

besedne umetnosti, če se poskuša celo utemeljiti kot posebna stroka, kar vse lahko štejemo za napredek, pa je po drugi strani v območju potencialne nevarnosti, da postane tako kot vse profilirane metode mišljenja enostranska. Ali se s takó izpostavljeno preusmeritvijo k samorefleksiji preveč rahlja nepogrešljivo, čeprav ambivalentno sožitje z umetnostjo, ki edina lahko daje smisel kritičnemu delu in od katere je kritika tudi eksistenčno odvisna?



Radomir
Ivanović,
Beograd

Kritik kot receptor literarnega dela

Kadar teče beseda o recepciji literarnega dela, se kritik obvezno prikazuje kot homo duplex, na mestu, kjer se umetnosti križajo, z odnosom, ki nujno terja dopolnilna pojasnila, ta pa po načelu geometrične rasti peljejo k toliko večjemu številu dilem, kolikor natančneje hočejo oblikovati načelna vprašanja. Zato tudi najpovršnejši pogovori o tej temi (celo naslov sam po sebi) terja nekaj pojmovnih

določitev, ki se nanašajo predvsem na naravo literarnega dela in na naravo literarne kritike.

Tudi če za trenutek odmaknemo na stran težko rešljivo dilemo: ali je literarna kritika *ustvarjalna* dejavnost, sorodna umetnosti (ali je celo sama umetnost) ali pa antropološka disciplina, ki jo mnogi razglašajo za *znanstveno*, se že pod samim pojmom *kritik* skriva *uganka*. V eseju Problem kritike in kritičskih talentov Izidora Sekulić že tako podvojeno kritikovo osebnost deli še naprej in širi možnosti povezovanja med kritikom in literarnim delom: »Obstajajo avtentična in neavtentična dela; obstajajo pa tudi avtentične in neavtentične kritike. Če se srečata dve avtentičnosti, delo in kritika o delu, lahko eno drugemu — pa tudi piscu — naredi precejšnje usluge. Če pa se ne srečata — avtentično delo ostane brez avtentične kritike — bo delo s svojo živo vrednostjo živelo v bralcih. Ne en sam, bilo je že nešteto primerov, ko je prva avtentična kritika o avtentičnem delu prišla z zamudo sto in več let. Če pa avtentično delo dobi neavtentično kritiko, potem se ni sploh nič zgodilo. Delo živi brez kritike, kritika pa ne živi niti z delom niti brez njega.«

V vrsti lucidnih opažanj Izidore Sekulić smo lahko ugotovili, da je ločila kritika od bralca, seveda samo hipotetično. V praksi pa je to nemogoče. V čem pravzaprav temelji dvojnost kritika kot receptorja literarnega dela? Že zdavnaj je sprejeto mišljenje o načinu doživljanja dela, kadar pa gre za kritika, osnovna razdelitev poteka glede na njegov *pasivni* ali *aktivni* odnos do dela: ali bere kritik delo z določenim namenom (figurativno temu pravimo »branje s svinčnikom v roki«) ali pa ga bere spontano brez namena, da bi potem poročal o njem, preprosto iz razumljive potrebe, da se informira o delu ali razvedri.

Nadaljnja delitev se nanaša samo na »kritika z namenom« oziroma na tipologijo kritike, kritikov in kritičskih metod. Najosnovnejša delitev ima spet dva podpojma: na primer *interpretator* ali *analizator* oziroma *avtentični*

kritik ali pa *tolmač* in *popularizator* (Eli Finci)¹ potem je tu delitev kot rezultat *procesa personalizacije* ali *depersonalizacije* kritikove osebnosti (Georges Poulet)² in še cela vrsta drugih delitev. Zaradi registriranja vseh procesov v recepciji dela in zaradi učinkovitega ugotavljanja (tako v območju empirije kot v območju intuicije) določenih psiholoških in estetskih zakonitosti v doživljanju bralca je treba omeniti, da se v nasprotju z omejeno *divergenco* pogosto pojavlja tudi proces *divergence*; v nasprotju z *depersonalizacijo* kritika, za katero se poteguje Poulet (odrekanje svojega jaza, da bi bilo mogoče spoznati neskončno vrsto drugih (*jazov*), se pojavlja proces kritičnega odnosa do dela, proces *objektivizacije kritične zavesti* na ravni spajanja številnih osebnosti kritika v eno (takšen integrativni proces je mogoče opazovati prav na primeru ustvarjalca, kakor je bila Izidora Sekulić, glede na to, da je obenem izvrstna pisateljica, odlična kritičarka in bleščeča bralka, bralka višje vrste, kakor sama pravi za avtentičnega kritika).

Kritik se torej ukvarja s posebno realnostjo literarnega dela, vendar v številnih stopnjah procesa gradi in potem neposredno izraža svoj osnovni namen: da *preustvari* obstoječo realnost umetniškega dela tako, da ustvari novo realnost in z oblikovanjem te resničnosti ustvarja to, »kar bo naprej izzivalo realnost« — kakor piše v nekem pismu Goethe svojemu prijatelju Schillerju. Kritik tako še en del resničnosti spreminja v umetnost, in sicer v smislu, v katerem je Cézanne govoril, da se voda spreminja v vino, resničnost pa v slikarstvo. V tem procesu je kritik najbližji literarnemu ustvarjalcu, zato je skrajni čas, da se poleg psihologije ustvarjalnega postopka glede na beletrista bolj upošteva tudi psihologija ustvarjalnega postopka glede na literarnega kritika, kajti iz te druge psihologije ni mogoče vsega razlagati izključno z racionalnimi kategorijami.

V procesu nastajanja dela kritikov se jasno kažejo tudi številne druge odvisnosti: od dela, s katerim se kritik ukvarja, od časa in splošnega stanja besedne umetnosti, ki ima brez dvoma nekontinuiran razvoj, pa tudi od metodologije dela. Posebna vrsta odvisnosti pride do veljave, če v žarišče zanimanja postavimo kritikovo naravo in celoten niz njegovih sposobnosti.³

Literarna kritika je nepretrgan proces *dialogiziranja* z delom ali s povodom za delo. Ta proces je neposredno odvisen od »vzpostavljanja hori-

¹ V zvezi s tem so pomembna razmišljanja Elija Fincija v članku *Naključje iskre*, objavljenem v kulturni prilogi časopisa *Politika*, 5. novembra 1977, str. 15: »Priznati moram, da v teh besedah Georgesa Pouleta zelo težko razberem postopek avtentičnega kritika (ne tolmača ali popularizatorja, kar je — kajne? — vseeno nekaj drugega«).

² Georges Poulet v knjigi *Fenomenologija kritične zavesti* piše: »Okoli mene izginjajo vsi fizični predmeti, vključno s knjigo, ki jo berem... Sem nekdo, ki se mu dogaja, da ima za predmet svoje misli nekoga drugega. To so misli drugega, vendar sem vseeno jaz njihov subjekt... Mislim misel drugega, vendar jo mislim kot svojo... Sem subjekt tujih misli... Posodil sem sebe nekemu drugemu in ta drugi misli, trpi ter dela znotraj mene. Fenomen, ki se pojavlja v najočitnejši obliki, v stanju odtujenosti, v katero me spravljajo nekatera očarljiva branja... Biti kritik pomeni odreči se sebe, da bi si lahko prilastili celo vrsto »jazov« drugih. Kritik je tisti, ki neprenehoma odstopa prostor vrsti oseb, od katerih mu prav vsaka vsiljuje novo bitje... Kritik postane kameleon, protej, *kritik nima lastne narave*« (navedeno po članku Elija Fincija).

³ Obširneje smo o tem pisali v knjigi *Kritične metode* (Bagdala, Kruševac 1975, str. 17—52). V uvodu v to knjigo, Pluralizem kritičkih metod, smo zabeležili tole misel: »Očitno bo kritik uporabljal tisto metodo, ki odpira perspektivo preučevanja

zonta pričakovanja, (ki) omogoča primerjanje med nekdanjim in današnjim razumevanjem dela, to pa pomeni zgodovino recepcije« (Jože Pogačnik v tekstu Pojem recepcije in literarna zgodovina, ki je bil objavljen v zborniku z X. seminarja za makedonski jezik, literaturo in kulturo, v Ohridu avgusta 1977). S to delitvijo literarnega dela — glede na to, ali se kritik ukvarja z recepcijo komaj objavljenega dela, kar naj bi bila po definicijah čiste literarne kritike njegova osnovna funkcija,⁴ ali pa z recepcijo dela iz bližnje ali daljne preteklosti, pri čemer je vsebovano tudi prevzemanje razumevanj, ki so plod tradicije — prihaja do definiranja medsebojnega odnosa med disciplinami znanosti o književnosti, predvsem med literarno teorijo, zgodovino in kritiko — s tem pa se vprašanje recepcije širi na nova področja.

V Strukturi umetniškega teksta Jurij Lotman govori o dveh modelih sveta. Eden je v piscu, drugi v bralcu, oba pa težita k medsebojnemu stiku (to je znan pojav, imenovan — *interakcija*). Poleg teh dveh modelov sveta pa se v sodobni znanosti o književnosti pogosto govori tudi o triadi: pisec — delo — bralec, oziroma o tem, ali bralec delu pripada ali ne, ali je doživetje dela še del dela. V knjigi Retorika proze Wayne Booth razpravlja o tipih literarnega zanimanja (in razdalje) in predlaga tri vrste: *intelektualne* ali *spoznavne*, *kvalitativne* in *praktične*. Nekje drugod razpravlja o kriterijih in izvorih splošnih kriterijev ter povsem upravičeno sklene: »Kriteriji za pisce, dela in bralce so tesno povezani — tako tesno, da se je nemogoče dlje časa ukvarjati s katerim od njih, ne da bi se dotaknili drugih.«

O medsebojni prepletenosti in odvisnosti je skoraj odveč govoriti. V številnih in raznovrstnih preučevanjih te problematike je lahko ugotoviti, kako širok je spekter mišljenj — vse do medsebojnega izključevanja. Dialektika literarne znanosti, ki se naslanja na dialektiko samega literarnega dela, je izražena s tipološkim in metodološkim širjenjem koncentričnih krogov, v katerih preučujejo to problematiko. Konec preteklega in na začetku tega stoletja je bilo vse podrejeno piscu (še zlasti v obdobju pozitivizma), pozneje je prišlo do antipozitivističnega upora in iskanja vsebine in pomena samega dela (formalizem in strukturalizem), v zadnjem času pa je pozornost vse bolj usmerjena na recepcijo literarnega dela.⁵ Že samo ta kažipot ilustrativno govori o potrebi po vse pogostejšem preraščanju lastnega analitskokritičkega

strukture umetniškega oziroma literarnega dela kot *procesa*, soodnosa, dinamičnega toka pojavov in tolmačenja življenja, stvarnosti, obenem pa tiste metode, ki je sorodna njegovi ustvarjalni naravi, tistemu kreativnemu nukleusu, ki ga označujemo kot predispozicijo za sprejemanje nove kritične metode.«

⁴ O tem zanimivo piše Zdenko Škreb v moderno napisani knjigi Študij književnosti (Školska knjiga, Zagreb 1976). O družbeni determiniranosti kritikov Škreb pravi: »Literarni strokovnjaki so popolnoma zanemarjali dejstvo, da so tudi sami v svojem odnosu do književnosti družbeno in zgodovinsko determinirani, prav kakor so bili njihovi predhodniki in kakor bodo njihovi nasledniki, in zato lahko kot receptorji pričajo samo o rezultatih literarne komunikacije v tistem zgodovinskem trenutku, v katerem so oni sami znotraj določene družbene skupnosti, nikakor pa ne morejo izpeljati nespremenljive, zunajčasovne nadzgodovinske »idealne« komunikacije« in naprej: »Literarno delo — če gledamo na odnos med avtorjem in porabnikom — je izrazito družben problem in znova postavlja že navrženo vprašanje o družbeni funkciji književnosti.«

⁵ V eseju Estetika recepcije Manfred Naumann v zvezi s tem piše: »Veliko število raziskav glede zgodovine recepcije in zgodovine delovanja opozarja, da so številni filozofi na pojav bralca, bodisi eksplicitnega, in na pojav recepcije kot predmeta raziskave gledali kot na rešitev pred praznim tekom zgodovinskih, pozitivističnih ali forma-

instrumentarija, lastnih omejenosti, kajti ni tako obsežne kritične metode, s katero bi bilo mogoče izčrpati vse pomene literarnega dela. Obenem smo priče vse bolj opaznega procesa absorbiranja dosežkov sorodnih znanstvenih disciplin (še zlasti psihologije, filozofije, antropologije, sociologije, estetike in lingvistike). V vse hitrejšem razvoju in pojavljanju novih kritičnih metod pridejo brez dvoma najprej na nakovalo osebnosti iz prve bojne črte literarne analize tisti, ki se kljub vsemu najlaže preusmerijo — literarni kritiki.

Zdaj je priložnost, da ponovimo ugotovitev, kako so možnosti spremembe kritičnih metod in celotnih pogledov na književnost (kritik se spet kaže z Janusovim obrazom, ker je obenem receptor novih, modernih tokov v književnosti in novih kritičnih del, ki so jim posvečena) teoretično dosti širše od možnosti spremembe prave, temeljne narave kritika. Če hoče kritik vsaj navidezno ostati v sferah modernega pristopa k literarnemu delu, mora doživljati kar lepo število metamorfoz. Zaradi omejenih kritikovih zmoglosti so te metamorfoze včasih prave Prokrustove postelje in tako se dogaja, da se kritik znajde med *sredobežnimi* in *sredotežnimi* silami neizogibnega razvoja književnosti in da se v številnih oscilacijah ne znajde najbolje. Ivo Andrić je nekje zapisal, da prav literarni kritik najprej od vseh zablodi na križiščih.

Renato Poggioli v knjigi Teorija avantgardne umetnosti dobro opazuje ta nepretrgani princip inoviranja umetniških sredstev. »Glavna značilnost mode je v tem,« piše Poggioli, »da vsili in nenadoma sprejme kot novo pravilo in normo tisto, kar je bilo samo trenutek pred tem izjema ali muhavost, pa potem to spet opusti, ker je postalo vsakdanje, vsakogaršnje. Naloga mode je skratka v tem, da ohranja stalni proces standardizacije: uvajanje redkosti ali novosti v splošno ali univerzalno rabo, potem pa prehod na drugo redkost ali novost, ko je prva nehala biti takšna« (o avantgardi piše tudi Aleksander Flaker v knjigi Stilske formacije, Liber, Zagreb 1976; v zvezi s tem predvsem poglavje O pojmu avantgarde, str. 199—208). Ta »izguba kompasa«, ki je izšla iz različnih uporab doživljanja enega samega umetniškega dela, se najpogosteje zrcali, kakor pravi Northrop Frye, v rabi izrednih in lucidno izpeljanih analiz literarnih del brez sleherne vrednosti. Tako pride kritikova *metoda* do absurda. Ko gre za recepcijo dela, zaostaneta tako *kritik-bralec*, ki brez zadržkov sprejme delo, kot *kritik-sodnik*, ki pozneje po določeni vrednostni lestvici sprejme delo in določi njegovo vrednost. Posebna nevarnost torej grozi kritiki in literarnemu kritiku od *samozadostnosti* kritike in *supraordinacije* kritike (do literarne umetnosti). Posebno zanimivo tematiko v tem smislu bi lahko načela razprava o kodiranju, dekodiranju in inkodiranju literarnega dela, vendar se ji ob tej priložnosti prostovoljno odrekamo.

Nadaljnja razprava o kritiku kot receptorju literarnega dela bi se lahko usmerila k problemu — *vrednotenja* ali *nevrednotenja* literarnega dela. Kakor še o mnogih drugih vprašanjih obstaja tudi o tem zelo široka pahljača mišljenj, ki smo jih predstavili v delu Literarna kritika in problem vrednotenja literarnega dela (revija Marksistička misao, št. 1, 1976, str. 281—290).

lističnih navad tolmačenja. Vendar si drznem dvomiti, da bi to že napovedovalo zarjo znanstvene »spremembe paradigme«, kar so nekateri teoretiki še pred časom slutili in upali (Naumann misli na Jaussa — op. R. I.).« V nasprotju z Naumannom Jauss piše: »Nikakor ni naključje, da je teorija recepcije književnosti najnovejših dosežkov marksistične estetike.«

Nova možnost za razširitev razprave o funkciji literarne kritike in o vlogi literarnega kritika je — *komunikativnost literarnega dela*, se pravi, odnos posamične in kolektivne recepcije dela. V tem pogledu se nam zdijo dragoceni pogledi Zdenka Škreba, Viktorja Žmegača in Jožeta Pogačnika, ki že v omenjenem delu, ko se loteva marksističnega preučevanja dela, opozarja na potrebo po vnovičnem tehtanju posamične in kolektivne recepcije literarnega dela, seveda v naravnem zaporedju — od posameznega doživetja k splošnemu.

Pogačnik upošteva že sprejeto mišljenje, da ni mogoče določiti recepcije dela za vse čase, prav tako pa upošteva tudi večkratno odvisnost bralca, pa kritika oziroma literarnega zgodovinarja, in tako ustrezno opaža celo vrsto medsebojno odvisnih pojavov, ki se lahko — včasih eksplicitno, včasih implicitno — manifestirajo v *vrednotenju* ali *prevrednotenju* posameznega dela, opusa ali celotne nacionalne književnosti: »Določena recepcija namreč ni in ne more biti naključna, ampak je rezultat vseh silnic, ki so bile odločilne za genezo in oblikovanje določenega kulturnega kroga in določene literarne atmosfere. Recepcija je vedno podrejena notranjim zakonom razvoja zvrsti, vrste, tematike ali idejnosti, in vedno izzove odgovor, ki je obenem tudi vrednotenje.«

Pogačnikovi pogledi se skladajo s stališčem Renéja Welleka, ki trdi, da se tudi najneznatnejše dejstvo, kakor je, denimo, izbor pisca in dela, s katerim se ukvarja kritik, zrcali kot imanentno vrednotenje, ker je že s samim dejanjem tistega, kar stopi v krog kritikovega zanimanja, dana prednost določeni vrsti del pred drugimi, obenem pa izbor večstransko priča o kritiku kot receptorju (»Literarna deskripcija in vrednotenje sta nerazdružljiva; ne samo, da vrednotenje raste iz deskripcije, ampak je postulirano in v bistvu vsebovano že v samem dejanju spoznavanja« — končuje Wellek).

V očitno narasli beletristični produkciji je zelo pomembna *preliminarna selekcija* pojavov, piscev in del, tokrat ne samo zaradi estetskih oznak in estetskega doživljanja del, ampak predvsem zaradi pomanjkanja časa, zaradi kritikovega vztrajanja pri tem, da se upre vztrajnosti »mehanizma svojega posla«, kakor bi rekla lucidna Izidora Sekulić ali Ivo Andrić, ki problem vpliva na svoje delo zagrinja v anekdoto.⁶

Obstajajo različne vrste branja, razčlenja to misel naprej Roland Barthes v knjigi *Zadovoljstvo* v tekstu (izdala niška Gradina leta 1975, uvod in prevod Jovica Aćin). Prvi je tisti način, ki se ukvarja z »artikulacijo zgodbe«, drugi pa tisti, ki kaže na »vzbrstelost znakovnosti«. Branje literarnega kritika vsekakor v sebi razumeva »vzbrstelost znakovnosti«, kajti čarovnija literarnega dela se skriva prav na tem premakljivem in premikajočem planu različnih odnosov in soodnosov tekstualnih in kontekstualnih pomenov ter razkrivanj tistih latentnih pomenov dela, ki so do tega kritikovega odkritja ostajala v »temi« ali »poltemi« dela.

Od kritikove izobrazbe, znanja, izkušenj in intuicije je odvisno, kakšno doživetje bo imel ob branju določenega dela in kakšno doživetje bo sugeriral svojemu bralcu. Popolnoma jasno je, da lahko pogosto obstaja prepad med doživetjem in sugestijo doživetja (v pisanem tekstu). Ta pojav je mogoče

⁶ V knjigi *Pričevanja o Andriću* (Beograd, 1976) je Andrić na vprašanje, kdo je odločilno vplival nanj kot pisatelja, odgovoril, kako se je v njegovi zaporniški celici čisto po naključju znašla knjiga S. Kierkegarda in kako bi se po enakem naključju lahko znašla knjiga Julesa Verna ali kaka druga.

razložiti: kot namerni odmik, h kateremu je kritik prisiljen zaradi zunajliterarnih vzrokov, ali pa kot naravno »uhajanje dela« iz kritikovih rok, pojav, ki je značilnejši za beletriste, kadar gre za osnovno tendenco, ki jo pisec sugerira bralcu, a se spremeni v svoje nasprotje. Novo obliko ustvarjanja pregrade pomeni namerno kritikovo izkrivljanje vsebine literarnega dela, osebna nestrpnost, ideološka ali politična nestrpnost in podobno.

Povsem naravna je neskladnost kritikovega doživetja z dožitjem nekoga drugega (vse posplošitve so seveda s tem dejstvom relativizirane), ampak glede na zelo veliko število (tako rekoč neponovljivo in nepredvidljivo) možnosti za skladnost pomena in naravnosti dela ali delov posameznih del, je popolnoma jasno, da o absolutni eksaktnosti pri določanju umetniških vrednot ni mogoče govoriti (s tem se literarna znanost postavlja pod vprašaj), vendar je prav tako jasno, da obstaja relativno absolutizirano mišljenje o določenem številu del iz nacionalne ali splošne (svetovne) književnosti, o katerih se le redko zbuja dvom (čeprav lahko tudi tu najdemo izjeme, na primer Tolstojevo zavračanje Shakespearovih del, kar pa bistveno ne vpliva na stališče o nujnosti in klasičnosti Shakespearovega opusa v zakladnici svetovne književnosti, dediščine vseh časov in vseh narodov).

Recepcija literarnega dela *kritika-bralca* in *kritika-sodnika*, da se vrnemo k osnovni temi, je odvisna od osebnih afinitet, pa tudi od afinitet časa (vloga vladajoče ideologije je lahko za določeno vrsto kritikov odločilna). Kritikova dogmatska narava se bo postavila nasproti živemu organizmu nove oblikovne forme ali novega tematsko-snovnega ogrodja literarnega dela. Logično diskurzivni način kritikovega mišljenja — v nasprotju s pogosto rabljenim eidetskim načinom mišljenja, ki je primernejši za beletristično ustvarjanje — je mogoče zlorabiti, in to toliko bolj, kolikor višja je stopnja kritikove inteligibilnosti (vzemimo za primer Skerličevo zanikanje vrednosti Disove poezije).

Kritik je večno v položaju posameznika in predstavnika večje družbene skupine. Zato je treba upoštevati to njegovo posebnost, kajti problem sprejema dela v literarni kritiki se prenaša in širi iz sfere posamične v sfero kolektivne psihologije, nato pa iz sfere psihologije na sociološko in antropološko območje preučevanja, kajti številne so zveze in možnosti, na katere je mogoče speljati posamezna in skupna doživetja dela, pa tudi razlage teh dveh vrst doživetij (naravno nadaljevanje te problematike bi bila torej razprava o odnosu med literarno kritiko in sociologijo književnosti). Na koncu nam tako preostane sklep, da obstaja disharmonija med piščevo vizijo življenja in vizijo življenja njegovih junakov, prav tako pa lahko tudi hipotetično in praktično obstaja disharmonija med tistim, kar hoče kritik sugerirati s svojimi sodbami, tistim, kar dejansko sugerira, in tistim, kar bralec samostojno sklene o delu ali o kritikovem delu.

Če si pogledamo pomembnejše kritiške opuse (tako s stališča teorije kritike kot tudi s stališča zgodovine kritike oziroma tekoče literarne kritike), se jasno pokaže, da se poleg neizogibnih in s tem tudi nujnih »grehov sodobnikov« v literarni kritiki pogosto pojavljajo tudi »grehu naslednikov«, in sicer zaradi tradicionalistične zavesti in uporabe ne dovolj rigoroznih kriterijev in kriteristike, pač v skladu z rezultati literarne zgodovine in literarne kritike. Ko kritik z izostrenim očesom opazuje vse, kar ga obkroža, obenem skuša ustvariti harmonijo med »zunanjim« in »notranjim« svetom v lastnem bralskem dožitju, tako da kombinira *spontanost dožitja* s spo-

sobnostjo *teoretskih eksplikacij ali uporabno kritičskih in analitičnih postopkov*.

Vse vrednosti avtentičnega literarnega dela — kar pa je precej redek pojav — je mogoče formulirati samo v medsebojnem navdihovanju avtentičnega leposlovnega dela in avtentičnega kritičskega dela. V srečanjih z vrhunskimi stvaritvami se izrazijo vse kritikove sposobnosti. Vsako novo doživetje dela, potreba po *posodobljanju pomenov*, razširitvi in poglobitvi kroga zajetih pomenov — je potrditev naravnega razvoja književnosti. In obenem zagotovilo za prihodnjo evolucijo literarne umetnosti.

Po vsem povedanem — in tri stoletja pozneje — predlagamo, da krilatice francoskega pesnika Destouchesa »*La critique est aisée et l'art est difficile*«, spremenimo v »*Težko je ustvarjati, a težko je tudi soditi*.«

Prev. J. Z.



Matjaž
Kmecl

Z druge strani Save

Kritik je mož brez nog, ki pa uči teči. (Pollock)

Kritika je ustvarjanje iz ustvarjanja. (Wilde)

*Kritik je kokoš, ki kokodajsa, medtem ko druge
ležejo. (Guareschi)*

*Kritika je kot krtača. Pri prelahkem blagu je ne
smemo rabiti, ker bi za njo nič ne ostalo. (Balzac)*
Itd.

Vse te izjave, ki ste jih zbrali za uvod in jih nanizali v čedno paradico, učinkujejo kot nekakšna čudna mentalna higiena, nekakšno posebno dajanje korajže; ne bi rekel, da čudaško, prej nekam potajeno inferiorno, razboljeno in postavljaško navzven; protislovno v sumljivo preglasni vzvišenosti nad nečim, kar naj bi bilo zadnja konjska figa na cesti, pa to po namenjeni pozornosti v besedah in strasteh le ni.

Ali smem iz Delavnice Lojzeta Kovačiča dodati še nekaj misli? Recimo, da smem in jih kar prepisem:

»Razlika med dobro in slabo kritiko — to je kakor če ti je nekdo pri kosilu ponudil solnico (in si tega najbrž ne zapomniš), ali če ti je nekdo drug pljunil v juho (pa tega najbrž zlepa ne pozabiš). »... čim površnejše in manjvrednejše je neko mnenje, tembolj nas stiska, natanko tako kakor pretesen čevljev«, pravi poljski pisatelj Witold Gombrowicz v svojem dnevniku. — O dvomljivem, vendar neutajljivem učinku recenzije ali ne-recenzije na literarno delo je davno pred Gombrowiczem povedal svoje tudi nemški pisatelj Jean Paul v svoji Neue Nachschule zur aesthetische Vorschule. »Recenzije«, piše, »posegajo v in ob več, kakor si mislijo celo tisti, ki se povzdigujejo nad njo. Marsikateri ponosni avtor ni dokončal svojega dela ali celo svoje poti, ker so ga grajali. Nekateri drugi pisatelji so prostovoljno dopustili, da so krmarili njihovo elementarno moč kakšni mali kritični rilčkarji, kolikor si jih ravno niso otresli z vratu... Tako lahko