

ALI SO TO LITERARNI PROBLEMI?

BOŽO VODUŠEK

Josip Vidmar si je zadnji čas zastavil vprašanje, ali sta umetnost in krščanstvo združljiva, in sploh umetnost in kakršnikoli svetovni nazor. (V članku »Božja misel in razodetje« L. Z. 1929, št. 8). Tako spraševanje je teoretiziranje v praznem prostoru in popolnoma odveč, saj nam vendar čisto konkretni zgledi kažejo, da sta združljiva.

Tako sta n. pr. velika ruska pisatelja Dostojevskij in Tolstoj kristjana in velika umetnika obnem. Njuno krščanstvo se izraža v celotni atmosferi njunih romanov, izraža v krščanskem mišljenju in čustvovanju vseh oseb, tudi tistih, ki vrše dejanja ali pa izrekajo teorije, najbolj nasprotno krščanskim naukom. Tolstega in Dostojevskega osebam je krščanstvo prirojena oblika duševnosti. A še več, pisatelja pustita dozoreti velikokrat, in ravno na odločilnih mestih, krščansko čustvovanje v krščanska dejanja. Tako sta ustvarila v Myškinu, Aljoši, starcu Zosimi, v Levinu, Knezu Nehljudovu ljudi, ki se približujejo dobremu človeku, kakor ga je zamislilo krščanstvo, neke vrste etične ideale, ki pa vključ temu ostanejo živi in sugestivni, ker krščanska dejanja rastejo logično iz njihove psihologije. In mi smo prepričani, da taki ljudje lahko obstojajo.¹

Če hoče J. Vidmar poseben zgled za izrazite katoličane, ki so obenem veliki umetniki, naj vzame Francoza Claudela in Mauriaca; osebe njunih dram in romanov mislijo, čustvujejo in hočejo katoliško. In zopet je izven dvoma, kakor pri Dostojevskem in Tolstem, da gre za veliko umetnost. Za Claudela glej Oznanjenje Marijino DiS 1926, Talec DiS 1928 in kaj piše o njem svetovna kritika. O Mauriacu piše eden izmed najprodirnejših francoskih kritikov, Ramon Fernandez, ki ni katoličan, tako: »Ko govorimo o Mauriacovem katolicizmu, moramo pomisliti, da ne gre za nauk, ki je bil najprej v razumu, ne za težnjo duše, ampak za dano naturo, kakor mu je bila dana fizična in človeška natura njegovih romanov ob rojstvu.« (Dieu et Mammon, str. 42). In velikost Mariacovega dela označuje isti Ramon Fernandez: »Mauriacova odkritosrčnost — najbolj strašna izmed vseh — odkritosrčnost refleksov — mu je omogočila, da izrazi z veliko resničnostjo, v veliki nagoti, v svoji kompliciranosti preprosta čustva kristjana, ki ga življenje napada, ki ga življenje odnaša. Dovoljena je misel, da drame, ki so najbolj bistvene za naš čas, izražajo druge konflikte, vendar ta konflikt v resnici mora obstojati, ker Mauriacovi romani od njega žive, in da nas Mauriac pripravi do te misli, da se nas polasti z življenjem svojega dela, ko ni to življenje, ki

¹ Če Zolajev abbe Froment v Lourdes, Rome, Paris ni živ in torej njegovo delo ni umetnina, je vzrok v tem, ker njegova dejanja nikakor ne rastejo s tako nujnostjo iz njega kakor pri junakih Tolstega in Dostojevskega.

bi ga hoteli in mogli mi sami živeti, to mora izsiliti naše občudovanje.« (Dieu et Mammon, str. 60.)

Kako da J. Vidmar govori spričo takih dejstev o nezdružljivosti krščanstva in umetnosti, je težko razumeti. To, kar navajam, je vendar samo po sebi umevno in bi moralo biti jasno za vsakega navadnega bralca. Na vsak način bi bila povsod drugod razen na Slovenskem taka debata sploh nemogoča. Razumeli pa bomo, zakaj si J. Vidmar sploh stavlja taka vprašanja, zakaj teh konkretnih dejstev ne vidi, če analiziramo njegovo mišljenje; on namreč izhaja iz prekoncepiranih shem.

Izvajanje J. Vidmarja je tako: Umetnik je samo tisti, ki izraža svojo naturo, krščanstvo ni človekova natura, kdor jo izraža, ni umetnik.

Če pogledamo na njegovo prvo premiso, je ta napačna. A takoj hočem poudariti nekaj zelo važnega. Ne samo posamezne postavke J. Vidmarja so napačne. Modernemu človeku je čisto nemogoče pristati že na nekaj, kar je pred to premiso, namreč na Vidmarjevo platformo, na način njegovega mišljenja. Ta način je gola sholastična dialektika, ki se kaže v grajenju logičnih nasprotij brez opazovanja življenja, brez podlage. Skušal bom povsod razkriti predvsem ta napačni način. — Tako je izraz: umetnik izraža svojo naturo, sam na sebi neoporečen, posebno v zvezi s spremljajočimi izrazi: svojo duševnost, svoje življenje, samo razumeti ga je treba v pravem zmislu. V vsakem umetniškem delu najdete slike in čustva, ki so zanj bistvene in samo njemu lastne. Sklep je nujen, da morajo izvirati edinole iz umetnikove duše, iz njegove nature. Natura je torej tukaj le domnevana psihološka podlaga vsega tega, kar tvori posebnost umetniškega dela. A J. Vidmar takoj podmakne izrazu neki drug, moralen pojem nature, naturo kot nekaj apriornega stavlja v nasprotje z nečim aposteriornim. Ta pojem nature je splošno znan in popularen, kadar recimo v praktičnem življenju vidimo, kako si v življenju kakega človeka napravijo zadržane strasti pot čez moralno in družabno vzgojo, a aplikacija prirojenega in privzgojenega na problemu umetniškega ustvarjanja je čisto samovoljna. Odkod J. Vidmar ve, da je tisto, kar tvori posebnost umetniškega dela, umetniku ravno prirojeno in ne privzgojeno? Kako to razbere iz umetniških del? Kje pa je tukaj empirija, osnovna zahteva moderne znanstvene metode? J. Vidmar si je stavil nalogo, določiti, kaj je umetnost in kaj ni, kaj loči umetnost od slabega pisanja, dobre od slabih pisateljev, umetnike od neumetnikov. In kaj naredi? Enostavno gre pa prilepi na to logično opozicijo neko drugo, ki jo je vzel iz čisto drugega sveta, in vprašanje je zanj rešeno: Umetnik je, kdor izraža prirojeno, ne-umetnik, kdor privzgojeno.² To ni samo nasprotje

² A ne samo izvajanje, velikokrat že distinkcije same, že temelji ne odgovarjajo nobeni resničnosti, tako da sploh nimamo opraviti s pojmi, ampak je vse le gola igra z besedami. Za zgled naj bo sledeči odstavek, ki parafrazira trditev: Umetnik izraža svojo naturo: »Skratka umetnik ne izpoveduje vsebine svoje duševnosti in svojega življenja, ki mu

empirije, ampak vsakega logičnega izvajanja, vse obstoja samo v dialektičnem previjanju izraza: natura.

Kako bo skušal konkretno gledajoč človek presoditi, ali je kaka stvar umetnost ali ne? Vprašal se bo, kakšen je predmet umetnosti, toplot literature, in bo našel odgovor: Človek in človeško življenje. Meril bo torej literarna dela po življenju, primerjal slike življenja v teh delih med seboj, vse pa s sliko, ki jo nosi in sluti sam v sebi in videl bo, da so te slike zelo različne globokosti in čustvene intenzivnosti in da nekaterim eno in drugo manjka. Taka dela, ki so se, merjena ob človeku in človeškem življenju, izkazala kot neresnična in plehka, niso umetnost, a umetnost so ona, katerih slika življenja je globoka, resnična in sugestivna. Ko gre za kriterij, kaj je in kaj ni umetnost, navezujemo umetnost edino pravilno, edino psihološko na življenje, ki ga poznamo in ne na osebo umetnika, ki nam je vendar neznanka, x. Čisto napačno misli J. Vidmar, da je samo zato njegovo mišljenje že psihološko, ker navezuje na osebo umetnika, ko je v resnici aprioristično.

Razumeli bomo, kako je J. Vidmar prišel do svoje teorije in kje tiči njegova prvotna zmot, če pregledamo njeno ozadje. Začuden smo: izhodišče te teorije je čisto religiozna, metafizična misel Platonova; da namreč govori Bog po umetnikovih ustih, da je umetnost nekako razkrivanje božjih idej. A ne glede na to, da moramo odrekati tej Platonovi misli veljavo kot neki resnici, ker metafizične interpretacije človeških pojavov so stvar vere in ne stvar znanosti, vidimo, da jo J. Vidmar nikakor ne razlaga in razvija na način, kakor si jo je Platon mogel predstavljati. Dočim namreč pri Platonu najdemo le tisto staro predstavo, ki je veliko starejša od njega, da namreč ustvarja v zamaknjenju, v nekem stanju, kjer je izločen banalni razum, ki vodi njegova vsakdanja dejanja (glej grško mitologijo), jo je J. Vidmar nadomestil s svojo opozicijo prirojenega in privzgojenega, s predstavo, ki jo je rodil šele moderni čas. Tako služi Platonova misel J. Vidmarju samo kot povod za deifikacijo tistega, kar imenuje prirojeno in naturo samo za nadzemsko mavrico, s katero obda svojo teorijo.

nudi samo snov, marveč le način dejstvovanja svoje osebnosti, ali z drugimi besedami njeno apriorno podobo. Ista terminologija se ponovi na koncu: »Lahko je (krščanska etika) del vsebine v življenju neke človečnosti, ne pa njena apriorna oblika, njen način.« Kaj naj pomeni »vsešina duševnosti«, »način duševnosti«? Je to jasno bravcu in J. Vidmarju samemu? To sta le navidezna pojma, v resnici samo mehanično besedno prilepljenje slavne logične opozicije, vsešina — oblika na pojem človeške duševnosti. Drug zgled: Kaj naj pomeni: »Umetnik izraža svojo spoznavno in miselno voljo in moč«? Ali se ni rodil ta navidezni pojem samo iz potrebe, skonstruirati nasprotje kot: »Umetnik skriva svoja miselna dognanja, v celi seriji nasprotij: etika, vrojeni etos, religija, religioznost itd.? To igranje je miselno brezpomembno in ga citiram samo za označbo.

Iznova naletimo tukaj v mišljenju J. Vidmarja na isti proces lepljenja ene predstave na drugo, ene logične opozicije na drugo, ki nimajo med seboj nobenega opravka. To dokazovanje ne predstavlja logične verige, ampak le na zunaj zlepljene, čisto heterogene elemente. Odkod pa ima J. Vidmar to svojo dvodelitev človeške osebnosti in zakaj deificira to, kar imenuje človeško naturo v nasprotju z nečim aposteriornim? K aposteriornemu šteje etiko in religijo, ki jima stavlja kot vrojen nasproti neki nedoločeni etos in religioznosti. S to svojo predstavo o nekem etosu in o neki religioznosti, ki bi obstajala neodvisno od vsake zunanje oblike, J. Vidmar korenini še vedno v tisti »prosvetljeni dobi«, ko se je izobraženi svet pravkar otrese krščanske metafizike in morale in je na njuno mesto postavil neko naravno metafiziko in moralo. Tedanji svet se ni zavedal, kako sta ta naravna metafizika in morala v mnogočem le posledica prejšnjih krščanskih vekov, zato njegova samozavest in življenjska mirnost. Tudi največji ljudje te dobe nosijo pečat njenega duševnega stanja, tako n. pr. Goethe. Vsi vemo, da je že konec 18. stoletja prinesel razočaranje nad prvotno tako naivnim zaupanjem in zadovoljstvom nad človeško naturo, prišla je romantika kot protiudarec in 19. stoletje je pobralo zadnje iluzije o človeški naturi. Človek, pritiran radi splošne notranje anarhije, je posebno v našem 20. stoletju začel krčevito zopet iskati metafizičnih in moralnih zakonov, katerim bi se podredil. Tak je razvoj zapadnoevropske duševnosti. Lahko pa se zgodi, da posamezni individui ni doživel v sebi vsega tega razvoja in da stoji do krščanstva še vedno v razmerju »prosvetljenca«. Tako Josip Vidmar, ki ne čuti problematike tega časa. Prikladno njegovi naturi ga instinktivno priteguje k umetnikom, kakor je n. pr. Goethe, a to, v čemer mi pravilno vidimo le pečat časa, moralni značaj njegovih stvaritev, hoče on napraviti za nujni značaj vsakega umetniškega dela. Res je namreč, da bi se dalo govoriti pri Goetheju o nekem naravnem etosu in religioznosti, da je zanj krščanstvo le motiv, s katerim se igra, ne pa atmosfera. Ampak to je moralni značaj Goethejev, ne pa bistvo in edina zapoved umetnosti. Umetnost vendar izraža najrazličnejše moralne značaje, različne po dobah in posameznikih. A moralni značaj kakega dela ni nikoli kriterij za to, ali je umetnost ali ni. Ko J. V. to trdi, vnaša moralistiko v literaturo, enostavno hoče stisniti umetnost v neki svoj prikrojeni moralni svet.³

³ Ko je bil ta članek že spisan, je izšlo v 9. številu L. Z. nadaljevanje Vidmarjeve teorije pod značilnim naslovom: »Poglavje o morali.« Tam se dobro vidi, kam pelje njegova pot. Vprašanje umetnosti se rešuje z debato, katera morala je edino pravilna, in pri tem se umetnost hočeš nočeš nateguje na Vidmarjevo moralistično kopito. Saj to je isti način mišljenja, ki je diktiral pred tridesetimi leti tiste kritike, katerih osnove je naša kritika že davno zapustila. A kako je mogoče danes, in povrh tega še nekatoliko, povzeti isto metodo?

Če bi mi šlo samo za to, da logično ovržem J. Vidmarjev članek, bi bil lahko skončal, takoj ko sem pokazal apriorističnost in neresničnost teorije, da umetnik izraža to, kar mu je vrojeno, in ne bi bil skušal psihološko osvetliti njegove zmote. A ne gre mi za dialektično pobijanje, ampak za to, da napravim J. Vidmarjeve zmote kolikor mogoče vidne in njim nasproti postavim v jasno luč nekatere osnovne resnice. Zato bom izrečno odgovoril tudi na njegovo drugo premiso, da krščanska etika ne more biti človeška natura, dasi je to že čisto psihološko vprašanje, in sem jo, kolikor prihaja za umetnika v poštev, zavrnil že takoj na začetku. Tam sem na zgledih Dostojevskega, Tolstega, Claudela, Mauriacu pokazal neresničnost trditve J. Vidmarja in navedel, kaj pravi Ramon Fernandez o Mauriacu. Na drugem mestu pravi celo še izraziteje: »Katoliška tema pri Mauriacu nikakor ni demonstrativna: ta tema podaja sliko sveta, uredbo sveta, skladno z moralno naturo avtorjevo. — Mauriacovi romani tvorijo neke vrste indirekten dokaz, neprosto voljen če hočete, ampak zaradi tega nič manj silen dokaz katoliške resnice, ker nam podajajo sliko človeštva, ki je obenem naravna za pisatelja in skladna s to resnico.« (Dieu et Mammon, str. 46.) A na trditev J. Vidmarja se da odgovoriti ne samo z literarnimi zgledi, ampak tudi iz našega splošnega psihološkega spoznanja. Psihološka skušnja nam prvič pravi, da so naše težnje po premagovanju in odreki — in edino te moremo imenovati etične — ravno tako zakoreninjene v nas samih, prav tako del nas samih, kakor naše strasti. Sicer je res, da so v nekaterih ljudeh etična stremljenja zakrnela in se zdi njih narava brez dualizma, vendar človek iz lastne duše vedno iznova poraja dualizem. Si-jajen zgled za ta izrazit etični tip človeka je Nietzsche, ki potem, ko je zavrnil krščansko moralo, nikakor ni mogel ostati brez morale, Jenseits von Gut und Böse, ampak si je takoj ustvaril posebno moralo nadčloveka. Drugič pa vemo, da je še vedno za zapadno človeštvo bistvena oblika etičnega konflikta krščanstvo in da ga nosimo vsi več ali manj v krvi, v refleksih, kakor pravi Fernandez, da je krščanstvo za marsikaterega izmed nas enkrat za zmeraj določilo obliko konflikta, določilo njegovo gledanje na svet, njegovo instinktivno sodbo o dobrem in slabem. Vsak moderni človek, četudi brezverec, bo gledal danes tako na krščansko etiko.

Pokazal sem, da vprašanje katoliškega pisatelja v tej obliki, kakor si ga J. Vidmar zastavlja, sploh ne obstoja:⁴ vidimo, da je zmotno vprašanje moglo nastati le iz napačnega načina njegovega mišljenja. Če naj imajo razglabljanja o literaturi sploh zmisel, je treba, da se uvedejo vanje namesto praznega in apriorističnega shematiziranja konkretne in psihološke metode.

⁴ Problem katoliškega pisatelja eksistira n. pr. ravno pri Mauriacu, ki ga sam razkriva v svoji izpovedi »Dieu et Mammon«, a to je moralen in ne umetniški problem. Mauriac se čuti osebno odgovornega za tisto stran svojega dela, kjer z isto sugestivnostjo riše strasti kakor drugod etična stremljenja.

NOVE KNJIGE

SLOVENSKO SLOVSTVO

Anton Leskovec: *Dva bregova*. Drama iz življenja beračev v treh dejanjih. Oder, zbirka gledaliških iger, 20. zvezek. Založila Tiskovna zadruga. Str. 78. V Ljubljani, 1928. — Odkar imamo Slovenci stalno narodno gledališče, razumevamo vedno bolj, da je njegova usoda v veliki meri odvisna od usode naše dramske literature in narobe; in to tako, da razmerje, po katerem je določen njun razvoj, ni le več ali manj slučajna zveza dveh umetnostnih panog, marveč živa zahteva po notranjem ravnotežju ustvarjajočih sil, ki bi se v idealen red in triumf strnile le, če bi bilo v našem času sploh mogoče doseči idejno in stilno sklenjenost, kakršno občudujemo n. pr. v razvoju grškega gledališča in drame ob njunem višku. Zato tudi krilatice o nedramatičnosti slovenskega genija smatramo za zastarel argument tradicionalnega pojmovanja, ki ga je čas sam razveljavil. Iz istih spoznanj nas razmišljanje o vzrokih naših neuspehov tu in tam vede do novih zaključkov, ki se zde realnejši. In trditi smemo danes, da ni najmanj kriva na desorientiranosti in zaustavljenem pogonu nove kreativnosti — usmerjenost našega gledališča, ki ne razodeva vedno jasne misli o tem, kaj naj bi imelo biti kot slovensko narodno gledališče. — To se mi je zdelo potrebno poudariti, ko pišem poročilo o drami Antona Leskovca, ki pomeni po Ivanu Cankarju največjo dramatično energijo pri nas. Zdi se mi pa vendar, da moram biti skop s pohvalo, če se oziram le na pričujoče delo. Res, da je to delo z domačega razvojnega vidika v visoki meri značilen in pomemben pojav, saj predstavlja — v primeri s Cankarjem — pot naše drame od družabne kritike in satire, a tudi od romantičnega simbolizma k umetnosti kot izrazu avtonomno dramskega počela. Le tako si morem spričo nedvomne darovitosti in izrednih vrlin razložiti neenotnost, idejno-formalni dualizem dela, ki je očit in ki dela vtis nečesa neizravnane, kar mora postati usodno za vsako umetniško ustvaritev, v prvi vrsti pa seveda za dramo, ki izmed vseh pesniških vrst najtežje utrpí kaj na enotnosti izvedbe. To potezo, ki je na vsem delu najbolj problematičnega značaja, pa si poleg tega razlagam še iz dejstva, da se je tu umetniško sproščeval pesniški duh izrazitih potez in širokih možnosti, kar — ne glede na vplive in tradicijo — povzroča v individualnem svetu tvorca napetosti, nasprotstva in trenja, ki vedno spremljajo borbo za nov, svojstven umetniški izraz in svet. Zato to delo, ki je tudi snovno svet zase in to za naše razmere povsem originalen in nov, z dialogom, ki je pristno-dramatski in življenjsko poudarjen, s teatralnimi vrlinami, ki mu kljub vsemu jamčijo za uspeh na odru — najmanj ustreza po tem, kar edino odloči usodo drame kot enotnega umetniškega organizma. Tu le slutimo močnega dramatika, zvrhana mera prekipeljavajočih energij je prekipela čez rob, da se razlije, vidna le tu in tam, v fragmentih, ne pa v celoti. Tu se je kaos, katerega preustvariti v red bi bila naloga oblikovavca, razdelil na več tokov, tako da ni več videti enega samega središča, iz katerega naj bi bilo vse razumljivo. To se pravi, da se v tej