

OBRAZI

ALDOUS HUXLEY

Katarina Bogataj

Književni opus nedavno umrlega Aldousa Huxleya je pripoved o duhovni poti modernega evropskega intelektualca, ki je z vso prizadetostjo in z izrednim moralnim pogumom skušal najti rešitev iz brezizhodnosti sodobnega sveta. Doživel je dve svetovni vojni in zaton veljavnih moralnih standardov in metafizičnih sistemov. Njegovo iskanje trdnih točk v praznini se je oglasilo najprej kot individualistična težnja človeka, ki hoče opravičiti lastno eksistenco, polagoma pa se je razraslo v širše dimenzije družbenih problemov; z njimi se je mučil do kraja in končno zdvomil nad tem, če je sploh še mogoče ustaviti človeštvo, ki drvi v propad. Vprašanja, ki so ga preganjala na dolgi poti do tega spoznanja, so hkrati nadvse vznemirljiva vprašanja našega časa.

Dvojno nadarjenost — smisel za znanstveno raziskovanje in za umetniško oblikovanje — je Huxley že podedoval. Izšel je iz krogov angleške kulturne elite; v njegovi družini sta se srečala dva nasprotujoča si tokova viktorijanske miselnosti: znanstveni materializem in liberalni idealizem. Njegov ded po očetu je bil znameniti biolog in Darwinov sobojevnik T. H. Huxley; prav na tem področju se je odlikoval Aldousov brat, Sir Julian Huxley. Tudi humanistične vede so imele v družini precejšnjo tradicijo. Huxleyev oče je bil profesor grščine; razen tega je dalj časa izdajal *Cornhill Magazine*. Po materi je bil v sorodu z znanim pesnikom in vodilnim viktorijanskim kritikom Matthewom Arnoldom in liberalno pisateljico Mrs. Humphry Ward, ki se je po materini zgodnji smrti precej posvečala tedaj skoraj slepemu Aldousu. Tudi šolanje v odličnih kolegijih z večstoletno tradicijo, Etonu in Oxfordu, je bilo del Huxleyeve kulturne dediščine.

Idealistični komponenti svoje viktorijanske dediščine se je mladi Huxley uprl z izzivalno gesto.¹ S sovrstniki vred se je znašel na razvalinah utrd, ki jih je nekoč nevede pomagal rušiti njegov ded, zagovornik evolucijske teorije. V očeh povojne generacije je razvoj znanosti dokončno razkrinkal čustva in verovanja polpretekle dobe, razkril njihov banalni fiziološki izvor in dokazal, da so absolutne moralne norme v resnici samo družbene konvencije, ki se menjavajo hkrati z razvojem družbe. Temeljito oborožen s poznavanjem biologije in z znanstveno terminologijo,² se Huxley, zoolog romana, spusti v boj s puritansko miselnostjo, s tabuji in hinavščino. Z napadalnostjo razočaranega idealizma poudarja ironično nasprotje med človekovimi težnjami in surovimi dejstvi njegovega biološkega obstoja. Negacija, podprta s pozitivistično zna-

¹ V tem času — ob koncu vojne — je bil Huxley star štiriindvajset let (rodil se je leta 1894). Bil je že nekaj časa znan v izobraženih krogih, ki so jim pripadali trije Sitwelli, T. S. Eliot, Robert Graves in Sigfried Sassoon. Izdal je že pesniški zbirki, sodeloval pri zborniku Edith Sitwellove *The Wheels* ter pisal glasbene, likovne in književne kritike za *Atheneum*, ki ga je takrat urejal Middleton Murry; Huxley si ga je pozneje neusmiljeno privoščil v Kontrapunktu.

² Huxleyu je samo očesna bolezen preprečila, da ni študiral prirodoslovnih znanosti in medicine.

nostjo, je vse, kar mu je ostalo. Namesto starih vrednot, ki so dokončno zatonile s prvo svetovno vojno, Huxleyu in njegovi generaciji še ni uspelo najti novih.

Pod znanstveno pobarvanim ikonoklazmom pisateljevih mladostnih del zazveni tu in tam še nezrel ton, vendar je vselej skrbno prekrit s kultiviranim skepticizmom, včasih tudi z dolgočaseno superiornostjo; ta je njegovim mladim bralcem močno imponirala, nič manj kot njegova erudicija, ki je bila že v tem času izredno obsežna. Huxley jo je diskretno razkazoval v aluzijah, najrajši v aluzijah na posebno kuriozne in obskurne avtorje. Bolj kot vse to pa je mladino navdušila Huxleyeva nespoštljivost do avtoritet in ustaljenih mnenj. Njegovi eseji in kritike se kar ježijo od provokativnih sodb o glasbi, likovni umetnosti, biologiji, psihologiji, filozofiji in literaturi; razen na domačo književnost³ se je posebno dobro spoznal na francosko, tako da celo najmanj bistra junakinja v njegovem prvem romanu ve, da je zelo malo prvovrstnih stvari na svetu in da so te povéčini francoske. Morda je nekaj francoskega duha tudi v Huxleyevem jasnem, preciznem in poantiranem stilu, v elegantni lahкотnosti njegovega paradoksa in aforizma. Bleščéči esejist, uglašeni pesnik, pisatelj duhovitih novel in potopisnih črtic, pa se je vtisnil v zavest svojih sodobnikov v dvajsetih letih predvsem kot avtor romanov, ki so verjetno najznačilnejši dokument o dekadenci angleške duhovne tradicije.

Huxleyevi prvi trije romani *Crome Yellow*⁴ (Rumeni Crome, 1921), *Antic Hay* (Groteskni ples, 1923) in *Those Barren Leaves* (Ti suhi listi, 1925) se strnejo v panoramo angleških povojnih intelektualnih krogov, so pa tudi prodorna analiza te družbe in prerez sodobnega idejnega ozračja — utrujenega, nihilističnega in skeptičnega povojnega časa. Vsi trije romani so komedijskega značaja; gracioznost in idilika prvega prehajata v naslednjih dveh v grotesko in ironijo, polno absurdnih domislekov; ozračje se polagoma temni, na dnu je čedalje močnejše čutiti grenak okus ničevosti.⁵

Junaki v vseh treh romanih so izobraženci iz zgornjega srednjega stanu, ki se na eni strani staplja z aristokracijo, na drugi pa se meša z bohemii. Mnogi med njimi so Huxleyevi resnični sodobniki v precej prozornih preoblecak. Ta družba se zbere v podeželskem dvorcu Crome, v italijanski vili, ali pa se sestaja po londonskih nočnih lokalih, klubih in ateljejih in se pogovarja. Pogovarja se domiselno, duhovito in skoraj brez oddiha. Huxley se je izkazal kot mojster snobistične salonske konverzacije, ki je razen ljubimkanja edina akcija v romanih. Sprošča se v okviru ohlapno povezanih epizod, v spletu vzporedno potekajočih erotičnih razmerij (v značilnem naslovu poglavja v *Those Barren Leaves* jih Huxley imenuje *The Loves of Parallels* — Vzporedne ljubezni).

³ Za naslove svojih romanov si je rad izposojal citate iz angleških klasikov, tako iz Shakespearea, Milтона in Tennysona.

⁴ Ime podeželske graščine Crome je najbrž hkrati aluzija na pejzaže Johna Cromea, slikarja iz začetka 19. stoletja.

⁵ Huxleyevi romani so pomenili presenetljivo novost v dvajsetih letih, ko so sodobniki Lawrencea in Forsterja le malo brali, ko je bil Joyce težko dosegljiv in prav tako težko dostopen, in ko so moderni angleški romani predstavljali Bennett, Galsworthy in Wells. Huxley sicer ni izumil nove oblike romana, pač pa je znal uspešno prilagoditi eksperimente drugih avtorjev za svoje namene. Ko je v začetniških delih prelomil tedaj veljavne konvencije v strukturi romana, mu je pri tem pomagal satirični pisatelj iz prejšnjega stoletja, T. L. Peacock, s predlogo za konverzacijski roman, *house-party novel*.

Prebivalci Huxleyeve »puste dežele« so bolj ali manj variante istih likov; med njimi je nepogrešljiv duhoviti in ironični kozer. Imenuje se enkrat Mr. Scogan, drugič spet Mr. Cardan, vselej pa izvaja vratolomne miselne akrobacije, ki lahko tekmujejo s Huxleyevimi esejji iz tega obdobja. Liki niso portretirani v naravni velikosti in barvitosti; prej so podobni karikaturam gostov v Cromu, kot jih riše s tankimi ostrimi črtami gluha Jenny in pri tem večkrat nemilo poudari njihove pomanjkljivosti. Vsak izmed junakov je eksponent te ali one aktualne tendence ali doktrine, kar daje Huxleyu možnost, da iz različnih zornih kotov pretrese dolgo vrsto vprašanj, ki so bila tedaj na dnevnem redu. Prav zato, ker so »ploščati«, zastopajo Huxleyevi junaki s tako jasnostjo in ostrino vsak svoje stališče do vprašanj človeške eksistence, ali bolje, do njene absurdnosti. Zavedo se lastni brezciljnosti in brezciljnosti vesolja se v teh likih družijo s občutkom popolne osamljenosti in z nezmožnostjo, da bi našli stik s soljudmi; ostanejo si tujci, čeprav živijo drug ob drugem. »Vzporedne ravne črte«, je razmišljal Denis, »se srečajo samo v neskončnosti... Ali človek sploh kdaj najde stik z drugim človekom? Vsi smo vzporedne ravne črte. Jenny je samo malo bolj vzporedna kot večina.«

Simptomatični za odtujenost med ljudmi so prav najintimnejši odnosi — ljubezenska razmerja. Po značaju varirajo od frivolnih dogodivščin donjuanskih junakov in nenasitnosti, s kakršno Huxleyeve »usodne ženske« požirajo moške, do zdolgočasene senzualnosti in komično naivne zaljubljenosti; vsa ta razmerja pa niso drugega kot naključje, nepovezane senzacije, in ne pomenijo nič več kot možnost, da človek za trenutek pobegne pred samim seboj v pozabo. Vse, kar je tem junakom preostalo, ko so odvrgli odvečno breme tradicionalne etike in religije, je lov za kratkotrajnim užitkom, činični hedonizem po načelu *carpe diem* — ali s Huxleyevo besedo, *carpe noctem*. Moralne in miselne posledice upora proti viktorijanski ortodoksiji verjetno noben sodoben avtor ni upodobil tako prodorno kot Huxley v svojih mladostnih romanih; ni čudno, da je »izgubljena generacija« z izgubljenimi iluzijami v njihovih junakih prepoznala svoj lastni obraz.

Pod dekadentno površino teh romanov pa se že čuti, kako si Huxley poskuša utreti pot iz praznine. Linija njegovega iskanja se komaj vidno zariše že v romanu *Crome Yellow*, potem pa postaja zmerom bolj očitna, ko se vzdiguje preko romana *Antic Hay* do vrha v *Those Barren Leaves*. Najbolj plastično se jo da zasledovati na odraščanju značilnega Huxleyevega nejunaškega junaka, ki blodi po vseh treh romanih, čeprav pod različnimi imeni. Prvič stopi na prizorišče v romanu *Crome Yellow* kot mladi pesnik Denis; ves je še negotov in neuravnovešen v čustvih in prepričanjih, nenehno se muči z nezaupanjem v lastne moči. Ko si na vso moč prizadeva, da bi veljal za modernega pogana, na tistem nehoti reagira kot staromodni moralist in se tega tudi primerno sramuje. Obisk v Cromu ga do kraja porazi: njegovi najglobokomnejši besedni napori slabotno ugasnejo pod ognjemeti Scoganove sarkastične duhovitosti; ko poskuša dvoriti koketni Anne, kmalu uvidi, da se bo moral umakniti drznejšim tekmeccem. Ko odhaja iz Croma, zapušča kraj prvih mladostnih razočaranj. Iluzija romantične ljubezni se je raztreščila ob banalni resničnosti, ki ji Denis še ni kos. Med tem, kar Denis v resnici je, in tem, kar bi rad bil, zija ob koncu romana še zmerom nepremostljiv prepad.

Gumbrič v romanu *Antic Hay* je na dnu skoraj prav tako plah kot Denis, vendar je nekoliko starejši od njega in je že rahlo ciničen. Njegovi precej sla-

botni ideali kmalu zamrejo spričo želje, da bi brez pomislekov in brez omejitev užival vse, kar mu more dati življenje. Pod krinko ponarejene umetniške bradice igra vlogo drznega osvajačca žena, zapusti preprosto dekle samo zato, da pade v zanke »usodne ženske« Mrs. Viveash. Konec ostane odprt kot v večini Huxleyevih romanov; junak je brez kompasa zajadral v moderno življenje, ki ga Mrs. Viveash označi z besedami: »Vsi smo v vakuumu«.

Calamy iz romana *Those Barren Leaves* pa je že dalj časa hodil po poti, kakršna se je ob koncu prejšnjega dela odpirala pred Gumbriplom. Ljubezenskih avantur se je že naveličal; iz golega dolgočasje se zaplete v razmerje z razumniško pisateljico, ki je navezana nanj z mešanico čutnosti in sovraštva. Njegovo početje pa nenehno spremlja nemir, ki se stopnjuje v občutek izgubljenosti, tako nevzdržen, da se Calamy končno umakne v gore v samotno meditacijo, tam namerava razmišljati o možnostih rešitve. »Smisel je začel vdirati v nesmiselno veselje«.

Novi ton ob koncu romana ima že nadih orientalskih filozofij in zbuja pričakovanje, da bo Huxley v njih iskal odgovora. Vendar pa vse kaže, da so ga v tem času pritegnile le zelo bežno. Na potovanju po Indiji je indijsko spiritualnost celo ostro odklonil, ker je videl v njej vzrok za zaostalost in revščino te dežele. V potopisnih skicah *Jesting Pilate (Zafrkljivi Pilat; 1926)* je zapisal: »Če bi bil indijski milijonar, bi zapustil ves svoj denar za ustanovitev ateističnega misijona«.

S kratkega pohoda v kontemplacijo se Huxley vrne na stare pozicije, vendar v povsem novem smislu. Cinični in neodgovorni hedonizem in negacija nista mogla dati vsebine življenju; morda bo to zmozel vitalizem, v tem času zelo razširjeni kult »oboževanja življenja«. Ta boj za pravice telesa in instinkta je bil eden izmed načinov, kako se je uveljavljala reakcija na viktorijanske pojme o grehu in dostojnosti; višek je dosegel v delu D. H. Lawrencea, čigar osebnost je na Huxleya vsaj za nekaj časa vplivala močno in neposredno.⁶ Lawrenceova »religija krvi« je Huxleya hkrati privlačevala in odbijala. Medtem ko je Lawrence proslavljal njeno elementarno moč in poezijo, se je Huxleyevim romanom posrečilo razkriti predvsem njene raznovrstne perverzije. Huxleyevo poganstvo je vse preveč zavestno in razumsko, da bi učinkovalo spontano; velik delež v njegovem »oboževanju življenja« ima nedvomno želja, da bi šokiral filistrsko publiko z obravnavanjem erotike na način, ki je bil za tiste čase zelo drzen. Zbirka esejev *Do What You Will (Delaj, kar hočeš; 1929)* je zanimiv dokument o Huxleyevih nazorih iz tega časa. Po njegovem je dovoljeno vse, kar človeku omogoča intenzivno doživljanje in razmah osebnosti. Kratko obdobje vitalizma je pustilo močan pečat tudi na romanu *Point Counter Point (1928; Kontrapunkt)*.

Roman je kontrapunkt ljubezenskih odnosov; variacije na isto temo potekajo v vzporednih linijah, se križajo, prepletajo in spet razhajajo. Vanje projicira Huxley svojo »mnogostransko vizijo« življenja; vsako razmerje v romanu se zrcali v eni izmed njenih ploskev; vsakemu junaku je dostopen

⁶ Huxley se je po vrnitvi iz Indije z ženo in sinom začasno naselil v Italiji in nato v Franciji, kjer je živel v družbi zakoncev Lawrence. Prijateljstvu, ki ga je kljub vsem razlikam v značaju vezalo na D. H. Lawrencea, se je oddolžil s tem, da je po njegovi smrti izdal Lawrenceova pisma z uvodnim esejem, ki priča o globokem razumevanju njegove umetnosti.

samo en aspekt resničnosti, ki se kot sestavni del vključuje v komplicirano celoto Huxleyeve vizije.⁷

Nekateri odnosi v tej panorami, ki ima neprimerno širše in globlje dimenzije kot Huxleyevi dotedanji romani, zbudajo pač samo satirični interes. Tako je prostaško razmerje Philipovega očeta s tajnico, hipokritski triki, ki pomagajo uglednemu uredniku Burlapu pri zapeljevanju zakrknjene samske Beatrice, zakon plahega, svetu odmaknjenega znanstvenika lorda Tantamounta s svetovljansko damo, ki vara moža z uživaškim slikarjem Johnom Bidlakom.

Globljo človeško zanimivost imajo druge variacije na temo ljubezni; tem je Huxley kot motto postavil na čelo romana verze elizabetinskega pesnika Fulkea Grevilla: *O wearisome condition of humanity / Born under one law — to another bound ...* (mučni položaj človeštva! / Rojeno je pod enim zakonom, zvezano z drugim). Tema o razdvojenosti človekove narave v Huxleyevem romanu ni nova; nov tudi ni klavni junak, novinar Walter Bidlake, ki pomeni uvodni akord v romanu, pač pa je problem razklanosti med seksom in spiritualnostjo osvetljen v novi luči. Huxleyeva implicitna moralna sodba nad Walterjevimi dejanji je taka, da v imenu vitalizma zavrne spiritualnost kot nasilje nad človeško naravo, prav tako pa tudi razvratnost, ki je zloraba naravnih nagonov. Walter se razbije ob lastni razdvojenosti med mladostnim idealom romantične ljubezni in poduhovljenosti, katerega utelešenje je videl v hladni in puščobni Marjorie Carling, in podedovano senzualnostjo, ki ga na milost in nemilost izroči razuzdani Tantamountovi hčeri Lucy, da ga izrabí in cinično izigra.

Zanimiveje kot v Walterjevem liku je upodobil Huxley notranjo razdvojenost človeka v avtobiografski osebi pisatelja Philipa Quarlesa. Philip je raztrgan med željo po spontanem nagonem življenju, po doživljanju s celim in polnim bitjem, in pa svojo mnogostransko skeptično inteligentnostjo, ki mu tako doživljanje onemogoča. Zaveda se, da je kot človek in umetnik ostal enostranski. Philipov analitični razum naravnost razkrajá njegovo osebnost, uničuje njeno kontinuiteto in identiteto. »V duhu Philipa Quarlesa je bilo nekaj amebí podobnega. Bilo je kakor morje duhovnega prativoriva, ki je moglo teči v vse smeri, ki je moglo zaliti vsak predmet na svoji poti, priteči v vsako razpoko, napolniti vsak kalup, in ko ga je napolnilo in zalilo, je steklo proti drugim oviram, drugim votlim prostorom in zapustilo prve prazne in suhe. V raznih časih svojega življenja in celo v istem trenutku je napolnil najrazličnejše kalupe. Bil je cinik in mistik, človekoljub in tudi preziren sovražnik

⁷ Pretirano bi bilo trditi, da si je Huxley za Kontrapunkt izposodil strukturo Gidevega romana *Les faux monnayeurs*, ki je izšel tri leta prej. Nedvomno bi bilo v idejnem pogledu mogoče najti stične točke med Gidom in Huxleyem, saj sta zavzemala podobno mesto v intelektualnem življenju svojega okolja, oba predstavnika iskateljskih teženj svoje dobe. Philipova beležnica, v kateri Huxley razlaga svoje poglede na »muzikalizacijo romana« in na možnost, kako bi se dalo prenesti principe glasbene kompozicije na »roman idej«, nesporno precej dolguje Edouardovemu dnevniku v Gidovem romanu; v aplikaciji teorije pa se oba umetnika razhajata. Medtem ko se je Gide držal »klasičnega« poteka dogajanja, je Huxley do kraja razvil »paralele v ljubezni«, ki jih je mogoče prepoznati že v tlorisih njegovih zgodnejših in preprostejših zgradb. Simultanost v potekanju paralel skuša doseči z nenehnimi premiki v prostoru, ki so večkrat vezani tudi na premik v časovni perspektivi po principu asociacij; v tem pogledu se Huxley približuje literaturi »toka zavesti«.

ljudi... Kje je bil tisti jaz, ki bi mu moral biti zvest?⁸ Philip se čuti svobodnega in varnega edinole v lastnem notranjem svetu, kamor nima nihče dostopa, v svetu neposrednih človeških stikov pa je tujec, ravnodušen do soljudi, ki ne puščajo v njem nič več sledi kot ladja na vodi. Nezmožnost za kontakt se v ostri osvetljavi pokaže v odnosu do žene, Walterjeve sestre Elinor. Intuitivna in nepreračunljiva kot je, Elinor zmerom znova poskuša vdreti v njegovo samoto, da zmerom znova spozna, kakšno ponižujoče razočaranje doživiš, »če se stisneš k nekemu, ki se zanj izkaže, da ga sploh ni zraven tebe«, če ji Philip z brezbarvnim glasom odgovarja »čez prepade«, če »njegov in njen vzporedni molk« tečeta skozi čas, ne da bi se srečala. Celo Elinorin poskus nezvestobe s fašističnim voditeljem Webleyem in sinova smrt ne moreta Philipa rešiti iz ujetosti v lastni razumski svet. — Njun odnos se še enkrat ponovi v obrnjeni in karikirani podobi Philipovega bežnega nagnjenja do aristokratske »atletinje jezika«, Molly D'Exergillod, ki ga osrečuje z analitičnimi anekdotami in filozofskimi epigrami namesto s poljubi.

Nova variacija na temo tragične izolacije in notranje raztrganosti, Maurice Spandrell, je očitno utelešenje Huxleyeve predstave o Baudelairu, kot jo je opisal v znanem esaju; že tam je v imenu »oboževanja življenja« obračunal s francoskim pesnikom in mimogrede še z zločinskimi junaki Dostojevskega. V zunanjih okolnostih Spandrellovo življenje močno spominja na Baudelairovo: v občudovanju do ovdovele matere, v pretresu, ki ga doživi ob njeni ponovni poroki in ga ne more nikdar preboleti, v begu v bohemsko življenje, alkohol in mamila. Vse Spandrellovo prizadevanje je vrsta poskusov, da bi negiral prevzete vrednote in hkrati boljši del lastne narave. Sam pravi: »Nekateri ljudje lahko uresničijo dobroto samo tako, da grešijo proti njej.« »Ena pot, da spoznaš Boga, je ta, da ga tajiš.« V mazohističnih erotičnih pustolovščinah od razmerja z rafinirano Lucy do načrtnega zapeljevanja naivne Harriet mu je edino zadoščenje to, da počenja nekaj nedovoljenega; odsluženo prostitutko si poišče prav zaradi njene skrajne fizične propadlosti in odurnosti. Sčasoma pa otopi tudi občutek za greh in nadomesti ga neizmeren dolgčas. V obupnem poskusu, da bi se rešil iz praznine, hoče končno izzvati Boga iz »absolutnega, abstraktnega brloga«. Tako inscenira umor, ki je na videz povsem nesmiseln in nemotiviran: njegova žrtev je Webley, do čigar antidemokratske dejavnosti je Spandrell popolnoma ravnodušen; član revolucionarnega društva je samo kot esteta po načelu: dinamit zaradi dinamita! Webleyeva fašistična agresivnost pa Spandrellu omogoči še en poskus: s hladnokrvno logiko prepriča Tantamountovega asistenta Illidgea o politični nujnosti umora. Illidge je kot prepričan revolucionar sicer pripravljen ubijati, če to zahteva organizacija, ne pa na lastno pest. Spandrell ironično komentira njegovo slabost: »...morilec je en sam človek... Z vso odgovornostjo enega človeka. Tisoč ljudi nima odgovornosti. Zaradi tega je organizacija tako čudovito udobna. Član politične stranke se počuti prav tako varnega kakor član kake cerkve. Stranka lahko ukaže državljansko vojsko, ropanje, pobijanje; in njen član veselo stori, kar mu je ukazano, ker za to ni sam odgovoren... Za majhnega poedinca je odgovornost prevelika«. Pod težo storjenega dejanja se Illidge zlomi. Spandrella pa umor pahne v še hujšo praznino; zamislil si je demonično dejanje velikega

⁸ Vsi citati iz Kontrapunkta so navedeni po prevodu Jožeta Udoviča: Kontrapunkt življenja. Ljubljana 1960.

formata à la Dostojevski, a se mu je izrodilo v umazano burko. Po tem spoznanju gre Spandrell prostovoljno v smrt, potem ko je iskal in našel dokaz za božjo eksistenco v kontemplativnem miru Beethovnovе glasbe. Huxley tu še enkrat povzame temo, ki jo je intoniral na začetku romana ob Bachovi skladbi: »Lepota, dobrotа, skupnost so tisto, česar ne more odkriti razumsko raziskovanje, tisto, kar analiza prežene, toda duha tu in tam nenadoma prevzame močno, neuničljivo prepričanje, da te stvari v resnici so... Je to slepilo ali razodetje najgloblje resnice? Kdo ve?«

Medtem ko se Spandrellova dilema, katere skrajna pola sta satanizem in askeza, razreši v prid spiritualnosti, je najhujši nasprotnik tega »duhovnega raka« slikar Mark Rampion. V telesno šibkem, a zato nič manj vehementnem »oboževalcu življenja« in njegovi orjaški plavalasi ženi so kritiki kaj kmalu prepoznali Davida in Friedo Lawrence. Rampion oznanja življenje v skladu z zahtevami krvi in nagona, zvestobo naravi in zdravju: »Naša resnica, pomembna človeška resnica, je nekaj, kar odkriješ s tem, da živiš — popolno živiš z vsem bitjem«. Odtod Rampionovo sovraštvo do krščanske spiritualnosti, ki jo v romanu teoretično zagovarja Burlap, medtem ko je njegovo zasebno življenje bedna parodija lastnih načel. Rampionova resnica pa pomeni tudi boj modernemu ekvivalentu krščanske askeze — intelektualizmu (po Rampionovem mnenju je Philip »razumsko-estetski izprevrženec«), boj moderni znanosti in mehanizaciji, boj političnim ideologijam, ki si prizadevajo za industrializacijo, za to, »da bi odločili, ali se bomo peljali v pekel s komunističnim brzim vlakom ali s kapitalističnim dirkalnim avtomobilom«. Rampionu, ki je čisto proti Huxleyevi volji nekoliko môrast v družbi svojih manj moralnih, zato pa briljantnejših sobesednikov, se je edinemu v romanu posrečilo harmonično uskladiti življenje z načeli. Skoraj ni mogoče dvomiti o tem, kako privlačen je moral biti ta nauk za Huxleya samega, ki je v vitalizmu iskal možnost, da se iz slepe ulice lastnega sterilnega intelektualizma dokoplje do neposrednejšega doživljanja sveta. Vendar pa bi bilo zgrešeno, če bi hoteli v Rampionovi filozofiji videti poglobljitno idejo romana. »Roman idej« v tem času Huxleyu ne pomeni dokazovanje te ali one teze, ampak možnost, da na svojih junakih, nosilcih nasprotujočih si idej, zgradi svojo »mногоstransko vizijo«. Potem ko je osvetlil vprašanja iz najrazličnejših aspektov, pusti na koncu vse probleme nerešene, vse poti odprte; v nekoliko poznejšem eseju o Pascalu ugotavlja, da »en pogled na svet ne more biti resničnejši kot drug, vsak pa je intelektualni izraz nekega danega in neutajljivega dejstva, ki izvira iz izkušnje«. Kljub svoji moralni teži je *Kontrapunkt* še zmerom izpoved skeptičnega duha. Značilno je, da po besednem dvoboju zadnjega poglavja, ko se Spandrell in Rampion poslednjič pomerita s svojimi argumenti, Huxley ni dal zadnje besede nobenemu izmed njiju. Roman je pretrgal ob grotesknem prizoru, ko Burlap in njegova ljubica pljuskata v kopalni kadi »kot dva otročička«, in ga zaključil s sarkastično intonacijo biblijske besede: »Zakaj takih je nebeško kraljestvo.«

Kontrapunkt pomeni zaključek Huxleyevega mladostnega obdobja. Z estetskim nihilizmom je dokončno obračunal. Pozitivizem in vitalizem sta ga pustila na mrtvi točki, ne da bi mu znala odgovoriti. Znanost mu ni mogla dati »celovite podobe sveta«. Podobno kot T. S. Eliot je Huxley spoznal, da se v našem svetu silovito akumulira empirično znanje, pri tem pa izginja modrost. V njegovem delu se oglašá nov ton obupa nad svetom. Kakšna bo usoda človekove osebnosti v ambientu skrajnje razvite tehnike in visoko organizirane civiliza-

cije? To temo, ki jo je mimogrede načeljal že v Scoganovih fantazijah in Rampionovih govorih, je privedel do zadnje konsekvence v utopiji *Brave New World* (*Lepi novi svet*; 1952). Svetovna totalitarna država je žrtvovala kulturo in vse človeške vrednote za socialno stabilnost in ekonomsko prosperiteto: vse je odlično planirano, od inkubatorja, kjer se izvalijo serijski državljani, predstignirani za posamezne kaste, do krematorija, kjer se konča pot teh zadovoljnih konsumentov industrijske veleprodukcije; problematika človeške eksistence kakor tudi osebna morala je lepemu novemu svetu popolnoma tuja. Široka družbena tema utopije kaže, kako je Huxley stopil iz kroga osebnih odnosov in problemov. Ne more biti več ironičen in superioren opazovalec modernega semnja ničevosti, ampak se hoče aktivno vključiti v sodobno stvarnost. Tako se znajde pred vprašanjem, kako naj se angažira intelektualec v času, ko grozi nova vojna in se na vseh straneh vzdigujejo totalitarne države. Kot mnogi angleški izobraženci, med njimi tudi Bertrand Russell, se je Huxley aktivno udeležil pacifističnega gibanja. Hkrati z njegovim prizadevanjem za mir pa narašča tudi njegovo zanimanje za orientalske filozofske in religiozne sisteme, ki so v tridesetih letih našli precej odmeva med zahodno inteligenco. Pri tem mu je moral biti nedvomno blizu njegov sodelavec v pacifistični propagandi, Gerald Heard, sicer ne originalen mislec, ki pa je znal s sodobno psihološko in znanstveno terminologijo interpretirati religiozno doživljanje budizma in hinduizma v taki obliki, da je bila sprejemljiva za zahodnega človeka.

Iz dejavnosti in iskanj tega obdobja je zrasel Huxleyev najpretencioznejši poskus na področju romana *Eyeless in Gaza* (*Slepi v Gazi*; 1956). Vprašanje o možnostih angažiranja in integracije je Huxley raziskal na novem avtobiografskem liku, sociologu Anthonyju Beavisu. »Slepi« junak si je znal pridobiti popolno svobodo s tem, da se je zmerom izognil vsakršnemu neposrednemu stiku s soljudmi — do njih je popolnoma ravnodušen in neredko prezirljiv — in odklonil vse moralne in družbene obveznosti. Občutek krivde skuša zadušiti z begom v kultivirano čutnost in intelektualistično »višje življenje«, ki se izkaže kot dosti učinkovitejše sredstvo za izmikanje dolžnostim kot so alkohol, mamila in seks. Kljub tej samoprevari pa se Anthony začne z grozo zavedati neusmiljenega potekanja časa, ki prinaša razpadanje in smrt in pušča vidne sledove svoje moči na človekovem telesu: ko Anthony po več letih bolj s strahom in studom kot pa s sočutjem prepozna svojo nekdanjo ljubico Mary Amberley v odurni pijanki in morfinistki, je njeno nekoč zapeljivo telo samo še živa razvalina. Ne samo, da se junaku začne izmikati sedanost z vsemi intelektualnimi in fizičnimi užitki, ki jih je od nje zahteval — oglasi se tudi preteklost. Vsiljivi spomin ga vodi čedalje globlje v njene labirinte, ki jih odpirajo navidezno čisto irelevantne čutne asociacije. Tako se Anthony neprosto-voljno napoti po sledi izgubljenega časa. Za Prousta, ki se ga Huxley nekoliko ironično spomni kmalu na začetku romana, je bila preteklost vrednota; za Huxleya pa je strašna in neizprosna usoda, ki začne vdirati v sedanost, jo razkrajati, dokler je popolnoma ne razvrednoti in ne pokonča.

Na površje Anthonyjevega spomina na videz brez vsakega reda priplavajo epizode, ki razkrivajo odločilne trenutke in srečanja njegovega zgrešenega življenja: materin pogreb —; nemožnost, da bi našel stik z očetom, malce otročjim učenjakom; prizori iz mondenega sveta Mary Amberley in njenih ljubimcev; skice iz šolskega življenja v kolegiju in prijateljstva z Brianom Foxom, ki

umre kot žrtev lastnega idealizma in doslednosti; pri njegovem samomoru pa je posredno skriv Anthony, ker je na ljubo Maryjinemu ciničnemu domisleku in lastnemu samoljubju zapeljal njegovo zaročenko; razmerje s Helen, ekscentrično hčerko Mary Amberley; Helen po zakonskem brodolomu in vrsti praznih avantur išče pri njem razumevanja in ljubezni, Anthony pa jo pripravi do tega, da resignirano, čeprav nekoliko sarkastično, privoli v neobvezno senzualnost.

Anthonyjeva kriza, ki se je podtalno pripravljala že leta in leta, izbruhne vročega poletnega dne, ko se Anthony sonči s Helen na strehi svoje vile v južni Franciji. Preteklost se zgrne nadenj tam, kjer se je čutil najbolj varnega, v seksualnem aktu.

»Na tihem se je nevoljno namrščil; njegova preteklost je postajala že vsiljiva! Toda ko se je sklonil, da bi ji pobegnul s poljubom na Helenino ramo, je začutil, kako je od sonca razgreta koža prepojena z rahlim, vendar prodirljivim vonjem po soli in dimu hkrati, z vonjem, ki ga je v trenutku prenesel v veliko apnenčasto jamo na pobočju gorovja Chiltern, kjer je z Brianom Foxom preživel neizrekljivo prijetno uro, ko sta kresala kremen ob kremen in poželjivo duhala mesto, kjer je iskra pustila značilni priokus po zoglenelih morskih rastlinah.

„K-kakor d-dim pod m-morjem,“ je jecljaje ugotovil Brian, ko mu je dal poduhati oba kremenca.

Celo tisti kosi sedanje resničnosti, ki so na videz najbolj trdni, so prerešetani s pastmi. Kaj bi moglo biti bolj nedvomno tukaj v sedanjosti, kot od sonca obsijano žensko telo? In vendar ga je izdalo. Trdna tla čutne neposrednosti in njegove lastne fizične razneženosti so mu zazijala pred nogami kot prepad, da je strmoglavil v drug čas in kraj. Nič ni bilo varno. Celo ta polt, ki je dišala po dimu pod morjem. Ta živa polt, ta sedanja polt; in vendar je od Brianove smrti minilo skoraj dvajset let...

Nekje v notranjosti je blaznež premešal sveženj fotografij kot igralne karte in jih razdelil na slepo srečo, premešal še enkrat in jih razdelil v drugačnem zaporedju, in spet in spet, brez prestanka... Petintrideset let njegovega zavestnega življenja se mu je nenadoma prikazalo kot kaos — sveženj kart v rokah blazneža... In kaj, če je tista nespametna otroška igra s kresilnimi kamni imela pomen, globok pomen, ki ga je preprosto moral doumeti tu na tej razžarjeni strehi, zdaj ko so se njegove ustnice dotikale Heleninega od sonca razgretega telesa? Zato, da bi bil prisiljen sredi dejanja neprizadete in neodgovorne čutnosti misliti na Briana in na stvari, ki je Brian zanje živel; da, in zanje umrl — zanje umrl, ga je nenadoma spomnila druga podoba ob vznožju prav take pečine, pod kakršno sta se kot otroka igrala v apnenčevi jami. Da, celo Brianov samomor, se je zdaj z grozo zavedel, celo ubogo raztreščeno truplo na skalah je bilo na skrivnosten način prisotno v tej vroči koži.«

Tisti hip pade z letala, ki leti nad vilo, psiček in se raztrešči na strehi tik pred njima, da sta njuni telesi čisto oškropljeni s krvjo. Prav v trenutku, ko Anthony spozna, da je namerno tajil njeno človeško vrednost, se tudi Helen zave, kako poniževalen je njen položaj in Anthonyja zapusti. Anthony išče izhod iz notranje krize v kakršnikoli akciji. Ko se pozneje ozira v ta čas, se mu zasekajo v spomin prebliski s poti po južni Ameriki, kamor se je takrat napotil z aristokratskim revolucionarjem Markom Staitheom sodelovat pri lokalni vstaji, čeprav nobeden izmed njiju ni verjel v njeno smiselnost. Prav na tej

poti doživi Anthony odločilno srečanje s pacifistom dr. Millerjem, ki »slepemu« končno odpre oči. Anthony se aktivno vključi v delo za mir in hkrati najde tudi svoj notranji mir v neobudistični kontemplaciji.

Ta dolga pot zaslepljenega junaka do cilja poteka v navidezno nesmiselnem zaporedju naključij in spominov. Polagoma se odkrivajo subtilni odnosi med situacijami, ki jih ločijo velike časovne razdalje; v Anthonyjevi zavesti se strnejo s sedanjostjo tako, da se pokaže njihov pomen na njegovi poti k spoznanju; iz kaosa razbitih drobcev se počasi kristalizira smisel, tako kot junak na dnu navideznega kaosa postopno odkriva transcendentno enovitost vseh pojavov. Razbita časovna perspektiva v strukturi romana zrcali odsotnost kontinuitete v junakovem življenju: ni potek časa tisto, kar daje življenju povezavo in smisel; biološka eksistenca je le surovo gradivo in vir energije in ima zgolj potencialno vrednost; »postala bo vrednota samo, če iz nje naredimo nekaj drugega, samo, če jo uporabimo tako, da bo služila višjemu namenu«.

Iskanju tega višjega namena je posvečen Anthonyjev dnevnik, ki je hkrati tudi Huxleyeva izpoved o notranjih bojih, ki jih je doživljal v tem času. Bistven element njegovega pogleda na svet sta zdaj Vedanta in budizem; Huxley v vzhodnih religijah ne išče interpretacije vesolja, ki naj bi mu nadomestila zapadne metafizične sisteme, pač pa hoče rešiti njihove moralne vrednote in jih prenesti na družbeni plan. Od njih si je obetal, da bodo dale človeku v življenju na tem svetu notranji mir in hkrati ohranjale budno njegovo moralno zavest, ne da bi pri tem od posameznika zahtevale, naj se ukloni dogmam in cerkvenim institucijam. Za Huxleya je nepomembno vprašanje, katero manifestacijo božanstva človek priznava; celo če ne prizna nobene, mu bo »kontemplacija božanstva — dobrote v najbolj nekvalificirani obliki« pomagala na poti od fragmentarnega spoznavanja sveta do spoznanja o povezanosti vseh življenjskih pojavov, od osamljenosti do integracije v kozmični red. S tem da pretrga vse vezi, ki ga priklepajo na minljive stvari, in da se reši tudi lastnega varljivega jaza, je po Huxleyevem prepričanju mogoče doseči mir — »mir brez napuha in sovraštva in jeze, mir brez hrepenenja in odpora, mir brez norosti, ki ločujejo... Teman mir, neizmerno globok«. Tukaj so zakoreninjena tudi Huxleyeva pacifistična načela o vsesplošnem sočutju, o neupiranju zlu z nasilnimi sredstvi, njegov odpor do fašizma, nacizma in sploh političnih ideologij, ki jim namen posvečuje sredstvo. Pacifizem za Huxleya ni samo politično prepričanje, ampak socialni aspekt njegove na novo odkrite osebne etike.

Roman *Eyeless in Gaza* pomeni nedvomno mejnik na Huxleyevi poti. V tem delu si je Huxley zadnjič hote prizadeval, da bi svoj *credo* izoblikoval v estetsko strukturo. Odslej dalje občuti svojo dolžnost, da se angažira, tako neizprosno, da ji posveti vse sile svojega intelekta, ji žrtvuje blišč in virtuoznost svojega nekdanjega stila in v nekem smislu neha biti umetnik; v umetnosti vidi le še eno izmed možnosti »višjega življenja«, v katero človek pobegne pred dolžnostmi do sočloveka in do družbe. Njegovo književno delo, ki se le tu in tam še vzdigne nad raven aktualne publicistike, predstavlja odslej traktati in poslanice, namenjene sodobnemu svetu, čeprav so še zmerom preoblečene kot satire, utopije, študije in eseji.

Da bi služil novim namenom, se je Huxleyev »roman idej« prelevil v roman s tezo. Huxleyeva spoznanja zdaj razlaga rezoner, naj se že imenuje Mr. Propter, Bruno Rontini ali kako drugače. Ta figura je potisnila duhovitega kozerja

zgodnjih romanov skoraj povsem v ozadje. Ena izmed poglavitnih tem v Huxleyevem delu je zdaj destruktivnost časa: prav zaradi te uničevalne sile je obstoj samo na človeški ravni nezadovoljiv in nesprejemljiv. V romanih *After Many a Summer (Po mnogih poletjih; 1959)*⁹ in *Time Must Have a Stop (Čas se mora ustaviti; 1945)* se čas kot zlo manifestira v fizično odbijajočih aspektih in funkcijah človeškega telesa¹⁰ in v grozi pred razpadom in smrtjo. Milijonar v delu *After Many a Summer* si hoče s pomočjo moderne znanosti podaljšati življenje; pri tem odkrije angleškega barona iz 18. stoletja, ki se mu je to posrečilo in še zmerom vegetira, spremenjen v antropoidno opico; človeške lastnosti — razen sadizma — so namreč odmrle ob svojem času. Narava se je maščevala nad človekom, ki je hotel prekoračiti meje svoje eksistence na ta način, da je rušil njen red. Kako težko se človek odloči, da bi se osvobodil tiranije časa na drugem planu, kako krčevito se oklepa ničevih stvari, se najbolj drastično pokaže na primeru starega epikurejca Eustacea Barnacka v *Time Must Have a Stop*. Njegov duh še po smrti plava nad prizoriščem nekdanjih užitkov in noče dopustiti, da bi se božanska iskra v njem vrnila k svojemu viru.

Poti, ki vodijo iz vklenjenosti v čas do »združujočega spoznavanja Božanskega vzroka« je Huxley skušal razkriti tudi v antologiji z naslovom *The Perennial Philosophy (Večna filozofija; 1946)*. Zbral je tekste, ki so jih v raznih obdobjih napisali mistiki Orienta in zahoda, jih povezal z lastnim komentarjem in jih uredil v sistem, ki naj bi odkril »najvišji skupni faktor«, namreč elemente, ki so skupni vsem velikim religioznim in moralnim sistemom.

Vzporedno s satiričnimi romani in Večno filozofijo, kjer je v ospredju iskanje osebne rešitve za posameznika, so nastajala tudi dela, v katerih prevladuje družbena in politična komponenta Huxleyeve misli. Druga svetovna vojna je potrdila — in morda prekosila — vse njegove najhujše slutnje o človeški naravi. Skrb za usodo človeštva je s primesjo ljudomrzništva izpovedal v utopiji o svetu po bodoči atomski vojni¹¹ in v dveh študijah iz francoske kulturne zgodovine 17. stoletja. Kljub velikanskemu znanstvenemu aparatu sta obe študiji, *Grey Eminence (Siva eminenca; 1941)* in *The Devils of Loudun (Loudunski hudiči; 1952)* v resnici umetniški prispevki današnjega časa. V *Grey Eminence*, biografiji Richelieujevega svetovalca Père Josepha, je na tej tragični osebnosti ekspliciral temo o cilju in sredstvih.¹² Siva eminenca je asket, ki je zmožen po-

⁹ Huxleyeva satirična domišljija je dobila novo ustvarjalno spodbudo, ko se je leta 1959 za zmerom preselil v Kalifornijo. V *After Many a Summer* se pridobitniška stran ameriške mentalitete in naivno prepričanje, da je mogoče z dolarji kupiti kulturo in tradicijo, utelesi v milijonarju, ki iz ljubezni do umetnosti okraši pokopališče s pornografskimi kipi, ustanovi Tarzana College in si postavi grad, ki naj bi bil bolj gotski kot katerikoli pravi srednjeveški grad: s pristnimi gotskimi okni iz 15. stoletja v W. C., s cocktail barom iz dragocenega rezljanega lesa in z velikansko knjižnico, v kateri pa ni niti ene knjige.

¹⁰ Huxleyev odpor do banalnosti človekove fizične eksistence in hkrati nagnjenje, da se zmerom znova vrača na to temo, kritiki radi primerjajo s Swiftovim morbidnim studom do telesnosti: povod za take primerjave je do neke mere nedvomno dal Huxley sam z esejem o prav tem aspektu Swiftovega književnega dela. Da pa po Huxleyevem estetskem nazoru sodi v roman celotna, tudi najbanalnejša resničnost, pričata zlasti eseja *Tragedy and the Whole Truth ter Vulgarity in Literature*.

¹¹ *Ape and Essence* (1949).

¹² Vprašanje ciljev in sredstev je ena izmed osrednjih tem v obsežni razpravi *Ends and Means* (1957).

polnoma pozabljati nase, vendar se ne ustraši nobenih sredstev, kadar gre za uspeh francoske politike. Študija je polna aluzij na to, kako so politične psevdoreligije našega stoletja znale prav tako sofistično kot siva eminenca identificirati svoje politične interese z božjo voljo, ki pa so ji nadeli modernizirana imena.

Na podoben način Huxley v Loudunskih hudičih ob fantastični zgodbi o obsedenosti v loudunskem uršulinskem samostanu z neusmiljeno logiko dokazuje, kako so bile zablode temnejših vekov v zgodovini pravzaprav skromne v primerjavi s tistimi, ki jih je zmožno naše razsvetljeno stoletje. »Kralj, kardinal in škof iz Poitiersa so verjeli v obsedenost in to je zadostovalo. V dvajsetem stoletju zveni našim modernim ušesom to sklicevanje na nezmotljivost političnih voditeljev izredno domače«. — Obsedenost v samostanu, ki se iz mešanice histerije in zavestnega varanja razmahne v najbolj obscene orgije, je namerno izzvala samostanska prednica Soeur Jeanne des Anges. V tem liku je Huxley odkril ekstremen primer bovarizma; Ivana Angelska se hoče rešiti anonimnosti svojega položaja in zavesti o lastni neznatnosti in nepomembnosti z »navzdol usmerjeno transcendenco«, ki jo končno privede tja, kamor je hotela — v središče velikanske senzacije. Kot žrtev njenega ekshibicionizma mora na grmado šarmantni zapeljivec loudunskih meščank, župnik Urbain Grandier. Obsedenost namreč izrabi Richelieu za politični eksperiment in hkrati za osebno maščevanje nad Grandierom, ki si je z ostrim jezikom in peresom nakopal njegovo nemilost. — Obsedenost v loudunskem samostanu je v Huxleyevi interpretaciji miniaturne, vendar značilen primer »kolektivne alienacije«, ki se je v zadnji vojni pojavljala v še vse drugačnih dimenzijah. To stanje posamezniku omogoči, da povsem odvrže osebno odgovornost, postane lahek plen političnih demagogov in se pusti zapeljati v najbolj neverjetne zločine; odtod Huxleyevo nezaupanje do množice. Po njegovem prepričanju brez zavesti o lastni odgovornosti vsakega posameznika ne more biti na svetu ne miru ne pravičnejše družbe.

Zmerom določeneje prihaja Huxley do zaključka, da je treba spremembo družbe začeti pri temelju, pri posameznem človeku. Osnovni problem družbene ureditve za Huxleya ni v socialnih, ekonomskih ali političnih reformah, ampak je psihološke narave: kako usmeriti v harmoničen razvoj osebnosti agresivne težnje, ki so človeku urojene in se sproščajo v vojni in nezmernem seksualnem izživiljanju. Huxley se vprašuje, ali bi bilo morda s spoznanji, ki naj bi jih človeku dala vizionarna doživetja, mogoče premagati protislovja v njegovi naravi, usmeriti njegovo transcendenco navzgor. Bližnjico v nadosebno stanje je Huxley sam preskusil z mehikanskim mamilom meskalinom.¹³ V njegovem zadnjem delu, utopiji *Island (Otok; 1962)*, je idealna družba na otoku Pali na svoj način uzakonila psevdomistična doživetja, ki jih provocirajo mamila; seks so srečni otočani regulirali s posebno vrsto yoge, telesno moč in agresivnost pa s fizičnim delom. V ta napol orientalski, napol racionalistični raj pa začne vdirati tuji kapital, ki išče na otoku petrolej in tržišče za svoje produkte. Mladi Raja, vladar otoka, postane sam agent tujih kapitalistov, ne da bi se zavedal daljnosežnosti posledic; sam pomaga vojaškemu diktatorju s soslednjega otoka, da s surovo silo razbije miroljubno utopijo.

¹³ Dokumenta o teh poskusih, eseja *The Doors of Perception* (1954) in *Heaven and Hell* (1956), sta povzročila literarno senzacijo, pa tudi precej moralne spotike.

Razpad idealne stavbe na otoku Pala je morda podoba Huxleyevega spoznanja, da so bila njegova prizadevanja zaman, da govori v prazno: »večna filozofija« je sprejemljiva samo za nekaj izbrancev,¹⁴ svetu pa ni rešitve. Intenzivni napori misleca in ustvarjalca so zatonili v tragiki in pesimizmu.

LITERATURA: Sisirkumar Ghose: Aldous Huxley. A Cynical Salvationist. Bombay 1962. — Jocelyn Brooke: Aldous Huxley. London 1954. — The Novelist as Thinker. Ed. D. Rajan. London 1947. — André Maurois: Magiciens and logiciens. Paris 1955. — Svetozar Koljević: Misaona i literarna pozadina Huxleyevih »romana ideja«. Sarajevo 1958. — Robert Fricker: Der moderne englische Roman. Göttingen 1958. — Norman Nicholson: Man and Literature. London 1944. — S. D. Neill: A Short History of the English Novel. London 1954. — John Atkins: Aldous Huxley. London 1956. — Ludwig Borinski: Meister des modernen englischen Romans. Heidelberg 1965.

MNENJA

DRUŽBENA KRITIKA V SOCIALIZMU*

Svetozar Stojanović

1. Kaj je kritika

S kritiko je treba razumeti ocenjevanje človekove vrednosti, njegove dejavnosti in rezultatov te dejavnosti, kakor tudi utemeljevanje te ocene.

Glede na aspekt človeka ali vrsto dejavnosti, ki jo vrednotimo, lahko ločimo različne oblike kritike: kritika morale, umetnosti, znanosti, politike, gospodarstva, religije itd.

Mnogo ljudi gleda v kritiki izključno *negativno* vrednotenje. Toda kritika znanstvenih ali umetniških del, na primer, obsega v nasprotju s tem ne samo negativno, ampak tudi pozitivno vrednotenje. Dobra kritika je v resnici *celotna* dejavnost ocenjevanja in utemeljevanja te ocene. Vendar je za pomen besede »kritika« negativni aspekt ocenjevanja bolj bistven od pozitivnega. To lahko takole pokažemo: kadar govorimo *samo* o pozitivnih lastnostih kakega posameznika, ne bo nihče rekel, da ga kritiziramo. Če pa ga ocenjujemo *samo* negativno, bodo temu vsi rekli kritika, dasi bodo resda pristavili, da je nepopolna, enostranska ipd.

Ker je človek obdarjen ne samo z vrednostno zavestjo, ampak tudi z vrednostno samozavestjo, ni le kritičen, marveč tudi samokritičen. *Samokritika je ocenjevanje lastne osebnosti, dejavnosti in rezultatov te dejavnosti, kakor tudi utemeljevanje te ocene.* Kar sem rekel o odnosu med pozitivno in negativno obravnavo v kritiki, velja *mutatis mutandis* tudi za samokritiko.

Tudi kritika sama ni vzvišena nad kritiko. Lahko je potemtakem upravičena ali neupravičena. To je odvisno od upravičenosti razlogov, se pravi od

¹⁴ Huxley je preživel zadnja leta v družbi izbrancev, ki so jih povezovali sorodni nazori; med njimi so bili Gerald Heard, pesnik W. H. Auden in pisatelj Christopher Isherwood.

* Priobčujemo prevod Stojanovićeve razprave, ki je bila natisnjena v letošnji drugi številki revije Gledišta. — Op. ured.