

bodoče naša strokovna kritika ne bo več zamenjavala n. pr. Bartoka in Prokofjeva...

Ob koncu naj še dostavim, da ostaja odprto vprašanje ostalih 45 vrstic sestavka *Kje je kaos?*. Z napadom na spornih pet vrstic se Prevoršek, kot kaže, ni preveč proslavil. Odgovoril pa tudi ni, kaj ima Hindemith opraviiti s skladbami, ki so bile izvajane na omenjenem koncertu. Zato tudi ni opravičil svojega napada na komentatorja Milka Kelemena, kateremu je bil očital, da ni na primerih iz sporeda pokazal razvoja od Hindemitha do Stockhausena. Morda pa se nam obeta še kakšno novo »razodetje« o kaosu sodobne glasbe?

Ivo Petrić

GLOSE IN KOMENTARJI

NEKAJ KRITIČNE BILANCE

Z diferenciacijo duhov, ki zadnji čas očitno vse bolj zajema slovensko kulturno življenje in ga trga iz njegove že skoraj kronične otrplosti in oficiozne zadržanosti, je pri nas, sodeč po raznih dovolj številnih znamenjih, znova postalo akutno vprašanje kritike. Po eni strani je sama kritika, posebej še gledališka, zaostri la tu pa tam svoja merila, če tega ne, pa vsaj svoj ton in s tem sprožila zoper sebe precej javne in nejavne protikritike zlasti med prizadetimi, po drugi strani pa smo imeli zadnje leto priložnost, brati tudi več glos in polemičnih zapiskov, ki so zastavili besedo o kritiki, o njenih kriterijih in o njenih praktičnih prijemih z bolj načelnih izhodišč. Ta pojav bi bil lahko sam po sebi razveseljiv, saj še ni tako daleč čas, ko je bila pri nas resneje zastavljena umetniška kritika razmeroma redka in ko je bilo potemtakem tudi vsako razpravljanje o nji po sili takratnih razmer nujno precej abstraktno in platonično; kar pa mu jemlje velik del vrednosti, je okoliščina, da so bili vsi ti razgovori o kritiki napisani bolj mimogrede in da so bili zategadelj bolj podobni priložnostnim praskam kot pa poglobljeni in kolikor toliko izčrpnii konfrontaciji nasprotujočih si stališč.

Izjemo v tem pogledu predstavljajo Vladimira Kralja *Estetski razgovori s samim seboj*,¹ napisani kot odgovor na polemični sestavek Josipa Vidmarja v zvezi z uprizoritvijo Tennesseejeve *Mile plice mladosti* in Kraljevo oceno te uprizoritve.² V svojih razmišljanjih se Vladimir Kralj, oprt na dovolj tehtno in prepričljivo dokazno gradivo, loteva nekaterih bistvenih vprašanj estetskokritične teorije in prakse. Pomen njegovega odgovora Vidmarju leži predvsem v osnovnem spoznanju, po katerem so estetski teoremi in postulati prav tako neizogibno podvrženi dialektiki zgodovinskega razvoja, kakor ji je podvrženo umetniško ustvarjanje samo. To spoznanje je kajpa docela naravno, če pomislimo, da so estetski teoremi nastajali predvsem kot povzetek in posplošenje določenih izkušenj umetnostnega razvoja, ne pa obratno. Hkrati pa nas to dejstvo tudi opozarja, da obstaja vsaj v načelu med estetskokritičnimi teori-

¹ Gl. Naša sodobnost 1962, št. 4, str. 354—360.

² Gl. Vladimir Kralj, Razmišljanja o sodobni ameriški dramatikii, Naša sodobnost 1961, št. 12, str. 1155—1159, in Josip Vidmar, Kritika na razpotju, Naša sodobnost 1962, št. 3, str. 269—272.

jami in umetniško prakso latenten razkorak, ki ga skuša novejša estetska kritika premestiti na ta način, da se zavestno izogiba apriornih, že izgotovljenih obrazcev in stališč in da skuša ocenjevati umetniško delo in njegovo vrednost ne iz dispozicij, ki so temu delu tuje, marveč iz dispozicij, ki so mu lastne in ki mu jih je določil ustvarjavec sam. Se pravi, da gre od razumevanja k sodbi, ne pa po obratni poti: od apriorne sodbe k nerazumevanju in k obsodbi. Že Goethe, čeprav po svoji duhovni formaciji še v mnogočem klasicist, je govoril o dveh kritikah; o eni, podirajoči, ki presoja literaturo z mehaničnimi merili, in o drugi, gradeči, ki si zastavlja in ki skuša dati odgovor na osnovni vprašanje: kaj se je pisatelj sam namenil napisati in koliko mu je uspelo lastno zasnovno izvesti? To temeljno misel, ki ima pri Goetheju še docela aforističen značaj, je novejša estetska kritika primerno razvila in jo dopolnila zlasti z elementi družbenega prostora in individualnega psihološkega ozračja, ki so za sam kritični akt sicer drugotnega pomena, kritiku pa vendarle omogočajo boljši razgled po ocenjevanem delu in dajejo njegovi sodbi večjo notranjo trdnost in zanesljivost. V nasprotju z estetsko kritiko, ki se oblikuje v intimnem stiku z umetniškim delom in njegovo izvirno, specifično naravo, pa nastaja tako imenovana normativna kritika *extra muros* samega umetniškega dela; gluha je za njegove najbolj izvirne in najbolj karakteristične lastnosti, apriorna v svojih postulatih in apodiktična, nestrpna v svojih večidel nasilnih sodbah; estetsko jo lahko imenujemo le toliko, kolikor se pri svojem opraviilu sklicuje na čisto določen, aprioren, »klasičen« estetski ideal, ki si ga je bila omislila, zato da lahko ž njegovega piedestala avtoritativno in nepreklicno sodi moderni umetnosti, drugače pa je v vseh svojih prijemih in tonu močno podobna dogmatski, t. j. religiozni, moralistični, ideološki in drugi tovrstni kritiki, kritiki z izvenestetskih izhodišč, s katero se po notranji logiki stvari tudi sicer, v vsakdanji kritični praksi, hote ali nehote zelo pogostoma znajde složno, z ramo ob rami na isti strani kritične fronte.

V razpravljanje o naši literarni kritiki in njenih pomanjkljivostih je posegel tudi Vital Klabus,³ vendar se bojim, da si ž njegovo nekam oblastno in resolutno intervencijo naša kritična misel ne bo vedela kaj prida pomagati. Ničesar nimam proti temu, če si kritik, ki se je bil proslavil z uničujočo oceno Vipotnikove poezije, postavi za temeljno vodilo, da mora samega sebe preseči: prav tako ne mislim, da stoji naša literarna kritika iznad dobrega in zlega in da je kot taka že vnaprej zavarovana pred raznimi slabostmi in očitki, pa četudi samo pred tistimi, ki letijo nanjo — po čudni ironiji — izpod Klabusovega peresa. Nasprotno, mnenja sem, da je naša kritika na splošno preveč priložnostna, da se preveč zanaša na svojo intuicijo, da ji manjkajo — ne samo po njeni krivdi — široki razgledi po svetovnem literarnem dogajanju, da dostikrat ne razpolaga z dovolj izdelanimi in dovolj izostrenimi estetskimi kriteriji in da tudi te, ki jih ima, uporablja marsikdaj nedosledno in premalo odločno. Kar pa zadeva posebej literarno kritiko kroga, ki mu pripada Vital Klabus, lahko na osnovi doseданjega gradiva trdim, da te kritike umetnost kot estetski fenomen v bistvu ne zanima; da jo zanima umetnost samo, kolikor je nosivka in izpovedovavka čisto določene idejne vsebine in čisto določenega, že izgotovljenega, da ne rečem uniformnega razmerja do sveta; da temu njenemu temeljnemu izhodišču docela ustrezajo tudi vrednostni kriteriji, ki se nanje pretežno opira in ki so izrazito ideološke, t. j. dogmatične narave; in da je

³ Gl. Perspektive 1961/62, št. 16, str. 677—678.

zaradi tega ravno v svojem najvišjem kritičnem aktu, ko naj bi sodila in razvrščala *po umetniški vrednosti*, najbolj nemočna in formalistično prazna, nemočna nič manj, ko hvali vse, kar raste tostran, ali ko omalovažuje vse, kar je zrastle ali kar raste onstran njenega plota, nemočna zato, ker je brezizhodno ujeta v začarani ris svojih ideoloških simpatij in antipatij, v ris, ki ga je sama potegnila in ki ga ne more prestopiti, ne da bi s tem ukinila samo sebe.

Ne smemo se seveda čuditi, če so predlogi, ki jih daje Klabus za sanacijo slovenske kritične misli, globoko skladni z naravo pravkar opisane kritike in urezani docela po njeni idejni meri. Klabus sicer izjavlja, da je treba umetnino dojeti ne v njenih »posameznih, poljubno ali svojevoljno izbranih elementih«, marveč »predvsem kot celoto«, a se že isti trenutek od tega razumnega načela oddalji, ko zahteva od kritika, da mora izhajati »iz tistega, kar je v literarnem delu bistveno: iz tega, kar pomeni,⁴ iz njegovega idejnega jedra«, kajti — kakor trdi Klabus: »Pomembna estetska lupina brez pomembne resnice v vsebini in ideji ni možna«, in bržčas misli, da je s tem izrekel neko zelo dokončno resnico o sorazmerju med formo in vsebino v umetniškem delu. Izrekel pa je — če pustimo ob strani vse, kar nas še sicer moti v njegovi formulaciji — kvečjemu pol resnice, saj bi moral, ker teče beseda o umetniških delih, svojo trditev ponoviti še v obrnjenem vrstnem redu, ko bi hotel le približno zaobjeti če že ne vso resnico, pa vsaj enega izmed njenih vidnih aspektov in svojo nezadostno misel tako zavarovati pred zlorabo z dogmatskih in utilitarističnih pozicij. Toda Klabusu očitno ne gre za to in prav v tem je tudi jedro vsega problema. Zanj umetniško delo ni enovit estetski organizem, ki je pomemben in zanimiv ne glede na to, s katere strani se mu najprej približaš, za njegovo presojo je merodajno in odločilno to, kar je po njegovem slej ko prej »bistveno«, to, kar neko umetniško delo »pomeni«, njegovo »idejno jedro«, njegova miselna vsebina, njegova taka ali drugačna idejna teznost. To je tista osnova, s katere mora kritik izhajati, ko umetniško delo »smiselno vključuje« — tako namreč pravi Klabus — »v višje celote, v silnice duhovnega in družbenega dogajanja« in ga opredeljuje v njegovem »razmerju do teh splošnosti«. Gre potemtakem za kritični postopek, ki pri oceni umetniškega dela upošteva predvsem njegov idejni substrat, ki razvršča in vrednoti predvsem ideje in ki si zato izbira tudi temu namenu primerna in ustrezna merila. Ni treba posebej opozarjati, da ta postopek ni nov in da ga že od nekdaj uporablja vsa dogmatska kritika. Kajti kakor Klabus tako tudi dogmatska kritika trdi, da je oblikovna struktura in vse, kar sodi v umetniškem delu k nji, nekaj drugotnega in podrejenega, da je vse to zgolj »estetska lupina«, ki ima svojo relativno funkcijo kvečjemu nekje na skrajnem zunanjem robu umetniške stvaritve in ki ji še tam ni prav zaupati, ker da je »sama na sebi varljiva«: kakor Klabus tako tudi dogmatska kritika prezira avtonomno naravo umetniškega dela in hote pozablja, da je umetniška vsebina, brž ko se izrazi, brž ko se poskuša izraziti in celo preden se je poskusila izraziti, že hkrati umetniška forma in da tudi umetniška forma ni v zadnji konsekvenci nič drugega kot umetniška vsebina ali — če hočete — ideja v svoji najbolj končni, najbolj razčlenjeni, najbolj funkcionalni in kristalizirani podobi; in kakor Klabus tako tudi dogmatska kritika razveljavlja estetski kriterij, s tem da omejuje območje njegove pristojnosti zgolj na »estetsko lupino«, ga fako osiromašenega in izvotljenega proglašča za pomožen, »delni« kriterij, ki

⁴ Tu manjka osebek; mišljeno je kajpa literarno delo. — Op. pis.

je »sam na sebi... zmerom nezadosten in pomanjkljiv«, in ga nadomešča z drugimi, po vsej priliki boljšimi in večvrednimi kriteriji, ki so lahko sicer po potrebi različni, ki pa imajo vsi eno skupno lastnost: da so tuji specifični naravi umetniškega dela.

Več kot načelnih razpravljanj o problemih kritike nasploh pa je bilo v našem časopisju seveda raznih protikritik in priložnostnih polemičnih ugovorov zoper posamezne ocene, predvsem zoper nekatere gledališke recenzije. Vse te protikritike so nedvomno izpolnile svoj namen, kolikor so se dovolj konkretno in s primernimi dokazi odzivale na nekatera napačna ali sporna kritična izhodišča, tolmačenja in sodbe, manj načelne in manj upravičene pa mislim, da so bile takrat, kadar so načeloma nastopale zoper preoster ton, ki ga je kritika baje ubrala. Bojim se namreč, da se za takimi »načelnimi« pomisleki skriva nekaj tiste mehkužnosti, ki se brani že jasne misli, kaj šele jasno izrečene sodbe o kaki stvari in ki bomo iz nje »slab kruh pekli«, kot bi rekel Levstik. Če hočemo imeti kritiko — in mislim, da ne moremo brez nje — potem ji moramo dati tudi tiste pravice, ki so ji potrebne, da lahko opravlja svoj posel.

Kar pa zadeva tako imenovano uničujočo kritiko, ki samo razdira in trga, mislim, da jo lahko avtor, ki je napisal dobro delo, mirno in blaženo prespi. Pristranska in maliciozna kritika sicer udari, a ima kratko sapo, umetniško delo, če je res dobro, pa živi in žubori iz svojih notranjih moči kot majhen studenec in ne presahne od danes do jutri. Vodni curek se ne preseka z mečem in tista Goethejeva prilika o pesnitvi, ki ima čudežno moč kakor junaki iz islandske pesnitve, ki se zjutraj ssekajo na drobne kose, opoldne pa spet zdravi sedejo za mizo, menim, da še vedno drži. Teže pa je seveda s tistimi avtorji, ki niso čisto prepričani, da se bojo njihovi razmrevarjeni junaki lahko sploh še kdaj živi in celi zbrali za isto mizo. Njihova zaskrbljenost je v tem primeru sicer upravičena, vendar ni tiste vrste, da bi jo morala širša javnost ž njimi deliti.

Če pa že avtor meni, da mora kritiku kljub vsemu odgovoriti, potem je dobro, če to stori z argumenti in z dokazili, ki so toliko načelni, da presegajo okvir ene same kritike in enega samega dela. Vendar se mi zdi, da poskus, ki ga je v to smer napravil Mirko Zupančič,⁵ ko je branil svoje delo pred Vidmarjevo negativno kritiko, ni bil najbolj uspešen. Vsi tisti odlomki iz starejših Vidmarjevih kritik, ki jih navaja Zupančič, zato da bi po logiki verjetnostnega računa dokazal, da se Vidmar kot v teh tudi v njegovem primeru moti, namreč niso vsi tako očitno zgrešeni, kot se to Zupančiču zdi. In tudi če bi bili, ali to za konkreten, Zupančičev primer kaj pomeni? In ali bi zanj kaj pomenilo, če bi bil podan enak dokaz z nasprotni strani in bi bile — česar se najbrž ni bati — vse dosedanje sodbe istega kritika nezmotljive? Mislim, da je vsako umetniško delo enkratno in da mora biti zato enkratna tudi kritika, ki je napisana o njem, in da nobene analogije, naj bojo še tako zgovorne in zanimive, ne morejo bodisi o tem delu bodisi o njegovi kritiki povedati ničesar dokončnega in nepreklicnega.

Nekaj hude krvi je v naše kulturno ozračje prinesla tudi Vidmarjeva kritika Torkarjevega dela *Svetloba sence*, zlasti ker je s svojim zadnjim odstav-

⁵ Gl. Naši razgledi, 24. februarja 1962, str. 78.

kom dala povod za javno polemiko o nekaterih nerazčiščenih vprašanjih naše gledališke politike. V to polemiko, ki sta se je udeležila Dušan Pirjevec in Slavko Jan, je mimogrede posegel tudi pisec teh vrstic in z nekaterimi svojimi formulacijami vzbudil pri Slavku Janu, kot je razvidno iz njegovega *Odgovora*,⁶ vtis, kot da so žaljivo naperjene zoper njegovo osebo. Ta vtis pa je neutemeljen, saj se moja intervencija omejuje zgolj na oceno in karakterizacijo divergentnih stališč, ki so prišla do izraza v omenjeni polemiki, in nima namena nikogar osebno žaliti, zato mislim, da ni prestopila ustaljenih okvirov načelne polemične diskusije.

Toda bolj kot ta nesporazum, ki zadeva v bistvu le vprašanje forme, je za nas, ki razmišljamo o aktualnih problemih naše kritike, omembe vredno neko drugo vprašanje, ki ga v mejah tega sestavka sicer ne bomo mogli izčrpati in ki ga je vsaj posredno zastavila prej omenjena polemika o gledališču: ali je namreč funkcija umetniške kritike samo ta, da redno in po svoji vesti ocenjuje izključno umetniške ustvaritve in poustvaritve drugo za drugo ter jih razvršča po njihovi umetniški vrednosti, se pravi, da se ukvarja edinole z dokončnimi rezultati umetniškega dela posameznih umetniških in z umetniško dejavnostjo povezanih ustanov, ali pa so njene naloge širše in ima pravico in dolžnost, kritično spremljati tudi celotno kulturno in umetniško politiko teh ustanov in njihovih vodstev ter javno obravnavati vse tiste njihove načelne odločitve in praktične ukrepe, ki neposredno vplivajo na končne rezultate dela teh ustanov in na njihovo celotno umetniško situacijo? Mislim, da bi bilo prav, če bi umetniška kritika našla primerno obliko in jezik, da bi sproti in vsaj mimogrede opozarjala tudi na take probleme, pa čeprav bi se s tem morda izpostavljala nevarnosti, da ji bo kak Dušan Tomše⁷ očital sovjetske metode. Vendar, da ne bom vzbujal preuranjenih upanj in pretiranih strahov, naj kar takoj povem, da se naša umetniška kritika, kot je videti, za te svoje pravice ne poteguje preveč; komaj da se jih še spomni takrat, ko je že skoraj prepozno in ko je že treba zares bítí plat zvona.

Drago Šega

POPRAVEK

V zadnjo, 8.-9. številko *Naše sodobnosti* se je prikradlo več napak. Tako sta bili na str. 859 v oceni Shawovega *Don Juana v peklu* pomotoma zamenjani imeni igravcev: vlogo Hudiča je v resnici igral Marjan Breznik; Janez Bermež pa je bil komtur.

V članku *Pota uvajanja v književnost* je treba na str. 856, motto, brati *Barac* (ne: Borac), na str. 858, 4. vrsta zg. *stuttgartski* (ne: stuttgarski), na str. 858, 17. v. zg. črpala *navdiha* (ne: navodila), na str. 859, 12. v. sp. znanstveni *delavci* (ne: sodelavci), na str. 842, 21. v. zg. stilskih *formacij* (ne: formulacij).

⁶ Gl. *Naša sodobnost* 1962, št. 4, str. 383—384.

⁷ Gl. *Naši razgledi*, 27. januarja 1962, str. 56.