

POLEMIKA

LITERARNI IN DRUGI PROBLEMI

I

Pri odgovoru na članek Tarasa Kermaunerja »Opredelevanje lepote« (Beseda 1954, št. 1) stojim zmeden pred nalogo, ki mi ni po srcu, ker nimam volje, da bi koga učil primernosti v ravnanju. To je stvar prirojenega okusa ali neokusa. Toda očitvidno je vendarle potrebno opozorilo, da ni prav ali da vsaj ni povsem razumno polemizirati s predavanjem, ki ni bilo ne v naprej napisano ne stenografirano, ker je človeški spomin včasih nezanesljiv, tudi če je sposobnost dojemanja zadostna in nemotena. Taki so splošni kulturni običaji, ki so utrjeni v civilizirani družbi. Zakaj? Ker se sicer lahko zgodi, da se z bistroumno srditostjo boriš zoper besede, ki sploh niso bile izgovorjene in ki jih je tako ali drugače skombiniral polemik sam. Točno to se je zgodilo Tarasu Kermaunerju, ki me dolgih osem strani svojega članka ovrača in z vso resnostjo poučuje zaradi trditve ali trditev, ki jih nisem ne izrekel ne mislil. V svojem predavanju namreč nisem postavljajl teze, da je »lepota izraz osredotočenja vseh bistvenih delov nekega predmeta ali telesa«, ker bi bila kratkomalo brez smisla. Toda zoper ta stavek se obrača vsa upoštevanja vredna logika Kermaunerjevega modroslovnega duha.

In kakšne nove poglede nam odpira njegova polemika! Vsaj v stavkih, kakršen je tale: »Svojstva lepote obstajajo sploh samo za nas, za človeka«, nam odkriva filozofsko resnico, ki jo vsakdo izmed nas ve, a je v praktičnem govoru nihče ne upošteva, saj vsi pravimo na primer: ta stvar je lepa, ne da bi pristavljali besedici »za nas«, ker sta nekoliko mislečemu človeku pač jasni sami po sebi. Dalje izvemó v tej polemiki, da sloni moje razmišljanje o lepoti na »naivno metafizični predpostavki o izvenčloveškem izvoru in bistvu lepote in na nekih izkustvenih argumentih«; da sem pristaš »skeptičnega mišljenja, da bi lepota, če bi jo pojmovali zgolj kot človeški produkt, postala nekaj subjektivnega v slabem pomenu besede«; da sem v razlaganju objektivnosti lepote pristaš »metafizične smeri, in to tiste, ki trdi, da lepota obstaja sama zase v izvenčloveški prirodi, in sicer v anorganski«; da je nujni (pred)pogoj (moje) teorije misel, »da mora v človeku živeti neki notranji višji smisel, neka razumna instinktivnost, ki ga vodi natančno tako, da bo došel do odkritja vrednot, ki eksistirajo izven njega«; da je to pojmovanje »bastardno, neznanstveno« in ne vem kakšno še in da očituje »težnjo, da bi dvignilo nižjo stopnjo lepote nad pravo lepoto in umetnost osnovalo na golem videzu«. Mimo tega, pravi Taras Kermauner, da vsega tega »sicer nisem izrekel in da niti ni nujno, da se sam tega zavedam«, on pa da ve, da tako je, da tako mora biti.

In vsa ta globokoumnost s temi strašnimi očitki vred zaradi stavka, ki ga nisem izrekel. Kajti moja teza, ki sem jo v predavanju nekajkrat formuliral ali vsaj skušal formulirati, se glasi: lep je (seveda da za nas) pojav, na katerem se nazorno manifestira ali manifestirajo sile, ki so ga oblikovale (bodisi od znotraj bodisi od zunaj). Ne rečem, da je to dokončna formulacija moje misli, toda tudi taka se bistveno razlikuje od nesmisla, ki ga je slišal

Taras Kermauner. In če sem se za ilustracijo svoje misli poslužil primerov, kakor so kristal, cvet, obraz, se jih seveda nisem poslužil, da bi dokazal, da lepota obstaja sama zase ali da bi tako lepoto dvigal nad pravo lepoto, temveč samo zato, da bi svojo misel podprl z najpreprostejšimi pojavi, pri katerih se človekovo estetsko čustvo oglašja in manifestira od nekdaj, in sicer instinktivno, spontano ter popolnoma brez sleherne mentalne ali druge motnje. Do istega zaključka, do katerega so me privedli izbrani primeri, bi me bilo seveda kljub nasprotnemu mnenju Tarasa Kermaunerja privedlo na primer tudi vprašanje, zakaj ljudje posebno radi obiskujejo in občudujejo nekatere pokrajine; zakaj hodijo gledat soteske, slapove in podobne »lepe« naravne pojave. In še nekaj sem hotel poudariti z onimi predmeti: da človeški lepotni instinkt ni slep in slučajen, temveč da je živo povezan z naravo in z vsem življenjem in da ga posebno intenzivno prebujajo pojavi, na katerih ali v katerih se čim bolj nazorno manifestirajo sile, ki jih oblikujejo. To ni nikakršen »notranji višji smisel«, pač pa sem preverjen, da res prebiva v človeškem rodu neka »razumna instinktivnost«, ki nas veže, pa čeprav samo slutensko veže z naravo, zakaj »iz iste smo snovi« kot ona. To je moja resnična misel, kolikor se je morem zavedati. Česar se ne zavedam, tega ne vem, o tem ve nekaj zanesljivega samo Taras Kermauner.

II

Drugi moj učitelj, ki me poučuje v isti zvezi, je Janko Kos, ki je v isti številki letošnje »Besede« napisal članek »Definicija umetnosti in neumetnosti«. Uvodne besede prvega poglavja tegale odgovora veljajo seveda v nekem obsegu tudi za Janka Kosa, dasi je ta previdnejši in točnejši, ker se v svojem glavnem izvajanju opira na pisano besedo. Vendar se je tudi njemu primerilo, da je netočno razumel vsaj namen mojih govorjenih besed. Gotovo nisem imel namena podajati kake definicije umetnosti. Hotel sem samo poudariti eno izmed bistvenih lastnosti, ki loči umetnost od neumetnosti. Toda samo eno izmed njih: izpovednost, ker se mi zdi, da je to značilnost v našem času nervoznega stilističnega in artističnega iskanja ter tendenčne nestrpnosti koristno posebej poudarjati. O kaki definiciji umetnosti tedaj ni bilo in ni moglo biti govora, kakor seveda tudi ne more biti predavanje v družabnem klubu sestavljeno iz »preciznih« in »neabstraktnih« pojmov, kakršne je Janko Kos oni večer tako težko pogrešal.

V poglavitnem delu svoje polemike pa se je ta moj učitelj pobavil z »izpovednostjo«, in sicer z vprašanjem, ali je izpovednost res kriterij, s katerim bi mogli »razlikovati med umetnostjo in neumetnostjo«. Janko Kos ima rad čiste in preproste silogizme. Njegova misel teče takole: »Mnogi primeri nas prepričujejo, da slaba in neumetniška dela prav tako točno in popolno izražajo resnično in globljo naravo svojih avtorjev, kot dobre in umetniške stvaritve, da so zatoorej prav toliko »izpovedne« kot prava umetnost... Sleherno literarno delo, naj bo umetniško ali ne, je v vsakem primeru samo izraz tistega izkustva in odnosa do sveta, ki je v danem primeru in za danega avtorja edino možen, realen in izpovedljiv... Izpovednost je vselej enako popolna, točna in »globoka«... S tem odpade možnost, da bi na podlagi višje ali manjše stopnje izpovednosti razlikovali med umetnostjo in neumetnostjo.«

Tak je Kosov silogizem, ki mu glede logike same ni oporekati. Druga stvar pa je vprašanje o resničnosti posameznih delov njegovega silogizma, posameznih trditvev. Ali so slaba in neumetniška dela res »prav toliko izpovedna« kot prava umetnost? Ali je izpovednost res v vsakem literarnem delu, umetniškem ali neumetniškem, »enako popolna, točna in globoka«? Za pojasnilo in potrdilo svojih postavk se je Janko Kos poslužil konkretnih primerov: »Razlika med Prešernom in Aškercem očitvidno ni v tem, da se je prvi izpovedal in drugi ne... Zdrava misel nam pravi, da je bila Aškerčeva narava, kakršno poznamo iz njegovih pesmi, njegova edina, edino resnična in najgloblja narava in da izven nje ni bilo ničesar, kar bi nam še lahko odkril.« Kaj je s to trditvijo? Ali se je Aškerc sploh izpovedoval? Če odštejemo njegove miselne izpovedi, menim, da nam o sebi ni izpovedal nič; ali točneje, izpovedal je samo to, da o sebi nima kaj izpovedati, ker ali o sebi ni nič vedel ali pa se ni znal ali ne hotel izpovedovati. Tako, da ga poznamo, kolikor ga poznamo, mimo njega, tako rekoč njemu navkljub. Prešeren je o sebi vedel marsikaj in se nam je tudi o marsičem izpovedal. Ali je tedaj res, da je Aškerčevo delo »prav toliko« izpovedno kot Prešernovo? Mislim, da tega že iz čisto kvantitativnih razlogov ni mogoče trditi. Ali je Aškerčeva primitivna izpoved, da o sebi pravzaprav nič ne ve, res »enako popolna, točna in globoka« kakor je Prešernova? Ali je za Janka Kosa?

Druga stvar je ugibanje o tem, ali je bil poleg znanega nam Aškerca »še neki drugi, globlji Aškerc, ki je ostal skrit in neizpovedan«. Gotovo je pojem Aškerca-literata ves v njegovem delu in gotovo bi bilo vsako fantaziranje o kakem drugem skritem Aškercu nesmiselno. Toda to še ne pomeni, da je globlja in intimna vednost o njem možna prav tako neposredno in globoko, kakor je možna o Prešernu. Slabo se nam izpoveduje, površno in kdaj pa kdaj nevede, nehote in celo proti svoji volji. Ali potemtakem njegovo izpovedovanje enako točno in popolno izraža njegovo resnično in globljo naravo, kakor nam svojo posreduje Prešeren, ki nam o sebi govori z velikim in globokim spoznanjem, hote in z vso iskrenostjo? In ali ni morda prav zaradi te razlike med obema izpovedima tako, da je Prešeren umetnik, Aškerc pa ne? Ali ne opozarjata na neko tako zvezo med umetništvom in izpovednostjo tudi obe vrsti pevcev iz naše preteklosti, ki jih Kos navaja: Toman, Cimperman, Medved ter Jenko, Kette, Kosovel, za katere velja mutatis mutandis vse, kar je tu rečeno o Aškercu in Prešernu.

Sicer pa Janko Kos sam trdi, da je izpovednost »splošen in neobhoden element« literature. Malce nedoločna je v njegovi trditvi samo slaba besedica »neobhoden«. Toda vsa logika njegovega članka jo pojasnjuje v tem smislu, da je vsako pisanje, dobro ali slabo, nujno in neogibno že tudi izpoved. In zato se mu zdi poudarjanje izpovednosti odveč in zato mi očita, da sem temu pojmu »pripisal neko posebno in nam neznano vsebino«. Toda očita mi to po krivici. Tako, kakor se po njegovem mnenju »neobhodno« izpoveduje sleherni pisec, naj piše kakorkoli, se sleherni človek izpoveduje nenehoma in enako nujno z vsem svojim dejanjem in nedejanjem. Toda o tem vendar tu ni govora in ni bilo niti v mojem predavanju. Gre za drugačno izpoved; in ta je nujno zvezana samo s tisto literaturo, ki je resnično umetniška.

Ne bom je opisoval, saj je njen značaj bežno pokazan pri govorjenju o Aškercu in Prešernu, in ne bom je definiral, kakor nisem hotel niti umetnosti. Hotel bi samo še opomniti, da vprašanje take izpovednosti niti pri umetniško zelo nadarjenih ljudeh ni tako zelo preprosto, kakor se vidi Kosu nujnost izpovednosti pri vseh pišočih ljudeh tega sveta. Kar velja za literaturo, velja glede izpovednosti tudi za druge umetnosti, tako tudi za slikarstvo. Mislim, da je Kosu znano, kako je Goethe po lastnem pričevanju dolgo časa, do zrelih let omahoval med literaturo in slikarstvom. Bil je tudi slikar. In zdaj vprašam, ali je bila v njegovih slikah »njegova resnična in globlja narava prav tako točno in popolno izražena« kakor na primer v njegovi literaturi? Kaj je izpovedal o sebi Goethe-slikar? Ali: možno je, da je kak velik državnik ali filozof med drugim pisal in celo komponiral pesmi. Primerov bi lahko navedel več, zlasti med državniki starejših dob. Ali je v njih delu izražena njih »resnična in globlja narava«, kakršno poznamo iz drugega njihovega dela? Kakšen izpovedovalec je Schopenhauer kot pesnik? Kakšni izpovedovalci so Puškin, Gogolj, Cankar, Župančič kot slikarji ali risarji?

S temi primeri bi mimo izpodbijanja »neobhodne izpovednosti« rad opozoril na dejstvo, da je celo umetniška izpovednost odvisna od marsičesa, predvsem pa od izraznega medija. Ponavljam, ne bi rad pri slabih avtorjih ugibal o njih skriti, globlji osebnosti, toda zmeraj je mogoče, da tak človek kratkomalo ni zadel svojega medija. Če bi bil izbral drugega, bi nemara mogel izpovedati o sebi kaj več. Poleg tega so v zgodovini umetnosti dobe, ki so intimnosti nenaklonjene, v katerih je vsa javna pozornost posvečena idejam, politični problematiki itd. Taki časi lahko občutno zavro izpovednost. So tudi dobe intenzivnega ali nervoznega oblikovnega iskanja, tudi te so izpovednosti neprijazne ali vsaj neugodne. Naš čas je poln vseh teh stremeljenj in interesov, ki resnični umetnosti niso v prospeh. Ali ni tedaj vsaj ne-umestno govoriti pišočim ljudem: piši kakor koli, dobro ali slabo, eksperimentiraj umno ali nespametno, svojo resnično in globljo naravo boš izrazil, kajti »izpovednost je vselej enako popolna, točna in globoka«. Tako jim govori Janko Kos.

III

Toda vsi očitki, ki sta jih dvignila zoper mene ta dva mlada učitelja, ne štejejo nič v primeri s tistimi, ki mi jih našteva moj tretji kritik in sodnik Lojz Kraigher. Temu poslu je v svoji obsežni knjigi »Cankar« posvetil kakih sto petdeset strani. Njegova estetska vnema si je našla sorazmerno lahko delo. Lojz Kraigher namreč ne govori o moji sedANJI estetski miselnosti, marveč je segel skoraj trideset let nazaj in obravnava, razen v primeru R. L. B. Stevensona in Gorkega, moje tekste, ki so daleč za menoj in katerih smisel je v mojem današnjem mišljenju naravnejši in jasnejši, v marsičem pa je tudi bistveno spremenjen. Poleg tega sem poglobilni tekst, ki je izzival in še danes izziva največ njegovega ogorčenja, svojo zgodnjo razpravo o »Kralju na Betajnovi«, v uvodu v svojo knjigo kritik na kratko ovrigel sam, in to ne z nekimi »izgovori« o modnih izrazih medvojnega časa, temveč s formulacijo svojih novih predstav o moralnih kriterijih, za katere pravim, da bi bili važni pri sodbah, kakor je ona o Kantorju; to je bilo storjeno na kratko, ker uvod ne more biti razprava.

Tega pokojnega Kantorja je tedaj Lojz Kraigher izkopal, da na njem lahko demonstrira mojo tedanjo zablodo, njen obseg in pomen. Razprava je bila zabloda, nelepa zabloda, če hočete, zlasti kolikor naj bi bila interpretacija Cankarja. Nastala pa je iz edine moralne teze, ki mi je bila tedaj na razpolago, iz teze o zvestobi samemu sebi in pod vplivom globokih Goethejevih misli o demoničnih pojavih. Če ono tezo postaviš za osnovno in edino merilo moralnosti oziroma nemoralnosti, boš naravno prišel do zaključkov, do katerih sem prišel jaz. Ta misel se mi je takrat zvezala še z značilno predstavo o objektivnosti in nepristranosti umetniškega snovanja, ki je taka, kakor da umetnik ne pozna ne dobrega ne zlega, temveč je moralno nezainteresiran stvarnik figur, ki mu jih nudi domišljija. Smisel te geste je v govoru o Shakespearu nekoč razlagal spet Goethe, češ da je tisto, kar »imenujemo zlo, samo druga plat dobrega, ki nujno spada k eksistenci dobrega in življenjske celote«. Tako sta nastala oni »etos umetnosti« in »religija umetnosti«, tako imenovana v mladostnem zanosu, v prvi slepoti misli, ki ni hotela nič drugega kakor celoto življenja reducirati na en sam princip in ki sem jo resnično razlagal z »modnimi izrazi časa«. To je vsa resnica o članku, ki obravnava »Kralja na Betajnovi«.

Toda Lojz Kraigher je o njem drugega mnenja in z njim ni mogoče opraviti tako zlahka. Ne, njegova progresivna zavest zahteva od njega posebne ideološke čuječnosti, in to posebno nasproti meni, ki sem mu nenavadno sumljiv, pa tudi neljub zaradi svojih nekdanjih in sedanjih grehov. Moja sedanja miselnost se mu vidi samo za silo maskirana mentaliteta izpred petindvajsetih let, ki je bila po njegovem prepričanju ne samo propagiranje hudo delstva in nasilstva, temveč povsem nedvomno zavedno in zavestno, po razrednih interesih opredeljeno propagiranje teh strahot. Zato mi je po njegovem mnenju treba sneti krinko. Za tako razkrinkavanje pa je treba posebne odločnosti in zdi se mi, da je Lojz Kraigher to čutil ter da je svoji boljši naravi na kljub nenavadno globoko zajel sapo, preden je javno prebral obtožnico zoper mene. Ta prenapon se razločno sliši iz besed, s katerimi utemeljuje svoje početje in ki se glase: »V svobodilni fronti so se vdano in junaško bojevali tudi metafizični ideologi izpred četrto stoletja. S tem so ipso facto zavrgli svojo tedanjo miselnost, zavrgli ,religijo, ki ji je ime umetnost' in ki smo o njej zapisali, da bi jo lahko imenovali tudi — hudodelsko. — Vendar: — v imenu pesnika, umetnika, misleca, socialnega ideologa, politika, narodnega delavca, glasnika in preroka naše dobe ter naše zedinjene in enotne domovine, ki si v težkih, naporov in požrtvovanja polnih notranjih ter v najhujših, celo od slovanskih bratov tako nezaslišano pohujšanih zunanjih razmerah gradi svojo socialistično bodočnost, — je treba razčistiti vprašanje ,do fermenta', kakor bi rekel Cankar sam!« (467)

To je uvod. Nato pridejo obtožbe, ki jih Kraigher iznaša kot samo po sebi umevne, dasi res niso z ničimer utemeljene: »Za metafizično ideologijo (kakršna je moja — nekdanja ali sedanja?) je ,težka bolezen našega časa' kajpada — marksizem, socializem, komunizem.« (470) »Edino zdravilo za to bolezen pa je ponarejeni etos umetnosti, to je hudodelski etos.« Ta Kraigherjev ,kajpada' mi je vendarle zagoneten. Od kod? Zakaj? Ne najdem odgovora, razen, če bi si hotel odgovoriti na vprašanje: čemu. In ker je neki poročevalec

pri obravnavanju te knjige prenapetost v zvezi z menoj samo omenil, je Lojz Kraigher v »Ljubljanskem dnevniku« priobčil odgovor, v katerem resda skrajno razburjen, toda tudi res že popolnoma neodgovorno deklamira novo obtožbo: »Timurlenk, Napoleon, blazni Nietzsche, Spenglerjev Cezar, Mussolini, Hitler, Ku-Kluks-Klan, Stalin in danes Macartizem so bili patološki in zločinski izrodki nadzverin. A teoretično — teoretično je šel v najhujši ekstrem Slovenec s svojo ,religijo, ki ji je ime umetnost'.« Teh besed seveda ni kriv Lojz Kraigher, temveč časopisni poročevalec, ker se je drznil. To svojo strašno teorijo pa sem baje sestavil samo zato, da bi dal svetu zdravilo zoper bolezen časa, ki je ali ki je bila zame ,kajpada': marksizem, socializem, komunizem, dasi sem — in Kraigher to dobro ve, ker mesto nekje celo citira, — to bolezen časa opisal popolnoma drugače. Toda prvič mi ne verjame, drugič pa mu je potrebna drugačna formulacija mojih misli, formulacija, ki si jo tudi brez pomisleka izmisli in, kakor ste videli, z besedico ,kajpada' poudari.

Zgoraj sem v oklepaj postavil vprašanje, za katero mojo ideologijo pravzaprav gre, za nekdanjo ali sedanjo. Lojz Kraigher nas ne pušča v nejasnosti. Res sicer pravi, kakor sem že navedel, da sem s sodelovanjem v osvobodilni vojski ,ipso facto' zavrgel svojo nekdanjo miselnost. Tako pravi nekoliko posplošeno in zato zastrto, a vendarle pravi. Toda zelo bi se motil, kdor bi mislil, da Kraigher pri teh besedah sam sebi verjame. Ne, nepodkupljivi ideolog je neizprosni tudi v svojem nezaupanju, in to kljub onemu ,ipso facto'. Tako boste lahko brali na strani 520 njegove knjige, da »na ideološke stvari zdaj morda res nekoliko drugače gledam kakor prej«; na strani 521: »morda, smo rekli, se je preusmeril, tudi kar se tiče umetniške ustvarjalne ideologije«; na strani 562 pa: »J. V. — kritik in umetnostni ideolog... je s predgovorom v Goethejeve pesmi 1950 krenil z napačnih steza na pravo pot. Leta 1951 jo je zavozil zopet k R. L. B. Stevensonu; a se je pozneje nemara le preusmeril v socializem.« Torej morda, morda, nemara, morebiti itd. V tem sumu ga utrujejo in naj utrujejo tudi drugi domisleki, kakor »da so ,Trije ljudje' za prevajalca J. V. (danes) dober roman, samo zaradi one ,črne moči', zaradi ,rogača', ujetnika v duši Jeremjejevi, ki se tako pretresljivo sklada z ,religijo', ki ji je ime umetnost!« Morda deseti izmed teh domislekov se glasi: »In zato pač, ker je nekaj socialističnega evangelija v romanu, zato je kajpak ,Mati' — najslabši roman Maksima Gorkega.« Ali velja Kraigherjev sum tudi za Plehanova, ki se glede romana z menoj strinja? In med tolikimi drugimi še en domislek: »In konec 1952, pred poldrugim letom, se je isti ,nekdanji' ideolog postavljajal na plenumu Zveze jugoslovanskih književnikov ob umetnostnih ustvarjalcih kot ustvarjalec religije.« Besede tedaj, ki jih je mogel slišati ali brati ali točneje rečeno, tako razumeti samo Lojz Kraigher.

Te obtožbe se vse nanašajo na sedanost in treba jih je dobro pomniti. Z njimi Lojz Kraigher neomajno zasleduje svoj smoter. Ni mu dovolj, da je moja davno misel o dvojnosti moralne pomembnosti, ki da se javlja v etičnih in demoničnih ljudeh, z lahko kretnjo spremenil in propagiranje zločinstva in bestialnega nadčloveka; niti mu ni dovolj, da me popolnoma brez vsake utemeljitve všteje med larpurlartiste take vrste, ki da jim je ,dobrodošla vsakršna še tako pošastna avanturistična, detektivska ali hudodelska fantastičnost, a jim je najbolj zoprna socialna misel«. In to kljub temu, da sem na primer v »Beležkah o Karamazovih« odločno odklanjal tendenco, ki ni

ravno socialna, predvsem zaradi tendence same, se pravi zaradi kvarnih posledic, ki jih je zapustila v obravnavanem delu, nato pa še ostreje misel Dostojevskega, čeprav se mi zdi, da nikakor ni socialna, temveč izrazito religiozna. In v tolikih in tolikih kritikah sem zelo pogosto ugovarjal miselnostim, o katerih spet ni mogoče trditi, da so vse socialne. Ostrina ugovorov pa je v njih za te in one zmeraj odvisna od njih specifične teže in od ničesar drugega. Ne, Lojz Kraigher mora razčistiti vprašanje moje misli »do fermenta« in zato stori še zadnji korak. Govoreč o odnosu Izidorja Cankarja in mene do materializma, ki da je začel preplavljati svet, pravi doslovno: »Urednik C. Z. Spisov je mislil ob materializmu zmerom čisto določno mehanični materializem, za ideologa v 'Kritiki' je bil popolnoma neopredeljen. Prvi se je predvsem bal za usodo Vatikana in njegove cerkve, obadva pa sta trepetala za usodo buržujske, kapitalistične ureditve človeške družbe.« Tu je Lojz Kraigher na cilju. Trepetal sem za usodo buržujske, kapitalistične ureditve človeške družbe. Ker pa toliko in tako očitnih simptomov ali boljše rečeno indiciev govori, priča, da sem svojo miselnost samo nemara, morebiti spremenil, oziroma da je pravzaprav sploh nisem spremenil, saj sem se baje še pred kratkim proglašal za ustanovitelja religije in sem še pred nedavnim izjavljal, da je »Mati« najslabši roman Gorkega, in to baje zaradi socializma, ki je v nji, potem je jasno, da trepetam za usodo buržujske, kapitalistične uredbe človeške družbe še danes. In če že ne trepetam več, ker je vsaj pri nas propadla, pa gotovo vsaj, poudarjam, vsaj žalujem za njo. Tako sem se nenadoma znašel pred revolucionarnim tribunalom. Zdaj ima v imenu pesnika itd. ter naše zedinjene in enotne domovine, ki si v težkih, naporov in požrtvovanja polnih notranjih ter v najhujših, celo od slovanskih bratov tako nezaslišano pohujšanih zunanjih razmerah gradi svojo socialistično bodočnost — ima oziroma imajo besedo organi državne varnosti in javni tožilec. Z vsakršnimi in vsestranskimi čestitkami Lojzu Kraigherju jim jo v tej zadevi skrušen prepušчам za zmeraj.

2

Na omenjenih sto petdesetih straneh Kraigherjeve knjige pa je tudi nekaj stvarnega, estetskega razpravljanja, ki je izraz njegovih kritičnih mnenj in sposobnosti. To so širši in neznatnejši problemi in nekateri od njih so vredni obravnave, ker se v njih razodeva miselnost, ki sama o sebi trdi, da je progresivna in marksistična. Prav zaradi te pretencioznosti si jo je treba ogledati pobliže. Med estetskimi temami Kraigherja najintenzivneje razburja vprašanje: ali larpurlartizem ali koristna umetnost ter vprašanje o osnovnem umetniškem navdihu: ali življenje ali ideja, vprašanje, ki se po svojem smislu skoraj popolnoma krije s prvim. Obravnavana bosta tedaj skupaj.

Lojz Kraigher je revolucionar in zato se mu iz nekih razlogov zdi, da mora biti strasten pristaš tako imenovane »koristne« umetnosti. Zagovarja jo in vroče napada larpurlartizem, in sicer po tejle logični shemi: »Ideologi (Anton Lajovic in Josip Vidmar) pravijo: umetnost je sama sebi namen — a obenem pravijo, da je hkrati tudi koristna. Za koga koristna? Če je sama sebi namen, je koristna samo — zase. To je sicer neumnost, a vse drugo je po logiki nesmisel.« (440.) Ker pa je »delo brez ideje, brez problema, brez tendence neživljenjsko in nemogoče« (441/42), je jasno, da gre, da mora iti

tudi umetnosti zaradi umetnosti za neko koristnost, toda za „negativno koristnost“. »L'art pour l'art je le ena izmed neskončnega števila prečnic na lestvici koristnosti v zunanjem razmerju med umetnino in življenjem«, in sicer najnižja, ki se razlikuje od vseh drugih samo po tem, da odklanja vsakršno »pozitivno« koristnost (441). To je v kratkem Kraigherjeva logična konstrukcija, v kateri predvsem ni niti sledu o kakem poznanju zgodovine larpurlartizma, prav tako pa tudi ne dobrega logičnega mišljenja.

Za preproščino Kraigherjeve logike in estetske pronicljivosti je značilen že njegov prvi sklep: »Pravijo: umetnost je sama sebi namen — a obenem pravijo, da je tudi koristna. Za koga kristna? Če je sama sebi namen, je koristna samo — zase.« Ali Lojz Kraigher res nič ne ve o stvarih, ki so sicer samo same sebi namen, a so vendarle hkrati tudi koristne? Saj vendar živi od samih takih stvari. Nikakor tedaj ni evidentno, kakor misli Lojz Kraigher, da bi moralo biti, kar je samo sebi namen, tudi koristno samo sebi. In nikakor ni po logiki nesmisel, da je nekaj, kar je samo sebi namen, lahko koristno ne samo za sebe. To velja tudi za človeška dejanja in storitve. Tako tudi za umetnost, če naj že v zvezi z njo pristanem na nekoliko grobo besedo koristnosti. Če na primer nekdo v podobah in prizorih izpove muko ali veselje svojega srca ali svoje življenjske težave, probleme, izkušnje samo z mislijo na popolnost izraza, je rezultat njegovega napora zelo lahko koristen tudi drugim. In to je, kar pomeni larpurlartizem meni. Biti koristen, ne da bi hotel biti koristen, ne da bi ti bila koristnost tvojega dela v mislih, v zavesti, zlasti pa ne, da bi bila s koristnostjo dela zaposlena tvoja volja. To predstavlja l'art pour l'art meni, ki sem za to geslo nekajkrat z vsem poudarkom predlagal formulacijo: izpoved zaradi izpovedi, pri čemer sem se zavedal zlasti tega, da se človek pogosto izpoveduje ne zato, da bi koristil, temveč da bi si olajšal srce. Toda taka izpoved je kljub vsemu lahko koristna za druge. In če vsega tega Kraigher ni mogel izluščiti iz abstraktnih stavkov, bi bil lahko začutil to stališče iz vseh mojih kritik, v katerih sem se vedno znova izpraševal, ali so obravnavana dela tvorbe pomembnih osebnosti, se pravi tvorbe, ki so zaradi prisotnosti takih osebnosti v njih lahko »koristne« ali z mojimi besedami — važne, dragocene za vsakogar.

Kakor že rečeno, je v tesni zvezi s to predstavo o umetnosti vprašanje po njenem osnovnem navdihu: ali življenje ali ideja. Preko tega vprašanja jadra Lojz Kraigher s polnimi jadri svoje neorientiranosti. Kljub temu, da je na primer za Voltairovega »Candida« popolnoma očitno, da je njegov navdih zavračanje teze o našem svetu kot najboljšem od vseh možnih svetov, in kljub temu, da so na primer »Bratje Karamazovi« po izjavi avtorja samega velikanski dokaz za bivanje božje in za nemožnost sleherne morale brez boga, in še kljub temu, da eksistira veliko število romanov in dram, a da o liriki sploh ne govorim, v katerih ni mogoče najti neke striktno ideje, temveč samo smiselno organizirane podobe življenja, se zdi vprašanje po njih osnovnem navdihu Lojzu Kraigherju popolnoma neumestno, kajti njegova svojevrstna logika mu pravi: »ni ideje brez življenja, in ni življenja brez ideje. Življenje je razvoj... Narava in življenje sta eno — polna idej, problemov, gibanj in prenavljanj in presnavljanj...« (491). Kako naj razumem globoko misel, da je narava polna idej? Ali so gibanje in procesi ideje? Ali je potemtakem pisec, ki popisuje naravo že »ipso facto« tudi poln idej? Menim, da je slabo, zanašati se na naravo, kakor to dela Lojz Kraigher, in nji prepuščati proiz-

vajanje idej. In kje v naravi je ideja, zoper katero se bori Voltaire ali za katero se peha Dostojevski? Kajti samo take ideje so ideje v tistem pomenu besede, za katerega tu gre.

Ta logika Lojza Kraigherja je kriva, da ne more razumeti ne vprašanja po osnovnem navdihu umetnosti ne njegove važnosti ne mene pa tudi ne Plehanova, ki v podobni zvezi razmišlja takole, kakor ga navaja Kraigher sam: »Racionalnost je plod borbe novega s starim in je orožje novega... Za družbenega človeka se utilitarno stališče (ne) sklada z estetskim. — Korist poznamo z razumom, lepoto z opazovalno sposobnostjo. Področje prvega je premislek, področje drugega je instinkt.« Tako Plehanov, nakar Kraigher z neko pitično vnemo pripominja: »To je kajpada pretirano... Popolnoma nemogoče je ločiti gledanje od premisleka... Dialektični materialist Plehanov tu pozablja, da sta snov in energija eno, od vekomaj do vekomaj neločljivo povezani. Pozablja pa zato, ker kar slepo verjame profesorjem larpurlartizma« (456). In sorodna estetska simplicitas Kraigherjeva je kriva, da prav nič ne razume Plehanova, ko ta očita Gorkemu zaradi »Matere«, da je roman pisal »v jeziku logike«, namesto »v jeziku podob«, in samo njegova preproščina je mogla to osnovno karakteristiko omenjenega dela tako neboljeno zavrniti na sodni prizor v romanu. In zaradi iste svoje preproščine tudi s tako težkim začudenjem premišljuje o Goetheju, s katerim res ne ve kaj početi: »Ustvarjal je elementarno, upiral se je idejnosti in tendenčnosti« (487). »Zanikaval je idejnost svojih del — in vendar so natrpna z idejami, s čustvenostjo, s problemi, osebnimi in družbenimi.« Niti tu se ne zave vprašanja po vodilnem navdihu, kakor se ga ne zave niti pri nekoliko naivno ponosni ugotovitvi o Cankarju, da je »znan tudi v svojih delih naravnost virtuosno maskirati idejo in tendenco, vsaj toliko, da ni preveč udarila v obraz, da ni preostro zakričala, da ni prestrašila«. Čemu sploh maskirati idejo in tendenco, če sta v skladu z naravo umetnosti, če sta pravzaprav njeno neogibno bistvo?

Toda lahko bi se bil vsaj ob eni izmed teh prilik spomnil teh ali onih Engelsovih besed, bodisi iz pisma, naslovljenega Miss Harkness ali gospe Kautzky, ki bi ga bile vsaj nekoliko osvestile. Zlasti bi mu mogle biti koristne pripombe o romanu druge naslovljenke, kjer Engels govori o neizrazitosti nekaterih oseb v romanu ter pripominja: »Iz romana samega se da dobro razbrati, odkod ta pomanjkljivost. Očitno je, da ste čutili potrebo, da bi v tej knjigi javno zavzeli stališče, da bi pred vsem svetom izpovedali svoje prepričanje. Zdaj je, kar je, opravili ste to stvar in ni več potrebno, da bi jo ponavljali v tej obliki. Prav gotovo nisem nasprotnik tendenčne poezije... Mislim pa, da se mora tendenca izražati v sami situaciji in dejanju, da je ni potrebno privleči za lase in da nikakor ni pesnikova dolžnost bralcu s prstom kazati zgodovinsko rešitev družbenih konfliktov.«

Poleg velikega vprašanja o tendenčni in netendenčni umetnosti se Lojz Kraigher v tej polemiki zoper mene dotakne cele vrste drobnejših vprašanj, katerih obravnavanje pa je zanj in za njegovo miselnost prav tako značilno in poučno. Med njegovim modrovanjem se mu je na primer nenadoma zazdelo,

da njegova revolucionarnost terja od njega zanikanje starega reka »poeta nascitur«. Poslušajte ga: »Ta modrost iz davnih časov ni več modrost. Samo na zunaj je pravilna — za površno gledanje... Kako nastaja in se razvija pesnik, ne moremo... opazovati, ker se to godi zelo na skrivnem... Nekdaj mu je padlo seme v dušo... morda je bilo v njegovi duši že nekaj dispozicije za pesništvo. Samo to razpoloženje mu je lahko dano po rojstvu kot neka dedščina... Ne — poet se ne rodi kot pesnik« (478). Ni mi do dlakocepstva glede prirojenosti daru ali dispozicije niti ne glede vprašanja, v čem je tu sploh razlika. Toda bega me dejstvo, da Kraigher sam kakih petnajst strani po tem obširnem psihologiziranju (str. 493) govori o Goetheju: »Spočenjal je intuitivno... iz samega sebe, ki je bil rojen kot poet in ustvarjalec, kakor čudežen otrok, ki ima že v sebi božji dar umetniškega ustvarjanja.« In še (str. 504): »Goethe, znanstvenik, se zdi, ni vedel ali ni hotel vedeti, da je nadarjenost prirojena organska prednost, močnejši razvoj posameznega območja v možganih.« Kaj naj rečem o taki logiki? In čemu sploh vse to vprašanje?

Podobne težave ima Lojz Kraigher, ko si prizadeva, da bi nam razodel vodilno idejo »Fausta«, ki je ni znal povedati niti Goethe sam. Po dolgem razglabljanju se mu naposled izcimi za pesnitev tale grandiozna vodilna ideja: »Goethejeve genialne in titanske pesnitve kratki smisel je menda res samo — ljubezen, padec, rešitev — in to v religioznem pomenu.« Res, globoka razlaga! In že sledi spet pobudno modrovanje o tem smislu »titanske pesnitve«: »A za svobodnega človeka: — ali je padec greh? Saj je naravna nujnost!« itd. itd. Njegove meditacije o Goethejevem pojmu »inkomenzurabilnost« so kratkoma malo zabavne. Tam boste brali: »Ne! Inkomenzurabilnost — to je bila beseda iz zadrege... Še isto noč po sestanku z Eckermannom mu je zatrobil Goethe zdaleč, preden je zaspal: Ali si res predstavljaš, da pišem inkomenzurabilne, razumu nepristopne stvari? Saj nisem norec! Kdo pa to dela? V blaznico pojdi — tam nastajajo 'inkomenzurabilne' umetnine!« Pri tej grobi in banalni novelistiki je Lojz Kraigher pozabil samo na eno stvar, in sicer na zaključek humoreske. Ni nam namreč razložil, kako je Goethe reagiral na to besedo, ko je Eckermannove zapiske pred tiskom avtoriziral. Vrednosti te novelistike ustreza tudi interpretacija inkomenzurabilnih stihov na zaključku »Fausta« s prevodom vred: »Vse je nepopisljivo in vendar je opisano in opevano; osnova vsega pa so ženske, ki so vlekli Fausta navzgor, navzdol in spet navzgor...«

Ista preproščina se razkazuje v njegovem boju zoper Goethejev pojem demonije. Dokler o tem citira, kar je bral v mojem članku, še nekako gre; kakor hitro pa stopi na svoje noge, se prične popolna zmeda. Prav kmalu nam razodene, »da si je bil znanstvenik Goethe bržčas silno zgodaj sam s seboj na čistem: demoni niso zunaj njega, demoni so v njem samem!« (479) »Od tedaj je uporabljal svoj demonizem v istem smislu kakor Cankar svoje prisposode iz katoliške religije...« In naposled sinteza vsega, česar Kraigher nikakor ne razume pa tudi avtentično ne pozna: »Razlagal si je svojo naravo z demonizmom — in ta svoj mefistofelizem je skril za pojem 'inkomenzurabilnosti'!« Če bi bil na pol razumel moj članek o Goetheju, bi bil lahko opazil, da Goethe odločno zanika demoničnost Mefistofela, toda naš interpret gre mirno preko tega, kakor gre mirno preko poznih Goethejevih izjav o demonizmu, ki nikakor niso samo simbolične, in še preko marsičesa, kar

mu slučajno ne gre v slučajni račun. Toda taka je njegova metoda, če ne igra pri vsem tem početju svoje vloge moment, ki je obdelan v prvem poglavju tega odgovora.

Ta moment je namreč povsem očiten zlasti pri razpravljanju o neki moji? Kraigherjevi? žrtvi, ki je v njegovi polemiki padla, če že ne po moji krivdi, pa vsaj hkrati z menoj. Žrtev, za katero gre, je angleški pisatelj R. L. B. Stevenson. Ker je tu njegova žalostna pisateljska usoda vsekakor povezana z menoj, se mi zdi, da moram spregovoriti tudi o njem. Pustil bom Kraigherjevo bežno in površno razpravljanje o »Willu iz mlina« in o »Markheimu« na strani in bom samo ob »Čudnem primeru drja. Yekilla in Mr. Hyde«, ki ga na primer Thomas Mann označuje kot Stevensonovo najboljšo delo in ki ga Kraigher posebno srdito napada, nekoliko osvetlil njegovo estetsko filozofiranje. Bistveni očitki, ki jih Kraigher Stevensonovemu delu oponaša, so trije. Prvič, »vsaj ono telesno, zunanje izpreminjanje dr. Yekilla v Hyde« je protinaravno in nemogoče. Drugič: »ta nemogoča, nenaravna in neumna, čudna zgodba« bolnega avtorja mora v preprostem, nagonskem bralcu vzbujati koprnjenje po nekakšnem yekillskem vraštvu, ki bi pa moralo biti pač popolnejše in brez nevarnosti. In v tem je — objektivno — misel, smisel in tendenca te »čudne zgodbe«. Tretjič — citat iz Plehanova: »Misticizem je nespravljliv sovražnik razuma... Lažna ideja umetniškemu delu neogibno škoduje, ker je psihološko gibalo junakov.« Kraigher pa pristavlja: »Tako je s Stevensonom.« In zaključna sodba: »Le izpozaba in nepojmljiva zmota je, ki sta ji (tej povesti) odprli pot v naš dnevni tisk.«

Obtožbe so vsekakor težke. Oglejmo si jih. Prvič: zakaj Kraigherja moti telesno izpreminjanje tu, ne moti ga pa na primer v »titanskem« Faustu, kjer vrhu tega pri pomladitvi res sodelujejo mistične sile, o katerih pri drju. Yekillu ni sledu? Drugič: Smisel in tendenca »čudne zgodbe«. Če pravi Kraigher, da zaključni samomor moralne problematike ne more dokazati in da je »moralna problematika vsake zgodbe v njenem življenjskem dogajanju«, se izjemoma strinjam z njim, le da nasproti dogajanju v Stevensonovi povesti ne morem biti slep, kakor je ali hoče biti on. Dr. Yekill izumi sredstvo, s katerega pomočjo se spreminja v Hyde«a, se pravi v nagonsko bitje, ki živi v njem poleg umske in moralne osebnosti. Spreminja pa se, da se lahko nagonsko izživlja brez sleherne odgovornosti. Toda po povesti, po dogajanju v nji se pokaže, da je človeška narava taka, da te nagoni, če se jim prepuščaš, obvladajo in zaslužijo. Zato se doktorju pripeti, da se prične spreminjati v Hyde«a tudi brez uporabe sredstva in proti svoji želji ali volji. Pa tudi sredstvo prične izgubljati moč, da bi Hyde«a preobražalo nazaj v drja. Yekilla. In to dogajanje, dogajanje pravim, ki je ponazoritev velikega moralnega in psihičnega zakona, logično in nujno privede doktorja do obupa in samomora, ki je samo reakcija na notranjo katastrofo. Kdor tega ne more razbrati iz povesti, naj rajši o literaturi ne govori. In od kdaj je Lojz Kraigher tako nizkega in poniževalnega mnenja o našem bralstvu, da mu podtika skomine, kakršne mu v tej zvezi pripisuje? In od kdaj in za koga naj bi bil »preprost, nagonski bralec« merilo za literaturo? Tretjič: Stevensonov misticizem. Že v »Willu« vidi Kraigher metafizično fantastiko in v »Markheimu« kriminal in metafiziko, katere ne tam ne tod ni, saj pravi celo Smrt, ki osebno nastopi v prvi noveli, da je »naravni zakon«.

Fantastika sama, zlasti taka, kakršno srečamo v zgodbi o drju. Yekillu, pa nima nobenega opravka z mysticismom. Citat iz Plehanova je tedaj privlečen za las in ga je mogoče razložiti samo z zmedo pojmov pri tistem, ki ga navaja. Po vsem tem moram Kraigherjevo zaključno sodbo o Stevensonovem delu, ki je vrhu tega pisano v klasičnem jeziku in slogu, označiti samo s parafrazo besed Kraigherja samega: le izpozaba in nepojmljiva zmošta sta jo mogli koncipirati. In kolikor bolj je očitna Kraigherjeva kritična nepismenost, toliko glasnejše je njegovo grmenje o neuvažanju »Matere« Gorkega (pri katerem vztrajam), o strasti do »negativne« koristnosti, o dekadentnosti in kaj vem o čem še, zlasti pa o moji posebni ljubezni do zločinske tematike v umetnosti, kakor da ni te tematike polna vsa najpomembnejša literatura od Sofoklovega »Edipa« preko dram Shakespeara, pa če hočete do Dostojevskega in Gorkega z njegovo »Materjo« vred, ki se navsezadnje bavi z razrednim ali družbenim zločinom.

★

Če sem se tako obširno ukvarjal s to estetsko miselnostjo, ali kako naj jo sploh imenujem, nisem tega storil ne zaradi svojega zagovora, ki se mi zdi popolnoma nepotreben ne iz kakšnega čustva, ki bi bilo slično Kraigherjevemu, temveč zaradi svarila. Preproščina ne more tolmačiti literature. Kraigher je je pokazal zvrhano mero pa tudi zvrhano mero literarnega neznanja. Od pristrastne simplifikacije moje zavržene teze o Kantorju, od sprimitiviziranega freudovskega materialističnega razlaganja Cankarja z enurezo, od pojasnjevanja spet nekega moralnega svojstva Leva Tolstoja s kompleksom, ki da ga je imel »zaradi svojega grdega nosu, tako da ga ženske niso ljubile, kakor bi bila zahtevala njegova čutna nprav«; od popolne nebogljenosti spričo Goethejevih predstav o demoniji, o inkomenzurabilnosti ter spričo Mefistofela in Fausta; od popolnega nerazumevanja Plehanova in katerega koli vprašanja estetike, ki niti za najpreprostejšo pamet ni nič drugega kakor urejena zbirka »umetnostnih pravil« — pa vse do Stevensona in njegovega nesrečnega drja. Yekilla-Hydea, je na sto petdesetih straneh ta preproščina prisotna povsod. Veliko je izvira iz neprijazne strasti do mene, nekaj je izvira iz ljubezni. Toda ta ljubezen je prav tako primitivna in slepa kakor ona strast. Taka čustva niso dobri interpreti. In po prebiranju te knjige se mi zdi, da dela Kraigher celo s svojo ljubeznijo Cankarju slabe usluge. Njegovo delo bo prispevek k razumevanju Cankarja samo, kolikor vsebuje osebnih spominov in podatkov. Vse drugo je tako kot to, kar sem tu navajal in zavračal. Prav tako slabo uslugo pa dela Kraigher s knjigo tudi stvari, za katero se v nji najbolj vnema: revoluciji, zlasti pa marksistični estetiki in morali, ki ju utegne s svojo debelo neobčutljivostjo in s svojo zagrizeno strastjo vsaj pred bralcem, ki ni bolje orientiran pripadnik te miselnosti kakor Kraigher, samo kompromitirati.

Josip Vidmar