

Dr. Ivan Prijatelj:

UVOD
V
ZGODOVINO KRITIKE.

LJUBLJANA
1928.

Dr. Ivan Prijatelj:

Uvod

v zgodovino kritike.

Borke
3.10.28

Ljubljana
1928.

Preden začnem z zgodovinskim prispevom slovenske literarne kri-
 tike, smatram za potrebno, da izpregovorim nekoliko splošnih besed o
 bistvu literarne kritike, o potih, ki jih je prehodila do sedaj v velikih
 svetovnih literaturah, v katerih se je razvijala iz sebe in po drugorod-
 nih ovirah skoraj do cela neovirano, ter končno o ciljih, ki jih je imela
 pred seboj v različnih fazah svojega razvoja. Tak uvod načelnega in
 občinega značaja se mi zdi v tem predavanju na mestu orbite iz
 dveh razlogov: mnogi izmed vas imate za izpitni predmet li-
 terarno teorijo ter primerjalno literaturo, ki na naši univerzi še
 nimata specialne stolice. Ker so dotedajki teh dveh ved potrebni
 za spoznavanje vsake literarne zgodovine in jih vi na naši univer-
 zi morate čepati po večini zgolj iz knjig, menim, da bo dobro služilo
 vam pri vašem študiju obih omenjenih ved, pa tudi nalogi, ki si jo
 stavim jak v prihodnjim predavanju, bo prav prišlo, ako se v kratkem
 obziru načelnu in zgodovinsko pobavim z osnovnimi in najmarkant-
 nejšimi črtami svetovne literarne kritike, te panoge duševnega delovan-
 ja, ki stoji v ozki zvezi z literarno teorijo in s komparativno literarno
 zgodovino. — Drugi razlog, ki je tesno spojen s samim predmetom na-
 ših lekcij, pa je naslednji: Splošno se tudi in skoraj kot običajno mesto se v naši
 publicistiki vedno znova ponavlja trditve, da Slovenci nikdar nismo
 imeli kaj prida literarne kritike in da je še danes nimamo. Pa mo-
 zemo to trditve proveriti in dognati, v koliki meri je resnična ali
 neresnična, zlasti pa v ta namen, da bomo imeli presentno neko me-
 rilo, karšče nam določa, v kateri je naša literarna kritika v neu-
 ličnih dobah naše literarne zgodovine zaostajala za to vrsto dušev-
 nega delovanja v svetovnih literaturah, ali se ji morebiti približava-
 la, skratka: v to vrho, da nam bo vedno pred očmi vedno
 naše literarne kritike od vsakokratne svetovne njene sestre, da bomo

lahko naravno določali, kaj se je pri nas v tej panogi recipiralo, kaj pušalo v nemax in iz kakšnih virov, zaradi vseh teh okoliščin smat, kam ta uvod načelnega in splošno zgodovinskega značaja za neob, hodno potrebn. Znano je dejstvo, da je naša mala literatura, po, gurala skoraj da ma umetnostna gaska in malone na vse struje sve, kovnih literatur, seveda — po svoje. Pa je zanimivo preiskati, kako je bilo s to stvarjo glede literarne kritike.

"O bistvu in postojanki literarne kritike.

Beseda „kritika“ je grškega izvora in prihaja od glagola „kritiro“ kar pomeni: „razločevati, razporenavati, presojati.“ Če in tega naziva samega, se bolj pa iz faktičnega postopka pri kri, tikovanju izhaja, da je kritika umstveno duševno delo, temelječe na analitičnem razločevanju in v sintetičnem povzemanju. Literarno kritikovati se pravi analizirati in opredeliti kompleksni neposredni do, jem ugodja ali neugodja, ki ga v učivatelju ali čitatelju ali poslušal, cu zaznava kako literarno delo in ta dojem z raznimi pripomočki po, globiti ter unavestiti v podobi sodbe, torej v nekaj ravednejšega in zakonitejšega nego je prvotni dojem. (Prim. Fr. H. Sarda v Ottovem Slovníku naučnem XVII, str. 191). Totemtakem bi torej kritika bila znanstvena panoga ali veda. In faktično moramo reči, da razpolaga kritik z lastnim postopanjem pri oblikovanju svoje sodbe o postanku, odnosih in vrednoti končne umetnine. Kakor vsaka druga znanstvena disciplina, ima tudi kritika svoje me, todo, svoje pripomočke, svoja pravila in svoje cilje, vse to v toliki meri, da bi se je po pravici dalo nazvati posebno vedo. Toda z ozirom na predpostavke, na katerih je kritika vedno gra, dila, posebno pa se gleda na cilje, ki jih je v različnih fazah svojega razvoja imela pred očmi, se je smatralo in se še smatra

za sporno vprašanje, če je kritika samostojna veda, ali pa samo praktična uporaba drugih znanstvenih disciplin. Časih ko je v kraljestvu duhovod se vsemogočno vladala filologija, so gledali na kritiko kot na aplikacijo filologije in estetike, v dobi, ko so človeštvo začele gibati socialne doktrine, so začeli gledati v kritiki družabno pomočnico, pozneje, ko je prišlo do veljave zanimanje za psihologijo, se je zahtevalo od kritike, da razotavlja v umetniku zmožnost psihološkega dojemanja in oblikovanja, vzkletega pa se je v nek dobah prežetih od gesel te ali one etike, zahtevalo od kritike, da presoja literarna in sploh umetniška dela z vidika teh etičnih, pogosto naravnost moralističnih in neredko celo političnih gesel. Iz tega vidimo, da bi kritiko po njenem pretežno umstvenem postopku sicer mogli naučiti znanstveno disciplino, vendar glede na filozofske, estetične, psihološke, etične in socialne predpostavke, ki žnji, mi kritika operira, in na cilje, ki jih zasleduje, bi ji z večjo pravico prisodili naziv nekakega nadstavka ali sinteze različnih ved. — To, gosto se je tudi stavilo vprašanje, ali ne spada kritika bolj v bližino umetnosti nego znanosti. To vprašanje se je stavilo kljub znanemu dejstvu, da kritiki niso bili nikdar posebno simpatični niti izvršujo, čim umetnikom niti neposredno in enostavno umetnine uživajočemu občinstvu. Znan je Goethejev izrek: „Erstlagt den Hund, er ist ein Rezensent!“ In naš Luparčič je poslal v slovenski svet svojo prvo pesniško zbirko, „Čašo opojnosti“, pripisavši svojim pesmicam naslednje besede „na pot“:

Oj pesnice, ve ubožice,
ki morate zdaj med svet,
da trgali bodo vas kritiki!
Veste - kritiki - to so hudi morjé!
Oni imajo sive glavé,
oni imajo nazore!

Ta antagonizem med ustvarjajočimi umetniki ter naivno področij-
ljajočim občinstvom na eni in med kritikom na drugi strani je ra-
zumljiv. Umetnik ustvarja iz polne svoje duševnosti, čutne, čustve,
ne in miselne, nekako intuitivno v polnem instiktivnem naponu in
spiraciji. In naivno uživajoči čitatelj se voljno in radovoljno pre-
pušča neposrednemu dojmu ugodja, ki ga ž njim v polnem, ne-
deljenem in nepretiganem akordu čutov, čustev in misli očaruje pes-
nik. Nato pa pristopa kritik in v nevoljo pesnika ter naivnega užij-
vatelja - čitatelja analizira živi organizem umetnine, odkriva
odnose in sestavine njenih in pesnikovih kvalitet, pomeja ob tuda
merila estetike, sociologije, psihologije ter ob druge priznane umet-
nine in umetnike. Kritikov analiza jemlje živim umetniškim tvo-
rom čar življenja, ki ga le redko, vone rekonstruirati njegova sinteza.
In navzlic temu so kritiki pogosto imenovali sestro poezije. Ne čisto
brat vrzoka, ako imamo pred očmi pravega, rojenega in v resnici na-
stajenega kritika. Tak kritik je namreč pesnikov brat, torej ž njim
tesno v rodu. On je pesnik iz pesnitev, umetnik iz umetnin zlasti v podč-
življanju in v izraavnem oblikovanju. Pravi kritik mora hoditi za
pesnikom in podživljati vso dolgo skalo njegovih doživljanj, ki so do-
bili končno obliko v umetnini, slediti mora umotvoru po vseh spira-
lah njegovega nastajanja, iti moro skozi ves brodec kaos čustev in mis-
li do vseh končnih sproščanj, ko se umetniku umetnina izčisti in razije v
strogocnih lepota vrbine in oblike. Vporedno s to podživljalno funkcijo
pa gre najsvojvalna kritikova naloga na ta način, da druga druge ne
motita in ne kalita. Istovčasno, ko kritik reaptions pesni za pesnikom,
mora on kreativno registrirati in vrednotiti silo pesnikove umetniške
potence; z močno eloganzivostjo mora zajemati in v pojmih obliko-
vati kvantiteto in kvaliteto energije, čutov, čustev in misli. Ž eno po-
lovico svojega jax-a voljno podživljajoči pesnikove emocije mora z

drugo polovico stati ob pesniku z zlato mexo in vago v roki, ne s kerkim mehaničnim mexilom, ampak z instrumentom, ki je sestavljen iz njegovega lastnega in doživljenega umetnostnega okusa. Potem pa mora biti kritik mojster urarnega oblikovanja: karakterizira, ti mora znati pesnikovo moč ali nemoč pri obvladovanju metre snovi in pri oživljanju njensm. Njegov ideal mora biti umetnina, ki za njega kot navajenega podoživljavca, ki se počuti med najlepšimi, doslej ustrajenimi umetninami doma, navadnost živi, tepeče, sije, sili, mami in vabi z neodoljivostjo silnega, krasnega živega bitja. Tu tem koninem razmišljanju sodbe, pri tem sintetiziranju ne sme pravi kritik nikdar izgubiti izpred oči rezultatov svoje analize in o, značbe sredstev, s pomočjo katerih je ustvaril pesnik svoj umotvor. Kako bi mogel na tak način spremljati umetnika kritik, ki nima umetniško stvaritelne duše? Kako bi mogel vlivati in v pojme ko, vati lepoteje umetnikove forme, tako razpolaga sam z nedostati, no oblikovalnostjo, morebiti celo z okornim in hrapavim jerikom? Kako bi mogel dati čitatelju predstavo o emocionalnosti, melodičnosti in članu pesnikove duše ter o kipeči barvitosti njega doživ, ljanja kritik, kateremu se zatika beseda, opotika govorica, umika primeren izraz? Kakor pesniku se morajo tudi navdajenemu kritiku od vseh strani vsiljevati in takorekoč ponujati adskvatni polno, vredni izrazi, da jim on sam namigne in so že tu v skladnem sprevedu in pedu. Tuzaku kritik ne sme raostajati za pesnikom, so, so nima pravice v caker hoditi z njim. F tem pogledu je še danes veljaven izrek pivaka nemške romantične poezije in kritike Fried, richa Schlegel-a, kateri piše v svojem 117. kritičnem fragmen, tu" tako-le: „Poesie kann nur durch Poesie kritisirt werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder in Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden,

oder durch eine schöne Form und einen im Geist der römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst." (Friedrich Schlegel: Prosaische Jugendschriften Wien 1882, II. str. 200. - Trim. tudi moje, "Pesniki in občane" v Lub. zvonu" 1917, str. 318-320. - Za umetnost, predpostavljajočo v kritiku umetniški talent, je proglašal kritik tudi francoski kritik Sainte-Beuve, docim sta jo poiskovala njegova sova, jaka A. Taine in Emile Hennequin fundirati kot "vedo," narav, ki pa splošno ni nikdar poveljal).

Kakor smo prej ugotovili, da je kritika kot isledovalna disciplina, imajoča svoj določen predmet in svojo metodo, sicer pa posebna, a staveka svojevrstna "veda", določena po tem, da ne gradi sicer povsem s tal, marveč na temeljih isledkov različnih drugih ved, tako bomo dejali sedaj, da pristojna kritiki mesto nahajajoče se mnogo bolj v bližini umetnosti nego znanosti. Opetod tudi znano dejstvo, da je ustvarjajoče umetnike, zlasti pesnike in pripovednike, neredko vleklo srce h kritiki, v kateri se jim je pončila marsikatera točna označba in presoja, sveda bolj intuitivno nego umovalno (Boarget, Vrchlicky, Cankar, Župancič). Istotako pa vemo iz literarnih zgodovin različnih narodov, da so se različni kritiki pogosto ne brez uspeha poiskovali v poeziji, zlasti v romanu in drami (Fr. K. Salda, Wilhelm Feltman etc.) Tudi to dejstvo podpira in ilustrira našo ugotovitev, da si stojita poet in kritik jako blizu.

Z literarnimi deli pa se ne bavi samo kritik, z njimi ima posla tudi literarni zgodovinar. Nastane vprašanje: v kakšnem medsebojnem odnosu sta si literarna kritika in literarna zgodovina, v čem se ločita in v čem vidita eno in isto delo? To vprašanje, ki je v velikih literaturah že pravno rešeno, je treba počistiti in nanj odgovoriti zlasti pri nas Slovencih, pri katerih se pogosto zahteva, da

naj se oglasi k besedi literarni zgodovinar takeat, kadar govori o kakem novem literarnem delu kritik. Bili so časi, ko literarni kritiki in zgodovinar nista imela med seboj nikakega stika in niti ne dotika. To je bila doba, ko je kritik sodil literarna dela po toгих skemah in pravilih dogmatične estetike, literarni zgodovinar pa je bil še zgolj filološki biograf in bibliograf kvačjemu spajajoč življenje, pisne fakte in knjigopisne podatke s tenkim kitom površne kulturne zgodovine, v katero je uvrščal svoje ljudi in knjige, jih za silo pravla, gal ix nje in njo malo vnačeval z njimi. A čimbolj sta se razvijali, poglobljali in izpopolnjevali tako literarna kritika, kakor tudi literarna zgodovina, tembolj je gnila prvotna razdalja med njima! Zbliževali pa sta se kategorij, ker sta se razvijali malone v isti smeri: obe sta šli v smeri proti psihologiji, individualni ter družabni. Kritiki je začel polagati vedno večjo važnost na psihološki študij umetniške individualnosti in na odnos, v katerem se nahaja umetniški tvorec do societete, sicer ne toliko na to, kaj ima od nje, ampak več na to, kaj ji daje. Moderni literarni zgodovinar, pa si stavi za svojo nalogo, da gre preko knjigopisnih seznamov in preko mehaničnega nixanja življenjskih podatkov dalje: on preiskuje pogoje, na podlagi katerih je nastala umetnina v duševni konstituciji umetnika in kako se je porodila in razpoložila, stremljenj in teženj naroda, čigar član je umetniški tvorec, in ix doba, katere vestnik je umetnik, on uvršča pesnika in njegovo delo v genetično kontinuiteto. Iz filologa razvi, majočega se predosem, za besedni izraz, je postal literarni zgodovinar resničen pragmatičen historik, ki gleda na vse literarne umotvore pod vidikom genetičnega razvoja, ne delajoč različka, kakor ga je delal literarni zgodovinar-filolog, med munito in osebno literaturo, iskajoč si prepričanja, da postaja nimes zgodovina, kar se je večraj zgodilo ali ustvarilo. In okolščina, da se je začel moderni

literarni zgodovinar zanimati tudi za dela sodobne literature, tvo-
 rei od nekdanj predosem predmet obravnav kritika, je spravila obe te
 dve disciplini duševnega delovanja v oeko blizino. Zveder pa se mora
 glede sodobne literature literarni zgodovinar vedno zavedati, da je to
 polje, ki tvori pravo torišče in domeno literarnega kritika, za zgodovi-
 najeve metode in cilje silno skopo, neizdatno in do vseh potankosti ted-
 ko isledljivo. To je treba vedno na oco polagati zlasti mladim, začet-
 nim literarnim historikom, ki bi se radi u nauo vedo pečali iz intere-
 sov čitatelja). Sama intuicija, zgolj osebni odnos ugajanja, pli neuga-
 ja je pesibak aparat za literarnega zgodovinarja. Literarno zgodovin-
 ska obravnava sodobnih pesnikov je najtežja. In če se je mladi adepti
 naše vede lotevajo, s stem označujejo samo kot diletanti. Ako pa karjajo
 talentov, bi jih clovek rad poslal iz telega huama zgodovinarja na buč-
 no torišče kritike. Taj clovek razume, odkod to prihaja: neposredno ži-
 ljenje vabi mladino. Ticer tudi moderna znanost upošteva življenje.
 A ne življenja „in crvdo“, se nezaključnega življenja, temveč ustaljeno,
 završeno zaključeno, p katerem pamem se mora izreči vsej do neke mere
 zaključena beseda, ki more edina biti namen znanstvenika. Zgodovinar
 more v vsej sistematičnosti proučiti in rekonstruirati obrac kake dobe, pli
 osebnosti, ki sta zaporojeni in stavšeni, katerih akti so do poslednjih nitk
 in veri zaključeni in doganjivi. Težavno je inuči zaključno besedo
 p stvarih in osebnostih, ki se niso zaključene, stalno opredeliti nekaj
 kar se fluktuiraa, zgraditi stavbo, za katero stavbeniku se ni pri rokah
 ne gradivo. On potrebuje za svoje stavbe biološkega, etnološkega, sociolo-
 kega, kulturno-zgodovinskega, stilološkega, filozofskega i. t. p. i. t. p.

Žesten znanstveni literarni zgodovinar, ki samo jemlje svojo
 genetično in pragmatično metodo in kaj stži na to, da bodo njegovi
 isledki kaj čuva duxali in veljali, se glede sodobne literature ne bo silil v
 zapredje in bo tu prepuščal prvo besedo literarnemu kritiku. In vider pa ne sme

pisati zgodovinar zadnjih pojavov literature že zaradi retrospektiv, ne svetljave: stare mladike se preizkušajo tudi po novih, poganskih in očetje se ucalijo v sinovih.

Tri razločevanju kritika in literarnega zgodovinarja se ta, korekcijske same od sebe ponujajo in pogosto tudi sprejemajo, razno razumijemo. Tako bi se n. pr. lahko reklo, da imata oba ta dva specialista pri svojem študiju različno snov pred očmi. Literarni kritik proučuje predvsem in skoraj izključno, estetične literarno delo. Literarni zgodovinar pa mora pri svojem (genetičnem) risanju ter proučevanju, dob. osebnosti in del, upoštevati ves kulturni ambient, dobe, vse družabne institucije, ki so pospeševale literarno tvornost; vracati se ne sme samo na poetično produkcijo, ampak tudi na znanstveno in strokovno, ki literarni aktivnosti razširja in utripuje tla, zasledovati mora takorekoc' skrove, realisti, rane v poetičnem svetju preko miljejskih nositeljskih veje tja do pravi, diteljskih plemenskih korenin. Tej razločitvi in razumejitvi ne bomo odrekli upravičenosti, ker sta v bistvu pravilni. Vendar je treba k nji pristaviti, da bo kritična sodba, v izvestnem estetičnem umotvoru vse bolj tehtovita in veljavna, ako jo bo po njem izrekel po domači in po tujih vejih literaturah razgledani, v literarni zgodovini veaj pravilno informirani kritični ocenjevatelj. A tudi delo literarnega zgodovinarja, preiskujoč v veaj globini in širini genetične postanke in, podnoje, mora koncem koncev vsičiti v kritičnem vrednotenju, estetičnih umetnin, ki predstavljajo najvišje, najlepše in najpomembnejše svetje vrabe literature.

Tama od sebe se vsiljuje tudi, pefinicija, da imata kritik in literarni zgodovinar časovno različno določen predmet: kritik, da se bavi s tokoc' literarno produkcijo, dočim tvorijo predmet literarnega zgodovinarja vse v jeziku fikcijsne umotvorine, od prvih jefljanj ljudskega slostva, preko zvečetnih, graficnih, pojaskusov narodnega pismenstva, preko najrazličnejšim kulturnim potrebam naroda služečih tiskanih.

proizvodov književnosti tja do zadnjih, artističnih leposlovnih umet.,
nim literatur. Relativno veljavnost te definicije smo že ocenili poprej, ko
smo govorili o tem, kako sta se tekom zadnjih desetletij približevala, drug
k drugemu kritik in literarni zgodovinar. Izkusinja nas uči, da se
je literarni kritik pogosto jako uspešno bewil & dawno umelim pesni,
kom na ta način, da je poeta, ki ga njegova sodobnost ni pravično
ocenjevala, določil mesto, katero mu gre. Zmed mnogih primerov
omencjam samo Stritarjevo odkritje Freserna, Macharjev povodig
od sodobnikov preniško cenjenega Neruda nad poccenjevanega Hatka,
odkritje Howida po Lenonu Trzsmyskem, ali Ljostkova po Volynskem
i. t. d. Nasprotno pa je treba pommiti, da odločilna beseda o sodob-
nem pisatelju ni še izrečena tako dolgo, dokler mu ni določil pristojajo-
čega mu mesta v svoji genetični in pragmatični stavbi literarni zgo-
dovinar.

To vem tem in takem se bomo v vprašanju glede odnosa med
literarnim kritikom in literarnim zgodovinarjem pridružili izvajam,
jem češkega literarnega zgodovinarja Arneja Novak-a, kateri trdi,
„da pri istem predmetu loči kritika od literarnega zgodovinarja
najosnovnejše metoda....“

Literarni historik postopa genetično, isleduje kontinuiteto, uvi-
ča v vestranske spoje, skubi, da pisatelj ne ostane v ničemer osvamljen-
on principi in razlaga. Tudi kritik nikakor docela ne zanemarja
genetične metode, marveč pozorno upošteva časovne narodne in for-
malne odnose, a vse to ni njegov cilj, ampak samo sredstvo, ki se ga
poslužuje, da tem laaglje izreka sodbo o pomenu in vrednoti pesnikove-
ga dela ali njegove osebnosti ali nazadnje pravca, katerega nositelj
je pesnik. Literarni historik in kritik vidita dvojno delo, razlagata in
sočuta, a slovim prvi vidi težišče svojega dela v genetični razlagi, gre
drugemu glavno za sodbo in njeno motivacijo.“ (Prim. Arne Novak,

kritika literarni. Traka 1916 I. str. 9. To priručno knjižico o kompoziciji, je nekoliko oklepno, dobro informirajoča o našem vprašanju, pogosto s pridom uporabljamo v tem uvodu.)

Pa stamo vsakemu svoje, bomo zaključili to našo razmotravanje o razmerju med literarnim zgodovinarjem in kritikom z naslednjo naravno podobo: Ober, stea sortanovaska ter khrati nadaljna sograditeljca najpomembnejše narodne stavbe, ki se imenuje hram njegove duševnosti. Literarni zgodovinar je doma in zaposlen v delavnicih v stavbi in sprovaja literarne osebnosti ter njih dela skori vse naučne metode, mentalizije, ki so jih poslušače moderna literarna historiografija: skori v podzemlju se nahajajoča biološka rodovna in mišjska pravila, preko etaičnih individualno in strukturno psiholoških, socialno etičnih preiskuševalnic, čustvenih in miselnih indikatorjev, do najnižjih formalnih inestetških lestvic. To vseh teh starih literarni zgodovinar parlagaja, od vrtijaje, uvitca in pojasnjuje, da končno v razglednem stolpu tudi sodi in vrednoti. Tu v razglednem stolpu pa domuje njegov sobradnik literarni kritik. Ne sme se misliti, da se je literarni zgodovinar kdaj odpoval vstopu in delu v tem, razglednem stolpu, to pa je res, da je bil to vedno zadnji korak njegovega znanstvenega postopka. A tudi za literarnega kritika je bilo vedno koristno, ako ni bil tuje v zgodovinarjevih laboratorijih: brez znanja genetičnega, ravvoja, brez poznanja evolucije literarnih tipov, leposlovnih pesniških vrst, brez umovanja zakonov, po katerih sledi smer smeri, pravec pravcu, kratkomalo brez vse osnovne in formalne kontinuitete si ne moremo misliti globljega literarnega kritika, dejstvo, ki naj bi ga uvaževali oni naši mladi kritiki, ki omalovražujejo vas kis, truzem, nenije, da so v ocenjevanju literarnih del šelo oni odkriti A meri, ko! I samo intuicijo, s samim temperamentom in z golim individualnim okusom noben kritik ne bo odmeril nji pristojnega, umetniškega mesta. Zato ne bo noben literarni kritik, ki se zaveda

kompleksiranosti duševnega življenja in sovpadlosti pobočnik ved, gledal od zgoraj dol na počasni, a zato mnogo sigurnejši empirični in induktivni postopek literarnega zgodovinarja v laboratorijih, ki so obširnejši nego kritikovi, ker obsegajo aktivno delo tudi v njegovem razglednem stolpu, dočim je kritikova aktiviteta omejena na ta oddelek in mu sama koristi, ako je o delu v ostalih pravnaykav zgodovinarjevih delavnica, v zgradbi narodove duševnosti le pasivno informiran. Vestni literarni zgodovinar ni nikdar podcenjeval dela literarnega kritika, ki ga je vedno smatral v vsijih predelih za svojega sotrudnika in njegove umotvorine za važno literarno vrsto, stojčo na razmejniški med umetniško in znanstveno proso, v večji bližini k prvi. Pač pa kritiki, posebno mlajši, smatrajoči se za pionirje, radi omalovarijevalno govorje v delu literarnih zgodovinarjev, v čemer se ne kaže nič drugega nego paralela k podobnemu pojavu mladostne zaletosti, kakōč se v tem, ako mladi začelni umetniki negirajo celo najpomembnejšo svoje starije tovariše. Še pred kratkim so ruski modernisti metali čez brod, ladje literarne sodobnosti "we veli", ko starije pesnike s Truškinom vred. - To vsem, kar smo ugotovili, je edino zdravno in plodovito razmerje, ako literarni zgodovinar in kritik delujeta v medsebojnem soglasju in drug drugemu v roko. Toliko o bistvu literarne kritike. O pomenu, ki ga ima literarna kritika v razvoju literature, je treba ugotoviti, da je zelo velik. Literarna kritika ovišuje tekočo literaturo, nadrejšajoč pomembna dela nad pogrešna, bližje okus publike in potegujōči umetnike na njihovi višji poti, svareči jih pred komodnim upadkom. Kritika je bila ona šiniteljica, ki je vedno kočila pota novim, času primernim literarnim smerem in pravcem, večjo literaturo z neparadnim, živim življenjem.

Iz Lessing-ove kritike je vznikla vsa novejša namiška literaturna; Sainte-Beuve je vmišlil francosko romantiko in realizem, Taine je utel pot naturalizmu, Bjelinstki, ki je prevedel ruski realizem in roman,

tike, je kmalu določil smeri vsemu novejšemu kulturnemu in socialnemu življenju na Ruskem.

Sedaj nam preostaja in pregovoriti še nekaj splošnih in najpotebnejših besed o potih in ciljih, po katerih je hodila in h katerim je stremila literarna kritika v preteklih dobah v velikih svetovnih literaturah.

V zgodovini literarne kritike je treba najprej omeniti ime grškega filozofa Aristotela, čigar kritični sestavki se nam sicer niso ohranili, a čigar estetična in retorična dela dokazujejo, da je on kot eden izmed prvih skušal postaviti te dve disciplini na metodično zakonitost. Lito, ravno kritiko kot posebno literarno stroko je razvila šele aleksandrijska doba grške literature v podobi takorwane filološke kritike: Glavni trije zastopniki te prve kritične smeri v pozni grški literaturi so Aristarh, Honiz Halikarnaški in Longin, drugim je bil prvi kritikoster te šole Loil. Preporod in obenem svoj višek pa je dosegla filološka kritika v XVI in XVII. stoletju v dobi humanizma. Filološka kritika se je bavila sprva s staro, klasičnimi, pozneje tudi z novejšimi deli raznih literatur in je imela za svoj predmet predvsem tekst, katerega je skušala rekonstruirati v prvotni originalni obliki, ločiti v njem prava mesta od nepravih, okrajena pa izpopolniti v avtorjevem duhu. Da se dokoplje filološki kritik do izvirnosti in pravega literarnega dela, se najprej potrudil, da delo v celoti in posameznostih razume, kar dela s pomočjo takorwane hermeneutike („hermeneutik“ se pravi po grško „razlagati“, „tolmačiti“), katere proces imenujejo filološki kritiki interpretacijo ali eksegero teksta. To jezikovni razlagi veči filološki kritik v neki stvari z njo stvarno ali historično razlago, v kateri skuša dognati, kaj so posamezne besede in rečnice v dotičnih časovnih narodnih in družabnih okoliščinah, v katerih je delo nastalo, pomenile, ali v kakem pomenu jih je rad uporabljal dotični avtor. Da se olajša filološkemu kritiku to jezikovno in stvarno umevanje tekstov, so se prirejale takorwane kritične izdaje

tekstov s komentariji k temnim mestom. V teh izdajah se je jemal za pod-
lago po izdajateljovem mnenju najprvotnejši tekst, ki se je deloval s po-
močjo takozvanih reconxijs. Tri izdajah modernih avtorjev se je je-
mal za podlago oni tekst, kakor ga je v končni obliki dal iz rok sam
avtor, ki upoštevali so se v dodatkih tudi prejšnje formulacije, tvoiče v
izdaji takozvani kritični aparat.

Ta postopek se je ohranil še prav do danes v kritičnih edicijah me-
dernih avtorjev. V izdajah staroklasičnih piscov, katerih teksti so se nam
neredko ohranili v okrnjeni ali porušeni obliki, se je izdajatelj pogosto po-
sluševal še konjektur, to se pravi domnev, kakšen je utegnil biti pristni
tekst. Klada se je s pomočjo konjektur izdajatelj posrečila v zmislu
konteksta, jezikovne pravilnosti in v duhu dotičnemu piscu lastnega slo-
ga izboljšava porušenega besedila, so filologi imenovali ta postopek
emendacijo. Prili so filologi, ki so razen tega še zahtevali, da interpret
teksta k svojemu tekstnemu komentariju poda še razlago o pisateljevi
tehniki, v kateri naj pokaže, katerih formalnih sredstev, lastnih dotič-
ni leposlovnosti, se je avtor posluževal. Tu so se zahtevali razprave o
ritmiki in metriki, o rimah, tropih in figurah, kakor tudi o kompo-
zičiji, o sorazmernosti med deli in celoto. Vse to ukvarjanje z besedilom
danega in znanega avtorja je imenoval filološki kritik nizjo kritiko.
Zaradi imena ne gre podcenjevati filološke kritike te vrste. Res, da je ka-
kala večsah in pri nekaterih zastopnikih cepidlaška in pretirana pose-
zanja v tekst vlasti pri konjekturah in emendacijah.

Vendar pa je izvršila v proučitvi virov in v preizkušnji pri-
pomočkov iz zgodovine, paleografije ter diplomatike, vlasti pa pri vzpo-
stavljanju izvornih ter razumljivih tekstov veliko in solidno -
delo.

V staroklasičnih literaturah pa imamo pogosto opraviti s
spomeniki, glede katerih je sporno, v kateri dobi so nastali in kako

je bil njih pravi avtor. Klasično delo se nam je ohranilo anonimno, no, drugo zapet zdasti iz poznejših literatur pseudonimno, tretje se je zapet pripisovalo nepriavemu avtorju. Filološka kritika, ukvarjajoča se s temi vprašanji, se je imenovala višja kritika. Njena naloga je obstajala v tem, da je s pomočjo kritike virov in sodobnih svedoč, na podlagi slovnice, ga in zgodovinskega razbora, studija sloga in kompozicije določala dobo nastanka kakoga dela in osebnost anonimnega ali pseudonimnega avtorja. Od tu so se že pojavile tipične stave filološke kritike k novjšim kritičnim metodam, ker se je tu že puchajalo od delov samega k individu, alnosti pisatelja, katere se da ugotoviti in proučiti samo s pomočjo psihologije, glavnega preiskujevala novejšega kritika. Obenem pa se te skrajne razvojnne faze filološke višje kritike in sicer od tgm, kjer ta kritika rekonstruira obdobje nastanka kakoga dela, že lahko imajamo razodke novejšje genetične kritične metode, katere glavni znak je ta, da je od dobro proučenega teksta dvignila oči in jih upela v avtorjevo osebnost in dobo, katere sin in sočasnik je bil ta.

Spesobno vremo je filološka kritika gojila bibliografijo in biografijo kot dve najpotrebnejši registraciji del in življenjepisnih podatkov piscev.

Dve izrazite literarne kritike in sicer filološke kritike sta nam dala humanizem in renesanca. Njeni glavni zastopniki so bili na Francoz, kom Joseph Justus Scaliger (v XVII. stol.) in J. F. Gronovius (v XVIII. stol.), na Angleškem največji mojster filološke kritike Richard Bentley (1662-1742), na Holandskem Pieter Heemsterhuys (v XVIII. stol.), katere vsi pa so prekosili v XIX. stol. Hermi Fr. Aug. Wolf, K. Lachman, Horitz Haupt i. dr.

Trhajajoči iz studija antičnih pesnikov in pisateljev, smatrajoči samo to avtorje za klasične, to je mojsterske vrste in najvišja mešla, ob kateri se morajo pomejati tudi umetnostne kvalitete novodobnih del, se je razvila filološka kritika v prihodnje razvojno kritičarsko

linijo, namreč v dogmatično - estetično kritiko.

Ta kritičarska šola je produkt francoskega duha iz časov Ludovika XIV., v katerih je vse slonelo na avtoriteti in na logičnem razumu. Le Scaliger je bil iz vrstnih, antičnih del abstrahiral neka predvsem formula, listična pravila („règles“), katera je kakor nekatke kalupe in vrece predpisal tudi vsemu novorojenemu literarnemu tvorstvu („pseudoklasični, romi“). Ker so bila ta pravila aksiomska, od neposrednega življenja neodvisna, za vedno ustaljena in neizpremenljiva, ker je zastopnik te kritike meril vsako delo ob te pretežno formalno estetične norme in predpise in zametaval vse, kar se ni strogo razvnelo po teh pravilih, zato imenujemo to kritiko dogmatično estetično. In nasprotju s to kritično šolo stoji pogosto še danes izvirana empirično - estetična kritika, katere zastopniki pri presojanju umetnostnih del ne iščajo iz kakih gotovih zaključnih in aksiomskih estetičnih norm ter ne smatrajo estetike za nekaj razvšenega, ampak razvijajo estetični okus iz izkustva, iz doživljanja in iz žive umetnosti, stvarjajoče vedno nove, času primerne estetične vidike. Od zastopnikov ostalih kritičnih smeri se ti kritiki ločijo po tem, da pri presojanju umetnostnih del odklanjajo vsa druga merila, ki niso zgolj estetičnega značaja. Ob te izkustvene estetične kritike se je bistveno razločevala nekdanja dogmatično - estetična kritika, ki je odmišljala zakone lepote od izvestnih staroklasičnih primerov, katerim je prisojala absolutno ceno klasičnosti, privrejšajoč si na njih os, novi nekaj estetičen kodeks normativne veljave. Ta kritika je neindividualna, ker je ne zanima osebnost pisatelja, kakor je tudi ne zanima pisateljevi odnosi do življenja. Statična je in nima nobenega xmisla za evolucijo. Doktrinarska je in neživljenjska. Tudi od strani kritikove ni v njeno shematično objektivnost dahtnil noben individualen xar ali hlad. Ona predstavlja nekako mehanično natezanje živih umetnin na neko gotovo merilo in polaganje živih umetniških stvarov na vago.

Dva veliki mojstra dogmatično-estetično kritike je bil François Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711), ki si je v družbi Moliere-a, La fontaine-a in Racine-a pridobil zmisel za literarno formo in si v Descartes-ovi filozofski šoli izobrazil misel. Nekoliko imena si je pridobil še kot precej posreden pesnik, več pa kot skladatelj satiričnih pesniških epistol. Ena takih epistol predstavlja njegov znan monita, po vzgledu Horacije, vega lista Ad Pisones, zložena v štiri knjige razdeljena „Art poétique“ (1674), ki je veljala v literaturah vseh narodov za nekaj pesniški zakonik prav do nastopa romantike. To je verifikativna praktična poetika za klasiistične pesnike, vsebuječa ornašbe verzov ter posameznih pesniških verst in nazposled dogmatično-formalistična pravila in navodila za verifikacijo. Boileau-ju je Aristotel najvišja estetična in Horacij najvišja pesniška avtoriteta; še višje nego vsi staroklasični vzorci pa mu gre raison. Lepota on smatra za produkt razuma, pristavljajoč, da je bistvo lepote pesnica in vsi pesnice izvoda, a ne cela in neposredna izvoda, marveč v nji samo to, kar je tipično in raisonno. Boileau propoveduje ne, kak pravetljen, racionaliziran realizem, v katerem tedi, da se popolno, ma krije s staroklasičnimi, zanj edino veljavnimi poetičnimi vzorci.

To Boileau-jevem nastopu se je začela na Francoskem živahno razvijati literarna kritika in prevzemati naračnost vodstvo leposlovnne umetnosti ter tvorstvo literarne tradicije. Proti koncu 17. stol. se opaja v francoski literarni kritiki nova evolucija, ki se javlja v obliki reakcije zoper pretirano jeroštvo stare klasike nad novodobno literaturo. To povodu Ferrault-ove knjige „Parallèle des anciens et des modernes“ se razvije borba med zagovorniki „antike“ in „moderne“. Freron, Voltaire, Marmontel, La Harpe i. dr. se drže starih nazorov dočim zagovarjajo načelo, da mora kritika sprejeti v svoj zakonik tudi ravnila, črpana iz sodobnega izkustva, klasi Abbé Trubois, Montesquieu, Diderot, Grimm i. dr. Publikuje se dober romantike z njenimi

posebnimi literarnokritičnimi teorijami, katerim pripomore na Fran., zaskern do zmage vobito Madame de Staël. Literarno-zgodovinska dela te pisateljice temelji že na romantičnih literarnokritičnih načelih upošte, vajošik narodni in lokalni značaj, vpliv miljeja in očitujošik odločen, odpor zoper pretirani abstraktni estetično-formalistični dogmatizem).

Na Angleškem literarna kritika ni tako obvladovala in vodila literaturo, kakor na Francoskem, ampak se je gojila bolj v okviru estetike in v obliki esejev, navadno satiričnih ter humorističnih. Zestopniki klasiciistične smeri so bili v tej dobi na Angleškem esejisti. Dryden (Essay on Dramatic poetry, 1668), Pope (Essay on criticism, 1711), zlasti pa Addison, v čigav študijah pa se že javlja odpor zoper pseudoklasicizem in poudarjanje prirodnosti nasproti umetničesju. Romantični kritiki, osnovani na miselnih principih nemške romantične idejne filozofije, pripomore na Angleškem do zmage T. Carlyle (1795-1881), ki je bil odlični literarni kritik, preden je postal znameniti zgodovinar. Kerila s katerimi je Carlyle presojeval literaturo, niso bila tolikanj oblika, vabnega značaja, kolikor bolj so preiskovala pesnike in pisatelje s stalščico miselnosti, svetovnega naxora ter z religioznih in etičnih vidikov. Kakor svi romantiki je tudi Carlyle stevil misijo pesnika zelo visoko, proglašajoč jo za misijo proroka, vedca in narodnega inspiratorja, kateri s pomočjo intuicije prodira do skrivne božje ideje, razlita po vidnem svetu in jo v simbolih naxodava človeštvu. Ti Carlyle-ovi naxori so izrečeni zlasti v njegovi znameniti knjigi: "Heroji in časčereje herojev v zgodovini" (1841).

Nemško literaturo je vkljenil v pravila dogmatično-estetične kritike francoskega racionalizma in pseudoklasicizma Johann Christian Gottschalk (1700-1766), proti kateremu sta vstala Ficaja Podmer in Breitinger, poudarjajoč v nasprotju s francoskim traxnim racionalizmom in po vzgledu Anglešev vaxnost fantazije, strasti

in religiozne inspiracije v poeziji. Govorniki svojčak Boileau-jev je bil pri Nemcih njihov največji zastopnik dogmatično-estetične kritike. Got. thold Efraim Lessing (1729-1781), doslednji prosvetljenee Voltaire-ove šole, polihistoriski inobrazenec, ki je svoje estetične teorije razvil v delu:

„Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie“ (1766), v katerem je očistil od mehanično-formalističnih francoskih navlak grški umetnostni plastično-harmonični ideal. Svoje literarno-kritične narave pa je vložil Lessing v drugo svoje delo, naslovljeno: „Die hamburgische Dramaturgie“ (1767), v katerem je po odstranitvi francoskih pseudoklasičnih doktrin pridel do prave starogrške tragedije Aristotel-ova teorije in Popoklej-ove prakse ter proklamiral svoj literarno-kritični narav, ki bi se mogel imenovati idealistični realizem. Od Lessinga se je pri Nemcih preko Herder-jevih zgodovinsko-filozofskih in naravno-psiholoških študij razvila nemška romantika, katere literarno-kritična zakonoda, jatelja sta bila brata Schlegel-a, dva odlična zastopnika literarne kritike in obenem literarne zgodovine in vrhutega tudi sama pesnika.

V filozofskem pogledu sta izhajala iz pokantovske nemške idejne filozofije. Bila sta strokovnjaka v zgodovinarstvu in izvrstna filologa, podkovana v klasičnih literaturah, kot pesnika izvrsta iz weimarske klasike, roman, tično razpisljena v srednji vek in v tvorstvo ljudske psihe. Starejši, August Wilhelm Schlegel (1767-1845) je bil bolj razumna glava, v kateri sta ble, teti stovitje in miselna, duhovitost nadomeščala tvorno oblikovalno silo. O, gromno-historično in filološko znanje ga je vzposabljal, da je znal čitatelju naučavnost predočiti postanek literarnih del. Tri glavna njegova dela so, sijo vsa naslov „Vorlesungen“ in sicer „o literaturi in umetnosti“ (1801-1804), „dramatični umetnosti in literaturi“ (1809-1811), „o teoriji in zgodovini likov, nih umetnosti“ (1837). - Njegov mlajši brat Friedrich Schlegel (1772-1824) je bil bolj čutna, čuvstvena in o fantazijo obdaryena natura. O njegovem globokem poznavanju starogrške kulture in njegovem afriistič,

nem kritičnem talentu pišejo njegove „*Prosaische Jugendschriften*“ (nastale 1794-1798, izdane 1882). Kot pionirav psiholog narodne duše se je izkazal Friedrich v svojem delu, „*Über die Sprache und Weisheit der Juden*“ (1808). Glavno njegovo delo pa nosi naslov „*Geschichte der alten und neuen Literatur*“ (1815). V njem slikav Fr. Schlegel duševni razvoj narodov v zvezi njih literatur, v obilni meri upošteva vaji kulturno praxje, in vohovna merila ter literarne umetnine in umetnike jemlje iz svojega, xoper vohoceli objektivistični klasicizem naperjenega iztejnega, čutno in čustveno razgibanega romantične idejne filozofije Fichte - Schelling - Hegel-ove.

Novanske literature, ki so se xaceli bogato razvijati abasti v dobi, v katero pada takovceni xapadnoslovarski prepoved, so v tem času bo-
 igateje razvile tudi kritiko. Večina slovanskih literarnih kritikov in pre-
 porodnega časa je pripadala podobnemu dogmatično-estetičnemu nje-
 nemu pravcu. Pri Cehih je utemeljitelj dogmatično-estetičnega formaliz-
 ma v svoji svoj čas znameniti „*Provesnosti*“ Josef Jungmann. V Kantovi
 formalni estetiki je xavidroval svoje literarnokritične sodbe tudi veliki hi-
 storiograf češkega naroda František Palacký. Glavni češki dogmatično-
 estetični formalist delujoč v drugi polovici prejšnjega stoletja pa je her-
 bantijemec Josef Šturdík, ki je izdal l. 1874 posebno knjigo pod nas-
 lovom „*Kritika*“, pravi normativno estetični kodeks literarne kritike.
 Pri Poljaki, ki so imeli bujno literaturo že v stobi humanizma in v
 tej dobi se tudi literarne kritike filološke smeri, se je v prosvetlenski dobi
 krepko razvila tudi filozofska dogmatično-estetična kritika. Pod vpli-
 vom Boiteau-ja, in istočasno pod vplivom angleške prirodne filozofije
 in psihologije je stal Stanislav Hieronim Konarski. Njemu sledi vbe-
 nem z Dubois-ovim učencem Czartoryskim poljski nasledovatelj Mon-
tesquieu-ja Josef Szymonowski. Poučujanje prirodnosti nasproti to-
 gim staroklasičnim vxorom po načinu Angležev, ki ste ga bila sprejela že

Francosa Matteux in Marmontel, se je po francoskem posredovanju začelo oglaševati tudi pri Poljakih, n. pr. v teoretičnih spisih Filipa Herousza Poljanskega, ki je po načinu Adissona in mnogo liberalneje jernal Horca, cijev ustajeni vruci nego Boileaua. Tlej smeri mu je sledil glavni poljski boileauist Franciszok Ksawery Imachowski. V času, ko je začela romantika s svojim poudarjanjem čustnosti, čustva in fantazije, s svojimi gosli prinočnosti v škodo stotrednjega shematičnega konvencionalizma (Madame de Staël) pobijati zastareli racionalizem pr. svetljenstva, v času, ko je začela nemška romantika iskati novih zakonov umetniškega obogatjenja v ljudskih snovanjih (Herder) in poлагati težišče poezije v čustvo in fantazijo, so dobili tudi Poljaki celo vrsto dogmatično-estetičnih kritikov v zmislu romantike, n. pr. Gródzka, Łuczniczka Rowackega i dr. Tematični objektivizem pseudo-klasicizma se je začel umikati pred individualizmom romantike, če, čečim že modernejše goslo, da mora kritik presojati in vrednotiti umetnino po elementih, ki leže v umetnini sami. Z izrekom gospe de Staël-ove, da sodba v kakem literarnem delu ne more biti rezultat kakih ustaljenih pravil, kar je literatura, jinar utvarjajoča jo družbe, je bil dogmatizem že pravnoprav premagan. Tlem zmislu sta pri Poljakih literarno-kritično delovala Kazimierz Brodziński in v svojih literarnih zgodovinskih predavanjih v College de France njihov veliki poet Adam Mickiewicz, najbolj pa utemeljitelj poetske romantične kritike Mawucy Mochnicki, poljski schellingist, kritik velikega stila, ki je suhe formalistične doktrine pr. doklusionizma v poljski kritiki definicij nadomestil z mnogo gibinejšimi in pisimi estetičnimi pogledi nemške romantične filozofije. V njegovem prevzu sta delovala na kritičnem polju dva velika poljska hegelijana Karol Libelt in Jožef Kremer. Pri Rusih so se poiskovali v kritiki bolj filološko, pa in jezikoznega značaja v dobi presvetljenstva: Matarov, Katčnovskij in Paškov. V obče pa se v ruski literaturi še celo v začetku 19. stoletja ovi

čutila posebna potreba po kritiki in istega razloga, kakor petdeset let
 pozneje pri Slovencih: zaradi neumnosti in sihkosti originalne do-
 mače produkcije. L. 1808 je pisal mladi pesnik Ljutkovskij: „Kakšno ko-
 rist more prinesiti v Rusiji kritika? Kaj pa naj kritikuje? Slabe prev-
 ste slabih romanov? Kritika in razkošnost sta hčerki bogastva; a mi
 se nismo Krezi v literaturi.“ Glavni ruski literarni kritik v tej dobi je bil
Aleksander S. Piškov, čigar kritika pa se je dotikala predvsem jezika. V svo-
 ji „Razpravi o starem in novem slogu“ je nastopal Piškov zoper jezikov-
 no francozovanje v slogu, propovedujoč „visoki starinski slog“ in „prosto-
 rečni ruski slog.“ Eden prvih ruskih dogmatično-estetičnih kritikov je
 bil Čačarovca J. F. Martynov, ki je svojemu ruskemu prevodu Longinu
 pripisovanega traktata „O visokem“ (1803) dodal precej obširne opombe
 opozarjajoč v njih na veridnost estetičnih „pravil“ o katerih je izjav-
 ljal, da sicer ne morejo nadomestiti talenta, pa pa morejo obvarova-
 ti genijalnega pesnika velikih in grobih pogrškov in mu izbraviti
 okus. V istem letu, kakor Piškovojeva razprava o starem in novem slo-
 gu ter Martynov prevod Longinovega traktata, je izdal moskovski uni-
 verzitetni profesor P. Pofackij v ruskem prevodu „Glavni oris teorije in
 zgodovine lepih ved“ delo göttingenskega profesorja Meinersa, pristava
Batterax-ovega. To delo je s formalističnega stališča razpravljalo o raz-
 ličnih sestavinah pesniškega talenta in različnih vrstah poezije. L. 1809 je
 našel pesnik Ljutkovskij, pozneje tolikokrat obnavljano vprašanje med za-
 mstnostjo in moralno, katero je rešil na ta način, da je umetnika kot človeka sicer
 podredil etičnim principom, a umetnost proglasil za svobodno in podvrženo
 zgolj mehkemu lepote: „Stihi, nasprotujoči in ne nasprotujoči moralni, se
 ustvarjajo po istih pravilih.“ Glavni zastopnik ruske dogmatične estetične
 kritike pa je bil Aleksej F. Merzljakov, moskovski univerzitetni profesor „Klas-
 novejša in poezije“ in gibalna sila moskovskega „društva ljubiteljev ruske-
 ga slovstva“. Njegove univerzitetne lekcije so bile sicer zgolj kompilacije po

knjigi Nemca Eschenburga: „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften,“ a prednošati jih je znal s takim temperamentom, da je vse delo k njegovim predavanjem. Meruljakov je bil klasicist, ravnajoč se v vseh svojih kritičnih sodbah po svojem izreku: „Stari so bili in ostanejo naši vzorci v vseh panogah pisateljstva.“ Želel se je pravil klasicističnih teorij, je Meruljakov odklanjal čuvstveno razgibane romantične umotvore Karamzina in Lučkovskega češ, da „nasprotujejo osnovnim pravilom lepega.“ Imel pa je ta mož tudi momente, ko se je v njem živ človek vzel nad sistematika. Odklanjajoč prve romantične pesnitve Puškina, pravijo, da je jokal, ko je prvič čital njegovega „Kav. kaškega vjetnika.“ Ob priliki mu je tudi že ušlo zmajčilno priznanje: „Izvirnosti lepih umetnosti, kot predmeti čuvstvovanja in okusa, niso podvrženi stroгим pravilom in ne morejo, bi človek mislil imeti stalnega, pisarja ali vede lepega. Sam pojem o lepem je tuj vsakim zakonom. Samo kritika okusa ima svoj glas, bolj ali manj opredeljen.“ Zanimivo je, da, ko je sodil o Meruljakovu veliki kritik Bžjetinskij. On je pisal o njem: „Z Meruljakovim se račinja nova perioda ruske kritike: on se še ni več bavil s posameznimi stiki in mesti, ampak je že razbiral zapletljive in kompozicije celotnega spisa, govoril je o duhu pisatelja, obseženega v občinstvu njegovih tvorov. To je bil pomenljiv napredovalec korak za rusko kritiko, tembolj, ker je Meruljakov kritikoval z razsm, temeljitostjo in čuvstvenim leporečjem, vendar pa neglede na to, je bila njegova kritika neplodovita, ker ni bila svoječasna; on je kritikoval na osnovah Batteja, Blarteara, Lafarpe, Eschenburga, - na osnovah, ki so že po preteku petih let celo v Rusiji postale anahronistične.“

Bolj o ruskem literarnem slogu nego o umetniški tvornosti je razpravljajal istočasno z Meruljakovom njegov somišljenik A. Trokopovič-Antonovskij, ki je dobro poznal tudi francoske in angleške teoretične dogmatične estetične kritike, kakor se vidi iz njegovega „govora“ v imenu

vanem moskovskem literarnem stružniku, kjer pravi: „Tui nas ni filo-
zofov, pisciteljev, ki bi utrdili pravilnost in točnost besede, nimamo
Boileau-jev in Addison-ov, ki bi nam pokazali obenem pravila in
vrouc lepega okusa...“ V dvajsetih letih sta se v ruski literaturi v vročem
plodu nitem literarnokritičnem boju spopadli stari klasičizem in mla-
da, romantika. Individualistični element in hkrati univerzalni okus,
dve mogočni gibalni neposrednega življenja, sta razmahnili rastavele
skerne in sisteme, kane in sablona. Racionalistični literarnoteo-
retični kodeks Boileau-jev je šel v kose tako na Francoskem, kakor v
Angliji, Nemčiji, Poljski in Rusiji. Nemška romantika gre najprej sama
naravnost k antičnim klasikom in odmetava ponarejene navočne fran-
coskega pseudoklasičizma, potem se zamika v skrivnostnost in heroizem
srednjega veka, potaplja v turkovanje pravilne poezije, v neporedno po-
etično ljudsko pesem, isče „modro cvetko“ poezije v perspektivah čuvstva,
nakajajoč ravno to razgibanost opravičil in opor v estetiki nove nemške
idejne filozofije Schelling-ove. Ta romantika objame tudi Ruse. Z ozirom
na označene vidike zapadnih literatur so odkrivoje prvi ruski kritični
glasovi podobno, kakor so se glasili par desetletij pozneje pravi kritič-
ni odvisi našega Perstikca: „Kamor pogledamo“, je pisal Nikolaj
Tolstoj l. 1825, povsod predstavlja naša domovinska literaturca
obširno step.“ In Ivan Kirjevskij je pisal l. 1830: „Naša literatu-
ra je otrok, ki se šele začne čisto izgovarjati.“ In bilanca prvih člankov
Bjelinskoga se je glasila: „Pa, mi nimamo literature“!

Opita na to spornost je začela ruska romantična literat-
na kritika, vosta klasičnega pesku romantike, graditi „narodno, ja,
mohitno“ rusko literaturo, razvidno v romantični filozofiji. V
tejnemsi sta delovala klasična knez Odojevskij in Kričelbecker v
plamenu „Alnemozina“ (1824-1825), glavni ruski romantični
literarni kritik pa je bil Nikolaj A. Tolstoj, urednik časopisa „Mos-

kovski telegraf" in v kritiki ter zgodovinarstvu učence Friedrich Schlegel-a in Niebuhr-a, Cousin-a in Guizot-a. Tej ruski romantični kritiki je pozneje v dobro zapisal Pjetlinskij to, da "je začela pojavljati pesniške in filozofske in višje vidike. Prestala se je iz navduševati nad posrečenimi zvočnimi posnemki, lepim slogom, nad spretnimi izrazi, pač pa je iz razgovorila o navodnosti, o zahtevah dobe, o romantiki, o tvorstvu in podobnih, dotlej neslišanih novostih". Z enim glavnik spornih vprašanj odstopajočega klasicizma in nastopajoče romantike, ali ima dobo primat nad lepim, ali narobe, se je uspešno ukvarjal kritik Nikolaj F. Kadeždin, prihajajoč do zaključka, da mora biti umetnost sicer etično-smotrena, a etična ideja mora ležati v umetnini in ne sme biti nanyo samo mehanično obsevanje. Rusko romantično filozofsko kritiko je razvil do najvišjih konsekvenc veliki Fissarion G. Pjetlinskij in jo nato po svojem znamenitem empirično-positivističnem duševnem preobratu sprovel v kolotečine sociološke publicistične kritike, ustvarivši s tem mogočne idejнокritične podlage ruskemmu realizmu.

Ako se ozremo na opisani zgodovinski razvoj dogmatično-estetične literarne kritike v velikih evropskih literaturah, lahko razločimo v njenem razvoju dve fazi: namreč klasicistično, ki je bila v prvi vrsti tehnično-formalističnega značaja in pa romantično, ki je dedovala svoja umetnostna merila in ravnila iz idejnih principov romantične filozofije in posebej njene estetike. Ena kakor druga je pristopala k umetnini že s gotovimi estetičnimi principi. Temo, da je romantika v svoj estetični kodeks vnašala več subjektivizma v proučevanju tvorstva, poudarjanje "narodne samobitnosti", prepojavanje umetnin z duhom časa v obliki in vsebini. Dobe umetnostnega razmaha, kakor je bila romantika, vedno podirajo preoke meje formalne estetike, davi se jih ne morejo še povsem otresti. Močan tvorec misli teorijo. Zakonov lepote pa ni niti prosvetljenska niti romantična

lit. kritika izvajala iz žive umetnosti, kakor je to delala, poznejša induk-
 tivna empirično-estetična kritika, ampak vrednote žive umetnine je deduk-
 tivno preiskovala ob gotovi estetični načeli. Druga faza dogmatično
 estetične kritike, namreč filozofsko-estetična, pa ni bila pokopana ni-
 ti potem, ko je realizem premagal romantiko, njeno pravo roditeljico,
 ampak je imela svoje zagovornike še dalje in jih ima še danes. Iz filo-
 zofsko-estetičnega sistema Kantovega je svoje literarno umetnostne
 naxore izvajal nekdanj nemški pesnik Schiller, v Hegelovem filo-
 zofskem sistemu je razvidoval svoje literarno-kritične naxore nemški
 romantični kritik in estetik Friedrich Th. Fischer skoraj na isti način,
 kakor to dela še danes italijanski mislec in krasoslovec Benedetto Croce.
 Nemška filozofa Herbart in Robert Zimmermann pa sta izvajala svo-
 jo estetiko in empiričnega filozofskega realizma, v čemer je jima sledilo
 mnogo krasoslovcev in kritikov, tudi slovanskih. - Pa tudi dogmatično-este-
 tični literarni kritiki prvotnega tehnično-formalističnega značaja niso
 izumrli s propadom klasicizma, nego so imeli svoje naslednike do najno-
 vejšega časa, samo njihovi vzorci so se menjali. Namesto staroklasičnih
 vzornikov so stopili v njih mežila novodobni klasiki. Tako, kakor v dobi
 romantike francoski kritik Desiré Nisard ob klasiki dobe Ludovika
 XIV., na isti način je v dobi naturalizma pomejval vse vrednote svojih
 sodobnikov ob pisce XVIII. stol., ob Pascal-a, Racine-a in Lafontaine-a, ob svo-
 jem času silno vplivni francoski kritik Ferdinand Brunetière. Pri Nem-
 cih je Wilhelm Scherer, ki je metodično iskaval še in filologije, misel-
 no pa že in novejšega prirodoslovnega pozitivizma, pomejval vseakega
 nemškega pesnika in pisatelja ob Goetheja. W. Scherer sega deloma
 že v biografsko in sociološko kritiko. Cilj vseakega dogmatičnega kriti-
 ka je objektivna sodba, to se pravi objektivna ugotovitev na neki sprični
 in ustaljeni formalni ali estetično-idejni zakonik, imajoč normativno
 veljavo. Dogmatičnega kritika ne zanimajo individualno - razvojni

problemu, namreč vprašanja, iz kakšnih osebnih, pesniških in socialnih duševnih pogojev okolja je vzniknilo njegovo delo. Dogmatični kritik sodi samo gotovo umetnino, postanele umetnine, zlasti pa umetnik v vseh njegovih odnosih ga ne zanima. Dogmatično estetični objektivist je sovražnik vsakega individualizma in skuša v svoji objektivistični metodi zatirati tudi svojo individualnost, svoje osebne simpatije in antipatije, kar pa je presto nemogoče, ker kritik vendar ni nikak meha, ničim aparata, marveč živa osebnost. Dogmatično - estetična kritika stavi v umetnosti neke statike, ki je sovražna vsakemu razvoju, ker podirajo polnoto življenja posameznik, sodobnik umetniških osebnosti nekim ustaljenim zakonom, abstrahiranim in rezultat duševnega dela davno umelih prednikov. Podra lastnost njena in njeneh človek, lenina nepravičnost obstoji v tem, da kritika razmeri, regulira subjektivistično, anarhično razburljanost in zbira, kakor v resenvarju uveljavljeno starega dobrega okusa, dajajoč istočasno povdignj močnim osebnostim, da se zakade v natančno opredeljene ogroze, postajajoče ne, vodobnikom pretene in prevale, in rusijo tradicijo v ta namen, da se more skori predor razliti nov val večnega razvoja. Nato pa se strva in kulturo in nove pridobitve urejajo v nove prostornejše duševne stavbo, ki jih potrebujejo nove višje osebnosti.

V področju dogmatično estetične umetnostne kritike, se je razvila tudi religiozno - estetična literarna kritika. Kakor vsek veji filozofski sistem inna sveta tudi vsak religiozni svetovni nazor svojo estetiko, na kajajoče se v skladu z njega glavnimi miselnimi in čustvenimi principi in vrsti. Umetnik, ki ne afirmira teh normativnih principov in vrstov kot dogma, ali ki posredno ali neposredno ne vodi k njim, tako umetnino ta kritika odklanja, pa naj bo s stališča empirijske ali formalne estetike še tako pomembna in dovršena. Če ta širokoreligiozna literarna kritika delo navadno umetnikom krivico, ker presoja njihova dela z merili, ki

niso vrsta iz prozajne estetike, edine publikane sodnice umetnosti. To se je pokazalo v primeru Leva N. Tolstega, ki je bil eden največjih nastopnikov te vrste literarne kritike. Tolstoj je proglasil za najvišje merilo umetnosti ideal, ki je skupen vsem etničnim človeškim slojem od najpreprostejšega človeka do najbolj izobraženega in je za tak ideal proglasil po svoje pojmovani krščanski religiozni nazor. Že ta njegova premisa je bila napadna, ker je bil njegov krščanski svetovni nazor pravaprav idealno njegov, za radi česar njegovih estetičnih aplikacij na umetnost niso mogli sprejeti še verniki drugače pojmovanega krščanstva. Vskuteka je Tolstoj popolnoma pustil iz vidca, da je velik del izobražene novodobne družbe že izgubil zmisel za verski, vsaj skupinski-verski ideal, ali pa ne priznava več nekdanje harmonije med umetnostjo in religioznostjo, priznavajoč slednjič svoje avtonomno področje s stališča, katerega se naj vsa, ka iz njih presoja. Nedostatki te kritike pa so se osovito v slučaju Tolstega razgledili najbolj v praksi, v kateri se je izkazalo, da je moral Tolstoj dosledno iz vidikov tega svojega kritičnega nauka - obsoditi skoraj vsa moderna literatura. Če bolj ozkarična in z umetnostnega stališča tako neestetokrat kvarna je bila ortodoksna konfesionalna religiozno-estetična kritika, ki so jo višili in pogosto še danes višje tudi literatura vlasti verniki obeh velikih krščanskih konfesij, protestanti, posebno pa katoliki. Ta kritika je od XVI. stol. dalje trgala umetnost, ki je v svojem bistvu samo ena, v dvojno umetnost, dobro in slabo, lepo in grdo: oboje iz vidikov, ki niso bili vzeti iz nauka o lepem, ampak iz področja konfesionalno razumljenega, religioznega, torej umetnostno heterogenega nauka. Ta kritika je že v XVII. stol. še ugodneje razkljala umetnost, ki je ena, s pomočjo docela neestetičnih meril na nekatoliško in katoliško razdelitev, ki se je še v naše čase vidjevala v obliki „katoliško moderno.“ A umetnost je in ostane samo ena, kar pa ne izključuje, da bi se ne moglo reči, da so povsemena umetniška dela neprizorčljiva, recimo:

otrokom, monahistom, abstinencem, katolikom, protestantom. Reči se so, mo ne sme, da niso zategadelj umetniška. Kljub temu, da je ta kritika pogosto odkritarčno izjavljala, da ocenjevanik umetnikov in njihovih umetnin ne sodi z estetičnega stališča, s katerega bi jim morebiti šla vi, soka cena, je vendar neredko najpomembnejše pesnike pred občinstvom za, temnjevala, kakor n. m. med Nemci Goethe-ja, med Angliči Shelley-a, med Čehi Fraňtlickega, med Slovenci Prešernov. Ljov drastični višek je dosegla sploh kat. konfesionalna dogmatična kritika s tem, da je na podlagi in, doksa uvedenega v XVIII. stol. v novijem času proskribirala tako materi, jalista Zola-ja, kakor mističnega monista Maeterlinck-a.

Biografska kritika.

Osebnost umetniškega tvorca, individualnost poeta, ki jo je zane, manjal dogmatično-estetični literarni kritik, imajo pred očmi sodno le umotvor sam, to tvorno osebnost, brez katere bi ne bilo umetnine, je drug, nil nea ščit in jo vzal za izhodišče svojega kritičarskega postopka biograf, ski literarni kritik. Ako je prvi bolj mečil umetnine ob formalno-techni, na, ali ob estetično idejna merila in pesnikove umotvore sodil, jih je sedej drugi kritik najprej poiskoval razumeti in razložiti iz podorne, psihič, no fiziološke in miljejske konstitucije njih tvorca. Biografski kritik je nikak literarnokritični prirodoslovec in se ni zastoj razvil ravno v dobi največjega razcveta prirodnih ved.

Biografski literarni kritik, hotel kritično oceniti kak umotvor, se naj, prej loti študija njegovega tvorca, umetniške osebnosti, nariše najprej po volh njegovih fizičnih in psihičnih sestavinah njegov portret, nakar potem prikazuje umotvor samo kot rezultat tvorca. Ako smo rekli, da je bil estetič, ni kritik formalni in idoljni objektivist, moramo biografskega kritika imo, novati individualista. Kakov je oni moral razpolagati z izrazitim

spekulativnim talentom, tako mora ta imeti velik oblikovalni dar, da zna risati velike osebnosti in jih upodobiti v vsej njih velikosti, do katere so iz svojevrstnih pogojev izvrstle, se razvile in ustvarjale umotvor, katerikoli biografski kritik ne vrednoti tolikanj, kolikor jih bolj razlaga in osvetljuje. V tem svojem postopku se biografski kritik že nekoliko približuje literarnemu zgodovinarju. Biografska kritika ima brezdvom, ne svoje pozitivno kvaliteto, v nasprotju z estetično ni tako abstraktna, ampak mnogo bolj življenjska, iz knjige nam obruša in vodi pogled naravnost v življenje, predvsem v umetnikovo življenje, in posebej tu, kjer v občini družabni živeli, iz katerega je umetnik izšel kot izredna moč in emanacija tega življa. In pa ta kritika tudi svoje šibke in sporne strani. Problematično je že izhodišče te kritike, namreč ideja, tipifikacija umetnine z umetnikom. Literarni zgodovinar postopa tu previdneje: on priznava, da se mnogo doživljanjem umetnikovega sveta, nega življenja zgodi v faktičnih in idejnih usodlinah umetnine, istotako pa se zavzema, da se pesnik nikdar enostavno ne upoveduje svojih dejanskih doživljanjem, ampak da obenem kombinira in ustvarja pod aspektom umetniškega efekta, da je torej njegovo delo „Dichtung und Wahrheit“.

Je večji nedostatek biografske kritike pa se kaže pri onih zastopnikih te kritičarske omeji, ki ostajajo pri razlagi ter pravi in se ne povzpensajo k vrednotenju in sodbi. Čitatelj take kritike ima polno glavno podatkov in razlag in pojasnil, ni si pa še vedno na jasnem o estetični vrednosti umetnine. Torej celo literarni historik končno vedno vrednoti, tembolj pa mora to slediti literarni kritik, o katerem, moč ugotoviti, da je težje njegovega dela na liniji vrednotenja, ne pa na historično-pripravni črti razlaganja, predstavljajoči glavno, svedča ne edino o literarnega zgodovinarja, biografskemu kritiku preti vrhote, ga vedno nevarnost, da se preveč izgubi v podrobnosti, preveč odloži ved končno umetnine, katero pripravljajo in vendar le ocenjuje. In vra-

ven še ni dovolj, da vse te biografske detajle naštevajo, moral bi jih še preiskati in dognati njih verodostojnost s čimer bi pa prestopil že docela v področje literarnega historika. Vsakemu pesniku njegovo lastno življenje donalša snovi, ki jih potem on uporablja pri svojem ustvarjanju. A pomnimo, da jih nikdar ne uporablja kakor tabik, kakor mu jih je nedilo življenje, kakor so se morebiti enkrat dogodile, marveč jih soglasno s svojo kompozicijo preinčuje, po navadi dviga iz resnice v resničnost, to je iz enega dogodka v pogostejše, navadno in zato višje bogajanje. V tem oziru ima čisto prav nemški sistematični estetik Müller-Freienfels, ki pravi: "Večji umetnik ne prevzema svojih simbolov kot fiksne tvorbe in dejanskosti, temveč jih pretvarja tako, da postanejo njegovemu svetu, sanj še v višji meri adekvatni, kakor so že v resničnem svetu." V tem pogledu je biografska kritika pogosto grešila s tem, da je iskala dognati, da je pisatelj vse svoje figure resnično videl kot modele.

Literarni historik, ki tudi išče modelov, postaja docela drugače: on začne vrednotiti umetnikovo tvorno silo prav takrat, ko dokazuje kako je umetnik iz preprostega enkratnega modela ustvaril umetnostno višjo in bolj resnično figuro. Tomen biografske kritike v razvoju li, terarne kritike je bil kljub navedenim nedostatkam zelo velik. Velikim zastopnikom te kritične smeri se imamo zahvaliti xlasti za to, da so nam s pomočjo njim v veliki meri lastne oblikovalne sile navisali po trete znamenitih ustvarjajočih umetnikov in literaturo, to zakladnico umetnin, obogatili s slikami tvorcev, jo takorekoč najprimerneje ilustrovali. Od tvorca ločeno umetnino so z njim zverali in čitatelja, se pečega na fabuli, so povzdignili v višjega umetnostnega uživatelja s tem, da so ga povedli v umetnikovo duševno delavnico in ga navezali na umetnostnega sododivljatelja.

Ustanovitelj in do danes največji mojster biografske kritike je bil Francoz August Sainte Beuve (1804-1869). Njegova miselna raz,

vojna linija je šla od romantične idejnosti preko teorij saintsimonizma in katoliškega konservativizma, dokler se ni v njegovih zrelih letih končno ustalila na pozitivistično znanstvenem temelju. V literaturo je stopil najprej kot pesnik romantično-senzualistične bujnosti, nato se je poskušal, šel v psihološkem romanu. Pri tem svojem leposlovnem delovanju si je izostil svojo potencialno dojemljivost in si ustvaril svoj plastični, leporečni in oča, nujni slog. Končno se je docela posvetil literarni kritiki, ki jo je vršil v feljtonih dnevnikov „Constitutionnel“, „Moniteur“ in „Temps“ skoraj dolgo do bo štindesetih let. Posamezne svoje kritičarske članke in študije je ponatisnoval v zbičkah, izmed katerih nosijo najvažnejše naslednje naslove: „Portraits littéraires“ (1844), „Portraits contemporaines“ (1846-1852), „Premiers Lundis“ (1851-1862), „Nouveaux Lundis“ (1863-1870). Dve ve-
 liki njegovi zgodovinski, ozi. literarnozgodovinski monografiji sta naslovljeni: „Fort Royal“ (1840-1859); delo važno za zgodovino jansenizma in „Chateaubriand et son groupe littéraire“ (1861). - Metoda, ki si jo je bil pri-
 krojil in cilj, ki ga je Sainte-Beuve nasledoval v svojem literarnokritičnem delovanju, sta najbolj označeni v njegovi študiji, naslovljeni: „Chateaubriand jugé par un ami intime“ ter ponatisnjeni v III. zv. zbirke „Nouveaux Lundis“. Tu izjavlja znameniti kritik, da on ne more razbirati in ocenjevati nobenega literarnega dela, neavismo od osebnosti avtorja, ki ga je napisal. „Prepovedano, da se bo morala tudi literarna kritika postaviti na one znanstvene podlage. S. Beuve običalje, da so znanstvena izhodišča te duševne discipline še vse pre-
 malo izdelana in dograna, zaradi česar tedi, da mora vsajkrat literarni kritik razpolagati s prirojenimi specialnimi lastnostmi, s kritičarskim ta-
 lentom, ki je soroden umetniškemu. (V tem je imel S. Beuve bolj prav nego njegova naslednika Faine in Hennequin, ki sta hotela kritika skoraj istovetiti z znanstvenikom). Ako ima kritik te prirojene lastnosti, po-
 tem pristopa k proučevanju danega pisatelja najimotneje na ta način, da prouči njegovo poreklo, rod, rodovno in vrsta njegove zmoglosti in lastnosti

na osnovi zmožnosti in lastnosti njegovih rodovnih prednikov. No v tako duševno proučeni pisateljevi stvari, bratje in sestre, kritik preiskuje pisatelja, vo mladost v okviru njegove vzgoje in izobrazbe, pozneje literarni krog, iz katere ga je avtor išel. "Kak literarni proizvod proučen na ta način v svetu z vsem, kar ga je pomagalo poroditi," pravi P.-Beuve, "pridobiva na literarnem in historičnem zmišlu. Kritiku in literarnemu historiku je neobhodno potrebno, da je učence Bacona (t. j. da se drži induktivne metode); šele s tem dobivajo njegove sodbe investno utemeljenost." Ker P.-Beuve dovela pravilno zahteva, da kritik ne sme samo razlagati pisatelja, ampak ga mora tudi presojeti, je on mnenja, da kritik to dela najbolje na ta način, ako ga primerja z njegovimi literarnimi predniki, s tekmei-vrstniki in nasledniki ter učenci, pri čemer naj ima vedno v oči različne in posebne strani njegovega talenta ter njegov odnos do velikih življenjskih vprašanj. Končno pa naj kritik vse uisledke, do katerih je tekom teh preiskav prišel, zgosti v kolikor mogoče naxornih, točnih in kratkih označbah. Literarno kritičarska metoda, katere rapočetnik je bil P.-Beuve, je bila potemtakem naslednja: Za vrhovno in radijo ovojjo nalogo je on smatral, - kakor njegovi dogmatically-estetični kritiki - presojo in oceno literarne umetnosti z ozirom na estetično ugodje, ki ga umetnina vzbuja. A teh estetičnih mečil ni hotel on tolikanj deducirati iz kakih estetičnih zakonikov, ampak je hotel priti do njih induktivnim potom s tem, da je posejal v področja lit. historika, izkušajoč upor. nati avtorja in si pojasniti vse faktorje in elemente, ontogenetične in filogene, tične, ki so delovali pri porodu in izobrazbi duševne konstitucije, takorekoč biološke organizacije danega pisatelja. Ta postopek P.-Beuve-a je bil plodovit; pogrešno je bilo samo njegovo mnenje, kakor da je vsako literarno delo ta, korekoč adekvaten izraz in zrcalo pisatelja, kakor da je eno in isto. Poznejše študije so dokazovale, da je v literarnih delih mavisikaj, kar ni naravnosten in neposreden odsev pisatelja, ampak plod njegovega intelekta in kombi. nacije, oblikovano na protični način z ozirom na takšen ali drugačen efekt, ki ga je pisatelj hotel doseči s svojim delom. Umetnik torej ne po-

daja nehoti samega sebe, ampak s svojimi sposobnostmi hote nekaj, s čimer hoče na čisto gotov, zavesten način učinkovati. Novatorstvo F. Bruve-a obstoji v tem, da je on obvil pogled literarnega kritika, od umetnine na umetniškovo prebnost. Njegovi literarni „portreti“ so psihološke slike obravnavanik literarnih umetnikov, obdane od isto tako psiholoških medalj, nov njihovih rodovnik in literarnih predhodnikov, vstnikov in naslednikov. Motor njegovega delovanja je bila vroča do religioznosti stopnjevanec ljubezen do literature. V svojih negativnih sodbah sicer ni bil popolnoma prost zavisti in gneva proti nekaterim velikim literarnim pojavom ven, dav se mora reči, da si je tako v stvarih svetovnega nauka, kakor tudi politične orientacije ohranil precejšnjo in kvalificirano neodvisnost. V svojih porngejših letih se F. Bruve ni usadovoljeval več z uspehi, ki jih je bil dosegel kot začetnik in mojster biografske kritike. Začel je sanjati o tem, kako bi literarno kritiko odmečnil z njenega mesta v bližini umetnosti, ki ji ga je bil vprašav on docela pravilno odkazal, in kako bi iz te duševne discipline napravil-vedo. To primeru z zoologijo in botaniko se je trudil u, stvariti nekako piroetopisje duš, karakterologijo z raznimi vrstami in podvrstami različnih individualitet, stalno se ponavljajočih in obvladujočih vse duševno življenje človeštva. Sreča se mu srečala ni posrečila, ker človeka ravno zaradi njegovega svobodnega, čepav determiniranega uma ni mogoče identificirati z immanentno zakonitostjo rastlinstva ali instruktivnim ustrojem živalstva, najmanj pa ga je mogoče sistematizirati v sferah tako svobodnih struktur, s kakšnimi se odlikujejo umetniške individualnosti.

Najnamemitejši učenec F. Bruve-a, a deloma tudi že učenec njegovega naslednika in utemeljitelja sociološke literarne kritike. H. Tazne-a, je bil danski literarni kritik in zgodovinarski publicist Georg Moris Brandes, s prvim imenom Coffen (1842-1927), ki je v mladih letih študiral na univerzi s Hodanju filozofije in estetiko ter bival

potem več let na študijskih potovanjih na Francoskem, v Nemčiji, kjer je običeval z Renan-om in Taine-om, čigar filozofske estetične nauke je pred očil svojim rojakom v knjigi „francoska estetika v naših dneh“ (1870). Na knjižniškem se je posebno bavil z znanstvenim delom Stuart-Milla in Ch. Darwin-a. Z estetiko in literarno kritiko se je bavil že prej v člankih, ki jih je bil zbral v dve knjigi, katerih prvo je naslovil „Estetične študije“ (1868), drugo pa „Kritike in portreti“ (1870). Tovrnivši se z naučnik potovanj je postal docent svetovnih literatur na kodański univerzi, kjer je ob kolosalni udeležbi občinstva imel literarno- zgodovinska predavanja, ki so iskajala, la potem med leti 1872-1890 v knjigah pod naslovom „Glavne struje literature v XIX. stoletju.“ V teh svojih epochalnih predavanjih je polagal Brandes glavno važnost na razvoj miselnosti, kakor se je v glavnih pisateljih večjih evropskih literatur razvijala od romantike vedno bolj v smer realizma. Potem je risal biografsko- kritične literarne portrete, postavil za F. Neuwe-om prvi mojster tega kritičanskega zanra, n. pr. v „Søren Kierkegaard“ (1877), „Danski pesniki“ (1877), dva kabinetna kosa psihološke analize. L. 1877 se je preselil v Berlin in začel tam pisati v nemščini. Izdal je dve biografski monografiji naslovljeni: „Esajas Tegner“ in „Benjamin d'Israeli.“ S potovanji in predavanji po Danskem in Norveškem prav tako, kakor s svojimi študijami si je Brandes ustvaril svojo kritično in literarno realistično šolo (Holger Drachmann, Gjellerup, Sveta, Schandorph, Pontoppidan, Sophus Michaëlis i. dr.) Pozneje je napisal Brandes v nemškem jeziku še celo vrsto monografskih literarnih portretov: „Ferdinand Lassalle“ (1877), „Lord Beaconsfield“ (1879), vmes pa še več esejev, izmed katerih je nekatere zbral v knjigi, izšlo pod naslovom: „Moderni družovi“ (1881). Nato je pisal v danski knjige: „Korže in dela v najnovejših evropskih literaturah“ (1883), „Ludovik Holberg“ (1884), v posebnih knjigah je obdelal svoje literarnokritične zlete na Poljko in na Rusko (1888), v zadnjih letih svojega življenja je napisal monografije o Voltairs-u, Julijzu Cezarju i. dr.

Brandes je po svojem svetovnem naxiranju pozitivist, v religioznih vprašanjih priistaš Renanca, v duxiabnih propovednik demokratičnega mešćanskega liberalizma. V vseh svojih delih podčrtuje svobodo individualnosti in smatra poezijo za organ časovnih teženj. Na vseh poljih se bori ropak diktat, avtoritet. Njegova pisava se odlikuje po temperamentni in efektivni razporeditvi snovi, psihološki vnikliivosti in sijajnem slogu.

Po primeru Sainte-Beuve-a in Brandes-a je delovalo v smeri biografske kritike v vseh literaturah mnogo literarnih kritikov in zgodovinarjev. Tri Nemcih se je s S.-Beuve-ovo metodo še najbolj okoristil Ericš Schmidt, (roj. 1853), ki je učencec in naslednik filološkega literarnega zgodovinarja Wilhelma Scherer-ja na univerzitetni stolici za nemško literarno zgodovino v Berlinu. Njegovo glavno delo je monografija o Lessingu (1884-92, 2 dela). Tri Čehih se filološko in biografsko literarnokritično metodo združevali njih glavni literarni zgodovinarji: Jaroslav Fiček, Josef Hanuš, Jan Jakubec in Hanuš Mácháľ ter kritiki: Jan Koborník, František Dily in Leander Cech, ki se pa že nagiblje k sociološkemu tainizmu.

Tri Poljakih se je opiral na S.-Beuve-ovo metodo že noveličevatelj narodnega tradicionalizma Michal Grabowski, posebno pa Lucyan Piemiński, kateri pa se je mudil bolj v nixanju vnanih fizioloških detajlov, iz katerih ni znal po načinu francoskega mojstra biografske kritike ustvarjati literarnih portretov. Anecdote so pri njem pravašćale in nadomešćale psihološke ovise. Fobilni meri sta se okorišćala s S.-Beuve-ovo literarnokritično metodo, dva odlična poljska literarna zgodovinarja, Antoni Matecki in Panislav Tarnowski. Tri Rusih bi mogli pristeti Aleks. Fasiljevića Druzvinina kot rastopnika historičns smeri v kritiki k sodobnikom in somišljenikom Sainte-Beuve-a. Odločno pa je vplival francoski utemeljitelj biografske kritične metode na dolgoletnega moskovskega univerzitet. profesorja zapadnih literatur, Alekseja Ni. Kolajeviča Veselovskega (1840- umrl med svetovno vojno), ki je napisal

več literarnih portretov o *Moliere-u*, *Gribojedovu*, *Gogolju* i.t.d.)

Biografska kritika je pomenila pomemben napredovalen korak v razvoju literarne kritike v tem, da je obinila svoj pogled od literarnega proizvoda, s katerim edinim se je bavila dogmatično-estetska kritika - k tvorcu umetnine, k pisateljevi osebnosti. Mogočen razmah družabnih ved v drugi polovici XIX. stoletja je prinesel s seboj spornan, je, da je treba individualno človeško ediničo jemati vedno kot člani, in večje človeške družine, torej ne kot samo zase, v vsem njenem psihološkem postanku, marveč vedno tudi v njenem odnosu do družbe, do sočistete, zunaj katere posamezna človeška individualnost ne obstoja in tudi ne more obstojati. Tihutega pa je treba na posamezno človeško individualnost gledati tudi v njenem razmerju do fizičnega okolja, katero jo determinira, vtiskujoč ji svoje neizbrisljive znake. Temu spornanju primerno je tudi literarni kritika evolucionirala na ta način, da je začela gledati na umetniškega tvorca kot na družabno, socialen pojav.

En porodila se je sociološka literarna kritika, ki si je predpisala za svoj namen: preiskovati vzročne odnose, v katerih stoji umetniško delo preko individualnega svojega tvorca do družabne, človeške ter miljejske materialne sredine, isledovati družabne pogoje, in katerih se porajajo literarne umetnine z njih tvoreci vred in prav tako tudi učinke, ki jih xapuščata umetnik in njegovo delo v človeški družbi. Ta kritičarska smer je zadobila svoj razmah, ko je prevladovalo prepričanje, da zgodovine ne tvori posameznik, ampak družba, da jo tvorijo naštevilni števeci, katerih imenovanju so velike osebnosti. (*Tolstoj*, *Marx*)...

Utemeljitelj sociološke umetnostne kritike je Francoz Hippolyte Taine (1828-1893), brexdvomno najmočnejša kritična glava, kar jih dosedaj pozna zgodovina kritike. Fo. Taine-u ni več možna zgolj deskriptivna, v analizi toneča in umetnine ter kulturne vrednote sa,

mo v druge besede prilivajoča kritika. Genetično kritiko, zasledujočo pota, nek umetnine preko njenega tvornika in vseh fizičnih in psihičnih sočiniteljev od najprimarnějšíh razodkov njenih do njenega vršoteka, to kritiko je privedel Taine do vrhunca. Njegovo stremljenje je šlo sicer za komaj do, segljivim ciljem: da primakne umetnostno kritiko iz sosodstva umetnosti ne samo v bližino, marveč naravnost na znanstveno baro. Sicer se je tu, di on zavedal, da docela objektivne, matematično evidentne in dokazljive kritike ni, marveč si je bil vedno v svesti, da kritika z bolj ali manj subjektivistično osebnostjo kritičarja stoji in pade. A on je stremil po tem, da kritičarska osebnost prodere v najtajnejše koncepcije tvoriteljske duše umetnika, ker je bil trdno uverjen, da s tem njegovo delo ogromno pridobi na znanstveni objektivnosti. Taine je bil v svojih končinah estetičnih sodbah silno toleranten in skoraj docela prost vsake dogmatičnosti. Tsa, kemu času je puščal njegov okus in njegovo umetnost, nobene dobe ni silil, da bi posnemala drugo. Feselfe je imel - kakor sam pravi - „nad mnogovrstnostjo v netuvi“. „Ne smemo niti zmerjati, niti posnemati, marveč razumeti in iznajdovati“, se glase njegove lastne besede.

Taine je nastopil v dobi kolosalnega razcveta prirodoslovnih ved, v času kulta znanosti sploh. Bil je ves proxiat od pozitivizma, tega najzanesljivejšega in najplodovitejšega življa znanosti. A materialist Taine ni bil. V psihologiji je bil fenomenalist, duševno življenje je smatral za verigo pojavov človeške zavesti. Bil pa ni skrajšen pozitivist, marveč bolj sensualist, izvrajajoč duševno delatnost iz čutnih koncepcij. Fendau je bila v njegovi psihologiji čustvenost globoko podrejena intelektualnosti, logiki, kakor je bil on sam obdajen z velikimi sposobnostmi, abstrakcije in sinteze. Tiv vsem svojem determinizmu je bil izpovedovatelj človeške svobodne volje. Kot močna filozofska glava ni tudi povsem odklanjal metafizike, odkarajoč ji nekako pravico nadstavitve nad znanostjo. Determinizem, nauk, da so vsi stvori drug od drugega

določevani, drug od drugega pogojeni, je on dvigal baš v to svojo universalno korničnost, v kateri je videl neko končno emoto vseh stvari skoraj panteističnega značaja v smislu spinozista Goethe-ja, ki ga je Taine obično, val. On je bil torej mnenja, da vtiskuje vsem naravnim, fizičnim in duševnim stvarom svoj pečat neka transcendentalna emota, držeča koncev ves svet v svojem območju. Razumak sodobnega prirodoslovja ga je bil prevel, da je dopuščal samo principe prirodoslovnih ved tudi za principe duhovod. Očitno pri njem dolega pogrešna identifikacija psihologije s fiziologijo, porabljanja na dejstvo, da ima pri vsem značnem in priskanem psihofizičnem paralelizmu psihičnost od neke čite navzgor dolega svojo lastno kavnalno lestvico.

Léon Taine-a kot literarnega kritika in historika, umetnostnega teoretika ter umetnostnega zgodovinarja in naposled kulturnega zgodovinarja sploh tvori njegova miljejska teorija, katero je formuloval najprej v uvodu svoje znamenite, "Zgodovine angleške literatru", jo nekoliko modifikoval estetičnim vidikom na ljubo v svoji "Filozofiji umetnosti" ter jo opet, kakor v prvoimenovanem svojem delu kulturno-zgodovinsko podpal v svojih, "Essais de critique et d'histoire" ter v svojem "Essai sur La Fontaine". Taine je sam priznaval, da on ni prišel do svojega glavnega kritičarskega instrumenta, namreč do miljejske teorije, brez predhodnikov. Iva imeni je izčeno imenoval, ko je pisal: "Pour dire tout en un mot, j'ai ramassé deux ou trois idées, qui traient par terre, oubliées en France du moins, depuis Montesquieu et Condillac." Kakor je izpisal Dutoit ("Théorie des Milieus" Bern 1900), so se že posamezni valični zastopniki dogmatično estetične dedukcije smertnje oxicali na miljejsko indukcijo. Tako je že Abbé Dubois (1719) razmišljal o vplivu klime na umetnostno sposobnost naroda, živčnega v dotični klime, pokaze na vpliv miljeja pri različnih umetnikih naka, jamo tako pri Montesquieu-ju, Rousseau-ju, de Staël-ovi, Fillemain-u,

Goethe-ju, Herder-ju, zlasti pa seveda pri neposrednem predhodniku Taine-a, Sainte-Beuve-u. Tudi ustanovitelj biografske literarne kritike je študiral pisatelja v njega relaciji k rodnemu kraju, proučil, val njegov rod, upošteval pisateljsko okolje literarnih krogov, v katerem se je njegov avtor kretal, a vse to je Sainte-Beuve delal v to mero, da kolikor mogoče natanko in natančno prikaže pisateljevo osebnost. "Fotografija pisateljeve osebnosti se je pri njem vse stekalo, ne pa v razlagi in oceni umetnine. Hippolyte Taine, kateremu je šlo predvsem za to, da določi literarnemu in sploh umetnostnemu delu, torej umetnini, pri stojajočo mu postojanko in ceno, je našel v svojem velikem predhodniku vse polno opazovanj in opask, ki jih je abral, dopolnil in spravil v sistem. To je Taine sam pribral, pišeč v svojem eseju o Sainte-Beuve-u: "Iz njegovih spisov bi se dal sestaviti popoln sistem". Kar je v delu Sainte-Beuve-a najbolj ugajalo Taine-u, je bilo to, da je re on in fiziologije avtor, je sklepal na njegovo psihologijo, s čimer je po Taine-ovih besedah, v xgo dovinjo duševnega življenja vpletel dogmatično prirodoslovja."

"V svoji znameniti "miliejski teoriji" ga Hippolyte Taine, za tem, da razloži in oceni umetnino, kar skuša doseči na ta način, da razlaga, je njen postanek, čigar direktna sled ga seveda vodi takoj k avtorju. "Miliejska teorija narocje umetniškega dela odkriva Taine v docela posebnem skla, du umetnikove psihične organizacije, ki ga on imenuje "vladajoča zmornost" (faculté maitresse), razumevajoč pod tem pojmom nekako duševno dispozicijo. Ta je sicer prevemo psihološkega značaja, a vendar mogočno fiziološko fundirana, ker jo soustvarjajo in sodoločajo razni čisto vnanji činitelji (facteurs collectifs), soustvarjajoč in sodoločajoč obenem umetniško delo. Za glavne kolektivne faktorje je Taine proglasil: plemo (la race), okolje (milieu) in dobo (le moment). Pod pojmom "plemo" razume Taine prirojene in podedovane dispozicije, ki jih ima človek od svojega naroda in ki se posebno očitujejo v temperamentu in v telesni

stavbi. Rodovna dediščina je to, kar je podedoval posameznik ontogeno, tično od svojega plemena in ki se ne da nikdar docela uničiti, kee je temeljna in izvorna (*qualités fondamentales, indéfectibles et originelles*). Na te plemenske posebnosti je polagal Taine v vseh svojih delih največjo važnost. Pod pojmom „okolje“ je razumel Taine celo vrsto činiteljev, fizikalnih (pokravnost, podnebje itd.) in kulturnih (političnih, socialnih itd.) v območju katerih se razvija umetnikov značaj in duševni habit. Ti činitelji vplivajo na narod in na njegovega člana, posameznega človeka, torej tudi na umetnika filogenetično, to se pravi vzgojno, na ta način, da modificirajo njega plemenske črte, ustvarjajoč v njem nova svojstva in nagnenja. Pod pojmom „doba“ razume Taine časovno konstelacijo kultur, naga razvoja, v katero pada razvoj in nastop kakšnega umetnika. Tu prihaja v poštev tradicija predhodnikov, katero nastopniki xavedno ali nezavedno nadaljujejo, preinačujejo ali pobijajo, razvemaajoč na ta način v vsakem slučaju do nje svoje stališče.

Razvoj umetnostno kritične misli kot razlagateljice in presojevalteljice umetnin od Sainte-Beuve-a k Hippolytu Taine-u je neporeden, kakor ves razvoj zgodovinskih dejev, in vendar zanimivo variiran. Oba znamenita kritičarska teoretika in praktika zapuščata za hip umetnino in se pogubljata v studij činiteljev, ki umetnino ustvarjajo, sorogojajo in odbočajo. A razlika je med obema. Počim se vsa Sainte-Beuve-ova iskanja in priizadavanja stekajo v to, da se v njegovem delu čim popolneje očrta in prikaže individualnost tvorca, pisatelja ali umetnika sploh, teži Taine na tem, da nam prikaže in predstavi v vseh podrobnostih societeto, iz katere je izšel tvorec umetnine. Temu različnemu načelnemu izhodišču primerno se tudi zaključuje njuna končna estetična sodba nad umetnino, sodba, ob kateri se oba ne mudita posebno dolgo. Kar je docela umereno: človek, ki se je s sokovi, koreninami, deblom in vejem predolgo bavil, samo pokazuje na cvetje kot na samo ob sebi umec,

no rezultanto onih poprej podrobno proučenih in označenih komponent. V končnih sodbah nad umetninami očituje Sainte-Beuve več estetika in najvišji estetični kriterij mu je neka lahkotna gračija in harmonija, to, kar on imenuje „duh reča“. Taine, ki je skoraj in skoraj realista, obudovatelj kulturno-zgodovinske najpomembnejših ljudi, volje in sile, pa zakteva, da se umetnost v svojih najvišjih in zadnjih učinkih občuti kot okrasena in polepšana resničnost.

O Taine-ovi osebnosti in njegovem stilu samo par besed: mož, čigar prvotna domena je bila literarna zgodovina, je v tesnem družabnem občevanju s pariškimi slikarji, v katerih družbo sta ga uvedla Dorè in Marcelin, in potem na svojih ponovnih popotovanjih po Italiji in Španiji, kjer je študiral značaj narodov v zvezi umetnosti, prišel do te, da v področje umetnostne zgodovine; ta mož je postal v oktobru leta 1864 profesor estetike in umetnostne zgodovine na *École des Beaux Arts* v Parizu, kjer je prejšnji kabinetni publicist prišel v živ kontakt s slušatelji. Mimo, jasno in bogato mu je tekla beseda, katederskega patosa ni poznal. „Tako kadarkoli je imel popisati kako lepo pokrajino, umetnino, n. pr. kakšno benečansko sliko, je prišla - če že ne toplota - vendar pa neka intelektualna navdušenost v njegov glas“, piše o njem Brandes, ki ga je poslušal. A zamislil za lepoto, ki je živel na dnu njegovih, sicer brezkritično pred našanik predavanj, je naravnost užigal njegovo slušateljstvo. Čar njegovega pisateljskega stila ne leži tolikanj v pestri barvitosti, kolikor bolj v idejni dinamiki, v jedrnatosti in živi naravnosti, ki se razganja kakor narasel hudočevnik. Njegov naslednik na akademiji, Sorèl, ga je imenoval „dialektičarja, ki je pisal kot poet“. A bil je vizuelni dialektičar, kar je opisoval, to se je videlo. (Zeitler, *die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine*, Leipzig 1900 str. 31).

Prisahajamo do naslednjih vprašanj: kakšno službo je vršila Taine-ova „miljejska teorija“ v njegovem lastnem kritičarskem in kulturnem,

zgodovinarskem delu, kakšnega pomena je bila v razvoju kritike sploh in kako je on na podlagi te teorije reševal računa prepornega vprašanja, spadajočev v področje literarne in umetnostne kritike? Ta eksistira in deluje tudi v kulturi kakor v individualnem duševnem življenju princip psihofizičnega paralelizma, je evidentno. Ta princip se je priznaval že pred Taine-om; Taine-ova zasługa obstoji v tem, da je na podlagi tega principa konstruiral sistem, istočasno pa tudi pomen tega principa, prazniral. Umetnostna veda je višinska veda, duhoveda, katere produkti se morajo v svoji rasti presojati z različnimi kriteriji in merili. Kadar proučujemo umetnostne tvorce v njihovih početnih zametkih, v njihovih kaleh, nam res vrši geologija, klimatologija in antropologija dobro službo, a samo kot pomožne vede. V ostalem pa ne smemo nikdar pustiti izpred oči, da je umetnostna veda krasoslovna duhoveda, ki se mora vrednotiti predvsem s krasoslovnimi, estetičnimi merili. Taine je pretiraval takrat, ko je proglasil načelo, da kaže iz umetnostne vede napraviti prirodno vedo, "une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines." Tu je sociološki kritik ustrelil preko tarne, še mnogo bolj nego njegov predhodnik, biografski kritik. Govorn je poslednji ostajal vsaj še pri tvorcu umetnine, je Taine izgubljal umetnino kot krasoslovno vrednoto docela izpred oči, smatrajoč jo za neposreden "izraz dušičbe", za nekako pasivno izločnino mišljeja, jo je proučeval ne z vidika njene lepote, marveč s stališča njene pomembnosti, značajnosti in dokumentarnosti pri proučevanju civilizacije izvestnega naroda, kateremu kognati in dolo, čiti njegovo dušo, je bila najvišja težnja Taine-ova. Ustanovitelj sociološke kritike se ni dovolj zavedel, da je treba tvore literature in umetnosti sploh presojati z drugačnimi merili takrat, kadar nam služijo zgolj kot kulturnohistorični dokument in popolnoma drugače takrat, kadar jih vrednotimo kot estetične tvorbe človeškega duha.

Fiziologija in geologija in klimatologija se dolgo ni psihologija in esteti-
 tika. Tem, da si popisal ter razložil razmerja in stanja, v katerih je
 rastle poet in v katerih je nastala umetnina, si je sicer stopil v od-
 nosni študij, a se dolgo nisi prišel tako blizu niti poetu, niti umetni-
 ni, da bi mogel o njih reči kakšno končno besedo vrednotenja. Vsaka
 znanost ima poleg pomožnih predmetov svoj centralni objekt. Kritika in
 umetnostna veda sploh se mora baviti z umetniki in njegovimi deli kot
 centralnimi strukturami. Taine pa se je bolj bavil s pomožnimi zvezami
 in se je bolj bavil s pomožnimi zvezami in se je izživljal skoraj samo v
 perifernem krogu problema. Moč, ki se je tolikanj trudil, da bi izobli-
 čil dušo različnih narodov, je puščal po navadi najvišjo duševno silo
 individualnega genija izpred oči. Moč, ki se je toliko bavil z umetni-
 nami, je porabljal, da moreš biti umetnini pravičen samo takrat,
 kadar jo razložiš in njene lastne strukture.

Če v Taine-ovem lastnem delu se je pokazalo, da pretiravanje
 te ali one teorije ne vodi k cilju. Če bolj pa so novejša literarno-
 teoretična raziskovanja dosegla poleg prednosti tudi šibke strani Taine-ove
 sociološke metode. Glede tega, da bi bila knjiga, oziroma njen avtor
 direktni plod in inax investnega plemena, smo danes veliko bolj o-
 pretni. Zakon dedičnosti, zakon prostega smerenja lastnosti pred-
 nikov in vrnstnikov, dopušča v duševnem ustroju posameznika, obo-
 to pa v duševni strukturi genijalne osebnosti, primerne individual-
 no raznolikost in svojevrstni odklon od splošnosti. Če bolj opretni pa
 moramo biti pri označbi množičnih pojavov, kakor sploh pri vseh
 generalizacijah. Visokokulturni narod sploh ne živi zgolj iz svo-
 jih sokov. Zlasti velika mesta so stekališča vseh možgih fizičnih in
 duševnih komponent. V delovanju velikih osebnosti vobče ni tolikanj
 pomembno to, s čimer te osebnosti poravnajo svoje roditelje in priteju-
 jejo svojim sodobnikom, kolikor v veliko večji meri to, s čimer prinačajo

nekaj novega, svojega. V našem Cankarju je bilo novo in veliko to, v čem se je ločil od naših „rodoljubov“. Vendar bi te strelice in iskre njegovega duha najbrže ne bile šinile s kondenzatorja njegovega duha, v tej obliki in v ta namen, ako bi ne bilo tega in takega našega „rodoljubstva“. Katerikoli mora proučevatelj Cankarjevega dela na Taine-ov način proučevati naš „rodoljubovski“ mišje, a ostati ne sme samo pri njem. V višino Cankarjevega genija se bo šele dvignil, kadar bo proučil višino dušne lestvice, v katero se je ta pisatelj dvignil na svoj „rožičer“. Tanesi stajimo torej na stališču, da mora literarno-kritičarski ocenjevalec kakšnega pisatelja sicer po Sainte-Beuve-ovem in Taine-ovem načinu proučiti plemsko in rodoslovno in pokrajinsko ontogenexo ter mišjsko filogenexo pisateljevo z vso družabno, politično in versko tradicijsko atmosfero vred, katere zrak je pisatelj dihal, zlasti tudi monjavo generacije iz katere in v katero je rasel, a njegovo delo se ne sme končavati na tej determinacijski točki, marveč mora vsičiti v vrednotenju edinstvenih črt in kvalitete velike individualnosti.

Taine-ova sociološka metoda je prirodno dete dobe, v kateri je vladal kot najprišje geslo zgodovinski kolektivism s svojim naukom, da je tudi najgenijalnejši posameznik zgolj stvar in produkt družbe. Taine sam je v te deterministične dogme vključil svoje delo, kakor v neko ogrado. A med tem ogradjem pulkava njegov veliki talent in z njim duh v bolj sferističnih inčih, očitujočih v njem pravega kritika, kakršnega ne napravijo nobeni teoretični in metodični principi, ako ga je rodila priroda. Če umetnika definira Taine docela individualno, listično, o ustroju umetnikove duše pravi Taine, da mora imeti tri glavne črte: finost dojemanja, spretnost v opazovanju subtilnih vrst in zmisel za nianse. Z tega se prepustiti, vsega se vložiti v kako stvar, označuje on kot najbolj karakterističen moment umetnika. V silni raski, vnemljivosti vidi on že pol genija. V svoji teoriji je Taine vedno znova

poudarjal resničnost in realnost. O namenu, ki ga ima umetnost, pa je izjavljal, da ta namen ne more ležati v edinem posnemanju prirode, češ, da najboljši odliček najlepšega človeka, nikdar ne bo imel one umetniške veljave, kakor kip, ki ga je izdelal umetniški kipar. Po njegovem mnenju umetnik smoteno preinačuje elemente resničnosti prirode. "On preinačuje, je odnose posameznik delov resničnosti v ta namen, da privredigne in poudari neko gotovo četo objekta, ki je bistvena in izrazljiva ideja, ki jo ima umetnik v objektu. Po Taine-ovem mnenju upodablja torej umetnik osnovno značajno črto prirode. Izbiranje med glavnimi in postranskimi črtami je pri umetniku v xvezi x notranjo idejo, ki jo on ima o osnovnem značaju kakega objekta. Taine pri tem postavlja za primer Rafaela, ki je slikajoč svojo Pataratejo kot vrh rimske lepote odklanjal vse modele, češ, da vse realne rimske ne dosega njegovega ideala in se je on rajši držal na neko izvestno vrnjem samem živčju idejo.

Has Cankar? Ali je čital Taine-a? V xaku so bile njegove ideje in nauki v C. se da razločiti s Taine-ovimi nauki. "On je risal svoje značaje (bolji kot vsi st. filistri).

Taine-ova znamenita definicija umetnosti se glasi: "Umetnina ima namen, oblikovati neki bistven ali markantan značaj in temu pri, mejno neko značilno idejo jasneje in popolneje, nego to delajo sami pred, meti v resničnosti. Ona to dosega x razodovanjem celote med seboj xve, xanik delov, katerih razumevanje ona izpreminja po izvestnem načrtu." Taine torej predpostavlja v duševni dispoziciji umetnikovi, v vladajoči sposobnosti (dans la faculté maitresse) neko umetniško idejo kot prvotni razodek in xaktova, da se realni objekti, v katerih obleko se ta ideja ob, lači, v katerih oblike se ta ideja vtelesuje, v umetnikovem delu preinačuje, jo in poenostavljajo po izboru najbistvenejših črt v to vrho, da se stopnjuje in jaskeje osvetljuje najbistvenejša potera ideje in objekta, kateri idejo nosi ter ponakorja. Za najvišjo sposobnost umetnikovo proglašča Taine to, da

je, "zmožen odvretnosti predmetom njih najbistvenejši značaj in najmanj, kantnejše čite." O pomembnosti umetnikovega dela pa piše Taine: "Umetnikovo delo bo tolikanj lepše, čim bolj bo raven njegovega delovanja in njegovega duha. Vebovalo je duh in delovanje vega obdelajajočega ga na, roda in vseh pred njim živčih rodov." V tej definiciji se Taine ni raz, ločno izrazil o tem, dali je on dejal prednost izravni umetniške indivi, dualitete, ali pa socialnim oxikom. V obič se mora reči, da Taine genijalnih umetniških individualnosti s svojo socialno metodo ni razjel, ampak jim je prišel bliju šele takrat, kadar je zapustil tla svoje teorije. Totem šele v praksi, ne v teoriji, je doumel diferentne čite, ki dvigajo genije in re, prezentante dob nad množico. Taci pa je mediokritete z lahkoto raz, lagal kot aderkvatne izravnice in izločenine societete. Taine je sicer vedno poudayjal pri oceni velikih umetnikov njih originalnost, a v problem individualitete se ni nikdar dovolj poglobil. Njegova "faculté maitressé" je bila s svojo trojno sestavino (la race, le milieu, le moment) ve preveč fi, ziološkega in premalo psihološkega značaja. V pravilnejšem pojmovan, ju genijalne osebnosti se je približala šele moderna diferencijalna psi, hologija, katere ustanovitelj je Nemec William Stern, univ. profesor v Pratislavi. V svojem delu, "Ueber Psychologie der individuellen Dif, ferenzen" (Leipzig 1900), prihaja ta psiholog do mnenja, da se da, individuuum razjeti samo na ta način, ako ga vramemo kot križiš, če neomejenega števila tipov, kot sintezo neskončno visokega reda. Nad navadnimi tipi se dvigajo kompleksni tipi vedno višjega reda, ved, no večjih komplikacij. Čim bolj kompliciran je duševni tip, tem manj, se je število v njegov sestav spadajočih individuijev. In to so pravno ge, nijalni ljudje. "Kak individuuum je nekaj singularnega", trdi Stern, "v vsej svoji pojavi in sestavi enkratni, nikdar dvojno se nekajajoč, stvor. V njem delujejo pač neke izvestne zakonitosti, v njem so pač vtela, šeni neki izvestni tipi, toda noben individuuum ni brex ostanka vsebovan

v teh zakonitostih in tipih; vedno ostaja še neki specialno njegov plus, po katerem se on razlikuje od ostalih individuijov, kateri so sicer podvrženi enakim zakonom in tipom. In to radnje bistveno vno povzročajoče, da je individuum ta in takšen ter od vseh drugih drugačen, to vno se z znanstve „nimi pojmi ne da izraziti, ne da klasificirati, ker je inkomenzurableno. V tem smislu je „individuum mejni pojem, po katerega dojetju more si, cer teoretično raziskovanje stremiti, a ga ne more nikdar do celo doume, ti; to je nekaka asimplota znanosti.“ Zlasti težko doganjivo so umetniš, ke in filozofske individualitete, glede katerih, se da samo slutiti, da za bogastvom najrazličnejših njihovih izraznih zmognosti deluje neka zdru, žujoča višja enota“ (G. Heymann).

Ker je bil Taine mnogo bolj kulturni in literarni historik nego literarni kritik, ker je veliko bolj študiral delo nego delovanje umetnikov, kategordelj in pa sveda zato, ker je vs njegov čas polagal največjo važnost na socialne vrneti kulture, vse to je povzročilo, da se on ni približal pro, blamu tvorne individualnosti, ki ga tudi ni posebno zanimala, ki pa je in ostane prvi, a najtežji analizi dostopni faktor. Navzlic temu pa jobi, la in je še danes Taine-ova „milijjska teorija“, akc se ne jemlje preozko, kakor je ni jemal tudi njen prvi mojster, pomembna in plodovita: ona sili kritiki, da ne lepi samo na umetnini, marveč da se potopi s svojim preiskujočim pogledom globlje v minole stadije psihičnega in kulturnega razvoja, da se razgleda v milijijid sotvorcer in sočiniteljev, kar mu daje v roko kolosalen primerjalni aparat, s katerega pomočjo mnogo lažje in sigurneje vrednoti sredi vsakojakih vnanzih socialnih vplivov individualno-psihološki moment v umetniškem tvorcu.

Ki kritiki, ki so se še za časa življenja Taine-a in po njegovi smrti bavili s kritiko „tainizma“, so si bili edini v tem, da so pustili veljati mojstrovo kolektivistično-sociološko stališče samo do neke gotove meje, od katere dalje pa so poučavali pomen individualitete. Tako

n. pr. talentirani francoski umetnostni sociolog in socialni filozof M. Guyan, čigar stremljenje je šlo za tem, da postavi svo filozofijo, zlasti etiko in estetiko, na sociološko zrelisce in podlago. Guyan-jeva glavna estetična teza (v njegovem velikem delu: „Umetnost s sociološkega zrelisca“), ki je socialni moment pritecala zlasti pri ocenjevanju učinkov umetnosti, se je glasila, da mora estetična emocija, ki hoče biti popolna in vrvišena, imeti socialen značaj. („L'art au point de vue sociologique“ in „Problèmes de l'esthétique contemporaine“).

Namen, ki ga je Guyan proučeval umetnosti, se je izrazil v njegovem stavku glasečem se: „Vloga velike umetnosti je, da povzroča socialno skupno čustvo.“ S Taine-ovo „miljejsko teorijo“, ostajajoč pri razlagi sestavin umetnika, se Guyan ni zadovoljeval, češ, da je nezadostna, da bi dognala misterioznost tega, kar umetniški geniji prinašajo novega. Neko gotovo relacijo med umetniškim tvorstvom in Taine-ovo rodovno miljejsko in časovno trojico je sicer priznaval tudi Guyan, a je pristavljal, da z njo se daleko ni razložena tvorna genijalna individualnost, kate, ki je on proučeval dominantno vlogo v umetnosti. — Tautil Bourget je bil v svojih „Essais psychologiques“ sicer učenec Taine-ov, a je polagal težišče svoje literarne kritike bolj v ustvarjajočo individualno inteligenco umetnikovo. Trirojeno intuicijo je v pisateljih višje cenil, nego od drugih priučene sposobnosti. O svojem učitelju je dejal, da je ta vrednotil umetnine bolj kot značilne (l'art significativ), Bourget jih je učival bolj kot sugestivne (l'art évocativ). „Za onega, ki pesem učiva, je pesem verok, ne pa učinek, okoliščine v kate, rih in iz katerih je nastala, ga malo brigajo“, se glasi njegova glavna teza. Tri Bourget-u se je razgalilo očitno nesporakumljenje. Taine-u se je imputiralo več nego, je on hotel biti. Taine-ova teorija je zgodovinska teorija, ne pa umetnostna. Umetnina je drugačna, ako jo učivaš zgolj s stališčem neposredne impresije, in drugačna, ako jo štu,

divas kot dokument časa in naroda, kakor je to delal kulturni historik Taine. A brezdvomno je tudi impresija umetnine močnejša, bogatejša in polnejša, ako jo poročai v vseh njenih narodskih in postanskih. Faguet je v svoji, zgodovini francoske literature "zoper Taine-a po pravici u, veljavjal argument, da na geniju ni najbistvenejše to, kar ima s svojimi rojaki in sodobniki skupnega, marveč to, kar ima pomembnega-svojega. A to njegovo lastno in vojinsko se izloči in izluči šele, ako si po Taine-ovi metodi doznal to, kar je pristo podedoval in privzel. V ostalem je tudi že Guyan izrazil resnično mnenje, da umetnine ne karakterizirajo tolikanj skupne črte, kolikor bolj različne in edinstvene.

K Taine-ovi teoriji je zavzel svoje stališče tudi dolgoletni literarni kritik v, Revue des deux Mondes, Ferdinand Brunetiére (1844-1906). Ta kritik ni pripisoval posebno važnega pomena plemenu in miljeju, pač pa "momentu", sodobnikom. To stališče je razumljivo pri Brunetiére-u, ki je imel svojo posebno literarno kritično teorijo, obstoječo v naslednjem: Literarni kritik mora predvsem skrbno preiskovati, kakšen odnos je med literarnim delom, ki ga ocenjuje in med predhodnimi deli istega žanra in iste literarne vrste (pesmi, romana, drame etc.)

Največji vpliv na novo nastajajoče knjige imajo prej izišle knjige. Pisatelj, ki se je odkločil za neki izvestni literarni žanr (epos, novela i. t. d.), stoji v zavestnem odnosu k predhodnikom istega žanra. Brunetiére-ova kritična metoda je imela znaten pomen za študij empirične in evolucijske politike. Pri Brunetiére-u kot razstorniku kritične teorije literarnih vrst, je bila tudi še najbolj na mestu klasifikacija, katero so razne kritične šole pogosto zahtevale, ki pa je možna pač, samo tam, kjer kritik ocenjuje literarna dela s formalistične strani. Levstikove, Jenkove, Kškerčeve i. t. d. balade se dajo med seboj ravno kot balade s stališča te literarne forme pač lažje klasificirati (o njih se da reči: "Balade tega in tega pesnika stoje višje nego onega in onega")-

neko n. n. Prešernova ali Župančičeva poezija kot taka.

Najtemeljitejšo kritiko in evolucijsko preračunsko pa je doživel umetnostno kritični, "tañizem" v delu ustanovitelja znanstvene kritike ali tako, zvane, "estopsihologije", Emila Hennequin-a.

Emil Hennequin (1859-1888) je bil vpliven član umetniške družine pemikov (Huysmans-a, Rod-a, Ch. Morice-a, Sarraxina in Prouste-a) ter raznih slikarjev (simbolistov), ki so se v drugi polovici 19. stoletja zbirali okrog lista, "Revue contemporaine". Iz pesništva, avtorja nekolicin pesmic v prozi, je postal Hennequin literarni teoretik in je kot tak tik pred svojo rano smrtjo izdal svoje v času "fin de siècle" v vseh svetovnih literaturah mnogo diskutirano študijo, naslovljeno, "La critique scientifique" (1888). Hennequin je bil Taine-ov utence, ki je s svojim učiteljem in mojstrom v dobi še ne oslabelega, razuma francoskega pozitivizma delil mistno francoski, dejal bi, "descartesovski kult eksaktne znanosti, nepodlomljeno vero v njeno vsegamogočnost pri razrešitvi vseh ugank in problemov sveta in življenja. Od svojega učitelja se je Hennequin razločeval zlasti v tem, da se je bil duševno razvil v času, ko ni stala v ospredju zanimanja vseh kulturnih delavcev več tolikanj sociologija kolikor bolj psihologija. V problemom psihologije se v tem času niso bavili samo poklicni psihologi, duševne pojave, spredajoče v njeno področje, so jemali za predmet svojega umetniškega ustvarjanja zlasti tudi, "modernistični" umetniki ("dekadenti" in "simbolisti") na duševno-impresionistični način išočim vse, kar je "gola duša". V svojim učiteljem je imel Hennequin tudi to čisto skupno, da ni ostajal zgolj pri umetnini kot taki, marveč njemu je šlo zato, "da pojavi duševno organizacijo avtorjev umetnine, kakor tudi onih, katerih tipični predstavitelj je uvestni avtor." Besedovne knjige, partiture, slike, kipi - pravi Hennequin - zaključujejo v sebi element "lepote", estetičen element. O svoji vadi, ki jo naučuje

„znanstvena kritika“ ali „estopsikologija“, pa izjavlja, da „ona s tem, da analizira umetnino, ne stremi tolikanj za tem, da bi opredelila, do kakšne mere se v njih dosega ta „lepota“ kolikor bolj za tem, da določi v kakšnih oblikah se ta lepota javlja, v čem je dana umetnina originalna in katera je vrsta onih svojstev, s pomočjo katerih se da sklepati o izvršni duševni organizaciji avtorja in njemu podobnih“ (spreje, močnejših umov).

„Osnovi znanstvene kritike“, kakor jo navbaga v svoji študiji Hennequin, leži analitična metoda v obliki trojne analize: estetične, psihološke in sociološke; šele potem ko je estopsikolog opravil nad umetnino in umetnikom to trojno analitično preiskavo, mora in more pristopiti k „znanstveni kritični sintezi“. V svojih izvajanjih o estetični analizi se Hennequin približuje Spencerju, ko piše: „Či proizvodi umetnosti predstavljajo skupaj sredstev vplivajočih na čustva in sposobnih vzbuditi svojevrstne emocije.“ Lepa knjiga je slovstvena umetnina, namenjena v to, da vzbudi v čitateljih ali slušateljih svojevrstne emocije, namreč estetične emocije, katerih najučilnejše svojstvo obstoji v tem, da te emocije naberjajo same v sebi opravičenje in smisel, in jih ne spremlja neposredno dejanje.... Nikče ne bo planil na pomoč, kadar ubijajo ju, naka romana v poslednjem poglavju.“ Hennequin ne taji, da bi novo, novno po umetninah vzbujevane estetične emocije investne vrste ne imele vpliva na vojstva in tudi dejanja osebnosti, a to so samo posredna dejanja. Z prirodo na to zahteva Hennequin od umetnostnega kritika, da pojasni naravo in lastnosti estetičnih emocij, ki jih želi podeliti umetnik čitatelju, slušatelju ali gledavcu, in sredstva, katerih se pri tem svojem namenu poslužuje. Število duševnih emocij je veliko, a drugačne so „navadne“ emocije, ki jih v človeški duši vzbujajo neposredno življenjske in drugačne „estetične“, porojene pod vplivom umetnin in opravičene od prvih po svoji neposredno neaktivni obliki

Estetične emocije se ločijo od navadnih vlasti tudi po tem, da nudijo vedno estetično ugodje. Emocije žalosti, groze, čudovitosti in celo gnušnosti so v svojem estetičnem podajanju prav tako privlačne in zanimive, kakor emocije veselja, gracionosti in elegancije. Razburjenje, ki nam ga vzbujajo pretravljive estetične emocije, je nevtralnno razburjenje. Veliki umetniki vseh časov radi delujejo in uživajo ob občinstvu se najraje na slaja s proizvodi tragičnega značaja. N mračne slike in mračne ideje, obrezane v njihovih delih pri vsej svoji kolosalnosti in mogočnosti ne morejo povzročiti one bridkosti in trpljenja, one neodločljive in neposredne neresice, ki bi nas podnetila k samoraščiti. Nevtralnno razburjenje, ki ga v nas povzročajo estetične emocije temelji v zavesti, da so emocionalne slike izmišljene, nerealne. Zategadelj se Hennequin zlega s Kantom, kateri trdi, da je „lep“ predmet brezkoristne naslade. Čuštvo lepote pomenja torej naslednje stanje duha: intenzivno razburjenje enega ali več čvrtov pri nedostatklu dejanskih privorov, ki bi nas pozitivno ali takorekoč osebno zadevali, kakor se to godi pri navadnih realnih emocijah. Po tej karakteristiki estetičnih emocij prehaja Hennequin k ornaitvi sredstev, s katerimi umetniki vzbujajo v nas estetične emocije, proglašajoč za glavna taka sredstva sugestijo, ekpresijo in simbolizem.

Trhajajoč od trditve, da estetični prikaz nikdar ne more povzročiti nikakega privora, niti ideje v wjej prirodni polnosti in jasnosti in da estetična emocija ustvarja samo neko približno predstavo (zmožna ideja in adozupate), pravi Hennequin, da se umetnik še najbolj pri „bliža izrazu in podelitvi, adekvatno ideje“ s pomočjo sugestije. Z načinačvanji, alegorijami, nepredeljenimi konturami daje fanteziji čitatelja, sluhatelja in gledavca samo pogon, da si potem ona sama dopolni slike. Na ta način umetnik ustvarja v duši publike razgibanost in naslado soustvarjanja. Z sugestijo ne sme pre-

vi umetnik nikdar opraviti vsega dela - nekaj ga mora prepuustiti, usti, vatelju - pa ga tudi ne sme opraviti premalo, ker je sicer temari in x njim nexasgibana fantazija čitatelja ne more sodelovati. Ako podaja sugestija, samo splošno xaxpoloženje, zgolj nastroj, podaja ekspresija in, xaxitost, plastičnost, kontinuitet. Spomočjo ekspresije vzbuja umetnik v gledavcu ali poslušavcu, kolikor se to x estetičnimi sredstvi sploh da, x resničnimi skoraj identične linije slik in čuvstev. Isto slučbo, kakor di, xektna ekspresija vsi umetniku simbol, ki je nekaka xgoščena objek, tivizacija in konkretizacija, doim je sugestija samo subjektivna u, branost.

Splošno se mora reči, da je ni knjige ali kakoga drugega, umno, tova, ki bi nam mogel podeliti resnično trpljenje, popolno xalost, istini, to bridkost, ako nismo mi sami xmožni prenesti prešitanega na oa, mega sebe, ako mi kot čitatelji nismo xmožni estetičnega sodelovanja. Ker torej obstoji glavna moč in xmožnost umetnika v ustvarjanju es, tetičnih emocij, je dolžnost kritika, da pri kritikovanem umetniku in njegovem delu ne našteje samo xaxolikih estetičnih emocij, ki jih pisatelj xkuša podeliti čitatelju, marveč da oceni in xmeri tudi njih intenzivnost. Vendar pa bo ostala učinkovitost estetičnih emocij prama, na subjektivnosti in individualni xaxličnosti estetične vxprejemljivosti xaxličnih ljudi, vedno objektivno nedogajljiva. Oxnaka emocionalne sile kake umetnine, bo vedno ostala xnačilna in veljavna samo za dotičnega kritika, ki jo je v tej meri občutil in konstatiral in pa za one čitatelje, ki xaxpolagajo x enako konstitucijo uma, kakor do, tični kritik.

Zx tega tega, pravi Hennequin, bi se dalo sklepati, da gre kritiki sploh samo subjektivna cena in da je tu vsaka objektivnost xklyučena. A to je samo deloma res. Vsak umetnik rad ixrača neke ixvestne estetične emocije, ki so dostopne vsem ljudem. Tovesti

Edgaya Allana Poe-ja vzbujajo v vseh čitateljih emocije radovednosti in groze, romani Zola-ja čuvstva intenzivne volje, sočutja in pesimizma, slike Delacroix-a navdajajo vse s patetičnim zanosom i. t. d. Pa ne samo številnost, torej kvantiteta teh estetičnih emocij se da pri vsakem umetniku približno določiti kot veljavna za večino ljudi, marveč z malce manjšo splošno veljavnostjo tudi intenzivnost, torej kvaliteta. Taj smo poleg vseh individualnih različnosti v osnovi in bistvu vsi vendar ljudje. Ako bi ne imeli kot taki nesčetno enakih čut, bi sploh ne mogli živeti skuaj, paj in pojem človečanstva bi bil sploh - fantom.

Ko je kritik razbral estetično-emoionalno sposobnost kakoga umetnika, mu Kennequin predpisuje nalogo, da razkrije in oceni elemente ali sredstva, s katerimi umetnik v čitatelju vzbuja izvestne emocije, dosega izvestni estetični efekt. "V teh preiskavah je močnega znanstva, na eksaktnost, zato ker gre tu za vprašanja kompozicije, stila, tehnike - vsega onega, kar spada v kompetenco že razvitih ved. Teorija barv, zvokov, arhitekturnih odnosov - vse te teorije so že zadostno obdelane." Kar se tiče literature, so tu že vede, kakor so literarna teorija, poetika, proročja i. t. d. že podale rezultate, s katerimi je mogoče s precejšnjo objektivnostjo in točnostjo oceniti tehnično stran pesnitev. Vsaka literarna umetnina je sestavljena iz vsote vnanjih umetnostnih sredstev ki so lastna vsem vrstam literature in jih uporabljajo vsi pisatelji. Kljub temu pa ima vsak pisatelj še svoj lasten slovar, svojo sintakso, svoj ritmik, svoj ton in kompozicijo, u kar se tiče vsebine, ljubi tudi vsak pisatelj še svoje posebne osebe, svoj milje, svojevrstne zapletke, snovi i. t. d.

Kar se tiče slovarja kakoga pisatelja, je treba pomniti, da ima vsak pisec svoje priljubljene izraze in besede, ki se dajo uvrstiti v različne kategorije, značilne za dotičnega avtorja. Enega pisatelja označuje barvit, drugega paradoksalen, tretjega zanosen, četrtega lapidarni, enostaven, petega navčno ljudski slovar. Tudi sintaksa je pri vsakem

strogo pravilna, pri drugem malomarna, pri tretjem nadrobljena z
vstavki v jiodobi nepričakovanih domislic. Ta pesnik se iznada podrob-
no in opisno, drugi s pomočjo krenih tropov in figur. "Se te in take re-
či sestavljajo ton pisateljeve dikcije, tvorci istočasno ton njegove osebnos-
ti. Prav tako, kakor z dikcijo se mora literarni kritik v estetičnem raz-
boru baviti tudi s kompozicijo posameznih scen, poglavij in celote.

"To je važno zato, ker zavira emocionalni učinek proizvoda v izvestni
mERI od načina, po katerem so razporejeni njega deli, od nepričako-
vanosti drugih scen, od izmetnega uporabjanja dolčin in kratkoč, od
splošnega toka prikazovanja - enakomernega pospešenega, počasnega,
preskakujočega i. t. d." - "Se to je vnanja forma literarnega umotvora,
čigar notranji obraz tvori v njem vprodobljena življenska snov in in
te snovi se snujoč ideje, s čimer se mora končno tudi baviti literarni
kritik. S pisateljevimi idejami pa naj se on ne peča zgolj s stališča
vprašanja, s kakimi estetičnimi sredstvi so te pisateljeve ideje predsta-
vjene, marveč tudi s stališča živinosti in resničnosti teh idej. "Očivid-
no je, da je avtor ideje, ki jih je položil v osnovo svoje umetnine, vple-
tel vanjo ne karadi njih estetičnih svojstev, ne kategoridelj, da z njimi
okludi te, ali druge estetične emocije, marveč zato, ker te ideje po nje-
govem mnenju služijo za izraz resnice "..... Značilno za estopsikolo-
ga, kakor si ga predstavlja Hennequin je to, da kritik te smeji tu-
di takrat, kadar ocenjuje didaktične literarne proizvode, bodisi poe-
tične, govorniške, literarnokritične, filozofske in znanstvene, ne smili-
sira tolikanj večjo ali manjšo splošno veljavnost idej, položenih v
taka dela, marveč da mnogo bolj skuša razumeti in pojasniti,
zakaj je dotično delo tudi s svojo idejno plastjo sposobno, da čita-
telja zainteresira in razgiblje.

Korist, ki si jo Hennequin obeta iz takih estetičnih analiz,
se mu xdi velika zelo, ter sposobna, da nam xbere dragocen ma,

terijal za pooblaščenja eksperimentalne estetike ter nam pojasni teh, niko in evolucijo umetnosti, svetli morfološko in dinamično stran umetnosti. Zavišujoci poglavje v estetični analizi se ustanovitelj "znanstvene kritike" kot zaverovanece pozitivistične eksaktnosti so imelci ob. rača xoper trditiv, češ, da so vse estetične sodbe pri znani skrajni xannolicičnosti okusov docela subjektivne: "Iz tocke tudi v literaturi" se glase njegove besede - "glede katerih ni spora. Na polju teh točk vlada soglasje - prav tako, kakor glede splošnih svojstev grške skulpture, flamskega slikarstva, italijanske muzike i. t. d. Subjektivizem ocenjevanja umetnin se ne pojavlja takrat, kadar imamo opraviti s svojstvom, s prirodo emocionalnega razburjenja, ampak šele takrat, kadar gre za ocenitev stopnje, z drugimi besedami, za določitev kvalitativne strani razburjenja. Zhitatega mora estopsiholog, ga odlikovati najobsevirnejše xnanje in popolna nepristecanskost, xoxana z najfinejšo dovrzetnostjo za vse lepote umetnine in načelno željo, z vo skeljo dognati svojstva, ki z njimi umetnik dosega estetični efekt. Ako k temu se pristavimo, da mi niti ena izmed postojerih ved docela zavarovana pred invazijo osebnega elementa, potem nam bo umevno, da ta invazija osebnega elementa, ta subjektivizem, ki je v iverstni meri lasten estopsihologiji, ne bo postal za njo nekaj fatalnega in ne bo xadričal njenega razvoja, kakor mi xadričal razvoja psihologije in kakor ni filozofija Hennta, dokazavša, da nam ni mogoče doumeti stvari na sobi" (das Ding an sich), xadričala progresivnega razvoja vseh xivno-slovnih ved."

Drugi del Henneyquinove "estopsihološke metode" tvorijo "psihološka xax. lina". Kakor mu je v estetični analizi "šlo za to, da prouči umetnino s stalističnega efekta, tako xaktera ustanovitelj "znanstvene kritike", da s v psihološki analizi bavi kritik z umetnino v toliko, v kolikor ta izxaxa osebnost avtorja.

Lepa knjiga ni samo knjiga, marveč je hkrati tudi proizvod ivestnega člo-
 veka in istočasno čtivo za celo vrsto drugih ljudi. "Delo kakoga umetnika
 je dojemljiv znak njegovega duha" (l'oeuvre d'un artiste est le signe com-
 prehensible de son esprit), pravi Hennequin, tedaj obenem, da je vsak li-
 terarni proizvod karakteriziran tudi po čitateljih, ki ga radi čitajo. Proučevan-
 ja v oni ali drugi smeri nam nudijo zanimive posledke za individual-
 no in za drugično psihologijo. Tred nastopom Taine-a, piše Henne-
 quin, so se literarni kritiki bavili skoraj izključno z umetnino, od njega
 dalje so skušali pojasniti tudi duševno organizacijo avtorja. Biograf-
 ski kritiki so se preveč bavili z zgodovino umetnikovega življenja in so pre-
 malo študirali avtorje in njihovih del. "Umotvoru in samu v njem, mora
 iskati neobhodne psihološke podatke, kdor hoče proučiti osebnost umetnika."
 Za kritika, ki je proučil umetnino estetično, po Hennequin-u to ni težka
 stvar. "Uporaba gotove forme, stila, kak originalen način podajanja - naj
 je docela samobiten ali povzročen po posnemanju, ima vedno svoj spre-
 deljen fizikalen vzrok v avtorju. Značilna svojstva umetnikovega proiz-
 voda imajo svoje pogoje v ivestnih svojstvih umetnikove duše... Umetnik
 piše, slika, komponira tako, kakor mu dovoljuje njegova nadarjenost (faculté),
 prirojena in pridobljena, kakor mu veljavajo njegova stremljenja, njegov
ideal... Svojstva umetnine se nahajajo v takšnem odnosu k svojtvom
 umetnikove duše, v kakšnem se nahaja dejanje z ozirom na svoj vzrok."
 Ako torej umotvor izkazuje ivestna svojstva, ki mu jih je podelil avtor,
 pravja Hennequin dalje, potem to po njegovem mnenju pomeni, da ima
 avtor dotičnega umotvorca, odnosni sklad duševne organizacije. Celota es-
 tetičnih osobitosti položenih po avtorju v umetnino, daje kritiku moč,
 nost, da iz njih sklepa na lastnosti umetnikovega razuma, čustva, domiš-
 ljije, idejne in obravne sposobnosti, volje itd. K tej trditvi, ki jo Henne-
 quin izveka kot splošno veljavno, mora tudi on pritrjati, da večina umet-
 nikov ne ustraja zgolj neposredno, sledeč, samo skritim in nezavednim

utikom svojih sposobnosti." Menim kaj je v njegovem delu zavednega, ko-
 teneza, preračunanega. A tudi o teh elementih tvorstva trdi Hennequin,
 da odgovarjajo sicer ne umetnikovi nezavestni naturni - pač pa njegove,
 mu ideali. "A ideal umetnika je zavesten izraz - v obliki podob istih
 lastnosti, ki sestavljajo osnovo njegove duše, karadi, reser so najboljša opre-
 delitev njegove osebnosti. Estetične emocije delujejo iz kake umetnine v
 obliki slik, idej in pojmov, so morale biti poprej v umetniku, preden so
 se vtelesile v njegovo delo. Zategadelj je umetnina nehotimičen izraz u-
 metnikovih nezavestnih, duševnih lastnosti, kakor tudi njegovih želj in
 duševnih spekulacij, katere so pa tudi unčelne za njegov duševni ustroj.
 Na podlagi teh ugotovitev izjavlja Hennequin, da je docela zakonito pojas-
 njevati na osnovi umotvorca osebnost umetnika." O tem pojasnjevanju
 trdi Hennequin, da je tudi v praksi lahko izvedljivo. To umetniki, ki
 imajo barvit stil, ki se najraje izražajo v plastičnih podobah in ži-
 vih slikah. Takim pa navadi nedostajajo sintetična zmornost, ideja,
 tonska sposobnost. To kategorijo spada večina realistov. Druga vrsta
 umetnikov ljubi barvne, vrvkovne nijanse. To so romantiki. Pisatelji,
 odlikujoči se s premišljeno, skrbno kompozicijo, so krepki idejniiki in logič-
 ni konstruktorji, imajoči svoje misli v strogem redu. O pisatelju ki se
 vracetovljuje s prisiljenimi primeri se lahko reče, da je povšen in da mu
 ni veliko do tega, da svoja abstrakta izrazi plastično in konkretno. Tudi
 vsebina umetnin, snovi, osobje, pokrajine, stajajo estopsikologu dragocene
 pokazne na umetnikov duševni sklad. To vsebinski plati lahko razlikuje-
 mo vizualne, avditivne, dinamične itd. umetnike. O pisatelji, ki pri-
 kazujejo zgolj svoje takorekoč se gorke doživljanje, njihovi spisi so skoraj
 enakovredni z avtobiografijami. Na splošno a njimi stoji parnacija,
 namenoma izključujoči iz svojih umotvorov vsak osebni element in
 učinkujoči s samo estetikom. Estetične emocije prvih se dajo primer-
 jati učinku, ki ga doživa človek, pripovedujejo nam a vemo in

raznostjem svoj doživljanj, dočim učinkuje pramasec na nas na podoben način kakor nema prvoda. Pri umetnikih prve vrste se da z veliko večjo sigurnostjo sklepati na njih simpatije in antipatije, nego pri drugih, pri katerih se vse prikazuje zgolj z ozirom na estetičen efekt. Vendar se da tudi in del hladnega pramaseca sklepati na to, kateremu idealu lepote je on naklonjen, ne glede na to, da je že sam fakt postavljanja svoje peselnosti v orodje, karakterističen znak za voljo in značaj umetnika. Pri umetnikih-posnemovateljih estopsihologija navidezno ne doseže njih, ampak njih vrvice. A samo navidezno, ker je že sam fakt posnemanja in pa fakt, da se je dotičnik uvrstil pod ta in ne drugi prapov, jako značilen za duševno organizacijo posnemovatelja. Iz tega sledi, zaključuje Hennequin, da se da na osnovi estetičnih posebnosti brez velikega truda sklepati z karakterističnih posebnostih duševne organizacije avtorja danega umetnika. Znanje teh psiholoških posebnosti avtorja bo tem določnejše, čim natančnejše in skrbnejše smo poprej izvedli estetično analizo.

Na psihološko analizo polaga Hennequin veliko važnost, zato zahteva od kritika, da se na tej postaji zadržano dolgo pomudi, da se ne zadovoljuje z običnimi in običajnimi frazami, marveč da operira z naučno psihološkim instrumentarijem. Umetnika ne sme soditi samo po običajnih ljudskih eksemplarjih. V nasprotju s Teine-om izjavlja Hennequin: "Umetnikov duh je individualen in višji duh in mehanizem njegove zavesti predstavlja mnogo odklonov, mnogo svojevistnosti, kar vse sestavlja to, kar se nazivlja umetniška individualnost." In vpravo to, po čemer se umetnik loči od povprečnih ljudi, mora doumeti in oceniti kritik. Ako se mu je posnečilo, da je v estetični analizi nabral zadržano število značilnih podatkov, si bo potem v psihološki analizi z lehkoto ustvaril točen, opredeljen in popoln pojem o plusi umetnika, katerega proučuje. Oči tako uvajane kritike, pravi Hennequin, bo mnogo profitirala tudi znanstveno, na psihologija: "Oči znanstvene kritike je treba pričakovati novih in

točnih izsledkov glede fantazije, pastanka, idej, vzajemnega odnosa med jezikom in mislijo; od nje imamo pričakovati podatkov glede tvorstva, estetičnih čvstov in glede drugih vprašanj istega ali še višjega reda. Etopsihologija in psihologija velikih ljudi, kerjov dela, bosta nudili občini psihologiji iste usluge, kakršna usluge je iskavala medicinski svicanje trupel."

Tretja stopnja, ki jo predpisuje Hennequin razenstvenemu kritiku je "sociološka analiza". Razpravljanje o "sociološki analizi" razvoma v Hennequin-ovi knjizici največ prostora in to kategoridelj, ker je avtor pravzaprav isšel iz Hippolyta Taine-a, ustanovitelja "sociološke metode", v tedanjem času najvišje umetnostno kritične koncepcije, katero Hennequin v manjkaterem okviru korizira, pripravljajoč tla novi u, metnostno kritični evoluciji. Hennequin pricnava, da se mora umetnostni kritik, potem ko se je v "psihološki analizi" pobavil z osebnostjo avtorja, katero je karakteriziral v prvi vrsti iz njenih umetnostnih del v nasprotju z biografskimi kritiki, ki so celo umetnostna dela ocenavali, vali zgolj z realnimi storiljaji umetnika s pomočjo skrbno sestavljenih biografij, da se torej mora kritik nato pečiti tudi s širšimi skupinami ljudi, in katerih izhaja in h katerim pripada umetnik po rodu, pokliju in dobi svojega nastopa, kakor je to zahteval njegov učitelj Taine. It v tem pogledu si dovoljuje Hennequin nekatere korekture, "neglede na vse svoje spoštovanje do enega največjih mislecev naše dobe", kakor se on izraža. Gre za vplive dedičnosti, okolja in časa, o katerih Hennequin v bistvu ne dvomi, pač pa dvomi, kar se tiče najprej dedičnosti, nad identiteto potomca z njegovim prednikom. Antropologija in zgodovina sta stokavali, da ni čistih ras in dase navodi med seboj silno mešajo. Že pri starih Grkih so se razločevali Torci od Colcev, Colci od Joncev in ti od Aricancov ne samo fizično, marveč tudi psihično. Rimljan je bil zmes najrazličnejših elementov, sedanjji Anglec je konglomerat rim,

skih priseljencev, Skandinavcev, Fibijscev in celo Mongolov, zamišljeni resni in ironični prebivavec Piemonta se strogo loči od živahnega in lehkomyšelnega Neapolitanca in Bismarck-ova Prusija ni niti od daleč podobna romantični Schleiermach-ovi. Vsako nacijo, vsak narod predstavlja zbor različnih plemen, imed katerih se niti eno ne more smatrati za čisto in po svoji sestavi enotno; skupinske ed, nice dane nacije nimajo med seboj ničesar skupnega, razen skupnosti naseljene pokrajine in razen skupno sprejetega jezika, v katerem pa se tudi stajajo različevrti tisočeri drevli elementi. Ako si takšen narod, jestva, ni literatura, tedaj to ni literatura dane rase, temveč literatura, katere skupni karakteristikon je zgolj jezik; njeni tvorci pa so ljudje različnih pokrajin in družabnih slojev, med katerimi je skupno samo to, da se poslužujejo vi enega in istega jezika. Michelangelo se razlikuje od vseh italijanskih umetnikov, Victor Hugo od vseh francoskih poetov, Rembrandt od vseh holandskih slikarjev. Kako naj karakterizirajo Nemce med se, kaj tako različni glavni nemški pesniki: Lessing, Goethe, Heine, Freiligrath in drugi? Ribot je dokazal, da se da do neke mere pač govoriti o fizični dedičnosti plemen, dočim je duševna dedičnost celo v družini med starši in otroki silno temnega in izpremenljivega značaja. - Analo, gični razlogi ne dovoljujejo Hennequin-u, da bi pustil v polnem obsegu veljati Maine-ov drugi princip, namreč vpliv družabnega okolja. Na, splošno sicer tudi on prihvata, da „pogoji, v katerih je živel umetnik, slučajnosti, katerim je bil podvržen, takšen ali drugačen položaj narav, da čigar član je bil, stanje nraavov - razumdanik ali bojovnik, strogih, miroljubnih, razkošnih - na vsak način morajo vplivati na njegova dela za, pustivši v njih svoj jasen sled.“ A ta sled ni pri vseh enak in naprej dolbi, liv. „Jako mogoče je, da se mu umetnik podvrže, ali pa ga odkloni.“ F, splošno velja, da se mu drugovrstni umetniki (n. pr. holandski meščan, slikarji) dovela vdajo, dočim zgodovinski izeniji preko njega, stopajot

proti njemu k večjemu v oster opozicijo. Čim razvitejši umetnik, tem več, ja njegova emancipacija od družabnega okolja, tem večje njegovo stremenje po osamosvojitvi. Čim višje razvita dušiča, tem več svobode pušča posameznim individualnostim. Po Hennequin-ovem mnenju tudi ni niti približno se dognano, v koliki meri in v kaki smeri vplivajo na duševno konstitucijo človeka klimatični, geografski in estetični pogoji pokrajine, ki v nji človek vrucaste. To je za eksaktnega znanstvenika še dokaj problematičen faktor., "Ki trije faktorji, s katerimi je tako določeno racional Taine, brez dvoma eksistirajo in tudi vplivajo, a ta vpliv je tako ulovljiv in skrajno izpremenljiv." Končno Hennequin-ovo mnenje o znanem trogledu Taine-ove kritičanske, sociološke metode" izvreni v trditov, da se pač da ta metoda z investno opreznostjo uporabljati v ta namen, da se pojasnijo svojstva nekaterih pisateljev, med katerih v rešnici eksistirajo tudi takšni, katerih odvisnost od družine, od plemena, pokrajine in dobe je brezdvomna." Vendar pa naj estopsiholog pomni, da če nima še kakih drugih argumentov, govorečih za odnos med umetnino, umetnikom ter občinstvom, se mora tudi on odpovedati merilom sociološke metode. Potrdilo svoje kritike Taine-ove, sociološke metode" navaja Hennequin iz starogrške, rimske, italijanske, španske, francoske, nemške in angleške literature, tri strani dolg seznam imen pisateljev in pesnikov, ki so bili kljub sodobnosti in pripadnosti k istemu narodu, med seboj popolni antipodi.

Zaslužno torej Hennequin ne priznava, da bi bil umetnik kot osebnost tako zelo odvisen od miljeja in societete, kakor je to predpostavljial Taine, vendar smatra tudi on umetnostni kritiki za zelo važno svojo lastno, sociološko analizo, katera pa se tiče predvsem vpliva umetniških proixvodov na publiko. Vsaka umetnina brezdvomno karakterizira umetnostni okus onega, ki jo z ugodjem gleda, poslušaja in čita. Jasno je, izvaja Hennequin, da mora biti človek, doživljajoč pri čitanju katerega literarnega dela investno čuvstvo, k temu čuvstvu pred,

naxpoložen. To tem, kaj kakšen posameznik, kakšna skupina ljudi ali cel narod rad čita, se da sklepati na precejšen segment duševne organi-
 xavije dotičnega posameznika ali dotične skupine. Stil romana, obstoječ
 v iverstni kompoziciji, dikciji in tonu, značilno osvetljuje duševnost čitatelja,
 kateri takšen stil ukiiva x ugodjem, kakor tudi čitatelja, kateremu tak-
 šen stil ne ugaaja. Prav tako značilni, kakor ti vnanje estetični, so tudi
 notranje idijni in vsebinski momenti. Idealist predstavlja osebe, po-
 pišuje pokrajine, grupira scene drugače kakor realisti, eden in drugi
 imata svoje častivce in nasprotnike, kar znači, da so tudi med čitajo-
 čim občinstvom idealisti in realisti. „Davno je znano, kako omejeno je
 število ljudi, ki so zmožni naslajati se ob lirični poeziji, ne bomo se zmo-
 želi, ako spravljamo sposobnost te naslade v rveko x redko vrvišenostjo duše,
 potrebno v isti meri receptivnim kakor tvornim naturam.“ Očividno je to-
 rej, da umetnost deluje samo x ono svojo stranjo, katera se tiče občutkov
 znanih ukivatelju umetnosti. „Zategadelj lahko postavimo naslednji za-
 kon: umetnina proizvaja estetični učinek samo na one ljudi, katerih
 duševne posebnosti so vtelesene v njenih estetičnih svojstvih. Krajše pove,
 stamo: umetnina deluje samo na one, katerih ixrax je.“ Na ta način
 prikaja Hennequin do ugotovitve, da je tudi literarni umotvor naj-
 prej ixrax duševne organizacije pisatelja, potem pa hkrati ixrax čita-
 teljev, katerih ljubljence je dotični pisatelj. In če je duševna struktura
 enega dela potom analize doznanca, se da po analogični poti ugoto-
 viti duševnost drugega dela. Seveda se pri tem ne sme pustiti iz vida,
 da je duševnost receptivnih natur vedno nižja nego duševnost tvornih
 osebnosti, ne gre torej za popolno istovetnost, marveč zgolj za analo-
 gijo osnovano na kvaliteti, ne pa na kvantiteti in intenziteti. Z onimom
 na ugovor, da po navadi ljudje ne ljubijo umetnin, katerih vsebina je
 v rveki x njihovim praktičnim poklicem, marveč umotvore, odigrava-
 joč se v docela drugačnem področju, odgovarja Hennequin, da gre

pri praktičnik, poklicih za vnanjega človeka, pri umetnosti pa za notranjega, torej za razliko med opravkom in oddikom. — Ta odnos med umetnikom in čitateljem daje kritiku in literarnemu historiku v roke tudi sredstva in kriterije za razlagò uspehov ali neuspehov, popularnosti ali porabljenosti izvestnih avtorjev v različnih dobah. Shakespeare si je svojil najprej Nemčijo, potem tudi Francijo v dobi romantike, ko je na Francoskem zavladal germanuski moralni duh; v Angliji sami je stal Shakespeare v ogradju skoro dve stoletji, v času, ko je nad njo gospodoval francoski vpliv. Heins ni bil v svoji domovini in tudi na Angleškem nikdar tako popularen, kakor na Francoskem. Teh pojavov ne moreta pojasniti niti teorija o plemenih, niti teorija o miljeju, ampak samo princip analogije med okusi umetnikov in občinstva, analogije, ki jo imenuje Hennequin duševno sorodstvo (*affinité*). Z tem sorodstvom je treba iskati tudi razlagò za vsa umetniška posnemanja. S postavljenjem principa duševne *afinitete* Hennequin primerno, če, duševna preveliki poudarek, ki ga je Taine polagal na vpliv družabnega miljeja, Hennequin trdi, da si umetnik voli svoje vzornike tudi zunaj svojega ožjega in družabnega umetniškega kroja, zgolj v skladu z notranjim sorodstvom umetniškega okusa. Sploh je Hennequin mnenja, da si družabne skupine, imajoče neki izvestni umetniški okus, ne ustvarjajo same vrjih umetnikov, marveč narobe: velik umetnik si ustvarja svoje občine častivcev po principu duševne *afinitete*. Ne ustvarja samo duša naroda umetnikov, ampak tudi genijalni umetniki pomagajo narodu tvoriti njegovo dušo. Marsikateri pisatelj je bolj zanič, miš in značilen po svojem uspehu nego po svojem poreklu. Ako kak, šen narod opredeljujemo po lastnostih njegove literature, smemo to mišne duše delati, ne smemo pa pri tem podrežati umetnikov narodu, marveč moramo narod podrežati umetnikom: po pastirju izučijmo čredo! — Zakon, po katerem se dvigajo iz črede duševni

izbranci, genijalni ljudje, nam ni znan in je sploh težko proučljiv; lahko pa se da proučiti genijev uspeh ali neuspeh, ki sta večja ali manjša v občinstvu ter daljša ali krajša v času, sodobnem ali tudi poznejšem. Literatura je izraz naroda, ne zato, ker jo je narod proizvedel, ampak zaradi vprašanja kdaj, kakaj, v koliko in kakšno je narod pribral in z nasledo užival. To vsem tem in takem to, kaj vidimo, da Hennequin v svoji sociološki analizi ne polaga tolikšnega poudarka na vpliv, ki ga ima družba ter milje na umetnika, ampak narobe: na vpliv, ki ga proizvaja umetnik na družbo v izvestnih njenih slojih in dobah. To tem, kdaj in komu je kakšno literarno delo priljubljeno, on karakterizira družbo in dobo, za katere oba on smatra dotično delo kot zgodovinski dokument. In kakor je prej v psihološki analizi pripisoval svoji „estopsihologiji“ veliko vlogo, nost za individualno psihologijo, tako pravi sedaj, da bo na njegov način izvajana sociološka analiza prinesla mnogo koristi množici, ni psihologiji in vobče zgodovini: z njeno pomočjo, se bo dala za dobe in narode, imajoče svojo literaturo, sestaviti notranja zgodovina ljudi, skrita pod prevleko političnih, družabnih in ekonomskih pojavov - in napisati znanstveno eksaktna zgodovina ... historija intelektualnega razvoja človeštva psihologija narodov.

To tu je Hennequin obširno govoril zgolj o analitičnem postopku svoje literarne kritične metode, ki se mu je vsekakor zdel naj, važnejši. Prehajajoč v enem zadnjih poglavij svoje študije k sintetičnemu postopku, se izraža mnogo krajše, zahtevajoč od svojega znanstveno kritičnega „estopsihologa“, da potem, ko je estetični mehanizem umetnine razbral po posameznih njega kosih, sedaj v tako zvani „parafrazi“ - „poizkusi, postaviti porušeno celoto umetnine in reproducirati splošni vtisek“, efekt, ki ga proizvaja umetnina v momentu svojega največjega učinkovanja s svojimi emocionalnimi

in dinamičnimi kvalitetai. „Z svrhu popolnega in točnega znanja kakšnegakoli umetniškega proizvoda, poznavanje njega mehanizma ni važnejše nego poznavanje tega, kako se pojavlja njega eksistenca v celoti, kako proizvod učinkuje na sprejemajočo ga publiko.“ Na isti način, kakor je Hennesquin zahteval, da naj kritik v estetični sintexi pokaže živo umetnino, prav tako zahteva takoj nato, da naj „estopsikolog“ v psihološki sintexi poda popolno sliko osebnosti umetnika, „javljajočega se kot živo človeško bitje, ki je moglo stati, hoditi in delovati t.j. živeti pod našim nebom, dihati v našem zraku in se kretati na naši zemlji. To bitje je imelo otroško in mladeniško dobo, leta zrelosti in vršnih tudi starosti. To bitje je bilo član družine, naroda, države, imelo je roditelje, taksine in taksine prijatelje ter taksine in taksine sodobnike“..... imelo je prerojene, privergojene in prevzete zmožnosti..... razvijalo je svoje in ponavljalo ter po svoje preoblikovalo tuje.... ime, lo je svoje častivce, s katerimi je delovalo v vzajemnem odnosu: „Na tak način je polagoma reproduciran živ človek,“ ako ga naslikamo, kako je išel iz družine, plemena, pokrajine, se razvijal v taksini in taksini družbi, skori taksine in taksine stadije tvorstva. Z tej fazi svo- jega postopka se „estopsikolog“ s pridom lahko okoristi z metodo Sainte-Beuve-a in Taine-a, „da nam nariše razločno sliko tako člo- veka, kakor tudi njegovega okolja, da nam oživi, odukotvori pro- čevano bitje, čigar duša bi nam brez take sintexe ostala razdrobljena in napol mrtva.“ Na podoben način kakor v psihološki sintexi sliko živega umetnika v celoti, zahteva Hennesquin, da naj znanstveni kritik v sociološki sintexi vpostavi „živo in popolno sliko ljudi, po- dobnik umetniku, njegovih častivcev, v katerih je živel duh danega umetniškega proizvoda in njega avtorja. Tudi za sociološko sintexo priporoča Hennesquin velik pomen svojemu učitelju Taine-u, čigar metodo priporoča svojemu „estopsikologu“ v to svrhu, da se vpostavi

v popolnosti, z vsemi življenjskimi sposobnostmi skupina ljudi, katerih notranji mehanizem se že opredeljuje s pomočjo analize onih čustev, ki jih je v njih vzbujal dani umetniški proizvod, da se vpostavijo skupi, ne ljudi, glede katerih se sicer ne more reči, da bi bili oni povzročili pojav umetnine, združujejo jih po okusu v eno srenjo, ali da bi bili sploh sodelovali pri umetniških proizvodih svojega časa," katere pa vendar označujejo simpatije s danim avtorjem glede njih umetniških okusov. Ne pripisujajoč torej trditve, da bi čitateljska srenja in družba sploh ustvarjala sebi pisatelje, trdi Hennequin ravno nasprotno, nam, reč, da je za studij in poznavanje investnih krogov in slojev družbe značilno, katere avtorje čita, da je torej umetnik glavna tvorna individualnost. Tudi o svoji sociološki sintezi meni Hennequin, da bo mnogo koristila znanstveni zgodovini s tem, da bo novo svetlo razlila na minula človeška pokolenja. - Zvezi s to svojo nado se Hennequin nato bavi z razmerjem med umetnostno kritiko in zgodovino, razpravljajoč potem še enkrat in podrobneje nego v začetku svoje študije o umetnosti kot izrazu posrednih emocij, ki ne vzbujajo neposrednih dejanj, ampak pogosto celo ravajajo človeka s sfero fantazije in sanj: Ako bi se to moglo imenovati kvarna stran umetnosti, se pa ne more z druge strani dovolj visoko oceniti dejstvo, da umetnost mehča tude človeške narave, pripravljajoč občiloveško solidarnost, s čimer pa znopet zmanjšuje medsebojno borbenost nacij. - Umetnost je tudi v ozki zvezi z moralo, tako družabno, kakor osebno, ker ima brezdvomno velik vpliv na poučevanje individujev in mas. Tu se Hennequin dotika „Iarparlartizma“, kateri v tem vprašanju ni pripisoval nobeni moralni ingerence pri presojanju umetnosti. Hennequin-ovo mnenje se glasi: „Nacelo umetnosti radi umetnosti, pravično in koristno tam, kjer se govori o svobodi in dostojanstvu umetnika, postaja pogrešno in opasno, čim pomislimo, da knjige, kipi, slike in godba ne eksistirajo v pravnem prostoru, marveč se dotikajo v

svojem vplivu s človeško družbo. Ako je res, da so vtiski, predstave, čuvstva in misli, podeljevane po umetninah, vlagajo v zavest ljudi, katerih postopek - čednosten ali zločinski - se lahko na inviden način odkrove na bližnjem; ako je res, da ti vtiski in te predstave vplivajo na svojstva in konstitucijo duha, potem je težko prikriti, da bi v družabnem smislu bil umetniški proizvod indiferenten..... Seveda za kritika, ki stvar ocenjuje zgolj z umetniškega stališča, ne eksistira kriterij, po katerem bi on smel izmed dveh umetnin, enakovrednih po sili vtiska in dovršenosti forme eno postaviti višje od druge." Drugačnja pa je stvar s stališča zakonodajavca in eugenetika, ki morata staviti one človeške, javnosti izročevane proizvode, ki vzbujajo v ljudeh čuvstva, škodljiva zdravemu razvoju človeka, države in naroda, mnogo nižje od onih, ki so v tem okviru koristni, ki delajo človeka zdravjšega, življenjradostnega in moralnejšega. Toda ta nadrejevanja in podrejevanja se ne opirajo na principe lepote, nego na principe dobrote, ne na principe okusa, nego na principe нравstvene higiene. Tovremajoči vsa ta in taka svoja invarjanja, prihaja Hennequin naposled do naslednje, ga zaključka glede umetnine kot objekta in glede, estopsihologije" kot svoje nove, znanstveno-kritične metode pri ocenjevanju umetnin: "Umetnina je skupek estetičnih znakov, ki so... sami sebi namen in se ne izražajo neposredno v dejanjih ter so torej brezkoristni; umetnina je skupek znakov, pojasnjujočih duševno organizacijo avtorja; umetnina je skupek znakov, razkrivajočih dušo avtorjevih častivcev, katere umetnina značilno karakterizira in katerih nagujenja lahko do neke mere tudi izpreminja... Estopsihologija pa je znanost, katere proučujoč prvo-estetično-svojstvo umetnine, iz njega izvaja drugo, namreč da proučujoč je avtorjevo duševnost, in tretje, namreč da študira dušo čitateljske srenje na ta način, da izhajajoč iz estetičnih podatkov v analizi in sintezi stremi k popolni pojasnitvi razredov velikih umetnikov in

ke pojasnitvi obširnih družabnih skupin na podlagi enorodnih svojstev in okusov."

Potrebno je bilo, da smo se nekoliko obširneje pobavili s Hennequin-ovo knjigo kategorij, ker je njegova študija v času svojega pojava, to je v prehodni dobi med realizmom in neoromantiko, vzbudila na Francoskem in inozemstvu veliko pritrjevalnih in tudi deloma odklonjevalnih odmevov. Toroznost, ki se je njegovemu delu posebej čala je bila popolnoma upravičena že iz tega vzroka, ker je ta njegova študija predstavljala in predstavlja še danes podroben, zaokrožen in metodološko očitan sistem umetnostne kritike seveda za enkrat samo v obliki teorije, docim so skoraj vsi drugi umetnostno kritični nova, torji ter započetrniki novih smeri v umetnostni kritiki uveljavljali svoje nove cilje in metode bolj v praksi. Prezgodnja smrt je preprečila, da mladi Francoz ni mogel pokazati, kako bi se bila obnesla njegova estopsihološka metoda v praksi, ako bi bil on mogel napisati estopsihološko študijo o Viktorju Hugo-ju, kar je nameraval. "Kotriako Hennequin-ove estopsihologije je treba reči, da se ji pozna, da je bila koncipirana v prehodni dobi med realizmom in med neoromantiko, ko sta se borila med sabo za vladavstvo stari sociološki kolektivizem in novi individualistični psihologizem. Za dotedanje razverovanosti v vsemogčnost empiričnega pozitivizma ima Hennequin še vedno neoslabiljen kult eksaktne znanosti in trdo namero, da iz discipline estetičnega okusa, tako podvrženega velicitetam časa in kraja to je iz umetnostne kritike napravivi, vedo, kar se mu vsekakor ni posrečilo, kakor pri podobnih svojih, seveda manj dokumentiranih prizadevanjih nista uspela tudi Quinte-Reuve in Hippolyte Taine. Ti trije so namreč porabljali, da umetnistva ni samo prirodni stvar kakor rastlina, ni samo nekoten izraz in znak družbe ali umetnika, ampak je zavestno avtorjevo delo, izdelano v njegovem intelektu, kombinaciji, refleksiji in preračunjanju na čisto

gotov efekt. Kakor ni obveljala Taine-ova teza, da bi bila umetnina zgolj nekak sociološki indeks, znamenje, tako ni uspel tudi Hennequin-u dokazati, da bi bila umetnina nekak nehoten psihološki simptom avtorjeve duševnosti. Podobno kakor njegov učitelj Taine glede svoje sociološke metode je tudi Hennequin mislil, da bo s svojo estopsihologijo ustanovil posebno vedo o ljudski duši, ki bo individualni in množični psihologiji ter zgodovini nudila prav tako eksaktne inšlektke, kakor anatomija medicini, a mora se reči, da je Hennequin tovrstne probleme pač videl in postavljajal, a jih ni reševal. Tako je n. pr. ugotovil zanimiv problem o estetičnih emocijah, ne da bi doznal, v čem obstoja bistvo teh vrstok teh emocij. Opozoril je na važno dejstvo literarnega uspeha, ne da bi se brigal za znanstvene činjene, da eno in isto literarno delo ugaja različnim ljudem iz različnih vrstokov. Najvažnija zasluga Hennequinovega sistema leži v njegovi kritiki Taine-ove metode, v njegovi potrebni omeljiteri vseeljavnosti mišijske teorije, glede katere individualnosti, s čimer je Taine-ovo nekoliko preveč statično literarno sociologijo modificiral v pravilnejšo dinamično literarno sociologijo. S tem, da je ugotovil, da velike osebnosti pogosto ne rastejo zgolj iz duševne, ampak da tvorijo večkrat celo v reakciji proti družabnemu okolju in si naravnost svojo čitateljsko preno ustvarjajo, je zopet odhaval umetniškemu tvorcu prvo visoko mesto, ki mu v umetnosti gre. Največji pomen pa gre Hennequin-u kot iniciatorju dvigovanja umetniške literarne kritike na polji literarne psihologije, one smeri in faze, v kateri se bogato razvija umetnost, na in literarna kritika prav do naših dni.

↑ Neposredni vzrok s, "sociološko" literarno kritiko, ki je dosegla svoj vrhunec v Taine-u in dobila razčno modifikacijo v Hennequinu,

nu, specialno se v zvezi z onim oxikom, ki ga je ta metoda imela do čitajoče publike, do družbe ter do koristi ali škode, ki jo lahko ima, družba, od literature, nam je izpregovoriti se par besed o oni smeri literarne kritike, katera je imela v prvi vrsti ta oxik pred očmi, namreč o uti, litarni kritiki. V to vrsto kritike spadajo vsa ona ocenjevanja literarnih in sploh umetnostnih del, ki ne vrednotijo umetnikov zgolj po estetičnih kriterijih, marveč jih tektajo samo pod tem vidikom, kakšno korist (ali eventualno škodo) utegnejo te umetnine prinesti družbi, narodu ali člo, večini v socialnem, političnem, narodnem, verskem, vsakdanjem oxiku, včasih tudi naravnost v potrebah praktičnega življenja.

Najdalje od čiste tvorne lepote in umetnostne sfere stoji zgodovinsko-uti, litarna kritika, katera tehta umetnine zgolj po večji ali manjši koristi, ki jo umetnina nudi ali ne nudi občinstvu v vsakdanjih praktičnih potrebah življenja. Ta vrsta kritike se je izvajala in razvijala pri vseh narodih v njih primitivnem stanju, v katerem se je umetnost smatrala, pa, niso za okrasek in privlačno praljšavo praktičnih podukov, po svoji uporabnosti samih na sebi premalo privlačnih za široke mase. Ker te vrste kritika ni priznavala umetnosti kot samovrednega udejstvovanja človeškega duha in umetnik ni niti malo mešal ob njih lastna umetnostna merila, je bila tudi njena vrednost za razvoj umetnosti minimalna, naj pogosteje pa celo naravnost kvarna z oxikom na to, da glavni namen umetnosti ni praktičnega značaja, marveč obstoji njen pomen v stop, njevanju ter intenzivnejšem izražanju življenja, kakor obstoji pomen znanosti v razlaganju in razširjanju življenja, dočim imajo praktične discipline človeških opravkov to svrha, da dajejo človeku navodila za neposredne njegove potrebe. - Nekoliko višje stoji moralistično-uti, litarna kritika, katera - ne spuščajoč se v umetnostno ocenjevanje umetnin (kar po, gosto izrečno omenja) - umetnika in njegove umotvore (bodisi iz prepri, stavke, da je umetnik nameraval s svojim delom razširjati kakšno nazorno

nauke ali samo iz konstatacije, da jih njegovo delo (faktično razširja) ocenjuje s stališčem katerekoli morale, individualne, socialne ali religiozne. V tej kritiki se mora reči, da stoji že nekoliko višje od grobo utilitarne kategorije, ker etične ideje spadajo v področje miselnosti, torej ene izmed vršnih komponent ti di umetniške duševnosti, etične ideje lepoto brezdvomno stopnjujejo in stopnjujejo. Zato ne bo nikče omalovaševal kritika, ki najprej ocenjuje umetnino in vidikov estetične tvorbe lepote in potem to svojo kritiko razvije v etično presojo. Pri pa moramo reči, da je kritik hi umetnika ocenjuje zgolj po njegovem odnosu do katerekoli splošne družabne ali verske etike, kevi, čem umetnikovi individualnosti. Najmanj pa pospešujejo umetnost oni moralistični kritiki, ki enostransko in strastno stojč na moralističnem stališču ne puščajo samo v nemer estetične strani umetnine, marveč jo proglašajo celo za lepo slepilo, orkosrečno zahtevajoč, da naj bi umetnost direktno učila to ali ono moralo, izražajoč tendenčno sumnjo, da umetnik moralo celo ruši, ako umetnostno svobodno in širokogrudno uporablja življenje. Takšna kritika pogosto ni samo cokolja umetnosti, ampak pomeni nevednost in nevarnost zanjo. Samo takrat, kadar etična kritika ne razpušča posebnim umetnostnim kritikejov in takrat, kadar spoštevata tudi individualno etiko tvorca (katero sme pač meriti tudi ob družabno ali religiozno etiko), se sme reči, da moralistična utilitarna kritika pomeni lite, razmi in kulturni napredek. Kakor se osterlo svoje miselnostjo so veliki umetniki namreč tudi s svojo individualno etiko pogosto krcali stotredmji socialni etiki višja in boljša pota v časih, ko je ukoreninjenca socialna etika ukazovala zastarele predsodke konvencionalne morale. —

Pod znamko utilitarne kritike se nadalje uvrščā tudi narodno-utilitarna kritika, katera vrednosti umetnine in umetnike po tem, v koliko kakšen umetnik snuje svoje umotvore tako glede vsebine, torej snovi, kakor glede obdelave, torej forme, na osnovi narodnih tradicij. Te vrste kritika ceni najprej one pisatelje, ki nadovezujejo svoje literarno

snovanje na snovanje ljudstva, s čimer se takorekoč vzpostavlja narod kot neprestano dalje tvoreči enoten organizem. To raktera ta kritika, od pisatelja tudi zahtevajo, da narod z veliko lažjim in večjim razumevanjem ukiiva takšno literaturo kot čitatelj. Kar se tiče snovi, vidi ta kritika najprej, ako si pisatelj izbira zgodovinske motive, vodi čitatelja v čase in med osebe, v katerih je že v stavnini kazal narod svojo življensko silo; ta kritika priporoča pisatelju narodopisne sujete, prikazovanje markantnih tipov iz onih vrst naroda, v katerih se krepko pulirica narodna samobitnost, vse to v svrhu, da se narod zave svojega značaja in obseva. Ta kritika se pojavlja zlasti pri državno podjarmljenih narodih s tem ciljem, da v nadomestilo za državno nezamostjnost vzbujajo in stopnjuje v narodu zavest etnične notranje duševne in kulturne samostojnosti, v kateri stoji mi vaj v narodkih in na tistem podpirovati tleči zubele ideje kedar, šnje narodne državne osamovojitve. Ta kritika tvori nekak protuteži zoper odnarodovanje umetnosti in literature, katero leži pravzaprav v samem bistvu umetnosti. Znano dejstvo je namreč, da literatura čim bolj je razvita in artistična - že v mednarodnem izmenjavanju snovi in oblik, ki se posebno pospešuje s prevodi, stremi v sfero kormopolitizma, pojav, v katerem je zapopadena opasnost, da bolj ali manj neha biti literatura izrak vsakemu narodu lastne posebne plemenske duševnosti. Ta kritika ima svojo upravičenost takrat, kedar ne jemljejo umetnikom njihove individualne tvorne svobode ter ocenjujejo njihove umetniške najprej z umetnostnimi kriteriji ne stavi narodni literaturi preokkih mej v podobi edino stopuščenega "narodnjakarstva" in "iskovščine", marveč pri vseh svojih rakterah, da naj umetnik ostaja v življenjski mentalitets naroda, iz katerega je izšel in kar kterelega ustvarja, obenem, da se naj umetnik izpopolnjuje zlasti tehnično ob vzgledih visje razvitih tujih literatur, s čimer v svojih umotvornih delih prinaša mednarodno - kulturno važen vplod, da je njegov narod,

razpolagajoči s tehnično umetnostno istovredno literaturo kakršne so njihove literature, ostalim narodom enakovreden. Toda se enega pre-
 tiranja se mora varovati ta kritika! Namreč tega, da pri vsi-
 ji visoki cenitvi historičnih in narodno-samobitnih snovi ne ome-
 juje umetnika s pretiranim tradicionalizmom in rustikalizmom.
 Na zgodovinsko, njene snovi in osebe ne sme gledati z očmi znanst-
 venega zgodovinarja, kateremu so pretekli dogodki in njih vsi-
 šteti pomembni iz konteksta dotične že zdavnaj minule dobe.
 Zgodovinarski umetnik ni ustvaril nikake umetnine, ako je samo
 natančno rekonstruiral antikvicianske čase. Umetnina postane pi-
 sateljev zgodovinski roman, slikarjeva podoba zgodovinskih oseb
 in dogodkov šele takrat, kadar so v romanu ali sliki vrodobljene
 osebe še danes živi ljudje. In ne po zgodovinski točnosti, marveč po
 živi človeški vsebinskosti mora tudi narodno-utilitarne kritik vred-
 notiti zgodovinarske umetnine. V pretiranem priporočanju zgo-
 dovinških snovi od strani narodno-utilitarne kritike leži tudi ne-
 varnost slepega kulta narodne prošlosti, hiba, ki je v drugi polo-
 vici XIX. stoletja zlasti nekaterim slovanskim, takrat državno
 podjarmljenim narodom prinesla obilo škode, ker jim je kalila
 in slabila misel za probleme sodobnega življenja in jim preveč
 obrnila pogled v preteklost. Druga slabost kritike te smeri pa se
 pokaže za literaturo takrat, kadar njej glamiki, pretirano odsvetujoč
 pisateljem snovi iz inteligentnih, več ali manj kormopolitiziranih,
 torej narodu do neke mere odrojenih krogov naravnost predpisujejo
 snovi iz preprostih nižjih ljudskih slojev, zlasti kmetiških. V tem
 slučaju preti dotični literaturi nevarnost, da se ji vrame tako potreb-
 na je raznolikost, da se ji vtisne pečat enostranske rustikalnosti, ne gle-
 jde na to, da se vsiljujejo s takšno pretirano kritiko umetnikom po-
 goste snovi, za katere nimajo večasih niti nagnjenja niti poznanja.

Sploh pa se mora reči, da narodno-utilitarni kritiki neresko porabljajo, da znak narodnosti kakega umetniškega dela ne obstoji samo v njegovi osnovi, ampak v mnogo višji meri v miselnosti, čustvenosti, dikciji in sploh v duhu, s katerim je prežeto delo. - Narodno-utilitarna umetnostna in literarna kritika je na svojem mestu in je koristna zlasti v tistih, ko se narod formira kot narod, stremi po tem, da vse svoje latentne sile in pozitivne vrednote individualnosti spravi v aktivno ter položi na tehnično taborišče, ko zahteva, da mu drugi narodi odkrijejo poleg sebe primerno mesto na solneju. - Končno imamo razločevati še eno vrsto utilitarne literarne kritike, katera se je razvila osobito plodovito v sredini prejšnjega stoletja predvsem na Ruskem. To je takozvana publicistična socialno utilitarna literarna kritika. Kritika te vrste ne ocenjuje literarnih del tolikanj s stališča njihove estetične lepote, ampak si, ocenjujoč kako literarno umetnino, stavi v prvi vrsti vprašanja, v koliki meri in v kakšni smeri se ideje, ki jih je avtor vložil v svoj literarni umotvor, zmožne vplivati na socialni razvoj družbe, na pereča aktualna socialna vprašanja, ki gibljejo družbo v danem stadiju in momentu. Začetnik te literarne kritične smeri in obenem do sedaj njen največji zastopnik je Vassarion Grigorjevič Bjelinskij (1810-1848). Spočetka, ko je Bjelinskij stal še pod popolnim vplivom obih romantičnih filozofov, je odločno odklanjal zahtevo Herma Menzela, predhodnika "mladonemške", aktualistično razvijajoč naslednja romantična literarno-kritična načela: "Osnovna ideja Menzelove kritike je, da mora umetnost služiti družbi. Ako hočete, umetnost tudi zares služi družbi, ker daje obliko osvetljenju družbe in navičuje duha posameznikov družbe z vzhvalnimi vtiski in plemenitimimi idejami blagega in revničnega." V teh besedah imamo izražen pristno romantični nazor o umetnosti kot povzdigovanju duha in realne, nekakne vsakdanjosti v sfero duševnopravnične vrvi, svetosti. Nato pa nadaljuje Bjelinskij kot izpovedovavec one romantike, ki

je najvišje drigala samovrednost umetnosti: „Toda umetnost ne služi druš-
 bi kot nekaj, kar obstoja za družbo, ampak kot nekaj, kar obstoja po sebi
 in zase, kar ima v samem sebi namen in vrhok.“ V tej fazi svojega du-
 ševnega razvoja je veliki ruski kritik še odločno in drastično odklanjal
 vsako zahtevo po utilitarini umetnosti in je pisal: „Kadarkoli bomo zaht-
 evali od umetnosti, da pospešuje družabne cilje, in gledali na poeta
 kot na liferanta, pri katerem lahko danes naročiš slavospev na svetost
 zakona, jutri proslavo uspešnih žitovovati se za domovino, potem pohvalo red-
 nega plačevanja dolgov; takrat bomo preplevali literaturo - namesto z
 umetninami - z rimanimi disertacijami o spekulativskih predmetih s su-
 himi alegorijami, pod katerimi se ne bo kula živa pesnica, ampak mrt-
 vo nekonečnost, ali navsezadnje sajasti izhlapki, malih strasti in stran-
 karskih obsedenosti.“ Znakaj oči iz tega skrajno romantičnega stališ-
 čja, je takrat Bjelinskij še gemel zoper začetno-realistične romane Če-
 rnyje Gend-ove, v katerih je zvenela že krepka nota, odskrivajoča se na
 aktualna socialna stremiljenja družbe. V tem romantičnem stadiju za-
 hta od vsake utilitarne umetnosti, da dela umetnika naravnost za
 brezcvoljno orodje uske mistične sile - inspiracije, ko piše: „Inspiracija umet-
 nika je tako svobodna, da ji niti on sam ne more zapovedovati, ampak
 se ji pokoriti, ker je ona v njem, a ne od njega.“ Dokler romantični Bje-
 linskij trdi, da umetnik „v divnih slikah utelešuje božansko idejo
 (katero pa mora biti on sam poln, katere je del njega), zaradi nje
 same, ne pa zaradi kateregakoli vnanjega, tej ideji tujega namena,
 se on nakaja še v neposredni bližini pemsice, kakor jo spoznavamo, se
 danes, ko pa dalje trdi, da pesnična poezija „ne more obravnavati
 vprašanj dušna, ampak zgolj vprašanja vekov, ne interesov detele, am-
 park interese sveta, ne usode strank, ampak usode Sloveštva.“ takrat
 preneša center umetniškega ustvarjanja iz pesnikove individualnosti,
 katere se lahko izvija tudi v prijemskih elementih, na neko občno,

predpisano nadzemsko torišče, ki je morebiti enem umetniku lastno, drugemu pa ne. Bjelinskij kot romantik ne gutica postov bavskih se s sodobnostjo z namenom, dati ji drugo smer, naj bi ta čita in ta mag, njenost tvorila tudi glavno poteko njihove individualnosti. Poet je najmanj sposoben se odkrivati na sodobnost, katera tvori ranj začetek brez sredine in vrha, pojav brez polnote in celote, zavrt v oblak strasti, predsodkov in pri- stranosti strankarstva, katerega delj živi njegova inspiracija rajša v minu- lih vekovih, obujajoč od smrti gigantske sence Ahilov in Hektorjev, Rihardov in Henrikov, ali pa ix nedruga lastnega duha ustvarja svoje vojaške pos- tave, kakršne so Hamlet, Macbeth, Otello. Takšna načela je ixpovedo- val Bjelinskij, dokler je se živel v območju takratnih moskovskih lep- umnih in abstraktno-umovalnih kroikov. Preselivši se l. 1839 v Petrograd, je začel tu citati George Sand-ovo ter francoske začetne socialiste, ima- joče v družabno bolj prebujenem Petrogradu vsi pristašev. V Petrogradu se izvrti Bjelinskega znameniti duševni preobrat. Petrograd s svojim častništvom in činovništvom, s tem, porogom in razkaljenjem človešt- va in družbe "se zavrti nanj kot, strašna skala, ob katero se bolešno zadene njegovo lepodušje". On, ki mu je bila dotlej v zmislu Hegel-a de- ževa vse in posamezna osebnost nič, sedaj ixjavlja, da, "so pravice člo- veka kot osebnosti prav tako svete, kakor pravice svetovnega državljana". Sedaj se tako-le ixpoveduje v pismu prijatelju: "Kdor gleda na krisk in krievit drget osebnosti od zgoraj dol kot na odpad od obinega, ta je ali ptrok, ali egoist, ali bedak, a meni je prvi in drugi in tretji enako nennosen." Bjelinskij se odvrne od Nemcev in njihove doktrinarne abs- traktnosti in se zaljubi v Francoze, zaradi njih zmisla za aktualitete življenja. Sedaj piše prijatelju: "Iščoč izhoda smo se bili s porčljivostjo vrgli v čarobno sfero nemške umovalnosti, meneč, da ustvarimo zunaj obdajajoče nas resničnosti čaroben svet notranjega življenja, poln svet, lobe in toplote. Mi nismo vedeli, da sestavlja ta notranja umovalna

subjektivnost objektivno zanimanje germanske nacionalnosti, da je ta subjektivnost Nemcem isto, kar Francozom socialnost. Socialnost - eva sedaj moje devine!... Kaj mi je do tega, da izbraniki žive v blaženstvu, docim večina ljudi niti ne sluti o možnosti tega blaženstva? Torej proč moje blaženstvo, ako sem ga in tisočev deležen samo jaz! Ne maram ga, ako ga ne morem deliti z nižjimi brati svojimi. Moje uče se oblika s kavo in kričvito izročena kri pri pogledu na veliko množico in nje posameznike....!" V skladu s tem duševnim preobratom se sedaj koronito izpremeni tudi Pjelinškega estetični in literarni, kritični navor. Kakor mu je bil post poprej poslušno orodje volje nekake absolutne umetniške ideje, nekak duhovniški posrednik med Bogom kot najvišjo lepoto in ljudmi, umetnost sestava religije, tako sedaj prevladuje zavestno ustvarjanje umetniške individualnosti z osrcom na rakteve in stromljenja življenja in družbe, za katere del se mora smatrati umetnik. Vloga, ki jo Pjelinški zdaj predpisuje umetniku, se približuje vlogi družabnika zdravnika. Umetnost je sedaj Pjelinškemu nekaka aplicirana in praktična družabna znanost, kakor se razvidi iz naslednjih njegovih programatičnih izvajanj: "Politični ekonom, oborožen s statističnimi podatki, dokazuje vplivajoč na razum svojih čitateljev ali slušateljev, da se je položaj tega ali onega poverca družbe jako poboljšal ali poslabšal zaradi teh ali takšnih virov." Post, oborožen z živimi in jarkimi prikazovanji resničnosti, v vemi sliki kaže, vplivajoč na fantazijo čitateljev, da se je položaj tega ali onega poverca družbe, resnično jako poboljšal ali poslabšal zaradi teh ali takšnih virov. Eden dokazuje, drugi pa kar kaže, a oba prepričujeta, samo da eden z logičnimi zaključki, drugi pa s slikami. Tretja poslušajo in razumejo samo nekateri, drugega - vsi. Najvišji in najsvetlejši interes družbe je njen lastno blagostanje, razpačeno na očigled slednjemu njenih članov. Tot do tega blagostanja

je zavest, a zavesti in spoznavanju prihaja na pomoč umetnost, ne manj ne, go znanost. Tu sta znanost in umetnost enako potrebni in niti znanost ne more nadomestiti umetnosti, niti umetnost - znanstva." Z navedenimi besedami je Bjelinskij opredelil bistvo svojevrsnega gledanja na umetnost in literaturo, gledanja, katero je veskovi socialno-utilitarno, zahtevajoč od literarnega kritika, da s tega znelišča v periodičnikih, aktualno življenje spremljajočih xurnalnih vrednoti in presenjuje takoš literaturo, je postal Bjelinskij ustanovitelj ruske publicistične sociološko-utilitarne literarne kritike, torej one literarno-kritične smeri, katero se je v sredini prejšnjega stoletja mimogrede pojavila tudi v drugih svetovnih literaturah, n. pr. v literaturi, "Klasic Nemčije", a ni v nobeni literaturi odigrala tako pomembne vloge, kakor v ruski. Umetnost, kakor jo je propagirala ta kritika, je bila realističnega značaja. Bjelinskij, ki je kot romantik proglasil umetnost za povzdigovanje duha iz realne, nekavne vsakdanjosti v sfero duševno presamične viševnosti, je sedaj propovedoval realizem kot "naturalno šolo", nasprotno vsakemu "olepševanju prirode". Od umetnosti je zahteval, re, "prodi xijo resničnosti v vsej njeni istinitosti." Umetniško silo pisatelja je videl v tem, da zna pisatelj plastično prikazovati človeške "tipe", torej presame, v družbi najpogostejše in torej za družbo najinacilnejše značaja. Te "tipe" naj pisatelj združuje in povezuje s svojim "idealom". Tam, kjer ni, v čem je obstojal ta "ideal" Bjelinskega. Za umetniški ideal Bjelinskij ni smatral romantičnih ali - kakor jih je zdaj imenoval - lastnih "olepševanj"; za "ideal", ki naj verje prikazane "tipe" v eno, je smatral ono "razumeje", v katerem naj stavi pisatelj "tipe" drugega k drugemu v ozirom na misel, ki jo hoče razviti in izraziti - torej, relacijo realnih tipov do pisateljeve idejnosti. Kljub tej svoji socialno-utilitarni smeri je Bjelinskij odločno odklanjal didaktično-tendenčno umetnost kot neumetniško. Mehanično oblačenje človeških manekinov v veline in napake v svrhu priporočanja enih ali xigovanja drugih je proglasil

za kokodelstvo. Tudi z razgovorniki romantičnega opisovanja in nasprotniki realističnih, strastnih resnic, ki jih prečitati in po noči se spati ne moreš od njih," je nesporno obračunal, češ, da so tako govoreči zastopniki stare umetnosti, ljubitelji nevarne, šepcev lepe, laži, ljudje hrepenceči po samoprevari, ali pa otroci, ki se jim hoče pravljic, da bi sladko zaspati, rvenketajočih igrav, da bi ob njih zvončkanju veselo skakali." Z vsa veremenico pa je navalil veliki ruski kritik na tretjo vrsto ljudi govorečih tako-le: "Knjiga naj prijetno zabava; mi tudi brez nje vemo, da je v življenju mnogo težkega in mračnega, in ako čitam, delam to zastopatelj, da porabim na tako neprijetnosti." — Tako, mili, doberi sibirski," vzklika Bjelinskij, "zavoljo tvojega ljubelega miša naj knjige, ge lažeje, naj revež zabi na svoje gore, lažni na svojo lakoto, srednji tepljenja naj prikajajo do tebe v podobi muzikalnih zvočkov, da se ne pokvari tvoj apetit in ne moti tvoj spanec!" F četrti razred nasprotni, kov svoje nove, "naturalne šole" uvrščuje Bjelinskij čustvene aristokrate, ki nočejo niti v knjigah imeti ničesar opraviti z ljudmi nižjih razredov, marveč se vsaj v mislih najraje izprehajajo po samih salonih, buduarjih in kabinetih. "Kdo so ti feudalni baroni, katerim so lepi konji ljubši od nizke dehalo?" vprašuje Bjelinskij in odgovarja: "Ne iščite izvestij o njih v heraldičnih knjigah in pri evropskih dvorih, tam ne najdete njih grbov, zakaj oni se ne vozijo na dvore, in če so videli veliki svet, so ga gledali od daleč z ulice, skritega za jarko ovetljenimi okni, kolikor so jim dovoljevale zavesice." Lami so išli po navadi iz dokaj preprostih stanov, s predniki se ne morejo bahati. Tem vrstam je treba populati prave perje. Pravo plemstvo se dandanes ne staneje nižjih stanov. To je samo bolezen parvenijev. "A zakaj silite v literaturo s se, mimi kmeti?" vzklikajo ti svojevrstni aristokrati. Oni mislijo, da je pisatelj kokodelca; kar se mu navoči, to pa izdelal. Z okusom na izbor predmeta, se pravi pisatelj ne more dati voditi tuji volji," pravi Bjelinskij in

zraven pristavlja: in niti svoji lastni samovoljnosti. "Umetnost ima namreč svoje lastne zakone, brez upoštevanja katerih se ne da pisati." Ta načelna teza in prejšnje njegove idealistično-romantične periode se vklade pod pero onemu Bjelinškemu, kateri sicer v sodanjem štadiju svojega razvoja sam rad označnava pisateljev pogled v neko stvarstveno smer, namreč v socialnost. A to svojo tezo kritik odločno vidi, čuje in tako-le utemeljuje: "Umetnost predvsem zahteva, da je pisatelj zvest svoji lastni naravi, svojemu talentu, svoji fantaziji. Drugače se ne more razločiti dejstvo, da eden prikazuje rad vsele predmete, drugi mračne, razen edino z njega naravo, značajem in talentom. Kar kdo ljubi in bolje pozna, to tudi bolje slika," se vedno poudarja Bjelinškij, prehaja, joč na to strmo in malec nepriznava k svojemu novemu evangeliju. "Priroda je veini virec umetnosti, a največičastnejši in najblajši predmet v nji je - človek." Z ozirom na vlogo, ki naj jo igra človek kot predmet umetnosti, je Bjelinškij nekdat v romantičnem štadiju trdil, da je preprost človek oicer tudi vreden poetične analize, a da se vendar izrača višje življenje naroda v pretečni meri v višjih stajih. Sedaj, ko je umetnosti odkaral mesto poleg popularizirane znanosti, pravi z ozirom na razmerje med preprostim človekom in olkancem kot predmetoma umetnosti: "Recimo, da stoji poslednji višje od prvega. Toda, ali se botanik zanima samo za vitne, portaktnjene rastline, ne menič se za poljke in divje rastoče primitivke? Ali ni za anatomu in fiziologa organizem divjega Avstraljca prav tako zanimiv, kakor organizem najkulturnejšega Evropeca... Res je, da stoji najpukhlejši svetški človek brezprimerno višje od kmeta, toda v kakšnem ozirom? Samo v svetški oliki, kar pa kmeta čisto nič ne ovira, da marsikaterega svetovnjaka nadkrijuje z ozirom na razum, čustvo in značaj. Frobrauba samo razvija moralne sile človeštva, a mu jih ne daje; daje jih človeku priroda." Z razvojni - umetnostnega stališa je bilo v tej publicis,

tični socialno-utilitaristični kritiki Dželinškega večinoma in pomembno najprej to dejstvo, da je veliki ruski kritik odkril za umetnost najnovejšega človeka in mu priboril pravo biti predmet umetnosti. S tem je odprl raztrgan in naravnal tok v literaturo, potoku svojega in obenem pravega ruskega solidarizma ter onega altruizma, s stališča, katerega je že ob času svojega duševnega preobrata vzkliknil, da ne mara „blatnosti, ako ga je iz tisočev deležen samo on.“ Kavčoš na vrvišeni Kristusov primer, je obravnaval pisateljem pogled na „ponižane in razžaljene“, iniciativa, ki je imela dati eno glavnih not porajajočemu se dolednemu ruskemu realizmu, tako močno obogatitvenemu literaturo vsega sveta. Končno se je Dželinški v soglasju s svojim novim naviranjem polotil tudi revizije svojega prejšnjega romantičnega gozla: „umetnost radi umetnosti!“ Težji misli je nekaj kesnice, je se vedno izjavljal, pristavljajoč: „A njeno pravo ravnanje je na prvi pogled očitno. Ta misel je docela nemškega porekla. In roditi se je mogla med naroda umovalnega, tuhtajočega in sanjajočega, ni pa se mogla pojaviti v glavah naroda praktičnega, čigar družabnost predstavlja za vse in vseh široko polje živahne delavnosti.“ Čista umetnost je slab ekstrem drugega slabega ekstrema, didaktične umetnosti, podušne, hladne, suhe, mrtve, katere proizvodi niso drugega kakor stilistične vaje na stavljene si teme. Tri vrje ovoj sedaj, je utilitarnosti in socialnosti. Dželinški se vedno trdi, „da mora biti umetnost seveda najprej umetnost“, nadaljuječ: „..... potem pa je tudi lahko izraz duha in stremljenja družbe v dani dobi.“ Naj ima stih, tvorec še tako lepe misli, ako ni pesnik, ne bo v njegovi pesmi quite lepih misli, niti problemov. Kaj Dželinški sedaj razume pod načelno zahtevo, da mora biti umetnost najprej umetnost, nam pojasnjujejo sledsče njegove besede: „Kadar v romani ali povesti ni (živih) slik in oseb, ni značajev, ni nič tipičnega, naj v svojem proizvodu pisec še tako posne, ma prirodo, vendar čitatelj ne najde v njem nič naravnega, spretno

zgrabljenega." Dolgo pred Zola-jem, kateri je kakor znano, dejal, da umetnik, na ni nič drugega kakor kos narode, katerega je šla skoro priemo umetnikovega temperamenta, piše Bjelinskij: "Treba je znati pojave resničnosti sprovesti, skozi fantazijo, dati jim novo življenje." "Umetnik mora prodreti z mislijo v notranje bistvo stvari, ugeniti tajne duševne pobude... zgrabiti ono točko, stvar, ki, katere sestavlja center dogodkov, dajajoč jim zamisel nekčesa enotnega, zaključnega v samem sebi. A to lahko stori samo resničen pesnik. Fantaziji odhaja je utemeljitelj ruskega realizma) tvoj precej skromno vlogo, toliko večjo pa pesnikovi intuitivni miselnosti, največjo pa njegov idejni in psov, stveni zvezi z družbo, na podlagi katere naj se poet in pisatelj čuti takore, koč kot ure družbe, katere naj vedno utriplje v njegovih delih, izhajajočih njeno in obenem njegovo stremljenje ter snovanje. Visoki kulturno propaga, toski pomera svoje literarno-kritične smeri in v njenem duhu nastale literaturo je Bjelinskij sam žutil, ko je pisal: "Umetnost in literatura našega časa, je postala bolj kakor kadarkoli inna družabnik vprašanj, zato ker so v našem času postala ta vprašanja, dostopnejša in javnejša vsem, ker predstavljajo za mnogega interes, prve vrste, ker so stopila na čelo vseh vprašanj." Bjelinskega publicistična socialno-utilitarna kritika je res na, pravila in ruske literaturo pravoestno družabno velenilo, katere ni izvršila samo velikih del v socialnem in državnem razvoju ruskega naroda, ampak je dvignila in globin dotlej spoče ruske kolektivne narodne duše množino sijajnih umetniških bojev. To veliko kulturno poslanstvo pa je Bjelinskega kritika izvršila zategadelj, ker je bil njen ustanovitelj občutil in prejšnje čisto umetniške svoje orientacije še tolikšen zamisel za strogo, umetnostno lepoto, da je vedno izhajajoč iz te s svojo socialno-utilitarno kritiko samo dopolnjeval svoje estetične ocene. Bjelinskega umetnostno-kritične oznake ruskih pesnikov in pisateljev, n. pr. Puškinovih in Lermontovih pesmi, "Onjegina" povesca in "Junaka našega časa" drugega, Gončarovljeve "Narodne zgodbe" itd. itd. - davi pogrešajo organskega zadržanja

imenovanih avtorjev in njih umetnin v rodov, času in miljeju, kakšno je razvila šolska novija kritika po Sainte-Beuve-u in Taine-u - so ven, da tako točne, zaokrožene in izkušene, da jih ponavljajo skoraj neupne, menjene se danes zgodovina ruske literature. H kongenijalnemu umetniškemu umevanju in močnemu filozofskemu oxmišljanju se je v Bjelin, skega eminentno kritični naturi pridružil borbeni socialni temperament, dehtoč od mavstvenega čara in družabnega zanosa. (Prim. moje „Predhodnike in idejne utemeljitelje ruskega realizma“, Lj. 1921, stran 196-200, 213, 220 in 234-243). - Kot nadaljevatelji Bjelinskega smeri publicistično socialno - utilitarne literarne kritike na Ruskem, so se razvili v 50-ih in 60-ih letih vlasti trije ruski literarni kritiki: Pobratja, bov, Cernyševskij in Pisarjev; ti so v zgodovini razvoja ruskega družabnega pokreta dovršili sicer velika dela, a umetnostno stran literarnost le malo pospeševali, ker so „rusili estetiko“, prvotno rodilno umetnosti, ker so se pretiravali socialno-utilitarne pretiravanja Bjelinskega zadnjih njegovih let in se niso vrgledovali na svojega mojstra v onih letih, ko je znal ta se tako vmerjeno s svojo socialno kritiko samo do polnjevati svojo točno in skrbno estetično kritiko. Poslavljajoč se od sociološke kritike in od one smeri, katero je literaturi dala ta kritika, moramo pri njej našti kritični omejitvi pomena te kritike priznati, da je ta umetnostno-kritična smer, katero je instaliral Taine, ki pa je imela svoje korenine v sekularno pomembni konceptiji Karla Marksa, tvorila nov in plodovit element v tem, da je odkrila zvezo literarne, pa snovanja x družabnimi strujami, presnavljanji in ideologijami. Lepo kajigo je ta kritika vrgla iz samozadovoljnih in petu ter življenju tujih kolotecim in jo povzdignila v čin funkcije družabnih položajev, iskanj, nadej, razočaranj, klecanj in podvigov. Literaturi je ta kritika odharkala povdano vlogo s tem, da ji je predpisala vlogo, da xvali socialne dogodke ter pripravlja pot novim družabnim

tokom, s čimer je postala literatura varen tvorilni faktor v usodnem razvoju družbe. Literarna zgodovina, oplojena po tej kritiki ni odslej več nixala xanimivih biografij posameznih pisateljev in njihovih del v shematične kataloge, literarnih skupin in šol v orke v xakav višje verige, marveč je postala mogočen rezervoar celokupnega duševnega življenja, kakor so ga ix sebe in v odnosu do societete oblikovali najvišji duševni eksponenti družbe, umetniki. V tej kritiki in v literarni zgodovini, oplojeni po tej kritiki, so prišli do besede vsi tiki, nemi in nepornani vojaki" duha in srca, za katerih glasnike, proroke in korake, toje je proglašala ta kritika bogonadavljene umetnike. Pomen umetnosti je ta kritika silno razširila s tem, da je ugotavljala, v koliko umetnik afirmira, preinačuje ali negira najgloblja počeljenja, pučake, vanja in ideale družbe. P to kritiko je postala umetnost spleh in literatura posebej življenska funkcija družbe in sotrudnica ob njenem razvoju. (Prim., Literargeschichte und Literaturwissenschaft von Werner Maßholz" Berlin 1923, str. 155-156). —

Kakor smo videli je šlo v dosedaj obravnavanih vstah, smereh in šolah literarne kritike za to, da pride do svojih pravic ali tekst, ali umetnina v svojih formalnih in vsebinskih kvalitetah, pomerenih ob klasične vrzce ali osebnost avtorja, ali družba v svojem odnosu do fizič, ne ter psihične konstitucije avtorja in v svoji relaciji do umetnine. To so bila vsa ta pota prehojena in vse te metode uveljavljene, je že po enostavni xapovrstnosti prišla vrsta na kritika samega, da pride enkrat tudi nje, gova individualnost do svojih pravic, da xadominira torej kritikova osebnost. Vihutega so se vse do sedaj xarbrane vrste literarne kritike tu, xibile, da ne samo analizirajo, xarlagajo ter pojaonjujejo, marveč tudi ocenjujejo umetnino, to se pravi, izrekajo nad njo sodbo, glede katere so vse težile po temu, da bi dobila ta njihova sodba xnačaj objekta, tivnosti. V to vrsto so nekatere ix opisanih kritičnih smeri imele celo

izrečno ambicijo, da se prizna njihovemu postopku in njihovim isled-
 kom naravnost znanstvena zanesljivost in objektivnost. Zategadelj so tu,
 di primikalne literarne kritike v vedno večjo bližino znanosti. V bistvu
 we umetnostne, torej tudi literarne kritike pa je - kakor smo ugotovili že v
 začetku našega razpravljanja - da se v nji skriva doberina sestavina kri-
 tikove subjektivne individualnosti, zbog česar smo kritiki kot posebni
 disciplini odkarjali mesto med umetnostjo in znanostjo, a v ožji bli-
 žini prave, davi smo obenem ugotovili, da je kritika istočasno sose-
 da znanosti, ker upliva tudi posledke najrazličnejših znanstvenih
 panog. Ne imenovane, dotlej po kritiki neeklamirane pravice, osobi,
 to subjektivnost kritikovih dojmov ter večjo umetnostno nego znan-
 stveno ambicijo, si je zapisala na svoj prapor takovana impre-
 sionistična kritika, specialna kritika deladence, simbolizma,
 impresionizma takovane "nage duše". Zopet moramo konstatirati,
 da je ta kritika nastala najino in v organični zvezi z umetnostnimi
 gesli "moderne" v času, "fin de siècle-a", ko je bil v družbi s francoski-
 mi miselnimi relativisti romski fizik in filozof Ernst Mach, že po Ja-
 mesu in Bergsonu pripravljeno pokolenje naučil relativizma, obstoječega
 v naslednjem spornanju: Samo občutki so resnični, občutki ki jih doje-
 ma "jav", ki je pri vsakem človeku drugačen in povrhu se pri enem in
 istem človeku v stalni fluktuaciji, v neprestanem izpreminjanju. Vso
 "objektivno" znanost je bil vprav takrat proigral ter dotiral, do poslednjih
 skrajnosti naturalizem, da se je umetnostna in z njo tudi umetnostno - kri-
 tična linija morala prelomiti in poseči po novih geslih, katera so se gla-
 sila: Proč od izčrpanega, povrhnostnega zgolj stvarnega realizma, se boji
 proč od mehanističnega naturalizma, umetnost in z njo njenav kriti-
 ka se naj zopet potopi v svojo pradomovino: v skrivnostne umetnos-
 ti edino vabljive in plodovite globine individualne duše, poizku-
 šajo dati duška in živaka tajnim razodetjem lastnega "java".

tega pravrelo in prazognišča vse umetnostne tvornosti. (Prim. moje študije o poeziji, "Mlade Toljske," Zjub. Zvon, 1923, str. 17-19.) Bistvena črta impresionističnega kritika je, da on nič izrekati kakih sodb, zlasti se ne obje, tirovnik, za vse, ali vsaj za večino veljavnik, marveč hoče v umetniški formi pblikovati samo svoje notranje doživljaje, ki jih je imel pri čitanju, gledanju, ali poslušanju kakih umetnine, podeliti se s svojimi čitatelji s svojimi docela individualnimi dojmi, glede katerih ne reflektira, da bi imeli znanstveno prepričljivost, pač pa umetniško pčarljivost. Impresionistični kritik ne uporablja in tudi ne priimava nobenih literarnih, estetičnih, zgodovinskih ali socioloških gotovih meril, ne sodi in ne klasificira, ker kot popoln relativist, individualist in agnostik ne priimava nikakih, zlasti ne filozofskih sistemov. Nikakih splošnoveljavnik resnic ni, samo dojmi so in na njih, ploneči individualni nakori, ki se pa celo pri eni in isti osebi nahajajo v vedni menjavi. Impresionistični kritik ne mara podeliti, ocenjevati, ampak doživljati v umetninah, se po svojih impresijah pbožati in umetnin, smatrajoč ta svoj postopek za novo, plodno evolucijo kritike. Eden glavnih zastopnikov te vrste kritike, Jules Lemaitre, izjavlja v tem pogledu o kritiki, da je "d'abord dogmatique, elle est devenue historique et scientifique, mais il ne semble pas que son évolution soit terminée. Vaine comme doctrine, forcément incomplète comme science, elle tend peut-être à devenir simplement l'art de jouer des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions." In res, nič drugega, kakor svoje dojme, zadobljene tekom čitanja lepe knjige, svoje čutne, čustvene in miselne doživljaje, po francosko "sensations" in tresljaje ("frissons"), oblikuje v izbrani umetniški obliki impresionistični kritik, ki je v svojem bistvu epikurejski podživljaj in prepričevatelj. Značilno je za njega to, da v njegovi kritiki ne stoji toliko bolj v opredeljuvanju avtor, umetnine, tvorec za njega zgolj "išča", dišče, marveč njegova lastna, torej kritikova individualnost, katera

referenca o sebi, kako se je obogatila pri čitanju knjige. Kategorični impresionistični kritik referenca najrajši o sebi sorodnih avtorjih, in knjigah in z neko gotovo svetlobo obseva pravzaprav samo avtorja, s čigar vsebnostjo se identifikira. Z vako lepo knjigo, s katero se bavi, išče stopiti v takšno razmerje, da vrame vse dušo dotične knjige in njenega avtorja. Reken v literaturo dela rad eskurzije tudi v tuje pokrajine in tuje kulture, povsod, kjer nato v obliki feljtonističnih kramljanj v svojih duševnih doživljanjih v teh pokrajinah in kulturah. Kakor z dušo lepo knjigo in njenega avtorja, tako se išče obogatiti tudi z „dušo“ opisovane pokrajine in kulture. Tipična oblika njegove kritike je v slogu barvite, v odnosu do predmeta silno subjektivna „korecija“, imajoča ambicijo samostojne umetnine. Po vsej pravici so nekateri zastopniki te kritične smeri imenovali takšno svojo kritiko avtobiografsko, ker so v nji pripovedovali več o sebi nego o avtorju, kateri jim je služil s svojim delom zgolj za povod njihovega doživljanja in pripovedovanj o tem doživljanju. Med pozitivne zasluge impresionistične kritike je treba zapisati najprej to okoliščino, da je ta kritika prvič priznala nesporno dejstvo, da je vsa, ka umetnostna kritika koncem koncem subjektivni izraz kritičarja. Dalje je ta kritika radikalno zavrgla vako doktrincustvo, ono vseboljercanje in ono intoleranco, ki sta bili pogosto krivi, da se kritik ni niti poizkusil n, živeti in poglobiti v avtorjevo duševnost. Visoko je ta kritika povzdignila tudi umetniško občutenje ter poddoživljanje in umetniško izraževanje. Poslednje je bilo tem pomembnejša njena kvaliteta, ker smo že v začetku v največjem našem razpravljanju izrekli mnenje, da o umetnosti in umetninah naj ne govori, kdor ni vsaj do neke mere sam umetnik. Receptionno poddoživljanje, tako potrebno kritiku, je impresionistična kritika dovedla do neke bogate obširnosti, kritičarskega izraževanja, v praksi dolgih stoletij pa je konvencionalizirano ter šablonizirano, pa je obogatila s profinjnim jehikomnim instrumentarijem, zmožnim registrirati in

reproducirati najbolj subtilne odtenke in najkrajši poltone. Tveganje je imela ta kritika tudi svoje iz prehodnjega razdobja časa nastale šibke strani. Izhajajoč iz popolnega relativizma, agnosticisma ter antipatije do vsak stvare in v sebi zaključenih miselnih sistemov in običnih principov, is odpora do vsak splošnih kemis, se je ta kritika odpravljala v sami sodbi. St kritika, katera ne presoja, ni kritika. (Trin. Leno Novak, Kritika literarne I. str. 38). V samem nastajanju, v edinem preletavanju od cveta do cveta, ne obstoji kritika, ne glede na to, da ne moremo dopustiti neizbežne posledice, če, da bi se o umotvorih pisatelja, ki bi slučajno ne našel duševno sorodnih kritičnih duševnih področijev, potem v javnosti sploh ne govorilo. Kdor javno duševno dela, ima pravico karakterizirati, da ga javnost upošteva in da se njegovo delo po zaslugi ocenjuje. Ticev pa moramo reči, da se tudi v tem, kar pišejo impresionistični kritiki, kateri načelno nočejo soditi, nakajajo sodba. Taj se njihove simpatije niso slučajne in tudi njihovi slojmi ne brez povodov. Govorj mi, s komu simpatiziraš in povem ti, kdo si. V tem, kar referirajo impresionistični kritiki, s čim in v koliki meri je kakšen avtor pos, našel njihovo lastno, znano nam duševnost, leži hkrati tudi njihova sodba, katero pa ti kritiki, kljub svojem načelnemu odklanjanju vsakega ocenjevanja v praksi skoraj vedno tudi izrekajo, utemeljujejo jo neredko naravnost v smislu meril apriornih umetnostnih tipov. Z ozirom na to, moramo reči, da se impresionistična kritika v praksi ne loči tolikanj od estetične metodično, pač pa se od nje loči v obliki, katera je pri tej kritiki že skoraj docela leposlovna, dočim je pri estetičnih abstraktno-estetična. (Trin. Galdor članek „Kritika“ v „Ottovem“, „Slovníku naučném“, XV. str. 191.) – Impresionistična kritika, „modernizma“ stoji v obliki smeri z ono kulturno strujo, katera je bila v velikem evropskem svetu razbratla, la v dobi „fin de siècle“ pod imenom diletantizma. To ime so si v tem času s ponosom nadevali kulturni delavci, kateri so, odklanjajoč vsak specialni studij in vsako vrsto strokovnost pravo tako, kakor vse zakonitne

miselnih sistemih ter obične principe, ljubili eklektično podoričljivi in v svojo duševnega obogatjanja vase sprejemati simpatične jim sestavine čuv, stvenega, miselnega in naravnega življenja najrazličnejših narodov, dob in kultur ter obenem duševno bogateče jih usledke najrazličnejših umetnosti in ved. Temu, v oni dobi modernemu diletantizmu, je napisal nadarjeni nemški kulturni esejist Houston Stewart Chamberlain v uvodu svojega velikega dela, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (I. München, 1898, str. I. - II.) pravo pravo apologijo v besedah: „Ali ne utegne iskren, odkrito priznan diletantizem imeti in vestnih prednosti pred skritim diletantizmom?..... Ali ne bo mož, rebiti obična neučena velikemu kompleksu pojavov prej pravična in se ne bo pri njih umetniškem oblikovanju svobodnejše gibala nego učena, katera je z intenzivnim in vse življenje izvrševanim strokovnim študijem zazrevala v misljenje gotove brzdice?.. Čisto brez znanja, stvens izobrazbe ni pisec te knjige.. ker.. si je za vsako znanost ohranil spoštovanje in strastno ljubezen. Tendar pa sme in si mora reči, da eklektična nekaj, kar je višje in svetlejšo nego vsa znanost in to je življenje samo. Kar je tu napisanega je doživljeno... nič ni popolnoma nevernega, ničnega; kakaj obubošan razum lahko večkrat, polno življenje nikdar. Glava, ki je samo misljena, je lahko vtačen nič, blodnja odtrganega inč, viduja, nasprotno pa korenini vse, kar je globoko občutenega, v zunaj osebem in nadosebnem...“ V duhu tedanjega časa je torej letala glavna parola impresionistične kritike, in ta parola se je glasila: podoričljanje v smislu individualnega odnosa kritikovega do kritikovanca. - Za usta novitelja svoje kritičarske smeri, so proglašali impresionistični kritiki Ernsta Renana (1823-1892), ki je bil sicer strokovnjaški zgodovinar krščanstva, judovstva in orientalskih plemen sploh v svojih strogo znanstvenih delih, ki pa je zavestno diletantical v svojih prigorodnih dialogih, dramah in feljtonističnih esejih. Najnadarnejši

njegov učence kbrati eden glavnih zastopnikov impresionistične kritike je bil veliki francoski beletrist Anatol France (1844-1924), kateri je v svojem štiri zvezke obsejajočem delu, "La vie littéraire" (1888-1892), kritičnih feljtonih, priobčevanih najprej v "Tempsu", to impresionistično-kritično epikurejstvo sijajno udeležil v praksi, ne da bi mu hotel dati kakšnega sistem, ker sistematika ni ležala nikdar v duhu modernističnega impresionizma, naravnost odklanjajočega vsako sistemsko mišljenje. V predgovoru k zadnjemu zvezku teh podlistkov izjavlja France jako značilno za način svojega kritikovanja, da ne ve, kako bi imenoval svoje sestavke. "Najmanj primeren se mi zdi naziv: kritični članki." "Imamo pripovedke o vilah," nadaljuje je pristavljajoč: "Ako so moine pripovedke o literaturi, potem so takšne tole. Ne v njih je občutje, razpoloženje. Bil sem iskren do preprostosti. Tove, dati svoje mnenje je draga zadeva, vendar prevabljiva, da bi se ji odrekel. Da bi na koval teorije, to bi bila ničemurnost, ki me prav nič ne mika." Anatol France ni bil poklicni literarni kritik in je vršil ta posel samo mimogrede. Skoraj zgolj z literarno kritiko pa se je bavil Jules Le maître (1853-1914), ki je bil največji mojster impresionistične literarne kritike. Le maître, bivši provincijalni srednješolski profesor, je bil večinoma svojega življenja literarni in gledališki referent najprej v "Revue Bleue", pozneje v "Journal des Débats" in končno v "Tempsu". Literarno izobrazben ob najbolj klasičnih pisateljih, se je v svojih kritikah odpovedal vsaj tradiciji umetnostnega okusa, propovedujoč v duhu "moderne" evan-gelij fluktujočega dojmarstva, a včasih načelno. Zakaj, če prelistujemo danes njegove briljantne literarne portrete, zbrane v osmih zvezkih njegovih, "Les Contemporains" (1885-1896) ter njegove gledališke eseje, zbrane v desetih zvezkih njegovih, "Impressions de Théâtre" (1889-1899, vidimo skoraj na vsaki strani, da kritik nekatere tudi ocenjuje in sodi iz svoje bogate bolj na romanske literature omejene literarne erudicije ter na podlagi svojega z rafiniranostjo čutov se odlikujočega galskega okusa in esprit-a,

zdelučenega z javno preprostostjo kmetijskega racunca, voljno področnišja, počega dela simpaticnih mu piscev, pri čemer pa vendar vedno uveljavlja mečila francoskega kulta jasnega izražanja, harmonične gradnje in gracijske forme. Celó v vprašanih moralah, v katerih kritik načelno pad zavema, celo fivolnega amoralista, se on vedno drži linije neke prave, ne gospodske trdnosti in honornosti. (Prim. Anne Hoodk, v. c. str. 111).

Anglički literarni kritiki druge polovice XIX. stoletja se da razločno nasledovati s francosko vpredna linija od Carlylovega moralizma preko svojevrstno angleško zabavanega realizma Ruskinovega, etično-socialnega, preko estetsizirajočih esejistov: Swinburna, Williama Michacla Rossetija in Vernon Lee-jeve tja do započelnika angleške moderne literarne kritike, Matthewa Arnolda (1822-1888), kateri je v svojih dveh zvezkih, naslovljenih, "Essays in Criticism" (1865 in 1880), dokazal, da je pri svojem poudarjanju samovednosti umetniškega tvorstva nasproti prah, tujim potrebam življenja ter pri svojem zahtevanju, da mora literarni kritik poznati največje raztopnike svetovnih literatur, izhajal iz historično primerjalne estetične kritike, dočim sta ga njegov duševno epikurgijski eklektičnem in njegova zahteva po harmonično razviti člo, veski duševnosti približevala francoskemu impresionizmu. Povsem v duševnem okviru, "moderne", njenih finih tihih razpoloženj, pa se nam predstavlja zamišljena postava Walterja Patra (1839-1894), človeka, bežočega pred brutalnim življenjem in robustno naturo, pod, oživljajočega umetnosti, zlasti antike in renesance v knjigah esejov: "Renaissance" (1873), "Plato and Platonism" (1893), "Appreciation" (1889), in "Essays" (1901). Kakor v delih vseh dekadentov leži tudi v osnovi njegovih del nekaj kult. boleznosti. Občno veljavnih idej in zato tudi kakih ustaljenih meril lepote Patra ne priznava, ker so mu kot popolnemu individualistu edino merodajni trenutni osebni dojmi. Od kritika on ne zahteva drugega nego, da se vrsti v pesnikovo

inspiracijo, jo v sebi podživljuje in to svoje podživljanje podeljuje svojim čitateljem. Čim bolj se zna kritik duševno samega sebe obogatiti iz dela kritikovanega avtorja in potem obogatiti svoje čitatelje, tem večji je. Na-
 tura je hotela, da je Tater v revnici razpolagal z veliko dovtetnostjo in
 dojemljivostjo, združenis s pravim pravcatim entuziazmom za umet-
 nost. Taterov učencec je bil veliki angleški beltristični artist Oskar
Wilde (1856-1900), ki se je mimogrede bavil tudi z literarno kriti-
 ko v esejistični knjigi „Intentions“ (1891), podčrtujoč v nji zlasti ma-
 no nam teks impresionistične kritike, da mora biti kritik umetnik.
 Kakor vsi dekadenti je tudi on stavil umetnost ne samo nad vsako
 etiko, marveč tudi nad življenje; tēsiča umetnosti ni iskal v snovi,
 vsebini in zadevčanju, nego v tajnostih forme. Znan je njegov izrek, da
 fakta porivovujejo človeka, kakor vse reporterstvo, to je referiranje o fak-
 tih. Od kritika je zahteval, da se včuti v pesnikovo delo in svoje dojme
 in duševne doživljanje, s katerimi je samega sebe obogatil med čitanjem,
 podeli čitateljem v kritiki, o kateri je trdil, da stoji toliko nad kritiko,
 vanim delom, kolikor stoji literarno delo nad vidnim svetom snovi,
 besav, strasti, čustev in misli, iz katerih se je umotvor isnoval. Od
 umetnostne kritike, na ta način izvrševane, je pričakoval, da bo ustva-
 nila posebno duševno atmosfero kulturnega zdinjenja in mednarodne,
 ga sporazumljenja. Faktično ima Wildova literarna kritika takšen
 značaj, da se ne more več imenovati kritika, ampak literarno-umetniš-
 ko tvorstvo. Med Nemci so Lemaitre-ove besede, da je bila kritika najprej
 dogmatična, potem zgodovinska in nato znanstvena, zdaj pa da „stre-
 mi postati enostavno umetnost podživljanja in obogatjanja potom
 dojmov“, tako vplivale na voditelja dunajske „moderne“, Hermana
Baehra, da je pisal, da „bi mogel ob njih kar zblažniti od veselja.“
 Ker je ta „modernistični“ protje v marsikakom viru vplival na li-
 terarno orientacijo slovenske „moderne“, morebiti us bo od škode,

ako vpraviteljcem glavne misli njegovega članka, "Kritik" uidelega v njegovi knjigi, "Studien zur Kritik der Moderne", (1894). Glede dogmatične kritike piše tukaj Baku: "Ko je bila še ena sama prava vera in za, naj nje samo krivoverstvo brez izveličanja in samo ena večna resnica, ki jo je bilo treba samo končno enkrat nekemu svočnemu filozofu odkriti in formulirati v nezmotljiv sistem, kateri je potomcem v bodočnosti spleh puščanjel vsako mišljenje in raziskovanje, takrat je pač lahko obdajala ena sama naimpremenljiva normalna umetnost"..... Kasneje pa so se ljudje odpovedali svetovno-zakonodajni častihlepnosti, in zbudil se je v njih respekt pred resničnostjo kakšna že enkrat je. "Krepitansko" po, boljšanje sveta se je opustilo in ljudem se je zardelo pametneje, priporočljiveje ter kristneje, rajši razumeti svet, nego izpraševati po nje, za vrokih, zakaj morca biti tak, in po njega dolžnostih, keršen naj bi bil..... Tudi kritika je opustila, "solnostevovanje in vseboljemanje"! Ni več presojati, samo konstatirati je hotela. In estetične zakonodajci Boileau-ja in Lessinga je nastalo estetično privedopisje "Poente - Beuve-a, Brandes-a i. t. d. ki je določilo fiziognomijo tvojcev. Drugih kritikov vedavost je bolj mikala psihologija cele dobe in družbe n. pr. Taine-a..... Kakor nam je prva dogmatična kritika stvarna neumna, grozljiva in ropna, tako nimamo ropar drugo ničesar; samo deljocasnica nam je. Razmerje človeka do sveta je postalo drugo. Niva resničnosti nastaja. "Vladavstvo, golj resničnosti" gre h kraju. Glepa danostinja reč ("Despotin der Dinge") se mraje in giblje se za pet človek. Isklučica se ropar na notraj, kaj čudovitega nam ornanju, jejo želje sanj..... pomlad nove romantike. In od krepnenenja nastaja ropar svetlo. Učujali smo se vladavstvu človeka, podrejali se vaborom resničnosti, a našo krepnenenje po seči ni bilo uteljeno. A to nas ni zadovoljilo, ostanek je bil v nas, ki se ni dal kratiti, silna težnja, puho sveta, v onostacnost, v nekaj normalnega, kjer

smo slutili resnico. Experiment s človekom se je ponovljal, s svetom tudi. Piskusimo z eksperimentom tam, kjer se stika človek s svetom, tam, kjer iz stotika obek nekaj nastaja, kar ni niti človek niti svet in vendar oboje skupaj. To iskro, ki prvi iz trenja obek, ki ni lastna ne človeku, ne svetu in ima od obeh nekaj, imenujajo sedaj na Fran. koskem "impression" ali "sensation". To območje je s eksperimentu prosto. Novi človek zapušča biverije z materializmom in natu. rializmom. Zato pa se se ne misli zateči naxaj v jax, stare ro. mantike ne bo ponovljal. Tja, kjer bivanje postaja jax, v proces od resničnega k mišljenju hoče novi človek prodreti. Nietzsche imenuje to "kožnost" stvari. Tu se naj najde veselje, ugodja in peštev od dolgočaj. nega sla. Tjerajinja umetnost in kritika, ki je mati današnje s tem, da je povečala dojemljivost, vrgojila nervozne talente, se naj samo malo preokle. ne: stremi naj po lastnem obogatjenju, ne več po tuji službi. Naj se se na. prej pogloblja v umetnike, a ne karadi umetnikov in njih pravične pee. ne, marvsi karadi sebe, karadi povečanja lastnega ugodja. Nietzsche zó je vobliknil: O, dass ich in hundert Wesen wiedergeboren würde. To od. govajja naši moderni tlanji, ki se imenuje: sentir d' extraordinaire. Z bes. dami, "la recherche pedantesque des sensations rares" je Jules Lemaitre pama. iil xnamlo mladega pokolenja in Edouard Rod je izdal za gesto vseh naših bojev klic: sortir de la banalité. "Raum nach unentfundenen Reizen, das Wühlen durch die schaurigsten Laster, daher das icre Schweiften nach den letzten Winkeln der Erde, daher die fletschende Wut um new Parfüme, brün. stigere Farben und die fremdesten Klänge. Der Hedonismus, der Erotismus, der Zibolotismus, der Moderne - das alles sind nur verschiedene Ausbrüche der nämlichen Folie sensationniste... Täglich ein anderer sein, ein anderer von den Grossen... im deutlichen Gefühle der wechselnden Besonderheit! Heer Gott, wenn es die Kritik wirklich zu dieser dritten Thave bringt, wie schön, wie unsäglich schön müsste das werden!" (Bahr, o. c. ste. 12.) Impresio.

nistična kritika, ki je zlasti kritičarsko dojemljivost ireafinirala, do naj-
 finjših pottenkov oplodivši pri nekaterih navodih podlične kritike (n. pr. pri
 Srbih Jovana Pkerlića), se vendar kot izraz prehodne dobe, lepše in suš-
 vajoče na pacifikacijah jaza in sveta, ni vrtila preko prvega desetletja
 novega stoletja. Pod peresi umetniško neucadajenih feljtonističnih kram,
 ljateljev je zrodensla. Njen zaton dobro označuje srbski pesnik in literarni
 kritik Pima Pandurovič z besedami: "Upučena tim, impresionistična
 kritika se dornije, prelazeči u slabije rube, sve više pretvarala je običnu
 korekciju, katkada duhovitu, katkada ni to. Uximajući književno ili
 umetniško delo kao „povod“, da kritičar govori o sebi, o svojim impre-
 sijama, o onome što mu se događa, ta kritika je naposljetku izgubila
 svaki kontakt sa delom, i onaj koji je čitao „kritiku“ ne samo, da ništa
 nije saznao o delu, nego je često puta bio u situaciji, da ga savim
 zaboravi. Takvu, impresionističku kritiku vduševljeni su prihvatili svi
 neoriginalni i nedoučeni duhovi, kojima je na taj način data mogućnost,
 da mnogo pišu pa da ništa ne kažu, da se stilistički vešbaju i da postu-
 nu pisati bez dve logički vezane ideje u glavi." (Razgovori o književno-
 sti od Pime Pandurovića, I. Beograd, 1937, str. 9-10).

Literarno kritična iskanja polpreteklega in sedanjega časa in,
 vsena bodisi naravnost pod specialno znamko literarne kritike, bodisi v
 širšem okviru literarne zgodovine, so se v velikih svetovnih literaturah sil,
 ne razmnožila in predstavljajo danes že mogočno duševno valovanje. Z oxi-
 rom na to, da se posamezni toki tega duševnega valovanja še niso zaklju-
 čili in združili v enoten veletok, in z oxikom na pregledno informativni
 značaj tega nrisega, že itak nekoliko preveč narastlega uvoda v zgodovi-
 no slovenske literarne kritike, naj samo s par besedami omenimo smer, v
 kateri se gibljejo polpretekla in dananjega literarno-kritična iskanja.
 Ta literarno-kritična smer bi se dala najbolje označiti z nazivom: lite-
 rarna psihologija. Nemci imenujejo to smer tudi duševna veda (Geisteswissen,

schafft), duševna zgodovina (Geistesgeschichte) ali literarna veda (Literarwissenschaft). Literarna psihologija postavlja danes v ospredje svojega zanimanja zopet avtorja, toda ne zgolj v to smiselu, da v slogu nekdanje Sainte-Beuve-ove biografske kritike na podlagi skrbno zbranih življenjskih podatkov rekonstruira podobo avtorja kot človeka, marveč da preiskuje predvsem umetniškega tvorca in proces njegovega umetniškega ustvarjanja. Ediničnost in posebnost njegove duševne konstitucije, njegove čutnosti, čuvstvenosti in miselnosti stremi doznati s pomočjo individualne psihologije, pa tudi psihiatrije („patografija“), da vzpostavi njegov duševni profil in odnos tega tvoričevega duševnega profila do velikih kategorij življenja, kakršne so rojstvo, smrt, ljubezen, večnost, Bog i. t. d. Šele v drugi vrsti se današnja literarna psihologija zanima tudi za vse komponente, ki sodoločajo in determinirajo duševni lik tvorca, zavedajo se in priznavajo, da se duševno tvorstvo, obsejano v razvoju literature slednjega naroda, v svoji kompleksiranosti ne da odmisлити od zgodovinskega ozadja, v katerem živi narod in posameznik. Literarna psihologija se zaveda, da je vsako umetniško delo vezano najprej na čisto posebno in edinično vzposobljenost njegovega tvorca, potem pa, ker je nastalo v času tudi na politično in kulturno zgodovinsko dobo, v kateri je nastalo in končno, ker je nastalo v nekem prostoru, na sociološke, narodopisne in antropološke pogoje kraja. Današnja literarna kritična iskanja torej ne zametujejo nobenih inkubator prejšnjih sodnih metod, davi se jim zornost, da hočejo predvsem proučiti do one skrivnosti, ki leži v rojstvu genija, ki se krije v umetniški individualnosti in v samem procesu umetniškega ustvarjanja. - Na Francoskem je Hennequin-ovo proučevanje psihološkega momenta v literarni kritiki in pa Taine-ovo proučevanje (v pravem smislu „De l'intelligence“), da naj strokovnjaki - psihologi še živo umetnike inpravičujejo o načinu njihovega tvorstva, vzpodbudilo Habilleau-ja, da se je v daljši študiji, izšli l. 1890 v „Levee de deux mondes“ bavil o pretirano visokim talentom Victorja Hugo-ja. A njegova študija je bila bolj znanstvena

nego literarno-kritična. V motivih pisateljske inspiracije sta všla na
 podlagi izpraševanj še živčih francoskih dramatikov razpravljati dva
 strokovnjaka psihologije A. Binet in J. Passy, ki sta pisala l. 1894 v
 časopisu „L'annee psychologique“ svoje „psihološke študije o dramatič-
 nih pisateljih“. Njun vpraševnik se je tikal najprej vizualnega, oziroma
 avditivnega tipa pisateljskih talentov, razločevanja, ki ga je bil prvi kon-
 statiral veliki francoski psihiater J. M. Charcot; nadalje ju je zanimala
 doba, ki jo dramatik potrebuje, da napiše dramo, potem vpliv dedič-
 nosti, okolja in časovnih pobud, končno tudi koncept, popravki, rokopis
 itd. Na podlagi teh psiholoških, fizioloških, časoslovnih, družbeslovnih in
 grafoloških študij ta dva strokovnjaka v splošnem nista potrdila stare
 bajke, čisti, da poeta inspirirajo muse, to se pravi, da ustvarjajo nezavestno,
 da se takorekoč razdeljuje (dédoublément), čuti v sebi vako osebo, ki
 jo prikazuje. Davi so nekateri njihovi vprašavci to trdili, sta prišla
Binet in Passy v tem pogledu vendar do naslednjega zaključka:
 „Ker v umetniško halucinacijo se namca zdi prav tako malo opraviče-
 na, kakor pseuveličeni pomen, ki se je nekdanj pripisoval zraknim podne,
 tujoim medstvom, alkoholu, tabaku, hašišu... Kar se je doslej pripovedo-
 val o pogojih tvorne oblikovalnosti, ni drugega nego gola legenda, ki je
 nastala v dobi romantike.“ To mnenju teh dveh pozitivističnih psihologov
 torej umetnik ustvarja vedno zavestno, to se pravi, s stalno zavestjo, da je
 oseba, ki jo v svojem delu predvaja od njega različna. Sporneje, zé v novem
 stoletju, je Binet te svoje študije nadaljeval deloma v družbi z F. Henri-
jem, deloma sam, prikajajoč približno do istih zaključkov, kakor v prvih
 svojih študijah. Lamo to je sedaj konstatiral, da so pisatelji „grafisti“ ki
 pri pisanju več ali manj mehanično producirajo, in „poslušavci“ (écouteurs)
 kateri stavek preden ga napišejo, poprej slišijo s svojim notranjim ušesom.
 Individualni psihologi so se na Francoskem ob prelomu stoletja vobče
 mnogo bavili z umetniškim tvorstvom. Tako je Charabancis pro-

učeval vprašanje podzavestnosti pri umetnikih, Joly se poizkušal v psi-
 merjalni psihologiji velikih mož, G. Tarde je preiskoval zakone pojne-
 manja, A. Fournel je dal skico psihologije francoskega naroda, a fi-
 lozof Bergson je analiziral umetniški spomin in bistvo smeka v litera-
 turi. V svojih študijah o psiko-fizioloških problemih stila (1902) je pisal
Remy de Gourmont do razločevanja med vizualnim in emotivnim ti-
 pom umetnikov. F. Tautman je v svoji knjigi „Psychologie de l'inven-
 tion“ (1901) pisal do podobnih zaključkov kakor Binet, nameč, da u-
 metnik ne tvori tako, kakor mu je nekako „odgovoraj“ ukazano, marveč
 zavestno, marveč po neki zadani temi. On je tudi ugotovil dejstvo, da
 pisatelji neradi razlagajojo zmišl in postanek svojih postav (Fosser)
 in celo sami razbrisujejo sledove, vodeč k njih tvorbam. Specialno o
 umetniški iznajdljivosti in oblikovalnosti se je bavil znameniti
 francoski psiholog J. Ribot (1839-1916) v svojem delu „Essay sur l'i-
 magination creatrice“ (1900), v katerem je tolmačil umetniško inajd-
 ljivost kot konkretni slučaj tvorbe imaginacije, odkrivajoč čar vse u-
 metniške inajdljivosti v brezkovinski novosti. Nezavestnega ali podza-
 vestnega elementa v tvorstvu tudi on ne priimava, ampak zgolj zavest-
 no imaginacijo, katero pospešuje srečen domislek, slučajno ugrabitev
 plodovitega momenta. V nasprotju s kolektivistom Taine om je Ribot
 individualist, ki trdi, da se zadnja in najvišnja sestavina talen-
 ta ne da razločiti iz dobe ali miljeja. Ribot razlikuje med umetni-
 ki tri tipe talentov: plastični, ki mu je istoveten s logičnim in usual-
 nim, razplavni (different), spadajoč kot avditiven v muzikalnost,
 in mistični, oživljajoč najabstraktnije miselne in čustvene like. Tasi
 Ribot pravi, da načelno ne meva razpravljati o umetniški imagina-
 ciji s stališčem psihiatra, govori končno tudi o „imaginativnem ti-
 pu“, boleznem duhu, onujočem svoje tvore zgolj iz sanj in polblodenj.
 S stališčem patologije se je s študijem umetnikov bavil največ itilli,

janski psihiater Cesare Lombroso (1856-1909), v svojih znamenitih delih, "L'uomo geniale", "Genio e Follia", "Genio e degenerazione (1897)" in "Nuovi studii sul Genio" (1902). Lombroso je sledila ce-
 la vrsta italijanskih, francoskih, nemških in ruskih psihiatrov, bave-
 čih se s patološkega stališča z umetniki in njihovim ustvarjanjem. Svo-
 je posebno mesto zavrača med temi literarnimi psihoanalitiški duncij-
 ski psihiater Sigmund Freud, ki se je v svoji mladosti pod vodstvom
 Charcot-a bavil s proučevanjem sugestije, hipnoze in histerije. Že leta
 1895 je dognal, da ima histerija svoj izvor v seksualnosti in svoj zame-
 tek zó v otroški dobi, v kateri pa se navadno potlačí in zataja, dokler
 se pojneje - kakor dokazuje Freud v svojem glavnem delu, naslovlje-
 nem "Die Traumdeutung" (1900) - ne vrhudi iz spanja v obliki čitne-
 ga poželenja. Ta speči podzavestni element je po Freudu motor vse
 duševne zavednosti in tudi pesniške tvornosti. Podzavestnost je torej
 Freudu istovelna z zatajenim seksualnim nagonom. Z bolezní,
 v snu in v umetniškem ustvarjanju se po njegovem mnenju ti
 navidezni motivi probujajo, ki so bili z drugimi življenjskimi nasloji
 samo "poblimirani". Človek si je tvoril svoje bogove in vse druge fiki,
 je antropomorfično iz svoje erotike. Freudova teorija ima danes
 mnogo nasprotnikov in tudi mnogo pristašev; kakšni bodo njeni
 rezultati za spornavanje umetniškega tvorstva, se danes še ne mo-
 že reči. - Doim se na opisan način francoska in iz nje izišla, dru-
 goradna literarna psihologija bavi z literaturo, literarnimi umet-
 niki in njih tvorstvom predvsem v okviru in v smislu strokovne psiko-
 logije, se najnovejša literarno-vednostna smer pri Nemcih, pri ka-
 terih je bila literarnokritična disciplina vedno manj razvita nego lite-
 rarnohistorična, razvija tudi danes predvsem v okviru literarnogodo-
 vinskih in kulturnogodovinskih iskanj. Nemški literarnogodovinski
 študij je iz filoloških kolotečin Cervinus-a in Kobersteina izpeljal Wilhelm

Scherer v pozitivistično-sociološke tise, v katerih je slednjega pisatelja proučeval s tojnega vidika: vom Standpunkt des Ererbten, des Erlebten und des Erlebten. F. dobi neoromantike se tudi v Nemčiji oglasi močna re, akcija v korist metafizike, potreba po sintetični obdelavi nagevrednega li, taravno- zgodovinskega gradiva, težnja po oduševljenju stvarine - preskret iz stvarnosti v duševnost. Pojem in bistvo kulture prideta tako v modo, kakor sta bila v pravkar pretekli dobi v eksplicitju pojem in bistvo prirode. Kakor je literarni kritik pozitivistične dobe iskal v umetniških delih predvsem življenjsko vsebino, tako začne neoromantični nemški literarni kritiki: Paul Ernst, Der Weg zur Form, Wilhelm von Scholz, Otto Stössel (Lebensform und Dichtungsform), Samuel Lubinski predvsem izpraševati po tem, kako in v kakšnih formah je pisatelj oblikoval življenjske motive, kako je oduševil stvar. Duševni oči več tih nemških iskateljev novih vidikov je Wilhelm Dilthey (1834-1912), najplodnejši nemški kulturni filozof in zapovednik onega študija literature, ki se pod naslovom „Geistesgeschichte“ razvija danes pri Nemcih v globino in širino. Le v 60-ih in 70-ih letih je proučeval Dilthey poravnane študije v filozofiji kulture in morfologiji njenih form. Te študije, ki jih je l. 1906 izdal skupno v knjigi, naslovljeni: „Das Erlebnis und die Dichtung“, določajo v bistvu še danes osnovni nemški proučevalci literature. Poječ v ohrani stikis z življenjem, bolj notranjim nego zunanjim, pušča Dilthey preveč podrobne biografike podatke ob strani; proučujajo po osnovnih duševnih doživljanjih pemiških individuy, alnosti, iskua on doznati odnose med temi doživljanji in med oblikami umetniškega tvojstva. Zamed vplivov se Dilthey bavi samo z ljudmi, knji gami in mislimi, ki so pemiška mogočno optojala in vzbujala v njem tvorne sile. Pri vsem svojem umislu za nemičnost poudarja Dilthey, da mori vsaka vija umetnost v metafiziko. Od Diltheyja sta dobila plodovite pobude kultur, na morfologija Richarda Huch (Blütereit der Romantik, 1899, Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902), ki je bila sicer učenka Nietzsche-ja v tipo,

logiji kulturnih in umskih oblik („apollinisch“, „dionysisch“) in pa Sche-
 rer-jev učenec v literarni zgodovini, Oskar Watzel („die deutsche Dich-
 tung seit Goethes Tod“, „Gehalt und Gestalt“). Najmočnejša pionirja
 v stroki duševne vede pa sta danes Rudolf Unger („Kantmann und
 die Aufklärung“, 1911) in Friedrich Gundolf („Shakespeare und der
 deutsche Geist“, 1911, „Goethe“ 1916, „Stefan George“ 1920, „Kleist“ 1920),
 na kateri pa je vplival že tudi francoski filozof življenjskega elara Henri
 Bergson („Durée et espace - priveda in zgodovina“), čigar vpliv se čuti
 tudi v nemškem kulturnem filozofu Oswaldu Spenglerju („Unters-
 gang des Abendlandes“ 1898-1922). Tolg Ungeja in Gundolfa de-
 lujajo med Nemci v isti smeri še Georg Misch („Geschichte der Autobi-
 graphie“ 1907 in „Nietzsche“ 1918), Ernst Bertram, Fritz Strich
 („Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlich-
 keit, ein Vergleich“ 1922), Herbert Cysarz („Literaturgeschichte als
 Geisteswissenschaft“, 1926) in mnogi drugi. Kupna čita vseh zastop-
 nikov te najnovejšo nemške, duševne vede, obstoji v tem, da skušajo
 intuitivnim potom dognati „profenomen“ pesnika, osnovno bitje
 velike osebnosti, talorekoč njegov transcendentalni jaz, zasledujejo
 potem v življenju in delih razodetja tega jaza v duhu danes mo-
 dernih ekspresionističnih duševnih slik.

To zanimanje za odnos med umetniškim tvorenem in njego-
 vim delom ter za odnos med velikimi osebnostmi ter najvišjimi vpra-
 šanji, je že danes v mnogem okviru obogatilo literarno vedo; koliko
 časa se bo ta smer še držala in kam bo krenila literarna veda ter
 literarna kritika potem, bo pokazala bodočnost. Dosedaj prehojena
 pot je vedla širše in višje, in upati je, da pojde njen vzpon še v nove
 višave in širine.

