

„iz ljubezni“, „iz usmiljenja“, „iz bede“ — in mora nam postati jasno, kakšna silovita moč je bistvo njegovega ustvarjanja in v kakšnih nasprotjih, ki so prava avtobiografija tega pisatelja, so nastajale te razsežne serije njegovih knjig pesmi, novel, esejev, romanov, polemik in dnevnikov in kakšno težko, tragično in polno najglobljih človeških pretresov človeško pričevanje nosijo v sebi. In še kako neupravičena in obupna je trditev tega preizkušenega srca, da ni koristi od izrečenih resnic, čeprav so rodovi in rodovi ne samo na Hrvaškem, temveč tudi v Sloveniji in vsej Jugoslaviji črpali iz njegovih resnic moč za velika dejanja naše nedavne preteklosti. Pri tem pa se moramo zavedati, da ima vsako srce kdaj pa kdaj pravico do obupa, pa četudi je Krležovo.

Iz: J. Vidmar: Miroslav Krleža, Izbrano delo. S. obzorja 1975, str. 122, 123.

Josip Vidmar in slovenska zgodovinska avantgarda



Janko
Kos

Vprašanje o tem, kakšno je bilo Vidmarjevo razmerje do tistega, kar se imenuje z zdaj že utečenim izrazom slovenska zgodovinska avantgarda, zajame komajda zelo kratko obdobje po letu 1920, kar je seveda v primerjavi z dolgotrjno, razčlenjenostjo in reprezentativnostjo Vidmarjevih poznejših posegov v slovensko kulturno življenje videti kot le majhen del celote. Če k temu

prištejemo še dejstvo, da se je Vidmar vključeval v dogajanje te avantgarde na svojem delovnem začetku, pravzaprav na prehodu iz mladeniške v moško dobo, bi se utegnil potrditi vtis, da gre samo za obrobni pojav njegovega mišljenjskega razvoja, povzročen celo s čisto zunanjimi, bolj ali manj naključnimi okoliščinami, v kakršne je moral stopiti mladi Vidmar tako kot vsi njegovi generacijski vrstniki na začetku dvajsetih let tega stoletja.

Vendar je tak samo videz. Navsezadnje se ob vprašanju Vidmarjevega razmerja do slovenske zgodovinske avantgarde odpira pogled ne morda na kak stranski tok moderne evropske kulture, ampak na njena najbolj radikalna, odločilna in prevratna dogajanja v 20. stoletju. Od tod se ponuja domneva, da se bodo skozi takšno razmerje razkrile ne samo manj pomembne plasti Vidmarjevega mišljenja, ampak morda tudi tiste, ki so bile zanj bistvene že na začetku in so takšne ostale tudi pozneje kljub neogibnim spremembam, ki jih s sabo prinaša vsako ustvarjalno zorenje. Izhodišče v raziskavo Vidmarjevega razmerja do slovenske zgodovinske avantgarde je vsaj pogojno lahko prepričanje, da so se morda že v tem razmerju uveljavile nekatere od poznejših stalnic Vidmarjevega pojmovanja umetnosti, sveta in življenja. In da

se torej prav skozi raziskavo tega razmerja lahko tem očitneje prikaže kak bistven element njegove misli; pa tudi kulture, ki se v tej misli reprezentira.

Ob takšno pričakovanje je vendarle že na začetku potrebno postaviti opozorilo, da se zdi Vidmarjevo razmerje do slovenske zgodovinske avantgarde iz več razlogov zapleteno, v marsičem nejasno ali celo dvoumno. Tu je najprej dejstvo, da so bile doslejšnje sodbe o tem razmerju različne in včasih nasprotno. V zadnjih letih, ko se je v slovenski literarni vedi uveljavila sicer razumljiva, vendar včasih tudi pretirana težnja, da bi za dvajseta leta na Slovenskem odkrili obstoj čim močnejše in številnejše literarno-umetniške avantgarde, je prišlo samo po sebi do skušnjave, da bi vanjo prištel tudi mladega Vidmarja, predvsem ali pa samo zaradi njegovih osebnih stikov z Antonom Podbevškom in Marijem Kogojem, ki ju ponavadi imamo za glavna »avantgardista« v slovenski umetnosti tistega časa. In res se je v tej zvezi pojavila izrecna teza, da je Vidmar na začetku dvajsetih let v pravem pomenu besede spadal v slovensko zgodovinsko avantgardo; ali pa — še izraziteje povedano — da je bil hkrati s Podbevškom njen »protagonist«. Ne da bi se že zdaj spraševali, ali takšna teza vzdrži preverbo z dejstvi, je na prvi pogled videti, da iz nje sledi pravzaprav zanimiv, vendar tudi dvoumen pogled na razvoj in smer poznejšega Vidmarjevega mišljenja. Znano je, da je slovenska neoavantgarda okoli leta 1970 videla v Vidmarju ne svojega zaveznika, ampak izrazitega nasprotnika in celo glavnega zoprnika. In tudi Vidmar sam ji ni bil niti najmanj naklonjen, saj je ob marsikateri priložnosti opozarjal na njeno neprimernost, ničevost in že kar škodljivost slovenskemu kulturnemu razvoju. Če to znano dejstvo povežemo z domnevo o Vidmarjevem mladostnem pripadništvu prvi literarno-umetniški avantgardi na Slovenskem, bi od tod sledilo, da si je povojna slovenska avantgarda našla svoje glavno nasprotje v tistem, kar ji je že pred pol stoletja predhajalo in jo na svoj način najbrž tudi utemeljevalo. S tem bi se ponovno potrjevala znana zgodba o nekdanjih naprednih »mladih«, ki so se s časom spremenili v konservativne »stare« in s tem postali najbolj naravni sovražniki »mladih«, teh novih nosilcev nekdanjih, pozneje zatajenih in zdaj spet obnovljenih »idealov«. Pogoj za to, da bi takšna zgodba obveljala tudi v Vidmarjevem primeru, bi bil seveda ta, da se v Vidmarjevem mišljenjskem razvoju izkazuje nekakšna temeljna, odločilna in že kar nepremostljiva razpoka — okoli leta 1922 naj bi bilo to mišljenje zasidrano v okviru takratne literarno-umetniške avantgarde, kmalu zatem ali šele čez nekaj let pa naj bi se po svojem bistvu tako zelo spremenilo, da se je ne samo oddaljilo od vsega avantgardnega, ampak je postalo v času, ko se je na Slovenskem začela porajati nova literarno-umetniška avantgarda, njen glavni nasprotnik.

Težava je v tem, da je Vidmarjevo razmerje do slovenske zgodovinske avantgarde mogoče razlagati tudi drugače. Domneva o njegovi pripadnosti avantgardnemu gibanju dvajsetih let ni naletela na prevelik odmev pri tistih raziskovalcih obdobja, ki so sicer naklonjeni poskusu, da bi se slovenska zgodovinska avantgarda pokazala v čim bolj obsežni, tehtni, v primerjavi z evropskimi avantgardami tistega časa še kar veljavni podobi. Toda celo v tem primeru so pripravljeni

za njene prave predstavnike priznati ob Podbevšku zlasti Avgusta Černigoja in Ferda Delaka, morda še Srečka Kosovela in v glasbenem območju seveda Kogoja, medtem ko bi v Vidmarju, ki je bil z nekaterimi od nosilcev tako postavljene avantgarde vendarle živahno povezan, utegnili videti kvečjemu bolj ali manj zainteresiranega »sopotnika«, za katerega je pravzaprav težko reči, kaj ga je vezalo na avantgardno ozračje tega časa. Končno pa ni mogoče mimo tistega, kar je o svojem razmerju do slovenske zgodovinske avantgarde izpovedal Vidmar sam. Ko je leta 1984 nastopil med nekdanjimi nosilci in sodobniki avantgarde dvajsetih let, zbranimi na simpoziju Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—1930, ni podlegel vabljeni skušnjavi, da bi bil po toliko letih s častjo prištet med »prvoboritelje« avantgardnega gibanja na Slovenskem, ampak se je rajši omejil na nedvoumno izjavo, »da sam nisem nikdar bil nikakršen avantgardist, da sem imel absolutno oddaljen odnos do te smeri, kakršnega ni imel ne Kogoj, ne Podbevšek in ne tisti, ki so avantgardo v Sloveniji ustvarjali.« Ko je na istem mestu poskušal konkretno pojasniti, kako se je končalo sodelovanje s Podbevškom in Kogojem pri reviji Trije labodje, je to stvar povedal še določneje: »Ostal sem sam, ampak še vedno človek, kritik, ki ne pripada nobeni struji, niti nekdanjemu niti sedanjemu avantgardizmu, temveč človek, ki pripada umetnosti in ki skuša po svoji uvidevnosti umetnosti pomagati do novega nastopa.«

Od tod se sama po sebi vsiljuje misel, da je vprašanje o Vidmarjevem razmerju do slovenske zgodovinske avantgarde zares bolj zapleteno, kot se kaže na prvi pogled. Mnenja o tem razmerju so različna in celo nasprotna, tako da nobenega ni mogoče niti sprejeti niti odklanjati brez zadostnih dokazov. Naj smo še tako skeptični do pretiranih predstav o avantgardi dvajsetih let, je vendarle dejstvo, da je bil prav Vidmar v letih 1920—1922 tesno povezan tako s Podbevškom kot s Kogojem, ki obadva po splošni sodbi veljata za »avantgardista«. Kje torej najti dovolj trdne, na prvi pogled prepričljive razloge, naj Vidmarja popolnoma izločimo iz takšnih povezav? Tu je seveda njegova lastna izjava, da nikakor ni spadal v avantgardo v pravem pomenu besede. Vendar je tudi zoper takšno izjavo mogoč pomislek. Ali ni morda celo tako, da je ta presoja nekdanjega razmerja utemeljena v današnji perspektivi, tako da ne ustreza več dejanskim razmeram, ki so oblikovale avantgardo iz njenega lastnega časa? Kar ima za posledico, da celo tisti, ki so v nji sodelovali, ne razumejo več svojega nekdanjega položaja.

So pa še drugi razlogi, zaradi katerih se zdi Vidmarjevo razmerje do slovenske zgodovinske avantgarde vse prej kot preprosto. Glavni bo pač ta, da je že pojem o tej avantgardi sam na sebi nejasen in ne prav trden. Slovenska literarna veda je pojem slovenske zgodovinske avantgarde, ki naj bi obstajala v dvajsetih letih tega stoletja, izoblikovala šele potem, ko se je svetovna literarna veda začela pobliže zanimati za obstoj evropskih literarno-umetniških avantgard v obdobju 1910—1930. To se je v svetu zgodilo po letu 1960, raziskave tega področja so nato potekale skozi sedemdeseta leta in se zdijo po letu 1980 vsaj v grobem zaključene, saj prehajajo njihovi izsledki v leksikonska gesla, učbeniške opredelitve in rutinske formule. Nedvomno

pod vplivom teh raziskav se je začelo po letu 1970 govoriti tudi o slovenski zgodovinski avantgardi. Pred tem se je oznaka »avantgarden« sicer že uporabljala za sodobne ali polpretekle literarne tokove na Slovenskem, vendar samo v splošnem pomenu nečesa »modernega« ali »modernističnega«. Značilno je, da tudi Anton Ocvirk, ki se je v tem času ob Kosovelu najtemeljiteje posvečal literarnim premikom po letu 1920, zanje ni uporabljal pojma avantgarda niti ni čutil potrebe po izoblikovanju posebnega kompleksa, imenovanega slovenska zgodovinska avantgarda. Celó Katarina Šalamun-Biedrzycka, ki ji gre nedvomna zasluga, da je s knjigo o Podbevšku (1972) obrnila pozornost na dvajseta leta v tem smislu, da je v njih mogoče najti predhodnico sodobnim avantgardnim pojavom, je ta izraz uporabljala v smislu nečesa, kar je na splošno novo, prelomno ali moderno. In tako se je pojem o slovenski zgodovinski avantgardi izoblikoval do kraja šele proti letu 1980, pa še to tako, da ga je literarna veda v precejšnji meri dopolnila s pomočjo umetnostnozgodovinskih dognanj o Černigoju kot osrednjem avantgardistu v likovnem dogajanju dvajsetih let. Okoli leta 1980 je pojem slovenske zgodovinske avantgarde začel v literarni vedi postajati že tudi konjunktura. Nasproti tistim, ki so dotlej spregledovali avantgardne pojave tik pred letom 1930 in so jih bili še naprej pripravljeni podcenjevati, kot da niso niti malo pomembni ali pa da jih sploh ni bilo, je nihalo zdaj zanihalo v nasprotno smer, v precenjevanje, ki se tu in tam stopnjuje v pretenciozno tezo, da se je tudi na Slovenskem po letu 1920 ali celo že prej rojevala avantgarda, podobna tisti, ki je pri Italijanih obstajala v obliki futurizma, pri Rusih kot futurizem ali konstruktivizem, pri Nemcih najizraziteje kot dadaizem, v Franciji kot nadrealizem, pri Srbih najprej kot zenitizem, pozneje kot nadrealizem, pri Čehih kot poetizem in nadrealizem, v tej ali drugi obliki pa še marsikje drugje. Vendar je resnici na ljubo potrebno priznati, da se takšna teza le redko kdaj pojavi z izrecno ostrino, kajti sproti jo onemogočajo zelo različna mnenja raziskovalcev o tem, kje in kako naj bi pravzaprav obstajala slovenska zgodovinska avantgarda; kdo so bili njeni glavni nosilci, komu dati prvenstvo, komu samo stranski položaj ali pa ga sploh odmisлити iz avantgardnega gibanja dvajsetih let. Mnenja o tem se razlikujejo ne samo od raziskovalca do raziskovalca, ampak se spreminjajo celo znotraj posameznih raziskovalnih prizadevanj. Enemu je edino pravi in najčistejši primer slovenske zgodovinske avantgarde Podbevšek. Drugim se takšno gledišče zdi docela zgrešeno, najzrelejši primer slovenskega avantgardizma dvajsetih let vidijo v Kosovelu oziroma v krogu, ki se je leta 1925 zbral okoli Mladine. Tretjim se zdi samoumevno, da se dá o literarno-umetniški avantgardi v pravem pomenu besede govoriti za ta leta samo ob Černigoju in kvečjemu še Delaku, kolikor je bil povezan s Černigojem, tako da bi šele to sestavljalo pravo okostje slovenske zgodovinske avantgarde. Podobno se razhajajo sodbe o tem, iz kakšnih izvirov so nastajala ta avantgardna valovanja. Eni poudarjajo pomen, ki naj bi ga za prvi slovenski avantgardizem imel srbski zenitizem, kar seveda sloni na prepričanju, da je bil zenitizem vsega upoštevanja vreden primer evropskih zgodovinskih avantgard; drugi spet takšno zvezo tajijo, ker se jim zdi zenitizem sam na sebi ničev —

priznati, da je imela v njem korenine slovenska zgodovinska avantgarda, bi bilo toliko kot pristati na njeno očitno manjvrednost. Od tod se seveda dá sklepati, da do takšnih razhajanj ne prihaja zaradi upoštevavanja različnih dejstev, ampak največkrat zaradi različnosti ideoloških, kulturnoprogramskih, socioloških ali že kar političnih prepričanj, iz katerih izhajajo posamezni raziskovalci, ko se lotevajo tega področja. Temu primerno je podoba slovenske zgodovinske avantgarde pri slehernem od njih nekoliko drugačna, kar seveda ne govori v prid mnenju, da je ta pojem že zares znanstveno izdelan, preverjen in s tem primeren za splošno rabo. Vendar pa razlog za njegovo labilnost ni samo v ideoloških predsodkih, ki tu in tam vplivajo na oblikovanje pojma. Prav toliko ali še bolj je temu krivo različno razumevanje temeljnega pojma avantgarda, njenega bistva in značilnosti, po katerih naj bi jo presojali. Podobno kot v vseh drugih literarnih vedah prihaja tudi v slovenski do tega, da se razumevanje avantgarde giblje med skrajnostmi — na primer med prepričanjem, da je avantgarda samo posebno ime za novo literarno smer, strujo, stil ali stilno formacijo in s tem le drugo ime za »modernizem« ali celo »ekspresionizem«, in nasprotnim pojmovanjem, da je pod avantgardo najprimerneje razumeti levo, napredno, revolucionarno miselnost sploh, kot se je v dvajsetih letih že oblikovala okoli komunističnega gibanja, tj. politične avantgarde 20. stoletja. Toda težava je v tem, da se evropske literarnoumetniške avantgarde v letih 1910—1930 niso imele niti za navadne, zgolj nove literarne smeri niti samo za podaljšek ali transmisijo levih političnih ideologij, gibanj in političnih organizacij, kar seveda pomeni, da njihovega bistva ni mogoče določiti ne s temi ne z onimi določili. Nejasnost v tej temeljni stvari je po vsem tem dodaten razlog za zaplete okoli vprašanja, kaj je bila slovenska zgodovinska avantgarda in v kakšnem razmerju je bil s takšno avantgardo Josip Vidmar.

Sicer se pa težave prično že ob preprostem vprašanju, koliko avantgard je bilo v tem času na Slovenskem. Je v dvajsetih letih obstajala ena sama slovenska avantgarda ali jih je bilo več? V Evropi se samoumevno govori o posameznih avantgardah, od katerih je vsaka zase konkretna enota, gibanje, skupina s svojim programom, glasili, manifesti, nosilci, člani in voditelji, celo s posebnim imenom in navsezadnje z jasno dobo trajanja — od manifestativne ustanovitve prek posameznih razvojnih faz do upada ali razpustitve. Zdi se, da dogodki, ki na Slovenskem v dvajsetih letih tako ali drugače spominjajo na avantgardo, ne sestavljajo nobene takšne sklenjene enote, kar seveda pomeni, da ni mogoče govoriti o slovenski zgodovinski avantgardi kot o enem samem, kontinuirano potekajočem in enkratnem avantgardnem pojavu, ki bi bil zares realna celota. Ne obstaja homogena, ves čas bolj ali manj ista skupina, ki bi nosila to celoto, prav tako ni videti programa, ki bi jo definiral kot enoto; v letih 1920—1929, za katera bi morali predvidevati obstoj ene same slovenske avantgarde, ne nastane noben manifest, ki bi jo v celoti zavezoval in v katerem bi se razglasila, glasilo, s katerim bi kot celota stopala v javnost, ime, po katerem bi jo prepoznavali; končno tudi ni bilo voditelja, ki bi jo združeval na znotraj in predstavljal na zunaj — kot je bilo v navadi skoraj pri vseh

pravih literarno-umetniških avantgardah tistega časa. Namesto vsega tega je na Slovenskem po letu 1920 najti kvečjemu posamezne avantgardne težnje, poskuse ali dogodke, ki so razpršeni v času in prostoru, ne da bi sestavljali pravo enoto. Te avantgardne »točke« med sabo večidel niso niti povezane, to pa zato, ker ostajajo praviloma nekakšni zasnutki, ne pa da bi se razširile in sklenile v kontinuiran tok; med njimi obstajajo praznine in neskladja, včasih negotove simpatije in še večkrat odkrita, čeprav slabo opredeljena nasprotja. Podbevšek je leta 1920 nastopal na »novomeški pomladi« z drugimi udeleženci, toda šlo je za priložnostno sodelovanje, ne za obstojno skupino; kmalu zatem si je našel v svoji generaciji posnemovalce, učence in epigone, ki so sodelovali leta 1922 pri »Treh labodih«, toda takoj nato so ga zapustili, ga pozneje napadali in se mu odpovedovali. Ko je še istega leta ustanovil revijo »Rdeči pilot«, si je za sodelavce izbral čisto nove ljudi s socialistične leve, ki s prejšnjo skupino niso imeli zveze. Spet drugače je v skupinske odnose stopal Kosovel. Zdi se, da je na začetku čutil nekaj simpatij za Podbevška, a mu je kmalu postal nasproten. Sicer se je pa že leta 1925 dovolj očitno usmeril h kulturni levi in z njo sodeloval pri »Mladini« vse do zgodnje smrti. O tej skupini, ki je bila vsaj deloma v zvezi s politično avantgardo, tj. s komunistično partijo, se dá domnevati, da je včasih čutila simpatije tudi do posameznih gesel evropskih literarno-umetniških avantgard, drugič pa jim je bila spet nasprotna; v celoti je nikakor ne bi mogli prišteti v okvir kakršnekoli literarno-umetniške avantgarde, kar velja tudi za Kosovela. Vsekakor ni marala Podbevška, zato je v »Mladini« dajala prostor njegovim bivšim učencem, ki so ga zdaj napadali; in tudi sama ga je živahno zavračala. Kar pa zadeva krog okoli Černigoja in Delaka, ki si je v letih 1924—1929 prizadeval dati slovenski zgodovinski avantgardi trdnejšo obliko in bi ga zato lahko imeli za pravo oporišče avantgardnih prizadevanj tega časa, so bila njegova razmerja do prejšnjih poskusov prav tako nejasna, neizrazita ali zapletena. Ko je leta 1927 Delak izdal dve številki avantgardne revije »Tank«, so bili med njegovimi redkimi literarnimi sodelavci tudi nekateri od nekdanjih Podbevškovih učencev, vendar zdaj že nekaj časa njegovih nasprotnikov; pa tudi sicer »Tank« ni želel imeti nič skupnega s prvim slovenskim avantgardistom. Kar zadeva Kosovela, je znano, da je imel s Černigojem in Delakom sprva osebne stike in morda tudi načrte za sodelovanje, vendar od tega ni prav nič prišlo v javnost. Kulturna levica, ki ji je Kosovel v zadnjem letu pripadal, je imela do Černigoja in Delaka dvoumno razmerje, spleteno morda iz politično-ideoloških simpatij in kulturno-literarnih pridržkov. V »Mladini« so sicer objavili Delakov spis o Černigoju, toda v »Tanku« je iz kroga okoli »Mladine« sodeloval mimogrede samo Bratko Kreft. Ko so leta 1929 v »Svobodni mladini«, ki so jo urejali nekdanji Kosovelovi tovariši, ocenjevali številko berlinske revije »Der Sturm«, v kateri je poskušal Delak svoj krog razglasiti za edino pravo avantgardo na Slovenskem, so o tem poskusu govorili hladno, s pridržki in v celoti odklonilno. Odklonitev sicer ni bila tako ostra kot napad, ki ga je tega leta naperil zoper nekdanje »tankovce« Ocvirk, vendar je bila v značilnem skladu z izzvenevanjem avantgardnih tokov tik pred letom 1930.

Po vsem tem ni mogoče tajiti, da se v dogajanju dvajsetih let ne dá odkriti nič takega, kar bi lahko veljalo za slovensko zgodovinsko avantgardo kot eno samo, sklenjeno, kontinuirano in torej dejansko obstojno enoto. Plasti, ki naj bi jo sestavljale, ostajajo ločene druga ob drugi, večidel nerazvite, omejene ali v svojih namerah celo nedorečene. S tem je pa seveda že tudi povedano, da v tem času ne samo da ni mogoče odkriti slovensko literarno-umetniško avantgardo kot eno samo večjo celoto, ampak da tudi nobena plast, ki naj bi bila njen sestavni del, sama zase ne more veljati za kolikor toliko izoblikovano avantgardo, kakršno predstavljajo v letih 1910—1930 ne samo »velike« zahodnoevropske ali ruske avantgarde, ampak tudi manjše pri Srbih, Madžarih, Čehih, Poljaki ali Slovaki. Podbevškov krog je bil premalo stalen in programsko izoblikovan, da bi ga bilo mogoče imeti za samostojno avantgardno enoto. Kosovelovi stiki s Podbevškom, Černigojem ali Delakom so bili premalo oprijemljivi, da bi se dalo iz njih sklepati na karkoli; krog kulturne levice, s katerim je nazadnje združil svoje literarne načrte, je bil sicer razmeroma stabilen, strnjen in nazorsko izoblikovan, vendar po svojih nazorih, prizadevanjih in delih tak, da ga nikakor ne bi mogli šteti v območje literarno-umetniških avantgard. In tako ostaneta samo še Černigojeva in Delakova dejavnost po letu 1924, okoli revije »Tank« in po nji kot edina možnost, v kateri bi lahko odkrili obstoj zares konkretne slovenske zgodovinske avantgarde. V prid takšni domnevi govori dejstvo, da se je šele ta krog izrecno imenoval »slovenska umetniška avantgarda«. Iz posebne številke berlinske revije »Der Sturm«, posvečene leta 1929 »revolucioniranju umetnosti na Slovenskem«, je razvidno, da so bivši »tankovci« šteli začetek avantgarde na Slovenskem z letom 1924, ko sta Delak in Černigoj začela svojo dejavnost v Ljubljani. Spričo dejstva, da je edino ta skupina premogla glasilo, manifeste in mednarodne avantgardne zveze, bi se zdel zanjo upravičen naslov prva in edina slovenska zgodovinska avantgarda. Vendar so za takšno mnenje pri roki tudi utemeljeni ugovori. Najprej je tu pomislek, ali je šlo sploh za »slovensko« avantgardo v pravem pomenu besede, saj je »Tank« nosil v podnaslovu oznako »mednarodna revija«; in res so bili njegovi sodelavci večidel avantgardisti z vseh koncev Evrope. Od slovenskih literatov jih je bilo med sodelavci prav malo, in še ti niso bili pravi pripadniki »tankovske« skupine, ampak so prihajali iz vrst Podbevškovih odpadnikov ali pa s kulturne levice. Delak je v posebni številki »Sturma« v vrsto po svoje pojmovane avantgarde prištel še mnoge druge literature in umetnike dvajsetih let, ki pa niso bili člani njegove skupine — in to so mu na kulturni levici tudi zamerili. Drugi pomislek je ta, da »tankizem« ne po programu ne po dejavnosti ni bil zares enoten pojav, ampak konglomerat najrazličnejših zapoznelih odmevov evropskega avantgardizma — od futurizma do dadaizma in konstruktivizma, vsemu temu pa je bil močno primešan še ekspresionizem; eklektičnost je bila tu še dosti vidnejša kot v srbskem zenitizmu. Vse to pa je močan argument za dvom o tem, ali je šlo sploh za dejansko, homogeno in konsistentno gibanje, ne pa za nekaj namišljenega. Končno ni mogoče mimo pomisleka, da v vodstvu slovenskega »tankizma« ni bilo prave literarne osebnosti, kakršne so praviloma vodile evropske avantgarde v letih

1910—1930, ampak sta ta posel opravljala slikar Černigoj in gledališki delavec Delak, katerih zasluge za slovenski kulturni razvoj so bile druge, ne pa v oblikovanju avantgardnih idej in dejanj. V početju, ki je po svojem bistvu zmeraj nekaj »literarnega« in so ga zato v obdobju evropskih zgodovinskih avantgard bolj ali manj uspešno opravljali predvsem poklicni ali priložnostni literati: Marinetti, Majakovski, Ball, Tzara, Huelsenbeck, Breton ali Micić.

Po vsem tem ni mogoče nobenemu od pojavov, ki sestavljajo slovenski avantgardizem dvajsetih let, priznati, da sam po sebi predstavlja nekakšno slovensko zgodovinsko avantgardo. Seveda bi se komu utegnila pokazati rešitev problema v domnevi, da Podbevškovi nastopi, Kosovelovi stiki s Černigojem in Delakom, vplivi zenitizma in konstruktivizma na Kosovelovo pesniško ustvarjanje, ki je sicer ostalo javnosti neznano, nazadnje pa še Delakovi in Černigojevi avantgardni poskusi v letih 1924—1929 predstavljajo nekakšne zaporedne »faze« dogajanja, ki bi ga v celoti morali imeti vendarle za slovensko zgodovinsko avantgardo v pravem pomenu besede. Toda težava je v tem, da ni mogoče govoriti o fazah tam, kjer ni prave razvojne kontinuitete, predvsem pa ne izoblikovane celote, ki naj bi se skoz takšne faze samogibno formirala. Zato avantgardnih »točk«, ki se kažejo v kulturnem dogajanju na Slovenskem med leti 1920—1930, ni mogoče imeti za faze dejanskega procesa. Prav takó diskontinuiranosti tega dogajanja ni mogoče razložiti s tezo, da gre v njem za generacije, ki so zaporedoma stopale v razvoj slovenske zgodovinske avantgarde in jo nato sproti spreminjale. Zoper takšno razlago se vsiljuje ugovor, da vsi avantgardisti dvajsetih let — od Podbevška do Černigoja in Delaka — pripadajo eni sami generaciji, rojeni okoli leta 1900 ali še bolj zaokroženo v letih 1895—1905. Prav to se sklada z dejstvom, da so se evropske avantgarde v letih 1910—1930 praviloma formirale tako, da so njihovi nosilci od začetka do konca pripadali eni sami generaciji — italijanski futuristi so bili rojeni okoli leta 1880, švicarsko-nemški dadaisti okoli 1890, francoski nadrealisti okoli 1900; kolikor so se jim pridruževali starejši ali mlajši ustvarjalci, ni šlo za menjavo generacij, ampak za vzporeden nastop. V slovenskem primeru sta bila tak primer Vidmar in Kogoj, ki sta bila po letih nekoliko starejša, saj bi ju lahko prišteli še h generaciji, rojeni okoli leta 1890. Toda to dejstvo je seveda lahko tudi razlog za premislek, ali sta bila po letih sploh pravi pripadnika avantgardizma dvajsetih let ali pa sta to postala zgolj po zunanjem naključju.

S tem se pričujoča razprava vrača v svoje izhodišče, k vprašanju, kakšno je bilo razmerje, ki je na slovensko zgodovinsko avantgardo priklepalo mladega Vidmarja. Zdaj je postalo jasno, da pojma »slovenska zgodovinska avantgarda« v tej zvezi ni mogoče jemati kot popolnoma precizen pojem, ampak samo pogojno kot evfemizem, ki o stvari pove več, kot pa je njen dejanski pomen. Slovenska zgodovinska avantgarda je bila zavrta, nerazvita ali blokirana avantgarda; v najboljšem primeru torej avantgarda »v nastajanju«, ne da bi kdaj dejansko postala to, kar je želela biti. V tem smislu je mogoče pritegniti sicer za zdaj še redkim oznakam evropske literarne vede, v katerih se za slovensko avantgardo — vanjo naj bi po teh navedbah spadali Podbevšek,

Kosovel, Černigoj in Delak — uporabljajo formule, kot da gre le za pojavljanje posameznih sestavin avantgarde; da je o tej mogoče govoriti samo v pogojnem smislu, in podobno. Toda ne glede na dokončnost formulacij, s katerimi naj bi določili slovenski zgodovinski avantgardi stvarno podobo, pomen in obstoj, je že iz teh mogoče razbrati, zakaj se zdi Vidmarjevo razmerje do avantgardnih dogajanj hkrati preprosto in zapleteno; čemu je Vidmarja mogoče šteti med njene sodelavce ali vsaj »sopotnike«; in zakaj se sam upravičeno izreka zoper možnost, da bi kadarkoli dejansko spadal med avantgardiste. V neizoblikovanem avantgardnem ozračju dvajsetih let, kjer se je marsikatera avantgardna težnja pojavljala nedoločno in jo je bilo mogoče razumeti tako ali drugače, je bilo čisto naravno, da so v krogu bolj ali manj zavednih avantgardistov imeli pomembnejšo vlogo tudi »sopotniki«, ki so se z njimi družili ne samo na zunaj, ampak jih je marsikatera teh nerazločnih teženj intenzivno pritegovala, samo da so jo najbrž razumeli po svoje. Ali pa to že tudi pomeni, da bi jim bilo sprejemljivo tudi samo bistvo avantgarde s svojimi neogibnimi posledicami, samo da bi se v slovenski zgodovinski avantgardi razvilo v vsem obsegu, ne pa samo napol, včasih komaj zaznavno ali slabotno formulirano?

Zdi se, da je prav tu glavni problem Vidmarjevega razmerja do avantgardizma dvajsetih let. Da bi ga doumeli po tistem, kar se nemara v njem skriva, seveda ne zadostuje opis zunanjih okoliščin, ki so spremljale Vidmarjeve odnose s takratnimi avantgardnimi krogi, njegovo sodelovanje in razhajanje s Podbevškom, Kogojem in drugimi. Vendar pa tudi takšnih zunanosti ni mogoče prezreti, saj predstavljajo okvir za odprtje bolj bistvenih vprašanj. Na tem mestu seveda ne gre za celotno podobo avantgardnih dogajanj, ampak samo za Vidmarjev delež v njih in za način, kako je pozneje ocenjeval svojo vlogo z začetka dvajsetih let. Iz spominov na »novoveško« pomlad leta 1920 je videti, da je do Vidmarjeve udeležbe v nji prišlo po naključju; da je bil v nji opazovalec in sogovornik njenih nosilcev; in da se je ob Podbevšku in Kogoju nedvomno zainteresiral za usodo in možnosti »nove« umetnosti, za katero sta se v nemala oba. In pa, da mu je pri tem šlo ne samo za »novo« v takšni umetnosti, ampak predvsem za to, da bi se v nji uveljavila »umetnost« kot taka. O tem, katera umetnost naj bi to bila, pa lahko samo ugibamo. Glede na znano dejstvo, da sta Kogojeva glasba in Podbevškova poezija spadali v tisto, kar se lahko imenuje s pavšalno oznako »ekspresionizem«, in ker je prav ta sebe imel za »novo« umetnost, bi se dalo sklepati, da je bila tudi mlademu Vidmarju pred očmi obnova umetnosti v smislu takšnega »ekspresionizma«. Vendar je z druge strani spet močno dvomljivo, ali je idejo o »novi« umetnosti povezoval s katerikoli »izmom«, ki so ga v tem času razglašali poklicni literarni programatiki, od teh pa kmalu sprejeli literarni zgodovinarji v svojo pojmovno sistematiko. Glede na razvoj Vidmarjevega poznejšega mišljenja bi morali že za to obdobje domnevati, da mu je šlo predvsem za to, da se v času primerni obliki obnovi absolutno, nadčasno bistvo umetnosti. Toda kaj več o tem se dá seveda reči šele s pazljivim pretresom tekstov, ki jih je tem zadevam namenil na začetku dvajsetih let, tj. prav v času slovenske zgodovinske avantgarde.

Z njenimi prvimi nosilci se je še bolj zblížal leta 1922, ko je skupaj s Podbevškom in Kogojem začel urejati revijo »Trije labodje«; v tej je bil Podbevšek urednik za literarni in Vidmar za publicistični del, toda Podbevšek se je poslovil že po prvi številki, tako da je druga — zadnja — izšla brez njega, kar je bilo že v zvezi s Podbevškovo odločitvijo, da se osamosvoji v samostojno revijo »Rdeči pilot«. V prvi številki »Treh labodov« je sodelovalo več pesniških Podbevškovih učencev in ostali so reviji zvesti tudi v drugi, kar pomeni, da niso hoteli slediti Podbevšku in njegovi novi, proletarsko-socialistični usmeritvi v »Rdečem pilotu«. Podbevšek je za prvo številko »Treh labodov« prispeval samo eno pesem, v reviji ni nobenega manifesta ali programskega besedila, s katerim bi izpričal svoje avantgardno mišljenje. Prava programska prispevka sta v »Treh labodih« samo Vidmarjeva članka *Pomen umetnosti in država* ter *Tri vrednote*, kar seveda pomeni, da dejanski ideolog »Treh labodov« ni bil Podbevšek, ampak Vidmar. Prva številka je imela motto »Posvečeno večnemu miru«, kar določno meri na ideje znamenitega Kantovega spisa *K večnemu miru*; ker se isti pojem ponovi v Vidmarjevem spisu *Tri vrednote*, je iniciativo v to smer potrebno pripisati Vidmarju. V tej zvezi je še omembe vredno, da v novicah na koncu obeh števil našttevajo med novimi publikacijami zlasti izdaje »Zenita«, kar je mogoče razumeti kot Podbevškovo spodbudo; v prvi številki je »Zenit« omenjen s pohvalo kot edina revija z napredno ideologijo na Balkanu, toda hkrati je rečeno: »Pozdravljali bi jo z veliko večjim veseljem, če bi vsebovala manj propagandnih prispevkov in več resnično umetniških, ker obstoja resna nevarnost, da se sicer zanimivi umetniški pokret diskreditira.« Po toliko letih najbrž ni več mogoče ugotoviti, ali je ta pristavek Vidmarjev ali Podbevškov. V vsakem primeru vsebuje misel, ki je protiantgardna, saj je za avantgardno gibanje objavljane programskih manifestov prav toliko ali še bolj značilno od sestavljanja umetniških besedil; s tem v zvezi zbujajo pozornost, da zenitizem v citiranih izjavah ni obravnavan kot prava avantgarda, ampak kot »umetniški pokret«, tj. kot zgolj in predvsem umetnostni pojav.

Z naglim prenehanjem »Treh labodov«, pred tem pa že s Podbevškovim odhodom se je nepričakovano pretrgala tudi Vidmarjeva javna zveza s prvimi skromnimi težnjami slovenske zgodovinske avantgarde. Ko je čez tri leta začel izdajati list »Kritika«, je bil njegov kulturno-organizacijski stik s sodobniki že močno drugačen, bistveno spremenjen pa je bil tudi slovenski kulturni položaj. Tega leta je končno izšla Podbevškova zbirka *Človek z bombami*, Ljubljana je doživela prve poskuse Delakovega in Černigojevega avantgardizma, toda kulturno življenje so že obvladovale tri mlajše revije, od katerih nobena ni bila avantgardna, pač pa se je v vsaki od njih manifestiral kak bistven tok povojnega kulturno-ideološkega življenja — v »Mladini« kulturna levica, v »Križu na gori« mladokatoliško gibanje križarjev in v Vidmarjevi »Kritiki« neodvisno svobodomiselstvo. V spisih »Kritike« je le malo takega, kar bi se konkretno nanašalo na pojave slovenskega avantgardizma, toda to je razumljivo glede na njihovo negotovo nihanje prav v teh letih. V Vidmarjevem uvodnem programskem spisu je mogoče prebrati, da bo bistveni cilj prizadevanj v »Kritiki« umetnost, ta pa ni

niti napredna niti katoliška niti proletarska, kar pomeni, da je seveda v razmerju do ideologij avtonomna; da je »stara umetnost« epigonska, »umetnost mladih« pa nedozorela, kar se dá razumeti v tem smislu, da mlada generacija, ki si je prizadevala za »novo« umetnost, tej nalogi ni bila kos. S tem v skladu je kratko poročilo o Podbevškovem nastopu decembra 1924 — najbrž Pilonovo — kjer se trdi, da v prvotnem Podbevškovem programu ni bilo »dovolj trdne baze za obljubljeni močno zgradbo mlade generacije«, da pa je Podbevškov nastop vendarle »konsekventen in nujen pojav notranje evolucije mlajše generacije, je korak naprej v njenem življenjskem razvoju«, kar je razumeti v tem smislu, da je Podbevšek za slovensko kulturo še zmeraj obetavno ime. Drugače, vendar prav tako pritrdilno se je glasila o njem Vidmarjeva sodba v obsežni oceni zbirke *Človek z bombami*. Vidmar podrobno razlaga posamezne pesmi, te razlage se pa stekajo v sodbo, da je Podbevšek ne samo začetnik novega umetnostnega toka, umetnosti »mladih«, ampak da je bistvo njegove poezije ustrezno bistvu prave umetnosti. »Ves duh njegovega dela je zdrav, čvrst in svež«, to pa zaradi posebne svobodnosti v razmerju do samega sebe, ki je inherentna pravemu umetništvu. Toda pozitivna je tudi Vidmarjeva sodba o splošnem pomenu Podbevškove umetnosti, saj vidi v nji primer »nove poezije«, v kateri se spajata čustvo in fantazija, medtem ko sta v stari poeziji prevladovala čustvo in razum. »V fantastičnosti je Podbevškova revolucionarnost in originalnost.« Tu je verjetno najti odgovor na vprašanje, kaj je mislil Vidmar v tem času pod pojmom »nove« umetnosti — očitno nič takega, kar bi umetnost spremenilo po njenem bistvu, pač pa naj bi šlo za drugačno povezavo tistih temeljnih duhovnih sil, iz katerih je umetnost kot taka obstajala od nekdaj. Tudi ni nič rečeno o tem, ali je »nova« umetnost, v kateri bi namesto čustva prevladovala fantastičnost ali domišljija, kaj vrednejša od »stare« umetnosti; zdi se, da Vidmar priznava, da je takšna umetnost ustrezna moderni dobi in da jo je kot takšno treba sprejeti, seveda s pogojem, da ostaja umetnost po svojem bistvu, ki ni drugačno od bistva prejšnje umetnosti, saj bi je sicer ne mogli več imenovati s tem pojmom. Da je tako, se je pokazalo v Vidmarjevem *Pogovoru o Arhimedovi točki*, napisanem v obliki platonskega dialoga in objavljenem v zadnjem letniku »Kritike«. Tu je pojem umetnosti postavljen kot nekaj absolutnega, se pravi nadčasno, za vse možne primere umetniških del enako. Umetnosti torej pripada nespremenljivo bistvo, ki je očitno v najtesnejši zvezi z nespremenljivim bistvom duha. To bistvo se kaže Vidmarju v tem času kot absolutna notranja svoboda, kakršna se uveljavlja v umetnikovem uprizarjanju življenja. Umetnik se vživlja v življenje iz popolne svobode — »od te popolne svobode na vse strani sta odvisni moč in prozornost podanega življenja«. Ali z drugimi besedami — »umetnost izraža duhovna, ali popolnoma svobodna doživetja življenja«, in tako sta absolutni kvaliteti umetnosti, ki sestavljata njeno pravo bistvo, »živost in svoboda«.

Ali pa je takšno mišljenje enako ali vsaj približno vzporedno mišljenju evropskih zgodovinskih avantgard v letih 1910—1930? Odgovor na to bistveno vprašanje bo mogoč šele iz pogleda na tisto, kar je bilo bistveno za te avantgarde. Toda že iz Vidmarjeve ocene Podbevškove

zbirke je mogoče videti, da ga leta 1925, ko je bilo njegovo razmerje do te poezije še docela pozitivno, nikakor ni jemal kot avantgardista in kot pojav avantgarde, ampak izključno kot umetniški pojav in s tem zgolj v razmerju do umetnosti kot take, pri čemer je bil to umetnost seveda pripravljen sprejeti v »novi« podobi, kot jo terja moderna doba, se pravi ne glede na tiste značilnosti, ki so se zdele komu na tradicionalni umetnosti tako nepogrešljive, kot da so že kar za vsako umetnost bistvene in s tem večne. Ta Vidmarjev pogled ob Podbevšku ni bil naključen, kajti nanj se v »Kritiki« opirajo tudi druge njegove sodbe o sodobnih umetnostnih pojavih, tudi o takih, ki po današnji presoji spadajo v avantgardna prizadevanja. Tako je na primer o prireditvi Delakovega »Novega odra« sodil, da ji gre sicer za »reformiranje gledališča, toda samo v sceneriji« in da je »treba začeti pri igralcu oziroma celo pri literaturi«, to pa mu je izzvenelo v domnevo: »Šele tedaj, kadar bodo prišle vse umetnosti preko revolucije do novih stalnih oblik — šele tedaj ga bo (namreč gledališče) mogoče reformirati«. Vidmar tudi zdaj ne odklanja misli na »revolucijo« v umetnosti, ima jo za mogočo ali nujno, vendar se ne spušča v obravnavo, koliko je v tem Delakovem podjetju avantgardnega v pravem smislu in za katere avantgardne cilje naj bi mu šlo; očitno ga zanima ob možnosti prenovitve predvsem gledališka oziroma literarna umetnost kot taka.

Spet z druge strani se isto stališče kaže v Vidmarjevi oceni Kosovelovih pesmi, objavljeni proti koncu »Kritike«. Ta ocena ni nič manj pozitivna od tiste o Podbevšku, čeprav ima opraviti s čisto drugačnim tipom pesništva. Kosovel s pesmimi, zbranimi v prvo posmrtno zbirko, ni mogel veljati za predstavnika »nove« umetnosti, pač pa se je v njihovi vsebini in obliki kazal kot tipičen pesnik tradicionalne poezije, v kateri se kot bistveni sestavini povezujeta med sabo »razum in čustvo«. Kljub temu ga Vidmar obravnava kot pravi primer umetnosti, v kateri se izkazuje »živost« in »svoboda«, zlasti v izražanju pesnikove naravne človečnosti, kar seveda pomeni, da spričo takšnega umetnostnega bistva razloček med »starim in »novim« ni vreden posebnega upoštevavanja, kaj šele, da bi bil v čemerkoli odločilen. Ob tem ostaja za takšne Vidmarjeve sodbe popolnoma nepomembno vprašanje, ali je Kosovel pripadal kakršnikoli avantgardi ali pa je bil docela zunaj avantgardističnih teženj. Da kaj takega za Vidmarja niti ni moglo biti aktualno, je razumljivo tudi spričo dejstva, da v tem času Kosovel po svojih javno izraženih namenih in dejanjih nikomur ni veljal za avantgardista. Vendar bi ga najbrž tudi v nasprotnem primeru Vidmar obravnaval zunaj vsake pomisli na avantgardo, saj mu ta zveza sama na sebi ni bila prav nič pomembna, vsekakor pa skoraj zanemarljiva.

V letu 1927, ko je prenehala izhajati »Kritika«, se je Vidmar še enkrat vrnil k Podbevšku, pa tudi h generaciji iz leta 1920—1922 in s tem vsaj posredno k vprašanju prvih začetkov slovenske zgodovinske avantgarde. To se je zgodilo v pogovoru z Jankom Travnom za anketo v reviji »Dom in svet«. Tudi zdaj je njegovo razmerje do pesnika Človeka z bombami še zmeraj pozitivno. »V Podbevšku čutim zalet k taki višji duhovni stopnji«, tj. k nečemu, kar bo omogočilo »rojstvo velikega umetnika«. Vendar je hkrati opazna rahla kritična distanca do Podbevškovega objavljenega dela: »Ko je razburil našo javnost s svojimi na-

stopi, je bil še premlad. Zaneslo ga je. Toda to ni bilo šarlatanstvo. Hotel je izsiliti tisti prestop v novo fazo, o kateri sem prepričan, da nam bo dala absolutno umetnost. Ta korak pa se ne da izsiliti.« In nekoliko naprej še enkrat: »Edini sproščeni element med mladimi je Podbevšek. Pri njem vidim in čutim ekstatično svobodo, ki je čisto že nebrzdana in divja, in pa — kar je za umetnika enako važno — silovito strast do oblikovanja, ki je včasih tolikšna, da ga zavaja v pretiranost. Toda doslej imamo šele prvo njegovo knjigo v rokah. Zdaj že več let molči.« Iz citatov je kljub vsemu razvidna rahla distanca do Podbevškove mladostne poezije ali vsaj pomislek, da se z njo še ni izpolnilo tisto, kar je Podbevšek obetal. Hkrati se iz izjav lepo vidi, da Vidmar tudi to pot ne gleda v Podbevšku bivšega avantgardista niti ga ne zanima problem avantgarde, katere začetni nosilec je vsaj v majhni meri bil prav Podbevšek. Kolikor gleda nanj razvojno, ga razume kot člen v nastajanju sodobne »absolutne umetnosti«. Ali pa je ta cilj istoveten z nameni avantgarde? Zdi se, da se prav na tej ravni že odpira globlji pogled na Vidmarjevo razmerje do slovenskega literarno-umetniškega avantgardizma dvajsetih let.

Sicer pa je najti v njegovem pogovoru s Travnom stavke, ki se morda neposredno nanašajo na njegovo prvotno razumevanje začetne avantgarde. Ko pojasnjuje usodo skupine iz leta 1920—1922, ki ji je tudi sam pripadal, pravi takole: »V tistem našem gibanju ni bilo prave jasnosti, kaj pravzaprav hočemo. Kar zadeva mene, sem vse prejšnje ovrget s ‚Kritiko‘. Zdi se mi, da je prišlo vse prezgodaj. Idejne skupnosti ni bilo, kvečjemu instinktivna; ta pa eksistira še danes. Tisti splet skupnih nastopov nas je zvezal, da mislim še danes vedno v zvezi s Podbevškom in Kogojem, če mislim na prihodnost.«

Skupnost, h kateri se Vidmar leta 1927 še zmeraj priznava, seveda ne more biti skupnost v pomenu slovenske zgodovinske avantgarde, saj zajema samo Podbevška in Kogoja, za katera je jasno, da leta 1927 nista ne tako ne drugače bila nosilca kake avantgardne skupine. Skupnost, za katero Vidmarju gre, je duhovna skupnost ljudi, ki so v letih 1920—1922 hoteli ustvariti »absolutno umetnost« in ki v ta najvišji cilj svojega dela še zmeraj verujejo. Iz citiranih stavkov je poleg tega mogoče razbrati, da je Vidmar to skupnost že leta 1922 razumel kot skupnost v imenu »absolutne umetnosti«. S tem se odpira vprašanje, ali je bila takšna umetnost cilj slovenske zgodovinske avantgarde ali pa je bila predvsem posebna Vidmarjeva zamisel, ki z avantgardo ni mogla imeti prave zveze. Kljub jasnosti tako zastavljene problematike pa se v Vidmarjevih izjavah o »gibanju« z začetka dvajsetih let skriva temno mesto, in sicer v opozorilu, izrečenem s posebnim poudarkom: »Kar zadeva mene, sem vse prejšnje ovrget s ‚Kritiko‘.« Kaj je tisto, kar je Vidmar priznaval v času »Treh labodov«, a je v »Kritiki« tako očitno opuščeno? Da ne gre samo za opustitev nekdanjih osebnih in javnih povezav s Podbevškom ali Kogojem, se razume samo po sebi. Ali gre nemara za to, da je Vidmar leta 1922 skupnost, v katero se je povezal, vendarle vsaj polzavedno razumel kot avantgardo, čeprav je kaj takega bila v zelo skromni meri, in je šele proti letu 1927 v njem dozorela misel o skupnosti v imenu »absolutne umetnosti«, ki naj bi nadomestila nekdanjo avantgardistično zamisel? Ali pa je šlo za čisto drugačen

prelom, ki nima nobenega opravka z avantgardo in zadeva zgolj premike znotraj Vidmarjevega mišljenja o umetnosti, pa tudi o vsem drugem, kar je z njo v najtesnejši zvezi? Odgovor na takšna vprašanja lahko dá šele pazljiva analiza tega, kaj je Vidmar na začetku dvajsetih let o tej problematiki dejansko mislil in pisal.

Vidmarjevo stališče v letu 1927 je za nadaljnji razvoj njegovega razmerja do Podbevška in tudi Kogoja vsebovalo določeno mero tveganja. Kolikor je svoje pričakovanje nastanka nove »absolutne umetnosti« na Slovenskem opiral na avtorja *Človeka z bombami* oziroma *Črnih mask*, je bilo vse odvisno od njune nove ustvarjalnosti. Toda Podbevšek je za stalno umolknil in Kogoju je duševna bolezen onemogočila izpolnitev nekdanjih velikih načrtov za slovensko »novo« glasbo. S tem se je morala v Vidmarjevi optiki polagoma zmanjšati tudi cena njunega — zlasti Podbevškovega — mladostnega ustvarjanja. Do prevrednotenja je moralo priti že okoli leta 1930. Ko je leta 1934 spregovoril o sodobni slovenski liriki, je njen prihodnji razvoj videl samo še v tem, da se bo »docela odvrnila od eksperimentov, s katerimi so se ubijali Lovrenčiči, Majcni, Podbevški, Jarci, Vodniki in tako dalje.« Sled precejšnjega razvrednotenja Podbevškove poezije iz časa, ko je bil ta pesnik še nosilec skromnih zametkov slovenske zgodovinske avantgarde, je mogoče odkriti v dejstvu, da Vidmar v izbor *Literarne kritike* (1951) ni sprejel svoje pozitivne ocene *Človeka z bombami* iz leta 1925, pač pa oceno Kosovelovih pesmi, objavljeno prav tako v »Kritiki«. Manj odklonilno, vendar izrazito zadržano in distancirano se glasi Vidmarjeva zadnja sodba o *Človeku z bombami*, zapisana v spominih na Podbevška — da je zbirka »vendarle problematično pesniško delo«; da je sicer »sugestiven in vznemirljiv izraz neposredno povojnega razpoloženja mladih ljudi«; da pa je seveda v svojih najbolj znanih pesmih tudi »težko razumljiva, preglasna in v celoti pregnana«.

In to je v glavnem vse, kar je v kratkem orisu mogoče reči o Vidmarjevem razmerju do tistega, kar se pogojno lahko imenuje slovenska zgodovinska avantgarda, do njenih nosilcev, nastopov, skupin in del. Seveda se to razmerje iz navedenih dejstev in citatov kaže šele po svoji zunanji podobi, skoraj ničesar pa iz njih še ni mogoče razbrati o Vidmarjevem intimnem razmerju do problema avantgarde, ki je seveda vsebinski in zato večidel skrit za zunanjimi zgodovinskimi dejstvi, ne pa da bi bil v njih očiten že na prvi pogled. Vprašanje o Vidmarjevem razmerju do slovenske zgodovinske avantgarde se zato določneje glasi kot vprašanje o njegovem posebnem razmerju do tistega, kar je bilo pravo, globlje in epohalno bistvo literarno-umetniških avantgard, bodisi v drugih evropskih kulturah bodisi na Slovenskem. Težava vprašanja je nemara v tem, da se je to bistvo v slovenskem avantgardizmu dvajsetih let izoblikovalo zaradi njegove skromne razvitosti dosti manj razvidno kot v osrednjih gibanjih evropskega futurizma, dadaizma, nadrealizma ali konstruktivizma, včasih celo tako pomanjkljivo, da nosilec slovenske zgodovinske avantgarde ni moglo biti docela jasno, za kateri bistveni cilj jim pravzaprav gre. Toda to je bilo tudi čisto naravno, saj je bila ta avantgarda zavrta ali blokirana ravno v tem, da se epohalno bistvo avantgard v nji ni moglo do kraja razviti in je zato ostalo včasih celo prekrito s sestavinami, ki so bile same na sebi

neavantgardne. Od tod sledi upravičen pomislek, ali se je sploh mogoče spraševati o razmerju do nečesa, kar na Slovenskem v dvajsetih letih ni bilo uresničeno po svojih bistvenih značilnostih. Ali se dá govoriti o zgodnjem Vidmarjevem razmerju do nečesa, kar v tem času na Slovenskem morda sploh ni obstajalo, razen v komaj opaznih zasnutkih? Zoper takšen pomislek je mogoč odgovor, da se seveda prav skozi spraševanje o Vidmarjevem razmerju do bistva evropskih avantgard utegne še bolj razkriti nerazvitost slovenskega avantgardizma dvajsetih let; da pa se je kljub temu nujno spraševati o protagonistih takratnega slovenskega mišljenja in o njihovem razmerju do bistva evropskih avantgard, naj je bilo na Slovenskem že v celoti navzoče ali pa se je s svojo epohalno problematiko šele nerazločno napovedovalo. Ali ni nemara celo tako, da se šele skozi takšno spraševanje odkrije kaj več tudi o bistvu tega mišljenja in s tem v zvezi predvsem Vidmarjevega?

S tem se vprašanje o Vidmarjevem razmerju do slovenske zgodovinske avantgarde nehotе spreminja v vprašanje o bistvu evropskih literarno-umetniških avantgard kot epohalnega pojava 20. stoletja. Na prvi pogled je videti, da tega bistva ni mogoče osvetliti zgolj na literarnozgodovinski ravni, kot da je avantgarda samo posebno ime za »moderne« literarne smeri in struje v prvi polovici tega stoletja, torej samo posebna oznaka za tisto, kar se točneje imenuje modernizem v literaturi 20. stoletja. Bliže specifičnemu bistvu avantgarde je gotovo literarnosociološko pojmovanje, ki mu evropska literarno-umetniška avantgarda ni oznaka za literarno smer, ampak primer svojevrstnega gibanja, organiziranega v bojne skupine, utemeljenega v programih, manifestih in geslih, oprtega na posebno ideologijo, ki je sicer literarno-umetniška, hkrati pa tudi več kot to. Na prvi pogled je videti, da tak literarnosociološki pojem avantgarde seže sicer bliže k njenemu epohalnemu bistvu, skritemu v takšni ideologiji, da pa seveda sam na sebi tega temelja še ne odkriva. To pa pomeni, da je potrebno literarnosociološko razlago avantgarde dvigniti na duhovnozgodovinsko raven in jo nadgraditi s tistim, kar lahko dožene o epohalnem bistvu avantgard duhovna zgodovina. Šele s tem bo vprašanje o Vidmarjevem razmerju do slovenske zgodovinske avantgarde postavljeno v okvir, ki ni samo formalen, ampak zares vsebinski.

Zdi se, kot da je za izhodišče v duhovnozgodovinsko določitev avantgarde najprimerneje opozoriti na vsem znano dejstvo, da sta v prvi polovici 20. stoletja in še posebno v dvajsetih letih obstajali v Evropi drugo poleg drugega dve različni gibanji, ki sta se obe hkrati imenovali avantgarda in jima to ime dejansko še zmeraj utemeljeno pripada. Prva teh avantgard je bila politično-razredna, predstavljala jo je predvsem organizacijska forma komunističnih partij leninističnega tipa; druga je bila literarno-umetniška, kot so jo zapovrstjo oživiljale različne skupine futurizma, dadaizma, nadrealizma, konstruktivizma, morda tudi posamezne grupe znotraj »ekspresionizma«, čeprav tega v celoti seveda ni mogoče šteti za avantgardo — deloma zaradi njegove premajhne skupinske profiliranosti, pa tudi zaradi eklektične usmerjenosti, ki pogosto ni bila avantgardna v pravem pomenu besede. Razlika med obema tipoma avantgard je bila seveda že v njuni družbeno-

zgodovinski vlogi, ekstenzivnosti in učinku, toda temeljna razlika, iz katere je nujno sledila takšna zunanja različnost, je bila seveda v različnosti njunega temeljnega cilja. Ta je bil za politično-razredno avantgardo istoveten s politično revolucijo, ki naj bi ji sledila socialno-razredna, ekonomska in ne nazadnje kulturna; revolucija je bila tu mišljena kot prevrat v stvarnem družbenozgodovinskem svetu, in sicer kot absoluten prevrat njegovih temeljnih oblastniških, socialnih in kulturnih struktur, tako da se obstoječi red s svojimi plastmi v temelju sprevrne, nato pa spremeni s tem, da nekatere od njih popolnoma izginejo, kar bo šele omogočilo zares novo strukturo družbe in zgodovine. Cilj literarno-umetniške avantgarde je bil prav tako revolucija, vendar ne politična v družbenozgodovinski stvarnosti, ampak v območju duha — šlo naj bi za duhovno revolucijo. Ta pojem je seveda manj običajen od politične revolucije, zato lahko povzroča na prvi pogled nekaj težav. V krogih evropske zgodovinske avantgarde je bil več kot običajen, poznala ga je tudi slovenska zgodovinska avantgarda, zato ga je lahko uporabil Podbevšek v podnaslovu svoje revije »Rdeči pilot«, naperjene zoper Vidmarjeve »Tri labode« — imenoval jo je »mesečnik prevratne mladine za duhovno revolucijo«. Ista stvar se je lahko imenovala tudi »revolucija duha« — ta sintagma je imela še določnejši zven. Seveda ne ena ne druga oblika ni popolnoma prosta nesporezumov. Ali je pod revolucijo duha ali duhovno revolucijo potrebno razumeti revolucijo, ki jo duh opravlja zunaj sebe — v nečem, kar mu je nasprotno in kar mora spremeniti po svoji bistveni podobi? Ali pa gre pri tem predvsem in najprej za revolucijo znotraj samega duha, tako da duh sam sebe revolucionarno preobrne, spremeni in šele s tem napravi ustreznega za spremembo tistega duhovnega stanja, ki je tako prenovljenemu duhu nasprotno? Očitno je literarno-umetniški avantgardi ustrenejša duhovna revolucija kot revolucija znotraj samega duha. Šele s tem se zares razloči od politične revolucije, katere orodje je bila politično-razredna avantgarda 20. stoletja, saj bi se navsezadnje tudi takšna revolucija dala razumeti kot prevrat, ki ga duh izvede v zunanjem, to pot predvsem političnem in socialno-razrednem svetu, pri čemer pa ni prav nič nujno, da bi ta duh moral najprej v temelju spremeniti sam sebe, kajti duh politične avantgarde je že sam po sebi revolucionaren, zato je pomembna samo še revolucija, ki ga mora uresničiti v zunanjem svetu. Če naj torej literarno-umetniški avantgardi sploh pripada ob politični revoluciji samostojna vloga, ki opravičuje njen posebni obstoj, mora biti revolucija, za katero ji gre, zares revolucionarna sprememba samega duha. Evropska literarna avantgarda se je v svojih najizrazitejših formulacijah jasno zavedala, da mora — če naj izvede spremembo duhovnega stanja, ki ji je bilo napoti — najprej revolucionirati samega duha, in samo v tem smislu je bilo njeno pravo bistvo duhovna revolucija.

V jedru literarno-umetniške avantgarde je zato nedvomno živela volja po duhovni revoluciji, kar ji je pomenilo toliko kot temeljni prevrat znotraj samega duha, njegovih sestavov in plasti, in sicer tako, da bi se bistveno spremenilo razmerje med tem, kar je bilo v duhu dotlej višje in nižje, vladajoče in vladano, veljavno in neveljavno. Ta prevrat je moral prizadeti predvsem razmerje med zavednim in ne-

zavednim delom duha, med razumom in tistim, kar je v njem nera-
zumno ali predrazumno, med logiko in alogičnim, med pojmi lepega
in grdega, dobrega in zlega, kar seveda pomeni, da je duhovna revolu-
cija morala zajeti predvsem tradicionalna pojmovanja etike, estetike
in umetnosti, pa tudi logike in navsezadnje jezika — pa ne le pojmo-
vanje jezika, ampak jezik sam, s tem pa tudi njegove tvorbe v logiki
ali umetnosti. Da je šlo v evropski zgodovinski avantgardi za duhovno
revolucijo v pomenu takšnega najširšega prevrata tradicionalnih du-
hovnih vrednot, plasti in sestavov, je videti na prvi pogled iz njenih
temeljnih dokumentov — iz Marinettijevega manifesta, objavljenega
leta 1909, iz dadaističnega manifesta, ki ga je leta 1918 sestavil v Ber-
linu Huelsenbeck, podpisali pa med drugimi tudi Tzara, Grosz, Janco
in Hausmann, ali pa iz prvega nadrealističnega manifesta, ki ga je v
letu 1924 objavil Breton. V vseh teh dokumentih ne gre samo za za-
hteve po »novem« etosu, »novi« estetiki, »novi« umetnosti ali sploh
»novem« občutju življenja — te zahteve bi bile vsaka zase in v drugač-
nem kontekstu mogoče tudi zunaj avantgard — ampak je njihova radi-
kalnost tako velika, da se lahko uresničijo samo z revolucionarnim
pretresom in prevrednotenjem duha v celoti. Samo tako je mogoče
razumeti ambiciozne Marinettijeve stavke: »Stojimo na skrajnjem pred-
gorju stoletij... Zakaj naj bi se ozirali nazaj, ko hočemo vdreti skriv-
nostna vrata nemogočega? Čas in prostor sta včeraj umrla. Odslej
živimo že v absolutnem, kajti že smo ustvarili večno, vsepričujočo
hitrost.« Ali pa nič manj širokoustne Huelsenbeckove izjave: »Dadaizem
se kot prvi ne postavlja več na estetsko stališče do življenja, s tem da
vsa gesla o etiki, kulturi in notranjosti, ki so samo plašč za šibke mišice,
cefra na njihove sestavine.« In seveda Bretonove misli, ki so od vseh
najbolj daljnosežne: »Verujem v bodočo razrešitev teh dveh navidez
tako nasprotujočih si stanj, kot sta resničnost in sanje, v neko vrsto
absolutne resničnosti, *nadresničnosti*, če lahko tako rečem.« Naj so te
ideje še tako pomanjkljivo razložene, ni mogoče dvomiti, da jim gre
za stvari, ki se dajo uresničiti samo s tako imenovano »revolucijo
duha«. Novost takšnega programa je nespodbitna celo spričo dejstva,
da so sestavine, s katerimi so ga literarno-umetniške avantgarde po-
skušale formulirati, segale nazaj v romantiko, dekadenco ali simbo-
lizem — na primer k Rimbaudu, ki je v »pismih vidca« gotovo že pred-
videl dekadenci prevrat človeške čutnosti, psihe in celo duha, vendar
je dvomljivo, ali je s tem že napovedal splošno duhovno revolucijo,
kakršno so si v revolucijskem času po 1900 zamislili avantgardisti.
Podobno je z njihovim razmerjem do različnih prevratov v filozofiji,
znanosti in tehniki, na katere so se sami sklicevali kot na svoje izvire
— tako pri Nietzscheju, Freudu ali Einsteinu. Za Nietzscheja se dá
trditi, da je bil — podobno kot Marx za politično-razredne revolucije
20. stoletja — izhodišče duhovne revolucije, kot si jo je zamislila po
1900 evropska zgodovinska avantgarda. Ali ni ravno Nietzsche s svojo
radikalno odklonitvijo morale, krščanstva, humanizma, razsvetljenstva,
liberalizma in meščanske kulture 19. stoletja šele omogočil tisto, kar
se je v avantgardnem jeziku poimenovalo revolucija duha? Vendar
pa je tudi zdaj očitno, da je ta cilj izum avantgarde, kajti več kot dvom-
ljivo je, ali je šlo Nietzscheju kadarkoli za pravo duhovno revolucijo,

ki naj zajame — kot vsaka revolucija — celoto človeštva, ali pa mu je šlo veliko bolj za dogajanje, ki ostaja stvar manjšine in je po svojem temeljnem namenu pravzaprav njena duhovna restavracija.

Za presojo, kaj je o tako zamišljenem cilju literarno-umetniških avantgard sodila slovenska zgodovinska avantgarda in kakšno je bilo do njegovih temeljnih zahtev Vidmarjevo razmerje v letih 1920—1927, se zdi bolj od splošnega programa duhovne revolucije pomembnih dvoje delnih vprašanj: najprej, kaj je takšna revolucija pomenila za prihodnjo usodo umetnosti, in nato, kakšno je bilo razmerje duhovne revolucije, kakršno je načrtovala literarno-umetniška avantgarda, do politično-razredne revolucije, kot jo je uresničevala politična avantgarda tistega časa.

Kar zadeva prvo teh vprašanj, odgovor nanj nikakor ni preprost, kajti evropske literarno-umetniške avantgarde so gledale na umetnost s stališča, ki se zdi dvoumno. Če naj bo duhovna revolucija zares radikalna, mora njen prevrat seči tako daleč, da v temelju spreminja položaj umetnosti — morda tako zelo, da jo kot umetnost sploh zanika in ukinja. To si je mogoče zamisliti v tem smislu, da bi se »estetsko«, ki ga je umetnost vsebovala po veljavnih teorijah 19. stoletja, preselilo v samo »življenje«, tako da bi le-to postalo nekaj estetskega ali »umetniškega«, kar seveda pomeni, da umetnost kot posebna resničnost ob takšnem življenju ni več potrebna. Toda ob takšni perspektivi je mogoča še druga, na prvi pogled manj revolucionarna, vendar nič manj logična. Morda za duhovno revolucijo ni zares nujno, da v nji umetnost izgine, pač pa da se z njeno pomočjo bistveno spremeni ali prenovi, tako da iz nje nastaja »nova« umetnost ali celo »antiumetnost«, kar seveda pomeni, da bo to še zmeraj »umetnost« — brez tega bi ta pojem zanj pač ne bil več primeren — vendar v čisto drugačni, prevratni obliki in vlogi, vsekakor pa tako, da bo postala medij duhovne revolucije, njenih novih sestavov in plasti.

Že na prvi pogled je videti, da se v mišljenju evropske literarne avantgarde obe možnosti ne izključujeta, ampak obstajata druga ob drugi, kar je seveda lahko dokaz za njeno programsko neizdelanost, dvoumnost ali celo protislovnost, vendar pa je hkrati najbrž prav to njena bistvena značilnost. Zato je Marinetti v sestavku *Onstran komunizma* leta 1919 lahko zapisal: »Naša zasluga je ta, da bo prišel čas, ko življenje ne bo več preprosto življenje kruha in truda, tudi ne brezdelja, ampak bo v njem življenje umetnina«, namreč ko bodo »ljudje tekmovali med sabo v lirski inspiraciji, originalnosti, muzikalni eleganci, presenečenjih, veselosti in duhovni prožnosti«; toda v isti sapi govori o tem, da bo treba »gospodarski pekel razvedriti in polepšati z neštevilnimi slavji umetnosti«, pa o tem, naj pridejo umetniki na oblast, da bo »vladal veliki proletariat genijev«, kar pomeni, da bo umetnost še zmeraj obstajala, seveda umetnost novega futurističnega tipa. Podobno se v dadaističnem manifestu iz leta 1918 vzporedno z zaničanjem vsega »estetskega« in »etičnega«, kar bi moralo pravzaprav voditi v ukinitve umetnosti, ves čas govori o »dadi« kot o propagandi za umetnost, od katere naj bi pričakovali »uresničenje novih idealov«, nato že kar o »dadaistični umetnosti« in nato izrecno: »Dadaizem vodi k nezaslišanim novim možnostim in izraznim oblikam vseh umetnosti.«

Ista dvojnost ali morda že kar protislovje se pojavi v programu nadrealizma. Iz Bretonovega prvega manifesta je videti, da bo »svoboda duha«, ki je toliko kot najvišja oblika poezije, zajela vse življenje, ne pa da bi bila zaprta v tradicionalni umetnostni geto. Ali pa to pomeni, da bo umetnost kot taka izginila? V nadrealistični izjavi iz leta 1925 je ponovno rečeno, da »nadrealizem ni pesniška oblika« in še bolj določno: »Nič nimamo opraviti z literaturo.« Toda takoj zraven stoji pristavek: »Če pa je treba, jo lahko prav dobro uporabimo.« S tem je znova potrjeno, da bo po opravljeni duhovni revoluciji literatura, poezija ali umetnost morda še zmeraj obstajala, pa čeprav samo na nadrealističen način.

Skoz dvoumnost avantgardnega razmerja do umetnosti in njene usode v prihodnjem svetu se nehote odpira pogled na globlje, za razumevanje Vidmarjevega odnosa do avantgarde morda celo ključno vprašanje o tem, ali je evropska zgodovinska avantgarda priznavala umetnosti avtonomijo ali pa ji to odrekala. Vendar je vprašanje zares mogoče doumeti šele prek razmerja literarno-umetniških avantgard do vzporednih gibanj evropske politične avantgarde po letu 1900. Zapletenost tega razmerja je mogoče sprevideti ob znanih zgodovinskih dejstvih: italijanski futurizem ne samo da ni iskal zveze s politično avantgardo komunističnega gibanja, ampak ji je bil od začetka potencialno, nato pa odkrito nasproten; svojo duhovno revolucijo je razumel kot gibanje, ki vključuje ali pripravlja politično, nacionalno in socialno protirevolucijo; nasprotno so bili precejšnji deli drugih evropskih literarno-umetniških avantgard — del ruskih futuristov, züriški dadaizem — do politične revolucije brezbržni in za zvezo s politično avantgardo nezainteresirani, včasih do nje tudi skeptični, to pa seveda zaradi svojega skrajnega anarhičnega individualizma; in končno je tu še primer nekaterih berlinskih dadaistov, večinskega dela francoskega nadrealizma in še drugih, manjših avantgard, ki je načelno priznaval zvezo s politično avantgardo in jo poskušal tudi dejansko uresničiti, čeprav je pri tem zadeval ob skoraj kronične težave. Razlog za takó mnogovrstne odnose literarno-umetniškega avantgardizma do gibanja političnih avantgard je nedvomno potrebno iskati v izvorni sorodnosti in različnosti obeh tipov avantgardizma. Obema je bila revolucija bistven cilj, toda duhovna revolucija, kot jo je hotela evropska zgodovinska avantgarda spočeti na literarno-umetniški ravni, je bila vendarle bistveno nekaj drugega kot politična revolucija, katere uresničenju so se posvečale komunistične partije leninističnega tipa. Ta različnost je bila ne samo velika, ampak samim avantgardistom včasih nejasna. Ali je v politični revoluciji mogoče videti pojav, ki bo s svojimi posledicami podprl in omogočil duhovno revolucijo? Ali jo bo nasprotno zavrl in celo onemogočil? Ali pa z njo ni v nobeni zvezi in je torej do politične avantgarde potrebno ostati v primerni distanci? Na takšna vprašanja so bili mogoči različni načelni dogovori, toda zares bi lahko nanje odgovorila šele otipljiva praksa. Odgovor le-te je bil v glavnem negativen. Izkušnje ruskih futuristov, berlinskih dadaistov pa tudi francoskih nadrealistov so bile praviloma take, da so se avantgardisti, ki so se povezali s politično avantgardo, morali polagoma oddaljiti od svojega literarno-umetniškega avantgardizma in opustiti idejo duhovne

revolucije, kar je seveda pomenilo, da ta vsaj v praksi ni bila združljiva s potrebami politične revolucije, morda pa tudi ne z njenimi nadaljnjimi koraki.

Ob tem seveda ni mogoče spregledati, da je bil položaj določen tudi s stališčem, ki ga je do literarno-umetniškega avantgardizma sprejela politična avantgarda. Zgled zanj je mogoče videti zlasti v Leninovih pogledih, ocenah in ravnanjih v zvezi z gibanji v sovjetski kulturi, kot jih je ob drugih avantgardistih poosebljal Majakovski, in ob vprašanju tako imenovane »kulturne dediščine«. Že za Marxa in marksizem 19. stoletja je bilo samoumevno, da za pripravo in izvedbo politične revolucije ni potrebna nobena daljnosežna revolucija samega duha. V optiki leninizma je postalo še očitneje, da duhovna revolucija zgodovinske avantgarde ni postavljena na isto raven s politično revolucijo, ampak ji je v svoji konkretni izvedbi lahko nasprotna, s svojimi rezultati morda celo nezaželena, kajti duha nove komunistične družbe je potrebno kontinuirano graditi iz dosežkov tradicionalne evropske kulture, ne pa iz negotovih, dvomljivih ali celo dvoumnih obetov duhovne revolucije, ki je tradicionalno kulturo, estetiko, etiko in umetnost zanikovala v samem izvoru. S tega stališča je lahko politična avantgarda odkrivala v literarno-umetniških avantgardah motečega tekmeča, ki svoj cilj neupravičeno povzdiguje na raven prave revolucije, v njihovem teženju k posebni duhovni revoluciji pa stranpot, ki nima nič skupnega s politično-razredno revolucijo, če že ne poskus, da bi ji podtaknili »prevrat«, ki s stvarnimi interesi, kulturnim stanjem in potrebami proletariata nima prav nič skupnega, ampak je morda samo muhast izmislek meščanskega sveta.

Kljub takšni različnosti, ki dovolj otipljivo pojasnjuje konflikte med obema tipoma avantgard v prvi polovici 20. stoletja, je potrebno opozoriti še na podobnost, ki utegne biti za umetnostno problematiko bistvena, zadeva pa njuno razmerje do avtonomije umetnosti. Pod tem pojmom seveda ni razumeti samó idejo, da se umetnost razvija po svojih lastnih zakonitostih, ampak predvsem, da se mora in sme uveljavljati v družbenozgodovinskem svetu neodvisno od vsega, kar obstaja poleg nje ali jo celo presega — etika, politika, interesi naroda, razredov ali človeštva v celoti, ideologije različnih vrst in podobno. Brž ko avtonomijo umetnosti razumemo v tako širokem pomenu, se izkaže paradoks, da sta si bili politična in umetniška avantgarda 20. stoletja — če sploh v čem — edini vsaj v zahtevi, da umetnost v sodobnem svetu ne more in ne sme biti avtonomna. Za komunistično partijo leninističnega tipa je bilo sicer načelno jasno, da se umetnost razvija po imanentnih zakonih, kot sta priznala že Engels in Marx, toda hkrati je spoznala praktično nujno, da v razmerju do politične revolucije in v dogajanjih, ki ji sledijo, ne more in ne sme biti avtonomna; v primeru, da bi ji v posameznih fazah revolucionarnega razvoja takšno avtonomnost vendarle priznali, bi seveda ne šlo za katerokoli umetnost, ampak samo za tisto, ki je v skladu z revolucijo ali ji vsaj ne nasprotuje. Na splošno pa seveda za politično avantgardo velja, da ji je umetnost usodno odvisna od politične, socialne in gospodarske revolucije sodobnega sveta, zato pa posredno ali neposredno podrejena njeni revolucionarni volji. Toda podobno velja za umetnost v miselnem obzoru lite-

rarno-umetniške avantgarde. Tudi tu se umetnost ne more izkazati za avtonomno, kajti z vsem, kar premore, mora biti podrejena duhovni revoluciji, kot njeno orodje in dekla, ne pa kaj zares samostojnega. Če bi bila avtonomna in s tem nedotakljiva, bi avantgardisti ne mogli zanikati »stare« in ustoličiti »novo« umetnost, kajti v obeh primerih bi šlo pač za eno samo, večno, po svojem bistvu zmeraj isto umetnost; torej ne sme obstajati umetnost »kot taka«, ki bi s svojo avtonomijo ostajala zunaj dosega duhovne revolucije.

Od tod postaja razvidno, da je za pojasnitev Vidmarjevega dejanskega razmerja do slovenske zgodovinske avantgarde potrebno odgovoriti na dvoje temeljnih vprašanj — najprej, kakšno je bilo na začetku dvajsetih let njegovo razmerje do duhovne revolucije, in nato, kako je v tem času pojmoval avtonomijo umetnosti. Seveda bi bilo odgovor na vprašanja najprimerneje razbrati iz neposrednega Vidmarjevega soočenja s stališči njegovih vrstnikov, sodobnikov in sodelavcev avantgardistov. Vendar kaj takega ni mogoče zaradi očitne nerazvitosti, zavrtosti in neartikuliranosti takratne literarno-umetniške avantgarde na Slovenskem. Na čelu te avantgarde so bile intelektualno ali pa literarno manj prodorne osebnosti, formulacije ciljev evropskega avantgardizma so bile redke, pomanjkljive ali celo neustrezne. Ideja duhovne revolucije, odnos do politične avantgarde in problem umetnostne avtonomije so v njih tako neizrazito izpovedane, da je moč dvomiti o tem, ali so jih sploh ustrezno dojeli; namesto tega se pojavljajo ideje, pojmi in gesla, ki niso v pravem pomenu avantgardni, ampak so del pavšalnega, splošno nedoločnega »ekspresionističnega« ozračja tistih let ali pa pripadajo mišljenju politične avantgarde, zlasti njenim zamislim »proletarske« umetnosti, ki je bila vse prej kot istovetna z duhovno revolucijo.

Vse to velja zlasti za Podbevškove programske izjave. V mladostnem pismu J. Šlebingerju leta 1915 je zapisal, da pripada »najmodernejši struji«, kar je mogoče razumeti samo kot novo literarno smer, najbrž futuristično ali ekspresionistično; o kaki avantgardni duhovni revoluciji tu ni sledu, mogoče jo je slutiti samo v ozadju. Podbevškovi programski govori iz poznejših let niso ohranjeni, toda iz opisa takega govora leta 1921 se dá soditi, da je oznanjal nove literarne smeri, »novo« umetnost in »novega« človeka zoper militarizem, nacionalizem in kapitalizem, kar so običajne »ekspresionistične« splošnice. Morda merijo tudi na duhovno revolucijo avantgarde, vendar se že tu v celoto vpletajo ideje o »proletarski« umetnosti, podrejeni potrebam politične revolucije, kot jo je načrtovala politično-razredna avantgarda komunističnih ali socialističnih gibanj. Da je šel Podbevškov razvoj v to smer, kažejo njegovi programski članki iz let 1921—1922, objavljeni v »Napreju« in »Rdečem pilotu«, deloma že kot polemičen pendant Vidmarjevemu prispevku v »Treh labodih«. Podbevškova programska ideologija se bolj kot na avtoritete evropske literarno-umetniške avantgarde sklicuje na ideologe socialističnih in anarhističnih gibanj, zlasti na P. Kropotkina, zato je v nji le malo sledu o duhovni revoluciji, več pa podrejanja umetnosti potrebam proletariata, socializma in — precej nejasno sicer — politično-razredne revolucije. Umetnost Podbevšku očitno ni avtonomna, vendar ne v smislu literarno-umetniške avant-

garde, ampak po načelih politične avantgarde: dolžnost umetnosti je »pomagati zatiranemu razredu«, umetnost je »eno izmed sredstev, ki so dana človeštvu za prebujanje etične zavesti«. Čeprav se je torej »Rdeči pilot« v podnaslovu razglašal za organ »duhovne revolucije«, je v Podbevškovi programatiki skoraj popolnoma prevladala ideja »proletarske« umetnosti, kar seveda pomeni premik iz literarno-umetniškega avantgardizma in avtohtone duhovne revolucije v območje politično-razredne avantgarde in njenega posebnega ukinjanja umetnostne avtonomije.

Še manj je v ustrezno tolmačenje literarno-umetniškega avantgardizma mogoče šteti Kosovelovo predavanje *Umetnost in proletarec* iz leta 1926. Napisano je bilo pod močnim vplivom Cankarjevega predavanja *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*, vendar je njegovo osrednjo idejo spremenilo. Medtem ko je Cankarju umetnost vseskozi avtonomna in se šele kot taka daje ljudstvu, proletariatu v duhovno last, je pri Kosovelu neposredno zavezana razrednemu boju, s čimer se spreminja v »proletarsko umetnost«, kultura pa v »proletarsko kulturo«. Pri tem resda ni jasno, ali gre za umetnost »za« proletariata ali »iz« proletariata ali pa za mešanico obojega, vendar je na prvi pogled jasno, da se tudi zdaj avtonomija umetnosti ne ukinja na ravni duhovne revolucije, kot jo je hotela evropska literarno-umetniška avantgarda, ampak v perspektivi razrednega boja politične avantgarde.

In tako se pristnejša gesla duhovne revolucije in s tem literarno-umetniškega avantgardizma pojavijo šele leta 1927 v »Tanku«, resda pomešana s prolektovskimi idejami in izrečena v eklektičnem jeziku, povzetem iz futurizma, dadaizma, ekspresionizma in zenitizma. Podnaslovi časopisa — mednarodna revija za »novo umetnost« oziroma za »živo umetnost« — bi utegnili navesti k domnevi, da je šlo »tankizmu« pretežno za ustvarjanje nove umetnosti v smislu takratnega »ekspresionizma«, ne pa za duhovno revolucijo literarno-umetniške avantgarde. Vendar se v Delakovem manifestu vsaj fragmentarno pojavljajo tudi pojmi kot »duh pokreta«, »piloti za polet okoli sveta potom duševnih strojev«, »svetovna drveča lepota«; podobno se v manifestativnem Černigojevem tekstu govori o »lepoti nove religije«, »borbi duha«, o tem, da je »naša umetnost stvarstvo duha«, kar s svojo megleno utopičnostjo verjetno meri na duhovno revolucijo. Ta pojem se izrecno pojavi v francoskem tekstu o zenitizmu, ki je razglašen za »la première révolution d'ésprit dans les balkans«.

Da pa je bil tudi krog okoli »Tanka« komajda na robu avtentične problematike evropske zgodovinske avantgarde, se je pokazalo že leta 1929 v »slovenski« številki revije »Der Sturm«, kjer v Delakovih in drugih formulacijah ni več sledu o geslih duhovne revolucije, pač pa je govor le še o »revolucioniranju slovenske umetnosti«, o »novi oblikovalni volji«, o »prebujenju modernih umetniških idej«, o »novem stilu«, o »moderno usmerjenem umetnostnem ustvarjanju v Sloveniji«, kot da gre slovenski avantgardi samo še za novo umetniško smer, za nič več kot za novo obliko in stil, kar je seveda odmik od bistva literarno-umetniškega avantgardizma. To dejstvo si je mogoče razlagati samo tako, da je Delak v tem času poskušal iz literarno-umetniške avantgarde

ohraniti samó novo formo, medtem ko naj bi ji »vsebinsko« dajala politično-razredna revolucija.

Po vsem tem ni več mogoče tajiti, da je slovenska zgodovinska avantgarda bistvo svojega avantgardizma formulirala zelo nepopolno v vseh treh smereh — do duhovne revolucije, do vprašanja umetnostne avtonomije in v odnosu do politično-razredne avantgarde. Zato je razumljivo, da tudi Vidmarjevega razmerja do literarno-umetniške avantgarde ni mogoče razbrati iz neposrednega spoprijema s formulacijami samih avantgardistov. Kljub temu je iz načelnih spisov, ki jih je objavil v letih 1922—1927 — torej v času, ko je vsaj na zunaj sodeloval z avantgardnimi krogi, a se od njih že tudi odmikal — razvidno, da se mu je misel hote ali nehote gibala prav okoli vprašanj, odločilnih za avantgardo. In da se mu je ta misel razvijala v smer, ki je bila idejam literarno-umetniške avantgarde v bistvenih stvareh, če že ne izrazito nasprotna, pa vsaj tuja ali brezbrizna.

Prvi nastavek takšnega mišljenja je mogoče odkriti v programskem spisu *Pomen umetnosti in država*, ki ga je objavil v prvi številki »Treh labodov«, se pravi še v času svojega sourednikovanja s Podbevškom. Spis razpravlja o bistvu umetnosti in države ter na tej podlagi sklepa o njunem medsebojnem razmerju. Toda izhodišče v problematiko mu je širše, saj ga poišče v razlagi samega bistva človeškega življenja. O tem je rečeno, da je »cilj človekovega stremljenja svoboda duha«, kar je hkrati pot k popolnosti, ta pa je ideal. Duhovna svoboda se uresničuje v obeh območjih, ki sta ji na razpolago — v državi in umetnosti. Bistvo umetniških del je duhovna svoboda in v tej je tudi njihov edini etos, ki jim je imanenten. Umetnost torej ni orodje države, politike ali zunaj nje same obstoječe morale. »Nobena umetnina ne uči hote, sploh ne hoče, ne pridiguje morale ali etike. Njena moč je prvobitnejša. Umetnina je človeku etičen zgled.« S tem je seveda povedano, da je umetnost »vedno ena in ista«, saj se po svojem bistvu ne more spremeniti; lahko se od njega kvečjemu oddaljuje in vanj spet vrača. Toda podobno se dogaja tudi z državo, ki je zavezana istemu bistvu. Država je »sredstvo za pospešitev napredovanja k idealu«, se pravi k popolnosti in s tem k duhovni svobodi. »Pomen države se torej v najvažnejšem ujema s pomenom umetnosti, različen je samo delokrog obeh pojavov.«

Od tod se seveda odpre vprašanje o njunem možnem razmerju. Dokler država služi svojemu namenu, tj. dokler je sredstvo človekovega stremljenja k duhovni svobodi, ki je etični ideal, med njo in umetnostjo ne more priti do spora — »kjer država deluje po svojih naravnih vzgoinih, upošteva kritiko umetnosti in ji daje v družbi tisto stališče, ki ga zasluži.« Toda po Vidmarjevem jasnem zatrdilu se v modernem svetu dogaja nekaj nasprotnega, iz sredstva postaja država sama sebi cilj, se pravi moč in brutalna sila, ki je zlo. S tem prihaja med državo in umetnostjo do napetosti, konflikta in boja. »Tako je bilo na Ruskem, kjer je bila država najodkritosrčnejša. Isto se godi samo bolj skrito na zahodu.« Umetnost ima seveda v razmerju do takšne države pravico in dolžnost, da jo kritično zavrača — »državi, ki je sama sebi cilj, mora biti umetnost ... nasprotna.« V tem smislu je seveda država bolj odvisna od umetnosti kot narobe: »Država pa, ki hoče biti tisto, kar

naj bi bila, mora dati umetnosti možnosti čim večjega razvoja, mora ji slediti in jo upoštevati kot resno sodelo za skupni cilj.«

Iz Vidmarjevih formulacij je mogoče povzeti sklepe, ki za njegovo razmerje do literarno-umetniške avantgarde očitno niso brez pomena. Bistvo umetnosti je duhovna svoboda, to bistvo je nespremenljivo in zmeraj isto. To pa pomeni, da je tudi duh, ki naj bo na ta način absolutna podlaga umetnosti, zmeraj isti in po svojem bistvu večno enak. Umetnost je neodvisna od države, politike, morale in vsakršne ideologije, podrejena je samo duhovni svobodi in torej od nje odvisna — v tem pogledu je torej neavtonomna. Toda hkrati sta ji duh in svoboda imanentna, ne pa nekaj, kar bi ji bilo zunanje in bi jo presegalo. Od tod sledi, da je umetnost vendarle tudi avtonomna. Rezultat Vidmarjevega razmišljanja je očitno nasproten ali vsaj tuj avantgardi v vseh pogledih. Revolucija samega duha ni mogoča, saj je ta po svojem bistvu zmeraj to, kar je, in mu ni potreben noben prevrat; umetnost kot avtonomna resničnost se ne podreja revoluciji, naj bo ta duhovna ali kakršnakoli. Politična revolucija je seveda mogoča in celo nujna, kadar se država izneverja svojemu bistvenemu namenu, toda tudi takšna revolucija ne zadeva umetnosti, saj ta že po svojem bistvu »služi« duhovni svobodi, spričo političnih zahtev pa ohranja vso svojo avtonomnost.

Vidmarjevo mišljenje se je v »Treh labodih« dopolnilo s člankom *Tri vrednote*, kjer je poskušal določiti hierarhijo različnih področij, v katerih se uresničuje duhovna svoboda kot cilj človekovega stremljenja k popolnosti. Spis nadaljuje problematiko prejšnjega, vendar z nekaj dopolnitvami ali celo spremembami. Troje vrednostnih področij, v katerih prihaja do veljave etična volja duha, so »pravo dejanje«, »živa filozofija« in pa umetnost. Samo v njih se uveljavlja prava duhovna svoboda, vendar v značilnem hierarhičnem redu. Najvišje stoji »pravo dejanje«, kajti prav to je »smoter vse človeške življenjske volje«. Ali drugače povedano: »Največje in edino pa je samo pravo dejanje.« Šele nato prideta na vrsto »živa filozofija« in umetnost, ki sta pravemu dejanju »najbližje«. Zato sta si blizu: »Kakor živa filozofija ima tudi umetnost svoj smisel le tedaj, če kliče ljudi na pravo pot« — se pravi k svobodi duha in s tem tudi k »pravemu dejanju«. Hierarhija tako postavljenih območij se sklene s tem, da Vidmar v primerjavi »žive filozofije« in umetnosti daje prednost prvi, priznava »živi filozofiji« nadvlado nad umetnostjo in poudarja, da ustvarjanje umetnin ne sme biti »smoter vse človeške življenjske volje«, kajti to je lahko samo »pravo dejanje«. Temu od blizu pripravlja pot »življenjska filozofija«, pod čimer Vidmar v tem času razume dejavno življenjsko-etično modrost, kot so jo učili Sokrat, Platon, Kristus, modrijani Orienta ali Tolstoj. Toda takšna hierarhija pomeni samo razločke v stopnji bližanja »pravemu dejanju«, ne v stopnji lastne avtonomnosti — umetnost je v svojem območju popolnoma avtonomna. Pač pa iz tako začrtanega območja duha skoraj popolnoma izpadeta »špekulativna« filozofija in znanost, ki sta samo spoznavni razumski dejavnosti, brez večjega pomena za etično popolnost in s tem tudi za pravo svobodo duha. In končno sta iz tega območja popolnoma odsotni Cerkev in država. Premik v primerjavi s prejšnjim spisom je očitno ta, da država ni enakovredno

območje umetnosti, spremenila se je v čisto negativnost, na njeno mesto je stopilo »pravo dejanje«, ki je seveda predvsem dejanje v zgodovini, družbi in tudi državi, ni pa z vsem tem istovetno. Država je najbrž kvečjemu sredstvo ali ovira takšnega dejanja, sama na sebi pa nekaj negativnega.

Kljub takšnim premikom se Vidmarjevo mišljenje o umetnosti leta 1922 izkazuje ves čas za nasprotno ideologiji obeh avantgard — literarno-umetniške in politično-razredne. Umetnost je v vsakem primeru avtonomna — tako do zahtev politične revolucije, naj bo ta še tako nujna, in seveda še toliko bolj do duhovne revolucije, ki ni niti mogoča niti nujna, kajti duh je že ves čas to, kar je.

Ali pa se ne dá nemara prav od tod sklepati, v čem naj bi bila razlika, s katero je Vidmar po letu 1925, ko je začel izdajati »Kritiko«, presegel, zanikal ali zavrnil »vse prejšnje«? V »Kritiki« je razpravljaval samo še o umetnosti in o tem, da je umetnost avtonomna, privilegirano območje duhovne svobode, ni pa več govoril o državi kot o posebnem območju uresničevanja duha in tudi ne o »pravem dejanju«, s katerim duh šele doseže svoje utelešenje. Premik se dá razumeti v tem smislu, da je ostala umetnost po svojem bistvu in avtonomnosti ista, toda hkrati se je povzdignila v najvišje, morda sploh edino območje, v katerem lahko duh dejansko realizira svojo svobodo. To seveda najbrž ne pomeni, da se je Vidmar za stalno odpovedal razmišljanju o »pravem dejanju« in o možnih vlogah, ki jih država lahko igra v območju duha, etosa in tudi razmerja do umetnosti. Zdi se, da se je k tem izhodiščem vrnil v času NOB, ko mu je »pravo dejanje« postalo spet aktualno kot najvišja etična kategorija in se je umetnost morala začasno premakniti na drugo ali vsaj manj izpostavljeno mesto.

V dvajsetih letih se je torej Vidmarjevo mišljenje sicer s spremembami, vendar dosledno gibalo med pojmi duha, umetnosti in njene avtonomije kot nepremakljivimi stalnicami človeškega življenja, kar je zadostno pojasnilo za njegovo takratno razmerje do slovenske zgodovinske avantgarde. Iz tega mišljenja je razumeti, da je bil Vidmar na zunaj sicer lahko povezan s skromnimi poskusi avantgardistov, na znotraj pa tuj njihovim bistvenim, čeprav zelo nedomišljenim zahtevam. Od tod je razumljiv tudi prelom s Podbevškom, ko je ta leta 1922 poskušal umetnost podrediti zahtevam politične avantgarde ali vsaj pojmu »proletarske« umetnosti, kar pa je bilo seveda že v slabem skladu s cilji literarno-umetniškega avantgardizma. V teh letih je bilo Vidmarjevo mišljenje zato tudi nasprotno ideji »proletarske« umetnosti, kot jo je zagovarjal leta 1926 Kosovel, kar pomeni, da je ostajalo ves ta čas zunaj vseh nihanj takratne leve slovenske kulture, razpete med literarno-umetniško in politično avantgardo, s tem pa med nasprotnima zamislima duhovne in politično-razredne revolucije. In res se je Vidmar lahko približal kulturni levici šele v tridesetih letih, ko je v njenem dobršnem delu začela zmagovati tako ali drugače pojmovana misel o avtonomiji umetnosti, in ko je prevladala zahteva, naj taka avtonomija ostane veljavna tudi za čas revolucije, in to celo v primeru, ko politična avantgarda takšne avtonomije v celoti ne more priznati ali pa ji lahko pripiše samo začasno vrednost, kolikor jo zahteva taktičnost revolucijskega boja.

*

Spominjam se trenutka iz osvobodilnih bojev, ki je kratko malo nepozaben. Bilo je v poznih jesenskih dneh v bosanskem Livnu. Ulegel se je mrak in med mrakom so se na cesto spuščale prve snežinke tistega leta. Nenadoma v daljavi mogočna pesem, ki je prihajala bliže. Bila je neka proletarska brigada, ki je odhajala na položaje. Ko so me dosegle prve vrste, sem se ganjen in prevzet zgrozil. Vsi ti borci ali skoraj vsi so stopali po sveži snežni kopreni bosi. Težko obloženi z mitraljezi in puškomitraljezi so stopali zravnano in ponosno, toda oblečeni so bili v resnične cunje, ki so visele z njih in ki so jim komaj pokrivale noge in celo komaj ledja. Stopali so taki v zimo in snežne meteže in burje in peli. Takrat sem se zavedal veličine človeka in hkrati popolne neuničljivosti naše stvari, res je, toda hkrati sta me obšla še drugo čustvo in druga misel. Koliko teh lepih in zanosnih fantov bo dalo življenje za svobodo? In koliko jih bo ali nas bo preživelo te mračne čase? In to ne samo pri nas, temveč po širnem svetu? In kaj je posameznik in njegovo življenje? Ali ni zahtevnost zgodovine nemogoče krvava in kruta? Vsak njen vzgib ali obrat terja življenje in kri in to iz dneva v dan, iz leta v leto. In skoraj bi se človeku zazdelo, da smo vsi mi samo delci in drobni organi velikih kolektivnih teles in življenj in da samo ti pri vsej svoji slepi nezavednosti resnično žive, mi pa zanje ginemo, za kar se v trenutnih zatišjih smemo skromno izživljati, pri tem pa vendarle ustvarjati tisto, kar daje ceno tudi njim, čeprav žive kakor mogočne reke, ki se slepo vane in vane iz davnih mrakov v temno bodočnost in nosijo s seboj naše usode in smisel naših življenj in smrti. S tako melanholično vednostjo so se mi sanjali moji jesenski spomini. Bili so resnica in so resnični, hkrati pa so samo še sence tega, kar je bilo. In ker se v take spomine in sence spreminja vsak trenutek vsega, kar živimo, sprejemam vse, kar prinaša življenje, z neko tiho, starodavno melodijo nekkih stihov španskega Calderona. Govoril si je sredi polnega življenja in ustvarjanja melanholične besede, refren vseh človeških rodov od pamtiveka do danes in še dalje in dalje v nedogled:

Zgolj sen vse naše je življenje
in celo sanje so zgolj sen.

Iz: J. Vidmar: Jesenske sanje, Izbrano delo. 5. Obzorja 1975, str. 11, 12.