

## BESEDA TUJIH AVTORJEV

### VREDNOTENJE

René Wellek in Austin Warren

*Teorija književnosti (Theory of Literature, 1949) ameriških avtorjev Renéja Welleka in Austina Warrena spada že v vrsto let med temeljne spise z literarnoteoretičnega področja, saj v znanstveno sistematični, pojmovno eksaktni in empirično preverljivi podobi daje pregled osnovnih vprašanj o literaturi — od najbolj konkretnih do načelno estetskih.*

*Iz tega temeljnega dela, ki bi zaslužilo, da pride tudi na slovenski knjižni trg, prinašamo v nekoliko skrajšani obliki poglavje, posvečeno problemom literarnega vrednotenja. Vprašanja, ki jih avtorja obravnavata, so navzoča tudi v našem življenju v obliki debat o upravičenosti literarne kritike, o absolutnih in relativnih merilih, pomenu vsebine in forme, načinih »branja« literarnih del, znanstveni, impresionistični in normativni kritiki ipd. Objektivna razgledanost in vidiki, ki upoštevajo pri obravnavi tako tradicijo kot moderne ideje, so primerna spodbuda za bolj vsestransko razmišljanje o teh problemih tudi pri nas.*

Pripravno je, da ločimo med terminoma »ceniti, ocenjevati« in »vrednotiti«. Človeštvo je književnost, ustno in tiskano, v vsej zgodovini »cenilo«, to se pravi, zanimalo se je zanjo in ji pripisovalo pozitivno vrednost. Kritiki in filozofi, ki »vrednotijo« književnost ali posamezna književna dela, pa jo lahko sodijo tudi negativno. Tako ali tako, zmerom najprej občutimo zanimanje in potem preidemo k aktu sojenja. Sklicujemo se na normo, merimo s kriteriji, primerjamo z drugimi objekti in interesi in tako ocenjujemo, na kateri klin v vrednostni lestvici sodi posamezen objekt ali interes.

Ce poskušamo količkaj podrobneje opisati, kako se je človeštvo ukvarjalo s književnostjo, bomo trčili ob težave z definicijo. Književnost v modernem pomenu besede se le prav postopoma izvija iz kulturnega skupa pesmi, plesa in verskega obredja, v katerem je najbrž nastala. In če naj opišemo, kako je človeštvo naklonjeno književnosti, moramo naklonjenost, ki je nesporna, razčleniti v posamezne sestavine. Zakaj pravzaprav ljudje cenijo književnost? Kakšne vrednote ali odlike ali zanimivosti najdejo v njej? Zelo raznovrstne, bi morali odgovoriti: Horacijev strnjeni *dulce et utile* bi lahko prevedli kot »zabava« in »vzgoja« ali »delo« in »igra« ali »omejena vrednost« in »uporabna vrednost« ali »umetnost« in »propaganda« — ali umetnost, ki je sama sebi namen, in umetnost kot skupinski obred in kulturna vez.

Ce zdaj hočemo kaj normativnega — kako naj bi ljudje ocenjevali in vrednotili književnost — moramo navesti nekaj definicij. Ljudje bi

morali ceniti književnost zato, ker je, kar je; morali bi jo vrednotiti v mejah in po stopnjah njene literarne vrednosti. Nujno je, da mora biti vrednotenje književnosti tesno povezano z njeno naravo in funkcijo. Raba — vsakdanja ali pa najprimernejša, najbolj ustrezna raba — stvari naj bo taka, za kakršno jo je namenila njena narava (ali njen ustroj). Narava je možnost za tisto, kar je med delovanjem funkcija. Je tisto, česar je stvar zmožna; zmožna pa je tistega in opravljati bi morala tisto, kar je. Stvari moramo ocenjevati po tem, kaj so in kaj zmorejo, vrednotiti pa jih v primeri z drugimi stvarmi podobne narave in funkcije.

Književnost bi morali vrednotiti glede na meje in možnosti njene lastne narave. Kakšna pa je njena lastna narava? Kaj je književnost *kot taka*? Kaj je »čista« književnost? Tako oblikovana vprašanja že vsebujejo nekaj razčlenjevalnega ali izločilnega postopka; odgovor v takem slogu privede h koncepcijam »čiste poezije« — k imagizmu ali k eholaliji. Če poskušamo izsiliti čistost po taki poti, moramo razbiti amalgam vizualnih podob in evfonije v slikanje in glasbo, medtem ko poezija izgine.

Tako pojmovana čistost je eden izmed razkrajalnih elementov. Bolje bo, če začnemo z organizacijo in s funkcijo. Ne izbor elementov, temveč njihova povezava in funkcija odločata, ali kako delo sodi v književnost ali ne. Nekateri starejši zagovorniki »čiste književnosti« so v svoji reformatorski vnemi že samo navzočnost etičnih ali socialnih idej v romanu ali pesmi imeli za »didaktično herezijo«. Toda navzočnost literarno uporabljenih idej, neločljivo vtkanih v literarno delo — kot gradivo — podobno kakor osebe in prizorišča — književnost ne oskrinja. Po moderni definiciji je književnost »očiščena« praktičnih namenov (propagande, nagovarjanja k neposredni, takojšnji akciji) in poučnega namena (zbiranja informacij, dejstev, »širjenja znanja«). Ko pravimo »očiščena«, ne mislimo, da morata biti roman ali pesem brez »elementov«, posameznih elementov, ki jih je mogoče uporabiti za prakso in uk, če jih iztrgamo iz celote. Poleg tega pa tudi ne mislimo, da »čistega« romana ali »čiste« pesmi ne bi bilo mogoče v celoti brati »nečisto«. Vsaka stvar se dá uporabiti narobe ali neustrezno, tj. v funkcijah, ki se v jedru ne ujemajo z njeno naravo:

Ne nauka, temveč glasbe mik  
prenekaterim v cerkev je vodnik.

Gogoljev *Plašč* in *Mrtve duše* so celo bistri sodobni kritiki očitno narobe razumeli. Vendar mnenje, da sta ti deli propaganda — zgrešeno mnenje, podprto samo z iztrganimi odlomki in posameznimi elementi iz njiju — pač ni v skladu z njuno dognano literarno organiziranostjo, z njuno umetno ironijo, paradijo, besednimi igrami, s posnemanjem in z burlesknostjo.

Ali smo kaj razčistili, ko smo tako definirali funkcijo literature? Po svoje lahko rečemo, da se vse, kar je v estetiki spornega, kreše med nazorom, ki zagovarja obstoj samostojnega, nerazkrojljivega »estetskega doživetja« (avtonomnega področja umetnosti), in nazorom, ki ima umetnost za orodje znanosti in družbe in ne priznava takega *tertium quid*, kakršen je »estetska vrednost«, vmesni člen med »vednostjo« in »dejavnostjo«, med znanostjo in filozofijo na eni strani ter etiko in politiko

na drugi. Seveda ni nujno, da kdo umetninam sploh odreka vrednost, če ne priznava nekakšne dokončne, nespremenljive »estetske vrednosti«: vrednote umetniškega dela ali umetnosti lahko samo »zmanjša«, raztrga, razdeli med tiste sisteme vrednot, ki jih priznava za »resnične«, »najvišje«. Tako kakor nekateri filozofi ima lahko umetnost za primitivno in manjvredno obliko vednosti, ali pa jo lahko, tako kakor nekateri reformatorji, presoja glede na njeno domnevno učinkovitost pri spodbujanju k akciji. Vrednost umetnosti (posebno literature) lahko najde prav v njeni inkluzivnosti, v njeni nespecializirani inkluzivnosti. Za pisatelje in kritike je bolj imenitno, če se potegujejo za to, kakor da bi se potegovali za strokovo znanje pri konstruiranju ali interpretiranju literarnih umetnin. »Literarnemu duhu« to namreč daje nesporno »pre-roško« veljavo, prisoja mu poznavanje posebne »resnice«, širše in globlje od znanstvene in filozofske resnice. Toda seganje po teh imenitnih ciljih je prav zaradi njihove imenitnosti težko zagovarjati, razen če sodelujemo pri tekmi, v kateri vsako veljavno področje — religija, filozofija, ekonomika ali umetnost — trdi, da v svoji idealni obliki zajema vse, kar je najboljšega ali resničnega pri drugih. Nekaterim zagovornikom književnosti se zdi bojazljivo in izdajalsko soglašati, da sodi literatura med lepe umetnosti. Književnost hoče biti višja oblika vedenja, hkrati pa tudi oblika etične in socialne akcije: ali se ne bi odrekla tako dolžnostim kakor položaju, če se za tisto ne bi več potegovala? In ali ni nujno, da se vsako področje (tako kakor vsak razraščajoči se narod in častihlepen, samozavesten posameznik) poteguje za več, kakor pričakuje, da mu bodo priznali sosodje in tekmeči?

Ali je književnost mogoče ustrezno vrednotiti s čisto formalističnimi kriteriji? Nakazali bomo odgovor.

Merilo, ki mu ruski formalizem prisoja največji pomen, velja pri estetskem vrednotenju tudi povsod drugod: to je novost, presenetljivost. Znanega besednega sklopa ali »klišeja« ne slišimo tako, da bi ga neposredno zaznali; besed ne dojemamo kot besed in tudi njihov skupni pomen ne prodre jasno do nas. Na obrabljeno, medlo govorico se odzivamo medlo, bodisi s privajenimi dejanji bodisi z dolgočasjem. Besed in tistega, kar simbolizirajo, se zavedamo samo takrat, kadar so na novo, presenetljivo povezane. Jezik mora biti »deformiran«, tj. stiliziran bodisi v arhaično bodisi v kako drugače oddaljeno smer, da bralca pritegne. Tako Viktor Šklovski govori o poeziji kot o »prenavljanju«, »presenečenju«. Toda kriterij novosti je zelo splošno razširjen že vsaj od romantičnega gibanja — te »renesanse čudežnega«, kakor ga je imenoval Watts-Dunton.

Wordsworth in Coleridge sta vsak po svoje, a vzajemno delala za »presenetljivost«, saj je prvi hotel vsakdanje narediti nenavadno, drugi pa čudovito podomačiti. Vsa novejša »gibanja« v poeziji so imela isti cilj: odpraviti vsakršen avtomatičen odziv, pospeševati obnavljanje jezika (»revolucijo besede«), izostriti dojemljivost. Romantično gibanje je povečevalo otroka zaradi njegove neobrabljene, sveže percepcije. Matisse se je trudil, da bi se naučil slikati tako, kakor vidi petleten otrok. Estetska veda, je poudarjal Pater, zavrača privajenost, ker zaradi nje peša dojemljivost. Merilo je novost, toda zavedati se moramo, da novost zaradi nemotenega, kakovostnega zaznavanja.

Kako daleč nas to merilo lahko zanese? Tako, kakor ga uporabljajo Rusi, je priznано relativno. Estetske norme ni, pravi Mukašovský, kajti bistvo estetske norme je to, da jo je treba prelamljati. Noben pesniški stil ne ostane nenavaden. Zato, pravi Mukašovský, lahko pesniška dela zgrabijo estetsko funkcijo, a si jo pozneje morda spet pridobijo — potem ko predomače vnovič postane nedomače. Vsi vemo, kaj pri posamezni pesmi pomeni, da jo za nekaj časa »izčrpamo«. Včasih se pozneje spet in spet vračamo k njej, včasih pa se zdi, da smo jo izrabili do konca. Tako v literarni zgodovini nekateri pesniki postanejo spet presenetljivi, drugi pa ostanejo »znani«.

Ce pa govorimo o tem, kako se osebno vračamo h kakemu delu, se zdi, da pravzaprav že prehajamo k drugemu kriteriju. Kadar se h kakemu delu spet in spet vračamo in govorimo, da »vsakokrat vidimo v njem kaj novega«, navadno ne mislimo, da vidimo večje število istih stvari, temveč nove pomene na drugih ravneh, nove povezave: spoznamo, da sta pesem ali roman organizirana mnogostransko. Literarno delo, ki ga, kakor Homerjevo ali Shakespearovo, vedno občudujemo, mora biti »multivalentno«, sklepamo z Georgeom Boasom: po estetski vrednosti je tako bogato in vse obsegajoče, da ima med svojimi strukturami eno ali več takih, ki vsaki izmed poznejših dob popolnoma zadoščajo. Toda že za avtorjevih dni je v takem delu gotovo opazno tolikšno bogastvo, da lahko šele večja skupnost, ne osamljen posameznik, dojame vse njegove plasti in vzmeti. V Shakespearovih igrah je

za najpreprostejše gledalce fabula, za globlje so karakterji in trenja med njimi, za literarno usmerjene je besedje in izrazje, za glasbeno dojemljivejši ritem, za razumnejše in občutljivejše gledalce pa ideja, ki se postopoma razkriva. (T. S. Eliot)

Naše merilo je inkluzivnost: »domiselno povezovanje v celoto« in »množina (in raznovrstnost) zajetega gradiva«. Čim bolj čvrsto je pesniško delo organizirano, tem večja je njegova vrednost za formalistično kritiko, ki se kajpak v praksi pogosto omejuje na dela s tako kompleksnimi strukturami, da jim je razlaga potrebna in se tudi obnese. Kompleksnost je mogoče najti na eni sami ravni ali na več ravneh. Pri Hopkinsu je predvsem jezikovna, sintaktična, prozodična; poleg tega ali namesto tega pa se kompleksnost lahko najde tudi na ravni metaforike ali tematike ali zvočne podobe ali fabule: dela največje vrednosti so kompleksna v teh višjih strukturah.

Dobra preskusna kamna za formalistični postopek sta Dantejeva *Božanska komedija* in Miltonov *Zgubljeni raj*. Croce v *Komediji* noče videti pesnitve in jo ponižuje v zbirko liričnih izvlečkov, razsekanih s psevdoznanostjo. Tako izraz »dolga pesnitev« kakor »filozofska pesnitev« se mu zdita notranje protislovni skovanki. Esteticizem prejšnjega rodu, katerega zastopnik je npr. pisec Logan Pearsall Smith, vidi v *Zgubljenem raj*u zmes zastarele teologije in paše za sluh — slavnih »orgelskih harmonij«, ki so vse, kar so Miltonu še pustili. »Vsebina« se ne sme upoštevati; oblika je samostojna.

Takih sodb po našem ne bi smeli imeti za zadovoljive verzije »formalizma«. Na umetnino gledajo atomistično, ocenjujejo relativno

poetičnost njenih sestavin namesto poetičnosti celotnega dela, ki lahko v svojo vsebino pritegne marsikaj, kar bi bilo zunaj take povezave abstraktno razpravljanje. Tako Dante kakor Milton sta pisala pesnitve in razprave in tega dvojnega nista zamenjavala. Milton, ki je bil v teologiji neodvisen, je v približno istem času, ko je sestavljal *Zgubljeni raj*, napisal razpravo *De Doctrina Christiana*. Kakorkoli že kdo označuje naravo njegove pesnitve (ep, krščanski ep ali filozofska in epska pesnitev) in ne glede na to, da je izrecno hotela »opravičiti pota Gospodova«, je imela drugačen namen kakor razprava: lastnosti ji določajo literarne tradicije, ki se nanje sklicuje, in povezanost z Miltonovo lastno zgodnejšo poezijo.

Miltonova teologija v *Zgubljenem raj* je ortodokсно protestantska ali vsaj sprejemljiva za branje s takega stališča. Če pa bralec sam ni tega teološkega prepričanja, pesnitev zato ne trpi. Res je Blake že zdavnaj menil, da je junak pesnitve Satan, ker je Milton podzavestno tako »hotel«; za Byrona in Shelleya je obstajal romantični *Zgubljeni raj*, ki je Satana povezoval s Prometejem in so ob njem naklonjeno razglabljali, kakor je še prej začel Collins, o »primitivnosti« Miltonovega Edena. Brati ga je prav gotovo mogoče tudi »humanistično«, kakor je pokazal Saurat. Zagon in široka obzorja pesnitve, njena prizorišča — temačna ali nedoločno veličastna — se ne zabrišejo, čeprav niso v skladu z njeno teologijo in z zgodovino.

Močno dvomljivo je, da bi *Zgubljeni raj* ostal velika pesnitev zaradi stila, četudi bi ji doktrino odluščili. Tak nazor privede ločevanje dela v »obliko« in »vsebino« do absurda: »oblika« postane tu »stil«, »vsebina« pa postane »ideologija«. Tako ločevanje se sploh ne meni za celotno delo, saj pušča ob strani vse strukture »nad« metriko in slogom; »vsebina« pa je po tem pojmovanju »sekundarni snovni objekt« (snovni objekt, ki je še zmerom zunaj umetnine), kakor ji pravi L. A. Reid. Ob strani pušča fabulo ali zgodbo, osebe (ali ustrežnejše, karakterizacijo), in »svet« — preplet fabule, atmosfere in značajev — »metafizično kvaliteto« (pojmovano kot svetovni nazor, ki izvira iz dela, ne kot nazor, ki ga avtor didaktično navaja v delu ali zunaj dela).

Največ pomislekov pa zbuja mišljenje, da je »orgelske harmonije« mogoče ločiti od pesnitve. Do neke mere je mogoče priznavati, da jih odlikuje »formalna lepota« — zvočna ubranost; toda v literaturi, tudi v poeziji, je oblikovna lepota skoraj zmerom v službi izraznosti: vprašati se moramo, kako se »orgelske harmonije« ujemajo s fabulo, s karakterji, s temo. Kadar manj pomembni pesniki uporabljajo Miltonov stil in verzih na trivialne teme, nehote postane smešen.

Formalistična kritika mora izhajati iz prepričanja, da med našim lastnim in avtorjevim nazorom ali nazorom, ki ga izraža pesniško delo, ni potrebno soglasje — to razmerje je sploh brez pomena, saj bi drugače občudovali samo literarna dela, katerih življenjski nazor sprejemamo. Ali je *Weltanschauung* za estetsko sodbo važen? Eliot pravi, naj bo življenjski nazor, izražen v pesmi, tak, da ga kritik lahko »sprejme kot skladnega, zrelega in zasidranega v resničnih doživetjih.« Eliotov izrek o skladnosti, zrelosti in zvestobi izkustvu je tako oblikovan, da presega vsakršen formalizem: skladnost je poleg estetskega prav gotovo

tudi logičen kriterij, medtem ko je »zrelost« psihološki kriterij, »zvestoba izkustvu« pa se sklicuje na svetove zunaj umetnine in kliče k primerjavi med umetnostjo in resničnostjo. Odgovorimo Eliotu, da o zrelosti umetnine odločajo njena inkluzivnost, zavest o kompleksnosti, ironičnost in zlitost; zveza romana z izkustvom pa se sploh ne da meriti s preprostim soočanjem posameznih podrobnosti: upravičeno lahko primerjamo le celotni Dickensov, Kafkov, Balzacov ali Tolstojev svet s svojim celotnim izkustvom, to je, s svojim lastnim miselnim in čustvenim »svetom«. Sodbo o tem, kako se ujemata, pa izražamo z estetskimi termini živost, intenzivnost, pretehtan kontrast, širina ali globina, statičnost ali kinetičnost. »Življenjsko« lahko skorajda parafraziramo kot »umetniško«, saj postanejo analogije med življenjem in književnostjo najbolj otipljive, kadar je umetnost močno stilizirana: prav pisatelji, kakršni so Dickens, Kafka in Proust, zidajo svoj svet na ozemlja naše lastne izkušnje.

Pred devetnajstim stoletjem so se razpravljanja o vrednotenju najrjajši stekala k hierarhičnemu razvrščanju avtorjev — klasikov, ki so »zmeraj bili in zmeraj bodo občudovani«. Največkrat so seveda navajali antične grške in rimske avtorje, katerih poveličevanje se je začelo z renesanso. V devetnajstem stoletju je zaradi boljšega poznavanja literarnih območij, kakršna so srednjeveško, keltsko, nordijsko, hindujsko in kitajsko, prejšnji »klasicizem« zastarel. Poznamo dela, ki so izgubila z obzorja in se potem spet prikazala, pa dela, ki za nekaj časa izgubijo estetsko učinkovitost, vendar si jo spet pridobijo, npr. Donnova, Langlandova in Popova, Mauricea Scèvea in Gryphiusova. Moderni pogled se zaradi reakcije na avtoritarnost in njen kanonski seznam nagiba k prefiranemu, nepotrebnemu relativizmu, h govorjenju o »vrtljaku okusa«, tako kakor so skeptiki iz prejšnjih časov mrmrali *De gustibus non est disputandum*.

Stvar je bolj zapletena, kakor bi jo hotela razlagati humanist ali skeptik.

Če želimo v taki ali drugačni obliki dognati objektivne literarne vrednote, se nam ni treba podrediti nobenemu togemu kanonu, ki se mu ne dodajajo nobena nova imena in v njem ne more priti do nikakršnih premikov na lestvici. Allen Tate po pravici zavrača mnenje, da je »sloves katerega koli avtorja kdaj ustaljen«, kot »slepilo«, prav tako pa tudi z njim zvezano »čudno vero«, da je »glavna funkcija kritike razvrščanje avtorjev po položaju, ne pa pridobivanje od njih.« Tate je tako kakor Eliot, na čigar izrek o prepletanju preteklosti s sedanostjo opozarja, pisatelj, ki mora verjeti v sedanost in v prihodnost, pa tudi v preteklost angleške poezije. Razvrščanje po položaju v posameznih razredih je, če smemo tako reči, zmerom relativno in potiska avtorje v tekmo. Dokler se sprejemajo nova dela, je zmerom mogoče, da kako novo postane najboljše; vsako sprejeto pa bo, četudi le neznatno, spremenilo vrstni red drugih. Ko si je Pope utrdil položaj, sta si ga pridobila tudi Waller in Denham, a ga hkrati že zgubila — bila sta namreč tista protislovna stvar, predhodnika; vodila sta k Popu, ta pa ju je že tudi prekosil.

Nasprotnike akademizma na univerzah in zunaj njih vodi ravno nasprotna želja, utrditi tiranijo nenehnih sprememb. So primeri gene-

racijskega okusa — tak je Cowleyev — ki ga prihodnji rod nikdar ne potrdi. Zdi se pa, da jih ni veliko. Pred tridesetimi leti se je morda zdel podoben Skeltonov primer, zdaj pa nič več; zdi se nam bleščeč, »pristen«, moderen. Sploh pa tisti, ki uživajo največji sloves, prežive generacijski okus: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton — celo Dryden in Pope, Wordsworth in Tennyson — imajo stalen, dasi ne »okamnel« položaj.

Estetske strukture takih pesnikov se zdijo tako kompleksne in bogate, da lahko ustrezajo okusu prihodnjih dob: Addison v svojih esejih za *Spectatorja* in Pope sta občudovala klasicističnega Milтона, Byron, Wordsworth, Keats in Shelley pa romantičnega Milтона ali Miltona. Nekoč so imeli Coleridgeovega Shakespeara, zdaj imamo Shakespeara Wilsona Knighta. Vsaka generacija pusti v veliki umetnini elemente, ki si jih ne prisvoji, in najde ravni ali plasti, ki jim manjka »lepota« ali pa se zdijo celo izrecno grde (take so se klasicistom zdele Shakespeareove besedne igre), celota pa se ji vendarle zdi estetsko zadovoljiva.

Kritik se mora vprašati, kje je sedež estetskih vrednot. Ali v pesmi ali v bralcu pesmi ali v obeh skupaj? Drugi odgovor je subjektivističen: pravilno sicer trdi, da mora kdo vrednotiti tisto, kar se vrednoti, ne povezuje pa narave odziva z naravo objekta. Psihologističen je, ker odvrta pozornost od tistega, kar opazujemo ali uživamo, in jo usmerja k reakcijam, k čustvenim vibracijam jaza, celo skritega, posplošenega jaza. Stvar interpretacije se zdi, ali kdo odgovori s prvim ali s tretjim odgovorom. Prvi dá poklicnim filozofom neogibno misliti na platonizem ali na kak drug sistem absolutnih meril, ki naj bi obstajala ne glede na človeške potrebe in ne glede na to, ali ljudje sploh vedo zanje. Četudi se kdo hoče postaviti za to — in literarni teoretiki se bodo najbrž hoteli — da je literarna struktura, od posameznih prijemov do »ideje«, objektivnega značaja, je pri prvem odgovoru nerodno še nekaj: misliti dalje, da so literarne vrednote *tu* za *vsakogar*, prav tako navzoče kakor barva ali toplota. Toda v resnici noben kritik ne misli pripisovati pesniškemu delu tako brezpogojne objektivnosti: Longinus in drugi »klasiki«, ki želijo, da bi jim pritrjevali vsi ljudje vseh časov in dežel, molče omejujejo »vse« na »vse, ki so zmožni kompetentno presojati«.

Formalist hoče poudariti, da pesem ni samo sprožilo ali potencialni vzrok za bralčevo »pesniško doživetje«, temveč posebna, odlično organizirana kontrola bralčevega doživetja, tako da takšno doživetje najustrezneje opišemo kot doživetje pesmi. Vrednotenje pesmi je doživljanje, dojemanje estetsko dragocenih lastnosti in razmerij, ki so v pesmi za vsakega kompletnega bralca strukturalno navzoča. Lepota, pravi Eliseo Vivas, ko razlaga tisto, čemur pravi »objektivni realizem« ali »perspektivni realizem«, je

lastnost nekaterih stvari in je v njih *navzoča*; v stvari pa je navzoča samo za tiste, ki sta jim dana posluš in izobrazba, kajti samo to dvoje jim omogoča, da jo dojemajo.

Vrednote eksistirajo v literarnih strukturah potencialno: spoznavajo in v resnici cenijo jih le bralci, ki se poglabljajo vanje, potem ko izpolnijo potrebna pogoja. Nedvomno obstaja težnja, da bi (v imenu demo-

kracije ali znanosti) zavrnilo vsakršno potezanje za objektivnostjo ali »vrednostjo«, ki je ni mogoče v kar se da popolnem pomenu besede javno dokazati. Težko pa si je misliti, da bi se kakršnekoli »vrednote« ponujale tako brez pridržkov.

Starejši priročniki često navajajo kot nasprotje »razsodniške« kritike »impresionistično« kritiko. Tako poimenovanje razločka pa zavaja. Prvi tip kritike se je skliceval na pravila ali principe, ki jih je imel za objektivne, drugi se je dostikrat postavljajal s tem, da mu je kaj malo mar javnosti. V praksi pa je pri drugem šlo za prikrito obliko sodbe izvedenca, čigar okus naj bi se ponudil za vodilo manj rahločutnim. Med kritiki tega tipa jih tudi najbrž ni mnogo, ki niso poskušali tistega, za kar Remy de Gourmont trdi, da si močno prizadeva vsak odkritosrčen človek — »svoje osebne vtise povzdigniti v zakone.« Dandanes mnogi eseji, ki jim pravijo »kritike«, samo razlagajo posamezna pesniška dela in avtorje in ne ponujajo nikakršne končne sodbe. Včasih se zbudi pomislek, da bi takim razlagam dovoljevali šteti se h »kritiki« (ki je v grških začetkih pomenila »sodbo«). Včasih pa razločujejo med »osvetljevalno« in »razsodniško« kritiko, kot da bi se ta dva tipa med seboj izključevala. A čeprav je nedvomno mogoče ločiti med razlaganjem ideje (*Deutung*) in presojanjem vrednosti (*Wertung*), se v »literarni kritiki« to redkokdaj dela in je tudi redkokdaj izvedljivo. Kar se od »razsodniške kritike« površno zahteva ali se kot tako ponuja, je robato razvrščanje avtorjev in pesniških del, zraven pa navajanje avtoritet ali sklicevanje na peščico literarnoteoretičnih dogem. Kar gre prek tega, že nujno obsega analize in analitične primerjave. Na drugi strani pa mora tudi esej, ki se zdi čisto razlagalen, že samo s svojim obstojem, vsaj malo nakazovati sodbo o vrednosti; in če razlaga pesniško delo, mora presoјati estetsko, ne pa zgodovinsko, biografsko ali filozofsko vrednost. Sodba o vrednosti je že to, da se pesniku ali pesniškemu delu posvečata čas in pozornost. Toda le maloštevilni razlagalni eseji sodijo samo z dejanjem, z izbiro predmeta. »Razumevanje poezije« gladko prehaja v »presoјanje poezije«, toda v nadrobno presoјanje, v presoјanje med analiziranjem, namesto da bi se sodba zviška razglasila v zadnjem odstavku. Eliotovi eseji so bili v svojem času novi prav zato, ker niso ponujali nobenega končnega sklepa ali posamezne sodbe, temveč je bil ves esej samo presoјanje: s posebnimi primerjavami, z vzporejanjem dveh pesnikov glede na kakšno lastnost, kdaj pa kdaj tudi s previdno posplošitvijo.

Zdelo bi se torej, da je treba ločevati med neposrednim in posrednim presoјanjem, ki pa ju ne gre enačiti z zavednim in nezavednim ocenjevanjem. Imamo presoјanje po občutku in razumsko, z razlogi podprto ocenjevanje. Ni nujno, da bi se to dvoje izključevalo: občutljivost si pač ne more pridobiti posebne kritične moči, če ni sprejemljiva za močno posplošeno, teoretično dognanje; razumsko razčlenjene sodbe pa v literarnih zadevah sploh ni mogoče izoblikovati, če ni oprta na tako ali drugačno, neposredno ali prevzeto občutljivost.