

samo s toliko bolj intenzivnim delom. Človeško je bil preprost, skoraj plah in odmaknjen, toda vedno iskren. Kdor si je pridobil njegovo naklonjenost, je lahko računal z njegovim prijateljstvom do zadnjih meja. Tuja mu je bila vsaka zahrbtnost in slepomišenje. Ako pogledamo nazaj na prvo posadko naše slavistike, ki so jo tvorili Nahtigal, Prijatelj, Ramovš in Kidrič, moramo priznati, da je bil ta rod ne samo velik, ampak tudi čist.

Naravnost presenetljivo pa je, da Nahtigal ni imel učencev v pravem pomenu besede. Težko je reči, ali se je kot pedagog premalo uveljavil ali pa ga je zasenčila pri mladini premočna Ramovševa osebnost. Nihče ni krenil po njegovi poti. To ga je vedno bolelo. Čim starejši je postajal, tem bolj ga je vleklo k mladini in tem več ji je imel povedati.

Vendar je vse, kar je Nahtigal pustil za seboj, vendarle šola. Šola metodičnosti, zanesljivosti in znanstvene širine. Vsega tega se je mogoče naučiti pri njem. Stroka se je silno razrastla v zadnjih petdesetih letih in se še vedno razrašča. Razvoj zahteva vedno ožje specializacije. Nahtigal je bil poleg Murka eden izmed zadnjih slavistov, ki so jih še formirale ideje konca prejšnjega stoletja. Toda v metodah in prijemih ne moremo nikoli reči, da je bil star. Živel je s stroko in za stroko in zato bo ostal živ v stroki, ne sicer kot pionir, ki je utiral nove poti, ampak kot zvest skrbnik bogate kulturne dediščine, ki jo je vestno in z obrestmi vred posredoval novemu času.

Francè Bezljaj

POLEMIKA

V ZAČARANEM KROGU

Članek »Iz dnevnika«, napisan pred dvema letoma, v katerem sem skušal logično razmišljati o Leninovem pojmovanju literature, kakršno sem srečal v njegovih člankih o Levu Tolstoju, mi je v lanskem oktobru naprtil še novega nasprotnika, M. Lifšica, ki je v moskovskem »Novem miru« objavil polemiko »Ob članku J. Vidmarja ‚Iz dnevnika‘«. Ker je »Naša sodobnost« že druga jugoslovanska revija, ki je objavila ta spis v celoti, se mi zdi potrebno spregovoriti o njem v naši javnosti, saj je moj novi kritik znan in priznan sovjetski literarni mislec. Svoja stališča o osnovni problematiki te diskusije sem že opisal in prizadeval si bom, da bralcev ne bom utrujal s ponavljanjem. Kolikor pa se temu ni mogoče ogniti, bom skušal znana dejstva osvetliti z novih vidikov, za kar mi daje polemika M. Lifšica, zanimiva in svojevrstna kakor je, dovolj priložnosti.

Kljub sorazmerni nepreglednosti njegove razprave, ki nekako dolgo ne more priti do jedra spornega vprašanja in ki vsebuje v prvih poglavjih obsežno zastranitev, obravnavanje mojega stališča do zahteve, da bodita umetnik in njegovo delo odraz ali izraz časa, je kajpada problem o vlogi svetovnega nazora v umetnosti tudi M. Lifšicu najvažnejši sporni predmet. Vendar moram na žalost takoj spočetka spet in s poudarkom ponoviti, na kar sem nekoč opozarjal že v debati z Borisom Zihlerlom, da sem v svojem prvotnem članku pojem svetovnega nazora določno opredelil kot zaveden,

logično zgrajen miselni sistem in da sem izbral za primer Tolstoja, ker je zlasti pri njem možno govoriti o takem svetovnem nazoru. Zapisal pa sem, da sem namesto svetovni nazor kdaj pa kdaj uporabil besedo miselnost, ker sem se hotel ogniti enoličnemu ponavljanju istega izraza. Zato je tam miselnost identična s svetovnim nazorom, opredeljenim kakor povedano.

Kakor Zihlerl je to dejstvo prezrl tudi M. Lifšic, ki namesto mojega opredeljenega pojma uporablja kdaj izraz 'ideje', kdaj kratko malo 'misel', kdaj 'miselnost' ali ruski izraz 'miselna smer', kdaj 'teorija', kdaj pa celo 'odnos do življenja', ki ga neupravičeno enači s pojmom 'prepričanje'. To je kajpada cela zbirka pojmov, sorodnih sicer, a vendarle spet dovolj različnih, bodisi po obsegu bodisi po vsebini bodisi po psihološki funkciji, kar v mojih trditvah lahko povzroči zelo občutne smiselne premike. Zato se mojemu novemu kritiku na primer lahko dogodi, da v uvodu ugotavlja povsem točno: »Na straneh jugoslovanskih revij se je razvila diskusija o vlogi svetovnega nazora v umetniški tvornosti.« Kmalu nato pa že trdi, da sem »pripravljen priznati za originalnega misleca samo tistega, ki zanika pomen misli v umetniški tvornosti«. Skok ali padec od misli do svetovnega nazora ali od tega do misli pa je kajpada ogromen že v filozofiji, zato tembolj v literaturi. Nasprotnikov očitke, ki je resnično absurden, si morem razložiti samo z nepozornostjo do razlik med navedenimi pojmi. Misli odrekam v umetnosti samo odločilni pomen, vtem ko trdim, da ji je svetovni nazor zelo pogosto nevaren in škodljiv, in to ne glede na njegovo pravilnost ali nepravilnost.

1.

Nekaterim mojim kritikom se zdi nedopustno že samo zastavljanje mojega osrednjega vprašanja. M. Lifšic je v tem bolj širokogruden in stvaren. K vztrajanju pri načeti problematiki me hrabre kar tri njegove izjave. V začetku svojega spisa pravi namreč, da je vprašanje o vlogi svetovnega nazora v umetnosti »stara tema marksistične literature in da kajpada ne bo nikoli izčrpana do kraja«. Na koncu prvega poglavja prizna, »da se je vprašanje o kompliciranih odnosih med umetnikovimi idejami in njegovo tvornostjo pokazalo kot zelo zamotano«. V začetku četrtega poglavja pa izjavi pri omembi »splošno znanega dejstva, da reakcionarne ideje Tolstoju niso onemogočile biti genialen umetnik«: »Vprašanje zares ni tako preprosto.« Ta tri priznanja M. Lifšica, da resnica o mojem problemu le še ni dokončno razodeta, mi dajejo pravico kritično pregledati njegovo kritiko moje rešitve in rešitev vprašanja, ki nam jo predlaga on.

Avtor, s katerim ilustrira svoje miselne kombinacije, je kajpada ostal Tolstoj; v razpravi o poglavitnem vprašanju najine diskusije pa se opira na razbor tipičnega dela Tolstojeve kasne dobe, ki je nazorno poučna za najino stvar, namreč na analizo 'Kreutzerjeve sonate'. Razčlenjuje jo duhovito in prodorno. In ta odlična analiza ga privede do rezultatov, ki so taki, da jih deloma lahko sprejemem. Pokaže se namreč, da »Tolstojeva pripoved ovrača njegovo (Tolstojevo) teorijo«, kar je nekako točno. Nadalje: da se »resnica umetniškega upodabljanja pokaže (v delu) kot močnejša od njegove zamisli«, kar je sicer v pojmih, kakršna sta »resnica umetniškega upodabljanja« in »zamisli« dovolj megleno in približno izraženo, vendar še sprejemljivo. In

tretjič: da »Kreutzerjeva sonata' pravzaprav ne vsebuje ene, temveč dve ‚miselnosti‘« ali z ruskim izrazom: dve ‚miselni smeri‘. Trditev tedaj, ki je psihološko možna samo spričo zelo nepreciznega imenovanja stvari, čeprav temelji na točnem občutku za notranjo strukturo Tolstojevega dela.

Kritična misel, ki jo hočem izraziti, postane plastična, če poskusim v te tri ugotovitve M. Lifšica vstaviti na ustrezna mesta pojem, ki je izhodišče najinega nesoglasja, namreč pojem svetovnega nazora. Ta postopek da njegovim ugotovitvam deloma jasnejšo vsebino, deloma pa razkrije njihove slabosti. Na primer: Tolstojeva pripoved ovrača njegov svetovni nazor; resnica umetniškega upodabljanja se pokaže v delu močnejša od njegovega svetovnega nazora; in še: ‚Kreutzerjeva sonata' pravzaprav ne vsebuje enega svetovnega nazora, temveč dva. Kakor prvima stavkoma lahko povsem pri- tegnem, mislim, da je tretji za vsakogar očiten nesmisel, ki je mogoč samo pri popolnem neupoštevanju psiholoških izvorov obeh ‚miselnosti‘, če se zavedamo, da je svetovni nazor zaveden, logično zgrajen miselni sistem, kar zlasti pri Tolstojem vsaj ena od obeh ‚miselnosti‘ nedvomno je.

Toda ta dvojljiva teza naj bi bila dokaz, da miselnost ali svetovni nazor prav gotovo igra v umetnosti tako vlogo, da ni in ne more biti umetniškega dela brez ene ali dveh (ali celo večjega števila?) miselnosti oziroma svetovnih nazorov. Vendar je to šele prva faza nasprotnikovega dokaza. Ko je ugotovil prisotnost dveh miselnosti, mu je iz nekega razloga potreben še nadaljnji korak. Sumljiva dvojnost mu je neudobna in tudi dokaz postane bolj učinkovit, če je mogoče obe miselnosti spraviti na isto psihološko raven in ju celo kratko malo identificirati. M. Lifšic si prav nič ne pomišlja, marveč zaključi svoje razmišljanje o tem takole: »Primer ‚Kreutzerjeve sonate' kaže, da je v sklepnem računu možno nasprotje med Tolstojevo tvornostjo in smerjo njegove miselnosti reducirati na globlje nasprotje v ‚miselnosti' sami. Borita se dve tendenci. Sovraštvo do meščanskega reda in do njegove svetohlinske svobode delata iz Tolstoja pristaša patriarhalnega ljudskega življenja; reakcionarna oblika, ki jo pri tem Tolstojeva kritika civilizacije navzame, pa ne ostane brez posledic za njeno demokratično vsebino in jo dela sprejemljivo za tabor, ki ga Tolstoj sovraži...«

Če hoče M. Lifšic s to redukcijo povedati, da obe miselnosti izhajata iz Tolstoja in da je izvor obeh, pozitivne in negativne, iskati v Tolstojevi naravi in v njegovem daru, mu ne morem ugovarjati, dasi si tudi nisem na jasnem, kaj naj bi ta razlaga evidentne stvari pomenila za najino diskusijo. Da stoji za obema ‚miselnostima' Tolstoj, je kajpada jasno. Jasno je pa tudi, da obe nimata istega izvora ali točneje, da nista produkt istega notranjega ‚organa', če se smem poslužiti Goethejevega izraza. Midva pa razpravljava o vlogi svetovnega nazora v umetnosti, o vprašanju tedaj, ki mu je mogoče dati tudi takole obliko: ali je notranji ‚organ', iz katerega se razvijajo svetovni nazori, res tudi ‚organ', ki proizvaja umetnost? Spričo tega vprašanja pa je ugotovitev, da umetnost in svetovni nazor lahko nastaneta v enem človeku, povsem nevažna. In če hočem na vprašanje odgovoriti, nimam na razpolago druge poti, kakor da raziščem, iz katerega organa v človeku nastaja umetnost in iz katerega svetovni nazori. Pri tem poizkusu se bom oprl na M. Lifšica samega, in sicer na njegove pravkar navedene besede, kajti v njih je preblisk resnice, ki jo iščem, čeprav je M. Lifšic nemara ne vidi ali vsaj noče upoštevati.

Moj nasprotnik prizna, kakor vemo, neko notranje nasprotje med resnico, ki v Tolstojevem delu izvira iz pripovedi same, in resnico, ki je »privzeta«. Prva mu je pravilna, druga — se pravi njegov svetovni nazor — napačna. In prva drugo zmagovito ovrača. V citatu, na katerega se sklicujem, pa sta naznačeni tudi njuni psihični porekli, resda v posebnem žargonu, vendar dovolj določno, da ju moremo prepoznati. O prvi, o pravilni resnici pripovedi, je nedvoumno rečeno, da je njen izvor Tolstojevo sovraštvo do meščanskega reda, o drugi, privzeti in napačni, da izhaja iz »reakcionarne oblike Tolstojeve kritike civilizacije«. In če zasledujem oba pojma do korenin, se nam pokaže, da prava, iz pripovedi potekajoča Tolstojeva ‚miselnost‘ izvira iz nekega čustvenega kompleksa, neprava in privzeta pa iz nekega miselnega procesa, ki je kajpada delo ‚organa‘, iz katerega nastajajo misli in svetovni nazor. Nemalo pa smo začudeni, ko takoj nato spregovori M. Lifšic s povzdignjenim glasom: »Teorija J. Vidmarja je zanimiva v enem smislu. Nazorno namreč kaže, da običajne predstave, ki dele misel in ustvarjanje pisatelja v dva samostojna toka, vodijo do najbolj nemogočih zaključkov.« Priznal bo, upam, da stoji za čustvom, iz katerega po njegovem poteka Tolstojeva pripoved, nosilec prave resnice, ‚organ‘, s katerim Tolstoj ustvarja. Misel, ki je zgradila njegovo privzeto in reakcionarno obliko kritike civilizacije, pa da je ‚organ‘, ki je kreator Tolstojevega svetovnega nazora. Ali tedaj ne dela sam tistega, kar očita meni? Ali to ni ‚običajna predstava‘, ki loči umetnost na misel in ustvarjanje, ali nista to dva ločena toka, saj nekako ločena vendar morata biti, ker sta po M. Lifšicu v Tolstojevem delu v ‚nenehnem sporu‘?

Toda bolj kot ta logika mojega nasprotnika me pri obravnavanem citatu zaposluje stremljenje dokopati se do določnejše predstave o obeh ‚organih‘, o katerih sem govoril. Prišel sem preko pojma M. Lifšica ‚sovrtaštvo do meščanskega reda‘, ki je za literarnega misleca — milo rečeno — ozkosrčen, do pojma ‚čustveni kompleks‘. Toda tudi ta pojem se mi zdi še preozek in prenostranski. Nadomestil bi ga z obsežnejšim in po sestavu bolj kompliciranim pojmom, ki si ga bom z dovoljenjem svojega nasprotnika izposodil pri njem ali, točneje rečeno, pri Tolstoj, čigar izjavo V. G. Čertkovu sem prebral v njegovi polemiki. Po tej navedbi pravi Tolstoj: »V slehernem umetniškem delu je za bralca važnejši, dragocenejši od vsega drugega in najbolj prepričevalen avtorjev odnos do življenja in vse tisto v delu, kar je napisano iz tega odnosa. Enotnost umetniškega dela ni v enotnosti zamisli, ne v obdelavi nastopajočih oseb itd., temveč v jasnosti in določnosti tega avtorjevega odnosa do življenja, ki prežema celo delo.«

Pojem, za katerega mi gre, je kajpada ‚odnos do življenja‘. Seveda pa je njegova vrednost odvisna od tega, kako si ga razlagamo. Omenil sem že mimogrede v uvodu, da si ga M. Lifšic ne tolmači dobro, ker ga enači s pojmom ‚prepričanje‘. Kajti prepričanje je psihološki pojav, ki je po svoji vsebini veliko bolj mentalen kakor ‚odnos do življenja‘, ki obsega poleg mentalnih elementov tudi ogromni svet čustev in nagonov, skratka vsega prvotnega v človeški osebnosti. Še dosti manj pa je dopustno odnos do življenja enačiti s socialno političnim ‚prepričanjem‘, ki nam ga skušata podtakniti, če že ne moj nasprotnik, pa vsaj ves značaj njegovega raz-

pravljanja in vsa njegova izraznost. Ta razlaga Tolstojevega pojma je tembolj nevzdržna, ker nam M. Lifšic sam poroča o znanem dejstvu, »da je Tolstoj popolnoma odklanjal poseganje političnih prepričanj v območje umetnosti, čeprav so njegove figure neredko zelo določno in ostro politično osvetljene«. Ne, »prepričanje« v nobenem primeru ni in ne more biti sinonim za Tolstojev pojem. Ostanimo tedaj pri tem.

Slabost in odlika tega pojma sta njegova širina in neopredeljenost, toda drugega izraza, ki bi ga mogel nadomestiti, nimamo. V moji predstavi je odnos do življenja osnovno življenjsko razpoloženje, ki izvira iz celotne psihofizične narave nekega človeškega bitja kot enovita rezultanta vseh njegovih neposrednih in prirodnih reakcij na vse življenje in na vse pojave v njem. Dan je človeku z njegovo fiziološko naravo, tako rekoč a priori, v življenju pa se iztekajo vanj novi in novi čustveni in miselni elementi, ki se v njem asimilirajo, ki ga razvijajo in bogatijo, ne da bi ga mogli spremeniti v osnovi. Celota tega osnovnega in trajno delujočega življenjskega razpoloženja je po svojem psihološkem značaju predvsem čustvena ali emotivna. V zrcalu tega elementa dobi sleherna stvar, sleherno dejstvo življenja edinstven, precizno oseben značaj in novo, enkratno osvetljavo, kakršno moremo najti samo v podobah življenja, ki jih ustvarjajo umetniki. In ker ta emotivni element v psihološkem procesu deluje neposredno in prvi in ker je najpreciznejši reagens, ki se v skladu z naravo osebnosti odziva celoti sveta in vsaki posameznosti, je edini možni, pravi in bistveni organ za ustvarjanje osebno oživljenih podob življenja, ki jim pravimo umetnost.

Pamet ali razum, »organ« za produciranje misli, se v marsičem globoko razlikuje od pravkar opisanega. Misel zmeraj prihaja za neposrednimi reakcijami našega bitja na zaznave stvari in dogodkov, kajti naše neposredne reakcije so zmeraj predvsem čustvene. Dalje: naši emocionalni vzgibi so do kraja individualni in enkratni in se tudi nanašajo na vse individualno in enkratno. Misel je po svoji naravi brezosebna, splošna in teži k posplošitvam in abstrakcijam. Že kot taka gotovo ne more biti organ za ustvarjanje umetnosti. Naš čustveni reagens je pri vsakem svojem aktu prisoten ves in ves tak, kakršen je v celoti; misel se gradi in razvija in pot od preprostega spoznanja do svetovnega nazora je zamotana in polna nevarnosti, ki se jim pri naših omejenih možnostih ni lahko ogniti v nobenem času; da, vsak čas prinaša s seboj vse nove in nove možnosti za nove in nove zmete in zablode. Spričo »odnosa do življenja« pa je kratko malo nesmiselno govoriti o zablodah in zmotah. Odnos je realno dejstvo, je kos resničnosti kakor kamen, kakor cvetoče drevo in kakor individuum, čigar enkratnost se v njem izraža. In kakor je po M. Lifšicu »resničnost zmeraj bogatejša od misli«, je naravno zmeraj bogatejši od naše misli naš »odnos do življenja«. Zanj in za osebnost veljajo tudi druga merila kakor za misel.

Upam, da je iz povedanega jasno, kaj je pravi organ za umetnost, in nasprotno, na kateri organ se tedaj nanašajo naslednje besede M. Lifšica: »Posebnost umetnine je v tem, da je ni mogoče ustvariti z nikakršnimi mehaničnimi zvijačami. Če je v poziciji umetnika element potvorbe, mu ne pomorejo ne originalne metafore ne lažni polet ne poza ne intonacija.« Mehanične in najrazličnejše druge zvijače pa so seveda izključno zadeva misli. Toda da ne bi obveljal za zanikovalca misli sploh, za kakršnega me proglašča tudi M. Lifšic, pripominjam, da je misel vendarle trajno prisotna

pri ustvarjanju in da ima v njem važno nalogo. Osveščati, morda posploševati in na svoj način oblikovati, kar umetniku v prisposodobah in vizijah govori njegov odnos do življenja. Pri tem opraviilu pa lahko pride do kritičnih momentov. Misel, ki je po svoji abstraktni poti prišla do nekih zaključkov, morda celo do celotne podobe sveta, ki ji pravimo svetovni nazor, ima tem večjo težnjo spregovoriti v svojem imenu, čim bolj je dograjena. Če to stori in so njeni zaključki preodmahnjena, od osnovnega odnosa odtrgana spoznanja, je rezultat »suho mozganje«, kakor pravi moj nasprotnik. In spet moram popraviti njegovo trditev, ko pravi: »Kadar v umetnini prevlada napačna ideja, ne pride do čudeža (umetnosti).« Stavek bi se moral glasiti: Kadar v umetnini prevlada ideja ali svetovni nazor, kakor je bilo opisano, ne pride do čudeža, marveč do suhega mozganja, naj bo ideja sama pravilna ali ne.

Opredelitev pojmov v trditvi M. Lifšica, da je mogoče »nasprotje med Tolstojevu tvornostjo in smerjo njegove miselnosti reducirati na globlje nasprotje v miselnosti sami«, namreč na »borbo med dvema tendencama, na borbo med sovraštvom do meščanskega reda in reakcionarno obliko njegove kritike civilizacije«, je s tem zaključena in pokazalo se je, da je njegova operacija nevzdržna, ker skuša identificirati dve različni manifestaciji dveh različnih notranjih organov. Eden teh organov ustvarja umetnost, se pravi izraža umetnikov odnos do življenja, drugi izpričuje njegov svetovni nazor. Gre tedaj za boj med dvema silama, ki ju ni mogoče identificirati drugače, kakor če ravnamo tako, kakor je storil moj nasprotnik, ki je stvaritve odnosa prevedel na jezik misli, s čimer jim je spremenil naravo in jih osiromašil za vse bistveno. In v tej transformirani ali, bolje rečeno, deformirani podobi jih je šele prienačil Tolstojevim mislim ali njegovemu svetovnemu nazoru. To početje pa dejansko ni več podobno primerjanju, temveč enačenju »aršinov in pudov«, kakor je rekel Lenin.

5

Svojo trditev o notranjem nasprotju v Tolstojevi »Kreutzerjevi sonati« zaključuje M. Lifšic z zelo ilustrativno pripombo, češ, taka neskladnost, kakršna je bila opisana, je samo ena izmed rešitev tega nasprotja. »Druga rešitev je tam, kjer Tolstoj stopa pred nas z vso silo svoje genialne osebnosti. Tam je veliki umetnik in podobe življenja, ki jih ustvarja, ovračajo njegove lastne preozke ali kratko malo reakcionarne nazore.« Ne verjamem, da je M. Lifšic s tem hotel reči, kar je povedal, oziroma, da je rekel, kar je hotel. Kajti ovračanje reakcionarnih nazorov s podobami življenja je bilo značilno že za »prvo rešitev nasprotja«. Verjetno bi se morala druga rešitev bistveno razlikovati od prve. Nekako takole: Tolstoj je velik, kadar se v njegovem delu izraža samo odnos njegove genialne osebnosti, kadar pozabi na svoj svetovni nazor, da ga sploh ni treba ovračati z ničimer, in kadar njegove podobe življenja razkrivajo življenje neznanjskih moči, ki snujejo v tem izrednem človeku. To pa nas vnovič opozarja, da je Tolstojev svetovni nazor v njegovi tvornosti moteč element, in sicer ne samo zato, ker je napačen, marveč, ker je notranje preoddaljen, preveč tuj organu za umetnost, odnosu

do življenja, kakor bi mu bil verjetno tudi vsak drug nazor, pravilen ali napačen. Razlika med Tolstojevimi deli do preloma in deli po njem nam to domnevo potrjuje.

Da more M. Lifšič pri svojem gledanju na nasprotje v Tolstojevi miselnosti sami in pri svojem imenovanju obeh tendenc v umetniškem delu tega pisatelja ustvariti nekak smiseln red, si prikroji nov pojem, ki mu da ime »dejanska vsebina« in »dejanska miselnost«. Ta da eksistira v vsakem resnično umetniškem delu poleg in mimo njegove »formalne vsebine« in menda v vsaki ideologiji poleg in mimo njene »formalne logike« in njenega »formalnega smisla«. »Dejansko miselnost je mogoče spoznati samo, če to misel primerjamo z njeno »dejansko vsebino«,« nas uči moj nasprotnik in navede nekaj primerov iz zgodovine filozofije. Sumljivi so mi že nekateri od teh, vendar mi ni, da bi jih raziskoval, saj ne spadajo v najino razpravljanje. Ker pa mu je tudi umetnost samo misel, meni, da lahko svojo zgodovinsko kritično metodo nanese tudi nanjo. Pri tem pa se pokaže nekaj, česar M. Lifšič očitno ne opazi. Za dognanje »dejanske vsebine« je treba pri filozofiji ali sociologiji upoštevati neka zunanja zgodovinska dejstva, ki nam pomagajo do njene »dejanske miselnosti«. V literaturi tega očitno ni treba, kajti tu že smisel pripovedovanja tudi Lifšiču ovrača dozdevno vsebino in mu je že sam po sebi »dejanska vsebina« stvari. Ali mu ta razlika med filozofijo in literaturo ne pove ničesar? Toda to naposled ni važno. Važno je, da je spričo tega dejstva njegov pojem dejanske vsebine v najinem razpravljanju očitno odveč, nepotrebna »retorika«, kajti moj nasprotnik lahko po svoji lastni logiki na njegovo mesto postavi svoj pojem »resnica umetniškega upodabljanja«. Tako se tudi v tej kombinaciji kaže neka neskladnost in nedognanost, ki sta značilni za vse »teorije« M. Lifšiča, od teze o dveh miselnostih v »Kreutzerjevi sonati«, ki da sta ena sama miselnost, do njegovega protesta zoper običajne predstave, ki dele misel in ustvarjanje v dva samostojna tokova, zoper predstave, ki jih izpričuje sam, do njegove podmene o dveh rešitvah notranjega nasprotja v Tolstojevem delu in do pravkar omenjene kombinacije s pojmom »dejanske vsebine«.

Vsaka od obravnavanih teorij M. Lifšiča je sestavljena z nemalo duha, toda vsaka nosi v sebi omenjeno logično neskladnost. Vse te neskladnosti pa imajo isti izvor in to dolgo razpravljanje ne bi imelo pravega smisla, če ne bi bilo priprava in pojasnilo za najvažnejše in za tisto, za kar tu gre in iz česar nastajajo vse nasprotnikove težave. Vzrok, zaradi katerega prihaja do njih, je očitno njegovo osnovno gledanje, njegovo temeljno pojmovanje umetnosti, ki se nam je v bežnem obrisu pokazalo že pri razpravljanju o obeh notranjih organih za umetnost in za misel. Zdi pa se mi koristno o tem bistvenem vprašanju spregovoriti nekoliko podrobneje in določneje.

Če s tem namenom vnovič preletim ves članek M. Lifšiča, moram ugotoviti, da imajo v njem odločilen pomen pojmi »resnica«, »miselnost«, »prepričanje«, »vsebina«, ki je spet misel, in celo kot najvažnejša stvar nekega prizora ali dela: »dogajanje, ki je prava vsebina dela, ali, če hočete, genialno razvijanje misli, ki tiči v njegovi objektivni vsebini«. Nekje mi očita, da sem na mesto resnice postavil pojem »pomembnost« in se vprašuje: »V čem se kaže pomembnost pisateljeve misli?« Nekje spet pravi: »Ni mogoče vsako misel podati v poetični obliki, toda kar je navzelo to obliko, ima v svoji osnovi misel, čeprav je ostala nejasna za umetnika samega.« In še:

»Umetniška vrednost dela je zmeraj direktno odvisna od njegove idejne vsebine.«

Kljub temu, da nekateri, za to razpravljanje zelo važni pojmi mojega nasprotnika, n. pr. 'resnica', ki mu včasih pomeni tudi 'resničnost', 'misel' in še nekatere, niso prav stabilni, menim, da bi njegovo predstavo o umetnosti lahko opisal kot misel ali miselnost, ki je navzela poetično oziroma umetniško obliko. Ali s preprostejšimi besedami: umetnost je nekakšno z življenjskimi prizori ilustrirano ali ponazorjeno filozofiranje, če ne kar politiziranje. V tem me potrjujeta njegov protest zoper označevanje umetnosti kot 'emocionalnega čudeža, ki ne bi bil izmerljiv s pojmi resnice in laži, progressa in reakcije', in njegov očitok, da so mi v umetnosti važne emocije, ne pa misel, pojmovanje, ki ga skuša ovreči s trditvijo: »... toda vsaka emocija, ki vznikne pri branju Tolstoja, ima globoke korenine v vsej miselnosti pisatelja.« Tudi v emociji mu je tedaj edino važna miselnost, ki da tiči v nji, in emocija sama, njena sila in polet, njena žlahtnost ali nežlahtnost ne pomenita nič, ker ju ni mogoče izmeriti s pojmi 'resnice in laži, progressa in reakcije'.

4

Ne glede na vse, kar sem prej govoril o pisateljevem odnosu do življenja kot organu za proizvajanje umetnosti, in ne oziraje se na opisano vsebino tega pojma, je jasno, da tisto, kar umetnosti daje značaj umetnosti, ni misel, čeprav brez misli seveda umetnosti ni, kakor tudi ni na primer literature brez besed, brez slovnice in še brez marsičesa ne. Če bi bila res misel in resnica bistvo umetnosti, bi moral moj nasprotnik — da tako rečem — pisati boljše Tolstojeve romane od Tolstoja, saj pozna njegovo miselnost do potankosti in jo prenekaterikrat doume in pojmi bolje kakor Tolstoj sam. In zdi se mi, da M. Lifšic proti koncu svojega članka vendarle nekoliko zasluti problematičnost svojega racionalističnega stališča, ker naposled prizna: »So genialni umetniki z reakcionarnim svetovnim nazorom, ni pa umetnosti, ki bi bila brezbrizna nasproti revolucionarnosti ali reakcionarnosti 'miselnosti'.« Se pravi, najvišji kriterij nenadoma ni več resnica kot taka, marveč čisto nov kriterij zainteresiranosti, zavzetosti za resnico ali neresnico oziroma za revolucionarnost ali reakcionarnost miselnosti. Vsekakor znamenit preskok, ki s svojimi posledicami, če ga domislimo do kraja, lahko povzroči nemajhen prevrat v teoriji mojega nasprotnika, naj se sam tega zaveda ali ne.

Resnica tedaj ni več najvišji kriterij in na njeno mesto je stopil moralno emocionalni moment zainteresiranosti in zavzetosti zanjo. S tem pa je M. Lifšic že drugič nevede stopil v psihični predel, ki je zelo blizu umetnikovemu odnosu do življenja in ki je vsekakor sestavni element tega ustvarjalnega organa. Seveda samo eden od mnogih, in sicer element, ki je osnovna gonilna moč pri našem iskanju resnice. Poleg tega žive v organu za ustvarjanje še drugi elementi, na primer moralna občutljivost, najrazličnejše težnje in stremljenja, čut in strast za naravo in za vsakršne oblike, na dnu vsega pa osnovno življenjsko razpoloženje in čiste razsežnosti ali dimenzije umetnikove duše. In če so umetniške manifestacije nekaterih teh moči za silo izmerljive z racionalnimi merili, vse druge lahko dojemamo in nekako ocenjujemo samo s čutom, vtem ko so pri njih merila resnice in

neresnice, progresivnosti in reakcionarnosti neuporabna. Lenin, ki je socio-loško precizno analiziral Tolstojevo miselnost, je hkrati mogel le z občudovanjem, ne pa s kakimi merili opremljen govoriti o moči Tolstojeve strasti, s katero je ta dajal duška svojemu ogorčenju in, če hočete, svojemu sovraštvu. Toda ta moč strasti je bistvena stvar v Tolstojevi in v vsaki umetnosti.

M. Lifšic nam nekje zastavi vprašanje, kaj se pravi biti umetnik, in nam odgovori zelo značilno z modrostjo 'stare demokratične in socialistične kritike', da je to človek, ki zaradi narave svojega talenta ne more popačiti resnice, tudi če bi to hotel. Seveda to ni ne definicija ne opis bistva, marveč kvečjemu opozorilo na eno izmed svojstev nadarjenosti, in kajpada opozorilo, ki ima spet nekakšno zvezo s kriteriji resnice in neresnice ter progresivnosti in reakcionarnosti. Za umetniško občutljivega človeka je umetnik človek, ki vidi cvetoče drevo ali izbruh ognjenika in ki zna z nekaj besedami doseči, da drevo vzcvete v meni in da naravno katastrofo doživim s svojimi čuti, živci in notranjimi organi. In kje so merila za to sposobnost? Vprašanje resnice in neresnice pa je spričo tega daru ali 'čudeža umetnosti' kratko malo nesmiselno. Kaj bi s tem merilom spričo toliko čudovitih Tolstojevih prizorov v naravi, spričo bleščeče in dražljive podobe Ane Karenine same ali spričo mračnega in divje mogočnega prizora smrti kaknega Hadžija Murata, polnega prvobitne, brezprimerne poezije o življenju in smrti? Seveda je umetnik pri vsem tem človek, ki govori tudi o človeških zadevah, ki ima človeške težnje in ki kot človek išče svojo resnico. V teh predelih je podvržen zmotam in zablodam kakor vsakdo. Toda to ni važno. Važno je nekaj drugega. Važna je strast njegovega srca do resnice in dobrega ali, če hočete z Lifšicevo besedo, zainteresiranost zanjo. Važna sta bogastvo in sila njegovega notranjega življenja, njegova žlahtnost, polnost in bujnost njegove misli, kajti v zainteresiranosti za resnico in v razsežnosti njegove misli je njena pomembnost. Važna je smiselna plemenitost njegovih naporov in muk, njegovega zanosa in obupa. Važna je obsežnost njegovega pogleda in važne so dimenzije njegove duše.

Skratka, česa iščem pri umetniku? Željo in potrebo imam s pomočjo njegove magije preživeti nekaj pomembnih dogodkov in prizorov z njegovim srcem in z njegovim umom. To mi zadostuje, in kdor zahteva od umetnika več, ne zahteva tistega, kar sme. Resnica in neresnica? Katera resnica? Katera resnica je doslej ostala resnica dalje kakor za nekaj epizod v življenju človeštva? In kje je v zgodbah sveta resnica, ki je umetnost ne bi bila izrazila? Toda odslužile so človeštvu in šle v pozabo, moči in odlike velikih umetniških tvorcev pa so ostale in mu sveže in neizrabljene služijo dalje in dalje. Obujam si v mislih Tolstojevo osebnost. Vidim ga, kakor nam ga je opisal Maksim Gorki. Zavedam se njegovega neznanskega, povsem enkratnega kontakta z veliko naravo, kakršen je mogoč samo spričo notranjosti tolikšnih razsežnosti. Čutim njegovo ljubezen do vsega, kar je podobno naravi, do vsega preprostega, čistega in samega v sebi nujnega. Vem za njegovo občutljivost in za njegov pogled, ki je neusmiljeno prodiral v vse in videl toliko stvari. Razumljiva mi je njegova potreba po preprostem, čistem, naravi podobnem življenju in njegova muka spričo laži in poniglavosti sveta, postoterjena spričo kompliciranosti, ki jo je nosil in čutil v sebi in ki se mu je sama po sebi zdela zavržena. In zdi se mi, da čutim, kakšno

poudarjeno in hoteno preprosto pot je morala iti njegova misel, ki je iskala smisel in podobo vrednega človeškega življenja. Vse to čutim ne kot pristaš tega ali onega nazora in ne kot član tega ali onega razreda, temveč kot človek. In to je „dejanska vsebina“ njegovih del. Njegova resnica? Seveda je nesprejemljiva, toda sprejemljiv, ne, več kot to, potreben nam je Tolstoj s svojo nesprejemljivo resnico vred. S kriterijem resnice in neresnice, progresivnosti ali reakcionarnosti ga kot umetnika ne morem, ne znam in nočem meriti.

Razumljivo mi je, da ga je Lenin kot politik velikega formata, ki je bil ves posvečen svojemu poslu, raziskoval s stališča politike. Razumem, če še kdo drugi, ki razpravlja o Tolstoju, govori o njem tudi s tega vidika, razumem to naposled tudi pri literarnem mislecu. Toda pri tem nikakor ne razumem, da mu more biti tako zelo važen na primer izsledek, kakršen je tale: »Tolstojeva misel v ‚Kreutzerjevi sonati‘ vodi od liberalizma k demokraciji«, kakor je videti važen M. Lifšicu, ki vidi v prevajanju umetniške besede na jezik sociološko politične misli edino in edino možno znanstveno nalogo literarnega misleca. Ne samo, da je to stališče ozkosrčno nasproti drugim znanostim, ki bi se mogle uveljavljati ob literaturi, kakor na primer estetika in psihologija, ne, to stališče in miselnost, ki je z njim v zvezi, nujno vodita do težav, ki smo jim bili pri M. Lifšicu priča in ki dosežejo svoj višek v tem, da se članek, napisan v zagovor vloge svetovnega nazora v umetnosti glede tega problema zaključí z ugotovitvijo: »Umetniške odlike dela so zmeraj v skladu z njegovo pozitivno zgodovinsko vsebino. Ta enakost se lahko kaže v obliki očitne neenakosti ali nasprotja ... So genialni umetniki z reakcionarnim svetovnim nazorom, ni pa umetnosti, ki bi bila brezbrizna do revolucionarne ali reakcionarne ‚miselnosti‘.« Ali ni to začaran krog? Ali je tedaj svetovni nazor v umetnosti važen? Pripominjam samo še, da je ‚dialektični‘ stavek o tem, kako se enakost pozitivne zgodovinske vsebine dela in njegove umetniške vrednosti kaže v obliki očitne neenakosti, avtentična resnica M. Lifšica.

Josip Vidmar

OB ČLANKU JOSIPA VIDMARJA »IZ DNEVNIKA«

(Nadaljevanje)

4

Zdaj se vrnimo k teoriji čudeža! Josip Vidmar nas vztrajno prepričuje o neposrednosti estetskega uživanja, čeravno je to dejstvo tako očitno, da ne potrebuje posebne analize. Kadar beremo lovski prizor, ni treba, da bi poznali Tolstojeve ideje o kmetih, trdi avtor članka Iz dnevnika. Samo do tega nam je, da bi »preživeli« ta prizor, da bi občutili estetsko zadovoljstvo. Lenin je najprej »instinktivno« dojel umetniški pomen Tolstoja. Šele potem se je lotil analize njegovega odnosa do ruske revolucije. Od tod sklep: če že igrajo ideje pri naši oceni umetniškega dela kako vlogo, ta še zdalej ni glavna.

To umovanje Josipa Vidmarja je zelo šibko. Da bi si utešil žejo, lahko spijem kozarec vode, ne da bi pri tem količkaj mislil na to, da voda sestoji