

»Kdo je pravzaprav Hlestakov?« se vprašuje Gogolj. »Mlad človek, uradnik, sicer brezpomemben, kakor se takim ljudem pravi, toda ima lastnosti, kakršne imajo tudi ljudje, ki jih nimamo za brezpomembne. Izpostaviti te lastnosti v osebah, ki sicer niso brez lepih odlik, bi bilo za pisatelja greh, ker bi jih s tem izročil vsesplošnemu smehu. Naj rajši vsakdo poišče košček samega sebe v tej vlogi in naj se hkrati sme ozreti okrog sebe brez bojazni in strahu, da bi ga kdo pokazal s prstom in ga imenoval z imenom. Skratka, ta oseba mora biti tip marsičesa, kar je razmetano v ruskih značajih, kar pa se je tukaj slučajno združilo v eni osebi, kot se to zelo pogosto dogaja v naravi. Vsakdo je bil ali pa je vsaj za minuto, če ne kar za nekaj minut Hlestakov, samo da si kajpada tega noče priznati; rad se celo posmehne temu dejstvu, seveda v tuji koži, ne v lastni. Skratka, redko koga ne doleti ta usoda vsaj enkrat v življenju, — stvar je samo ta, da se človek takoj nato spretno zasučje in že ni več, kar je bil.« Ta Hlestakov je v bistvu eden izmed njih, ravno tako človeček, kakor so ti provincialni mogotci sami, samo položaj, v katerega zabrede, mu da nenavaden pomen in moč, da s svojim pojavom razburi gnilo idilo in da se spričo njega njegovi notranji sorodniki razgalijo do kraja. In ko ta ničevost razburi uso to skvarjeno brezpomembnost, se zasmješ in zgroziš. Smeješ se in težko ti je, dokler ne udari zadnji, resnični in veliki grom.

Iz: J. Vidmar: Nikolaj V. Gogolj, Izbrano delo. 4. Obzorja 1975, str. 83, 84.



Franc
Zadavec

Beležka o dveh kritikah

Besednemu umetniku dokazati, da je ta in ona njegova pesem, proza in drama umetniško nedodelana, spada med obvezna, zahtevna in odgovorna duhovna opravila. Večkrat jih opravijo umetniki sami, pri nas sta npr. France Prešeren in Ivan Cankar delala red v stvareh besednega umetništva. Delati red v literaturi pa je predvsem naloga kritikov, se pravi pisateljev, ki vedo, kako bi bilo treba izdelati tekst, da bi si pridobil nesporno umetniško veljavo, sami pa ga ne vedo napraviti. Zaradi tega posebnega daru umejo — kajpada le rojeni kritiki — presojati literarna dela, ki se potegujejo za pridevek »umetniška«, v njih ločevati živo od mrtvega, estetsko nesporni artizem od gole obrtniške tehnike, estetsko in duhovno pomembno sporočilo od nabreklikega, malovrednega globokoumja in besednega slepljenja.

Josip Vidmar je v zadnjem času nehal s kritiko razburjati pisatelje in gledališke umetnike, svoj naradni poklic pa je opravljal desetletja

na način, ki razodeva, da je kritiko pisal kot nadarjen, a ne potrjen umetniški ustvarjalec. Njegova kritika je vznemirjala, razburjala, vznemoljevala, mnogokdo je bil prepričan, da se mu je zgodila krivica, Miško Kranjec npr. ni tajil, da ga je Vidmarjeva brezobzirnost kdaj tudi prizadela, hkrati pa jo je cenil, ker je menil, da se je družila z zanesljivim umevanjem umetniških stvari.

Vidmar kot kritik slovi tudi po tem, da ni prizanesel tudi nekaterim tekstom, ki jih je v njihovih duhovnih in stilnih zaletih marsikdo vrednotil kot vrhunske in celo prelomne v razvoju naše literature. Z drugačnimi presojami si je nakopal tudi ostre ugovore, ker kdo bi se razburjal nad kritikom, kadar negativno oceni avtorja, ki se ali še ni ali pa se niti ne more vidneje vrisati v širšo literarno zavest. Ugovori so se v povojnem času obarvali kdaj tudi s tonom, ki je Vidmarjevo negativno presojo povezoval z njegovim kulturnopolitičnim položajem, češ umetniški kritik se je nepoklicano postavil nad pisatelja in pomagal določiti njegovo družbeno usodo. Resnica takih ugovorov pa se precej zamaje, brž ko vemo, da je literarno in gledališko umetnost brezobzirno ali ne glede na vse druge okoliščine presojal tudi že tedaj, ko je družbeno nemočen zahajal še v študentske klopi, da mu niti tedaj niti poslej ni bilo nič bolj tuje kot prizanesljiva, odpuščajoča kritika, ki ne služi nikomur in ničemu, ne stvari ne njenemu stvarniku. Tudi mu ni bilo nič bolj tuje kot strokovnjaška hladna interpretacija pesmi, novele in drame, obložena z učenimi tujkami iz laboratorijev literarnih teoretikov. In še mu ni bilo nič bolj tuje kot umetniško besedilo naskočiti s filozofskim jezikom tega ali drugega filozofa, zasipati umetnino z abstraktnim besedjem vse dotlej, dokler se nemočna in ponižna nazadnje ne umakne v ozadje, pred njo pa ostane le pisana zavesa votlega intelektualizma.

Če njegove presoje soočamo z literarnimi besedili, o katerih govorijo, se nam razkrije približno takole kritičsko ustvarjanje:

Najvišje estetsko načelo: ali je pisatelj svojo življenjsko resnico oživil v metafori, v epskem in dramskem liku, ali pa mu ne živita niti beseda niti njen nosilec. Najvišje moralno načelo: ali je pisatelj ostal zvest sebi in resnici, kakor jo je doživel in spoznal, ali pa se je podredil tej ali drugi neliterarni ideji, »naplavljeni« miselnosti. Nekaj odločnih in prodornih potez razklene vsebinsko polje in oblikovne posebnosti teksta, ustvari nazorno predstavo o njegovih dobrih in slabih sestavinah, umetniških in neumetniških mestih, kadar so prisotna tudi neumetniška. Povedano drugače: pri prenosu slovstvenega teksta v kritičski metajezik se umetniško dobro razloči od neumetniškega, bralec dobi prepričljiv razgled po obojnih sestavinah. Presoja teče tako, da se prav kmalu pokaže, ali je besedna tvorba življenjsko pristna, resnična, živa ter moralno globoka ali plitva kot celota, ali pa samo v nekaterih delih, in še, kakšna je arhitektonika teh delov in kakšen je celoten estetski in moralni vtis.

Vidmar se je tudi rad vračal k besedi »okus« oziroma trdil, da je pri presojah umetnosti pomemben tudi kritikov »okus«. Na prvi pogled se za to besedo skriva zelo subjektivistično in nedoločno presojevalno izhodišče, ki niti ne omogoča niti ne zahteva prave argumentacije. Toda beseda »okus« je lahko tudi le metafora za sklop načel, s katerimi kdo

piše svoje kritiške tekste. In Vidmarju je »okus« vsekakor metafora za sklop njegovih dobro premišljenih kritiških načel.

V nadaljevanju me zanima, kako se je ta »okus«, ali so se načela potrdila v dveh kritikah, ki sta skoraj trideset let narazen in sta ob izidu in še kasneje izzvali največ ugovorov: prva zadeva dramo *Veronika Deseniška* Otona Župančiča in je iz leta 1924, druga pa knjigo novel *Strah in pogum* Edvarda Kocbeka in je iz leta 1952. Še zdaleč ne želim soočati ugovorov in obeh kritik, pač pa je moj namen le preizkusiti moč Vidmarjevih kriterijev in argumentov, ki hvalijo, kar je pri obeh pisateljih umetniško, in grajajo, kar ni umetniško oziroma omejuje umetniški status ene in druge knjige.

Kritiki o teh dveh avtorjih sem izbral zato, ker sta vsak v svojem načinu stilno domiselna in spretna oblikovalca, nesporna mojstra besede, in Vidmar jima to kakovost tudi priznava. Vendar je artistična spretnost stvar, ki spada k pisateljski tehniki vsakogar, ki se gre umetnika, ne da bi bil njegov izdelek zato tudi že umetnina. Zanj je treba še veliko več, in prav ta več je tisto, česar imata Veronika Deseniška ter *Strah in pogum* po Vidmarjevih merilih premalo. Ob Župančiču se je kritik odpovedal idejni kritiki ter jo prepustil filozofom, sebi je pridržal le estetski kriterij, pri Kocbeku ni mogel tudi mimo kritike določene filozofije, ki jo je novelist vsadil v osnutek in interpretacijo človekove usode v nekem zgodovinskem trenutku. Protislovje pa je samo navidezno, saj je življenjska resničnost dramskih in epskih oseb, njihova življenjska prepričljivost ali pa le miselna sestavljenost v obeh kritikah odločujoče merilo. Obe kritiki slovita po odločnih zadržkih v imenu življenjske resnice. Najbrž ne po naključju, ampak zato, ker je življenje več in višje kot umetnost, zlasti pa več in višje, kot je življenju odtujena ali takšna navidezna umetnost, ki razlaga usodne moralne stvari po zamislih kake filozofije, ki nima z njimi nobene prave zveze. Vidmar je imel težji opravček pri Župančiču, saj je ta zahtevnejši umetnik kot Kocbek, pa tudi zato, ker je dramsko besedilo estetsko občutljivejše za sleherno besedo kot novelško.

V *Veroniki Deseniški* se mu je zamisel glavnih oseb pokazala kot nedosledna in protislovna. Veronika ne more zbuditi utvare živega človeka, saj jo obvladujejo po svoji naravi nasprotni nagoni, ki izključujejo drug drugega: »Župančičeva Veronika je zdaj skoraj svetnica, zdaj spet ženska zelo povprečnih nagnjenj. Zato ni resnična in tudi ne tragična.«

Takšen sklep mu je narekoval razgled po njenih poglavitnih mislih in po njenem ravnanju od vstopa v dramsko zgodbo do izstopa iz nje. Samo pritrčiti mu je mogoče, saj Župančič zares ni uspel ustvariti v sebi trdnega, enosmernega bitja z enotnim, zaokroženim značajem ženske, ki bi dosledno izživel dramatikovo karakteristiko njenega osnovnega čustva. Župančičev estetski polom pri tem liku je posledica nemoči, da bi hkrati oživil poduhovljeno ljubezen, hvalnico temu čustvu, in tiste vsakdanje stvari, v katere se Veronika zaplete kot ženska in kot praktično družbeno bitje v celjskem okolju. Razpon med idealnim v njej in njenimi realnimi nagnjenji, med tem, kakor si jo je Župančič uvodoma začrtal, in tem, kako se kasneje v boju za svoje »pravice« ravna, estetsko ni uravnotežen: visoko čustvo je Župančič izdelal s simboli-

stičnimi sredstvi, ki izključujejo kavzalni neksus, dovoljujejo nepredvidena srečanja, napovedujejo dogodke ter omogočajo uresničenje vsakršnega hotenja in ideala. Po logiki simbolistične drame in tehnike se Veronika in Friderik prvič srečata kot dve »roži mogoti«, dramatik pa posledaj sakralizira njuno ljubezen s simboli iz katoliške liturgije. Ti simboli pa le povečujejo razdaljo med sveto ljubeznijo in Veronikinimi nizkimi spusti, v katerih se peha za vsakdanje stvari, se več ne zagleduje v »zvezde«, ampak le še v »celjske zvezde«, simbolisti bi rekli, da gazi le še po »blatu«. Najgloblje zdrkne v trenutku, ko »radostno zasluži« (Vidmar) Jelisavino smrt. Lahko bi celo rekli, da je dovolj sadistična, ko zadržuje izbruh sreče, da se je njena legitimna tekunica odstranila. Vse tisto, kar po njenem samomoru govori Frideriku, da je namreč tudi njo izdal, da ga zato sovraži in podobno — so le histerične besede, s katerimi skriva svojo radost, saj se mu z zanosnim objemom v resnici celo zahvali za to, da je posredni morilec, v IV. dejanju pa se še sama izda, kakšna demonija je plala v njej »v tisti noči«, ko se je Jelisava zastrupila: da se ji je namreč molitveni obrazec »Zdrava Marija . . .« sproti spreminjal v »Zdrava, grofica celjska . . .« Tudi nekam perverzno vztraja, da bodi ob svetilki, ki je svetila Jelisavi ob samomoru, poslej pa bo svetila na njenem grobu, v volilu vpisano tudi njeno ime. Sita je »potajevanja«, užaljena je, da more biti »grofica celjska« le na papirju. Skratka, njen »sveti plamen« se je deformiral v oblastiželjnost, kar dokazuje tudi njeno izsiljevanje celjskega naslova s ponavljajočo se opombo, da je noseča, da nerojenče v njej »prosi in vprašuje: Kdo sem? Kaj bom? Kdo, kaj je moja mati?« Tu se je kritik spet upravičeno vpraševal, kaj ima takšna argumentacija opraviti s pristnim materinskim čustvom. Kljub Veronikini hoji po »blatu« je Župančič vztrajal, da bo sina rodila »med angele«, da simbolistično odhaja v nebesa, da jo Žid Bonaventura po smrti karakterizira z besedami: »bila je stkana iz svetlih sanj« in »tak tempelj gospodov«, in da Friderik pravi: »Moja svetost, edina na tem svetu . . . Svetost . . . Svetlost . . .«, skratka, da se do konca nadaljuje idealizacija, ki jo je Veronika že zdavnaj prej popolnoma onemogočila. Ne, Veronikina smrt zares ni tragična, pred bralcem in gledalcem ne umre kakorkoli veliko bitje.

Estetsko razpoko je Vidmar odkril tudi pri Frideriku. Samo strinjati se je spet mogoče, da Župančiču ni uspelo izoblikovati njegovih dozdevnih dveh lastnosti, svetosti in silovitosti, ki si jih pripisuje sam in o katerih govorijo druge osebe. Res je, da nekaj besed razkrije njegovo razbrzdano in nasilno viteštvo, da v petem dejanju tudi sam spregovori o svoji dekadentni preteklosti. Toda kakšna je vendar zdaj njegova svetost, ki je pritekla vanj iz Veronike in naj bi ga vsega spremenila, ko je pod varstvom arhangela pripravljen Jelisavo odstraniti, če ne bi sama izbrala samomora? Kakšen dekadentni svetnik je to? Komaj kaj več kot neodločna, motna figura, ki zares ne more biti tragična.

In nenazadnje: namesto da bi Veronika in Friderik ljubezen izstratila v dejanju, namesto da bi čustvo zares zagorelo v velikem, nevarnem »plamenu«, se o njem pogovarjata, včasih tudi z dovolj hladnimi simbolističnimi besedami. Vse to pa pomeni, da se je Župančič podredil bolj ideji kot življenju, da je pač daroval neki sveti ljubezni,

kakor so si jo namislili nekateri ekspresionisti, ko so ljubezen spremenili v težak obred, v katerem se bitji blagostavljata, ženski pa dajali abstraktna, tudi sakralna imena. Župančič se ni izognil tej simbolistični mistiki.

Vidmar je odkril razpoko tudi v Hermanovem liku. Estetska razpoka tega lika je namreč v tem, da je Župančič več stavil na njegov rodbinski ponos in pohlep po oblasti, kot pa nanj kot samosvojega poglavarja, ki ima svoje osebne cilje. Osnutek drame bi bil nedvomno boljši, če bi Župančič izbral proti ljubezni drugo strast, kot je »častihlepje mogočnega rodu«, če bi Herman bolj neposredno izstrastil svojo voljo in načrt, manj pa bil medij rodovnega načrta.

Nekateri karakterji so živi, zlasti Jelisava, Deseničan, Bonaventura —, živijo pa vsak bolj zase kot v nujni zvezi s konfliktom, kar govori dodatno o netrdni arhitektoniki v medsebojni zapletenosti oseb. Zaradi šibke povezanosti oseb je Vidmar upravičeno pisal tudi o slabokrvnem dejanju, ki se prevečkrat bolj potrjuje z besedami kot na uprizorjen način. Samo preseneča nas lahko tudi, da je Župančič storil podobno dramaturško napako, kot Ivan Cankar v komediji *Za narodov blagor*: da Veronika namreč ponavlja motiv o nerojenem otroku, kot ponavlja Grozd motiv o zavezanem čevlju na levi nogi, pri čemer motiv že ob drugi ponovitvi oslabi in se nazadnje sprevrže v moteč kliše.

Ob soglasjih s kritikom naj zapišem tudi dve omejitvi. Najprej nisem prepričan, da je kopičenje zla v Frideriku, to je v »enem«, zato da se ne bi zlilo prek širnega sloja ljudi »s poznejšim pristavkom (= »in svet je bolj čist«) vred silno zanimiva in globoka misel«. To je v resnici najprej zelo neizvirna, hkrati pa tudi nedomišljena, »romantična« misel v slabem pomenu besede. Najbrž je odmev iz Stritarjevega eseja o Prešernu in je po izvoru schopenhauerjanska o kopičenju svetovne bolečine v enem, le da jo je Župančič prenesel iz »gorja« na »zlo«. Nedomišljena, saj se kopičenje zla v enem, ki je na primer na oblasti ali pa bo kdaj vladal, vse preveč rado zlije ravno na širši krog ljudi, na cele narode. In drugič: Kakor so namestu kritikova priznanja detajlom pa pesniškemu jeziku, polnem duhovitih aforizmov in poetizmov, ali pa ugovor, da pisec ponavlja svečane besede, namesto da bi ustvaril svečane prizore —, je neutemeljen ugovor, da Župančič v drami rabi tudi besede in metafore, ki jih poznamo že iz njegove poezije. Čemu bi jih namreč v drami ne smel rabiti? Edino upravičeno vprašanje v tej zvezi bi bilo: ali jih je v dramskem dialogu rabil učinkovito ali pa ne.

Dovoljujem si še naslednjo digresijo. Kmalu po izidu drame je Srečko Kosovel napisal za Ivana Prijatelja seminarsko nalogo o Veroniki Deseniški ter se opredelil tudi do Vidmarjeve kritike. Imel jo je za »resen poizkus dobre kritike«, tudi za »mestoma dobro«, a ne tudi za »dobro kritiko«. Tako zato, ker je Vidmar Veronikino ljubezen primerjal z ljubeznijo Romea in Julije in ker je razpravljal o bistvu tragedije, potem pa s tem bistvom primerjal Župančičevo tragedijo. Pa vendar: Kosovel sam je zapisal še nekaj ostrejših pripomb kot Vidmar, in sicer: da dejanja v drami med seboj skoraj niso povezana oziroma je »struktura prvih treh dejanj čisto struktura romana« in tudi četrto dejanje ni enotno, pa čeprav je »najboljše«, da tok dejanja ni naraven, ampak nesmotrno prekinjan, da dramatik preveč »operira s slučajem«, da ne-

kateri govori niso z naturelom oseb v nobeni zvezi in jih govori pesnik sam, da je slog hladen, da cerkveni simboli znižujejo, ovirajo dramo, ker v njih tiči »vedno le obred brez vsebine«, da besedilo ni »iztrgano iz srca«, kot so na primer Cankarjevi Hlapci. Drama je sicer umetniško delo, a bolj razodeva lirika kot dramatika, neposrečeni momenti so namreč izdelani slikovno, ne dramatično. Za pomembno pa je Kosovel štel, da je Friderik podoben Črtomiru, ki ga posvečuje Veronika, da drama kot celota ni obrtno delo, ampak je ustvarjeno, torej umetniško delo, da so dramaturško zanimive in pomembne »simbolične predigre«, »simbolične karakterizacije dejanja« (plašč, križ, svetilka in podobno).

Skratka, tudi Kosovelovo nihanje med »ne« in med »da« govori za to, da je Veronika Deseniška umetniški izdelek s pomembnimi napakami. Kosovelov da — tedaj ni bil objavljen, je pa drugi tedanji zapis, ki vsebuje velike pridržke do umetništva tega besedila.

Kocbekove novele *Strah in pogum* je Vidmar zavrnil iz estetskega in idejnega razloga. Njegov estetski ugovor je moč strniti v naslednje: v novelah te knjige skoraj ni »živih, resničnih, ostro individualiziranih oseb«, nobena »ni jasna, plastična, individualizirana osebnost, to niso izoblikovane duševnosti s pregnantnimi značaji, niso literarni liki. To so nekakšne psihične meglence, psihične gmote brez izrazitih karakternih potez«, lahko bi se tudi nadomestile med seboj, saj so pravzaprav en sam junak. In idejni ugovor: Ta junak je »psihika kristjana, kakor jo vidi Kocbek« v osvobodilnem boju in v zgodovini. Kristjan je v sporu z zgodovino; v strahu za človekovo svobodo v zgodovinskem dogodku mu je Kocbek nakopičil na desetine moralnih izrekov, tako da je knjiga miselni sestav, ne pa prava epska knjiga. Ti izreki kažejo, da Kocbek ni pravičen življenju, da je njegova misel zlasti »brezumno krivična« življenju in času osvobodilnega boja.

Vidmar je ugovor oprl na citate ali misli, ki jih izgovarjajo mediji Kocbekovega personalizma in krščanskega eksistencializma. Nikakršni drugi citati iz novel Vidmarjevih sklepov ne morejo bistveno razrahljati v avtorjevo korist, nekateri jih lahko le še okrepijo. Tudi negativne estetske presoje ni ravno lahko zamejiti, prav pa je določneje pokazati, kod je Kocbek dober pripovednik, saj mu tudi kritik priznava, da mesta je dober pripovednik.

Ob prvi noveli, *Temna stran mesca*, se ne želim ustavljeti, ker ne le da ni novela enega, ki jo pripoveduje o sebi, ampak je cvetober različnih zgodb drugih mimoidočih v bunkerju kot dogajalnem prostoru, polna literarnih in filozofskih referenc, ne pa iz enega kosa vrezani epski sestav. Po kompoziciji je le odsev kakšnega daljšega odlomka v *Tovarišiji*, v katerem se udeleženci pogovarjajo v gozdnem bunkerju o raznih temah, navajajo tudi literarne spomine, kot je v *Temni strani mesca* Barkova obnova povesti Dostojevskega Sanje smešnega človeka.

Druga novela, *Blažena krivda*, je tehnično nekakšen sprehod dveh, od katerih se mora Damjan uresničiti tako, da opravi z izdajalcem Štefanom. Oba sta partizana, na poti proti smrtnemu cilju se pogovarjata napeto kot starogrška peripatetika, tema njune refleksije in dialoga sta rabelj in njegova žrtev, zločinec in greh, krivda in izdajstvo. Damjan je študiral, Štefan je stavec, oba pa sta izvrstna psihologa in umujeta v visokem slogu. Damjan vrtoglavo ve: »Vsi smo krvniki in žrtve

hkrati«, »Moj zločin je tvoj zločin«, Štefan pa, da je »človekov svet svet izdaje« in da je »največji greh izbirati med žrtvami«. Ker je identičnost dveh na vseh moralnih ravneh popolna, ker ljudi veže enačba totalne enakosti, se krivda, naj bo še tako huda, nazadnje sakralizira v »bلاženo krivdo«.

Toda če smo zares vsi krvniki: Bi Kocbek prenesel, če bi kdo med »vse« uvrstil tudi njega? Morda bi takšno uvrstitev kot personalist ali filozofsko še sprejel, najbrž teže pa kot človek. In drugič: Bi priznal formulo o človeku kot apriornem izdajalcu tudi zase? Ali pa bi se pred njo branil s personalističnimi sredstvi, ki jih ne bi bilo lahko razumeti in po katerih bi izdaja nazadnje ne bila več izdaja. In tretjič: Po enačbi o zločinu bi moral npr. Stalino ve in Hitlerjeve zločine (ali katerekoli druge) sprejeti tudi kot svoje zločine. Je kaj takega sploh mogoče?

Pa Štefanov aforizem: »Največji greh je izbirati med žrtvami«. Pove ga na koncu novele, ko razkrije, da je res moral nekoga izdati: zaščitil je četo, za žrtev pred sovražnikom, ki ga je poslal v četo, pa nazadnje izbral nosečo ženo. Je to junaštvo? Štefan ve, da je greh. Toda zakaj ni za žrtev izbral — sebe? Zakaj niti s krettnjo ne namigne, da bi moral izbrati sebe, pa ne bi storil nobenega greha? Je za njegovo rešitev dovolj, je dovolj za moralno rešitev Damjana, če »greh« le filozofsko naznači?

Damjan in Štefan sta peripatetika, ki ju ni izklesala pripovedovalčeva beseda, ampak ju je konstruirala strast po moralni aforistiki, urezana po določeni filozofiji. Zares smo upravičeni podvomiti o globokosti moralizujoče osebnosti, ki stoji za njima in ni nihče drug kot pisatelj sam: ker kdo drug naj bi sicer stal za izreki o samouresničevanju, preraščanju zgodovine in drugimi?

Življenje stavi svoje meje še tako vsevednim pripovednikom, tudi življenje blaznikov in umirajočih. Toda pripovednik Kocbek ve, kakšne zakonitosti jih pregibljejo, saj se tudi njegov Damjan v nekem trenutku giblje prav po njih, pregibljejo ga »zakonitosti mehanizma, ki ga poznajo le blaženi in umirajoči«. Morda duhovito, toda mar tudi izkušensko in epsko prepričljivo pričevanje?

Moti me razmetavanje vsevednosti o človeku, na kar je bil pozoren tudi kritik Vidmar, presenečajo me matematični izreki o življenju, resnice z masko nepreklicnosti. Nič me ne moti, da je pripovedovalec v svojih novelah tudi filozof, moti me pa, da je nezmotljiv filozof o moralnih stvareh, kajpada vse do banalnosti tipa: kača je »onemela v raju in poslej niti z najrahljšim glasom ni več spregovorila«. Dokončno in nepreklicno je razrešeno tudi vprašanje, zakaj sta kača in človek nemirna drug pred drugim. Razrešitev problema je biblijska. Prav. Toda čemu se pripovedovalec potem za hip zateče v materialistično misel, da je »nekoč bil tudi človek plazilec«, čemu pristaja za hip na biološko genetiko, ko vendar še na isti strani svoj navidezni materializem zavrača z mistiko? Pa še primer, ki ga je navedel tudi Vidmar: »Sapa je vlekla skozi listavce in šepetala: vse, kar se zgodi na tem svetu, se zgodi zato, da se more dopolniti poslednje.« Kocbek je predmetnost mitiziral, našel duše ali iracionalne osebkke predmetov: v duhu Hartmannove predmetne etike že v zbirki Zemlja. Toda mitizirati jo v dramatično resni noveli?

Nič ne pomaga: ob kraju druge novele moram samo soglašati s kritikom, da gre vsaj v teh dveh za bolj ali manj enotno psihološko in filozofsko meglenico intelektualca, ki si zastavlja vsekakor pomembna moralna vprašanja, vendar jih zmede z vse izravnajočimi odgovori, namesto da bi jih nekoliko bolj skromno, pa vendarle tudi »uresničil« z novelskimi osebami. V naslednjih dveh novelah je filozofska zmeda manjša, za njuno epskost tudi manj katastrofalna, mogoče tudi zato, ker je količinsko znatno bolj omejena.

Novela Ogenj je najbolj koherentna od vseh, preizkuša pa duhovnikovo odgovornost med osvobodilnim bojem. Kaplan Žgur je dogmatik, ki izda človeka, nato pa misli, da mu je njegov »greh« upravičen odpustiti; je morda najbolj temno fanatična figura, kar jih pozna slovenska proza o narodnoosvobodilnem boju. Njegov predstojnik, župnik Amon, je zasnovan prav nasprotno, izrazito protihudodelsko in protiokupatorsko, in tudi ve, da »nobena zaščitna teorija ne more človeka dokončno obvarovati pred prvinsko silovitostjo zgodovine«, torej tudi ne krščanstvo.

Ko pripovedovalec Ognja vztraja znotraj personalizma, vztraja mestoma tudi znotraj dogmatike. Kako neprijetno utegne biti takšno vztrajanje, pove prav strašljivo dejstvo, da žrtev prosi svojega izdajalca za »odvezo«, saj je duhovnikova roka kljub izdajstvu »ostala posvečena«. Zmrazi nas, ko smo morali gledati, kako je Žgur po pripovedovalčevi volji dvignil desnico in napravil »težko obredno znamenje, s katerim ga (Toneta) je odvezal od zemlje«. Vsa kasnejša Žgurjeva agonija ne zmanjša neugodja, ki ga izzove to dejanje, tem manj, ker ni prizadet samo bralčev etični čut, ampak je bralec prizadet tudi zavoljo pripovedovalca, ki tako brezumno vztraja v okvirih dogmatike. Zares genialen pisatelj si takšnega vztrajanja ne dovoli in si ga v imenu človeka tudi ne sme dovoliti.

Ne glede na demonizem znotraj krščanstva in na nekatere aforizme, kot so: »Nihče me ne more ubiti, nihče me ne more izničiti«, »Kot človek si mi tuj, kot žrtev si mi blizu«, ne glede na premišljevanja in besede o »žrtvi« — gre vendarle za živo novelo o dveh duhovnikih, živ in pretresljiv pa je tudi italijanski oficir, ki govori iz nekakšnega bivanjskega ničja in popolne samote brez občutka za človeka, saj mu ga je izničila fašistična ideologija, ki se ji je nekoč slepo predal.

Sklepni prizor, v katerem se nakopičijo ustrelitev izdanega Toneta, partizanski napad na cerkev in župnikovo burno maševanje, torej ubijanje — obredno darovanje — osvobajanje, ta prizor odstopa od prejšnje pripovedi in spada v ekspresionistično hiperboliziranje in dramtiziranje.

Četrta novela Črna orhideja epsko odlično izpostavi glavnega junaka, njegovo doživetje narave, gora, stapljanje v eno z vesoljem, torej duševnost, ki jo je Kocbek od zbirke Zemlja naprej tolikokrat izrazil v svojih tekstih, da eruditu ni težko spoznati, da sta Gregor in pripovedovalec identična in ves epski odsek povsem pristen. Živo je napisano tudi poglavje, v katerem partizani govorijo o dekletu in »krivdi«, pa tudi odsek, kjer se komisar Janez in komandant Gregor pripravljata na filozofski dialog. Toda nenadna zaljubljenost med Gregorjem in ujeto izdajalko Katarino je spet le konstrukcija, kot je pojav, da se

sovražnica z enim pogledom spremeni v ljubljenco enega in vse čete, le motorični motiv, ki ga avtor potrebuje za umovanje in tvorjenje enačb tipa: ljubezen = sovrašтво. Tudi filozofični del IV. poglavja in sklepni del VI., kjer je Katarina oblečena kot bela nevesta, »obuta v bele čeveljčke«, »obraz zakrit s prosojno tančico«, ali s pripovedovalčevo besedo kar »vestalka«, Antigona in lepa Vida iz sanj — ne prepričajo; sklepni prizor z »nevesto« si je lahko dovolil le neizživeti ekspresionist, saj s partizansko stvarnostjo novele nima prave zveze oziroma je v realistični noveli fantastični tujek s čudno simboliko, morda opora umovanju o »žrtvi«, ki je tokrat »bela«. Zato pa Katarina kot žrtev v svoji končni podobi: »Tedaj se je bila postava z rdečimi madeži opotekla« ni dramatično pretresljiva niti tragična.

Ko soglašam s kritikom, da je Kocbek le mestoma dober pripovedovalec, potemtakem dodajam, da je novela Ogenj estetsko najbolj živa in da so odlična epska mesta tudi v Črni orhideji. Kjer pa se je Kocbek predal naplavljeni miselnosti, se je kot epik redno izgubil v psihologiziranju in umovanju. V noveli se mu je dogajalo pravzaprav isto kot v liriki: napisal je namreč nekaj desetih brezhibnih pesmi, preostala množica verzov pa je največkrat delo tehnika, nikar pa umetniškega izpovedovalca in oblikovalca. Kocbek ni zmerom upošteval dejstva, da svobodni verz ni zato tu, da pesnik lahko dela, kar hoče, pa je še zmerom umetnik; presamozavestno je pozabljal, da odprt verz daje pesniku enako veliko in enako malo svobode, kot mu je daje tradicionalni rimani verz. Kakor tudi ni dovolj spoštoval zakona, da načelo živosti in individuacije oseb velja tudi za filozofsko novelo, če hoče biti sploh novela, ne pa puščobna esejizacija aforizmov o človekovi biti in morali.

Ker je od kritike o *Veroniki Deseniški* minilo že šestdeset let, od kritike *Strahu in poguma* pa dobrih trideset, obe pa v svojih temeljnih ugovorih še zmerom veljata, si ob koncu beležke o njih želim le novih kritikov, katerih presoje tekoče literature bodo prav tako preživele svoj čas, kakor sta Vidmarjevi svojega.

*

Toda dovolj o tej tako skrivnostni in tako naravni stvari; sam sem spočetka dejal, da ni moj namen pledirati zanjo, marveč samo z njeno pomočjo opozoriti na problematiko današnjega realizma. Zato vas ne nameravam več prepričevati o njeni dragocenosti, spričo katere nisem pozabil na realizem, ki je Evropo rešil iz dovolj fantastičnega srednjega veka in jo v življenju ter literaturi vodil vse do danes. Poudaril sem, da je fantastika zmeraj odvisna od tega, koliko je izraz pomembnih realnih dejstev v naravi in v človeku. Vendar se mi zdi potrebno ugibati, kaj daje fantastiki kot taki njeno zmagovitost in njeno neuničljivost, ker je morda pri tem mogoče najti napotke in opozorila, ki bi mogla naši literaturi koristiti. To ugibanje pa mora biti seveda samo estetsko in zelo abstraktno, in ker bom abstrakten, se vam opravičujem že vnaprej.

Vsaj od Schillerja dalje nam je v teoretski poetiki znano, da se v umetnosti spajata dva poglobljena elementa človeške duše, ki ju bom

vsaj deloma imenoval po svoje. To sta izpoved in igra. Izpoved ji daje globljo zanimivost, človeško pomembnost in pretresljivost, igra pa ji daje lahkotnost, sanjsko prosojnost in očarljivost. V polnokrvni umetnini živita ta dva elementa neločljivo drug v drugem. In kakor je res, da je izpoved neogibno potrebna v vsaki umetnosti, je tudi res, da moment igre ni v nji nič manj važen. Kajti če ima umetnost nalogo razgibati človeško dušo in jo poživiti z bogatejšim in intenzivnejšim življenjem, in to nalogo nedvomno ima, potem je gotovo tudi to, da naj nas umetnost pretresa in očaruje hkrati. Očarati pa nas je mogoče predvsem z igro pisateljevega duha, ki se svoboden, a resnici vendarle zvest, suvereno poigrava z elementi življenja. Igra duha je obsežena v smotrni meni razpoloženj, v odmerjenem kontrastiranju in prebiranju otenkov in še — kakor zlasti pri pesmi — v metaforiki ter oblikovni iznajdljivosti. To igro omogočata notranja svoboda in fantazija, ki je naš organ za igro. Najlegitimnejši otrok fantazije pa je fantastika, ki je igra najvišje stopnje. Od tod njen čar in njena neuničljivost.

Iz: J. Vidmar: Realizem in fantastika, Izbrano delo. MK 1970, str. 165, 166.



Frane
Jerman

Vidmar in prevajanje

1.

O Vidmarju kot o ostrem, skorajda pikolovskem spremljevalcu slovenske in svetovne literature je bilo prelito že precej črnila in prav nobenega dvoma ni, da ga bo še precej. Prav tako ni dvoma, da je treba oceniti in ovrednotiti celotno Vidmarjevo javno dejavnost, tako od politične do kulturološke. Čeprav se je politični karieri sam nekajkrat bridko posmehtil — znana in že skoraj

prislovična je njegova pripomba na enem izmed mnogih televizijskih intervjujev, da je bil v politiki zgolj »paradni konj« in da ni nikoli o ničemer odločal, pa je hkrati vendarle omenil, da sam pri sebi ceni druge stvari — katere, sicer ni povedal, vendar je več kot jasno, da je mislil na svoje *ustvarjalno* delo. Da med to sodi tudi njegova *prevajalska ustvarjalnost*, ni nobenega dvoma za nikogar, ki kolikor toliko pozna Vidmarjev prevajalski opus, pa tudi prevajalske muke, težave jezika in splošno, družbeno vrednotenje tega težaškega, malo cenjenega in mnogokrat z obrtjo izenačevanega poklica.

Pri Vidmarjevem celotnem delu pa ima prevajalstvo poleg svojega osnovnega namena nemara še drug pomen. Na pamet menim, da mu ni bilo treba prevajati *karkoli*, da denarno ni bil nikoli odvisen (vsekakor pa ne po drugi svetovni vojni) od prevajanja, in da je bil izbor prevajanih del *njegov*. Če vzamemo to premiso za točno (o čemer ne dvomim), potem je prav Vidmarjev *prevajalski opus* kazalo njegovega estetskega vrednotenja svetovne literature, tj. med njegovimi estetskimi nazori in izborom prevedenih del bi morala vladati istovetnost.