

prisrčnosti, da te docela osvoji, njegovo življenjsko občutje preseva s svojo toploto vse delo do zadnjih globin. Njegov življenjski nazor je zakoreninjen v češkem demokratičnem humanizmu, ki ga je v češki politiki in javnem življenju uveljavil Masaryk in v literaturi generacija njegovih literarnih sodobnikov.

Pri vprizoritvi »Konjenske patrole« je skušal Kreft poudariti najlepšo stran te drame: njeno človeško vsebino. Odkrival in oblikoval je za Langerjem sceno za sceno, detajl za detajlom, da je šla tragedija čez oder kakor življenje samo. Kar smo pri Kreftu včasih pogrešali, smo tu našli v polni meri: utrip živega srca, valovanje tople človeške krvi.

Vladimir Pavšič.

## OB PUŠKINU - KRITIKU

Puškin ni bil teoretik umetnosti. Ne samó, da ni imel kakšnih dograjenih in v sistem povezanih načel, na katerih bi bil vse svoje življenje gradil nazore o umetnosti; kljub bogatemu razvoju svojih pogledov na umetnost si ni nikoli prizadeval, da bi se opredelil in pismeno izrazil katerekoli splošne teoretične temelje, čeprav le za posamezne stopnje tega razvoja.

Puškin je strastno ljubil umetnost, zlasti književnost. Kakšen pomen ima lahko literatura v družbenem življenju, tega vprašanja si v začetku svojega delovanja ni postavljajal. Saj se niti ni vprašal, za koga prav za prav pisatelj piše. Pred sabo je videl nekakšen nejasen kolektiven obraz — »bralec« — in v tej vabljivi, simpatični podobi je Puškin ločil svoje prijatelje, ljudi svoje družbe in še nejasne obraze sodobnikov in potomcev, ki bodo z navdušenjem sprejemali darove njegove muze.

V resnici pa je za Puškinovega življenja njegov bralec napredoval. Najprej je bil to predvsem tenak sloj salonsko-graščinskega plemstva. Ali ta ruska izobražena družba se je čedalje bolj večala; vedno bolj so jo polnili demokratični elementi, dokler ni postal Puškin proti koncu svojega življenja zares pisatelj za mnoge deset tisoče, med katerimi je imel večino novi čitatelj, t. j. meščansko, malomeščansko, uradniško-inteligenčno občinstvo in deloma celó zelo tenka višja plast kmetov.

Če govorimo bolj na splošno, lahko rečemo, da je Puškin skraja dejanski pisal za plemiške čitatelje in kadar je mislil na bralca, je videl pred sabo plemiča; proti koncu njegovega življenja pa je bilo njegovo občinstvo predvsem »meščanstvo« v širokem pomenu te besede in je pesnik tudi sam razumel, da piše v prvi vrsti zanj.

Vzporedno z vsem tem so se razvijali tudi Puškinovi pojmi o pesniku sploh in o samem sebi kot pesniku. Sprva je za Puškina pesnik gmotno preskrbljen človek, ki se od časa do časa popolnoma svobodno zaradi nekega vzvišenega poklica predaja nadzemskemu delu poezije, ki jo gleda kot nekakšno razkošno dopolnilo svojega človeškega, ali še bolje: gosposkega življenja. Morda so pesniku subjektivno njegova popotovanja na Parnas najpomembnejše in najlepše, kar ima v življenju; ali vendar je vse to samó plemenito amaterstvo.

Sčasoma pa se vse pogosteje pojavljajo pri Puškinu izpovedi, ki

pričajo o zavesti, da ni pesnik ne plemič ne graščak ne kamer-junker, ampak ravno pisatelj. Puškin pri tem ne prikriva ogromnega pomena ekonomskega činitelja. Pisateljstvo je postalo opravilo, ki preživlja pesnika in njegovo družino. Pesnik prodaja proizvode svojega dela, postal je profesionalist, posebne vrste obrtnik.

Kdo tedaj plačuje njegovo delo? — Plačuje ga ne povsem jasen, a brez dvoma zelo številen čitatelj, ki uhaja daleč čez meje pesnikove plemiško-salonske okolice.

Samó to je že moralo prisiliti Puškino, da je drugače gledal na tème, ki jih je izbiral, na obdelavo teh tem in na oceno tega, kar je pisal sam ali kar so ustvarili drugi umetniki, bodisi njegovi sodobniki ali pa njegovi predniki.

Kajpada ne gre za to, da bi bil Puškin, zavedajoč se kot profesionalni pisatelj svojega položaja, spreminjal svoj pisateljski okus ali maniro. Ne, proces tega osveščanja je šel vzporedno s Puškinovim literarnim razvojem, ki je izredno zanimiv, nenavadno enovit in zakonit.

Puškin, ki je v resnici stal »na meji dveh kultur«, je odgovoril z veselim odmevom francoskemu klasicizmu, čeprav je ta že ugašal. Še se mu je posrečilo, da je bil najprikupnejši zastopnik svojevrstnega poznega rokokoja naše plemiške literature. Isti čas pa, ko je sprejemal nova načela romantike, začasno le kot šalo in igračko (»Ruslan in Ljudmila«), toda zavedajoč se kljub temu velike svobode in močnega približanja k realnosti, k realnosti prirode, ki ju je prinašala ta nova poezija — je začel sprejemati hkrati tudi površno, ko pena šampanjca kipečo svobodomiselnost, element resnega protesta našega prebujenega človeka (predvsem plemiča) zoper absolutizem, celotni ekonomski in kulturni ustroj, ki je bil zraščan z absolutizmom. Puškinova poezija dobi javen značaj, služi kot izraz protesta, v njej se pojavi junak-odpadnik. Romantika se pobarva z byronovskimi barvami in svobodoljubna lirika se povzpne včasih do pravih revolucionarnih zvokov.

Lahko je priti do malce površnega sklepa, da je prestrašeni Puškin ob decembrskem uporu, s katerim je bil hkrati zatrt protest naprednega plemstva, izgubil vse upanje, vso realno oporo in spremenil pod vplivom splošne reakcije svojega razreda vse strune na svoji liri ter postal politično iskren pristaš plemiškega absolutizma, s katerim se je razhajal le v podrobnostih.

Zagovorniki takega razlaganja menijo, da je pesnik hkrati s to spravo na srečo poglobil strugo svoje poezije in ji dal bolj individualno-pestro značaj, da se je potopil vase in v večna vprašanja, ki obkrožajo osebnost, da se je s posebnim zanosom sklonil k izvirom lepote in se predal nje pomnoževanju na svetu prav zategadelj, ker je — tako se dogaja z razočaranimi, pesniško nadarjenimi naravami — našel v svojem ustvarjanju tolažbo za življenje, v katerem ni bilo zanj nobenih poti do dejanskega državljanskega udejstvovanja.

Vse to je res, toda le deloma res.

V svojem nedavno objavljenem delu »Puškin na poti k propadu« skuša N. K. Piksánov dokazati, da je prav leto 1833. začetek pesnikovega javnega nagibanja na desno in njegove sprave z visoko družbo, da se je

celo pogreznil vanjo in postal zaveden konservativec in aristokrat. Zelo značilno pa je, da je moral sam Piksánov priznati, da govori množica dejstev proti domnevi, da bi bile take misli in čustva pesnika popolnoma zajele.

Prav l. 1833. je pesnik v »rodovniku mojega heroja« v resnici takole naslikal visoko družbo:

Vy preziraete otcami,	Gordjas' (kak obščeĵ pol'zy drug)
Ih slavoj, čestiju, pravami	Krasoju sobstvennyh zaslug,
Velikodušno i umno;	Zvezdoj dvoĵurodnogo djadi,
Vy otreklis' ot nih davno,	Il' priglašeniem na bal
Prjamogo prosveščén'ja radi,	Tuda, gde ded vaš ne byval.*

Hkrati s povsem opazno tendenco, da bi se spravil z oblastmi, hkrati s pripravljénostjo, poslušati glas plemiča v sebi, se je razvijal v Puškinu dosti važnejši proces: z neverjetno jasnovidnostjo, ki bi jo mogli pričakovati le od gospodarstvenika in sociologa, se je Puškin zavedal preobražanja stare Moskve, njenega novega, trgovskega značaja, rastočega vpliva meščanstva in vedno večje moči navadnega človeka (»raznočinca«). Ni bistveno, da Puškin zaznamuje te pojave rasti neke nove Rusije in hoče opredeliti svoje razmerje do nje (med drugim tudi preko zamotanih odnosov do svojih pisateljskih tovarišev); bistveno je to, da vodi pesnika prav v to smer njegov notranji, čisto pesniški razvoj in da je Puškinov razvoj k novim oblikam ustvarjanja orgánično povezan z njegovim odhodom s plemiških pozicij k meščanskim.

Prav to je izvor Puškinovega vse izrazitejšega realizma. Ta realizem, ta miselnost se pojavlja z rastočo silo že v pesniških delih; toda pri Puškinu začne kmalu prevladovati nad verzi umetniška proza. To nikakor ni tista umetniška proza, ki se razlikuje od pesmi samó po obliki, proza, ki bi jo bilo tako lahko preliti v kitice, jo s pomočjo rime spremeniti v poezijo. O tem piše Puškin: »Kaj naj rečem o naših pisateljih, ki menijo, da je nizkotno razlagati najnavadnejše reči in ki hočejo oživiti otroško prozo z brezkrvnimi metaforami?... Točnost in kratkost sta največji vrlini proze. Proza namreč zahteva misli in še enkrat misli, brez njih blesteče izražanje prav nič ne pomeni.«

Umetniški prozi — povesti, noveli, romanu — je po Puškinovem mnenju potrebna predvsem: misel. Z malce otožnim in porogljivim nasmehom pravi Puškin, da mora biti poezija vselej nekoliko neumna, proza pa ne, ker je njena osnovna vrлина razum.

Malo verjetno je, da bi se bil Puškin kdajkoli odrekel umetniški prozi kot glavni metodi svojega občevanja s čitatelji; ali treba je pribiti, da je Puškina prisililo njegovo grandiozno rastoče zanimanje za »misel«, da je čedalje bolj cenil publicistično, časopisno prozo. Puškin dolgo sanja o ustanovitvi lastne revije, v kateri bi lahko opredelil svoj odnos do

\* »Vi velikodušno in modro zaničujete očete, njihovo slavo, čast in pravice; že davno ste se jih odrekli zaradi prave prosvete, ponosni (kot prijatelji splošne koristi) na lepoto lastnih zaslug, na stričeva odlikovanja ali na povabilo na ples, tja, kamor vaš ded še ni hodil.«

literature in razvil resnično literarno kritiko; ni dvoma, da bi bil Puškin zares uresničil te svoje sanje, če bi ga ne bili ubili sovražni elementi. Z uresničenjem teh sanj bi stopil Puškin v novo razvojno stopnjo. O tej lahko le ugibamo, jasno je samó, da bi bila ta stopnja nadaljnji korak od plemiških mejá do meje meščanstva.

Te izvenumetniške proze — nositeljice tako rekoč čiste misli — si Puškin ni predstavljal kot izrazito publicistične proze. Namen publicistike je ne samó v njegovih časih, marveč tudi pozneje izpolnjevala v veliki meri literarna kritika. Toda obenem s tu očrtanim razvojem Puškinovih odnosov do literature se je morala spreminjati tudi njegova predstava o literarni kritiki.

Vemo, da je Puškin pripisoval velik pomen estetični kritiki. Na nobeni stopnji svoje zavesti bi Puškin najbrž ne ugovarjal formuli, s katero je v neki beležki skušal opredeliti naloge kritike:

»Kritika je nauk, kako odkrivati lepote in nedostatke umetniških stvaritev. Ta nauk temelji prvič na popolnem poznavanju pravil, po katerih se je ravnal v svojih delih umetnik ali pisatelj, drugič na temeljitem proučevanju vzorov in v trajnem opazovanju pomembnih sodobnih pojavov.«

Ta formula ne presega mejá estetske kritike; ali dobro vemo, kako je sploh napredovala kritika pri nas, kako je predvsem napredovala v rokah Belinskega, ki je bil sodobnik in tako rekoč izvrševalec teh procesov, pri katerih nastajanju je Puškin toliko pomenil.

Mladi Puškin kajpada ni želel, da bi se estetska kritika omejevala zgolj na določanje čisto umetniške vrednosti te ali one stvaritve samó s sklicevanjem na lastni okus, edinole z utemeljitvijo, češ, »to mi ugaja« ali »to mi ne ugaja«; zanj bi morala estetska kritika temeljiti na premišljevanju o pravilih umetnosti same, na primerjanju z drugimi umetninami itd.

Vendar je docela jasno, da pojem estetskega kriterija ni strogo določen. Kaj pomeni »odkrivati lepote in nedostatke«? Ali je eden izmed pogojev lepote široko zajetje objekta, ki ga določena umetnina obdeluje? Ali je znabiti lepota moč organizacije tega zajetega objekta s posebnimi determinantami? Ali je to moč realizma določene stvaritve, t. j. moč tiste posebne resnice, ki doni močnejše in ki globlje prodira v zavest kakor »gola« resnica resničnosti? Kaj pa sila romantike, t. j. sila čustvenega patosa, ki doni v neki umetnini in pretresa bralca — ali je mogoče pregnati to silo iz estetike, ali ne sestavlja tudi ona bistva lepote? Če se je torej treba odpovedati sodbi o podobnih rečeh, kaj še preostane potemtakem za čisto estetsko presojanje?

Ali bi mogel Puškin, ki je hotel, da bodi proza predvsem pametna, ki je imel prozo za nositeljico misli, ali bi mogel Puškin soglašati s tem, da bi se kritika, ki je bila zanj najvažnejša oblika izvenumetniške proze, odpovedala sodbi o tolikanj važnih straneh, o straneh, ki določajo vrednost umetnine?

Kaj pa nedostatki? Ali mar niso tematska površnost, lažna načela organizacije objektivnega materiala in izumetničenost podajanja, ali mar ni nedostajanje kakršnekoli smotrnosti in odsotnost vsakršne napete in

visoke človečnosti v občutjih, ki jih vzbuja določeno delo, ali mar niso to njegovi nedostatki? Saj vemo, da se ni véliki estetski kritik Belinski nikoli niti mogel niti hotel zdržati — ne glede na nevarnosti s strani vlade in cenzure —, da ne bi mešal svojega estetskega kriterija s socialnim kriterijem.

Ta proces, ki je moral pripeljati do estetike Černiševskega, se je že neizogibno začel in ta proces je že zajel Puškina.

Pri tem je treba naravnost povedati, da estetska kritika lahko ostane estetska tudi tedaj, če se polagoma zlije s socialno kritiko, da mora resnična, pristna kritika nujno vsebovati oba elementa in da celó ni povsem pravilno, če tu govorimo o dveh elementih. Estetska in sociološka kritika sta v resnici ena in ista stvar, ali vsaj dve strani iste stvari.

Če govori Plehanov, čigar nazori o literarni kritiki so bili v nekaterih ozirih (treba je poudariti, da samó v nekaterih ozirih) v primerjanju s Černiševskim nazadovanje, če govori Plehanov o dveh opravilih, o dveh dejanjih kritike in trdi, da je treba najpoprej genetično raziskati socialne korene dela, potlej pa izraziti svojo estetsko sodbo o njem, tedaj je čisto jasno, da Plehanov nima prav. Genetična razlaga tako rekoč determiniranega nastanka te ali one umetnine (po tolikanj priljubljenem načelu Plehanova: »ne jokati ali se smejati, temveč razumeti«), taka razlaga še ni kritika; to je prav za prav literarno-zgodovinsko raziskavanje, sociološko določanje vzrokov nastanka neke umetnine. Kritika zahteva izražanje s o d b e o umetnini, pri Plehanovu se pa pogosto zgodi, da »pravi« znanstveni kritik, »kritik-sociolog« ne sme imeti mnenja o stvaritvi. To je docela očitno pošastna enostranost; ta napaka se je vrinila Plehanovu v njegov sistem zato, ker je takrat v polemičnem zanosu postavljajl táko grobo »objektivnost« nasproti resnično nesmiselnim teorijam sociologov subjektivistične šole.

Ne, kritik mora izrekati sodbo. Raziskovanje socialnih temeljev določene umetnine je za kritika kajpak zelo pomembno; brez tega bi težko izrekel svojo sodbo (o taki metodi raziskovanja Puškin seveda še ni ničesar vedel, pa tudi Belinski se je le zelo poredkoma, dasi vselej blesteče, lotil te naloge); toda prav glede na družbeno kritiko si je treba nadalje zastaviti vprašanje o funkciji določenega dela, o tem, kakšen pomen bi naj imelo po avtorjevi zamisli in kakšen pomen je imelo v resnici bodisi za avtorjevega življenja ali v poznejši dobi.

Kritik stoji pred vprašanjem, ki je za našo ustvarjajočo dobo, v času kritičnega pojmovanja preteklosti in ocenjevanja sodobnosti s stališča našega vélikega smotra zelo bistveno: kaj je določena umetnina za nas, s čim nam utegne koristiti ali škodovati? Odgovoriti na to vprašanje je poglobitna naloga kritike.

Pravkar smo slišali Puškinovo mnenje o estetski kritiki: da je to znanost o odkrivanju lepote in nedostatkov v neki umetnini. Toda kaj daje stvaritvi lepota, kaj ji nedostatek jemlje? Kaj imenujemo tedaj lepoto umetnine in na kaj mislimo, ko govorimo o nedostatku?

Ko govorimo o lepoti umetnine, tedaj imamo zmerom v mislih moč njenega učinkovanja; s to besedo označujemo njeno privlačnost, njeno zmožnost, da nas zajame, nas osreči in osvetli našo zavest.

Sleherna »lepota« ima prav ta pomen. Ko človek izreče besedo »lepota«, hoče vselej označiti neko objektivno lastnost tega ali onega predmeta v naravi ali umetnosti, lastnost, ki jo ima za vzrok svojega srečnega razpoloženja, svojega čustvenega zagona. (Konec prihodnjič.)

A. Lunačarski. — Prevedla V. Š.

## PUŠKINOV KONEC

### I.—II.

Eližajoca se obletnica Puškinove smrti je vzbudila velikansko zanimanje za vse, kar se tiče pesnika. Povsod iščejo nove tekste, popravljajo tekste prejšnjih izdaj, vršijo se raziskovanja novih dokumentov o njegovem življenju in njegovi smrti. Pokazalo se je, da doslej v tem oziru še ni bilo narejeno vse, kar bi se moglo in moralo storiti. Oglejmo si nekoliko zgledov, ki se tičejo znanih Puškinovih tekstov. L. 1829. se je Puškin mudil na Kavkazu. Kot rezultat tega potovanja so ostali zapiski »Potovanje v Arzerum« in nekaj pesmi (»Delibaš«, »Kavkaz«, »Samostan na Kazbeku«). Ta čas je bila na Kavkazu vojna; v boju s Turki so Rusi postopoma zavojevali Kavkaz. V opisu svojega potovanja ni Puškin z ničemer izrazil svojega odnosa do te vojne. Sodobni ruski bralec bi zaman iskal v tem delu navdušenja nad ruskimi zmagami ali pa narobe sočutja s svobodoljubnimi kavkaškimi narodi, ki so obupno branili svojo neodvisnost. Prvega Puškin ni hotel storiti, drugega zavoljo cenzurnih prilik ne bi mogel storiti, tudi če bi bil hotel. Isto lahko rečemo tudi o njegovih kavkaških pesmih. Krasna pesem »Kavkaz« podaja le objektivni opis tega, kar pesnik vidi z nekega visokega vrha. Toda med Puškinovimi rokopisi so našli štiri vrstice, s katerimi se je končavala ta pesem in ki se niso mogle pojaviti v tisku za Puškinovega življenja in še dolgo časa kasneje ne. Zadnji vrstici pesmi: »tesnijo ga grozno neme grmade« (pesnik govori o kavkaški reki Tereku) so namreč sledile tele vrste:

Tak bujnuju vol'nost' zakony tesnjat,  
Tak dikoe plemja pod vlast'ju toskuet,  
Tak nyne bezmolvnyj Kavkaz negodujet,  
Tak čuždye sily ego tjagotjat...

(»Tako tesnijo zakoni bujno svobodo,  
tako toži divje pleme pod oblastjo,  
tako togoti se zdaj nemi Kavkaz,  
tako ga težijo tuje moči.«)

Tako dobi seveda vsa pesem drugačen smisel, zlasti besede: »In divji konjenik hrepeni v soteski«. In kaj se je pokazalo? Teh zadnjih vrstic v najvejših poljudnih izdajah Puškina sploh ni ali pa so navedene zadaj, nekje med opombami in variantami!

Isto velja za neko mesto v Onjeginu, ki ga po navadi označujejo s pikami, a ga lahko obnovimo; tu govori pesnik o Lenskem. Med zapiski o name-ravani usodi tega sanjača ima Puškin tudi tole: »ali biti obešen kakor Rylejev«. Na to namigavajo izpuščene vrstice; Lenski namreč verjame:

»Čto est izbrannyje sud'bami  
Ljudej svjaščennyje druž'ja,  
Čto ih bessmertnaja semja  
Neotrazimymi lučami  
Kogda — nibud' nas ozarit  
I mir blaženstvom odarit.«

(»Da so izbrani od usode  
sveti prijatelji ljudi,  
da bo njih nesmrtna družina  
nekoč nas vse obžarila  
z nepremagljivimi žarki  
in podarila svetu blaženost.«)

tujimi vladami in absolutističnimi režimi ni bilo niti misliti.\* Zato nam je Kollárjeva Vzajemnost še vedno najbolj vzpodbuden vir, iz katerega črpamo idejna in praktična sredstva za med slovansko zблиževanje ne le na kulturnem, temveč tudi na političnem polju. Marsikaj iz njenega programa je bilo že uresničeno, toda mnogo več še čaka na svojo realizacijo.

Kollár je svojo Vzajemnost utemeljil, kakor je bilo že obrazloženo, v literarnih odnošajih, z njimi se mora pripraviti vsem Slovanom, tudi manjšim narodom, velika, slavna in svobodna bodočnost. In za to bodočnost se morajo po Kollárju pobrigati vsi Slovani, vsak narod po svojih individualnih lastnostih in zmožnostih, vsak po svojih močeh: tako bodo prinesli Slovanom rešitev prav vsi Slovani, nikakor pa ne le en izvoljen slovanski narod, kot sta to ravno tedaj na primer zase reklamirala poljski katoliški in ruski pravoslavni mesijanizem, ki sta oba glorificirala svoja lastna naroda. Potemtakem je bila Kollárjeva formulacija, tako pesniška kot praktična, najbolj in najširše slovanska, najbolj demokratična, ker je po svojem principu humanitete dajala vsem Slovanom enake pravice in jih obvezovala k enakim dolžnostim. In prav s tem vseslovan-skim in humanitetnim jedrom je prekašala rasistično pojmovani poljski in ruski mesijanizem in je tudi zaradi tega najbolj nudila vzgled jugo-slovanskim osnovateljem ilirizma.

Če se ozremo po današnjem slovanskem svetu, ne moremo biti z dosedanjimi izsledki slovanske vzajemnosti povsem zadovoljni. Zato je treba prav ob priliki stoletnice Kollárjevega spisa o Vzajemnosti tem glasneje opozarjati, da je Kollár še danes po sto letih vedno sodoben, aktualen program.

V. Burian

## OB PUŠKINU - KRITIKU

Z ozkega stališča se lepota vselej omejuje na tiste prvine stvaritve ali predmeta, ki so prijetne organom naših čutov, na njih pravilne, t. j. lahko dojemljive kombinacije (ornament, melodija, harmonija, ritem itd.) ali na prijetne predstave fizične popolnosti, življenjske moči, zdravja, duševne privlačnosti, umske bistrosti itd.

Zelo dobro pa vemo, da se umetnost ne omejuje edinole na lepoto te vrste. Umetnost lahko vsebuje stvari, ki so s tega uveljavljenega, a ne povsem zadostnega stališča nelepe ali pa naravnost grde. Kakor je omenil že Aristotel, ima umetnost opraviti tudi s prahom in s trpljenjem in z nenavadno natančnim upodabljanjem odbijajočih življenjskih okoliščin (Flaubert). In vendar lahko umetnost vse to premaga. Ko upodabljata Rembrandt in Leonardo krvavo truplo odrtega bika ali zverinski spopad vojakov, se povzdigneta do vrhunca lepote in nas prisilita, da izpregovorimo sakramentalno besedo: »To je krasno!« Ogromna sila dojma, ki obvlada gledalca in bralca, ki ga prisili, da si drugače predstavlja svet, da drugače misli o njem, ki na ta način organizira njegovo

\* (Ali ne obnavljajo politične, gospodarske in verske pregrade stanja iz predmarčne dobe? Opomba ured.)

dojemanje sveta, prav ta sila je lepota. Čim bolj je zamotana, čim bolj nova je, čim bolj se oddaljuje od elementarne, banalne »lepote«, tem bolj jo občudujemo, in sicer prav zato, ker opravlja tedaj na toliko težjih področjih svoje organizatorično delo.

Kaj pa nedostatek? Nedostatek je tisto, kar nas odbija, kar priča o umetnikovi slabosti, o tem, da ni kos svoji nalogi, da nam laže, pa bodisi zavoljo nedostajanja sil ali pa zaradi sleparstva, in nam tako pripoveduje stvari, ki nam niso prav nič potrebne, zategadelj dolgočasne itd.

Puškin pravilno ugotavlja, da je resnični kritiki potrebno poznavanje pravil, po katerih se ravna umetnik, in poznavanje vseh umetniških prijemov. To pomeni, da kritik ne jemlje samó gotovega rezultata — umetnine — temveč da presoja tudi metode, s pomočjo katerih je rezultat nastal.

Kaj so torej metode umetniškega ustvarjanja? Vse metode, ki se jih lahko domislamo in jih lahko naštejemo, če vzamemo katerokoli delo in kateregakoli umetnika, — vse te metode vodijo nujno k enemu in istemu smotru: namreč izbrati določen življenjski objekt, ga obvladati tako, da izčrpamo iz njega vse njegove najpomembnejše, odstranimo pa vse nepotrebne strani ter ga tako očiščenega v notranjem ognju predstavimo kar najmočneje, to se pravi, ga *i z r a z i m o* s čim večjo silo.

Zahteve bralcev se spreminjajo v različnih dobah in v različnih razredih. Tudi pota pisateljev se spreminjajo, toda umetniško ustvarjanje ne more nikdar nikoli ubežati trem osnovnim momentom umetnosti: izbiri snovi, njeni obdelavi in zunanjemu izrazu (kajpada so ti trije deli zlitii v isti proces in jih lahko le teoretično popolnoma ločimo).

Tako so torej umetniške metode tiste metode, s pomočjo katerih dosežemo največjo moč dojma. Če upoštevamo razredni ustroj družbe (ki se sicer pri nas bliža svojemu koncu), tedaj moramo reči: metoda umetniške izraznosti je tisti način, s čigar pomočjo hoče pisatelj v najvišji meri vplivati s svojimi deli na svoj razred in po možnosti tudi na tiste razrede, ki bi jih naj njegov razred vodil za seboj.

In tako se torej socialna in estetska kritika pod pogojem določene popolnosti kritike sploh, pod pogojem neke višine njenega razvoja — med sabo dopolnjujeta in se ujemata.

Pri Puškinu je bila seveda socialna ocena na zadnjem mestu in komajda zavestna; toda če bi se njegov razvoj nadaljeval, bi ta zavest prodirala vedno globlje. Njegova publicistična kritika bi dobivala čedalje bolj sociološki značaj.

Nemara pa je bil Puškin izključno esteta, zakaj zanj ni obstajalo tisto, kar je Plehanov imenoval prvo kritikovo nalogo: ugotavljanje socialne geneze neke stvaritve; morda je nazadnje stremel le za oceno danega umetniškega dela kot večje ali manjše mojstrovine na lestvici čisto estetskih vrlin? Brez dvoma mora vsakdo opaziti nepravilnost in izumetničenost takih sodb o Puškinu. Kdor je pazljivo prebiral njegove tekste, mora takoj razumeti, da je Puškin v svojih sodbah pogostoma vključeval tudi socialni moment.



Recimo, da pri Puškinu odločno prevladujejo čisto estetske naloge. Pa tudi tedaj bo ostal najsvojevrstnejši mojster take estetske kritike. Estetska kritika predpostavlja prefinjen okus, t. j. veliko izkustvo v preišljenem ocenjevanju umetnin, nekakšno notranje pravilno doje-manje, minimum napak glede na razumevanje »pravil, po katerih se je ravnal pisatelj«, glede na razumevanje bogastva vtisov, ki jih prinaša določena umetniška stvaritev. Človek, ki je bil sam velik umetnik, poleg tega pa čudovit mislec, ki se je zelo kritično zavedal vsega, kar je delal in dojemal, človek ogromne, vseevropske načitanosti, ki ni bil zaprt v ostro začrtanih mejah enega samega razreda, temveč je stal »na meji dveh svetov«, človek, ki je preživel presenetljivo bogat razvoj — tak človek mora nujno vzbujati velikansko zanimanje.

Spomnimo se še enkrat besed, ki jih je izrekel o Puškinu-kritiku Belinski. »Puškina«, pravi Belinski, »si ni mogoče predstavljati kot kritika, ki se opira v svojih sodbah na določena načela, marveč ga je treba gledati kot človeka, ki mu njegovo pravilno in globoko čustvo — ali, bolje rečeno, bogata substanca — odkriva resnico povsod, kamorkoli pogleda.«

Kaj pomeni to mnenje Belinskega? To pomeni: najsi Puškin ni napisal nobenega teoretičnega dela in najsi pri njem ne opazimo kakega zamotanega znanstveno-logičnega procesa, je rezultat njegovih premi-šljevanj, rezultat, ki ga je dosegel na videz docela lahkotno in ki mu ga je narekovala njegova »substanca« (intuicija) — je ta rezultat vendarle popolnoma pravilen.

Puškinovega genija, kakor sploh vsakega genija, ne označuje le pri-rodna moč, ampak tudi ogromno delo, ki ga opravlja. Puškin ni bil teoretik, ali kadarkoli se je lotil kritike, je dal naposled vselej pravilen rezultat, kakor smo omenili, vsaj na področju estetske ocene umetnin.

Sedaj vzemimo našo sodobno kritiko. Najšibkejša je prav v estetskem ocenjevanju. Sijajno zna izvršiti plehanovsko »prvo dejanje«. Prav tako lahko točno izsledi korenike določene umetniške stvaritve, tudi zna precej natančno dognati, kakšne razredne namene je imel avtor zavedno ali nezavedno, kakšne razredne rezultate je dosegel; k temu doda zlahka tudi razlago, o čem nam pripoveduje umetnina in kakšen je njen odnos do našega dela in naše borbe (bodisi v preteklosti ali sedanjosti). Toda pri estetski kritiki se začne zmešnjava.

Recimo, da med našimi kritiki ne prevladujejo »genialni« ljudje, temveč — kakor je to zmeraj bilo — čisto preprosto zmožni ljudje, ki se v svojih sodbah opirajo na »določena načela«. Toda ali imamo ta »določena načela«, ali je naša lastna estetika dovolj izdelana, ali moremo prevzemati estetiko od razredov, ki so bili pred nami?

Estetiko preteklosti moramo sprejemati le kritično, t. j. ne moremo je zatajiti, ne moremo meni nič tebi nič napraviti čez njo križ; ne moremo pa je tudi sprejeti v celoti. Stara estetika mora biti samo hrana za vzgojo naše lastne estetike, ki obstoji šele v obliki nekaterih osnovnih trditev. Ali ti temelji še ne dajejo zgoraj omenjenih »načel«, to je, izdelanega in razčlenjenega sistema, o kakršnem je govoril Puškin.

Vsak kritik bi se moral boriti za ta »načela«, kakor se je zanje boril na primer Belinski — in boriti se kajpak precej s pomočjo Belinskega samega in deloma po njegovih poteh. Različni kritiki opravljajo to svoje delo sevé na različne načine. Ali očitno nam še nedostaja izkušenj glede vprašanja, kaj je zgradba umetnine določenega »genre-a«, kaj je kompozicija njenih posameznih delov, kaj je enotnost stila in katere so njegove različne prednosti (raznolikost, blesk itd.), kako je mogoče in kako je treba graditi stavek, kako mora nastajati pisateljev besedni zaklad, kakšen pomen naj sploh ima beseda: dosloven, ironičen, metaforičen itd. Da, v vsem tem smo še zelo šibki, morebiti šibkejši kakor epigonski kritiki prejšnje dobe. Premalo smo bili pozorni na to, ker so nas zajela druga, res da važnejša vprašanja. Za nas je bilo važneje dognati, ali je pred nami prijatelj ali sovražnik in v kolikšni meri je prijatelj ali nasprotnik, kateri elementi so tu sovražni in kateri prijateljski; to je bilo za nas važneje kakor dognati, koliko je pisatelj oborožen s čisto umetniškim orožjem, ali se moč udarcev, ki jih zadaja, sklada z njegovo zamisljivo, ali je našel potrebno ustrezajočo obliko in ali je ta oblika prav tista, ki mu zagotavlja ne le večje ali manjše zadovoljstvo s samim seboj, ampak tudi večji ali manjši dejanski uspeh, to je, da zajame občinstvo. Treba je sicer pomniti, da utegne biti ta uspeh in sprejem marsikdaj tudi zmotna posledica časovne navdušenosti, toda nam postaja vedno bolj jasen pomen neporušne tajnosti umetniškega dela. O tem začenjajo naši pisatelji vedno bolj premišljevati.

Čeprav nas Puškin ne more učiti nobenih »pravil«, nam je vendar lahko zgled za preciznost sodbe, o kakršni govori Belinski.

Vsaka kritična Puškinova sodba postavi pred nas celo vrsto čudovito zanimivih nalog.

Vprašali se bomo, koliko se razodevajo v teh sodbah Puškinovo razredno bistvo, prednosti in pomanjkljivosti kulturnega plemiča, prednosti in pomanjkljivosti deklasiranega človeka, ki stoji »na meji dveh svetov«, koliko se v njih kaže moč strokovnjaka, ki sijajno pozna področje, o katerem izreka svoje mnenje, in koliko morejo biti njegove sodbe objektivno pomembne. Če so objektivno pomembne, tedaj si moramo zastaviti vprašanje o analizi Puškinove sodbe, moramo iz splošnih sodb izluščiti njegov skriti teoretični element.

V čem je ravno pravilnost (ali nepravilnost) Puškinovega mnenja o Shakespearu, Molièru, o Deržavinu, Žukovskem? O tem ali onem antičnem delu ali delu Puškinovega časa? Tako se lahko učimo pri Puškinu in pri njem se res lahko marsičesa naučimo.

Literarni kritik, ki mori umetniško literaturo, ki jo secira kakor truplo v anatomski dvorani in izreka nad njo suhoparno predavanje, tak kritik je lahko dragocen član kolegija znanstvenikov umetnosti, toda to ni literarni kritik.

Zakaj se Puškin ukvarja z znanostjo odkrivanja lepote in nedostatkov? Zato, da lahko služi za vodnika svojim sodobnikom. Puškin odkriva lepoto tam, kjer je neprefinjen človek ne more odkriti in razkrinkava nedostatke tam, kjer jih manj izkušeno oko ne opazi ali jih morda celo ima za vrline.

Če stoji kritik s pisateljem na eni ravnini, čitatelj pa na drugi, zakaj vraga potem sploh eksistira in čemu piše? Dragocen je kritik le takrat, kadar lahko odkriva temu ali onemu pisatelju lepote ali nedostatke umetniških del. Dragocen je le toliko, kolikor pomaga sto in sto tisočem še ne dovolj izkušenih in zrelih čitateljev, izraziti pravilno sodbo ne le glede pisateljevega razrednega namena, ampak tudi glede resnične umetniške efektivnosti uresničenja tega namena.

Kritik, učeni vodnik po muzeju lepote, je včasih samo cicerone, ki pred umetninami, t. j. pred deli, ki naj bi predvsem čustveno vznemirjala gledalca z vso njegovo čustveno dispozicijo, govori z dolgočasnim glasom o lepotah in nedostatkih; tak cicerone kvečemu ovira umetnino v njenem vplivanju in večina članov tiste ekskurzije, ki jo vodi za sabo, se ga naposled najbrže naveliča in si zaželi, da bi izginil in jih prepustil neposrednemu stiku z umetnikom samim. Še slabše pa je, če se tak vodnik povrhu vsega še sili z lepim žlobudranjem, če hoče nadomeščati bistveno misel s patetičnimi metaforami, katere si je Puškin tako prizadeval iztrebiti iz vsakršne proze.

Ne, pravi kritik je tudi sam umetnik. Tak kritik je svojevrsten umetnik, receptiven umetnik, tako rekoč izbranec publike ali član zбора, ki je bil v grški tragediji idealni zastopnik občinstva; pravi kritik je občinstvo samo, kakršno bi moralo biti, je zaželeni in vse razumevajoči, v globine pronicajoči čitatelj, ki je včasih prijatelj, včasih sovražnik, toda vedno sijajen sodnik. In če noče biti osamljen, če noče postati od celote odtrgana avantgarda, mora znati kritik podati tisto trepetanje svojih živcev, tisto drhtenje svoje zavesti, ki mu ga daje umetnina, tisto drugotno podobo umetnine, podobo, ki združuje njen socialni izvor in njeno družbeno funkcijo z razumevanjem vsega, kar v tej umetnini predvsem privlači in očara človeka.

Kritik mora znati vse to podajati najširšim slojem občinstva, oziroma pravilneje in točneje, svojemu razredu, ki mu služi kot kritik. Zato pa mora biti sposoben, da postane iz svojevrstnega receptivnega umetnika tudi svojevrsten ustvarjajoč umetnik. Njegovi kritični članki, njegova kritična predavanja morajo postati svojevrstne umetnine, umetnine zato, ker vsebujejo metode najširšega in najglobljega vpliva na množice.

Lenin je rad ponavljal besede Bazarova: »Prijatelj Arkadij, ne krasnoslovi«.

So stvari, o katerih nikakor ni mogoče »krasno« govoriti. Kajti te stvari so lepe same po sebi, v svoji goloti. Oblaćiti jih še v nekakšna pisana oblačila in obešati nanje okraske, to je neokusno. Dobro vemo, da služijo advokatsko leporečje, sofistični prijemi in govorniška umetnost večkrat samo za to, da zatemnijo resnico. Vse to je res, toda gorje tistemu, kdor bi sklepal, da moramo z obsodbo lepe fraze pregnati iz kritike preciznost, barvitost, strast in razburjenje.

Berite zbirko Puškinovih kritičnih člankov in zapiskov. Ali boste našli tam take »arkadijevsko lepe« fraze, ali boste kjerkoli in kadarkoli dejali, da govori Puškin preveč lepo, ali se vam bo kdaj zdelo, da Puškin noče le pokazati svojega »blaga« v najugodnejši luči, ampak tudi od neke izumetničene, posebno efektne strani, da je to advokat, ki si zato, da bi

premagal svojega nasprotnika, izmišljuje vsakovrstne zvijače, ki ga ponižujejo v vaših očeh? — Takega vtisa niste nikoli imeli in ga tudi nikoli ne boste.

Nenavadna jasnost misli, ki je posledica prikladne oblike, posledica besednega bogastva, gibčnosti stavka in popolne naravnosti njegovega postanka, razvoja in stremljenja — vse to boste res našli pri Puškinu. Našli boste živ, strasten, sicer nekoliko nališpan, a vendar do zadnje možnosti privlačen govor.

Lenin, na primer, ni govoril olepšano, kakršne si že bodi metafore so mu bile precej tuje, toda umetnost govora je obvladal v najvišji meri. Njegov govor je bil res golo telo, toda to telo je bilo nenavadno harmonično, zdravo in smotrno telo, čigar sleherni gib je vzbujal veliko ugodje; ali bolje rečeno, ob podzavestnem ugodju je ta govor opravljal svoj namen, t. j. je prepričeval.

Umetniški kritik lahko uporablja tudi takšen, tako rekoč »spartanski« način pisanja. To je najvišji ideal in doseči ga je najtežje. Ima pa tudi popolno pravico do uporabljanja »atenskega« načina, ki se ga poslužuje Puškin. Kritika je lahko naraven tok misli, ki se kristalizira v pravilne in blesteče kristale, žareče v raznobarnem sijaju, obenem pa je lahko tudi do skrajnosti naravna, nikoli ponarejena ali izumetničena, kajti kritika se ne sme stegovati na prstih in se potiti nad kar moči večjo metaforičnostjo.

Kritik-umetnik, umetnik-kritik je prekrasen pojav. Takšen je bil seveda Belinski. Taka sta bila v svojih najboljših delih celo globoko trezna Černiševski in Dobroljubov. Tak je bil v veliki meri Hercen, kadar se je lotil literarne kritike. Takšni ostanejo vedno veliki pisatelji, kadar sami vzamejo kritiko v svoje roke. Tak je bil v najvišji meri Puškin in v tem nam daje svoj nepozabni nauk. A. Lunačarski — Prevedla V. Š.

## ŠPANSKO GOSPODARSTVO

Dogodki v Španiji so spet opozorili Evropo na posebne razmere, ki vladajo na Pirenejskem polotoku. Te posebne razmere so vzrok, da se ta osamljeni del zapadne Evrope že toliko stoletij ne more niti toliko pomiriti, kakor so se pomirile ostale evropske države. Neprestani prevrati, upori, neprestano menjavanje oblike vladavine, neprestana politična neuravnovesenost so pri Špancih že tako domači dogodki, da pripisujejo ljudje te pojave španskemu narodnemu značaju in mislijo, da je vse to čisto naravno. Za družbo pa ne veljajo samo prirodni zakoni, temveč tudi še družbeni zakoni, in sicer za vsako posebno človeško družbo prav posebni družbeni zakoni, ki jo ločijo od ostalih družb. Zato je treba pri vsakem družbenem pojavu poiskati tiste značilne poteze, ki so samo njemu lastne in ki nam razlagajo posebno obliko, v kateri se nam kaže.

Materiaina osnova vsaki človeški družbi je njeno gospodarstvo. V gospodarstvu moramo iskati najgloblje razloge za razlike med posameznimi družbami v določeni dobi in prav tako moramo v gospodarstvu iskati tisto osnovno gibalno, ki žene zgodovinski razvoj po določeni poti od stopnje do stopnje. Kakšno je bilo špansko gospodarstvo do državljanske vojne?

Španija je agrarna dežela. Tega ne dokazuje samo dejstvo, da je 57% delavcev zaposlenih v poljedelstvu, temveč tudi dejstvo, da sestoji španski