

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (I)



Janko
Kos

Razpravljati o marksističnih pogledih na vrednostno problematiko literarnih del, tj. o teoriji in praksi literarnega vrednotenja, kot se kaže z marksističnega gledišča, je prav gotovo tvegano početje, zlasti če naj se takšno razpravljanje dogaja na znanstveno-filozofski ravni, ne pa v obliki poljubnega, amaterskega, neobveznega ugibanja o tem, kako je z našo dnevno literarno kritiko, z njenimi dobrimi

ali slabimi nameni, idejami in merili, in še to samo glede na njeno sprotno ustreznost literaturi, kulturi in družbi. Razlog za takšno tveganost je zelo preprost. Kdor poskuša problematiko literarnega vrednotenja v marksistični luči zajeti v znanstveno-filozofski oris, se pri tem ne more opreti na dela, kjer bi bila ta problematika vsaj v grobem že zarisana po načelih, ki bi jim lahko priznali znanstveno-filozofsko veljavo. V slovenskem, pa tudi v širšem, jugoslovanskem in celo evropskem prostoru skoraj docela manjkajo zares strokovno zastavljena dela, ki naj bi bila izhodišče za globlje razumevanje marksističnega razmerja do vprašanj literarnega vrednotenja.

Vendar pa se za tem razlogom skrivajo širša ozadja, ki šele do kraja pojasnijo nezadostnost in tveganost, ki jima je izpostavljeno znanstveno-filozofsko razmišljanje o marksističnih pogledih na smisel, cilje in oblike literarnega vrednotenja. Izvor vseh težav je potrebno videti v dejstvu, da manjkajo ne samo temeljna dela o marksističnem pojmovanju literarnih vrednot, ampak da je pomanjkljivo opredeljeno, obdelano in pojasnjeno že samo območje, za katero gre. Preden je mogoče razpravljati o marksističnem pojmovanju literarnih vrednot, je že potrebno vedeti, kje, kaj in kakšni so problemi literarnega vrednotenja. Po naravi same stvari spadajo ti problemi — kolikor jim pripada položaj pravih filozofsko-znanstvenih vprašanj — v območje posebne znanstvene stroke, ki nosi bolj ali manj utrjeno ime teorija literarnega vrednotenja, literarno-vrednostna teorija ali kar literarna aksiologija. Če naj torej uspešno razpravljamo o marksističnem pojmovanju literarnih vrednot, je nujno že pred tem poznati globljo problematiko literarno-vrednostne teorije, in to kot posebne literarno-teoretične discipline, ki sama na sebi seveda spet ni čisto samostojna in osamljena, ampak je samo eno od področij literarne teorije, s to vred pa spet samo del sodobne literarne vede. Toda ravno o takšni teoriji literarnega vrednotenja, ki je dandanes edino primerno področje znanstveno-filozofskega razpravljanja o

problemih literarnega vrednotenja, je mogoče trditi, da je razmeroma mlada, nova, še nerazvita veda. To velja zanjo že v svetovnem in evropskem merilu, kaj šele v naših lastnih, slovenskih razmerah. Za slovensko literarno vedo je tako in tako znano, da je do druge svetovne vojne pretežno razvijala samó literarno zgodovino; pa tudi pozneje, ko je obno postavila tudi že literarnoteoretične raziskave, je skoraj popolnoma prezrla teorijo literarnega vrednotenja, tako da je ta še zmeraj neobdelano območje slovenske literarne znanosti. Ta zapostavljenost je očitna že pri prvem slovenskem znanstveno-metodološkem pregledu literarne vede, v *Literarni vedi* Jakoba Kelemine iz leta 1927. Tu je tako imenovanemu »vrednotenju pesnitev« posvečeno nekaj več kot ena skromna stran; pa še tu je problem literarnih vrednosti orisan čisto na splošno, abstraktno, kot primer splošnega estetskega vrednotenja, z navedbo nekaterih splošnih načel, povzetih iz Meumannovega dela *System der Aesthetik*. Po tem neuspešnem poskusu slovenske literarne vede, da bi se posvetila tudi vrednostnim problemom, je literarna aksiologija iz njenih prizadevanj skoraj popolnoma izginila; zato bi jo zaman iskali tudi v polpreteklih ali najnovejših priročnikih, učbenikih in pomagalih literarne teorije.

Namesto tega je razmišljanje o vrednostnih problemih živelo na Slovenskem v dveh čisto drugačnih, poleg tega pa še diametralno nasprotnih oblikah. Z ene strani se je poskušalo razviti na najbolj splošni abstraktni ravni obče »estetike«. To je storil France Veber v svoji *Estetiki* (1925), ko je v njenem predzadnjem delu spregovoril o »normativni estetiki« in v tem okviru poskušal naštet glavne »aksiome« tako imenovanega estetskega vrednotenja. Za konkretno umetnostno vrednotenje in s tem tudi za literarno-vrednostno problematiko je ostalo to razpravljanje brez pomena; poleg tega pa je bilo po svoji sicer precej nedoločni vsebini značilen primer meščanske estetike in njene abstraktne vrednostne teorije.

Z druge strani se je razmišljanje o problemih literarnega vrednotenja oblikovalo ravno v obratni smeri — ne kot splošna abstraktna teorija, ampak kot del sprotnega delovanja literarne kritike, esejistike in publicistike, ki so morale od časa do časa v krajših zapisih, največkrat polemično, razložiti svoja vrednostna stališča, merila in ideje. Po tej poti je nastalo nekaj reprezentivnih primerov literarno-vrednostne, ideološke in umetnostno-programске misli na Slovenskem; ta tradicija je še zmeraj živa, tako da še zmeraj obvladuje celotno literarno-vrednostno razpravljanje pri nas. Toda zato je tem bolj očitno, da po svoji vsebini in metodi ne dosega znanstveno-filozofske ravni; namesto sistematičnosti, pravega poznavanja celotne problematike in stroge miselne obdelave jo označujejo improvizacijska povrhnost, aktualistična živahnost in znanstveno-filozofsko amaterstvo.

Od tod je tem bolj očitno, s kakšnimi težavami se mora spopadati sleherno dosledno razpravljanje o marksizmu in problemu literarnega vrednotenja. Če naj se razvija na ravni znanstveno-filozofske veljavnosti, se ne more zadovoljiti niti z najsplóšnejšimi, s stališča literarne umetnosti še čisto abstraktnimi načeli filozofske »estetike« niti s površnimi krilaticami dnevne literarno-ideološke programatike. Ko poskuša pojasniti razmerje marksizma do temeljnih vrednostnih vprašanj literature, mora imeti pred očmi celotno problematiko literarne aksiologije, in to tako, da jo kritično preverja, plodno razvija naprej in hkrati pojasnjuje v njenih temeljnih izhodiščih. To pa seveda pomeni, da mora mimo uvodnih vprašanj zajeti v svoj pregled celoten

razvoj teorije literarnega vrednotenja — od njenih klasičnih izhodišč prek meščanskih »estetskih« konceptov do modelov moderne marksistične literarne aksiologije, da bi šele na tej podlagi lahko vsaj v obrisu začrtali možno in nujno razmerje marksizma do teorije literarnega vrednotenja kot razvite, znanstveno-filozofske utemeljene vede o vrednostih literarnega dela.

NEKAJ UVODNIH VPRAŠANJ

Spričo nerazvitosti, premajhne opredeljenosti in nedoločnosti problematike, ki naj jo zajema literarno-vrednostna teorija, se zdi skoraj neogibno že uvodoma — na videz brez pravega reda — naštetih nekaj problemskih točk, ki se zdijo za literarno aksiologijo bistvene, s tem pa odločilne tudi za zaris marksističnega razmerja do njene problematike.

Izhajamo iz splošno razširjenega mnenja, da imajo literarna dela — tako kot vsi drugi predmeti človeške rabe in uporabe — svojo posebno vrednost. Pri tem je vrednost nekaterih večja in drugih manjša; šele glede na to različnost jih nato lahko vrednotimo v pravem pomenu besede. Toda kaj sploh pomeni vrednotiti? Kaj je tako imenovana vrednost literarnega dela? Kako obstaja in kakšen je njen smisel? Kdaj je večja in kdaj manjša? Od kod sploh prihaja možnost za različnost vrednostne stopnje? Tem temeljnim vprašanjem se takoj pridruži vrsta stranskih, na videz manj pomembnih, vendar nič manj zanimivih. Ali je vrednotenje literature bistveno za sleherno človekovo razmerje do literarnih del, tako da ob njih ni možno takšno razmerje, ki ne bi bilo hkrati že tudi vrednostno? In če je tako — ali je vrednotenje v vseh primerih nekaj istega? Kako na primer vrednoti navaden bralec, ki literarno delo samo bere in doživlja, ne da bi pri tem imel še kakšne druge, morda pomembnejše namene? Kako vrednoti literarni kritik? Ali je njegovo vrednotenje enako vrednotenju navadnega bralca? Kako vrednoti literarni znanstvenik? Ali njegovo razmerje do literarnega dela, ki naj bi bilo vendarle pristna znanost, sploh dopušča vrednostno razsežnost? Ali naj literarna veda sploh vrednoti?

V teh vprašanjih se skriva še več podvprašanj, ki pa so po svojem pomenu morda še širša in bolj temeljna. Takšno je že vprašanje o pojmu vrednosti ali vrednote, saj je očitno, da se moramo — preden se lotimo vsakršnega pretresa literarnih vrednosti in njihovega marksističnega pojmovanja — zamisliti nad tem, odkod sploh pojem vrednosti. Kakšna je njegova historična, zlasti socialnozgodovinska geneza? Od kod, iz kakšnih družbenih in duhovnih temeljev rase ta pojem? In zlasti — kakšna je njegova sodobna funkcija, upravičenost in smisel? S tem v zvezi je nedvomno potrebno upoštevati kritike pojma vrednosti in vrednotenja sploh, kot prihajajo z najrazličnejših strani. Tu je misliti zlasti na Heideggerjevo razlago, po kateri se pojem vrednosti dokončno utrdi šele iz Nietzschejeve metafizike volje do moči; kar seveda pomeni, da je ta pojem sam na sebi zraščan s končnimi oblikami evropske metafizike; misliti s pomočjo vrednot pomeni ostajati v mrežah metafizičnega mišljenja. Toda z druge strani tudi različne šole neomarksizma in nove levice spodbijajo veljavo vrednostnega mišljenja, vrednot in vrednosti nasploh, češ da je vrednotenje samo na sebi zvezano s principi kapitalističnega trga, proizvodnje in potrošnje; vrednotiti predmete — in s tem tudi literarna dela — pomeni spreminjati jih v blago; vrednotenje v

življenju, umetnosti in tudi literaturi je po svojem bistvu znamenje meščanskega sveta.

Na prvi pogled je očitno, da tako odločilnih vprašanj, ki bistveno vplivajo tudi na razmerje marksizma do literarne aksiologije, ni mogoče rešiti samo z upoštevanjem historičnega razvoja pojma vrednosti, čeprav je ta po svoje dovolj pomemben. Še važnejša je čisto teoretična razsežnost vrednostnih pojmov, ta pa se pokaže zlasti, če jih razumemo v razmerju do drugih, podobnih ali vsaj vzporednih pojmov prejšnjih dob, ki pojma vrednosti v današnji obliki niso poznale — na primer antika in srednji vek — zato pa so s podobno funkcijo uporabljale zlasti pojem dobrega in dobrine. Šele na ozadju takšnih teoretičnih primerjav je nato kot bistveno razsežnost mogoče v pretres vrednotenja kot takega uvesti Marxovo analizo ekonomske vrednosti in za literarno aksiologijo aktualizirati zlasti njegovo razločevanje med uporabno in menjalno vrednostjo. Kaj pomenita ti dve kategoriji za vrednotenje umetniških in zlasti literarnih del? Ne da bi hoteli sprejemati vnaprejšnje rešitve, je mogoče domnevati vsaj to, da se širša perspektiva na problem vrednotenja sploh, posebej pa na pomen literarnih vrednot odpira zlasti skoz pojem uporabne vrednosti.

Toda mimo takšnih vsebinskih pojasnil terja v teoriji literarnega vrednotenja pojem vrednosti sam na sebi tudi analizo tistih določil, ki se zdijo na njem najbolj abstraktna in formalna, pa so vendarle prav tako bistvena. Kako obstajajo literarne vrednote, kakšno je njihovo bistvo in funkcija? Ali obstajajo vrednosti same na sebi ali samó za nas in iz nas, objektivno ali subjektivno? Ali moramo njihov obstoj razumeti kot razmerje med subjektom, ki vrednoti, in predmetom, ki je vrednoten? Ali so nekaj intersubjektivnega in kaj naj bi to pomenilo? Na prvi pogled je jasno, da gre za izrazito filozofska vprašanja, ki jih je mogoče reševati v duhu tradicionalnega idealizma ali pa materializma, fenomenologije, neopozitivizma in da se je potrebno odločiti za eno teh možnosti. Z vprašanjem o obstoju literarnih vrednosti je končno najtesneje zvezan problem njihove veljave, ki je prav tako abstraktno splošen, saj gre za znano vprašanje, ali vrednosti nasploh — in z njimi tudi literarne — veljajo relativno ali absolutno. In če ne eno ali drugo, kakšna tretja možnost še preostaja?

Namesto v filozofijo segajo v psihologijo tista prizadevanja, ki poskušajo pojem vrednosti fundirati v drugih sorodnih pojmi, na primer v pojmi potrebe, interesa ali težnje, nato pa iz različnosti takšnih potreb ugotoviti različne vrste vrednot in jih klasificirati. S tega stališča se vrednosti razdelijo na biološke, vitalne, duhovne, kulturne, socialne, eksistenčne ali esenčne in kar je še možnih vrednostnih vrst. Od teh so za literarno vrednotenje zanimive predvsem tiste, ki ustrezajo posebni vrednostni problematiki njenega področja. Od teh so kot literarne vrednosti gotovo najbolj aktualne spoznavne, etične in estetske. Toda prav od tod vznikajo neprestano nova, za literarno vrednotenje odločilna vprašanja. Katere teh vrednot so za literarno umetnost zares bistvene, pomembne in odločilne? Ali so to samo tako imenovane estetske vrednote? Ali pa je ob teh v vrednotenju literarnih del nujno upoštevati tudi spoznavne in etične, če ne celo vitalno-biološke in druge?

Zdi se, da na ta vprašanja ni mogoče uspešno odgovarjati brez natančnejšega razlikovanja med pojmi estetskega in umetniškega, se pravi brez podrobnejše določitve, kakšno je njuno medsebojno razmerje v lite-

raturi in vrednostnih sodbah o nji. Ali se estetsko in umetniško pokrivata ali pa je estetsko samo ena od razsežnosti pojava, ki ga v celoti dojemamo kot umetnost? To temeljno vprašanje se dá izreči še na druge načine. Ali je bistvo literarnega dela zgolj in samo estetsko in je njegovo umetništvo istovetno z njim? Ali pa je estetsko samo ena od komponent celote, ki ustvarja iz literarnega dela umetnino? Kaj je torej bistvo besedne umetnine kot umetnine? Katere elemente mora vsebovati struktura literarnega dela, da je lahko umetniška? Od odgovora na vsa ta vprašanja je navsezadnje odvisno tudi to, katere vrednosti pravzaprav legitimno pripadajo literaturi in jih torej od nje lahko po pravici terjamo. Ali so to samo estetske vrednosti ali tudi spoznavne in etične? Toda brž ko bi se morda odločili tudi za te, se odpro vprašanja o tem, kako torej vrednotiti spoznavno ali etično razsežnost literarnih del. Iz kakšne perspektive, s katerimi merili in metodami? Za temi vprašanji pa se že odpira tisto najsplošnejše, pa tudi najtežje, ki sprašuje o tem, v čem je torej integralna umetniška vrednost literarne umetnine in v kakšnem razmerju je ta do posameznih estetskih, spoznavnih in etičnih vrednot. Ali vsebuje vse te vrednostne sestavine ali samo eno od njih? Ali je med njimi — če gre za vse — ena morda dominantna in druge tej podrejene? Ali pa je njihovo medsebojno razmerje drugačno, bolj zapleteno in ga je potrebno šele odkriti s čisto novih gledišč?

Šele tedaj, ko so nam takšna vprašanja jasno pred očmi in si vsaj v grobih obrisih lahko razložimo pojem vrednosti v literaturi, je mogoče razviti tudi tista vprašanja, ki sprašujejo po posebnih plateh vrednotenja v različnih pristopih k literarnemu delu — v območju bralca, literarne kritike in končno same literarne vede, pri čemer je očitno, da gre za različne stopnje dojemanja literarnih del, ki so hkrati različne ravni in oblike vrednotenja.

Na videz najpreprostejše, v resnici pa zelo zapleteno je vprašanje o tem, kako vrednoti preprosti, naivni bralec. Kaj pomeni vrednotenje na ravni običajnega literarnega branja, se pravi literarnega doživljanja v njegovi prvotni podobi? Na prvi pogled je videti vsaj to, da ne gre za teoretično, reflektirano in zavestno vrednotenje, ampak za vrednostno razmerje, ki je še čisto neposredno, praktično, po svoji obliki intuitivno. Globlje prodremo v problematiko bralčevega vrednotenja z vprašanjem, kakšno je pravzaprav notranje razmerje med literarnim doživljanjem, ki nastaja med procesom takšnega branja, in bralčevim vrednotenjem. Ali je vrednotenje poseben akt poleg literarnega doživljanja ali celo zunaj njega? Ali pa je vrednotenje v tem primeru konstitutivna lastnost samega doživljanja, ne ločljiv del njegovega notranjega sestava? Pravilna bo najbrž ta možnost. Vendar pa je tudi v tem primeru šele z natančno analizo potrebno dognati, kakšna je pravzaprav vloga vrednostnih sestavin v bralčevem literarnem doživljanju. Zlasti pa, kaj se na ta način v literarnem delu vrednoti, kaj pomeni intuitivni način bralčevega vrednostnega odnosa, v čem je njegova neposrednost.

Po naravi same stvari je razumljivo, da so vrednostni problemi literarne kritike veliko bolj znani. Tudi na Slovenskem so doživljali številne osvetlitve v polemičnih sporih znotraj same literarnokritične dejavnosti, njenega razmerja z bralci in literarnimi ustvarjalci, deloma tudi z ideologi. Vendar so ostali še zmeraj nepojasnjeni temeljni problemi, ki zadevajo sámo bistvo literarne kritike v razmerju do bralca in literarnega znanstve-

nika. Ali vrednoti literarna kritika na isti ravni, ki je vrednostna raven običajnega bralca? Ali pa je njeno vrednotenje po svoji metodi, cilju in obliki drugačno? Z druge strani bi bilo šele potrebno natančneje določiti različnost vrednostnih sodb v literarni kritiki in literarni vedi. Kako in s čim sploh vrednoti literarna kritika, v čem je specifičnost tega vrednotenja? To vprašanje se zamotava predvsem spričo dejstva, da obstaja več tipov literarne kritike, ki si po svoji vrednostni tipologiji niso enaki. Med temi je problematična zlasti tista, ki hoče biti neposredna, zgolj intuitivna, subjektivna in impresionistična; o literarnih tekstih hoče soditi iz neposrednega branja, vtisov, literarnega doživljanja. Kaj vrednoti takšna kritika in s kakšnim uspehom? V čem se njeno vrednotenje razlikuje od vrednotenja običajnega bralca? Kakšen je njen pomen za vrednostne sodbe literarne vede? Precej drugačen vrednostni tip se uveljavlja v delu normativne, objektivistične, pogosto absolutistične literarne kritike, ki vrednoti racionalno, pojmovno posredno in včasih dogmatično, ko se ji vrednotenje očitno spreminja v prenašanje vnaprej izdelanih vrednostnih norm, meril in vzorcev na konkretna literarna dela. Kakšen je vrednostni domet takšne kritike? Kaj in kako vrednoti takšna kritika? Spričo njene težnje k objektivnemu ali celo absolutnemu vrednotenju se samo od sebe vsiljuje vprašanje, ali se s svojim vrednostnim postopkom ne bliža morda že literarni vedi. Ali je torej njeno vrednotenje tip »znanstvenega« vrednotenja? In če ni, kaj je razlog, da to ne more biti?

Še večji problemi se sprožajo na ravni, ki je raven literarne vede in njenega razmerja do vrednostne problematike. Še večji preprosto zato, ker je že temeljno razmerje med obojim mogoče razumeti z najrazličnejših stališč. Eno od njih je nedvomno to, da literarna veda — kolikor je znanost ali pa čista filozofska vednost — sploh ne vrednoti, ampak zgolj in samo spoznava v smislu čiste, matematično-logične ali naravoslovne vede. Takšno vrednostno nevtralno vlogo je dajal literarni vedi zlasti pozitivizem, potem ko jo je za znanost nasploh teoretično natančno opredelil Max Weber. S tega stališča je bilo potrebno torej pristati na strogo razdelitev funkcij med literarno kritiko in vedo — vrednoti samo literarna kritika, medtem ko se literarna veda strogo vzdržuje vsakršnih vrednostnih sodb. Toda že na prvi pogled je videti, da se za takšnim stališčem skriva nespoznanje, ki je sam na sebi problem. Literarna veda vsekakor ne vrednoti besednih umetnin tako kot bralec v neposrednem, intuitivnem procesu branja; pa tudi ne kot literarna kritika, naj je kritikov vrednostni postopek še tako normativen, s tem pa na videz objektivni ali celo absolutni. Vsi ti načini vsekakor ne morejo biti značilni za vrednostno problematiko literarne vede, saj so še čisto predznanstveni in tudi predfilozofski. Ali pa naj to pomeni, da literarna veda sploh ne vrednoti oziroma ne stopa v nikakršno razmerje do vrednostnih vprašanj?

Druga možnost za razumevanje vrednostne razsežnosti znotraj literarne vede je ta, da sicer sama ne vrednoti, da pa se vendarle ukvarja s problemom vrednot v literaturi znanstveno, nekako na ta način, da jih historično in teoretično raziskuje, sistematično formulira in opredeljuje, nato pa se vzdrži konkretnega vrednotenja, češ da takšno delo pritiče zgolj literarni kritiki; predvsem pa je že po svojem bistvu čisto nekaj drugega kot zgolj znanstveno-filozofska vednost o literarnih vrednotah nasploh, in abstracto.

Vendar se tudi takšno stališče zdi z marsikaterega vidika nedosledno. Če naj se že literarna veda ukvarja z zgodovino literarnih vrednot in s teorijo literarnega vrednotenja v obliki posebne literarne aksiologije, se zdi popolnoma logično, da mora po tej poti priti do spoznanj, ki so ne samo čisto teoretična, ampak tudi praktično uporabna. Uporabi jih lahko sama ali pa z njimi vpliva na literarno kritiko. Vendar se druga možnost zdi manj verjetna, kajti s tem bi literarna kritika postala docela nesamostojna, odpovedala bi se posebni obliki, izvirnosti in spontanosti svojega načina vrednotenja, spremenila bi se v podružnico literarne vede. S tem bi bila ukinjena vsaka razlika med obema, kaj takega pa je seveda nemogoče in nestvarno.

Po vsem tem ostaja še zmeraj odprto osrednje vprašanje — kako pravzaprav vrednoti literarna veda, če naj sploh izreka vrednostne sodbe. Na prvi pogled je videti vsaj to, da se njeno vrednotenje postavlja na drugo raven, kot pa ga poznata impresionistična in normativna literarna kritika; in seveda tudi drugače od neposrednega vrednotenja »normalnega« branja. Njena bistvena poteza bo pač ta, da mora v svojem vrednotenju reflektirati vrednote historično in teoretično, kajti šele s tem postaja vrednotenje tudi spoznanje in vedenje, tj. znanstveno in filozofsko. Ali pa naj vse to pomeni, da med vrednotenjem literarne vede in pa predznanstvenim, kakršno obstaja v samem aktu branja in v literarni kritiki, sploh ni nobene zveze, odvisnosti in vpliva? Takšna zveza očitno obstaja, vrednotenje literarne vede se nujno naslanja na prejšnje vrednostne ravni; toda o tem, kako in prek kakšnih prehodov lahko nastaja iz predznanstvenega vrednotenja literarna aksiologija in kakšna je njena praktična uporaba, lahko razsodi šele globlja raziskava.

Spričo dejstva, da je vrednotenje v literarni vedi reflektirano, historično zavestno in teoretično opredeljeno, je navsezadnje očitno tudi to, da se na tej vrednostni ravni še v ostrejši luči kažejo vsi tisti vrednostni problemi, ki jih sicer lahko registrira že bralec v svojem branju in po svoje opredeli literarna kritika. Ali naj vrednotimo v literarni vedi tradicionalna dela po istih načelih in z isto vrednostno lestvico kot moderna, modernistična in avantgardna? Vprašanje nas postavlja pred odločitev, kaj v avantgardni produkciji še lahko razpoznamo za besedno umetnost in kaj ne — če ne, potem moramo za to produkcijo uvajati drugačne vrednostne metode in uporabiti zanjo druge vrednostne pojme. Podobno se zastavlja problem, kako s pomočjo literarne aksiologije razločevati med pravo, visoko ali avtentično umetnostjo in pa nižjo, tako imenovano trivialno literaturo, kamor sodita po tradiciji zlasti kič in šund. Ali je na stopnji znanstvenega vrednotenja sploh možna takšna ločitev? Nekateri reprezentativni predstavniki literarne vede — med njimi tudi marksisti — kaj takega zanikajo, ker odrekajo pravo objektivnost vsem tistim estetskim kriterijem, ki jih je zlasti meščanska »estetika« uporabljala in jih še zmeraj uporablja za določanje tega, kaj je v literaturi »prava« umetnost in kaj ne. Toda s tem se samo z novo silo odpira tudi za literarno vedo problem vrednostnih meril, ki sicer po svoje najbolj aktualno živi v literarni kritiki. Kaj so kriteriji in v kakšnem razmerju so z vrednostno problematiko literature? katerim merilom lahko literarna veda prizna značaj znanstvenosti in katerim ne? Ali so znanstveni tradicionalni kriteriji, kot na primer skladnost vsebine in oblike, notranja resničnost, iskrenost, ustreznost forme zvrsti, konvergenca

učinkov? Ali pa naj za znanstvene obveljajo samo moderni kriteriji inovativnosti, polivalentnosti, večpomenskosti, nedoločljive poetičnosti in podobno?

(Se nadaljuje)



Darko
Komac

Pesmi

SKALNATA MATERNICA

Skalnata maternica —
počitek je prevara
sla je bila gibanje
in ti si s praznim polna

V tebi je veter
poslušal svoje rojstvo
senca je legala
kot k dojilji v tvoje naročje
vsi hladni čari
strupeni življenju
bedijo
nad pozabljenim napevom —
iskal sem začetek
da bi mogel s hripavim glasom
odpeti uspavanko
Tudi otroštvo
je odtekalo v pozabo

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (III)



Janko
Kos

Iz pogledov na Heglovo estetiko je postalo očitno, da moramo podlago, iz katere je vznikla sodobna teorija umetnostnih in zlasti literarnih vrednosti, iskati v antropologizmu, se pravi v tistem razumevanju sveta, ki meri vse stvari samo glede na človeka, po njegovih smotrih, potrebah in dejavnostih, ne pa iz nekakšne višje nadčutne realnosti, ki nam je transcendentna in ji je človek tako ali

drugače podrejen. Vrednostno pojmovanje umetnosti se pojavi v eksplicitni obliki šele potem, ko že do kraja uplahne moč metafizike, ki je človeka postavljala v okvir takšne transcendence, in ko stopi na njeno mesto antropološko gledišče. Za Hegla je bila umetnost čutna razvidnost absolutne ideje; ta se sicer razvija skoz nujnosti in potrebe človeškega »duha«, hkrati mu je pa vendarle tudi transcendentna, tako da ni odvisna od človeka, ampak je prav narobe človek v njeni službi. Zato tudi umetnost ni zgolj človekova potreba in s tem vrednota za človeka, ampak je pravzaprav vrednota sama na sebi, ker je pač absolutna ideja sama sebi edina, najvišja »potreba« in s tem brezpogojna »vrednota«. Toda pripisovati absolutni ideji nekakšne »potrebe« in »vrednote« je ne samo pretirano, ampak z metafizičnega stališča že kar nesmiselno, saj bi jo s tem ponižali na antropomorfnu raven. To pa seveda pomeni, da je v Heglovi estetiki vrednostni aspekt še zmeraj samo impliciten, povzet v širši, metafizičen, nadčloveški in že kar transhumanističen pogled, za katerega vrednote v izrečnem smislu še ne morejo obstajati.

V filozofskih smereh, ki so prevladale po koncu Heglove metafizike — med njimi temeljne marksizem, pozitivizem, filozofija življenja in eksistencializem — je stopil antropološki vidik v ospredje. Človek je postal zares in dokončno središče vsega, spremenil se je v subjekt brez metafizičnega okvira in se tak postavil na mesto absolutne ideje. S tem je dokončno postal sam sebi najvišja potreba in vrednota, to pa je med drugim imelo za posledico, da se mu odslej svet kot tak, pa tudi vsaka stvar v njem, kaže samo še po človeških potrebah, se kot tak postavlja, meri in razlaga. Skratka, svet se v novi antropološki osvetljavi neogibno spreminja v območje ekspliciranih vrednot. Metafizika kot veda o nadčutnem, nadčloveškem smislu vsega postane nepotrebna, na njeno mesto mora stopiti vrednost o človekovih potrebah in iz teh potreb vznikajočih vrednotah. To pa je položaj, ko se mora v območju umetnosti in zlasti literature zasnovati posebna vrednostna teorija.

PRVA IZHODIŠČA ZA TEORIJU UMETNOSTNO-LITERARNIH VREDNOT

Najbrž ni preprosto naključje, da je v evropskem merilu prvi uresničil novo nastalo možnost umetnostno-literarne vrednostne teorije prav Hippolyte Taine, ki s svojim delom stoji na prelomnici med staro, metafizično teorijo umetnosti in modernimi umetnostnimi vedami. Eksplicitni vrednostni problematiki umetniških, med njimi zlasti literarnih del, je posvetil zadnji del svoje *Filozofije umetnosti* (1865), ki ga lahko upravičeno imamo za prvo sistematično umetnostno aksiologijo v pravem pomenu besede. Zanimivo je, da je temu delu svoje knjige dal naslov »O idealnem v umetnosti«, kar spominja na naslov enega osrednjih razdelkov v Heglovi *Estetiki*; toda hkrati je vidno že na prvi pogled, da je vsebina tega dela čisto drugačna kot pri Heglu — namesto »estetike«, ki ima trden temelj v metafiziki, nam Taine ponuja sistematično umetnostno-literarno aksiologijo, ki je že brez trdnega metafizičnega zaledja in hoče biti moderna znanost v pravem pomenu besede. Kljub temu ostaja seveda vprašanje, ali se ji kaj takega tudi posreči, še zmeraj odprto.

Tainova ambicija je bila spregovoriti o »idealu« v umetnosti — pod čimer je razumel umetnostne vrednote in njihovo hierarhijo — ne več kot metafizik, se pravi kot »filozof« v tradicionalnem smislu, ampak podobno kot naravoslovec, se pravi znanstveno, analitično in empirično. Glavni namen mu je priti na podlagi empiričnega gradiva do vrednostnih »zakonov«, ki se skrivajo v tem gradivu, kar seveda pomeni, da mu gre za čisto znanstveno raziskovanje brez metafizičnih predpostavk, zgolj iz same stvarnosti, s pomočjo induktivne metode in posploševanja, kot to počne naravoslovec. Na ta način naj iz samega gradiva vznikne znanstveno preverjena hierarhija vrednostnih stopenj, ki bi jasno določala, kaj je v umetnosti višje in nižje, saj bi bila razlika med obojima znanstveno dokazana in s tem popolnoma gotova.

Že tu se seveda odpre vprašanje, ali je kaj takega za literarno vrednostno teorijo sploh nujno in mogoče. Poleg tega je videti, da Taine gradi svoj vrednostni sistem na ideji hierarhije, iz česar izhaja dodatni pomislek, ali je vrednostna teorija nujno zvezana s strogo hierarhično gradnjo. Ali ni morda prav to še ostanek metafizike? In če ni — kako je sploh mogoče, da literarno-vrednostna teorija brez pomoči metafizičnih predpostavk pride do razločevanja višjih in nižjih vrednostnih stopenj? Zdi se, da je prav ta problem v središču marksističnega interesa za probleme literarnega vrednotenja.

Taine ne razmišlja globlje o teh vprašanjih, ampak že od vsega začetka priznava v vrednotenju umetnostnih del različne vrednostne stopnje. Te se mu zdijo ne samo nekaj stvarnega in samoumevnega in, ampak tudi splošno priznane. Pri tem se sklicuje na splošno sodbo ljudi, na tako imenovani »consensus omnium«, ki priznava na primer Shakespearu, Leonardu in Goetheju najvišjo vrednost. »Ko bi delo ne imelo visoke vrednosti, bi ne združilo vseh mnenj v eno samo gorišče« — na podlagi takšnega silogizma sklepa Taine, da obstaja v ljudeh nekakšen »nagonski okus«, ki je v bistvenih stvareh vendarle soglasen. Vendar pa o tem, od kod ta okus in kaj pomeni v tej zvezi »nagonsko«, sploh ne razpravlja, tako da ta del njegove aksiologije ostaja brez trdnejših znanstvenih tal. Vendar mu to ni niti

potrebno, kajti soglasnost »nagonskega okusa« je po Tainu stvar prakse, medtem ko mora znanstvenik priti do spoznanja umetnostnih vrednot po čisto znanstveni poti, tako da po pravilih znanstvene metodologije, zgolj objektivno, ne glede na osebni okus, nagnjenja in interese ugotavlja umetnostne vrednote v obliki splošnih pravil ali zakonov. Znanstveno vrednotenje umetnosti je torej do kraja objektivno, obenem pa absolutno, saj velja za vse primere in dobe. S tem v zvezi se kajpak kar samo od sebe vsiljuje vprašanje, kako je kaj takega sploh mogoče, saj znanost po Tainovi zamisli spoznava umetnostne vrednote s pomočjo empirične indukcije, ta pa po dognanjih moderne logike nikoli ne more pripeljati do absolutno veljavne resnice, ampak samo do verjetnostnih sodb.

Vrednostno hierarhijo zasnuje Taine tako, da jo opre na svoje izhodiščno pojmovanje umetniškega dela, razloženo na začetku *Filozofije umetnosti* — umetnina posnema realnost, in sicer po njenih »bistvenih značilnostih«, pri čemer je pod realnostjo treba razumeti tako »notranji« kot »zunanji«, fizični in psihični, naravni in družbeni svet. V tem smislu je umetnina res imitacija realnega sveta oziroma njegovih bistvenih značilnosti, kar dosega po Tainovem mnenju s tem, da spreminja razmerja med deli realnih pojavov. »Dati glavni poudarek pomembni značilnosti, v tem je cilj umetnine«, pravi Taine. Tu puščamo ob strani vprašanje, ali je takšno imitacijsko, zgolj mimetično in gnoseološko pojmovanje umetnosti zadostno, pa tudi sprejemljivo za marksistično filozofijo umetnosti; pač pa nas zanima predvsem njen pomen za zasnovo Tainove vrednostne teorije. Ta pomen je dovolj jasen. Iz Tainovega pogleda na umetnost kar samo po sebi sledi, da bo umetniško delo stalo na vrednostni lestvici tem višje, čim natančneje in popolneje bo izpolnilo omenjeni pogoj, tj. da bo predstavljalo kako pomembno ali bistveno značilnost realnega sveta. Ker pa je najbrž mogoče razlikovati med bolj in manj pomembnimi značilnostmi, je seveda nujno vnaprej predvidevati, da bo v vrednotenju posebno vlogo odigrala prav ta okoliščina — da bo večja vrednost umetniških in literarnih del v nekakšni nujni zvezi z večjo pomembnostjo tako imenovanih »bistvenih značilnosti« narave ali družbe.

Pred nami je vrednostna zasnova, ki je vsaj v glavnih potezah razvidna, hkrati pa taka, da se zdi na prvi pogled sprejemljiva tudi z marksističnega gledišča. Ali ni prav na takšnem, po svojem bistvu Tainovem stališču stal zreli Lukács, ko je meril vrednost literarnih del po tem, koliko »pomembne« in »bistvene« značilnosti družbenozgodovinskega procesa »odsvida« kako literarno delo? Prav zato, ker je Tainovo izhodišče v literarno vrednostno teorijo tako ali drugače še zmeraj aktualno tudi za marksizem, je potrebno podrobneje pretresti tisto, kar se je v nji izkazalo za problematično, brž ko je Taine poskušal izhodišča razplesti v znanstveno utemeljen vrednostni sistem. Tu pa se je že kar spočetka pokazalo, da tiči temeljna težava v pojmih »bistvene« in »pomembne« značilnosti. Kako z znanstveno gotovostjo določati, katera značilnost realnega sveta je »bistvena« ali »pomembna«? Na prvi pogled je videti, da gre pravzaprav za stališče, s katerega naj se pokaže, kaj je med neštevilnimi značilnostmi »pomembno« in »bistveno«, kaj pa manj pomembno ali že kar postransko. In tako se kot temeljno vprašanje zastavlja vprašanje o tem, kako znanstveno utemeljiti takšno stališče. Ali je kaj takega znanstveno sploh mogoče ali pa je za ta namen potrebna čisto določena metafizika, ki seveda presega znanost? Končno pa je tu še po-

mislek, kaj se zgodi, če takšne metafizike v nobenem primeru ni oziroma ni več mogoča. Ali se v tem primeru vsako razpravljanje o »bistvenih« in »pomembnih« značilnosti, ki naj bi dale po Tainovem mnenju vrednotenju trden znanstven temelj, ne znajde v praznem — se pravi brez znanstvenih določil in metafizičnih opor, s tem pa seveda postane čisto subjektivno? Kar seveda pomeni, da bi bilo odvisno samo še od naših vsakokratnih, samovoljnih, čisto subjektivnih mnenj o tem, kaj se zdi komu »bistveno« in »pomembno«.

Vse te probleme je Taine nedvomno že jasno čutil, zato jim je poskušal najti rešitev v obliki znanstveno utemeljenih vrednostnih zakonov, ki se koncentrirajo prav okoli problema »pomembnih« in »bistvenih« značilnosti. Takšnih zakonov — Taine jim pravi vrednostne lestvice — je po njegovem mnenju troje, in od teh se prvi dve ukvarjata predvsem z vrednostjo »bistvenih« značilnosti, ki se kažejo v vsebini umetnostnih del; šele tretja meri tudi na njihovo formo, vendar je podrejena prvima dvema. To seveda pomeni, da je Tainovo vrednotenje pretežno vsebinsko, ker vidi sedež vrednot predvsem v vsebini umetnostno-literarnih del; pravzaprav pa niti ne v vsebini, kakršna nastaja šele znotraj umetniških tvorb, ampak že kar v snovi, predmetu ali materiji, ki jo oblikujejo in ki torej obstaja zunaj umetnosti, pred njo in neodvisno od nje. Tainovo vrednotenje je torej po svojem bistvu v glavnem snovno ali materialno.

Vrednost umetnosti je po prvih dveh lestvicah Tainove vrednostne teorije docela odvisna od snovi, materije, predmeta, ki ga umetnost posnema, predstavlja ali kaže; s tem ji vrednost prihaja od zunaj, ne pa iz nje same, to pa je seveda eden od mogočih očitkov tej teoriji. Toda naj bo tako ali drugače — že prvo načelo Tainovega vrednotenja, ki naj utemelji »pomembnost« kake značilnosti, določa, da je ta pomembnost tem večja, čim trajnejša, globlja, silnejša je; to pa je že tisto, kar določa tudi večjo vrednost umetnostno-literarnih del. Na prvi pogled je videti, da se je Taine v temeljni določitvi, kdaj je neka značilnost pomembnejša, poskušal izogniti vsem subjektivnim, spekulativnim in metafizičnim merilom in si vzel za glavno merilo jakost, silo, moč v znanstvenem, naravoslovnem, fizikalnem pomenu: silnejše je tisto, kar izkazuje svojo moč v boju z nasprotnimi silami v času in prostoru; kar je torej trajnejše, premagujoče odpor in trenje vsega, kar prinaša s sabo časovno-prostorsko gibanje. Čisto v tem smislu so na lestvici Tainovih »pomembnih« značilnosti najnižje postavljeni tako imenovani modni pojavi, ki trajajo pač samo določen čas, nato pa napravijo prostor novim — najnižja so torej literarna dela, ki predstavljajo takšne pojave; višje stojijo časovno daljši, za celo dobo značilnejši pojavi, kot je na primer tip romantičnega dandyja, še višje seveda tisti, ki izražajo »bistvo« cele epohe, zatem nacije kot take in nazadnje rase. Po tej logiki bo najvrednejše tisto umetniško delo, ki postavlja pred nas »bistvene« značilnosti predmeta, ki je v času najbolj obstojen, nespremenljiv in tak, da kljubuje vsem spremembam časa in prostora ter s tem dokazuje svojo prvobitno moč; to pa je po Tainovem mnenju »rasa«.

Ne da bi se spuščali v problematičnost tega pojma, je že zdaj očitno, da je pomembnost »bistvenih« značilnosti, ki naj jih predstavlja umetnost, in s tem njihova višja in najvišja vrednost, utemeljena predvsem v moči. Vrednost prihaja umetnostnim delom torej iz »moči«, kar seveda pomeni, da je osrednja vrednota, po kateri se meri tudi vrednotenje umetniških del,

moč, to pa z drugimi besedami pomeni, da je v svetu vrednot, ki pride za vrednotenje umetnosti v poštev, najvišja vrednota moč. Stopnja moči je glavno merilo, ki določa nižjo ali višjo vrednost umetniških tvorb. Iz vsega tega je pa že razvidno, da je Tainova lestvica umetnostnih vrednot zgrajena na nekakšni globlji predpostavki, za katero še ni jasno, ali je znanstveno preverjena ali pa je zgolj apriorna, spekulativna in metafizična. Preprost premislek seveda pove, da ne more biti ne eno ne drugo. Z nobeno znanostjo pa tudi ne z nobeno metafizično spekulacijo ni mogoče izkazati, zakaj naj bi bila moč nasploh in za človeka posebej najvišja vrednota. Zakaj naj bi človekova potreba po moči bila nekaj apriornega, kar je potrebno sprejeti kot najvišji zakon? Znanstveno seveda lahko dokazujemo, da je človek po svojem biološkem izvoru zavezan prav potrebi ali volji po moči, toda s tem še ni prav nič rečeno, da mora biti moč zanj najvišja vrednota. Da bi rešil ta problem, si je Nietzsche prav v Tainovem času zamislil posebno, novoromantično metafiziko, ki naj bi dala volji do moči ta najvišji položaj, vendar pa to ni bila več trdna metafizika klasičnega tipa, ampak novoromantično pesniška, iz absolutno estetskega doživetja sveta potekajoča kvazimetafizika, ki ji ne pritiče več nobena splošna socialna ali moralna veljavnost in je v tem smislu samo še »subjektivna«. V skrajnem primeru bi bila možna podlaga za Tainovo vrednostno lestvico umetniških del prav takšna kvazimetafizika, se pravi ničejanstvo. Taine ji je nevede in nehote nedvomno blizu, vendar seveda njenega temeljnega problema še ne eksplicira. Kot se sploh ne sprašuje o pojmu vrednosti, tako si niti najmanj ne zastavlja vprašanja, od kod in zakaj naj bi bila najvišja možna vrednota — v življenju in s tem tudi v umetnosti — moč. Njegovo stališče je v tem pogledu čisto naivno, nedomišljeno in neosveščeno, kar pa je nujen izraz dejstva, da stoji na prelomnici med metafiziko, ki ni več mogoča, in modernim antropologizmom, ki si še ni svest vse svoje problematičnosti in se zato zateka v nejasne, zastrte kvazimetafizike. Pa tudi ne glede na to temeljno težavo se v izvedbi prvega Tainovega vrednostnega načela pokažejo konkretne razpoke, brž ko po njegovih napotkih poskušamo ugotoviti, kaj je v umetniškem delu samó časovno, kaj nacionalno in kaj »rasno« globinsko. Ko bi te pojme poskušali uporabiti pri slovenskih pesnikih od Prešerna, Jenka, Murna in Voduška do današnjih, bi se pokazalo, da so ti pojmi silno negotovi in da se — kar je še odločilneje — pri vsakem teh pesnikov časovno, nacionalno in »rasno« tako zelo spajajo, da se jih sploh ne dá razločiti in določiti, kje je nečesa več in kje manj. Glavni razlog za to nejasnost je seveda ta, da vsi ti pojmi veljajo modernemu mišljenju za nekaj historičnega, s tem prihaja vanje prevladujoči moment relativnosti, ki ne dopušča, da bi jih še jemali kot absolutne, nespremenljive, gotove in jasno opredeljive količine.

Nedomišljenost Tainovega vrednostnega sistema se še stopnjuje, ko postavi ob prvo lestvico vrednot drugo, ki ji je v marsičem podobna, po svojem vrednostnem učinku pa ravno nasprotna. Njeno osrednje načelo je »dobrodejnost« kake značilnosti (la bienfaisance du caractère), s čimer misli Taine na to, da lahko merimo pomen neke značilnosti, prikazane v literarnem delu, tudi po njenem učinku nase in na druge, tj. glede na to, ali ohranja človeka in družbo pri moči, življenju, zdravju ali pa prav narobe vse to spodkopuje. Po svojem bistvu je to načelo socialno-moralne koristnosti ali škodljivosti. S tega stališča se zdi Tainu manjvredna predvsem vsakršna

umetnostna »dekadenca«. Toda njegovo načelo ga vodi še naprej, do zelo nepredvidenih posledic. Iz »dobrodejnosti« naj bi na primer sledilo, da je v likovni umetnosti fizična grdota nujno manj vredna od fizične lepote, ki že s svojo pojavnostjo pospešuje željo po zdravju, življenju in moči. Renesansna umetnina, ki prikazuje lepe, močne, zdrave ljudi, bo torej višja, več vredna od srednjeveških upodobitev mučencev in svetnikov, ki so shujšani, grdi, nepopolni. V literaturi se bo »dobrodejnost« neke značilnosti kazala seveda nekoliko drugače — v obliki negativnih in pozitivnih junakov, tako da bodo ti kar sami na sebi večvredni od onih; Evgenija Grandetova bo torej vrednejša od starega Grandeta, Rihard III. manj vreden od Hamleta. Junak bo višji od izprijenca, ki dela škodo sebi in drugim, tako da je že pogled nanj nekaj škodljivega in nevrednega. Swiftov prikaz takšnih oseb, pokazanih v satirični luči, se nam mora upirati, to pa po Tainovem mnenju pomeni, da je umetniško manjvreden.

Se bi lahko naštevali primere takšnega vrednotenja, vsi pa bi navajali k sklepu, da tudi v tem vrednostnem načelu tiči nedomišljenost. Ta bo pač v zvezi z dejstvom, da je tudi pojem »dobrodejnosti« čisto relativen, tako da se kot vrednostno merilo kmalu izkaže za neuporabnega. Lik očeta Svetine v Ciglerjevi povesti *Sreča v nesreči* je nedvomno »dobrodejen« zase, za svoje bližnje in nemara tudi za svoje bralce, nasprotno pa Prešernov Črtomir, kot sta svoj čas ugotovila že Aškerc in Zupančič, nikakor ni »dobrodejen«, ampak v marsikaterem pogledu celo škodljiv; po Tainovi logiki gre Ciglerju večja umetniška vrednost. Toda prav to kaže, da s pojmom »dobrodejnosti« kot vrednostnim načelom ni vse tako jasno, kot bi moralo biti. Katera dobrodejnost je večja in katera manjša? Za koga je neka stvar dobrodejna in kdo lahko odloča o tem, ali je zares takšna ali ni? Mora biti dobrodejna za celotno družbo ali samo za enega njenih delov? Za določen sloj in razred ali za celoto, za večino ali za manjšino? V vseh zgodovinskih trenutkih ali samo v enem od njih, saj o tem, da se njena vloga glede na okoliščine spreminja, skorajda ni mogoče dvomiti? Na vsa ta vprašanja Taine ne odgovarja, ker je njegov pojem »dobrodejnosti« sam v sebi še čisto nedomišljen, enosmeren in neizdiferenciran, zlasti po historično-sociološki plati, ki bi bila odločilna.

»Kolikor pomembnejše in dobrodejnejše so značilnosti, toliko višje mesto imajo in toliko višja je stopnja umetnin, v katerih so izražene« — s tem lakoničnim stavkom poveže Taine svoji vrednostni načeli v eno samo, iz česar postane očitno, da sta mu pomembnost in dobrodejnost kake »bistvene« značilnosti pravzaprav samo dvoje različnih strani ene same kakovosti, to pa je seveda moč. Tudi »dobrodejnost« se namreč nanaša na ohranjanje, vzdrževanje in stopnjevanje neke moči, čeprav z nekoliko drugačnega vidika. Ta moč obstaja v obeh primerih zunaj umetnosti kot predmet njenega posnemanja in kot izvor njenih vrednot. Vrednost umetnostno-literarnih del ne prihaja iz njih samih, pa tudi ne iz človeka, ki jih sprejema, niti iz razmerja med obojima; svoj izvor ima zunaj umetnosti, tako da je v tem smislu res docela »objektivna«, ne pa »subjektivna«. Da je tako, pove kar se da jasno Taine sam: »Značilnosti prinašajo s sabo v umetnino vrednost, ki jo imajo že v naravi. Po tem, ali imajo že same na sebi večjo vrednost, posredujejo umetnosti večjo ali manjšo vrednost.« Umetnostne vrednote so torej docela odvisne od sil same realnosti, predvsem narave in ob nji najbrž tudi družbe; na splošno so torej odvisne od moči kot take. Tu pa je že vidna zveza

Tainovega mišljenja s tistim življenjskofilozofskim tokom, ki je kmalu po izidu njegove *Filozofije umetnosti* pripeljal do Nietzschejeve teze, da je volja do moči izvor vsakršnega vrednotenja. Ali pa je ta zveza že zadostno opravičilo za poznejšo Heideggerjevo tezo, ki pravi, da je vrednostno mišljenje mogoče šele z metafiziko volje do moči, kot jo je razvil Nietzsche? Z marksističnega gledišča je seveda verjetneje, da je vrednostno mišljenje vzniklo z razpadom metafizike in vznikom antropologizma oziroma z družbenozgodovinskimi procesi, katerih sestavni del sta eno in drugo. Šele v tem okviru se je mogoče spraševati o tem, ali je pojem vrednosti res zvezan izključno s pojmom volje do moči ali pa je predvsem posledica družbeno in duhovnozgodovinskega premika v območju antropološkega, kjer pripada seveda velika vloga tudi moči, bodisi moči človeštva kot kolektivnega subjekta in obvladovalca narave ali pa moči posameznih družbenih skupin, narodov, ras, razredov in ne nazadnje konkretnih posameznikov.

Iz povedanega je razvidno, da Tainova zasnova umetnostnega vrednotenja ustreza »duhu« dobe ne samo s svojimi jasnimi formulacijami, ampak predvsem s tistim, kar je v nji skrito. Prav to pa je glavni izvor nejasnosti in notranjih protislovij te teorije. Kaj je sploh vrednost, čemu vrednotenje, zakaj višje in nižje vrednote? Zakaj naj bi bila moč vrednost in kako naj bi z antropološkega stališča lahko obveljala za najvišjo naravno in družbeno, s tem pa tudi za umetnostno vrednoto? Taine na ta vprašanje ne odgovarja, kar pa je samo naravna posledica dejstva, da jih nikjer jasno ne opredeli. Od tod izvira tudi razpoka, ki zazija znotraj njegovega vrednostnega sistema, brž ko ga poskuša konkretizirati v natančno izdelane vrednostne lestvice. Med prvo in drugo teh lestvic je očitno neskladje ali celo nasprotje. Tako imenovana »pomembnost« in pa »dobrodejnost« kake bistvene značilnosti se sicer obe tako ali drugače nanašata na moč, vendar se jima v praksi pogosto dogaja, da izražata nasprotujoče si tipe sil, tako da njenega vrednotenja ne samo da ni mogoče uskladiti, ampak pripelje vsak tak poskus v zagato, iz katere ni več izhoda. Nakazati jo je mogoče s preprostimi primeri — viktorijanska krepost Dickensovih pozitivnih junakov je nedvomno samo časovno značilna, tako da bi po Tainovi prvi lestvici neogibno obveljala za manj pomembno, nasprotno je pa seveda njena »dobrodejnost« s socialno-moralnega gledišča precejšnja, zlasti če jo merimo s humano-demokratskega vidika, ki koristi najširšim slojem meščanske družbe; to pa seveda po Tainovi drugi lestvici pomeni, da je njena vrednost velika. Nasproten primer so mnogi Zolajevi junaki, v katerih prihaja na dan animalična narava človeka; ta se mora po Tainovi teoriji o »pomembnosti« kake značilnosti zdeti nedvomno najodpornejša, najgloblja in s tem najmočnejša, medtem ko se po načelu »dobrodejnosti« morajo ti junaki pokazati za socialno-moralno škodljiv vzor, tako da jim s te strani pripada minimalna vrednost. Kako uskladiti takšna nasprotja, ki očitno niso samo nasprotja Tainovega miselnega sistema, ampak hkrati protislovja družbe, kulture in civilizacije, ki bi jih moral v svoji teoriji obvladati, pa tega ne zmore?

Taine pozna še tretjo vrednostno lestvico, ki naj meri v umetniških delih stopnjo »konvergence učinkov« (la convergence des effets), s čimer je mišljena usmerjenost vseh sestavnih delov umetnine k skupni točki, cilju in načrtu. Gre za normativ, ki ustreza klasični formuli o harmoniji, enoti v mnogoterosti, soglasnosti delov in celote, in podobno. S tem se v Tainovi vrednostni teoriji pojavi ideal, ki ni več samo vsebinski in zunajumetnoten,

ampak predvsem formalen in v pravem pomenu besede estetski. Toda prav ta moment, ki ga pozna že Aristotel, dobi pri Tainu čisto novo, v glavnem podrejeno funkcijo. Skladnost estetskih učinkov, kot jo razume, ni nobena samostojna umetnostna vrednota, ampak je docela v službi prvih dveh, po svojem pomenu vsebinskih Tainovih normativov. S konvergenco učinkov naj bi namreč merili, do kakšne mere je neka bistvena značilnost, ki se je izkazala za »pomembno« ali »dobrodejno«, postala v umetniški tvorbi tudi zares vodilna, osrednja, tako da do kraja obvladuje celoto in vtiskuje svoj pečat vsem sestavnim delom. Enota v mnogoterosti, enotnost stila, slikovitost ali plastičnost — vse to niso vrednote same na sebi, ampak samo kot medij, prek katerega naj se uveljavi »pomembnost« in »dobrodejnost« vodilne ali bistvene značilnosti kakega življenja, se pravi njegova bistvena »moč«. Z drugačnimi besedami povedano — vse formalno je po tej Tainovi teoriji žrtvovano vsebinskemu, vse estetsko v umetnostno-literarnem delu je brez ostanka podrejeno posebnemu tipu gnoseologizma in moralizma, ki se tako očitno uveljavljata v prvi in drugi Tainovi vrednostni lestvici.

»Najmanjši delček najmanjšega elementa mora biti v službi celote« — ta stavek, s katerim povzema Taine bistvo konvergence učinkov, spominja na prvi pogled na znane formulacije v Aristotelovi *Poetiki*, toda njegov pomen je bistveno drugačen. Pri Aristotelu je ta vidik v službi metafizike, ki nam prek njega kaže organsko strukturo kozmosa in njegovih življenjskih form; pri Tainu je odvisen od naturalističnega pojmovanja moči, ki je povzdignjena v najvišjo vrednoto, ne da bi bila pojasnjena njena antropološka, socialna ali moralna problematičnost — moč tu sploh še ni postavljena kot problem, ampak je dojeta zgolj kot apriorna, absolutna stvar sama na sebi. Nekaj, kar je samo še antropološko, se še zmeraj poskuša postaviti kot metafizična bitnost — iz tega temeljnega protislovja poteka najbrž celotna neskladnost Tainove vrednostne teorije.

S tem se nanjo odpira razgled, ki omogoča dovolj jasno oceno njenih osrednjih tez. Taine nam predlaga, naj umetnost vrednotimo po strogo »objektivnih« merilih, »objektivnih« v tem smislu, da se nanašajo na vrednote, ki obstajajo zunaj umetnosti in navsezadnje tudi zunaj človeka kot družbe, saj koreninijo v najsplošnejšem pojmu »moči« kot naravne, kozmične sile, ki jo mora človek sprejemati kot apriorno, absolutno vrednoto. Najbrž se ne bomo zmotili, če bomo na dnu tega nazora prepoznali kvazimetafiziko naturalističnega tipa, se pravi metafiziko, ki je samo še na videz prava metafizika; lahko bi jo celo imeli za epigonsko različico hegeljanstva, preoblečenega v naravoslovni panteizem, ki se že v marsičem bliža novoromantični filozofiji življenja. V Tainovem vrednostnem sistemu sta »pomembnost« in »dobrodejnost« dva različna vidika te kvazimetafizično zamišljene moči, ki sta si v marsičem nasprotna in že kar logično protislovna. Toda naj bo z njima tako ali drugače — s stališča umetnosti gre za dve vrsti zgolj vsebinskih vrednot, ki se ob podrobnejšem pregledu izkažejo za zgolj snovne, ker obstajajo zunaj umetniškega dela, kot objektivna snov, ki naj jo umetnina naknadno prevzame in po svoje oblikuje. Tretja Tainova vrednostna lestvica je tem vsebinskim vrednotam samo še naknaden, manj pomemben formalni dodatek.

Ko gledamo s stališča današnje vednosti na izhodišča in dosežke Tainove umetnostno-literarne aksiologije, nam seveda kar samo od sebe pada v oči, da so podlage te konstrukcije razmeroma šibke. Takšne se nam zdijo zato,

ker ne verjamemo in ne moremo verjeti v metafizično utemeljenost moči kot najvišje, apriorne, že kar absolutne vrednote vsega, kar je, s tem pa tudi človeka. Z antropološkega stališča je kaj takega ne samo nedokazljivo, temveč socialno-moralno tudi nesprejemljivo. Poleg tega pa je seveda znatraj Tainovega sistema danes že kar preočito opazno protislovje med metafiziko moči in pa antropološko logiko socialno-moralnih vrednot, ki jih mora Taine po nujnosti svojega antropologizma vgrajevati v ta sistem. Kar je po naravi močno, ni nujno tudi socialno-moralno dobro, in narobe. V Tainovi vrednostni teoriji to nasprotje ni jasno zaznano, predočeno in upoštevano, zato se v nji socialno-moralni utilitarizem neprestano bije z naturalistično vero v višji zakon naravne moči, zdravja, življenja ko takega, ta boj pa neprestano spodkopava podlage samega sistema. Čeprav hoče biti ta teorija znanstvena, izhaja nehote in nevede še iz metafizičnih predpostavk; toda ta metafizika ni več prava metafizika, ampak je primer kvazimetafizike, ki ni več sistem. Njena vsebina je dejansko že čisto antropološka, njena metafizična kategorija moči je v resnici samo človeški »občutek« za moč, ki pa se neogibno bije z vsemi drugimi možnimi človeškimi čuti — na primer z utilitarnim, socialnim, moralnim in ne nazadnje tudi z estetskim. Zato je mogoče sklepati, da se Tainu ni posrečilo uresničiti vrednostno teorijo, ki bi bila zares znanstvena, objektivna in absolutno veljavna, kot je bil njegov namen. V nekoliko priostreni obliki bi bilo celo mogoče reči, da je ostala v resnici brez trdnih filozofsko-znanstvenih temeljev, problematična in protislovná, predvsem pa premalo zasidrana v strukturi samih umetniških tvorb, da bi bila njena vrednostna misel res ustrezna sami umetnosti. To je razlog, da je v njegovem vrednotenju prevladal močno predimenzioniran gnoseologizem, ki mu stoji ob strani sicer dovolj očitén, vendar hkrati dovolj preprost moralizem; estetsko je potisnjeno v stran, vendar pa se na prikrit način uveljavlja v estetskem oboževanju moči, se pravi kot poznoromantičen ali že kar neoromantičen esteticizem.

Iz teh in drugih očitkov, ki jih je mogoče izreči na račun Tainove vrednostne teorije, je razvidno, da jo je sicer mogoče priznati za začetek sodobnega vrednostnega mišljenja o umetnosti, zlasti seveda o literaturi, ne pa seveda za njen najvišji dosežek; in da se je ravno zaradi njenih protislovij vredno zmeraj znova vračati k nji, kajti težave in pomanjkljivosti neke teorije so najbolj očitne ravno na njenem začetku, s tem pa poučne tudi za njen današnji položaj.

Tainova iniciativa za znanstveno-filozofsko teorijo umetnostnega vrednotenja v 19. stoletju ni našla pravega nadaljevanja, kajti kmalu so jo preglasili upor zoper pozitivizem in materializem nasploh, nastanek duhovno-zgodovinske metode in vznik neoidealizma, ki je okoli leta 1900 za nekaj časa obvladal dobršen del evropskega filozofskega mišljenja. Zdi se, da moramo ravno v neoidealističnih poskusih, kako obnoviti klasično metafiziko in znova utrditi njeno vlogo v kulturi, videti glavni razlog, da se je napor, kako ustvariti eksplicitno umetnostno aksiologijo, za nekaj desetletij iztekel v prazno. V tem smislu je potrebno razumeti predvsem vlogo Benedetto Croceja kot avtorja najpomembnejše »estetike« z začetka 20. stoletja, zapisane najprej v knjigi *Estetika kot veda o ekspresiji in obča lingvistika* (*Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, 1902), nato pa v *Brevirju estetike* (*Breviario di estetica*, 1913).

Izhodišče Crocejeve načelne in vrednostne misli o umetnosti je seveda hegeljanstvo, toda v posebni, novi podobi, kakršna je bila pač še edino mogoča v 20. stoletju. Za vrednostno teorijo je v tem pogledu pomembno predvsem dejstvo, da Crocejeva »estetika« ne vsebuje zares eksplicitne, do kraja razvite vrednostne misli, hkrati pa tudi ne skriva v sebi tiste notranje gotovosti, ki jo Hegel s takšno samoumevnostjo črpa iz absolutne ideje. Pa tudi v samem pojmovanju umetnosti je opaziti značilen premik. Umetnost ali lepota je po Croceju posebna oblika spoznavanja, tako imenovana »intuicija«, ki je hkrati »ekspresija«; pod obojim skupaj je potrebno razumeti tisti spoznavni način, ki ni usmerjen k obćemu, ampak k posameznemu, vendar spet ne tako, da bi bil brez vsake univerzalnosti; pravzaprav gre za sintetično dojetje zvezanosti obojega, to pa brez abstrakcije in pojma, logike in sodbe, pač kot čista intuicija-ekspresija. V vsakem primeru je seveda intuicija kot »podoba« (imago) možna šele kot ekspresija duhovnega stanja, čustva, pravzaprav že kar lirskega razpoloženja, ki to intuicijo ustvarja in ji daje notranjo enoto, obstojnost in sestav. V tem smislu je umetnost oblika duha in hkrati posebna, abstraktno logični enakovredna vrsta spoznavanja.

Nastaja vprašanje, kaj je znotraj tako pojmovane umetnosti lahko vrednost in kje se skriva izvor njenih najglobljih vrednot. Zdi se, da se na to vprašanje ponujata znotraj Crocejeve estetike dva različna odgovora, ki sta med sabo v nasprotju, obenem pa takšna, da nobeden sam na sebi ne more biti zares veljaven. Z ene strani je izvir umetnostnih vrednot »duh«, ki je sam na sebi in ima cilj v samem sebi — ta »duh« je nedvomno ostanek metafizike, saj spominja na podobne bitnosti pri Heglu, vendar tako, da je že izgubil metafizično utemeljenost; namesto prave metafizike imamo opravka s kvazimetafiziko novejšega časa. Z druge strani pripada umetnostnim tvorbam vrednost očitno zaradi intuicije-ekspresije, ki se v njih uveljavlja kot posebna oblika spoznavanja oziroma izražanja individualnega, posameznega in osebnega. Ta vidik seveda ni metafizičen, ampak izhaja iz romantičnega subjektivizma in antropologizma. Ker ga Croce ne utemelji v vrednostni teoriji, ostaja nejasno, zakaj naj bi bila takšna oblika spoznavanja za človeka posebna, celo višja in najvišja vrednota. Brž ko se namreč implicitnemu vrednotenju spodmakne metafizična podlaga, ni prav nič več samo na sebi jasno, zakaj je ta ali ona stvar za človeka vrednota; prav to terja, da njeno vrednost utemeljimo z eksplicitno vrednostno teorijo.

Vse to nam je lahko samo dokaz, da se v Crocejevi »estetiki« dogaja tisto, kar je v novejšem mišljenju o umetnostnih vrednotah zelo pogost, karakterističen in nujen pojav — v metafiziko, ki razpada, vdira antropološki vidik, ta pa še ni dovolj trden, da bi se ekspliciral; od tod poskusi umetnega ohranjanja ali celo obnavljanja metafizike in beg pred nujnostjo ekspliciranega antropološkega stališča, kar se najpogosteje dogaja kot beg v različne oblike metafizičnega epigonstva. Toda vse to je za 20. stoletje že čisto nerealna in nemogoča vrednostna pozicija.

Ob podrobnejšem pregledu se v Crocejevi »estetiki« izkaže seveda še marsikaj, kar za sodobno literarno vrednostno teorijo v luči marksizma nikakor ni nepomembno ali nezanimivo. Podobno kot Taine, čeprav na čisto drugačni ravni, je tudi Crocejevo vrednostno razmerje do umetnosti samo nov primer skrajnega gnoseologizma. Vrednost umetnosti je v slehernem primeru pretežno spoznavna, saj je intuicija sama na sebi posebna vrsta spoznavanja; ekspresija, ki se z njo povezuje v neločljivo enoto, je pa prav

tako nekaj kognitivnega — prek ekspresije kot izražanja osebnega se realizira v umetnosti posebna spoznavna funkcija. Prav tako se pa tudi določanje, kaj je v umetnosti vrednejše in kaj manj vredno, situira za Croceja znotraj spoznavnega območja. Merilo, s katerim določa vredno in nevredno, izhaja iz razločevanja dveh vrst spoznavanja, od katerih je umetnosti primerna samo prva — umetniško je v umetnosti zgolj in samo intuitivno, medtem ko je neumetniško vse, kar je miselno, pojmovno, alegorično ali simbolično. Takšno merilo vodi seveda samo na sebi do tega, da bi morali znotraj umetniških tvorb — na primer v Dantejevi *Božanski komediji* — ločevati umetniške dele od neumetniških, kar bi v skrajni posledici pripeljalo do popolnega razbitja literarnega dela kot integralne celote in do njegove redukcije na posamezne, čisto samovoljne izbrane izseke, preseke in celo izvlečke.

Vendar je za današnji položaj literarno-vrednostne teorije še veliko bolj od teh delnih spoznanj pomembno pričevanje, do katerega sežemo, brž ko Crocejevo »estetiko« po njenih bistvenih značilnostih postavimo ob klasično, zlasti ob Heglovo. V tej primerjavi se izkaže, da v Crocejevem času že ni več mogoča filozofija umetnosti, ki bi bila po svojem bistvu prava metafizika in bi ji pripadal implicitni vrednostni sistem, ki bi v okviru te metafizike veljal apriori, absolutno in samoumevno. Heglu je bila podlaga za takšno filozofijo umetnosti metafizika absolutne ideje, ki presega vse oblike človeškega »duha« in jim je hkrati imanentna; v Crocejevi »estetiki« je absolutna ideja opuščena, z njo je izginilo vse absolutno, ostal je samo še »duh« (spirito) kot edina oblika realnosti, iz katere je potrebno razlagati in vrednotiti tudi umetnost; toda ta »duh« ni zares absoluten, zato kot vrednota tudi ni sam v sebi razviden, ker je pač samo abstrakcija človeškega »duha«. Da bi postal razvidna podlaga za vrednotenje umetnosti, bi ga moral Croce do kraja historizirati in antropologizirati; tega pa iz mnogih razlogov ni mogel storiti in tako ga je moral ohranjati kot navidezno metafizično kategorijo. Prav s tem ostaja ta misel v območju razkroja metafizike, iz katerega se rojevajo bolj ali manj umetelne kvazimetafizike našega časa.

Nekaj podobnega velja za Crocejev gnoseologizem, brž ko ga primerjamo s Heglom. Croceju se umetnost navsezadnje kaže le kot posebna oblika spoznavanja v obliki intuicije-ekspresije. Tudi Heglu je bila umetnost kot »čutno svetenje ideje« spoznavanje resnice; vendar ne samo to, saj njegove estetike nikakor ni mogoče zožiti na goli gnoseologizem. Umetniška lepota je v Heglovem sistemu privid absolutne ideje, ta pa ni samo nekakšen »objekt«, ki naj ga umetnost v čutni obliki »posname« ali »predstavlja«, ampak je temeljna struktura realnosti kot take, onstran vseh možnih razlik med »subjektom« in »objektom«. To pomeni, da umetnost nikoli ni samo spoznavanje, ampak zmeraj integrirana realnost z vsemi svojimi dimenzijami, oblikami in funkcijami — poleg spoznavnih zajema v nerazdeljivo celoto torej tudi etične in estetske. Takšni ji pripada absolutna in apriorna vrednost, ki je z antropološkega stališča sploh ni potrebno eksplicirati, saj je implicitno dana z metafizičnimi podlagami umetniškega. Vsega tega pri Croceju ni več, vrednost umetnosti kot intuicije-ekspresije za človeka ni več sama na sebi razvidna, apriorne vrednosti pa ne more imeti, saj ni vezana na absolutno idejo.

Ali ni Crocejeva »estetika« z vsem tem samo reprezentativen primer, kako v 20. stoletju tradicionalna filozofija umetnosti, ki bi temeljila v metafiziki in iz nje dobivala impliciten vrednostni sistem, ni več mogoča niti resnična? Od tod se dá bolje razumeti nujnost, iz katere je prav to stoletje začelo ustvarjati posamezne umetnostne vede in v njihovem okviru eksplisitne vrednostne teorije; med temi kot najbolj razvito in aktualno prav literarno aksiologijo.

(Se nadaljuje)



Milan
Kleč

Cigani na obali

gosto ločje se je odprlo,
po obali so počasi prihajale
ciganke, nekaj jih je sedelo
tudi v čolnu, kjer je nekdo zopet
raztegnil harmoniko, —
vesla so tiho drsela
in bili ste izredno mirni,
kar pa ne velja za plesalke,
ki so se zdrznile
in neprijetno jim je bilo —
kakor da morajo vstati,
ko so ciganke naenkrat

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (IV)

MEŠČANSKE VREDNOSTNE TEORIJE MED VOJNAMA



Janko
Kos

Prodor duhovnozgodovinskih metod na začetku 20. stoletja, nastajanje različnih oblik formalističnega mišljenja o umetnosti, veljava neoidealističnih estetik, kakršnih ena je bila zlasti Crocejeva — vse to in še marsikaj drugega je povzročilo, da se literarna aksiologija v prvih desetletjih tega stoletja ni in ni mogla razmahniti s tisto močjo, ki so jo obetali prvi začetki pri Tainu. Spodbude zanjo so se z menjajočo se srečo resda pojavljale zlasti v filozofiji umetnosti, estetiki in psihologiji umetnosti, vendar je do novega zagona v smeri znanstveno, sistematično, teoretično podprte literarne aksiologije prišlo šele po prvi svetovni vojni. Ta zagon seveda ni bil brez zveze z obnovljenim zanimanjem za vrednostne probleme, kot so ga proti koncu 19. stoletja in na začetku tega izpričevale različne smeri novokantovske filozofije, okoli prve svetovne vojne in po nji pa zlasti Schelerjeva fenomenologija. Toda res je, da je bila porajajoča se literarno-vrednostna teorija predvsem stvar samih literarnih znanstvenikov, zrasla iz njihovih samostojnih uvidov v literarno gradivo in v njegove bistvene probleme, pri čemer je naravno, da so se v marsičem opirali na obče estetske teorije, včasih jim pa tudi nasprotovali, ker so bile pač v nasprotju z dejstvi literarne umetnosti.

Zdi se, da bi za večino poskusov v literarni aksiologiji med obema vojnama in nato še po nji lahko uporabili izraz »meščanska«, ki pa je samo na prvi pogled samoumeven, kajti za natančnejšo znanstveno rabo ga je vendarle potrebno šele utemeljiti, da bi bilo docela jasno, na kaj se pravzaprav nanaša. Meščanska literarno-vrednostna in nasploh umetnostna teorija ni samo tista, ki neposredno služi meščanskemu razredu, ampak je meščanska tudi takrat, ko s svojo mislijo in obzorjem ostaja docela znotraj meščanskega sveta. To pomeni predvsem, da se ne zaveda svoje lastne zgodovinske določenosti, pa tudi ne vseh družbenih razsežnosti samega vrednotenja, vrednot in meril zanje. Njeno vrednostno mišljenje je docela abstraktno, brezčasno in brezproblemsko; prav s tem ustreza ideji za zmeraj dovršenega, formalno abstraktnega meščanskega reda. Tem splošnim potezam se pogosto pridružijo nekatere konkretnjše. Med njimi je opazna zlasti ta, da je v takšni meščanski literarni aksiologiji praviloma poudarjena vloga estetskega v literaturi, in to včasih do te mere, da ostane estetsko njena temeljna, edina ali vsaj najvišja vrednota. Vendar je v presoji meščanskosti takšnega estetskega stališča potrebna precejšnja opreznost, kajti esteticizem sam na sebi še ni nujno meščanski. Že proti koncu 18. stoletja,

v dobi Kanta, Goetheja in Schillerja, nato pa še bolj v romantiki in francoskem simbolizmu, je bil esteticizem pogosto protimeščanski, saj je očitno zanikoval ali vsaj omejeval meščanske življenjske norme. Pač pa se sprevrča v svoje nasprotje, brž ko izgubi protimeščansko ost, nato pa se samogibno spremeni v zgolj pasivno, samozadovoljno obliko estetsko-kontemplativnega uživanja umetnin, ki v ničemer ne presega meščanskega sveta; pravzaprav ga za svoj obstoj celo nujno potrebuje, saj bi brez meščanskega reda, njegove formalne varnosti in zagotovljenosti sploh ne bil mogoč. Prav takšno estetsko je tako ali drugače poudarjeno v marsikaterem poskusu literarne aksiologije, nastale med obema vojnama. Kljub temu ni edini, pa tudi ne zmeraj glavni dokaz za meščanskost takratne literarne aksiologije, kajti s tako pojmovanim estetskim se v njenih teorijah zlahka družijo očitni elementi meščanskega moralizma, nacionalizma in etatizma, tako da postanejo estetskemu skoraj enakovredni vrednostni nosilci, s tem pa postaja seveda meščanski značaj takšne literarne aksiologije toliko vidnejši. Šele ko upoštevamo vse takšne mnogovrstne vidike, se vsaj približno razjasni, zakaj je o literarni aksiologiji, kakršna je nastajala med vojnama zlasti v Nemčiji pa tudi drugod, mogoče govoriti kot o nečem meščanskem; in zakaj se dá prav ta prilastek uporabiti tudi za tiste smeri sodobne literarno-vrednostne teorije, ki po drugi svetovni vojni nadaljujejo njeno tradicijo.

Za reprezentativen primer takšne literarne aksiologije v dvajsetih letih našega stoletja je mogoče imeti poskus, ki ga je izvedel Oskar Walzel v svoji knjigi *Vsebina in oblika* (Gehalt und Gestalt, 1923). Poskus, ki kritično povzema tudi vrednostna prizadevanja drugih avtorjev tistega časa, je zanimiv že zato, ker je vplival na predvojno slovensko literarno vedo, kolikor se je s temi vprašanji pač ukvarjala; za današnji čas je zanimiv, ker ponuja vrsto vrednostnih vidikov, ki se še zmeraj pojavljajo znotraj meščanske literarno-umetnostne teorije pa tudi zunaj nje, tako da ponovno terjajo pretres z marksističnega gledišča. Walzel razpravlja o vrednostno-literarnih vprašanjih pod naslovom »Vrednostna sodba«, to pa tako, da svoje razpravljanje razdeli na dva dela — prvi govori o nevarnostih in mejah vrednotenja, drugi o njegovih možnostih, kar pomeni, da prvi odpira negativno plat problematike, drugi pa ji poskuša najti pozitivno perspektivo. Walzel se že na začetku odloča za vrednotenje, ne samo v literarni kritiki, ampak tudi v literarni vedi, ker se mu upira nevtralna znanost, ki bi literaturo samo opisovala v smislu pozitivizma, pa tudi duhovne zgodovine ali formalizma. Do takšne, vrednostno indiferentne znanosti izreka Walzel pridržek že zato, ker se mu zdi še bolj izpostavljena nekritičnemu, neosveščenemu vrednotenju. Hkrati pa poskuša že tudi začrtati meje, prek katerih po njegovem mnenju vrednostna misel nikakor ne more. Predvsem pristaja na Kantovo tezo, da sodb okusa ni mogoče utemeljiti s pojmovnimi in razumsko veljavnimi dokazi, kar seveda pomeni, da vrednotenje nikoli ne more biti zares objektivno, z gotovostjo izkazano in absolutno. Ali pa ni prav v tem nevarnost, da bi v vrednotenju zavladal popoln relativizem? Tej nevarnosti, na katero kot na nekaj akutnega opozarjajo tudi nekateri predstavniki sodobne marksistične aksiologije, poskuša Walzel ubežati tako, da terja za vrednostne sodbe trdnejšo podlago. Pri tem pa se ne spusti v pravo filozofsko diskusijo s Kantom, ampak se zadovolji s splošnim postulatam, da so nam takšne sodbe pač nujno potrebne, ker brez njih ne moremo shajati. In tako tudi ne odgovori na vprašanje, ki je s te strani bistveno —

ali so vrednostne sodbe sploh možne, in če so — koliko so subjektivne in kdaj vendarle tudi objektivne.

Toda Walzel odkriva meje vrednotenja še drugje in ne samo v nemožnosti prave objektivnosti. Vidi jih na primer v dejstvu, da nikakor ne moremo vse literarne umetnosti vrednotiti po istem vrednostnem načelu, sistemu ali »kanonu«. V umetnosti se zmeraj dá razločevati dvoje ali celo več različnih tipov, vsak od teh ima svoje zakone, »realističen« na primer drugačne od »idealističnega«, to pa seveda pomeni, da enega tipa umetnosti ne moremo soditi z merili drugega. Od tod mora slediti teza, da ne obstaja en sam, za vse tipe literature enoten in obvezen vrednostni sistem, ampak je takšnih sistemov več. Če se že zdi ta teza na prvi pogled in na splošno sprejemljiva, pa je obenem res, da Walzel ne vidi vseh posledic, ki sledijo iz načina, kako jo formulira. Brez trdnejših dokazov sklepa, da obstaja v literarni umetnosti samo dvoje ali kvečjemu troje temeljnih tipov umetnostnega oblikovanja, iz česar sledi možnost dveh ali treh različnih sistemov vrednotenja. Načelno pa seveda ni nobenih razlogov, zakaj ne bi priznavali neskončnega števila takšnih sistemov, med katerimi ni nobeden višji od ostalih, pa tudi ne zares absoluten. Takšno pojmovanje bi bilo istovetno s popolnim relativizmom in bi v vrednotenju prinašalo enake rezultate. Prav zato se zdi Walzlovo stališče tudi v tej stvari negotovo in nedomišljeno. — Končno je potrebno omeniti, da vidi mejo vrednostnega mišljenja tudi tam, kjer imamo opraviti s sodbami o novih, najnovejših in tako imenovanih »modernih« delih. Tu se mu vidi položaj tak, da ocenjevalca pogosto zapeljuje v precenjevanje novega, zlasti v območju »moderne« literature. Iz daljše časovne perspektive se novo pogosto izkaže za manj gotovo, odločilno in prelomno, predvsem pa umetnostno-estetsko manj pomembno, kot je videti na prvi pogled, kar seveda pomeni, da gre v takih primerih za nevarnost premajhne distance. Walzlova misel je upoštevanja vredna tudi v današnjih časih, ko se sprejem modernistične literature spreminja v eno glavnih vrednostnih nalog.

Walzel nikjer ne formulira, kaj je sploh vrednost, kako in iz česa nastaja, kaj pomeni vrednotiti, kakšen je obstoj in smisel vrednotenja. Tako manjka njegovemu razpravljanju temeljno teoretično izhodišče. Kljub temu se spusti v poglavju o »možnostih vrednotenja« v izdelavo vrednostnih perspektiv, meril in sistemov — najprej resda samo negativno, tako da kritično analizira nekatere poskuse v to smer, kot jih je izdelala takratna psihologija umetnosti ali pa filozofska estetika. Ustavi se ob Müller-Freienfelsu, ki je že leta 1913 v svoji *Psihologiji umetnosti* (*Psychologie der Kunst*) na kratko naštel nekaj vrednostnih meril. Walzel jih po vrsti pretresa, pri čemer ugotavlja večidel njihovo nezadostnost ali enostranost. To se mu pokaže že za »načelo ekstenzivnosti in intenzivnosti«, ki določa, da ima najvišjo vrednost tisto literarno delo, ki sproža največjo množino vrednostnih čustev, merilo zanjo je pa zlasti trajanje tega učinkovanja. S tem prisoja Müller-Freienfels literarnim delom pravcate biološke lastnosti, saj njihov obstoj dejansko razume kot boj za obstanek v Darwinovem smislu. Toda prav v tem je po Walzlovem mnenju odločilna napaka, ker duhovnih pojavov pač ni mogoče razložiti s pomočjo naravoslovnih pojmov — učinek Shakespeareovih dram se je na primer neprestano spreminjal, včasih skoraj izginil in se nato spet pojavil, vsega tega pa se seveda ne dá izvesti na ekstenzivnost učinkov po Darwinovem nauku.

Ze pri tem Müller-Freienfelsovem merilu — pri ostalih pa še bolj — se pokaže, da sploh ne gre za prave vrednostne pojme in merila, ampak samo za »momente«, ki vplivajo na razširjenost, učinek in vpliv literarnih tekstov. Opis takšnih »momentov« ne more nadomestiti vrednostnih pojmov, kaj šele da bi jih zmožgel utemeljiti. Dejstvo, da je neko literarno delo bilo odmevno, še ne pove ničesar o njegovi vrednosti. Namesto v vrednotenje nas ti momenti vodijo v deskriptivnost, ki je zgolj empirična, nevtralna in indiferentna, s tem pa v goli scientizem, psihologizem in relativizem. Sicer pa to od časa do časa sprevideva tudi sam Müller-Freienfels. Ko na primer obravnava »moment« originalnosti, njegov pomen takoj omeji z ugotovitvijo, da tisto, kar je v literarnem razvoju novo ali novejše, nikakor že s tem ni tudi vrednejše. Ponavadi je celo tako, da pravo vrednost dosežejo šele zrelejša, manj nova dela. In prav s to mislijo se Walzel popolnoma strinja, češ da mora literarna zgodovina sicer upoštevati tako imenovane »novosti«, ker so pač dokaz razvoja, niso pa same na sebi še noben pravi vrednostni kriterij. S tem je zadel na problem, ki je v zadnjih letih živ tudi v slovenskem literarnem prostoru, zlasti odkar so vanj princip »inovacije« kot najvišje ali celo edino prave literarne vrednote uvedli teoretični glasniki pesniške avangarde. S tem so povzeli vrednostno perspektivo, ki so jo ravno v času Müller-Freienfelsa in Walzla do kraja radikalno razvili predstavniki ruskega »formalizma«; od teh jo je navsezadnje sprejela tudi slovenska literarna avantgarda. Prav zato je dobro vedeti za dejstvo, da je moment »inovacije« že v času svojega nastanka sprožil ustrezne pomisleke, pridržke in kritike, ki so nakazali njegove meje.

Podobno kot z merilom novosti si Walzel ne more kaj pridati pomagati še z drugimi vrednostnimi momenti, ki jih je v svoji *Psihologiji umetnosti* naštel Müller-Freienfels; ta je kot možno sestavino, ki prispeva k vrednosti umetnostnih tvorb, dopustil tudi moralne, socialne in religiozne vrednote, ki stopajo v sestavo umetnostnih tvorb in jim v nji gotovo pripade tudi določena vrednostna funkcija. Vendar je značilno, da ostaja Walzel prav v tej točki nejasen, neodločen in negotov. Kot značilen predstavnik meščanske literarne aksiologije bi celotno vrednostno problematiko rad omejil na »čiste« umetniške vrednote; kjer tega ne more storiti, pušča vprašanje odprto. Pač pa predlaga razširitev Müller-Freienfelsovega merila za učinkovitost umetniških del — to merilo naj bi ne zajelo samo učinke dela na sprejemnike, bralce in poslušalce, ampak tudi njegovo učinkovanje na druge ustvarjalce. Tudi to naj bi bilo eno od pomagal, s katerimi naj bi določali vrednost tega ali onega umetniško-literarnega dela. Čim več posnemovalcev ima neka umetnina, tem močnejše se izkazuje njena umetniškost, to pa je že tudi izkazilo njene večje vrednosti. Ali se ne kaže vrednost Shakespeareovih dram, Goethejevega romana *Učna leta Wilhelmja Meistra* prav z velikim učinkom, ki so ga imela na razvoj evropske dramatike in romanopisja? Toda z druge strani je seveda v vseh evropskih literaturah dovolj del, ki jim vsi priznavamo veliko vrednost, čeprav njihov razvojni učinek nikakor ni bil zelo velik. Verjetno je imel Walzel pred očmi prav to dejstvo, ko je svoj predlog za razširitev »učinkovalnega« momenta že tudi omejil s priznanjem, da je tudi to merilo negotovo, vsekakor pa vse prej kot splošno veljavno ali celo absolutno.

Preden se loti izdelave vrednostnega pojma, ki naj bi presegel te in podobne poskuse, se za hip ustavi še pri vrednostnem merilu, ki ga je

Johannes Volkelt razložil v svojem *Sistemu estetike* (System der Aesthetik, 1905—1914). Tu je ugledni predstavnik evropske filozofije umetnosti na prelomu stoletja kot enega glavnih pogojev za vrednost umetniških del opisal njihovo »človeško pomembnost« — s pojmom torej, ki ga je bilo mnogokrat srečati tudi v predvojni in povojni slovenski estetski misli, pogosto tudi v tej, ki se je imela za nastavek sodobnejše, marksistične ali socialistične »estetike«. Walzel ob tem merilu na kratko ugotavlja, da »človeško pomembnost« nekega umetniškega dela vsaka doba presoja drugače, kar seveda pomeni, da je to merilo po svojem bistvu zgolj relativno. Namesto da bi preseglo relativizem, ki ga poskuša literarna aksiologija tako ali drugače premagati, ostaja v njem in ga po svoje celo pospešuje. Zdi se, da se je s to Walzlovo kritiko mogoče strinjati, z dodatno pripombo, da je seveda že sama oznaka »človeške pomembnosti« dosti preveč splošna, abstraktna, družbeno in historično premalo opredeljena, da bi lahko merila na nekaj vrednostno konkretnega, s tem pa bila primerno izhodišče moderni literarni aksiologiji.

Šele po tem predhodnem kritičnem soočenju z najvidnejšimi obstoječimi vrednostnimi pojmi se Walzel loti temeljne naloge — kako mimo takšnih pojmov izdelati vrednostno pojmovanje, ki bi bilo dovolj široko, hkrati pa tudi historično dovolj otipljivo, da bi preseglo prejšnje poskuse, s tem pa postalo uporabno merilo za presojanje starejših ali sodobnih literarnih tekstov. Walzel ga opredeli v tej obliki: literarno delo je tem vrednejše, čim bolj je izraz svojega časa, obdobja, dobe (Zeitalter), in to po njenih globljih, bistvenih potezah. Edino takšno delo bo po svoji vrednosti tudi zares obče človeško, to pa zato, ker si časnost in nadčasnost nikakor ne nasprotujeta, ampak se v resnici podpirata. To prepričanje ilustrira Walzel s primerom Sofoklove *Antigone* — ali ni tako, da je nadčasni pomen te tragedije v skrivni zvezi z njeno izrazito časno, iz najglobljega bistva zgodovinske epohe zraslo naravo?

Od tod se odpira zanimivo vprašanje, kako je mogoče, da umetnik s svojim delom sploh zadene v bistvo svojega časa, obenem pa temu bistvu prisvoji obči, že kar nadčasni pomen. Po Walzlovem trdnem prepričanju je to mogoče takrat, kadar stoji umetnik nad svojim časom ali pa kadar ga preseže tako, da sega prek njega naprej, v prihodnost. Toda v zvezi z utemeljenostjo literarne vrednosti v bistvu dobe je tudi neka neprijetna težava, ki nastaja za sprotno literarno kritiko, ko bi hotela na podlagi tega kriterija vrednotiti tekočo literarno ustvarjalnost. Zanesljivo lahko presoja pravzaprav samo pretekla dela, ker nam je iz distance pretekega časa že kolikor toliko jasno bistvo časa, na katero se nanaša njihova vrednost. Nasprotno nam pa ob sodobnih tekstih še ne more biti povsem jasno, v čem je to bistvo, v čem naj ga iščemo in kdaj je zares pravo. O njem se pogosto tudi motimo; vsekakor pa je to bistvo lahko predmet različnih sodb, kar seveda pomeni, da morajo biti tudi vrednostne sodbe o sodobnih delih — kolikor jih izvajamo prav iz bistva samega časa — same na sebi zelo različne. Takšne morajo ostati, dokler se v času samem ne izkaže, kaj je bilo za dobo najbolj bistveno, kaj pa manj ali sploh ne. In šele tedaj bo mogoča tudi zanesljiva sodba o tem, katera literarna dela so bila najvrednejša ne samo za svoj čas, ampak prek tega v nadčasnem smislu.

Ta kriterij je po Walzlovem mnenju lahko ustrezna podlaga za znanstveno vrednotenje literarnih del. Seveda ne pridemo do njega po Walzlovem

mnenju zgolj z razumom, v precej bolj zanesljivo pomoč nam bo doživetje, kajti šele doživetje zares odkrije, kaj je skrivno bistvo neke dobe in v katerih literarnih delih ga bomo našli. Brž ko pa začutimo, kdaj je literarno delo pristen izraz vsega bistvenega v času, je dognana že tudi njegova vrednost. Tu se kar sam od sebe ponuja ugovor, da bi takšno vrednotenje bilo torej po svoji naravi bolj stvar doživljanja kot pa resnične teoretične misli, kar seveda samo od sebe vodi k vprašanju, kako naj bi takšno vrednotenje bilo znanstveno. Toda bolj od takšnih pomislekov so za Walzla pomembni zapleteni vidiki, ki jih njegovi teoriji ponuja literarnozgodovinsko gradivo preteklega, pa tudi novejšega časa. Ob pogledu nanje mora najprej ugotoviti, da je duh časa v umetniškem smislu pogosto zelo mnogovrsten, včasih že kar nasproten. Pogosto je pravi izraz časa tendenčna literatura, ki ji prav zato pripada velika vrednost — primer zanjo mu je literatura ekspresionizma. Drugič spet se bistvo dobe lahko izoblikuje samo v čisti, estetsko-kontemplativni besedni umetnosti, tako da tej pripada največja vrednost — iz takšnega stanja stvari se je rodila klasična nemška poezija Goetheja in Schillerja. Vse je torej odvisno od bistvenega »duha« časa, v katerem se spajajo težnje, želje in cilji cele dobe.

Vendar pa stvar ni tako preprosta, da ne bi moglo priti do zanimivih, pa tudi poučnih nasprotij v presoji o tem, katera literatura je pravi nosilec kakega časovnega bistva in kateri torej gre najvišja vrednost. Tako ugotavlja Walzel za čas tik pred revolucijo leta 1848, da je bila v takratni nemški literaturi najbolj odmevna, učinkovita in za svoj čas značilna pravzaprav literatura Mlade Nemčije. Vsaj tako bi se kazala neposrednemu sodobniku. Šele pozneje se je izkazalo, da je njen stik s časom ostajal na površini, tako da nikakor ni izražala najglobljega bistva dobe. Dela mladonemških avtorjev niso izoblikovala tega, kar je bilo v času najbogatejše, najboljše in najpomembnejše, od tod njihova manjša umetniška vrednost. Pač pa nam danes za reprezentativen primer časovnega bistva veljata pripovedništvo Gottfrieda Kellerja in dramatika Friedricha Hebbela, in ker je tako, pripada njunim delom najvišji umetniški pomen.

Naj je ta Walzlov primer sam na sebi še tako prepričljiv, je vendarle videti na prvi pogled, da se ob njem sam od sebe odpira težaven problem. Kako vedeti, v čem je bistvo neke dobe, njeno najgloblje, najbolj notranje in včasih najbolj skrito — in to ne tisto bistvo, ki se kaže v zgodovinopisju, sociologiji ali politični ekonomiji, ampak takšno, kakršno pride na dan predvsem in samo v pesniških delih? Najbolj naraven odgovor na to vprašanje je seveda ta, da moramo za to bistvo najbolj zanesljivo izvedeti iz samih literarnih tekstov. Prav to dejstvo nas pa zapleta v krog, ki se navsezadnje mora izkazati za *circulus vitiosus*, iz katerega ni izhoda. Kako vemo, da je na primer Prešeren pravi izraz svoje dobe, ne pa morda Koseski? Po Walzlu je mogoče samo eno ali drugo — tisti od obeh pesnikov, ki je nosilec pravega časovnega bistva, je večji umetnik, v nasprotnem primeru je njegova vrednost majhna. To vprašanje je po Walzlovem pojmovanju torej mogoče razrešiti samo s sklepanjem — Prešeren je večji in edino pravi pesnik, ker najboljše izraža duha svoje dobe, ne pa morda Koseski, ki tega duha sploh ne izraža ali pa ga samo povrhu, na videz in torej lažnivo. Toda do tega sklepa smo lahko prišli samo induktivno, na podlagi empiričnih dejstev; takšno dejstvo je v tem primeru edino delo obeh pesnikov. S tem se pa že odpre pomislek, ali nismo do prepričanja, da je Prešeren pravi izraz svoje

dobe, prišli prav zato, ker se nam je vnaprej pokazal pomembnejši, umetniško izrazitejši in polnejši. Če stvar prav premislimo, je torej o nji mogoč ravno obraten silogizem od tistega, ki ga priporoča Walzel. S prav tako upravičenostjo, kot trdimo, da je Prešeren vrednejši, ker izraža bistvo dobe, lahko namreč sklepamo tudi takole: ker je Prešeren najvrednejši pesnik, je postal izraz za duha svojega časa, pravzaprav je šele on ustvaril bistvo te dobe. Zdi se celo, da je to sklepanje bolj primerno dostojanstvu pesniškega ustvarjanja, ker izhaja iz predpostavke, da pesništvo dejavno ustvarja bistveno vsebino dobe, ne pa da bi jo le posnemalo kot že nekaj danega, vnaprej obstoječega, kar je potrebno samo še mimetično reproducirati. S tem se za Walzlov princip vrednotenja pojavijo nepredvidljive težave, tako da ga ni mogoče več izvajati s pravo zanesljivostjo, kaj šele s popolno znanstveno gotovostjo.

Seveda bi lahko našteli v zvezi z njim še druge ugovore. Eden od možnih je ta, da nobena doba po svoji sestavi pravzaprav ni enotna, to pa pomeni, da se v konkretnem zgodovinskem času ne skriva eno samo bistvo, ampak da je teh bistev več, oziroma da kaže doba hkrati več, pogosto že kar nasprotujočih si bistvenih značilnosti. Morda je Koseski prav tako izražal bistvo svoje dobe kot Prešeren, samo da je šlo za drugačne plati tega bistva. Kako naj od tod sklepamo, kateri je torej bil vrednejši pesnik? Edini izhod bi morda bil v smeri, ki je Walzel ni predvidel, a jo moramo upoštevati ravno z marksističnega gledišča — da bi namreč večjo umetniško vrednost razumeli kot izraz naprednega bistva dobe, manjšo vrednost pa kot manifestacijo njenih nazadnjaških značilnosti. Na prvi pogled se zdi takšno reševanje Walzlovega principa sprejemljivo, z marksističnega gledišča morda celo nujno. Toda težava je v tem, da ni popolnoma jasno, kaj naj v zvezi z literaturo, njenim razvojem in vrednotenjem pomeni pojem naprednosti. Literarna dela so lahko napredna po svojih političnih idejah, včasih po moralno-etičnem razpoloženju, pa tudi s svojo formo, tehniko in estetiko. Iz številnih izkušenj vemo, da politična naprednost sama na sebi še ne zagotavlja literarnemu tekstu večjo umetniško vrednost; prav to pa velja tudi za estetsko naprednost, saj je iz sodobne modernistično-avantgardne ustvarjalnosti znanih dovolj primerov, ko skrajna estetska inovativnost delu še ne daje prave umetniške teže. Seveda bi lahko sklepali, da je za vrednost dela morda najprimerneje, da združi v sebi takó naprednost političnih idej kot naprednost v estetsko-formalnem smislu, se pravi, da po Walzlovi formuli spoji v sebi napredno bistvo epohe po vseh njegovih straneh — napredno seveda v smislu tistega popravka, ki smo ga morali uvesti v to formulo, če smo hoteli rešiti njeno veljavnost. Toda tudi v tem primeru se izkaže, da do pravega vrednotenja ne bomo prišli, kajti nešteto je del, v katerih se združuje politična naprednost z estetsko, pa vendarle to še ni zadosten razlog za njihovo višjo vrednost. In narobe — poznamo literarna dela, v katerih ni ne enega ne drugega, in vendar jih priznavamo za umetniško vrhunska. To se pokaže zlasti, ko bi hoteli s tega gledišča razložiti vrednost literarne klasike — od Sofokla, Vergila in Horaca do Danteja, Ariosta, Cervantesa, Calderona in Goetheja.

Kot nam Walzlov princip ne pomaga pri vrednotenju klasike, tako nas zapleta v nerešljive težave tudi pri ocenjevanju sodobne literature. Kateri sodobnih pesnikov in pisateljev je pravi izraz bistvu naše dobe, kateremu torej pripada večja vrednost in zakaj? Ali je to Janez Menart ali Tomaž Salamun, Edvard Kocbek ali Ifigenija Zagoričnik, Ciril Zlobec ali Ivo Svetina, Tone Svetina ali Rudi Šeligo, Tone Partljič ali Milan Jesih?

Po vsem tem ni mogoče sklepati drugače, kot da Walzlov vrednostni princip ne daje literarnemu vrednotenju trdne podlage, ampak ga celo zapleta v nerešljiva nasprotja. Razlog za to bomo nedvomno našli v dejstvu, da je vrednotenje, ki ga poskuša uveljaviti, po svojem bistvu zgolj in samo historicistično, saj izhaja iz premis duhovnozgodovinskega pogleda na literaturo, ki presoja literarna dela zgolj kot »izraz«, reprezentacijo ali utelešenje neke duhovno-časovne strukture. Takšna zgodovinska kategorija pa še ne more biti podlaga za vrednotenje, ker tega nasploh ni mogoče konstruirati kar iz gole zgodovine, se pravi iz nečesa, kar je samo na sebi neprestano gibljivo, spremenljivo, minljivo. Pogoj vrednotenju mora očitno biti vrednoten sistem, ki ni vezan na menjavo zgodovinskih dob in s tem potopljen tako rekoč v duhovno-zgodovinski proces, v golo časnost. Vrednost, ki jo išče človek v umetnosti, ne more potekati iz tistega, s čimer človek zmeraj znova zapada časnosti, ampak iz tega, s čimer to časnost presega; kar je torej v tem pomenu besede nadčasno, čeprav morda ne brezčasno ali izvenčasno v tistem smislu, v katerem so te pojme uporabljale stare metafizike. Takšnega vrednostnega sistema Walzel ne pozna in z njim ga ne pozna celotna meščanska literarna aksiologija, kar je v neogibni zvezi z njeno meščanskostjo. Zato je njegov poskus vrednostnega principa moral ostati problematičen in nedomišljen. Zunanje znamenje te nedomišljenosti je najbrž tudi to, da je moral vanj vpeljati elemente iracionalizma, zlasti moment doživljanja kot tistega, iz česar edino lahko sodimo o vrednosti in nevrednosti literarnih del; tak iracionalizem pa seveda ne more biti instrument znanosti, zlasti ne literarne aksiologije na ravni sodobne literarne vede.

S pogledom nazaj na Taina je mogoče opozoriti še na sorodnost temeljnega Tainovega vrednostnega stališča z Walzlovim kriterijem. Po Tainu posnema umetnost bistvene značilnosti realnega sveta, med drugim seveda tudi bistvo kake dobe; prav to pa je Walzlu izvir za višjo vrednost kakega literarnega dela. Ob podrobnejšem premisleku se med Tainom in Walzлом pokaže seveda tudi razlika — Taine pozna ob bistvenih potezah dobe še višje značilnosti, nacionalne in rasne, ki lahko dajo literaturi še večjo vrednost; po Walzlovem pojmovanju je oboje zajeto najbrž v bistvu dobe, nacionalno in rasno obstaja torej v zgodovinsko-epohalnem. Toda kljub tej razliki gre seveda v obeh primerih za enako, pretežno historicistično perspektivo na vrednotenje, ki pa ne ostaja omejena na Taina in Walzla, saj bi jo lahko podaljšali do Lukácsa, ki je zlasti v svoji pozni marksistični fazi povezoval literarne vrednosti skoraj izključno samo z »bistvom dobe«, razumljenim resda marksistično, vendar nič manj historicistično od Taina in Walzla.

To pomeni, da se v vrednostni teoriji od njenih začetkov pri Tainu naprej pod različnimi novimi imeni ponavljajo v temelju enake kategorije, ideje in merila, vendar tako, da si nadevajo nove, zmeraj drugačne pojmovne obaraze. Do tega prihaja s tem, da prehajajo iz enega svetovnonazorskega območja ali filozofskega toka v drugega — iz pozitivizma v duhovnozgodovinsko smer, v neoidealizem, neopozitivizem ali celo v marksizem. Namesto da bi se pojasnila njihova temeljna problematičnost, se spreminja samo njihova zunanja podoba. Prav zato mora biti sodobna literarna aksiologija pozorna na tisto v njih, kar je postalo že konstantna last potainovske vrednostne tradicije, a je v luči modernega materializma, marksistične dialektike in končno literarne vede kot take že docela sporno.

(Se nadaljuje)

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (II)



Janko
Kos

Teorija literarnega vrednotenja je razmeroma nova disciplina literarne vede, saj je mlajša od literarne zgodovine pa tudi od literarne teorije, v katero spada tako po predmetu kot po metodi. S tega stališča je mogoče celo trditi, da predstavlja tisto območje literarne vede, ki se je v znanstveno disciplino začelo oblikovati najpozneje; od tod tudi njena sorazmerna nerazvitost, celo zaostalost za drugimi vrstami literarno-znanstvenega raziskovanja.

K temu je potrebno dodati dejstvo, da je precej mlajša tudi od literarne kritike, ki sega s svojimi zametki v dobo, ko o literarni aksiologiji še ni bilo nobenega sledu. In končno je mlajša tudi od filozofije umetnosti v smislu »estetike«, kot jo je razvijala doba poznega razsvetljenstva, predromantike in zlasti romantike. Vendar se zdi, da je nastanek teorije literarnega in sploh umetnostnega vrednotenja na poseben način povezan prav z »estetiko«, z njenim razvojem v 19. stoletju in upadom. Prvi zasnutki teorije umetnostno-literarnega vrednotenja se pojavijo v trenutku, ko je evropska filozofija umetnosti, razumljena kot »estetika«, dosegla vrh s Heglom, nato pa naglo zdrsnila v krizo; ta je bila že tudi napoved njenega konca, ki je hkrati zaton vsakršne meščanske »estetike«. Vsekakor je dejstvo, da najdemo prve prave zasnove literarne aksiologije, formirane v obliki sistematične, pojmovno in načelno urejene vede, pri Tainu, kar ne more biti golo naključje. Taine je s svojo *Filozofijo umetnosti* (*Philosophie de l'art*, 1865), ki ne po naslovu ne po vsebini ni več »estetika« v klasično-romantičnem pomenu besede, utemeljitelj in začetnik znanstveno-filozofske teorije umetnostnih vrednot in s tem tudi literarne aksiologije. S tem se nujno odpira vprašanje, zakaj ravno Taine in od kod to, da se literarno-umetnostna vrednostna teorija formira šele v drugi polovici 19. stoletja. To je kajpak čas po Heglu, obdobje, ko se poleg pozitivizma formirajo ideje marksizma, s Kierkegaardom začetki eksistencializma in z Nietzschejem filozofija življenja. Razlog za nastanek literarno-umetnostne aksiologije prav v tem času mora biti torej historično-logičen, duhovnozgodovinski in prek tega predvsem družbenozgodovinski. Številna dejstva kažejo na to, da je njen izvor potrebno iskati v razpadu tradicionalne evropske metafizike in njenih socialno-razrednih podlag, v razpadu, ki se je pospešeno uveljavil v razvoju poheglovske filozofije. V prid takšni razlagi govori podrobnejši pogled na Taina. Po običajnem pojmovanju spada njegova misel v območje pozitivizma, ta pa je tipičen primer filozofsko-znanstvenega mišljenja v času razpadanja klasične metafizike. Še bolj se ta vtis utrdi, če upoštevamo novejši nazor o tem, da Taine pravzaprav ni bil pravi pozitivist, ampak kvečjemu kvazipozitivist, saj je ostajal ves čas navezan z ene strani na metafiziko Aristotela, Spinoze in Hegla, z druge strani na roman-

tični subjektivizem, psihologizem in esteticizem. Ravno ta mešanica pa je sama na sebi značilna za razpadanje evropske metafizike v 19. stoletju, za stanje, ki pripravlja obdobje »postmetafizike« našega časa.

Na podlagi posebnih zvez, ki obstajajo med prvimi zasnovami literarno-umetnostne aksiologije pri Tainu in sočasnim razpadom metafizičnega mišljenja, je mogoče formulirati tole domnevo: teorija literarnega vrednotenja se lahko uveljavi kot samostojna, razvita, eksplicitna znanstvena disciplina šele na »postmetafizični« stopnji duhovnega razvoja; nasprotno pa v časih klasične metafizike takšna aksiologija sama na sebi sploh ni bila možna. Kolikor vsebuje metafizično mišljenje vrednostno dimenzijo, je ta implicitna, nikakor pa ne osamosvojena v samostojno teoretično misel; ta se lahko pojavi šele z razpadom metafizike. Prav zato je šele v tem času mogoča tudi nasprotna varianta — eksplicitno zaničanje vrednostnega mišljenja, dvom o njegovi možnosti in utemeljenosti. Tudi ta varianta je bila v miselnem razvoju Evrope po Heglu izjemno močna, saj s svojimi posledicami sega vse do neopozitivizma, Heideggerja in teorij nove levece. Dialektično nasprotje med vrednostnim in protivrednostnim tipom mišljenja v moderni dobi je najbrž po svoje eden od razlogov, da se literarna aksiologija po Tainu ni razvijala s tisto sistematično prodornostjo, ki bi bila za njeno uveljavitev potrebna; nasprotno, v naslednjih desetletjih je celo nazadovala. Po svoje je k temu pripomogel odločujoči vpliv pozitivizma in scientizma, ki je z Maxom Webrom razglasil v družbenih znanostih vrednostni nevtralizem. Toda tudi duhovnozgodovinska šola, ki se je v duhovnih vedah uprla pozitivističnim načelom, ni pospeševala literarno-umetnostne aksiologije, ampak je povzročila ponoven odklik od vrednostnih vprašanj.

Protivrednostne težnje, ki so iz 19. stoletja prešle v našo dobo, torej niso samo podaljšek pozitivizma, ampak imajo širše ozadje v razpadanju metafizike, ki samo na sebi terja ne samo eksplicitno znanstveno-filozofsko postavitev vrednostne teorije, ampak poraja iz sebe kot nasprotno utež takšnemu mišljenju vrednostni indiferentizem, nevtralizem in nihilizem. Takšno stanje je določalo tudi razvoj literarne aksiologije po letu 1900. Potem ko so njene začetke pri Tainu preglasile drugačne, zlasti duhovnozgodovinske težnje, je novo zanimanje za probleme literarnega vrednotenja oživilo šele po prvi svetovni vojni, ko je prišlo do poglobljene krize pozitivizma in hkrati z njim že tudi duhovnozgodovinske smeri. Ena od iztočnic takšne krize je bila ponovna usmeritev v vrednostne literarne probleme. S tem je začel v Nemčiji Walzel že leta 1923. Tik pred drugo svetovno vojno je prišlo do prvih večjih sintez literarne aksiologije (L. Beriger). Za čas po drugi svetovni vojni je mogoče reči, da se takšna usmeritev nadaljuje zlasti od konca petdesetih let naprej, s prvimi poskusi, kako začrtati vidike literarne vrednostne teorije s stališča fenomenologije, neoidealizma, ontološkega realizma, in ko so nastale tudi prve zasnove za literarno aksiologijo na podlagi materializma, zlasti marksističnega. Sočasno s takšnimi prizadevanji pa je ravno v tem času dobilo nov zagon tudi nasprotje do vrednostnega mišljenja sploh, še posebej do vidikov literarne vrednostne problematike. To nasprotje se je izkazalo v na videz nasprotujočih si pogledih Heideggerjeve šole in neomarksizma, kar je seveda v skladu z dejstvom, da je eno in drugo sestavni del enotnega dogajanja, ki v modernem času iz sebe poraja ne samo nujnost vrednostnega mišljenja, ampak tudi odpor zoper njegove vidike.

Po vsem tem ne more biti dvoma, da je za razumevanje sodobnih problemov literarnega vrednotenja vse bistveno mogoče odkriti v dogajanju zadnjih sto let, se pravi od Taina do danes, ko je literarna aksiologija v pravem pomenu besede šele nastala. Vendar pa tega dogajanja ni mogoče v celoti dojeti, če vsaj v glavnih potezah nimamo pred očmi tudi vsega tistega, kar mu je predhajalo in ga po svoje pripravljalo.

PRETRES KLASIČNIH TEORIJ

Z besedo »klasično« je tu razumeti več kot tisočletno obdobje tradicionalne evropske kulture, umetnosti, znanosti in filozofije, ki sega od grške klasike v 5. in 4. stoletju pa do nemške klasične filozofije, literature, glasbe na začetku 19. stoletja. To je kajpak predvsem čas klasične evropske metafizike. Za ta čas je mogoče trditi, da v njem ni obstajala nobena prava, znanstvena ali filozofska teorija literarnega, pa tudi vsakršnega drugega umetnostnega vrednotenja. To pa zato, ker ta doba sploh ni poznala eksplicitnih vrednostnih pojmov v podobi znanstveno-filozofske teorije, s tem pa tudi ne eksplicitnih vrednot kot vrednot, izrečnega vrednotenja kot postavljanja takšnih eksplicitnih vrednostnih pojmov. To kajpak ne pomeni, da se v evropski kulturi od Periklejevega časa do Hegla sploh ni vrednotilo, pač pa da je bilo njeno vrednotenje implicitno, vključeno v drugačne miselno-doživljajske sklope, ne pa razvito v tisti izrečnosti, ki je bistvena za moderno vrednostno mišljenje. Po svoje je vrednotila že grška kritika poezije v 5. stoletju, nato helenistična filologija in rimska poetika, po teh zgledih poetika, kritika in filologija od renesanse do predromantike. Toda vrednostni vidiki tega vrednotenja so se skrivali pod drugimi pojmi ali pa so bili vdeleni v kontekst, ki ni imel kaj skupnega z razvito pojmovnostjo sodobne vrednostne teorije. Zato je mogoče sklepati, da je ta doba sicer po svoje že pripravljala sodobno literarno aksiologijo in sploh vrednostno misel, vendar je še ni eksplicirala, tako da ji je prav v tem ostajala tuja. Razlog za to je nedvomno potrebno iskati v stanju in sestavi takratne kulture, filozofije, umetnosti in mišljenja nasploh, v sestavi, ki jo je obvladovala metafizično-hierarhična misel kot sistem, kot totalna razlaga sveta, razumljenega v luči transcendence in absolutnega; in seveda v družbenozgodovinskem svetu, ki je iz sebe porajal takšno metafizično mišljenje. V sestavi takšne totalne metafizične razlage sveta so imeli vrednostni pojmi drugačen položaj in podlago kot v znanstveno-filozofskem mišljenju moderne dobe, kar pomeni med drugim tudi to, da jih je mreža metafizičnih premis povzemala vase, jih prekrivala in preprečevala, da bi se izločili iz celote, osamosvojili in s tem eksplicirali. Od tod bi seveda tudi sodobno nasprotje do eksplicitnega vrednostnega mišljenja lahko razumeli kot žalovanje po času, ko je bila podoba sveta še metafizično absolutna, totalna in nedeljiva.

Toda naj bo tako ali drugače — zaradi opisanih razlogov je bila v klasični dobi evropske kulture mogoča kvečjemu implicitna literarno-vrednostna misel, ne pa eksplicirana literarna aksiologija. To se je dogajalo predvsem v dveh, historično zaporednih in hkrati močno različnih oblikah — najprej v podobi empiričnih, praktičnih, normativnih poetik antike, renesanse in klasicizma, nato pa v obliki filozofije umetnosti, ki se je pod imenom »estetika« razvijala od Baumgartena naprej. V prvi skupini sta

najbolj reprezentativni imeni Aristotel in Horac, vsak s svojo poetiko, v drugi Hegel, ki je razvil novo zasnovo filozofije umetnosti do vrhunca. Obema skupinama je skupno, da vsebujeta vrednostno problematiko samo implicitno; razlikujeta se po tem, kako jo včlenjujeta v širše miselne sklope.

Od vseh klasičnih poetik je po svoji vrednostni problematiki še zmeraj zanimiva, morda celo aktualna predvsem Aristotelova, tako da ji je na tem mestu potrebno posvetiti vsaj toliko pozornosti, kolikor jo terja posebni ozir na sodobno vrednostno teorijo z marksističnega gledišča. Aristotelova *Poetika* je na prvi pogled sicer predvsem historično-empirična in logično-normativna, vendar je očitno zgrajena tako, da ima širšo podlago v Aristotelovi metafiziki, antropologiji in etiki. Glede na vse to je potrebno odkriti in razlagati tudi vrednostno problematiko, ki ji je implicitna.

V svoji *Poetiki* Aristotel nikjer ne uporablja pojma vrednosti (aksia) in tudi ne drugih podobnih pojmov. Kljub temu pa je na vsaki strani jasno, da vrednostno ni nevtralen, saj kritizira, odklanja, razglasa normo, vrednoti, toda tako, da ne razvija vrednostne teorije v pravem pomenu besede; njegova vrednostna misel ostaja kljub svoji nenehni navzočnosti neformulirana. To pa ni njena pomanjkljivost, ampak v marsikaterem pogledu celo prednost. Lahko bi trdili, da je Aristotelov miselni svet tako zelo prvoten, samoumeven in sklenjen, da mu eksplicirano vrednotenje sploh ni potrebno.

Izhodišča Aristotelove implicitne vrednostne misli je potrebno iskati v njegovi etiki, antropologiji in metafiziki, pri čemer je potrebno vrednotenje v *Poetiki* povezati zlasti z ustreznimi poglavji *Nikomahove etike*, da bi našli odgovor na vprašanje, kaj je za Aristotela poezija po svoji temeljni vrednosti, kaj je v nji vredno in kaj ne vredno. V tej smeri je aktualen zlasti odgovor na vprašanje, ali je za Aristotela poezija sama sebi cilj — kot bi dejal Hegel — se pravi, ali je sama na sebi absolutna, avtonomna, samozadostna vrednota, nekako v tistem smislu, kot razume to stvar program avantgardne poezije našega časa. Na prvi pogled je videti, da je za Aristotela takšna misel nemogoča. Poezija mu je seveda dobrina ali dobro (agathon), toda ne sama na sebi, ampak le kot sredstvo za dosego nečesa, kar je najvišje dobro (agathon ariston), tj. samo na sebi in zaradi sebe. To pa je lahko edino srečnost (eudaimonia). Poezija je torej sredstvo za dosego srečnosti, edino tako lahko velja za dobro ali — povedano v modernem jeziku — »vrednoto«. Tu je potrebno upoštevati še to, da srečnost kot smoter, h kateremu teži človek zaradi njega samega, vsebuje po Aristotelu nujno tudi primes ugodja, užitka, dopadenja (hedone, hedus), zato govori v *Poetiki* na mnogih mestih prav o užitku kot namenu poezije: bralec uživa (hairo), ko v literarnem delu spoznava realnost, spremenjeno v mimetični predmet, uživa pa tudi ob ritmu in tehnični izdelavi, se pravi ob čutnih sestavinah pesniškega dela (aistheton); in nazadnje obstaja tudi v katarzi element užitka, o čemer Aristotel v *Poetiki* ne govori direktno, zato pa ga omenja v *Retoriki* in *Politiki*. Kljub temu pa ugodje še ni namen poezije in s tem tudi ne glavna podlaga njene »vrednosti« in posameznih »vrednot« v nji. Ugodje ni bistvo srečnosti, ampak samo njen spremni pojav, znamenje zadovoljive in smotrnosti, prek katere se srečnost uresničuje. To velja zlasti za najvišjo vrsto srečnosti, ki jo Aristotel razume kot razumno udejestvovanje duše (logos, nous, psihe), kot teoretično, kontemplativno zrenje, s katerim v duši prevlada razum nad golo čutnostjo in nagonom, to pa je podlaga za človekovo samoobvladanost, za ustreznost človeka temeljnemu določilu razumnega živega bitja (animal rationale).

Od tod se da razumeti tudi Aristotelovo kritično presojo literature in v tej presoji skrito implicitno vrednostno teorijo. Poezija je vrednota samo kot sredstvo in predmet razumnega udejstvovanja duše, to pa postane takrat, kadar ponudi bralcu ustrezne predmete za njegovo noetično in etično aktivnost. To počne tako, da ga spoznavno navaja k bistvenemu, splošnemu dojemljanju realnih pojavov; etično ga s katarzo ob tragediji notranje ureja, čisti afekte sočutja in groze, s tem pa krepi razumni del duše, njene dianoetične vrline. Od tod sledi, da je poezija slaba, kadar vsega tega ne počne — ko torej usmerja naše spoznavne moči namesto k bistvenemu samo k posameznemu in naključnemu ali pa kadar ruši razumno skladnost duše in jo usmerja k čutnosti, nemiru in golemu instinktu. Zgolj estetsko uživanje je za Aristotela očitno premalo; tudi tak užitek je sicer legitim, vendar samo na stopnji višjega spoznavnega ali etičnega delovanja bralčeve pozornosti. Na tem temelji tudi znamenito Aristotelovo merilo pesniške enotnosti — vrednejše je delo, ki je mnogovrstno, toda strogo enovito, kajti s tem, da duša dojema predmetnost v enoti, je tudi sama razumnejša; enovito delo je primernejše njeni razumni naravi, ki je po svojem bistvu enotenje splošnega iz posameznega, odkrivanje enotne »forme« v mnogovrstnih pojavih, s tem pa tudi uresničevanje »forme« človeka kot razumnega bitja. Tako se Aristotelov implicitni vrednostni instrumentarij vračča v njegovo metafiziko »forme« in »materije«. Pesniško delo naj bo enovit organizem razumnega obsega, sestava in temu ustreznih funkcij, kajti s tem se potrjuje in utrjuje razumno-smotrna organizacija narave, človeka, kozmosa. Šele s tem se literarne »vrednote« oziroma merila zanje utemeljujejo v najvišjem dobrem za človeka, prek tega pa že kar na metafizični zgrajenosti realnega sveta.

V primerjavi z Aristotelovo implicitno vrednostno teorijo predstavlja tradicija praktično normativne poetike, katere najuglednejši začetnik je Horac s svojim *Pismom o pesništvu*, prav gotovo padec v nejasen vrednostni ekleticizem; od tod vodi pot k poznejšim podobnim poetikam renesanse, baroka, klasicizma in razsvetljenstva. Horacova poetika izhaja vsaj z ene strani tudi iz Aristotela, vendar se postavlja na nižjo, praktično in zgolj empirično raven. To pomeni, da je brez pravega temelja v metafiziki, tako da ji ostaja samo še vrsta praktičnih receptov, pravil in meril, ki se lahko sklicujejo samo še na empirične razloge — na uspeh pri bralcih, na okus, zdravo pamet, na zahteve posameznih literarnih zvrsti in podobno. To pa pomeni predvsem, da implicitni vrednostni pojmi, kolikor jih vsebuje, ostajajo brez enotnega smisla in apriornega temelja, iz katerega bi dobivali pravo veljavo.

Na tej ravni je obstajala nato normativna poetika s svojo implicitno vrednostno teorijo od renesanse do predromantike. Kot pri Horacu se je tudi v njenem sklicevanju na naravo, razum, zdravo pamet, okus in avtoritete med drugim ohranjal tudi odsev Aristotelove metafizike, antropologije in etike, vendar bistveno oslavljen z drugačnimi vplivi, predvsem z naključno ekletičnostjo empirije. Z Descartesom je seveda dokončno zapadla tudi moč te metafizike, kar je povzročilo, da se je v dobi razsvetljenstva polagoma pokazala nemožnost normativno praktične poetike sploh, kar pa je bilo že samo na sebi posledica nemožnosti njene implicitne vrednostne teorije. Na njeno mesto je v dobi predromantike začela stopati filozofija umetnosti v obliki »estetike«, da bi v času romantike dosegla s Heglom svoj vrh. V tem smislu pomeni »estetika«, zlasti Heglova, ponoven poskus metafizičnega mišljenja, da bi v novi obliki vrnila literarno-umetnostnemu miš-

ljenju tisto absolutnost in apriornost, ki ju je doseglo z Aristotelom. Toda ta poskus je bil seveda zastavljen že iz čisto drugačnih metafizičnih izhodišč, pa tudi z drugačnimi vrednostnimi rezultati.

Podobno kot v Aristotelovi *Poetiki* tudi v Heglovi *Estetiki* pravzaprav ni nobene eksplicitne vrednostne teorije, se pravi nobenega izrečnega, samostojnega in razvidnega sistema vrednot, ki bi obstajal pojmovno razločeno. Hegel sicer neprestano vrednoti, kritizira, ustvarja hierarhijo višjih in nižjih literarnih del, toda vse to še v okviru sklenjene metafizike, ne pa z eksplicirano vrednostno teorijo. Ta metafizika je racionalnost absolutnega idealizma, kjer je temelj vsega absolutna ideja, duh, subjekt. To pa seveda pomeni, da tudi vrednote umetnosti in literature izhajajo iz tega absolutna oziroma so v njem že vnaprej implicitno dane. Prav zato Heglu v nasprotju z Aristotelom literarna in vsaka druga umetnost ni več sredstvo za dosego najvišjega dobrega, ampak je sama sebi najvišje dobro, sama svoj cilj in namen. Umetnost je torej zaradi umetnosti in ne zaradi česa drugega. To pove Hegel že v uvodu v *Estetiko*, nato pa še v razdelku o umetniškem idealu. Umetnost kot umetnost ne služi ničemur, niti užitku niti morali, to pa zato, ker je sama na sebi realizacija najvišje ideje — umetniško lepo je čutno pojavljanje ideje, absolutnega. To pomeni, da je umetnost hkrati lepota in resnica. S tem dobi Hegel že tudi ključ za implicitno vrednotenje umetnosti, ne da bi ta ključ moral razviti v eksplicitno vrednostno teorijo. Če naj bo umetnost zares na višini čutno zaznane ideje, morata v nji doseči popolno skladnost ideja in čutnost, notranje in zunanje, vsebina in forma. Umetnost je pristna, prava in popolna samo tam, kjer za našo intuicijo uresničuje popolno skladnost obojega; kjer tega ni, nastaja manjvredna, nepopolna, slaba umetnost, ki je le videz umetniškega.

Hegel torej vgrajuje v svojo »estetiko« implicitni vrednostni sistem, ki mu ga ni potrebno eksplicirati, ker je dan z metafizično podlago tega sistema, se pravi z absolutno idejo. Prav zato mu tega sistema tudi ni potrebno vrednostno utemeljevati ali celo dokazovati, saj je samoumevno, da je absolutna ideja sama sebi izvor in cilj, s tem pa tudi sama sebi najvišja vrednota. Pa še tega bi o nji pravzaprav ne smeli reči, kajti vrednota je samo za človeka, tj. z antropološkega stališča, medtem ko sama na sebi presega vsakršno vrednostno sodbo in pojem. Če pa jo vendarle razumemo kot vrednoto, je seveda umetnost kot oblika takšne absolutne ideje že sama na sebi apriorna vrednota, ki ne služi ničemur, ker nosi svoj cilj v svoji lastni strukturi. V tej so že tudi dana merila za kritično-vrednostno sodbo o njenih delih. Vrednotenje umetnosti v tem primeru poteka iz nje same, ji je torej imanentno in ne heteronomno.

Od tod je pa že videti, da mora z razpadom metafizičnega mišljenja priti do odločilnega obrata tudi vrednostna misel. Ta lahko ostaja implicitna samo toliko časa, dokler je varno vgrajena v notranjost metafizičnega sestava — takšno mesto je dobila že v Aristotelovi *Poetiki*, ponovno ga je izpričala v okvirih Heglove *Estetike*. Toda brž ko se razklene trdnost metafizičnih okvirov, mora tudi vrednostni problem izstopiti iz prvotne enotnosti metafizike. To pomeni, da se eksplicira v pravo vrednostno teorijo, tako da ta šele zdaj postane ne samo aktualna, ampak tudi zares mogoča. Prav to se je zgodilo po koncu Heglove metafizike, ki je še zadnjič v zgodovini evropske filozofske misli povzela vrednostni problem umetnosti v sam metafizični temelj. Od Hegla naprej to načelno ni več mogoče, iz česar sledi, da se teorija umetnostnega in tudi literarnega vrednotenja lahko for-

mira v pravem pomenu besede šele v ozračju poheglovske filozofije in znanosti.

Resnici na ljubo je potrebno priznati, da jo je pripravljala že kriza racionalistične metafizike v 18. stoletju, ki je s Humom in Kantom, s skepso in agnosticizmom podirala temelje tradicionalne metafizike. Kant je bil seveda že odločilen za določitev sodb estetskega okusa, vendar se zdi, da v okviru njegove filozofije vrednostna teorija še ni bila aktualna; uporabljal je že pojem vrednosti, vendar ta še ni bil v središču njegovega mišljenja. Pač pa se je po koncu Heglove filozofije na široko odprla pot v vrednostno teorijo njegovim naslednikom, nasprotnikom in dedičem — od materializma, pozitivizma in eksistencializma do filozofije življenja. V njihovem delu je začela nastajati podlaga, na kateri je postala literarna aksiologija z drugimi vrstami umetnostne vrednostne teorije ne samo mogoča, ampak že tudi nujna.

(Se nadaljuje)



Pavle
Zidar

Pandorine sence

(nadaljevanje in konec odlomka)

Po tiskovni konferenci sem takoj odšel k E. A., da bi mi pripovedoval dalje. Našel sem ga nad pismom, ki ga je pravkar skorigiral in še enkrat bral.

Po njegovi pisalni mizi je vel duhovni prepah in zganjal med papirji pravo zmedo.

Slike na steni so obstale s svojim pogledom na meni, polnem abstrakcij in najrazličnejše simbolike. Skušal sem zavrniti to hipnotično, enooko zrenje vame.

Čeprav je slika le eden od slikarjevih pogledov — izmerjen s časom bi bila to kvečjemu sekunda — je vendarle ta nagli trenutek časa, če ga ujamemo v lepoto, trajen in preživi človeka.

Oprosti, me je ustavljal E. A. z roko in hitel brati, kar je napisal.

Sekunde na steni so me le uklonile. Spoznal sem, da sem kot človek daleč od lepote.

Morda se trudim, da bom kdaj bliže. Morda moja lepota šele nastaja. Mogoče je življenje način, po katerem se upodablamo v čas sekunde, ki potem nenehno traja.

Kako bo jutri, ve le vrag.
 Vse več je senc, vse večji strah.
 Prišli smo daleč, a zašli.
 Kako naprej? Mar spet nazaj?
 Kot Sizif se pehamo v breg.
 Nikdar ne sine zlati vek.

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (IX)



KRITIKA LITERARNE AKSILOGIJE PO NAČELIH NEOMARKSIZMA

Prva varianta, s katero je po letu 1970 posegel marksizem v problematiko literarnega vrednotenja na teoretično-znanstveni ravni, je bila po svojem bistvu kritika obstoječe literarno-vrednostne teorije. Da mu je pri tem šlo predvsem za kritiko meščanske literarne aksiologije bodisi v njeni predvojni, tradicionalni podobi ali pa v njenih povojnih, moderniziranih oblikah, se razume samo po sebi, kar seveda

pomeni, da se je v tej varianti marksizem uveljavil v območju literarno-vrednostne teorije predvsem kot kritika vsega, kar je bilo v nji meščansko in s čimer je ta teorija pripadala meščanskemu mišljenju. Ker je svojo nalogo razumel predvsem in samo kot kritiko ideoloških elementov v obstoječi teoriji, še ni zastavljal mnogo bolj odločilnega vprašanja o morebitni meščanskosti literarne aksiologije kot take. Hkrati pa tudi ni zoper meščansko vrednostno teorijo poskušal zgraditi teoretičnega modela, ki bi bil marksističen in bi torej lahko veljal za marksistično teorijo literarnega vrednotenja.

Po vsem tem bo upravičena domneva, da se je v tej varianti marksizem soočil z literarno aksiologijo šele na ravni kriticizma, ne pa kot samostojna misel, ki lahko bodisi docela preseže vsakršno literarno-vrednostno teorijo ali pa jo vključi v svoje mišljenje in ji iz njega da novo, pozitivno in avtonomno vsebino. Sicer je pa nastanek in usmerjenost takšnega marksističnega posega v literarno-vrednostno problematiko mogoče pojasniti z dejstvom, da se je zasnova znotraj neomarksizma, ki ga je formulirala tako imenovana frankfurtska šola kot »kritično teorijo«. Čeprav kritika obstoječe meščanske literarne aksiologije ni bila najbolj radikalna aplikacija takšne teorije, je bil njen kriticizem vendarle že sam na sebi adekvaten izraz marksizma, postavljenega v smislu »kritične teorije«. S pripombo seveda, da bi se dalo iz tako postavljenega marksizma izpeljati tudi radikalnejšo varianto, ki se ne zadovoljuje samo s kritiko literarno-vrednostne teorije, ampak vodi naravnost v njeno destrukcijo.

S tega gledišča bi bilo o neomarksistični kritiki literarne aksiologije mogoče govoriti kot o blažji, manj radikalni obliki tistega, kar se je do kraja uresničilo šele v drugi varianti, ki je iz »kritične teorije« dosledno izpeljala destrukcijo teorije in prakse literarnega vrednotenja. Res je seveda, da med obojimi ni mogoče potegniti jasno začrtane meje, ker pač takó neomarksistična kritika kot tudi destrukcija literarno-vrednostne teorije izhajata iz istih predpostavk. Vendar obstaja med obema razlika po stopnji, ki za prihodnji razvoj literarne aksiologije, zlasti pa marksističnega pristopa k nji nikakor ni brez pomena. Prav zato je potrebno upoštevati vsako posebej.

Da je res tako, naj pokaže pogled na knjigo Jochena Schulte-Sasseja *Literarno vrednotenje* (Literarische Wertung), objavljeno leta 1971, ki dovolj reprezentativno predstavlja prvo varianto, tj. neomarksistično kritiko meščanske literarne aksiologije. Delo je resda kratko in samó deloma res teoretično. To pomeni, da v njem ni prave sistematike, kar pa je v skladu z njegovo temeljno zasnovo. Zamišljeno je bilo namreč od vsega začetka kot kritika stališč literarno-vrednostne teorije, kakršno je pred vojno razvil Beriger, po vojni pa vsak po svoje Müller-Seidel, Ingarden in drugi. Ta zasnova je naravna posledica dejstva, da avtor v glavnem izhaja iz frankfurtske neomarksistične šole, kot so jo utemeljili Adorno, Horkheimer in Habermas, da je zatem doživela bogat razcvet v učencih, naslednikih in epigonih.

Schulte-Sasse začena svoj vstop v območje problemov literarnega vrednotenja s tem, da se pridruži tezi, ki so jo vsak po svoje priznavali že Beriger, Wellek in Kayser — da literarna veda vrednostno nikakor ne more biti nevtralna, ker pač nujno vrednoti; če ne drugače, vsaj v izbiri gradiva. Od tod pa že izpelje sklep, da je v okviru literarne vede nujna razprava o vrednostnih vprašanjih, da bi postale razvidne oziroma transparentne njene vrednostne sodbe, predsodbe in predodločitve. To naj onemogoči, da bi literarna veda vrednotila na skrivaj, prikrito in nezavedno, s tem pa neznansveno. Literarni vedi je torej potrebna jasna zavest o lastnem vrednotenju, njegovih zgodovinskih, socialnih in družbenozgodovinskih okvirih. Vendar ne v smislu teorije, ki bi bila sistematična in s tem že tudi nadhistorična, ampak predvsem v obliki avtorefleksije, ki se giblje znotraj stvarnega historičnega horizonta. Literarna aksiologija v podobi nadhistorične sistematike je po Schulte-Sasseju očitno nemogoča. S tem se pravzaprav teorija literarnega vrednotenja kot teorija ukinja, vendar pa še naprej obstaja vrednotenje samo kot popolnoma legitimno opravilo literarne vede. Prav v tem se pa že kaže protislovnost takšnega nastavka. Brž ko priznamo obstoj, utemeljenost in upravičenost nekega predmetnega območja, je s tem že vnaprej utemeljena možnost in celo nujnost njegove teorije. Vnaprejšnja Schulte-Sassejeva odločitev, da je potrebno vrednotenje nadgraditi zgolj z avtorefleksijo, ne pa s pravo teorijo, je zato dvoumna, pa tudi usodna za njegov nastavek, saj ostaja tisto, na kar naj se nanaša kritična avtorefleksija literarne vede — sam akt vrednotenja, pojem vrednosti in vrednote kot take — teoretično čisto nepojasnjeno. Ingarden je imel očitno prav — naj o vrednotenju še tako reflektiramo, ostaja vse to prazen popravek, dokler teorija ni pojasnila njegovih temeljev.

Po vsem tem je očitno, da Schulte-Sasse sicer ne ukinja vrednotenja v literarni vedi in zunaj nje, pač pa teorijo o njem spreminja v akt tako imenovane »avtorefleksije«. To med drugim pomeni, naj literarna veda vred-

noti, vendar tako, da si bo ves čas svestna kulturno in socialnozgodovinskih silnic, ki odkrito ali pa na skrivaj določajo njen vrednostni interes (Wertinteresse). Odvisnosti od teh silnic ji ni prav nič potrebno tajiti, ampak naj jih priznava čimbolj iz jasne zavesti svojih vrednostnih predodločitev. Glavno je pač to, da jih ne poskuša spremeniti v nadhistorične, od zgodovine neodvisne, apriorne, estetsko, psihološko in antropološko edino veljavne kategorije. Vrednostna teorija in praksa morata torej ostati brez norm, ki bi bile transcendentalne, tj. pred vsako konkretno literarno izkušnjo, tako da se jih iz njihove abstraktne, nadčasovne fiksiranosti dá zmeraj znova prenašati na konkretno literarno situacijo. Po Schulte-Sasseju je edino prava obratna pot — vsako teh norm je potrebno historizirati, kar pomeni, da jih moramo vsakič razumeti iz socialnozgodovinskega in kulturnohistoričnega konteksta, iz katerega izhajajo in znotraj njega dobivajo svojo edino veljavo.

Prav tu se vsiljuje drugi pomislek o možnih rezultatih takšnega nastavka. Na podlagi, kakršno postavlja Schulte-Sasse, sicer ni mogoča prava teorija literarnega vrednotenja, pač pa iz nje seveda sledi vrednostna avtorefleksija. Iz načina, kako je zastavljena, in zlasti spričo pomanjkanja teoretičnega pretresa njenih temeljev se zdi upravičen pomislek, ali ni takšna avtorefleksija že vnaprej ujeta v začarani krog vrednostnega subjektivizma in relativizma. Več kot verjetno je seveda, da se močno razlikuje od tradicionalnih oblik takšnega relativizma, saj se dogaja s pomočjo avtorefleksije in historično-dialektične samokritike. Vendar ni videti, s čim bi lahko znotraj tako začrtanega okvira premagala samo bistvo relativizma in se iz njegovih antinomij dvignila na višjo vrednostno-teoretično raven.

Več o vsem tem utegne razkriti način, kako Schulte-Sasse svojo kritiko literarne aksiologije konkretizira na samem literarnem gradivu. To stori predvsem ob problemu kiča, se pravi razmerja med nizko, trivialno in pa visoko, avtentično ali umetniško literaturo. Predvsem vnaprej dvomi o možnosti takšnega razlikovanja. Sodobno diskriminiranje nekaterih literarnih tekstov kot kiča in nasprotno povzdigovanje drugih na raven »prave« umetnosti se mu zdi nadhistorično, s tem pa seveda abstraktno, apriorno, nekritično. V nasprotju s tem mu velja, da sodbe in teorije o kiču operirajo z apriornimi, transhistoričnimi normativi. Negativnost literarnega kiča je tu vnaprej določena s svojim nasprotjem, tj. s pozitivnimi normami prave literarne umetnosti, te pa so seveda nadhistorične, nekritične in samovoljne, napravljene vse prej kot s sistematično analizo gradiva, pač pa iz podzavestno sprejetih determinant socialnohistoričnega in kulturnozgodovinskega sveta. Večina teorij o kiču je celo nacionalno določena in omejena, saj je videti na prvi pogled, da poteka pojmovno nasprotje kiča in prave umetnosti, kot ga je uveljavila zlasti nemška literarna aksiologija, iz idealistične tradicije nemške klasike in romantike. Nastala je v čisto določni nacionalni sredini, pa tudi iz potrebe in interesov čisto konkretnega socialnega položaja. Od tod izvira apriorna, nadhistorična togost nemške literarne aksiologije, njenih pojmov, teorij in norm. Prav narobe je v angloameriški vrednostni tradiciji, ki rase iz empirizma in pozitivizma, kot ju je utemeljil zlasti Hume. Po tej tradiciji nastaja vrednost literarnega dela zmeraj iz njegovega učinka in uspeha, iz soglasnosti literarne tradicije ali pa ožjega elitnega kroga, ki o tej pretežno odloča. Gre torej za izrazit vrednostni relativizem, prakticizem in pragmatizem, ki povzroča, da še v današnji anglo-

ameriški literarno-vrednostni teoriji vlada na splošno teza o tem, da je estetsko vrednotenje literature zmeraj subjektivno, kar se znotraj literarne vede utegne zaostri v stališče, da je literarna veda — kolikor se ukvarja tudi z vrednotenjem — bolj umetnost kot pa znanost.

Vendar Schulte-Sasse ne kritizira takšnega stališča, ampak opozarja nanj samo zato, da bi izpostavil nacionalno določenost in omejenost različnih šol v sodobni literarni aksiologiji. Njegova kritična pozornost je obrnjena predvsem v nemško literarno-vrednostno tradicijo, ki teži v objektivno, filozofsko, metafizično vrednostno teorijo. Za to tradicijo se mu zdi značilna težnja, naj literarno vrednotenje izhaja iz »bistva« samega pesništva, s čimer se seveda nadaljuje smer, ki jo je započel že Aristotel, a se je najvišje povzpela prav z nemško klasično-romantično tradicijo. Njena dediščina — vera v dogmatično predstavo o »bistvu« pesništva, v nadhistorično absolutnost in občo veljavnost vrednostnih norm — se po mnenju Schulte-Sasseja ohranja tudi v najbolj modernih oblikah sodobne literarne vede, na primer v tako imenovani »imanentni interpretaciji«.

Zoper takšno tradicijo se obrača Schulte-Sasse, ko v konkretnih odstavkih svojega dela podrobno kritizira vrednostna merila za kič in avtentično literarno umetnost; ko dokazuje, da normativi za to, kaj je v literaturi »prava« umetnost, ostajajo metafizični, formalni in abstraktni; da sploh nimajo obče veljave, ker izhajajo iz čisto enkratnih socialnih in kulturno-zgodovinskih položajev. Iz tega izvede sklep, da je potrebno v nadhistorično veljavnih normah, kakršne priznava obstoječa vrednostna teorija, razkrivati njihovo historično determiniranost, relativnost, normativno pretencioznost. Namesto tega jim je mogoče priznati samo operativno vrednost za spoznavanje historičnih pojavov. Njihova veljava je samo historično-relativna, kar seveda pomeni, naj se vrednote oziroma rokoavanje z njimi neogibno historizirajo in relativizirajo. To pa je seveda tisto, kar je bilo že vnaprej mogoče zajeti v pomislek, da se takšna kritika literarne aksiologije navsezadnje vendarle izteka v relativizem; zdaj se je pokazalo, da je ta relativizem po svojem bistvu določen s posebnim neomarksističnim historizmom, ki pa vendarle skriva v sebi znane klice vrednostnega relativizma.

Svoje stališče demonstrira Schulte-Sasse najprej ob negativnih merilih za kič v literaturi, nato pa še na pozitivnih normah, ki po tradicionalni klasično-romantični estetiki določajo pravo, visoko, avtentično umetnost. Ko analizira posamezne kategorije, po katerih tradicionalna aksiologija ločuje kič od pristnih umetniških tvorb, se mu glavne pokažejo tele: a) Za kič so značilne kumulativne strukture, kar pomeni, da je prava umetnina zmeraj organizem, v enoto zvezana, nerazdružljiva, živa celota, katere zgradba je nujna in njena struktura arhitektonska, medtem ko v kičastem delu vlada golo kopičenje posameznih momentov. Bralec naj se ob njem prepušča učinku in razpoloženju posameznega trenutka, dražljaja ali mika, tako da neprestano plava v sentimentu prav zato, ker se z vsakim novim trenutkom lahko preda novemu trenutnemu užitku. V umetnosti ne uživa z občutkom, ampak tudi z razumom, temu pa streže njena arhitektonika, ki dele povezuje v celoto, nad katero ima lahko pregled samo um. O kiču se da reči, da temelji ravno v sentimentalnem uživanju posameznih delov. b) Za kič je značilno brezdistančno uživanje, medtem ko umetnosti ustreza stališče, ki je distancirano in predmetno. Umetniški užitek je namreč užitek spoznanja in

dojetja umetniškega dela kot nečesa predmetnega, kar obstaja samo na sebi. Takšno dojetje je seveda napor, distanca, premislek, ki moti in prekinja ugodnostne občutke ali vsaj slabi njihovo čustveno silo. Nasprotno pa vlada v kiču čustvena brezdistančnost, tako da meja med bralcem in tekstom izginja. Bralec se predaja razpoloženju, ki je po svojem bistvu samouživanje, za katero je kič samo zunanji stimulans. Umetniški užitek je torej kontemplativen, razumen, usmerjen k objektu, uživanje kiča pa neprehodno, počutkarsko, razpoloženjsko, omejeno na lastni »jaz«, kar pomeni, da se bralec kiča omeji na lastne sentimentalne občutke, v katerih ni pravega duševnega življenja. Z eno besedo — bistvo prave umetnosti je estetska distanca, ki zajema moment kontemplacije, kič je sentimentalni samoužitek, ki pomeni ujetost, nesvobodnost, estetsko brezdistančnost. Prav ob takšnem merilu za kič seveda Schulte-Sasse že lahko prikaže njegovo protislovnost z dejstvom, da je Emil Staiger v znani knjigi *Temeljni pojmi poetike videl* bistvo čiste umetniške lirike ravno v brezdistančnosti bralca, ki se predaja občutju. c) V kiču prevladuje čutnost, čustvenost nad razumnostjo, razsodnostjo; gola snov nad formo; nasprotno pa je bistvo umetnosti duhovno spoznanje in forma. To določilo je pravzaprav obseženo že v prejšnjih, zato ga Schulte-Sasse ne zarisuje podrobneje, ampak opozarja, da izvira nasprotje med duhom in čutnostjo iz nemškega klasičnega idealizma, kot ga je formuliral zlasti Schiller, da pa je že Hegel njuno razmerje pojmoval drugače, ko je med duhom in čutnostjo vzpostavil dialektično razmerje; toda prav tega teorija kiča ne upošteva. d) Kič pospešuje duhovno lenobnost, medtem ko pristna umetnost spodbuja duha v gibanje. Oboje ima svojo socialnopolitično težo, saj utegne biti prav zato kič konservativen, prava umetnost pa zaznamovana s progresivnostjo novega. Ali natančneje — kič potrjuje dano duhovno stanje, ga ne presega, ampak ustreza željenim predstavam (Wunschbilder), svetu obstoječih konvencij; s tem zapira človeka v konservativnost, umetnost pa mu odpira nov svet in ga vabi k sodelovanju v njem. e) Za kič so značilni klišeji, že dane podobe, formule, šablone. Njegova jezikovna sredstva so obrabljena, z njihovo pomočjo obuja že znana razpoloženja, reproducira iste užitke. Narobe pa umetnost neposredno zajema iz realnosti, s tem dosega pristnost novega, še nevidenega tako v jeziku kot v realnosti. — Tu pač ni mogoče prezreti dejstva, da se takšno določanje progresivnega značaja pristne umetnosti navdihuje med drugim predvsem pri znanih tezah ruske formalistične šole.

S svoje strani Schulte-Sasse za večino teh razpoznavnih znamenj kiča ugotavlja, da merila zanje izhajajo še iz klasično-romantične estetike, od Goethejevih idej o organizmu pa do Schleglove ideje o umetnini kot o mnogopomenski, ambivalentni strukturi, ki ni pojmovno dosegljiva, tako da vodi interpretu v neskončni kontinuum refleksije. Schulte-Sasse opozarja na historičnost takšnih klasično-romantičnih norm, ki po njegovem mnenju prav zato za moderno umetnost ne veljajo več, tako da ob nji ni mogoče več razločevati med kičem in pristno besedno umetnino. Tako se mu zdi, da je v moderni umetnosti izgubila veljavo norma celovitosti, češ da v sodobni umetnini ni več mogoče izkazati tradicionalne enotnosti vsebine in forme. Takšna umetnina se izmika ideji v območje čiste estetske senzibilnosti, jezik ji ni več medij idej, ampak čutnih oziroma čustvenih učinkov, s tem pa se uveljavlja v nji tudi drugačno razmerje distance in brezdistančnosti. Po vsem tem merila klasično-romantične estetike za moderno literaturo niso

več ustrežna, s svojimi opozicijami pozitivnih in negativnih vrednot je ne morejo obseči, kajti te opozicije sestavljajo sistem, ki je tako s celoto kot s posameznimi sestavinami zgolj historičen. Zato nobenega njegovih pojmov ni mogoče definirati na ravni, ki bi bila res absolutna in nehistorična. Ta nemožnost ima za posledico dileme, iz katerih za tradicionalno literarno aksiologijo pravzaprav ni izhoda, ki bi bil zares sprejemljiv. To se najlepše izkaže ob normi celovitosti. Če jo pojmujeemo zares nadhistorično, postane preširoka, čisto abstraktna in splošna, zato pa nerabna. V nasprotnem primeru seveda izgubi splošno veljavnost, saj jo je potrebno omejiti samo na območje klasične literature, iz katere je izšla in ki ji edina zares ustreza, ker so njena dela zares v posebnem smislu celovita. Seveda je mogoče problem rešiti s prav nasprotno, po svoje radikalno rešitvijo, ki iz nemožnosti, da bi pravo celovitost našli še kje drugje kot samo v klasični umetnosti, sklepa, da je torej prava umetnost samo klasična, moderna pa nikakor ne; oziroma da je moderna po svojem bistvu, ki ne ustreza nadčasovni normi celovitosti, pravzaprav kič. Ne glede na to, kaj misli o obeh možnostih Schulte-Sasse, je mogoče trditi, da je vsaka zase enako logična. Na drugo možnost, ki v imenu prave umetnosti bolj ali manj celotno moderno literaturo izenači s kičem, je morda v slovenski kritiki pristal Vidmar; za prvo možnost se je odločil Ingarden, ki je prišel do sklepa, da načela celovitosti in enote v tej obliki veljajo pravzaprav samo za klasično literaturo. Obema bi Schulte-Sasse ugovarjal s tezo, da pozna nekakšno celovitost tudi kičasto literarno delo, če ne drugače, vsaj v smislu verjetnih prehodov iz ene sestavine celote k drugi.

Tako prihaja Schulte-Sasse znova k potrditvi svoje prvotne misli, da izhaja sodobno razlikovanje med pravo besedno umetnostjo in kičem iz tradicije, ki je nastala v drugi polovici 18. stoletja, v času weimarske klasike in romantike; se pravi ravno v dobi, ko se je poleg »visoke« literature prvič razrasla množična trivialna literatura. Prav zato je prenašanje tega modela na vrednotenje poznejše literature 19. in 20. stoletja — tako že impresionistične in neoromantične — precej prisiljeno, saj je že v tej literaturi opaziti prvine brezdistančnosti, poudarjene čutnosti in kumulativnosti, se pravi same takšne lastnosti, ki jih klasično-romantična estetika mora pripisati kiču. Zato se zdi Schulte-Sasseju povsem naravno, da so nekateri kritiki po tej poti prišli do teze, da je že Stendhal pisatelj kiča spričo posebnega načina pisanja, v katerem imajo poseben pomen trenutek, čutnost in čustvo. Toda prav to dejstvo govori bolj v škodo kot pa v korist normativnemu pogledu na različnost prave in kičaste literature.

Od tod lahko Schulte-Sasse našteje že kar razloge, zakaj opozicijskega sistema, ki postavlja v nasprotje pravo umetnost in kič, ni več mogoče uporabiti za teoretičen model novejšje in zlasti moderne literature: ker vanj ni mogoče vključiti literarnih del, ki večini literarnih kritikov veljajo za pravo umetnost — od Stendhala do Petra Weissa in Handkeja; ker se je spremenilo samo literarno izkustvo — včasih je bilo razlikovanje med visoko umetnostjo in kičem smiselno, ker mu je ustrezala literarna proizvodnja, današnja trivialna literatura pa ne ustreza več pojmu kiča, ki je bil historičen pojav 18. in 19. stoletja; in nazadnje, ker bi ta model imel dandanes škodljive literarno-politične posledice, saj bi s svojim razločevanjem visoke in nizke literature opravičeval ali celo poglabljajal socialno-kulturno diferenciacijo v sodobni množični družbi.

Kljub temu pa Schulte-Sasse priznava nekaterim kontrapozicijam teorije o umetnosti in kiču vsaj hevristično in operativno vrednost, seveda s pogojem, da veljajo samo za historično razumljene literarne pojave, ne pa abstraktno in nadčasovno za vse. Nasprotje med kumulativnimi in arhitektonskimi strukturami ali pa med neposrednostjo novega jezika in klišejskim jezikom se mu zdi koristno za razumevanje literature od 18. stoletja naprej, ki hoče biti nova, avantgardna in izvirna, medtem ko sočasni kič očitno nagiba h konvencionalnemu. Podobno koristna naj bi bila tudi iz Bensejeve informacijsko-teoretične estetike prevzeta polarnost med redundanco in inovacijo, če namreč z njo lahko razkrivamo dejanske historične razlike med trivialno in visoko literaturo, ne pa seveda, da bi iz tega napravili apriorno, absolutno merilo za vsakršno literaturo. Podobno mu velja za Jaussovo načelo, da je za določitev estetske vrednosti literarnega dela potrebno upoštevati tudi način, kako v trenutku svojega izida izpolni pričakovanje publike, bodisi da ga prehiteva, razočara ali zanikuje. Vendar pa je tudi to za Schulte-Sasseja samo historično, ne pa vrednostno načelo, ki naj bi veljalo nasploh. To kajpak znova potrjuje vnaprejšnjo domnevo, da Schulte-Sassejevo historiziranje vrednostnih norm tradicionalne aksiologije ne le onemogoča pravo teorijo vrednostnih pojmov, ampak pripelje tudi samo vrednotenje v historizem, ki je zgolj relativističen. Pravzaprav je v njem postavljeno pod vprašaj vrednotenje kot tako, čeprav bolj implicitno kot pa docela jasno in osveščeno vseh svojih posledic.

Ko opravi s teorijo kiča, se Schulte-Sasse loti še posameznih meril, ki v tej teoriji veljajo za visoko literaturo in kot so jih razložili zlasti Kayser, Müller-Seidel in Ingarden. Tako kot so za kič značilne kumulativne strukture, zunajumetniška ideološkost ali zabavnost, brezdistančnost samouživanja, egocentrični počutkarski subjektivizem, duhovna pasivnost, predanost snovnosti in čutom, samopotrjevanje v klišejskem, udobno ostajanje pri obstoječem, nudenje zlaganega videza — tako so za pravo, umetniško literaturo značilne oblikovanost, celovitost, v tej celoti utemeljena posebna spoznavna vrednost, neposredna zveza z realnostjo, ki ni popačena s klišeji, estetska distanca in kar je podobnih odlik.

Seveda te lastnosti še niso dovolj, da bi z njimi tradicionalna literarna aksiologija lahko izgradila vrednostno hierarhijo, določala v nji posamezne stopnje in s tem diferencirala literarno gradivo. Zato mora pritegniti še druga merila, ki jih Schulte-Sasse po vrsti našteje in pospremi s sprotno kritiko. Takšno je že merilo soglasja, stilne skladnosti, ki naj spaja različnost v enoto umetniškega sveta — merilo, ki ga je poznala že antična estetika kot enoto v mnogoterosti, pozneje Taine kot skladnost učinkov, za njim pa še Kayser in Staiger, a je zoper njega mogoče trditi, da pozna soglasje tudi kič, da pa je visoka poezija v baroku ali sodobnem modernizmu prav narobe zgrajena bolj na disharmoniji kot na pravi skladnosti. Sicer pa poskušajo sodobni teoretiki to merilo pogosto dopolniti z večjo disparatnostjo literarnega dela — tako že Wellek z multivalentnostjo ali večpomenskostjo, Kayser z estetsko polnostjo notranjih napetosti, Staiger z življenjsko polnostjo, ameriški »new criticism« s kompleksnostjo in dvoumnostjo; s tem ponavljajo antično formulo o enoti in mnogoterosti. Vanjo spada tudi zahteva, naj bo prava umetnina tako zelo mnogostranska, večdelna, polna neštevilnih vsebinskih zvez, formalnih kvalitet in dimenzij, da je ni mogoče do kraja zajeti v refleksijo, tako da omogoča — kot je trdil

že Friedrich Schlegel — neskončen kontinuum refleksije. Nasprotno pa kič takšno neskončno refleksijo onemogoča, saj jo s čustvenostjo sproti blokira in ubija. Naj bo ta zahteva na videz torej še tako moderna, sega po svojem bistvu še v klasično-romantično estetiko; zato ni nadčasna, ampak samo historična.

Podobno kritičen je Schulte-Sasse do merila intencije. To merilo razlagajo v sodobni literarni aksiologiji različno, vendar v glavnem tako, da je potrebno za pravično oceno umetnine ugotoviti prvotno avtorjevo namero, nato pa z njo primerjati realizacijo te namere v literarnem tekstu, kar seveda pomeni, da moramo iz samega dela razbrati avtorjevo intencijo, nato pa iz njega presoditi še njeno doseženost. Takšno vrednotenje izhaja torej iz dela samega, ne pa iz zunanjih in drugotnih meril. Po Schulte-Sasseju pa intenca dela nikakor ni nekakšna objektivna, sama na sebi obstoječa količina, ki bi jo lahko znanstveno izmerili. Odkrijemo jo šele na ozadju historično posredovanega »horizonta« razumevanja, to pa pomeni, da nikakor ne moremo izhajati iz nje kot nečesa prvotnega, docela razvidnega in neposredno gotovega — stališče, ki je v marsičem nedvomno upravičeno.

Podobno, vendar dosti manj kritičen je Schulte-Sasse do merila klišejskosti in temu nasprotne novosti pesniškega jezika. Tudi to merilo poskuša historizirati, saj opozarja na njegov historični izvor že v nemški klasiki in romantiki, nato pa v francoskem simbolizmu, kjer ga je že očitno navdihoval strah pred avtomatizmom in rutino jezika, ob tem pa nasprotna želja po neposredni estetski učinkovitosti. Do kraja so ga prignali ruski formalisti, po tej vojni pa so mu posamezni avantgardni pisci poskušali dati še globlji ideološki pomen, saj so — na primer Peter Handke — z njegovo pomočjo prišli do prepričanja, da je literatura po svojem bistvu rušenje vseh na videz dokončnih svetov, vseh podob sveta, ki se zdijo dokončno veljavne, posvečene in privajene; v takšnem pojmovanju literature, ki je naperjeno zoper navado, šablonsko izkustvo in statično popredmetenost, se torej skriva kritičnost do družbe in samogibna želja po spremenitvi sveta. Schulte-Sasse je do tako pojmovanega vrednostnega merila pogojno kritičen, češ da moramo v njem videti historično določen in zato tudi relativen model, ne pa da bi ga spreminjali v apriorno vrednoto, po pravilih tradicionalne vrednostne teorije. Toda na splošno mu je to merilo vendarle blizu, ker ustreza nekaterim temeljnim težnjam zahodnoevropske levice in v njenih okvirih zraslega neomarksizma. Težava je v tem, da merilo obrabljene klišejskosti in pristne novosti pesniškega jezika skriva v sebi dvoumnost, ki z neomarksističnega stališča lahko zbudi upravičene pomisleke. Z ene strani geslo o inovativnosti pesniškega jezika ustreza marksistično pojmovani ideji o spreminjanju družbenozgodovinskega sveta, z druge strani pa lahko — kot opazja Schulte-Sasse — vendarle deluje tudi v smislu esteticizma, ki pod neklíšejsko zavestjo razume in hoče predvsem umetnost kot avtonomno, zgolj estetsko čutno dejavnost, prek katere se obnavlja neposredna, pristno čutna percepcija ne glede na vsakršno družbenozgodovinsko prakso, tako da je po svoji spreminjevalni moči celo višja od te. V tako pojmovani inovativnosti ima ključno vlogo pojem pristnosti, saj naj bi ta inovativnost pripeljala človeka iz nečesa, kar je navidezno, lažno in nepristno, v pristno stanje zavesti, tj. človeka in sveta. Prav tu zastavlja Schulte-Sasse svojo kritiko, saj je prepričan, da so pojmovne dvojice pristno-nepristno, resnično-zlagano, prvotno-drugotno nejasne, problematične, prevzete predvsem iz

Heideggerjeve eksistencialne ontologije, zato pa neprimerne kritični zavesti, ki razveljavlja nadčasovno veljavo vrednostnih pojmov tradicionalne aksiologije. S stališča te kritike je mogoče priznati klišejskemu značaju jezika pomen stvarnega merila samo, če ga historično-empirično omejimo, določimo in s tem relativiramo. S tem v zvezi opozarja Schulte-Sasse na Emricha, ki je že leta 1961 v spisu *K problemu literarnega vrednotenja* (Zum Problem der literarischen Wertung) poskušal historizirati pojem pristnosti, češ da ta nikakor ni stalna količina, ampak spremenljivka, odvisna od zavesti sprejemnika literature, kar seveda pomeni, da estetske vrednote ne obstajajo neodvisno od našega dojetja, ampak so samo za nas, odvisne od stanja naše historične zavesti; in da vsaka doba v skladu s svojim časovno tipičnim stanjem zavesti nanovo odkriva specifično estetsko vrednost jezikovne pristnosti oziroma klišeja kot njegovega nasprotja.

S tem se Schulte-Sasse v zadnjem delu svojega razpravljanja hočeš nočeš približa čisto teoretičnim problemom pojma vrednosti, njegovega smisla in funkcije, ki se jim je na začetku kot abstraktno teoretičnim pravzaprav odrekel. Zdaj se je izkazalo, da tudi kritika vrednostne teorije ne more shajati brez določnih stališč do temeljnih vprašanj takšne teorije, saj je brez tega ne more vzeti v kritičen precep. Schulte-Sasse se odloča zoper metafizično pojmovanje, po katerem so vrednote objektivne entitete ali kvalitete stvari, pač pa za tako imenovano instrumentalno pojmovanje, po katerem označuje pojem vrednosti zvezo (relacijo) med predmetom in merilom. To zvezo postavlja človek, ki vrednoti — vrednotenje je torej postavljanje takšne zveze. Vrednost je tu relacijska, nemetafizična količina; ne vrednost sama na sebi, ampak razmerje med dvema količinama, predmetom in vrednostnim merilom. Seveda obstaja še druga možna relacijska razlaga, da gre za razmerje med objektom in subjektom vrednotenja, vendar ta definicija ne predpostavlja objektivne vrednosti niti objektivnega merila, medtem ko prva po Schulte-Sassejevem mnenju omogoča objektivno vrednotenje. Vendar prav v tej točki ostaja njegov pogled na vrednost močno nejasen, ker ne razloži, kaj in odkod je sploh merilo, pa tudi ne, zakaj človek vrednoti, kakšni so motivi vrednotenja, iz kakšne podlage raste vrednostno razmerje.

Iz tako zastavljenega izhodišča se Schulte-Sasse spusti končno v splošno kritiko sodobnih vrednostnih teorij, ki temeljijo — tako pri Kayserju, Ingardnu in drugih — v metafizičnem pojmovanju estetskih vrednot, ker jim pripišejo objektivno eksistenco, neodvisno od historičnega izkustvenega konteksta, od sprememb historične zavesti, češ da gre za idealiteto, ki je nad zgodovino. Tako se dogaja fenomenologom, ki vidijo v vrednotah izvirne, preproste kvalitete, ki jim ustreza specifičen, strukturno zmeraj enak, historično nespremenljiv človeški organ, ki dojema vrednote neposredno in evidentno; in kolikor jih ne, gre samo za tako imenovano »vrednostno slepoto«, o kateri je govoril že Hartmann. Na takšnem pojmovanju vrednosti so utemeljene sodobne teorije kiča, ki so metafizične in normativne že od romantike naprej. Ta je sicer v odporu zoper klasicizem uvedla deskriptivno poetiko in s tem zavrgla norme za posamezne literarne zvrsti, ki jih je vseboval klasicistični kanon, toda namesto tega je uvedla še bolj normativno pojmovanje o bistvu umetnosti kot take, češ da ji pripadajo neodtujljive poteze celovitosti, estetske distance, prevlade duha nad čut-

nostjo in podobno. S tem je kot norma obveljala abstraktna, nadhistorična predstava o bistvu umetnosti in ta normativnost se ohranja do modernih estetskih in literarnih teorij Hartmanna, Ingardna in drugih.

Vendar Schulte-Sasseja ne zanima metafizična vrednostna teorija sama na sebi, ampak veliko bolj njen socialni izvor, pravzaprav interes. Tega odkriva v socialno-duhovnem aristokratizmu, ki postavlja za vrednostnega nosilca tistega sprejemnika umetnine, ki ustreza njeni genialični naravi in je torej sam zmožen genialičnega dojetja-užitka. Takšnega sprejemnika so predvideli že Kant, Schiller in Goethe, sega pa vse do Ingardnove literarne estetike. Schulte-Sasse prihaja s pomočjo Gadamerjeve filozofske hermenevtike do sklepa, da se v takšni zasnovi skriva projekcija meščanske zavesti, njenega pojma dela in oblikovanja predmetnega sveta. Tu bi seveda utegnili opozoriti, da gre v tej sociološki analizi za očiten preskok iz aristokracije v meščanskost, ki ni docela jasen in bi terjal podrobnejši pretres; šele od tod bi se pojasnilo, katera sociološka razlaga je pravzaprav ustrezna in realna. Toda naj bo tako ali drugače — Schulte-Sasse vidi v stališču, ki terja za sprejem prave literature višjo zmožnost percepcije, distance in refleksije, zgolj posplošenje historično omejenega izkustva, utemeljenega v konkretni razredni strukturi. Zato se mu zdi problematično tudi pojmovanje, ki ga takšno stališče nujno zahteva in z njim vpliva na sodobno literarno vedo — da se je nepotrebno znanstveno ukvarjati z manjvredno, trivialno in kičasto literaturo, ker pač ne ustreza pojmu avtentične umetnosti. Zoper takšno pojmovanje navaja Schulte-Sasse ugovor, da tudi ta literatura lahko sproža refleksivni kontinuum na ravni historično-sociološke refleksije. Ta bi vodila literarno vedo tudi v družbenozgodovinsko orientirano estetiko trivialne literature, toda v ta namen bi bila potrebna drugačna literarna hermenevtika od tiste, ki je od Schleiermacherja do Diltheya in še naprej spodbujala predvsem življajoče se dojetje brezčasno navzočih vrhunskih umetnin. Novi model hermenevtike, utemeljene v neomarksizmu po zgledu Habermasa in Jaussa, naj bi postavil tako samo umetnino kot interpretira v njun skupni zgodovinsko-izkustveni kontekst. Zgodovinskost literature in njenih sprejemnikov naj bi se razkrila skozi dejstvo, da umetnina ni mirujoč, avtonomen kozmos, ampak je sostrukturirana z izkustvenim kontekstom časa; poméni literarnega dela nimajo podlage zgolj v tekstu, ampak zavisijo tudi od zgodovinskega konteksta. Vsako delo je del nadrejenega komunikacijskega sistema, z njim je določeno, horizont njegovih aktualnih in potencialnih pomenov se ne skriva v njem samem, ampak nastaja z zgodovino recepcije, oziroma z zgodovinskim razvojem semantičnih sistemov. Na mesto statičnega klasično-romantičnega modela stopa historično variabilna dialektika, ki je relativna in pogojna. Očitno gre za model, ki je vzporeden s filozofsko hermenevtiko Heideggerja in Gadamerja, hkrati pa ji je tudi nasproten, saj njene nastaveke bistveno prilagaja neomarksističnemu izhodišču. Kljub temu pa ni mogoče spregledati nevarnosti, ki preti tako naravnani zasnovi. Ta se utegne izteči v splošen relativizem, ker jo mora dosledno historično relativiranje vseh mogočih umetniško-estetskih vrednosti, meril in pojmov pripeljati navsezadnje do tega, da ostaja brez splošnega pojma umetnosti, pa tudi literature. S tem izginja invariabla, ob kateri bi bilo mogoče meriti historično variabilnost. Dialektika pojmov in tem ustrezne stvarnosti namreč zahteva ob historičnem tudi nehistorično, ob variabilnem tudi nevariabilno, kajti eno se lahko določa samo ob drugem.

Brez tega izgubi sistem dialektičnih variabel oporo in smisel, dialektika se začena spreminjati v brezsmiseln relativizem.

V nasprotju z metafizično vrednostno teorijo se Schulte-Sasse ogreva za instrumentalno pojmovanje, ki meri vrednost zmeraj glede na nekaj, se pravi, po njeni funkciji, kot sredstvo za zadovoljevanje potreb. Literarno delo je instrument za zadovoljitev estetske potrebe, od tod njegova vrednost, ki je zmeraj instrumentalna. Tako teorija, ki jo najdemo že pri Welleku in mnogih drugih predstavnikih povojne meščanske literarne aksiologije. V tej obliki je seveda takšna, da mora Schulte-Sasse naperiti vanjo vrsto pripomb. Predvsem ta teorija predpostavlja, da gre v uživanju umetniških del zmeraj za eno samo pravo, tj. estetsko potrebo, tako da je samo takšno dojetje zares adekvatno umetnini. Umetnost je prava, brž ko lahko izpolni takšno funkcijo; in ta je v nekem smislu skoraj absolutna. Toda prav s tem se instrumentalna teorija vrednosti spet približuje metafiziki. Zato predlaga Schulte-Sasse drugačno rešitev problema — estetske potrebe so najbrž nastale v družbenozgodovinskem procesu, so torej historične in relativne; poleg tega so umetnine v menjavi dob izpolnjevale lahko več funkcij, tudi takšnih, ki niso bile estetske. Kaj pa iz tega sledi za delo in usmeritev sodobne literarne vede in njenega vrednotenja? Schulte-Sasse predlaga, naj raziskuje predvsem zgodovinsko-izkustvene pogoje sprejemanja literarnih del. Šele s tem bo lahko razvijala a posteriori tudi vrednostne modele ne glede na absolutno in večno veljavnost vrednot, pač pa v omejenem obsegu danega historičnega gradiva. V tem smislu lahko literarna veda zgradi historično-socialni model vrednotenja, ki bi bil relevanten za zadnjih sto petdeset let evropske literature, z znanimi višjimi in nižjimi vrednostnimi stopnjami, negativnimi in pozitivnimi vrednotami. Vendar bi bil veljaven samo za tista literarna dela, ki bi mu bila prirejena s svojo intencionalnostjo; ta pa seveda ni zmeraj jasna, ampak se spreminja s historičnim kontekstom. V okviru takšnega modela ni mogoče postavljati popolnoma določnih meril; bolj kot o merilih se da govoriti o »signalih« literarne vrednosti, kot je na primer pojavljanje likovnih, miselnih, strukturnih klišejev, ki v mejah opisane modela lahko rabijo kot »signal« negativne vrednosti. Slej ko prej je problematično uporabljati izolirana merila, kajti eno in isto merilo — na primer kumulativna struktura, klišejski obrazci, čutnost ritma — je lahko pozitivna ali negativna vrednota, zmeraj pač odvisno od dialektične enote.

Pogoj za takšno historično-kritično vrednotenje je ta, da opustimo običajno razlikovanje estetskih in zunajestetskih vrednot. Omejitev na formalno-estetski vidik je bila značilna za klasično-romantično tradicijo, po nji pa za vse tiste sodobne tokove, ki estetsko zavest izolirajo in jo spreminjajo v abstrakcijo tudi takrat, ko priznajo vsebinskim sestavinam pomen podlage, v kateri so estetske vrednote fundirane tako, da jih ta zavest ukinja; šele s tem lahko estetska zavest izolira v delu estetske aspekte, se nanje koncentrira, s tem pa postanejo idejni ali ideološki elementi za vrednotenje nepomembni. Temu navkljub je ločevanje estetske in zunajestetske vrednosti nemogoče, namesto ločevanja je potrebna zveza estetske in vsebinske kritike, ki je po svojem bistvu kritika ideologije.

S tem kajpak nastane problem, kako je v literarni vedi takšna kritika ideologije mogoča, v kakšni obliki naj poteka in kakšno je njeno razmerje do estetskega vrednotenja. Prav v tej točki, ki se zdi osrednja, Schulte-Sassejevo stališče ni dovolj razvidno, zato lahko ob njem nakazujemo samo di-

leme, med katerimi se giblje. Ali naj bo vrednotenje literarnega dela s historično-kritičnega stališča dvojno — estetsko in ideološko, čeprav seveda v nujni notranji zvezi? Kaj ju združuje? Ali sta med sabo že po notranji logiki v skrivni zvezi? Ali pa je to zvezo potrebno šele naknadno vzpostaviti? Toda na kakšni podlagi, iz kakšnega skupnega izvora, saj če naj bosta estetski in zunajestetski vidik nerazdružljiva, jima je potrebno izkazati skupni izvir? Odgovorov na ta bistvena vprašanja pri Schulte-Sasseju ni zaslediti, tako da s te strani obvisi njegov vrednostni model v praznem. Toda pomisleke zbuja še z druge strani. V kritiki ideologije literarnih del mu gre predvsem za historično, sociološko in sistematično-teoretično pojasnitev izvora, pomena in vloge ideoloških sestavin, ki vstopajo v literaturo. Toda ali je takšna pojasnitev že tudi vrednotenje? Navsezadnje se da te sestavine obravnavati tudi v obliki znanstveno objektivne deskripcije, ki je vrednostno še čisto indiferentna. To pa pomeni, da ostaja vprašanje ideološkega vrednotenja, ki se skriva v kritiki ideologije, še nenačeto, nerazvidno in zato problematično.

Da bi svoje stališče dopolnil z drugih strani, se Schulte-Sasse v sklepu svojega dela loti še podrobnejše kritike Müller-Seidlove aksiologije, ki se mu zdi od vseh novejših najpomembnejši dosežek literarno-vrednostne misli. V njem vidi predvsem poskus, kako v historični relativnosti odkriti nadzgodovinsko normo in jo formulirati v obliki splošnega pojma (norma javnosti, celosti, resničnosti, višjega stališča, človeškosti). Zoper takšen napor postavlja Schulte-Sasse vrsto ugovorov. Prvi je ta, da sledi Müller-Seidel še idealu naravoslovnih znanosti s tem, da išče v posameznem splošno, ne pa enkratnost zgodovinskega pojava, kar naj bi bil po Windelbandu pravi cilj duhovnih ali družboslovnih ved. Vrednotiti se ne da na splošno, vrednost je zmeraj v individualnem, enkratnem — ta Schulte-Sassejev očitek se zdi možen, vendar pa ni docela razvidno, kaj iz njega sledi. Ali gre morda za tezo, da vrednosti literarnega dela v nobenem primeru ni mogoče izvesti na pojmovno formulirano merilo, saj to je zmeraj znak nečesa splošnega? Ali je s tem ukinjena možnost slehernega vrednotenja in kaj bi to v svojih posledicah utegnilo pomeniti tudi za kritiko ideologije, ki naj po Schulte-Sasseju postane bistvena razsežnost vrednotenja?

Drugi očitek Müller-Seidlu je ta, da se preveč podreja modelu Diltheyeve hermenevtike, ki priznava istovetnost nespremenljivih nadčasovnih struktur v toku historičnega življenja; zato je potrebno samó adekvatno živeti v delo, ki je po svojih temeljnih strukturah brezčasno navzoče. Zoper takšno stališče postavlja Schulte-Sasse še enkrat tezo, da je pogoj za naše razumevanje literarnih del zmeraj obstoj historično-socialnih norm, ki niso transhistorične. — Končni očitek je pa ta, da so Müller-Seidlove norme ne samo presplošne, ampak tudi v nasprotju z moderno literaturo. Kritična teorija, kot sta jo razvila Adorno in Horkheimer zlasti v delu *Dialektika razsvetljenosti*, je pokazala, da temelji razvoj moderne umetnosti na destrukciji umetniške celovitosti in na emancipaciji detajla; ta umetnost izrablja čutne dražljaje in učinke, njene strukture so zoper tradicionalni pojem pretežno kumulativne. Sočasno pa sodobna kultura kiča teži k uniformirani celovitosti. Vse to pa seveda pomeni, da vrednostni model, zgrajen na premisah 18. in 19. stoletja, za moderno umetnost ni več primeren.

Na podlagi takšnih in podobnih dejstev formulira Schulte-Sasse svoj končni sklep, da literarno-vrednostna teorija v smislu estetike o občih,

nadčasovno veljavnih normah ni mogoča. Bila bi samo, če bi lahko predvideli v vseh časih strukturno enake človeške lastnosti in potrebe. Zoper takšno domnevo se Schulte-Sasse sklicuje na moderno antropologijo — na primer Arnolda Gehlena — ki da je dognala, da se tudi tako imenovano no tranje življenje ljudi drugih zgodovinskih epoh loči od našega ne samo po svoji vsebini, ampak tudi po strukturi, formi, kvaliteti doživljanja. Če pa je to res, potem mora literarno-vrednostno aksiologijo nadomestiti raziskava historično-vrednostnih modelov, njihova zgodovina, v zvezi z literarno sociologijo in zgodovino recepcije literarnih del. Takšno raziskovanje naj omogoči, da se osvestimo svojih lastnih vrednostnih stališč, si priznamo v nas samih obstoječe, toda historično zrasle vrednostne potrebe in se s tem usposobimo za zavestne vrednostne odločitve. S tem se iz neosveščene, naivne vrednostne zavesti izvije kritična vrednostna zavest, ki obstaja predvsem iz refleksije o historičnih pogojih takšne zavesti, brez apriornih vrednostnih meril, zato pa v posesti historično relativnih vrednostnih modelov. Rezultat takšne historizacije literarno-vrednostne misli je torej predvsem ta, da po nji ne more več obstajati prava vrednostna teorija, ampak samo še zgodovina vrednostnih norm, sistemov, okusa, recepcije in sodb. Vrednotenje obstaja sicer še naprej, toda brez splošne teoretične osmislitve in temelja. Prav tu pa je že upravičen dvom, s čim se takšna kritika vrednostne teorije lahko izogne popolni relativizaciji ne samo vrednostnih pojmov, ampak tudi vsega drugega, kar je v zvezi z literaturo. V njeni luči ne more biti več niti teorije o tem, kaj je pravzaprav umetnost in umetniško, saj se tudi ta pojem raztopi brez ostanka v zaporedju možnih historičnih modelov umetniškega, ki jih ni več mogoče meriti, pa tudi ne združevati pod skupno idejo umetnosti. Brez takšne ideje ni več mogoče govoriti o umetnosti, pa tudi ne o besedni umetnosti ali literaturi kot o nečem pojmovno določenem, zaključenem in za misel obsegljivem. Toda brez takšne ideje literarnih del ni mogoče niti več registrirati, kaj šele razlagati. Literatura se izgublja v temeljni negotovosti, kje jo sploh najti. S tem se mišljenje zapleta v krog, ki ga omenja Heidegger na začetku svoje razprave *Izvor umetniškega dela*. S tem se Schulte-Sassejevo stališče giblje v okviru predpostavk, ki ostajajo nepojasnjene, neoprijemljive in negotove, kar pa je najbrž naravna posledica odločitve, da se je potrebno izogniti vsakršni teoriji o literarnem vrednotenju, s tem pa tudi sleherni teoriji literature ali umetnosti kot take. Kolikor pa takšno stališče nastaja znotraj marksizma ali vsaj v okvirih njegove neomarksistične variante, je tudi ta izpeljava razumljiva, ker je marksizem na tej ravni razumljen predvsem kot enostranski historizem, ki noče v ničemer preseči zgolj historične optike. S tem seveda tudi takšna historičnost izgublja svoj smisel in se izgublja v breztalno, pasivno izročeno zgodovini kot nečemu inkomenzuralnemu, naključno-mehaničnemu in zato teoretično neobstoječemu.

NEOMARKSIZEM IN DESTRUKCIJA LITERARNEGA VREDNOTENJA

Schulte-Sasse je s svojim poskusom, zraslim predvsem iz pobud frankfurtske neomarksistične šole, kritično izpodrezal novodobno literarno-vrednostno teorijo, ne da bi s tem hotel prizadeti tudi samo vrednotenje. To ostaja resda brez trdne, teoretično zasnovane podlage in s tem tudi brez

možnosti, da bi se dvignilo do nadhistorične gotovosti, vendar pa kot vrednotenje obstaja še naprej, bodisi v svoji neposredni naivni obliki ali pa takšno, kot ga postulira in nadzira kritična vrednostna zavest.

V smeri neomarksizma pa je mogoče iti še naprej. Iz njegovih spodbud je s primerno doslednostjo mogoče priti ne samo do kritične ukinitve literarne aksiologije ali že kar literarne teorije kot take, čeprav s posledicami, ki so v znanstveno-filozofskem pogledu dvomljive, ampak že kar do destrukcije samega vrednotenja. V to smer je med sodobnimi nemškimi znanstveniki segel zlasti Norbert Mecklenburg z delom *Kritično interpretiranje* (*Kritisches Interpretieren*), ki je izšlo leta 1972, v podnaslovu pa nosilo oznako »raziskave k teoriji literarne kritike«. Medtem ko je pri Schulte-Sasseju navezanost na frankfurtsko neomarksistično šolo samo napol očitna, njena načela pa izpeljana v omiljeni obliki, je pri Mecklenburgu usmerjenost v neomarksizem očitna, izrečna, izvedena pa v dosledno radikalizacijo kritično-teoretičnih nastavkov. Zato se avtorjevo razpravljanje ne sklicuje samo na Adorna, Horkheimerja ali Habermasa, ampak predvsem na Marcuseja.

Mecklenburg razpravlja pod geslom o »kritičnem interpretiranju« predvsem o teoriji literarne kritike. V tej zvezi se teorije literarnega vrednotenja samo dotakne, to pa iz utemeljenega razloga, ker se postavlja do nje v načelno negacijo. Potrebno je zanikati vsakršno možnost in nujnost vrednostne teorije v smislu deduktivne literarne estetike na filozofsko ali znanstveno teoretični ravni, ker je že ideja o čem takim po svojem pravem bistvu tvorba idealistične, konservativne literarne vede. V to območje postavlja Mecklenburg zlasti fenomenologijo, češ da je zlasti ta s svojimi idealističnimi postavkami dala iztočnico za takšno idejo. Toda še važnejši argument zoper možnost literarne aksiologije vidi v dejstvu, da je sumljiv, neznanstven in problematičen že sam pojem vrednosti. Njegovo jedro je namreč idealistično, ker se v njem pojavlja stvarnost na sprevržen, hipostaziran, odtujen in s tem idealističen način. Po Mecklenburgu je pojem vrednosti v literarnih in umetnostnih zadevah sploh metafora iz politične ekonomije, ki dobi s tem prenosom idealistično funkcijo. Da bi to razložil, se sklicuje na Marcuseja, ki vidi v pojmu vrednosti tipičen primer tako imenovane fetišizacije, pri čemer misli na tisti pomen oznake, ki jo uporablja Marx v znanem poglavju *Kapitala*. V tej zvezi je seveda potrebno opomniti, da je ob problemu vrednotenja nedvomno mogoče misliti tudi na problematiko fetišizacije, da pa je seveda pojem vrednosti pri Marxu globlje in širše postavljen, tako da se marksizmu od tod odpirajo še druge možnosti v problematiko vrednotenja nasploh, literarne aksiologije pa še posebej.

Toda naj bo tako ali drugače — ko se Mecklenburg obrača zoper vsakršno možnost literarno-vrednostne teorije, se mu takšna negacija podaljša v zanikanje in destrukcijo vrednotenja sploh, češ da za vsakim vrednotenjem stoji idealistična vrednostna metafizika. V območju literarnega vrednotenja mu je primer tega predvsem Ingarden s svojimi aksiološkimi razpravami v knjigi *Doživljaj, umetnina in vrednota*, se pravi nazor, da se pojavljajo vrednostne kvalitete kot realne na estetskem predmetu, dojemamo jih pa tako, da so nam intuitivno dostopne in v nas izzovejo tako imenovani »vrednostni odgovor«. O tem nazoru se Mecklenburg izreka ironično; za njegovo glavno napako šteje to, da je v njem vrednost pojmovana kot stvar, se pravi v smislu postvaritve. Kar je v resnici človekova projekcija v stvar, se prikazuje kot nekaj stvarnega na stvari ali v stvari. Da bi bil proces takega postvarjenja

zares razviden in po svojih posledicah verjeten, bi ga bilo seveda potrebno natančneje določiti, nato pa šele premisliti njegov pomen za literarno aksiologijo; vendar pa Mecklenburg česa takega ne izvede. Rajši se zadovolji s splošno ugotovitvijo, ki temelji pravzaprav na spoznavni teoriji neopozitivizma, ne pa v samem marksizmu — da nas jezik sam s svojim posebnim načinom označevanja zapelje, da vrednosti enačimo z realnimi predmeti in njihovimi lastnostmi. Prav to naj bi bila fetišizacija v Marxovem smislu. Zato so problemi, s kakršnimi se ukvarjata zlasti Ingarden in Hartmann — ali obstajajo vrednosti same na sebi ali ne — zgolj navidezni problemi. Vrednosti so v resnici potvarjajoče oznake za družbeno vladajoča in tradicionalna vrednotenja, se pravi nikakršna lastnost samih stvari, ampak akt, ki nastaja na podlagi različnih interesov, potreb in koristi. Takšni navideznosti, ki je daleč od prave znanosti, se ni mogoče izogniti niti takrat, kadar poskušamo vrednosti meriti z matematičnimi metodami. Najboljši primer za to je matematična, numerična ali informacijsko-teoretična estetika, ki poskuša eksaktno določiti estetsko vrednost. To dela tako, da jo spreminja v kvantifikabilno količino, na primer s pomočjo Birkhoffove formule $M = O/C$, v kateri pomeni M estetsko vrednost, O mero reda, C kompleksnost, tako da je po tej enačbi estetska vrednost tem večja, čim večja je urejenost in čim manjša je kompleksnost. Mecklenburg kritizira to formulo s prepričljivimi argumenti, da je v nji lepota pojmovana kot numerična harmonija, kar je primitivno, hkrati pa primer zgolj abstraktne forme, na kar je ob lepoti naravne harmonije in simetrije opozoril že Hegel v svoji *Estetiki*. Sicer pa lahko formulo obrnemo na glavo, saj z enako pravico lahko izkustveno trdimo, da harmonija in simetrija estetsko utrujata, raznovrstnost pa nasprotno spodbuja in ugaja. Vse to pa seveda vodi k sklepu, da temelji formula na skrivnih filozofsko-psiholoških predpostavkah, ki so nepojasnjene in že vnaprej problematične.

Ne glede na možnost kritike teh in podobnih modernih teorij je za Mecklenburga bistveno, da je sporen že pojem vrednosti sam na sebi. V njem se uveljavlja težnja k postvaritvi socialno-ekonomske prakse; zato je pojem vrednosti ideološki pojem, porojen iz napačne zavesti o stvarnosti. Da se je tako močno uveljavil tudi v razmerju do umetnostnih proizvodov, si je mogoče razlagati z dejstvom, da se je razširil z industrijskim svetom dela kot refleks nanj; da je torej v svet umetnosti prodril z univerzalnim procesom postvarjanja produktov, ki se osamosvajajo od svojega proizvajalca. S tem se tudi v kulturni praksi lahko delo utrdi in postvari v občeveljavno vrednoto, ki naj ji pripada vrednost sama na sebi.

S tem se pa že odpre vprašanje, kaj naj stopi na mesto vrednosti, prakse in teorije vrednotenja, potem ko jim je kritična teorija porušila veljavo in jih pokazala kot to, kar dejansko so — napačna zavest o odtujeni socialno-ekonomski praksi. Mecklenburg razreši to težavno vprašanje z zahtevo, naj stopi na mesto vrednostne teorije in prakse literarna kritika oziroma refleksija takšne kritike. Kot argument za takšno zamenjavo navaja dejstvo, da je že sam pojem kritike kot temeljni pojem starejši od pojma vrednosti in vrednotenja. To je kajpak resnica toliko, kolikor so literarno kritiko poznali že v antični Grčiji in Rimu, medtem ko sta pojem vrednosti in teorije vrednotenja nastali šele v zadnjih stoletjih novoveške evropske kulture. Vendar je prav v zvezi s tem mogoč pomislek, ali ni literarna kritika po svojem pojmu in praksi starejša od teorije vrednotenja prav zato, ker se je formirala

že v sklenjenem metafizičnem okviru, ki ni dopuščal eksplicitne vrednostne misli; in da se je takšna misel lahko formirala šele v novoveški družbi in kulturi, ki rasteta iz razpada metafizike oziroma iz razkroja klasične razredne družbe. Ali ni torej vrnitev od vrednostne teorije h kritiki ne samo duhovnozgodovinsko, temveč tudi družbenozgodovinsko bolj korak nazaj kot naprej? Tradicionalna literarna kritika je lahko obstajala brez razvite vrednostne teorije in je bila torej pred njo, medtem ko sodobna literarna kritika komajda lahko obstaja brez eksplicitnega vrednotenja in je torej to nujno prvotnejše od same kritične prakse. Vse to so seveda samo načelne domneve, ki bi jih bilo potrebno prav zato podrobneje pretresti, da bi se pojasnilo dejansko razmerje med literarno kritiko in aksiologijo v današnjem času. Tega Mecklenburg niti ne poskuša, zato ostaja njegov pojem kritike nerazčlenjen, vnaprej dan in nedvoumen, kot da je sam na sebi docela jasen, pa tudi zunaj vsakih socioloških premislekov, Vendar bi bilo tudi zanj mogoče zastaviti posebno socioekonomsko analizo, kot jo je Mecklenburg namenil pojmu vrednosti, saj je tudi za kritiko mogoče predvideti, da ni nekaj nadzgodovinskega, ampak porojena iz čisto določenih historičnih silnic družbenozgodovinskega procesa.

Mecklenburg se o teh širših, pa tudi temeljnih stvareh ne sprašuje, pač pa razvije teorijo literarne kritike, za katero mu gre. Takšno kritiko razume kot novo, napredno obliko literarne vede, kar seveda pomeni, da tudi kritike noče več razumeti v tradicionalnem smislu, ampak poskuša iz nje napraviti novo obliko literarno-znanstvenega raziskovanja, ki v resnici ukinja običajno literarno kritiko. Zato mu pravzaprav ne pritiče več oznaka literarne kritike, pač pa ga Mecklenburg sam ustrezneje imenuje kritično interpretiranje, kot nakazuje že naslov njegovega dela. Takšno interpretiranje naj bo sinteza analize, interpretacije in kritike, pri čemer pade v oči dejstvo, da je torej iz njega izključeno tisto, kar sestavlja osrednji del evropske literarne vede že od romantike naprej — literarna zgodovina in teorija; tako v navno zamišljenem postopku k literaturi ni ničesar več, kar bi bilo posvečeno specifično literarnim strukturam kot takim. Osrednji element tako imenovanega kritičnega interpretiranja je seveda kritika, pod čimer je potrebno razumeti kritično teorijo in iz nje izvedeno kritiko ideologije. Njegova glavna naloga je namreč v literarnih tekstih kritično razkrivati ideološko in neideološko zavest, pri čemer je pod ideologijo potrebno razumeti prikrivanje in opravičevanje obstoječih družbenih odnosov, bodisi da se takšna ideološkost izkazuje v vsebini ali pa v formi tvorb, ki po tradiciji spadajo v območje literature.

Da ne bi ostal samo pri načelnem proklamiranju kritičnega interpretiranja, ga poskuša Mecklenburg ponazoriti na dveh primerih, ki naj pokažeta, kako naj se kritična teorija ob literarnem gradivu izkaže v praksi. V ta namen interpretira dvoje manj znanih nemških balad — balado Agnes Miegel *Žene iz Niddena* in Fontanejevo balado *Balineške žene na Lomboku*. Pri Mieglovi odkriva konservativnost, vdanost v usodo, mit germanskega človeka, kar naj bi bili ideološki elementi čisto določene družbenozgodovinske konstelacije. Pri Fontaneju nasprotno zaznava kritiko kolonializma, s tem v zvezi pa tudi poskus prenovitve balade v socialno angažiranem smislu. Z obojno analizo se je v glavnem mogoče strinjati, vendar so rezultati kritičnega interpretiranja v obeh primerih skromni, pravzaprav preskromni, da bi lahko izkazali prednost kritičnega interpretiranja pred tradi-

cionalno literarno zgodovino in teorijo, pa tudi pred običajno literarno kritiko. Progresivna ideološka angažiranost Fontanejeve balade se lahko na prvi pogled odkrije tudi s sredstvi tradicionalne literarne vede in kritike. V baladi Mieglove je mogoče poleg tistih elementov, ki jih našteje Mecklenburg, zaznati tudi progresivne ideološke elemente upora zoper boga in človekovo pasivnost, kar seveda pokaže, da je idejna zgradba teksta bolj zapletena, kot se zdi na prvi pogled. Toda glavni pomislek ob postopku kritičnega interpretiranja je ta, da ta postopek s svojo precej preprosto ideološko analizo obema tekstoma ne more niti ničesar dodati niti odvzeti, kajti teksta, kakršna sta, ostaneta tudi po tej analizi literarno, estetsko, etično in spoznavno srednje vrednosti. Po Mecklenburgovem postopku postaja očitno, da ideološka razlaga v smislu kritične teorije bistveno ne spreminja položaja, pomena in vrednosti literarnih tekstov v primerjavi s tistim, kar je o njih že ugotovila literarna veda oziroma kritika.

Podobno kot se izkazuje skromen Mecklenburgov poseg v problematiko literarnega vrednotenja na praktični ravni, je problematičen iztek njegove iniciative tudi v območju teorije. Proti koncu dela se izkaže, da ima kritično interpretiranje literature v smislu kritike ideologije večje pretenzije, kot se je kazalo sprva. Zdaj je postalo očitno, naj kritična interpretacija ne velja samo kot kritika ideologije, ampak da ji gre za pravo znanstvenost in občeveljavnost tudi v specifično literarnem, estetskem in umetniškem smislu. Toda prav tu prihaja do pomembnih, če že ne kar značilnih zapletov, protislovij in brezizhodnosti. Mecklenburg se zvesto svojemu izhodišču še naprej odreka vsakršnih splošnih literarno-umetniških vrednostnih podlag, ki bi imele veljavo obče vrednostne, pa tudi estetske teorije. Ta po njegovem trdnem mnenju ni mogoča, to pa iz preprostega razloga, ker v današnjem času tako ali tako ni in ne more biti splošno sprejete teorije pesništva. Prav na tej točki pa se Mecklenburgova kritična misel nenadoma sprevrže v uvid, da so kljub vsemu potrebna nekakšna merila za presojo, sprejem, oceno in izbiro literarnih del. Od kod torej priti do takšnih meril, ko pa je vnaprej jasno, da ne morejo biti apriorna, če naj ostane kritično interpretiranje zvesto svojemu prvotnemu izhodišču? Mecklenburgu se pokaže rešitev v tako imenovanem aksiološkem krogu, ki ga konstruira podobno znanim hermenevtičnim krogom, zlasti tistemu, ki velewa, naj razumevanje celote sledi iz razumevanja posameznih delov, to pa iz razumevanja celote. Mecklenburg predlaga, naj kritična praksa samo sebe utemeljuje tako, da se giblje od posameznega k celoti in nazaj — o posameznem je mogoče soditi, ko je sodba o celoti že tu, interpret že pred analizo teksta stopa na stališče, ki ga mora nato polagoma objektivirati s pomočjo analize, interpretacije in kritike. To pa hkrati pomeni, da mora merila utemeljiti v toku interpretacije, s čimer se od celote giblje k posameznemu in nazaj. Ali naj to pomeni, da za interpretacijo in oceno tekstov zares ni nobenih predhodnih, apriornih meril, ki bi obstajala neodvisno od potrditve v literarnem delu? Ali ne bi to pomenilo, da je literatura onstran vsakršnega historično-človeškega sveta, s tem pa docela avtonomna, sebi zadostna in neodgovorna, kot da merila zanjo nastajajo zgolj in samo v aksiološkem krogu iz nje same? Tu izvede Mecklenburg nepričakovan obrat in sklepa, da gotovo obstaja zgodovinsko izkustvo tudi zunaj tega kroga, z njim pa tudi merila, ki jih ni potrebno legitimirati šele iz teksta. Obstaja torej zgodovinski apriori, na primer humanost in nehumanost, ki je glede na literaturo vnaprej legitimen, tako da

ga mora kritična interpretacija upoštevati v svojem delu kot sine qua non. Naj bo ta obrat iz kritike ideologije v apriornost še tako nujen, pa ostaja kljub vsemu nejasen, saj ga Mecklenburg z ničimer ne razloži niti ne utemeljuje. Prav zato bi ga utegnil kdo razumeti kot nepričakovan zdrs iz kritične teorije na raven ideološke abstraktnosti, značilne za tiste literarno-vrednostne ideje, zoper katere je bila ta teorija od vsega začetka naperjena.

V sklepu svoje knjige se Mecklenburg skeptično sprašuje še o možnostih kritične interpretacije, kakršno sam predlaga. Tudi zdaj prihaja do nepričakovanih sklepov, ki so že kar preklic poprejšnjega navora za nadomestitev vrednostne misli s čisto drugačno kritiko literarnih del. Takšna kritika naj bi seveda dobivala svoj smisel iz nečesa, kar nikakor ne služi samo literaturi ali njenemu doživljanju, ampak je samo na sebi za sodobnega človeka najvažnejše. Ta cilj je po terminologiji kritične teorije emancipacija človeka oziroma njegov emancipatorični interes. Zavrnitev teorije literarnega vrednotenja je bila potrebna zato, ker po mnenju Mecklenburga takšna teorija ne služi emancipatoričnemu interesu, ampak mu je s svojo prikrito ideologijo celo nasprotna. Kritično interpretiranje je torej legitimno, nujno in smiselno samo zato, ker s svojo kritiko literature oziroma njene ideološkosti neposredno koristi človekovi družbenozgodovinski emancipaciji. Ali pa je ta neposredna učinkovitost zares nekaj dejanskega? Na ta pomislek zadene Mecklenburg prav v izteku svojega razpravljanja, ko je po lastni misli že na vse strani določil pomen kritičnega interpretiranja. Zdaj nenadoma zadene ob dejstvo, ki v precejšnji meri zmanjšuje pomen njegovega prizadevanja ali mu celo docela jemlje smisel. To dejstvo se mu kaže skoz ugotovitev, da pripada literaturi — zlasti tisti, ki umetniško sploh kaj šteje — v sodobni družbi poznega kapitalizma, najbrž pa tudi socializma, zmeraj manjši pomen. Takšni literaturi se posveča samo še literarna elita, ukvarjanje z literarno problematiko se spreminja v elitarno igračkanje. Perspektive za prihodnje so še temnejše, saj celo takšna elita polagoma izumira. Poleg tega pa nižji sloji ne sprejemajo tako imenovane klasične kulture in s tem tudi višje umetniške literature. Iz vsega tega mora slediti sklep, da je lahko emancipatorični pomen kritičnega interpretiranja literature po svojem dometu zelo majhen ali že kar docela zanemarljiv. Preprosteje povedano — literarna kritika postaja nepotrebna, in to tudi v tisti podobi, ki naj jo uveljavi kritična teorija. Na mesto literarne kritike mora stopiti neposredna družbena kritika in akcija, kajti samo ta seže s svojim emancipatoričnim interesom res v samo stvarnost, medtem ko se kritika ideologije literarnih del izgublja v obrobem, družbenozgodovinsko zmeraj manj odločilnem območju.

Na prvi pogled je videti, da je izpeljava takšnega sklepa sicer logična, da pa je v opreki z izhodiščem, ki je hotelo na mesto teorije literarnega vrednotenja, v njem utemeljene literarne vede in kritike postaviti nov tip literarne kritike v smislu kritike ideologije. Zdaj se je pokazalo, da je takšen tip kritike pravzaprav nepotreben in nesmiseln. Naj sodimo o takšnem sklepu kakorkoli, je gotovo vsaj to, da do njega ne bi prišlo, ko ne bi bil že prvotni koncept kritičnega interpretiranja sam na sebi protisloven ali celo literarno-estetsko nemožen. Njegova protislovnost sega verjetno že kar v njegove teoretične temelje, se pravi v samo teorijo vrednosti. Mecklenburg je v imenu neomarksistične interpretacije Marxa zanikal sam pojem vrednosti in razvrednotil vrednotenje, kar je kajpak že samo na sebi contra-

dictio in adiecto. Takšnemu razumevanju problema je mogoče postaviti nasproti čisto drugačno stališče, da iz Marxa nikakor ne sledi zanikanje vrednosti, ampak kvečjemu razločevanje med uporabo in menjalno vrednostjo, nato pa fundiranje uporabne vrednosti v potrebi, ki terja seveda znotraj marksistične filozofije še globljo družbenozgodovinsko, antropološko in najbrž tudi ontološko utemeljitev.

S tega stališča se poskus neomarksistične kritične teorije, da bi kritično razvrednotila literarno-vrednostno teorijo ali celo segla v destrukcijo samega vrednotenja, izkazuje kot neuspeh, za katerega moramo iskati razlog v nedomišljenosti njegovih teoretičnih, filozofsko-znanstvenih podlag. Precej drugačna je seveda kritika, ki jo je zoper takšne poskuse zahodnoevropskega neomarksizma naperil ortodokсни marksizem — temu se zdi, da se kritična teorija s svojim razvrednotenjem literarne aksiologije ali celo vrednostnega mišljenja kot takega izteka predvsem v relativizem in historizacijo literarnih sodb, kar po merilih takšnega marksizma ne more veljati za ideološko koristno, znanstveno primerno in politično zaželeno. Toda ta kritika je že sestavni del tistih poskusov, ki poskušajo na temeljih ortodoksnega marksizma zgraditi poseben sistem ideološko utemeljene literarno-vrednostne teorije.

OBNOVA LITERARNE AKSILOGIJE V IMENU ORTODOKSNEGA MARKSIZMA

Oznaka ortodokсни marksizem je sama na sebi zelo pavšalna, zato jo je v tej zvezi potrebno natančneje določiti s pojasnilom, da gre za tip marksizma, ki nastaja iz tradicij ruske oziroma sovjetske marksistične misli, zlasti tiste, ki se je dokončno izoblikovala v času stalinskega diamata in se še zdaj oklepa njegovih temeljnih idej. Ker se je ta tip marksizma po drugi svetovni vojni razširil v vrsto vzhodnoevropskih dežel, bi bil primeren zanj tudi termin vzhodnoevropski marksizem, ko ne bi bilo seveda na prvi pogled jasno, da ni popolnoma točen, saj tak marksizem obstaja tudi v zahodnoevropskih kulturah, tako da ga geografsko nikakor ni mogoče strogo lokalizirati niti opredeliti.

Toda naj bo z oznako tako ali drugače — očitno je, da mora ortodokсни marksizem uravnati svoje razmerje do literarno-vrednostne teorije bistveno drugače od zahodnoevropskega neomarksizma. Iz njegovih filozofskih izhodišč je nujno, da ne more sprejeti niti popolne ukinitve literarne aksiologije v smislu prave teorije literarnega vrednotenja niti destrukcije vrednostnih pojmov sploh in z njimi izvedene vrednotenjske prakse. Da je temu res tako, se nazorno izkaže v delu, ki morda ni najpomembnejše, vendar pa ustrezno predstavlja ta del marksistične vrednostne misli po letu 1970. Gre za knjigo *Teorija in praksa literarnega vrednotenja* (Theorie und Praxis literarischer Wertung), ki jo je leta 1974 objavila Manon Maren-Grisebach. Delo je izšlo v Zvezni republiki Nemčiji; tu je avtorica zbudila pozornost že z učbenikom *Metode literarne vede*, kjer je metodologijo te vede zarisala z marksističnih vidikov. Tudi njeno novo delo o problemih vrednotenja je zastavljeno z izrazito marksističnih stališč, vendar pa marksizem, za katerega ji gre, ni neomarksizem evropske levice, ampak izrazito z gledovanje pri vzhodnoevropskem ortodoksnem marksizmu, pri tistem, ki

prevladuje v DDR, prek tega pa pri njegovih izvorih v idejah sovjetske estetike, ki jo izrečno citira. Hkrati se tudi očitno izreka zoper neomarksistično kritično teorijo, saj imenoma kritizira Schulte-Sasseja.

Delo ima obliko učbenika, kar seveda pomeni, da se ne postavlja na najvišjo filozofsko-znanstveno raven. Vendar stopa v polemično razmerje do vodilnih literarno-vrednostnih teorij povojne dobe, tako da vsekakor spada v ta problemski krog. Gradivo v njem je razdeljeno na troje delov — prvi zajema teorijo vrednotenja, drugi in tretji se posvečata vrednostni praksi tako, da eden od obeh obravnava vrednostni sistem, zgrajen na marksističnih predpostavkah, drugi pa literarno vrednotenje, kakršno je ustrezalo nacionalsocialistični ideologiji. Že iz tega praktičnega dodatka k literarno-vrednostni teoriji je seveda videti, da pojmuje avtorica vrednotenje kot zgolj ideološko dejavnost, ne pa kot splošno filozofsko-znanstveno preokupacijo, ki se s svojimi spoznavami lahko dvigne nad golo ideologijo. Samo zato lahko postavlja poleg marksistične vrednotenjske prakse še nacionalsocialistično. Vendar na tem mestu praktični del njene knjige ne bo deležen posebne pozornosti, ker je vse bistveno zajeto že v prvem delu, ki razpravlja o načelnih podlagah literarne aksiologije.

Začenja ga z uvodno ugotovitvijo, da je sleherno teorijo — in v tem okviru tudi literarno-vrednostno — mogoče razdeliti na dve vrsti teorije oziroma tej pripadajoče prakse. Prva je idealistična, druga materialistična. Med sabo se razlikujeta predvsem po svoji družbenozgodovinski in ideološki funkcionalnosti — idealistična teorija je konservativno razredna, v današnjem svetu ustreza interesom meščanske družbe, medtem ko je materialistična instrument socialistične družbene prakse.

S tem je avtorica postavila najširši okvir, znotraj katerega bo pristopila k posameznim problemom literarne aksiologije. Da jih bo reševala v imenu materializma, razumljenega kot ideologija obstoječe socialistične družbe, je samo na sebi razumljivo. S tega gledišča se ji nato v literarno-vrednostni teoriji odkriva četrto bistvenih vprašanj, ki jih zapovrstjo natančneje opredeli, nato pa za vsako od njih najde formulacijo, ki se ji zdi za materialistično, tj. marksistično literarno aksiologijo edino pravilna.

Prvi problem je v zvezi z vprašanjem o tem, ali je mogoče razdeliti vrednote na posamezne skupine in razrede vrednot, na kar se navezuje vprašanje, katere od teh so pravzaprav pomembne za literaturo oziroma za literarno vrednotenje. Ali vse enako ali samo nekatere, na primer estetske? Da bi odgovorila na to vsekakor pomembno vprašanje, prevzame Maren-Grisebachova običajno razdelitev vrednot, kakršno so vpeljali zlasti fenomenologi, na primer Scheler in Ingarden, pa tudi Hartmann v svoji *Estetiki*. V tem smislu ločuje vrednote dobrin, vitalne vrednote, vrednote ugodja, etične, spoznavne in estetske vrednote, ne da bi kakorkoli spreminjala utečeno pojmovanje, razmerje med posameznimi vrednostnimi vrstami, njihovo hierarhijo in zaporedje. Poleg tega se nikjer ne spušča v premislek samega pojma vrednosti, da bi se v temelju pojasnilo, kaj so vrednote in kaj pomeni vrednotiti. Ko uvaža pojem estetskih vrednot, ne poskuša pojasniti, kaj ji pomeni mnogoznačni pojem estetskega, ampak ga jemlje kot že nekaj splošno znanega in sprejetega. Pri pojasnitvi temeljnih teoretičnih vprašanj se očitno ne mudi s preveliko pazljivostjo, ker ji je več do stališča, ki ga je potrebno postaviti s tisto odločnostjo, ki naj prepreči odmike na levo ali desno. To stališče se izteka v tezo, da so v literaturi enako pomembne vse

vrste vrednosti, nikakor pa ne samo ali edino estetske. To med drugim pomeni, da z marksističnega stališča ni več mogoča estetika kot veda, ki gleda na vrednost literature in umetnosti izključno ali pretežno s stališča estetskega. V vrednotenju literarnega dela je nujno vztrajati na zvezi estetskih in zunajestetskih vrednot, tj. na stališču, ki ga je zagovarjal že Beriger, a ga je po vojni v meščanski literarni aksiologiji izrinilo pretežno esteticistično presojanje. S tem se Maren-Grisebachova določno izreče zoper edinovladje estetskega. Teoretična pomanjkljivost njenega stališča je seveda ta, da ne pojasni razmerja med različnimi vrednostnimi vrstami, ki naj sestavljajo vrednost literarnega dela. Ali obstaja med njimi sploh kakšno zakonito razmerje, ki ga je treba v vrednostni sodbi tako ali drugače upoštevati? Ker takšnega razmerja očitno ne prizna, se ji pogled na različnost vrednot izteka v poljubnost, ki dopušča različne vrste vrednostnih kombinacij, ne da bi jih bilo mogoče vrednostno urediti, tako da so vse načelno enako vredne. To pa je po svojem bistvu pravzaprav že skrajni relativizem. Izhod iz tega bi lahko ponudila teorija o fundiranosti estetske vrednosti v drugih vrednotah, kot jo je formuliral Hartmann, vendar Maren-Grisebachova te rešitve ne sprejme, čeprav sprejema Hartmannovo delitev vrednostnih vrst. Pač pa se zadovolji s splošno tezo, da je izolacija oziroma samovlada enega samega vrednostnega razreda nad vsemi drugimi samovoljen konstrukt, ki ga v literarnem vrednotenju ni mogoče priznati. Ta misel sama na sebi gotovo ni napačna, toda manjka ji teoretičen okvir, v katerem bi dobila globlji smisel. To pa je samo naravna posledica dejstva, da Maren-Grisebachova ne izhaja iz temeljne teorije vrednot in da ji zlasti manjka teoretičen pojem vrednosti kot take. Usodno se ta pomanjkljivost izkaže ob vprašanju o hierarhiji vrednot v literarnem delu, ki je najtesneje povezano z vprašanjem o razmerju med različnimi vrednostnimi vrstami. Potem ko je to razmerje prepustila relativnosti, se je zdaj znašla pred kočljivo dilemo, ali je vrednostna hierarhija v literarnem delu potrebna ali ne. Dilema ima za ortodokсни marksizem očitno čisto konkreten, čeprav prikrit socialnopolitičen pomen. Maren-Grisebachova je spričo takšne dileme neodločna. Z ene strani se ji zdi nujno odklanjati sleherno vrednostno hierarhijo, češ da ta izvira ideološko iz Platona, po svojem bistvu pa poteka iz ustroja razredne družbe. Z druge strani pa vendarle uvideva nujnost nekakšnih vrednostnih stopenj, češ da to spada k substanci pojma vrednosti — sklep, ki je presenetljiv, saj te substance pred tem teoretično ni pojasnila. Spričo takšnih nerešenih dilem je naravno, da se mora zadovoljiti s splošnimi gesli o tem, da je potrebno storiti vse za »demontažo« vrednostne hierarhije, za demokratizacijo in socializacijo vrednostne misli, pri tem pa vendarle paziti tudi na nujnost reda, ki naj vlada med vrednotami, kar pa spet s svoje strani terja boj zoper vrednostno izenačevanje, nevtralizacijo in toleranco. Po vsem tem je s precejšnjo upravičenostjo mogoče trditi, da se je avtorica spričo nezadostne teoretične podlage znašla v protislovnosti, ki jo mora zakrivati s splošnimi mislimi, ki imajo bolj moralno-ideološki kot znanstveno-filozofski pomen.

Drugo vprašanje, ki se ji zdi za literarno aksiologijo pomembno, je vprašanje o razmerju med samim aktom vrednotenja in znanostjo. Ali naj znanost, tj. literarna veda, zgolj raziskuje vrednotenje kot katerikoli drug predmet svojega območja ali pa naj tudi sama vrednoti? Ali je znanost, ki vrednoti, sploh še znanost? Od tod se odpirajo še druga sorodna vprašanja. Vprašanje o vrednotenju v znanosti je mogoče zastaviti tudi kot vprašanje

o tem, kateri vrednostni sistemi so sploh znanstveni. Ali pa so morda vsi enako neznanstveni? Da bi razpletla tako formulirana vprašanja, poišče rešitev med tremi različnimi možnostmi, ki se ponujajo. Prva možnost je v odgovoru, da je sleherno vrednotenje subjektivno, kar seveda pomeni, da je neznanstveno, zato nima mesta v znanosti, ki mora ohraniti vrednostno svobodo. Druga možnost je ta, da priznamo neogibnost vrednotenja tudi v znanosti, hkrati pa sprejmemo za izhodišče spoznanje o možnosti različnih aksioloških sistemov, tako da so si načelno enakovredni; iz tega stališča sledi, da mora v vrednotenju prevladati toleranca, pa tudi, da noben tip vrednotenja ni zares obvezen. Končno pa je tu še zadnja možnost, ki popolnoma nedvoumno terja, naj bo znanost vrednostno opredeljena, to pa zato, ker ji edino pravo vrednotenje zagotavlja tudi pravilno, adekvatno spoznanje. V tej zvezi pa Maren-Grisebachova ne pojasni, ali je takšno vrednotenje torej že tudi znanstveno v pravem pomenu besede in v kakšnem pomenu naj bi mu pripadal ta pridevek.

Maren-Grisebachova se med tremi možnostmi razmerja med vrednotenjem in znanostjo odloča za tretjo. Prva in druga sta tipično meščanski, samo tretja, ki postulira izrazito vrednostno znanost, je zares nemeščanska, tj. družbenozgodovinsko napredna in socialistična; v tej zvezi ji vrednostna znanost pomeni najbrž toliko kot ideološka. Da bi utrdila svojo izbiro, na kratko razvije pojem znanosti, da bi v njem našla oporišče za nujnost, po kateri znanost vsebuje vrednostne elemente. Znanost po svojem bistvu ni samo spoznavanje sveta, ampak mora biti predvsem sredstvo za obvladanje življenja, tj. stvarnosti. Iz takšnega pojmovanja znanosti, ki je izrazito pragmatično, sledi, da je spoznanje zmeraj združeno z interesom, misel o čisti znanstveni spoznavnosti je idealističen konstrukt, misel o vrednostni svobodi znanstvenega raziskovanja pa meščanski ideologem. Naloga literarne vede kot znanosti je torej ta, da dobavlja informacije o literaturi, hkrati pa jo že tudi vrednoti, kar najbrž pomeni, da literarna veda ne samo spoznava literaturo, ampak jo tudi v posebnem smislu obvladuje. Vendar te posledice Maren-Grisebachova ne izpelje, tako da ni popolnoma jasno, kaj vse iz nje sledi; k samemu problemu se vrne pozneje. Prav tako ostaja nepojasnjeno, katero vrednotenje je torej znanstveno in zakaj.

Tretje vprašanje, ki je po mnenju avtorice pomembno za zgradbo marksistične literarne aksiologije, je vprašanje o tem, kako in kje pravzaprav eksistirajo vrednote; in pa še to, kakšna je njihova veljava. Razlikovati je torej potrebno med njihovo eksistenco in veljavnostjo. Konkretnije se teh dvojce vprašanj giblje med dilemami, ali so vrednosti subjektivne ali objektivne, relativne ali absolutne; ali je njihov obstoj aprioren ali posterioren; ali veljajo relativno ali absolutno.

Ko se avtorica najprej zamisli nad problemom subjektivnosti ali objektivnosti vrednot v literarnem delu, vidi pred sabo troje možnih rešitev problema. Najprej je tu teza, da obstajajo v samem objektu, kot trdi Ingarden; v tem primeru bi vrednotam pripadla absolutna eksistenca, bile bi neodvisne od subjekta oziroma zavesti. Nasprotna teza zagotavlja, da so vrednosti zgolj v subjektu in s tem docela subjektivne, kot je udomačeno prepričanje v anglo-ameriški literarnokritični tradiciji. Za Maren-Grisebachovo sta obe tezi nevzdržni, češ da je prva naivna, ker verjame navidezni avtonomnosti vrednot, ki se nam kažejo na stvareh; druga pa je škodljiva, saj pelje v popoln vrednostni relativizem. S tem spodbije obe možnosti, vendar bolj

z ideološkimi pomisleki kot pa s pravo znanstveno-filozofsko argumentacijo. In tako se odloči za tretjo tezo, po kateri obstajajo vrednote v razmerju med objektom in subjektom, v obliki procesa, ki poteka med literarnim delom in njegovim sprejemnikom, tako da oboje s svojim ustrojem konstituira vrednoto — njena objektivna sestavina so kvalitativna določila objekta, subjektivna pa potrebe in interesi človeka. Ta pogled na obstoj vrednot, ki je sicer značilen tudi za mnoge fenomenologe in si ga je v literarni aksiologiji med drugimi prilastil tudi Wellek, se zdi Maren-Grisebachovi najprimernejši iz mnogih razlogov. Med drugimi tudi zato, ker ustreza pojmovanju o eksistenci sporočila v informacijski teoriji, o eksistenci, ki naj bi poleg objektivne in subjektivne predstavljala tako imenovano »tretjo vrsto« eksistence.

Podobno se za tretjo možnost, ki naj v sebi spaja in premaguje škodljive skrajnosti, odloča tudi ob vprašanju o relativnosti in absolutnosti vrednot. Zdi se ji, da v sodobni miselnosti prevladuje relativizem; od tod splošno razširjena vera, da tudi v literarno-umetnostnem vrednotenju ni mogoče govoriti o absolutnih estetskih vrednotah. Tak skrajni relativizem se ji vendarle zdi skrajno nazadnjaški, zato opozarja, da je bil značilen zlasti za nacionalsocialistične mislece. Vendar pri tem pozablja, da je bilo poudarjanje relativnosti v 19. stoletju značilno za progresivne ideologije, med drugim za klasike marksizma, saj najdemo zlasti v Engelsovem *Anti-dühringu* izrazite odstavke o popolni relativnosti ideoloških vrednot, zlasti v območju etike. Toda Maren-Grisebachova prehaja molče prek takšnih odprtih, za 20. stoletje vsekakor še zmeraj akutnih vprašanj in se na hitro, brez pravih filozofsko-znanstvenih argumentov, zato pa zgolj pragmatično-ideološko opredeli zoper vsak prehud literarno-estetski relativizem. Predvsem se ji zdi sumljiv historizem, ki razlaga vrednostne sisteme tako, kot da so veljavni samo v svojem posebnem zgodovinskem kontekstu, iz česar sledi splošna relativnost vseh, še tako različnih sistemov. Tak dosleden historicistični relativizem, ki ga odkriva predvsem pri Schulte-Sasseju, se ji zdi v nasprotju z marksistično dialektiko, ki terja enotnost relativnega in absolutnega. Sklicuje se na sovjetskega esteta Kaganu, po katerem je potrebno absolutni moment umetnosti videti v tako imenovanem občečloveškem. Da bi izpostavila nujnost nečesa transhistoričnega v historičnem, absolutnega v zgolj relativnem, navaja tudi Hartmanna in Müller-Seidla, zlasti pa Lukácsa in Hegla, da bi tako zahtevi po nujnosti absolutnega merila, ki naj zavaruje literarno vrednotenje pred golim relativizmom, dala močnejšo pezo. Vendar pa to prizadevanje, ki je samo na sebi morda upravičeno, ne pride do razvidnih znanstveno-filozofskih argumentov, ki bi imeli teoretično, ne pa zgolj pragmatično-ideološko težo. Kako je sploh mogoče, da se v literaturi prek njenih historično-relativnih struktur uveljavlja vrednota, ki je transhistorična? Kako se sploh lahko sredi neprestane menjave družbeno-zgodovinskega sveta ohranja ali znova vzpostavlja nadčasovna absolutnost? Kakšna je pravzaprav vsebina pojma »občečloveško«, o katerem vemo, da je izrazit meščanski pojem 18. in 19. stoletja? Ker na ta bistvena vprašanja Maren-Grisebachova ne daje odgovora, ki bi bil znanstveno-filozofsko kolikor toliko utemeljen, nastaja v njenem poskusu konstruirati dognan sistem marksistične literarne aksiologije globoka, v marsičem nepopravljiva razpoka. Prav zato jo še naprej obseda strah, da bi ostal sistem literarnih vrednot prekrhek, s tem pa izpostavljen skrajnemu relativizmu. To se ji

znova pokaže ob razmišljanju o tako imenovani funkcionalnosti vrednot. Funkcionalistični pogled na vrednote ugotavlja, da je neka vrednota vredna samo zaradi svoje uporabnosti, tj. po svoji funkciji in koristi. Toda ta korist je lahko funkcionalna spet samo glede na drugo vrednoto, ta na tretjo, in tako naprej. V takšni logiki vidi Maren-Grisebachova nevarnost za vrednotenje, saj funkcionalistični pogled nujno vodi v tako imenovani regressus in infinitum, v brezkončno verigo, ki ji ni ne konca ne kraja, tako da ostaja pojem funkcije, koristi in vrednosti navsezadnje neutemeljen. Od tod pa se že razrašča nova nevarnost vrednostne samovolje, za nevero v trdnost vrednot. Vrednotenje izgublja tla pod nogami. To je kajpak stvaren problem, vendar Maren-Grisebachova v okviru svojega poskusa niti ne poskuša najti zanj primernih teoretičnih izhodišč, ampak opozarja samo na socialnopolitično relevantnost posledic, ki jih utegne sprožiti. To pomeni, da ostaja njeno stališče pragmatično ideološko, ne da bi se moglo dvigniti na pravo znanstveno-filozofsko raven.

Srečnejšo roko ima v obravnavi recepcije vrednot, ki jo pojmuje v tesni zvezi z njihovo veljavnostjo. Tu se mora spoprijeti z mnenjem, ki je zlasti v fenomenološki vrednostni teoriji močno razširjeno, da je dojetje vrednot mogoče samo s čustvom, intuicijo, doživljanjem, brezinteresno kontemplacijo. Maren-Grisebachova vidi tudi v takšnem stališču neprimerno skrajnost, češ da uživanje umetnine nikoli ni brez vsakega interesa, kar pomeni, da zavrača znano Kantovo določilo dojemanja lepote. Prav tako se ji zdi nesprejemljiv nazor o zgolj čustvenem dojetju vrednot, češ da mora biti takšno dojetje tudi razumsko. Nekaterih vrednot v literarnem delu ni mogoče dojeti samo z neposrednim čutom ali čustvom, v neposrednem doživljanju — politične škodljivosti kakšnega romana se ne da dogledati drugače kot z razumskim uvidom; pač pa se nam seveda dolgočasnost kakšnega besedila daje že kar neposredno. Iz takšnega stanja stvari izhaja seveda splošnejša teza, ki jo Maren-Grisebach znova izrečno razvije — da v umetnosti ni mogoče gledati nekakšno avtonomno sfero, ki bi jo ustrezno, s pomočjo posebne estetske občutljivosti, zaznave in intuicije lahko dojemali samo izbranci, zmožni posebnega estetskega stališča. To stališče je očitno naprejeno zoper Ingardna, Hartmanna in mnoge druge predstavnike predvojne ali povojne literarno-estetske aksiologije.

Prav nazadnje se Maren-Grisebachova loti še vprašanja, ki se zdi na prvi pogled anahronistično, saj ga v sodobni znanstveno-filozofski obravnavi res nismo vajeni. Pač pa ga poznamo iz prejšnjih obdobij tako imenovanih normativnih poetik in estetik. To je vprašanje o normativnosti znanstvenega vrednotenja literature. Ali lahko vrednotenje, kakršno naj razvije literarna znanost, postavlja tudi zahteve, tj. norme, po katerih naj se ravna aktualno literarno ustvarjanje? Ali pa naj ostane samo opazovalec tega dogajanja? Ali je torej literarna veda zgolj deskriptivna ali pa morda vendarle tudi normativna? Maren-Grisebachova formulira to vprašanje v še bolj zaostreni obliki z dilemo, ali naj literarna veda samo ocenjuje že obstoječa dela ali pa naj na podlagi takšnih ocen postavlja že tudi norme, po katerih naj se ravnajo šele nastajajoča, nova in prihodnja literarna besedila? Kot je takšno postavljanje problema na prvi pogled morda nenavadno, je pa vendarle očitno, da logično izhaja iz napore zgraditi literarno aksiologijo na podlagi ortodoksnega marksizma. Maren-Grisebachova se seveda zaveda, da je bil problem normativnosti problem antične, renesančne in klasicistične

poetike, ki je težila k teoriji, ki naj bi bila pred prakso ali celo nad njo; da pa je takšno razmerje med vrednostno-kritično teorijo in literarno prakso ukinila že predromantika in ga za njo uveljavila romantična misel. Čeprav je področje, za katero gre, že samo na sebi precej spolzko, se vendarle Maren-Grisebachova tudi zdaj odloča za vmesno stališče, ki naj preseže skrajnosti v višji poziciji. To stališče je naperjeno tako zoper dogmatizem kritike, ki vztraja pri starih, že uveljavljenih merilih zoper nove vrednote, kot tudi zoper nasprotni anarhizem, ki se vnaprej prilagaja vsaki novi vrednoti, ne da bi jih poskušal izmeriti ob že obstoječi normi. Gre torej za stališče, ki je navsezadnje vendarle usmerjeno k normativnosti, to pa v imenu ideološke primernosti, toda na nerazvidni znanstveno-filozofski podlagi. Ob takšnem stališču ostaja namreč odprto vprašanje, kako je sploh mogoče, da bi vrednotenje, kakršno naj uveljavlja literarna veda, bilo ne samo vrednostno merilo za že obstoječo literaturo, ampak že kar arbiter komaj nastajajoče literarne produkcije. Kako je kaj takega sploh mogoče? Ali je takšna pretenzija sploh lahko v skladu z materializmom in dialektiko?

Tako se poskus Maren-Grisebachove, da bi iz ortodoksnega marksizma izpeljala zaključen sistem literarne aksiologije, izteka v vrsto nerešenih dilem. Med njimi ostaja nejasno zlasti vprašanje, ki ga avtorica postavlja v sredo svojih premislekov — katero vrednotenje je znanstveno in zakaj. Ker ga ne more domisliti na znanstveno-filozofski ravni, išče odgovor nanj zunaj znanosti, v družbenopolitičnih procesih, kot da ga more pojasniti učinkovanje literarnih del v konkretnem družbenem prostoru, na primer v Sovjetski zvezi ali katerikoli drugi socialistični državi. Na prvi pogled je očitno, da mora tudi takšen postopek pripeljati v popoln relativizem vrednot, se pravi ravno v tisto, čemur se je ta aksiologija hotela za vsako ceno izogniti. Razlog za tak izid je nedvomno ta, da v izhodišču te literarno-vrednostne teorije ni opaziti nobene prave teorije vrednosti, pa tudi ne dognane teorije o literaturi kot literaturi. To pa je kajpak v nasprotju z vnaprej razvidnim postulatom, da je samo iz takšnih izhodišč domisliti vrednotenje, ki je na znanstveno-filozofski ravni literarne vede, hkrati pa v skladu s splošnimi temelji materializma in dialektike.

(Konec prihodnjic)

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (X)

PROLEGOMENA K MARKSISTIČNI LITERARNI AKSILOGIJI



Janko
Kos

Pregledovanje vrednostne teorije, kakršna je obstajala od Taina naprej in se razmahnila zlasti v zadnjih desetletjih, opozarja z vseh strani na dejstvo, da je takšna teorija pač šele v nastajanju, saj še ni razpletla temeljnih problemov, s katerimi ima opravka; da je zato že nekajkrat zašla v krizo in je v takšni krizi morda že dobro desetletje; da je prav v tem času prišlo do izrecnih zanikanj vrednostne teorije,

čeprav brez ustrezne nasprotne alternative, hkrati pa spet do novih poskusov, kako jo dograditi, nekajkrat tudi na marksistično-materialistični ravni. Vse to ne velja samo za območje meščanske literarne aksiologije, ampak tudi za poskus, kako vrednostno teorijo pretresti iz marksističnih izhodišč ali jo pa z njihovo pomočjo preurediti v trden, bolj ali manj sklenjen, filozofsko-znanstveno veljaven sistem. Do kakšnih protislovij lahko pripeljejo takšni poskusi, je razvidno iz neomarksistične kritike in destrukcije literarno-vrednostnih teorij, na primer pri Mecklenburgu, ki poskuša možnost takšne teorije spodnesti s tem, da apriori zanika pojem vrednosti, hkrati ga pa s svojimi predlogi za protiideološko kritiko literarnih del vendarle že predpostavlja. Te in podobne zagate kažejo, da je v območju marksistične literarne aksiologije potrebna precejšnja previdnost, če naj prizadevanje zanj že pri prvih korakih ne zaide v brezizhoden krog, iz katerega se sicer odpira kritičen pogled na meščansko teorijo, ne daje pa zanesljivih razgledov na kategorije, ki bi jo mogle uspešno nadomestiti. In tako je sklep, h kateremu silijo takšna dejstva, pač ta, da so za marksistično literarno aksiologijo mogoči kvečjemu šele predlogi, nastavki, orientacija ob temeljnih vprašanjih, nikakor pa ne izumljanje že dovršenega sistema, kot da so ideje zanj vnaprej jasne, izhodiščni problemi pa razrešeni.

S tega stališča se pokaže, da je za vstop v marksistično oziroma — v filozofsko natančnejšem pomenu besede — materialistično teorijo literarnega vrednotenja potrebno dognati pomen tistim pojmom, brez katerih takšna teorija sploh ni mogoča. Mednje spada prav gotovo vprašanje o legitimnosti in upravičenosti pojma vrednosti za literarno vedo in še za vse druge umetnostne vede. Podrobnejši premislek z marksističnega gledišča zahteva ta pojem predvsem zato, ker je v zadnjih desetletjih doživel negacijo na filozofski ravni vsaj z dveh strani, ki sta bili za novejši filozofski razvoj enako reprezentativni, hkrati pa druga drugi nasprotni. Z ene strani je pojem vrednosti po svoje problematiziral Heidegger, ko ga je včlenil v svoje razlage

razvoja evropske metafizike — od kratke razprave o Nietzschejevem stavku »Gott ist tot«, objavljene v knjigi *Drvarska pota* (Holzwege, 1950), do obširnih analiz v delu *Nietzsche* (1961). Po Heideggerju je pojem vrednosti, z njim pa vrednostno mišljenje sploh, rezultat čisto določene stopnje v razvoju evropske metafizike, s tem pa zgodovine biti in mišljenja te zgodovine; in to kajpak tiste odločilne stopnje, na kateri se že razkriva skrito nihilistično bistvo metafizike in dosega zlasti v ideji vrednosti eno svojih izpolnitev. Čeprav je po logiki Heideggerjevega bitnozgodovinskega mišljenja zametke za vrednostno misel najti že v Platonovi filozofiji idej, jih je pa vendar do kraja lahko razvil šele Nietzsche, ko je domislil skrivno bistvo evropske metafizike kot absolutno voljo do moči, oziroma voljo do volje. V luči Nietzschejeve misli se pojem vrednosti odkriva kot pogoj za voljo do moči; s tega stališča dobiva vse, kar jè, status vrednosti; svet kot celota in v svojih sestavnih delih je lahko vrednota; celo bog postane zdaj posebna vrednost. Vrednostno mišljenje se v tej luči izkaže kot nekakšna sprevrženost, porojena iz skrajnega »pozabljenja biti«, toda prav zato zakoreninjena v nihilističnem bistvu metafizike.

Na prvi pogled čisto nasprotno, pa vendar z enakim predznakom opremljeno razlago vrednostnega mišljenja je ustvaril neomarksizem, zlasti tisti iz frankfurtske šole, zaostren v obliko, kakršno mu je dal Marcuse. Ob naslonitvi na Marxove misli o fetišizaciji se je v neomarksizmu rodilo prepričanje, da so vrednostni pojmi izraz postvarjenega sveta v mejah meščanske razredne družbe in kapitalizma. Rodila jih je blagovna proizvodnja — ko se proizvod odtuji svobodnemu človeškemu delu, užitku in ustvarjalnosti, se spremeni v abstrakten fetiš, ta pa je podlaga za pojem vrednosti in vrednotenjsko prakso.

Naj je ta razlaga na prvi pogled še tako daleč od Heideggerjeve, ji je vendarle na več mestih analogna. Vrednostno mišljenje je v obeh primerih znamenje posebne historične dobe, ki je odtujena, razčlovečena, nesvobodna do človeškega bistva, razumljenega bodisi kot razmerje do dela ali pa kot razmerje do biti. Govorjenje o vrednostih in vrednotah, se pravi vrednotenje kot tako, je v slehernem primeru odmik od biti, človeka, resnice, smisla. — Na prvi pogled je seveda očitno, da je mogoče zoper eno in drugo razlago navesti vrsto bolj ali manj odločilnih ugovorov. Neomarksistična negacija vrednotenja sloni na interpretaciji Marxa, ki ni docela ustrezna celotnemu Marxovemu pojmovanju vrednosti v svetu politične ekonomije, tj. proizvodnje in potrošnje. Ta neustreznost je vredna pozornosti še zato, ker se ravno Marxovo pojmovanje vrednosti dá razviti v drugačno smer, ki morda bolje ustreza ciljem literarne aksiologije. Pa tudi zoper Heideggerja je mogoče navesti pomisleke, ki so predvsem v zvezi z dejstvom, da vidi ključ do razumevanja vrednostnih pojmov v Nietzschejevi metafiziki in ji zato prisodi v razvoju vrednostnega mišljenja odločilno mesto. Zoper takšno razlago je mogoče opozoriti, da se pojem vrednosti začneja z izrazitim pomenom — najprej v območju ekonomije — pojavljati v 17. stoletju pri angleških razsvetljencih; in da se zatem širi ne toliko z mišljenjem, ki je pripravljalo neoromantično metafiziko moči, ampak veliko bolj v območju senzualizma in empirizma, ki sta bila večidel negacija volje do moči oziroma njenih socialno-moralnih učinkov.

Kljub takšnim možnim pomislekom pa je v neomarksistični in heideggerjanski kritiki vrednostnega pojmovanja poleg historičnih netočnosti

mogoče odkriti tudi racionalno jedro, ki posredno kaže na pravi izvor in pomen vrednostnega mišljenja. To mišljenje se je očitno porodilo šele v novem veku; je torej značilnost novoveškega človeka. Ali natančneje izrečeno — vrednostna misel v svoji eksplicitni, s pojmom vrednosti izraženi obliki se razmahne šele z nastopom evropske novoveške metafizike po Descartesu, in ostane duhovnozgodovinsko povezana z razvojem te metafizike, z njenimi spremembami in razkrojem v 19. in 20. stoletju; z družbenozgodovinskega stališča je vznik vrednostnega mišljenja očitno povezan z razmahom kapitalizma in meščanske družbe v 17. in 18. stoletju, nato pa z vzponom delavskega razreda in socialističnih gibanj zadnjih sto petdeset let; temu v prid govori dejstvo, da je pojem vrednosti iz spisov meščanske politične ekonomije prešel v kritiko takšne ekonomije, kot jo je započel Marx.

Po svoje se postavitev začetkov vrednostnega mišljenja v prva novoveška stoletja docela sklada z razvojem eksplicitne umetnostno-vrednostne teorije, za katero je bilo že mogoče dognati, da se razmahne šele po razsulu Heglove metafizike, čeprav se prva znamenja zanjo kažejo že v 18. stoletju pri Humu. Tem dejstvom je zdaj potrebno dodati opozorilo, da pojem vrednosti ni imel pomembnejše vloge niti v antiki niti v srednjem veku, ki je bil pojmovno odvisen od grško-latinske antične tradicije. Namesto pojma vrednosti je v antiki prevladovala raba pojmov dobrega in dobrine (*bonum*), kar ni bilo naključno, ampak bistveno zvezano z ustrojem antične družbe in njene metafizike. Kjer današnji človek misli na vrednoto, je bila antičnemu umu pred očmi beseda o dobrinah. Zato najbrž ni naključje, da uporablja slovenski prevajalec Aristotelove *Nikomahove etike* pojma vrednosti in vrednote za tisto, kar se v izvorniku na splošno imenuje predvsem dobro (*to agathon*). To pa seveda pomeni, da je šele moderno mišljenje navajeno ali celo prisiljeno misliti o vrednostih tam, kjer so prejšnje civilizacije govorile drugače. Razlog za to ne bo niti razmah metafizike volje do moči niti nekakšna splošna razčlovečenost postvarjenega sveta, zasnovana z zgodnjim kapitalizmom, ampak duhovnozgodovinski položaj novega veka, ki se ne končuje z razkrojem meščanskega sveta, ampak se prek tega nadaljuje, spreminja in presega v postkapitalistična obdobja. Najprimernejša oznaka za ta položaj je razsulo metafizike, ki ima za posledico, da transcendenca izginja in ostaja človek »sam«; s tem postaja središče vsega subjektivnost s svojo voljo do sreče, ugodja, smisla in seveda tudi moči. Vendar ne samo te, saj je volja do moči samo posebna oblika človeške subjektivitete, niti prva niti pogoj vsem drugim, pač pa dominantna v čisto določenih historično-socialnih okoliščinah. To bo razlog, da vrednostnega mišljenja nikakor ni mogoče izvajati samo iz moderne metafizike volje do moči. Pravi izvir vrednostnega mišljenja je antropologizem kot novi, nemetafizični temelj vsega novoveškega sveta, v katerem postaja središče in merilo vsega človek s svojimi mnogovrstnimi potrebami, tako da vsaka stvar dobiva šele iz teh potreb svojo vrednost. Seveda bi prve zametke vrednostnega pojmovanja lahko slutili že v antičnem pojmu dobrega, toda ta se je oblikoval v okviru drugačnega duhovnozgodovinskega sveta, z drugačnim razmerjem človeka do narave, transcendence in imanence, kar pa je spet tako ali drugače zvezano z drugačno ekonomsko prakso antike. Novi pojem vrednosti je očitno v zvezi z razvojem evropske ekonomike od 17. stoletja naprej; v nji ima svoj konkretni izvor. Zato ga je najprej razvila politična

ekonomija, šele od tod je prodrl v območje morale, religije, filozofije, estetike in umetnostne kritike. Zveza med ekonomskim izvorom pojma vrednosti in antropologizmom novoveškega mišljenja pa se končno potrjuje še na drugi, veliko bolj odločilni ravni — osrednja vloga človeške subjektivnosti in njenih potreb, ki postavlja svet iz sebe in za sebe v obliki vrednot, se realizira predvsem kot ekonomizacija sveta, vseh njegovih oblik, elementov in plasti. Ta ekonomizacija seveda ni v nasprotju z ekonomsko prakso prejšnjih dob, ampak jo presega in povzema vase; zato se v pojmu vrednosti tako ali drugače ohranja tudi prvotna zamisel dobrine in dobrega, kar je bistveno zlasti za Marxa, za njegova razlikovanja med uporabno in menjalno vrednostjo stvari oziroma proizvodov.

Od tod je pa že mogoče odgovarjati na vprašanje, kakšen je pomen vrednostnega mišljenja dandanes in še za prihodnost. Ali je vrednotenje sploh legitimno ali pa ga je potrebno zavreči kot neprimerno pravemu bistvu človeške eksistence? Na takšno vprašanje je s historično-materialističnega gledišča mogoče odgovarjati samo s tezo, da je vrednostno mišljenje splošen zakon modernega družbenozgodovinskega in duhovnozgodovinskega sveta. Ta zakon je seveda historičen, s tem pa tudi omejen in pogojen, vendar ga ni mogoče samovoljno preseči, tako rekoč izskočiti iz danih socialno-historičnih in duhovnozgodovinskih stopenj. Pač pa je mogoče misliti samo s kategorijami mišljenja, kakršno nam je vsakokrat na razpolago, vse dokler se ne odprejo možnosti, da bi ga presegli — te pa se seveda ne ponujajo od danes do jutri, ampak samo v zelo dolgih zgodovinskih intervalih. V 20. stoletju mislimo še zmeraj vrednostno, tako kot mislimo še zmeraj s pomočjo pojmov zavest, psiha, jaz in podobno, ki so seveda historične forme podescartovskega mišljenja, hkrati pa vendarle takšni, da je nemogoče ugotoviti, do katerega historičnega preloma bodo mišljenjsko nujni; ta negotovost jim daje poleg historičnega še transhistoričen pomen. Zdi se, da tudi pojem vrednosti, ki je enakega historičnega izvora, sodi med pojme, ki so historično omejeni in pogojeni, hkrati pa za naše sodobno mišljenje neogibni; hkrati se v njem poleg očitne historične razsežnosti skriva manj jasna ali vsaj še nerazvidna transhistorična teža. To daje pojmu vrednosti potrebno legitimnost, iz te pa poteka tudi legitimnost ali celo nujnost literarno-vrednostne teorije.

Zavest o dvoumni historično-transhistorični naravi vrednostnega pojma in vrednotenja sploh nas seveda ne odvezuje nujnosti, da ravno literarna aksiologija pred vsem drugim opravi natančno teoretično analizo samega pojma vrednosti, tj. tega, kaj je bistvo vrednosti in kako obstaja, saj bi ostala brez takšnega izhodišča v praznem. Iz doslejnjih poskusov v to smer je seveda videti, da se opredelitvi pojma vrednosti ponujata dve različni možnosti. Literarna aksiologija je na svojih začetkih pri Tainu in še pozneje za silo shajala brez teoretične jasnosti o naravi vrednostnih pojavov. Šele pozneje, ko je prišla pod vpliv filozofskih tokov neokantovstva, zlasti marburške šole, in fenomenologije, je v nji začela kolikor toliko prevladovati teorija o vrednosti kot nečem predmetnem ali vsaj kvalitativno predmetnem. Na podlagi Husserlove transcendentalne fenomenologije je že Scheler formuliral obči nauk o vrednotah kot idealnih esencah, predmetnostnih zunaj časa in prostora, pri čemer postanejo vrednosti nekaj predmetnega, da jih lahko zavest dojame v obliki intuitivnega zrenja. Ta teorija je v umetnostno in literarno-vrednostno teorijo prešla z Ingardnom in Hartmannom, tako da

je tudi tu vrednost postala bitnost sama na sebi, predmetna, neodvisna od psihičnih aktov zavesti. Da je prav zato doživela kritiko, je razumljivo; očitek postvarjanja, kot ga je med drugimi formuliral zoper njo Mecklenburg, se zdi upravičen, saj opredmetenje vrednosti zares zastira zvezo vrednostnega pojma z njegovimi izvori v politični ekonomiji in antropologizmu. Namesto da bi razkrila njegov pravi pomen, mu poskuša dati metafizičen status. Toda ne samo da je takšna težnja nasprotna pravemu vpogledu v bistvo vrednosti, ampak je povrh vsega neuresničljiva, saj jo zmeraj bolj onemogoča razkrajanje metafizike. Najbrž je to razlog, da se celo pri svojih najbolj prepričanih zagovornikih ni mogla docela uveljaviti; še pri Ingardnu se zdi neodločna, nejasna ali fragmentarna.

Že na prvi pogled se zdi duhovnozgodovinsko veliko bolj ustrežna, zato pa tudi veliko bolj funkcionalna in operativna nasprotna teorija, ki zavestno odklanja metafizično razlago vrednosti in je torej nemetafizična. Po tej teoriji vrednost ne more obstajati sama na sebi, kar pomeni, da ni nekaj predmetnega, pač pa je po svojem bistvu razmerje med subjektom in objektom, ki ga subjekt vrednoti. Izvor vrednosti je torej akt vrednotenja, vrednost se pojavi šele iz takšnega akta, se z njim konstituira. Po zgledu znane Husserlove formule bi se moralo torej reči, da je vrednost zmeraj vrednost za nekoga; same za sebe ali na sebi je sploh ni. Za takšno funkcionalistično pojmovanje se v literarni aksiologiji odločajo zelo raznovrstni teoretiki — od formalistov do marksistov, od Welleka do Schulte-Sasseja in Maren-Grisebachove. Vendar jim je mogoče očitati, da ostaja v njihovih razlagah nemetafizično pojmovanje vrednosti zelo splošno, abstraktno, brez natančnejše razlage in utemeljitve v širšem kontekstu. Da bi ga razvili tudi v to smer, bo potrebno predvsem jasno razpoznati zvezo vrednostnega pojma s politično ekonomijo, antropologizmom in predvsem s teorijo potreb, kot jo je prvič zasnovala že meščanska politična ekonomija 18. stoletja, nato Hegel s svojim zarisom sistema potreb v *Filozofiji prava* in po njem zlasti Marx.

Ključ do pravega razumevanja vrednosti se s tega stališča skriva v zvezi med potrebo in vrednoto, nekako v tem smislu, da je — kot formulira problem Marx v prvem poglavju *Kapitala* — neposredna vrednost stvari kot dobrine njena koristnost, se pravi tisto, kar ustreza potrebi, kar ji zadošča in jo zadovoljuje. Seveda bi bilo takšno razmerje potrebno opisati še s pojmi sodobnejše materialistične fenomenologije, da bi bila dojeta v zares filozofski luči. Vrednost je mogoče razumeti kot intencionalni korelat potrebe, to pa kot specifičen akt zavesti s svojo posebno intencionalnostjo, tako da se vrednost konstituira iz naperjenosti potrebe na svoj predmet. Toda to je samo eden od nastavkov za fenomenologijo potreb in iz teh razumljenih vrednosti, o kateri je upravičeno reči, da se zdi tem bolj nujna, ker je še skoraj čisto nerazvita.

Za literarno aksiologijo morda še pomembnejše od takšne splošne teorije potreb-vrednosti je razlikovanje med uporabno in menjalno vrednostjo. Ta razdelitev je — kot znano — še predmarksistična, vendar za Marxa posebno bistvena, saj jo je postavil v središče svoje historično-materialistične razlage človeškega sveta. Po Marxu je uporabna vrednost predmeta v njegovi koristnosti, merjeni z zadovoljivitvijo potrebe. V tem smislu je predmet dobrina; uporabna vrednost se zato zdi bolj ali manj istovetna s pojmom dobrega ali dobrine v antičnem pomenu besede. Nasprotno pa je

menjalna vrednost nekaj abstraktnega, določena ne samo z uporabno vrednostjo, ampak še z drugimi momenti, ki jih določajo historične oblike proizvodnje in potrošnje. Končno pa ni mogoče pustiti čisto ob strani dejstva, da Marx menjalno vrednost mnogokrat imenuje kar vrednost; to je morda eden od razlogov, da je neomarksistična analiza pojma vrednosti poskušala celoten problem vrednotenja izvesti kar na pojav fetišizacije oziroma menjalne vrednosti.

Razlikovanje med uporabno in menjalno vrednostjo je v literarni aksiologiji mogoče uporabiti v različnih smereh. S tem v zvezi ni mogoče prezreti, da ga je v literarno teorijo med prvimi ali celo sploh prvi uvedel Wilhelm Scherer v svoji Poetiki (1888), kjer je z ene strani prisodil pesniškemu delu kot vsakemu kosu »blaga« menjalno vrednost, z druge mu pa priznal posebno »idealno vrednost«, ki seveda ni kaj drugega kot njegova uporabnost v smislu posebne dobrine. Vendar zlasti te ni podrobneje razložil; kot je razvidno iz primerov, je pod »idealno vrednostjo« besedne umetnine razumel zlasti njeno moralno učinkovanje v določeni družbeni sredini; se pravi, da je »idealna vrednost« literarnega dela predvsem v njegovi vzgojno-socialni in moralni vlogi, to pa je potrebno meriti glede na odmev, vpliv in učinke pri bralcih, zlasti pri preprostejših, ki jih je pred kvarnostjo neustreznih tekstov potrebno obvarovati — če ne gre drugače — tudi s pametno cenzuro. Mimogrede je potrebno opozoriti, da Scherer razlikovanja med menjalno in »idealno« vrednostjo ni prevzel od Marxa, ampak iz meščanske politične ekonomije. Pa tudi sicer ga je uporabil v zoženi obliki, ki bolj zastira, kot pa zares odpira literarno-vrednostno problematiko.

V literarno-vrednostni teoriji je seveda glavni problem vrednost literarnega dela v smislu dobrine, se pravi njegova uporabna vrednost. S tem še ni rečeno, da literarna dela nimajo ali praviloma ne morejo imeti tudi menjalne vrednosti. Očitno je, da sleherna izdaja Prešernovih *Poezij* stane takšno ali drugačno vsoto denarja — v tej izdaji takšno in v drugi drugačno, pri čemer se menjalna vrednost lahko spreminja, ker je pač odvisna od mnogih dejavnikov, od vrednosti papirja, tiska, ponudbe in povpraševanja, starosti in redkosti izdaje, njenega namena, nazadnje tudi od uporabne vrednosti Prešernovih pesmi kot literarne umetnine; vendar je ta samo ena od mnogih komponent, ki stopajo v oblikovanje menjalne vrednosti. S tem se menjalna vrednost kakega literarnega dela izkaže za razmeroma zapleteno vprašanje, vendar pa to seveda ni vrednost, ki zadeva literarno aksiologijo. Zanj je pomembna samo vrednost Prešernove poezije kot take in to je lahko samo njena uporabna vrednost. Ta torej meri na literarno delo kot dobroto človekovega kulturnega sveta, območja ali horizonta, ki ji znotraj tega sveta pritiče vrednost kot stvari, ki zadovoljuje čisto določene, konkretne potrebe in jim je vnaprej prirejena. S tem se pojem vrednosti dovolj očitno pripne na pojem potrebe, ki s svojo problematiko sega seveda daleč prek literarne vede v empirično, socialno in tudi fenomenološko psihologijo, iz te pa v filozofsko antropologijo, kajti šele ta lahko dovolj na široko postavi pojem potrebe v celoten zaris novoveško, zunaj metafizične transcendence pojmovanega človeka. Resnici na ljubo je potrebno priznati, da je teorija potreb razmeroma šibko razvita, tako da le s posameznimi nastavki lahko služi literarni aksiologiji za kažipot v problematiko vrednosti, ki je, njen osrednji problem. V okviru psihologije je potreba razložena pretežno v smislu psihofiziološkega in biosocialnega empirizma. Temu je potreba ne-

prestana akcija in reakcija živega organizma, ki obnavlja svojo biosocialno stabilnost, o kateri vemo, da se neprestano ruši in spet postavlja. Potreba je torej izraz življenja, njegovega manjkanja in nepopolnosti; je prehajanje iz nepopolnosti v popolnost vsega živega. Iz takšnega pogleda so zrasle tudi številne klasifikacije, ki delijo potrebe po različnih vidikih — na primarne in sekundarne; na univerzalne, regionalne in individualne; na biološke in socialne. S stališča literarne aksiologije, ki želi svoj pojem vrednosti pripeti na dialektično logiko, so takšne delitve samo deloma sprejemljive, saj se za nedialektično izkaže že strogo razločevanje med biološkimi in socialnimi potrebami. Ali je sploh mogoče drugače, kot da je sleherna človekova biološka potreba že tudi socialno oblikovana, se pravi socializirana in historično določena? In obratno — da se skriva v vsaki socialni potrebi hkrati že tudi biološki nastavek, ki ga ni mogoče reducirati na golo historičnost? Vse človeške potrebe so biosocialne, kar velja tudi za najvišje med njimi, na primer za spoznavne, etične, estetske, ki so za literarno aksiologijo najbrž najpomembnejše. Tudi te ne morejo biti zgolj socialne, saj že s stališča biosocialnega empirizma velja, da se na primer v spoznavni potrebi, ki iz sebe konstituira resnico kot svoj vrednostni korelat, pod socialno in civilizacijsko oblikovanostjo še zmeraj ohranja kot njena bistvena spodbuda nagon zvedavosti, v tem pa moment samoohranitve, razpoznavanja v okolju in podobno. Toda nič kaj drugače bi ne mogli soditi tudi o etičnih in estetskih potrebah, samo da je pri teh dialektika biološkega in socialnega, historičnega in transhistoričnega najbrž še bolj zapletena.

S tem pa je že postalo očitno, da je osrednje vprašanje, ki utegne v teh razdelitvah potreb prizadevati tudi literarno aksiologijo, predvsem problem njihove historičnosti in transhistoričnosti. Že na prvi pogled je razvidno, da potreb ni mogoče kar povprek in brez natančnejše analize deliti na historične in transhistorične, s tem pa tudi ne vrednot, ki se iz njih konstituira. Še manj je seveda vse mogoče potrebe-vrednote razglasiti za zgolj historične, saj se v potrebi, ki se zdi na prvi pogled zgolj historično-relativna, skriva morda transhistoričen substrat. Od tod sledi marsikaj odločilnega tudi za vrednotenje literarnih del, zlasti za vprašanje o relativnosti in absolutnosti vrednostnih meril. Iz dialektike biološkega in socialnega, historičnega in transhistoričnega je mogoče povzeti, da popoln relativizem literarnih vrednot nikakor ni upravičen, saj vseh potreb, ki postavljajo literarne vrednote, ni mogoče imeti v enaki meri za zgolj historične, ampak je marsikatera med njimi po svojem substratu, ki se v nji pojavlja historično preoblikovan, neogibno tudi transhistorična, kar seveda pomeni, da je sodbo o nji mogoče formulirati tudi v absolutni, na videz brezčasni obliki. To velja tako za že utrjene, s tradicijo posvečene kot tudi za nanovo nastajajoče vrednosti. Ob teh je očitno, da nove potrebe-vrednote — na primer v sodobni industrijsko množični družbi — ne nastajajo docela iz praznega, ex nihilo, in torej čisto umetno, ampak iz transhistorične osnove, ki dobi v njih novo historično, družbeno- in duhovnozgodovinsko formo. Toda kaj več lahko o historičnosti ali nadčasnosti literarnih vrednot dožene šele natančnejša analiza.

Poleg delitev, ki jih uvajata psihologija in sociologija, se zdi za razvoj sodobnejše literarne aksiologije pomembna zlasti klasifikacija potreb, izvedena s stališča filozofske antropologije. Tej se potrebe kažejo predvsem v luči delitve na eksistenčne in esencialne. Eksistenčne potrebe so tiste, ki

zagotavljajo človeku obstoj na vseh ravneh njegove psiho-fizične in biološko-socialne biti, od prehrane in razmnoževanja do varnosti posameznika in večjih skupnosti; esencialne pa te, ki zagotavljajo človeku njegovo enkratno, resda ne vnaprej dano, ampak nastajajoče »bistvo«, ki se ne more reducirati na golo psiho-fizično ali biološko-socialno eksistenco, ampak jo preprašča. Prek teh potreb se torej proizvajajo ali pravzaprav konstruirajo tisti »kaj«, ki je tipičen prav za človeka, ne pa že kar za sleherno živo bitje, zlasti živalsko. Na prvi pogled je očitno, da sodijo vanj predvsem spoznavne, etične in estetske potrebe oziroma tem potrebam prirejene vrednote.

Filozofsko-antropološka razdelitev potreb se zdi za teorijo literarnega vrednotenja vsekakor pomembnejša od teh, ki se ustavljajo na znanstveno-empirični ravni. Iz nasprotja med eksistenčnimi in esencialnimi potrebami je mogoče izpeljati sklep, da v območju umetnosti in tudi literature nikakor ne gre za zadovoljevanje eksistenčnih, ampak edino esencialnih potreb; s tem pa za vrednote, ki so tem potrebam korelativne. Ali z drugačno besedo povedano — literatura s svojo vrednostno problematiko sodi hkrati z drugimi umetnostmi v območje, kjer se ne odloča o eksistenci človeka, ampak o tem, kakšno naj bo njegovo »bistvo«; o načinih, smereh in možnostih konstruiranja takšnega »bistva«. S tem je pa že odgovorjeno na osrednje vprašanje, katere potrebe in vrednote so sploh relevantne za literarno-vrednostno teorijo. Po delitvah, ki so jih uvajali zlasti fenomenologi in ontologi, naj bi se vrednote delile na dobrinske, vitalne, ugodnostne, spoznavne, etične in estetske, pri čemer naj bi zadnje tri veljale za kulturne ali duhovne vrednote. Ustrežnejši termin zanje je pojem esencialne vrednote, ker zadevajo »bistvo« ali »kajstvo« človeka — prav takšne vrednote so pravo območje, v katero je postavljena literatura in ki predstavlja zato tudi pravi predmet literarne aksiologije.

Toda s tem se že odpira vrsta vprašanj, ki so še zmeraj v središču teoretičnih sporov in ki po svoje razdvajajo tudi poskuse v smeri marksistične literarno-vrednostne teorije. Ali so res samo esencialne vrednote prava domena literature in je ob njih potrebno zanemariti vse druge potrebe kot merilo za literarno ustvarjalnost? In če je takšna omejitev pravilna — ali so v vrednostnem profilu literarnega dela vse esencialne vrednote zastopane z enakim deležem ali pa je med njimi potrebno razločevati po pomenu, tako da se nazadnje izkaže za zares relevantno samo ena vrsta teh vrednot — na primer estetska ali pa spoznavna? Če pa so vendarle vse na svoj način odločilne — v kakšnem zaporedju naj si zamišljamo njihovo povezanost v enoto? V smislu navadnega seštevka vseh spoznavnih, etičnih in estetskih vrednostnih kvalitet ali pa morda po hierarhičnem načelu? Kolikor vprašanj, toliko možnosti za različno interpretacijo bistvenih stvari literarnega vrednotenja. Hkrati pa že tudi dovolj možnosti za različne skrajnosti, ki so bile po drugi svetovni vojni pogoste ne samo v meščanski literarni aksiologiji, ampak tudi v tej, ki si je prizadevala za marksistična izhodišča. Toda prav te skrajnosti je potrebno spregledati in zavrniti, če naj se literarna aksiologija reši pojavov, ki so v njenem razvoju še zmeraj moteča otroška bolezen.

Prva teh skrajnosti je enostranska po tem, da želi pritegniti v literarno-vrednostno sfero prav vse potrebe in vrednote, brez omejitve in izbire. Po literarno-aksiološkem nastavku Maren-Grisebachove, ki želi biti marksističen, naj bi bile za literaturo odločilne vse mogoče potrebe, tako da bi o njeni vrednosti morale odločati katerekoli vrednote. Ali še preprosteje po-

vedano — literarno delo naj bi bilo predmet za zadovoljevanje vseh mogočih potreb. Toda kaj takega je ne samo v praksi nemogoče, ampak je tudi po teoriji preširoko, nesmiselno in že kar anarhično. Iz pahljače potreb, ki pridejo za literarno vrednotenje v poštev, je nujno izločiti vsaj vitalne in dobrinske, zelo verjetno pa tudi ugodnostne vrednote kot samostojen dejavnik literarne vrednosti, kajti tisto, kar se predstavlja za vrednoto ugodja, je navzoče že v spoznavnih, etičnih in estetskih potrebah, ki so zadosten fundament za zaobjetje celotnega vrednostnega razpona literarnih del.

Ta vidik je v očitnem nasprotju z mnenjem, da lahko literarno delo služi predvsem zabavi, užitku in razvedrilu, kar seveda pomeni, da je ugodje samo na sebi lahko zadosten ali celo samostojen kriterij za določanje, ali literarno delo ustreza neki potrebi, s tem pa zadostna osnova za določitev njegove vrednosti. Iz takšnega mnenja poteka prepričanje o tako imenovani zgolj zabavni literaturi, ki da je sredstvo čiste zabave, ugodja in razvedrila, v nasprotju z »višjo« ali »resno« literaturo, ki služi še čemu drugemu. Vendar je pojem zabavne literature že sam v sebi problematičen, ker se bije s temeljnimi psihološkimi in antropološkimi, predvsem pa s psihosocialnimi dejstvi. Že Aristotel je ugotovil, da sta užitek in ugodje s svojim nasprotjem v neugodju potencialno navzoča v sleherni dejavnosti, poželenju, potrebi, med drugim tudi v spoznavni in etični. Ne obstaja nikakršno ugodje samo na sebi, brez čisto konkretne socialno-kulturne vsebine. Zato tudi ne more obstajati nikakršna zgolj zabavna umetnost ali literatura. Razlika med »zabavno« in »visoko« literaturo torej ne more biti v tem, da bi prva bila samo zabava, užitek, razvedrilo, druga pa vse kaj drugega kot to. Če naj enega od izvorov zabavnosti, ki se upira tako imenovanemu dolgočasju, vidimo med drugim tudi v potrebi po spremembi, potem tudi »visoka« literatura zadovoljuje to potrebo, seveda na drugačni socialno-kulturni stopnji od te, ki je značilna za trivialno literaturo. V resnici tudi »zabavna« literatura ni samo zabavna, ampak prav tako nosi v sebi spoznavne, etične in estetske elemente, se pravi, da je nosilec enakih potreb-vrednot kot »visoka« literatura; ta pa spet v načelu ni nič manj »zabavna«, saj vrednotam, katerih nosilec je, pritiče načelno enaka množina užitka, ugodja ali že kar libidinoznosti. Zdi se, da se prav tu odpira možnost za natančnejše ali vsaj pravičnejše razločevanje med »kičem« in umetniško literaturo. Razlika med obojima ne more biti v apriorni umetnostni, pravzaprav samo v estetski različnosti, kot je hotela tradicionalna estetska teorija, zrasla iz klasično-romantične dobe. V tem smislu so teorije »kiča« gotovo napačne in je potrebno pritrčiti Schulte-Sassejevi kritiki teh teorij. Pač pa je potrebno zatrditi, da »kič«, s čimer je mišljena predvsem sodobna trivialna literatura, ustreza načelno istim potrebam kot visoka ali umetniška literatura, vendar tako, da so v trivialni literaturi te potrebe drugačnega historičnega izvora, profila in teže. To pomeni, da vsebujejo tudi trivialna literarna dela spoznavne, etične in estetske vrednote, te pa so korelativno prirejene potrebam, ki so po svoji historično-socialni, družbeno- in duhovnozgodovinski strukturi precej drugačne od potreb-vrednot, ki se realizirajo v »visoki« literaturi. Seveda mora ostati odprto vprašanje, ali ni med takšnimi vrednotami znotraj trivialne literature postavljeno vendarle drugačno razmerje, kot se nam kaže v pravih umetniških besedilih. Ta vidik je sam na sebi gotovo zelo pomemben, saj bi se šele v tej smeri odkrilo, ali je razlika med trivialno in umetniško literaturo res samo historično-socialna in s tem pretežno relativna, ali pa sega

vendarle tudi v območje transhistoričnega in s tem absolutnega. Toda kaj več o tem lahko pove šele natančnejša analiza možnosti takšnega znotraj-literarnega razmerja vrednot. Za zdaj pa je mogoča predvsem teza o tem, da med trivialno in visoko literaturo ni apriorne estetske razlike pa tudi ne ostrih meja, ampak kvečjemu številni prehodi — v umetniških literarnih delih lahko obstajajo tudi elementi »kiča« in narobe. Toda v sistemu vrednot, ki jih ena in druga obseže, obstaja seveda globlja, konkretna in za vrednost literarnega dela pomembna različnost, ki zadeva historično-socialno raven realiziranih vrednosti-potreb.

Medtem ko se prva skrajnost prepušča čezmernemu upoštevanju vseh mogočih potreb kot pomembni instanci za vrednotenje literarnih del, se nasprotna skrajnost, ki jo predstavljata med drugimi Ingarden in Hartmann, bliža skrajni redukciji vrednot, ki za umetnost sploh pridejo v poštev. Zato se ne ustavi samo pri izločitvi eksistenčnih potreb, ampak želi na najmanjšo mero zožiti tudi izbor esencialnih vrednot, tako da se celotna vrednostna skala navsezadnje omeji zgolj na estetske vrednote. Te naj bi bile edina podlaga za vrednotenje literarnih del bodisi same na sebi ali pa tako, da se jim vse druge, spoznavne in etične, docela podredijo in v njih izginejo. Po tej zamisli naj bi bila literarna umetnina dojeta zares ustrezno samo takrat, kadar bralec ob nji realizira samo ali pa pretežno estetske potrebe. Na prvi pogled je kajpak očitno, da je takšen pogled na vrednostni sestav literature — pa ne le te, ampak še vseh drugih umetnosti — ne le s teoretičnega, ampak tudi s praktičnega gledišča preozek, če že ne kar nemogoč. V recepciji literarnih del so imele od nekdanj poleg izrazito estetskih močno veljavnost tudi lestvice spoznavnih in etičnih vrednot, kar pomeni, da so literarna besedila bila in so še zmeraj predmet za zadovoljitev spoznavnih, etičnih in estetskih potreb — pod spoznavne ali etične je potrebno seveda subsumirati tudi religiozne, filozofske, idejno-politične, svetovnonazorske in še vsakršne ideološke potrebe.

Toda kot je skoraj nemogoče tajiti vrednostno večdimenzionalnost literarnih del, tako je težavno spregledati in dognati številna vprašanja, ki se literarni aksiologiji od tod kar sama odpirajo. Iz dejstva, da je literatura vrednostno heteronomna in heterogena, ne pa zares avtonomna in homogena, si je mogoče razložiti, zakaj so njeno vrednost tako pogosto, čeprav v različnih časih različno in zmeraj drugače, reducirali na eno od vrednostnih možnosti. Včasih v smislu gnoseologizma, ko naj bi literarna umetnina bila prirejena zgolj spoznavnim potrebam; drugič na ravni moralizma, ki vso njeno vrednost reducira na etično raven; ali pa v podobi esteticizma, ki povzdigne estetsko v literaturi v edino vrednost, tako da se lahko literarna umetnina dojema in presoja samo po meri čistih estetskih vrednot. Vse te skrajnosti so seveda neupravičena redukcija literarnega dela na eno njegovih vrednostnih razsežnosti. To pomeni, da ostaja to delo vrednostno integralno samo v celokupnosti svojih vrednostnih funkcij, intencij ali elementov, ki jih je potrebno razumeti kot korelate ustreznih spoznavnih, etičnih in estetskih potreb. Vidik integralnosti je za problem literarnega vrednotenja očitno osrednji, saj ustreza sestavi literarne umetnine, ki začne razpadati ravno v trenutku, ko se začena iz nje izločati ena od njenih vrednostnih funkcij. Od tod izvira v moderni literarni teoriji zapleteno vprašanje o tem, ali sodijo teksti, s katerih je odpadla bodisi spoznavna razsežnost, kdaj drugič spet etična naravnost ali pa estetska strukturiranost, sploh še v

območje literature v pravem pomenu besede — vprašanje, ki po svoje zadeva tudi v bistvo literarne aksiologije.

Vendar se kot pomembnejši zanjo odpira iz vrednostne heterogenosti literarnega dela predvsem problem, kako naj razumemo takšno heterogenost v sklopu literarnega dela kot ene same, nedeljive celote. Literarna umetnina očitno po svojem vrednostnem statusu ne more biti zgolj vsota spoznavnih, etičnih in estetskih funkcij, nekako tako, kot da so enakopravno postavljene druga ob drugo, brez medsebojne zveze in odvisnosti. Celokupna vrednost literarnega dela ne more biti mehanična kombinacija, ki naj v smislu adiranja ene vrednosti k drugi zadovoljuje v podobi nekakšnega konglomerata hkrati spoznavno, etično in estetsko potrebo oziroma vsako od teh posebej. Takšen nazor bi bil le preočito mehanističen, s tem pa v nasprotju s splošno prizanim načelom, da predstavlja literarna umetnina konkretno celoto, kar seveda na vrednostni ravni pomeni, da je tudi njegova vrednost celotna, tako da se prek nje različne vrednostne funkcije integrirajo v enovito celoto. Prav tu se vprašanje o vrednosti literarnega dela šele začneja.

Problem celostne vrednosti literarnega teksta je mogoče formulirati kot vprašanje o tem, kakšen značaj ima ta celota, se pravi o tem, kakšna vrednost se realizira ne le v posameznih plasteh literarne umetnine, ampak v enoti, ki jo sestavljajo njene delne vrednosti; in nazadnje seveda še o tem, kakšni potrebi pravzaprav ustreza tako postavljena celostna vrednost. Prvi od možnih odgovorov je ta, da je vrednost celotnega literarnega dela zgrajena hierarhično, to pa tako, da je ena njenih vrednostnih dimenzij višja od drugih. Nižje vrednostne funkcije se subsumirajo pod višjo, ki s tem postane glavni vrednostni nosilec literarnega dela v celoti, njena vrednost pa prava, legitimna vrednost literature kot literature. Konkretno se lahko to dogaja v tem smislu, da spoznavna vrednost popolnoma prevlada nad etično in estetsko; ali pa — kar je še pogosteje — estetska nad ostalima dvema. V svoji skrajni izvedbi se takšna absolutizacija ene vrednostne dimenzije na račun drugih očitno sprevrča v redukcijo literarne vrednosti zgolj na eno njenih možnih komponent. Omiljena oblika takšne redukcije je zamisel o hierarhični fundiranosti vrednot v literarno-umetniškem delu, kot jo je zamislil Hartmann s svojo teorijo o fundiranosti vrednot. Po tej teoriji je estetska vrednost vrhovna, ker je pač fundirana v vseh drugih, tako da jih povzema vase, hkrati pa je od njih neodvisna, kar seveda pomeni, da je prava, legitimna vrednost literarnega dela kot celote vendarle samo estetska, medtem ko so spoznavne in etične vrednote drugovrstne, posredne in same na sebi nelegitimne. V isto vrsto kot Hartmannova teorija spada najbrž tudi nazor, ki ga je v okviru predvojnega češkega strukturalizma izdelal Mukařovský s tezo, da v literarnem delu praviloma prevladuje estetska funkcija nad zunajestetskimi; ali pa poznejša teorija Romana Jakobsona o tem, da mora biti v poeziji poetična funkcija jezika dominantna nad vsemi drugimi možnimi jezikovnimi funkcijami. Vse te in podobne teorije so seveda apriorne, saj ni mogoče dokazati, da se v večini literarnih del grupirajo različne vrednostne funkcije zmeraj po istem hierarhičnem ključu, zlasti ne v tem smislu, da estetska razsežnost obvezno prevlada nad spoznavno in etično, tako da je šele takšna prevlada znamenje prave literarne umetnosti. Vrednostni ustroj literarnih del zelo pogosto ne kaže nobene izrazite dominacije določene vrste vrednot nad drugimi; v posameznih primerih nikakor ni mogoče

dokazati, da estetske kvalitete prevladujejo nad spoznavnimi ali etičnimi. Načelno je kajpak vprašanje že v tem, s kakšnim merilom naj bi sploh merili ali tehtali dominantnost takšne vrednostne funkcije, saj je očitno, da ne gre za merljive, natančno določljive količine; določamo jih lahko samo z občutkom, ta pa je seveda samo približen. Poleg tega niso nič manj redki primeri, ko je sicer dominantnost ene od vrednostnih vrst očitna, vendar pa to nikakor ni estetska, ampak zelo pogosto spoznavna ali etična. Kljub temu prav v takih primerih ne bomo mogli sklepati, da nimamo opravka s praviimi literarnimi deli ali že kar z ne-literaturo, saj gre večidel za reprezentativne primere svetovne besedne umetnosti. Vrednostne strukture, ki se nam odkrivajo, ko primerjamo na primer Prešerna z Whitmanom in Mallarmé-jem, Zolaja s Hoffmannom in Proustom, Ibsena z Racinom ali Shakespeareom, so torej zares zelo mnogovrstne, tako da jih nikakor ni mogoče spraviti pod en sam vrednostni imenovalec. Vse, kar se dá ugotoviti o razmerju spoznavne, etične in estetske dimenzije v tej strukturi, je pač to, da je to razmerje včasih nerazvidno, drugič brez izrazite dominantnosti, zelo pogosto pa hierarhično, tako da ena od vrednostnih vrst dominira nad drugimi, vendar ta vrsta ni zmeraj estetska, ampak pogosto spoznavna ali etična.

S tem pa seveda vprašanje o naravi celostne vrednosti literarnega dela nikakor še ni dokončno razrešeno, ampak se podaljšuje v nove probleme. Kot možna rešitev zapletenega razmerja med estetskimi, spoznavnimi in etičnimi elementi se ponuja teza, da v tej strukturi estetska dimenzija sicer resda ni zmeraj in neogibno dominantna, da pa mora biti razmerje estetskega do drugih razsežnosti literarnega dela vendarle sorazmerno, skladno, uravnoteženo, kar seveda pomeni, da je to celostno razmerje vendarle po svojem bistvu estetsko; s tem ostaja estetičnost kljub vsemu vrednostno bistvo in najvišje merilo za umetniškost literarnega dela. Ta nazor dopušča seveda možnost, da v mnogih ali celo v večjem delu literarnih del takšna estetska somernost vrednostne strukture ni dosežena, kar je razlog za njihovo manjšo vrednost; da pa obstaja v vrhunskih literarnih tekstih tako imenovanih »klasikov«. Kot se zdi takšno argumentiranje v marsičem upravičeno, pa vendarle zbuja dvom, ali je vrednostno harmonijo, za katero mu gre, sploh mogoče imenovati estetsko oziroma jo v kateremkoli pogledu povezovati z estetiko. Nasprotni argument se nam ponudi, brž ko natančneje analiziramo hipotetično ravnotežje različnih vrednostnih funkcij. Tudi v idealnem primeru, ko so si estetska, spoznavna in etična razsežnost literarnega dela enakovredne in s tem element sklenjeno skladne celote — na primer pri Sofoklu, Horacu, Vergilu, Danteju, Shakespeareu, Molièru, Puškinu ali Prešernu — takšnega sorazmerja ni mogoče imenovati estetsko v pravem pomenu besede, saj ne gre za razmerje med čutno zaznavnimi enotami in s tem seveda ne za pravo čutno, neposredno zaznano razmerje, ki ga lahko dojamemo na estetski način, ampak imamo v tem primeru opravka z globinskimi, duhovno-abstraktnimi relacijami znotraj strukture, ki ni čutna, zato pa tudi ne estetska v pravem pomenu besede. To strukturo je zato primerneje imenovati umetniška struktura literarnega dela, ali kar z enim samim pojmom — umetniškost literature. Njena bistvena značilnost je pač ta, da spaja v strukturno celoto estetske, spoznavne in etične razsežnosti literarne umetnine, s tem pa tudi vrednote vsake teh razsežnosti. Takšne celote seveda ni mogoče reducirati na nobeno njenih komponent. Literarno-umetniška struktura ni niti estetska niti spoznavna ali etična realiteta, am-

pak vsemu temu nadrejena in s tem onstran slehernega gnoseologizma, moralizma ali esteticizma.

Zdi se, da literarna aksiologija šele v tem območju stopa zares v središče svoje problematike. Šele zdaj postaja očitno, da za bralca na literarnem delu niso vrednota samo njegove posamezne razsežnosti, ampak da je posebna, vsem tem očitno nadrejena vrednota tudi sama literarno-umetniška struktura, ki prekriva celoto literarne umetnine in je zato ne le njena najbolj globinska, ampak hkrati tudi najbolj ekstenzivna vrednota. Za bralca postane literarno delo šele prek te strukture vrednota kot literarno delo, ne pa samo kot nosilec te ali one spoznavne, etične ali estetske vrednosti. To pa pomeni, da v literarno-umetniški strukturi dosežena integracija spoznavnih, etičnih in estetskih funkcij ustreza neki posebni človeški potrebi, ki ni niti spoznavna niti etična niti zgolj estetska, ampak je veliko bolj celostna, saj zajema vase vse te podrejene vrednote, vendar ne kot mehanična vsota, ampak kot višja enota čisto posebne vrste. Dejstvo, da je človeku literatura s svojo umetniškostjo sploh lahko vrednost, sili torej literarno aksiologijo k predpostavki, da obstaja med številnimi človeškimi potrebami posebna potreba po umetnosti oziroma po umetniškosti v nji. Ta potreba seveda ne more biti ena od eksistenčnih potreb, ampak je esencialna, zvezana z bistvom človeka. Kot takšna je seveda historična, se pravi nastala v družbenozgodovinskem procesu; dokaz za to je treba videti v zgodovinsko izpričanem dejstvu, da je umetnost nastala v dolgotrajnem procesu, ki nosi na sebi vsa znamenja zgodovinske enkratnosti, omejenosti in končnosti, tako da mu je mogoče določiti začetek, nemara pa predvideti tudi konec. Toda poleg takšne historičnosti se v literarno-umetniški strukturi skriva tudi transhistorično jedro, iz katerega poteka — naj bo še tako historično določena in s tem relativna — potreba po umetnosti in umetniškosti literarnih del. Takšno transhistorično jedro je mogoče suponirati samo v obliki človekove potrebe po doživetju »totalitete« svoje lastne eksistence, totalitete, ki presega njene realne možnosti in s tem tudi njeno historičnost. Človek v družbenozgodovinskem procesu svojega obstoja seveda ne prestopi, zlasti pa v časih revolucionarnih sprememb, teži k realizaciji potrebe po totaliteti, da bi postalo historična realnost to, kar očitno presega historičnost in kar se v historičnem času in prostoru morda sploh ne more nikoli do kraja in zares realizirati. Ta totaliteta zaobjema vse bistvene esencialne in eksistenčne možnosti človeškega bitja — med drugim zlasti spoznavne, etične in estetske. Prav te se v literarno-umetniški strukturi integrirajo v enoto, ki je adekvaten korelat človekovi potrebi po totaliteti, kakršne v realnosti ne poseduje in je morda niti ne more nikoli zares avtentično doseči. Ne glede na konkretne možnosti, ki se človekovi potrebi po totaliteti odpirajo v zgodovinskem času, ki je po svojem bistvu družbenozgodovinski proces, je seveda očitno, da človeška eksistenca že po svoji prostorsko-časovni formi ne more zajeti vase sočasno, sintetično in hkrati do kraja polno vseh zmožnosti, teženj in potreb, ki jih čuti v sebi. Omejena je na čas in prostor ter v njenih koordinatah razčlenjena in reducirana na zaporedne ali vzporedne enote, zato lahko človek njihovo totaliteto doživi kot nekaj hkratnega, simultane in sintetično zvezanega v višjo celoto samo na ravni umetniškosti, tj. literarno-umetniške strukture, ki postaja s tem sama na sebi vrednost posebne vrste.

Od tod se kajpak odpirajo problemi v območja, ki se kakorkoli dotikajo vprašanja o »totaliteti«, človeške potrebe po nji ali možnosti za njeno

uresničenje. Na prvi pogled je očitno, da sega večina teh vprašanj v filozofsko antropologijo, iz te pa v ontologijo, kjer je šele mogoče nanje formulirati zadosten odgovor. To velja še posebej za materialistično antropologijo in ontologijo, za katero ima pojem »totalitete« že od Hegla naprej in začeniši z Marxom poseben pomen. V pojmu »totalitete« seveda ni težko prepoznati moderno preoblikovano različico ideje o »popolnosti« (teleion, perfectio), ki je bila tako bistvena za antiko, srednjeveško sholastiko in tudi še za začetke novoveške filozofije pri Descartesu, Spinozi in Leibnizu. Problem »totalitete« kot posebna, novoveška formulacija za tradicionalno filozofsko idejo »popolnosti« je po svojem prestopu iz območja metafizike v materialistično ontologijo dobil čisto nova obeležja in se v ontološko-antropoloških dilemah marksizma najtesneje prepletel s problemom »odtujitve« in ukinjanja takšne »odtujitve« v družbenozgodovinskih procesih. Problem »odtujitve« je seveda samo eden od delnih vidikov problema »popolnosti« in »totalitete«, zato jima je podrejen in ga povzemata vase — nekako v tem smislu, da predstavlja »odtujitev« tisti vidik nepopolnosti človeškega bitja, ki je nastal v zgodovinskem času in je zato v historičnem procesu tudi ukinljiv; nasprotno pa ideja »totalitete« zaobjema še druge razsežnosti človeške eksistence, ki presegajo človekove družbenozgodovinske možnosti v realnem svetu in se zato kažejo kot neukinljiva transhistorična spodbuda, imperativ ali celo stiska človeške biti. Tu pa je že videti, v katerem smislu je človeška potreba po umetnosti transhistorična in zakaj prihaja iz njene umetnosti, umetniškosti, s tem pa tudi literarnemu delu vrednost, ki ni samo historično-relativna, ampak je hkrati nadčasna, se pravi možnost absolutnega.

Brž ko literarna aksiologija upošteva tudi takšna spoznanja filozofske antropologije in ontologije, se ji pokaže, da pripada literarnemu delu vrednost na dveh različnih ravneh. Prva raven je raven njegove literarno-umetniške strukture; njena vrednost je korelat človeški potrebi po celostnosti, totaliteti ali že kar popolnosti svojega bitja in bistva. To pa pomeni, da se na tej ravni določa globalna vrednost literature kot literature. Načelno gledano je ta vrednost lahko različna. Najprej je odvisna od tega, v kakšni meri, obsegu in stopnji zajema vase večdimenzionalnost človekovih esencialnih potreb, prek teh pa postaja deležna potrebe po totaliteti človeške eksistence; zato upada z manjšanjem ene od teh dimenzij — spoznavne, etične ali estetske — in se izniči v trenutku, ko celota z redukcijo ene od njih začne razpadati in ko literarno delo potrebi po totaliteti ne ustreza. Ta vrednost je pa najbrž odvisna tudi od načina, kako so spojene v literarno-umetniški strukturi plasti, ki stopajo vanjo — ta spojenost je lahko sintetična, v pravem pomenu besede celostna, lahko je pa samo zunanja, mehanična in navidezna. S tem se za vrednotenje literarno-umetniške strukture v posameznih delih odpira razpon od maksimalne do minimalne vrednostne stopnje.

Zdi se, da je zdaj mogoče že tudi odgovoriti na vprašanje, ali je vrednotenje na tej ravni historično ali transhistorično, zgolj relativno ali tudi absolutno. Odgovor je odvisen od načina, kako literarna aksiologija razume potrebo po »totaliteti«, tj. po integraciji realnih, pa tudi zgolj mogočih ali celo irealnih možnosti človeškega bitja. Ali je ta potreba zgolj historična? Ali pa je človeškemu svetu imanentna v transhistorični perspektivi? V smislu dialektike je odgovor možen samo tako, da poleg historičnega povzame vase tudi transhistorični moment človeške eksistence, kar seveda pomeni,

da je vrednost literarno-umetniške strukture glede na stopnjo njene integralnosti in sintetičnosti tudi nekaj transhistoričnega. To bi moralo imeti posledice tudi za možnosti vrednotenja v literarni kritiki ali vedi. Ali se na tej ravni vrednotenju prek zgolj relativnega odpira možnost absolutnih sodb?

Literarnemu delu pripada vrednost še na drugi, praviloma bolj partikularni, v določenem smislu nižji, vendar nič manj pomembni in v konkretni presoji celo odločilnejši ravni. To je raven posameznih vrednosti, ki jih kak tekst izkazuje v svojih spoznavnih, etičnih in estetskih razsežnostih in jih zato presojamo glede na ustreznost posameznim potrebam. To vrednotenje je v primerjavi z vrednotenjem celostne literarno-umetniške strukture ne samo veliko bolj konkretno in neposredno, ampak tudi izrazito historično, saj je očitno, da so naše spoznavne, etične in estetske potrebe odvisne zmeraj od našega posebnega historičnega položaja, ki te potrebe oblikuje, določa in usmerja. Zato na tej ravni naše vrednotenje tudi najbolj niha, se spreminja, upada ali raste. V skladu s spreminjanjem bralčevih spoznavnih, etičnih in estetskih potreb se vrednost literarnega dela v teh plasteh neprestano spreminja, raste ali upada, predvsem pa se historizira in s tem relativira. Cankarjev *Kralj na Betajnovi* po svojih spoznavnih, etičnih in estetskih vrednotah za današnjega bralca ali poslušalca nikakor ne bo več tisto, kar je bil socialno in kulturno čisto določenemu bralskemu krogu ob nastanku dela ali pa še v tridesetih letih tega stoletja — njegova spoznavna, etična ali estetska vrednost se je očitno spremenila. Od tod se dá s precejšnjo upravičenostjo sklepati, da je vrednost posameznih spoznavnih, etičnih in tudi estetskih elementov literarnega dela zmeraj bolj ali manj relativna. Za estetske vrednote je takšna relativnost postala razvidna s teorijo ruskih formalistov o tako imenovani inovaciji, povzeti nato v Bensejevo informacijsko estetiko in v modernistično teorijo avantgardne poezije sploh. Estetskost dela se obnavlja v neprestanem vračanju k prvotni, sveži percepciji onstran obrabljenosti in konvencionalnosti pesniškega jezika, s tem pa postaja seveda ravno takšna estetskost historično-relativna, saj je podvržena nenehni revalorizaciji, spremembam ali celo razvrednotenju.

Toda s tem seveda še ni relativirana vrednost literarnega dela kot celote, saj je estetskost samo ena vrednostnih komponent. Trajnejša je morda vrednost literarnega dela na ravni spoznavnih in etičnih potreb, vendar tudi za te nujno velja zakon historične spremembe, saj je celo ob največjih besedilih svetovne literature očitno, da lahko interes za njihov spoznavni horizont močno uplahne, etična sfera, iz katere rastejo, pa spričo novih historičnih, družbenozgodovinskih in razredno-socialnih konstelacij doživlja bistveno drugačno recepcijo ali celo odpor.

Ip tako ostaja literarnemu delu kot zares konstantna vrednost predvsem ta, ki se formira na ravni njegove pretežno transhistorične, zgolj umetniške integralnosti. Celostnost njegove literarno-umetniške strukture, tj. razmerje med spoznavnimi, estetskimi in etičnimi elementi v nji, ostaja relativno nespremenjeno, ker ostaja človeška potreba po »totaliteti«¹ biti in s tem po umetniški integralnosti ista, naj se vrednost spoznavnega, etičnega ali estetskega v literaturi še tako spreminja. Toda prav zato je celostna vrednost v svoji transhistorični absolutnosti veliko bolj abstraktna, teže dostopna, nikakor ne razvidna slehernemu bralcu in ne ob vsakem branju. Konkretno, otipljivo, v historičnem smislu nazorno vrednost dajejo literaturi očitno vrednote njegovih posameznih funkcij, kolikor so historično-re-

lativne. Seveda je mogoče predvideti obstoj besedil, v katerih je tudi vrednost spoznavnih, etičnih ali estetskih funkcij manj podvržena historičnosti, ker jih naš historični horizont še ni prerasel, kar pomeni, da so utemeljena v širših plasteh historičnega razvoja, v območju dolgotrajnih civilizacijskih procesov, ne pa samo v posameznih socialno-razrednih formacijah. V tem smislu so nadčasna ali celo »občečloveška«, čeprav ni docela jasno, ali jim ta atribut pritiče v pravem pomenu besede, saj so kljub daljnosežnosti svojih spoznavnih ali etičnih funkcij vendarle historična — in to celo v vrhunskih delih Homerja, Shakespeara, Molièra ali Goetheja. Zato terja v literarni aksiologiji poseben premislek vprašanje, ali je izrazita vrednostna transhistoričnost v literaturi možna tudi na konkretni ravni posameznih vrednostnih funkcij, ne pa samo v območju abstraktno literarno-umetniške strukture oziroma celostnosti literarnega dela. In tako mora ostati odprto vprašanje, ali je konkretnim spoznavnim, etičnim ali estetskim funkcijam s stališča historičnega materializma sploh mogoče v kateremkoli primeru priznati vrednost »občečloveškega« ali pa je ta vzdevek primeren samo za transhistorično vrednost umetniškosti literarnega dela kot tako.

Toda naj bo s tem vprašanjem tako ali drugače — iz konfrontacije literarnih vrednosti na različnih ravneh literature postaja očitno, da obstajajo zelo različni vrednostni tipi literarnih del:

— dela z maksimalno transhistorično vrednostjo literarno-umetniške strukture in s hkratno maksimalno, v prenesenem smislu skorajda »občečloveško« historično vrednostjo konkretnih vrednostnih funkcij; to so vrhunska ali nadčasna dela tako imenovanih »klasikov« svetovne literature;

— dela z maksimalno transhistorično vrednostjo in z omejeno historično-relativno vrednostjo svojih spoznavnih, etičnih ali estetskih vrednot, od katerih pa ta ali ona vendarle dosega maksimalen historičen razpon;

— dela s povprečno integralnostjo in sintetičnostjo literarno-umetniških struktur, zato pa z aktualno historično vrednostjo posameznih literarnih funkcij; vrednost takšnih del se sicer počasi, vendar zagotovo amortizira, dokler ne ostane zgolj še historična;

— dela z minimalno integracijsko umetniško vrednostjo, zato pa z intenzivno, vendar kratkotrajno historično vrednostjo spoznavne, etične, estetske komponente; to so tako imenovana zgolj »časovna« ali »modna« besedila, ki jim je vrednostni premer učinkovanja zelo tesno začrtan;

— dela z minimalno integracijsko pa tudi historično vrednostjo posameznih strukturalnih funkcij; med takšna dela sodijo očitno predvsem besedila tako imenovane »zabavne«, trivialne in kičaste literature.

Tako zastavljeni problemi historičnega in transhistoričnega, relativnega in absolutnega, empiričnega in nadempiričnega vrednotenja so enostavni samo v svoji shematični posplošitvi, dejansko pa se komplicirajo, brž ko se premaknejo na različne ravni. Vrednotenje ni enoten proces, dogaja se v različnih oblikah, ker se glede na okoliščine socializira in institucionalizira zmeraj drugače. Prva teh ravni je raven literarnega doživljanja ali z manj natančnim izrazom bralčevega branja. Bralec vrednoti literarno delo v samem aktu branja. Že sam izbor branja je seveda vrednostno opredeljen, še toliko bolj to velja za vztrajanje v branju, ki ga podpirajo občutki ugodja, všečnosti, zainteresiranosti, pozornosti, ovirajo pa negativna čustva dolga časa, nezanimanja, odbojnosti, da ne govorimo o tem, da je prekinitvev branja poseben vrednostni akt. Na tej ravni je vrednotenje element samega

literarnega doživljaja, s tem pa še čisto neposredno in konkretno, in to tako zelo, da je ne le neločljivo od doživljaja v branju, ampak je celo pogoj zanj. Od tod sledi, da je takšno vrednotenje predvsem praktično, ne pa še teoretično; zato načeloma še ne more imeti prave kritične in še manj literarno-znanstvene veljave, skriva pa v sebi zametke za oboje; v tem smislu je izhodišče, podlaga in gradivo za vsako višjo vrednotenjsko stopnjo. Po svoji strukturi podobi je takšno vrednotenje empirično-konkretno, ne pa abstraktno-analitično in še manj deduktivno, saj izhaja iz bralčevih empiričnih potreb, iz njegove spoznavne razvitosti, etične zahtevnosti in estetske občutljivosti, bodisi prirojene ali pridobljene; pa še iz njegove literarne načitanosti, razgledanosti, bralne izkušenosti, se pravi iz elementov, ki zadevajo celotno bralčevo osebnost, pa tudi njegov socialni status, razredno pripadnost itd. Od tod je razumljivo, da takšno vrednotenje ne more biti obče veljavno, kaj šele absolutno, ampak je predvsem partikularno in relativno. Kljub temu so v njem nujno vsebovani tudi nastavki absolutnega vrednotenja, saj se bralec v svojem doživljaju nehote usmerja ne samo k posameznim spoznavnim, estetskim in etičnim razsežnostim literarnega dela, ampak prek teh zadeva tudi na razmerja med njimi, tj. ob njegovo literarno-umetniško strukturo.

Ob tem je pa vendarle potrebno upoštevati dejstvo, da ni vsako vrednotenje na ravni literarnega doživljaja iste vrednosti in s tem enako historično-relativno. Očitno je, da marsikateri bralec v svojem branju zmore realizirati višje, v historičnem smislu bolj razvite spoznavne, etične, estetske potrebe in je zato njegovo vrednotenje mnogo bolj adekvatno tudi tistim delom, katerih vrednosti so korelativne takšnim potrebam. Prav tako pomembno se zdi dejstvo, da takšno vrednotenje kljub svoji neposredni konkretnosti ostaja zelo pogosto parcialno, le redko pa dosega stopnjo resnične integralnosti, ki bi zasegla celotno vrednost literarnega teksta. Teza, da je literarni doživljaj v branju nujno celosten, s tem pa tudi njegovo vrednotenje, je očitno napačna. V empirični praksi ostaja ta doživljaj pogosto delen, enostranski, deformiran v tem smislu, da od posameznih vrednostnih razsežnosti dojame samo spoznavno, etično ali estetsko; pogosto jih realizira neadekvatno.

Nazadnje ni mogoče mimo dejstva, da je vrednotenje na ravni literarnega doživljaja v dobršni meri tudi intuitivno, kar pomeni, da seže z neposrednim uvidom v literarno-umetniško strukturo literarnega teksta in postane po tej poti deležno njegove integralnosti in sintetičnosti, se pravi vrednot, ki segajo prek posameznih spoznavnih, etičnih in estetskih vrednot v celotno vrednost dela, s tem pa v območje njene prave transhistoričnosti. Toda tudi zdaj se zdi več kot verjetno, da je takšna intuicija v aktu branja pogosto zelo majhna, delna ali pa sploh odsotna, tako da je vrednotenje tudi na tej ravni odvisno od »kvalitete« branja oziroma samega bralca. Vendar se ravno v tem območju odpira problem, ki presega vrednotenje na stopnji literarnega doživljaja in zadeva še druge forme vrednotenja. Iz povedanega sledi, da se v literarnem doživljaju realizirajo ne samo posamezne empirične vrednosti dela, ampak tudi vrednost celote, ker bralec intuitivno zaznava literarno-umetniško strukturo, razmerja med njenimi elementi, stopnjo njihove integriranosti v celoto, njeno kvantitativno in kvalitativno določenost, to pa pomeni, da se mu prek intuitivnega uvida odpira pogled v transhistorično vrednost literarnega dela. Ta uvid je nepogrešljivo

izhodišče za literarno kritično in znanstveno vrednotenje, kolikor se na svoji ravni in na svoj poseben način, ki je pretežno logično-racionalen, diskurziven in argumentacijski, usmerjata k celostni vrednosti literature. Toda prav na tej točki se za literarno aksiologijo odpira vrsta kočljivih vprašanj. Ali se integralno vrednost literarnega dela, tj. njegovo umetniškost na ravni literarno-umetniške strukture, sploh dá vrednotiti kako drugače kot zgolj intuitivno v literarnem doživljaju? Ali je kaj takega mogoče tudi logično-diskurzivno? Kako racionalno izkazati, da je literarno-umetniška struktura Prešernovih pesmi po stopnji integracije in sinteze višja od tiste v Levstikovih ali Gregorčičevih tekstih? Ali je torej mogoče racionalno vrednotiti samo konkretne, historično-relativne vrednote literarnega dela, ne pa njegovo umetniškost, ki prerašča v transhistorično razsežnost? Kaj vse to pomeni za vrednotenje literarnega dela? Če je na vsa ta vprašanja potrebno odgovoriti pritrdilno, potem sledi od tod domneva, da je racionalno vrednotenje primerno samo na ravni konkretnih historičnih vrednot literarnega dela, tj. v njegovi spoznavno-etično-estetski večdimenzionalnosti, ne pa na ravni njegove celostne, abstraktno transhistorične vrednosti, ki ostaja s tem v celoti doména literarnega doživljaja. Prav zato se je potrebno s tem problemom ukvarjati še na drugih vrednotenjskih ravneh.

Vrednotenje na ravni literarne kritike predstavlja bistveno drugačen tip vrednotenja, če seveda pod literarno kritiko ne razumemo literarno vedo, kot je terminološka raba v Angliji, Ameriki ali Franciji, ampak sprotno recenziranje aktualne literarne produkcije v smislu nemške terminološke tradicije. Po tej tradiciji literarna kritika predvsem vrednoti, kar pomeni, da šele na tej ravni postane vrednotenje eksplicitno, medtem ko je bilo na ravni literarnega doživljaja implicitno, intuitivno, predracionalno, nepojmovno, zaprto v strukturo samega doživljaja. Kritika iz takšne podlage sicer izhaja, vendar samo zato, da iz nje preide v kritično sodbo, ki je kajpak racionalno-diskurzivna, saj edino tako lahko teži k obči veljavnosti. Neposreden uvid se v nji spreminja v razumsko razvidnost in argument, s tem pa se že napol usmerja k literarni vedi. Vendar kritika še ni znanstvena v pravem pomenu besede, ampak ostaja na pol poti med literarnim doživljajem in občostjo zgodovinsko-teoretične misli, kakršna se formira v območju literarne vede, in to ne le na ravni spoznanja, ampak tudi vrednotenja. Zaradi takšne sinkretične dvojnosti niha tudi literarnokritično vrednotenje v različne smeri — z enim obrazom se bliža neposrednosti literarnega doživljaja, hoče biti njegov spontani izraz, registracija vtisov, s tem pa tudi svojo sodbo prilagaja neposrednosti doživljajskega vrednotenja; z drugim obrazom je obrnjena k splošnemu pojmu, normi, filozofsko-znanstveni teoriji, zato hoče biti normativna, načelna, včasih že kar dogmatična — v tej smeri prehaja v literarno vedo, si prisvaja njen tip vrednotenja, čeprav je seveda ravno ta tip kritike literarni vedi pogosto tuj zaradi svoje normativnosti, dogmatičnih meril, pretiranega racionalizma, ki si lasti nepravilčno veljavnost absolutnih, nadhistoričnih sodb. Toda ne glede na takšne razlike notraj literarne kritike kaže njeno vrednotenje v splošnem vrsto značilnih potez. Ker izhaja iz vrednotenja na ravni neposrednega branja, mora prevajati njegovo empirično-intuitivno brezdistančnost v kritično sodbo, ki raste neposredno iz empiričnih, historično-relativnih potreb in iz njih išče kritično distanco do teksta, pri čemer pogosto izhaja iz že utečenih spoznavnih, etičnih in estetskih navad, predsodkov ali že kar razvad, lahko

pa se odpira tudi novim potrebam, išče skladnost med novo historično potrebo in literarnimi novostmi. S tem postane v idealnem primeru formulator novih literarnih vrednot. Takšna kritika seveda nima absolutne veljave, ampak je zgolj historičen izraz potreb, ki so same na sebi predvsem historične. Tu pa se odpre vprašanje, ali lahko vrednotenje na stopnji literarnokritične sodbe registrira tudi tisto, kar je v literarnem delu transhistorično. To je kajpak tudi za literarno kritiko predvsem umetniškost literarnega dela, shranjena v njegovi literarno-umetniški strukturi. Kritika vé zanj iz neposrednega branja, kolikor se temu v neposrednem uvidu in iz potrebe po totaliteti, integralnosti in popolnosti človeškega bitja odkrivajo v literarnem delu tista strukturna razmerja, ki so takšni potrebi adekvatna. S tem postanejo predmet tudi literarne kritike, ki jih poskuša iz neposredne danosti prevesti v diskurzivno-logični jezik kritične sodbe. Kljub temu je le preveč jasno, da literarna kritika umetniškost literarnega dela le s težavo prevaja v racionalno obliko; kvečjemu jo lahko registrira, nakáže, posredno opiše in s tem uvaja v vrednostno sodbo, ki pa komajda lahko doseže stopnjo pojmovne preciznosti. Toda to je najbrž nujna posledica dejstva, da je pojmovnost sama na sebi nekaj močno historičnega in da torej že po svoji temeljni določenosti ne more biti adekvatna nečemu, kar je pretežno transhistorično in jo presega. Ali naj takšno stanje stvari pomeni, da umetniškost literarnega dela na ravni ontološke totalitete ne more postati pravi predmet kritične sodbe in ostaja torej predvsem na ravni neposrednega uvida, intuicije in doživljaja?

Takšna vprašanja so nedvomno problem za filozofsko-znanstveno teorijo na ravni literarne vede, ki predstavlja poseben tip vrednotenja, kar se izkazuje s tem, da ji pripada posebna oznaka literarne aksiologije. Seveda se v zvezi z njeno sestavo in usmeritvijo že od vsega začetka odpira vprašanje, ali je sploh mogoče, da veda — v našem primeru literarna veda — vrednoti. Z ene strani je očitno, da ne more vrednotiti v običajnem pomenu besede; z druge, da spada literarna veda — po znanih opredelitvah — vendarle med tako imenovane »vrednostne« vede, kar pomeni, da so vrednote konstituiven del njenega predmeta. Obojno stališče je mogoče prevesti v skupno formulo, po kateri literarna veda seveda ne vrednoti niti v smislu neposredno spontanega doživljaja na ravni branja niti v obliki kritične sodbe. Od literarne vede pričakujemo vrednotenje na ravni spoznanja, historično-teoretičnega mišljenja in s tem filozofsko-znanstvene sistematičke. Takšno vrednotenje se seveda lahko formira samo na predpostavkah in na gradivu, dobljenem iz neposrednega literarnega doživljaja, intuicije, branja; vase mora povzeti tudi rezultate kritičnih sodb, kakršne formulira literarna kritika. Vendar za pravo znanstveno-filozofsko vrednotenje v okviru literarne vede vse to še ni dovolj; pridobljeno vrednostno gradivo mora preiti v fazo refleksije in avtorefleksije, vrednotenje se mora transformirati v samokritiko vrednostnih sodb, pojmov in kategorij, postane naj teoretična misel o vrednotenju in s tem literarna aksiologija.

S tega stališča je upravičena ugotovitev, da literarna veda pravzaprav ne vrednoti, kolikor z vrednotenjem v pravem pomenu besede mislimo na intuitivni vrednostni akt literarnega doživljaja ali na literarnokritično sodbo. Hkrati pa je upravičena tudi čisto nasprotna ugotovitev, da literarna aksiologija ne more ostati samo teorija, ampak mora preiti v literarnogodovinsko raziskovanje historičnih literarnih pojavov, literarnih smeri, tokov, zvrsti in

celo posameznih tekstov, v tem kontekstu pa lahko dobi tudi veljavo prave normativnosti, obvezne kritične sodbe in postane vrednostni akt v pravem pomenu besede. Na tej ravni mora literarna veda iz izhodišč svoje aksiologije razkriti pravi historični, družbenozgodovinski, razredno-socialni, duhovno-ideološki izvor, pomen in funkcijo posameznih vrednosti, ki jih pripisujemo konkretnemu literarnemu delu ali pa literarnim smerem, obdobjem in zvrstem v celoti. V tej luči se mora izkazati, kakšna je historična ekstenzivnost spoznavnih, etičnih in estetskih vrednot, ki konstituirajo konkretno historično vrednost kakega literarnega dela. Ali so te vrednote omejene na ozek časovni izsek, pa ne v abstraktnem Tainovem smislu »pomembnosti bistvene značilnosti«, ampak v pomenu prehodnih ali trajnih, vertikalno in horizontalno razmejenih družbenozgodovinskih struktur, razredno-socialnih in ideološko-kulturnih sistemov, ki sestavljajo globalni civilizacijski proces. To pa pomeni, da mora natančno določiti avtentični historični radij teh vrednot, da se izkaže bodisi njihova zgolj navidezna, kratkotrajna veljavnost ali pa da se v njih razkrijejo tudi relativno dolgotrajnejše, na videz že kar nadčasne plasti v pomenu tako imenovane »občečloveškosti«, čeprav je seveda zlasti za materialistično literarno aksiologijo problematično že samo vprašanje, ali takšna transhistoričnost v literarnem delu sploh lahko obstaja na ravni njegovih partikularnih vrednot in ali ni sleherna vrednostna vrsta na tej ravni nujno predvsem historična, naj bo njena veljavnost na videz še tako neskončna. Toda odločitev o tem vprašanju lahko nakaže samo analiza posameznega literarnega teksta — tako lahko na primer ob Cankarjevem *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* šele interpretacija dela v luči literarne aksiologije pokaže, ali je njegova spoznavna dimenzija omejena na duhovno-socialne strukture slovenstva v času avstrijske Slovenije in je njena vrednost razmeroma ozko začrtana, ali pa so v njej elementi, ki veljajo še v današnjih socialno-zgodovinskih procesih; ali so etične razsežnosti *Pohujšanja* — kategorija hrepenenja, kult umetnika, cankarjansko pojmovanje lepote, resnice in življenjske avtentičnosti — še zmeraj veljavne ali pa so že presežene, kar se v končni posledici zgosti predvsem v vprašanje o današnji veljavnosti romantične subjektivitete in njene metafizike; in končno velja vse to tudi za estetske vrednote Cankarjeve farse — za njen stil, jezik, slikovitost, menjavo verza in proze, dinamiko in notranjo kompozicijo, estetsko in neestetsko v njenih likih, podobah in simbolih, za njeno notranjo in zunanjo formo — tudi te je potrebno preveriti glede na njihovo današnjo učinkovitost, ki ni določena samo s samim *Pohujšanjem*, ampak s spremembami dramaturgije po Cankarju, z estetskimi inovacijami, epigon-skostjo in klišeji, ki nas ločijo od Cankarja in tako vzvratno določajo njegov današnji estetski status.

S tem je v okviru teoretičnih in historičnih predpostavk literarne aksiologije eksplicirana vrednost literarnega dela šele na konkretni ravni posameznih, historično omejenih in zato relativnih razsežnosti njegovega vrednostnega ustroja. Zunaj te določitve ostaja vrednost literarnega dela na ravni literarno-umetniške strukture, tj. vrednost literarnega dela kot celostne enote, v kateri se realizira njegova umetniškost. Ali jo lahko literarna veda iz predpostavk svoje aksiologije racionalno formulira, pojasni in verificira? Že na ravni literarne kritike se je izkazalo, da literarnoumetniška struktura ni dostopna logično-diskurzivnemu mišljenju, to pa velja toliko bolj na višji ravni znanstveno-filozofske analize, interpretacije in verifikacije.

Literarna veda seveda lahko umetniškost registrira, načelno upošteva in teoretično predpostavlja, vendar pa je v konkretnem literarnem delu skorajda ne more racionalno-pojmovno eksplicirati, ker pač s pomočjo pojmovnih kategorij ni mogoče opredeliti njegove notranje integriranosti, kohezivnosti, sintetičnosti, kvalitativne gostote, tj. totalitete, ki jo literarno delo dosega prek svoje umetniškosti. Razlog za to je treba videti v tem, da ta totaliteta ni empirična, ampak neempirična, zato je nedostopna empirično-eksaktni pa tudi teoretično-abstraktni analizi. Ta analiza je lahko veljavna na ravni posameznih vrednostnih razsežnosti literarnega dela, ne pa v območju strukture, ki jih zajema vase, hkrati pa jih tudi presega. S tem se vsaj v glavnih potezah potrjuje teza, ki jo je Dušan Pirjevec zapisal leta 1968 v razpravi *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, kjer je prišel do sklepa, da literarna znanost nikakor ne more prodreti do umetniškosti umetnine. To tezo je postavil v okvir heideggerjanskega pristopa k vprašanju umetniškega oziroma možnosti njegovega spoznavanja. V tem okviru je najbrž predpostavljal, da v nasprotju z literarno znanostjo, ki zaradi empirično-eksaktne opredmetenosti svojega raziskovanja ne more zajeti vase umetniškosti literature, kaj takega zmore bitnozgodovinsko mišljenje, ki po zgledu Heideggerja poskuša prodreti v bit literature tako, da razklene metafizične ograde umetnostno-znanstvenega mišljenja in zagleda v umetnosti umetniškost v luči tako imenovane »ontološke diference«. S stališča materialistične aksiologije se zdi seveda takšna pretenzija neupravičena ali vsaj pretirana, kajti tudi bitnozgodovinsko mišljenje ne more zares veljavno izkazati umetniškosti na konkretnem literarnem delu, ampak to umetniškost samo predpostavlja na abstraktno-teoretični ravni, nato pa jo kvečjemu pojmovno-analitično prenaša na konkreten material. Tako se tudi s te strani potrjuje, da je literarno-umetniška struktura v svoji konkretni realizaciji znotraj posameznih literarnih del dostopna predvsem neposrednemu literarnemu doživljaju, v njem intuitivno razvidna in učinkujoča. Toda že v literarnokritični sodbi je ta razvidnost skoraj inkomenzurabilna. To pa se ponavlja na ravni znanstvenofilozofskega mišljenja v literarni vedi in njeni aksiologiji. Seveda je vrednost literarno-umetniške strukture tudi za literarno aksiologijo bistven problem, zato jo mora obravnavati abstraktno-teoretično, kar ji omogoča spoznati vsaj to, da tako imenovana umetniškost ni nekaj docela skrivnostnega, ampak da gre za posebno vrsto transhistorične vrednote, ki v svojo celostno strukturo zajema historično-relativne vrednosti človekovega obstoja. Toda tega abstraktno-teoretičnega spoznanja o naravi literarno-umetniške strukture literarna veda ne more prevesti v dokaz o umetniškosti posameznih literarnih del, ker občega pojma ni mogoče transformirati nazaj v intuitivno gotovost neposrednega literarnega doživljaja.

✓ S tega stališča je nazadnje mogoče izreči še nekaj domnev o dveh vprašanjih, ki se zdita za današnjo literarno aksiologijo posebej aktualni. Prvo je vprašanje o možnostih za filozofsko-znanstveno vrednotenje »kiča« oziroma za razlikovanje med »kičem« in avtentično besedno umetnostjo. Veljavno izhodišče za takšno razlikovanje je nedvomno predvsem historično-socialna raziskava spoznavnih, etičnih in estetskih funkcij literature. Te se v območju »kiča« postavljajo na bistveno drugi historični ravni; to raven pa je mogoče sproti določati kvečjemu iz razmerja »kiča« do literarnih del, ki jim v danem družbeno- in duhovnozgodovinskem okviru pripada

maksimalna vrednost posameznih vrednostnih funkcij. Mnogo manjša je možnost, da bi »kič« v konkretnih primerih določali na ravni literarno-umetniške strukture, tj. umetniškosti kot nečesa transhistoričnega in prav zato abstraktnega; razločevanje v tej smeri nujno pripelje do spekulativne nejasnosti, nerazvidnosti in negotovosti, tako da problem »kiča« bolj zakriva, kot pa da bi ga znanstveno-filozofsko pojasnjevalo.

Nekoliko drugačno je vprašanje o tem, kako vrednotiti v primerjavi s tradicionalno literaturo tiste literarne ali kvaziliterarne pojave, ki nastajajo v avantgardnem območju starega ali novega ultramodernizma. Kolikor gre v teh tvorbah za očitno redukcijo literarno-umetniške strukture na eno njenih vrednostnih funkcij — na primer na zgolj estetsko ali zgolj spoznavno — se literarna aksiologija sooča s problemom, ki zanjo ni nov in ga ne more razrešiti drugače, kot da ugotavlja abstraktno-teoretično, ali je v takšni besedni umetnosti še vsebovana umetniškost v svoji celostni podobi, ali torej še gre za besedno umetnost v pravem pomenu besede ali ne. Kolikor pa se v teh tvorbah premika umetnost iz čistega literarnega medija k drugačnim, intermedialnim oblikam besedno-likovnega, besedno-glasbenega ali besedno-gledališkega ustvarjanja, ki niso več literatura, pa seveda zanje ni več primerno stališče literarne vede, ampak spadajo njihove vrednostne funkcije v območje drugače zastavljenega vrednotenja.

(Konec)

Otrokom brišemo mleko.

Njihov kaj da solza in mleko.

Tudi akrobati sedijo ob tabornem ognju.

Rime so mreže. Hodniki, kjer je preveč letanja.

Pariz, februarja 78

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (V)



Janko
Kos

Potem ko je Oskar Walzel na začetku dvajsetih let bolj mimogrede kot zares sistematično posegel v vrednostno problematiko literature, je prvi izdelani, vsestransko zaokroženi primer literarne aksiologije ponudil Leonhard Beriger v knjigi *Literarno vrednotenje* (Die literarische Wertung, 1938). Delo je zaradi vprašanj, ki jih odpira, še danes zanimivo, čeprav bolj s tem, da opozarja na ključne probleme, kot z načinom, kako jih rešuje. Za njegovo pravo razumevanje je potrebno vedeti, da je izšlo že v času nacionalsocializma, da pa se ga njegove tendence niso dotaknile; včasih je celo kritično do njih. Kljub temu je seveda videti, da izhaja izključno iz nemških neoidealističnih tradicij, ki so bile literarno, moralno in estetsko izrazito konservativne, sklicujoč se hkrati na Goetheja, Schillerja, Nietzscheja in Georgeja. Če upoštevamo še dejstvo, da se vseskozi izogiblje vsakršnim socialnozgodovinskim, zlasti marksističnim vidikom, je jasno, da ostaja znotraj meščanske vrednostne teorije.

To kajpak ni razlog, da ne bi našli v knjigi tudi tez, ki bi jim morali pritrditi, čeprav bi jih formulirali v bistveno drugačni obliki. Takšna je že v uvodu misel, da je vsaka literarna veda — tudi tista, ki hoče biti samo historična — zmeraj tudi vrednotenje in spoznanje vrednosti. Tudi znanstvenik, ki načelno ne želi vrednotiti, vrednoti že s tem, da izbira, grupira avtorje in dela, jim odmerja več ali manj prostora, nazadnje pa tudi sami karakterizaciji nehote vdihne kak vrednostni moment. To stališče sta po drugi svetovni vojni obnovila zlasti René Wellek in Austin Warren v svoji *Teoriji literature* (1942), po bistvu je seveda pravilno, čeprav odpira nemalo problemov. Podobno je z drugo Berigerjevo uvodno tezo, da je umetnina zmeraj nosilec vrednosti, kar pomeni, da so doživljaji ob nji vrednostno opredeljeni.

In končno je tu še misel, da je umetnostna veda zmeraj tudi vrednostna veda (Wertwissenschaft); spoznanje bistvenega je v nji spoznanje vrednosti ali vrednostno spoznanje.

Beriger se resda ne sprašuje, kako je kaj takega mogoče, niti kaj je v tem primeru spoznanje in kaj vrednost — kot večina meščanskih literarnih aksiologov že na začetku obide vprašanje, kaj se pravi vrednotiti, nato pa operira s tem pojmom kot z nečim samim na sebi razumljivim. Vsekakor mu takšno izhodišče zadostuje za postavko, da literarna teorija nujno vsebuje tudi nauk o vrednotenju, kar je celo njena najvažnejša naloga. Pri tem ne izključuje možnosti, da bi ji bil tak nauk samo impliciten, toda boljša rešitev mu je vsekakor tista, ki ga eksplicira v posebno teorijo vrednotenja.

Takó opredeljeno področje je po Berigerjevem mnenju potrebno razdeliti na tri kroge — na vrednotenje samega dela, pesnikove osebnosti in literarnozgodovinske »skupnosti«, pod čimer razume dobo, stil, šolo ali smer. Čeprav v knjigi obravnava samo prvi sklop, poudari tudi pomen drugih dveh. V tej postavitvi vrednostnih področij se zdi že na prvi pogled nenavadno vrednotenje pesniške osebnosti — po Berigerju v literaturi ni pomembna le sama tvornost kot taka, ampak tudi realni, živi pesnik s svojim življenjem, osebnostjo, usodo, zlasti kadar je ta simbolična, presegajoča pomen dela. Ta pomen gre tako daleč, da je včasih pesnik pomembnejši od samega dela (pri Nemcih sta primer za to Clemens Brentano in Zacharias Werner) ali pa vsaj enak, kar naj bi se dogajalo pri Novalisu pa tudi Goetheju. — Opraviti imamo s stališčem, ki je v marsikaterem pogledu vredno upoštevanja, čeprav seveda ne brez problematičnih točk. V slovenski literarni vedi takšno stališče ni popolnoma neznano, saj ga najdemo pri prejšnjih rodovih naših literarnih zgodovinarjev, pa tudi pri sodobnikih, na primer pri Antonu Slodnjaku; se pravi povsod, kjer se raziskovanje literature povezuje z vzporedno biografsko-psihološko perspektivo, ki avtorje priteguje v območje nacionalnega, socialnega ali moralnega vrednotenja. Kljub vsemu mora ob tem ostati odprto vprašanje, ali takšno vrednotenje samo zase sploh spada v literarno vedo v ožjem pomenu besede, kajti vrednotenje osebnosti kot take je seveda nujno zunajumetniško in zunajestetsko, razen kadar tudi osebnost gledamo kot nekakšno »umetnino«, kar pa nujno vodi v območje amoralnega esteticizma, ki je nekaj drugega kot literarno-estetsko vrednotenje same literature, v katerem se zunajestetske norme zmeraj nujno povezujejo z estetskim vidikom.

Sicer pa Beriger sam dovolj razločno ugotavlja, da vrednotenje literarnega dela nikakor ni isto kot vrednotenje realnega pesnika, da pa je v vsakem pogledu glavni predmet literarne vrednostne teorije. Ob tem se mu že tudi pokaže, da je takšna teorija nujno zelo komplicirana, ker je literarno delo po svoji temeljni naravi združitev estetskega in zunajestetskega, kar pomeni, da je nanj potrebno gledati ne samo v razmerju do literarno-estetskih pojmov, ampak do realnosti in življenjske problematike sploh. Prav v tem se mu zdi literatura bistveno različna od drugih umetnosti, zlasti glasbene in likovne, češ da so te »čiste« in zgolj estetske, literatura pa estetsko-zunajestetska. S tem se je Beriger nehote dotaknil problematike, ki je živa v današnjem času, ko so se okrepile težnje, da bi tudi literaturo obravnavali kot »čisto«, zgolj estetsko-umetniško dejavnost. S pogledom nazaj na Berigerja je seveda zoper takšne težnje mogoče zastaviti pomislek, ali sta glasba in likovnost zares zgolj estetski dejavnosti in ali nista sorodni

literaturi po temeljnem umetnostnem ustroju, v katerem se estetska razsežnost zmeraj vgrajuje v sklop drugih, zunajestetskih. Zdi se, da je takšno stališče primernejše za to, da ohrani in utemelji enotni pojem umetnosti, namesto da bi ga po nepotrebem cepili na različne umetnostne zvrsti, ki imajo nato med sabo komajda še kaj skupnega, kar je seveda v nepopravljivo škodo enovitosti umetnostnega vrednotenja, kolikor je sploh ne onemogoča.

Ne glede na takšne pomisleke je Berigerju od vsega začetka jasno, da mora biti vrednotenje literature hkrati estetsko in zunajestetsko, kar da je v skladu s samim ustrojem literarnega dela. Resničnost takšne trditve bi seveda postala razvidna šele tedaj, ko bi jo podprl že z ustrezno razlago literarnega ustroja, česar pa ne napravi, tako da ostane bolj ali manj nedokazan postulat. Pač pa ji poskuša dati večjo veljavo z opozorilom, da se zoper zgolj estetsko vrednotenje, kakršno je sledilo Croceju, zmeraj bolj uveljavlja nasprotna težnja, ki poudarja pomen zunajestetskih stališč. Tem težnjam se pridružuje z zahtevo po korekturi golega esteticizma, vendar z druge strani že tudi opozarja na enostranost zgolj zunajumetnostnega vrednotenja, kar je mogoče razumeti kot odpor tistim skrajnim poskusom, ki so že med obema vojnama poskušali podrediti literaturo ideološkimi (političnim, nacionalnim, religioznim, socialno-moralnim) vidikom in ji s tem vzeti estetsko avtonomijo. V obrambo zoper takšne poskuse postavi zahtevo, da za vrednotenje literarnih del načelno ni mogoče upoštevati meril, ki ne sledijo iz samega dela, ampak nastajajo šele aposteriori, iz učinka na druge avtorje in bralce, pravzaprav iz širine, jakosti in odmevnosti dela. Takšna merila pravzaprav niti ne morejo postati predmet prave znanstvene razlage, ker so pač spremenljiva, odvisna od neštevilnih empiričnih okoliščin in torej zunaj racionalnega pregleda.

Temeljno poglavje njegovega sistematičnega orisa literarne aksiologije je posvečeno tako imenovanim objektivnim in subjektivnim predpostavkam vrednotenja. Glavna teza je ta, da je vsaka literarna sodba določena subjektivno in objektivno — subjektivno z osebnostjo tega, ki vrednoti, objektivno pa z literarnozgodovinskimi oziroma teoretičnimi pojmi, ki jih pri tem uporablja. Beriger se torej ne sprašuje po še bolj temeljnem problemu, kaj je pravzaprav vrednotenje in kaj vrednost, ampak začne s sodbo, ki je kajpak že nekaj drugotnega. Seveda se ob takšni sodbi takoj zaplete v problem, ki ga je sprožil Kant in ki zadeva njeno objektivnost oziroma subjektivnost. Po Berigerju ni mogoče, da bi bila umetnostna sodba zgolj subjektivna, kar je naperjeno zoper Kantovo tezo, da za sodbo o lepem ni nobenih objektivnih pravil, izraženih s pojmi. Kantova teza naj bi veljala samo za sodbe o lepem, ki so zadeva estetike, medtem ko je za literarno vedo pomembno bistvo besedne umetnine, ki prav zato, ker ni istovetno z lepim v tradicionalnem smislu, spada pod pojmovna določila literarne teorije. Iz tega sledi, da je objektivnost sodb o literarnih delih edino v tem, da takšna sodba ni mogoča brez pojmov, ki so v literarni vedi splošno veljavni; takšni pojmi so na primer motiv, snov, ideja, simbol, forma in drugo. Hkrati pa je vsaka taka sodba vendarle tudi subjektivna, ker je sleherni vrednotenje nekaj enkratnega, samostojnega in avtonomnega, določeno zmeraj z duhovnimi in telesnimi dispozicijami, življenjskim izkustvom, duhovnozgodovinskim stališčem tistega, ki presoja. Beriger hoče po vsem tem reči, da je vrednostna sodba po svoji vsebini subjektivna, po formi, ki jo črpa iz pojmov-

nega aparata literarne vede, pa objektivna. Odprto ostane seveda vprašanje, kakšne vrste je pravzaprav ta »objektivnost« in koliko je vredna; z druge strani pa tudi, ali je vse, kar prihaja iz presojevalca, res samo »subjektivno«. Ko bi bilo, bi navsezadnje sodba v celoti bila kaj malo objektivna, saj objektivnosti v pravem pomenu ji ne more dati samo formalna pripetost na nekatere literarnoteoretične pojme, zlasti če so neprecizni in predmet različnih pomenskih razlag. Vse to je najbrž čutil Beriger sam, zato je svojim tezam navrgel po Kantu še misel o tem, da naše sicer subjektivne vrednostne sodbe same od sebe težijo k splošnosti, da bi bile veljavne še za druge, ta težnja pa je naravna in nujna, ker je utemeljena v človeški naravi, pravzaprav že kar v njeni metafizični enotnosti in istovetnosti.

To naj bi bil torej odločilni argument zoper estetski relativizem. Kot je videti, iz stališča o občji veljavnosti sodb ne sledi nobena zares objektivna vrednostna sodba, ampak samo težnja k nji, kar pa je premalo za premago relativizma, saj se taka težnja utegne izroditi v golo željo po absolutni veljavi vrednostnih sodb, ne da bi za to imeli zadostne razloge. Prav zato išče Beriger še druge možnosti, prek katerih naj bi se subjektivna vrednostna sodba čimbolj napolnila z objektivno veljavo. Izhodišče za to najde v predpostavki, da je mogoče in potrebno razločevati pravo od navidezne umetnine, češ da se prav v tej razliki skrivajo možnosti za objektivno vrednotenje — misel, ki je sama po sebi gotovo plodna, čeprav slej ko prej odvisna od načina, kako jo utemeljimo v ustroju literarne umetnosti. Kar se tega tiče, je Beriger mnenja, da odgovora na vprašanje o pravi in navidezni umetnini ne smemo iskati v občji estetiki ali umetnostni vedi, ker veljajo za vsako umetnost posebni zakoni, tako da jih lahko odkrije samo vsaka umetnostna veda posebej; za literaturo torej literarna veda. Pri tem pa je potrebno paziti, da ne bi za merilo prave literature razglašali lastnosti posamezne literarne smeri, ki so veljavne samo za to smer, ne pa za literaturo v celoti. Zdi se, da je to opozorilo še zmeraj aktualno, saj se v načelnih razpravah o literaturi zmeraj znova dogaja, da pripisujejo pravi literarni umetnosti kot bistvene, nepogrešljive značilnosti kar lastnosti te ali one literarne smeri, včasih predvsem tradicionalne, drugič spet modernistične, kar seveda zavaja v zmote, ki jih mora literarna veda razkriti, ne pa da bi jih še sama pospeševala ali celo opravičevala.

Po pretresu takšnih predpostavk začenja Beriger iskati pojme, ki naj razložijo ustroj literarne umetnine, da bi jo lahko po njih vrednotili kolikor se da objektivno. Njegova morfologija literarnega dela je resda precej drugačna od pojmovanj, ki so danes moderna, vendar za razumevanje vrednostnih postulatov, h katerim teži, skoraj neogibna. Prvi teh pojmov je pojem organizma, ki ima v nemški estetiki in literarni vedi za sabo častitljivo zgodovino, saj sega v dobo predromantike. Berigerju se zdi sam na sebi nezadosten, češ da je prevzet iz naravoslovja in konkretno težko uporaben, poleg tega je veljaven za vse umetnosti in torej premalo specifičen, da bi ustrezal literaturi. Namesto organizmu daje prednost pojmom ideje in simbola, ki da sta bistvena za literaturo, ustrezno njeni posebni strukturi. S pojmom ideje in simbola je v literarni umetnosti seveda zvezanih nemalo težav. Goethe je pojem ideje za poezijo odklanjal, Hegel mu je dal po Berigerjevem mnenju preveč racionalističen pomen. Prav zato prihaja Beriger do sklepa, da je idejo v območju literature potrebno pojmovati v zvezi s pojmom organizma — ideja ni samo racionalno miselna enota dela,

se pravi izraz pesnikovega svetovnega nazora, ampak je hkrati tudi osebno eksistencialna, tj. izraz avtorjevega značaja in doživetja, nazadnje pa še umetniško formalna, kar pomeni, da je oblikujoča sila. Vse tri plati ideje pa vendarle sestavljajo enoto, kar pomeni, da je potrebno pojmovati literarno delo sočasno kot organizem in idejo: z ene strani je organsko, živo in dinamično, iracionalno, neskončno in inkomenzurabilno; z druge je idejno, svetovnonazorsko in logično spoznavno. Ali z drugimi besedami — literarno delo je živ organizem, toda njegova ideja je dostopna znanstveni analizi.

Ideja literarnega dela se torej bistveno loči od filozofske ideje, to pa s tem, da je sočasno racionalna, psihološka in estetska; zaradi tega je lahko oblikujoča in oblikotvorna sila, kar je za literarno umetnost bistveno. Kljub vsemu je seveda na nji važna tudi racionalna ali pojmovna stran; ta se zdi Berigerju za literarno delo celo specifična — druge umetnosti imajo sicer »duha«, ne pa ideje, ki je po eni svojih razsežnosti blizu pojmu, s tem pa racionalna. Česa takega ni niti v Moni Lisi niti v Bachovih fugah.

V svoji analizi ideje uporablja Beriger pojme, ki so v tej obliki za literarno vedo seveda že zastareli. Med takšne preživelosti spada dejstvo, da v razlagi umetnine preveč poudarja vlogo svetovnega nazora; da vidi v literarnem delu predvsem »izraz«; da ohranja dvojnost vsebine in oblike v podobi nasprotja med nečim zgolj duhovnim in čutno zunanjim. Kljub temu pa lahko v načinu, kako te pojme uporabi za oznako specifičnega ustroja literarne umetnine, odkrivamo tudi racionalno jedro. To se pokaže zlasti tam, kjer poskuša organizem in idejo povezati še z zadnjim pojmom, ki mu je bistven, s pojmom simbola. Ideja daje literarnemu delu enotnost in smisel, to pa tako, da prehaja v simbol. Literarna umetnina ima po svoji naravi simboličen značaj, ideja se pojavlja v njem kot simbol. Bistvo simbola v literaturi je torej enotnost, če že ne kar istovetnost ideje in lika (Gestalt), smisla in dogajanja, resnice in podobe. Literatura je simbolična umetnost. — Tu se moramo seveda spomniti na čisto drugačne opredelitve simboličnega v umetnosti, na primer pri Heglu, ki vidi simbolično umetnost v arhitekturi, pri Schellingu, ki je pojem simbola razširil na glasbeno in likovno umetnost, na A. W. Schlegla, ki ga je prenesel na celotno umetnostno področje. Po Berigerju je literatura simbolična v prav posebnem, samó zanjo specifičnem smislu — medtem ko je v likovni umetnini lahko simboličen predmet upodabljanja, je v literaturi simboličnost oblikovalni princip, način predstavljanja in s tem — po moderni terminologiji — strukturni element.

Toda pojmi ideje, organizma, simbola so Berigerju šele uvod v vrednotenje literarnega dela, ki naj bo v teh pojmi utemeljeno po svoji objektivni strani. Ker je literarno delo po svojem ustroju drugačno od drugih umetnostnih tvorb, je tudi njegovo vrednotenje drugačno. V literaturi je potrebno upoštevati dvojno naravo simbola — njegovo racionalno spoznavnost in konkretno likovnost; torej mora biti tudi vrednotna sodba o takšnem delu koordinacija estetske in zunajestetske sodbe. To pa pomeni, da je v literaturi nujno vrednotiti tudi vsebino, svetovni nazor, pomembnost problemov, resnobo in globino njihove obravnave, s čimer se literarno vrednotenje bistveno razlikuje od likovnega ali glasbenega, kjer bi bilo vrednotenje z nacionalnega ali religioznega stališča nemogoče. Ob literaturi sta seveda obe vrsti vrednotenja enakovredni, tako da vsako obseže svoje posebno območje — estetsko vrednotenje zadeva snovni vidik (mikavnost in po-

membnost predmeta, motivov, domislekov), jezikovni (zvočnost, njeno čistost in pristnost, ritem, numerus clausus), formalni (zahteve zvrsti in stila), način simboličnosti, čistost atmosfere; v zunajestetsko vrednotenje pa spada vrsta in globina svetovnega nazora, etosa, njegov nacionalni in religiozni pomen.

Iz povedanega sledi, da prihaja različnost literarnih sodb tudi od tod, koliko upoštevajo predvsem estetski ali zunajestetski vidik. Dober primer za to naj bi bil Nietzsche, ki da je ocenjeval literaturo z zunajestetskega stališča — Byronov *Manfred* mu je bil več vreden od Goethejevega *Fausta* preprosto zato, ker je po svojem etosu heroičen, s tem pa višji. Sicer pa tudi Beriger sam trdi, da je Stendhalov roman *Rdeče in črno* vrednejši od Flaubertove *Vzgoje srca*, češ da je Flaubertov Frédéric v primerjavi s herojskim Sorelom neznamenit junak. Kjer je torej estetska ocena približno enaka, je potrebno navreči še zunajestetsko sodbo, ki v seštevku obrne tehtnico na svojo stran. Zato je Goethejeva *Ifigenija* večvredna od *Tassa*; zato Beriger zavrača romane Joycea, Prousta, Thomasa Manna, češ da njihovim junakom manjka prava substanca, etos in temelj. V vsem tem je čutili vpliv konservativne, meščansko idealistične in hkrati nacionalistične nemške tradicije, hkrati pa že tudi bližino vseh tistih primerov literarnega vrednotenja, ki presojajo dela pretežno po tako imenovanem socialno pozitivnem etosu junakov; to vrednotenje sega nazaj k formulacijam Tainove *Filozofije umetnosti*, tako ali drugače pa je navzoče v vseh izrazito ideoloških vrednostnih sistemih — od slovenskega Antona Mahničiča do poetike socialističnega realizma.

Beriger se vsaj načeloma seveda zavzema za enako upoštevanje tako estetskih kot zunajestetskih vrednot, ker so oboje legitimni vrednostni deli literarne umetnine. Mednje šteje tudi tiste idejne sestavine, ki niso pesniško oblikovane, a so vendar znotraj literarnega dela, s tem pa prispevajo k njegovi celotni vrednosti. Toda prav tu se šele odpre pravi problem, kako ocenjevati zunajestetske vrednote literarnega dela. Beriger jih sodi s čisto določenega moralnega, socialnega, nacionalnega gledišča, pri čemer med apriorne vrednote šteje junaštvo, resnoba, socialno konservativnost, nacionalnost ali religioznost. Toda prav te vrednosti je mogoče ocenjevati tudi drugače, s tem pa pridemo do obratne sodbe o *Faustu* ali *Vzgoji srca*. Te vrste vrednotenja je torej lahko čisto subjektivno, na milost in nemilost izročeno popolnemu relativizmu. Beriger seveda vnaprej priznava, da je vrednotenje hkrati objektivno in subjektivno. Toda zdaj se je nehote pokazalo, kot da sodi v območje subjektivnega bolj ali manj celotna sfera zunajestetskih vrednot, sfera, ki je v literarnem delu ne le obsežna, ampak za določanje njegove vrednosti tudi v marsičem odločilna. Spričo tega se zdi, kot da izgublja literarna veda vsako možnost, da bi ta del literature vrednotila z obče veljavnega, objektivnega stališča.

Ali je torej sleherno zunajestetsko vrednotenje že samo na sebi relativno in subjektivno, objektivno pa zgolj tisto, ki se omejuje na estetsko? To vprašanje nas navaja na položaj današnje literarne kritike pa tudi literarne vede, ki se v večjem delu poskušata omejiti na zgolj estetsko-formalno vrednotenje, najbrž iz spoznanja, da se je potrebno uravnati na tisto, kar je objektivno dano, s tem pa vsaj približno zanesljivo, trdno in oddaleč podobno absolutni literarni točki. Toda v luči neprestanega estetsko-formalnega spreminjanja sodobne literature, ki poteka v obliki tako imenovanih

»inovacij«, je takšno stališče seveda iluzija; ta dopušča kaj malo možnosti, da bi vsaj estetska plat literature ostala zunaj relativno subjektivnega vrednotenja. S tem ostaja vprašanje, ki ga je načel Beriger, še zmeraj odprto.

Drugo nerešeno vprašanje, ki ga je mogoče izluščiti iz njegove vrednostne teorije, je v zvezi s tezo, da je literarno delo pravzaprav enota estetskih in zunajestetskih razsežnosti. Kako vrednotiti takšno enoto? Ali je ta enota v celem estetska ali zunajestetska? Če je bistvo literarne umetnine v simboličnem in je ta enotnost smisla in podobe, potem gre za to, ali je simbolika estetska ali zunajestetska. Če je prvo, potem je bistvena vrednost literature vendarle predvsem estetska; v nasprotnem primeru je zunajestetska. Za rešitev vprašanja ostaneta na razpolago seveda še dve možnosti — da je ta enota po svoji vrednostni naravi mešana, spletena iz estetskega in zunajestetskega, ali pa da ni ne eno ne drugo, ker presega takó merilo estetskega kot zunajestetskega. Pri Berigerju ni jasno nakazana nobena teh možnosti. Zato bi v okviru njegove literarne aksiologije zaman iskali odgovore na vprašanja, ki iz problema kar sama sledijo. Ali je celotna vrednost literarnega dela samo vsota posameznih vrednot v njem, ali pa je kaj več kot gola vsota? Po kakšnih vidikih naj ocenjujemo posamezne vrednosti literarne umetnine, od estetskih do ideoloških vseh vrst? Ali objektivno ali subjektivno, relativno ali absolutno? Po kakšnih merilih lahko presojujamo celoto, v katero se zlivajo te vrednostne prvne — je tudi njena vrednost samo relativna ali dosega absolutno raven? In končno — ali lahko posamezne vrednosti, nato pa njihovo celoto vrednotimo racionalno, tj. na ravni znanstveno-filozofskega mišljenja, ali samo intuitivno, v obliki neposrednega doživljaja in mnenja?

Na ta vprašanja Berigerjevo delo ne odgovarja jasno. Potem ko razdeli vrednost literarne umetnine na estetske in zunajestetske vrednote, ne razpravlja več o celoti, ampak samo o vsaki teh vrednostnih komponent posebej. Sodbe o zunajestetskih vrednotah mu verjetno spadajo v območje subjektivnega, toda zdi se, da mu navsezadnje ostajajo na tej ravni tudi estetske vrednosti. Toda res je, da o tem ne razpravlja eksplicitno in tudi ne v pravem smislu teoretično. In tako je za Berigerjevo izhodišče v literarno aksiologijo značilno tisto, kar je najbrž bistveno za vsako meščansko umetnostno aksiologijo, da pušča temeljna vprašanja nerešena in brez tega gradi formalno stavbo vrednostnih pojmov. Ne samo da ne razišče samega pojma vrednosti in v zvezi s tem smisla vrednotenja, ampak tudi ne formulira globljega pomena vrednostne objektivnosti in subjektivnosti. Namesto tega poskuša vrednotenje od vsega začetka opreti na teoretične pojme o literarnem delu, kot so organizem, ideja, simbol, toda s tem si jemlje za podlago pojme iz klasično-romantične estetike, nastale s pomočjo najraznovrstnejših metafizik tistega časa. Beriger jih uporablja brez globlje sistematike, kar pomeni, da so mu samo še razkrojeni deli nekdanje metafizike, ki ni več ne smiselna celota ne zares obvezna vrednostna norma. Od tod pa neogibno sledi negotovost v konkretni izdelavi najprej estetskih vrednostnih vidikov, nato pa še zunajestetskih, čemur je posvečen osrednji del knjige.

V tem predelu, ki je s podrobnostmi svojih problemov lahko še zmeraj aktualen, se v prebiranju estetskih vrednosti najprej ustavlja ob snovno-vsebinskih vrednotah, kar pomeni, da je potrebno vrednotiti tudi vrednost motivov, situacij, likov, in to po njihovi pomembnosti, veličini, nazornosti, predvsem pa po njihovi simbolični nosilnosti. Za negativno v snovnosti

se mu izkaže odsotnost tako imenovanih »velikih« motivov, z druge strani njihova zgolj zunanja učinkovitost, kar je opazno v Hugojevi *Notredamski cerkvi v Parizu*. Drugi estetski vidik zajema jezikovne vrednote, kamor naj sodi vrednotenje stila, muzikalnosti in nazornosti, izraženih z jezikovnimi sredstvi. Beriger se načelno izreče zoper podcenjevanje pa tudi precenjevanje jezika v literarnem delu, češ da jezik ni vrednota sam zase, ampak šele v zvezi z organsko celoto, tj. z idejo. Mejni primer te problematike je lahko Balzac, ob katerem se sprašuje, kako je mogoče imeti Balzacov slog za slabega, njega samega pa vendarle priznava za velikega pisca; vendar tega zanimivega protislovja ne pojasni. Tretji estetski vidik zajema po Berigerju simboliko; ta mu je vrednostno tudi najvažnejša. Bistvo literarnega dela je simbol, kar pomeni, da je potrebno vrednotiti način simboličnega izraza, tj. razmerje med obema členoma simbola, med dogajanjem in idejo, likom in smislom, motivom in pomenom. Za takšno razmerje vidi Beriger troje možnosti. Prva je čista simbolika, kakršno ustvarja Goethe — ta je popolna enotnost ideje in podobe, občega in posebnega, sama v sebi skladna in organska, zato po vrednosti najvišja. Na prvi pogled je mogoče videti, da je ta tip simbolike tisto, kar je tudi zrelemu in poznemu Lukácsu veljalo za pravo umetnostno strukturo. Drugi tip simbolike je alegorika, ki pomeni prevlado razuma, misli, pojma nad konkretnim v literarnem delu; takšna alegorika je značilna med drugim za Ibsena. In končno je tu še tretji tip simbolike, ki ga označujejo izrazi realizem, impresionizem, naturalizem, katerih pomen je v glavnem isti — prevlada konkretnega, empirije nad idejo; najočitnejši primer takšne simbolike so Zolajevi romani.

Iz razporeda teh tipov je razvidno, da je najvišja literatura možna predvsem v območju čiste simbolike, vendar lahko pomembna dela pod določenimi pogoji nastanejo tudi v mejah alegorike in naturalizma. Ti pogoji so v neposredni zvezi s svetovnimi nazori, ki stojijo za vsakim tipom simbolčnosti. Čista simbolika je v očitni zvezi s panteizmom, alegorika z idealizmom ali krščanstvom, naturalizem z determinizmom pozitivizma ali materializma. Od tod sledi, da je vrednost nekega tipa simbolike odvisna od časa, v katerem se pojavlja, pač glede na to, kateri svetovni nazor je bil v tem času nujen, naraven in zato umetnostno ploden. Alegorika je ustvarjala velika dela v srednjem veku z Dantejem, v baroku s Calderónom, čista simbolika se je uresničila s Homerjem, Sofoklom, Shakespearom in Goethem, naturalizem postaja umetnostno ploden, kadar predmetnost preplavlja duha v obliki kolektivnih dogajanj; to pa je najpristneje uresničil Zola.

Berigerjev hierarhični sistem treh tipov simbolike izhaja še iz klasično-romantične predstave o skladnosti, enotnosti, organskosti umetniškega. Toda v njem ni več metafizične gotovosti, ki je prežemala to estetiko v času Goetheja, bratov Schleglov in Hegla. Zakaj naj bi bila popolna zlitost ideje in podobe v umetnosti najvišja vrednota? Ali je kaj takega razvidno tudi za današnjega bralca? In če je, kje najti za to objektivno potrdilo? Dobro je vidna Berigerjeva zavisnost od metafizične estetike zlasti ob Heglu, saj je trojica čiste, alegorične in naturalistične simbolike kot ponovitev temeljne Heglove razdelitve umetnosti na simbolično, klasično in romantično, kjer je v prvi vladala čudnost nad idejo, v drugi sta si bili skladni, v tretji pa je duh zmagoval nad čutnostjo. Ta razmerja se z drugačnimi predznaki in v drugem zaporedju ponovijo v Berigerjevi literarni aksiologiji, vendar brez globlje metafizične utemeljitve, pa tudi historično neurejeno in nejasno.

Vse to kaže na razkroj metafizike, s tem pa na nemožnost, da bi se ta aksiologija uredila v dosleden sistem z razvidnimi vrednostnimi razmerji.

Drugi strogo estetski vidik naj bi bila atmosfera literarnega dela. Beriger jo uvaja namesto merila nazornosti, ki da je v literaturi zaradi njene pojmovne naravnosti problematično. Z atmosfero misli notranje življenje, oživljajočega duha, življenjsko čustvo, ki se kažejo kot notranje znamenje literarnega organizma. Ta vidik izhaja iz spoznanja, da za literaturo v celoti nikakor ni obvezen romantični pojem atmosfere v smislu individualno-subjektivnega kolorita, ki je značilna literarna poteza šele od romantike naprej, medtem ko je Evropa ni poznala vse do Cervantesa in še čez. Zato je potrebno atmosfero misliti širše, kot sinonim za notranjo, individualno živost izraza in likov. Takšna atmosfera naj bi bila pogoj prave umetnosti. To pa se zgodi takrat, kadar je istovetna s simboličnim; ko je izraz mistično-panteističnega ali spiritualističnega doživetja sveta; nasprotno je najšibkejša, kadar se v nji izrazi deterministično občutje, ki temelji v nemoči, brezvoljnosti, čutnem.

Težava tako postavljenega stališča je seveda ta, da jemlje pojem atmosfere preširoko, kot oznako za intuitivno dojetje notranje enotnosti literarnega dela, njegovih struktur, umetniškosti kot take. Običajni pomen atmosferê je ožji, omejen na razpoloženjskost, na čutno-čustvena občutja v literarnih tekstih; to pa seveda ne more biti vrednostno merilo in je v najboljšem primeru značilno samo za določen tip literature. Res pa je, da tudi razširjeni pojem atmosfere v Berigerjevi rabi ni dovolj opredeljen, da bi lahko predstavljala znanstveno kategorijo literarne vede.

Zadnji estetski vidik je za Berigerja vidik forme, s čimer misli na generično formo, na notranjo obliko, zakonitost in ustroj kake literarne vrste in zvrsti, na primer na formo lirike, romana ali tragedije. S tem v zvezi zastavlja vprašanje, ki je še zmeraj aktualno, čeprav najbrž še zmeraj neodgovorjeno — ali je literarno delo tem vrednejše, čim bolj ustreza formi svoje zvrsti; ali je na primer drama vrednejša, čim bolj je dramatična, epsko delo boljše, čimveč je v njem epičnega. Po Berigerju mora biti odgovor pritriljen. Vrednost dela je torej odvisna od tega, koliko se je približalo generični formi. Od tod prihaja do zanimivih vrednostnih sodb. Goethejeve drame niso dramatične, večidel so lirične ali epične, zato so manj vredne od Ibsenovih, zlasti pa Shakespeareovih. Podobno velja za Goethejeve romane, ki niso izrazito epični, ampak lirično-refleksivni. Pravilo formalnega vrednotenja se torej glasi nekako takole — drama je tem popolnejša, čim bolj je dramatična, epsko delo, čim bolj je epično, lirsko, čimveč je v njem liričnega.

Iz širšega zornega kota se zdi takšno stališče seveda problematično. Po njem bi moral *Kralj na Betajnovi* veljati za vrednejše delo od *Hlapcev* ali *Lepe Vide* že zato, ker je očitno bolj dramatičen, oni dve pa preveč lirično ali epično-refleksivni. Lirska pesem naj bi bila popolnejša takrat, kadar je lirična, iz česar bi sledilo, da so najvrednejše nemške romantične razpoloženjske pesmi, nikakor pa ne drugače ustrojena lirika Prešerna, renesanse ali antike. V tej luči se pokaže, da je Berigerjeva teza, ki sicer ni osamljena, saj povzema še danes močno razširjeno mnenje, očitno pretirana, predvsem pa takšna, da je ni mogoče zanesljivo preveriti; veljala naj bi torej apriori, toda prav v tem je njena negotovost, če že ne kar neutemeljenost. In tako se iz pregleda estetskih vidikov, ki jih predlaga Beriger, izkaže, da je ta

literarna aksiologija v nasprotju s svojim izhodiščem. Izhajala je iz predpostavke, da je vsaka vrednostna sodba sicer subjektivna, da pa je zlasti v območju estetskih vidikov mogoče z uporabo literarnoteoretičnih pojmov, kot so simbol, generična forma, atmosfera, vendarle najti nekakšna objektivna merila. Prav zanje se izkaže, da niso zares objektivna, kaj šele absolutna, ampak negotova, zavisna od različnih pojmovanj, razlag in nepreverjenih predpostavk. Veljavna bi bila samo v trdnem okviru kake metafizike, takšnega okvira pa ni več, zato jih razjeda moderna relativistična praksa, napojena s skepso in pragmatizmom.

Se veliko bolj se to izkazuje v zadnjem delu Berigerjeve sistematike, ki razpravlja o zunajestetskih kriterijih, za katere je Berigerju vnaprej jasno, da so večidel subjektivni. Med takšne vidike, ki so zunajestetski, hkrati pa vendar sestavni del samih literarnih tvorb, tako da jih po njih lahko vrednotimo, se uvrščajo predvsem svetovni nazor, etos osebnosti, religioznost in nacionalnost.

V nasprotju s polemiko, ki jo je v slovensko literarnoteoretično mišljenje vnesel Josip Vidmar, razume Beriger pod svetovnim nazorom ne toliko miselni sistem, ampak pretežno osebno doživljeno razmerje do sveta, njegovih problemov in dilem. Čim bolj je tak nazor osebno doživljen, globok in intenziven, tem vrednejše je delo, v katerem se pojavlja. Ali je pri tem miselno zaokrožen in enoten, pravzaprav ni važno, saj za Shakespearovega ne moremo reči niti to, ali je katoliški, protestantski ali pa ateističen. Vendar se Beriger ne more dokončno odločiti, ali je kaj takega za umetniškost literature dobro ali ne. Samo na splošno prizna, da vsebina svetovnega nazora vsekakor ni odločilna, pač pa njegova osebna intenzivnost, širina in globina. Težava je spet ta, da so takšne oznake zelo relativne, nejasne in negotove. Morda jih bolje ponazori Berigerjev primer, da je pesimizem za literarno delo lahko vrednejši od optimizma, kadar je ta površen, od zunaj prevzet in samo načelen; kar seveda pomeni, da optimizem in pesimizem sama na sebi za vrednost umetnine sploh nista važna, pomemben je samo način, kako sta vgrajena vanjo. Z druge strani Beriger opozarja, da je lahko svetovni nazor v nasprotju z umetniško formo dela, sklicujoč se na Dostojevskega, kjer da je globina nazora neskladna s formalno-umetniško strogostjo. Spričo takšnih protislovij pa pravzaprav ni več jasno, kakšno vrednost naj ima svetovni nazor v ustroju literarnega dela kot celote in kakšna je lahko njegova umetniška teža.

Da bi ta vidik utrdil še z druge strani, se Beriger natančneje ukvarja z etosom v literaturi, s čimer razume osebnost kot etično-psihološko kategorijo, človeško substanco v literarnem delu, njen značaj, individualnost. Avtorjeva osebnost mu je povezana s svetovnim nazorom, vendar načelno in konkretno ni isto. Svojo misel pojasnjuje ob Goetheju, ki mu je bilo važno, da se v literaturi izraža močna, zdrava, pristna osebnost; zato je zavračal nezdrave, bolesterne in patološke avtorje, priznaval Bérangera in odklonil Kleista. Goethejevo stališče popravlja Beriger v tem smislu, da je važno samo to, ali je umetnikova osebnost velika, izrazitega in močnega formata, pri čemer je seveda lahko tudi bolesterna in patološka; odloča samo etična sila njenega izraza.

Problematico takšnega etosa in njegovega pomena za vrednotenje literarnega dela pozna slovenska teoretična misel predvsem iz Vidmarjevega mišljenja, ki mu je glavno merilo osebnost s svojo naravo, močjo in izrazi-

tostjo. Beriger obravnava ta problem seveda v drugačnem kontekstu in iz drugačnih izhodišč. Iz teh se mu polagoma izvije tole pravilo: delo je tem pomembnejše, čim močnejši in čistejši je v njem etos, ki je njegova človeška substanca. To pa je seveda odvisno od tega, ali je avtor »močna narava« in velika osebnost. Ta se v liriki izraža neposredno, v epiki in dramatikii pa posredno v duhovno nravni moči junakov in v logiki dogajanja. Zato so v epski in dramski zvrsti najvrednejša dela z močnimi liki junakov; vsaka oslabeitev značajev vodi v znižanje vrednosti. Po vsem tem je torej tako, da umetnosti vredno nikakor ni vse, kar je človeško ali občečloveško, ampak samo tisto, kar je v sebi močno, veliko in lepo.

Na prvi pogled je videti, da zastavlja ta vidik vrsto problemov, ki jih v zvezi z Berigerjem ni mogoče izčrpati, saj presegajo okvir njegove teorije. Samo mimogrede je mogoče ugotoviti, da se tudi ta vidik ne more ogniti skrajnostim subjektivizma in relativizma, kajti o tem, kaj je človeško močno, veliko ali lepo, se dá misliti z različnih gledišč. Celó o tem, kaj je v literarnem delu ali na avtorju patološko ali grdo, slabotno ali bolešno, so mogoča čisto nasprotna mnenja, kar je razumljivo, saj so sodbe o takšnih pojavih odvisne od civilizacije, kulture, družbenozgodovinskega položaja, moralnih ideologij in še marsičesa drugega, kar odkrito ali naskrivaj uravnava tovrstno presojanje. Berigerjevo merilo etosa bi v dosledni uporabi izključilo iz najvišje literature vrsto avtorjev in del, ki se jih da obravnavati pod oznako nemočnih osebnosti. Predvsem pa se zdi, da je to merilo zavestno naperjeno zoper moderno literaturo 20. stoletja — na primer zoper Prousta, Thomasa Manna in Joycea, ki so z Berigerjevega stališča šibke, nemočne in patološke človeške substance, ker jih takšne razodevajo njihovi junaki. Toda na prvi pogled je videti, da je takšna ocena morda samo relativna, izrečena s stališča čisto določnih socialnih in moralnih ideologij, v Berigerjevem primeru s stališča socialnega konservativizma, tradicionalnega aristokratizma z njegovim kultom heroičnosti, hierarhičnosti, osebne veličine in s hkratnim odporom zoper plebejskost, demokratični humanizem in moderno množično družbo.

Beriger poskuša kot zunajestetski vidik vrednotenja literarnih del upoštevati tudi religioznost. Ob razmerju med religijo in poezijo poudarja seveda njuno bistveno različnost, kar pomeni, da ni mogoče literarnih umetnin soditi po njihovem razmerju do religiozne problematike v konfesionalnem smislu. Hkrati pa za Goethejem poudarja, da je v umetnosti vendarle pomembna sestavina tudi resnoba, ki je blizu religioznemu. V tem smislu formulira pravilo, da je delo tem večje vrednosti, čim bolj je individualno v njem spravljeno v zvezo z neskončnim, kozmičnim, nadčloveškim. To bi seveda pomenilo, da je vrednostni temelj literature vendarle nekakšna religioznost. Težava je v tem, kakšna religioznost naj bi to bila in ali res lahko obvelja za splošno pravilo umetniške popolnosti. Kaj storiti z veliko množino znamenitih del od Arhiloha do Stendhala, kjer takšne religioznosti ni, ampak se umetnost očitno napaja iz naivnega realizma, empirizma in materializma, kolikor sploh ne prihaja do pravega, nereligioznega ateizma, ki se v moderni literaturi stopnjuje do najrazličnejših vrst metafizičnega nihilizma? Že ta najpreprostejši pomislek pokaže, da vidik religioznosti ne more biti veljavno literarno merilo.

In končno je tu še nacionalnost kot poseben zunajestetski vidik vrednotenja — po Berigerju je vsaka prava umetnina nujno izrazito nacionalna,

ker ni mogoče iz individualnosti preskočiti kar neposredno v občečloveško, ampak se to lahko zgodi samo prek nacionalnega. Literarno delo je torej tem popolnejše, čim bolj čisto in močno izraža »duha« kakega naroda. Gre za vidik, ki ga je snoval že Goethe in drugi predstavniki evropskega kulturnega življenja v dobi, ko se je prebujalo romantično nacionalno čustvovanje; od poznejših ideologij odmeva v njem Tainova psihologija plemen in ras. Vendar vse to ne more preprečiti, da ne bi razpoznavali omejenosti in nedomišljenosti tega merila za današnjo rabo, brž ko ostaja v okviru prvotnih romantičnih formulacij, kar je značilno prav za Berigerja. Zakaj naj bi delo, ki izraža na primer dovolj popolno »duha« nemštva ali pa »duhovnost« ruskega naroda, že kar s tem imelo občo veljavo tudi za druge narodne literature, vrednostne okuse in duhove, s tem pa bilo absolutna literarna vrednota? Tudi ta vidik je sam na sebi izpostavljen najbolj različnim skušnjavam subjektivizma in relativizma, zlasti še, če ne verjamemo več v abstrakcije ljudskega »duha« in njegovih emanacij. Takšne romantično-metafizične kategorije so bile logične na primer v Heglovem sistemu, kjer se je svetovni duh razvijal prek posameznih ljudskih duhov, z njim vred pa tudi umetnost. Toda kjer te metafizike ni več v prvotni trdnosti in veljavi, tudi nacionalno ne more veljati samoumevno za objektivno, kaj šele za absolutno merilo umetniško vrednega. Če naj to spet postane, bi ga bilo potrebno prevesti v sklop drugačne, historičnomaterialistične filozofije, pa še tu bi bila potrebna posebna pojmovna analiza, ki bi nekdanji pomen aktualizirala na novi ravni.

Spričo zastavljenih, hkrati pa tudi nerešenih vprašanj je mogoče o Berigerjevem poskusu literarne aksiologije izreči sklepoma vsaj to, da je kljub načelnemu izhodišču, po katerem je vrednotenje v glavnem in predvsem subjektivno, poskušal vrednostnim sodbam najti tudi objektivne, apriorne in brezpogojne podlage, pri tem pa je zmeraj znova zahajal v subjektivizem in relativizem. Razlog je ta, da uporablja neprestano posamezne elemente, vidike in merila metafizike in metafizičnih estetik, vendar tako, da mu niso več trdna in obstojna celota. Kaj takega seveda v sodobni literarni aksiologiji ni več mogoče. Eksplicirana vrednostna teorija se ne more sklicevati na metafizične sisteme, saj je nastala prav iz njihovega razkroja; njena pot nujno pelje v historičen antropologizem z vsemi posledicami, ki jih ima za človekovo umetnostno misel. Prav tega koraka Beriger ni tvegala, kar je postalo razlog, da je ostal ujet v konservativno nacionalno in socialno ideologijo, oprto na tradicijo nemške klasike in idealizma, vendar prav s tem prihajajočo že tudi v nasprotje z moderno literaturo, etiko in družbo.

S tega stališča je Berigerjevo delo ne samo najbolj sistematični vrh predvojne meščanske literarne aksiologije, ampak že tudi njen konec, saj je bilo prvo dejanje meščanske vrednostne misli po drugi svetovni vojni prav to, da se je osvobodila konservativne tradicije in se poskušala utemeljiti na drugačnih podlagah.

(Se nadaljuje)

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (VI)

MEŠČANSKE VREDNOSTNE TEORIJE PO DRUGI SVETOVNI VOJNI



Janko
Kos

Druga svetovna vojna je v marsikaterem pogledu prinesla zarezo, pa tudi premik v razvoj literarno-vrednostne teorije, zlasti tiste, ki se formira v okviru meščanskega mišljenja. Vojna je sama na sebi gotovo povzročila vsaj delno prekinitev dela v tej smeri, toda zastoj je bil v marsičem posledica dejstva, da se je vsebina vrednostnega mišljenja, kakršno se je med vojnoma uveljavljalo v Nemčiji od Walzla do Berigerja, polagoma iztrošila. Ta vsebina je ustrezala klasični, liberalni meščanski družbi z njenim nacionalizmom, moralnimi ideali in estetsko tradicionalnostjo; z zatonom te družbe je neogibno prihajal tudi konec njene literarno-vrednostne misli. Hkrati se pa zdi, da je prav med drugo svetovno vojno iz zametkov, ki so nastajali že v prejšnjih desetletjih, začela nastajati nova oblika meščansko-vrednostne teorije o literaturi, ki naj bi ustrezala postliberalni, moderni meščanski družbi, prenovljeni z dosežki moderne znanosti, tehnike in organizacije. Zato bo njena glavna lastnost najbrž ta, da bo iz sebe izločila nekdanje vrednote meščanskega nacionalizma, moralizma in tradicionalnega estetskega akademizma, namesto tega se pa utemeljila skoraj izključno kot formalno, tehnicistično in zgoljestetsko vrednotenje v smislu sodobnega formalizma, esteticizma in neolarpurlartizma, čeprav z občasnimi poskusi, da bi ta vrednostni vzorec razširila v bolj celostne razsežnosti. Vendar te vrste prizadevanja niso bila prepričljiva, praviloma so ostajala samo lepo zamišljen poskus.

Kljub temu da se je nova faza meščanske literarno-vrednostne teorije pripravljala že tik pred vojno in med njo, ni mogoče tajiti, da je druga svetovna vojna pomenila bolj prekinitev kot pa plodno nadaljevanje vrednostnega raziskovanja. To je opazno zlasti za Nemčijo, ki je bila že nekaj desetletij središče teoretičnih prizadevanj za pravo literarno-vrednostno teorijo. Ko se je v letih po porazu nacizma obnavljala nemška literarna veda, vrednostno-teoretična misel v nji skoraj ni bila navzoča. O tem značilno govori že dejstvo, da v knjigi *Jezikovna umetnina* (*Das sprachliche Kunstwerk*), ki jo je leta 1948 objavil Wolfgang Kayser — ta je v teh letih veljal za enega osrednjih predstavnikov povojne literarne vede — problemom vrednotenja

ni naklonjena skoraj nikakršna pozornost. To je bilo morda posledica načelnega stališča, da stoji literarna veda zunaj vrednotenja in da mora biti že po svojem bistvu čista formalna znanost. In tako najbrž ne bo naključje, da je prav v teh letih opozorila Evropo na potrebnost literarno-vrednostne teorije šele knjiga, ki je prihajala iz Amerike — znamenita, danes resda že nekoliko odslužena *Teorija literature* (Theory of Literature), ki sta jo napisala René Wellek in Austin Warren; objavljena je bila prvič že leta 1942, a je 1947 in 1949 izšla v novih izdajah, ki so si v Evropi pridobile največji odmev, in to upravičeno, saj je delo raslo iz evropskih spodbud in izvorov, zlasti iz ruskega in češkega strukturalizma, pa tudi iz poljsko-nemške fenomenologije.

Wellek in Warren sta se dotaknila literarno-vrednostne problematike na dveh mestih. Najprej v poglavju o literarni teoriji, kritiki in zgodovini, kjer sta razpravljala o razlikah med temi vejami literarnega preučevanja. Tu sta se postavila na stališče, da jih ni mogoče strogo ločevati; zlasti med literarno zgodovino in kritiko ne sme biti nepremostljivih meja, kajti tudi literarna zgodovina in z njo vsa literarna veda naj vrednoti. Dejstva, s katerimi ima opravka, niso nevtralna, že v izbiri gradiva uporablja nehote vrednostne sodbe; celo letnice ali pa primerjave med avtorji temeljijo na vrednostni predpostavki, celo njihov izbor ima za podlago neko vrednostno sodbo — zakaj ravno to dejstvo, ta letnica ali ta avtor? Hkrati pa Wellek in Warren zastavljata že tudi odločilno vprašanje, ali naj literarna veda vrednoti dela strogo historično, tj. tako, da se postavi po možnosti na stališče avtorjeve dobe in samega avtorja, se vanj vživi in ga od tod tudi vrednoti; ali pa naj to počne s svojega, sodobnega stališča, vidika in potreb, ki so izrazito aktualne. Avtorja *Teorije literature* sta se odločila za drugo možnost, vendar tako, da sta upoštevala tudi prvo. Šele vrednotenje s sodobnega stališča nam lahko odkrije vse vrednostne možnosti kakega dela, kajti vrednotenje je zgodovinski proces, ki traja od nastanka literarne umetnine pa do današnjega časa, kar pomeni, da je potrebno upoštevati tako pomen dela za avtorjeve sodobnike kot tudi za poznejša obdobja in zlasti za nas, ki ga beremo dandanašnji. Takšna zveza historičnega in aktualnega vrednotenja naj bi bila najprimernejša tudi zato, ker se sočasno postavlja zoper popolno relativnost pa tudi zoper skrajno absolutnost vrednotenja literarnih del.

Vprašanjem vrednotenja sta Wellek in Warren posvetila zatem še posebno poglavje, kjer sta izdelala kratek pregled problemov in možnih stališč. Značilno za njuno obravnavo na tem mestu je seveda predvsem dejstvo, da se samo bežno ustavita pri samem pojmu vrednotenja, tako da ga nikakor ne poskušata opreti na globinsko razlago vrednosti, njenih izvorov in vloge. Namesto tega se zadovoljita z ugotovitvijo, da vrednotenje ne zajema samo vrednostne interese, ampak sega do pravih vrednostnih sodb, ker vključuje vase tudi sklicevanje na normo, uporabo tako imenovanih kriterijev, primerjavo z drugimi predmeti in interesi. Toda naj bo tako ali drugače — v vsakem primeru se Wellek in Warren zavzemata za tisto vrednotenje literature, ki ga imenujeta »literarno«, kar pomeni, da je potrebno literaturo vrednotiti po tem, kar je kot literatura, s pojmi in stopnjami njene čiste literarne vrednosti, pa čeprav je kaj takega v nasprotju z dejstvom, da so ljudje od nekdaj iskali v literaturi še vse drugačne, različne, pogosto neliterarne vrednosti. Ko se tako odločata za zgolj literarno vrednotenje, se hkrati postavita na zelo zmerno stališče do vprašanja, kako pravzaprav določiti »literarno« na-

ravo literature. V tej zvezi se jima zdi nesprejemljiva skrajnost, ki priznava samo »čisto« literaturo, katere literarnost je istovetna z jezikom, njegovo zvočnostjo in podobami. Važnejša naj bi bila notranja organizacija literarnega dela, način, kako se v nji posamezni elementi sestavljajo in kakšno funkcijo dobijo; med takšne elemente spadajo tudi socialne in etične ideje, vendar samo kot gradivo, ki ga literarno delo estetsko organizira. Praktični in znanstveni cilji, kot so propaganda, angažma, poziv k akciji, informacije, znanje, torej ne morejo biti pravi sestavni del literature. Ta lahko vsebuje sicer tudi takšno gradivo, zaradi česar je možno tudi branje, usmerjeno predvsem k tem sestavinam literarnega dela. Po Welleku in Warrenu pa takšno branje seveda ni ustrezno literarni umetnini; njeni naravi je adekvaten samo tisti bralni način, ki je po svojem bistvu estetsko izkustvo, naravnano k estetskim vrednostim, ne pa k filozofiji, politiki ali etiki.

Na prvi pogled je seveda videti, da je novost, ki sta jo Wellek in Warren uvedla v meščansko literarno-vrednostno teorijo, v tem, da sta se v modernizirani obliki dosledno vrnila h Kantovemu pojmovanju lepega in estetskega, prenesenemu na umetnost, tako da je njeno bistvo samo še estetsko v smislu brezinteresnega ugajanja, kontemplacije, čistih estetskih dojmov, uživanja predmeta zaradi njega samega, zaradi posebnih estetskih kvalitet, ki povzročajo posebno ugodje. V tem smislu je literarno delo po svojem bistvu zgolj in samo estetski predmet, zmožen povzročati posebno estetsko izkustvo. V nasprotju s T. S. Eliotom, pa tudi z L. Berigerjem, ki poleg estetskih upoštevatva tudi zunajestetske vrednostne sodbe, se Wellek in Warren odločata za čisto estetsko vrednotenje; to je formalno in celo formalistično, ker vidi v formi estetsko strukturo, ki edina daje literaturi njeno bistvo, tj. »literarnost«. Vse drugo je v literarnih umetninah samo gradivo za realizacijo takšne formalno-estetske strukture.

S tem se odpre seveda vprašanje, kako vrednotiti literaturo samo s formalističnega stališča, postavljenega nasproti vsebinskemu, zunajestetskemu vrednotenju. Wellek in Warren naštejeta v tej smeri vrsto meril. Najprej upoštevatva merilo inovacije, ki so ga med prvimi razglasili za temeljno ruski formalisti, za njimi ga je po svoje povzel v češkem strukturalizmu Jan Mukařovský, v slovensko modernistično poetiko po letu 1965 pa ga je presadil predvsem Niko Grafenauer v spisu *Kritika in poetika* (1974). Po tem merilu je estetskost, pesniškost in literarnost kakšnega dela treba meriti glede na to, kako vrača jeziku prvotno svežost, novino, elementarno zaznavno moč, da bi ga osvobodila klišejskih navad, obrabljenosti, otopelosti v vsakdanjem. Po Welleku in Warrenu je takšno merilo seveda dobro, vendar izpostavljeno stalnemu relativizmu, zato ga je potrebno dopolnjevati še z drugimi merili. Med temi se jima zdi najpomembnejši kriterij multivalentnosti, kar pomeni, da morajo za najvrednejša obveljati tista literarna dela, ki se nam lahko razkrivajo z zmeraj novih, še neznanih strani, kot jih pač odkrivajo različne dobe. Takšna dela skrivajo v sebi več plasti in sistemov, kar je merilo za njihovo inkluzivnost, za stopnjo, do katere se v njih integrira mnogovrstno gradivo, za kompleksnost različnih struktur, ki jih zajamejo, hkrati pa za organiziranost in organičnost, v katero so združene. — Merilo multivalentnosti, kot ga razumeta Wellek in Warren, je torej novo ime za klasično vrednoto enote v mnogoterosti, skladja in harmonije, s to razliko seveda, da je ta vrednota bila nekoč utemeljena v metafiziki, zdaj pa je ostala brez

metafizičnega temelja, se pravi zgolj formalna vrednota. Zato najbrž tudi ne more bistveno dopolniti formalističnega merila inovacije.

Morda prav zato iščeta Wellek in Warren še druga merila, ki naj bi dopolnila temeljno shemo vrednotenja; ta postaja z dodajanjem novih meril seveda zmeraj bolj heteronomna, namesto da bi bila čimbolj pripeta na temeljni princip. Med drugim sklepata, da utegneta biti za vrednost literarnega dela pomembna celo njegov obseg in dolžina, resda ne kot vrednota sama na sebi, pač pa kot tista zunanja okoliščina, ki omogoča delu doseči večjo mnogovrstnost in prepletenost notranjih sestavin. Toda ta pogled je seveda v marsičem problematičen. Iz njega bi sledilo, da je daljše pripovedno ali dramsko delo že zato več vredno od drobne lirske pesmi ali vsaj od krajših istovrstnih del. Poleg tega pa je dvomljivo že samo načelo, da bi lahko mnogovrstnost bila pogoj za večjo vrednost umetnine, saj se tega načela ne da utemeljiti z nobeno zares razvidno resnico.

Kljub takšnim nejasnostim avtorja *Teorije literature* trdno vztrajata v odporu zoper vsakršno upoštevanje zunajestetskih meril, kot so na primer resnica, etos ali pa življenjske vrednote nasploh, ki po mnenju mnogih nasprotnikov formalizma odločilno prispevajo k pomenu literarnih del. Zato sta zoper upoštevanje svetovnega nazora kot nečesa, kar je odločilno za ta pomen, češ da ne uživamo samo v besedilih, s katerimi se svetovnonazorsko strinjamo. Ne da bi popolnoma prezrla vsebino, toda te po njenem mnenju ni mogoče ločiti od forme; oboje je struktura kot predmet estetskega izkustva. S tem ostane seveda razmerje med vsebino in formo polno nejasnosti.

Nerazvidno ostaja tudi stališče do vprašanja o dejanski naravi literarnih vrednot in meril zanje. Wellek in Warren se načelno potegujeta za njihovo objektivnost, vendar ne v obliki statičnega kanona, ki se je zdel tradiciji edino pravo zagotovilo za vrednostno objektivnost. Namesto tega vidita zadostno osnovo takšne objektivnosti v multivalentnosti, ki se potrjuje v historičnem procesu, v načinu, kako sprejemajo kako literarno delo različne generacije in dobe, s čimer se najočitneje potrjuje ali pa tudi razveljavlja njegova objektivna vrednost. Takšno stališče skriva v sebi seveda vrsto zank in zapletov, ki se utegnejo vsak hip prevesiti v skrajn relativizem. Vnaprej je očitno, da objektivnega vrednotenja ni mogoče utemeljiti na historičnem učinku literarnih del, ki je nepredvidljiv, neprestano spremenljiv, včasih bolj videz kot nekaj dejanskega.

In končno se Wellek in Warren dotakneta še vprašanja o eksistenci literarnih vrednot — vprašanja, ki je pomembno za marksistične aksiologe, pri čemer ni nezanimivo, da ga nekateri med njimi rešujejo v podobno smer kot avtorja *Teorije literature*. Tadva vidita za razlago problema trije možnosti: prva je ta, da vrednote obstajajo v samem literarnem delu, tj. objektivno, druga, da so zgolj v bralcu, kar pomeni, da je njihov obstoj zgolj subjektiven, tretja pa v razmerju med obema, se pravi intersubjektivno. Prva možnost bi pomenila metafizičen objektivizem po Platonovem zgledu, kar po mnenju Welleka in Warrena v modernih časih ni več ne možno ne realno, češ da moderno mišljenje ne priznava objektivnih kvalitete v pravem pomenu; druga možnost se končuje v subjektivizmu in psihologizmu, tretja pa še izteka v nazor, da bralec realizira kvalitete, ki so v samem delu, vendar šele potencialno, tako da jih šele bralec dejansko ovrednoti in s tem aktualizira.

Tu in drugod razvijata Wallek in Warren nastavke, ki se zdijo sprejemljivi ali vsaj upoštevanja vredni tudi v okviru drugače zastavljene literarno-

vrednostne teorije. Kljub temu ni mogoče spregledati temeljne problematičnosti njunih pogledov na vrednotenje, ki je v tem, da vztraja pri prvotnem esteticizmu, zraslem iz Kanta. To stališče enači umetniško in seveda tudi literarno delo z estetskim predmetom nasploh. V takšno predmetnost lahko štejemo seveda še vsakršne druge, tudi prirodne in zgolj dekorativne predmete, iz česar bi sledilo, da med njimi in literarnim delom ni nobene prave razlike, saj gre pri vseh enako samo za posebno organiziranost strukture. Toda s tem specifičnost literature — in umetnosti sploh — docela izgine. Zato s tega stališča literature ne moremo vrednotiti po njeni resnični, umetniški posebnosti. Razlog za to bo verjetno ta, da bistva literarne umetnosti ni mogoče izenačiti z estetskim. Glavni problem literarno-vrednostne teorije pri Welleku in Warrenu — s tem pa tudi pri vseh, ki jima tako ali drugače sledijo — je torej nepojasnjeno razmerje med estetskim in umetniškim. Pri tem pa niti ni razvidno, kaj jima pomeni estetsko kot tako. Ali naj si pod tem pojmom mislimo nekaj zgolj čutnega in v čutnem smislu popolnega? Ali gre za popolno skladje čutnosti in ideje, kot je mislil Hegel? Ali pa je bistvo estetskega kontemplativno stališče do življenja? Nobeden teh možnih pomenov estetskega ne ustreza bistvu literarnega dela. Njegove temeljne strukture ni mogoče opredeliti s pojmom kontemplacije, ta označuje zunajtekstni akt, značilen še za mnoge druge življenjske položaje, ne pa specifičen princip notranje organizacije in strukture literarno-umetniškega dela. Prav tako bistva takšne strukture ni mogoče definirati s pojmom estetskega v smislu čutnosti, saj je na prvi pogled razvidno, da v literarnih delih ne gre samo za čutnost, ampak še za druge plasti, razsežnosti in sestavine, ki niso v pravem smislu čutne, predvsem pa za razmerja med njimi, ki so že kar močno abstraktna; prav v teh se najbrž skriva bistvo literature kot literarne umetnosti. Estetsko v smislu Heglovega soglasja ideje in čutnosti je pa prav tako za moderno dobo že nemogoče stališče, saj izvira iz metafizike, ki se je že pred desetletji razsula. Tudi ta možnost je torej nerabna, na kar nas opozori že pojem duha, ki je v tej zvezi problematičen kot izrazita metafizična kategorija.

V nasprotju z Wellekom in Warrenom je upravičeno zatrditi, da bistvo literarne umetnosti in s tem tisto, kar je v nji »umetniško«, nikakor ni zgolj ali predvsem estetsko; prav tako se to bistvo ne more enačiti s formo literarnega dela. Ta ima pri avtorjih *Teorije literature* kot tudi pri ruskih formalistih, iz katerih v precejšnji meri izhajata, pravzaprav še aristotelovsko metafizičen pomen, saj gre za silo, ki od znotraj oblikuje literarno delo, vse drugo pa ji je le »snov« in »gradivo«, tj. materija v Aristotelovem smislu. Ne glede na metafizičnost takšnega nastavka je očitno, da štara dvojnost materije in forme ne more biti prava rešitev za problem literarnega vrednotenja. Namesto da bi si postavila za izhodišče moderno pojmovanje vrednosti, sta Wellek in Warren izhajala iz tradicije pokantovskega esteticizma, dopolnjenega v ruskem formalizmu in novejšem strukturalizmu, ki sta s svoje strani zasidrana še v metafiziki aristotelovske forme. Ko bi njuno stališče razvili do kraja, bi prišli do prepričanja, da je izvir vrednosti literarnega dela treba iskati v sili, ki podobno nekdanjim aristotelovskim formam od znotraj strukturira pojavnost v enoto, celoto ali organizem; ta sila je torej pravi predmet estetskega užitka, s tem pa temelj njegove vrednosti. Toda prav tu se odpira vprašanje, zakaj naj bi bila takšna forma in iz nje izvirojoča organiziranost sploh vrednota. V okviru Aristotelove metafizike

je bilo to vprašanje že vnaprej jasno odločeno, saj je takšna forma sama na sebi veljala za metafizično bitnost, vsebovala je torej vrednost, ki je sploh ni bilo potrebno posebej izreči, ampak je bila apriorna. V svetu moderne znanosti in tehnike, politike in družbenosti pa takšna metafizika nima več nobene veljave, saj jo je nadomestilo drugačno, tj. kvantitativno, materialno, antropološko gledanje, ki ne dopušča pravega metafizičnega temelja. S tem manjka v tem svetu tudi merilo, po katerem bi takšna forma lahko obveljala za apriorno vrednost.

Kljub temu ali pa seveda ravno zaradi takšnih nastavkov sta prav Wellek in Warren usmerila povojno evropsko literarno teorijo — zlasti tisto, ki jo bomo upravičeno imenovali meščansko — k novim vrednostnim vidikom formalizma in esteticizma. S tem sta posredno izzvala kritiko takšnega esteticizma in formalizma, ki jo terja novejši čas.

V Nemčiji je po koncu druge svetovne vojne med prvimi dal nove spodbude literarno-vrednostni teoriji Wolfgang Kayser; to se je zgodilo najbrž že iz posrednih ali neposrednih učinkov Wellek-Warrenove *Teorije literature*. V svojem glavnem delu *Jezikovna umetnina* iz leta 1948 je Kayser sicer uporabljal vrednostne pojme in merila, vendar jih še ni sistematiziral v posebno teorijo. To je storil šele v času, ko so nove izdaje Wellek-Warrenovega dela vplivale tudi na nemško literarno vedo in se je znova prebudila potreba po vrednostni teoriji literature, kot nasprotna utež zoper golo literarnozgodovinsko deskripcijo, pa tudi zoper interpretacijo imanentnega tipa, prosto vsakršne vrednostno eksplicitne misli. V takšnem položaju je Kayser takoj po letu 1950 poskusil začrtati novo shemo literarne aksiologije, ki je po svojem bistvu precej podobna Wellek-Warrenovi. To je storil v dveh predavanjih — leta 1951 v predavanju *Literarno vrednotenje in interpretacija*, leto zatem v predavanju *O vrednotenju literature*; obe je objavil leta 1958 skupaj v knjigi *Die Vortragsreise*.

Že v prvem predavanju se je izrečno odločil za literarno-vrednostno teorijo kot ne samo možno, ampak tudi nujno vejo literarne vede. Kot v opravičilo je opozoril na dejstvo, da je tudi pozitivizem po svoje vrednotil. Priznal je, da je duhovnozgodovinska smer to počela v manjši meri in da je sam privržen imanentni interpretaciji; tu pa je takoj dodal, da takšna interpretacija sicer izhaja zgolj iz teksta, kar pomeni, da je nasprotna sociologizmu, psihologizmu in ideologizmu, da pa mora kljub temu vrednotiti. S tega stališča pregleduje Kayser najprej prizadevanja prejšnjih literarnih aksiologov, zlasti Walzla in Berigerja, in sproti pretresa nekatera od meril, ki so jih poskušali uveljaviti. Najprej zadene ob merilo časa, ki meri vrednost dela po njegovem učinku v času in prostoru, po trajanju in moči tega učinka. To merilo je deloma upošteval še Walzel, Beriger ga je že odklanjal, prav to pa stori tudi Kayser. Merilo časovnega učinka po njegovem mnenju ne more biti nobena prava podlaga za umetniško vrednotenje literature. Primer za to mu je Poejeva pesem *Krokar*, za katero da je že Eliot pokazal, kako polna je pomanjkljivosti, kljub temu je pa bila morda najbolj učinkovita pesem 19. stoletja; od tod sledi, da je literarno učinkovanje potrebno sicer upoštevati v literarni zgodovini, zlasti v razvoju vrst, zvrsti in stilov, toda to še ni umetniško vrednotenje. S pojmom »umetniško« misli Kayser očitno na estetsko, kot ga pojmujeta Wellek in Warren.

Podobno odklonil je tudi do Walzlove formule o vrednosti literature kot izraza časovnega duha. Vrednotiti besedila po tem merilu se mu zdi

nemogoče, ker se je težko ali skoraj nemogoče zediniti o pravem duhu časa; pa tudi sicer kaj takega ne bi bilo pravo umetniško vrednotenje. Enako kritičen je do Berigerja, čigar vrednostni vidiki se mu zdijo močno pomanjkljivi — na primer vrednotenje velikih in malih motivov glede na njihov pomen, ki je Berigerja zapeljalo do napačnih ocen, na primer o tem, da so motivi Goethejevega romana *Izbirne sorodnosti* neznatni; po Kayserju so ravno nasprotno izredno čisti in adekvatni. Do Berigerjevih zunajestetskih vidikov, kot so svetovni nazor, etos, religioznost, nacionalnost, je Kayser docela skeptičen, zdijo se mu negotovi, tako da nas pri razumevanju in vrednotenju bolj ovirajo, kot ga pa resnično omogočajo. S tem se očitno distancira do klasične meščanske vrednostne teorije in njenih vsebinskih vrednot. Toda skoraj enako kritičen je tudi do novejših zunajestetskih pojmov, ki so zrasi iz eksistenčne filozofije — ideja, da je vrednost umetnine zavisna od tega, ali govori o biti človeka ali ne, ali zares razpira svet ali pa se v nji dogaja prav nasprotno, se zdi Kayserju vsaj nejasna, če že ne čisto nemogoča. Da bi pa bila mera polna, odreče pravo jasnost tudi takšnim vrednotam, ki jih običajna pamet jemlje v zvezi z umetnostjo za naravne, kot je na primer tako imenovana »pristnost« literarnega dela; tudi z njo da umetniško vrednotenje nima kaj početi, ker je nejasna, neotipljiva, nedokazljiva.

Od tod se vsiljuje Kayserju o možnostih literarnega vrednotenja dvojen sklep — najprej, da so dvomljivi vsi poskusi postaviti trdna merila, ki bi se jih dalo prenesti na posamezna literarna dela; in nato, da mora vrednostna teorija temeljiti na izdelani teoriji literarnega dela in estetiki; brez tega je nemogoča. V tem smislu zariše Kayser že tudi konkretno pot, po kateri naj bi prišli do takšnega vrednotenja. Ta pot se mu kaže v obliki interpretacije literarnega dela, ki ji ni že vnaprej, za vsako ceno, do vrednotenja, pač pa v samem poteku svojega početja odkriva enotnost teksta, funkcije posameznih sestavin v okviru celote, pa tudi njihovo soglasnost. Iz teh dognanj naj sledi že kar samo od sebe umetniško-estetsko vrednotenje — negativno je v literarnem delu vsakršno neskladje elementov in celote, tako imenovana krhkost, lomljivost (*Brüchigkeit*); nasprotno pa se skladnost sestavin in funkcionalnost v celoti izkažeta kot dokaz njegove vrednosti. Glavna pozitivna vrednost je torej skladje, soglasnost, ubranost, kar je v marsičem podobno Wellek-Warrenovim merilom, vendar pa je po svoje še bolj formalno-estetsko v smislu klasično-romantične tradicije, ki je na prvo mesto postavljala merila harmonije, enotnosti, organskega in podobno. Kayser pojmuje enotnost literarnega dela sicer še z druge strani, saj poudarja, da mora v enoti nujno obstajati tudi mnogovrstnost, nasprotje, napetost. Čim več je v nji vsega tega, tem večja je vrednost literarne umetnine. Tudi to je seveda ponovitev znanega klasičnega načela »enota v mnogoterosti«, ki je kot temelj umetnostne in estetske presoje obstajal že od antike naprej in vse do romantične klasike. Težava je v tem, da to načelo velja samo tam, kjer je utemeljeno z objektivno metafiziko, veljavno v socialnozgodovinskem času in prostoru. Kjer tega ni, je enota v mnogoterosti čisto formalen, neutemeljen, prazen princip; to se dogaja v sedanjem času. Zato prihaja sodobna raba tega načela do nenavadnih rezultatov, ki jih ni mogoče niti preveriti niti opravičiti. Po Kayserju je na primer v Kafkovih spisih premalo nasprotij, napetosti in raznovrstnosti, namesto tega vlada v njih enoličnost, kot da so razpeti na eno samo struno, od tod jim pritiče nižja vrednost. Čeprav je ta

pogled za občutek poprečnega bralca morda vabljev, ga pa načelno vendar ni mogoče podpreti, kajti manjka mu splošen dokaz, da je enotnost literarnega dela apriorna vrednost in da je takšna vrednost tudi njegova mnogovrstnost. Zakaj naj bi nasprotja prispevala k vrednosti celote? Ali se to dejansko dogaja? Pravi odgovor je nemogoč, ker sta enotnost in mnogovrstnost, z njima pa tudi harmonija, skladje in organičnost samo še abstraktno formalna merila brez metafizičnih podlag.

Po Kayserju je torej interpretacija literarnega dela sočasno že tudi vrednotenje, ki je znanstveno in umetniško hkrati. Kaj takega pa je možno seveda samo v obliki imanentne formalne interpretacije, ki ostaja strogo znotraj literature. Za takšno vrednotenje ni več pomembna zveza z dobo, duhom časa in zgodovinskim svetom, ampak samo še oblikovanje estetske celote in njenih sestavin, njihovo razvrščanje in funkcioniranje znotraj dela. Osrednji predmet vrednotenja je navsezadnje samo forma (Gestalt), kar je seveda enako Welles-Warrenovemu pojmu strukture, organizacije, sistema.

Kayser je svoja vrednostna stališča kmalu zatem formuliral še enkrat v predavanju *O vrednotenju literature*, vendar manj enotno in gotovo. Svoje poglede je to pot poskušal razširiti, zato je merilom lomljivosti, soglasnosti in skladja dodal še novo merilo, ki je prav tako strogo znotrajliterarno — če delo ne ustreza svoji intenciji ali je ne zmore realizirati, je njegova vrednost manjša, zares dognana pa samo v nasprotnem primeru. Hkrati sam problem vrednotenja nepričakovano zaplete in relativira, ko loči kar tri vrste vrednotenja — najprej strogo umetniško, ki nastaja na podlagi interpretacije literarnega dela, izhaja zgolj iz dognanj o tem, kakšno je, kaj hoče in kako realizira svoje namere; nato historično, kar pomeni, da vrednoti delo v razmerju do njegovega časa, do mesta v literarnem razvoju in vrste ostalih del; končno pa še funkcionalno, ki meri na pomen dela za nas same, današnje bralce. Kayser priznava, da so vse tri vrste vrednotenja v praksi sicer povezane, toda načelno jih je potrebno razločevati, ker so po svojem smislu vendarle različne. Pravo umetniško vrednotenje je seveda samo tisto, ki nastaja iz imanentne interpretacije notranjih literarnih struktur. Kako naj si ga predstavljamo, demonstrira na Bürgerjevi *Lenori*, kjer pokaže, da je zgrajena enovito, tako da so vse sestavine ubrane v enoten učinek, s tem pa celota enotna, zaokrožena, stilno polna. Ta demonstracija seveda že tudi opozori na dejstvo, da je Kayserjev osrednji vrednostni princip ponovitev tistega, kar je že pri Tainu dobilo ime »konvergenca učinkov«, samo da je bilo tam podloženo z vsebinskimi principi, zdaj pa se pojavlja brez vsebine in teže, golo in formalno. Prav zato zbuja pomislek, ali je takšna enovitost učinkov res pogoj za vrednost literarnega dela ali pa je zgolj relativna. Ali ni tudi Ciglerjeva *Sreča v nesreči* na svoj poseben način enovita, skladna in stilno zaokrožena? In ali niso takšni tudi romani Agathe Christie ali pa kateregakoli drugega uglednega avtorja tako imenovane množične, zabavne, trivialne literature?

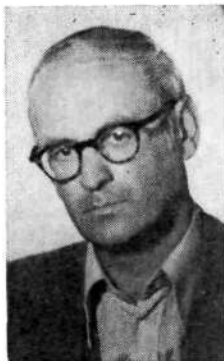
Na primeru *Lenore* izvede Kayser zatem še analogen poskus historičnega vrednotenja. Tu mu gre za novost in izvirnost Bürgerjevega teksta v primerjavi s predhodno tradicijo; da je na primer *Lenora* vpeljala novo obliko pripovedovalca, uveljavila kot nov motiv tragedijo dekleta iz nižjih slojev in s tem vplivala na poznejše tekste. To je kajpak merilo učinka, ki so ga pred Kayserjem že mnogi kritizirali; razlog, zakaj ga kljub vsemu obnavlja, čeprav samo kot drugotno dopolnilo k pravemu umetniškemu

vrednotenju, ni docela razviden. — Še manj je jasno funkcionalno vrednotenje, ki naj bi po njegovi zamisli predstavilo vrednost dela za nas, tj. njegov aktualni pomeni za današnji čas, pa tudi za vzgojne in šolske namene. O tem merilu Kayser ne ve povedati skoraj ničesar. Pač pa prepušča vsakomur, naj se odloči po svoje za tisti aktualni pomen, ki ga vsakokrat odkriva v poljubnem literarnem besedilu. To pomeni, da je takšno vrednotenje docela relativno. Toda s tem se celotna podoba Kayserjevih nastavkov za literarno-vrednostno teorijo izkaže ne samo zelo pestra, ampak že kar neenotna, neskladna in neosmišljena. Za literarno vedo je po njegovi končni shemi odločilno samó tako imenovano umetniško vrednotenje, ki se v vseh pogledih izkazuje zgolj kot formalno, saj zadeva le formalno organizacijo literarnih del. Takšno vrednotenje je edino znanstveno in objektivno; hkrati tudi ni historično, ampak nadhistorično, kar je najbrž pogoj za to, da je lahko znanstveno-objektivno. Za historično vrednotenje, ki ga postavlja na drugo mesto, je videti, da je vsaj do neke mere objektivno, čeprav najbrž ne docela, saj je odvisno od historičnega toka stvari, v katerem spreminjata mesto tako samo literarno delo kot njegov opazovalec; hkrati pa seveda nikakor ni umetniško-estetsko in s tem zares adekvatno literarni umetnini. Funkcionalno vrednotenje je po svojih bistvenih potezah pretežno vsebinsko in aktualno; zadeva tiste vidike literarnega dela, ki ustrezajo potrebam današnjega bralca. Prav zato je negotovo, spremenljivo, subjektivno in relativno; zaradi vsega tega zanj v znanosti ni prostora.

Kar pri Kayserjevi razločitvi treh tipov vrednotenja najbolj bode v oči, je seveda dejstvo, da med njimi ni nobene prave notranje zveze. Namesto da bi bili členi urejenega sistema, stoje drug ob drugem čisto naključno. Ta zanimiva značilnost je najbrž posledica dejstva, da za Kayserja že v izhodišču ne obstaja nobena prava zveza med formalnimi in vsebinskimi, estetskimi in neestetskimi sestavinami literarnega dela. Njegovo umetniško strukturo enači z zgolj estetskim, to pa mu pomeni toliko kot formalno, saj šteje vanj predvsem organizacijo gradiva, slog, generične forme, kompozicijo in podobno. S tem ostaja v okrožju, ki sta ga s svojim zgolj formalnim vrednotenjem zarisala že Welles in Warren; kot pri teh dveh se tudi v osredju Kayserjeve vrednostne zamisli skriva nerešeno razmerje med umetniškim in estetskim. Podobno kot se pri avtorjih *Teorije literature* za takšnim estetskim formalizmom skriva mrtva metafizična kategorija aristotelske forme, tako se pri nemškem literarnem teoretiku in vseh, ki so mu sorodni, za pojmom zgolj umetniško-estetskega skrivajo klasično-romantični vidiki skladnosti, enovitosti, organičnosti, ki so prav tako samo še formalni, prazni in brez teže, vse to pa zato, ker nimajo več temelja v metafiziki. Seveda bi jih bilo mogoče utemeljiti antropološko in jih hkrati historično eksplicirati, vendar pa se meščanska vrednostna teorija tega posla ne more lotiti; zato ji ne ostane drugo, kot da jih formalizira v breztežne pojme na videz samozadostnega esteticizma.

(Se nadaljuje)

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (VII)



Janko
Kos

Razgled po meščanski literarno-vrednostni teoriji, kakršna se je razmahnila v Ameriki in Evropi po drugi svetovni vojni, sam od sebe kaže na dvoje šibkih točk te teorije. Prva je njena nezadostna filozofska fundiranost, saj ne vsebuje nobenega globljega premisleka o bistvu samega vrednotenja, njegovih podlagah, možnostih in smislu. Druga šibkost je posledica dejstva, da je zasnovana formalno, tehni-

cistično in zgoljestetsko, tako da so vrednostne plasti, ki se jih dotika, zelo tanke, če že ne kar plitve in obrisne. Teh dvoje šibkosti je najbrž razlog, da je v povojnem času prihajalo z različnih strani do poskusov, kako vrednostno teorijo dopolniti, poglobiti, utemeljiti prav v tistih stvareh, ki so ji v njenem novejšem razvoju začele tako očitno primanjkovati. Ali pa je kaj takega sploh lahko zares uspešno? Težave, v katere zapada meščanska vrednostna teorija, so navsezadnje posledica najbolj globalnih duhovno-zgodovinskih in socialnopolitičnih procesov današnjega sveta, povezane so z razsnovo klasičnih razrednih družb, z razkrojem metafizike, nastankom socializma, rastjo demokracij, množičnih družb in kultur, nazadnje pa še s samim koncem klasične umetnosti.

Najpomembnejši poskus, kako filozofsko utemeljiti in razširiti obseg meščanske vrednostne teorije zadnjih desetletij, je mogoče videti v *Estetiki* Nicolaia Hartmanna, ki je izšla po smrti tega misleca, leta 1953. Delo je pravzaprav zadnji znameniti primer evropske filozofije umetnosti v smislu estetike, kakršna se je za temelj umetnostne misli razglasila v klasično-romantični dobi. Hartmann je svojo »estetiko« zasnoval kajpak na podlagah svoje ontološke filozofije, ki je bila — kot je zdaj že bolj ali manj očitno — poskus obnove ontologije, vendar brez zaprtega, hierarhično usmerjenega sistema metafizičnih pojmov; te naj nadomesti bolj gibek, na vse strani odprt, pravzaprav formalen pojmovni sestav, ki sicer poskuša v svojo mrežo zajeti celotno mnogovrstnost sveta, njegovih različnih ravni in plasti, vendar brez skupnega apriornega temelja. Vse to je kajpak še zmeraj metafizična ontologija, vendar se območje, kamor je postavljena, že čisto jasno kaže kot metafizika v razkroju; njeno stanje ni več prikrito, kakršno je bilo pri Tainu ali Croceju, ampak je filozofsko domišljeno, eksplicirano in razkrito.

Vse to filozofsko ozadje je odločilno vplivalo tudi na zgradbo Hartmanove *Estetike* in se v njenem okviru po svoje uveljavilo tudi v razmerju do umetnostnega vrednotenja. Ko je namreč Hartmann poskušal s stališča svojega ontologizma pregledati celotno problematiko lepega in umetnosti, je posvetil posebna poglavja problemu vrednosti, tj. vrednotenju lepote in umetnostnih pojavov. Vrednostna teorija se pri njem pojavlja eksplicitno, kar je v skladu s stanjem metafizike, iz katerega to mišljenje izhaja.

Temeljni aksiom tako postavljene vrednostne teorije je seveda ta, da je območje, v katerem se giblje vrednotenje umetnosti, območje estetskega v smislu tradicionalne, kantovske opredelitve tega pojma. Bistvo umetnosti je po Hartmannu še zmeraj estetsko, ki je brezinteresno ugajanje, čista kontemplacija lepega v predstavi, smotrnost brez smotra, nekoristnost takšnega predmeta za praktično dejavnost v smislu ugodja in morale, pa tudi za teoretično dejavnost spoznavanja in resnice. Umetniška dela — tudi literarna — je potrebno vrednotiti s stališča estetskih vrednosti, ki so za oceno umetnosti edino pomembne. Vnaprej je torej videti, da je problematična točka Hartmannovega prispevka k literarno-umetnostnemu vrednotenju enačenje umetniškega z estetskim; toda prav to je hkrati tudi razlog, da lahko Hartmann svojo filozofijo umetnosti še zmeraj imenuje »estetika« in znotraj te zasnuje tudi vrednostno teorijo umetnosti.

Kljub temu da je v središču Hartmannove pozornosti tako imenovana estetska vrednost, je pa ravno za njegovo estetiko v primerjavi z drugimi primerki novejših vrednostnih teorij značilno, da poskuša najti določnejšo, zakonito in celo nujno zvezo med estetsko vrednostjo in drugimi vrstami vrednosti, ki so prav tako navzoče v umetniškem delu. Hartmann torej vnaprej priznava v umetnosti poleg estetske še obstoj in pomen drugih vrednostnih plasti, s čimer se postavlja v nasprotje do tistih teoretikov, ki so jim mar samo še estetski vrednostni vidiki kot za umetnost edino relevantni. Toda hkrati se poskuša izogniti tudi tistim starejšim mislecom, ki so ob estetske postavljali brez reda še neestetske vrednote, ne da bi pojasnili, v kakšnem razmerju so med sabo ene in druge in kaj je v tem razmerju za umetnost vendarle bistveno, nujno in specifično. Hartmannova naloga je bila torej ta, kako premostiti razmik med eno in drugo teoretično skrajnostjo, s tem pa premagati tudi esteticistično skrajnost novejših meščanskih umetnostno-vrednostnih teorij. To je poskušal storiti s pomočjo teorije o različnih vrstah vrednot nasploh — o nižjih in višjih tipih vrednosti, nato pa še s posebno teorijo o medsebojnem razmerju teh vrednot znotraj umetniških del. Pri tem mu je šlo predvsem za problem, kako so estetske vrednote fundirane v neestetskih, tako da bi to vrednostno teorijo najprimerneje imenovali kar teorija fundiranja in fundiranosti estetskih vrednot.

Spričo takšne teorije, ki izhaja iz predpostavke o višjih in nižjih vrednotah, se vnaprej vsiljuje seveda vprašanje, od kod nekakšna hierarhija vrednot, od kod možnost za njihovo stopnjevito razločevanje, povezovanje in fundiranje, ko pa ni več apriornega metafizičnega sistema, temelja, substance in absolutnega. Zato bi s te strani Hartmannovi umetnostno-vrednostni teoriji lahko vnaprej očitali nejasnost, dvoumnost ali celo prikritost temeljnih izhodišč, češ da se v tem poskusu nemetafizične ontologije vendarle skriva globlja usedlina nekdanje metafizične vere, ki pa ne more več filozofsko eksplicirati svojih premis, ker je pač zaznamovana s koncem metafizike. Vendar je za presojo Hartmannovega prispevka vseeno pomembnejša konkretna vsebina njegove teorije kot pa splošni duhovnozgodovinski kontekst, v katerega se postavlja in ki ji seveda določa notranji domet. S te strani se v nji razkriva vrsta sestavin, ki so vsaka zase morda problematične, vendar pa dvignjene na problemsko raven, ki v marsičem presega splošni obzor meščanske literarno-vrednostne teorije zadnjih desetletij.

Najprej je tu vprašanje, kako zaznati v umetniških delih estetske vrednote in nevrednote; nato pa še, kaj je treba misliti pod pojmom estetskega v tej zvezi. Hartmann ponuja v odgovor, da zaznavamo estetske

vrednosti samo z občutkom, ki sta mu primešana ugajanje in užitek, in da je bistvo estetskega lepota. Vendar takoj pristavlja, da je estetsko v smislu lepote potrebno omejiti na avtentične pojave lepega, nikakor pa ne s tem pojmom misliti na lepoto v prenesenem pomenu, na primer na »lepoto« moralnih, duševnih in podobnih pojavov. Lepota v pravem, estetskem smislu je torej vseskozi povezana s čutnim pojavljanjem; samo takšna lepota je temelj estetske vrednosti v območju umetnosti.

Iz takšnega izhodišča, ki se zdi v marsičem natančno opredeljeno pa tudi sprejemljivo, se takoj nato premakne k naslednji temeljni tezi — da je vrednostno bistvo umetnosti predvsem in samo v estetskih vrednostih, ne pa v čem drugem. S tem seveda prehaja v neposredno bližino sodobnega esteticizma in neolarpurlartizma. Vendar v nasprotju z nekaterimi prelahkimi zagovorniki takega stališča ne prezre drugih vrednosti, ki očitno prav tako obstajajo v umetnostnih tvorbah. Glavni problem mu postane zatorej ta, v kakšnem razmerju so te vrednosti do estetskih vrednot, ki naj bodo glavni ali celo edini legitimni nosilec celotne vrednosti umetniškega dela. Podlago za rešitev vprašanja najde v teoriji o splošno veljavnem medsebojnem razmerju različnih vrst vrednot, ki jih našteje v temle redu: najprej so vrednosti dobrin, ki nam rabijo kot koristna sredstva, nato sledijo vrednosti ugodja, ki jih merimo s pojmom prijetnosti, tem vitalne vrednosti, ki koristijo življenju, nazadnje se pa zvrstijo moralne vrednosti dobrega, estetske vrednosti lepega in spoznavne vrednosti, ki se vežejo s pojmom resnice. To zaporedje ni naključno, ampak skriva v sebi že kar določeno hierarhijo — prve od naštetih vrednosti so nižje, ker so pretežno praktične, zadnje tri so višje, saj so duhovne ali teoretične. V razmerju med nižjimi in višjimi vrednostmi se torej uveljavlja očiten princip hierarhije. Vendar pa ta ne velja za medsebojno razmerje duhovnih vrednot; te so si po Hartmannu enakovredne, ne pa kot pri Platonu podrejene eni sami najvišji vrednoti, dobremu. Druga posebnost te lestvice vrednot je ta, da je vsaka vrednost na nji sama na sebi sicer avtonomna, hkrati pa vendar fundirana v drugih, bodisi nižjih ali pa enakovrednih. Ko to tezo prenesemo na umetnost, se izkaže, da so v središču umetniških del estetske vrednosti, ki so docela avtonomne, vendar so vseeno fundirane v vseh drugih vrednostih, bodisi v nižjih ali pa v tistih, ki so po svojem položaju estetskim enake. Med temi omenja Hartmann izrečno samo etične, medtem ko o spoznavnih v tej zvezi ne govori, kar se zdi v marsikaterem pogledu seveda nedosledno.

Umetnost se s tega gledišča pokaže kot poseben primer zakona, po katerem izhajajo višje vrednosti iz nižjih ali sebi enakih, pri tem pa vendarle ostajajo avtonomne. Tako so na primer v zunajumetnostnem svetu etične vrednosti zmeraj fundirane v dobrinskih — predpostavka za etičnost ali neetičnost tativne je zmeraj vrednost določene dobrine, brez te bi etičnosti sploh ne bilo; kljub temu je pa takšna etičnost avtonomna in je ni mogoče reducirati na nižjo dobrinsko vrednoto, iz katere izhaja. Enako razmerje ugotavlja Hartmann v območju umetniškega dela. Tudi estetske vrednosti, ki so za umetnino bistvene, so zmeraj fundirane v nižjih vrednotah, kot so vrednote dobrin, ugodja, vitalnosti in podobno, pa tudi v sebi enakih, kot so predvsem etične. Za fundiranost estetskih vrednot v etičnih navaja Hartmann tale zanimivi primer: napetost dramskega dogodka občutimo kot estetsko kvaliteto samo takrat, kadar razumemo moralno situacijo junakov, to pa tako, da smo v tej situaciji angažirani na pozitivni strani. Šele na tej podlagi se situacija spremeni v estetski pojav, kar seveda pomeni, da so bile

etične vrednosti pogoj za vznik estetskih, nikakor pa ne obratno — estetskega ni mogoče izvesti na tisto, kar je pogoj njegovega nastanka. Sicer se pa to razmerje še očitneje manifestira v razmerju estetskih vrednosti do nižjih, na primer vitalnih, med katere spada v umetnosti zlasti seksualnost. Ta je pogost pogoj za realizacijo estetske vrednote zlasti v slikarstvu in kiparstvu, kadar prikazujeta golo človeško telesnost. Brez čuta za spolno vrednost objektov bi po Hartmannovem mnenju sploh ne mogla postati vidna njihova estetska vrednost, toda ta mora hkrati že biti prosta vsake seksualnosti, saj bi jo ta estetsko onemogočila; kar je bilo pogoj, mora v estetskem pojavu torej izginiti, to pa seveda pomeni, da ga ni mogoče reducirati na njegove predpostavke.

Iz Hartmannovih tez sledi, da so estetske vrednote ne samo edino legitimne vrednostne sestavine literarnega dela, ampak da so tudi avtonomne. Od tod je samo korak do vprašanja, ali so relativne ali absolutne. Hartmann ga rešuje s tezo, da so seveda absolutne, relativna je samo zavest, ki jih dojema, se pravi okus, ki se spreminja z dobo in umetnostnimi smermi. Problem torej ni v tem, da bi se morali neprestano prilagajati nenehnim menjavam okusa, smeri in slogov, ampak prav narobe — z adekvatnim dojetjem se je potrebno približati pravim estetskim vrednotam, ki so same na sebi absolutne. Adekvatnost našega stališča do umetnostnih tvorb je predpogoj za soglasnost sodbe, ki je seveda možna samo med ljudmi, ki zavzemajo do umetnine ustrezno razmerje. Šele tako nastane intersubjektivnost, ki je podlaga splošno veljavnim sodbam o lepem v umetnosti.

V teh tezah je mogoče videti izvorno Hartmannovo rešitev vprašanja o veljavnosti estetskih sodb, kot ga je zastavil že Kant. Vendar je Kantu blizu tudi s splošnim pogledom na značaj estetskih vrednot — te lahko samo doživimo, občutimo, zaznavamo, ne moremo pa jih niti opisati niti logično opredeliti, kar pomeni, da so samo deloma dostopne pojmovni analizi. In tako se tudi s te strani potrjujeta izvornost in hkratna pripetost na tradicijo, ki v teh in drugih stvareh zaznamujeta Hartmannov prispevek k umetnostno-vrednostni teoriji 20. stoletja, prek te pa tudi k meščanski literarno-vrednostni teoriji novejšega časa. Zdaj že ni mogoče zanikati, da predstavlja Hartmannova teorija o fundiranosti estetskih vrednot izviren in v marsičem ploden poskus, kako premagati pretežno formalistično in esteticistično enostranost pojmovanj, ki celotno vrednost umetniškega dela reducirajo na estetsko, to pa skoraj docela ločijo od vseh drugih možnih vrednot, bodisi v samem delu bodisi zunaj njega. Hartmann je poskušal poglobiti tako pojmovano estetsko s tem, da je vanj povzel še druge vrednote, ne da bi ogrozil njegovo avtonomnost in celó absolutnost. Kljub temu pa ostaja tudi za Hartmanna — tako kot Welleku, Warrenu, Kayserju in drugim — bistvo umetnosti in literature slej ko prej v estetskem; in to estetsko pojmuje večidel formalno, saj zajema vanj takšne sestavine umetniškega dela, kot so plastičnost, živost, sugestivnost predmeta in podobno. Prav zato je mogoče trditi, da je Hartmannova poglobitev vrednostne misli bila sicer na filozofski ravni izvedena daljnosežno in celo perspektivno, da pa je ostala znotraj formalnega okvira meščanske umetnostne misli, tako da tudi ni mogla docela preseči njene najnovejše, esteticistične in neolarpurlaristične različice, ampak je sama običala v njenih predpostavkah.

Z druge strani je poskušal preseči omejenost te vrednostne teorije Walter Müller-Seidel z delom *Problemi literarnega vrednotenja* (*Probleme der literarischen Wertung*, 1965). Namesto da bi jo filozofsko poglobil v temelj-

nih izhodiščih, ji je poskušal razširiti vsebinski obseg prek zgolj estetskega, da bi ji znova našel oporišče v plasteh, ki jih je meščanska vrednostna teorija po tej vojni izločila kot zunajestetske in neumetniške. Z vsem tem je seveda Müller-Seidlova knjiga že reakcija na povojni razvoj literarno-vrednostne teorije, spodbuda k drugačni usmeritvi, opozorilo na nezadostnost zgoljestetskega vrednotenja, predvsem pa premislek o vprašanjih, ki so se odprla prav z esteticizmom petdesetih let, ne da bi jih ta znal eksplicirati in razrešiti.

V uvodu svojega dela se tudi Müller-Seidel tako kot že marsikdo pred njim izreka za vrednotenje in vrednostno teorijo kot nujen del literarne vede. S tem se odloča zoper pozitivistično vrednostno svobodo in nevtralnost, kakršno je predlagal Max Weber, češ da je duhovne vede potrebno docela ločiti od ideologij in vrednostnih sistemov. Müller-Seidel je mnenja, da se v vseh sodbah o literaturi ohranja vrednotenje, če ne drugače, pa posredno ali nezavedno, v obliki predsodkov, predmnenj in predrazumevanja, kakršno je na primer tisto, da je alegorija v literaturi manjvredna. Sleherno interpretacijo določajo apriorna izhodišča, s tem pa prihaja vanjo posredno, implicitno vrednotenje. Prav zato ga je potrebno spremeniti v direktno in metodično. Ali je kaj takega mogoče v obliki eksplicirane vrednostne teorije? Spričo tega odločilnega vprašanja je Müller-Seidel neodločen, v skeptični distanci do Berigerja in Kayserja, ki sta se odločila za teorijo. Tudi Müller-Seidlu je sicer jasno, da se je potrebno oddaljiti od vrednostnega relativizma, ki neprestano poganja iz historizma; potrebno je preseči historizem v smeri nadčasnih norm, vendar ne v obliki shematičnih, apriornih meril, kakršna so kategorije skladnosti vsebine in forme, neposrednosti, pristnosti, ustrezne oblikovanosti po intencijah samega dela in podobno. Takšne kategorije se večidel izkažejo za vrednosti določene dobe, njene literature in estetike; najočitneje pač formula o skladnosti med vsebino in obliko, ki poteka iz klasične estetike.

Kljub temu pa Müller-Seidel postavlja zahtevo po eksplicitnem vrednotenju literature kot po nečem možnem in nujnem. Vrednotenje ne more biti obseženo že v sami interpretaciji, kot je menil Kayser, ker se interpretacija in vrednotenje pogosto ne pokrivata, ampak celo razmikata — na primer v reducirani interpretaciji, v kateri se prav zato uveljavi premoč vrednotenja nad interpretativnim delom. Vrednotenje mora sicer biti eksplicitno, vendar spet ne v obliki sistematične, logične teorije, kajti kaj takega je nemogoče preprosto zato, ker se ne da definirati, kaj je bistvo pesniškega kot pozitivne vrednote. To pa po Müller-Seidlu še ni zadosten razlog, da bi pristali na skrajni, brezmejni relativizem. Če nič drugega, mu je mogoče postaviti nasproti vsaj vednost o skrajnih mejah umetniškega in neumetniškega v literaturi, mejah, ki niso ostro začrtane, ampak bolj podobne prehodom, kljub temu pa ravno prave za zaris vsaj minimalnih zahtev po umetniškem v literaturi. Te zahteve seveda niso mogoče brez temeljnih nadzgodovinskih norm, ki določajo, kaj je v zgodovinski mnogovrstnosti literarnega ustvarjanja umetniško, kaj pa ne. Do teh norm se da priti brez apriorne, deduktivne teorije, pač pa se nam pokažejo veliko prej na intuitiven način v sami praksi, ob konkretnih primerih besedne umetnosti in z njihovim medsebojnim primerjanjem. Müller-Seidel se v območju literarno-vrednostne teorije odloča torej za posebne vrste prakticism in pragmatizem, ki sta spet seveda posebne vrste teorija, čeprav takšna, da ji gre bolj za določitev negativnih znakov,

kaj v literaturi ni umetniško, kot pa za pozitivno določilo, kaj je literarna vrednota, češ da kaj takega apriori ni dostopno teoretičnemu umu.

Znamenja umetniškega in predvsem neumetniškega v literaturi išče Müller-Seidel v petih problemskih krogih, ki jih imenuje s preprostimi oznakami — krogi javnega, višjega, celostnega, resničnega, človeškega ali človečanskega. Znotraj teh problemskih krogov naj se torej pokaže, kaj je v literarnih delih umetniško, kaj pa ne. S tem se iz vsakega teh krogov izoblikuje posebna vrednostna norma, ki pa spet ni takšna, da bi jo bilo potrebno teoretično utemeljiti. V samih literarnih tekstih jo zaznamo kot pogoj, kot »sine qua non« njihove umetniškosti. V tem smislu so te norme podobne aksiomom. Hkrati so brezpogojne, saj zoper njihovo veljavnost ni mogoč noben priziv. S te strani torej močno spominjajo na položaj in obliko Kantovega kategoričnega imperativa v območju etike.

Prva norma javnega ali javnosti pomeni, da je literatura umetniška samo takrat, kadar je nekaj »javnega«. To se dogaja tako, da vse, kar stopa v literarno delo, zgloblja naravo nečesa zasebnega; naj bo snov, ki jo avtor uporabi, še tako osebna, mora v umetnini ta zasebnost izginiti. Tudi kadar je literaturi predvsem do igre — in ta je v moderni umetnosti po mnenju Müller-Seidla zmeraj pomembnejša — mora biti to igra javnosti oziroma javnost igre. Norma javnosti je torej naperjena zoper ezoteričnost, ki omejuje umetnost v preozko zasebno območje, tako da ni več komunikabilna. Pogoj za javnost je publika, javnost in obrnjenost k publiku je postulat, ki loči umetniška dela od neumetniških. Umetnost je pogovor, umetnik presega zasebnost med drugim tudi s tem, da jo oblikuje s formo, z njeno pomočjo se nekaj notranjega in zasebnega spremeni v tvorbo, ki ni več ne eno ne drugo. Primer takšnega prehoda je lahko zlasti avtobiografija, ki ostaja neumetniška, dokler v nji dominira zasebnost — primer za to je avtobiografija Oskarja Walzla. Nasprotno je Goethejeva *Pesnitev in resnica* umetniška prav zato, ker je v nji vse posamezno in zasebno vključeno v večje in višje zveze, posamezno prehaja v občost. Toda podobno velja tudi za liriko — čim bolj je na videz osebno izpovedna, tem bolj je nujen dvig iz gole zasebnosti, če naj prestopi prag umetniškega. — Tako imenovana norma »višjega«, pravzaprav višjega stališča, zahteva, da mora biti gradivo, iz katerega nastaja umetnina, urejeno tako, da je perspektivno naravnano k višjemu gledišču, bodisi v obliki višjega razumevanja ali pa nakazovanja in tona. Tudi najbolj vsakdanje sestavine morajo biti oblikovane z ozirom na takšno višje stališče. Primer za takšno normo je Müller-Seidlu literatura modernega nihilizma, kamor šteje Gottfrieda Benna in Franza Kafko. Tudi ta literatura je lahko umetniška samo zato, ker je nihilizem v nji presežen z višjega stališča. Pojem nihilistične literature je torej protislovje samo v sebi. Od tod se pokaže, da pomeni višje stališče pravzaprav razdaljo, distanco literarnega dela do snovi, motivov, vsebine, pa tudi zmago oblike nad vsebino, tako da je forma sama na sebi del višjega stališča. — Norma celote, celosti in celotnosti terja, naj literarna umetnina vse svoje dele integrira v celoto horizontalno in vertikalno. Njena umetniškost je odvisna od stopnje takšne integracije. Problem je samo v tem, da je ne smemo razumeti v strogem smislu klasično-romantične estetike, ki integriranost pojmuje kot organskost, enoglasje, skladje in harmonijo. V tem smislu jo je formuliral še Kayser, kar pa je zmeraj manj mogoče, saj gre za stališče čisto določene historične estetike, ki ni dopuščala notranjih razlik, nasprotij, napetosti, disonanc, stilnega preloma in mešanice. Norma celosti zahteva, da tudi to priznamo za legitimno last literarnega dela in njegove

umetniškosti. Umetniško celoto lahko stvorijo tudi hotene disonance, stilne mešanice, slogovni prečomi in nasprotja — vse to se je dogajalo že v Heinejevi poeziji in je toliko bolj doma v moderni literaturi. Geslo o skladnosti in soglasju v literarni umetnini je potrebno jemati s previdno skepsjo, saj je večidel samo še historično. Podobno je pa tudi z zahtevami po zvrstni formi, ki so Berigerja pripeljale do nazora, da je drama tem bolj umetniška, čim bolj je dramatična — tudi takšen nazor je samo pogojen, ker je pač enostransko historičen. Sicer pa norma celosti Müller-Seidlu omogoči ne samo, da z njeno pomočjo zavrže preživela historična stilna merila, ampak jo uporabi za določitev razlike med umetniško in nižjo literaturo tako imenovanega »kiča«. Bistveno za kič je prav to, da ga sestavljajo zgolj hipni, trenutni, snovni učinki, ki se ne integrirajo v višjo celoto. Podobno se dogaja v tendenčni literaturi — tendenca je lahko legitim del literarnega dela, vendar se ji to posreči samo tam, kjer je celostno vključena v višjo enoto, na primer v Hauptmannovih *Tkalcih*; kjer do tega ne pride, nastaja ne-umetniška tendenčna literatura. ↪ Norma resničnega je tista vrednostna kategorija, prek katere poskuša Müller-Seidel premagati zgolj formalno, estetsko vrednotenje, ki se v sedanjem času sprevrča predvsem v kult forme, jezika, verbalnega. Temu praznemu principu, ki sam na sebi literarnemu de. u ne more zajamčiti pozitivno umetniškost, je potrebno postaviti nasproti normo resničnega, s čimer pa Müller-Seidel ne misli na zunanjo resnico, na razmerje literature do zunajliterarne, historične stvarnosti, ampak na njeno notranjo resničnost. Vendar spet ne tako, da bi bila ta popolnoma brez zveze z zunanjo historično realnostjo — oboje je med sabo povezano, čeprav na tako zelo zapletene načine, da Müller-Seidlova razlaga tega problema ni docela jasna. Nekoliko bolj jo konkretizira ob primeru literarnega »eskapizma«, ki je pravzaprav polemika s Hermannom Brochom; ta je postavil tezo, da je beg pred realnostjo sam na sebi umetniško negativen; da je pogost izvor kiča, tako že v historičnih romanih, ki so od romantike naprej priljubljeno področje kičaste literature. Müller-Seidel postavlja zoper Brocha nasprotno tezo, da je beg pred realnostjo lahko umetniško pozitivna vrednota, kadar se s tem realizira historično utemeljena sodba in zavest o stvarnosti; za primer takega eskapizma navaja Goethejevo zbirko *Zahodno-vzhodni divan*. Vse je torej odvisno od tega, iz kakšne historične zavesti se rojeva tak beg, kakšen smisel mu pripade sredi konkretne zgodovinske stvarnosti. Iz takšnega zunanjega konteksta pridobiva literarno de. o dovršen del svoje notranje resničnosti, ki je torej kljub vsemu v nekakšni skrivni zvezi s historično resnico same stvarnosti. S tem se potrjuje, da je vrednost kakega literarnega teksta utemeljena v njegovi resničnosti, ki pa je predvsem notranja in šele prek tega tudi razmerje do zunanje resnice historičnega sveta. Da gre za eno najtežjih poglavij vrednostne teorije, se potrjuje z Müller-Seidlovim zatrdilom, da za določanje notranje resnice v literaturi ni mogoče postavljati trdnih načel, kajti vse je odvisno od konkretne osebnosti, od vsakokratne literarne vrste in zvrsti, predvsem pa od historičnega časa in prostora, v katerem literatura nastaja. ↪ Zadnja norma Müller-Seidlovega sistema je norma človeškega, humanega ali človečnosti. Razviti jo poskuša ob predavanju *Znanost kot poklic* (Wissenschaft als Beruf) Maxa Webra, v katerem je ta zastavil vprašanje o tem, ali ni morda umetnost nekaj diaboličnega. S tem je mislil na dejstvo, da pripada umetnosti nekakšna višja, nečloveška, skoraj diabolična čarobnost, porojena morda iz aristokratskega duha, prav zato pa morda nasprotna ideji človeškega bratstva in s tem nečloveška. Na

to izzivalno vprašanje odgovarja Müller-Seidel negativno, češ da umetnost seveda ni nekaj absolutnega in zunajčloveškega, kar bi bilo onstran človeka; in da je v tem podobna znanosti, ki tudi ne more biti vrednota sama na sebi, ampak zmeraj samo za človeka in iz človeka. Od tod sledi, da se je potrebno v vrednotenju umetnosti spraševati tudi o zavezanosti umetnosti nečemu, kar obstaja onstran umetniškega, to pa je seveda predvsem njena zavezanost človeškemu ali človečnosti. Ali pa naj to pomeni, da je umetnost — kolikor ni zavezana humanosti — sama na sebi vendarle nekaj nečloveškega in torej v tem smislu diabolična? Na to vprašanje Müller-Seidel ne odgovarja, ampak ga poskuša premostiti z apriorno vero, da umetnost sama na sebi ne more biti diabolična, kar seveda pomeni, da umetnost sama na sebi ne more biti kaj drugega kot zavezana humanosti. Umetnost postane diabolična šele tedaj, ko neha biti umetnost, iz česar sledi, da pripada umetnosti kot umetnosti apriorna humana vrednost, oziroma narobe. S tega stališča Müller-Seidel išče mejo, onstran katere postaja umetnost nehumana in hkrati nehuje biti umetniška — takšna meja se mu razkriva v prehajanju umetnosti v kič. Po vsem tem je očitno, da Müller-Seidel izhaja iz vere v apriorno istovetnost umetnosti in humanega, pri čemer pa ni povsem jasno, na kaj opira to vero. Zato tudi ne formulira jasnega odgovora na Webrovo vprašanje o možni diaboličnosti umetniškega. Nekoliko jasnejši je ob konkretnih primerih. V moderni liriki, za katero je po mnenju mnogih interpretov značilna tako imenovana redukcija človeka ali dehumanizacija, nikakor ne vidi razhajanja s humanostjo ali celo prehajanja v nečloveško, pač pa se mu zdi, da se kaj takega popoizoma jasno dogaja v literaturi kiča — za primer navaja romane Karla Maya — kjer se mešata sentimentalnost in sadizem, pa tudi v oblikah visoke literature, ki jih napaja pretiran kult forme ali pa do kraja izpraznjeni življenjsko-etični indiferentizem. Vendar tudi ob takšnih primerih svetuje previdnost. Očitno je, da umetnost ne smemo podrežati nekakšnim večnim, nespremenljivim idealom humanosti, saj so tudi ti podvrženi historičnim spremembam in sami na sebi historični. S tem se pa seveda tudi presoji umetnosti glede na njeno človečnost zastavljajo zapletene, pogosto že kar nerazvidne meje, ki se jih da spregledati samo ob konkretnih primerih, medtem ko jih pojmovna teorija ne more obseči.

Iz pregleda Müller-Seidlovih norm za vrednotenje literarnega deča se še enkrat potrjuje stališče, iz katerega je ta avtor zavestno izšel — da v literarno-vrednostni teoriji ne gre za sistem in da je njena znanstvenost prav v skeptičnosti do vseh apriornih shem. Zato v takšni teoriji tudi ne more biti izdelanega kataloga meril. To pa spet ne pomeni, da vrednotenje ne more težiti k pravi znanstvenosti v smislu objektivnega presojanja; objektivnost je v tem primeru nasprotje subjektivnemu okusu, ki sodi nezavedno, pogosto na podlagi nejasnih predsodkov in predstav, ki jih zajema iz nereflektirane tradicije. Naloga literarne vede, kolikor se loteva vrednotenja, je torej predvsem v tem, da ga dviga na raven refleksije, da ga iz nezavednega in nepremišljenega spreminja v premislek o lastni metodi in izhodiščih, s tem pa utemeljuje, kar je v vrednostnih sodbah neutemeljeno.

Takšni splošni pogledi na literarno-vrednostno teorijo in samo vrednotenje so seveda sprejemljivi, kljub temu pa ponujajo vrsto priložnosti za kritično misel o tem, do kam je segel Müller-Seidlov poskus. Predvsem je očitno, da v njem ni dograjena prava teorija vrednotenja, saj ne obseže nikakršnih elementarnih pojmov o vrednosti, vrednotah in vrednotenju kot takem. Nastal je na predpostavkah, ki so nejasne in nereflektirane, to pa je

spet samo znamenje, da ostaja znotraj meščanske vrednostne teorije, za katero je značilna prav takšna temeljna nepremišljenost. Zato se sploh ne loteva bistvenih vprašanj o tem, zakaj je umetnost in s tem tudi literatura sploh vrednota; in v zvezi z njeno historičnostjo, kako je sploh mogoče, da si kljub historičnosti, v katero je potopljena s svojimi vrednotami vred, vendarle lahko pridobiva nekakšno nadčasno vrednost. Ali je ta vrednost zares nadčasna ali pa je spet samo na posebni ravni historična?

Müller-Seidlov namen je bil seveda predvsem ta, kako poglobiti in dopolniti sodobni vrednostni relativizem, tehnicizem in esteticizem z vidiki, ki bi bili ne le relativni, ampak vsaj deloma tudi absolutni; ne samo formalni, ampak tudi vsebinski. Ta namen je kajpak hvalevreden, čeprav je dvomljivo, ali je v okvirih meščanske vrednostne teorije sploh dosegljiv. Tem bolj, če ostaja s svojo mislijo pripet na metafizično tradicijo, ki je na znotraj razkrojena, zato pa nerazvidna in neprepričljiva za podlago vrednostnim sodbam o literarno-umetniških stvarih. Vse to velja tudi za Müller-Seidla, saj so njegove norme celosti, resničnosti, višje stališčnosti in zlasti človečnosti prepojene prav s takšno tradicijo, vendar na ravni nereflektirane, historično nezavedne in razsute metafizičnosti. V njih je najti seveda tudi plodne nastavke za drugačno, bolj osveščeno vrednostno mišljenje, zlasti kjer se lotevajo zvez med notranjo in zunanjo resničnostjo literature oziroma stvarnosti, toda že ob problemu človečnosti zdrknejo v nerazvidnost, ki korenini v razkrojeni metafiziki. Tu bo najbrž tudi razlog, da so Müller-Seidlove norme tako zelo splošne, abstraktne, neoprijemljive ali pa že kar rahle, prosojne in zgolj všečne lepotno-moralničnemu čutu. Nedogmatični prakticizem, s katerim jih uravnava, je seveda sam na sebi simpatičen, saj je liberalno humanističen, naperjen zoper vse skrajnosti vrednostnega moralizma, esteticizma in gnoseologizma. Toda ravno zato mu manjka ostrejša teoretična naravnost, ki je podlaga pravi znanosti in filozofiji. Skrajna liberalnost še ni znanstvenost v pravem smislu, pa tudi ne primerna podlaga za filozofsko razvidnost. Oboje se začinja šele s teorijo, z logično sistematičnjo pojmov, predvsem pa z refleksijo in avtorefleksijo o metodi, predmetu in smotru lastnega raziskovanja.

V opravičilo Müller-Seidlu je seveda mogoče navesti dejstvo, da je njegova vrednostna teorija nastala v šestdesetih letih kot reakcija na tako imenovano interpretiranje literarnih del, ki se je v tem času čezmerno razraslo in zastrlo vsakršen vrednostni pristop k literaturi. Bolj kot samo vrednostno teorijo je zato Müller-Seidel želel razviti praktično vrednotenje kot samostojno panogo literarne vede poleg vrednostno bolj ali manj brezbriznega interpretiranja. Iz dejstva, da postaja takšno interpretiranje rutinsko, enostransko, v svojih neprestanih izpeljavah že kar utrudljivo enolično, je sledil sklep, da je potrebno dati prednost vrednostnim vprašanjem ne le v literarni kritiki, ampak tudi v literarni vedi.

Ob vsem tem je bila Müller-Seidlova spodbuda predvsem znamenje, da se polagama izteka tudi obdobje meščanske vrednostne teorije, kakršno je zasnovalo povojno esteticistično, formalistično in pretežno tehnicistično mišljenje in kot jo je s premalo prelomnih stališč poskušalo korigirati ravno Müller-Seidlovo delo. Zato ni naključje, da so bili prav kritiki tega dela namenjeni nastavki marksistične literarno-vrednostne teorije, ki so se začeli množiti na začetku sedemdesetih let kot znamenje, da stopa literarna aksiologija v novo, v marsičem kritično ali celo krizno obdobje svojega razvoja.

(Se nadaljuje)

Marksizem in problemi literarnega vrednotenja (VIII)

ROMAN INGARDEN IN KRIZA LITERARNE AKSIOLOGIJE



Janko
Kos

Prvi marksistični posegi v območje literarno-vrednostne teorije so se začeli pripravljati okoli leta 1970, se pravi ravno v času, ko je začela postajati zmeraj bolj očitna kriza v povojni meščanski varianti takšne teorije, zasnovani v smislu novodobnega esteticizma, tehnicizma in larpurlartizma. Müller-Seidlovi nazori, razloženi v knjigi *Problemi literarnega vrednotenja* iz leta 1965, so bili poskus, kako preseči

njeno enostranost in s tem obraniti literarno aksiologijo pred krizo, ki ji je tako očitno grozila. Toda hkrati je bil Müller-Seidlov poskus s svojo abstraktno splošnostjo že tudi sam na sebi ujet v to krizo.

Vendar pa prva kritično-sistematična marksistična prizadevanja za literarno aksiologijo niso padala samo v čas, ko se je razmahnila kriza čisto določne, historično in socialno opredeljene literarno-vrednostne teorije. Konec šestdesetih let je bil zaznamovan z nekaterimi znamenji, za katera se je zdelo, da napovedujejo krizo literarne aksiologije sploh, in v tem smislu so jih nekateri marksisti razumeli — kriza meščanske aksiologije jim je pomenila krizo literarno-vrednostne teorije sploh, kot da je ta sama na sebi nekaj meščanskega. Nikakor ne torej prava znanost ali filozofija, ampak ideološki privid nečesa, kar samo v sebi nima nobene prave filozofsko-znanstvene veljavnosti oziroma je ne more imeti, naj se še tako trudi zanjo.

Vtis o takšni širši ali celo temeljni krizi literarne aksiologije je nehote potrjevala knjiga Romana Ingardna, ki je leta 1969 izšla v nemškem prevodu — naslov *Doživljaj, umetnina in vrednota* (Erlebnis, Kunstwerk und Wert) je vsaj v zadnjem delu nakazoval, da se delo v precejšnji meri ukvarja s problematiko literarne aksiologije, vsebino in način obravnave pa je bilo mogoče razumeti tako, kot da s svojo posebno natančnostjo in analitično ostrino potrjujeta nedodelanost, negotovost, problematičnost vsega do slejšnjega prizadevanja za teorijo literarnega vrednotenja. Od tod je bilo mogoče sklepati, da je takšna teorija šele na začetku, tako da vsa prejšnja prizadevanja zanjo niso kaj več kot slabo utemeljeno, še čisto neznanstveno tipanje za problemi; ali pa, da je takšna teorija sama na sebi nekaj nemogočega, ne samo zdaj, ampak tudi za prihodnje negotova in nerealna znanost. Ta možnost se je v Ingardnovem prispevku k sodobni literarno-vrednostni teoriji seveda samo nakazovala, saj avtor sam nikakor ni imel

namena poglobljati krize povojne umetnostne aksiologije, ampak jo je hotel — prav narobe — iz takšne krize šele dvigniti na znanstveno raven. Vendar je bil dejanski rezultat njegovega prizadevanja prav ta, da se je razkrilo, kako slabo utemeljeni, neraziskani in nepreverjeni so bili temeljni pojmi, na katere se je opirala taka aksiologija.

Ingardnovne poglede, objavljene v knjigi *Doživljaj, umetnina in vrednota*, je seveda potrebno videti v okviru njegovega večdesetletnega ukvarjanja s to problematiko. Prav s tega stališča je mogoče razumeti, zakaj v tej knjigi nikakor ne želi graditi sistematične vrednostne teorije, ampak šele snuje nastavke zanj, se ukvarja s posameznimi, uvodnimi problemi in se kvečjemu spušča v delne raziskave celotnega področja. Vse to postane razumljivo šele kot logična posledica stališča, ki ga je mimogrede formuliral že v knjigi *O spoznavanju literarne umetnine* (Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks), ki je izšla v poljščini leta 1937, v nemškem prevodu pa 1968. Že tu je prišel do sklepa, da filozofija in znanost še nista na stopnji, ko bi zmogli formulirati ustrezno vrednostno teorijo; zato jima ne ostane kaj drugega, kot da polagoma, potrpežljivo in natančno izdelata predpostavke zanj, zametke in nastavke, iz katerih bo šele počasi mogoče razviti vrednostno teorijo umetnosti v smislu filozofsko-znanstvene discipline.

Sicer je pa takšne nastavke mogoče najti — resda le v bolj implicitni kot izrecni in sistematični obliki — že v obeh glavnih Ingardnovih spisih s področja literarne estetike, ki sta izšli pred vojno, najprej v glavnem delu *Literarna umetnina* (Das literarische Kunstwerk, 1931) in nato v knjigi *O spoznavanju literarne umetnine*. Kot se obe deli, ki sta še danes med temeljnimi spisi fenomenološke estetike, v mnogih pogledih razlikujeta, tako so med njima očitne razlike tudi v obravnavi vrednostnih problemov. V prvem delu je Ingarden predvsem sistematično orisal eksistenco in strukturo literarnega dela, sestavljenega iz različnih plasti. Že tu je mimogrede poudarjal, da vsebuje vsaka teh plasti tudi čisto posebne estetske vrednostne kvalitete (Wertqualitäten). Te se med sabo spajajo v »polifono harmonijo«, šele ta pa iz dela konstituira umetnino, kar pomeni, da je vrednost literarnega dela zasidrana prav v takšni harmoniji. Ob tem se seveda kar samo od sebe odpira vprašanje, zakaj so pravzaprav takšne kvalitete nosilci vrednosti in zakaj naj bi bila njihova skladnost vrednota ali vsaj sedež vrednot. Na to vprašanje Ingarden ne odgovarja. Pač pa je mogoče iz miselnega konteksta sklepati, da pritiče tem kvalitetam in njihovi ubranosti v enoto vrednost predvsem zato, ker omogočajo estetski doživljaj, ki je apriorna vrednota. Ta estetski doživljaj je po svojem bistvu kontemplacija čutno predmetnega sveta in njegovih kvalit.

Poleg takšne vrednosti pa se skriva v literarnih delih še ena vrednota, ki je morda celo važnejša, saj jo vsebujejo samo najvišje, izredne in izjemne umetnine. Gre za tako imenovane »metafizične kvalitete«, pod čimer razume Ingarden globlja eksistenčna občutja, stanja in uvide, ki nam v podobi tragičnega, komičnega, grotesknega in podobno omogočajo doumeti bistvo našega lastnega bitja v svetu. Ingarden o njihovi vrednostni plati ne govori natančneje, vendar se zdi, da to pot ne gre za čiste estetske vrednostne kvalitete, ampak za izrazito vsebinske kategorije. Te metafizične kvalitete dojema bralec v obliki kontemplativnega zrenja, kar pomeni, da vendarle spadajo v območje estetskega, če si pod tem predstavljamo predvsem kontemplativno predstavljanje predmetnega sveta. Sicer pa so same na

sebi nekaj neformalnega. Ali naj to pomeni, da so zunajestetske in neestet-ske? V tej točki ostaja Ingardnovno pojmovanje nedorečeno. Gotovo je samo to, da so podobno kot estetski doživljaj tudi metafizične kvalitete po svoji vrednosti v literarnem delu nekaj apriornega. Njihova vrednost je očitno v tem, da bralcu omogočajo eksistencialni doživljaj sveta, se pravi bivanja in biti kot take, to pa je vrednota, ki obstaja za človeka apriori, tako da ji ni potrebna niti utemeljitev niti naknadna razlaga. Vendar ta vrednostni vidik v Ingardnovem temeljnem delu ni sistematično obravnavan; kvečjemu se ga da iz posameznih nastavkov naknadno rekonstruirati.

V knjigi *O spoznavanju literarne umetnine*, ki je čez nekaj let sledila temeljnemu Ingardnovemu delu, se kaže prvotni vrednostni pogled na literaturo nekoliko spremenjen ali vsaj dopolnjen z novimi vidiki. Sprememba je povezana z natančneje izdelano zamisljivo o razliki med literarnim delom, kakršno obstaja samo na sebi kot »zgolj intencionalen predmet«, in pa konkretizacijo takšnega dela skoz bralčev literarno-estetski doživljaj; šele v takšnem doživljaju se na podlagi literarne umetnine konstituira estetski predmet v pravem pomenu besede. Ta zamisel je bila v grobem nakazana že v knjigi *Literarna umetnina*, pravzaprav v posebnem poglavju tega dela, posvečenem problemu konkretizacije literarnih del. Že tu je zagotovil, da se šele v konkretizaciji literarnega dela, kot jo izvêde branje, uveljavi estetsko stališče, to pa napravi iz dela pravi estetski predmet. Šele s tem se res do kraja realizirajo estetsko pomembne vrednote in pa metafizične kvalitete, ki obstajajo v samem literarnem delu šele potencialno, tako rekoč v pripravljenosti, da jih bralec aktualizira. V knjigi *O spoznavanju literarne umetnine* je ta nazor dosledno izpeljan do kraja, vendar tako, da se je Ingardnov pogled na položaj vrednot v literarnem delu nekoliko premaknil. V literarni umetnini, kakršna obstaja sama na sebi, neodvisno od estetske konkretizacije, obstajajo šele tako imenovane umetniške kvalitete, ki v sebi še nimajo prave estetske vrednosti. Po svojem značaju so relativne, ker služijo za fundament in sredstvo, s pomočjo katerega se realizirajo estetsko relevantni momenti in estetske vrednostne kvalitete, to pa se zgodi šele v literarno-estetskem doživljaju, iz katerega se konstituira estetski predmet. Šele estetske vrednostne kvalitete so res absolutne, kar pomeni, da imajo cilj v sebi, ne pa da bi se nanašale na nekaj drugega.

Zanimivo je, da Ingarden v tej zvezi ne razpravlja več o metafizičnih kvalitetah kot posebnem izviru vrednosti literarnega dela, ampak za tak izvir postavlja samo še umetniške kvalitete, ki so pretežno formalne. V literarnem delu obstajajo poleg teh seveda še druge sestavine, ki lahko dobijo vrednoten predznak — na primer socialne, svetovnonazorske, politične, praktično uporabne; vendar pa za literarno delo kot umetnino niso pomembne. Za vrednost, ki ji kot takšni pripada, so relevantne samo umetniške kvalitete, iz katerih se lahko izvijejo estetske vrednostne kvalitete, ki nato sestavljajo pravo vrednost literarnega dela.

Te kvalitete doživljamo po Ingardnovem mnenju seveda intuitivno, se pravi v neposrednem zrenju lika, forme, lepote, ne pa umsko. Bistvo vrednotenja je torej prav takšna intuicija, ne pa razumsko postavljanje in nanašanje kriterijev. Ti so celo nevarni, saj lahko zavajajo stran od vrednostnega doživljanja, v nepotrebno racionalizacijo. Vse to pa je Ingardnu spet samo potrdilo za misel, da je vrednotenje zamotan proces, kjer marsikaj še ni prav nič jasno in daleč od dognane vrednostne teorije. Ali ni morda

celo tako, da obstaja več tipov vrednotenja, ne pa eno samo? Ali ni vsako literarno delo z vrednostne strani problem zase, tako da ga nikakor ni mogoče spraviti pod skupno streho enega samega vrednostnega sistema?

Najbrž so takšni in podobni pomisleki bili razlog, da se je Ingarden v svojih predvojnih delih ukvarjal z literarno-vrednostno teorijo res samo mimogrede, bolj tipajoč za prvimi nastavki kot pa iz želje po takojšnji sistematizaciji dognanj. To pomeni, da je že pred vojno stal na stališču, ki ga je še bolj izrečno zarisal v povojnih spisih, ko se je povrnil k problemom literarnovrednostne teorije. To je storil med leti 1947 in 1965 v obliki krajših razprav, predavanj in ekskurzov, ki so nato izšli v knjigi *Doživljaj, umetnina in vrednota* leta 1969. V ožje območje vrednostne problematike sodijo v tem delu zlasti spisi K problemu relativnosti vrednot, Česa o vrednotah ne vemo, Estetska vrednost in problem njene fundiranosti v umetnini, Umetniške in estetske vrednote, Problem sistema estetsko valentnih kvalitet, Misli o problemu objektivnosti. Že iz naslovov teh spisov je videti, da v njih še ni prave sistematike, v katero naj bi bila zajeta vrednostna teorija kot celota. Pač pa gre večidel za natančne in podrobne analize, ki nočejo v ničemer na silo ustvarjati že dognane umetnostno-vrednostne teorije tam, kjer za to še ni pravih možnosti. Prej bi lahko rekli, da jih vodita previdnost in skepsa. Ingarden izhaja ves čas iz domneve, da takšna teorija nikakor še ni razvita, pravzaprav je šele v prvem nastajanju. O tem govori že dejstvo, da obstajajo v znanosti in filozofiji popolnoma nasprotna vrednostna stališča, ki segajo od skrajnega subjektivizma in relativizma do pravcatega objektivizma. Prav zato je Ingarden mnenja, da je za začetek potrebno preiskati temeljne pojme za takšno teorijo, kar zahteva predvsem odgovore na vprašanja o tem, kaj je vrednota, v čem je vrednost nečesa, kako obstajajo vrednote — ali so po svoji biti avtonomne ali heteronomne, kakšna je njihova struktura, kakšna njihova veljavnost — ali so s te strani absolutne ali relativne.

Priznajmo, da je Ingardnov pogled na stanje literarno-vrednostne teorije v marsičem čisto pravilen, saj iz pregleda njenih najznačilnejših primerov vse do najnovejšega časa samo na sebi sledi, da so njeni znanstveno-filozofski temelji vse prej kot trdni. Prav tako je mogoče Ingardnu pritrditi v sodbi, da je za razvoj takšne teorije največjega pomena predvsem raziskava tistih temeljnih pojmov, problemov in kategorij, brez katerih je sploh ne more biti. To seveda še ne pomeni, da se je mogoče strinjati z vsemi izsledki, do katerih je Ingarden prišel s svojimi delnimi, čeprav še s tako natančnostjo in analitično previdnostjo izvedenimi raziskavami. Pač pa je med njimi marsikaj, kar se zdi sprejemljivo tudi iz drugačnih znanstveno-filozofskih izhodišč, kot so ta, ki jih je Ingardnu ponujala Husserlova fenomenologija. Takšno je na primer njegovo stališče, da so vrednote po svojem bistvu, ustroju in položaju različne, tako da jih nikakor ne moremo enačiti; to velja zlasti za estetske in etične vrednote. Bolj problematičen je njegov pogled na bistvo in obstoj vrednot. Na splošno je bil mnenja, da vrednosti ne morejo biti zgolj izraz človeških potreb, kar bi pomenilo, da so zgolj subjektivne; prav tako jih ni mogoče imeti samo za relacijo med subjektom, tj. njegovo potrebo, in pa objektom, ki naj ji ustreza. In tako po Ingardnu ne ostane drugo, kot da pritrdimo tezi, da so vrednote nekakšne kvalitete na samem predmetu. Stvar subjekta je torej ta, da jih na njem intuitivno odkrije in konstituira v doživljanju. Ali še bolje povedano

— vrednote so strukture, ki se realizirajo na podlagi določenih kvalit^{et} samih predmetov. Od tod sledi poseben Ingardnov pogled na obstoj vrednot. Te po svoji eksistenci niso avtonomne, ampak heteronomne, se pravi odvisne od druge biti. To velja zlasti za estetske vrednote, ki se pojavijo na estetskem predmetu, potem ko se ta konstituira v literarno-estetskem doživljanju. Pojavijo se seveda tako, da jim bit prihaja iz umetniških kvalit^{et} samega literarnega dela. Po tej plati so torej heteronomne, kar pa ne pomeni, da so tudi relativne. Ingarden je mnenja, da so pravzaprav absolutne, ker imajo namen same v sebi, ne pa v nečem zunaj sebe; ker niso sredstvo ali samo relacija do nečesa drugega.

Ingarden torej razlikuje na literaturi dve vrsti vrednot ali — kot jih imenuje — vrednostnih kvalit^{et}; najprej umetniške, ki pripadajo samemu literarnemu delu neodvisno od konkretizacije bralca ali poslušalca, nato pa še estetske vrednostne kvalitete, ki sestavljajo estetsko vrednost dela, vendar se pojavijo šele na estetskem predmetu, ki ga z estetskega stališča konstituira bralec v literarno-estetskem doživljanju. Ker imajo svoj eksistenčni fundament v samem literarnem delu, v njegovih umetniških in drugih kvalit^{et}ah, in čeprav so eksistenčno torej heteronomne, so po svojem pomenu vendarle absolutne, ker niso relacionalne. Subjekt jih konstituira tako, da jih realizira in odkriva na predmetu, kar pomeni, da ni njihov tvorec in da takšne estetske kvalitete niso subjektivne, ampak objektivne. Ker imajo cilj v sebi, so vrednostno avtonomne. Nasprotno so pa umetniške kvalitete samega literarnega dela relativne, ker služijo konstituciji estetsko valentnih kvalit^{et}.

Na prvi pogled je v teh Ingardnovih dognanjih problematičen predvsem temeljni pogled, ki se mu kažejo vrednote kot nekaj predmetno obstojnega, avtonomnega in celo absolutnega, kar je seveda mogoče postulirati s čisto določenega filozofskega gledišča, ni pa takšno, da bi moglo obveljati kot temelj obče veljavne, znanstveno-filozofske vrednostne teorije. Vendar se problematičnost Ingardnovih nastavkov za vrednostno teorijo začneja morda že s tem, da v težnji po čimbolj natančni pojmovni analizi že spčetka podvaja in komplicira pojmovni aparat, ki naj bi zagotovil vrednostni teoriji čim večjo znanstvenost. Prav iz tega prihaja vanjo nepotrebna kompliciranost, ki ustvarja nove probleme, namesto da bi jih izvedla na filozofsko in znanstveno razvidno raven. Takšno je že uvajanje Ingardnovega termina »vrednostne kvalitete« poleg običajnih vrednot in vrednosti, s čimer se na mah odpre vprašanje o naravi in obstoju kvalit^{et} nasploh, kar vodi nazaj k starim sholastičnim debatam. Podobno podvajanje nastaja z Ingardnovim razlikovanjem med umetniškimi in estetskimi kvalit^{et}ami, kar se mimogrede sprevrže v vprašanje, kaj naj v tej zvezi pomenita pojma umetniško in estetsko. Sicer se je pa Ingardnova posebna strast do kompliciranih pojmovnih klasifikacij najočitneje izkazala v njegovem poskusu, kako sestaviti pravcati sistem »estetsko valentnih kvalit^{et}«. Ta poskus je tvegal v razpravi z naslovom *Problem sistema estetsko valentnih kvalit^{et}*. Tu je takšne kvalitete razdelil na dve veliki skupini. Prva med njimi obseže »estetsko relevantne momente«, ki naj bi se pojavljali na samem umetniškem delu. Ingarden jih našteje celo vrsto, to pa s pojmi: otožno, žalostno, lirično, dramatično, tragično, prijetno, ljubko, veselo, boleče, resnobno, simetrično, enotno, homogeno, monotono, mnogovrstno, težko, harmonično, plemenito, fino, odlično, elegantno, delikatno, nežno, novo, staro, originalno, sveže,

moderno, zastarelo, naravno, umetno, preprosto, resnično, pristno, ponarejeno, stvarno, realno, iluzorno, razburljivo, blažilno, prepričljivo, učinkovito, indiferentno, zoprno. Poleg te prve vrste pozna še drugo vrsto, kamor spadajo »določila estetske vrednosti« oziroma »vrednostne kvalitete« — tudi te naj bi bile določene s pojmi, kot so: ljubko, grdo, lepo, odvratno, očarljivo, veličastno, silovito, močno, zrelo, nezrelo, odlično, popolno, bleščeče, izredno, čudovito, dobro. Že na prvi pogled je seveda videti, da takó našteje vrednosti niso kaj drugega kot najbolj pogoste, včasih že kar obrabljene in brezpomenske besede, ki jih uporabljamo za takšno ali drugačno vsakdanje vrednotenje; zato je težko videti, kako naj bi takšne besede bile primerne oznake za umetniške ali estetske kvalitete, ki naj bi obstajale na sami umetnini, včasih celo tako, da so kar avtonomne in absolutne.

Opisana klasifikacija je Ingardnu resda samo dopolnilo k temeljni shemi, ki jo iz svojih analiz zariše kot oporo prihodnji, šele nastajajoči filozofsko-znanstveni vrednostni teoriji umetnosti in literature. Ta zaris je večstopenjski, saj se v njem vrednostna zgradba literarnega dela pokaže sestavljena vsaj iz treh slojev. Tu je najprej fizični fundament literarne umetnine, ki je vrednostno še čisto nevtralen. Na njem se zasnuje sámo literarno delo, ki mu pripadejo umetniške vrednosti ali vrednostne kvalitete. Nazadnje pa se na podlagi takšnega literarnega dela konstituira še estetski predmet s praviimi estetskimi vrednotami — šele te stvorijo umetnini pravo estetsko vrednost. Naj bo ta zgradba na prvi pogled še tako enovita, morda celo enostavna, ni težko sprevideti, da je zasnovana na celi vrsti predpostavk, od katerih je vsaka zase poseben filozofski problem. V svojo teorijo je Ingarden vgradil idejo o fundiranosti, ki jo je za rešitev vrednostnega problema skoraj sočasno uporabil že Hartmann; nato zapleteno hierarhijo pojmov, ki razločuje med avtonomnimi in heteronomnimi, absolutnimi in relativnimi, umetniškimi in estetskimi vrednotami; temeljna načela esteticizma Kantovega tipa, ki estetsko razume kot kontemplacijo čistih estetskih kvalit; predvsem pa metafizično pojmovanje vrednote kot nečesa predmetnega — kar je stvar ali kvaliteta na stvari, ne pa relacija. Končno je kot pomembno sestavino, ki je prešla v Ingardnovo teorijo estetskega vrednotenja, potrebno omeniti še idejo harmonije, saj se morajo estetsko vrednostne kvalitete ubrati v »polifono harmonijo«, če naj bo dosežena prava estetska vrednost; ob tem pač ni potrebno opozorilo, da izhaja načelo takšne harmonije iz klasične estetike. Kopica idej torej, ki izzivajo kritično pozornost tudi z marksističnega stališča; doživele so jo na začetku sedemdesetih let, ko se je pričela z različnih strani formirati marksistična literarna aksiologija ali vsaj marksistična kritika takšne teorije; zato se bo v zvezi s to kritiko potrebno znova vračati k Ingardnovim spodbudam, da bi postale jasnejše še druge razsežnosti njegovega koncepta.

Kot za sklep je o Ingardnovem prispevku k novejšemu razvoju literarne in umetnostne aksiologije mogoče ugotoviti, da predstavlja ta prispevek kljub vsemu vrh v doslejšnjem prizadevanju za literarno-vrednostno teorijo. Šele z Ingardnom so se njeni problemi dvignili na pravo teoretično raven in dobili pomen znanstveno-filozofske obravnave. Česa takega niso prinesli v literarno aksiologijo niti Müller-Seidel niti Beriger, pa tudi ne Kayser in Wellek. Pomembnost Ingardnove znanstveno-teoretične strogosti je očitna zlasti v primerjavi z začetki vrednostne teorije pri Tainu, kjer je umetnostna

aksiologija bila še čisto naivna in neproblemska. Toda nekaj tega je ostalo tudi Tainovim naslednikom, katerih pojmovno-metodološki aparat je ostal vseskozi zelo preprost. Temu je napravil konec šele Ingarden s svojo zahtevo po strogi filozofski obravnavi osnovnih vprašanj, zlasti teh o bistvu in obstoju vrednot, češ da je taka obravnava neogibno izhodišče v sleherno umetnostno aksiologijo. Kljub temu je pa za najnovejši razvoj takšne teorije bil Ingardnov poseg ne le spodbuden, ampak v marsičem tudi usoden. Z ene strani je s svojo strogo sholastično metodo sicer odpiral vprašanja, a jih že tudi po nepotrebnem kompliciral, zastiral in puščal nazadnje samo načeta. Z druge strani se je že na začetku prenašlo odločil za rešitve, ki so bile problematične, metafizične, v tradicionalnem smislu idealistične. S tem je dajal povod ne le za kritiko teh enostranskih rešitev, ampak že kar vrednostne teorije kot take.

Seveda ni mogoče tajiti, da ostaja Ingardnov program za razvitje vrednostno teoretične problematike v območju umetnosti še zmeraj pomemben; naj se njegove analize še tako zelo gibljejo k tezam, ki so nesprejemljive, so skoraj zmeraj natančne, precizne in dosledne. Na splošno pa je vendarle potrebno priznati, da je izid Ingardnovih aksioloških razprav v nemškem prevodu, kar se je zgodilo tik pred letom 1970, pospešil krizo komaj razvite literarno-vrednostne teorije, kompliciral njeno problematiko in ustvaril videz negotovosti ob glavnih vprašanjih. Z vsem tem je morda še bolj kot drugi literarni aksiologi petdesetih in šestdesetih let povzročil, da se je po letu 1970 začenjajoče se marksistično zanimanje za probleme literarnega vrednotenja usmerilo bolj v kritiko obstoječih teorij ali celo literarne aksiologije nasploh kot pa v izdelavo ustreznih marksističnih rešitev na filozofsko-znanstveni ravni. Takšna reakcija je v sedemdesetih letih bila značilna zlasti za različne odtenke zahodnoevropskega neomarksizma, ki se je svojemu izhodišču primerno loteval literarne aksiologije tako, da je povojno meščansko teorijo podvrjel kritični presoji, hoteč izkazati na nji vse tisto, kar je samo na videz znanstveno, v resnici pa historično-socialno določeno in zato ideološko; ali pa je v svoji najbolj dosledni obliki poskušal uveljaviti tezo, da je vsakršna literarno-vrednostna teorija sama na sebi ideološki proizvod, ne pa znanost, kar seveda pomeni, da je kot znanost nemogoča in nepotrebna. Na prvi pogled v čisto drugačno smer so naravnani poskusi ortodoksnega marksizma, ki se zgleduje pri vzhodnoevropskih miselnih modelih; ta poskuša meščansko vrednostno teorijo, zasnovano v smislu čiste znanosti ali filozofije, nadomestiti z zgolj ideološkimi vrednostnimi sistemi, ki nočejo več veljati za znanstveno teorijo, ampak se odkrito razglašajo za ideologijo. Gre torej za dvoje različnih marksističnih razmerij do problemov literarnega vrednotenja in njihove teoretične obravnave, vendar pa se kljub skoraj nasprotnim izhodiščem obe smeri srečujeta v tezi, da literarna aksiologija ne more biti veda na filozofsko-znanstveni ravni, ampak zgolj ideologija. Več kot verjetno je, da prav zato ne ena ne druga smer ne more veljati za zadnjo besedo marksizma o problematiki literarne aksiologije. Pač pa je morda prav natančnejša kritična obravnava najbolj reprezentativnih marksističnih pristopov te vrste pogoj za izdelavo literarno-vrednostne teorije na bistveno drugačni marksistični ravni.

(Se nadaljuje)