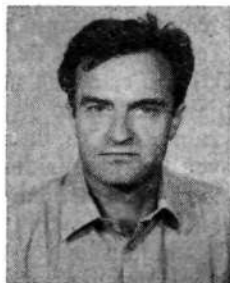


ODMEVI NA...

K Ruplovemu razmišljanju o polemiki med Vidmarjem in Ziherlom

Franc
Šali



Na Ziherlovih dnevih v Škofji Loki je Rupel na kratko ustno posredoval ugotovitve, do katerih je prišel ob »natančnem«, »pazljivem« preučevanju polemike med Vidmarjem in Ziherlom, ki sta jo ta dva moža vodila pred približno osemindvajsetimi leti. V zadnji številki lanskega letnika Sodobnosti jih je tudi objavil. Sodeloval sem na omenjenem srečanju v razpravi z nekaj pripombami, ki pa jih nameravam zdaj obnoviti in razširiti.

Mnenja sem, da je mogoče o polemiki med Vidmarjem in Ziherlom razmišljati tudi drugače, kakor pa o njej ali ob njej razmišlja Rupel. Naj poizkusim, ne da bi si lastil resnico. Pričel bom z njegovo sklepno mislijo, češ da »Vidmarjeva intervencija v uradno in partijsko kulturno politiko pomeni velikanski preobrat, ki je leta 1958 v Program ZK Jugoslavije vnesel formulacijo, naj bodi poslej umetnost sodnik sama sebi. Kljub tej intervenciji in prosvetljeni usmeritvi partijskega programa pa so se Ziherlove teorije obdržale v našem kulturnem prostoru vse do današnjih dni in se kažejo v aktualnih zahtevah po »razrednem boju v kulturi«, po »podružbljanju kulture«, po »izenačevanju umetnikov in amaterjev« itd. Ta moj referat,« končuje Rupel, »je posvečen opozarjanju na dejstvo, da so te zahteve v našem kulturnem prostoru že doživele ustrezno kritiko, in da je, ko govorimo o družbeni vlogi kulture in o marksističnem pojmovanju umetnosti, nujno zapustiti raven razprave, ki jo je zagovarjal leta 1956 Boris Ziherl.«

Rupel, kakor vidimo, pove veliko važnih trditev o »kulturni politiki«, na katero pa nekoliko drugače gledam kakor on. Nanjo bi kazalo gledati v celoti, neiztrgano, v povezanosti z družbenimi razmerami in cilji, ki jih hoče doseči. Če imam v mislih kulturno politiko zveze komunistov, potem se mi le-ta kaže v tesni zvezi s temeljno politično naravnanoostjo komunistov in delavstva k osvoboditvi človeka oziroma v boj za komunistično družbeno skupnost. Zato ne vidim velikanskega preobrata v »Vidmarjevi intervenciji«, pač pa v družbeni in ekonomski strukturi takratne Jugoslavije, ki je doživela takšne spremembe v povojnem razvoju, da brez škode ali ostrih socialnih duhovnih trenj ne bi bilo mogoče ostati na doseženi stopnji socialistične demokracije.

Analizi in oceni takratnih družbenih razmer se je pridružil politični program akcije. Ta je organsko rasel iz prejšnjih programov Komunistične partije Jugoslavije in je ohranil v sebi oziroma sprejel in razvil vse tisto, kar je bilo izraz socialistične izkušnje in nujnosti socialistične akcije. Bil je torej

podlaga za ustvarjalno idejno-teoretično in ideološko praktično socialistično aktivnost in boj. In za kaj je šlo takrat komunistom in delavsko-kmečkim množicam ter napredni inteligenci? Za samoupravljanje in svoboden enakopraven razvoj vseh narodov in narodnosti Jugoslavije, za drugačne odnose v svetu, kakor pa sta jih vsiljevala oba bloka in, ne nazadnje, za drugačne odnose med partijami socialističnih dežel.

To, se mi zdi, je tisti velikanski napor ljudstva in komunistov, ki pomeni kontinuiteto dotedanjih prizadevanj, med katerimi nista umetnost in kultura pozabljeni. Tisti »veliki preobrat«, če sploh lahko govorimo o njem, je bil opazen tudi za najbolj trdovratne kritikastre ali »nagačene ptice«, kakor jih poimenuje Krleža v svojem uvodnem razmišljanju na kongresu književnikov Jugoslavije, torej že leta 1952. Tedaj je rekel, da te tako imenovane »nagačene ptice v imenu nekakšnih fiktivnih estetskih načel dokazujejo, da v imenu politične propagande uganjajo policijsko prevaro, ki da zavira svobodo umetniškega ustvarjanja«. Zavzame se za to, da »socialistična književnost«, potem, ko je, kakor je dejal, »več kot petintrideset let prebil v estetskem boju za uveljavljanje leve tendence v socialistični književnosti, mora kot umetniška propaganda pred tujino... z vrsto svojih del dokazovati, kako smo se vedno bojevali za svobodo umetniškega ustvarjanja, za simultanost stilov, za načelo svobodnega izražanja mišljenja po svojem neodvisnem moralnem političnem prepričanju«. Visoko je ocenil tudi takratno revolucionarno politično misel in dejanje jugoslovanskih komunistov, med drugim tudi zato, ker je bil prepričan o tem, da tam, »kjer nasilniška človekova zavest ne-le samovoljno odloča oblike družbe, temveč tudi kanonizira umetniška, slovstvena in miselna načela, kjer se družbeni odnosi spreminjajo po apodiktičnem načelu nedotakljive in nezmotljive cezaropapistične volje v podobi pravnih umorov... tam je umetnost zapustila torišče, zakaj tu se knjige ne pišejo in slike ne slikajo v imenu pravice, lepote in resnice, temveč v imenu hudodelstva«.

O vsem tem sem že pisal v Novi reviji, in sicer zato, da bi ovrgel tezo o dogmatski ideološko-policijski in ždanovski kulturni politiki komunistov, opozarjaje pri tem, da, če ni bila takšna, to nepomeni, da je bila brez napak ali zmot oziroma brez prej omenjenih tendenc. Zato tudi ne vidim nikakršnega velikega preobrata v partijski kulturni politiki v dejstvu, da je zveza komunistov na kongresu vnesla v program formulacijo, da naj bo po- slej umetnost sodnik sama sebi, saj se je za svobodo umetniškega delovanja partija že prej zavzemala. Mogli pa bi si zastaviti vprašanje, kako opravlja umetnost to svojo »sodniško vlogo«. Mar se drži njej lastnih sredstev ustvarjanja ali pa se ji to vedno ne posreči? Mislim, da bi na to morala dati odgovor predvsem marksistična umetnostna kritika. Misel o umetnosti, ki naj bo sama sebi sodnik, bi za umetnost pomenila resnično veliko spremembo, če bi bili poprej komunisti tisti, ki so odločali o njeni usodi. Pa menda ja ne misli Rupel, da je do tedaj zveza komunistov uradno predpisovala, kaj, kako in s kakega materiala naj umetnik ustvarja, kje in kdaj umetnine predstavlja, ali pa jih kar lepo pusti doma, ker ne ustrezajo partijskim kriterijem? Mislim, da je vsem, ki se količkaj ukvarjajo z zgodovino kulturne politike zveze komunistov Jugoslavije, znano, da je bila njena teoretska osnova takšna, kakor so jo predvsem razvili klasiki marksizma.

Ni moj namen predstavljati njihovega pogleda, pač pa slediti Ruplovi razpravi o polemiki med Vidmarjem in Ziherlom. Kolikor bom omenjal

Lenina, bo to zgolj posledica dejstva, da sta Vidmar in Ziherl prav njegove poglede na umetnost vzela za podlago dialoga, ki sta ga razvijala v Sodobnosti, o katerem pa, kot že rečeno, ne mislim tako kakor Rupel. Recimo, njemu se zdi, da obstaja velika skladnost med Leninovimi in Vidmarjevimi pogledi na umetnost, ne pa tudi med Leninovimi in Ziherlovimi. Zanj je Ziherlova teorija o umetnosti močno konservativna in za marksizem nesprejemljiva. No, premislimo še enkrat Ziherlovo, Vidmarjevo in Leninovo misel o vprašanjih, ki so še danes zelo aktualna.

Ustavimo se pri pojmovanju odnosa: prvič, med umetnino in življenjem (teorija odraščanja), in drugič, med mislijo in umetnino (teorija zavezanosti življenju).

Tudi meni naj bo dovoljeno najprej omeniti Leninovo razmišljanje o Tolstojevi umetnosti, saj v njem pravzaprav načena zgoraj omenjena vprašanja, ki so jedro polemike med Ziherlom in Vidmarjem oziroma tudi Ruplove razprave o tej polemiki in o stanju stvari danes.

Kot je znano, je bila za Lenina Tolstojeva umetnost ogledalo ruske revolucije. Sicer se Lenin sprašuje, ali je prav poimenovati ogledalo nekaj, kar nepravilno odseva stanje stvari. Njegov odgovor je, da je revolucija zelo zapleteno sestavljen družben pojav, in če jo poetizira zares velik umetnik, potem ta vsaj nekatere važne njene strani mora odraziti v svojih delih. Tolstoju je to uspelo, čeprav ni mogel razumeti delavskega gibanja, njegove vloge v boju za socializem, ne ruske revolucije, pravi Lenin, saj je kot genialni umetnik znal odraziti polom nazorov . . . v kmečki Rusiji. Kajti Tolstoj stoji na stališču patriarhalnega, naivnega kmeta; Tolstoj vnaša v svojo kritiko in svoj nauk njegovo psihologijo . . . Tolstoj odraža njihovo razpoloženje tako zvesto, ker vnaša v svoj nauk njihovo naivnost, njihovo brezbržnost do politike, njihov misticizem, željo pobegniti iz sveta, strpnost nasproti zlu, nemočna prekletstva, naslovljena kapitalizmu in oblasti denarja. Tolstojev nauk je brezpogojno utopičen in po svoji vsebini reakcionaren v najtipičnejšem in najglobljem pomenu besede. Tolstoj je »genialni umetnik, ki ni dal samo brezprimernih podob ruskega življenja, temveč tudi prvovrstno delo svetovne literature«.

Zdaj se najprej pomudimo pri misli, »znal odraziti«, kasneje pa še pri misli »misel ni (je) važna za umetnino«. Kaj pravi Vidmar? »Možno je kratkomalo reči, da (umetniško delo, op. F. Š.) ne more ne biti odraz svojega časa«. »Važno je pomniti, da je pisec lahko odraz časa, bodisi v svoji miselnosti, bodisi v čustvovanju, bodisi v razpoloženjih ali celo samo v sesedkih razpoloženjih predhodne dobe; lahko je odraz te ali one plasti družbe, ki ima v nekem času tako ali tako usodo ali vlogo«. In kaj pravi Ziherl? »Materialistom je smisel in namen umetnosti od nekdaj predvsem bil, je in bo, da »naravi ogledalo drži«, kakor je njihovo osnovno estetsko načelo izrazil Shakespeare. Z drugimi besedami, smisel in namen umetnosti je, da s čutno-nazornim predstavljanjem bistvenih pojavov življenja bogati človekovo vednost o njem, ga s tem idejno in moralno oborožuje.«

V zvezi s tem vprašanjem je vso zadevo zelo dobro pojasnil Ivan Cankar, ki je vprašanje umetnikovega odslikavanja stanja stvari v obliki metafore o umetniku kot ogledalu obdeloval v pogovoru z Lojzom Kraigherjem. Kraigher se v svojem delu »Cankar« spominja, kako je ob analizi Hlapcev

kritiko tega dela začel s kritiko Hamletovega ogledala, ki si ga je bil vzel Cankar za motto k Hlapcem.

Shakespeare govori o namenu umetnikov, ki naj držijo naturi ogledalo — in to naj kaže čednosti in nje prave črte, sramotenje, nje pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis, njegove »prave« podobe. Poudarjal sem, pravi Lojz Kraigher, povsod besedo »prave« črte, podobe in tako dalje ter sem očital pesniku, da njegovo ogledalo ni pravilno, ravno in gladko, temveč facitirano in, kjerkoli se mu zdi, po mili volji preveč upognjeno ali izbočeno. Šel sem bil kajpada predaleč in Cankar je imel lahko delo, ko me je spet prepričeval: »Kolikor bolje je podoba karikirana, tem resničnejše so poteze.« Priznal sem mu to; čeprav natanko z vso znanstveno natančnostjo taka stvar le ni«, pravi Kraigher. Cankar pa mu odgovori: »Ne toliko resničnejša, samo toliko bolj poudarjena, da jo mora celo slepec videti, saj ga zgečka celo globoko v nosu in v samih prsih, da izbruhne v smeh in krohota.«

Naj navedem še en primer Cankarjevega pojmovanja odražanja. V razmišljanju Naši umetniki gre za njegove vtise s pomladanske razstave v Jakopičevem paviljonu. Pravi: »Resničen umetnik poje, piše, slika, modelira, čisto nezavedno, iz duše svojega naroda in svojega časa. Iz Jakopičeve slike pa govori resna, melanholična slovenska pokrajina, kakor jo išče in vidi resna melanholična duša največjega slovenskega umetnika. Treba je najprej, da mi vsi spoznamo in občutimo, to je naša umetnost, naš vonj naše prsti, pesem našega polja, naših gajev, gozdov; to je naša domovina, kakor se gleda sama v čistem ogledalu duše naših slovenskih umetnikov.« Tako Cankar! V čistem ogledalu slovenskih umetnikov, v ogledalu, ki je čisto, ki kaže jasno, neizkrivljeno, s silnimi sredstvi lepote, se gleda domovina; v ogledalu slovenskih umetnikov se torej gleda družba, se gleda natura. In še poslednja Cankarjeva misel. Takole pravi: »Umetnike so zmerjali z impresionisti, pa so mislili, da so povedali nekaj posebno novega, toda impresionizem je natanko tako star kakor umetnost sama. Prvi umetnik, ki ga je rodila zemlja pred bogve koliko tisočletji, je bil impresionist. Pero se mi že upira ob tej nerodni besedi. Bilo je in ostane: kdor je umetnik, ne poje, ne slika, ne modelira predmeta, kakor je, temveč poje, slika, modelira tisti vtis, ki ga je predmet napravil na njegovo dušo.«

Torej, gre za vtis v čistem ogledalu duše, katerega je napravil neki predmet, in kot pravi Cankar, vtis v čistem ogledalu duše je tisti, ki ga zdaj umetnik modelira.

Taka je ta reč z »ogledalom« oziroma s problemom umetniškega odražanja življenja, kakor ga vidi in razume vsak nedogmatik, vsak, ki, recimo, tako kakor Shakespeare, Lenin, Cankar ali pa Ziherl, Vidmar itd., z neideologizirano, nedogmatsko kulturo estetskega mišljenja in zrenja na umetnost razmišlja o umetnosti v družbi in med ljudmi.

Seveda na morebitne drugačne možnosti v razumevanju odslikavanja življenja opozarja Vidmar, kar navaja Rupel v prispevku, o katerem zdaj razmišljam. Vendar teh, tako imenovanih »drugačnih možnosti«, ne moremo pripisati Ziherlu. Do takšnega mnjenja pridemo, če primerjamo Vidmarjevo pojasnjevanje drugačnih možnosti razumevanja odražanja življenja, z Ziherlovimi razmišljanji o ideologiji (miselnosti) in umetnosti. Namreč, nekateri so to misel o odražanju življenja začeli razlagati, kakor da gre za umetnika, ki naj bo oziroma, kakor pravi Vidmar, da »... umetnik bodi odraz in izraz dobe« ..., in sicer »... na neki poseben, drugačen aktualen način in z vso

zavestjo, s čimer mu«, tisti, ki to terjajo, »postavljajo naloge in dolžnosti, ki so mu tuje in ki nedvomno motijo naravni in za umetniško snovanje neogibno potrebni notranji potek stvari.« Vidmar nato ugotavlja, da je bila vsaka taka ozkosrčnost ali zahtevnost Leninu tuja. To je seveda res, toda Lenin tudi jasno pove, da je umetnik, tako kakor katerikoli drug človek, na določen način tudi odraz dobe oziroma razmer, v katerih je živel in v katerih se je oblikoval kot osebnost, saj pravi, da protislovnost Tolstojevih pogledov in naukov ni nekaj naključnega, pač pa so izraz protislovnosti razmer, v katerih se je razvijalo rusko življenje v zadnji tretjini devetnajstega stoletja. Po Leninu je Tolstoj »velik kot izraz idej in razpoloženj, kakršna so nastala v milijonih ruskega kmetstva ob času nastopa buržoazne revolucije v Rusiji. Tolstoj je originalen, kajti celokupnost njegovih nazorov, vzetih kot celota, izraža točno posebnosti naše revolucije kot kmečke buržoazne revolucije. Protislovja v nazorih Tolstojsova so s tega stališča resnično zrcalo protislovnih pogojev, v kakršne je bila postavljena zgodovinska dejavnost kmetstva v naši revoluciji«.

Videli smo, da Lenina, razumevanje človeka kot osebnosti, ki se ima »zahvaliti« za to, kar je tudi razmeram, v katerih živi, ni premamilo, da bi umetnika oziroma njegovo delo, če, recimo, izpoveduje zgodovinsko nazadnjaške interese, poglede in ravnanja, že zavoljo tega razvrednotil. Za Lenina je važno, kako je umetniku uspelo snov umetniško oblikovati. Temu seveda pritrjuje tudi Vidmar, ko pravi, kako je »miselnost nasploh po svoji vsebini za vprašanje umetniške kakovosti nekega dela — popolnoma nevažna«. Toda Lenin pričakuje od umetnika, da vendarle čim popolneje odrazi v svojem delu vsaj nekaj važnih strani življenja.

O tem pa govori Ziherl v svoji polemiki z Vidmarjem. Namreč, očita mu, da napačno interpretira Leninovo mnenje o pomenu miselnosti v literaturi, češ da je o »mnenju, da je miselnost v literaturi nevažna, (je) težko govoriti kot o Leninovem mnenju«. V odgovoru Ziherlu Vidmar ugotavlja, da Ziherl ne govori o isti stvari kot on. To je točno, saj Vidmar govori o nevažnosti vsebine misli za umetniško kakovost dela, ne pa za razumevanje in izpovedovanje resnice časa, pri čemer se strinja z Leninom, ki meni, da mora velik umetnik vsaj nekatere bistvene strani zgodovinskega dogajanja pravilno izraziti. Pravilno izraziti zgodovinsko dogajanje pa Vidmarju pomeni govoriti »resnico življenja«. Takšna umetnost je zanj tudi »zmeraj progresivna«. Nekaj podobnega trdi Ziherl, ko pravi, citiram po Ruplovem tekstu, »če miselnost zaduši zavzetost za resnico življenja«, ni mogoče »odraziti bistvenih strani zgodovinskega dogajanja«, kar po njegovem mnenju škodi umetnini.

In zdaj k stvari. Čudim se, da Rupel v analizi polemike ne upošteva Ziherlove pomote, ali, rekel bi, tako imenovanega hiperboličnega stanja na bojišču. Na dlani je, da je Vidmar razmišljal predvsem o enem delu Leninovih pogledov na umetnost, Ziherl pa o drugem. Zato si na določen način po nepotrebnem skočita v lase, saj analiza nekaterih njunih pogledov na umetnost pokaže, da si niti nista tako različna, kakor pa so ju hoteli ali pa ju hočejo prikazati.

Na primer, Ziherl pravi, da miselnost ne sme zadušiti zavzetosti za resnico življenja, da bi bilo možno odslikati bistvene strani zgodovinskega dogajanja. Podobno trdi Vidmar, saj pravi, da je miselnost popolnoma nevažna za umetniško kakovost določenega dela, saj gre pri njej za nekakšen

predsodek o življenju. Torej Ziherl ne trdi, kakor misli Rupel, da je »pravilna ideologija pogoj za dobro umetnost«, pač pa sviri pred miselnostjo, ki bi ovirala odkrivanje resnice življenja.

Dalje, Vidmar opozarja na to, kako je treba razumeti estetsko tezo o nevažnosti svetovnega nazora oziroma miselnosti. Pravi: »Če tedaj govorimo o nevažnosti svetovnega nazora za umetnost, o njeni neodvisnosti od miselnosti, ki stoji za njo, je treba to estetsko tezo razumeti z neko omejitvijo. Svetovni nazor umetnika, kolikor ga je mogoče iz njegovega dela posneti, nikakor ne more biti ničev in brezpomemben. Lahko je idealističen ali materialističen, lahko je utopičen ali realen, ne more pa biti ničev, ker se z brezpomembno mislijo ne morejo vezati trajni človeški občutki. Ne, mislim, da je Leninova teza pravilna: umetnikov nazor mora biti v nekem smislu reprezentativen, se pravi, biti mora odraz važnih ali bistvenih komponent v zgodovinskem procesu nekega časa. Z miselnostjo take vrste se lahko družijo velike čustvene energije, kakor stvarnost, prepričevalnost, svežost, iskrenost, neustrašnost, se lahko družijo, da ponovno govorim z Eliotovimi besedami, taki ali drugačni trajni človeški občutki.« Vidmar se torej zaveda važnosti miselnosti, ki stoji za umetnino, upravičeno pa opozarja, da je ta nevažna za umetniško kakovost dela. Pravi: »Ne motim se verjetno, če vidim v navedenih Leninovih besedah (Lev Tolstoj je zrcalo ruske revolucije. A če je pred nami resnično velik umetnik, je znal v svojih delih združiti nekatere izmed bistvenih strani revolucije) in v duhu njegovih člankov o Tolstoju nekako takle logičen sklep: Vsak umetnik je izraz ali odraz svojega časa ali dobe.« Ob tem se seveda Vidmar zamisli in se upravičeno vpraša, ali je dopustno to misel obrniti, ali je pravilno trditi: »čim važnejše in čim bolj bistvene stvari časa odraža umetnik, tem večji je.« Vidmar opozarja na previdnost. In prav ima, saj potem bi že bili, recimo, znanstveniki ali marksistični politiki umetniki. Namreč, važno je moči, se pravi znati umetniško odraziti važne, bistvene strani življenja. Nekaj podobnega trdi tudi Ziherl, s to razliko, da daje marksizmu, kot teoretski misli, prednost v zmožnosti odkrivanja resnice življenja. Takole pravi: »Drugače rečeno, v mislih nimam površno privzetih resnic, marveč eno samo resnico življenja, v katere odkrivanje je znanstveniku kakor umetniku, filozofu kakor politiku najzanesljivejši kažipot njegov načelno materialistični in dialektični odnos do sveta in ljudi, toliko bolj zanesljiv, kolikor bolj mu preide v kri in meso, postane osnova vse njegove miselnosti. In še tole moramo dodati: Govoreč o pomenu dialektično-materialističnega nazora za umetnost takisto ne mislimo, da bo ta nazor že sam kot tak kdaj ustvarjal umetnine, marveč mislim, da človeku, ki umetnika v sebi že ima, lahko bolj kakor katerikoli drugi nazor pomaga osvajati življenje, odkrivati njegovo resnico in jo umetniško oblikovati.« Na podlagi tega mišljenja, ki ni bilo samo Ziherlovo, se da skleniti, prvič, da Ziherl ne trdi, »da je pravilna ideologija pogoj za dobro umetnost«, drugič, da Ziherl tudi ne trdi, da je miselnost važna za umetniško, se pravi estetsko kakovost dela, in tretjič, da se oba, Ziherl in Vidmar, zavedata pomembnosti miselnosti, ki »mora biti odraz važnih ali bistvenih komponent v zgodovinskem procesu nekega časa« (Vidmar), ali, kakor pravi Ziherl, ki naj zanesljiveje umetnika vodi v odkrivanje ene same resnice življenja. Mogoče se je nestrinjati s tezo o eni sami resnici Življenja, mogoče je to tezo po mili volji politizirati, a tisto, kar v tej misli drži, je dejstvo, da je mišljenjsko odražanje življenja važno za umetnika, za njegovo odkrivanje resnice življenja, nenazadnje je važno tudi

za vsebinsko sporočilnost (odražanje življenja), ne pa tudi za njeno umetniško oziroma estetsko kakovost.

In, ali moremo trditi, da materialistični in dialektični odnos do življenja, do sveta in ljudi, ni tisti, ki ga je doslej praksa močno potrjevala? Je morda koga takšen pristop k življenju oddaljeval od resnice? Dvomim. A zoper možne zlorabe misli o važnosti materialističnega in dialektičnega odnosa do življenja se Ziherl sam zavaruje, saj pravi, da bi bilo »nesmiselno početje«, »dokazovati«, da je v našem času samo marksist lahko velik umetnik«.

Res pa je, da Ziherl svari pred miselnostjo, ki zavira odkrivanje resnice življenja, zavrne, recimo, buržoazno apologetsko misel in prav tako socialistično apologetsko misel, saj se upre zahodni dekadentni literaturi in literaturi votlega, birokratskega optimizma. Ali moremo reči, da se ni temu vseskozi upiral tudi Vidmar? Ali moremo trditi, da oba tudi ne verujeta v človeka in da se oba ne zavzemata za literaturo humanizma? In verovati, upati v človeka še ne pomeni, biti pristaš socialističnega realizma ali nekakšne ždanovske politike do umetnosti in kulture. Seveda ne trdim, da si Ziherl in Vidmar v pogledih na umetnost nista bila tudi različna, še posebej v pogledih na odnos med mišljenjem in umetnostjo je videti idejno-teoretske razlike, toda še zdaleč ne tako nasprotna, kakor to poskuša prikazati Rupel.

Nenavadno razmišlja Rupel tudi o Ziherlovih pogledih na družbo in posameznika. Upira se mi vsakršno dokazovanje zmotnosti njegovih trditev. Ziherl posameznika nikoli ni polagal na oltar družbe ali ga v družbi utapljaj..., izničeval kot enkratno, neponovljivo bitje. Ni preziral enkratne človeške osebnosti in posebne človekove individualne narave, res pa je, da je v njej vselej iskal in preučeval občedružbeno. Družbeno je po njegovem navzoče v individualnem na enkrat in neponovljiv način, in zato je trditev, da je Ziherl družbo postavljaj v nasprotje z individualnim in osebnim, posamičnim in enkratnim, zmotna, da ne rečem samovoljna. Tako gledam tudi na interpretacijo Ziherlove misli o veličini pisatelja. Pravi, kakor navaja Rupel: »Kolikor je večji umetnik, toliko manj je zgolj izraz samega sebe, toliko močnejše je v njem in njegovem delu pričujoč njegov čas v vsej svoji razsežnosti ter povezanosti s preteklostjo in bodočnostjo«. Jaz v tej misli ne vidim žrtvovanja individua družbi, individualnega občemu, pač pa enkratno, neponovljivo navzočnost družbe ali družbenega v individuu oziroma v individualnem. Seveda pa se da vso stvar tudi drugače interpretirati, če se to hoče, ali če se Ziherla noče prav razumeti. Ziherlu gre za navzočnost družbenega v umetnosti, a na individualen, enkrat in način. Saj pravi: »To kajpak ne pomeni, da materialistom umetnost ni hkrati tudi izražanje umetnikove narave, bistva njegove enkratne osebnosti. Če ponovim, kar sem zapisal že v svojem predvojnem članku o realizmu v literaturi: da ima namreč umetnik svoj predmet v vsem obdajajočem ga v okolju, v vsej celoti družbenih odnosov in v sebi samem, tedaj je njegovo odražanje sebe samega v umetnini nedvomno hkrati izražanje njegove enkratne, čeprav nikakor ne neizpremenjene narave. V nobenem svojem proizvodu ne more umetnik zatajiti sebe samega, svoje narave, svojega temperamenta in karakterja in prav tako tudi ne svojega odnosa do sveta, svoje zavesti in miselnosti. Vsak umetniški proizvod nosi pečat osebnosti, ki ga je ustvarila. Drugače tudi ne more biti, zakaj v bistvu vendarle zmerom gre za odnos med mislečim in ustvarjalnim subjektom in pa objektivnim svetom.«

Spomnimo se pri tem na Vidmarjevo misel o »velikem tekstu« o naši dobi, o revoluciji, narodnoosvobodilnem boju, povojnem razvoju itd. Ali pa na besede Krleža, ki v svojem govoru na kongresu književnikov Jugoslavije pravi, da je upravičeno zastaviti vprašanje. »Ali se naša književnost kot živ organizem odziva na te nedvoumne motive (misleč na stalinsko nasilje in naš upor, op. F. Š.), ki so v vzročni zvezi z usodo evropskih narodov, in so pogoj našemu narodnostnemu in družbenemu, in potemtakem kajpada tudi umetniškemu in slovstvenemu bivanju. In, ali je naša književnost na višini politične zamisli — to se pravi, njene bistvene uresničitve, ki je klasična antiteza naši celotni znanstveni, slovstveni, miselni ali umetniški romantični shemi iz filistrske, zakotniške, malomeščanske dobe 19. stoletja?« Ob primerjanju takratne naše književnosti z veličino naše politične zamisli je Krleža ocenil, da vlada v njej precejšnja zmeda in zaskrbljujoči pojavi desnih tendenc. Takole je zapisal: »Naša razumniška nadstavba, ki ni bila nikoli izražena estetsko-formalno levo, kaže očitna znamenja ponovnih desnih okuženj in blodenj, desnih regeneracij in oživljanja vsega tistega mračnega bremena, ki je to deželo že enkrat poglalo v požar katastrofe. Med množico tiskanih besedil, ki danes v imenu slovstva ali znanosti izhajajo v tej socialistični deželi, je vse glasneje slišati »tezo« o »dveh svetovih«, »o plemski ali politični diskriminaciji«, »o nadmočnosti tega ali onega tipa«, »o etični konstanti tega ali onega mleka«, »o Vzhodu in o Zahodu«, »o Balkanu in o Zahodni Evropi« itd. O čem posredno ali neposredno govorijo vse glasneje? O formalističnem dlakocepljenju v esejih, za katedrom v leposlovju, v liriki, v pragmatičnih besedilih in med vrsticami se kaže senca mrtvih stvari in pojmov. Zadnje čase pišejo tako, da se povsem uveljavljata očitna neumnost ali razumniški cinizem simulantstva!«

Ali je to, kar sprašuje ali kar trdi Krleža, tudi izraz stalinskih pogledov na umetnost ali je razmišljanje o desnih tendencah v literaturi vpletanje ideologije v umetnost, ali pa je to leninsko razumevanje umetnosti in sporočilnosti umetniškega dela, za kar se, kljub medsebojnim razlikam ali osebnim nagibom, zavzemata tudi Vidmar in Ziherl in kar je ne nazadnje navzoče tudi v pogledih na umetnost pri vseh naših velikih umetnikih, pa tudi v njihovi umetnosti sami. Cankar celo pravi: Ne v umetnosti, v areni življenja sem stal!

Zajeti življenje umetniško, na višini usodnih življenjskih in mišljenjskih tokov, ne da bi miselnost zadušila zavzetost za resnico življenja, je stržen Ziherlove umetnostne misli, je idejno-teoretska stalnica marksizma in važna vsebina kulturnopolitične misli zveze komunistov, zato je misel o nekakšnih velikih preobratih njene kulturne politike v času polemike Vidmar—Ziherl sporna in za zdaj po mojem še vedno neutemeljena.

Vznemirljivo pa je še danes vprašanje, zakaj je tisti čas med njima do polemike sploh prišlo, če sta si, recimo, v pogledih na družbo in kulturo oziroma na umetnost v družbi v marsičem zelo podobna ali enaka?

Morda bi kazalo vzroke zanjo iskati v tistih takratnih mišljenjskih tokovih, ki se niso bistveno razlikovali pri opredeljevanju družbene vloge umetnosti, pač pa pri praktičnem vrednotenju posameznih del. Kakor smo videli, niti Vidmar niti Ziherl ne zanikata vpliva umetnosti na oblikovanje človekovih občutij in zavesti o sebi in življenju, pri tem pa Vidmarja v takratnih družbenih razmerah bolj vznemirja vprašanje umetnosti kot umetnine in zato terja večji »posluh« politike in kritike za njeno umetniško kakovost

— za razliko od Ziherla, ki je večji del svoje pozornosti namenil predvsem vsebinam umetnikovih stvaritev in širši družbeni problematiki v zvezi s tem.

Obe vprašanji pa sta po mojem mnenju še danes zelo aktualni, in v tem vidim trajni pomen te polemike za kulturno politiko oziroma umetnostno kritiko, ki ne bi smeli spregledovati kakovosti umetniške izpovedi na račun vsebine, ali obratno. Če je takrat kritika zanemarjala vprašanje estetske forme, saj jo je zgolj privlačila idejnost vsebine, na kar Vidmar ogorčeno opozarja, pa danes, vsaj meni se tako zdi, kritika enako resno kot tedaj Vidmar in Ziherl ne načenja ničesar, in se zato verjetno upravičeno postavlja vprašanje, kje so vzroki za takšno stanje.