

Če ne moremo dolžiti urednika za njegove opustitve, ker pač ni imel več prostora, pa štejem na njegov osebni rovaš nekatere stvarne in tiskovne napake, ki bi se jim ob tem obsegu knjige pač lahko izognil. Tiskovna korektura je površna, kar je zlasti še očitno v pesemskih besedilih. Tako beremo n. pr.: temni, pretemni si [!] talcev grobovi (142); prepozno [namesto preprosto] kmečko mi srce (182); čemu si o, [!] neznan Mojzes nas poselil (68); za »pravico« so do konca dni (87) namesto za »pravdo«; razcefrana namesto razcefedrana plahtha (86) ipd. Tudi jezik v urednikovih spremnih besedah ni vedno pretehtan in premišljen. Tako berem: spoznanje o krivičnosti... socialnih krivic (165); v pesmih, posvečenih... priložnostnim verzom (171); (njegova duša) je trpela za svojim kmečkim preprostim svetom (179) ipd. Tako pičel, kakor je tekst, bi bil lahko bolje napisan.

V urednikovem besedilu je tudi nekaj stvarnih napak. Rojstni kraj Iva Grahorja ni Spodnja Bitinja (155), ampak Dolenje Bitinje. Za Robov smrtni dan velja 12. in ne 13. februar (81, 82). Čampa ni bil ustreljen kot talec, ampak kot član domačega rajonskega odbora OF. Bilo je to v prvi fazi tako imenovane roške ofenzive poleti 1942, ko so se okupacijske vojske zlele po Notranjski. Pobit ni bil pri Sv. Vidu nad Cerknico, kakor beremo v obravnavani knjigi, ampak tik nad vasjo Veliki vrh v neposredni bližini Čampovega rojstnega kraja Nemške vasi na Blokah. Zanimiv je Pavčkov zapisek, ki ga jemljem kot izjavo mlajšega pokolenja: da je bil Kajuh »prvi lirik naše revolucije« (139) in da v svojih pesmih »ni hrupen, ni gromovnik« (39). Kajpada so besede naperjene proti precejevanju ali vrednotenju poezije Mateja Bora. Vendar sama trditve še ni dokaz. Zdi se mi še vedno, da je ne samo časovno, ampak tudi vrednostno prvi lirik revolucije Bor in da je tudi Kajuh mnogokdaj prav hrupen gromovnik.

Pavčkova knjiga nam je dala priložnost spregovoriti o nekaterih vprašanih slovestva v NOB. Mišljena kot pietetni akt ne izpolnjuje zahtev in pričakovanj, ki jih stavimo podobni knjigi s slovenističnega stališča. Tako ostaja neplačan dolg slovenske slovestvene zgodovine (ali vsaj slavistične publicistike) do padlih, pobitih in pomrlih kulturnih delavcev. Vsekakor ga bo treba poravnati.

Viktor Smolej

ČAS IN ZAVEST

Velibor Gligorić, ki je uredil zbornik esejev in kritik jugoslovanskih marksističnih književnikov, padlih v NOB, poudarja v predgovoru, da je knjiga Čas in zavest samo odlomek iz boja »padlih pri razvijanju marksistične misli v umetnosti« in samo fragmentarno kaže »njihov delež v boju demokratičnih sil med obema vojnoma na področju književne kritike, književne in znanstvene esejistike«. Na tem mestu nas zanima samo eno območje zbornika: kako so postavljali predvojni jugoslovanski marksisti vprašanja literarne kritike in umetnosti. Odgovor bo kajpada lahko samo delen, saj v zborniku niso zastopani vsi marksisti, ki so pred vojno pisali o vprašanih kritike in umetnosti, niti niso vanj vključena vsa temeljna esejistična in kritična dela tistih avtorjev, ki jih sicer upošteva. Dognanja na našem področju pa so že v mejah knjige tako pomembna in živo, aktualno odmevajo še v naš čas, da jih kaže nekoliko premisliti.

I

O literarni kritiki pišejo v zborniku Pavle Bihalji, Jovan Popović in Safet Krupić. Že naslovi njihovih spisov o kritiki: Kritika kontra kritiki, Problem naše kritike in Problem umetniške kritike bolj ali manj opozarjajo na krizo, ki jo je preživljala ta po svoji naravi ustvarjalna kulturna dejavnost v starem jugoslovanskem svetu.

Kdor se ukvarja z literarno in drugo umetnostno kritiko, mora imeti po mnenju teh mislecev vsaj naslednje kvalitete: strokovno znanje, visoko intelektualno raven, zavest — se pravi, jasen svetovni nazor in jasno ideološko stališče, in občutek za odgovornost svojega posla. Ravno odgovornost je tisti postulat v kritikovi zavesti, ki izključuje iz njegovega ustvarjalnega dela sleherno sentimentalnost, mu odvzema pravico, da bi bil oseben, in zahteva od njega najvišjo mero objektivnosti. Vendar dajo te lastnosti še vedno pomanjkljiv, neznanstven kritični rezultat, če kritik ne zna dialektično opazovati in povezovati predmeta svoje kritike, če ne pozna dovolj temeljito družbene stvarnosti in če ne razume osnov, pomena in vloge književnosti v socialnih in zgodovinskih odnosih.

Že naštete, nesporne in brezpogojne kvalitete resničnega kritika pričajo, da so marksisti izganjali iz književnosti in književne kritike subjektivizem, ki ga rodi ali neznanje ali pa klikaštvo, skratka, kulturna laž, in so po pravici videli v njej pomembno ustvarjalno območje kulture. Krupić n. pr. ne šteje pravega kritika za nič manj pomembnega ustvarjalca kot umetnika: »Umetnik daje šele obrise svetov v določenem prostoru in času, kritik pa je dolžan zajeti celoto teh svetov ter jih videti v njihovi celoviti družbeno-kulturni povezanosti. In za takšnega kritika je umetniško delo v resnici komaj izhodiščna točka na novo lastno delo.« Krupić izloča iz »vsebinsko znanstvene kritike,« za katero sam išče izhodiščnega merila, vse subjektivistične lastnosti kritike. »Oblika, temperament, sploh vsi formalno-izrazni elementi kritike postajajo postranski.« Ta boj zoper subjektivizem ni bil upravičen samo zaradi prepogostega diletantizma, ampak tudi zgodovinsko, saj so umetnika pogosto ocenjevali po njegovi svetovnonazorski in politični pripadnosti, v evropskih mejah tudi po rasni in državnostni funkciji njegove literature.

Hkrati s subjektivizmom preganjajo predvojni marksisti iz literarne kritike tudi esteticizem, kritiko, ki stoji »v boju za lepoto forme«, je larpurlartistična in kot taka ne ustreza zakonom umetnosti. Ko išče ta kritika lepoto, postaja samo abstraktna fraza, »senca umetniškega izraza. Lahko samo interpretira, ne more pa ustvarjati vrednosti in ne določati mesta v življenjski resničnosti« (Jovan Popović). Seveda je odšel Bihajli z vsebinskim, sociološkim argumentom, s katerim je izpodbijal formalistično kritiko, očitno predaleč, ko je zapisal: »Forma je v kritiki in v umetniškem delu pomembna, a je vendarle samo drugotnega pomena. Vsebina je bistvo umetnosti. Iz vsebine pa mora izvirati oblika.« Misel o bistvu in prvenstvu vsebine in drugotnosti oblike je za umetnost ravno tako nevzdržna, kakor formalistična teorija o bistvu in prvenstvu oblike. Krupić je to dejstvo dobro spoznal in si prizadeval znanstveno, se pravi dialektično zasnovati kritiko na podlagi bistva umetnosti. Če se giblje Popović z nazorom, da mora nova kritika »koreniniti v kolektivu« in mora aktivno iskati zgodovinske težnje ter usmerjati pozitivne energije v družbi, še bolj ali manj v okvirih sociološke kritike, hoče Krupić kritiko z znanstveno utemeljenim merilom. Ko poudarja, da to merilo ne more izvirati iz kulturnega, sociološkega ali kakšnega drugega, umetnosti tujega območja, opozarja na njega pravi izvor: na posebno vsebino, na »posebnost umetnosti same«. Ker ima umetnost avtonomne zakonitosti, je vprašanje umetniške kritike rešeno, ko spoznamo to njeno notranjo, avtonomno zakonitost.

Po Krupiću je umetnost »specifično doživljajsko-oblikovno zajemanje stvarnosti«. Iz te dialektične razlage izvira, da je umetnost avtonomna toliko, kolikor nastopajo v njej »bio-psihološke možnosti« oziroma neka človeška konstanta: talent. Kljub tej svoji avtonomnosti pa je vsakokrat najtesneje povezana z razvojem družbene stvarnosti. Funkcija umetnosti je kulturna funkcija. To pa je lahko zaradi tiste svoje posebnosti, »ki jo ustvarjata moč in sila umetniškega oblikovanja«, in zaradi vsebine, doživljajskega območja, ki vodi »do družbenih in kulturnih osnov, ki so to doživljajsko vsebino izoblikovale«. S takim, materialističnim umevanjem umetnosti in njene avtonomnosti najde Krupić tudi znanstveno utemeljeno kritično merilo, ki je sintetično, ker upošteva obe realiteti: »čutno-predstavno danost«, kakor imenuje obliko, in »doživljajsko vsebino«, kakor z drugo besedo imenuje vezanost umetnosti na doživljajsko-družbeno stvarnost. Prenos dialektične povezanosti vsebine in oblike, oblike in vsebine iz umetnosti na metodo literarne kritike pomenja vsakokrat izločitev formalistične in vulgarno sociološke kritike, tedaj vsakega subjektivizma, ki ne ustreza notranji zakonitosti umetnosti, njeni avtonomnosti, hkrati pa najtesnejši povezanosti z doživljajsko-družbeno stvarnostjo.

Marksisti potemtakem niso samo zavračali nerazvite, enostranske formalistične in subjektivistične kritike, ampak so postavljali novo, dialektično kritično metodo na podlagi marksističnega pojmovanja umetnosti.

II

Boj marksistov za znanstvenost kritike je povezan z njihovim odločnim in nepopustljivim stališčem, da je umetnost »ena izmed oblik resnice o svetu in družbi,« kakor piše Djordje Jovanović. Ta literarni teoretik trdi dalje, da umetnost odkriva stvarnost, odkriva pa jo tako, da opisuje čustvovanje in strasti ljudi. Za raziskovalca tedaj umetnost ni in ne more biti samo problem oblike in lepote, ampak je dolžan raziskovati tudi umetniško resnico, umetniško resničnost. O razmerju med objektivno lepoto in resnico

in med umetniško lepoto in resnico piše Jovanović: »Lepota in resnica dobivata v umetnosti novo, posebno podobo, vendar pa ne s tem, da bi iz ene lepote in ene resnice napravili drugo lepoto in drugo resnico, temveč tako, da se ista lepota in ista resnica odkrivata v novi obliki.«

Jovanović spada med najpomembnejše marksistične estete tridesetih let pri nas, in naslov njegove študije Realizem kot umetniška resnica vsebuje skoraj splošno stališče marksistov do realizma v umetnosti. Boj marksistov za realizem v literarni umetnosti predstavlja samo eno obliko boja za resnico v pogledu na človeka in družbo. Zato Jovanović realizma ne tolmači z oblikovnega, stilno-metodološkega stališča, zakaj s stališča umetniške resnice je formalno umevanje realizma nepopolno. Bistvo realizma ni forma, metoda, opis, naštevavanje dejstev — ampak je to posebna umetniška vsebina: življenje v njegovih konkretnih oblikah in zvezah, življenje kot stvaren proces, stvarna vsebina »ne glede na oblike«. Realizem je na področju umetnosti najbolj točna oblika resnice o svetu in družbi. Jovanović šteje tudi umetniško resnico v romantiki za realizem. »Zato realizem ne more biti in tudi ni samo ena izmed izraznih oblik, še manj pa umetniški tok ali šola, temveč je trajna vsebina umetnosti. Realizem omogoča, da je »umetnost izraz objektivne stvarnosti in da potemtakem lahko tudi sama pretendira na objektivno resničnost' (Lukács, Engels kot književni kritik in teoretik). Poudarjanje moči realizma je hkrati poudarjanje moči umetnosti; zanikanje realizma pomeni hkrati zanikanje umetnosti.«

Jovanović izenačuje realizem z umetniško resnico, nanjo pa gleda kot na odvod objektivne resnice. Naš teoretik svari pred nevarnostjo vsakogar, kdor bi hotel zgraditi teorijo umetnosti zgolj na tem, da je umetnost pogojena družbeno-zgodovinsko. Geneza namreč nikakor ne more razložiti umetniškega dela. Zato postavlja temelj za znanstveno teorijo umetnosti drugam: umetnost raste iz družbene stvarnosti in vpliva nanjo. Poleg geneze hoče torej opredeliti tudi funkcijo umetnosti. Če namreč umetnost odkriva objektivno resnico, z njo tudi vpliva in nekaj spreminja, odkrita resnica je tendenciozna, če to umetnik hoče ali ne. In tako dobiva umetniška resnica svojo družbeno vlogo, svoj bojni pomen in kot umetniška resnica, ki ni samo zavest o stvarnosti, ampak predvsem »zavest prignana do strasti« (Engels), igra posebno vlogo v procesu družbenih bojov in pri ustvarjanju popolnejše družbe.

Jovanović opredeljuje tudi tako imenovani »novi realizem«, umetnostni pojem, ki so ga opisovali tudi slovenski marksisti v tridesetih letih. Meni, da je novi realizem višja razvojna stopnja realizma. Toda: če je realizem izenačen z umetniško resnico — je potem sploh možen kak razvoj teh dveh vsebin? Je, pravi Jovanović, zakaj »umetniška resnica je v bistvu omejena z okvirni določenega zgodovinskega obdobja«. Prejšnje realiste n. pr. nadvladuje moč dejstev. Novi realizem pa »razširja in pogloblja umetniško resnico« s tem, da spoznava razvojne tendence v družbi in novo v njej upodablja, spreminja v umetniško resnico. Tako spreminja svet v svojo višjo umetniško resnico. Stari realist jasno vidi stvarnost, novi pa dojame tudi njene razvojne tendence in jih zavestno in s poudarkom vključuje v umetnost. Novi realizem tedaj drzno, a z umetniškimi sredstvi odkriva vso resnico o stvarnosti. Zato je njegova tendencioznost silnejša in družbena moč večja, kakor moč starejšega realizma. Jovanović govori samo mimogrede o tem, da se tipična resnica v družbi mora odkriti v individualnem. To se mu zdi samo po sebi razumljivo in to implicite obsega njegovo stališče, da mora vsa razvojna resnica zaživeti »samo v umetniški transformaciji« in da ljudje v literaturi morajo izražati stvarnost, se pravi, morajo biti tudi sami stvarni.

Naj razmišljajo o literarni kritiki ali pa poskušajo zasnovati marksistično teorijo umetnosti, obravnavani in drugi marksisti v zborniku grade svoje zahteve in poglede na vsebinski, ne na formalistični estetiki. Najbolj naravnost govori o tej usmerjenosti Veselin Masleša: »V nasprotju s čisto formalno revolucionarnostjo, ki mora nujno slejkoprej preiti v konservativnost, postavljamo mi v prvi vrsti zahtevo po novi vsebini. Fronta starih se z nekaterimi »mladimi« čedalje bolj radikalizira v desno, k misticizmu, kozmični poeziji, antiracionalizmu, antikongretnosti, skratka k »nebulizmu«. Mi pa zahtevamo levo fronto, ki bo razvijala smisel za konkretnost, za vsakdanje življenje vsakdanjega človeka, za otipljiva dejstva, vendar vse to ne v izoliranih podrobnostih in drobnjakarskem naštevanju, ampak v živi sintezi in občutenem doživljanju sodobnega človeka, ki gleda dejstva dialektično, v njihovi povezanosti in celoti« (Zapiski o mladini). Kakor so se odločno borili proti esteticističnemu nazoru, da bodi umetnost nepristranska, zlasti pa neprizadeta opazovalka življenja (primerjaj tudi esej Iva Brnčiča

Umetnost in tendenca), tako so si prizadevali ustvariti znanstveno pojmovanje umetnosti. Ta boj je bil potreben tembolj, ker so idealisti vseh vrst poskušali zмести poglede na umetnost: na eni strani jo napraviti odgovorno samo pred umetnostjo, na drugi pa jo obvezovati v pogledu na mistično transcendenco. Ta boj kaže zbornik tudi na področju drugih družbenih ved, zlasti literarne teorije, literarne zgodovine in filozofije, skratka povsod tam, kjer so ljudje konservativnih nazorov in ideologij poskušali prikriti, kar se je v resnici dogajalo v družbenem življenju. Opozorim naj na bistre pripombe Akifa Šeremeta, ki zadevajo literarno teorijo Bogdana Popovića. Šeremet zahteva, da mora literarna teorija postati znanost, ne pa prazno in brezmočno filozofiranje o lepem »ali impresionistični diletantizem« in nek občutek, ki ima veliko obrazov: »občutek stila«, »občutek mere«, »občutek občutka«, kakor svoje »znanstvene« občutke imenuje Bogdan Popović. K njim lahko dodamo še znameniti občutek za »štimungo«, za to skrivnostno mimo, ki včasih sumljivo nadomesti vse tisto, za kar razlagavci umetnin ne morejo najti ustreznega znanstvenega pojma, ker sta jim ljubša patos in megljenost, kakor racionalna opredelitev določenega umetniškega učinka.

Franc Zadravec

DVE TUJEJEZIČNI SLOVENISTIČNI PUBLIKACIJI

Med nalogami slavističnega strokovnega glasila je tudi poročanje o tem, kar se v tujini piše o naših literarnih vprašanjih. Posredovanje in obveščanje ni le dober kaži-pot znanstvenemu interesentu, marveč še bolj spodbujanje kulturne zavesti laičnega izobraženca. Zanimanje za določen problem v naši književnosti ni le dragoceno opozorilo na tisto, kar Evropa v njem vidi, ampak tudi podnet za lastno premišljanje in so-čenje naših izhodišč z objavljenimi tujimi.

Pogled v zadnje desetletje s tega stališča ni ravno vabljiv. Obveščanja je bilo skrajno malo, zaradi česar je javni pozornosti ušlo nekaj tehtnih objav. Še manj pa je bilo strokovne kritike, katera bi pomerila veljavnost ugotovitev z našo sedanjo znanstveno vednostjo. Kaže, da tudi sém pljuskuje valovi življenja, ki je kaotično obsedeno samo s svojo sočasnostjo in s svojo notranjostjo ter prihajajo glasovi preteklosti ali sosedstva vanj samo kot zamirajoči zven. V času, ki živi pod oblastjo in pritiskom modernega, ko je človeški spomin kratek in ustvarjalna inspiracija še krajša, se tudi znanstvenega raziskovalca pogosto loteva občutek gluhe loze. Zaradi izgube moralne in materialne spodbude se počuti kot Don Kihot, ki gleda velikane tam, kjer drugi vidijo mlino na veter, in ki opaža mlino na veter, koder drugi samo velikane. Toda sreča je spoznavati v skladu z demonom, ki k temu priganja, ugodje pomeni oblikovanje spoznanega; dolžnost javnosti pa je, zavzeti odnos nasproti povedanemu. Le-to pa enako velja za domače kakor za tuje izsledke.

Naslednji sestavek želi spregovoriti o dveh slovenističnih publikacijah, ki sta izšli lani v italijanščini in nemščini. Avtor prve je slovenski pisatelj Alojz Rebula, ki je v rimski reviji *Ricerche Slavistiche* objavil svojo disertacijo pod naslovom *La divina Commedia nelle traduzioni slovene* (VIII, str. 199—252). Drugo pa je napisal dunajski profesor znanosti o glasbi, Franz Zagiba, in se peča s temo *Die bairische Slavenmission und ihre Fortsetzung durch Kyrill und Method (Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Wiesbaden 1961, Heft 1, str. 1—56)*. Razpravi se potemtakem ukvarjata s problemi, ki raziskovalno segajo iz kulturne zgodovine v refinjeno slogovno oceno, časovno zaobsegata razpon od slovanske naselitve do današnjih dni, vsepovsod pa slovenski problem obravnavata v njegovi zvezi z evropskim ozadjem.

A. Rebula je tretji, ki se loteva vprašanja, kako smo Slovenci spoznavali Dantejevo *Božansko komedijo*. Pred njim je Jože Debevec 1921. leta popisal to poglavje v Resovem, po zamisli in izvedbi monumentalnem zborniku *Dante (Dante nelle traduzioni slave)*. Leta 1958 se je na tem področju poskusil Otto F. Babler, ki je izsledke objavil v zborniku *Deutsches Dante-Jahrbuch (Die Dante-Bestrebungen der Südslaven)*. Samostojno in oprt na poznavanje gradiva, ki prihaja v poštev, pa je zagrabil za delo A. Rebula. V skladu z resnostjo zavesti in občutkom odgovornosti so izsledki tehtni, tako da jih bo tudi s prihodnjimi raziskavami težko kaj premakniti.

A. Rebula v študiji izhaja iz dveh izhodišč. Prvo mu predstavlja kriterij jezika in drugo kriterij idejne povezanosti z dobo, v kateri je prišlo do prevoda. Pod tema vidikoma se loteva obravnave Janeza Čopa, ki je začel slovensko prevajanje Danteja