levstik ohranil tudi kot kritik, delal je po načelu: nikomur krivice, nikomur prizanašati — ali vse ali nič. Vidmar je občudoval in poudarjal ta veliki »ponos neodvisne čistosti«. Hkrati pa je našel pri Levstiku tudi več trdnih estetskih načel, jasen pogled na to, kaj je umetnost in kako obvezuje kritika, tem načelom pritrjeval, ker je dotlej tudi že sam priznaval enaka ali pa sorodna. Pri Levstiku je srečal naraven in živ odnos do človeškega bistva literature, oster čut za človeško jedro umetnosti, vednost o »človeški pomembnosti« literarnega dela. Levstik je od pisatelja terjal isto kot Vidmar: »moralni instinkt« ali moralno jasnovidnost polne in neodvisne narave ter neodvisno, pogumno presojo življenja, kajti samo »naturen« umetnik, ki pozna in razume človeško naravo, lahko po Levstiku zajame predmet z duhom lastne narave ter doseže duševno globino in »višjo moralno perspektivo«. Levstik je bil tudi tiste vrste kritik in estetik, ki je znal pisatelja opozoriti, kako je treba »napraviti« epsko osebo, da bo učinkovala živo, naravno, stvarno. Med slovenskimi kritiki pa je bil tudi prvi, ki je za najglobljo, nerazložljivo sestavino umetniškega dela uporabil izraz »čarobnost«. Glede na vse navedeno je bil Levstik psihološki kritik, ki je, povedano nakratko, od umetnika terjal poznati in reproducirati človekovo duševnost in duhovnost s stališča višje, etične perspektive. Tako je mogel Vidmarju služiti za »pouk in potrdilo«, saj se je Levstikova »etična perspektiva« ujemala s tistim, kar je Vidmar imenoval »etični vzgon« ali dejanska morala umetnosti.

Odveč bi bilo še podrobneje opisovati Vidmarjeve poglede na to, kaj vse pogojuje pravega kritika in kakšna naj bodo njegova merila. Vredno je opozoriti le še na pojav, ki pravi, da teh meril ni povzel po nobeni normativni ali kakšni drugi estetiki, ampak si jih je največ oblikoval iz lastnih izkušenj o literaturi. O tem govorita tudi tale primera:

Ko je kritiziral prozo Franceta Bevka, jo je zadel tam, kjer je najbolj občutljiva, na psihološki ravnini. Očitek je oprl tudi na dejstvo,

⁴³ J. V., Fran Levstik, MP 1930—1931. — Isti, Franceta Levstika literarna kritika, LZ 1931. — Isti, Fran Levstik, Zbrano delo III. Pripovedni spisi. Uredil dr. Anton Slodnjak, Ljubljana 1931. LZ 1931.

da je psihološka neizdelanost te proze toliko občutnejša, kolikor sodobni roman pomika svoje težišče »iz dejanja in dogodkov v značaje in psihologijo« (predstavlja razpoloženja, čustva in podobno).⁴⁴ Ob romanu *Sentpeter* Juša Kozaka pa je prišel do sklepa, da tega besedila znotraj ne veže nikakršna moč ali kohezijska sila, ki bi iz njega delala veliko umetnino; v romanu je pogrešal intimnega osebnega momenta, ki bi detajle (tudi avtobiografske) intenzivno družil v celoto. Kozak ni dosegel *Buddenbrookovih* Thomasa Manna, kjer igra kohezijsko vlogo avtorjev dvojnik Tomaž, in Galsworthyjeve *Sage o Forsyutih*, kjer jo odigra ideja o pogubni in razkrojni moči lepote v razumarskem, treznem svetu angleškega meščanstva.⁴⁵ Ko je tako primerjal nedodelano z dodelanim in se vpraševal o kohezijski moči umetnine, se mu je do kraja razvil pomemben estetski kriterij: enotnost in psihološka jasnost besedne umetnine. To je bil hkrati element več za estetski kriterij, ki ga je izvajal iz duhovne enotne osebnosti, iz njenega edinstvenega, zmerom in povsod prisotnega gledanja na življenjske pojave in njihovo vključenost v umetnino.

Literarni kritik

Zapis o Župančičevi drami *Veronika Deseniška*⁴⁶ velja za prvo Vidmarjevo kritiko velikega formata, z njo je povzročil precej razburjenja in polemike. Ta kritika je že metodološko opozorila, da je delo avtorja, ki natančno ve, da je »svet in osnovna prвина kritike razum«⁴⁷ in ki zna jasno, logično pa tudi brezobzirno razčleniti in vrednotiti dramski organizem. Kritika ideje Vidmarja ni zanimala, označil jo je za stvar filozofa, sam je razčlenil le »globino umetniškega pogleda« na življenje, ki se je tragično zapletlo, preiskoval možnosti in nemožnosti za dejansko tragiko in tragedijo, se vpraševal, ali je Župančič sploh dobro razumel tragiko kot življenjski in kot estetski pojav (pomemben človek se bojuje z usodo in brez krivde propade; tragična usoda je kazen za osebno krivdo), predvsem pa, ali je glavna dramska oseba Veronika resnično ali zgolj navidez tragična. S psihološko analizo glavnih dramskih oseb in njihovih medsebojnih odnosov je pokazal, da Veronika ni tragična, ampak dokaj sebična, plitka ženska in je Župančičev pogled na življenje tudi sicer skaljen, ko pa oseb ni dosledno individualiziral. Pomanjkljivosti je našel tudi v dramskem dejanju in kompoziciji, v obeh dramatsko

⁴⁴ J. V., France Bevk, V zablodah, LZ 1929.

⁴⁵ J. V., Juš Kozak, Sentpeter, LZ 1932.

⁴⁶ J. V., Oton Župančič, Veronika Deseniška, DS 1925.

⁴⁷ J. V., Pravda o Veroniki Deseniški, DS 1925.

arhitektonskih sestavinah, ko ju je preizkušal z načeli realistične in klasične dramaturgije (»dejanje je kamen, na katerem se značaj zanesljivo preizkusi in pokaže«, »pravi dramatik skoraj vsak pomembnejši pesniški domislek predoči v svetu dejanju«).

Ko je ob tej kritiki doživel, da mu je svobodoumniška revija Ljubljanski zvon že drugič odpovedala gostoljubje, ker si je upal kritizirati najprej pomembnega literarnega zgodovinarja, zdaj pa dramsko delo še bolj slovečega pesnika, ga je to le še bolj spodbudilo, da je vztrajal pri brezobzirni in objektivni kritiki. Najprej si je pomagal z lastno revijo, s Kritiko. Kasneje jo je imel za »visoko šolo« lastnega kritičnega pisanja,⁴⁸ vendar je res, da je v letih naglega umetnostno in kritično nazorkega zorenja (1925—1927) napisal le malo pomembnejših kritik, malo tudi zato, ker je bila tekoča slovstvena produkcija v glavnem poprečna in je mogel nekaj kritične »šole« opravičiti le ob pesmih Srečka Kosovela, Alojza Gradnika in Mirana Jarca, več ob knjigah starejših pisateljev Ivana Cankarja, Frana S. Finžgarja, Ivana Tavčarja in Ivana Preglja, nekaj pa tudi ob repertoarju ljubljanskega dramskega gledališča.

Kakšni so razponi njegove kritike v lastni reviji?

Začel je s kritiko dveh zgodovinskih povesti⁴⁹ in opomnil, da uporablja nekatere izraze Immanuela Kanta, ko opredeljuje umetniško moč in pomembnost literarnega besedila, predvsem izraze: predmet povesti (usoda neke rodovine) je lep, v drugi povesti (boj za vzorno življenje) pa je ta predmet plemenit. Zanimalo ga je, kaj sta pripovednika iz predmetov naredila glede na idejo povesti, razčlenil je kompozicijo, v eni odkril enotnost ali istorodnost motivov, v drugi dvojnost ali raznorodnost, na kraju pa ocenil še slog in jezik obeh besedil. Izdelal je skoraj šolski primer, kako naj bi se kritike pisale. Kasneje ni ostal pri tem modelu, ampak je vstopne točke v literarna besedila izbiral glede na to, katera od njih se mu je zdela za delo odločilna, kje je avtor najočitneje pokazal svojo moč ali pa slabost.

V drugih kritikah pripovedne proze je uveljavljal merila, kot so živost umetnine, pisateljev svobodni pogled na življenje, svetovni nazor kot ovirajoča moč in druga, skratka tista, ki jih je obravnaval tedaj tudi v načelnih člankih kot prvine prave umetniške osebnosti. Ob Finžgarju je zapisal, da življenje sodi, namesto da bi ga »pravično in mirno predstavljale«. V *Dekli Ančki* in *Bojih* je sicer opazil nekaj svobode, pa vendar poudaril, da pravi umetnik poziva »Glejte, tako je življenje!«, nič

⁴⁸ J. V., Odgovori, 13.

⁴⁹ J. V., Dve zgodovinski povesti (Tavčar: Visoška kronika in Pregelj: Plebanus Joannes), Kritika 1925.

pa ne opominja »Tako se greh kaznuje«. ⁵⁰ Ob povesti *Pravica kladiva* Vladimirja Levstika je ugotovil, da je pisatelj zatajil življenje, ga slepo, nespravljivo »blatil« in ponarejal in tako grešil zoper osnovni pogoj umetnosti. *Beli mecesen* Juša Kozaka je odpisal zato, ker ta pisatelj ni izpolnil ene izmed najpomembnejših lastnosti umetnosti: ni bil pravičen in objektivni nasproti ustvarjeni osebnosti, ko sta vendar le pravičnost in objektivnost »izraz intimnega umetnikovega razmerja napram samemu sebi«. ⁵¹

Ob pesniških zbirkah se je vpraševal, ali se pesnik ukvarja s pomembnimi ali stranskimi pojavi duhovnega življenja, ali upesnjuje, »kar čuti«, in ni sentimentalni niti do sebe niti do drugih, ali takšen pojav, npr. vojno, če je ta njegovo veliko doživetje in inspiracija, obsoja, obtožuje, ali pa so mu vsi pojavi, tudi vojna, le pojavi človeškega življenja, ki jih »velja pokazati, kakršni so«, ali pesnik torej ima »pravi umetniški način prikazovanja«, ali pa je čustveno prezavzet in pojave odobrava ali pa obsoja. Menil je spet, da bodi pesnikov pogled »vpet v samo bistvo stvari, zakaj njegova naloga je ustvarjati, ne pa soditi. Sodi se življenje samo«. ⁵² Med novostmi v tedanji slovenski poeziji je pozdravil zlasti zvezo čustva in vizionarne domišljije, kajti dotlej naj bi v njej prevladovala zveza čustva in razuma. Ker pa je vedel, da je domišljija mrzel element, se mu je pesem Antona Podbevška zdela mestoma hladna, premalo preprosta, preveč neusmerjena, predvsem pa nejasna zaradi kopičenja podob. Vzoren pa se mu je Podbevšek zdel zato, ker življenja ni sodil, kar so tedaj delali nekateri religiozni in drugi ekspresionisti. Ob drugih zbirkah ⁵³ je najprej opozoril na glavno čustvo in pesniško naravo pisca, odtod pa vrednotil vso zbirko. Priznaval je pristno, osebno, elementarno in iskreno izraženo čustvo, miselne posplošitve pa le tedaj, če je bil pesnik pomemben mislec in če je znal ohraniti in izpovedati notranjo resničnost. Alojza Gradnika je že leta 1927 imel za močnejšega izpovedovalca kot oblikovalca, tudi v Kosovelu naj bi zmagovala volja po močnem izrazu, manj pa volja »izraziti se lepo in umetno«. A ravno zato se mu je njegova poezija zdela tako neposredna in iskrena, kot je Slovenci niso čuli že od nekaterih pesmi Cankarjeve *Erotike*. Kadar pa je zadel na neiskreno osnovno čustvo, kakršna se mu je zdela vesoljska »groza« v pesmih Mirana Jarca, je tudi pokazal, kako se takšna neiskrenost pozna na obliki pesmi, na dikciji, na izmišljeni, iskani slikovi-

⁵⁰ J. V., Dvoje Finžgarjevih knjig. 4. in 5. zvezek Zbranih del, Kritika 1925.

⁵¹ J. V., Leposlovni knjigi Vodnikove družbe, Kritika 1927.

⁵² J. V., Anton Podbevšek, Človek z bombami, Kritika 1925.

⁵³ J. V., Današnja lirika. Srečko Kosovel, Pesmi. Alojz Gradnik, De profundis. Miran Jarc, Človek in noč. Kritika 1927.

tosti. Ob zbirki Alojza Gradnika je uporabil še ta zanimiv pogled, da je poskušal vzpostaviti dialektično zvezo med snovnimi in oblikovanimi značilnostmi pesmi, med osnovno lastnostjo Gradnikove narave, ki je bolj telesna, snovna, in med stilom, jezikom, ki pri takšnem pesniku ne more biti prosojen, poduhovljen, abstrakten, ampak se drži snovnosti.

Do sem je prispel v kritiki, ko je spoznal, da si mora razglede po literaturi še razširiti in znanje poglobiti. Odšel je študirat v Pariz in druga zahodna velika mesta.⁵⁴ Ko se je v drugi polovici 1928. leta vrnil, se je odločil sodelovati kot esejist in kritik v Ljubljanskem zvonu in že proti koncu tega leta je objavil nove kritike. Šele zdaj se je začel pravi vzpon njegovega kritičnega pisanja, tesno oslonjen na vzporedno polemiko o umetnosti in nazoru, na meditacije, ki so se dotikale tudi pravih elementov umetnosti pa tudi na daljše študije o Levstiku, Cankarju, Gradniku in Župančiču, Goetheju in Dostojevskem. Silovit kritični val je trajal do leta 1934, ko je Vidmar vstopil v vodstvo slovenskega narodnega gledališča.

Že dotlej se je pokazalo, da je bil kot kritik psihološko usmerjen, se pravi tako, da si je poskušal ob vsakem slovstvenem delu pojasniti, »kakšne in katere sile so bile pri njegovem nastanku na delu«.⁵⁵ Zdaj se je odločil bojevati se za »čisto umetnost« in nepopustljivo uveljavljati merila, kot so umetnikova notranja svoboda, nazorska osvobojenost, zvestoba samemu sebi, živost ustvarjenih likov in pesmi, moralno stališče, po katerem je »podla malenkost grša in strašnejša od zlega, a nepodlega dejanja«, pa prefinjeno, prosojno obdelana snov. Glavni napor pa je veljal »razkritju osrednje kvalitete nekega dela ali osrednji pomanjkljivosti«, ki jo je kot kritik poskušal jasno videti »v njeni literarni in psihološki naravi«.⁵⁶ Posebno opazno je zdaj odklanjal literaturo, ki jo je imel za ideologizirano, in trdil, da ni zadeva umetnosti pokazati, kaj pisatelj misli o življenju: »zadeva umetnosti je ustvarjati pomenljive in pomembne prikazni življenja, v katerih se na čudežen način strinjata čutnost in sila snovi ter svobodna lahkotnost duha v neko prozorno in blestečo snov«.⁵⁷ Takšen »umetniški živec dela« je iskal tedaj tudi v vseh

⁵⁴ J. V., Odgovori, 14.

⁵⁵ J. V., Pogovor z Jankom Travnom. — Prvotno: Janko Traven, Obraz mlade slovenske literarne generacije, DS 1927.

⁵⁶ J. V., Pogovor z Božidarjem Borkom, Jutro 17. I. 1931, št. 14. (Božidar Borko, Kritik Josip Vidmar.)

⁵⁷ J. V., Pripovedništvo in dramatika (literarni pregled za leto 1929), LZ 1929.

knjigah in jih ocenjeval po tem, koliko se v njih so ali pa se niso izrazili »človeška vrednost«, moč intimne notranjosti, resnično življenje.⁵⁸

Ti kriteriji so mu v Govekarjevem dozdevno naturalističnem romanu *Olga* in v konceptih pisateljev katoliških duhovnikov, kot sta bila Fran Finžgar in Ksaver Meško, pokazali eno samo blokado prave umetnosti, eno samo panoramo ponaredekov, pretvarjanj življenja: zdaj v smer grdega in odurnega pisanja, ki nima posluha za človekove intimne vrednote, je neobčutljivo »za človeške stvari in vrednosti«, ⁵⁹ zdaj v smer, ki obtožuje ali pa idealizira življenje in zanj nima jasnovidnega instinkta. V Mešku je zadel na izrazit tip literata, ki nima čuta za človekove intimne vrednote, ne mara brezobzirno izpovedovati sebe in življenja, v izpovedi ni naraven in iskren, na življenje pa polaga moralni dualizem, ga graja, sodi, hvali, prikraja moralni ideji in ko zasleduje svojo misel »zoper misel življenja samega«, postaja kot »moralizujoči avtor« sam glavni junak svojega pripovedništva.⁶⁰ Vidmar se je vrnil tudi k Finžgarju in ponovno dokazoval, da uči in vzgaja v duhu trdnega nazora, se podreja črno-belemu pisateljstvu, človekovo notranjost pa priznava le kot shemo za svoje idejne igre. V *Dekli Ančki* se je sicer našel, a tudi tu ni gledal na življenje kot na nekaj nedeljivega, enotnega, ampak ga je delil na dobro in zlo.⁶¹ Skratka, ob delih teh dveh katoliških pisateljev Vidmarju ni bilo težko dokazati pogubnosti nazora za pravo umetnost in kaj se zgodi, kadar pripovednik vmešava v pripoved praktično moralno pamet; kaj se zgodi z epiko, ki zamenjuje intimno, osebno klico, kakršno je Finžgar izpričal v črtici *Na petelina* in v nekaj odlomkih *Prerokovane*, s praznimi lirizmi in patetičnimi meditacijami, ki niso pristne in jih je polno pri Mešku in v Finžgarjevi prozi do Dekle Ančke. Ta pripovednika se nista zavedala dejstva, da je »intimnost bistvo vsake umetnosti«, tudi pripovedne.

Za kritiko moralne in nazorske preokupiranosti pa ni imel na voljo le Meška in Finžgarja, ampak tudi pisatelja, ki mu je priznaval oblikovalno nadarjenost in tisto umetniško potenco, ki ume premagati snov z duhom, »daje težki in slepi gmoti lahkoto in prozornost«, tj. pisatelja Ivana Preglja. Tudi ta se mu je zdel racionalist in moralno še zmerom toliko obremenjen, da ni mogel »do elementarnega ustvarjanja« oziroma ni maral slikati življenjskih pojavov brez namena in v vsej njihovi prirodnosti; takšne omejitve je presegel le v obeh zgodovinskih romanih

⁵⁸ J. V., Bratko Kreft, Človek mrtvaških lobanj, LZ 1930.

⁵⁹ J. V., Fran Govekar, *Olga*, LZ 1929.

⁶⁰ J. V., Ksaver Meško, Kam plovemo, Na Poljani, LZ 1929.

⁶¹ J. V., F. S. Finžgar, Zbrani spisi I–VII, LZ 1930.

(*Tolminci, Štefan Golja in njegovi*), med spisi iz dvajsetih let pa v noveli *Regina Roža Ajdovska*.⁶²

V duhu svojega umetnostnega nazora se je moral opazno odločiti tudi ob drami *Celjski grofje* Bratka Krefta. Medtem ko je marksistična kritika videla v Celjskih grofih prvo slovensko dramsko besedilo,⁶³ ki ga je avtor napisal v duhu zgodovinskega materializma, je Vidmar dramo odklonil iz več vidikov. Prvič zato, ker v njej ni našel vzročne zveze med osebno in kolektivno dramo, med Veronikino individualno dramo in dramo celjskih grofov kot vodilnih fevdalcev. Drugi ugovor zadeva organizacijo dramskega konflikta in konflikt sam: tega v drami ni, zato pa v njej ni tudi pravega dramskega življenja, kajti povedati mogoteu resnico v obraz, to ne more biti tragedija. Najhujši ugovor pa zadeva avtorjevo odprtost do življenja: Kreft ne da spoznati Veronike, kar razkriva pomanjkanje globokega in jasnega instinkta za človeške stvari, nerazvitost človeškega čuta za »veliko resnico o človeku in usodi«; Kreft življenje prilagaja »neki modni ideji v tisti njeni obliki, v kateri živi v duhu ulice in očitvidno tudi v avtorju«. ⁶⁴ Zaključni del te kritike ne presega tedanjega Vidmarjevega stališča, da je tudi marksizem dogmatski pojav. Z namigom na ulico Vidmar tudi ni dognano ocenil tedanje Kreftove marksistične razgledanosti, tega, kako je »ideja« dejansko živel v publicistiki tega dramatika.

Drugače pa je razumel in vrednotil npr. dramo *Herman Celjski* Antona Novačana. Temu pisatelju je priznal pristno umetniško stališče, se pravi način, da je »doživljal življenje zaradi njih svojstvenosti, ne pa zaradi narodnostne ali katerekoli ideologije«. ⁶⁵ Ob tej drami je uporabil nekakšni eksistencialni kategoriji »demonično« in »božansko« ter menil, da je Novačanu uspelo izdelati dramsko osebo, ki razpolaga s čezosebnim duhom oziroma izvršuje voljo usode. Ko se Herman odloči za »Fiat voluntas mea!«, ravna namreč v duhu izreka, ki ga je zapisal Goethe: »Nemo contra deum nisi deus ipse.« Takšno »čezosebno« vrednotenje pa je vrinilo med Vidmarjeve kriterije opazne nejasnosti. Problematičen je postal princip »zvestobe samemu sebi«, zlasti pa se je zamajalo stališče, da umetnost služi etičnemu vzgonu, saj je Vidmar individualno nasilnost poskrivnostil v nekakšno demonično usodo. In ko se je ob sili volje »Fiat voluntas mea!« vpraševal: »Kakšne so te besede: bogokletne ali strahotno svete«, se je oddaljil od Goethejeve razlage demonizma, ki jo

⁶² J. V., Ivan Pregelj, Izbrani spisi 2—5, LZ 1929—1931.

⁶³ Boris Ziherl, Nekaj besed h Kreftovim »Celjskim grofom«, Kujiževnost 1933.

⁶⁴ J. V., Bratko Kreft, Celjski grofje. Sodobnost 1933.

⁶⁵ J. V., Anton Novačan, Celjska kronika, LZ 1928.

je lažje povezovati z umetniškim navdihom, torej z ustvarjalnostjo, kakor pa z nadindividualnim stališčem dramske osebe, ki relativizira etiko umetnosti, za katero se je Vidmar zavzemal načelno in v kritični praksi. Sicer pa je Vidmar pogled na »strahotno svetost« demonične volje kmalu priznal za zmotnega.

V kritiki drame Lojza Kraigherja *Na fronti sestre Žive*⁶⁶ je uporabil — prej in poslej še večkrat — estetski kriterij »kristalizacije«, se pravi kritični pojem za estetsko združenost nekega individualnega pojava in življenjskega načela. V navedeni drami se kot dramski moči soočata načelo zakona in načelo ljubezni, družbena institucija in elementarna življenjska moč, obe seveda v individualizirani obliki. Toda v pomanjkljivo individualizirani obliki. Daljši citat naj nazorneje pokaže kriterij literarnoestetske kristalizacije:

— V izrazoslovju drame se imenujeta (obe načeli) tudi »stališče para-grafa, dogme in družbene morale« ter »stališče nature«. Nosilka prvega je žena, drugega zastopa mož. In tu velja odgovoriti na naslednja vprašanja: V kakšni obliki živita obe načeli v enem in drugem? Ali sta Rojnik in Pavla osebnosti, v katerih se principa lahko uveljavljata v čisti bitnosti? Ali sta Rojnik in Pavla človečnosti, v katerih zakonska in ljubezenska usoda predstavljata lahko zanimiv, več, dragocen in za vsakega človeka pomemben primerek erotičnega življenja?

Ne konflikt te drame ne njene osrednje tri osebe niso kristalizacija, marveč so kvečjemu bolj ali manj verni ter morda niti ne povsem nepristranski posnetki nečesa docela slučajnega. Temu življenju manjka po avtorjevi krivdi neko jedro, ki bi mu dajalo kljub njegovi individualni opredeljenosti sposobnost, odražati in izražati prirodo zakona in prirodo ljubezni in prirodo človeka sploh. Če pomeni umetnost »ugnetati večnost v begoten trenutek«, tedaj je osrčje te drame begoten trenutek brez večnosti. —

Tudi v tej hiazmični predelavi Župančičeve misli o umetniški dejavnosti je spretno zastopana misel o kristalizaciji kot važnem estetskem merilu za ločevanje umetniškega od preprosto literarnega.

Sicer pa je Vidmar v vseh kritičnih besedilih z bistrim estetskim čutom razčlenjeval individualne oblikovalne posebnosti in moči, ki so bile na delu v romanu, drami ali pesniški zbirki. Vrednotil jih je zlasti po tem, kolikor so naravni nosilci živosti, naturnosti življenja v umet-

⁶⁶ J. V., Alojz Kraigher, *Na fronti sestre Žive*, LZ 1930. — Izraz »kristal« je Vidmar za umetnino uporabljal že leta 1925, ko je zapisal: »Umetnikov posel je ustvarjati kristale vseh mogočih elementov duhovnega življenja, kristale, ki s svojo ostro in jasno oblikovanostjo odkrivajo notranje bistvo življenja.« (»Skrajno pomanjkljiva umetniška produkcija ...«, *Kritika* 1925, 33).

nini, ali pa zgolj izumetničeni konstrukti prav tako izmišljenega, narejenega življenjskega posnetka. Njegove formalne analize opozarjajo na pronicljiv, občutljiv pogled v razčlenjenost, strukturiranost, notranjo povezanost proznega in dramskega besedila, pogled v kristalizacijo ali pa v kaos vsebine in oblike, v motivacijske vzvode dejanj in dogajanja, v doslednost ali potrganost, oblikovno zmedenost dramskega in epskega lika. Medtem ko so ga stilizmi in jezik ob proznih in dramskih delih zanimali le obrobno, je življenjsko pristnost in moč lirske pesmi oziroma pesniške zbirke prav tako pa njeno narejenost, izsiljenost, nenaravnost skrbno testiral tudi z metaforiko in jezikom.

Elementi za nenapisano poetiko in literarno vedo

Vidmar se je obe desetletji loteval tudi nekaterih tem iz poetike, zlasti si je poskušal razložiti osnovne literarne estetske zvrsti, liriko, epiko in dramatiko, in kako se lirsko, epsko in dramsko kot psihološko-estetska stvarnost uresničuje v literaturi. Mimo temeljnih stanj umetniške literature je zadeval na oblikovalne pojave, na »kristalizacijo« v umetnini in izrazno kristalizacijo umetniške osebnosti, na izpovedovalni in oblikovalni, stvarniški in ideološki tip, na meje med umetniško literaturo in satiro, na izvore umetniškega stila in na vprašanja literarne vede.

Tako je že leta 1925 ob dveh zgodovinskih romanih⁶⁷ izhajal iz »plemenske pripadnosti« dveh pripovednikov in s sintagmo »tri umetniška plemena« imenoval pravzaprav tri psihološke in estetske zvrsti literature, liriko, epiko, dramatiko. Ločil je epsko in dramsko gledanje na človeško življenje, ločil izrazitega pripovednika od takšnega, ki pripoveduje dramsko. Prvi bolj obvlada vnanji svet, dogodke, prizore, drugemu je pokornejša duševnost in slikanje značaja. Čisti epik organizira razmerje med človekom in življenjem tako, da je človek v njem pasiven; v njegovem romanu je življenje gonilna moč, ne posamezni človek. Dramatski pripovednik pa to razmerje obrne; življenje mu nastaja iz odnosov med ljudmi, njegova oseba poskuša to razmerje spreminjati. V takšnem umevanju stvari se mu je Tavčarjeva pripoved pokazala mnogo bolj epska kot Pregljeva. Ugotovil je, da se Preglju v pripoved vriva dramatik, kar ima slabe posledice za estetsko plat pripovedovanja, pri Tavčarju pa se za notranjo, »junakovo« zgodbo čuti tudi pisateljev lični nastroj. Medtem ko se Tavčarju epika in liričnost zlivata, pa Pregelj ni znal izčistiti razmerja med epiko in dramatiko, notranje zgodbe ni strnil z zunanjjo, iz česar sledi, da ni čistokrven epik niti dramatik.

⁶⁷ Kot pod 49.

Že iz tega prvega bolj poetološkega besedila je razvidno, da elementov poetike ni opisoval z namenom, da jih z drugimi kdaj združi v sistematično poetiko, ampak le z namenom, da bi kot kritik dobro razložil moči, ki so v estetskih zvrsteh na delu, in da bi glede na stopnjo njihove čiste uresničenosti ali pa primerne in neprimerne združevanja objektivneje vrednotil umetniško raven literarnega besedila. Že tukaj je načelno razmišljanje obrnil v postopek, s katerim je dokazal, kako ta in drugi pisatelj obvlada zvrst, v kateri piše.

Medtem ko je v navedenem spisu obravnaval predvsem razmerje med epskim in dramskim znotraj pripovedovanja, znotraj pripovedne proze, je v portretnem eseu o Oskarju Wildu⁶⁸ obravnaval predvsem nesoglasje med epskim in lirskim znotraj epike, in sicer s stališča, ali pripovedna vrsta, ki si jo je izbral, odgovarja pisateljevim primarnim duševnim močem, njegovemu talentu, ali pa ne. Še bolj pa se je vpraševal, kateri duševni poteki ali položaji rojevajo in vzdržujejo bolj epsko oziroma bolj lirsko zvrst pisanja, kako vpliva na roman »biti« in kako vpliva nanj »nastajati«. Menil je, da pripovedovanje iz položaja »biti« ne omogoča tako zanimive in adekvatne epske umetnine, kot ga zagotavlja iz položaja »nastajati«, kajti »biti« pomeni v pripovednem delu izražati subjektivno, »nastajanje« pa je nujno izražati tudi z objektivno snovjo iz okolja, v katerem človek nastaja. Iz tega pa sledi, da je objektivna epika veliko skladnejša in veliko bolj ustreza estetski zvrsti, ki se imenuje pripoved, pripovedovanje, pripovedništvo, kakor pa ji ustreza lirizirana epika oziroma kot ji ustreza pripovedovati »o samem sebi z dogodki iz lastnega življenja«.

Poleg tega, da se je vpraševal, ali si je pisatelj izbral svojemu talentu ustrezno zvrst, se je tudi vpraševal, kako se ujemata ali si nasprotujeta pisateljev duh in življenjska snov, ali je bil pripovednik »pravi medij« tiste »condition humaine«, ki jo je oblikoval, in ali je svojo snov dobro spoznal. Vrašččnost v življenjsko snov, povezanost z njo in poznanje snovi je imel za pogoj pravega ustvarjalnega, umetniškega dejanja.

V kritikah je uporabljal tudi izraz »kristalizacija«. Z njim je označeval takšno epsko in dramsko osebo, »ki je popolnoma individualni pojav, ki pa je hkrati nosilka izrazitega življenjskega načela, izrazite življenjske moči«. Antigona je npr. osebni, torej enkratni značaj in hkrati tudi princip osebne etične volje, Kreon je osebni značaj in hkrati nakopičen princip državne moči. Zakonitost umetniškega »kristala« naj bi izhajala iz širšega umetniškega načela, iz tega namreč, da »umetnost

⁶⁸ J. V., Oskar Wilde: Pravljičice,

ni obnavljanje narave in življenja, ni posnemanje, marveč stopnjevanje ali poglobljanje, smotrno pretvarjanje in poenostavljanje življenja, poenostavljanje, ki je polno smisla in višje skladnosti z zakonom življenja in človeške duše. Umetnost je kristalizacija življenja«. Vidmarjevega pojmovanja kristalizacije seveda ni moč enačiti s tistim členom marksistične estetike, ki govori o tem, da se v individualnem pojavlja tipično, v tipičnem pa individualno, Vidmarja ni zanimala historična motivacija individualnega pojava, ne motivacija življenjskega principa, ampak le umetniška uresničitev tega principa. Še bolj opazno je, da je pojem kristalizacija postavljajl proti »posnemanju«, proti mimetični estetiki, ki lahko pripelje v slepo ulico enkratnosti, izgubi pa absolutni prilastek življenja.⁶⁹

V zvezi s kristalizacijskim postopkom je moč tudi omeniti, da je Vidmar ločeval med ideološkim in stvarniškim tipom umetnika ravno v točki njune sposobnosti za kristalizacijo. Dostojevski npr. epskih oseb ne zna predstaviti jasno, nazorno, živo in jih psihološko razbira tako dolgo, da se mu naposled izgubijo, Goethe pa je »tipično stvarniški tip«, ki z dvema, tremi potezami osebo oživi in ta poslej živi, ne da bi potrebovala še kakšne razlage. Ločnica med ideološko in stvarniško naravo mu je pomenila torej tudi ločnico med dvema estetskima močema in posledicama. Ideolog ne obvlada kristalizacije, nima nagona po eni najmočnejših sil, ki urejajo umetniško oblikovanje, nima volje »do ustvarjanja nadresničnega, prozornega in prečiščenega življenja«. Ideolog temu nagonu ni poslušen, zato tudi ne more biti npr. dober dramatik, kajti dramatika dosega kristalizacijsko načelo že na prvi stopnji, ko iz dialoga izločuje vse nesmotrno.

Vidmar je pisal še o eni vrsti kristalizacije. Senecov aforizem »beseda je obleka duše« je uporabil namreč za iztočnico trditve, da je pri vsakem umetniku moč najti izrazno središče, os njegove biti in zato tudi njegove literature. Konstanta pesnikove osebnosti in dejavnosti je zgoščena v nekaj besed, ki se vračajo v ključnih položajih njegovega dela. To nesporno umetniško posebnost je dokazal na Cankarjevi in Goethejevi literaturi. Pri Ivanu Cankarju sta osrednji besedi »sanje« in »hrepenenje«, pri Goetheju »Streben« in »Einsicht«. Besedna para razkrivata dva človeška tipa: prvi se obrača v človeka, drugi v skrivnost sveta, prvi je »romar«, drugi Prometej. To sta besedna para, v katerih sta umetnika »strnila največje komplekse svojih osebnosti. Duh teh dveh

⁶⁹ Kot pod 66.

besed preveva vse njuno življenje in delo.⁷⁰ Vidmar je potemtakem tudi v jezikovno semantičnem jedru nekega literarnega opusa srečal tisto moč, ki je enkratno položena v umetnika in zoper katero ta ne more ukreniti ničesar, ampak ji lahko le služi (imperativ, ki ga je že v dvajsetih letih dokazoval tudi z umetniškim nazorom Ivana Cankarja).

Rad je ločeval tudi umetnika od literata, ločeval ju je s stališča obdelave snovi. Literat je običajno polemičen, kritičen, satiričen, ima agresiven odnos do življenja, je »javni glasnik, čigar delo ima svoj očitni smoter v ustvarjanju javne zavesti, javnega okusa in javne morale, medtem ko ima pesniško ustvarjanje svoj očitni smoter v izpovedovanju osebne bitnosti in skriti smoter v očarovanju, katerega smisel je neopredeljiv in skrivnosten«.⁷¹ Strpneje je obravnaval literata in satiro ob Župančiču in omahoval, ali naj satiro šteje v umetnost ali ne; tu je zapisal: »literatstvo lahko prehaja v umetnost in umetnost v literatstvo, tako da lahko eksistirata drug ob drugem in drug v drugem. Možni sta i umetnost literata i literatstvo umetnika in med umetnostjo in literatstvom lahko živi nešteto dragocenih mešovin teh dveh človeških udejstvovanj«.⁷² Zato je ločil tudi med komedijo višje in nižje vrste: satirična se posmehuje času, komedija pa večno človeškim stvarjem.⁷³ Seveda je karakterni komika zato višja in estetsko vrednejša kot besedna in položajna komika.

Stila ni štel med odločilne prvine umetnosti, zato ga stilna vprašanja načelno niso posebno zanimala. Nekajkrat pa je vendarle pisal tudi o njih. Kako je temeljna literarna stila, realizem in romantiko, razlagal psihološko, smo že povedali.¹⁶ Ko je med vojnami uvidel, da evropsko in slovensko slikarstvo že lep čas hlastno išče nov stil, je načelno le spregovoril tudi o njem, zlasti o tako imenovanem neosebnem ali časovnem stilu, ki bi bil »sodoben«, se pravi, da bi izražal duha celotne dobe in evropske kulture XX. stoletja. Menil je, da časovni stil lahko zraste le iz enotnega življenjskega čustva, ki zajema narode in ozemlja. Če umetnik išče le obliko in sodobni predmet, nima pa posluha za to generalno čustvo, se vanj ne vraste in ne ustvarja iz njega, potem ne more sodelovati pri stilu dobe. Novi stil bi po Vidmarju bilo tedaj moč zgraditi iz boja dveh moči, ki ju je imenoval »dve socialni volji«, tudi »dve življenjski volji«, ki sta se spopadali. Iz sobesedila je razvidno, da je mislil na socializem in fašistično obliko kapitalizma. Kdor bi se opre-

⁷⁰ J. V., *Beseda in osebnost*, Sod. 1933. V knjigi *Meditacije* ima esej naslov *Osrednje besede*.

⁷¹ J. V., *Franceta Levstika literarna kritika*, l. c.

⁷² J. V., *Oton Župančič, Stvarstvo*, Ljubljana 1934.

⁷³ J. V., *N. V. Gogolj, Ženitev*, GL 1937–1938.

delil za to ali za ono moč le idejno, bi ne ustvaril velikega stila, ustvaril pa bi ga, kdor bi sprejel bojni prizor vase, sprejel »patos dogodkov, sveto voljo sveta in njegovo junaško voljo do čistega, zdravega življenja brez nezaslišanih krivic in brez polovičarske medlosti«. Sprejeti bi moral vase »odločnost in pogum, ki snujeta v teh bojih, in ogromno življenjsko radost, ki jo kaže stara Evropa v svojem novem preporodu«. ⁷⁴ Zaradi protiideološkega stališča je Vidmarja zanimala le umetnikova ideološko neobarvana zavzetost za socialni pojav in samo takšna zavzetost bi jamčila rojstvo novega stila. Vernik v elementarni etos ali v apriorni vzgon življenja k popolnemu, dobremu človeku je polagal v osnovo vsakega in tudi novega časovnega stila velika čustva, veliki patos, pogum, odločnost, torej same neracionalne, nenazorske moči.

Potem ko je objavil daljši študiji o Levstikovi kritiki in pripovedni prozi ter o pisateljskih začetkih in nazoru Ivana Cankarja, ⁷⁵ je leta 1934 objavil svojo najdaljšo »kritično portretno študijo« *Oton Župančič* ⁷⁶ in v njej izčrpno uveljavil svoje kritične kriterije pa tudi nazor, kako je treba pisati o umetnikih in njihovem delu. Eksplicitno in praktično se je razšel s tedanjo literarno zgodovino, ji postavil nasproti kritični portret pesnika, njegovo pesniško osebnost, v »pesmih izpovedano človečnost«, skoraj nič pa ga niso zanimali »časovni duh« ali doba ter zunanja biografija. Raziskoval je to, kar učinkuje na bralca tako, kot učinek označujejo esejistični pojmi »notranja podoba«, »osebna narava«, »duhovna struktura«, iskal »pesnikovo osebnost in njen izpovedovani osnovni značaj«, se vpraševal po njeni človečnosti, vse to pa zgolj in samo na podlagi pesniškega gradiva, ki mu je edino jamčilo tudi pristno podobo lirikove življenjske poti. Portret je pisal kot psihološki, etični in artistični kritik. Preiskal je odtenke ljubezenskega motiva, pesnikove duhovno filozofske razpone, njegov vitalizem in vesoljski optimizem, pregledal motiv umetništva kot poseben eksistencialni problem ter pesnikovo koncepcijo domovinske lirike, nato pa razčlenil še »stvarstvo«, kot je imenoval Župančičevo poetiko, in vrsto duševne moči, ki je posamezne teme umetniško uresničila. Pri tem je ugotovil, da je bil Župančič velik izpovedovalec, a še večji oblikovalec.

Tako zasnovana in izvedena študija je odmevala dvakrat polemično. Literarno vedo je pozivala, naj zapusti periferijo in se odpravi razisko-

⁷⁴ J. V., O stilu, Sod. 1936. V knjigi Meditacije ima esej naslov O novem stilu.

⁷⁵ J. V., Delo Ivana Cankarja, LZ 1931. — Isti, Vprašanje Cankarjevega nazora, LZ 1932. — Isti, Ivana Cankarja pisateljski početki, LZ 1929.

⁷⁶ J. V., kot pod 33.

vat središče, pravi vzrok in predmet svojega razpravljanja sploh, torej osebnost in literaturo, umetnino, obenem pa naj o umetniku govori tako, da ne grmadi biografskih podatkov in ne kopiči miljejskih in zgodovinskih faktov. Iz tedanje literarne kritike pa je študija odrivala ideološki kriterij, saj je pojmovala literaturo kot posledico ali izraz enkratne narave in njene nerazložljive moči, ki je in ostane »Skrivnost« umetniškega navdiha. Korak v novo raziskovalno smer se je ujemal z Vidmarjevim psihološko kritičnim izhodiščem, bil pa je vendarle samo polovičen korak. Pisec je k središču, k umetnini pozival zato, da bi prek nje odkrivali pesnikovo dragoceno osebnost pa človečnost tega, kar izpoveduje. Takšen poziv še ni vodil k umetnini kot predmetu, ki se je odtrgal od osebe in živi zdaj svoje samostojno življenje ter z njim učinkuje na človeka. Nova naloga se ni glasila: spoznavaj umetniško delo, ampak spoznavaj ga, da boš odkril dragoceno človeško osebnost, njene duhovne moči in vrednote, njeno etično človečnost; terjala je spoznanje, vendar bolj moralni učinek spoznanja kot umetniško estetskega, saj je Vidmar tudi kot sistematični raziskovalec literarnega opusa vztrajal pri načelu, da je umetnost humanistična dejavnost.

Oblikovalec

Kot je Vidmar originalen kritični duh, je tudi skrben in natančen oblikovalec in stilist. In kakor se po vojni ni zadovoljil z eno ali dvema oblikama, je tudi do leta 1941 pisal več proznih vrst, kot so literarni in kulturnopolitični esej, krajši in daljši literarno kritični portret, meditacija, dramaturška improvizacija in literarna kritika.

Začel je z dramsko kritiko in jo v reviji *Kritika* ločil na literarni in gledališki del, na kritiko dramskega besedila in kritiko gledališke postavitve besedila. Da bi discipliniral slovensko »gledališko kritiko«, je v kazalu *Kritike* tudi formalno razložil obe vrsti kritike: v rubriko »književne kritike« je uvrstil analizo besedila,⁷⁷ v rubriko »gledališke kritike« pa spise ali dele spisov, v katerih je vrednotil režiserjevo delo in stvaritve igralcev.⁷⁸ Ves zapis pa je vzel med gledališke kritike tedaj, kadar je le bežno označil idejo oziroma problematiko tujega dramskega besedila.⁷⁹

⁷⁷ J. V., O Cankarjevem »Pohujšanju«, *Kritika* 1925.

⁷⁸ J. V., Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski. *Kritika* 1925. — Isti, Aristofanes, *Lyzistrata*, *Kritika* 1925.

⁷⁹ J. V., Luigi Pirandello, Henrik IV. *Kritika* 1926.

V gledališki kritiki je pazil zlasti na delež, ki ga je opravil režiser. Vedel je, da ta besedilo ali razume ali pa pokvari, zna idejo in njene prizorske detajle izdelati nazorno, prav tako posamezne dramske osebe, ali pa zbegano razdrobi oboje, idejo in likovno interpretacijo. V kritiki igralca je pazil na to, ali se je njegova interpretacija ujemala s pisateljevim načrtom karakterja, največkrat pa očital in odklanjal teatraličnost in patetičnost, kar je pomenilo, da se je boril proti tedanji ekspresionistični kretnji ter se zavzemal za neposredno, naravno, pristno življenjsko igro, za tisto živost, ki jo je tudi načelno iskal v umetnosti.

Za pisanje o posameznih pisateljih, zlasti tujih, si je izdelal tip portretnega esaja, ki nakratko seznanja z biografskimi, bibliografskimi, predvsem pa umetniškimi potezami tega in onega pisatelja. Za primer lahko služi esej *Oskar Wilde: Pravljice*.⁸⁰ V njem je nakratko označil pravljico, jo razmejil od germanske »sage«, zapisal, da se poleg velikih duševnih moči uveljavlja v njej »čista igra domišljije«, nato pa opozoril na Wildovo usmerjenost k fantastiki in eksotiki ter na njegov literarni nazor, tj. na njegov larpurlartistično pojmovanje umetnosti in priznavanje poezije »kot čiste in lepe igre duha«, torej na elemente, ki so temu avtorju še posebej omogočili pisati dobro pravljico. Šele po oznaki epske vrste in pisateljeve psihološke naravnosti je razčlenil vsebinsko jedro in artistične značilnosti njegovih pravljič. V portretu *Knut Hamsun* je najprej navedel odločilne sestavine pisateljeve biografije in jih postavil kot vzode, na katerih je lahko zrasla posebna Hamsunova literatura. Če naštejemo še sintetične oznake, kot so: ljubezen in odnos do narave določata obsežno čustveno skalo, ki jo A. S. Puškin izpoveduje brez prikrivanja, samemu sebi zvest —, prva in najbolj čista lastnost Čehova je njegova »vrojena in globoka melanholija« —, bistvena sestavina literarnih del Leonida Andrejeva je groza —, in če dodamo, da je v portretih uporabljal svoja kritična merila (zvestoba samemu sebi, živost epskega in dramskega lika, redukcija snovi do prosojnosti, stopnja etične in artistične strasti), potem je zanje značilna tehrika pisanja, v kateri avtor upošteva osnovno duševno in artistično posebnost, poišče glavno duševno moč in pisateljevo literarno naravo, biografsko metodo pa smotrno omeji na odločilne, »pregibne« člene v pisateljevem življenju

⁸⁰ Med »drobne eseje« je Vidmar uvrstil tele portretne zapise: A. S. Puškin, Walter Scott, F. M. Dostojevski, F. M. Dostojevski: »Bedni ljudje«, R. L. B. Stevenson, Oskar Wilde: Pravljice, Knut Hamsun, A. P. Čehov, John Galsworthy, Leonid Andrejev, Thomas Mann, Ob Napoleonu E. Ludwiga, Aleksej Tolstoj: Peter Veliki, Richard Wright, Rabindranat Tagore v Jugoslaviji, Ob proslavi Iva Andrića, Obisk pri Thomasu Mannu. — Objavljeni so v knjigi *Drobni eseji*, Maribor 1962.

in delu. Vse portretne eseje odlikuje tudi jasna in zgoščena sporočilnost. Dodati je moč, da so na Vidmarjev portretni esej najbrž učinkovali tudi pisateljski načini, ki so jih o velikih osebnostih literature, umetnosti in politike razvili psihologi in literarni biografi.

Položaj dramaturga v ljubljanskem narodnem gledališču od konca 1934. do začetka 1942. leta mu je zagotavljal spodbudne pogovore o umetnosti z Otonom Župančičem,⁸¹ ni pa ga pripravil za pisanje »ljubljanske dramaturgije«. To sicer ne pomeni, da si ni ravno v teh letih do kraja izčistil pogleda na dramski organizem ali pa napisal blestečih razlag nekaterih Shakespearovih dram in Molièrovih komedij, dramatikov tedaj, ki zavzemata v njegovi klasifikaciji svetovne dramatike poleg Sofokleja najvišje mesto tako zaradi popolnosti umetniške zvrsti kot zaradi umetniških dosežkov znotraj zvrsti, pomeni pa, da je v Gledališkem listu objavljal bolj »tekoče«, premicram in krstnim predstavam ter gledališkim obiskovalcem namenjene improvizacije o življenjskih in artističnih posebnostih in razponih besedila, ki naj pravkar zaživi v gledališki interpretaciji, manj pa kritične analize, ki bi hotele kot nov dramsko-teoretski sistem vplivati na pisateljstvo slovenskih dramatikov. Dramaturških improvizacij je napisal blizu sto. Od njegovih literarnih kritik oziroma kritik dramskih besedil, ki niso tiskane v gledališkem listu, se ločijo zlasti po tem, da govorijo le o življenjsko in umetniško vrednih prvinah besedil in da so napisane v tonu, ki gledalca pripravi na pravilno doživljanje, dojemanje čustvenega in duhovnega sporočila drame, skratka, usmerjajo ga na bistveno v dramskem organizmu. Videti pa je tudi, da je Vidmar dramaturško improvizacijo pojmoval kot vrsto, v kateri je pisec dolžan enkratno tragijsko ali komedijsko temo zagledati tudi v širokih življenjskih razponih ter kot posledico časa in okolja, obenem pa jo pokazati tudi v okviru artističnega tipa, kateremu dramsko delo pripada. O takšnem pojmovanju dramaturgove informacije priča npr. postopek, ko v refleksivnem uvodnem odstavku govori o življenjskih tipih, od tu se razgleda po predloženem dramskem »tipskem paru« in zaključi, da konkretni dramski spopad sloni na objektivni in široki človeški problematiki,⁸² ali pa primer, ko najprej govori o nastanku in položaju evropske politične in socialne satirične komedije, nato pa predstavi konkretno besedilo.⁸³ S kratkim, a nazornim razgledom po dramski vrsti je gledalcu pomagal položiti dramski ali komedijski zaplet v širši življenjski in artistični prostor. Besedilo in avtorja

⁸¹ J. V., Odgovori, 30.

⁸² J. V., Pavel Golia, Bratomor na Metavi, GL 1935—1936.

⁸³ Kot pod 73.

je včasih situiral tudi literarnozgodovinsko, a slog besedila v smislu literarnozgodovinskih slogov mu je bil tudi v tej prozni vrsti drugotna, ne-karakteristična zadeva. Improvizacije tudi povejo, da je skrbno obravnaval tudi avtorje stranskega pomena, zapisi o dramatikih Shakespeara, Molièra, Gogolja, Čehova, Strindberga in Pirandella⁸⁴ pa predstavljajo tip zahtevne estetske analize umetniškega besedila.

Vsa trideseta leta je pisal tudi v obliki, ki jo je imenoval »meditacija«. Snov te prozne vrste so poleg »umetnosti in nazora« nekatera vrhunska dela in stvaritve literarne, igralske, plesne in arhitekturne umetnosti, nastale pa so kot iskanje čim trdnjše odgovora na vprašanje, kaj je umetnost in kaj njen smoter, če sploh ima kakšnega. So pa tudi intelektualna igra kritičnega duha, ki se ni zaustavil tudi pred najvišjimi umetninami, da bi odkril v njih ali popolnost umetniškega kristala ali potezo umetnikove porazenosti. V nekaterih meditacijah se je Vidmarjeva oblikovalna moč povzpela do višine, kot jo je dosegal v najboljših kritičnih analizah romanov in dram ter iz njih izluščil dramske in epske osebe z nazornostjo, da zaživijo pred bralcem ostreje, kot če bi jih doživljal neposredno z branjem. Iz estetskega spomina je izoblikoval silovit likovni vtis kremeljske cerkve, milanske katedrale in pariške Nôtre Dame,⁸⁵ pa plesni lik oziroma »karakter« baletne umetnice,⁸⁶ igralčev telesni gib, v katerem se pojavi karakter mogočne osebnosti, ali pa njegov umirajoči pogled, ki z zadnjim leskom osvetli bistvo življenja.⁸⁷ V oblikovanju pregibov, likovnih izrazov in refleksov, ki postavijo življenje »v popolni preprostosti in kristalni jasnosti ter preglednosti«, v nazornih reprodukcijah umetniških učinkov je potrdil izjemno oblikovalno nadarjenost in moč.

V meditacijah se je često poslužil tipološkega vzporejanja, podobnosti ali nasprotja dveh pojavov, dveh pisateljev. Izrazit primer je meditacija *Dve smrti*,⁸⁸ kjer je poiskal skupne poteze in razločke v motivu smrti pri Tolstoju in Stendhalu, ko »se razodevajo nekatere vesoljne zakonitosti človeških duš, pa tudi razlike, za katerimi je določno slutiti osebne ali celo narodne ali rasne posebnosti obeh romanopiscev«, ali pa meditacija o »velikem tekstu«,⁸⁹ v kateri je primerjal *Čarobne gore* Thomasa

⁸⁴ J. V., Dramaturški listki. Ljubljana 1962.

⁸⁵ J. V., Pota in podobe, MP 1930—1931. — V knjigi Meditacije ima esej naslov Nekaj stavb.

⁸⁶ J. V., Ana Pavlova, MP 1930—1931.

⁸⁷ J. V., Za odrskimi sencami (Ob 25-letnici Levarjevega gledališkega dela). GL 1936—1937. — V knjigi Meditacije ima članek naslov Ivan Levar.

⁸⁸ J. V., Dve smrti, Sod. 1933.

⁸⁹ J. V., O velikem tekstu, Sod. 1938. — V knjigi Meditacije ima esej naslov Veliki tekst.

Manna z romanom *Arrowsmith* S. Lewisa, klical vstran od evropske romanopisne abstraktnosti in metafizike in po zgledu ameriškega pisatelja, ki slika realnost, konkretnost in duševno uboštvo, priporočal tudi slovenskim pisateljem, naj začnejo s kritiko »džungle, te naše zaostale in omejene duhovnosti«, kajti samo takšen roman bi utegnil prebuditi Slovenijo in postati njen resnični veliki tekst.

Mojstrovini njegovih tipoloških vzporejanj in esejev pa sta študiji o poeziji Alojza Gradnika in pripovedni prozi Lovra Kuharja-Prežihovega Voranca. V študiji *Svetle samote*⁹⁰ je do kraja razvil svoj klasifikacijski instrument o umetniških tipih: o prvenstveno izpovedovalnem in prvenstveno oblikovalnem, ki pa se v velikem umetniku vselej združita. Tipologija pa sega še dalje v psihologijo osebnosti in razlikuje nagonski in duhovni tip pesnika, a tudi tokrat gre spet le za razmerje med prvinama pri istem pesniku. K izpovedovalnemu in nagonskemu tipu je prištel Alojza Gradnika, k oblikovalnemu in duhovnemu pa Otona Župančiča, kajpada oba le v duhu opaznega prevladovanja enega ali drugega elementa. V eseju *Samorastniki*⁹¹ je najprej omenil dognanja novejšje psihologije, po kateri so za oblikovanje osebne duševnosti odločilna otroška leta, nato pa sklepal, da je Prežihovo osnovno otroško čustvo »borba«, ki je zato nujno postalo temeljni kamen njegovega pisateljstva, saj kar naprej »ogreva njegovo misel in voljo«, Prežiha je pomeril z Miškom Kranjcem, oba imel za samonikli in jasni umetniški naravi, ki se ločita po tem, da Prežih gleda svet, a vidi z njim duše, Kranjec pa gleda navznoter, pa vidi tudi stvarnost (klasificiral ju je po modelu, ki ga je uporabil za Goetheja in Ivana Cankarja v eseju *Beseda in osebnost*). Prvi je zato plastičen in monumentalen epik, drugi liričen pripovednik, Prežih je sila, Kranjec je poezija.

Vidmarjeva tipologija pisateljev je potemtakem dvosmerna oziroma psihološka in kreativno vrstna: razporeja jih namreč po tem, ali je kdo večji lirik, epik ali dramatik, ter ali je večji izpovedovalec ali je večji oblikovalec. Začela se je ob *Dveh zgodovinskih povestih* (1925), se razpela do *Samorastnikov* (1940), obsegla pa tele opaznejše dvojice: Pregelj — Tavčar, Gradnik — Župančič, Cankar — Goethe, Thomas Mann — Sinclair Lewis ter Prežih — Kranjec. Ta tipologija dvojic je v osnovi podobna oni, ki jo je v dvajsetih in tridesetih letih gojil Janko Lavrin, od nje pa se vidno loči z dvema odlikama: z lapidarno kračino in logično izvedbo.

⁹⁰ Alojz Gradnik, *Svetle samote*. Spremnio študijo napisal Josip Vidmar. Ljubljana 1932.

⁹¹ Prežihov Voranc — Lovro Kuhar, *Samorastniki*. Spremnio študijo napisal Josip Vidmar. Ljubljana 1940.

Oba pa sta našla pobude tudi v evropskih romansiranih biografijah, le da je Vidmarja komaj zanimala tipologija življenjskih, zato pa toliko bolj umetniških struktur.

Narodnostno in kulturnopolitični mislec

Že ob prvem razcvetu svoje literarne miselnosti se je Vidmar vpraševal tudi o kulturnih problemih na Slovenskem in poskušal opisati poglavne lastnosti, ki določajo narod in narodnost. Leta 1925 mu je bila »narodnost osebnost višje vrste«. V tej definiciji skoraj še ni videti drugega kot soglasje z Župančičevo idejo, izrečeno ob Kettejevih *Poezijah*,⁹² da je namreč pesnikova individualnost podrejena višji, narodni individualnosti. Tega leta je prvič izpovedal tudi optimizem o kulturni vlogi malega naroda in dejal, da je zgodovinski poklic malega naroda bil in ostane »izvrševanje velikih duhovnih nalog in odkrivanje resnic, ki so poslednja gibala sveta«.⁹³ Narodnokulturni nazor je leta 1927 preciziral tako, da imajo mali narodi »velike duhovne, to je kulturne naloge«, veliki pa »velike politične, se pravi civilizatorične naloge«. Zoper tedanje slovensko malodušje pa je usmeril izjavo, da je ravno kulturna naloga Slovencev »izredno velika«.⁹⁴

Vprašanje o narodu in njegovi kulturi je postalo pereče zlasti v letih kraljevske diktature (1929—1934). Zdaj je Vidmar premagoval narodnokulturno filozofijo slovenskega katolištva in ideologijo integralnih Jugoslovanov (ostankov slovenskega liberalizma). Integralstvo je zavračal z opisom moči, ki oblikujejo narod in ki jih ni moč odpraviti. Narod je namreč »posebni ustroj duševnosti... posebna urejenost in organiziranost duha neke skupine ljudi«, jezik pa samo posledica te urejenosti. Kdor se torej odpove svojemu jeziku, še ni nehal biti pripadnik naroda.⁹⁵ Leto poprej je dokazoval, da slovenska narodna bit ni katoliška, kakor so trdili katoliški kulturni delavci, nato pa leta 1932 v knjigi *Kulturni problem slovenstva* sam definiral narodno bit s kategorijama skupna usoda in skupen jezik ter z nekaj romantičnimi sintagmami, kot so »narodni značaj«, »čista čud« in »apriorna bitnost«. Knjigo je napisal predvsem zoper narodno malodušnost, zoper »dediščino naše tisočletne odvisnosti« in še z namenom, da utrdi v Slovencih pojem o kulturnem poslanstvu malega naroda. Potem ko je za narod uporabil še sintagmo

⁹² Oton Župančič, *Misli o Kettejevih Poezijah*, LZ 1900.

⁹³ J. V., »Narodnost je posebna notranja urejenost...«, *Kritika* 1925, 65.

⁹⁴ Kot pod 55.

⁹⁵ J. V., *O narodnosti*, *Kritika* 1925.

»kulturnotvorna naravna ustanova« in kulturo povzdignil v odločilno moč v boju med narodi, je dodal, da Slovenec, še zlasti »Prešernov pojav, opredeljuje kot narod z izrazito umetniško kulturno misijo«.

Dasi je neizčiščen pogled na narod moral doživeti znanstveno kritiko,⁹⁶ je bila ta romantika vendarle izraz upornega pripadnika naroda, ki je bil politično in gospodarsko še zmerom nesvoboden in kulturno ogrožen, pa bi se zdaj mogel in tudi moral postaviti samo z novo visoko kulturo. Iz ideje o narodnokulturnem poslanstvu je moč šele pravilno zagledati in vrednotiti tudi Vidmarjevo zavzetost za avtonomno, osvobojeno osebnost, za zvestobo osebno spoznani resnici, za dejavnike tedaj, ki po njegovem nazoru pogojujejo pravo kulturo in umetnost. Osebna svoboda in nazorsko neovirano ustvarjanje ne pogojujeta le umetnosti, ampak tudi kulturno vrednost ali mednarodni pomen malega naroda,⁹⁷ in kakor duhovna svoboda jamči pravo umetnost, jamči tudi mednarodno veljavo slovenske kulture.

Ko je zdaj tudi narodno kulturo pogojeval predvsem s svobodoumjem, je moral katoliškim polemikom dokazovati, da svobodoumnost ni nazor, ampak le stališče pameti, da si sama išče resnico, da je strpna do človekove misli, da dopušča vstop v kulturo samo osebnim izjavam, zavrača pa takšne, za katerimi je zbrana ortodoksna, dogmatična miselnost.⁹⁸ In ker nazorske zožitve ničesar ne prispevajo k spoznavanju resnice, h kulturi in umetnosti,⁹⁹ bi Slovenci morali dobiti npr. takšno revijo, v kateri bi lahko sodelovali vsi kvalitetni umetniki, ki bi izpolnjevali en sam pogoj: notranjo svobodo in pripravljenost ustvarjati lastno resnico o življenju in svetu. Sicer pa je vlogo slovenskega umetnika in narodne kulture vtikal v splošni vzgon človeštva k »človeškemu idealu«. Kulturni delavec bi moral biti brezkompromisno v tej službi človekovega, narodnega in vsečloveškega etičnega vzgona. Z Vidmarjevim svobodoumnim stališčem se kajpada nista strinjali katoliška in liberalna kulturna ideologija, zaradi česar je moč trditi, da je njegova miselnost nastajala kot ostra opozicija katoliškemu prilaščanju slovenske narodne biti in kulture in liberalnemu izdajanju te biti v obliki jugoslovanskega integralstva.

V spopadu s slovenskimi vladajočimi kulturno ideološkimi strukturami je Vidmar z ene strani vztrajal pri Cankarjevi definiciji položaja slovenskega naroda v jugoslovanski državi: pri kulturni avtonomnosti in

⁹⁶ Edvard Kardelj, Nacionalno vprašanje kot znanstveno vprašanje, Književnost 1933.

⁹⁷ Kot pod 56.

⁹⁸ J. V., Vprašanje Cankarjevega nazora, LZ 1932.

⁹⁹ J. V., Idejni temelji sodobne svobodne revije, LZ 1930.

politični avtonomiji znotraj jugoslovanske države.¹⁰⁰ Notranjo vrednoto slovenstva in avtonomnost njegove kulture, vero v narodovo radoživost in odpornost, njegov ustvarjalni potencial pa je izražal tudi v polemiki s pomembnimi pisatelji, kot sta Louis Adamič¹⁰¹ in Oton Župančič. Ugovarjal je zlasti Župančiču, ker je v zgodovinsko neprimernem trenutku izražal svojo vero v slovenstvo tako, da je polemiziral s »stražarji notranjega slovenstva«¹⁰² in pri tem menda mislil ravno na Vidmarja, Ferda Kozaka, Frana Albrehta in še koga, ki so se prav zaradi svojih odločnih narodnih stališč kmalu odcepili od Ljubljanskega zvona in ustanovili revijo *Sodobnost* (1933). Vendar je Župančičevo kritiko notranjega stražarstva bilo moč raztegniti na vso tradicionalno ideologijo domačijstva, ki je od Mahniča naprej oviralo svoboden razmah besedne umetnosti v imenu dozdevne katoliške biti slovenskega naroda, se šla navidez kulturno avtarkijo in ubijala tudi slovenski smeh, se pravi človekovo notranjo osvobojenost. Vidmar je tudi sam opozoril na možnost za takšno razlago Župančičeve kritike stražarstva, to pa toliko bolj upravičeno, ker je v istem času tudi sam zmanjševal pomen konservativno pojmovane slovenske narodne biti, domačijstva in podobnih provincializmov. Vzporedno je Vidmar polemiziral tudi zoper stransko, srbsko-hrvatsko vejo glasnikov integralstva in zoper notranje likvidatorje slovenstva pa tudi zoper tiste pisatelje, ki niso priznali, da so pri Ljubljanskem zvonu le še uradniki »naprednega izobraženstva«.¹⁰³

S katoliško kulturno fronto pa je polemiziral vsa trideseta leta. V članku *Kultura in svoboda* se je oprl tudi na Župančiča in trdil, da katoliški kulturni delavci niso sposobni dajati osebnih odgovorov, ker so odvisni od nazorov (Župančič: »ti sam si odgovore dajaj«). Njihovo odvisnost mu je zdaj potrjevalo tudi dejstvo, da je v literarni kritiki mladih še naprej vladala enaka pristranost, kot sta jo v novejšem času zastopala Izidor Cankar in France Koblar.¹⁰⁴ Zlasti ob Brošuri *Dom in svet v letu 1937* se je po njegovem razkrilo, da so pri tej reviji teologi presojali »kočljivejša mesta«, da so pisateljsko svobodo torej že itak omejevali. zdaj pa so poleg dogmatske uvedli še politično cenzuro. Tako je cela kulturna fronta literarno resnico spreminjala v »stroko«, namesto da bi končno prodrla na mejo spoznanja, da je pisateljsko delo »izpoved,

¹⁰⁰ J. V., Drugi predlog, LZ 1932.

¹⁰¹ J. V., Veliko vprašanje, Sod. 1933.

¹⁰² J. V., Župančič in slovenstvo. Kriza Ljubljanskega zvona, str. 26. Ljubljana 1932. (Polemika s člankom: Oton Župančič, Adamič in slovenstvo, LZ 1932.)

¹⁰³ J. V., »Jedinstvo sa Slovencima«, Sod. 1933. — Isti, »Stvaranje jezičskog jedinstva našega naroda«, prav tam. — Isti, Inteligenca v farsu, prav tam.

¹⁰⁴ J. V., Katoliška mladina,

ki more biti iskrena ali neiskrena in samo v tem smislu resnična ali neresnična.¹⁰⁵ Najodločneje se je uprl, ko so na katoliški strani vnesli v kulturo surov politični kriterij, denuncirali Prežihovega Voranca in tiste, ki so mu leta 1940 prisodili nagrado za roman *Požganica*.¹⁰⁶

V tridesetih letih je Vidmar napravil sorazmerno velik miselni razvoj. Če bi natanko analizirali nekatera njegova načela okrog leta 1930, bi morali ugotoviti nazorsko ozadje, ki v sebi ni preveč trdno in je bolj miselni esteticizem kot znanstveno poglobljeno stališče. Kajti eno je svobodoumni duh, drugo pa vprašanje, ali npr. umetnika vendarle ne sodoloča tudi okolje, objektivno življenje, ali ni tudi vključen v prostor in čas, v narodno skupnost ter ali ni od vsega tega močno odvisen. Okrog leta 1930 je Vidmar še odločno odklanjal »družbeno tendenco« v literaturi in bil prepričan, da je v Sloveniji nastala le »iz doktrine«, medtem ko je bila narodna tendenca v literaturi zmerom pristno slovenska, nekaj organskega. »Razredna tendenca« naj bi bila prinesena od zunaj, marksistična kulturna ideologija pa naj bi bila enako dogmatična kot katoliška. Vidmar se je leta 1930 hudoval na Cankarjeve outsiderje, boheme, izobčence, na »žrtve življenja«, češ da so tvorbe fantazije, da so nenormalni in posledice pisatelja, ki preveč blodi v sanjarijah in je zato krivičen do življenja. Tudi osebe iz komedije *Za narodov blagor* naj bi bile potvorbe, ne pa »pojavi prirodnih življenjskih osnov«.

V drugi polovici tridesetih let pa je »sociološka« komponenta njegovega umetnostnega nazora in kritike začela dobivati zmernejšo in objektivnejšo vsebino, njegov družbenopolitični interes se je znatno povečal, obramba svobodoumnštva je ostala le še za strogo umetniške stvari. Tako npr. za vprašanje novega stila v likovni umetnosti, ki ga je Slovenija in vsa Evropa tedaj zaman čakala. Nastanek novega stila je zdaj pogojeval z velikim družbenim dogajanjem, vendar še zmerom s podarkom na umetnikovi »nezainteresiranosti« za velika dogajanja v Evropi. Takoj pa je treba dodati, da poziv k nezainteresiranosti zdaj ni bil več tako trden kot sredi dvajsetih let. Dokaz za premik je najti v meditaciji *Klavrna bilanca*¹⁰⁷ iz istega leta (1937), v kateri govori Vidmar o spopadu med pokvarjenim svetom liberalizma in fašizma ter med demokracijo in socializmom, torej o spopadanju velikih idej, za katere se tam zunaj žrtvujejo možje in »skušajo ustvariti nov in pravičnejši

¹⁰⁵ J. V., Dom in svet v letu 1937, Sod. 1938.

¹⁰⁶ Anonim: Pripombe k podelitvi mestnih knjižnih nagrad. Slovenski dom, 9. febr. 1940. — J. V., Mestne književne nagrade, Sod. 1940.

¹⁰⁷ J. V., Klavrna bilanca, Sod. 1937.

svet, lepšega in ponosnejšega človeka«, medtem ko Slovenija ne premore drugega kot bedno spopadanje med konservativnim katolištvom in sokolstvom, ob veliki svetovni antitezi le »obupno karikaturu življenja«, »Veliki tekst« in »novi stil« v Sloveniji torej nista mogla zrasti zaradi klavrnih duhovnih razmer. Oba eseja iz leta 1937 dokazujeta, da so kritika in kulturnega ideologa prizadevale notranje razprtije, izdajstva in nemoč liberalnega razumništva, klerikalna gorečnost, splošna kulturnopolitična razdvojenost, »moč tam zunaj« pa je zato čutil podobno kot Ivan Cankar leta 1899 (Vinjete).

Nič ne preseneča, da je kot dramaturg skupaj z upravnikom Otonom Župančičem in ravnateljem Pavlom Golio proti koncu tridesetih let dal uprizarjati ruska dela, socialno, revolucionarno dramatično in da je vsak od njih »instinktivno delal v to smer«. ¹⁰⁸ Ta instinkt je usmerjala njegova družbena in kulturnopolitična izkušnja. Pa še nekaj se je zgodilo v Vidmarjevem razvoju, še nekaj važnega je moral začeti vrednotiti na nov način. Romunski komediograf Eftimiu mu je odkril namreč »novega človeka« v evropski in slovenski literaturi, tistega, ki ga je okrog leta 1930 še vrednotil kot potvorbo sanjarij. Ta novi človek v literaturi je namreč spet potepuh, romar, outsider, vendar je zdaj pozitivna, človeško globoka figura, »nosilec višje človečnosti«, ki redoma živi »izven družbe«, tudi v delih Anatola Francea, Knuta Hamsuna in Johna Galsworthyja. ¹⁰⁹ To pa seveda pomeni, da so takšne figure v resnici nosilci in glasniki pisateljeve družbene kritike, saj opozarjajo, v kakšni negativni družbi živijo in kakšna je kulturna vrednost strukture, ki jih je izobčila.

V prevrednotenje družbeno kritičnega literarnega tipa je Vidmar vtikal tudi svoje družbeno nazorsko prebujenje, vizijo o družbi »z odpravo privatne lastnine«, privid, da si bo človek spodrezal korenine sebičnosti in postal »lahek, svoboden«. Ob literaturi tedaj rojstvo socialne utopije in že kar nekakšna družbenopolitična deklaracija, v kateri je bivši svobodoumnik pristajal na nov družbeni program, na socializem. In če je prej obračunal z liberalnim razumništvom kot narodnokulturno mrtvim slojem, se je odločni svobodoumnik z izjavo, da »bo svetu zavladal red, h kateremu danes zavedno ali nezavedno že stremi vse zdravo človeštvo«, zdaj obračal tudi že od svobodoumnštva, saj je bilo le še odvečni okras slovenskega mrtvega političnega liberalizma. Zato je bilo le naravno, da sta konec leta 1939 ali v začetku 1940 Vidmarja ob-

¹⁰⁸ J. V., Odgovori. 29.

¹⁰⁹ J. V., Novi človek. — — —. Glej tudi: J. V., V. Eftimiu, Človek, ki je videl smrt, GL 1941—1942.

iskala komunista Boris Kidrič in Boris Zihlerl;¹¹⁰ s pogledi na kulturo, narod, svobodno umetnost in s svojo protidogmatsko miselnostjo je bil že resnični demokrat. Prej se je dve desetletji držal nad strankami, zdaj se vključil v politično delo. S podpisu slovenskega »Društva prijateljev Sovjetske zveze« je obiskal sovjetsko ambasado v Beogradu in vzdrževal stike z njo do fašističnega napada na Jugoslavijo.¹¹¹ Še bolj logično je bilo, da je takoj po fašistični okupaciji Slovenije leta 1941 pomagal organizirati narodni odpor, dne 27. aprila 1941 v svoji hiši v Ljubljani doživel ustanovni sestanek Antifašistične fronte slovenskega naroda in vstopil v njeno vodstvo.

(Se bo nadaljevalo)

¹¹⁰ J. V., Srečanje z zgodovino. Predgovor, 13. Maribor 1963.

¹¹¹ Prav tam, 14.

Razen za poglavje »Ob ruski literaturi« je gradivo v glavnem dosegljivo v reviji Kritika in naslednjih Vidmarjevih knjigah: Kulturni problem slovenstva, Ljubljana 1932; Oton Župančič, Lj., 1934; Literarne kritike, Lj. 1951; Meditacije, Lj. 1954; Dramaturški listki, Lj. 1962; Drobni eseji, Maribor 1962; Polemike, Lj. 1963; Srečanje z zgodovino, Maribor 1963 in Odgovori, Ljubljana 1970.