

MNENJA



Marko
Crnkovič

Kritika in apologija literarne kritike

Za uvod: Milan Vincetič je v nekem časopisu o nekem pesniku napisal, da se njegova poezija »vpne med agonijo jezika in postnaturalis bivanja«. Brez obregovanja ob stilistično pokvečen glagolski vid moram najodločneje izjaviti, da je to eden od najreprezentativnejših primerkov mlatenja prvovrstne prazne slame, kar sem jih doslej zasledil v slovenski časopisni literarni kritiki. Zanimiva zadeva, res, že dolgo je ni bilo opaziti: kritika literarne kritike. Kakšna je tovrstna slovenska produkcija, mi je jasno — v glavnem mlačna, lena, včasih celo bleferska, predvsem pa samozadovoljna. Zadovoljna s svojimi stereotipnimi interpretativnimi obrazci; nekatere kritike — zelo redke — se od ostalih razlikujejo edinole po stilu, v katerem so napisane. V tem pogledu moram najizrazitejšo izvirnost priznati Alešu Debeljaku. Njegove kritike — če ne bi bile podpisane — bi prepoznal brez problemov po naslednjih simptomih: razumel ne bi nič, o knjigi zvedel še manj, se ob tem čudil, od kod se mu jemlje, ter se učil angleško, francosko in latinsko. Topos, ekonomija, holografija, habitus, morda celo — tvegajmo! — koitus: ko kvaziracionalistični ekskluzivizem in nedeljski poliglot v svoji identity and stability posilita zdravo pamet, pride čas izgubljene nedolžnosti. Dekadencja literarne kritike, kaj hočemo. Ne le, da pišejo skoraj vsi enako, mnogi celo pišejo slabo. Danes nimamo niti enega pravega, avtoritativnega literarnega kritika, na katerega sodbo bi se lahko zanesli. Imeli smo Josipa Vidmarja, ki je odnehal in ki je imel odlično zamišljena kritična izhodišča, vendar so bila preveč togo povezana, s preveč zadržki, da bi se lahko prilagajala modernizmu. Pa še v kritiko ideologije je zašel, kar ne bi bil smel. Sicer pa je marsikatera njegova misel, če jo ustrezno prenovimo, še danes aktualna. Potem smo imeli Andreja Inkreta, ki je tudi odnehal — je v tem kakšna zakonitost? Njegovi kriteriji so bili izvrstni, pronicljivost izredna, okus žlahtno izbirčen, stil razviden, gibčen, duhovit — berljiv. In čeprav je tudi interpretiral, je, kot že prej Vidmar, vrednotil. Govoril, kaj je dobro in kaj ne. Tega danes skoraj ni več. Danes ogromna večina literarnih kritikov sploh ne govori o kvaliteti dela. Oziroma natančneje: če to delo zares ima čiste literarne kvalitete, potem kritik o njih ne govori. Omenja kvečjemu take, ki za literaturo niso niti najmanj bistvene: družbenopolitične ali narodno-prebudne. Slaba dela kritizirajo, kar je seveda lepo in prav, ni pa pošteno in dosledno. Pravzaprav si pljuvajo v lastno skledo: vrednotili naj ne bi, toda očitno le dobrih del ne, slaba pa. In to skoraj vsi.

(Priznam, sam sem počel isto, ko sem pred poldrugim letom začel.) Aleksander Zorn, pri katerem sicer kdaj pa kdaj utegnemo zaslutiti malce čuta in okusa za literaturo, vendar — seveda ne edini — vse prepogosto podlega skušnjavam aktualizma in, kot tem stvarjem pravi Janko Kos, »interesom vsakodnevnega kulturnopolitičnega ali literarnokoope-rantskega zavezništva«; njegovih kritik ne morem brati z bog ve kakšnim navdušenjem. Pa Aleš Debeljak in Milan Vincetič, kot rečeno. Andrej Blatnik — dolgčas, brez prave pronicljivosti; Vid Snoj — zelo soliden, piše dovolj razvidno in precej prepričljivo ter argumentirano interpretira; Tadej Zupančič — njegove kritike so prav naivne, sicer pa zato vsaj zabavno branje; Bojan Žmavc — nič posebnega, sivo povprečje; Igor Zabel — ta se celo boji, da si bodo kritiki nad glavo nakopali prekletstvo kolaborantstva, če bodo kritizirali slabo literaturo, ki je sicer družbeno-kritična. In tako dalje. (Bolj po naključju kot ne navajam le tiste, katerih kritik se spomnim podrobneje. Omenjeni in izpuščeni torej nimajo razloga ne za zamero in ne za hvaležnost.) Vse to me v svoji interpretativni neekspliciranosti stališč in aksiološki impotentnosti ne zanima kaj dosti. Vrednotita Jože Šifrer in Jože Kastelic, vendar nimata okusa. Dobro piše Luka Novak, nedavno pa sem opazil tudi eno dobro kritiko Jaše Zlobca in eno Marjana Pungartnika. Stanje je tako rekoč porazno. Glede na kvaliteto pisanja vsekakor, kar pa zadeva princip, pa navsezadnje niti ne. Še sreča, da mislimo različno in pišemo kritike po različnih načelih. To je dobro. Toda prav zato, ker je podoba slovenske literarne kritike tako monolitna in nediferen-cirana, pišem to svojo kritično poetiko kot protiutež tisti(m). Nikogar ne prepričujem: le pišite, interpretirajte, kolikor vas je volja, izogibajte se vrednostnim sodbam, hvalite ali grajate v imenu kakšne ideje ali prijateljstva ali nenaklonjenosti, sprejemajte od kolegov avtorjev knjige v oceno po naročilu, le dajte. Vendar se s tem ne strinjam, ker mislim, da vaš način pisanja ne ustreza naravi same kritike. Kar počnete, je esejistika, in to nižje vrste, saj jo hromí publicistična pripadnost našega početja. Poleg tega ne maram uniformiranosti in enakomiselnosti in se tako navdušujem za nekaj drugega. Predvsem pa se mi zdi, da tak vrednostno indiferenten način pisanja kritik ne ustreza današnji du-hovnozgodovinski situaciji, s tem v zvezi pa tudi ne človekovi intimi in njegovi potrebi po avtonomni kreativnosti in izražanju. Zato bo moje polemiziranje temeljilo zlasti na tej zadnji postavki. Pojdimo torej k začetkom kritike, ki jo kritiziram.

Prišla je — o tem ni dvoma — z razmahom modernizma. Z ozirom na to, da aksiološka problematika na Slovenskem ni nikdar razvila kakšne posebne tradicije, je razumljivo, da se je jasneje artikulirala kasneje, ko je modernizem v slovenski literaturi svoj vrh že imel za seboj oziroma, ko je začel stagnirati. Med reprezentativnejše apolo-getske tekste tovrstne kritike lahko nedvomno štejemo zelo izčrpno esejistično delo Nika Grafenauerja *Kritika in poetika* (Znamenja 48, 1974), o katerem bo govor, zelo zanimiv in značilen pa je s tem v zvezi tudi esej Tarasa Kermaunerja *Kritika in literatura* (Problemi-litera-tura 1/2, 1977). Ustavimo se najprej pri Kermaunerjevih tezah; so namreč bolj ilustrativne, pravzaprav že kar slikovite. V eseju omenja kritiko, za kakršno se zavzemam, kot eno izmed dveh možnosti. Tak

kritik se »vrne v tradicionalizem, se odloči za kritiko, ki suvereno sodi in razglasi vse druge kritike za lažne, za samozvanske, in te je treba nazadnje socialno politično zatreti, ker delajo škodo, ker lažejo, ker so protičloveške in zoperdržavne.« Prav, lažne in samozvanske; recimo. Toda socialnopolitično zatiranje, povzročanje škode, laž, protidržavnost?! Saj to je vendar blazno! Kakšno slepo pretiravanje! Kakšna mučeniška, gromovniško paranoična poza! Od kod te obtožbe? Zakaj bi bil človek kar totalitarist, če presoja? In vendar... Poskusimo razumeti. Znano je, na kakšen odpor je naletela modernistična literatura v šestdesetih letih. Tradicionalistična kritika, ki jo je podpiral celo državni aparat, je poskrbela za vtis, da gre za pravcato nacionalno katastrofo, za totalno degeneracijo, od katere si slovenstvo ne bo nikdar več opomoglo. Ob upoštevanju teh dejstev postane tako silovit odpor do tradicionalizma razumljivejši. Toda — naj mi Kermauner ne zameri — meni, pripadniku generacije šestdesetih let, se zdijo ti dogodki, gledani s stališča katerekoli od konfrontiranih strank, danes, sredi osemdesetih let, samo še zaprašen in prenapihnen kulturnopolitični kuriozum. Zato se mi tudi ideje enih in drugih zdijo več kot čudne in jih moram nujno nadomestiti s času ustrežnejšimi. Torej: kritika, ki presoja, ni obvezno totalitarna (v tem se ne strinjam z modernisti), hkrati pa tudi ne glasnik pravovernosti s stališča Boga, Naroda, Politike, Človeka (in v tem ne s tradicionalisti). Kaj pa potem naj bo? Pustimo še odprto; treba je podiskutirati še z Grafenauerjem.

Njegovo razpravljanje je bolj umirjeno in trezno, zato tudi posega globlje v ontološko problematiko kritike, ki jo opazuje v njenih duhovnozgodovinskih metamorfozah od Platona do Barthesa, upoštevajoč tudi filozofske korelacije. Še pred pretresom njegovih trditev je treba opozoriti na dejstvo, da Grafenauer verjetno ne govori o isti kritiki kot moje razpravljanje. Verjetno — distinkcije med njima ni nikjer jasno izpostavil — ima v mislih pravzaprav literarno vedo; s tem, ko francoski in angleški termin (*critique littéraire*, *literary criticism*) prenaša v slovenščino kar dobesedno, povzroča v naši terminologiji zmedo, v kar pa se na tem mestu ne mislim spuščati. Z ozirom na Grafenauerjevo nejasnost je to, kar piše v »Kritiki in poetiki«, veljavno tudi za kritiko v njenem slovenskem pomenu, nastalem po nemški terminološki rabi. Ali lahko morda domnevamo, da je današnja interpretativna usmerjenost kritike posledica terminološke zmote? Moderna literarna veda (tudi in zlasti francoska strukturalistična, na katero se naslanja Grafenauer) namreč brez interpretacije ne more, pa četudi stremi k še takšni znanstveni eksaktnosti. (Prav zato pa najbrž tudi ne more biti prava znanost, ampak kvečjemu veda z eksaktnim aparatorijem in z večkrat predznanstveno, intuitivno metodologijo.) Če torej domneva o zmoti drži, potem le deloma; bistveni vzroki so verjetno res v odporu do tradicionalne kritike, ki za svoje vrednotenje ni uporabljala pravih (času primernih) meril.

Niko Grafenauer se torej kritiki kritike, ki vrednoti, bliža s predhodno kritiko humanizma, ki da je osnovni pogoj za njen obstoj. Humanizem je zanj »potreba po realizaciji vrednot«, ki se v praksi izražajo »v obliki norm, ki predpisujejo in opredeljujejo način človekove participacije v tistem, česar ni«. O subjektu, idealu humanističnega Človeka,

pa pravi tole: »Človek je tedaj v tolikšni meri *sub-iectum*, kolikor je bliže temu, kar naj bi bil, a ni, se pravi v skladu z idealiteto, in kolikor bolj je v raz-poru z realiteto.« Zdi se mi, da je Grafenauer že na tem mestu malce zgrešil. Izvedel je sicer konsekventno radikalizacijo Heideggerjevih stališč, izvirajočih iz trditve, da je vsa tradicionalna evropska metafizika temeljila na pozabljenju biti: tako tudi humanizem, ki zahteva realizacijo človekovega višjega smisla — človečnosti, plemenitosti, kultiviranosti, etičnosti in ne vem še česa — pozablja na to, da človek preprosto in najprej je. Toda trditi, da je človek, prizadevajoč si za humanističnimi ideali, vedno le tisto, kar bi naj bil, pa ni, je suho filozofiranje, ki se mu življenjska praksa izmika. Ali tedaj človek ne more nikdar ničesar doseči? Človek lahko nekaj — kar si zastavi; možnosti je nešteto — doseže in s tem postane tisto, kar naj bi bil, kar si je želel, da bi bil. To je neizpodbitno. V tem je najbrž človekova sreča in življenjsko zadovoljstvo: dosežati cilje. Ne biti zadovoljen že s prvim(i), temveč si zastavljati nove in nove. Po Grafenauerjevi logiki bi to torej bil nihilizem. Zavožene eksistence so tiste, ki ne dosežejo ničesar, kar si želijo. Samomorilec se konča zato, ker ni česa dosegel ali pa ker misli, da tega tudi nikdar ne bo mogel (pa se s tem ne sprizajni). Vsak človek, od najpreprostejšega pa do, če hočete, vidmarjanca ali hajdegerjanca, k nečemu zavestno ali pódzavestno teži. Vedno je pred njim nekaj, kar (on sam) ni. Od njega je odvisno, ali bo to tudi dosegel ali postal — tako je zmeraj. Dokazovati, da je humanizem pravzaprav nihilizem, da za-ničuje in z-ničuje človeka, ker ta ni to, kar bi naj bil, je navadno igračkanje s pojmi, filozofsko akrobatstvo, jalovo v svoji neživljenjskosti in v praksi neuporabno.

Z Grafenauerjevimi tezami iz Kritike in poetike se ne morem strinjati še v eni točki. V svojem pregledu evropske misli ima prelom, ki da se je zgodil z Nietzschejem, ko je ta doumel, da imajo transcendentne vrednote za človeka nihilističen pomen, zaradi česar je zahteval njihovo prevrednotenje — rešitev per negationem, ki je zato le navidezna in začasna — za odločilen. Vrednote, kot so Bog, Ideja, Duh, Človek, Smisel ali Subjekt, ki se jim je Nietzsche sicer uprl, a jih je nadomestil z drugimi, so bile dokončno odvržene šele z mislijo dvajsetega stoletja. Identitete seveda ni več: bit in bistvo sta diferencirana, ker ni sistema vrednot, ki bi občeveljavno in zavezujoče določala človekovo bistvo; tako se izpostavi bit. S tem v zvezi — ker pač ni vrhovnih vrednot — tudi ni več možna literarna kritika, ki je izgubila svoje merilne naprave. Vrednotiti sploh ni več mogoče, ne da bi bit nasiljevali z bistvom, s smislom — ne da bi bili nihilisti. Še več: tudi smisla več ni. Grafenauer piše: »Literarna kritika tedaj išče v pesniškem delu njegovo s-miselnost, ki mora biti adekvatna njenemu lastnemu izhodišču in njeni lastni utemeljenosti v idealiteti. Kritika se tedaj ravna po znani formuli *veritas est adaequatio intellectus et rei*. Takšno kritično ravnanje pa je možno samo v primeru, če pesniško delo velja za *mimesis* ali posnemanje transcendentnega smisla.« Ne, ni nujno, da kritika išče tako smiselnost literarnega dela, kakršno si predstavlja po svojih togih normah (bolje rečeno predsodkih), ki bi se jim delo moralo prilagati. Zato tudi lahko vrednoti nemimetično literaturo. Kako? Tudi to puščam za kasneje.

Grafenauerjeva trditev, da je nemogoče vrednotiti v dobi po razpadu tradicionalne metafizike, je zgrešena v osnovi. Glede tega se moram absolutno strinjati z Jankom Kosom, ki v »Marksizmu in problemih literarnega vrednotenja« pravi, da se »vrednostno pojmovanje umetnosti pojavi v eksplicitni obliki šele potem, ko uplahne moč metafizike, ki je človeka postavljala v okvir transcendence, in ko stopi na njeno mesto antropološko gledišče.« Stvar je jasna: vse tradicionalne poetike in estetike od Aristotela prek Horaca in Boileauja do Baumgartna in Hegla so vrednotile popolnoma implicitno, samo po sebi umevno. Umetnost je zanje bila vedno odraz nečesa absolutnega, po Grafenauerjevo transcendentnega smisla, in kot taka že a priori vrednota, o kateri ni imelo smisla eksplicitno razmišljati. Svoj višek je tako gledanje doseglo s Heglovo Estetiko in hkrati že doživljalo svoj konec. Umetnost je, skoraj hkrati kot ga je dobila, začela že tudi izgubljeni svoj veličastni status odraza absolutne ideje. Postalo je jasno, da take absolutne ideje — ali kakršnekoli podobne instance — v resnici ni. Zato je umetnost postala vprašljiva: kaj v resnici sploh je, kaj je njen temelj, o čem naj govori, kako naj govori, in ne nazadnje — kakšne vrste vrednota je umetnost, ali kar sama po sebi ali v odvisnosti od svoje vsebine, kaj jo dela vrednoto itd. In seveda: ali ni morda brez vrednot in ali je sploh vrednota. (Mimogrede: Platon ni bil prav nič manj skeptičen do umetnosti, toda njegova kritika je bila še izrečena implicitno, nediferencirano. Grafenauer ga zato neupravičeno postavlja kot prvega kritika umetnosti (tako kot to pojmuje on). Platonovo zavračanje umetnosti ni kritika v imenu najvišje antropološke vrednote: to se lahko pojavi šele po koncu metafizike, v humanizmu, o kakršnem na Vidmarjevem primeru govori Grafenauer. V Platonovem primeru pa gre za kritiko, utemeljeno v totaliteti transcendentalnega sveta idej, ne pa za odklonilno vrednostno sodbo metafizike prostega subjekta. Platon je umetnost pač moral zavrniti zaradi svojega, v transcendenci utemeljenega filozofskodržavniškega pragmatizma in ekskluzivizma, ki umetnosti ni dopuščal tako ugledne funkcije.)

V nasprotju z Grafenauerjem lahko torej zatrdimo, da je šele zdaj in tu, »v svetu, ki so ga bogovi zapustili«, možno pravo in avtonomno, od človeka popolnoma neodvisno vrednotenje — ne pa da prav zdaj ni več. (Kos pravi, da »bi seveda tudi sodobno nasprotje do eksplicitnega vrednostnega mišljenja lahko razumeli kot žalovanje po času, ko je bila podoba sveta še metafizično absolutna, totalna in nedeljiva«.) Ni naključje, da so se prav tam nekje v dobi romantike pojavili prvi kritiki: Goethe in drugi nemški romantiki, gospa Stačlova, Sainte-Beuve ... Že prej; v sporu v francoski akademiji med starimi in modernimi ob koncu sedemnajstega stoletja seveda še ne moremo videti zametkov prave kritike; tam je šlo le za vprašanje prestiža, za načelen spor. Toda Lessingov Laokoon, kritika deskriptivne poezije, je, kljub razsvetljenjski patini, že precej »moderna« zadeva: razpravljanje o tem, kakšne so meje poezije in slikarstva. To pa seveda sega že globlje v bistvo umetnosti, in to neodvisno od njene transcendentalne pogojenosti. In ko so romantiki začeli rušiti klasicistične norme, postavljajoč s tem — hote ali nehote — umetnost v negotov položaj, se začne pojavljati sekundarna literatura. Umetniki vse intenzivneje razmišljajo

o umetnosti, bodisi javno, v posebnih delih, bodisi zase ali med seboj, v pismih: Poe, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Zola. (Vse današnje avtopoetike so na neki način posledica vrednostne problematičnosti literature.) Po razmahu naravoslovnih znanosti začneta nastajati tudi literarna veda in primerljiva književnost. Vse to gotovo ni brez zveze z metafizičnimi premiki. Poglavlje zase sta seveda dvajseto stoletje in njegov modernizem. Psihologija, na kratko rečeno, je razkrojila zavest, fizika pa čas in prostor. Totaliteta, kolikor je še sploh obstajala, je izginila. Svet se je spremenil v razsuto zmedo, v kateri ni bilo več opaziti smisla. Toda ne, da ga več ne bi bilo: iskanja in razlage smisla (pa tudi njegovo zanikanje) so postale toliko bolj raznovrstne. Umetniški pluralizem dvajsetega stoletja je več kot očiten — koliko smeri, struj, izumov in manifestov! Kako je v tem obdobju bilo z literarno kritiko, je seveda vprašljivo; o tem ne morem dajati povsem zanesljivih sodb zaradi nepreglednosti in nedostopnosti gradiva. Vendarle pa se nagibam k misli, da kritika ni razvila (in tudi ni mogla razviti) take raznovrstnosti kot literatura. Publicistična literarna kritika, ki ocenjuje sproti nastajajočo produkcijo, je gotovo v večini primerov vrednotila in to počne še danes. (O tem se lahko prepričamo, če prelistamo npr. Times Literary Supplement in kak francoski ali nemški časnik.) Tisto, kar imenuje Grafenauer kritika, in je v resnici literarna veda, pa se je vrednostni problematiki, kot vse kaže, res odpovedalo. Ali vsaj navidez: ko je pozitivizem zahteval znanstveno neopredeljenost do vrednostnih vprašanj, so se tega držale tudi vse kasnejše smeri od neopozitivizma do fenomenologije. Toda gotovo je, da tudi znanost ali literarna veda vrednotita, čeprav seveda ne tako eksplicitno kot (pravi) literarni kritik. Odgovor na to vprašanje bi dala kvečjemu podrobna analiza znanstvenih tekstov, kjer bi utegnili izluščiti sicer neeksplicirane vrednostne sodbe, ki jih je literarni znanstvenik skušal potlačiti. Mislim, da ni naključje, da je Roland Barthes na začetek eseja *Le plaisir du texte* postavil tele besede: »On nikdar ničesar ne spodbija: ‚Odvrnil bom svoj pogled — to bo odslej moje edino zanikanje,‘«. Oponašalec Bacona — literarni znanstvenik — ki pravi »nikdar opravičila, nikdar pojasnila«, se za neki literarni pojav sploh ne zmeni. Jasno: vsak si izbere avtorja ali delo, ki mu je blizu, ki mu je všeč; drugega ne obravnava. In prav tolikokrat, kot je sočasna literarna veda ali kritika kakšnega avtorja prezrla, tolikokrat ga je tudi kasnejša doba privlekla na dan in ga pravilno ovrednotila. V takem početju so brez dvoma prisotne izrazite vrednostne sodbe, le da so v resnici prikrito vključene vanj. Toda vrnimo se h kritiki.

Kermauner v zgoraj omenjenem eseju našteva nasprotujoče si dvojice literarnih kritik v slovenskem (enotnem ali neenotnem) kulturnem prostoru: Pavšek — Čop, Bleiweis — Levstik, Lampe — Cankar. Prva je bila oblastvena, druga uporniška. Po drugi svetovni vojni, pravi, pa se je literatura »avtonomizirala izpod neposredne politične kuratele (...) da de facto tudi ni bilo več nobene oblastniške dane institucije, ki bi v sodelovanju s politično oblastjo kot odločilno socialno močjo trdila in to trditev uveljavila, da prakticira edino pravo kritiko«. Ta Kermaunerjeva teza je sprejemljiva le v primeru, če se strinjamo s tisto, da kritika izhaja »iz disciplinske družbe, ki pojmuje svet in

človeka kot šolski razred, v katerem učenci — literati — med sabo tekmujejo, kdo bo s svojim izdelkom bližji danim merilom, pravilom«. Institucijo kritike pa je »imenovala neka konkretna socialna in politična moč, ki je instituciji tudi določila njena vrednostna merila«. Že mogoče, ne rečem, da tako včasih ni bilo. Res pa je, da foucaultovske ideje o neolitski družbi vseeno niso tako absolutno veljavne, da bi jih lahko (tako posplošeno in že kar simplistično) prenašali v sleherno poro človeškega občestva, posebej še v literarno oziroma umetniško; jaz ne bi tako pretiraval. Ne glede na to, ali se s Kermaunerjem strinjamo ali ne, pa je jasno, da nikjer ne piše, da bi tako moralo tudi za vekomaj ostati. V literaturi se je takó obdobje končalo: pluralizem umetniških smeri in stilov je zamenjal prejšnjo uniformnost in pripadnost eni liniji (kar pa za umetniško vrednost ni pomembno; če ne bi tako mislili, bi morali nujno trditi, da je modernizem boljši od vseh prejšnjih obdobj, kar pa je seveda nesmisel). In zdaj smo pri Kermaunerjevi paleolitski pomoti: literarna kritika je te spremembe doživela drugače kot literatura. Kritika ni mogla doseči pluralizma, kakršnega je literatura, ker tega preprosto ni v njeni naravi. Kritika vrednoti, presoja, ali pa ni kritika. Tista druga možnost, ki jo (kot svojo lastno odločitev) ponuja Kermauner in ki je seveda njena interpretativna, danes tako razširjena različica, ni kritika. Edini pluralizem, ki ga kritika lahko razvije, je različnost stališč, po katerih vrednoti. Toda: ali vrednoti ali pa ni to, za kar se ima. (Opozarjam na Grafenauerjevo etimološko raziskavo grških besed *κρίσις*, *κρίνω*, iz katerih izvajam seveda povsem drugačne sklepe kot on.) Še ena, še bolj bistvena stvar pa je ta, da prav tako kot literatura ni več zavezana Bogu, Ideji, Duhu, Človeku, Smislu ali Revoluciji, ni zavezana ničemur tudi literarna kritika. V tem je njena pridobitev, ki si jo deli z literaturo, ne pa v pluralizmu smeri ali načinov. Kritika ni zdaj nič manj svobodna kot literatura; Kos to imenuje »antropološko gledišče«, ki je pač značilnost moderne misli in umetnosti. In če si glede na tako relativizirano stališče sme subjektivizem dovoliti avtor, si ga lahko tudi kritik. (Z določenimi omejitvami, seveda, ki so čisto praktične narave: kritik prevaja (bolj ali manj) iracionalno v racionalno in mora torej skrbeti za razvidnost. Pesnikov jezik pove na neki način sicer več kot kritikov, toda pesnikov zunaj literarnega dela ne more govoriti o drugem pesnikovem. Kritika ni poezija: zato so Debeljakove kritike najgostejša ljubljanska megla.) Mislim, da je Šalamun nekoč zapisal, da je poezija zato, ker človek ni bog. Misel bi popravil le toliko, da človek pač nima boga (kar mu toliko časa ni bilo jasno, zdaj pa mu je). Zato obstaja poezija in (zdaj) z njo tudi kritika. Šele zdaj se ji, kot rečeno, odpirajo prave možnosti, pogojene s transcendentalno nevezanostjo in razmahom avtonomne subjektivitete. Kermaunerjev primer že omenjenih parov slovenske literarne kritike (kot institucije, ene oblastvene, druge uporniške), je zelo ilustrativen. Kaj je »propagirala« linija Čop — Levstik — Cankar? Pravzaprav ničesar, le svobodno, avtonomno kreativnost. Glede na stanje slovenske družbe od Metternicha do Franca Jožefa je logično, da je bila uporniška. Druga linija, Pavšek — Bleiweis — Lampe, pa je povzdigovala glas v imenu pravovernosti, državnovernosti, istosmernosti, dostojnosti — vse to pa je nekaj, kar umetnost transcendirata.

Ne sicer imanentno, absolutno, ampak tako, da si človek neki okvir postavi nadse sam, na silo, ker čuti, da ga praznina bega. To spet potrjuje tezo, da se znotraj metafizičnega mišljenja pravo vrednotenje ne more razviti; po eni strani je zato slovenska literarna kritika nastala šele s Čopom (prej ne bi mogla, četudi bi že imeli toliko razvito literaturo), po drugi strani pa je očitno, da se poskusi vnašanja transcendence kot temelja za kritiško vrednotenje niso obnesli. Podobno je bilo z Vidmarjem. Pred vojno, ko je duhovna klima še (bolj ali manj) ustrezala, je bil s svojimi principi zlahten nadaljevalec kritike, kakršna je imela tradicijo po zaslugi prve trojice. Ko pa je izbruhnil modernizem, se je izkazalo, da njegova kritika ni dovolj dopuščajoča. Prava bi namreč morala dopuščati vse umetniške stile in nazore. Vidmar je tedaj svoja stališča še radikaliziral, pa ga je preveč usmerilo v poudarjanje poslanstva umetnosti in njene zavezanosti višjemu smislu ter revoluciji — s tem se je spet približal nekakšnemu metafizičnemu temelju literature. Glede na prevladujoči izvir njegove estetske naravnosti je to seveda razumljivo. Stališča Goetheja in nemške romantike, ki so dobila svoj najvišji izraz v Heglovi transcendentalni estetiki, je cepil na svoje svobodomiselstvo in po vojni deloma tudi na marksistične nazore, toda očitno dovolj neposrečeno, da bi literaturi pustil svobodo, ki jo v dvajsetem stoletju zase terja: ničesar nad seboj. Tako je torej jasno, da se mora literarna kritika umestiti v območje popolne neobremenjenosti od metafizike, ali z drugimi besedami: v čisti antropocentrizmu. Če se ne, se, kot kažejo primeri, v praksi ne obnese. Tako bi naj kritika, za kakršno se zavzemam, po vsem, kar je bilo doslej rečeno, ne bila totalitarna, ozka, literaturi predpisujoča cilje, ki bi jih morala dosegati, in pravična. Skušal sem dokazati, da za vse to obstajajo pogoji: nemetafizično mišljenje, neodvisnost od tako imenovanega humanizma, pa tudi od kakršnekoli umetniške ali politične ideologije. Kakšna tedaj?

Po mojem formalistična, formalna. Seveda, takšna kritika ni bila nikdar na preveč dobrem glasu, večkrat tudi popolnoma upravičeno. Zato moram takoj pripomniti, da si to zamišljam na neki poseben način, ki ga bom poskušal osvetliti; uporabljam pač naziv »formalistična«, ker se mi kljub vsemu zdi še najbolj primeren. Kajpada s pridržki. Če bi torej svoje kritične poglede — podobnosti na ljubo in za lažje razumevanje — hotel nekam umestiti, bi dejal, da temelji približno na dopolnjeni teoriji vrednotenja, ki sta jo v *Theory of Literature* razvila René Wellek in Austin Warren, in na skoraj docela popravljenih Vidmarjevih kritičnih nazorih; od njega sprejemam le nekatera osnovna izhodišča. Tako je moje početje pravzaprav zapolnjevanje praznih in izboljševanje problematičnih mest omenjenih teorij. Z drugimi besedami: »današnje popravljanje včeraj napisanega«, kot je to dobro formuliral Aleš Debeljak, kar bi se dalo — navsezadnje tudi v literarni kritiki — imeti za neke sorte postmodernizem.

Oglejmo si najprej Wellekovo in Warrenovo teorijo in jo vzemimo v pretres. Avtorja hočeta tako vrednotenje literature, ki jo ocenjuje glede na to, kar je njeno bistvo. »Ljudje bi morali literaturo ocenjevati po tem, kar je; morali bi jo vrednotiti s pojmi in stopnjami njene literarne vrednosti.« Zanju je bistvena vrednost literature estet-

ska, kar naj bi bil tudi edini predmet in hkrati merilo vrednotenja. Literatura vsebuje tudi etične in socialne ideje in s tem vrednote, kar Wellek in Warren brez pridržkov dopuščata ali do neke mere celo zahtevata, saj odklanjata »čisto« literaturo, reducirano na golo zvočnost ali podobarstvo. Lahko ju torej razumemo tako, da literatura kot snov svojega umetniškega oblikovanja sme uporabiti karkoli; temu principu pravita »možnost vključevanja« (inclusiveness). Takole pišeta: »Namesto da dihotomiziramo ‚obliko‘ in ‚vsebino‘, je bolje, če mislimo najprej na ‚materijo‘ in potem na ‚formo‘, ki estetsko organizira ‚materijo‘.«

V čem se torej z njima strinjam in v čem ne? Ugovori proti tej teoriji obstajajo; Kos jih je v omenjenem delu prenikavo in argumentirano naštel kar lepo število. Njegova kritika Welleka in Warrena je v glavnem čisto sprejemljiva in upravičena in jo le v enem od pogledov sprejemam s pridržkom. Kos namreč uvršča to teorijo med meščanske (novejše, po drugi vojni), ki naj bi ustrezale »postliberalni, moderni meščanski družbi, prenovljeni z dosežki moderne znanosti, tehnike in organizacije.« Zato je »iz sebe izločila nekdanje vrednote meščanskega racionalizma, moralizma in tradicionalnega estetskega akademizma«, ter se utemeljila »skoraj izključno kot formalno, tehnicistično in zgoljestetsko vrednotenje v smislu sodobnega formalizma, esteticizma in neolarpurlartizma«, vendar je, pravi Kos, ostajalo pri »lepo zamišljenih poskusih«. Njegovo stališče je seveda treba razumeti v luči (zmernega in prefinjenega) marksizma, na katerem gradi svojo aksiologijo, ki jo je strnil v vsega upoštevanja in občudovanja vrednem sklepnem poglavju, Prolegomena k marksistični literarni aksiologiji. Mislim pa, da »danes resda že nekoliko odslužena« Wellekova in Warrenova teorija s svojo pripadnostjo postliberalni meščanski, recimo ji danes tudi postindustrijski ali informacijsko-funkcionalistični družbi — marksizem in samoupravni socializem gor ali dol — tudi tukaj in zdaj ne more biti neprimerna in nezanimiva, še zlasti, če popravimo njene pomanjkljivosti. To pravim zato, ker se mi zdi zelo vprašljivo ali vsaj zelo nejasno, kako naj bi pravzaprav literatura konkretno izgrajevala človeka, bodisi v duhu marksizma bodisi česarkoli drugega. Ideologija, to je menda jasno, v bistvo literature same ne more seči: zato ne vidim razloga, da bi za kakšno družbo, ki ji dominira takšna in takšna ideologija, bil primeren določen tip literature in z njo tudi kritike, za družbo z drugačno ideologijo pa drugačen. Če hoče biti literatura svobodna, potem se ne more ravnati po ideologiji, prav tako pa tudi ne kritika, če hoče biti pravična in neobremenjena. Poleg tega se v moderni družbi očitno kažejo tendence — ne glede na njeno ureditev — po čimbolj smotrni operacionalizaciji; za duhovno klimo današnjega sveta, ki ima pri literaturi in njenem vrednotenju brez dvoma toliko opraviti, je gotovo bolj odločilen tisti funkcionalistični vidik, saj je splošen, ne pa toliko socialno-politični, parcialni, ideološki.

Druga dva Kosova ugovora proti Wellekovi in Warrenovi teoriji pa sta popolnoma sprejemljiva: nepojasnjeno razmerje med estetskim in umetniškim (literarnim) in aristotelovsko, torej metafizično pojmovanje forme in materije oziroma njunega medsebojnega delovanja. Prva zadeva, kot vsi vemo, traja že od Kantove slovite definicije

estetskega kot »brezinteresnega ugajanja«, ko pri tem ni opredelil razlike med naravno in umetniško lepoto. Na to vprašanje tudi Vidmar ne daje odgovora, saj v svojem Eseju o lepoti v istem zamahu govori o estetskem kristalu in umetnine, ne da bi zadovoljivo definiral njuno razliko. Vprašanje je res zapleteno in nanj ni lahko odgovoriti. Naša Američana, sledeč Kantu, razlagata estetsko (umetniško) kot »namen-skost brez namena« in značilnost tega občutja opisujeta kot »nezainteresiranost doživljajočega«. Mislim, da je tu njuna napaka. Postavljam torej za zdaj provizorično trditev, da formula »estetsko je enako brez-interesno ugajanje« velja le za naravno lepoto — za kristale, rože, pokrajine, živali, verjetno tudi za ljudi, prav tako pa tudi za dekorativne in dizajnirane uporabne predmete. Z umetniškim pa je drugače. Z njim je, tako mislim, zmeraj in nujno povezan neki interes. Umetniško občutje je zainteresirano ugajanje ali, drugače rečeno, »estetsko plus interes«. Ne »interesseloses«, temveč »interessevolles Wohlgefallen«. Na tem mestu se seveda zastavlja vprašanje, kaj naj bi sploh bil ta interes. Kaj nas zanima v umetnosti, kaj od nje pričakujemo? Sklicujoč se na Kosa bi lahko rekel, da v umetnosti kompenziramo svojo nikoli zadovoljeno »potrebo po totaliteti«. To seveda najbrž ni nujno totaliteta v smislu transcendentala pogojene antropološke identitete, temveč — kar je najbrž bolj splošno veljavno — njegove duhovne potrebe, ki na področju umetnosti ne morejo biti zreducirane zgolj na estetske, temveč sežejo tudi k etičnim in spoznavnim. Ta trditev ne more biti v nasprotju z dejstvom, da nekatera modernistična dela nočejo izraziti nekega smisla, ki bi človeka — bralca — zainteresiral v namene njegovega zadovoljevanja etičnih, spoznavnih in estetskih potreb. Toda doživljanje umetnosti ne more biti nikoli pogojeno samo iz estetskih vzgibov; človekov status homo sapiens kot takega v umetnosti vedno išče neko misel ali, po Grafenauerjevo, s-misel. Brez tega ni umetnosti, in če človeka to v njej ne bi zanimalo, je niti ne bi produciral, ampak bi se zadovoljeval z lepoto narave. (Če ni pravzaprav, kot se sprašuje Bergson, umetnost pred naravo. Res zanimiv problem: ali je človek v naravi videl kaj lepega, estetskega, preden je začel ustvarjati umetnost, umetniško? Po mojem ne.) Vzemimo za podkrepitev te trditve radikalen primer, recimo Zagoričnikov Opus nič. Totalna destrukcija umetnosti in smisla. Toda ali res ali samo navidez? Bralec (?), resda le tisti bolj izobraženi, bo tudi v tem, za prazno stranjo, našel Zagoričnikove nazore — o nemožnosti umetnosti in njenih postopkov, o niču. Gre le za tehnološko radikalnost: »Opus nič« nič bolj in nič manj ne predstavlja ničā kot kak Mallarméjev sonet. Smisel — pomen — torej brez dvoma obstaja; tega ne moremo zanikati, četudi se s takim umetniškim postopkom ne strinjamo. V literarnem kot tudi v vsakem drugem umetniškem delu je, rečeno s Kermaunerjevimi besedami iz eseja, ki sem ga obravnaval, zmeraj neka »presežna vrednost« — prav ta smisel, ki človeka zainteresira in ki literarno delo iz estetskega spremeni v umetniškega. To se sicer res dá povezati s principom blagovne menjave in v imenu tega tako umetnost in kritiko, ki to odobrava, zavračati, kakor to počne Kermauner, vendar stvar nima prave podlage; preveč je posplošujoča. V primeru umetnosti seveda ne more biti govora o siceršnji nesprijemljivosti grabežljivega in v vsakdanjem

življenju včasih že kar surovega kopičenja vrednosti in premoženja, saj se ves analogni proces tu dogaja v duhovni sferi, čisto privatni in intimni, ki nima konkretnih, za življenjsko prakso usodnih posledic. Dejstvo, da ima umetnost poleg estetske tudi druge duhovne vrednote, je neizpodbitno, saj prav na njem stoji temelj njene eksistence. To ima najbrž v mislih Josip Vidmar, ko pravi, da umetnost »odgovarja na najvišja vprašanja življenja«. To trditev, če jo hočem sprejeti, moram obvezno korigirati. Prvič: ni nujno, da umetnost odgovarja; umetnik (se) lahko tudi samo sprašuje. Važno je, da nas zainteresira. In drugič: tudi ni nujno, da odgovarja — recimo, no — na najvišja vprašanja; na ta morda odgovarjajo kvečjemu »največje večne« umetnine. Vrednotiti se dá tudi literarna dela med seboj, toda to kritika ne more zanimati v imenu romana, kakršen je Vojna in mir, ne more zavrniti, recimo haiku pesmice, ki izraža drobno in skoraj neznatno občutje. Lahko sicer rečemo, da je kakšno delo večje od drugega: toda taka trditev je samo načelna, saj ni ne tehtnice ne uteži, ki bi to mogla izmeriti. Vsekakor pa od literatov ne moremo zahtevati, da se vsi po vrsti ekskluzivno ukvarjajo z najvišjimi vprašanji. Pa tudi kritik se ne more avtoritativno — privatno že — odločati, katera vprašanja so nižja, višja in najvišja. To je gotovo ena od glavnih omejitev Vidmarjevih estetskih kriterijev, saj je zaradi tega moral zavrniti marsikatero dobro delo. Še večja pomanjkljivost pa je dejstvo, da je v poeziji zahteval metaforičnost, v romanopisju in dramatiki pa živost, življenjsko nazornost protagonistov, sklicujoč se na »večni« realistični princip kot stilno kategorijo, in zavračal simbolizem in alegorizem kot nižja umetniška stopka. (Temu na rob bi dodal, da si literarni kritik ne bi smel privoščiti, da ignorira literarno vedo, da ohlapno ravna z njenimi termini ter meša zgodovinske in teoretičnotipološke, kakor da mu ni čisto nič mar za znanstveno eksaktnost, od katere je že tako ali tako daleč, mu pa pride zelo prav kot pomagalo.

S tem je najbrž dovolj zadovoljivo rešen problem spričo nejasnega razmerja med estetskim in umetniškim. Umetniško je tisto, kar — ob tem, da je že estetsko — človeka pritegne oziroma duhovno zainteresira, da začne v njem nekaj iskati. In tisto nekaj, če je delo res umetniško, tudi najde. Kot sem pokazal, umetnina brez smisla ne more obstajati, ker se sicer izrodi v navaden (estetski) predmet. Tak smisel pa nosijo v sebi tudi dela, ki se trudijo, da bi ga ne imela — literaturi je usojeno, da je smiselna. Hkrati pa sem s tem vzpostavil tudi bolj dinamičen odnos med umetnino in njenim konzumentom (če ga lahko tako imenujem, saj je umetnina vedno znova razpoložljiva), ne več statično kontemplativen, pasivno sprejemajoč, ki se vleče že od Kanta in ki ga Wellek in Warren imenujeta »ljubezniva pozornost«. Tako zdaj ostane le še problem odnosa med obliko in vsebino. Ta je na prvi pogled sicer preprost, ko pa ga skušamo natančneje raziskati, vidimo, da se prav v njem skrivajo najbolj temne strani umetnosti. Rečemo lahko najbrž samo to, da vsebina in oblika sami zase, posebej, ne moreta obstajati. Brž ko imamo kako vsebino, imamo tudi že obliko; amorfnost je izmislek racionalističnega naziranja, ki ne priznava ničesar, kar je zunaj koncepta njemu priličenega reda. In ko imamo formo, je že nujno tu tudi vsebina, saj ne moremo suponirati čistega ničā.

Umetniške tvorbe zmeraj nihajo med tema dvema skrajnostma, ne da bi ju kdaj dosegle. Njuno medsebojno učinkovanje je vzajemno, dvo-smerno, ne enosmerno kot pri Welleku in Warrenu, kjer forma organizira materijo. Če se spremeni eno, se nujno tudi drugo — gre za princip interakcije. Vsebinska narekuje obliko, ta pa spet določa vsebino, ali obratno. Nobena še tako interdisciplinarna analiza ne bi mogla zadovoljivo odgovoriti na vprašanje, zakaj je literarno delo strukturirano tako in ne drugače in zakaj nam je tako všeč. Vseh podrobnosti ne moremo razumsko dognati, ampak jih doživljamo intuitivno, kar lahko le deloma prevedemo v racionalni jezik. S tem je tudi najtesneje povezano vprašanje skladnosti ali harmoničnosti literarnega dela kot celote. Tako kot so v dvajsetem stoletju nekateri avtorji težili k izgону smisla iz literature, pa jim to, kot rečeno, ni moglo uspeti, tako so včasih tudi hoteli doseči disharmoničnost. In spet bom postavil trditev, da disharmoničnost ravno tako kot amorfnost sploh ne more obstajati. Obe sta negirani ideji in kot taki, po Bergsonu, sekundarni, nepravi sodbi, ki temeljita na neki predhajajoči, »pozitivni« ideji. V skrajnem primeru lahko disharmoničnost in amorfnost obstajata le glede na neko estetsko normo, če o njej sploh lahko govorimo; Mukařovský pravi, da raje ne, ker je njeno bistvo le v tem, da je zanikana, porušena. Še najbolj bo verjetno držala trditev, da je le neka absolutna norma tista, ki je v resnici ni, in da obstajajo le delno veljavne norme, ki so seveda historično pogojene in jih brez dvoma najdemo tudi v modernizmu; mimo njih ne moremo. Še ena Vidmarjeva omejitev: on je priznaval harmoničnost le v smislu klasično-romantične estetike in zavračal kritiko, ki je vrednotila po delnih kriterijih, veljavnih za eno delo, za drugo pa ne. Toda v resnici lahko za vsako delo rečemo, da je harmonično, tudi za kakšno tako kot Joyceov *Finnegan's Wake*. Tisto, kar nam je v določeni umetniški celoti všeč, je najbrž prav njena skladnost, kar se, kot sem povedal prej, ne da dojeti z razumom, ampak intuitivno. Kaj je bistvo te skladnosti, je težko reči: morda določen ritem, ki je drugačen od naravnega, vsakdanjega. O tem govori Bergson, ko navaja primere iz vseh umetnosti in pravi, da je vloga tega ritma v tem, da nas »zaziba v neko stanje popolne poslušnosti«, v katerem smo sposobni sprejemati avtorjeve ideje in občutja. Tu gre seveda spet za nekakšen kantovski kontemplativni odnos človeka do umetnine in zato tega ne morem v celoti sprejeti, toda zamisel z ritmom, o katerem govori tudi Mallarmé v svoji znameniti definiciji poezije, je zanimiva. Vsekakor pa lahko rečemo, da harmonija obstaja zmeraj, od take, kot jo omenja že Aristotel v *Poetiki*, pa do modernistično pojmovane. (V primeru, da sprejmemo enačenje z ritmom, se takoj vsiljuje primerjava z glasbo — z različnostjo stare in moderne — kar problem nazorno ilustrira.) In prav zaradi te harmonije tudi ne moremo priznavati absolutnih estetskih norm. Noben formalni postopek ne more biti a priori dober ali slab, ker ga moramo nujno opazovati znotraj umetniške strukture, v katero se, odvisno pač od celote v vsebinskem in oblikovnem smislu, dobro ali slabo vključuje, ji ustreza ali ne.

Naj se torej vrnem k formalizmu svojih kritičnih izhodišč. Zapisal sem, da od literature pričakujem določen smisel, idejo, nekaj, kar je »za

njo«. V čem je torej ta formalizem? Ali to po vsem povedanem vendarle ni idejna kritika? Ne, kajti kritik ne sme ocenjevati v literaturi izražene ideje. Njegovo vrednotenje meri le na obliko, ne pa tudi na vsebino. Kako, ne kaj; to kritika zanima. To načelo seveda terja pojasnila, saj sem dejal, da ne moremo abstrahirati oblike od vsebine (ali obratno) in ju tako uzreti v njuni neodvisnosti. O tem ni dvoma. Kritik mora literarno delo zajeti v njegovi strukturalni celovitosti oblike in vsebine in presojati njuno medsebojno ustreznost. (Za to je brez dvoma potrebna interpretacija, ki pa se dogaja v hkratnosti estetskega in spoznavnega občutja, kar to interpretacijo vključuje v proces vrednotenja in zato njeno ekspliciranje ni potrebno.) Tako vsebine same, ideje, ne more nikoli vrednotiti direktno, z ozirom na njeno (ne)primerčnost, (ne)ustreznost, škodljivost, koristnost, naprednost, nazadnjaštvo ali karkoli podobnega. Kritiku je vseeno, ali je pesnik romantična duša ali nihilist, filozof. Ni važno, ali pisatelj ali dramatik opisuje partizanski heroizem ali neproblematično socialistično družbo, ali pa, na drugi strani, govori o dachauskih procesih ali politični represiji. Ali o čemerkoli. Za kritika so vse misli, ideje, nazori, čustva, hotenja, v literaturi popolnoma enakovredni. Wellek in Warren pišeta: »Formalistična kritika mora predvidevati, da ujemanje našega lastnega prepričanja in prepričanja avtorja ni potrebno in je v resnici irelevantno, saj bi sicer morali občudovati samo tista literarna dela, katerih življenjske poglede sprejemamo. Je *Weltanschauung* važen za estetsko sodbo?« Seveda ni. Pomembna je le literarnost: ali je avtorju uspelo napisati delo tako, da obstaja skladnost med obliko in vsebino, da je torej delo dobro. To pomeni, da nam njegov izdelek svoje misli ne vsiljuje, temveč le sugeriira, ponuja, in da nam je zbudil interes. Josip Vidmar bi rekel, da »literatura učinkuje samo s svojim čarom«. Ta čar zbuja zanimanje. Če pa literatura res učinkuje, je pa hudo vprašljivo; mogoče je v dobi, ko je bila še absolutna in apriorna vrednota, učinkovala na Don Kihota in gospo Bovaryjevo ali tudi na uboga dekleta, ki so še na začetku tega stoletja hlipaje prebiralala pogrošne štorije. Danes pa niti dr-romani in televizijske nadaljevanke nimajo drugega učinka, kot da jih ljudje pač premlevajo. In še to ni nič drugega kot tendenciozno prepričevanje, kaj šele prava literatura ali umetnost, ki človeka v najboljšem primeru uglajeno zapeljuje. Če za kako delo rečemo, da je prepričljivo, potem to pomeni, da avtor spretno in razvidno izraža svoje misli, ne pa, da nas je prepričal in da bomo v resnici sprejeli njegove ideje. In ker literatura ne prepričuje, jo tudi lahko sprejmemo oziroma dopustimo.

Kdor se s formalistično kritiko ne bo strinjal, bo takoj pomislil, da s tem početjem kritik pravzaprav reducira umetniško delo na estetski predmet in torej spet pozablja na staro Kantovo napako, ki sem se ji — samo načelno, bo dejal — sicer izognil. Toda ne: kritik se mora zmeraj zavedati dvojnosti estetskega in umetniškega, se pravi, v literarnem delu iskati tisti interes, ki ga v njem zgoljestetski predmet ne more zbuditi. Ko spozna to miselno komponento, odkriva njeno povezavo z obliko in nato vrednoti celoto. Idejo lahko vrednoti samo prek vsebine, nje same kot take pa se ne dotika: prvič zato, ker je ne more abstrahirati od oblike, s katero je prepletena, drugič pa zato, ker je ideja čisto privatna avtorjeva zadeva in je kritik, ki nastopa v javnosti,

ne more ne zagovarjati ne zavračati. V prvem primeru bi se izkazal za avtorjevega apoloģeta, v drugem pa bi ga diskreditiral; ne eno ne drugo seveda ni njegov namen. Ob taki zahtevi po kritikovi strpnosti se seveda pojavlja vprašanje, ali ni to v nasprotju s težnjo po avtonomni kreativnosti in izražanju, ki sem jo na začetku omenil kot kritikovo potrebo. To je spet povezano s tem, kako literarno delo pojmuje: ali v razločenosti oblike in vsebine, kot v vsakdanjem življenju največkrat v svoji površnosti mislimo in govorimo, ali pa v njuni neločljivosti, ki je bistvena in nesporna. V slednjem primeru se potemtakem vedno opredeljujemo do celote, torej tudi do vsebine, vendar ne direktno in eksplicitno. Na ta način pa že zadovoljujemo svojo intimno in občeloģeško potrebo po spoznavanju, po vzpostavljanju odnosa do stvari okoli sebe in po iskanju svojega mesta med njimi, torej v svetu. Da pa bi to dosegli, je nujno potrebna neka strpnost; in če literatura človeka res česa uči, potem ga gotovo strpnosti. Literatura je prostor strpnosti, dopuščanja in razumevanja. Z literaturo oziroma z idejami, izraženimi v njej, ne moremo polemizirati, četudi se v realnosti z njimi nikakor ne bi mogli osebno strinjati. Kar je napisano, je povedano z ljubeznijo, nanjo pa ne moremo odgovarjati s sovraštvom, z zavračanjem. Vse, kar lahko kritik pove, je to, da neka ljubezen ni dovolj strastna, da ni takšna, kakršne si želi. In edinole v imenu te ljubezni sme kritik vrednotiti. Kdo bi si jo drznil imeti za metafizično idejo, ki vodi v totalitarnost in nihilizem? Drugo, manj sentimentalno ime zanjo je dobra literatura. To je vse. Kritik si jo želi in išče; če jo najde, je vesel, če ne, se jezi. Svoja čustva izraža in to je tisto, kar me pri tem početju veseli; zato me brezdušno interpretiranje odbija. Kritika je zato, da bi se za Avtorjem izpovedal še Bralec. To potrebo čuti tudi on.

V tem eseju ali kar že je, nimam namena naštevati svojih kriterijev. Razumljivo: samo en absolutni kriterij je, delnih pa je preveč in še stalni niso. Pred koncem bi se rad ustavil le še pri vprašanju subjektivnosti in objektivnosti kritike. Na prvi pogled se presojanje seveda zdi nadvse subjektivna zadeva. Vsi bralci v istem literarnem delu ne bodo videli iste stvari, pa tudi delo samo ne bo vsem zbudilo (t)istega interesa, nujnega za to, da ga sprejmemo kot umetnino. In četudi bi vsi videli isto in bi vsi bili zainteresirani, bi bilo spet vprašljivo, ali bo vsem všeč način, kako delo govori. Subjektivnosti na videz ni konca. Nato pa se pojavi še kritik, ki javno izjavi, da mu to in ono je ali ni všeč. S tem se stvar približa že egocentričnosti. Toda ta subjektivizem je le dozdeven: zakaj kakor hitro predvidevamo, da se s kritikom strinja vsaj ena oseba, sodba že ni več popolnoma subjektivna. Jasno pa je, da ni možno, da bi izrekel tako sodbo, s katero se živa duša ne bi strinjala. Ali konkretnije: všečnost, ki jo tehtam, je seveda pogojena z okusom, ta pa, čeprav pravijo, da o njem ni razpravljati, le ni povsem subjektivna zadeva. O tem nazorno priča zgodovina estetike. Tisto, kar ga določa, pa lahko imenujemo z izrazom, ki ga je na to področje uvedel Jan Mukařovský — kolektivna zavest. To je nekaj, kar »vtaknemo med subjekt in objekt«, »mesto, kjer obstajajo vrednote«. Kolektivna zavest je torej nekaj medij, ki vzdržuje ravnotežje med kritikovim subjektivnim stališčem in popolno objektivnostjo; ne ena ne druga skrajnost seveda nista mogoči. Mukařovský pravi, da sicer vrednotimo

(najprej) sami pri sebi, zase, vendar smo pri tem večkrat v zadregi. To pa zato, ker znotraj kolektivne zavesti (ki ni »niti hipostazirano psihološko stanje niti gola abstrakcija«) obstajajo tudi neke norme okusa in pravila vrednotenja samega. V razpravi »Problemi estetske vrednote« še dodaja, da »gre svoboda ocenjujočega človeka tako daleč, da normo zavestno zanika, da vrednoti ne oziraje se nanjo.« Opozarjam, da se mora kritik tega zelo dobro zavedati; z izostrenim občutkom in smislom za prepoznavanje časa primerne okusa, modernosti (in hkrati za razločevanje slednje od modnosti), se mora odgovorno odločati za vrednotenje po neki v trenutku obstoječi normi ali pa, če čuti, da je zastarela, za upor proti njej. Kritik presodi, ali je norma še sprejemljiva ali pa se ji je treba upreti. S tem v zvezi bi se navezal na drugega (že skoraj bolj modnega kot modernega avtorja), na Umberta Eca, ki v Postilah piše: »Toda ko pisec načrtuje nekaj novega in si zamišlja drugačnega bralca, noče biti analitik tržišča, ki dela seznam izraženih zahtev, temveč filozof, ki intuitivno zaznava vzorce Zeitgeista. Svojemu občinstvu želi odkriti tisto, kar bi si moralo želeti, četudi tega ne ve. Želi odkriti bralca samemu sebi.« Misel je — upam si trditi — brez dvoma splošno veljavna, saj v sebi povzema princip, ki je literaturo prignal od davnine do, recimo, samega Eca. Bistvo literature je v Zeitgeistu in odkrivanju novega ter samega sebe. In čeprav je kritikovo početje marsikdaj za koga neprijetno in čeprav nastajajo nesporazumi in čeprav se komu zdi celo nepotrebno, bi dejal, da pisec in kritik na tem mestu stopata v zavzeto in pristno zavezništvo.

Bralnica '85

IZMUZLJIVOST OPOMB ALI: SVETNÍK IN NEČEDNICA



František
Benhart

Na ščitnem ovitku knjige Dušana Moravca **BORŠTNIK** opozarja Vasja Predan na dejstvo, da gre za prvo popolno strokovno monografijo o kakšni slovenski igralski osebnosti sploh. Če pribijemo, da je ta »podoba dramskega umetnika« (kot je delo podnaslovljeno) napisana z natančnostjo in metodološko opredeljenostjo, ki ju že poznamo iz avtorjevih dosedanjih monografskih (Cankar) ali gledališko-zgodovinskih knjig, je vsakemu takoj očitno, da imamo v rokah stvar izjemnih kvalitet: zgrajeno na izvrstnem poznavanju, razčlenjeno po časovnih in umetniško-razvojnih mejnikih, opremljeno z bogato dokumentacijo in raziskovalno aparaturo; skratka, delo, katero na zares popoln način izpolnjuje vrzel, ki je zijala sedem desetletij v