

stopnjeval obtožbo zoper germanizatorski sistem, a s slabim rezultatom, da njegovo prikazovanje dogajanja neha biti — verjetno! Le kdo naj verjame, da so »slovenski [v kolikšni meri še?] liberalci, ki so slovenstvo istovetili s klerikalizmom, naprednost pa z nemštvom in ki so se sramovali slovenske revščine [tu bi bolje dejali: zaostalosti, če le malo pomislimo na domače slovenske liberalce!], prešli tako [pač v smislu: tedaj] pod vladajoči nemški vpliv ter se začeli [šele tedaj?!] odtujevati slovenstvu« (Zgodovina slovenskega pouka..., str. 9), če pri tem ne predpostavlja še njihove »asimilabilnostne« dvojezičnosti?! S svojim »brisanjem« očitne dvojezičnosti »pomeščanjenega« živilja na Slovenskem Koroškem, ki je ne priznava niti kot dane niti kot — sploh mogoče, se Ude skratka odreka pojasnjevanju pogojev koroške germanizacije. Kako naj sploh kaj razumemo o njej z vidika Udetovega »diktata« za nazaj, da »nenasilnega dogajanja [germanizacije] na Koroškem vsaj [!] od sredine 19. stoletja v glavnem [? koliko znaša ta omejitve?!] ni bilo več« (Teorija o vindišarjih, str. 69)?! In kam naj uvrstimo dandanes njegovo absolutiziranje materinščine kot jezika, ki bodisi dvojezičnost kar »izključuje«, kakor da je nikjer na svetu ne bi mogli opazati, ali pa — vendarle izhajajoč od »zanikane« dvojezičnosti — »asimilantu« kot njeni »žrtvi« odreka polno »človeško vrednost« in sposobnost za »pravo, zdravo, nacionalno zavest«, ki je sploh »ne more biti v nasprotju z materinskim jezikom« (Teorija o vindišarjih, str. 73—75 pass.)? Kaj naj rečemo k Udetovi slepoti za samoraslo »ljudsko« dvojezičnost, zraslo iz »praktičnega« sožitja pripadnikov dveh narodnosti in »preeksistentno« vsakemu šolskemu pouku in branju, ko ga vidimo, kako nas »poučuje« o »razmeroma velikih težavah priučiti se tujemu jeziku« in kako sočustvuje s »človekom, zaposlenim z delom za vsakdanji kruh«, ki »v svojem poklicu težko najde čas [!] učiti se poleg jezika, v katerega območje je z rojstvom [?!] postavljen, še kakih drugih jezikov« (prav tam, str. 61)?

(Konec prihodnjič)

D. K.

GLOSE O VREDNOTENJU MISLI V UMETNOSTI

Duhovit in razgledan pisec kakršen je Josip Vidmar lahko seveda v kratkem članku načne kopico vprašanj, na katere na hitro in »zgoščeno« sploh ni mogoče odgovoriti. Nekaterim njegovim trditvam je gotovo tudi težko ali nemogoče ugovarjati. Vidmarjevo izredno bojovito naglaševanje »vrojenih darov« umetnika, mogočnega vpliva podzvesti in fantazije na vsakega velikega umetnika ima prav gotovo velik pomen v času, ki nikakor še ni prebolel utilitarističnega gledanja na umetnost. Tako gledanje je pri različnih, v javnosti molčečih tovariših včasih čudno podobno tistemu gledanju na umetnost, proti kateremu se je Prešeren bojeval v »Novi pisariji«. Prav gotovo tudi Boris Ziherl nikakor ni in ne more biti kriv, če čudno-površno in psevdorevolucionarno gledanje na umetnost vlada pri nekaterih partijcih, ki se nehote in — tudi — podzvestno niso orientirali po mnenju Marxa, Engelsa in Lenina, temveč Pisareva in Buharina, ki sta zelo radikalna in zelo lahko razumljiva.

Pomisleke pa zbuja radikalno individualistična smer, ki jo v nadaljevanju članka (Naša sodobnost, 1957, str. 1019—1029) zastopa Vidmar. O Sten-

dhalu pravi: »A kateri svetovni nazor je dal Stendhalu njegovo vednost o družbi? Njegova analiza je popolnoma osebna. Nastala je nemara ne iz nekega svetovnega nazora, temveč iz neizgovorjene bolečine velikopoteznega človeka minule junaške dobe, ki mora biti priča zmagam pritlikavega in profitorskega meščana. Kot taka je resničen in pristen izraz piščeve narave, in to spet ne zaradi svoje pravilnosti, marveč zaradi tega, ker je plod njegovega čustva, negotovanja, ogorčenja, ki je moglo nastati tako samo v tem značaju in v tem duhu.« In dalje: »To so razlogi, zaradi katerih je po mojem prepričanju svetovni nazor celo tam, kjer je lahko koristen, sorazmerno nevažen za pisatelja in njegovo delo. Večidel pa jima je lahko nevaren...«

Brez dvoma. Pravilnost kakšnega nazora še nikakor ne pomeni, da bi morala »iz njega zrasla« umetnina nekaj pomeniti. Tu velja popolnoma tisto, kar je na kratko povedal Oscar Wilde: »Nič ne pomeni, da je svet tisto, kar je, temveč to, da je umetnik tisto, kar je.« Vendar se Vidmar v omenjenih stavkih ni popolnoma držal svoje lastne logike. Ko govori o Stendhalu, nehotе vendar ne govori o njegovih individualnih, temveč o njegovih tipičnih lastnostih z besedami: »...iz neizgovorjene bolečine *velikopoteznega človeka iz minule, junaške dobe*...« (podčrtal B.R.). Takih velikopoteznih ljudi minule junaške dobe je bilo v Stendhalovih časih več. Njegovo čustvo, negotovanje, ogorčenje je res v njem dobilo posebno obliko in našlo sebi ustrezno oblikovno moč, vendar Stendhal v teh svojih čustvih negotovanja ni bil osamljen. Z lahkoto bi ugotovili, da je bilo precej tega negotovanja in ogorčenja v Heineju, Balzacu, Daumierju, Baudelairu in zelo številnih drugih umetnikih. Z drugimi besedami: Mnoge čustvene prvine so zelo močno živele tudi v drugih umetnikih njegove dobe in so »samo« v Stendhalu dobile svoj poseben in enkratni izraz. In čeprav ta »samo« pomeni neizmerno mnogo, teoretično ne pomeni *vsega*.

Nekateri umetniki si lahko dovolijo, da se sploh ne ukvarjajo s svetovnimi nazori in tudi ne s katerokoli filozofijo. Ravno Shaw je nekje govoril o naivnih in kritičnih genijih. Menda je to v glavnem stvar temperamenta. Očitno je globoko res, kar pravi Hegel, namreč, da »filozofija umetniku ni potrebna, in če misli na filozofski način, počenja glede znanja nekaj, kar je umetnosti povsem nasprotno«. Gotovo, vendar je ravno Hegel zelo dobro vedel, da stvari rastejo iz nasprotij. Očitno je res, kar pravi Vidmar, da Freudova filozofija v ameriški umetnosti zlepa ni rodila kakih bolj »žlahtnih sadov«. Iz tega po mojem vendarle ne sledi, da bi moralo *nujno* tako biti in da bi imela ta trditev absolutno vrednost. Sam sem videl prav lep danski film »Sirota Stina« (Ditte Mannesgebarn), katerega režiser je zelo očitno izvrstno poznal vsaj Freudovo »Traumdeutung«. Vendar pa to filmu še malo ni škodilo, ker se je vsa suha stvarnost in znanost prelila v zelo živo in učinkovito umetniško obliko. Režiser je znanost »asimilirala«, povezala se je z njegovo podzavestjo, z močnim temperamentom, z umetniškim okusom — znanost je postala umetnost.

Zanimivo je, kako razlaga Vidmar sorazmerje med umetnostjo in znanostjo v romanu »Vojna in mir«. Pravi n.pr.: »Teza (Tolstojeva) je očitno napačna, toda ali škodi delu umetniško? Mislim samo, da bi s stališča romana lahko odpadla, vendar ne zato, ker razlaga zgodovino napačno, marveč ker zgodovinopisje ni umetnost.«

Gotovo. Nobena znanost ni umetnost. Tudi Goethe je delal nekaj umetnosti povsem nasprotnega, ko se je ukvarjal z botaniko, z osteologijo, z mineralogijo, s fiziološkim učinkom barv itd., vendar ni opaziti, da bi bilo tako ukvarjanje škodilo njegovim pesniškim sposobnostim. Vse to ne govori naravnost *proti* Vidmarjevi tezi o nevažnosti miselnih sestavin, pač pa *proti absolutni* veljavnosti te teze. Ni dvoma, da je Goetheja ukvarjanje z znanostjo poživljalo in mu celo dajalo čustvene vrednosti, ki so zanj značilne.

Zelo radikalno individualistično stališče zastopa Vidmar tudi pri vprašanju tendence. Gotovo: »Eksistirajo tendence, katerih naravo je težko označiti z eno besedo; so pa tudi take, ki jih lahko označimo določno in zelo točno z izrazom miselne tendence.« To je zanimiva tema, o kateri bi mogli marljivi avtorji pisati debele knjige. Vzemimo samo Beaumarchaisovega »Figara«, ki je tako zelo vplival na čas, na »mobiliziranje« ljudi, na druge genije (Mozart) in dobil za nas tolik pomen v »Matičku«. Tendence tega dela je že stoletja »plavala v zraku«, v dolgih stoletjih ji je pripravljala pot Commedia dell'Arte, v času pred veliko francosko revolucijo pa je v nekaterih »plakratno«-ostrih, kričečih in vendar okusnih Beaumarchaisovih stavkih dobila še posebej priostren pomen, n. pr.: »Gospod grof..., potrudili ste se, da ste se rodili, pa nič več!« In vendar ta bleščeča komedija ni v bistvu nič bolj mojstrsko napisana kakor n. pr. Sheridanova »Šola obrekovanja«, ki še zdaleč ni imela takega učinka in je ni uglasbil noben Mozart.

Iz tega spet ne izhaja, da bi tendenca nujno koristila, pač pa izhaja, da ni treba, da bi bila zmeraj škodljiva. Končno je očitna Beaumarchaisova tendenca Mozartu dala več kakor povod za mojstrovino »Figarova svatba«, čisto umetniško mnogo globljo umetnino, kakor je Beaumarchaisova komedija. In čeprav je v tekstu izginilo nekaj mest z ostro tendenco, je Mozart to »pomanjkljivost« zvrhoma nadoknadil v glasbi. Mozarta, ki je že v mladih letih prenašal precej aristokratske samovolje, torej čisto očitno tendenca ni samo spodbudila k delu, temveč ga je očitno tudi navdihnila. Samo — tendenca o enakosti med ljudmi ni bila nova. Menda mora vsaka misel »obležati« v času, da postane umetniško plodna.

Zdi se torej, da je Vidmarjeva logika v osnovah neizpodbitna, da ji pa Vidmar s preostrimi formulacijami pogostoma jemlje velik del veljave, da torej nehoti dela natančno to, kar očita svojemu nasprotniku v debati.

Posebno značilen primer za to najdemo na str. 1027. Vidmar pravi: »Vprašam se, kakšna objektivna dejstva svojega časa odraža na primer »Faust« ali »Don Kihot« ali navsezadnje »Hamlet«? Vsa tri dela izražajo predvsem svoje pisce, vsako drugače in vsako drugačne sfere njihove duševnosti, toda predvsem te. O dejstvih, se pravi o objektivnih vnanjih dejstvih njihovega časa, kajti o teh govori Zihlerl v prvi premisi, kjer jih očitno postavlja v nasprotje s subjektivnimi notranjimi dejstvi pisateljeve psihike, takih vnanjih dejstev je v teh delih bore malo.«

Menda so si vsi edini v tem, da umetnost nikoli ne podaja objektivnih zunanjih dejstev, temveč zmeraj interpretacijo te vnanje, stvarne objektivne resnice, subjektivno dejstvo umetnosti namesto objektivnega dejstva stvarnosti. Zunanja stvarnost je lahko prvenstveno pomemben objekt za znanost, za tehniko, za fotografijo, za statistiko, še za marsikaj drugega, ne pa za umetnost, ki je zmeraj subjektivna — čeprav seveda tudi nujno — v odsevih — podaja nekatera objektivna dejstva osebne psihe, družbe in fizič-

nega sveta. Vidmarjeva premisa je spet izredno trdna, nadaljnje razvijanje teze pa ga zavede v zelo negotov položaj. Res je, da ni vsako delo takšna zakladnica kulturno zgodovinskih dejstev kakor je n. pr. »Divina commedia«, zato pa izraža n. pr. »Faust« vendarle *izredno množino* objektivnih dejstev svojega časa. Med temi objektivnimi dejstvi moramo navesti veliko število družbenih dogajanj, kakršna so tudi spopadi med idejami itd. Že sama osnovna filozofija »Fausta« je globoko zasidrana v svojem času. Pesnik se v veliki drami »spoprime« z vrednotenjem cele vrste izročil, idej in etičnih norm. O tem vprašanju bi bilo mogoče napisati knjigo. V »Faustu« je skrita izpoved o Goethejevi lastni mladostni krivdi do ljubljenega dekleta Fride-rike. (V pesnitvi je seveda ta subjektivni problem stopnjevan v objektivnega, človečanskega.) Mefisto se v znani »Schülerszene« imenitno (in še danes skrajno aktualno) roga verbalizmu. Ob tem je Goethe meril na čisto določene pojave svojega časa, na določene »Kathederfilozofe« in njihov način učenja. V drugem delu je vpletel zelo realna modrovanja o gospodarstvu, mimogrede povečičal spomin Lorda Byrona v postavi Euphoriona, govoril o prepiru med geologi neptunisti in plutonisti itd. Skratka, v »Faustu« skorajda ni večjega prizora, ki ne bi tako ali drugače odseval objektivnih družbenih dejstev svojega časa. »Faust« izraža v »sferi Goethejeve duševnosti« spopad med klasicizmom in romantizmom, Goethejevo sintezo med obema in še nešteto drugih dejstev tedanje družbe. Vse to ve Vidmar zelo natančno, vendar se iz kdo ve kakšnega vzroka dosledno izogiba družbenim dogajanjem in jim nekako noče priznati vrednosti objektivnih dejstev. »Don Kihot« reflektira v Cervantesovi »duševni sferi« čisto določeno, objektivno obstoječo mentaliteto Španije, tiste Španije, ki se je zavedno predajala »sijaju« in »veličini« in pri tem zanemarjala, zaničevala in uničevala trgovca, obrtnika in kmeta. Res je, da je to »podoba«, ni »misel« ali »nazor«, vendar pa podoba, ki nosi v sebi svojo lastno imanentno filozofijo. To moramo nekako razvozlati, če hočemo pisatelja razumeti. »Hamlet« pa je očitno napisan na isto témo, ki je pri Shakespearu zelo priljubljena, na spopad med srednjeveško »junkersko« mentaliteto in »novim človekom«. Tu ni mogoče dati razlage, vendar je bil prav pameten tisti nemški profesor, ki je ugotovil neko notranjo sorodnost med Hamletom in — Romeom. Kljub velikanskim razločkom med obema, propadeta oba zaradi podobno razdvojene duševnosti in ravnanja na sredi med »starim« in »novim«. Torej je v tem delu — kakor v vsakem — tudi skrita filozofija in celo določna socialna filozofija, ki je seveda pri Shakespearu izrazito renesančno individualistična v pomenu vstajajočega meščanstva. Ena izmed tendenc »Vojne in miru« pa je ostro zoperstavljanje tistega življenja, ki ga človek v resnici živi v svojem ozkem krogu in je dragoceno, proti tistemu, ki ga navidez živi v »velikem svetu« in v tragično-smešnem projiciranju idej. Knez Bolkonski, ki veruje v slavo in se zanjo žrtvuje, je nekje čudno podoban Pierru, ki skoraj zmerom veruje v eno stvar, *ravna* pa drugače. S tem podaja Tolstoj sliko časa, gledano skozi kritične oči aristokrata, ki je vse doživel, vse spoznal in se zdaj z mogočno roko oblikovalca maščuje življenju, ki ga je razočaralo tolikokrat, kolikorkrat ga je navdušilo in seveda tudi narobel!

Torej — objektivnosti je v vseh umetninah dovolj, gre samo za to, kako je to objektivnost razumeti. Čisto res, da je prvo bitje, s katerim človek pride v dotik — on sam, vendar pa je človek v vseh svojih lastnostih potomec

neštetih družbenih bitij — staršev in prastaršev — in na to, kako uredi razmerje sam do sebe, neposredno ali posredno izredno močno vpliva njegova okolica.

Iz vsega rečenega ne sledi, da energično, ostro, celo trmasto poudarjanje velikanskega pomena človeške podzvesti in fantazije ne bi imelo prav velikega pomena za kritično vrednotenje umetnosti. In — kar zadeva naprednost, smo le prepogostokrat doživeli, da so sodobniki brez vidnih, v delu izraženih znanstvenih socialističnih pogledov, kakor Miller, Hemingway ali Helmanova, ustvarili neprimerno bolj živa dela, kakor n.pr. Gladkov, Serafinovič ali Afinogenov, ki so po svoje »pravoverni« (kar pa še ne pomeni, da bi bili globoki!) Če je svoboda plod nujnosti, potem je tudi jasno, kaj je za umetnika osnovni problem, namreč sposobnost, da najprej do kraja razume tako samega sebe, sile lastne podzvesti kakor tudi material, v katerem se izraža, in da ne temu ne onemu ne dela sile. Subjektivna volja velikega oblikovalca, moč, ki je s strastjo zavrtala v globino pojavov, še nikoli ni škodila družbeno naprednim silam. Kdor pa z zunanje razumljeno doktrino, z napačno usmerjeno voljo, s površnim klanjanjem neobstoječim idealom (klasicizma ali česar koli) zatira svojo lastno inspiracijo, »greši« istočasno proti lastni psihi in lastnemu kritičnemu čutu. Svojemu delu bo kar spočetka odvzel vso kri in ga ubil. Grešil bo proti prvemu, kategoričnemu imperativu vsake umetnosti, ki ga lahko označimo z eno besedo: iskrenost. Brezobzirna iskrenost je namreč privedla nekatere velike tvorce, kakor Balzaca ali Tolstoja, do naprednih misli — tudi čisto proti usmerjenosti njihove lastne površinske zavesti.

Branko Rudolf

MED KNJIGAMI

PREŽIHOV ZBORNİK

Slovenska literarna zgodovina se je v dobrih petindvajsetih letih sistematičnega dela v seminarjih in publikacijah profesorjev Ivana Prijatelja, Franceta Kidriča ter njunih učencev in naslednikov ne le razmahnila ampak tudi poglobila in izostrila svojo znanstveno metodo. Ob zamudnem zbiranju in kritičnem pretresanju gradiva, ki so ga morali opravljati in ga še opravljajo šele literarni zgodovinarji iz ljubljanske šole, starejši in mlajši, se je poleg drugega utrdila tudi zavest, da je treba bodočim rodovom rešiti čim več dragocenega gradiva in jim prihraniti upravičeno jezo nad izgubami, ki tako obtežujejo pravilno presojo razvoja in posameznih osebnosti. Take vrzeli so tem bolj občutne, čim večji je človeški in umetniški format obravnavane osebnosti. Najmlajši rod slovenskih literarnih zgodovinarjev iz seminarja profesorice Marje Boršnikove se je tega zavedal prav tako jasno kakor veličine Prežihovega Voranca ter si z mladostno vnmemo in dozorevajočo znanstveno vestnostjo zastavil nalogo, zbrati čim več gradiva o poslednjem slovenskem klasiku in na osnovi zbranega gradiva podati tudi že prvi zaris bodoče monografije. Rezultat opravljenega dela, ki leži v obliki obsežnega zbornika pred