Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

II 235929

ODNOS MED BRALCEM IN BESEDNO UMETNINO V LUČI ANGLEŠKE LITERARNE KRITIKE

(doktorska disertacija)

META GROSMAN

1970

II 235929

II 235929

Knjižnica za univerzitetna študija
Ljubljana

O 5137/1974

PREDGOVOR

Predmet naše raziskave je odnos med bralcem in besedno umetnino, kot ga obravnava angleška literarna teorija našega stoletja. V obravnavi bomo poskusili kritično osvetliti predvsem tiste angleške literarnoteoretične in kritične spise, ki se ukvarjajo izrecno z odnosom med bralcem in besedno umetnino ter s tem odnosom povezanimi problemi. Pri tem nas bodo še posebej zanimala tista dela, ki odnosu med bralcem in besedno umetnino pripisujejo osrednji pomen in poskušajo prav na temelju tega odnosa zgraditi celovite teorije literarne vrednosti. Zanimala pa nas bodo tudi vsa tista dela, ki se kakorkoli ukvarjajo s problemi odnosa med bralcem in besedno umetnino nasploh ali pa z bralčevim odnosom do posamezne pesmi ali romana kot specifičnima oblikama tega odnosa.

Gradivo za pričujočo disertacijo je bilo zbrano v letih 1961 do 1969. Pri tem sem uporabljala naslednje knjižnice: knjižnico oddelka za germanske jezike in književnosti, ter Britanskega Muzeja (v letih 1963 in 1964), New York State Library (1964 in 1965) in Miami University Library (1964 in 1965) ter specializirane kataložne službe teh knjižnic in pozneje še Bayerische Staats-bibliothek v Münchnu (1967) in Universitäts Bibliothek Graz (1967-1969). To gradivo sem izpopolnila s primerjavo in križno kontrolo obstoječih bibliografij, ki jih navajajo posamezne študije s tega področja, ter s pomočjo letnih pregledov študij na področju anglistike: Year's Work English Studies in Review of English Studies. Med bivanjem v ZDA sta mi pri zbiranju gradiva pomagala z nasveti profesorja dr. Robert Almy in dr. William Pratt, ki sta oba strokovnjaka za moderno angleško in ameriško literaturo in kritiko, poznaje pa so mi pomagali še številni drugi anglisti. Tako mi je pri zbiranju historičnih podatkov pomagal predvsem profesor dr. Janez Stanonik, ki je hkrati tudi moj mentor pri pričujoči raziskavi. Ko sem se vrnila v Jugoslavijo, pa mi je pri dobivanju številnih knjig iz Velike Britanije pomagala zlasti knjižnica britanskega sveta v Zagrebu, ki mi je več let posredovala knjige iz številnih angleških knjižnic.

Tako zbrano obsežno gradivo je zastavljalo težek problem izbora in predstavitve. Medtem ko je bil izbor ključnih del, to je študij, za katere je značilno osrednje zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, relativno lahko rešljiv problem, tega nikakor ni mogoče trditi o izboru tistih del, ki obravnavajo

odnos med bralcem in besedno umetnino le mimogrede ali pa pomenijo reakcije na dela, ki obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino kot osrednji problem literarne teorije.

Tu je nastopil poseben problem: razmejitev med angleškimi in ameriškimi avtorji, saj tako zaradi pogoste fluktuacije avtorjev med obema deželama kot tudi zaradi sočasnih objav posameznih del na obeh straneh oceana in predvsem zaradi stalnega močnega medsebojnega vpliva velikokrat ni mogoče potegniti jasne črte med angleško in ameriško literarno kritiko, temveč pogosto govorimo kar o moderni anglo-ameriški kritiki. Ker pa je predmet naše obravnave samó angleško zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, nas bo v načelu zanimalo le to. Od ameriških prispevkov na tem področju bomo vključili v obravnavo le tiste, brez katerih bi bila vsebinska obravnava našega problema okrnjena, in seveda tudi tiste, za katere bi lahko rekli, da so na angleških tleh dobili stalno domovinsko pravico in so tako nepogrešljiv sestavni del angleške kritike. Ne bomo pa vključili raznih samostojnih obravnav tega problema in tudi ne nekaterih bolj ali manj pomembnih odzivov na stališča posameznih angleških avtorjev, čeprav jih bomo sem in tja tudi omenjali.

Posamezna angleška dela, ki obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino, bomo obravnavali praviloma v kronološkem zaporedju, in to v upanju, da bo tak način obdelave že sam po sebi pripomogel tudi k zgodovinski osvetlitvi zanimanja kritike za odnos med bralcem

in besedno umetnino. Vse ključne študije za katere je značilno osrednje zanimanje za besedno umetnino, bomo tako razporedili po avtorjih in letnici prvega izida. Tista dela, ki ne pomenijo samostojnega dosežka na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino in v katerih ima zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino polemično naravo glede na stališča kakšnega drugega dela bomo obravnavali skupaj z avtorjem tega drugega dela. Tako bomo na primer v poglavju, ki prikazuje odzive na dela I.A.Richardsa poleg neposrednih reakcij v raznih revijah obravnavali ne glede na leto objave tudi vse avtorje, ki svoje delo tako ali drugače navezujejo na I.A.Richardsa, to še zlasti, če njihovo delo ne pomeni kakega novega dosežka kritike.

V takem zaporedju prikazane avtorje in njihovo delo si bomo prizadevali tudi sproti oceniti, medtem ko bomo v zadnjem poglavju podali analizo vseh značilnosti in oceno dosežkov angleškega literarnokritičnega zanimanja za odnos med bralcem in besedno umetnino v petdesetih letih našega stoletja.

V S E B I N A

I. POGLAVJE stran

Zgodovinsko ozadje zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino v angleški kritiki 8

II. POGLAVJE

Poskusi angleške kritike prodreti v odnos med bralcem in besedno umetnino v letih 1921 do 1923 20

Percy Lubbock 21, Lascelles Abercrombie 25, Vernon Lee 31 in drugi avtorji 39.

III.POGLAVJE

I.A. Richards 44

The Foundations of Aesthetics 46, The Meaning of Meaning 48, Principles of Literary Criticism 53, Science and Poetry 62, Practical Criticism 65, in druga dela 72.

Ocena Richardsovega dosežka 76

IV. POGLAVJE 97

Odmevi na Richardsovo teorijo.H. Read in druge ocene revije THE CRITERION 99, T.S. Eliot 104, Mongtgomeri Belgion 110, D. W. Harding 113, F.R. Leavis ter druge ocene revije SCRUTINY 119, Michael Roberts 124, Rostervor Hamilton 128, D.G. James 135, Thomas Clark Pollock 142 in J.G. Spaulding 145, W.H.N. Hotopf 149, Jerome P. Schiller 153. Odmev v angleški splošni estetiki 156.

Ocena odziva kritike na Richardsovo teorijo 160

V. POGLAVJE — stran

William Empson — 166
Seven Types of Ambiguity — 167
The Structure of Complex Words — 176
Odziv kritike na Empsonovo delo — 180

VI. POGLAVJE

Maud Bodkin — 192
Archetypal Patterns in Poetry

VII. POGLAVJE

Premiki v zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino (1930-1960) — 202

VIII. POGLAVJE

C.S.Lewis — 213
Studies in Words in an Experiment in Criticism
Odziv kritike na C.S.Lewisovo delo — 229

IX. POGLAVJE

Zgodovinski prikazi odnosa med bralci in literaturo — 231
Q.D.Leavis, Fiction and the Reading Public — 237

X. POGLAVJE

Sklep — 247
Značilnosti in rezultati zanimanja angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino

DODATEK — 279

OPOMBE

Poglavje I — 285
Poglavje II — 287
Poglavje III — 291
Poglavje IV — 311
Poglavje V — 331
Poglavje VI — 342
Poglavje VII — 345
Poglavje VIII — 348
Poglavje IX — 355
Poglavje X — 367
Dodatek — 369

BIBLIOGRAFIJA — 371

- - - - -

every effort to formulate the common element is limited by the limitations of particular men in particular places and at particular times; and these limitations become manifest in the perspective of history.

T.S. Eliot

I. P O G L A V J E

Zgodovinsko ozadje zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino v angleški literarni kritiki

Na začetku naše obravnave o zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino bi radi na kratko prikazali nekaj elementov, ki sestavljajo ozadje tega kritičnega zanimanja in ki so nedvomno prispevali k sorazmerno pogosti tematizaciji odnosa med bralcem in besedno umetnino v angleški literarni teoriji in kritiki. Naš uvod nima namena dati podrobno znanstveno analizo številnih dejavnikov, ki v Angliji na začetku dvajsetega stoletja pogojujejo veliko naraščanja zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino. Kot bo razvidno iz našega orisa, so ti dejavniki zelo kompleksni in raznoliki; zato bi sistematični prikaz

in analiza vseh dejavnikov, ki so v ozadju zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino, že sama zahtevala samostojno razpravo, taka raziskava pa presega meje našega ožjega zanimanja. Naš uvod se bo omejil zgolj na prikaz nekaterih glavnih dejavnikov, ki so na začetku dvajsetega stoletja oblikovali zanimanje angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino, z upanjem, da nam bo omogočil vpogled v motive, ki so usmerjali zanimanje kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino, in tako tudi boljše razumevanje tega zanimanja.

V prikazu bomo upoštevali predvsem tiste zgodovinske elemente in značilnosti angleškega literarnokritičnega in kulturnega položaja nasploh, katerih vpliv opažamo v delih domala vseh kritikov, ki se tako ali drugače ukvarjajo s problemi odnosa med bralcem in besedno umetnino.

Razločevanje med zgodovinskimi elementi in sodobnimi značilnostmi angleškega kulturnega položaja je v tem primeru le teoretično; sodobni kulturni položaj je namreč ponavadi pogojen prav s konkretnim zgodovinskim razvojem in torej tesno povezan s preteklostjo. Zgodovinski aspekt in sodobni aspekt sta tako velikokrat le dve plati istega pojava; tako je na primer sodobna zavest o pomembnosti bralcev tesno povezana z njihovo zgodovinsko pomembnostjo. Zato bomo te dejavnike poskusili označiti raje vsebinsko. Z vsebinske plati lahko razločujemo tri najpomembnejše

skupine takih dejavnikov: prvič, zgodovinski in sodobni pomen bralcev na angleškem literarnem prizorišču, drugič, globoko prepričanje o pomembnosti literature,ki je pogosto združeno s prepričanjem, da prav literatura lahko pomeni odrešilno silo modernega sveta, in tretjič, razvoj modernih znanosti, ki vedno bolj vplivajo na vsa področja človekovega delovanja.

Široko razširjeno prepričanje o velikem pomenu bralcev za literaturo smo navedli na prvem mestu zato, ker se nam zdi, da je prav ta element značilen za angleško kritiko. Splošno priznana vloga, ki jo je na angleškem literarnem prizorišču imela hitro naraščajoča publika "common readers", je enkrat za vselej opozorila angleška kritika na pomen bralcev. Pomembna vloga bralcev je v svojih zgodovinskih oblikah predmet številnih literarnozgodovinskih in kritičnih študij[1], medtem ko poznavanje takšne vloge bralcev literarnim kritikom preprosto onemogoča, da bi prezrli pomen bralcev. Mnogi neangleški kritiki štejejo prav veliko naraščanja publike in njen vpliv na literarno produkcijo v Angliji, ki je sledil naraščanju, za specifično značilnost angleškega literarnega prizorišča[2], medtem ko angleški kritiki pogosto obravnavajo pomen bralcev ne glede na to, ali zavzamejo do stalno naraščajočega števila modernih bralcev pozitiven ali negativen odnos. Zato se nam zdi, da pomeni široko razširjena zavest o splošnem pomenu

bralcev enega najpomembnejših virov zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino in hkrati tudi tisti vir, ki je posebno viden prav v angleški kritiki.

Neposredno ali posredno zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino v Angliji pogosto spremlja poskuse in prizadevanja kritike za utemeljitev pomena in vrednosti literatura. Mnogi angleški kritiki namreč menijo, da mora biti literatura - če naj bo pomembna - predvsem učinkovita; z drugimi besedami; imeti mora bralce. Koncept literatura same po sebi, to je brez bralca, ki bi jo sprejemal in tako dopolnjeval pisateljevo delo, se zato številnim angleškim kritikom dvajsetega stoletja zdi neumesln in nesprejemeljiv. Zato njihovo prizadevanje utemeljiti pomen literature pogosto vključuje tudi vsestransko zanimanje za bralce in za odnos med bralcem in besedno umetnino.

V zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino in še posebej v pouderjanju komunikativnosti literature in enačenju literature s komunikacijo tako prepoznamo tudi značilno reakcijo na larpurlartistično usmeritev konec devetnajstega stoletja.

Po drugi strani pa se poskusi utemeljiti družbeno pomembnost (često tudi koristnot) literature v angleški literarni kritiki ujemajo s prvimi začetki te kritike, s Sidneyevo An Apologie for Poetry, v kateri Sidney, sledeč Horacovemu aut prodesse....

aut delectare, zagovarja koristnost poezije in ji pripisuje večji pomen kot moralni filozofiji in tudi zgodovini.

Prizadevanje za utemeljitev velike pomembnosti literature doživi v Angliji konec devetnajstega stoletja korenito spremembo; v tem času se zdi, da bo ob spremanjeni podobi sveta edino literatura lahko nadomestila izgubljeno vero, in zato Matthew Arnold prav literaturi pripiše vlogo odrešilne sile človeštva. S tem svojim stališčem je Arnold neposredni predhodnik moderne angleške kritike. Njegovo dediščino srečujemo v obliki številnih citatov in pogostega sklicevanja na njegovo avtoriteto v delih I. A. Richardsa, F. R. Leavisa, Q. D. Leavisove ter številnih drugih vodilnih angleških kritikov, ki se zanimajo za odnos med bralcem in besedno umetnino. Zaradi močnega vpliva Arnoldovih stališč in njihovega osrednjega pomena za moderno angleško kritiko jih bomo poskusili na kratko orisati. Prepričani smo namreč, da nam bo to pomagalo osvetliti in razumeti značilen polemični ton, ki ga bomo pogosto srečevali v zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino.

Znameniti Peacockov napad na poezijo[3], kjer avtor ne odreka poeziji samo vaskršen družbeni pomen, marveč tudi trdi, da je poezija v svetu znanosti navaden anahronizem, je skupaj z raznimi drugimi "literaturi sovražnimi" dejavniki spodbudil Arnolda, da je svoje pesniško pero zamenjal za kritičnega, seveda v obrambo pomena literature in literarne kritike.

Že v uvodu k svojemu delu Culture and Anarchy piše, da je namen njegovega eseja priporočiti literaturo kot najboljši pripomoček za rešitev iz obstoječih težav. In ko končuje obsežni dokaz, da je kultura edina možna alternativa sicer pretečl anarhiji, odločno zatrjuje:

> Trough culture seems to lie our way, not only to perfection, but even to safety.[4]

V poznejšem eseju "The Study of Poetry", ki je izšel kot predgovor k Wardovi izdaji English Poets (1880), Arnold povsem jasno oblikuje svoje prepričanje o odrešilni vlogi poezije, ki naj bi človeštvu v najhujših časih dajala edino oporo in nadomestila celo vero, prepričanje, ki tako ali drugače oblikovano srečujemo poznaje pri številnih angleških kritikih.[5]

Ta in podobna Arnoldova stališča so skupaj z njegovo razlago funkcije literarne kritike izhodišče velikega dela angleške literarne teorije in kritike v dvajsetem stoletju. Še posebej pa so temelj tistemu delu angleške kritike, ki si, izhajajoč iz globokega prepričanja o koristnosti učinka literature, prizadeva napraviti literaturo res kar najbolj učinkovito: tako z razlago posameznih literarnih del kot tudi s teoretičnim pojasnjevanjem odnosa med bralcem in basedno umetnino. V želji učinkovati na bralca zato prepoznamo enega izmed pomembnih motivov, ki so v začetku našega stoletja vodili

k zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino. Seveda ta želja vedno vključuje prepričanje o pomembnosti učinkovanja, ta pa vključuje globoko prepričanje o pomembnosti predmeta, ki naj učinkuje, to je o pomembnosti literature. Prav zato moramo šteti Arnolda za začetnika moderne angleške literarne kritike.

Zagovor pomembnosti literature se zdi angleškim kritikom v začetku dvajsetega stoletja toliko bolj nujen zaradi takratnega razvoja kulturnega položaja, ki ni dopuščal nobenega dvoma o tem, da se je spor med pisateljem in družbo, ki se je pojavil v obdobju romantike za oba končal usodno: v popolni izolaciji med obema. "Stari načini življenja" in "organska družba", v kateri so ljudje spontano komunicirali med seboj in tako omogočali obstoj "tradicionalnih visokih standardov"[6], postanejo samo še spomin na srečno preteklost, ki spričo "modernih uporabnikov množičnih komunikacijskih sredstev" mnoge avtorje navdaja z globoko melanholijo. Široka angleška publika bralcev je v modernem svetu pranehala obstajati; namesto nje se pojavijo specializirani ozki krogi bralcev, ki jih ločijo nepremostljive pregrade. Medtem ko večina bralcev (tako imenovana low-brow publika) bere le še množično literarno plažo, postajajo bralci, ki berejo "visoko" literaturo, vedno redkejši.[7]

Ta sprememba se kaže tudi v literaturi, ki dokončno

prenaha biti sestavni del kulture obče človeške skupnosti tar dobi namesto osrednjega mesta v njenem življenju položaj "neodvisne" umetnosti.[8]

Zato postane bolj ali manj očitno, da je spontana zveza[9] med bralci in literaturo pretrgana.
To spoznanje pa spet nevaja mnoge avtorje k preučevanju narave odnosa med bralcem in besedno umetnostjo. Zdi se, da bi prav teoretična spoznanja o naravi tega odnosa skupaj s primarno vzgojo, osnovano na takem temelju, lahko prispevala k ponovni vzpostavitvi boljšega odnosa med bralcem in besedno umetnino in tako pripomogla k zaželeni realizaciji pozitivne vloge literature.

Zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino in še posebej nekatere njegove značilne poteze so naposled pogojene z modernim razvojem raznih znanosti. Tako vodi v svetu vse bolj prevladujoče znanosti prizadevanje po utemeljitvi pomena literature k iskanju "realnejše podlage" za utemeljitev njene vrednosti, realnejša podlaga pa postaja vedno pogosteje sinonim za bolj znAnstveno osnovo.
Zato v poskusu pokazati vrednost besedne umetnine na podlagi njenega neposrednega učinka naposled prepoznamo tudi težnjo najti stvarnejši temelj za vrednotenje literature. V konteketu modernih znanosti je neposredni učinek besedne umetnine vedno

pogosteje pojmovan kot psihološki učinek besedne umetnine na bralca, medtem ko vrednost literature pogosto postane "psihološka vrednost". Čeprav poskus pokazati tako imenovano neposredno "psihološko" vrednost literature izvira iz želje zagotoviti realnejšo podlago za vrednotenje literature, to še ne pomeni, da so tako doseženi rezultati realnejši prikaz vrednosti literature ali realnejša podlaga za njeno vrednotenje.

Takšna psihološka usmeritev nujno navaja posamezne literarne kritike k vedno večji uporabi izsledkov psihologije.
Podobno pa vodi po drugi strani zanimanje za učinkovanje besedne umetnine na bralca k zanimanju za pomen in delovanje besed, torej v semantiko in na področje lingvistike. Novo zanimanje literarnih kritikov pogosto na široko odpira vrata vplivu psihologije, lingvistike in tudi drugih ved, med katerimi moramo omeniti zlasti antropologijo, biologijo in zgodovino, katerih izsledke angleška literarna kritika uporablja vse pogosteje. Vpliv modernih znanosti opazimo lahko tudi pri obravnavanju odnosa med bralcem in besedno umetnino, ki poleg pogosto kar preveč znanstvenega opisa uporablja tudi izrazito eksperimentalno metodo, katere rezultati rabijo kot gradivo za analizo.

Tako lahko ugotovimo, da je prav s poudarjenim zanimanjem za odnos med bralcem in besedno umetnino postala angleška literarna kritika "moderna kritika "

v pomenu, ki ga je definiral S. E. Hyman kot

> "the organized use of non-literary techniques and bodies of knowledge to obtain insights into literature."[10]

V zanimanju za odnos med bralcem in besedno umetnino prepoznamo težnjo po znanstvenosti literarne kritike v treh značilnih oblikah: v bolj ali manj sistematični uporabi izsledkov psihologije in semantike, v globoki potrebi po temeljiti spremembi tradicionalnih pogledov na literaturo in končno v uvedbi bralca kot funkcije literature.

Medtem ko so orisane tri glavne skupine dejavnikov splošne kulturne atmosfere, v kateri zasledujemo izrazito povečanje zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino, so seveda v delih posameznih avtorjev, ki obravnavajo odnos, ti elementi navzoči v zelo različnih razmerjih ter kombinacijah in včasih celo le v obliki odklonilne reakcije na splošne težnje. Glede na to moramo že na začetku ugotoviti, da zanimanje angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino navzlic skupnemu predmetu in skupni kulturni atmosferi precej variira tako po obsegu zanimanja kot tudi glede posameznih problemov, ki jih vključuje. Ti razločki seveda niso samo posledica različnih izhodišč in različna kombinacije obravnavanih elementov, temveč predvsem tudi različnega pomena, ki ga posamezni avtorji pripisujejo odnosu med bralcem

in besedno umetnino. Čeprav je zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino v angleški literarni kritiki precej razširjeno, poskušata le dva avtorja na tem temelju zgraditi tudi celovito sistema literarne vrednosti: I. A. Richards in C. S. Lewis. Zaradi njunega osrednjega zanimanja za odnos med bralcem in besedno umetnino se bomo prav pri obravnavi njunih del zadržali najdlje, medtem ko bomo nekaterim drugim avtorjem, ki odnos med bralcem in besedno umetnino obravnavajo kot podrejen problem, posvetili sorazmerno manj pozornosti.

Nekateri avtorji pri obravnavi odnosa med bralcem in besedno umetnino včasih prehajajo na obravnavo odnosa splošnejše narave, to je odnosa med publiko in umetnostjo nasploh. Ča je to njihovo zanimanje povezano z obravnavo odnosa med bralcem in besedno umetnino, ga bomo praviloma vključili v naš prikaz. Ne bomo pa upoštevali tistih del splošno estetske narave, ki obravnavajo predvsem le odnos med publiko in umetnostjo in le izjemoma tudi odnos med bralcem in besedno umetnino.

Odnos med bralcem in besedno umetnino se nam zaradi specifične narave besedne umetnine zdi toliko poseben, da je taka omejitev ne le upravičena, marveč tudi nujna. Prav tako je primerjava postavk in dosežkov na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino s postavkami in dosežki na področju odnosa med publiko in umetnostjo nasploh poseben problem, ki presega

meje našega zanimanja.

Zato bomo v prikaz vključili le dela, ki obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino. Besedna umetnina bo za nas pomenila poljubno literarno delo; kadar pa posamezni avtorji obravnavajo ta odnos v njegovi specifični obliki, na primer kot odnos bralca do posamezne pesmi ali romana, bomo tudi mi upoštevali to omejitev, medtem ko bomo po drugi strani sem in tja uporabljali bolj splošno oznako - odnos med bralci in literaturo, kadar bomo govorili o tem odnosu v širšem in še posebej v zgodovinskem kontekstu.

II. P O G L A V J E

Poskusi kritike raziskati odnos med bralcem in besedno umetnino v letih 1921 do 1923

V tem poglavju bomo obravnavali poskuse kritike, ki se ukvarjajo z naravo in pomenom odnosa med bralcem in besedno umetnino v letih 1921 do 1923. V tem okviru bomo predvsem poskušali prikazati prizadevanja treh avtorjev: Percyja Lubbocka, Lascellesa Abercrombieja in Vernon Lee (Violet Peget), omenili pa bomo tudi nekaj drugih avtorjev, katerih dela so problematiko manj zanimiva, vendar pa kažejo na zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, ki je bilo v tem času precej razširjeno. Pri obravnavi se bomo vsekozi omejevali le na tiste

postavke v teoriji omenjenih avtorjev, ki zadevajo naše osrednje zanimanje, zato ne bomo omenjali drugih njihovih stališč.

PERCY LUBBOCK

Percyja Lubbocka vodi pri razmišljanju o odnosu med bralcem in besedno umetnino predvsem zanimanje za problem načina bivanja romana, ki se mu kaže kot osrednji problem kritika. Svoje delo THE CRAFT OF FICTION, prvič je izšlo leta 1921 in je v naslednjih petih letih doživelo še šest ponatisov, začenja z zanimivim opisom težav, ki jih ima literarni kritik zaradi neoprijemljivosti romana. Ker je le-ta lahko samo v našem duhu, natančneje v bralčevem spominu, se vedno izmika kritični presoji:

> To grasp the shadowy and fantasmal form of a book , to hold it fast, to turn it over and to survey it at leisure - that is the effort of a critic of books, and it is perpetually defeated. Nothing, no power, will keep a book steady and motionless before us, so that we may have time to examine its shape and design. As quickly as we read, it melts and shifts in the memory; even at the moment when the last page is turned, a great part of the book, its finer detail, is already vague and doubtful. A little later, a few days or months, how much

is really left of it? A cluster of impressions, some clear point emerging from a mist of uncertainty, this is all we can hope to possess, generally speaking, in the name of a book.[1]

Ko Lubbock nadalje pretresa vse vidike dejstva, da knjige same po sebi ni mogoče zaznati, da je roman tako odvisen od vsakokratne kreacije posameznega bralca in da le v njegovem spominu lahko dobi svojo obliko, podaja domiseln opis, kako vsak bralec zase oživlja roman. V tem procesu je vsak bralec romana tudi sam romanopisec. Lubbock meni, da se bralčeva dejavnost pri poustvarjanju romana ne razločuje od drugih njegovih vsakdanjih dejavnosti in da je v bistvu prav tako naravna kot njegovo dihanje.[2] Z mislijo, da med doživljanjem romana in vsakdanjimi življenjskimi izkušnjami ni nikakršnega posebnega razločka, se Lubbock pridružuje tistim avtorjem, ki med estetskim doživetjem in drugimi človekovimi doživetji ne priznavajo nobenega posebnega razločka.[3] Vendar pa Lubbocka to spoznanje ne vodi k utemeljevanju enakosti obeh doživetij, ampak nasprotno, k iskanju možnosti za razloček. Zato uvaja pojem kritičnega bralca, ki v nasprotju s preprostim bralcem v romanu poleg zgodbe, oseb in podobnih lažje dostopnih sestavin odkriva tudi njegovo obliko. Pri takem načinu branja, avtor ga imenuje "kreativno branje", se mora bralec v knjigo tako poglobiti, da v njej odkrije tudi njeno zgradbo, oziroma natančneje, njena strukturalna

načela in umetniške prijeme, ki jih je pisatelj uporabil. Večji del Lubbockove študije The Craft of Fiction je posvečen odkrivanju takih stilističnih prijemov v posameznih znanih romanih; to naj bi bralcu pomagalo razviti sposobnost za kritično branje.[4]

Lubbock poudarja pomen bralčeve poustvaritve romana predvsem zaradi spoznanja, da pisatelj preprosto ne more prenesti knjige v bralčeve možgane kot nekakšen milni mehurček. V tej zvezi tudi podčrtuje, da s tem, ko bralec postane tako rekoč tudi romanopisec, hkrati sprejema nase odgovornost za svojo poustvaritev. Zato si ne sme nikoli privoščiti misli, da je roman zgolj stvar avtorja. V nasprotju s poznejšimi teorijami drugih avtorjev, ki zahtevajo pasivno predajanje bralca, lahko vidimo v tem upravičano poudarjanje potrebe po bralčevem aktivnem sodelovanju.

Lubbockovo poudarjanje podobnosti procesa branja s procesom doživljanja vsakdanjega sveta pa se nam zdi vsaj tu in tam pretirano. Le na enem mestu omenja Lubbock v svoji študiji tudi razloček med obema obravnavanima procesoma, namreč, ko ugotavlja, da bralec v odnosu do sveta sam tudi izbira, medtem ko mu v odnosu do romana to ni potrebno.[5] Tu namreč opravi izbor zanj poprej že pisatelj, čigar vodstvu potem bralec sledi. Vendar pa ta razloček ni razviden iz Lubbockovega osrednjega opisa procesa branja, v katerem poudarja le podobnosti med obema procesoma[6].

To toliko bolj, ker tudi tu pravi, da je podzavestno izbiral, iz česar bi logično sledilo, da gre tudi v procesu branja za določen izbor elementov iz razpoložljivega gradiva.

Kljub vsem podobnostim, ki jih je mogoče najti med obema procesoma, se nam vendarle zdi, da je Lubbock prezrl tisti temeljni razloček med procesom branja in drugega vsakdanjega doživljanja, ki je očiten celo pri najbolj "zaupljivih" bralcih. V mislih imamo razloček v načinu emocionalne udeležbe pri obeh procesih, razloček, zaradi katerega nas drugače presune novica o smrti ljubljene osebe ali celo daljnega znanca, kot pa še tako živo opisan propad cele vojske. Ta razloček ne leži toliko v intenzivnosti, marveč bolj v načinu emocionalne udeležbe. Zdi se, da je Lubbock prezrl ta razloček zato, ker ga zanima predvsem, kako róman kot slika določene realnosti lahko obstaja za bralca, kako jo bralec poustvari na podlagi pisateljevih besed. Ne zanima pa ga bralčeva čustvena udeležba pri tem poustvarjanju, čeprav ima le-ta tudi bistven vpliv na njegovo doživetje romana. Ker pri tem ne gre za osebne interese in prizadetost, vidi bralec osebe in dogodke drugače kot v svojem življenju: bolj neprizadeto in zato velikokrat bolj natančno.

Kljub sem in tja kar preveč enostranskemu poudarku pa pomeni Lubbockovo delo za čas, v katerem je bilo prepričanje o apriorni posebnosti estetskega doživetja še precej splošno, zanimiv premik: bralčevemu doživetju

besedne umetnine ne pripisuje nobenih apriornih estetskih posebnosti in hkrati že opozarja na bistven pomen bralca za roman. Lubbockov koncept odnosa med bralcem in romanom pa se nam zdi še toliko bolj pomemben zaradi njegovega poudarka na bralčevi aktivnosti in zahteve po bralčevi soodgovornosti pri puostvaritvi romana.

LASCELLES ABERCROMBIE

Komaj leto dni po prvi objavi Lubbockovega dela The Craft of Fiction je izšlo tudi Abercrombiejevo delo An Essay Towards a Theory of Art (1922), v katerem je avtor prvič razložil teorijo, da je literatura v bistvu komunikacija. To teorijo je podrobneje obdelal v poznejšem delu Principles of Literary Criticism (1932). Čeprav je med objavo obeh omenjenih del minilo celih deset let, ki so v Angliji prinesla veliko novih stališč na področju literarne teorije in kritike, vendar ne opazimo nikakršnega vpliva tega obdobja na Abercrombiejevo teorijo. Ta ostane v obeh delih v bistvu nespremenjena, čeprav je prvo delo posvečeno umetnosti nasploh, medtem ko drugo delo obravnava samo literaturo. Zato bomo obravnavali obe deli skupaj, medtem ko drugih Abercrombiejevih del The Idea of Great Poetry (1924) in Poetry: Its Music and Meaning (1932) ne bomo vključili v prikaz, ker ne obravnavajo našega osrednjega problema,

odnosa med bralcem in besedno umetnino.

Poglavitna postavka Abercrombiejeve teorije je, da je umetnost izražanja estetskega doživetja, pri čemer umetnik "prenaša" svoja doživetja:

> The artist transfers his experience to the recipient; and we can therefore look on artistic expression either as getting something out (artist's point of view), or as taking something in (the recipients point of view): the <u>something</u> in both cases being aesthetic experinece - but specialized; specialized in the act of getting it out and in the act of taking it in.[7]

V tem Abercrombiejevem izvajanju ni težko prepoznati značilne slabosti vseh teorij, ki zagovarjajo stališče, da je literatura v bistvu komunikacija: posamezna umetnina ima v njej zgolj funkcijo "posrednika" med umetnikom in sprejemalcem. Zato je umetnina v bistvu označena le s stališča umetnika - kot njegov umetniški izraz - in s stališča sprejemalca. Pri tem bi radi posebej opozorili na Abercrombiejevo rabo nedoločnega zaimka "something", zaradi katerega je ta pomanjkljiva oznaka še bolj nedoločna.

Abercrombiejevo edino pojasnilo v bistvu prav nič ne razjasni te nedoločnosti:

> When we say that art consists of the expression of experience, we mean the expression of <u>whole</u>

> experience: both of the substance which the world contributes by being experienced and simultaneously of the value which the mind contributes by experiencing.[8]

Kot je razvidno iz navedenega Abercrombiejevega pojasnila, imamo še vedno opraviti le z izrazom in doživetjem.

Odnosu bralca do besedne umetnina pripisuje Abercrombie bistven pomen - v njem vidi funkcijo literature. Abercrombie namreč meni, da si ne moremo zamisliti nobene dejavnosti brez funkcije, hkrati ko je prepričan, da bi zamišljanje funkcije kot zgolj epifenomena pomenilo intelektualno nekoherentnost[9].

To svojo teorijo je Abercrombie podrobneje opisal še zlasti, kar zadeva literaturo, v Principles of Literary Criticism, kjer spet srečamo njegovo misel, da literatura biva prav v komunikaciji med pisateljem in bralcem:

> For evidently, whatever else literature may be, communication it must be: no communication, no literature.[10]

Abercrombie izjavlja, da izhajajo vsa glavna načela njegove teorije iz osrednje postavke, ki pravi, da literatura izraža doživetja. In ker jih izraža v jeziku, se v tem delu poleg pisatelja in bralca pojavlja kot tretji pojem kritike jezik: glede na to, da literatura komunicira doživetja, čeprav se doživetje ne zgodi v

jeziku semem, mora pisatelj svoje doživetje "prevesti" v take simbolične ekvivalente jezika, da bralec lahko te simbole spet "prevede nazaj" v podobno doživetje. V tem smislu pomeni komunikacija za Abercrombieja "zbujanje podobnih predstav v bralcih". Da pisatelj to doseže, mora obvladati bralčeve predstave in domišljija tako, da so bralčeva doživetja na koncu kar se da podobna njegovim lastnim doživetjem. Zato Abercrombie meni, da pisatelj na izdela umetnine vse dotlej, dokler ne doseže tega cilja, ne glede na to, kako jasno izražena se zdi njemu samemu.

Medtem ko v Abercrombiejevem opisu procesa komunikacije nedvomno opazimo določen napredek od njegovega prvega dela do Principles of Literary Criticism, pa v njegovih opisih doživetja samega ne opazimo nobenega napredka. Prej ko slej ostane to doživetje pač predmet komunikacije in za Abercrombieja očitno tudi ekvivalent besedne umetnine:

> For literature communicates experience; that is to say, the experience which lived in the author's mind must live again in the reader's mind. It is not enough to give the reader what has been experienced; neither is it enough to give him how the experience has been taken. The experience it self must be given transplanted from one mind to another.[11]

Enačenje literature s sporočanjem doživetja paradoksalno omajuje odnos med bralcem in besedno umetnino na

bralčevo doživetje. To pa je zastavilo Abercrombieju velik problem, namreč, kako razmejiti doživetja, ki jih daje literatura, od resničnih doživetij bralca, še posebej, ker Abercrombie meni; da doživetja, ki jih daje literatura, ne morejo biti nikoli resnična in zato nujno "zaostajajo" za resničnimi doživetji.

Samo "pridobivanje" doživetij se Abercrombieju ne kaže kot zadovoljiv odgovor na vprašanje o funkciji literature, čeprav je seveda tudi pridobivanje doživetij samo po sebi pomembno kot "razširitev" življenja. Abercrombie naposled meni, da doživetja, ki nam jih lahko daje literatura, niso manj vredna (zaradi svoje naresničnosti), ampak so zaradi svoje oblike vredna celo več. Oblika naredi pomembno vsako doživetje, ki ga daje literatura. Še več; tako pomembna doživetja lahko daje samo literatura, to pa po Abercrombiejevem mnenju pomeni zadovoljiv odgovor na vprašanje o funkciji literature.[12]

S svojo teorijo literature kot komunikacije pomembnega doživetja se Abercrombie skladno vključuje v splošno angleško kritično prizadevanje za obrambo pomena literature na temelju njenega pozitivnega učinka na bralca. Kljub temu pa njegova teorija ni imela niti naslednikov niti kakšnega omembe vrednega vpliva na poznejše kritične tokove. Vzrok za to moramo iskati predvsem v dejstvu, da se je poznejša angleška literarna kritika razvijala zlasti v smeri tako imenovane praktične

kritike, katere zanimanje je usmerjeno prav v vsakokratno konkretno besedno umetnino. Prav ta vsakokratna besedna umetnina pa je, kot smo videli, v Abercrombiejevi teoriji najbolj nedoločen pojem. Enkrat je izključno vezan na pisatelja - kot izražanje doživetja - in drugič podobno vezan na bralca - kot njegovo doživetje - torej teži k temu, da sploh nima svojega lastnega obstoja kot pojem, medtem ko kot predmet v bistvu prehaja v sfero čistih doživetij.

Abercrombiejeva teorija literature kot sporočanja pomembnega doživetja se nam zato zdi precej enostranska. Ta enostranskost očitno izvira iz Abercrombiejeva polemične usmeritve proti teoriji literature kot čistega izraza in proti raznim larpurlartističnim pojmovanjem literature, ki so bila tedaj v Angliji precej razširjena. Tako takoj na začetku Abercrombijevega dela <u>An Essay towards a theory of Art</u> pritegne našo pozornost ostra polemika s takimi teorijami. Tu avtor med drugim pravi, da je napačno vsako gledišče, ki trdi, da je komunikacija v umetnosti zgolj naključna. Avtor nadalje meni, da vse te teorije izhajajo iz napačnih filozofskih postavk, namesto da bi izhajale iz "dejstva umetnosti". Zdi se mu namreč, da vse teorije, ki izhajajo iz dejstva umetnosti, seveda nujno vidijo komunikacijo kot osrednji pojem kritike. In zato ima zanje osrednji pomen tudi bralec.

Tak polemični ton je zaznaven tudi v mnogih kategoričnih postavkah, kot: literatura <u>mora</u> biti komunikacija

ali pa ni literatura, doživetje, ki je živelo v pisateljevem duhu, mora biti preneseno v bralčevega in podobnih, čeprav nam Abercrombie nikoli ne pojasni, kako naj se vse to zgodi.

Abercrombiejeva teorija odpira vrsto zapletenih vprašanj: ali je besedna umetnina "prevod" pisateljevega doživetja, ali to doživetje na kakršen koli način lahko v enaki obliki zaživi v bralčevem duhu, ali besedna umetnina res prenehа biti besedna umetnina, ko se ne komunicira; na ta vprašanja pa nam avtor ne daje nobenih odgovorov. Prav nasprotno: pogosto imamo občutek, da se Abercrombie ne zaveda teže vprašanj, ki jih odpira, in skrajnosti posameznih stališč, ki jih zagovarja, še posebej pa ne vseh daljnosežnih posledic, ki bi jih imela taka teorija, če bi bila dosledno izvedena. V tem najdemo drugi vzrok za to, da je njegova teorija pravzaprav slepa ulica angleške literarne kritike, v katero komajda kdaj zaide še kak poznejši literarni kritik. Abercrombiejevo pogosto poenostavljeno in enostransko pojmovanje literature kot komunikacije se zdi s sodobnega stališča še toliko manj sprejemljivo zaradi podrejene vloge sredstva, ki ga tako pojmovanje pripisuje besedni umetnini.

VERNON LEE

Vernon Lee[13] obravnava v svojem delu The Handling of Words (1923) podobne vidike odnosa med bralcem in besedno umetnino kot Percy Lubbock in Lascelles

Abercrombie. Podobno kot Lubbocka jo zanima predvsem način bivanja literature[14] in način "prenose" pisateljeve knjige v "bralčevega duha". V tem zanimanju se zelo približa tudi Abercrombiejevi zahtevi, da more pisatelj obvladovati bralčeve predstave in domišljijo tako, da so doživetja le-tega kar se da podobna njegovim lastnim doživetjem[15]. Kljub podobnosti v osrednjem zanimanju za odnos med bralcem in besedno umetnino pa se The Handling of Words precej razločuje od Lubbockove razprave in Abercrombiejevih študij na tem področju. Vernon Lee zanima predvsem učinkovitost literature. Dosledno je zvesta zastavljenemu vprašanju, kako doseči največjo učinkovitost besedne umetnine, in postavlja na temelju psihologije bralca cilo funkcionalno stilistiko. Zaradi tega vedno navzočega zanimanja je njeno delo veliko bolj konkretno od prej obravnavanih študij, hkrati pa tudi pomembnejše za poznejše angleške kritične tokove. Že v letu, ko je izšlo, je doživelo kar tri ponatise, ki so se jim v poznejših letih pridružili še številni novi.

Vernon Lee izhaja iz temeljne podmene, da je učinkovitost kakršnegakoli pisanja enako odvisna tako od pisatelja in kot bralca. Brez bralčeve aktivne reakcije, poprejšnjih doživetij, ki omogočajo to reakcijo, ter brez njegovih čustev in fantazijskih sposobnosti bi živi fenomen in hkrati tudi edina realnost literatura ne mogel obstajati.

Zato se ji kaže pisateljeva umetniška sposobnost

pravzaprav kot sposobnost manipulirati z obstoječo vsebino bralčevega duha:

> Construction is not only a matter of single words or sentences, but of whole large passages and divisions; and the material which the writer manipulates is not only single impressions, single ideas and emotions, stored up in the Reader's mind and deposited there by no act of the Writer's; the writer deals likewise with those very moods and trains of thought into which he, by his skilful selection of words and sentences, has grouped the already existing single impressions, the very moods and trains of thought which have been determined by himself in the mind of the Reader.[16]

Z bralčevega stališča je najbolj pomembna "obstoječa vsebina bralčevega duha", ki ji avtorica posveča precej pozornosti. Po drugi strani pa vidi besedno umetnino kot rezultat pisateljevega premisleka, kako doseči zaželeni učinek. Zgradba besedne umetnine je zanjo rezultat vseh gibanj, ki jih je pisatelj zbudil v bralčevem duhu, in njihovih medsebojnih vplivov, upoštevajoč gibanja, ki jih je pisatelj že sprožil ali pa jih ima še namen sprožiti. Literatura ji pomeni zbujanje podob v bralcu. Te podobe naj bi bile podobne tistim, ki so se rodile zaradi pritiska zunanjih okoliščin in pisateljevih notranjih posebnosti. Roman, pesem, esej so tako le del besednih umetnin, katerih uresničitev je odvisna od bralčeve reakcije na pisateljeve sugestije. V skladu s tem stališčem označuje Vernon Lee literarno pisanje

kot umetnost pisateljevega visokega in veselja polnega dojemanja sveta, ki pomeni po tehnični strani sposobnost obvladovati vsebino bralčevega duha.

Zdi se ji, da gre prav pri pisanju literature za precejšnjo odvisnost literarnega dela od dveh oseb - tiste, ki govori, in tiste, ki posluša, tiste, ki razlaga, in tiste, ki razume - pisatelja in bralca. To se ji zdi predvsem posledica preprostega dejstva, da besede, gradivo za pisateljevo izražanje, niso nič drugega kot simboli idej, ki že obstoje v bralčevem duhu. Zato Vernon Lee primerja bralčev duh s slikarjevo platno, oba sta vnaprej dana za vsakokratnega ustvarjalca. Če pisatelj želi, da bi bralec kar najbolj doumel iste misli, čustva in doživetja, ki jih je imel on sam, mora voditi bralca k temu cilju po poti svoje izbire. Paziti mora, da se bralec ne ustavi, da se ne obrne drugam ali ne zaide na napačno pot, če njegovega zdolgočasenega zdehanja niti ne omenimo. Vernon Lee poudarja, da se le redki pisatelji zavedajo tega, kako jim ni treba paziti le na to, da njihov bralec misli in čuti pravo stvar, temveč tudi na to, da preprečijo napačno mišljenje in zaznavanje.

Te postavke vodijo Vernon Lee k osrednjemu zanimanju za proces komunikacije literatura in še posebej za delež bralca v tem procesu. Podobno kot za Abercrombieja je tudi za Vernon Lee to osrednje vprašanje v literaturi, medtem ko vidi v besedni umetnini predvsem

sredstvo za obvladovanje bralčevega duha. V nasprotju z Abercrombiejem je njeno zanimanje za bralčev delež in vlogo pri komunikaciji veliko bolj stvarno in utemeljeno na psiholoških spoznanjih o delovanju človeške psihe.

V taj zvezi Vernon Lee zanima zlasti vprašanje, zakaj je tako težko manipulirati z vsebino bralčeve zavesti oziroma zakaj ni mogoč preprost fotokopijski prenos vsebine pisateljevega duha v bralčevega. Odgovor na to vprašanje se ji kaže v naravi bralčevega duha in v razločku med pisateljevim in bralčevim načinom mišljenja. V bralčevi zavesti zbrana doživetja, ideje, misli in čustva nikakor niso le preprosto shranjena v mirni pripravljenosti, marveč se večno spreminjajo, in ta kaos mora pisatelj v skladu s svojim namenom upoštevati, če hoče ustvariti svoj vzorec misli, dejstev in razpoloženj. Meni, da je tako težko manipulirati z vsebino bralčevega duha prav zato, ker le-ta ni inertna masa, temveč živ vrvež vtisov. Pri tem še posebej domiselno podčrtuje razloček med mislimi, ki se rodijo v našem duhu, in tistimi, ki naj bi jih sprejeli od drugih.[17] Tako Vernon Lee piše, da je pisateljeva dejavnost v določenem smislu podobna pianistovi: učinek obeh je odvisen od neznanega, ki je skrito za znanimi simboli. Zato pisatelj ne sme nikoli pozabiti, da njegovo gradivo - besede - niso nič drugega kot zgolj "signali", ki prikličejo posamezne predmete, "vidne, slišne, otipljive, čustvene in še sto drugih, ki so

bili neključno shranjeni v bralčevem duhu". Vernon Lee zato podaja domiselno primerjavo med bralcem in njegovim duhom ter klavirjem in skritimi lastnostmi strun: čeprav pisatelj - podobno kot pianist - razpolaga le s simboli, je v resnici bralčev odziv - podobno kot glas klavirja - odvisen od lastnosti nevidnih in naznanih elamentov: bralčevih izkušenj in skritih lastnosti strun.[18]

Po vseh teh ugotovitvah se Vernon Leejevi vprašanje, zakaj je tako težko manipulirati z vsebino bralčeve zavesti, zastavlja v drugi obliki, namreč, kako je sploh mogoče manipulirati z vsebino bralčeve zavesti in kako je sploh mogoča komunikacija literature. Odgovor, ki ga na to vprašanje daje, je bolj preprost, kot bi pričakovali:

> The writer makes his book not merely out of his own mind's contents, but out of ours; and in the similarity, the greater and lesser equivalence, lies all the possible efficacy of literature. The new born infant, could he see and spell... and from an innate gift, compre hend at once the hang of sentences, would yet be blind and deaf to literature...because he had no life behind him, nothing for literature to evoke, to rearrange, to subdue him with.[19]

Tako Vernon Lee ostaja zvesta svoji glavni misli, da je vsa umetnost, in še zlasti literatura, neločljivo

povezana s človekom, ki doživlja, se spominja in čuti. Vernon Lee sklepa svojo misel z ugotovitvijo, da učinkuje literatura le s sodelovanjem, z interakcijo bralca in pisatelja. Zato pa mora pisatelj vedno upoštevati bralčeva izkušnje. Kaj novega lahko pove le z evokacijo in preurejanjem tistega,kar bralec že ve.[20]

S svojo teorijo se Vernon Lee skladno vključuje v tista angleška kritična prizadevanja zgodnjih dvajsetih let, ki so predvsem poudarjala bralčev pomen in delež v literaturi. Lahko celo rečemo, da gre v poudarjanju bralčeve vloge dlje kot Lubbock in Abercrombie in da jo tudi podrobneje razčlenjuje. V ta namen je uvedla pojem "obstoječa vsebina bralčeve zavesti", ki ima v njeni teoriji bistven pomen za bralčev odnos do vsakokratne besedne umetnine. Z uvedbo tega pojma se razločuje ne le od sodobnikov, marveč tudi od poznejših literarnih kritikov, ki so se ukvarjali s tem vprašanjem.
Čeprav so nekatere misli Vernon Lee imele pracejšen vpliv na poznejše kritike[21], se vendar noben poznejši avtor ne ukvarja s problemom "obstoječe vsebine bralčeve zavesti", čeprav ima prav ta pojem ključni pomen v njeni teoriji. Več kritikov sicer poudarja, da je za vzpostavitev pravega odnosa med bralcem in besedno umetnino potrebna skupna osnova, ki je kot doživetje lastna tako bralcu kot avtorju besedne umetnine. Vendar se s problemom narave te skupne osnove praviloma ne ukvarjajo. Po navadi se zadovoljijo z golo ugotovitvijo, da so za razumevanje besedne umetnine potrebne določena

bralčeva izkušenost ali skupne značilnosti te izkušenosti s pisateljem.

Zdi se, da za to lahko najdemo dva vzroka. Prvega vidimo v dejstvu, da je ta pojem sam dokaj nedoločen. Vernon Lee se očitno zaveda neoprijemljivosti tega pojma. Čeprav njeno pisanje po navadi odlikujejo konkretni opisi in točno opazovanja, so tista mesta, kjer piše o vsebini bralčevega duha, izrazito metaforična. Z domiselnimi in zgovornimi primerjavami bralčevega duha s slikarjevo paleto, stalno se spreminjajočim kaosom, trmastim konjem in končno zapletenim mehanizmom klavirja odpira vrsto problemov, za katere pa ne najde rešitve. Pojem "obstoječe vsebine bralčevega duha" že po svoji naravi prehaja z literarnega področja na sociološko in psihološko.
Toda tudi sorazmerno velik napredek na področju teh znanosti nam prav v tej sferi ni prinesel v bistvu nobenih novih rešitev.

Drugi vzrok za to zanemarjanje osrednjega pojma Vernon Lee pa vidimo v dejstvu, da je poznejši razvoj angleške literarne teorije in kritike šel v nasprotno smer, namreč k vedno pogostejši zahtevi, da mora bralec v procesu branja povsem pozabiti svoje lastne izkušnje in svojo življenjsko stvarnost.
S tega stališča je "vsebina bralčevega duha" v bralčevem odnosu do besedne umetnine lahko le ovira, ki jo je treba odstraniti. Zato seveda preneha biti predmet zanimanja kritike v pozitivnem smislu[22].

Zanimanja za odnos med bralcem in besedno umetnino skupaj s poudarjanjem komunikativnosti literature srečamo v tem času tudi pri R.H. Strachanu, Sidneyju Darku in Johnu Drinkwaterju. Njihova dela so problematako veliko manj zanimiva kot prej obravnavane študije, kljub temu pa kažejo na široko razširjenost zanimanja za ta vprašanja.

V svojem delu THE SOUL OF MODEAN POETRY (1922) R.H. Stachan trdi, kako vsaka umetnost pomeni, da imamo nekaj, kar bi radi povedali[23]. Zato noben pesnik ne sme zahtevati pravice do neodvisnosti od svojih bralcev. Brez publike bi bila vsaka umetniška dejavnost kontradikcija. Proces komunikacije literatura temelji na istih silah, ki po eni strani pesniku omogočajo ustvarjanje in po drugi pa bralcu uživanje pesnikovega dela v pravem pomenu te besede. Zato R. H. Strachan meni, da pesnik in bralec "stojita ali padeta" vedno ekupaj. Pomen poezije pa nalaga pesniku tudi določeno odgovornost; tako R.H. Strachan meni, da resnična svoboda v umetniškem ustvarjanju terja socialni čut in upoštevanju soljudi[24].

Tudi Sidney Dark obravnava v svojem delu THE NEW READING PUBLIC (1922) problem vedno večje pesniške odgovornosti zaradi naraščajočega števila bralcev. Zdi se mu, da sta bila v času, ko so bili bralci le redki izbranci, pomen pisateljev in funkcija literature manjša.

Ob vedno večjem številu ljudi, ki znajo brati, pa njun pomen in hkrati tudi odgovornost pisatelja postajata vedno večja. Funkcijo literature si Sidney Dark zamišlja dokaj preprosto, kot neposredni izobraževalni vpliv besedne umetnine na bralca. Tako meni, naj bi si z literaturo bralci pomagali urejati in povezovati navidezno nasprotujoča si doživetja. Literatura naj bi jim dajala razlago vsakdanjih skrivnosti v življenju in odkrivala lepote, ki so skrite nevednim očem[25].

Darkova razlaga neposrednega pomena literature pogosto spominja na Arnoldovo pojmovanje literature kot zadnje odrešilne sile človeštva.

V obravnavanem obdobju se zdi poudarjanje tesne vezi med bralci in literaturo zelo izrazito, saj je angleški pesnik John Drinkwater menil, da mora nastopiti proti taj enostranski usmeritvi angleške kritike. V delu THE POET AND COMMUNICATION (1923) zato napada pripisovanje pretiranega pomena samo komunikativnosti literature, kot ga srečamo pri Lascellesu Abercrombieju in R. H. Strachanu[26]. Pri tem Drinkwater poudarja, da ne želi zmanjševati pomembnosti vezi med bralcem in besedno umetnino, vendar pa meni, da ima le-ta s stališče umetniškega ustvarjanja drugotan pomen. S tega stališča se mu zdi temeljna umetnikova prirojena želja, da bi doumel stvarnost do njenih skrajnih meja. Kljub temu Drinkwater izrecno poudarja, kako ne verjame,

da bi bil katerikoli umetnik lahko ravnodušen do javne ocene svojega dela, potem ko je le-to dokončano. Objavo in komunikacijo umetnikovega dela ima za pomembni predvsem s stališča drugih ljudi.
S tem jim namreč postane dostopen rezultat umetnikove želje dosmati stvarnost do njenih skrajnih meja, to je želje, ki jo tudi sami čutijo, vendar je ne morejo realizirati. In prav v tem vidi Drinkwater umetnikovo poslanstvo.

Če ob koncu poglavja na kratko povzamemo značilnosti zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino v letih 1921-1923, lahko ugotovimo, da se to zanimanje najprej pojavi kot poskus uveljaviti pomen bralca za besedno umetnino. Ker je ta poskus pogosto usmerjen proti nasprotnim teorijam,, kot na primer teoriji literatura kot izraza in še posebej proti larpurlartističnim teorijam, je zanj pogosto značilen polemičen ton in tudi nekritično ali celo pretirano poudarjanje komunikativnosti literatura kot njene temeljne lastnosti. Ob močnem poudarjanju komunikativnosti literature in zahteve, da mora biti literatura komunikacija, če naj bo literatura, ostajata oba sestavna elementa komunikacijskega procesa, besedna umetnina in bralec, pogosto precej nedoločena. Zato večkrat opazimo, da je tudi prikaz komunikacije literatura pogosto neoprijemljiv in mestoma celo naiven, vsaj z današnjega gledišča. Poudarjanje komunikativ-

nosti literature je praviloma povezano z globokim prepričanjem o pomembnosti literature, oziroma natančneje, o pomembnosti vpliva literature na bralce. Zato lahko v obravnavanih kritičnih delih zasledimo precejšen optimizem glede potencialne vloge literature. Le-ta pa vodi avtorje k intenzivnemu zanimanju za bralca. Bolj ali manj vsi avtorji pripisujejo bralcu osrednji pomen, čeprav se konkretno zanimanje za bralca od avtorja do avtorja spreminja.

Neasprotno pa velja besedni umetnini sami relativno malo kritične pozornosti in ima, kot smo poskusili pokazati pri nekaterih avtorjih, zgolj funkcijo posrednika med bralcem in pisateljem. Enostransko kritično zanimanje obravnavanih avtorjev pogosto pripomore k temu, da ostanejo njihova prizadevanja precej omejena. Tako posamezni avtorji obravnavajo le posamezen del ali aspekt celotne problematike, ki je povezan s kompleksno pojmovanim odnosom med bralcem in besedno umetnino.

Pri nobenem izmed obravnavanih avtorjev ne moremo govoriti niti o rudimentarnem poskusu, da bi na podlagi odnosa med bralcem in besedno umetnino zgradil celovit literarno kritičen ali estetski sistem. Neasprotno, pogosto imamo občutek, da so obravnavana dela le skupek kritičnih misli in opozoril o velikem pomenu in naravi odnosa med bralcem in besedno umetnino brez kakršnihkoli drugih pretenzij. Po drugi strani pa ima mogoče prav to relativno ozko zanimanje pri

nekaterih avtorjih (na primer P. Lubbock in V. Lee) za posledico tudi značilne realistične opise posameznih konkretnih problemov v odnosu med bralcem in besedno umetnino, ki so ohranili svojo zanimivost vse do danes.

III. P O G L A V J E

I.A. Richards

Od vseh angleških literarnih kritikov se je najbolj intenzivno in najbolj sistematično ukvarjal z odnosom med bralcem in besedno umetnino I. A. Richards. Na podlagi učinka, ki ga ima besedna umetnina na bralca, je zgradil cel estetski sistem literarne vrednosti. V teoretičnih in praktičnih raziskavah s tega področja je načel vrsto najrazličnejših problemov. Njegova teoretična razglabljanja so dosežek, ki še dandanes privlači pozornost kritikov in zbuja polemike ter vedno nove kritične razlage.

S številnimi literarnoteoretičnimi in praktičnokritičnimi študijami je I.A. Richards nedvomno najvplivnejši angleški literarni kritik dvajsetega stoletja. Vsa nje-

gova dela so doživela številne ponatise v Angliji in ZDA. Avtorji prikazov moderne angleške in ameriške literarne kritike se strinjajo v dveh postavkah: prvič, da je I.A. Richards v pravem pomenu besede oče moderne anglo-ameriške kritike, in drugič, da v obeh deželah praktično ni literarnega kritika, ki bi ne bil tako ali drugače pod Richardsovim vplivom[1].

To je seveda terjalo od večine angleških kritikov, da zavzamejo do Richardsovega dela določeno stališče, preden začnejo razvijati svojo teorijo, in sicer ne glede na to, ali je njihova teorija nadaljevanje Richardsove ali ne.

Kritična obdelava Richardsovega celotnega teoretičnega opusa in praktičnih raziskav presega meje našega zanimanja. Poleg tega bi taka obdelava zahtevala neodvisno raziskavo geneze njegovih posameznih kritičnih postavk in medsebojne povezanosti le-teh, medtem ko bi za prikaz Richardsovega vpliva na njegove sodobnike in poznejše kritične generacije ter odnosa le-teh do Richardsa potrebovali posebno študijo.

Zato želimo poudariti, da se bomo omejili na tisti del Richardsove teorije in na tiste njegove kritične postavke, ki zadevajo odnos med bralcem in besedno umetnino ali pa so v tesni zvezi z njegovimi gledišči na tem področju. S tem mislimo predvsem na njegovo teorijo literarne vrednosti, ki temelji na psihološkem učinku besedne umetnine na bralca, in njegovo teorijo dveh rab jezika, kolikor pomeni temelj njegove lite-

rarne teorija. Zato bomo podrobneje obravnali samo tista Richardsova dela oziroma njihove kritične postavke, ki govorijo o vprašanjih s področja našega osrednjega zanimanja.

Najprej bomo v kronološkem zaporedju podali kratek pregled tistih Richardsovih del, ki obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino, medtem ko jih bomo hkrati poskusili tudi analizirati in oceniti njihove dosežke. Na koncu poglavja pa bomo poskusili podati tudi širšo kritično oceno Richardsovega dosežka na tem področju. Odzive in reakcije kritike ter interpretacije njegovih del pa bomo združili v naslednjem poglavju.

FOUNDATIONS OF AESTHETICS (1921)

Poglavitne postavke Richardsove poznejše literarne teorije srečamo že v njegovem prvem delu FOUNDATIONS OF AESTHETICS. Izdal ga je leta 1921 s sodelovanjem psihologa C. K. Ogdena in Jamesa Wooda.

Po kratki kritični obravnavi takrat veljavnih estetskih teorij, ki so klasificirane po njihovih definicijah lepote, predlagajo avtorji še svoj koncept. Po njem je lepota označena kot "syaesthesis". Bistvena značilnost te definicije je, da prenese estetsko vrednost umetnine iz zaznavanega umetniškega predmeta v opazovalca samega: s slike v gledalca,

iz knjige v bralca. Estetska vrednost umetniškega predmeta v bistvu obstoji v določenem psihološkem stanju, ki ga umetniški predmet povzroči pri opazovalcu. To psihološko stanje avtorji imenujejo "syaesthesis", pomeni pa hkratno izživljanje vseh človeških nagnjenj (impulse) ter vključuje ravnotežje (equilibrium) in skladnost (harmony). Doživetje lepote ob umetnini avtorji opisujejo takole:

> The various impulses (before alluded to)have become further systematized and intensified. Not all impulses, it is plain, as usually excited, are naturally harmonious, for conflict is possible and common. A complete systematization must take the form of such an adjustment as will preserve free pay to every impulse, with entire avoidance of frustration. In anyequilibrium of this kind, however momentary, we are experiencing beauty.[2]

To stanje izključuje pasivnost in inertnost, vendar ne vključuje želje po delovanju. Doživetje syaesthese vodi po mnenju avtorjev k bralčevi odmaknjenosti od sveta, saj postanemo s spoznavanjem lepote bolj mi sami[3]. Končno vrednost doseženega stanja vidijo avtorji v tem, da aktivira vse naše zmožnosti, saj je bolje živeti polno kot pa le delno:

> the ultimate value of equilibrium is that it is better to be fully than partially alive.[4]

Čeprav Foundations of Aesthetics pomeni precej splošno

in abstraktno zasnovano estetiko, pa v njej že lahko prepoznamo poznejše značilnosti Richardsove teorije: poglavitno postavko, da je vrednost umetniškega dela v določenem psihološkem stanju, ki ga ta predmet povzroči v opazovalcu, in s tem zvezano izrazito psihološko terminologijo. V njej pa lahko zasledimo tudi dva pomembna vira Richardsove teorije: nova odkritja behaviorizma, ki veruje, da je vsakega občutek, ki ga je mogoče korelirati s psihološko vrednostjo, in predvsem še močan vpliv kitajske filozofije, na katero se avtorji opirajo v svojih osrednjih določilih doživetja umetniškega predmeta.

THE MEANING OF MEANING (1923)

Preden je Richards do podrobnosti izdelal estetsko teorijo o vrednosti literature je skupaj s C. K. Ogdenom izdal še THE MEANING OF MEANING. Mnogi angleški literarni kritiki tega dela ne uvrščajo v prikaz Richardsove literarne teorije zaradi osrednjega zanimanja te razprave za delovanje jezika in pomen besed.[5] Vendar pa s tem delajo veliko napako: s teorijo jezika kot medija človeške komunikacije in še posebej s teorijo dveh rab jezika, ki nas bo zlasti zanimala, pomeni THE MEANING OF MEANING pomemben del temelja, na katerem je Richards zgradil svojo literarno teorijo, in je nujno potreben za razumevanje le-te.
Iz naše poznejše obravnave Richardsove teorije bo pomen tega dela za Richardsovo literarno teorijo jasno razviden.

V THE MEANING OF MEANING si avtorja prizadevata podati celovito teorijo o naravi znakov in njihovi interpretaciji. Zato ju v pravem pomenu te besede štejejo za začetnika znanosti o jezikovni komunikaciji. Avtorja izhajata iz podmene, da je vpliv jezika na mišljenje izredno pomemben. Po njuni oznaki je "symbolism"[6] proučevanje tega vpliva.. Zanima ju predvsem odnos med poglavitnimi tremi elementi, ki nastopajo pri vseki ugotovitvi ali interpretaciji; med mentalnim procesom, simbolom in njegovo soodnosnico, ki jo imenujeta "referent". Avtorja raziskujeta predvsem zvezo med mislimi, besedami in stvarmi v tako imenovanem "reflective speech". Zaradi tega lahko izločita čustva. Tako mišljenje se jima kaže kot interpretacija znakov, ki jo določajo pretekla in sedanje izkušnje. Avtorja menita, da je tudi mišljenje - podobno kot vsak drug psihološki proces - mogoče raziskovati, ne da bi pri tem zašli v mistiko:

> What we "see" when we look at a table is first, modifications of our retinae. These are our initial signs. We interpret them and arrive at fields of vision, bounded by surfaces of tables and the like. By taking beliefs in these as second order signs and so on, we can proceed with our interpretation, reaching as results tables, wood, fibres, cells, molecules, atoms, electrons, etc.[7]

Na podlagi te optimistične podmene opišeta avtorja

delovanje reflekaivnega mišljenja od zaznave znakov do predlaganih šestih kánonov simbolizacije, do procesa definicije in razumevanja "simbolne situacije", ki je osrednja za vsako raziskavo teh procesov.

Vendar veljajo vsa ta na kratko omenjena pravila in opisi samo za "simbolični" pomen, ki je omejen na znanstveni jezik, ne pa tudi za "evokativni" pomen, ki je značilen za "čustveno" rabo jezika, s katero imamo opraviti v poeziji. Avtorja namreč menita, da moramo dosledno razločavati med dvema povsem različnima rabama jezika: med simbolično ali znanstveno na eni strani in čustveno na drugi. Kadar jezik simbolizira soodnosnico, je simboličen ali znanstven: taka raba jezika sporoča misli o stvareh. Nasprotno pa čustvena raba jezika ničesar ne sporoča o stvareh; njen namen je zgolj zbujati čustva in odnose (attitudes), ki so pojmovani izključno psihološko.[8]

Glede na to, da je namen "simboličnega" jezika opozoriti bralca na soodnosnice, namen čustvenega jezika pa zbuditi čustva in odnose (attitudes), je treba oba različna jezika tudi razlagati in soditi na dva povsem različna načina. Tako je mogoče presoditi vrednost "simbolične" rabe jezika na temelju "znanstvene resnice", ki je nikakor ni mogoče uporabiti kot kriterij za čustveno rabo jezika. Zato avtorja vidita vprašanje, ali je kaka ugotovitev resnična ali ne, kot sredstvo za razmejitev obeh rab jezika:

> The best test of whether our use of words is

essentially symbolic or emotive is the question - "Is this true or false in the ordinary strict scientific sense?" If this question is relevant then the use is symbolic, if it is clearly irrelevant then we have an emotive utterance.[9]

Čeprav avtorja dopuščata možnost, da je določen element soodnosnice navzoč tudi v čustveni rabi jezika, vendarle menita, da sta obe rabi načeloma različni. Tako pri emocionalni rabi besed ne more nikoli nastopiti vprašanje njihove resničnosti. V poeziji, za katero je značilna čustvena raba jezika, besede in stavki niso uporabljeni za to, da bi bili resnični, pač pa zato, da bi zbudili pri bralcu določena čustva in odnose (attitudes). Zato kriterij resničnosti oziroma neresničnosti za poezijo ni veljaven. Vrednost čustvenega jezika je odvisna zgolj od tega, ali zbudi določena čustva in odnose pri bralcu:

> In symbolic speech the essential considerations are the correctness of the symbolization and the truth of the reference. In evocative speech the essential consideration is the character of the attitudes aroused.[10]

V skladu s to teorijo avtorja menita, da ni naloga besedne umetnine dajati znanja:

> It tells us, or should tell us, nothing. It has a different though an equally important function - to use an evocative term in connection with an evocative matter. What is does, or should do,

is to induce a fitting attitude to experince.[11]

V končni oceni Richardsove literarne teorije bomo poskusili osvetliti nekaj vzrokov, ki so vodili Richardsa in Ogdena k teoriji dveh rab jezika. Prav tako bomo tedaj tudi poskusili oceniti pomen in posledice te teorije za Richardsovo literarno teorijo.

Želeli bi le še omeniti, da je Richards teorijo dveh rab jezika v celoti in nespremenjeno prevzel tudi v svoje poznejše delo Principles of Literary Criticism, kjer beremo na strani 267. naslednje misli, ki so popolnoma v skladu s prejle obravnavanimi gledišči:

> A statement may be used for the sake of reference, true or false, which it causes. This is the scientific use of language. But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude produced by the reference it occasions. This is the emotive use of language. The distinction once clearly grasped is simple. We may either use words for the sake of references they promote, or we may use them for the sake of the attitudes and emotions which ensue.

Brez poprejšnjega poznavanja The Meaning of Meaning in ta Richardsova izvajanja in njihove posledice v Principles of Literary Criticism skoro nerazumljive.

PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM

so Richardsova prva samostojno delo in hkrati tudi najbolj izdelan oris njegove literarne teorije. Medtem ko C.K.Ogden in I.A.Richards v The Meaning of Meaning posvečata svojo pozornost predvsem "simbolični", to je znanstveni rabi jezika si Principles of Literary Criticism prizadevajo podati podobno kritično osnovo za emotivno rabo jezika, to je za literaturo.[12] Ker so, kot smo videli prej, za presojo o emotivni rabi jezika odločilni čustva in odnosi[13], ki jih povzroča le-ta pri bralcu, se Richardsu kaže literarna kritika kot napor razločevati bralčeva doživetja:

> Criticism, as I understand it, is the endeavour to discriminate between experiences and to evaluate them. We cannot do this without some understanding of the nature of experience, or without theories of valuation and communication.[14]

Ta Richardsova uvodna definicija kritike vsebuje že vse tri poglavitne elemente Richardsove literarne teorije: doživetje, vrednotenje in komunikacijo, ki jih Richards obravnava v tem delu.

Prvo vprašanje, ki ga Richards zastavi v zvezi z doživetjem, je: ali se estetsko doživetje, konkretno, bralčevo doživetje ob besedni umetnini, kvalitativno razločuje od drugih vsakodnevnih doživetij. V nasprotju s številnimi tradicionalnimi estetikami, ki terjajo posebno estetsko doživetje sui generis, in skupaj z njim

tudi posebno estetsko vrednost, Richards na to vprašanje odgovarja negativno:

> When we look at a picture, or read a poem, or listen to music, we are not doing something quite unlike what we were doing on our way to the gallery or when we dressed in the morning. The fashion in which the experience is caused in us is different, and as a rule the experince is more complex and, if we are successful, more unified. But our activity is not of a fundamentally different kind.[15]

Estetska doživetja se mu zdo podobna številnim drugim doživetjem, od katerih se razločujejo predvsem po povezavi med sestavinami in popolnejšem razvoju. Glede na to, da je Richards dosledno zvest osrednji misli iz Foundations of Aesthetics, namreč, da lepota v nobenem primeru ni lastnost opazovanega predmeta ali prebrane pesmi, temveč izključna lastnost opazovalčeve ali bralčeve reakcije na ta predmet, je bralčevo doživetje osrednji pojem njegove literarne teorije. Ker Richards človeku ne pripisuje nematerialnega duha, ampak nasprotno - vse mentalne procese razlaga povsem nevrološko in hladno znanstveno, opisuje vsako doživetje, vštevši doživetje poezije, z dosledno psihološko terminologijo. Tako je poezija po eni strani sad določenih psiholoških procesov pri pesniku, medtem ko po drugi na določen način učinkuje na bralca. Oba procesa sta po Richradsovem mnenju izpostavljena psihološki analizi in razlagi.

Richards zato tudi izrecno opozarja, da v opis teh psiholoških procesov oziroma stanj ne smemo uvajati nobenih etičnih ali moralnih kriterijev.[16] Richards poudarja, da je mogoče razloček med doživetji, ki imajo večjo ali manjšo vrednost, opisati z izključno psihološko terminologijo. Doživetje samo pa izenačuje z mentalnim procesom ali stanjem:

> Throughout this discussion "experience" will be used in a wide sense to stand for any occurence in the mind. It is equivalent to "mental state, or process".[17]

V poglavju "A Sketch for a Psychology" opisuje tako pojmovano doživetje. Živčni sistem je pri tem sredstvo, s katerim sprejemamo spodbude (stimuli) iz okolja in v katerem se kot rezučtat porodi primerno ravnanje. Mentalni dogodki tako potekajo kot proces adaptacij med spodbudo in odzivom. Ta proces avtor imenuje impulz:

> The process in the course of which a mental event may occur, a process apparently beginning in a stimulus and ending in an act, is what we have called an impulse.[18]

Seveda dejansko doživetje nikoli ne sestoji samo iz enega izoliranega impulza, temveč iz vrste impulzov. Ti impulzi so lahko v zapletenem konfliktu ali pa v stanju maksimalne zadovoljitve, in narava našega doživetja je odvisna prav od narave tega stanja. Richards meni, da sistematizacija impulzov ni nikoli popolna,

čeprav vidi vse človeško življenje prav kot prizadevanje za ureditev, oziroma organizacijo le teh.[19] In prav s t o p n j a ureditve čimveč impulzov in stopnja, do katere se le-ti lahko neovirano razvijajo, se mu kažeta kot odločilni za razloček med vsakdanjim doživetjem in doživetjem umetnine:

> There it is sufficient to point out that these differences between ordinary experiences and those due to works of art are only special cases of the general difference between experiences made up of a less and of a greater number of impulses which have to be brought into coordination with one another.[20]

Preprosti impulzi vodijo po navadi k preprosti akciji, številnejši in bolj zapleteni pa k bolj zapleteni. Zato pri zelo zapleteni koordinaciji velikega števila impulzov, kot jih daje poezija, pogosto ni nobene opazne akcije. Richards se boji, da ne bi zaradi tega kdo domneval, češ da je tako zapleteno doživetje nepopolno. To poskuša ovreči z uvedbo pojmov "imaginal action" in "incipient action", ki sledita umetniškemu doživetju namesto akcije pri preprostem doživetju. Take vrste odziv pojmuje kot emocionalno prilagoditev, ki ima osrednji pomen za vrednost poezije in ga označuje kot končni odnos (attitude)[21]. Kot končni rezultat bralčevega doživetja poezije postane ta odnos osrednji pojem Richardsove teorije:

> It is in terms of attitudes, inter-inanimation

> and balancing of impulses . . . that all the most valuable effects of poetry must be described.[22]

V primerjavi z vsakdanjimi doživetji, ki so po navadi tako ali drugače frustrirana in zato okrnjena, se mu doživetje poezije kaže v prvi vrsti kot povsem razvito.[23] Richards tako dosledno zagovarja stališče, da ne smemo delati kvalitativnega razločka med obema vrstama doživetij, kajti nemogoče je deliti bralca na razne sfere.[24]

Iz trditve, da se estetsko doživetje ne razločuje od vsakdanjih doživetij kvalitativno, temveč zgolj kvantitativno, lahko razberemo osrednje Richardsovo hotenje: željo zgraditi tako estetsko teorijo literarne vrednosti, v središču katere je celovit človek, nerazdeljen na ločene ali ločljive sfere dejavnosti. S tem prizadevanjem se je Richards uvrstil med prve angleške avtorje takoimenovane "continuity theory".

Ker poezija za Richardsa nima neodvisnih estetskih lastnosti, seveda tudi nima neodvisne estetske vrednosti. Njeno vrednost lahko določimo šele na podlagi tega, kako učinkuje na bralca. Vsakršno drugačno ocenjevanje poezije, ki obravnava poezijo, kot da bi imela le-ta določene estetske lastnosti, se zdi Richardsu zmotno. Prepričan je, da je taka zmota zgolj posledica nejasne rabe jazika, zaradi katere se nam zdi, da pesem, ki jo občutimo kot lepo, to lepoto

tudi sama ima.[25]

Učinek pesmi na bralca je v skladu z njegovo teorijo določen povsem psihološko, odtod oznaka "psihološka vrednost". Richardsu se kaže človek kot skupek hierarhično urejenih impulzov, ki lahko dosegajo različne oblike in stopnje organizacije. Najboljša je seveda takšna organizacija človekovih impulzov, ki izključujejo najmanj človeških možnosti, in najboljša je tista poezija, ki pripelje bralca v tako stanje.

Če razdelimo impulze v pozitivne (appetency) in negativne (aversion), Richards meni, da je vredno vse, kar zadovolji kak pozitivni impulz: "an appetency or seeking after". Povsem razumljivo se mu zdi, da bo pač vsakdo težil k temu, da zadovolji čim več pozitivnih impulzov. Pri takem zadovoljevanju pozitivnih impulzov Richards vidi samo eno možno omejitev: namreč druge pozitivne impulze. Po tem postopku pride do svoje znane definicije vrednosti:

> Anything is valuable which will satisfy an appetency without involving the frustration of some equal or more important appetency; in other words: the only reason which can be given for not satisfying a desire is that more important desires will thereby be thwarted.[26]

Takšna organizacija, v kateri se izgubi najmanj človeških možnosti, je zanj zato najbolj vredna:

> The most valuable states of mind are those which involve the widest and most comprehensive coordination of activities and the least curtailment, conflict, starvation and restriction.[27]

Tako organizacijo pa nam daje prav poezija, kajti pesniki so na "konici duhovne rasti", zato njihovo delo vedno pomeni red tam, kjer je pri drugih ljudeh še zmeda.[28]

Tako psihološka/ pojmovana vrednost literature vključuje za Richardsa tudi njeno družbeno vlogo, saj se mu literatura kaže kot glavno sredstvo za dviganje standarda človeških odzivov, za zboljšanje reakcij na okolje in odpiranje možnosti za "bolj polno" in "vredno" življenje.[29]

V opisu procesa komunikacije postavlja Richards podobno kot Lascelles Abercrombie in Vernon Lee veliko mero skupnih doživetij kot prvi pogoj za uspešno komunikacijo besedne umetnine. V nasprotju z navadnimi ljudmi ja pesnik za Richardsa človek, ki razpolaga z izredno velikim obsegom, svobodo in subtilnostjo kombinacij preteklih doživetij. Ta način razpolaganja s preteklimi izkušnjami mu omogoča najuspešnejši organizacijo le-teh. Vendar pa drugačnost pesnika zahteva tudi veliko podobnost z bralci brez katere uspešna komunikacija ni mogoča.[30]

Richards je prepričan, da komunikacija v smislu pravega prenosa doživetja ali kot participacija v identičnem doživetju[31] preprosto ni mogoča kljub skupnim doživetjem pesnika in bralca.[32] Vse, kar se zgodi, je preprosto to, "da imajo pod določenimi pogoji ločeni duhovi zelo podobna doživetja".[33] V skladu s tem prepričanjem je tudi Richardsov opis procesa komunikacije zelo zmeren;

> Communication, ... , takes place when one mind so acts upon its environment that another mind is influenced, and in that other mind an expa-rince occurs which is like the experiance in the first mind, and is caused in part by that experience.[34]

Richards poudarja, da je komunikacija zelo zapletena in lahko nastopa v različnih stopnjah glede na večjo ali manjšo podobnost doživetij pesnika in bralca in glede na njihovo večjo ali manjšo odvisnost. Poudarja tudi, da so posebno zapletani tisti primeri, kjer bralčeva pretekla doživetja, čeprav so nebistvena za dano komunikacijsko situacijo, nastopijo kot ovira za to komunikacijo.[35]

Od vseh drugih avtorjev, ki so se ukvarjali s komunikacijo, pa se Richards bistveno razločuje z opisom procesa branja oziroma učinkovanja pesmi po raznih stopnjah, kot ga opisuje v 16. poglavju "The Analyais of a Poem".

V poskusu analizirati spoznavni psihološki proces doživljanja posamezne pesmi Richards razločuje šest elementov, ki se mu zdijo toliko neodvisni, da jih lahko posebej označi:

1. vizualna zaznava natisnjenih besed,
2. podobe, ki so zelo tesno povezane s temi zaznavami,
3. podobe, ki so relativno proste,
4. miseli "o" raznih stvareh, impulzi,

5. emocije,

6. afektivni in hoteni odnosi (attitudes).

Te elemente in njihovo medsebojno prepletanje glede na posamezne zaporedne besede pesmi je Richards ponazoril s skico na strani 116. Po kratki obravnavi vsakega posameznega elementa se pomudi ob končni vrednosti celega doživetja, ki se sklada z njegovo teorijo psihološke vrednosti literature:

> Emotions are primarily signs of attitudes and owe their great prominence in the theory of arts to this. For it is the attitudes evoked which are the all-important part of any experience. Upon the textura and form of the attitudes involved its value depends. It is not the intensity of the conscious experience, its thrill, its pleasure or its poignancy which gives it value, but the organization of its impulses for freedom and fullness of life.[36]

Ta Richardsova grafična ponazoritev bralčevega doživljanja pesmi je bila predmet številnih kritičnih napadov. Če je ne jemljemo preveč dobesedno, lahko kljub temu najdemo v njej določene dobre lastnosti. Zdi se nam, da ta ponazoritev uspešno podčrtuje zlasti dva bistvena elementa v bralčevem odnosu do besedne umetnine, namreč, časovni element, saj je celo trenutni učinek mogoče razdeliti na manjše enote, in pa večplastnost oziroma sukcesivnost bralčevega odziva na pesem. Zaradi upravičenega poudarka na teh dveh elementih, bi ponazoritev

bralčevega odziva na pesem lahko rabila kot izhodišče podrobnih raziskav odnosa med bralcem in besedno umetnino. Vendar tudi Richards sam teh raziskav ni nadaljeval.

Podobno kot v 16. poglavju "The Analysis of a Poem" opisuje pesem kot bralčevo doživetje tudi v 3o. poglavju "The Definition of a Poem", ko označuje pesem le kot doživetje bralca:

> ... as a class of experiences which do not differ in any character more than a certain amount, varying for each character, from a standard experience.[37]

"Standardno doživetje" je pesnikovo doživetje dokončane kompozicije. Vsakdo, čigar doživetje se približuje "standardnemu doživetju", lahko ocenjuje pesem tako, da bodo njegove pripombe zadevale doživetje, ki je vključeno v razred doživetij te pesmi.

SCIENCE AND POETRY (1925)

V Science and Poetry[38] Richards predvsem skuša določiti mesto poezije v modernem svetu vse bolj prevladujoče znanosti, v svetu, v katerem je človek bolj in bolj tujec naravi in sebi. Seveda mora zato, da bi pokazal pomembnost poezije, najprej pokazati, kaj poezija pravzaprav je. Richards pravi, da se šele potem lahko vprašamo, kako lahko poezijo uporabimo.[39]

Zdi se mu, da je najlažje odgovoriti na vprašanje o poeziji z analizo konkretnega doživetja. V analizi

doživetja pesmi ostaja zvest prikazu iz Principles of Literary Criticism, vendar sedaj prvič opozarja, da govori metaforično. V tem opisu Richards tudi prvič meni, da se doživetje po stopnji prostih podob[40a] razcepi v dve veji, ki ju poimenuje kot intelektualno in emocionalno, čeprav hkrati opozarja, da obstoja med tema vejama številne povezave, tako da je delitev bolj teoretična kot stvarna.[41]

Nato si Richards prizadeva dokazati, da so mislili podrejene interesom (interest). "Interesi" so v Science and Poetry enakovredni prejšnjim impulzom iz Principles of Literary Criticism, namesto katerih jih Richards začne tu uporabljati.[42] Tako je za Richardsa vsako doživetje sestavljeno iz interesov:

> Every experience is essentially some interests or group of interests swinging back to rest.[43]

Človekov duh pa se mu kaže kot zapleten sistem ali skupek takih interesov. Z metaforo zapletenega sistema magnetnih igel ponazarja zamisel o delovanju človekovih interesov ob branju pesmi.

Interese si zamišlja kot delovanje zelo občutljivih magnetnih igel. Vznemirijo in zaniha jih lahko bližina vsakega magneta, potem pa ponovno obstanejo in se umirijo v novem položaju. Te igle lahko vplivajo tudi druga na drugo. Vsaka sprememba povzroči zelo zapleteno gibanje, vendar vsako vznemirjenje vključuje tudi končno umiritev v novem položaju. Najrazličnejši interesi

človekovega duha se mu zdijo podobni posameznim iglam v takšnem sistemu. Vsako porušeno ravnotežje, ki ga je povzročila poljubna sprememba, vključuje tudi potrebo po vzpostavitvi novega ravnotežja. Vendar le-to pogosto ni vzpostavljeno in tako lahko posamezna stanja napetosti trajajo dalj časa. Na ta zapleteni sistem interesov, ki se razvija in spreminja od otroštva do smrti, deluje posamezna pesem kot magnetna igla ne glede na to, ali je bil sistem že prej vznemirjen ali pa je povzročilo nemir šele branje pesmi. Zato se Richardsu kaže poetsko doživetje kot ponovno usklajevanje interesov v novo ravnotežje. In prav to novo ravnotežje je tisto, kar ga najbolj zanima in v čemer vidi bistvo učinka poezije na bralca.[44]

Preostali del doživetja pesmi sestoji iz čustev in odnosov (attitudes), ki ostajajo enako definirani kot v Principles of Literary Criticism.[45] Tudi glede vrednotenja bralčevega doživetja je Richards ohranil teorijo iz Principles of Literary Criticism, seveda z omenjeno spremembo v terminologiji:

> The first point to be made is that poetic experinces are valuable (when they are) in the same way as any other experiences. They are to be judged by the same standards. What are these? .....
>
> It is the difference between free and wasteful organization, between fullness and narowness of life. For if the mind is a system of interests, and if an experience is their play, the worth

> of any experience is a matter of the degree to which the mind, trough this experience, attains a complete equilibrium.[46]

V Science and Poetry Richards večkrat poudarja, da sta napačno razumevanje in podcenjevanje poezija pogosto posledica prevelikega poudarjanja misli in intelektualnega elementa v poeziji. Zato meni:

> It is never what a poem says which matters, but what it is.[47]

V skladu s tem in v prizadevanju, da bi se izognil obtožbi poezije, češ da je nerealična, definira poezijo kot psevdotrditev (pseudo-statement), ki jo opravičuje zgolj njen učinek:

> A pseudo-statement is a form of words which is justified entirely by its effect in releasing or organizing our impulses and attitudes.[48]

In ker je organizirano doživetje samo po sebi vredno[49] in še toliko bolj vredno in pomembno v modernem svetu porušenega čustvenega ravnotežja zaradi nenadne neveljavnosti Magične slike sveta[50], je prav poezija edina, ki bo v tej novi situaciji[51] lahko izpolnila "zdravilno" nalogo vzpostavljanja ponovnega ravnotežja modernega človeka v svetu znanosti.

PRACTICAL CRITICISM (1929)

Medtem ko Principles of Literary Criticism in Science and Poetry obravnavata odnos med bralcem predvsem s

teoretičnega stališča, vsebuja Practical Criticism predvsem Richardsova poročila in obsežne kritične komentarje o njegovih poskusih na področju bralčevega razumevanja in vrednotenja poezije. Bolj ali manj vsi angleški kritiki se strinjajo, da je Practical Criticism še sedaj najboljše delo, kar zadeva opazovanje in kritični komentar odnosa bralca do pesmi, saj je dokumentirano z bogatim gradivom s tega področja. Seveda vsebuje poleg konkretnih opisov in komentarjev tudi nedvomno pomembna teoretična razglabljanja in posplošitve na podlagi zbranega materiala.

V predgovoru Richards pravi, da je glavni cilj te knjige izboljšati komunikacijo v literaturi. Tako izboljšanje je zanj edini možni namen vseh kritičnih prizadevanj, od interpretacije do končne hvale in graje. Vzpostavitev boljše, natančnejše in popolnejše komunikacija je lahko edino opravičilo kritike, saj vrednosti literature ne moremo pokazati drugače kot na temelju komunikacije s tem, kar je vredno. Richards se je zato, da bi uvedel nov način dokumentiranja obstoječega stanja kulture, da bi našel novo tehniko za odkrivanje tega, kar čutimo in mislimo o poeziji, in da bi tako odprl nove poti za vzgojne metode na tem področju, lotil naslednjega poskusa; daljši čas je dajal svojim cambriškim študentom v branje in kritično obravnavo trinajst pesmi zelo različne vrednosti, ne da bi jim ob tem povedal ime avtorja in naslov. Po tednu

dni, kolikor so imeli študentje časa za premislek, so mu prinesli pisemne komentarje o branju in doživljanju posameznih pesmi. Da bi bili ti komentarji kar se da sproščeni, so jih oddajali povsem prostovoljno in strogo anonimno. Izmed vseh študentov, ki so sodelovali v poskusu, jih je komentarje oddalo le šestdeset odstotkov, zato meni, da lahko pri njih sklepa o resnem zanimanju za poezijo. Študentje so večidel študirali angleško literaturo, zato resno dvomi, da bi pri katerikoli drugi publiki lahko pričakoval večjo sposobnost branja poezije[52]. Le redki komentarji so bili napisani po manj kot štirikratnem branju pesmi, večina študentov pa je navedla desetkratno branje[53]. Zato Richards upravičeno meni, da lahko pri vseh udeležencih sklepa ne le o resnosti, marveč tudi o globoki želji priti do utemeljenega mnenja o prebrani pesmi.

Kljub temu pa je bilo razumevanje, ki so ga kazali komentarji posameznikov, nepričakovano nezadovoljivo. Že razločki v interpretaciji iste pesmi so bili tako veliki, kot da bi šlo za več različnih pesmi in ne za eno samo. Mnogi bralci niso pokazali razumevanja in nerazumevanja le pri bolj zapletenih komponentah poezije, kot sta na primer ritem in metaforika, temveč so neustrezno povzemali celo najpreprostejši smisel (vsebino) pesmi.

Gradivo, zbrano pri tem Richardsovem poskusu, in njegovi

komentarji o posameznih prispevkih sestavljajo glavni del cele knjige[54]. To gradivo je zgovoren dokument o težavah, ki jih srečа bralec, kadar si mora ustvariti od tradicije neodvisno sodbo o prebrani pesmi, in tudi o nujnosti boljše izobrazbe, za katero se Richards zavzema na več mestih v Practical Criticism. Splošno nerazumevanje tako vsebine kot izraza skupaj z občutkom, tonom in pesnikovo intencijo, nerazumevanje, ki ga je našel v vseh komentarjih, je I.A. Richardsa spodbudilo, da je začel raziskovati vzroke zanj. Različni vzroki za nerazumevanje so osrednji predmet tretjega dela Practical Criticism[55], ki je v bistvu podrobna obravnava "desetih težav kritika", teko namreč Richards že na začetku svojega dela sistematizira glavne težave, ki preprečujejo pravilno razumevanje pesmi[56].

Čeprav Richards izrecno vztraja pri vseh teoretičnih stališčih, kot jih je zagovarjal v Principles of Literary Criticism in Science and Poetry[57], je v Practical Criticism vendarle vidna določena sprememba v obravnavi. Najprej je občutimo v tonu jezika, ki je v nasprotju z jezikom v Principles of Literary Criticism in Science and Poetry veliko bolj konkreten. To je nedvomno posledica praktične narave njegovega dela, ki konkretno obravnava vsakokratne vzroke za nerazumevanje pri vsakem udeležencu poskusa posebej in posplošuje šele na podlagi

gradiva.

Vendar tudi v tretjem delu, kjer Richards bolj na splošno razlaga naravo odnosa med bralcem in besedno umetnino, le redko srečamo njegovo prejšnjo psihološko terminologijo, in še kadar jo srečamo, je precej spremenjena. Tako bi se zelo zmotil tisti bralec, ki bi dobesedno razumel Richardsovo pojasnilo o Practical Criticism[58] in bi v Practical Criticism pričakoval praktično uporabo Richardsove "psihološke vrednosti" literature, kot jo razlaga v Principles of Literary Criticism.

Namesto nekdanjih"impulzov" iz Principles of Literary Criticism in "interesov" iz Science and Poetry uporablja v Practical Critdciem potrebe (needs), ki jih v opombi takole definira:

> I use need here to stand for an imbalance mental or physical, a tendency, given suitable conditions, for a movement towards an endstate of equilibrium. A swinging pendulum might thus be said to be actuated by a need to come to rest, and to constantly overdo its movements towards that end. We are much more like pendulums than we think, though of course, our imbalances are infinitely more intricate.[59]

V tej definiciji lahko prepoznamo vse standardne elemente Richardsove teorije literarne vrednosti, vendar uporaba izraza "potreba" (need) in tudi definicija, ki opozarja v prvi vrsti na težnjo k ravnotežju, bolj spominja na Foundations of Aesthetics, to je na manj

razvito in manj izrecno psihološko vrednost, kot jo zagovarjata njegovi deli Principles of Literary Criticism in Science and Poetry. Podobno tendenco je mogoče opaziti tudi v uporabi dokaj splošnih oznak "mental condition relevant to the poem", "the whole state of mind" in "the completed mind"[60] namesto prejšnjih zapletenih opisov organizacij impulzov in iz njih izvirajočih odnosov (attitudes) v Principles of Literary Criticism in Science and Poetry.

Kljub omenjeni spremembi v terminologiji ostaja Richards zvest svojim osrednjim postavkam. Ker se mu bralčeva nesposobnost ustrezno povzeti celo najbolj preprost pomen pesmi kaže kot prva in glavna ovira za pravilno razumevanje pesmi (vsi poskusni bralci so se odzvali predvsem na pomen), bi upravičeno pričakovali, da bo spremenil odnos do važnosti pomena pesmi kot psevdougotovitve[61]. Toda čeprav ugotavlja razne možne tipe povezave med čustvom (feeling) in pomenom (sense)[62], vendar dosledno vztraja pri podrejenosti pomena in njegove "resničnosti":

> ....the statments which appear in poetry are there for the sake of their effects upon feelings, not for their own sake. Hence to challenge their truth or to question whether they deserve serious attention as statements claiming truth, is to mistake their function. The point is that many, if not most, of the statements in poetry are there as a means to the manipulation and expression of feelings and attitudes, not as

> contributions to any body of doctrine of any type whatever.[63]

V tem odstavku je zanimiv zlasti drugi del zaradi omejitve "many, if not most" in ostrega polemičnega konca, ki razkriva globlje vzroke Richardsovega zavračanja pomena v poeziji.

Ker so komentarji poskusnih bralcev jasno pokazali, da pomanjkanje prepričanja o resničnosti pesmi zelo zmanjša vrednost pesmi v njihovih očeh, pa v Practical Criticism na novo uvaja razloček tudi med dvema vrstama prepričanja: intelektualnim in emocionalnim. Ti dve različni obliki prepričanja ustrezata po njegovem mnenju dvema različnima oblikama naših domnev: intelektualni domnevi, ki izvira iz želje po logični konsistenci in redu, in emocionalni, ki izvira iz želje ali potrebe po redu cele čustvene plati osebnosti[64].

Tako se je Richardsu posrečilo emocionalno prepričanje osvoboditi vseh logičnih vezi:

> For an emotional belief is not justified through any logical relations between its idea and other ideas. Its only justification is its success in meeting our needs - due regard being paid to the relative claims of our many needs one against another.[65]

Poezija je kot vedno pri Richardsu glavno sredstvo za urejanje našega duha in torej tudi za reševanje naše civilizacije. Kot taka je vredna vse pozornosti in

mora biti čim bolj široko dostopna.[66]

Po izredno poglobljenem obravnavanju raznih problemov odnosa med bralcem in besedno umetnino in prizadevanju po izboljšanju komunikacije se Practical Criticism končuje precej nepričakovano z odstavkom o neizogibni subjektivnosti bralčeve reakcije:

> Every response is "subjective" in the sense that it is a psychological event determined by the needs and resources of a mind.[67]

Vendar Richards opozarja, da to dejstvo ne odpravlja problema vrednosti poezije. Čeprav potrebe enega človeka niso tudi potrebe drugega človeka, in čeprav se lahko celo potrebe istega človeka s časom spreminjajo, ostaja problem vrednosti še vedno osrednje vprašanje. Spremeni se samo njegova zunanja oblika: ne govorimo več o vrednosti pesmi same po sebi, temveč o vrednosti mentalnega stanja, ki ga povzroči. Richards vidi v tem celo prehod na jasnejše področje:

> Instead of our illusory problem about values supposed to inhere in poems which, after all, are only sets of words - we have a real problem about the relative values of different states of mind, about varying forms, and degrees, of order in the personality.[68]

Po Practical Criticism je Richards izdal še vrsto kritičnih del, čeprav je njegovo pozornost vedno bolj

privlačila Basic English[69]. Vsa ta njegova dela: Mencius on the Mind (1931), Coleridge on Imagination (1934), The Philosophy of Rhetoric (1936), Interpretation in Teaching (1938), How to Read a Page (1942), "The Interaction of Words" (1942), Speculative Instruments (1958) in Design for Escape (1968) se na razne načine ukvarjajo s problemi, ki so zvezani s komunikacijo, gibljivim razumevanjem, tolerantno interpretacijo in predvsem izboljšanjem razumevanja. Delovanje besed in jezika sta vedno v središču Richardsove pozornosti.

V primerjavi s prej obravnavanimi Richardsovimi deli, ki pomenijo poskus zgraditi celovit estetski sistem na podlagi odnosa med bralcem in besedno umetnino, se tu našteta dela precej razločujejo od njih. Medtem ko je za prva značilno celovito zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, ki rabi kot podlaga vrednostnega sistema, pa avtorja v poznejših delih zanimajo konkretnejša in zato relativno ožja vprašanja s področja komunikacije. Richardsova glavna teoretska dela rabijo vseskozi kot ozadje poznejših študij; nanje se pogosto sklicuje in bralca poznejših del pogosto opozarja na posamezne definicije v njih.[70] Vendar kljub vztrajanju pri poglavitnih teoretskih postavkah, ki jih ni nikoli preklical ali spremenil, ne nadaljuje in ne uveljavlja svojega prvotnega estetskega sistema v celoti. Vsa ta dela slej ko prej združuje Richardsova poglavitna težnja - izboljšati komunikacijo med bralcem in besedno

umetnino, izboljšati razumevanje besedne umetnine in tako neposredno povečati pozitivno vlogo literature v sodobni civilizaciji. Zdi se, da se po Principles of Literary Criticism, Science and Poetry in Practical Criticism, kjer je zanimanje za učinek besedne umetnine pravladalo nad jezikovnim zanimanjem, čeprav je tudi tu vedno očitno, Richards spet vrača k njenim bolj jezikovnim vidikom.

Posamezni elementi komunikacije, interpretacije in podrobne raziskave učinkovanja besed so deležni vedno več Richardsove pozornosti ob hkrati naraščajočem zanimanju za praktično uporabo teh dognanj, za izobrazbo. To zanimanje je značilno zlasti za Interpretation in Teaching.

Jezik se mu kaže kot zapletena "interanimacija" besed, tako da je pomen vsake besede in hkrati vseh besed povsem odvisen od pomena drugih besed, s katerimi skupaj le-te uporabljamo[71]. Zato tudi pomena nobene besede ne smemo presojati neodvisno, ne da bi upoštevali druge besede[72]. Na taj podlagi je Richards v Philosophy of Rhetoric podal enega najboljših opisov raznih aspektov metafore in analizo le-te, kar jih je v angleškem jeziku[73], tako da so ga s priznanjem sprejeli celo njegovi največji kritični nasprotniki[74].

Misel o "interakciji" besed je Richards nadalje razvil v eseju The Interaction of Words, kjer meni, da pesnik deluje prav na temelju interakcije besed v jeziku; interakcija pa hkrati pomeni tudi bistvo poezije. Zato je zanj posamezna beseda le sklop več možnosti:

> A word then by this sort of definition is a permanent set of possibilities of understanding. .. so how a word is understood depends on the other words you hear it with, and the other frames you have heard it in, on the whole setting present and past in which it has developed as a part of your mind.[76]

To gledišče pa Richardsa nujno vodi k zanikanju obstoja samo enega, to je pravilnega pomena:

> There is no≠ "correct meaning" for man or human in such sentences. The task of interpreting them is that of finding out which meaning works best to which purpose. In other words, of trying various choices among properties which may be taken as essential to the meaning of <u>man</u> and seeing what happens with them.[77]

Zato zagovarja missel, da je branje v bistvu stvar organiziranega primerjanja pomenov.[78] Subjektivni pomen je pogojen tudi z bralčevo motivacijo oziroma interesom.[79] Poudarjen subjektivni pomen, ki temelji na tezi, da ne obstaja en sam, to je samo en "pravi" pomen, izvira slednjič tudi iz Richardsove polemične usmeritve proti avtorjem revije SCRUTINY, ki so zagovarjali obstoj enega samega "pravega" pomena.[80]

V Richardsovem zadnjem delu <u>Design for Escape</u> (1968) s podnaslovom World Education Through Modern Media naposled povsem prevlada avtorjeva zanimanje za izobrazbo, ki je jasno vidno že v <u>Practical Criticism</u>

in zlasti v Interpretation in Teaching. To zanimanje še vedno v velikem obsegu vključuje zanimanje za jezik, ne pa več toliko za literaturo, čeprav je Richards prav v teh letih izdal tudi več zvezkov svoje poezije.[81]

OCENA RICHARDSOVEGA DOSEŽKA

Po tem prikazu Richardsove literarne teorije po posameznih delih lahko povzamemo njen razvoj in poglavitne probleme, ki jih obravnava na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino.

S stališča razvoja Richardsove literarne teorije je posebno pomembno to, da je izdelal teorijo literarne vrednosti, kot jo srečamo v Principles of Literary Criticism, šele po objavi The Meaning of Meaning, ki obsega jezikovno teorijo pomena. Podrejenost Principles of Literary Criticism delu The Meaning of Meaning je tudi izrecno izražena v predgovoru k drugi izdaji The Meaning of Meaning, kjer avtor.pravita:

> Principles of Literary Criticism endeavours to provide for the emotive function of language the same critical foundations as is here attempted for the symbolic.[82]

Iz poznejšega prikaza Richardsove literarne teorije bomo videli posledice, ki jih ima to dejstvo za njegovo literarno teorijo.83

V celotnem Richardsovem opusu, ki je nastajal skoraj petdeset let, od FOUNDATIONS OF AESTHETICS (1921) do DESIGN FOR ESCAPE (1968), je izrazito zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino razmeroma kratkotrajno. Še zlasti v primerjavi z zanimanjem za jezik in izobrazbo, ki se vedno znova pojavlja v svežih in novih oblikah v vseh njegovih delih in je značilno tudi za njegovo zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino. Zato lahko ugotovimo, da zasledimo v vseh Richardsovih delih kot rdečo nit prav njegovo osrednje prizadevanje povečati bralčevo zavest o jeziku in njegovem delovanju ter izboljšati njegovo občutljivost za jezik in njegovo razumevanje.

Po Richardsovem mnenju bi vse to prispevalo k splošnemu razvoju bralčeve osebnosti in tako tudi k izboljšanju naše civilizacije. Čeprav je proces komunikacije predmet stalnega Richardsovega zanimanja, je njegovo literarnoteoretsko zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino kot temeljna vrednost poezije značilno predvsem za njegova tri glavna literarnokritična dela: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, SCIENCE AND POETRY in PRACTICAL CRITICISM.

Če na kratko povzamemo Richardsovo teorijo literarne vrednosti, kot se kaže v teh treh delih, moramo ugotoviti naslednje značilnosti.

Njena prva postavka je, da lepota in z njo tudi vrednost, ne obstajata v besedni umetnini, temveč v bralcu

oziroma v njegovem odzivu nanjo. To izhodiščno postavko je Richards skupaj z Ogdenom in Woodom izdelal že v FOUNDATIONS OF AESTHETICS, njeno podrobno literarno izvedbo pa je opisal v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM.

V angleški literarni kritiki je tako izhodišče precej vsakdanje celo pri formalističnih šolah; zdi se, da postane vprašljivo šele tedaj, kader ga pretresamo v njegovi skrajni obliki - kot dilemo med subjektom in objektom, v kateri zaradi absolutnega poudarjanja subjekta objekt pogosto teži k izginotju. Vendar tako Richards kot tudi drugi angleški kritiki tega problema po navadi ne obravnavajo v taki obliki. Zanima jih predvsem bralčevo doživetje, ki je vedno v središču kritične pozornosti, ob tem pa le preredi pozabljajo na predmet, ki je vzrok doživetja. Ker vrednost besedne umetnine ni v besedni umetnini sami, temveč v bralčevi reakciji nanjo, problem opisa vrednosti ni v opisu besedne umetnine, temveč v opisu njenega učinka na bralca. Zato velja rešiti predvsem dva problema:

1. vprašanje prenosa, to je komunikacije med besedno umetnino in bralcem, ter

2. vprašanje narave vrednosti oziroma učinka besedne umetnine na bralca.

Kot smo prej poudarili, pomeni prvo vprašanje osrednji problem vseh Richardsovih del. Njegova poznejša dela so pogosto posvečena zapletenim posameznostim komunikacijskega procesa. Mnogi kritiki upravičeno poudarjajo, da Richardsa zanima komunikacija predvsem s stališča

bralca. Najbolj ga zanima seveda, kako ta proces izboljšati in kako doseči čim večjo učinkovitost besedne umetnine na bralca. V PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM in tudi poznaje ga vprašanje komunikacije med bralcem in besedno umetnino zanima tudi v širšem kontekstu, v kontekstu splošnih možnosti prenosa pesnikovega doživetja v bralca. Ta proces si zamišlja veliko bolj zapleteno kot Abercrombie. V PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM tako ugotavlja, da so prvi pogoj za uspešno komunikacijo med pesnikom in bralcem obema skupne izkušnje, tako poleg pesnikove posebnosti predvsem njegova normalnost.[84] Vendar Richards te zahteve po skupni izkušnji ni nikoli podrobneje izdelal, čeprav bi kot njegov lastni pogoj za možnost uspešne komunikacije logično moral pritegniti vso njegovo pozornost. Nasprotno, v poznejših delih srečamo to zahtevo v poenostavljeni obliki, povzeto s Coleridgeovo oznako "The all in each of all men".[85]

Drugo vprašanje, to je vprašanje narave učinka besedne umetnine na bralca in predvsem vprašanje vrednosti tega učinka, odpira še bolj zapletene probleme. Richards ga rešuje tako, da označi bralca kot človeka z dvema značilnostma, ki sta določeni s strogo psihološko terminologijo. Richardsov bralec je tako najprej človek, zamišljen kot zapleteni skupek tako imenovanih impulzov, njegova druga značilnost pa je nenehna težnja k čim večji stopnji organizacije teh impulzov. Težnja

k čim večji stopnji organizacije in aprioma vrednost te organizacije sta osnovni postavki Richardsova teorije vrednosti. V konceptu syaesthesa sta očitni že v FOUNDATIONS OF AESTHETICS [86], in kot iskanje ravnotežja v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM[87], medtem ko to težnjo v PRACTICAL CRITICISM tudi izrecno oblikuje:

> We may take self-competition as our starting - point. The completed mind would be that perfect mind we envisaged above, in which no disorder, no mutual frustration of impulses remained. Let us suppose that in the irremediable default of this perfection, default due to man's innate constitution and to accidents to which he is exposed, there exists a tendency towards increased order.[88]

V tem opisu je zlasti zanimiv Richardsov način, kako uvaja obstoj te težnje s sugestijo "Let us suppose..", kljub temu pa nadaljuje, kot da bi bil obstoj te težnje povsem nesporen.[89] Tak odnos do "reda" in njegove aprlorne vrednosti je značilen za vsa Richardsova kritična dela.

Pri tem bi radi opozorili, da sta obravnavani značilnosti Richardsovega bralca, skupek impulzov in stopnja organizacije, izrazito kvantitativni. V skladu s tem je tudi Richardsova psihološka vrednost literature, ki je premosorazmerna s količino sproščenih oziroma zadovoljenih impulzov in stopnjo tako dosežene organizacije v bralcu, opisana strogo psihološko in

izrazito kvantitativna. Richards izrecno zavrača vsak koncept estetske vrednosti sui generis, ker meni, da bi vsaka taka estetska vrednost vključevala posebno estetsko emocijo, ki je pa nikakor ni mogoče utemeljiti. Vse človeške dejavnosti, vštevši estetsko, se mu namreč kažejo kot kontinuirane, odtod tudi angleška oznaka njegove teorije "continuity theory".

V Richardsovi teoriji literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino je brez dvoma najbolj sporen njen psihološki del, in sicer še zlasti zato, ker hkrati pomeni tudi njen temelj. Seveda je tudi Richardsovo zanikanje posebne estetske vrednosti zbudilo precej ogorčenih reakcij. Sama narava Richardsove "psihološke vrednosti" pa je v bistvu ostala nejasna in odprta številnim interpretacijam vse do danes.

Glede strogega psihološkega dela Richardsove teorije ni nikoli povsem jasno, ali naj njegove impulze in odnose kot temeljne psihološke entitete vzamemo dobesedno, to je v smislu THE MEANING OF MEANING kot besede, ki ustrezajo določenim psihološkim dejstvom, ali pa naj jih štejemo za metafore, ki jih avtor pač uporablja namesto nečesa, kar še ni poimenovano. Richards se je očitno zavedal terminoloških težav, ki so zvezane s poimenovanjem neznanega. Tako v svoji recenziji dela MAXA Eastmana THE LITERARY MIND, ITS PLACE IN AN AGE OF SCIENCE uporablja v narekovajih impulze in jim v oklepaju doda pojasnilo, ki jasno priča o tem, da gre za besedo v Richardsovi posebni rabi:

The answer to which is inevitably in terms of that order or disorder among "impulses" (or however else you care to describe the elementary processes on which consciousness depends) that Mr. Eastman so objects to our bringing into an account of poetry.[90]

Podobne rabe drugih besed, kot je raba impulzov za oznako "poglavitnih procesov, od katerih je odvisna zavest", so skupaj z Richardsovo nedosledno rabo takih oznak stalen vir kritičnih nesporazumov glede Richardsove teorije. In Richards je napravil zelo malo, da bi te nesporazume pojasnil ali odpravil.

Medtem ko Richards na več mestih piše tako, kot da gre za psihološka dejstva, se po drugi strani pogosto tudi pritožuje nad pomanjkljivim razvojem psihologije, ki onemogoča natančno razpravo.[91] Po drugi strani pa tudi Richardsova nedosledna raba posameznih osrednjih kategorij v raznih pomenih[92] skupaj z uporabo različnih oznak za isto osrednjo kategorijo[93] hkrati onemogoča presojo natančnega pomena teh osrednjih kategorij in tudi kaže na težave, ki jih je Richards sam imel s temi pojmi oziroma uporabo le-teh.

Ne glede na to, ali imamo opraviti z metaforično rabo teh terminov ali z referenčno rabo - v tem primeru bi pač morali ugotoviti, da je Richards sam zagrešil napako, proti kateri se je tako zelo boril pri drugih avtorjih, namreč, da je na podlagi določenih

besed (kot so impulse, attitude in podobne oznake) začel verjeti, da obstajajo zanje tudi dejanski korelativi, to je določena psihološka dejatva - prepoznavamo v Richardsovi psihološki terminologiji in njegovem psihološkem pristopu k bralcu močan vpliv behavioristične psihologije, ki je bila tedaj v Angliji na višku. Ta vpliv lahko opazimo v rabi posamaznih tipičnih besed: "stimulus", "impulse", "Response", v dokaj mehaničnem odnosu med "stimuli" in bralčevimi odzivi in naposled tudi v njihovi značilni kvantitativnosti.[94]

Tu nam ni treba posebej poudarjati, da je tako poenostavljen koncept psihološke strukture in reakcij bralca danes nesprejemljiv. S tega stališča psihološki aspekt Richardsove teorije najbolj izrazito kaže znake svojega časa, zlasti v nasprotju z njegovo teorijo kontinuitete in s tem zvezanim doslednim zavračanjem estetskega čustva sui generis, ki se nam še danes zdita nad vse zanimiva.

Čeprav je teorija kontinuitete vsega človeškega doživljanja, vštevši z estetskim, osrednja postavka Richardsove literarne estetike, so jo v tej obliki opazili le redki Richardsovi kritiki.[95] Večina kritikov, tako zagovornikov kot nasprotnikov, se ukvarja zgolj z Richardsovim zanikanjem posebnega estetskega doživetja in emocije, ki je s teoretičnega stališča odvisno od osrednje postavke kontinuitete, iz katere logično izhaja. Vzrok za to je verjetno v dejstvu,

da je Richards mnogo manj poudarjal kontinuiteto kot izrecno zanikanje estetskega doživetja sui generis, ki ima izrazito polemičen ton proti tedanjim gledališčem. Hkrati pa je problem obstoja estetskega čustva sui generis tudi bolj oprijemljiv, saj se zdi lažje dokazovati ali zanikati estetsko čustvo kot pa kontinuiteto doživljanja, in tudi manj nov kot teorija kontinuitete. Na področju teorije kontinuitete pomanita FOUNDATIONS OF AESTHETICS in PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM prvi deli v angleškem jeziku, ki sta to teorijo oblikovali na področju splošne oziroma literarne estetike. Kljub temu je mogoče in celo verjetno, da Richards in njegovi soavtorji niso sami odkrili teorije kontinuitete. Avtorstvo te teorije angleški literarni kritiki in filozofi po navadi pripisujejo ameriškemu filozofu C.S. Peirceu.[96]

Glede na to, da sta Richardsova teorija kontinuitete in iz nje izhajajoče dosledno zanikanje estetskega doživetja sui generis ne le osrednja, marveč tudi ena najbolj spornih postavk Richardsove literarne estetike, si bomo še enkrat ogledali ta verjetno najpogosteje citirani postulat Richardsove teorije:

> ...while admitting that such experiences can be distinguished, I shall be at pains to show that they are closely similar to many other experiences, that they differ chiefly in the connections between their constituents, and that they are only a futher development, a finer organisation of ordinary experiences, and not

> in the least a new and different kind of thing. When we look at a picture, or read a poem, or listen to music, we are not doing something quite unlike what we were doing on our way to the gallery or when we dressed in the morning. The fashion in which the experience is caused in us is different, and as a rule the experience is more complex and, if we are successful, more unified. But our activity is not of a fundamentally different kind. To assume that it is, puts difficulties in the way of describing and explaining it, which are unnecessary and which no one has yet succeeded in overcoming.[97]

Ko Richards govori o estetskih doživetjih pravi, da si bo prizadeval pokazati, kako zelo so podobna drugim doživetjem, kar ne pomeni enaka ali identična, kot razlagajo to Richardsovo misel nekateri kritiki. Nadalje pravi, da se razločujejo po zvezah, višjem razvoju in boljši organizaciji, nikakor pa ne po vrsti. V naslednjem stavku, ki ga citirajo skoraj vsi njegovi kritiki kot primer poistenja estetskih in drugih dejavnosti, se Richards tudi izraža zelo previdno, ko pravi, da takrat, ko gledamo sliko, beremo pesem ali poslušamo glasbo, ne delamo nekaj, kar bi se povsem razločevalo od vsakdanjih dejavnosti.

Iz tega lahko torej sklepamo, da Richards ne zagovarja popolne enakosti ali identičnosti estetskega doživetja in drugih vsakdanjih doživetij, kot mu

pripisujejo njegovi kritiki, temveč predvsem nasprotuje generični različnosti estetskih doživetij: le-ta se mu zdi neeksistenta in zato tudi nedokazljiva. Kljub podobnosti dopušča možnost razločka med obema doživetjema, le da ta razloček ni v kaki drugi vrsti, temveč le v količini ali stopnji istih sestavin, ki sestavljajo vsakdanja doživetja. Z drugimi besedami: ne gre za kvalitativni razloček, temveč za kvantitativnega. Le-ta pa sestavlja organsko celoto z Richardsovo teorijo literarne vrednosti, ki podobno temelji na izraziti kvantitativnih faktorjih.[98]

Vprašanje, ali bi bilo tudi na temelju kvantitativnih razločkov mogoče ali celo smiselno zagovarjati (bistveno) različnost estetskega doživetja, nas tu ne bo zanimalo.

Zadovoljili se bomo z ugotovitvijo, da Richards zagovarja bistveno kontinuiteto človeškega doživljanja, del katerega je tudi estetsko doživljanje. Zato se mu obstoječi razločki med estetskimi in vsakdanjimi doživetji kažejo kot kvantitativni in ne kot kvalitativni.

Ko prehajamo k vrednostnemu delu Richardsove literarne teorije, bi radi najprej opozorili, da je kljub navidezni preprostosti to najbolj nepojasnjen del njegove estetike. Za relativno preprosto pojmovano psihološko vrednostjo, ki izhaja iz trditve, da je vredno vse, kar zadovoljuje impulze, se poleg behavioristističnega in Benthamovega utilitarističnega vpliva[99] skrivajo še mnogi drugi vplivi. Richards sam se tega

dobro zaveda [100], vendar nikoli ne omenja nepo srednih vzornikov, zato lahko o njih sklepamo le na temelju podobnosti posameznih postavk. Na tej podlagi lahko ugotavljamo poleg behaviorističnega in utilitarističnega vpliva v Richardsovi formulaciji vrednosti vsaj še močan vpliv kitajske filozofije ravnotežja in zlasti Coleridgea in Shelleya.

Glede njegove vrednostne teorije moramo predvsem opozoriti, da na temelju "zadovoljevanja impulzov" in iz njega izhajajočega stanja ravnotežja ne zagovarja kake hedonistične teorije trenutnega veselja, [101] temveč vidi v tem predvsem tudi učinek v prihodnosti, določano sposobnost boljše organizacije, ki jo pojmuje kot rast posameznega bralca:

> It is not the intensity of the conscious experience, its thrill, its pleasure or its poignancy which gives it value, but the organization of the impulses for freedom and fullness of life. [102]

V polemiki s prevelikim poudarjanjem trenutne zavesti Richards izrecno pravi:

> The after-effects, the permanent modifications in the structure of the minds, which works of art can produce, have been overlooked. No one is ever quite the same again after any experience; his possibilities have altered to some degree. And among all the agents by which "the widening of the sphere of human sensibility" may be brought about, the arts are most powerful, since it is through them that men may most cooperate

> and in these experiences that the mind
> most easily and with least interferance organises
> itself.[103]

Ta prikaz vrednosti močno spominja na Coleridgeov znani opis delovanja pesnika[104] in na Shelleyev opis delovanja poezija, ki ga tudi Richards sam vključuje v svoje PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM[105].

Kontekst teh romantičnih opisov pomena poezija je dobro znan, zato nas ne preseneti, ko tudi Richards v SCIENCE AND POETRY zagovarja "odrešilno" vlogo poezije za našo civilizacijo. Poleg izrecnega poudarka na trajnem učinku poezija, to je na organizaciji in rasti posameznika, v nasprotju z neposrednim učinkom pesmi na bralca[106] se Richardsov koncept vrednosti poezije razločuje od Shelleyevega in zlasti Colerdigeovega po tem, da skuša Richards učinek besedne umetnine na bralca razložiti tudi v širšem kontekstu bralčevega odnosa do sveta in tako konkretneje pojasniti veliko vlogo poezije. Richards je prepričan, da uspešna notranja organizacija bralca, preureditev in samoizpolnitev pod vplivom poezije, sama po sebi prispevajo k boljšemu odnosu do sveta. Tako urejen bralec bo primerneje reagiral na zunanji svet:

> Such a re-ordering would be a partial self-completition, temporary and provisional upon the external world remaining for the individual much what it had been in the past. And by such self-completiton the superior man w o u l d "effect the union of the external and the internal".

> Being more at one within itself the mind thereby becomes more appropriately responsive to the outer world.[107]

Táko branje poezije nam pomaga doseči jasnejšo in bolj nepristransko zavest o naravi sveta in razvoj primernega odnosa (attitude), ki nam oba pomagata k boljšemu življenju.[108]

Čeprav Richards v opisu učinka poezije poudarja red in organizacijo impulzov in vzpostavitev odnosov (attitudes), pa njegov opis končnega učinka poezije včasih vendarle močno spominja na koncept literature kot znanja. To je še posebej očitno iz njegovega končnega prikaza vrednosti T.S. Eliotove poezije v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM.[109]

Tu bi radi opozorili, še na eno značilnost Richardsove psihološke vrednosti; ker je utemeljena izključno le na bralčevi reakciji na posamezno pesem, je nujno zelo subjektivna. Če bi to teorijo dosledno izvedli, bi prišli do logičnega sklepa, da vrednost posamične pesmi ni odvisna le od vsakokratnega branja raznih bralcev, ampak se lahko spremeni tudi z več branji istega bralca, kadar se spremeni njegovo razpoloženje.[110] Seveda taka subjektivnost nujno zmanjša uporabnost psihološke vrednosti v praksi. Zato nas ne sme začuditi, da v PRACTICAL CRITICISM, ki jo je Richards napovedal kot "uporabo" svojih teoretičnih idej,[111] nikoli ne prikaže praktičnega vrednotenja poezije na temelju svoje teorije literarne vrednosti. Nasprotno,

mnoga dognanja PRACTICAL CRITICISM jasno govorijo o praktični neuporabnosti tako definirane psihološke vrednosti. To pa pomeni tudi eno najhujših kritik Richardsove teorije literarne vrednosti.

Ta skrajna subjektivnost Richardsove psihološke vrednosti je nujna posledica njegovega koncepta bralca. Kot smo ugotovili že prej, si Richards zamišlja bralca kot zapleteno hierarhično ureditev raznih impulzov oziroma interesov, za katere je bistvena nepretehna težnja k čimpopolnejši organizaciji. Tako zamišljen bralec je povsem iztrgan iz socialnega okolja, determinirajo ga le njegove psihološke značilnosti, hierarhija impulzov ali interesov ter težnja k organizaciji.

Richards nas posebej svari celo pred "vdorom bralčevih osebnih elementov" v branje pesmi, zdi se mu, da bi le-ti pesem "umazali"[112]. Takoj ko si Richards zamišlja bralca kot povsem neodvisnega od družbenozgodovinskega okolja, se ne more več izogniti popolnemu subjektivizmu vrednotenja: njegovo prizadevanje po večji objektivnosti in objektivnejših merilih[113] se tako paradoksalno konča v popolnem subjektivizmu.

Zdi se, da niti Richardsova "preveč individualistična psihologija"[114] niti njegova želja, da bi našel tak zagovor vrednosti literature, ki bi bil sprejemljiv za vsakogar[115], ne moreta zadovoljivo odgovoriti na vprašanje, zakaj si je Richards bralca zamislil tako, kot da ga določajo le njegove psihološke značilnosti. To vprašanje je toliko bolj zanimivo, ker je iz Richardsovega pisanja očitno, da se je zavedal socialne

narave človeških odnosov[116] in tudi socialne narave jezika samega[117], zato nikakor ne smemo domnevati, da je tak Richardsov koncept bralca posledica nepoznavanja. Zato se zdi, da lahko najdemo edini sprejemljivi odgovor na to vprašanje v Richardsovem estetskem sistemu samem. Ker je hotel skonstruirati tak estetski sistem literarne vrednosti, ki bi temeljil na odzivu bralca kot celovite osebe, si je zamislil bralca tako, da je njegov odziv najlažje ponazoriti in meriti: kot količino zadovoljenih oziroma usklajenih impulzov. Seveda je imel tak mehanicistični koncept bralca tudi določene posledice na delovanje, oziroma natanččneje nedelovanje, Richardsovega sistema. Le-te so najbolj vidne v rezultatih PRACTICAL CRITICISM. Tako lahko ugotovimo, da prav Richardsovo prizadevanje zgraditi celovit sistem literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino pogojuje ne samo njegov koncept literarne vrednosti, marveč tudi njegov koncept bralca in besedne umetnine.[118]

Podobno iztrganost iz družbenega in zgodovinskega konteksta, kot smo jo opisali pri Richardsovem konceptu bralca, opazimo v PRACTICAL CRITICISM tudi pri besedni umetnini. Da bi odstranil vrednotenje pod vplivom ustaljenih socialnih norm, je poskusne pesmi predložil bralcem brez navedbe avtorjev in naslovov in celo z malenkostno modernizirranim tekstom. Tak postopek je sicer skladen z Richardsovo željo po čim izločiti vsakršen moment iz čista psihološke vrednosti. Presenača

nas le, da porazni rezultati tega poskusa niso Richardsa usmerili k razmišljanju o naravi tako zastavljenega poskusa in o vlogi anonimnosti pri končnem rezultatu.

Kajti ne glede na to, da je naslov lahko že sam po sebi važen del pesmi, pomeni vednost o avtorju za bralca več kot samo podatek o njeni ustaljeni vrednosti. Vednost o avtorju najprej pomaga bralcu uvrstiti pesem v zgodovinski kontekst in jo povezati s tisto zgodovinsko stvarnostjo, iz katere izhaja. Anonimnost tako hkrati izloči pesem iz njenega biografskega in zgodovinskega konteksta. To seveda onemogoči bralcu, da bi uporabljal poznavanje širšega konteksta pesmi kot pomoč za razumevanje in vrednotenje. To pa je lahko, kot je najbolj nazorno pokazala prav Practical Criticism, usodno za pravilno dojemanje pesmi.

V Richardsovem poskusu zgraditi sistem literarne vrednosti na podlagi odnosa med bralcem in besedno umetnino vidimo tudi poskus zgraditi vrednostno teorijo brez tradicionalnih religioznih in moralnih vrednot pa tudi brez delitve na estetske in neestetske vrednosti. Vendar to Richardsovo prizadevanje zgraditi literarno estetiko na temelju človeka kot celote, to je nerazdeljenega na estetsko in neestetsko osebnost[119], naleti na nepričakovano oviro: na njegovo lastno teorijo dveh rab jezika, ki strogo razločuje med čustveno in znanstveno rabo. Zdi se, da bralec tako ni razcepljen na estetski

tako ni razcepljen na estetski in neestetski del osebnosti, pač pa v racionalnega in čustvenega. Ta tradicionalna zahodnoevropska dihotomija racionalnega in čustvenega je s stališča moderne psihologije še veliko bolj nesprejemljiva kot delitev estetskega in neestetskega in ima za Richardsovo teorijo usodne posledice. Kot smo videli, vodi Richardsa k dokaj paradoksalnemu odnosu do pomenske sfere v literaturi. Ker je pomen v pravem smislu referenčne rabe rezerviran izključno le za znanstveni jazik, mora Richards poezijo omejiti na takoimenovano "psevdougotovitev". Taka omejitev pomenske sfere poezije je v skladu s Richardsovo striktno psihološkim konceptom bralca, v nekem smislu pa bralčeve odzive na besedno umetnino celo pomaga omejiti na njegove čisto psihološke odzive oziroma stanja, iz katerih je, kot smo prikazali prej, izločen vsakršen socialni element. V Science and Poetry Richards sicer piše, da je mogoče bralčev odziv na pesem opisati v obliki dveh tokov: intelektualnega in čustvenega. Vendar pa meni, da je intelektualni tok povsem podrejen čustvenemu in da v poeziji ne pomeni drugega kot sredstvo za usmerjanje in zbujanje čustvenega[120].

Šele s stališča tega spoznanja postane razumljivo, da celo rezultati, kot jih prikazuje Practical Criticism in iz katerih je jasno razvidna velika vloga pomena v poeziji - Richards sam navaja nesposobnost povzeti preprost smisel pesmi kot prvega od desetih vzrokov za nepravilno razumevanje pesmi - niso pripeljali Richardsa do tega, da bi spremenil svoj odnos do vloga pomena v poeziji.

Kot smo videli v našem prikazu, je Richards teorijo dveh rab jazika sprejel v Principles of Literary Criticism v celoti in v nespremenjeni obliki, torej prav tako, kot sta jo skupaj z Odgenom oblikovala v The Meaning of Meaning, kjer ju je predvsem zanimal "referenčni jezik" znanosti. Zdi se, da Richards ni nikoli spoznal, kako koncept dveh povsem ločenih rab jezika pomeni tujek v njegovem prizadevanju zgraditi literarno estetiko na osnovi celovitega človeka. V poznejšem delu se podobno kakor drugim kritičnim postavkam tudi tej teoriji ni nikoli odrekel, čeprav po Practical Criticism večkrat zasledimo Richardsov poudarek na povezavi različnih funkcij jezika, ki jih pozneje uporablja namesto prvotnih dveh rab jezika.

Nekateri angleški kritiki razumejo Richardsove misli o absolutni podrejenosti pomena v poeziji kot Richardsovo dosledno in popolno izključitev pomenske sfere iz poezije. Tako razumevanje srečamo celo pri njegovem najbližjem učencu Williamu Empsonu, ki je Richardsovo oznako "pseudo-statement" izenačil z "inspiring lies told by poets" [123]. Zdi se, da tako posploševanje Richardsovih misli ni upravičeno. Čeprav je sicer res, da Richards podrejuje pomen v pesmi emocionalnemu odzivu do take meje, ko mu včasih pravzaprav zanika vsakršno pomembnost, moramo vendar njegova izvajanja razumeti v kontekstu njegovega prizadevanja ohraniti tudi pomembnost tistih pesmi, katerih miti in doktrine so za sodobnega bralca nerealnični, s stališča novih znanstvenih spoznanj in v primerjavi z "znanstvenimi resnicami". Zato se zdi, da

Richardsovo odklonilno stališče ni uperjeno toliko proti pomenu samemu, kot proti kritični zahtevi po resničnosti pomena v poeziji. Kot smo videli, se Richardsu prav vprašanje o resničnosti kaže kot odločilno za razločevanje med obema rabama jezika. Richardsov odnos do pomena v poeziji pa je hkrati tudi v skladu z njegovim skrajno subjektivnim konceptom odnosa med bralcem in besedno umetnino, po katerem je vsakokratni pomen pesmi povsem odvisen od bralca. S takim pojmovanjem pomena pa si Richards zapira še zadnjo možnost, da bi dal teoriji vrednosti več objektivnosti.

Richardsovo prizadevanje zgraditi literarno estetiko na temelju človeka kot celote se nam končno razkrije kot globok paradoks: hkrati ko se zavzema za človeka kot celoto, za estetsko doživljanje kot sestavni del njegovega celotnega doživljanja, uvaja v svojo teorijo veliko bolj nesprejemljivo dihotomijo med racionalnostjo in emotivnostjo in omejuje bralca na strogo privatno psihološko sfero.

Na takem temelju je težko uspešno graditi literarno estetiko celovitosti človeških dejavnosti. Šele s stališča tega spoznanja lahko razumemo, zakaj je Richardsova teorija literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino namesto zaželenih objektivnejših standardov rodila le povsem subjektivne

rezultate, ki končno s spoznanjem quot homines tot sententiae zanikajo smisel kakršnekoli teorije literarne vrednosti in kritičnih prizadevanj nasploh,

IV. P O G L A V J E

ODMEVI NA RICHARDSOVO TEORIJO LITERARNE VREDNOSTI

Like everybody else of my generation
I have learned a great deal from
Mr. Richards, even from what I
consider his errors and evasions.[1]

Allen Tate

Richardsova teorija literarne vrednosti ima, kot smo lahko videli, dve značilnosti, ki ju sicer le redko srečamo skupaj: izreden obseg na eni strani in množico presenetljivo izdelanih nadrobnosti na drugi. Prva izvira iz njegove mladostne širokopoteznosti, medtem ko je druga rezultat skoraj petdesat let obsegajočega

plodnega dela. Zato nas ne presenača, da po Richardsu anglo-ameriški kritiki skorajda ne morejo pisati o odnosu med bralcem in besedno umetnino, ne da bi zavzeli takšno ali drugačno stališče do Richardsovega dela na tem področju. Na temelju najnovejših študij[2] in polemik lahko pridemo celo do sklepa, da njegovo kritično delo vse doslej še ni do konca izčrpano in da še vedno navdihuje nove kritične poglede. Po drugi strani pa je tudi razumljivo, da mnogi poznejši avtorji na tem področju niso presegli kritika posameznih Richardsovih postavk. Zato lahko pritrdimo Hymanovi ugotovitvi, da je Richards v pravem pomenu besede oče moderne anglo-ameriške literarne kritike in da verjetno ni nobenega angleškega in ameriškega literarnega kritika, ki ne bi bil tako ali drugače pod Richardsovim vplivom - ne gleda na to, kakšen je njegov poznejši odnos do Richardsa[3].

Ugotavljati vse te vplive in reakcije bi bilo skoraj Sizifovo delo, saj dajejo bogate in sugestivne podrobnosti, kot so jezikovni problemi, odnos med poezijo in verovanjem, domiselno analizirani problemi, ki izvirajo iz komunikacije, pripombe o stanju naše civilizacije in vlogi literature ter drugi problemi, ki jih takorekoč mimogrede odpira Richardsova literarna teorija, številna zatočišča prav tako številnim kritikom, medtem ko se z Richardsovo celotno teorijo in njenimi osrednjimi

postavkami ukvarja le malo kritikov[4]. Za našo razpravo pa tako naštevanje vseh reakcij na Richardsovo celotno delo tudi ni potrebno. V tem poglavju nas bodo zanimale le tiste ocene, kritike, polemike in posebne študije, ki obravnavajo poglavitne postavke Richardsove teorije literarne vrednosti , utemeljene na odnosu med bralcem in besedno umetnino, to je tiste postavke, ki smo jih poskušali prikazati in oceniti v prejšnjem poglavju, oziroma tisti del teh ocen, kritik in študij, ki zadeva naš osrednji problem. Drugih kritičnih reakcij na Richardsovo teorijo in njene posamezne trditve ne bomo vključili v naš prikaz. Prav tako nas tudi ne bodo zanimale tiste recenzije, ki ne presegajo okvira najbolj skopega prikaza ali gole informacije.

- - - .

Takoj po izidu PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM je THE CRITERION že spomladi 1925 prinesel obsežno oceno tega Richardsovega dela, ki jo je napisal HERBERT READ.[5]

Readova ocena PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM je zelo pozitivna:

> PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM is an important contribution to the rehabilitation of English criticism perhaps, because of its sustained scientific nature, the most important contribution yet made.[6]

Readova pozornost je usmerjena na tista dva aspekta

literatura, ki ju Richards posebej obravnava: na komunikacijo in vrednost. Zanima ga predvsem Richardsova teorija vrednosti, ki jo na kratko povzema v glavnih citatih. Read namreč meni, da estetska teorija brez teorije vrednosti ne zasluži svojega imena. Readova pozornost pritegne posebno Richardsovo dosledno izključevanje vseh elementov morale in etike iz teorije vrednosti. Read ne ugovarja Richardsovi "psihološki vrednosti" in znanstveni terminologiji, saj je bil tudi sam pod močnim vplivom takratne psihologije, temveč prav doslednemu izključevanju kakršnegakoli moralnega in etičnega preudarka. Zato H. Read resno dvomi, da bi bila Richardsova teorija vrednosti sprejemljiva. Predvsem mu očita, da se kljub priznanju nedoločenosti ni ustavil in razmislil o tej njeni nedoločeni naravi. Richardsova odločitev o odvečnosti etike in morale se mu zdi arbitrarna, hkrati pa mu ugovarja, da ni dovolj pretresel vseh možnosti rekonstrukcije etike. Le-ta se Readu zdi zelo pomembna za literarno teorijo.[7] Kljub temu je celotna Readova recenzija precej pohvalna, posamezna Richardsova izvajanja Read ocenjuje celo kot "extremely concise and illuminating."

Čeprav je Readova ocena Richardsove teorije v glavnem pozitivna in glede na izrazito nekonvencionalnost Richardsove teorije - nekateri kritiki jo imenujejo celo ikonoklastično - zelo dovzetna za novosti, se nam vendar zdi, da Richards ni bil zadovoljen z Readovo

kritiko. Prav nasprotno, očita ji poenostavljeno razumevanje njegove teorije, če ne že nerazumevanje.[8]

Readova izhodišča se glede literarne kritike precej razlikujejo od Richardsovih. Reada zanima predvsem formalna stran besedne umetnine[9] in tradicionalna vrednost[10], pa tudi njegova psihološka izhodišča so povsem različna[11]. Hkrati izhaja Readovo osrednje estetsko zanimanje z drugega izhodišča kot Richardsovo: medtem ko Richardsa predvsem zanimata bralec in Komunikacija, pa zanima Reada zlasti umetnik in njegova psihologija[12]. Zaradi naštetih razločkov bi nas Readovo priznavanje Richardsovih velikih zaslug za angleško literarno kritiko lahko presenetilo. Kljub temu se zdi Readovo priznanje Richardsovih zaslug povsem odkritosrčno. Tudi v poznejših Readovih delih namreč srečamo mesta, kjer se Read sklicuje na posamezna Richardsova dognanja kot merituma za svoje področje.[13]

PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM in osrednjo Richardsovo teorijo literarne vrednosti je celih deset let po izidu Readove recenzije v THE CRITERION obsežno obravnaval tudi S.L. BETHELL[14].

Bethell kritizira Richardsovo teorijo predvsem z docela aksiološkega stališča. Medtem ko se mu zdita Richardsova psihologija in njegov poskus uporabiti psihologijo v literarni kritiki v bistvu pozitivna, Richardsov prispevek na področju komunikacije pa celo zelo pomemben,

se mu kaže njegova teorija literarne vrednosti kot popoln neuspeh. Za to vidi predvsem en vzrok: Richardsovo ozko specializacijo.[15] Bethell namreč meni, da tiči vzrok za Richardsovo zavračanje etike in metafizike prav v tem, da je Richards samo psiholog in kritik, ne pa tudi filozof. Prav to odklanjanje pa je po Bethellovem mnenju usodno za Richardsovo teorijo vrednosti. Zaradi zavračanja etike in metafizika manjka Richardsovi teoriji teleološki del, ki je nepogrešljiv za vsako teorijo vrednosti: Bethell namreč meni, da mora vsak poskus zgraditi kakršnokoli vrednostno teorijo brez metafizičnih predpostavkov nujno propasti. Po njegovem mnenju je teistična razlaga edina zadovoljiva in ustrezna razlaga doživetij, ki se tudi Bethellu zdijo pravilno izhodišče za presojo vrednosti umetnine. Zato Bethell meni, da bi morali ta doživetja oziroma njihovo vrednost, presojati na temelju tega, ali nas približajo k teistič-nemu končnemu smislu:

> In judging a work of art it is necessary, therefore, (setting aside the question of communication) to decide whether it represents an experience, sympathetic understanding of which would help forward the Ultimate Purpose defined above.[17]

Čeprav je Bethell po eni strani zagovarjal svoje stališče veliko bolj tehnično, po drugi strani pa postavljal precej bolj netolerantno zahtevo po teistični

interpretaciji vrednosti kot edino možnost, se je s svojo oceno pridružil vsem tistim kritikom, ki Richardsu očitajo predvsem njegovo dosledno neupoštevanje ali izločitev tradicionalnih etičnih in moralnih vrednot.[18] S poglobljeno aksiološko razlago in jasno oblikovanim nasprotnim izhodiščem pa te kritike tudi v marsičem prekaša.

THE CRITERION je spremljal tudi poznejša Richardsova dela, čeprav so bila deležna precej manjše pozornosti kot PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM. Avtorji poznejših ocen - z izjemo W. Empsona, ki je ocenil THE PHILOSOPHY OF RHETORIC in COLERIDGE ON IMAGINATION - so bili veliko manj vidni kritiki kot H. Read, in to lahko opazimo tudi pri njihovi povprečni kvaliteti. Tako na primer Johna Goulda Fletcherja ocena PRACTICAL CRITICISM[19], knjige, ki, kot bomo videli, še štirideset let po prvi objavi navdihuje nove in nove polamike, ne presega ozkega okvira skopega poročila, kot ga lahko srečamo tudi v THE YEAR's WORK IN ENGLISH STUDIES[20]. Podobnega poročila je bilo deležno tudi Richardsovo delo MENCIUS ON THE MIND.[21]

Tega nikakor ne bi mogli trditi o Empsonovi oceni THE PHILOSOPHY OF RHETORIC[22], ki je izrazito osebna; čeprav želi biti v bistvu pozitivna. Empson začenja svojo oceno z zanj značilno paradoksalno ugotovitvijo:

> Probably the best way to review this book is to quarrel with it on points of detail; that is often the best way of showing that a thing is

interesting.[23]

Empson nato posveča večji del svoje ocene debati z Richardsovo teorijo metafore, vendar v tej precej dolgi debati izvemo več o Empsonovih pogledih na ta problem kot o Richardsovi knjigi.

V THE CRITERIONU je bila objavljena tudi znana polemika med Montgomeryjem Belgionom in Richardsom; to polemiko bomo obravnavali pozneje skupaj s stališči Motgomeryja Belgiona o Richardsovi teoriji.

Odnos med T.S. ELIOTOM in Richardsom je v zgodovini angleške literarne kritike še vedno nerešen. Za to lahko navedemo predvsem tri vzroke. Prvi je dejstvo, da ju kot sodobnika mnogi literarni zgodovinarji štejejo za začetnika moderne anglo-ameriške kritike. Pri tem pa zaradi "modernosti", ki je nedvomno značilna za oba, pogosto prezrejo velike razločke med njima. Drugi vzrok je v tem, da T.S. Eliot kot literarni kritik pravzaprav ni sistematik; največ njegovih kritik je nastalo v obliki člankov in esejev o posebnih problemih in ob posebnih priložnostih. Njegove kritike zato dajejo možnost za razne interpretacije, ki neupravičeno posplošujejo posamezna Eliotova stališča. Po drugi strani pa je s tem primerjava še težja, saj je Richardsova teorija dograjen sistem. Tretji in za naj najvažnejši vzrok pa je, da tudi Eliot sam v svojih esejih ni zavzemal zmeraj enakega odnosa do

Richardsa in njegovega dela, kot ugotavlja tudi Ifor Evans v oceni Eliotovega dela THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM:

> Even more tantalizing is Eliot's incapacity to decide what is his present relationships to the work of I.A. Richards... 24

Čeprav T.S. Eliot sam pravi, da je prav Richards eden tistih kritikov, s katerimi se nerad ne strinja[25], pa hkrati navaja Richardsa kot veliko avtoriteto v literarni kritiki[26], je vendar iz večine njegove kritike, ki izhaja s povsem drugačnih stališč, mogoče sklepati, da je Eliotov odnos do Richardsa predvsem posledica njegove velike strpnosti: T.S. Eliot je to strpnost tudi utemeljil:

> Hence each new master of criticism performs a useful service merely by the fact that his errors are of a different kind from the last; and the longer the sequence of criticism we have the greater amount of correction is possible.[27]

Zato nas Eliotovo spoštovanje do Richardsa kljub velikemu razločku med obema ne preseneča. Navzlic pogosto precej ostri Eliotovi kritiki Richardsovih stališč je očitna v njegovem pisanju vedno tudi spoštljiva strpnost do Richardsovega dosežka:

> Whether we agree or not with any of all of his conclusions, whether we admit or deny that his method is adequate, we must admit that the work of I.A. Richards will have been of cardinal importance in the history of literary criticism.

Even if his criticism proves to be entirely on the wrong track, even if his modern "self-consciousness" turns out to be only a blind alley, Mr. Richards will have done something in accelerating the exhaustion of the possibilities.[29]

To strpnost je najbolje označil T. S. Eliot sam, ko je leta 1946 skušal določiti "skupni imenovalec" njegove nekdanje revije THE CRITERION:

> ... it was a common curiosity and openness of mind to new ideas. The ideas with which you did not agree, the opinions which you could not accept, were as important to you as those which you found immediately acceptable. You examined them without hostility, and with the assurance that you could learn from them.[30]

Vendar pa strpno stališče do Richardsa T.S. Eliota nikakor ni oviralo pri tem, da ne bi v več problemih zagovarjal stališč, ki so nasprotna Richardsovim. Le-ta so za nas še posebej zanimiva, ker so pogosto korektiv Richardsove teorije.

Podobno kot Reada tudi T.S. Eliota moti predvsem Richardsovo dosledno izločevanje vsakršnih etičnih in moralnih vrednot iz teorije vrednosti. Richardsov "idealni red" se Eliotu zato kaže kot

> "afficiency, a perfetly-working Ronso Steel Cabinet system",[31]

in njegova recenzija za DIAL o Richardsovi SCIENCE AND POETRY ima značilen naslov: "Literature, Science

and Dogma".

To stališče je T.S. Eliot dodelal nekaj let pozneje v THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM, ki vsebuje daljšo polemiko z Richardsovimi gledišči in še posebej z njegovim delom SCIENCE AND POETRY. V tem delu T.S. Eliot izrecno piše:

> His (Richards) ethics, or theory of value, is one which I cannot accept; or rather, I cannot accept any such theory which is erected upon purely individual psychological foundations.[32]

Zdi se nam, da je Richardsova teorija čiste psihološke vrednosti za T.S.Eliota nesprejemljiva predvsem zaradi dveh vzrokov: prvič zaradi njegove lastne teorije o velikem pomenu tradicije in drugič zaradi njegovega mnenja, da mora kritik izhajati z določenega stičnega in teleološkega stališča.

T.S. Eliot pripisuje tradiciji osrednji pomen v literarnem ustvarjanju in literarni kritiki.[33] Cela evropska literatura se mu kaže kot celota s "simultano eksistenco", pomen posameznih pesnikov pa se mu zdi tesno povezan s pomenom drugih pesnikov.[34] Vse to pa je v nasprotju z Richardsovo teorijo neposredne psihološke vrednosti, kjer za tradicijo, kot smo videli, ni prostora v neposrednem odnosu med bralcem in besedno umetnino. Če pa ima kakšno vlogo, je ta nezaželena.[35]

Zato T.S. Eliot po drugi strani ugotavlja, da si Richards - podobno kot pred njim že Matthew Arnold -

prizadeva ohraniti čustva brez tiste vere, s katero so nujno povezana in iz katere izhajajo. T.S.Eliotu se zdi neaprejemljiva tudi pretirana instrumentalna vrednost, ki jo Richards pripisuje poeziji. Richards - meni Eliot - le trdi, da poezija lahko odrešuje, nikakor pa tega ne dokaže. Zato takole parodira Richardsovo upanje v odrešilno moč poezije:

> Poetry "is capable of saving us"... is like saying that the wallpaper will save us when the walls have crumbled.[36]

T.S. Eliotova zahteva po izrecnem etično-teološkem izhodišču literarne kritike je v direktnem nasprotju z Richardsovo teorijo vrednosti, ki izrecno izključuje vse drugotne etične elemente:

> Literary criticism should be completed by criticism from a definite ethical and theological standpoint... The "greatness" of literature cannot be determined solely by literary standards; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards.[37]

Ta Eliotova zahteva se zdi neaprejemljiva tudi mnogim drugim kritikom.

T.S. Eliot omenja v esejih tudi odnos med bralcem in besedno umetnino in pomembnost tega odnosa. Vendar problema nikoli ne obravnava podrobno in sistematično, tako da je na temelju njegovih misli težko sklepati,

kakšno je njegovo mnenje o tem odnosu. Ugotoviti moramo predvsem, da se mu je s tem, ko je postavil pesem dobesedno med bralca in pisatelja, posrečilo ohraniti določano neodvisnost pesmi kot entitete, in sicer v nasprotju z večino prej obravnavanih avtorjev, pri katerih je pesem omejena na bralčevo doživetje.[38]

Kljub temu se T.S.Eliotu pomen pesmi ne kaže kot enkraten "pravi" pomen, pač pa kot odvisen od vsako-kratnega bralca:

> A poem may appear to mean very different things to different readers, and all of these meanings may be different from what the author thought he meant... The reader's interpretation may differ from the author's and be equally valid - it may even be better. There may be much more in a poem than the author was aware of. The different interpretations may all be partial formulations of one thing; the ambiguities may be due to the fact that the poem means more, not less, than ordinary speech can communicate.[39]

In tudi mnogo let pozneje svari T.S. Eliot v "The Frontiers of Criticism" pred mislijo, naj bi pesem imela le eno pravilno interpretacijo.[40]

V istem eseju tudi izrecno nastopa proti angleški strukturalni kritični šoli, za katero pravi, da se je razvila iz metod profesorja Richardsa; namreč proti obsežnim interpretacijam pesmi, ki analizirajo besedo za besedo, vrstico za vrstico in kitico za kitico brez vsakršne omembe avtorja in njegovih del.

T.S.Eliotu se zdi, da taka kritika iztisne iz pesmi tudi zadnjo kapljico pomena, in jo zato tudi imenuja "lemon-squeezer school of criticism".[41] Ta oznaka se pozneje pogosto uporablja za tisti del moderne anglške interpretacije pesmi, ki se naslanja na razne variante tako imenovanega "tesnega branja."

Esej Montgomeryja BELGIONA "What is Criticism" je bil objavljen v THE CRITERIONU kot recenzija Richardsove PRACTICAL CRITICISM.[42] Vendar tako po obsegu kot tudi po globini polemike presega okvir gole recenzije in prehaja v Belgionovo teorijo o kritiki ter odnosu med bralcem in besedno umetnino oziroma o razumevanju besedne umetnine. Ta težnja je še bolj očitna iz ponovne objave eseja "What is Criticism", ki je v zelo spremenjeni obliki izšel v Belgionovi knjigi THE HUMAN PARROT leta 1931.

Čeprav Belgion nikakor ne odklanja PRACTICAL CRITICISM v celoti, nasprotno, to delo označuje kot "a most instructive book", pa vendarle meni, da so vsi Richardsovi sklepi bolj ali manj napačni in da Richards tudi napačno ocenjuje prikazano kritično situacijo. Z Richardsom se strinja samo v eni postavki, namreč, da ima učinek besedne umetnine na bralca osrednji pomen za poezijo.[43] Vendar Belgion meni, da se Richards moti takoj pri naslednjem vprašanju, ki logično sledi tej temeljni postavki, namreč pri vprašanju o naravi tega učinka. Neprejemljivo se mu zdi predvsem Richardsovo mnenje,

naj bi uporabljali poezijo za urejanje duha, da odločitve o pesmi pomenijo sodbe o obliki reda v osebnosti in da naj bi bila poezija odrešilno nadomestilo za vero. Belgion se tudi ne strinja z Richardsovim zanikanjem posebnega estetskega čustva; sam namreč meni, da dobimo iz poezije specifično poetsko čustvo, ki ga zunaj poezije ne moremo doživeti. Richardsa dolži neutemeljnega enačenja poezije in življenja ter pesnikovega doživetja z bralčevim, ki ga, kot smo videli, Richards ni nikoli zagovarjal v taki obliki.[44] Predvsem pa Belgion meni, da mora biti estetski učinek posameznega dela samo eden in zato identičen za vse osebke[45], Richardsovo zanikanje tega "dejstva" na temelju osebnega odziva vsakega posameznega bralca pa se mu zdi povsem nesprejemljivo. Zdi se mu, da človek ne more povsem uživati umetnosti po svoji lastni fantaziji,[46] Po njegovem mnenju je prepričanje, da umetnina obstoji zato, da učinkuje na vse osebke, poglavitni pogoj za vsako kritiko.[47] Kritika zato ne sme in ne more izhajati iz čisto spontanega in naivnega branja in predajanja poeziji in tudi ne iz preučevanja o delovanju jezika, temveč iz študija poezije ob določeni senzibilnosti in posebni sposobnosti za razumevanje poezije. Belgion vidi pravilno klasifikacijo pesmi kot dolgotrajno sodelovanje kritičnih duhov na temelju stališča, da ima pesem samo en učinek. Zato se Belgionu tudi Richardsova zahteva po izobrazbi zdi nesmiselna; saj nimamo nobene

podlage za domnevo, da bi široka izobrazba rodila kakršnokoli izboljšanje ljudi, ki so v bistvu podobni papigam.[48]

Po Richardsovem odgovoru "Notes on the Practice of Interpretation"[49], v katerem predvsem obravnava Belgionovo napačno razlago njegovega dela, ki gre celo do napačnega citiranja in pripisuje Richardsu pojmovanja, ki so mu povsem tuja, je Belgion esej predelal[50] in objavil v svoji knjigi kritik THE HUMAN PARROT.
Tudi tu podobno napada posamezne postavke Richardsove teorije, čeprav postaja jasnejši njegov napad. Belgion zavrača predvsem neposredno reakcijo bralca na besedno umetnino, posebno estetsko čustvo, ki izhaja iz branja pesmi, pa se mu kaže kot globlje razumevanje pesnikove spretnosti, ki je bila potrebna za nastanek pesmi:

> The specifically aesthetic emotion is delight in the contemplation of technical ability, as manifested in its result. The poet has made a thing, and the aesthetic emotion is the delight that accompanies this made thing in its well-madeness.[51]

Belgion meni, da se mora kritik pesmi najprej osamosvojiti od učinka prebrane pesmi, ter jo opazovati "od zunaj". Kajti le tako lahko vidi, kakšna tehnična spretnost se skriva za učinkom pesmi in kakšna je človeška vrednost tega učinka. Seveda pa mora zato kritik imeti dvojno znanje: a) his knowledge and sense of values of poetry and its technique, and b) his knowledge and sense of values of life.[52]

Potrebno znanje pa ima lahko le, če je poezijo temeljito študiral in je izkušen v življenju in če je po drugi strani tudi inteligenten in občutljiv. Seveda pa imajo vse te potrebne lastnosti le redki izbranci, zato nas ne presenneča Belgionova izjava, da je število tistih, ki znajo ceniti poezijo, pač nujno zelo majhno[53] in omejeno le na elito.

Belgionova kritika je tako po svojem elitnem pojmovanju kot tudi pesimizmu glede izboljšanja položaja z izobrazbo povsem nasprotna Richardsovim kritičnim in vzgojnim prizadevanjem. Zato nas njegovo odklanjanje in nerazumevanje Richardsovih gledišč ne presenneča. Podobno kritiko Richardsove teorije s stališča literarne elite srečamo pozneje tudi v SCRUTINY, kjer sta o Richardsovih delih pisala predvsem njena najvplivnejša kritika in izdajatelja D.W. Harding in F.R. Leavis.

Denys W. HARDING je za SCRUTINY najprej ocenil Richardsovo delo MENCIUS ON THE MIND[54] v recenziji, ki ne presega mej neprizadetega poročila o novi knjigi. Ta ton neprizadetega poročila pa se je izgubil v naslednjem Hardingovem poročilu: v njegovi dolgi oceni Richardsovih glavnih del, ki so bila objavljena, še preden je začela izhajati revija Scrutiny, to so PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, SCIENCE AND POETRY in PRACTICAL CRITICISM. Harding namreč Richardsovih prvih dveh del FOUNDATIONS OF AESTHETICS in THE MEANING OF MEANING ni vključil v svoj prikaz, čeprav smo videli, da je zlasti THE MEANING OF MEANING zelo pomembno za pravilno razumevanje

Richardsove literarne teorije. Ta Hardingova ocena, "Evalutions I: I.A.Richards"[55], je izšla kot prvi esej iz vrste kritičnih esejev o najpomembnejših angleških kritikih raznih časov.

V nasprotju z večino kritičnih obravnav Richardsovih del, ki se pogosto omejujejo le na razpravo o njihovih drugotnih posameznih postavkah, je Hardingova kritika usmerjena prav na glavne postavke Richardsove literarne estetike. Izhajajoč iz več Richardsovih citatov, daje Harding naslednji povzetek Richardsove teorije:

> (A) art and the rest of human activity are continuous not contrasting,
>
> (B) art is the most valuable form of activity, and
>
> (C) the value of any activity depends on the degree to which it allows of balancing or ordering among one's impulses.[56]

Harding nato pouderja, da je tretja hipoteza (C) temeljna za vso Richardsovo teorijo, medtem ko sta preostali dve, (A) in (B), odvisni od nje. Zato Harding meni, da je vsaka ocena Richardsovega dela precej odvisna od tega, kakšno stališče zavzemamo do tretje hipoteze o vrednosti. Ob tem posebej opozarja, da nikakor ne smemo spregledati praktičnega namena te teorije vrednosti. Harding meni, da je praktični naman skrit v Richardsovi želji, odkriti sprejemljiv strateški položaj za tiste, ki jim je umetnost pomembna:

> "he (I.A.Richards) is attempting to discover a defensible position for those who believe that

> the arts are of value" and it is clear from the context that he intends primarily a position that can be defended against all those who regard art as something other than one of the practical affairs of life. He attempts in effect to meet the friendly and intelligent Philistine on his own grounds. Hence his account of value is best regarded as a systematization based on certain assumptions which are not questioned by the people whom he has in mind.[57]

Svojo ugotovitev Harding opira na Richardsov tekst:

> what is needed is a defensible position for those who believe that the arts are of value[58],

vendar pri tem napačno razlaga "kontekst" te Richardsove izjave, ki jo Richards povsem jasno nadaljuje takole:

> Only a general theory of value which will show the place and function of the arts in the whole system of values will provide such a strong-hold.

Harding namreč po svoje razlaga Richardsovo zahtevo, da bi bilo treba premostiti vedno večji prepad med okusom večine in izobraženih izvedencev (most qualified opinion), kot pripravljenost "to meet the friendly Philistine on his own grounds", namesto kot prizadevanje za zvišanje standardov večine.

Po kratkem kritičnem pretresu Richardsove predlagane "funkcija" umetnosti in ugotovitvi, da tak sistem ne more niti hipotetično rabiti kot temelj estetskih sodb,

poskuša Harding določiti Richardsov odnos do umetnosti. Po njegovem je Richards vse svoje prizadevanje vložil v to, da bi pokazal, kako je umetnost lahko sredstvo nadaljnjega razvoja. Ko govori o Richardsovem prizadevanju, da bi tudi za poezijo uvedel isto vrsto vrednosti, kot jo implicirano priznavajo civilizirani Filistejci, se mu zdi posebno pomembno dejstvo, da avtor Richardsovega formata sploh čuti potrebo srečati se z zunanjim svetom "common sense" in znanosti na njegovih lastnih tleh in opravičevati svoje početje s trenutno veljavnimi standardi. V tem Harding prepoznava občutek nelagodnosti, značilen za vse tiste ljudi, ki se zanimajo za umetnost. Vendar opozarja, da ta nelagodnost spreminja kritike v amaterje, ki opazujejo probleme umetnosti s stališča večine, namesto da bi imeli svoje posebno znanstvo za razumljivo samo po sebi. Hardingu se zdi, da ima Richardsova "amateraka" psihologija isti izvor in da je za vsa njegova dela splošen "amateraki" ton[59] nasploh značilen.

Zato se Hardingu zdi, da pomeni ta preprosti "amateraki ton" celo v najboljšem in najpomembnejšem Richardsovem delu - to je v razpravi o komunikaciji in napakah, ki vodijo k podcenjevanju in nerazumevanju poezije - nepotrebno oviro za boljše bralce.

Čeprav nedvomno v vseh Richardsovih delih srečujemo prizadevanje ohraniti pomen literature na temelju neposrednega odnosa med bralcem in besedno umetnino

oziroma na temelju učinka le-te, je vendarle težko trditi, da je to prizadevanje prisotno le zaradi "prijaznih Filistejcev", kot meni Harding. Še bolj vprašljiva pa je Hardingova trditev, da je to prizadevanje edini vzrok, zaradi katerega je Richards zgradil svoj zapleteni sistem literarne vrednosti. Vzroke za zgradbo Richardsovega sistema - takšnega, kot je - moramo namreč iskati drugje: v sistemu samem.

Harding pravilno povzema bistvo Richardsove teorije v prejle citiranih hipotezah. Vendar pa se moti, ko pripisuje poglavitni pomen tretji hipotezi, v kateri vidi izraz Richardsove težnje, da bi se spoprijel s Filistejci na njihovih lastnih tleh. Zaradi prevelikega pomena, ki ga Harding pripisuje tretji hipotezi, se mu prva in druga kažeta odvisni od tretje in tako jih ne razlaga v smislu logične soodvisnosti, v katerem seveda pomeni prva hipoteza izhodišče in vzrok naslednjih dveh hipotez.

Ko bi bil Harding to storil in razlagal vse tri hipoteze v njihovi logični povezanosti, bi mogoče tudi lahko spregledal, da je Richards s tezo, po kateri so umetnost in druge človekove dejavnosti kontinuirane in ne nasprotne, želel skonstruirati tako estetsko teorijo, v kateri bi bil človek predstavljen kot organizem, ki deluje kot integrirana celota. Zato se je Richards v svojih delih tako vztrajno bojeval proti "posebnemu" načinu doživljanja umetnosti, proti estetskemu doživljanju sui generis. Ta temeljna teza pa je seveda hkrati pogojevala tudi določeno strukturo celotnega

njegovega estetskega sistema.

Hardingova ostra kritika Richardsovega prizadevanja spoprijeti se s "prijaznim Filistejcem" na njegovih lastnih tleh in pomen, ki ga Harding pripisuje temu Richardsovemu prizadevanju - nič več in nič manj kot neuspeh Richardsove celotne teorije - pa nam odkrivata Hardingovo elitno pojmovanje odnosa med bralcem in besedno umetnino. Le-to prepoznamo tudi v njegovi zaničljivi rabi Filistejca in "večine" tar še bolj očitno v njegovi oznaki "boljši bralci". Hkrati pa nam tako Hardingovo pojmovanje pomaga razumeti tudi enostranskost njegove kritike in njegovo nesposobnost prepoznati tudi pozitivno vrednost Richardsovega prizadevanja.

Kot smo videli že pri Belgionovi kritiki Richardsove teorije, je elitna usmeritev nezdružljiva z Richardsovim kritičnim in vzgojnim prizadevanjem, ki, kot pravi sam v svojem zadnjem delu, vključuje tudi "the underdog".[60]

Čez mnogo let - leta 1969 - D.W.Harding ponovno poroča o Richardsu, tokrat o njegovih zadnjih dveh delih za THE NEW YORK REVIEW[61]. Iz njegovega obsežnega poročila, ki se ne omejuje le na zadnji Richardsovi deli, lahko naposled prepoznamo, da Harding priznava Richardsu nedvomno velik vpliv, o katerem danes nihče več ne dvomi. Piše namreč takole:

His mind is original and independent. PRACTICAL

> CRITICISM has probably had greater influence on the teaching of English literature at universities than any other book of the half century following the war 1914-18. Many who admired the book have been sorry that he turned in other directions; but it is just because he is so original and inventive that he turned away to follow his own unpredictable route.[62]

Oceno Richardsovega dela končuje z visokim priznanjem:

> And backing all this, the subtelty and delicate exactness of his criticism of poetry give his views on communication a relevance and cogency for literary people that abstract formulations seldom possess.[63]

Po Hardingovem prikazu Richardsove literarne teorije je naslednji dve Richardsovi knjigi COLERIDGE ON IMAGINATION in THE PHILOSOPHY OF RHETORIC za SCRUTINY ocenil F.R.LEAVIS. Leavisova ocena dela COLERIDGE ON IMAGINATION je precej dolga in povsem negativna.[64] Leavis Richardsu na več mestih očita pomanjkanje preciznosti, neodgovorno posploševanje, "bistre misli" in nekritične nasvete, teoretično zanimanje[65], neobenthanizem in končno napačno predstavljanje literarnega položaja, ki izvira iz neutemeljenega upanja. Leavis povsem odklanja to delo in meni glede Richardsove literarne estetike, kako

je skoraj nemogoče, da bi svojo teorijo vrednosti, kot jo je razložil v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, še kakorkoli jemal resno[66]. Leavis končuje dolgo oceno s pripombo, da bi bilo o obravnavanem delu mogoče povedati še več slabih stvari, očita pa tudi Richardsu, da ni le on sam zašel na stransko pot, ampak da glede na svoj ugled, ki si ga je pridobil, zavaja tudi druge avtorje.

Leavisova recenzija COLERIDGE ON IMAGINATION je tako zelo negativna, da postaja že nesmiselna. In to je v protestu proti tej recenziji in takemu ocenjevanju nasploh povedal tudi W. Empson v pismu, ki je bilo objavljeno v naslednji številki SCRUTINY[67].

Leavisova ocena Richardsovega dela THE PHILOSOPHY OF RHETORIC[68] je veliko krajša in tudi bolj umirjena, čeprav v bistvu povzema vse očitke Richardsu iz prejšnje recenzije. Kljub temu pa je Leavis v tem Richardsovem delu našel vsaj nekaj dobrega, in sicer povsem nov in zanimiv prikaz metafore.

Leavisu se še vedno zdi, da Richards s svojo avtoriteto neupravičeno podpira "nekritično zanimanje za dvomiselnost", saj ga, kot pravi, v marsičem vodi želja, da bi diskreditiral prizadevanje določiti en sam "pravi" pomen pesmi.

Nad tem vseskozi odklonilnim stališčem do Richardsovih del smo toliko bolj začudeni, ker tudi F.R.Leavis podobno kot I.A.Richards sam izhaja v bistvu iz

globokega prepričanja o pomembnosti literature in možnosti njene "odrešilne" vloge za sodobno degradirano civilizacijo. Oba kritika se v tem prepričanju opirata na delo M. Arnolda CULTURE AND ANARCHY, ki ga podobno kot Richards rad citira tudi Leavis.[69] Še več, v svojih zgodnjih delih Leavis pogosto citira Richardsa kot avtoriteto na kritičnem področju[70] in tudi v članku "What is Wrong with Criticism",[71] ki je izšel v prvi številki SCRUTINY, omenja Richardsa skupaj s T.S. Eliotom kot najvplivnejšega kritika ter dodaja:

> Richards has immensly improved the instruments of analysis and consolidated and made generally accessible the contribution of Coleridge.[72]

Po skrbni primerjavi Richardsovih in Leavisovih stališč se zdi, da je razločak med njima prav v njunem stališču do odnosa med bralcem in besedno umetnino. Medtem ko je za Richardsa vsakokratni odnos med bralcem in besedno umetnino z vso svojo individualnostjo, vštevši z individualnimi in dvomiselnimi pomeni, odločilen, pa Leavis zagovarja "pravilni pomen". Od tod Leavisova pritožba, da Richards s svojo avtoriteto neutemeljeno podpira nekritično zanimanje za dvomiselnost in da ga vodi želja diskreditirati tako imenovano "The Proper Meaning Superstition". To nasprotje na področju pomena oziroma "pravega" pomena pa ima še globlje korenine. Podobno kot T.S.Eliot, Montgomery Belgion in D.W.Harding

ja tudi F.R. Leavis prepričan, da je pravilno vrednote-
nje literature stvar redkih izbrancev:

> In any period it is upon a very small minority that the discerning appreciation of art and literatura depends; it is only few who are capable of unpromted, first-hand judgement. ..... The accepted valuations are a kind of paper currency based upon a very small proportion of gold.[73]

Zato si je SCRUTINY tudi zadala nalogo ustvariti in vzdrževati tako visoke "standarde"[74]. Kot smo videli pri Belgionu in Hiadingu, pa je táko, imenovali bi ga lahko elitno, pojmovanje odnosa med bralcem in besedno umet-
nino v nasprotju z Richardsovimi poglavitnimi kritičnimi in vzgojnimi prizadevanji. To toliko bolj, ker omenjeni kritiki v vrednotenje pogosto vnašajo za Richardsa nesprejemljive "drugotne" moralne ali tradicionalne preudarke.

Od poznejši Richardsovih del je bilo v SCRUTINY ocenjeno samo še eno: INTERPRETATIONS IN TEACHING[75]. Oceno je tokrat napisal H.A.MASON, vendar se zdi, da se kar presenetljivo strinja z Leavisovimi stališči glede splošnih značilnosti Richardsovega dela. Tudi v Masonovi oceni srečamo za SCRUTINY značilno zaskrbljenost zaradi Richardsovega velikega vpliva:

> Dr. Richards' imposing reputation gives weight to a view which if taken stristly is at once false and misleading.[76]

Tako upravičeno sklepamo, da je sodelavce SCRUTINY bolj zanimal ugled Richardsa kot velikega kritika, saj so se trudili njegov ugled po vsej sili zmanjšati, kot pa njegova resnična literarna teorija. Sicer pa nas to spričo nestrpnosti, ki je pogosto značilna za to revijo, ne sme preveč začuditi. Mnoge recenzije Richardsovih del v SCRUTINY nam pogosto povedo več o stališčih njihovih avtorjev, kot pa o Richardsovih dosežkih.

Tej spontani in živahni reakciji v revijah sledi še dolga vrsta odgovorov, odobravanja in napadov na Richardsovo teorijo, vse do danes. Za avtorje teh kritičnih polemik je pogosto značilen isti vzorec: potem ko tako ali drugače priznajo pomembnost Richardsovega kritičnega dela in vpliv, ki ga je to delo imelo nanje, si izberejo eno samo področje ali celo en sam aspekt njegove teorije ter si ga prizadevajo interpretirati, modificirati ali pa ovreči. Tako pomenijo te polemike dokaz za dejstvo, da po Richardsu na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino ni mogoče napraviti nič novega mimo njega in brez upoštevanja njegove teorije. S svojimi predlogi pa so hkrati pogosto tudi kritično dopolnilo Richardsove teorije.

S tega stališča je najpravilnejša ocena, ki jo je napisal Raymond Williams:

> It is not too much to say that PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, which I.A.Richards published in 1924, contained a programme of critical work for a generation. One is surprised, on rereading the book, to see how certain paragraphs in it have been expanded into whole volumes, usually by other writers. Richards himself has followed up only a part of what is there indicated: his later work is almost wholly a study of language and communication, in which throughout he has been a pioneer.[77]

Delo Michaela ROBERTSA CRITIQUE OF POETRY, izšlo je 1934 leta, je prvo kritično delo, ki priča o velikem Richardsovem vplivu na področju angleške literarne teorije.[78]

Michael Roberts povzema v svojem delu vrsto Richardsovih stališč: tako opozarja na prvobitni pomen terminološke jasnosti za estetiko[79] in na osrednji pomen učinka besedne umetnine na bralca[80] ter celo meni, da moramo preprosto sprejeti Richardsovo psihološko osnovo literarne vrednosti[81], dokler ne bo psihologija napravila kakšnega bistvenega koraka naprej. Michael Roberts sprejema Richardsova pojma "pseudo-statement" in "emotional belief", tako da imamo na več mestih občutek,

kot da beremo Richardsove spise[82]. Kljub temu pa vsebuje Robertsovo delo poleg manjših pomislekov[83] tudi večjo kritiko Richardsove teorije. Podobno kot H.Read, T.S. Eliot in nekateri drugi tudi on meni, da ji manjka etika. Pravi namreč, da tudi končni izraz harmonija ni zadovoljiv brez uvedbe določene etike:

> The word harmony may be better in this respect than beauty, but we shall find that we cannot use it satisfactorily without invoking a corresponding theory of ethics: pleasure or the individuals recognition of harmony in himself, obviously leaves us where we started.[84]

Brez minimalno določenega standarda je zanj beseda "harmony" celo manj uporabna kot pa oznake poprejšnje kritike:

> ..... as we have no fixed minimum standard of harmony which a work must produce before it is said to be a poem, any stimulus may be called a poem. Poetry may be a subjective phenomenon, but we must endeavour to distinguish between a poem and a bus ticket.[85]

Robertsa v Richardsovi teoriji moti predvsem njen skrajni subjektivizem, saj se mu zdi, da kljub vsem sugestijam in spretno uporabljeni psihologiji v njej ni mogoče najti objektivne mere za "pravilni odziv" bralca na besedno umetnino. Vse predložene vrednosti, organizacija impulzov, gibanja k samoizpolnitvi in harmonija, so skrajno subjektivne in jih je mogoče označiti le kot

občutke; zaradi tega se ne razločujejo od tradicionalnega koncepta lepote.

Roberts išče rešitev tega vprašanja v premostitvi prepada med posameznikom in družbo:

> We must recognise ourselves not only as psychological subjects but also as personalities in a society. We must recognise, as the scientist has done, the value of tradition and authority, and if we speak of integrity, we must remeber that the individual can attain integrity only when he becomes a part of a unified and harmonious community, even though the unity and harmony are to be judged only by the integrity of the constituent individuals.[86]

Zato poskuša skonstruirati pojem "javne" ali "objektivne" oziroma "avtoritativne" resnice na temelju skupnega v izkušnji več posameznikov. Ker tega "skupnega" ne more določiti drugače, uporablja metafore o percepciji, ki v marsičem spominjajo na podobne metafore pri I.A.Richardsu. Tekole pravi:

> We may liken the experience of an individual to an imperfect mirror-reflection of a room containing a number of mirrors all variously imperfect. Despite certain distortions the eye picks up certain patterns which occur over and over again in the other mirrors (other minds); these patterns correspond to objects (the furniture of the room); and the abstraction, the form recognised trough-out the distortions, is the "public" or objective

> world; similarly characteristic distortions can be used to define "minds".[87]

To "javno", "objektivno", meni Roberts, vodi k spoznavanju "avtoritativne resnice" in "avtoritativne lepote", spričo katerih noben posameznik ne more najti trajne zadovoljitve, ne da bi upošteval soljudi:

> The only criterion of thruth may be individual satisfaction, but in a world of many individuals the reasonable man derives lasting satisfaction only from beliefs, values, actions which do not thwart his fellow-beings .....
> - Thruth, then is that which satisfies the individual, but the reasonable man remains satisfied only if his thruth is acceptable to other reasonable man.[88]

Čeprav si je Roberts s svojim predlogom prizadeval priskrbeti korektiv skrajne subjektivnosti bralčevega odziva, se mu je to posrečilo le v zelo majhnem obsegu: vprašamo se namreč lahko, kakšna bo ta "javna" in "objektivna" slika tedaj, ko bi bila vsa Robertsova zrcala podobno deformirana, oziroma ko bi vsi bralci brali narobe. Čeprav je v smeri, ki jo je naznačil Roberts, mogoče iskati rešitve, pa vseeno menimo, da bi moralo biti njihovo izhodišče predvsem podrobno določena socialna narava bralca oziroma njegovega odziva na besedno umetnino. Brez poznavanja le-te in zgolj na podlagi podobnosti v percepciji, ni mogoče rešiti problema subjektivnosti. Zato lahko ugotovimo, da je bil Roberts sam preveč pod vplivom Richardsa in njegovega subjektivizma, da bi lahko uspešno rešil problem

subjektivnosti bralčevega odziva na besedno umetnino.

Podobno kot Michael Roberts tudi G.Rostervor HAMILTON v delu POETRY AND CONTEMPLATION, A NEW PREFACE TO POETICS (1937) izhaja s stališč, kot jih je določil I.A.Richards, in poskuša le-ta dodelati:

> The PRINCIPLES I found exceedingly stimulating. Its enquiries went deep, it was often illuminating when it touched on particular poems, and above all it was a brave attempt at systematic thinking on original lines. It seemed to be fundamentally right in the emphasis it laid on the organization, the complex harmony, of poetic experience: and it seemed, in nearly everything else, to be fundamentally wrong.[89]

Podobno kot Richards tudi Hamilton meni, da se mora literarna teorija ukvarjati predvsem z bralčevim doživetjem besedne umetnine in z vrednostjo tega doživetja, čeprav moramo takoj dodati, da pojmuje Hamilton osrednji pojem "doživetje" precej drugače kot Richards:

> Essentially, we may say, the theory of poetry is concerned with imaginative or contemplative experience, created through a certain metrical ordering of words and with the values of such experiences. (.....) Poetry, as such, is to be judged simply by the quality of imaginative experience it gives, and not by the test of moral

> goodness, or of truth in reference to something outside itself.[90]

In podobno kot Richards tudi Hamilton odklanja posebno estetsko čustvo, ki se mu v estetskih teorijah kaže le kot rezultat človekovega nagnjenja k "razstavljanju".[91]

Kljub podobnostim v izhodiščih pa je Hamiltonov koncept postskega doživetja povsem različen od Richardsovega strogo psihološkega koncepta, iz tega pa izvirajo seveda še drugi bistveni razločki med obema avtorjema. Hamiltonu se zdi nesprejemljiv Richardsov opis odnosa med umetnostjo in moralo ter poezijo in življenjem in končno še vloge pesnika v družbi.

V Richardsovi teoriji literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino se mu zdita nesprejemljivi predvsem dve postavki: opis vrednosti kot popolne prilagoditve impulzov, ki jih Hamilton razlaga strogo psihološko, in drugič, popolna pasivnost bralca, ki izvira iz takega opisa vrednosti oziroma odnosa med bralcem in besedno umetnino. Hamilton namreč domneva, da poteka Richardsova prilagoditev impulzov v bralčevi podzavesti. Zato pravi:

> For myself, I find it more repugnant to reason to conceive of value as existing in the perfect adjustement of the organism (apart from experience), than to conceive of value as existing in the form of a picture or poem (apart from experience). A study of nervous impulses, as affected by poetry, is not a study of poetic experince.[92]

Hamilton sicer priznava racionalno koherentnost Richardsovega estetskega sistema, še več, meni, da je prav zaradi te svoje odlike imelo Richardsovo delo tako velik vpliv[93]. Kljub temu pa misli, da je cena, ki jo mora Richards zato plačevati, prevelika. Tako je povsem nesprejemljiv zlasti "moralni ideal", ki izhaja po Hamiltonovem mnenju iz dosledno izvedene Richardsove teorije oziroma iz njene temeljne postavke o impulzih in inherentni vrednosti njihove organizacije, namreč koherentna sistematizacija bralčevih impulzov, v kateri le-ti lahko dosežejo kar največjo zadovoljitev[94]. Podobno se mu zdi nesprejemljiva tudi posledica Richardsovega gledanja, ki po Hamiltonovem mnenju locira učinek doživetja poezije v bralčevo podzavest:

> I am concerned with the psychological doctrine of Dr. Richards, because he uses it in such a way as to discredit the values of conscious experience.[95]

Na tako stališče odgovarja Hamilton s prepričanjem, da imamo razne vrednosti in vrednosti sploh le kot zavestna bitja:

> None the less, it is only as conscious beings that we have values of any kind, and the rightness of the nervous system can have no interest for us except as a basis for conscious wellbeing, conscious satisfaction, present and continued. Poetry is of value for the quality of conscious experince it gives: and the truth about that value is not to be found by examining the way in which nervous

impulses work.[96]

Kot altarnativo Richardsovi teoriji Hamilton nato predlaga svoj koncept doživetja besedne umetnine oziroma odnosa med bralcem in besedno umetnino, ki bi ga lahko na kratko označili kot koncept aktivne kontemplacije, pri kateri je bralec udeležen kot celovita osebnost z vsemi individualnimi posebnostmi.

Tako doživetje se kaže Hamiltonu kot proces, pri katerem lahko navzlic pogosto le trenutni naravi razločujemo štiri elemente: (1) pripravo, (2) umetniško razumevanje, (3) učinke in (4) druge vrste dogodkov, ki spremljajo vse tri stopnje[97]. V pripravi se vsak posamezen bralec prilagodi:

> Every reader, as I say, brings his own syncrasy to the reading of a poem. And so has to go through a process of adjustment, which may be so slight and quick as hardly to be noticable. On the other hand it may be slow and difficult.[98]

Pri umetniškem razumevanju nato doživljamo pesem:

> We only experince a poem as fully as we can if, and when, doubts and difficulties like these have been resolved, and a sympathetic insight achieved. For the true enjoyment of poetry, like all other aesthetic experince, is free from such questioning and distraction of the intellect. It is an experiance of the contemlative imagination, having a unique tranquility, in wich the elements of sense and thought and feeling actively combine. We recognize it as good in itself, and value it for

its own sake.[99]

Tretja stopnja, učinki, so le stranske in nakljućne narave; vodijo lahko že vstran od bistvenega doživetja. Tako Hamilton piše:

> We may also value the poem for its incidental after effects..... In so far as these effects follow on a true contemplative experinece, a delight in the poem in and for itself, they represent a thinning out of that experinece, a return to the world of action or speculation.[100]

Tem trem stopnjam dodaja še opombo o četrtem elementu:

> Nervous activity. At the moment it is only necessary to note that all the above happenings are accompanied by tides of activity in the nervous system, the physical response to innumerable stimuly.[101]

Ta element pa v bistvu bolj pomeni nekakšno oddolžitev Richardsovemu vplivu kot pa nujni sestavni del Hamiltonovega koncepta o procesu kontemplativnega doživljanja besedne umetnine.

Glede na svojo temeljno postavko, da je poetično doživetje že samo po sebi in samo zase osrednji predmet poetike ter da je vrednost besedne umetnine v zavestnem doživetju bralca, poskuša nato razložiti naravo ali vsaj bistvene značilnosti tega doživetja. Posamezna poglavja njegovega dela imajo vedno značilne naslove, ki vsebujejo doživetje: "Wholeness of Experience", "Continuity of Experinece", "Analysis of Experinece", "Contemplative Experinece", "Conscious Experinece", "Objective Experience", itd.

Zaestetsko doživetje je po Hamiltonovem mnenju značilen "estetski odnos" čiste, nezainteresirane pozornosti, ki jo opisuje takole:

> It may be described as the attitude of pure disinterested attention. It is probably to be defined by negation. Thus it lacks both curiosity and practical interest: it does not seek either explanations or advantages, whether the latter be selfish or otherwise,[102]

Taka pozornost se pomudi na predmetu brez kakršnegakoli drugotnega namena, ne da bi imela namen delovati ali pridobivati znanje; v najčiščejši obliki jo avtor imenuje "kontemplacijo".

Čeprav lahko kritično pozornost usmerjamo na razne vidike tega doživetja - tako na primer pri analizi njenih komponent na racionalni in emocionalni ali imaginativni vidik - se moramo zavedati njene nedeljive celote, ki jo moramo končno tako tudi oceniti.

Ta celota vključuje za Hamiltona tudi predmet:

> In the aesthetic experience a particular state of consciousness and an object are involved in each other,[103]

Zato se mu estetsko doživetje kaže kot izrazito "objektivno"[104]:

> All experinse is objective, in the sense that it involves a relation between subject and object, between self and the present content of experinece. In this sense the aesthetic

> experience is pre-eminently objective, in as much as it emphasis is all on the object.[106]

Pri tem dosledno razločuje dva predmeta, na eni strani predmet naše estetske kontemplacije, ki podeljuje estetskemu doživetju omenjeno objektivnost in ki zasluži vso našo pozornost, ter na drugi strani predmet kot "samoobstojen predmet", ki ga sevada samega zase ne moremo občudovati:

> When we admire a work of art, what we directly admire is the object of our aesthetic or contemplative experience. On the other hand, when we reflect, what we recognize as the cause of our aesthetic experience is a self-existent object, which unless we are out and out idealists, we believe to exist outside us, an object with which we are brought into blind, external contact. We cannot admire that object in itself, since it does not enter into consciousness, but we can admire the power which we conceive it to have of originating in us the aesthetic experience.[106]

Hamiltona vodi to spoznanje k priznanju pravilnosti subjektivne teorije lepote, očita ji le to pomanjljivost, da ne spoznava objektivne strani doživetja. Tu Hamilton odpira zelo zanimiv problem, ki mu pa tudi sam- tako je vsaj videti - ni kos. Tako odnos med obema omenjenima predmetoma kot tudi njuna vloga v doživetju osebka ostanata nepreciziran. Tudi prehajanje na splošnejše kategorije, kot je umetnost nasploh, čeprav je, kot sam pravi, predmet njegovega uvoda v poetiko sicer poezija,

kaže na težave, ki jih je Hamilton imel pri reševanju tega problema.

Končno tudi njegov sklep o dvojni vrednosti in potrebnosti poezije, ki se glasi:

> Poetry has value, both directly and indirectly, for the ordering of our mind: directly since the poetic experience is itself marked by fine order; indirectly, since it promotes a contemplative habit of mind. And contemplation is necessary not only for the artist, but, in some kind, for every man,[107]

kljub vsej kritiki Richardsove teorije vendarle močno spominja na podobno Richardsovo dvojno vrednost poezije v organizaciji duha in rasti k potencialno boljši organizaciji.

Zdi se, da tudi za Hamiltona velja kritika, ki jo je izrekel o Michaelu Robertsu in njegovem delu CRITIQUE OF POETRY, namreč, da se ne more znebiti Richardsovega vpliva.[108]

Isto leto, kot je izšlo Hamiltonovo delo POETRY AND CONTEMPLATION (to je 1937), je izšlo še eno kritično delo, ki tudi obravnava probleme odnosa med bralcem in besedno umetnino, namreč delo D.G.JAMESA SCEPTICISM AND POETRY, AN ESSAY ON THE POETIC IMAGINATION. V nasprotju z vsemi doslej obravnavanimi deli, katerih avtorji se kljub kritičnemu stališču do I.A. Richardsa

ne morejo upreti njegovemu vplivu, prinaša SCEPTICISM AND POETRY teorijo, ki v vsem odklanja temeljna Richardsova stališča o vrednosti poezije in odnosu med bralcem in besedno umetnino, čeprav sicer na mnogih področjih priznava velik pomen Richardsovega dela.

D.G.James najprej razlaga svojo teorijo poezije in vloge poezije. Teorijo poezije vidi predvsem kot teorijo imaginacije, poezijo pa kot sporočanje fantazijskih predmetov (z imaginativnim jezikom) na eni strani in težnjo prisiliti bralca, da zazna to fantazijsko dojemanje sveta, na drugi strani. Tako D.G.James pravi:

> Poetry then is the conveyance, by the imaginative use of language, of imaginative objects, the compulsion upon the reader by the poet of his own imaginative prehension of the world or of some aspect of or object within it.[109]

S tega stališča James označuje vlogo poezije kot "uspešno sporočanje imaginativnih predmetov", vloga jezika v poeziji pa je seveda rabiti temu sporočanju pesnikovih imaginativnih predmetov ali slike sveta tako, da le-ti prisilijo bralca k poustvaritvi enake imaginativne slike, kot jo je ustvaril pesnik. Zato James dosledno zavrača Richardsovo teorijo v njeni končni konsekvenci, to je, da je cilj poezije zbujati pri bralcu emocije oziroma harmonijo emocij in impulzov. Kljub temu da je Richardsovo delo sprožilo veliko zanimanje za poezijo in njeno mesto v družbi (to odobrava tudi James), vendarle meni,

da je Richards s tem, ko je preusmeril kritično zanimanje za poezijo iz teorija o imaginaciji na odnos med bralcem in besedno umetnino in še posebej na bralčeve čustvene reakcije na poezijo, napravil poeziji medvedjo uslugo.

Zato James usmerja svojo kritiko prav na Richardsove postavke o psihološkem učinku poezije na bralca in na osrednje mesto, ki ga Richards daje v svoji literarni estetiki temu učinku. Prepričan je, da gre Richardsovo pretežno zanimanje za bralčeve občutke in čustva predvsem na račun važnega mesta fantazije. James trdi, da Richards z izključnim zanimanjem za "doživetja" in "stanja duha", ki namesto poezije postanejo kritikov glavni predmet, poezijo vedno bolj zapostavlja in celo izloča iz svojega sistema.[110] Hkrati pa pri Richardsu predvsem pogreša zanimanje za bralčevo zavest v nasprotju z njegovimi občutki in emocijami. Tako meni, da Richardsa ne zanima to, kar je navzoče v bralčevem duhu, marveč le emocije in nagnjenja, ki so v njem. Tako zanimanje pa ga vodi stran od predmeta, zgolj k njegovim učinkom, ki postajajo edini predmet Richardsove estetike. James je prepričan, da tako pojmovanje, ki poezijo spreminja v sredstvo za doseganje določenih (čeprav pomembnih) doživetij, v bistvu zmanjšuje vrednost literature. Tako pojmovana poezija se mu zdi kot neškodljiva tableta, ki ima podoben "urejajoči" učinek. Kvalifikacije kritika, ki naj bi presojal literaturo na temelju takih psiholoških učinkov, se ne bi prav nič razločevala od kvalifikacij strokovnjaka za presojanje učinka tablet.

Ob taj Jamesovi "obtožbi" moramo povedati, da se je tudi Richards sam zavedal morebitne podobnosti med tako opisanim psihološkim učinkom poezije in na primer učinkom alkohola ali drugih pobudil[111].

James vidi edino možnost za rešitev tega problema v priznanju primarnega pomena fantazije v poetskem doživetju. Dokler tega ne spoznamo, se nujno odmikamo od fantazijskega predmeta in se zatekamo k raznim stranskim pojavom pri bralcu, ki ne glede na pomembnost nikakor ne morejo biti osrednja značilnost poetskega doživetja. Le-to James opisuje takole:

> We must view poetic experience as an awareness of an imaginative object; and the central "experience" is not effects wrought in us, but beholdment by the imagination of an object. It is what is present to our minds, is vital in the experience, and not the emotional-volitional effects. Such effects, of course, there will and must be. But they are attendant upon an act of apprehension which is central.[112]

Pri tako pojmovanem doživetju sta osrednji "aktivna zavest" in "imaginativna sinteza zaznav", ki sta dostopni bralčevemu duhu:

> Similarly in arts the vital factor is our imaginative activity in its awareness of an object.[113]

James poudarja, da so "emocije" in "občutki" sami po

sebi "slepa" stanja duha in da je njihov pojav odvisen od določene aktivnosti duha, ki je v dojemanju predmeta. Samo taka dejavnost se mu zdi kreativna, kajti predmeta, kot ga dojema duh, prej ni bilo in je zato rezultat imaginativne sinteze. Zato James predlaga, da mora biti glavni kritični poudarek prav na taj dejavnosti:

> The weight of emphasis must always be on the vividness with which we grasp an imaginative object or situation, and not on the quality or value of the other aspect of our mental condition associated with that apprehension - "emotion" and "attitudes".[114]

James končuje kritiko Richardsove literarne estetike z mislijo, da prav to, kam literarna teorija lahko zaide zaradi neupoštevanja primarnega pomena imaginacije v umetniški kreaciji in v umetniškem doživljanju, najbolj zgovorno govori o osrednjem pomenu imaginacije za umetnost.

W.H.N. HOTOPF meni,[115] da je Jamesova ocena Richardsovega dela tako negativna zato, ker je James prezrl Richardsov glavni poudarek na komunikaciji umetnine z bralcem. Po Hotopfovem mnenju Richardsa bolj zanima proces komunikacije, kot pa literarna kritika sama, zato ga tudi bolj zanimajo učinki pesmi na bralca, kot pa pesem sama. James pa s stališča osrednjega zanimanja za pesem ne more opaziti resničnega vzroka za to Richardsovo zanimanje.

James je podobno prezrl tudi Richardsov poudarek na bralčevi rasti; Richards sam namreč večkrat pove, da mu ne gre le za trenutni učinek prebrane pesmi, trenutno ravnotežje, ki bi bilo lahko tudi rezultat Jamesove tablete, marveč za dolgotrajnejši in obsežnejši učinek, ki ga Richards najširše pojmuje kot "the widening of the sphere of human sensibility".[116]

Obravnavani Jamesovi kritiki Richardsove literarne estetike se pridružujejo še drugi avtorji, zlasti John Crowe Ransom in W.K.Wimsatt v Ameriki. Tako John Crowe Ransom v prikazu ameri nove kritike THE NEW CRITICISM (1941) predvsem kritizira Richardsovo podrejanje kognitivnega elementa čustvenemu. Meni, da se Richardsu prav zato pesem ne glede na to, ali naj ima status realnega ali iluzijskega predmeta, največkrat kaže le kot stimulativni predmet, ki povzroča v bralcu določene učinke, občutke in nato odnose. Kljub temu pa Ransom hvali Richardsova poznejša dela, kjer se mu zdi, da se njegova psihološka terminologija izgublja in da si ne prizadeva več "to enforce his subjectivistic aesthetic upon us"[117].

Misel, da zanimanje za učinek pesmi pogosto izrine zanimanje za pesem samo, je tudi izhodišče kritike/ W.K.Wimsatta o Richardsovi in drugih literarnih teorijah, ki so usmerjene na odnos med bralcem in besedno umetnino.

V svojem eseju "The affective Fallacy"[118] je tako kritko označil z naslednjimi besedami:

> The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its results (what it is and what it does) ..... It begins by trying to derive the standards of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism. The outcome of either Fallacy, the International or the Affective, is that the poem itself, as an object of specifically critical/ judgment, tends to disappear.[119]

Wimsatt meni, da so bralčeva poročila o učinku prebrane pesmi, vštevši z možnostjo meritve psihogalvanskega refleksa, ki jo moderna tehnika odpira "kritikom učinka", za objektivnega kritika nepomembna. Poročilo, ki je samo psihološko, je namreč preveč psihološko ali pa preveč splošno, da bi ga lahko uporabili v kritiki. Uporabno v kritiki je šele takrat, ko postane specifično poročilo o občutkih, ki jih je imela pesem; in bolj ko je specifično, bolj se približuje vzroku za te občutke, to je pesmi sami.

Po drugi strani pa Wimsatt poudarja, da učinek pesmi na bralca ni posledica neznanega ali mističnega emocionalnega učinka besednih zvez samih po sebi, temveč rezultat znanih emocionalnih predmetov, ki so del splošne kulturne tradicije[120], le-to pa pomaga ustvarjati in ohranjati tudi poezija:

> Poetry is characteristically a discourse about

both emotions and objects, or about the emotive quality of objects. The emotions correlative to the objects of poetry become a part of the matter dealt with - not communicated to the reader like an infection or desease, not inflicted mechanically like a bullet or knife wound, not administered like a poison, not simply expressed as by expletives or grimaces or rhythms, but presented in their objects and contemplated as a pattern of knowledge. Poetry is a way of fixing emotions or making them more permanently perceptible when objects have undergone a functional change from culture to culture, or when as simple facts of history they have lost emotive value with loss of immediacy.[121]

Zato se Wimsattu kaže skrajno osebna kritika vsakega posameznega bralca, ki je bila mogoča po Richardsovi uvedbi delitve na dva rabi jezika, končno kot čisto impresionistično poročanje brez vrednosti za objektivno kritiko. Iz Wimsattove kritike je mogoče razbrati primarno zanimanje za poezijo, apričo katerega ima bralčev odnos do besedne umetnine sekundarni pomen.

V primerjavi z doslej obravnavanimi kritikami Richardsove literarne teorije izhaja monografija Thomasa Clarka POLLOCKA "A Theory of Meaning Analysed: A Critique of I.A. Richards' Theory of Language and Literature" s stališča povsem novega pogleda na Richardsovo delo. Pollock namreč dokazuje, da je teorija jezika osrednja

v vsem Richardsovem delu in da prav njena samosvoja zgradba pogojuje cêlo Richardsovo literarno teorijo. Le-ta se zdi Pollocku neustrezna, čeprav je/ sama po sebi briljanten dosežek:

> So far as he (I.A.Richards) presents a clearly organized system, it is inadequate; and most of what he has written, however penetrating or suggestive, does not contribute to a clearly organized system. Mr. Richards' theory of literature in its central elements is comparatively coherent. But his work as a whole is not so much a complex integrated structure as an incomplete framework, decorated with brilliantly confused designs.[122]

Pollock nato podrobno razlaga, zakaj se mu zdi Richardsova literarna teroija neustrezna, ter dalje tudi to, kaj je po njegovem mnenju Richardsa pripeljalo do take teorije. Odgovor je v obeh primerih enak: zaradi Richardsova teorije dveh rab jezika, kot jo je utemeljil skupaj z Odgenom v THE MEANING OF MEANING in ohranil nespremenjeno v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM. Pollock meni, da sta Odgen in Richards izdelala teorijo dveh rab jezika predvsem zato, da bi dobila primeren temelj za analizo znanstvene komunikacije, ne pa tudi za študij literature. Ker pa sta določila eno izmed dveh glavnih rab jezika (referenčno rabo znanstvene komunikacije dejstev) tako, da samo ta lahko rabi za sporočanje pomena, ostaja drugi rabi jezika (to je emocionalni ali pesniški rabi) samo funkcija prabujanja čustev. Če naj bi druga

sporočala tudi kak pomen, mora tedaj biti "nečista" ali "mešana" s prvo. Seveda taka oznaka emocionalne rabe jezika, na katero naj bi bila domnevno omejena vsa poezija, ne more biti ustrezen temelj učinkovite literarne estetike. Pollock pri tem ne spodbija toliko Richardsovega predloga, da pomeni ta raba jezika zbujanje čustev pri bralcu, kot predvsem dejstvo, da Richards z omejitvijo na zbujanje čustev neposredno izključuje tudi pomen. Pollock pravi, da Richardsova analiza čustvene rabe jezika dobro opisuje le nekaj učinkov besed v poeziji, nikakor pa ne vseh. To je posebno očitno pri bolj zapleteni pesnikovi kombinaciji, pri daljših pesnitvah in še posebej pri prozi in drami. Brž kose ne omejimo na najbolj osebno lirično poezijo, je neustreznost Richardsove teorije povsem na dlani. In ker Richardsova teorija ni nikjer omejena na tako liriko, iz tega nujno sledi, da je neprimerna za vso literaturo.

Po drugi strani pa Pollock meni, da zaradi doslednega vztrajanja pri čustvenih učinkih odpira taka teorija tudi možnost zmede med poezijo in demagogijo in reklamo, ki sve uporabljajo približno enake učinke. Zato Pollock meni, da se kljub nedvomno velikim zaslugam za poezijo in literarno teorijo[123] Richardsu vendarle ni posrečilo zgraditi take teorije o rabi jezika, ki bi dajala ustrezen temelj za študij ali interpretacijo literature in odnosa med bralcem in besedno umetnino, teorije, ki bi jo lahko uporabljal v poznejših delih.

To dejstvo se mu ne kaže toliko kot posledica načina, kako je Richards zastavil svojo literarno teorijo - tudi Pollockova definicija literature izhaja iz odnosa med bralcem in besedno umetnino[124] - temveč predvsem kot posledica Richardsove teorije dveh rab jezika, ki se opira na klasično dihotomijo med intelektom in čustvom. Tako Pollock končuje monografijo z ugotovitvijo, da je vsaka teorija, ki izhaja iz podobnih postavk, nujno neprimerna:

> As a theory of literature it is inadequate the moment it assumes that what literature communicates can be explained in terms of non-intellectual psychological "elements" such as "emotions" and "attitudes". Confusion may be expected to follow the acceptance of any such theory, no matter how brilliantly expounded; for it presents an evaluation of the nature of human beigns and their semantic reactions which does not correspond to the facts of human experience.[125]

S podobnega stališča izhaja tudi monografija Johna Gordóna SPAULDINGA "Elementalism: I.A.Richards' Theory of Poetic Value", ki je skupaj s Pollockovo monografijo izšla leta 1942.[126]

The Effect of an Implicit Postulate of Identity on

V svoji monografiji Spaulding prikazuje, kako sta Richards in Ogden zaradi postulata identitete, implicirane v vsakdanjem jeziku, in v strahu pred dihotomijo med resničnim in neresničnim poskušala ohraniti vrednost poezije navzlic obtožbi neresničnosti. Ker imamo v naši kulturni tradiciji misli, ki jih označujemo kot "neresnične", za "nevredne", "slabe" ali celo "pogrešne", Ogden in Richards pa sta vendarle verjela v vrednost poezije, čeprav po njuni teoriji dveh rab jezika ni "resnična", jima ni preostalo nič drugega, kot da poezijo izločita iz kognitivnega območja mišljenja in jo omejita na povsem čustveno območje, kjer veljajo "drugi" zakoni. Pri tem seveda nista opazila, da je tako označena poezija ostala tudi zunaj področja znakov in pomena. Spaulding meni, da bi se temu lahko izognila le, ko bi bila na začetku zanikala postulat identitete, s tem pa bi misel prenehala biti enovredna in dihotomija resničnega in neresničnega ne bi bila več absolutna.

Seveda je/ pa Ogdenovo in Richardsovo pojmovanje dveh rab jezika z nujno implicirano dihotomijo med intelektualnim in čustvenim tujek v Richardsovi teoriji literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino.

Z zanikanjem posebnega estetskega čustva in doživetja ali posebnega estetskega območja bralca uvaja Richards povsem novo predstavo o integriranem bralcu oziroma človeku kot osnovo svoje literarne teorije. Vendar je s tem, ko je tudi v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM

ohranil teorijo o dveh rabah jezika, ki vključuje obravnavano dihotomijo med intelektualnim in čustvenim, pravzaprav oskrunil svoj lastni ideal. Spaulding meni, da tako z definicijami "odnosov" (attitudes) in čustvene rabe jezika nehote uvaja v svoj sistem stanje, ki je v mnogočem podobno "phantom aesthetic" stanju, ki ga na začetku PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM zanikuje.

Tako se Spauldingu podobno kot Pollocku prav Richardsova in Igdenova teorija dveh rab jezika kaže kot usodna za vso Richardsovo literarno estetiko, saj je notranji vir njene nekoherentnosti in hkrati vzrok, zaradi katerega ta povsem nova in izvirna teorija literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino ni tisto, kar bi lahko bila.

- - - - -

Ko je v povojnih letih angleška literarna kritika spet zaživela z vso močjo, so prišla v središče pozornosti prav Richardsova dela, čeprav je od njegovega prvega izida minilo že več kot četrt stoletja.

Patrick Cruttwell začenja svoje pisanje o PRACTICAL CRITICISM, ki so ga tedaj šteli za Richardsov najpomembnejši prispevek k angleški literarni kritiki, z

ugotovitvijo, kako je pač nujno, da to delo pozna vsak angleški literarni kritik in študent literature, saj je še vedno zelo aktualno:

> There are not many books of criticism which remain, twentyeight years after their first appearance, discussable at all; there are fewer still which lead one, when discussing them, to some of the basic problems of criticism - the problems which are probably insoluble but which we must nevertheless, if we mean our criticism to stay alive, always be trying to solve.[127]

Podobno kot mnogim avtorjem pred njim, se tudi Cruttwellu zdi neeprejemljiva predvsem Richardsova definicija literarne vrednosti. Zdi se mu namreč, da se kritikova preciznost razločuje od znanstvenikove in se mora zato tudi kritična dejavnost razločevati od znanstvene. Zato se mu zdi, da dober ali slab učinek na bralca ni zanesljiv kriterij za lastnosti pesmi, saj "dober" oziroma "slab" učinek ne izhaja nujno iz "dobrega" oziroma "slabega" v pesmi. Podobno meni, kako je nesprejemljiva tudi Richardsova trditev, češ da pravilno razumevanje in branje velike poezije prispeva k temu, da ljudi "popravi". Cruttwell pravi, da se taka trditev v spremenjeni obliki (ki pa je logično izvedena iz nje):

> the ability to appreciate great poetry proves A and B to be (assists them to be) better husbands, fathers, workers, citizens, etc,[128]

upira vsakemu človeku z zdravim razumom.

Kljub takim in podobnim kritikam, ki posegajo prav v bistvo Richardsove literarne teorije vrednosti, pa vendar nihče ne zanika njegovega pionirskega dela na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino in nedvomno velikega vpliva na vse poznejše angleške kritične šole. Čeprav vse do zadnjega srečujemo kritike, za katere je značilno globoko nerazumevanje ter sem in tja tudi podcenjevanje Richardsovega kritičnega dela[129], vendarle večina angleških literarnih kritikov po navadi opozarja na njegovo pionirsko vlogo v angleški literarni kritiki in na dejstvo, da je njegovo delo PRACTICAL CRITICISM prvo odkrilo resnično stanje na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino, stanje, ki lahko rabi kot temelj za vsa prizadevanja tako na področju kritike kot tudi na področju izobrazbe.[130] Zato je prav to Richardsovo delo za mnoge angleške kritike primer "najbolj jasnega in najbolj zdravega" pisanja v anglo-ameriški kritiki[131]. V tem smislu Richardsov obsežni kritični opus še vedno znova zanima tudi mlajše kritike in je navdih za nove kritične obdelave.

Tako sta nedavno izšli dve obsežni študiji o Richardsovem delu: študija W.H.N. Hotopfa LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION, A CASE STUDY OF THE WRITINGS OF I.A. RICHARDS leta 1965 in študija Jaroma P. Schillerja RICHARDS'THEORY OF LITERATURE leta 1969. Obe odkrivata nove možnosti za interpretacijo Richardsove teorije, saj avtorja menita, da je Richardsovo delo pogosto

težko razumljivo zaradi samosvojega jezika in da so ga prav zato pogosto napak interpretirali in kritizirali. Oba avtorja se tudi strinjata, da so le redki kritiki deležni tolikšne pozornosti kot I.A.Richards. S teh temeljnih postavk si Hotpof in Schiller prizadevata prikazati Richardsove kritične dosežke v novi luči: čeprav se vseskozi zavedata številnih slabosti Richardsove teorije, vendarle ne zmanjšujeta njegovega končnega pomena, kot smo v nasprotju s tem lahko opazili pri mnogih zgodnjih kritikih.

Kot psihologa zanimajo Hotopfa[132] najbolj tista mesta, kjer Richards piše o razumevanju in vplivu jezika na mišljenje. Hotopf je namreč prepričan, da je prav zanimanje za komunikacijo s stališča bralca osrednji del Richardsove teorije, ki je posvečena predvsem razumevanju poezije. S tega stališča se mu seveda kažejo interpretacije Richardsovega dela pri večini drugih avtorjev bolj ali manj zgrešene:

> I have come across very few writers, who have made critical comments in any detail, who do not betray some fairly important misunderstanding of Richards' position.[133]

Hotopf izhaja v svoji obsežni študiji iz temeljnega prepričanja, da je Richardsovo delo tako zaradi bogatih idej kot zaradi obsežnega vpliva vredno temeljitega študija[134], ki je toliko bolj potreben zaradi pogosto napačnega razumevanja Richardsovih misli. Pri tem meni, da nerazumevanje pogosto izvira tudi iz Richardsove

ponekod težke in deloma nedosledne rabe jezika. Zlasti se mu zdi, da Richardsova raba jezika pogosto vodi v zelo materialistično interpretacijo njegove teorije[135]. Ker se mu kaže Richardsova raba jezika deloma tudi kot posledica Richardsove osebnostne zgradbe, končuje študijo prav s poskusom psihoanalitične razlage značilnosti Richardsove teorije kot posledice Richardsovega odnosa do posameznika. Po drugi strani pa meni, da so nerazumevanje oziroma napačno razumevanje in zgrešene interpretacije Richardsovega dela velikokrat tudi posledica napačne kategorizacije, s katero si posamezni kritiki prizadevajo razložiti njegovo delo. Nezadostno poznavanje psihologije, ki je potrebna za pravilno razumevanje Richardsovega dela, skupaj z nesposobnostjo prepoznati Richardsovo osrednje zanimanje za komunikacijo[136] pogosto vodita Richardsove kritike k napačnim interpretacijam njegovega dela in k neutemeljenim sklepom, večkrat pa tudi v nenavaden paradoks, da očitajo Richardsu prav tisto, proti kateremu se je bojeval in tako rekoč učijo Richardsa njegovega lastnega nauka.[137]

Kot vidimo že iz naslova, obravnava Hotopfova študija o Richardsovih delih predvsem njegovo jezikovno teorijo, teorijo pomena in razumevanja ter teorijo odnosa med mišljenjem in jezikom. Ob tem Hotopf opozarja tudi na značilnosti Richardsove rabe jezika, po katerih sklepa o Richardsovi osebnosti, in na globoko in v bistvu

filozofsko naravo vseh Richardsovih prizadevanj. Zaradi specifične problematike ta Hotopfova izvajanja presegajo okvir našega zanimanja.

Čeprav zanima Hotopfa Richardsova vrednostna teorija na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino šele v drugem planu, se vendarle zdi, da jo pozna precej bolje kot številni drugi kritiki.

Richardsova teorija umetnosti kot posledice in potencialnega vzroka za večje število in večjo zapletenost urejenih doživetij se mu zdi v bistvu sprejemljiva[138]. Vendar pa meni, da je težko zagovarjati uporabnost take teorije celo tedaj, ko bi bila bolje formulirana. Hotopf pravi, da bi bilo to dejstvo še očitneje, ko bi Richards ne bil tako spretno uporabljal iste besede, kot na primer impulz, v več pomenih in tako premostil v resnici nepremostljive prepade[139]. Za Hotopfa je glavna pomanjkljivost Richardsove teorije kot celote pretirano poudarjanje povsem emocionalne narave poezije[140]. S stališča psihologa pa se mu zdi, da pojma "zadovoljevanja" impulzov preprosto ne moremo uporabiti v zvezi z živčnimi impulzi, ki so ena izmed obeh možnih Richardsovih rab izraza impulz. V praktičnem delu se zdi Hotopfu glavna pomanjkljivost Richardsove metode dejstvo, da poskusnih bralcev poznejše ni dodatno izprašal, zato da bi dobil več podatkov o njihovih odgovorih. Taki podatki bi namreč lahko dodatno in bolj konkretno osvetlili odnos med bralcem in besedno umetnino.[141]

Kljub vsem tem pomanklјivostim, ki jih je Hotopf videl v Richardsovi teoriji, pa je vendarle prepričan, da je Richardsovo delo - bolj kot delo katerega koli drugega angleškega kritika - še vedno vredno nove pozornosti in kritičnih razlag, in to še toliko bolj zaradi številnih napačnih interpretacij, ki jih je bilo deležno.

Podobno stališče rabi kot izhodišče in opravičilo tudi Jeromu P. Schillerju za njegovo delo I.A.RICHARDS'THEORY OF LITERATURE (1969). Le-to se zdi Schillerju potrebno kljub Hotopfovi obsežni študiji zato, ker Hotopf zaradi svojega posebnega zanimanja ne obravnava zadostno Richardsove literarne teorije.[142]

Schillerjevo delo je povsem izvirna interpretacija Richardsove literarne teorije na temelju njegovega celotnega opusa. Schiller namreč meni, da je treba Richardsovo literarno estetiko zaradi posebnega načina pisanja, ki preprosto prepusti bralcu težko delo ugibanja[143], šele "razviti". S tega stališča je Schillerjevo delo povsem izvirna interpretacija Richardsove teorije oziroma njenih posameznih delov na temelju posameznih postavk in citatov iz raznih Richardsovih del.

Schiller namreč meni, da številni Richardsovi koncepti niso docela dodelani v enem samem delu; zatojih moramo rekonstruirati iz raznih namigov, ki so zapisani v njegovih delih[144]. Hkrati pa se Schiller seveda zaveda,

kako njegovi "interpretaciji" oziroma "teoriji" lahko očitamo, da pomeni le novo "poustvaritev" Richardsovih stališč; meni pa, da je prav to nujno, če hočemo iz Richardsovega dela odstraniti nejasnosti[145].

V njegovi interpretaciji tako pogosto srečamo poudarek na njegovem osebnem mnenju[146] kot tudi dokaj nenavadno zavračanje Richardsovih stališč:

> This is not Richards' real view, but sometimes he writes as though it were.[147]

Schiller predvsem odklanja Richardsovo teorijo vrednosti, utemeljeno na urejanju bralčevih impulzov; ta teorija je po njegovem mnenju vir številnih zmot v Richardsovi teoriji[148].

Schiller poskuša razviti Richardsovo literarno teorijo na temelju razločevanja treh faz v odnosu med bralcem in besedno umetnino, namreč: bralčeve dejavnosti, pristopa k besedni umetnini in končnega rezultata. Na temelju te sheme se mu Richardsova teorija kaže v bistvu kot teorija mnogokratnega pomena literature in jo označuje kot "the multiple meaning theory of literature", poetični jezik pa kot jezik, ki zahteva večkratno interpretacijo.

Resnična vrednost pesmi je po njegovem mnenju prav v tem, kako prisili bralca, da se poglobi v namene, ki se skrivajo za njegovo lastno interpretacijo[149]. Schillerju se zdi ta poglobitev sama po sebi zelo vredna, meni pa, da lahko hkrati pojasni tudi instrumentalno

vrednost poezije.[150]

Po tej teoriji kaže bralcu pesem podobno kot človek vedno znova se spreminjajoč obraz in tudi bralčev odnos do pesmi postaja podoben njegovemu odnosu do sočloveka. Tako Schiller pravi:

> The only way to come to know the poem (or the human being) is through its multiple faces. Thus the reader finds himself in the puzzling situation - as in his relationship with other men - of having to return to the poem again and again, approaching it in different ways to uncover its different facets, but realizing all the while that it is not exhausted by any one of them or even by their combination.[151]

Tako interpretirana Richardsova teorija ima zelo koherenten videz, in to v nasprotju z mnogimi očitki o nekoherentnosti in celo protislovjih, ki jih srečujemo pri številnih drugih kritikih. Za to je moral Schiller uporabiti različne metode, ki jih razvrščа v tri skupine: prvič, odkritje dvosmiselne interpretacije posameznih Richardsovih osrednjih kategorij, kot sta "communication of an experience" ali "balance of attitudes". S tako dvosmiselno interpretacijo je dosegel, da so se posamezne Richardsove kategorije približale njegovi interpretaciji. Drugič, razlaga posameznih zgodnjih stališč, kot da so le del zapletene ideje, ki jo Richards skuša sporočiti. In tretjič, dosledno razlikovanje Richardsovega posebnega

zanimanja - namreč, ali je estetske narave ali pa izhaja s stališča kritika in bralca. Schiller namreč meni, da je prav Richardsovo prehajanje iz enega stališča na drugo - s stališča estetskega teoretika na stališče kritika in bralca-- najpogostejši vzrok nejasnosti v njegovih delih.

Ves ta napor pa se Schillerju zdi upravičen, saj meni, da predlagana interpretacija Richardsove literarne teorije jasno kaže njeno veliko vrednost in hkrati tudi njeno aktualnost v nasprotju s tistimi razlagami Richardsovega dela, ki mu napačno pripisujejo predvsem le še zgodovinski pomen. Zdi se mu, da postane tako interpretirana Richardsova teorija pomembna ne le za literaturo, marveč tudi za splošno estetiko.[152]

Ne glede na to, koliko so njegove posamezne interpretacije Richardsovih stališč upravičene in v skladu z Richardsovimi mislimi, je Schillerjevo delo zanimiv poskus nove kodifikacije Richardsovega kritičnega opusa in hkrati tudi zanimiv predlog za reševanje problema vrednosti poezije na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino.

x x x

Richardsova teorija je imela močan odmev tudi v angleški estetski teoriji. Zdi se, da po izidu PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM v Angliji na tem področju ni bilo mogoče pisati, ne da bi avtor zavzel

takšno ali drugačno stališče do Richardsove teorije. Odnos med bralcem in besedno umetnino oziroma med opazovalcem in predmetom in z njima zlasti proces doživljanja umetnine so vedno znova v središču pozornosti in pritegujejo vedno nove obdelave.

Tu bomo omenili le nekaj najbolj znanih angleških avtorjev s področja estetike, katerih dela kažejo značilen Richardsov vpliv, čeprav so pogosto polemike z njegovimi stališči.

Tako S. Alexander v delu BEAUTY AND OTHER FORMS OF VALUE (1933) nadrobno obravnava probleme odnosa med materialnim objektom - umetnino in njeno percepcijo ter posamezne momente, ki imajo pomembno vlogo pri tem. Ko obravnava problem estetskega čustva, ugotavlja - na žalost, kot pravi sam - da se z Richardsom ne more strinjati.[153]

Čeprav sicer priznava osrednji pomen doživetja, vendar meni, da umetnine ne moremo definirati kot doživetje, to je kot stanje subjektovega duha, ampak mora ostati

> an external thing which, by the mind's action has been formed to be full of meaning[154],

katerega lastnost je tudi lepota sama.

Podobno intenzivno zanimanje za razne aspekte odnosa med umetnino in njenimi gledalci oziroma bralci srečamo tudi pri enem najbolj znanih angleških teoretikov estetike R. G. Collingwoodu. Velik del njegove poglavitne

študije THE PRINCIPLES OF ART (1938) je posvečen prav učinku umetnine in dejavnosti apercepcije umetnine.

Umetnino določa takole:

> Thus a work of art proper is a total activity which the person enjoying it apprehends, or is conscious of, by the use of his imagination.[155]

Collingwooda veže z Richardsom tudi veliko zanimanje za jezik in komunikacijo, ki se mu zdita bistvena za estetsko dejavnost nasploh[156], in trditev o veliki vlogi umetnosti, ki precej spominja na "odrešilno" vlogo umetnosti pri Richardsu in Arnoldu.[157] Hkrati pa se Collingwoodovo pojmovanje prav na področju odnosa med bralcem in besedno umetnino precej razločuje od Richardsovega. Njegov opis bralčevih odzivov na besedno umetnino je zelo stvaren in ne uvaja nobenega podobnega splošnega psihološkega pojma, kot so Richardsovi impulzi in odnosi, marveč se omejuje na navedne človeške reakcije, ki spremljajo branje[158]. Taka obravnava je Collingwooda obvarovala pred Richardsovo individualistično usmerjenostjo, zato se mu estetska dejavnost kaže kot dejavnost, ki je pogojena s skupnostjo ljudi.[159]

Isto leto, kot je izšlo Collingwoodovo delo, je izšla tudi knjiga F.R.O'Neilla THE RELATION OF ART TO LIFE, A SKETCH OUTLINE OF AN ART PHILOSOPHY, ki v bistvu prenaša Richardsovo teorijo psihološke vrednosti literature na umetnost sploh. Neposredna od-

visnost O'Neillovega dela od Richardsovega je toliko bolj očitna zaradi tipične terminologije, ki je povzeta po Richardsu.160 Podobno kot Richards tudi O'Neill suponira apriorno vrednost reda in zato tudi človeško težnjo k organizaciji.161 Zaradi tega njegov predlog o tem,kaj naj imamo za "vredno umetnino", močno spominja na Richardsovo definicijo vrednosti:

> The best life is one with the widest range of interests with the least possible amount of interference between them and the greatest possible power of adaptation. A valuable work of art, therefore, is one which has the final effect of "attuning us to existence" in this respects.[162]

Umetnine so zanj najboljše sredstvo za razvoj našega čustvenega življenja in poglobitev v umetnine najboljše zdravilo za naše najhujše napake. Seveda se mu s takega stališča kaže kot edini standard kritike povsem psihološki standard. Zato meni, da lahko le psihološka teorija razloži vse podrobnosti doživetja ter trajno in univerzalno vrednost umetnosti in pripomore k njeni učinkovitosti.163

Deset let poznejše delo E.F. Carritta AN INTRODUCTION TO AESTHETICS (1949) še vedno izhaja iz istega značilnega zanimanja za proces doživljanja, na katerega je opozoril I.A. Richards:

> The only datum from which the aesthetic philosophy can start is the aesthetic experience of mankind; primarily the philosopher's own and

indirectly that of other people so far as he can confidently trust their reports. That is the method I propose to follow. 164

OCENA ODZIVA KRITIKE NA RICHARDSOVO TEORIJO

Če ob koncu poglavja strnemo kritike, ki so jih številni avtorji izrekli o Richardsovi teoriji literarne vrednosti na temelju odnosa med bralcem in besedno umetnino, lahko ugotovimo sedem glavnih smeri: prva in najmočnejša je skupina kritikov, ki kritizirajo predvsem popolno odsotnost etičnih in moralnih premislekov v Richardsovi teoriji.

Mednje lahko štejemo zlasti zgodnje kritike: H. Reada, T.S. Eliota, M. Belgiona in S.L. Bethella, čeprav se ta očitek pojavlja tudi pozneje pri drugih avtorjih. Medtem ko imamo pri mnogih avtorjih občutek, da imamo pri taki njihovi kritiki opraviti z globokim čustvenim protestom zaradi Richardsovega neupoštevanja ustaljenih etičnih in moralnih vrednot, pa S.L. Bethell svojo kritiko tudi zelo dobro utemeljuje.

Drugi najpogostejši očitek Richardsovi teoriji je pretirana funkcionalnost, ki jo Richards pripisuje poeziji. Ta očitek srečujemo v raznih oblikah pri T.S. Eliotu, M. Belgionu, D.G. Jamesu, D.W. Hardingu in mnogih drugih avtorjih. Tretja smer kritike izhaja s stališča elite in očita Richardsu predvsem to, češ da so njegova izvajanja posledica neupoštevanja dejstva, da so poezijo vedno razumeli, jo razumejo in jo bodo razumeli pač samo redki izbranci. S tega stališča izhajajo predvsem M. Belgion, D.W. Harding in F.R. Leavis. Nadalje (četrtič) več avtorjev kritizira preveliko subjektivnost Richardsove teorije; v tem prizadevanju naj omenimo Michaela Robertsa, ki po vsej sili poskuša najti objektivni korektiv za bralčeve reakcije na besedno umetnino. D.G. James, A. Hamilton in J.C. Ransom odklanjajo zlasti pasivno oziroma podzavestno naravo bralčevega odnosa do besedne umetnine ter podrejanje kognitivnega elementa čustvenemu (peta smer). Kot alternativo takemu pojmovanju predlagajo aktivnejše koncepte imaginativnega aporočanja po eni strani in aktivne kontemplacije na drugi. Kot šesto smer kritike bi lahko navedli tisto kritiko Richadsove teorije, ki je utemeljena na njegovi teoriji dveh rab jezika in iz nje izvirajoči dihotomiji med razumskim in čustvenim ter na posledicah te dihotomije za Richardsovo literarno estetiko. V taki kritiki so zlasti prepričljivi T.C. Pollock in J.G. Spaulding ter pozneje še W.H.N. Hotopf. Kot zadnjo, sedmo smer kritičnega odnosa do Richardsovih

del lahko končno omenimo najnovejše poskuse W.H.N. Hotopfa in Jeroma Schillerja, ki si prizadevajo z novimi interpretacijami ali celo reformulacijami napraviti Richardsovo teorijo dostopnejšo in ji dati vso aktualnost, ki jo še vedno zasluži.

Ob tem povzetku se odpirata dve vprašanji:

prvič: kakšni so - še zlasti spričo velike obsežnosti - rezultati vseh teh številnih kritik Richardsove teorije, in

drugič: zakaj Richardsova teorija od izida PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM pa vse doslej priteguja toliko zanimanja in odobravanja in še več kritike?

V odgovoru na prvo vprašanje moramo ugotoviti, da vse številne kritike, ki obravnavajo Richardsovo teorijo z raznih aspektov, v bistvu ne pomenijo nobene nove alternative in ne dajejo nobenih novih rešitev. Najpogosteje ostajajo na ravni parcialne kritike posameznih postavk Richardsove teorije. Tako so pogosto zanimiv korektiv, čeprav so navadno omejene le na posamezne postavke ali aspekte Richardsove teorije. Čeprav obravnavajo odnos med bralcem in umetnino z raznih zornih kotov, ostaja le-ta v središču njihove pozornosti: bralčevo doživetje se kaže kot najprimernejše izhodišče literarne kritike, učinek pesmi na bralca pa najbolj

oprijemljiv temelj za njeno vrednotenje.

Na temelju te ugotovitve lahko rečemo, da veže z Richardsom večino kritikov kljub vsem kritičnim stališčem, ki jih zavzemajo do posameznih njegovih postavk, globoko skupno zanimenje za odnos med bralcem in besedno umetnino. To pa nas vodi že k našemu drugemu vprašanju, namreč k vprašanju trajne privlačnosti Richardsove teorije.

Prvi vzrok za nenehno privlačnost Richardsovega ~~teorija~~ dela je v naravi njegovega pisanja. Ne glede na to, ali gre za knjige, v katerih nas avtor seznanja s svojo osrednjo teorijo, ali pa za poznejše zbirke esejev, napisanih ob raznih priložnostnih, ni branje njegovih del nikoli dolgočasno. Razlaga in živ, pogosto polemično usmerjen zagovor široko utemeljene teorije, bogate in vedno zanimive podrobne obravnave številnih problemov, ki jih Richards nenehno odpira in rešuje, ter prepričljiv način pisanja, ki bralcu nikoli ne dovoli, da bi podvomil o izrečeni misli, nepreneham obvladujejo bralčevo pozornost in podžigajo njegovo zanimanje tudi ob ponovnem branju. Hkrati pa vse te značilnosti tudi zgovorno pričajo o Richardsovem globokem poznavanju predmeta: bralca in njegovega zanimanja za pisano besedo nasploh.

Drugi vzrok za privlačnost Richardsove teorije je v tem, da obravnava osrednja vprašanja literarne teorije in kritike. Richardsova teorija pomeni tako v določenem smislu reševanje tistih nerešljivih vprašanj,

ki so že od nekdaj pritegovala največje kritične duhove. Včasih se ji za kratek čas posreči ustvariti iluzijo navideznih rešitev ali vtis koherentnega sistema, ki razporeja, povezuje in osvetljuje osrednje probleme literarne estetike in jih na določen način rešuje že samo s tako sistematizacijo. Prav v taj značilnosti Richardsove literarne teorije tiči hkrati vzrok za odobravanje in odklanjanje ter predvsem za njeno nenehno aktualnost.

Tretji vzrok njene privlačnosti pa moramo najbrž iskati v Richardsovem načinu reševanja omenjenih problemov, v načinu, ki ga Koljević[165] lepo imenuje "polaženja od početka" oziroma "reformulacija najznačajnijih kritičkih istina" (za naš čas) in ki je prinesel Richardsu ime "očeta moderne anglo-ameriške kritike". Ta način, ki vključuje poleg časovno pogojene takratne psihologije in znanstvenega pristopa (v narekovajih ali brez njih) še zlasti povsem novo in za literaturo tako pomembno semantiko, je hkrati spet eden poglavitnih vzrokov za odobravanje in odklanjanje Richardsove teorije. Ta paradoks nas naposled vodi k vprašanju o razumevanju in nerazumevanju Richardsove teorije in k problemu vrednotenja njegovega kritičnega dosežka.

Vse tri značilnosti Richardsovega dela, v katerih smo našli paradoksalen skupni vzrok za odobravanje in odklanjanje njegove teorije, hkrati pomenijo tudi pogost izvir nerazumevanja njegove teorije. Vzroki za nerazumevanje so seveda na obeh straneh, pri Richardsu

in njegovih kritikih oziroma interpretih. Kot smo videli, pušča Richardsov jezik sam tako zaradi nedosledne rabe posameznih pojmov kot deloma tudi nepreciznosti odprte možnosti za različne razlage in napačno razumevanje. Podobno možnost za različne razlage dajeta tudi Richardsovo pogosto vračanje k istemu problemu z raznih aspektov in obravnavanje raznih problemov na tak način, da lahko bralec sam išče zveze, ki mu ugajajo. Ne nazadnje lahko nadrobno obravnavanje posameznih manj pomembnih problemov včasih preusmeri bralčevo pozornost.

Kljub temu se nam zdi, da tiči poglavitni vzrok za napačno razumevanje Richardsove teorije predvsem pri njegovih kritikih. Le-ti se mu pogosto bližajo s stališča tradicionalnega pojmovanja literarne teorije in kritike. S tega stališča mu ne očitajo le neupoštevanje tradicionalnih vrednot, temveč pogosto prezrejo tiste novosti, ki jih njegova teorija prinaša skupaj z izrecno formuliranim odstopom od tradicionalnih teorij. Po drugi strani pa poskušajo nekateri kritiki na novo kategorizirati njegovo teorijo in njene posamezne postavke in s tem svojim poskusom tudi pogosto izkrivljajo njeno pravo podobo.

Zato se zdi, da je Richardsovo celotno delo doživelo usodo, ki pogosto doleti nekonvencionalne in nove misli ter teorije: po eni strani konvencionalizacijo, ki s poenostavitvijo zanemari njihove značilne nove in izvirne poteze, ter po drugi mistifikacija, ki spremeni njihovo pravo podobo.

V. P O G L A V J E

WILLIAM EMPSON

Med številnimi angleškimi avtorji, ki so se od Richardsa naprej učili, potem pa bolj ali manj ostro odklanjali njegovo teorijo vrednosti, lahko verjetno le Williama Empsona obravnavamo ločeno od I.A. Richardsa, saj prinaša njegovo kritično delo pomembne novosti.

William Empson je Richardsov učenec v pravem pomenu te besede. Potem ko je opustil študij matematike, se je prepisal na angleščino in postal Richardsov študent v Cambridgeu. V vseh svojih kritičnih delih pogosto citira Richardsa in sam pojasnjuje Richardsov vpliv na

svoje zanimanje in delo, svoje zadnje kritično delo pa tudi posveča Richardsu:

> For I.A. Richards who is the source of all ideas in this book, even the minor ones arrived at by disagreeing with him.[1]

Že v prvem Empsonovem kritičnem delu SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, prvič je izšlo leta 1930 in je podobno kot Richardsova dela več desetletij vznemirjalo angleške kritične duhove, lahko prepoznamo osrednje zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, ki Empsona veže na Richardsa. Richards v svojih delih večkrat poudarja nujno dvosmiselno naravo poezije[2] in govori o potrebi po izdelani spekulativni analizi poezije[3], in zdi se, da ga je na teh dveh področjih uspešno dopolnil prav William Empson.

Vendar Empsona odnos med bralcem in besedno umetnino ne zanima s teoretičnega stališča, temveč ga zanima predvsem konkretno, kot delovanje besed v poeziji na bralca, in to vse do najmanjše podrobnosti.

V svojem delu Empson izhaja iz podmene, da je lahko vsak stavek dvosmiseln, če to oznako razumemo dovolj široko. Kot vidimo že iz naslova njegovega dela, je prav dvosmiselnost v središču Empsonove pozornosti. Vendar Empson tega pojma ne uporablja v njegovem navadnem, precej ozkem pomenu, temveč v širšem pomenu, ki ga v nasprotju z navadno dvosmiselnostjo takoj

na začetku svojega dela določa takole:

> An ambiguity, in ordinary speech, means something very pronounced, and as a rule witty or deceitful. I propose to use the word in an extended sense, and shall think relevant to my subject any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language. Sometimes, especially in this first chapter, the word may be stretched absurdly far, but it is descriptive because it suggests the analytic mode of approach, and with that I am concerned.4

Tako definirana dvosmiselnost je postala osrednja kategorija Empsonove kritike in v nasprotju z mnogimi tradicionalnimi angleškimi kritiki, ki so skušali dvosmiselnost pojasniti ali pa so jo imeli za hibo v pisanju, šteje Empson dvosmiselnost za poglavitno odliko poezije.5 Na temelju možnih kombinacij in odnosov med raznimi pomeni poskuša Empson določiti sedem glavnih vrst dvosmiselnosti, ki hkrati pomenijo sedem osrednjih poglavij njegovega dela, zadnje - osmo - pa je, le še sklep. Empson razločuje razne vrste dvosmiselnosti po prostem preudarku in zato več njegovih kritikov meni, da bi jih prav tako lahko bilo tudi več kot sedem ali pa manj. Empson jih namreč nikjer ne definira jasno, niti ne določa točna meja med njimi. Prav nasprotno, sam večkrat

ugotavlja, da bi obravnavan primer lahko sodil tudi v drugo vrsto dvosmiselnosti.6

Empson posameznim vrstam kot vrstam ne pripisuja prevelikega pomena in jih nikjer ne našteva kot "sedem vrst dvosmiselnosti".[7] Nasprotno, zdi se, da jih pojmuje precej prožno, le kot stopnje "logičnega nereda" v treh možnih dimenzijah:

> There are three possible scales or dimensions, that seem of reliable importance, along which ambiguities may be spread out: the degree of logical or grammatical disorder, the degree to which the apprehension of the ambiguity must be conscious, and the degree of psychological complexity concerned... My seven types, so far as they are not merely a convenient framework, are intended as stages of advancing logical disorder.[8]

Tekst SEVEN TYPES OF AMBIGUITY vsebuje zvečine Empsonove nadvse lucidne analize posameznih pesmi, in sicer so usmerjene predvsem v učinkovanja besed -oziroma točneje dvosmiselnosti - na bralca. Zdi se, da Empsona na področju nadrobne analize pesmi in iskanja vseh njenih skritih pomenov ni dosegel noben drug angleški kritik.[9] In ta njegov dosežek je Empsonu prinašal sloves najbolj natančnega in iznajdljivega bralca, kar jih je poezija imela v javnosti[10]; kot bomo videli pozneje, tega Empsonovega dosežka ne

spodbijajo niti njegovi najbolj strogi kritiki.

Ker se Empson niti malo ni zanimal za teoretiziranje in ni poskušal, da bi dal svoji metodi in stališčem tudi teoretične temelje, nekateri kritiki menijo, da pomeni Empsonovo delo v bistvu le domiselno aplikacijo in v najboljšem primeru nadaljevanje Richardsove teorije.[11] Menimo pa, da bi to bil napačen sklep, zato se bomo trudili pokazati, da prinaša Empson v svojo razlago odnosa med bralcem in besedno umetnino določene novosti, zaradi katerih smo ga tudi izločili iz prikaza drugih Richardsovih naslednikov in kritikov. Naša pozornost bo usmerjena predvsem v to novo kvaliteto, ki jo Empson vnaša v prikaz odnosa med bralcem in besedno umetnino.

V oceni Empsonovega dela S.E.Hyman pravilno ugotavlja dve značilnosti[12], ki vežeta Empsona z Richardsom: racionalizem, zaradi katerega tako kot Richards verjame, da je mogoče vsako stvar, vštevši poezijo, analizirati, in zanimanje za receptivni del komunikacijskega procesa. Vendar pa je Hyman prezrl dejstvo, da se Empsonova stališča prav na teh dveh področjih hkrati tudi bistveno razločujejo od Richardsovih.

Kot smo videli, je Richards, še preden se je nadrobno ukvarjal z literarno kritiko, skupaj z Ogdenom ustvaril teorijo dveh rab jezika, po kateri se znanstvena raba jezika povsem razločuje od čustvene rabe jezika, ki je značilna za poezijo. Ta njegova teorija dveh rab

je poezijo postavila v posebno sfero "čisto čustvene rabe jezika", v kateri sta, kot smo videli, tako narava kot tudi vloga pomena zelo vprašljivi. Zaradi te delitve je Richards racionalen samo tedaj, kadar teoretizira, to je, uporablja znanstveni jezik, medtem ko racionalni premislek pri branju poezije po njegovem mnenju ni potreben[13]. Richards zato dosledno vztraja pri povsem čustveni reakciji bralca na besedno umetnino, medtem ko je njegov znanstveni opis te reakcije strogo psihološki.

Empsonov racionalizem sega veliko dlje kot Richardsov. Empson ne verjame le, da je odnos med bralcem in besedno umetnino na splošno - tako kot vsak drug odnos - lahko predmet analize, temveč meni, da je tudi vsak konkreten odnos bralca do besedne umetnine, to je vsakokratno branje pesmi, predmet verbalne analize. Tako je v nekem pomenu prav metoda verbalne analize postala osrednji predmet njegovega dela SEVEN TYPES OF AMBIGUITY[14]. Poleg dvosmiselnosti Empson najbolj pogosto uporablja prav besede: analiza, analizirati in razložiti.

Empson takoj v prvem poglavju pravi, da ga nepojasnjena lepota moti:

un-explained beauty arouses an irritaion in me, a sense that this would be a good place to scratch; the reasons that make a line of verse likely to give pleasure, I believe, are like

> the reasons for anything else; one can reason about them.[15]

In nato na več mestih v SEVEN TYPES OF AMBIGUITY brani analizo poezije pred očitkom sterilnosti[16] in pred mislijo, da poezije sploh ni mogoče analizirati[17]. Še več, Empson celo meni, da globoka potreba po analizi izvira iz same narave angleščine, take, kot je.[18]

Kljub tem in podobnim zagovorom analize poezije, ki jih v SEVEN TYPES OF AMBIGUITY pogosto srečujemo, pa bi bilo napak misliti, da Empson zagovarja pretirano racionalen odnos do pesmi ali pa izključno le analizo. Prav nasprotno: Empson meni, da analiza ni nujna pri vseh pesmih[19], in predvsem, da vsaka analiza pesmi predpostavlja poprejšnje pozitivno doživetje te pesmi; kajti dokler bralec določene pesmi ne doživi, je tudi ne poustvari v svojem duhu in je zato logično tudi ne more analizirati[20]. Še več, Emson celo meni, da bi bila tista poezija, ki bi jo lahko opazovali povsem brez čustev, zgolj kot predmet raziskave, mrtva poezija, in jo je odveč raziskovati[21]. In ko opisuje nalogo analize, povsem določno pravi, da sta neposredni intuitivni odziv na poezijo in racionalna analiza le-te tesno povezana:

> It may be said that the business of analysis is to progress from poetical to prosaic, from intuitive to intellectual, knowledge; evidently these are just the same sort of opposites, in

that each assumes the other is also there[22].

Iz vsega tega jasno vidimo, da Empson ne zagovarja kakega povsem racionalno analitičnega obravnavanja pesmi, temveč zagovarja le misel, da je učinek pesmi mogoče tudi dodatno analizirati in ne le povedati z impresionističnim opisom, ki je v navadi pri številnih angleških kritikih. Tako Empson pravi:

> I have been trying to analyse verses which a great variety of critics have enjoyed but only described in terms of their effects; thus I have claimed to show how a properly qualified mind works when it reads the verses, how those properly qualified minds have worked which have not at all understood their own working.[23]

In prav ta dodatna verbalna analiza, ki sledi neposrednemu učinku pesmi na bralca, je tisti novum, zaradi katerega Emsonovo delo ni le aplikacija Richardsove teorije, temveč tudi korak naprej v analizi odnosa med bralcem in besedno umetnino. Zato nas ne preseneča, da Empson zavrača splošen psihološki opis učinka poezije v smislu "synaesthesis" kot nezadosten:

> It throws back the reader upon the undifferentiated affective states which are all that such sensations have in common; perhaps recalls him to an infantile state before they had been distinguished from one another; and may actually induce a sort of rudimentary disorder

into his modes of sensation like those due to migraine or epilepsy or drugs like mescal.[24]

Dodatna verbalna analiza deja odnosu med bralcem in besedno umetnino posebno časovno perspektivo, ki je značilna za Empsonov koncept tega odnosa. Bralčeva reakcija na besedno umetnino se mu ne kaže kot nekaj trenutnega, kot na primer ponovno pridobljeno ravnotežje impulzov, temveč kot doživetje in razlaga tega doživetja, in vsaj le-ta ima lahko obliko dolgotrajnega procesa iskanja in primerjanja pomenov. Povedati moramo, da Empson v svojem delu nikjer ne zagovarja izrecne delitve bralčeve reakcije na doživetje in analizo, čeprav - kot smo videli - večkrat trdi, da analiza suponira doživetje. Hkrati pa tudi izrecno poudarja časovno razplaščenost in postopnost bralčeva reakcije:

> Yet these meanings when teased out were too complicated to be remembered together as if in one glance of the eye; they had to be followed each in turn, as possible alternative reactions to the passage.[25]

Podčrtuje pa tudi možni sukcesivni učinek besedne umetnine:

> Indeed, what often happens when a piece of writing is felt to offer hidden riches is that one phrase after another lights up and appears

as the heart of it; one part after another catches fire, so that you walk about with the thing for several days.[26]

Opisani Empsonov koncept odnosa med bralcem in besedno umetnino postavlja tudi bralčev delež pri tem odnosu v perspektivo, ki se precej razločuja od Richardsove.

Nenehni poudarek na verbalni analizi in s tem sevada na pomenu based (enosmiselnem, dvosmiselnem ali mnogosmiselnem) terja, da je udeležba bralca izrazito zavestna[27] in tako povsem različna od Richardsovega opisa bralčevega odziva na ravni psiholoških impulzov. Ko poskuša ovreči takrat moderne teroije "čistega zvoka", izrecno zagovarja pomen v poeziji nasploh[28], čeprav pozneje do pomena v pesmi ni zavzel povsem določenega stališča. Problem pomena v poeziji skuša rešiti s predlogom, naj ne bi bil najvažnejši pomen, temveč bi bilo najpomembneje to, "kar pomeni za nas"[29]. To, kar pesem pomeni za bralca, je slej ko prej vedno osrednji predmet Empsonovega zanimanja. Pomen je tako neposredno odvisen od bralca in Empson stalno poudarja bralčevo aktivno vlogo pri ustvaritvi tega pomena. Ko govori o posameznih vrstah dvosmiselnosti, pogosto ugotavlja, da je njihov učinek odvisen od tega, kaj si bralec sam "izmisli"[30].

Tudi oblika, metrična struktura in ritem se Empsonu (podobno kot Richardsu) kažejo odvisni od bralca oziroma njegove aktivnosti[31].

S poudarjanjem bralčevega pomena in zanimanjem za sprejem pesmi pri bralcu se Empson zares zelo približuje Richardsovemu konceptu odnosa med bralcem in besedno umetnino. Kljub temu pa ne smemo prezreti pomembnih razločkov med obema avtorjema. Medtem ko je v Richardsovem konceptu bralec bolj ali manj pasiven receptor besedne umetnine, je Empsonov bralec vseskozi aktiven ustvarjalec pomena, ne le na čustveni, temveč tudi na racionalni ravni. Medtem ko je pesem pri Richardsu pogosto zreducirana na iracionalni psihološki učinek na bralca, ostaja v Empsonovem konceptu odnosa med bralcem in besedno umetnino stalno navzoča: nenehno zanimanje za njen pomen (ali pomene), ki ga vsebuje že sama metoda verbalne analize, navaja Empsona, da se vedno znova vrača k obravnavani pesmi in njenim posameznim besedam:

> For it is essential discipline of language that our elaborate reactions to a word are called out only by the word itself..... It is only when a word has been passed in, accepted as sensible, that it is allowed to echo in the mind.[32]

Posamezne besede ter njihov zapleteni pomen in učinkovanje postanejo osrednji problem Empsonovega tretjega[33] večjega kritičnega dela: THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS, ki je izšlo 1951 leta. To delo kot celota presega

naše zanimanje, zato se bomo omejili le na njegov esej "Feelings in Words"[34], ki obravnava problem čustvenega jezika, in na Appendix I Theories of Value, kjer Empson polemizira z nekaterimi postavkami Richardsove vrednostne teorije.

Takoj na prvi strani eseja "Feelings in Words" Empson pojasnjuje, zakaj se loteva problemov, ki leže v mejnem področju med lingvistiko in literarno kritiko. Prepričan je namreč, da pomeni tudi majhen napredek na področju razumevanja veliko izboljšanje v literarni kritiki in tudi izboljšanje splošne sposobnosti za branje. Hkrati izraža tudi mnenje, da je na tem področju še zlasti veliko napravil I.A.Richards, vendar pa bi bilo treba njegovo delo obdelati nadrobno, da bi bilo bolj uporabno. In prav to je namen Emsonovega eseja.

Glede na veliko pomembnost, ki jo - kot smo videli - Empson pripisuje pomenu v poeziji, se zdi povsem naravno, da ga pri določenih jezikovnih teorijah moti predvsem neupoštevanje pomena v poeziji:

> Theorists on language, it seemed clear, were threatening to affect the ordinary practice of criticism when they claimed that literary metaphors are Essentially Emotive, or decided that some particular passage was a case of Pure Emotive Language, and therefore that the Sense need not be considered.[35]

Ko govori o Richardsovih teorijah, takole strne njegovo teorijo o čustveni rabi jezika:

> The precise doctrine of the emotive use of language in poetry is hard to isolate in Professor Richards' books, and indeed the part that is wrong with it seems to me a product of confusion; but there are a series of phrases to the effect that the Emotions given by words in poetry are independent of their Sense. It seems to me that this doctrine, if taken at all simply, would be sure to lead to bad criticism. However on the whole Professor Richards has succeeded in not giving definite examples of this effect.....[36]

Iz tega vidimo, da pomeni osrednja kritična doktrina, ki jo Empson pripisuje Richardsu, namreč. "da so čustva, ki jih dajejo besede v poeziji, neodvisna od smisla teh besed", pravzaprav Empsonovo razlago Richardsovega pisanja. To najbolje vidimo v zadnjem odstavku - čeprav ga je Empson mogoče namenil kot očitek Richardsu - češ da te doktrine ni nikoli demonstriral.

Očitno gre spet za napačno razlago Richardsovih misli, ki je pač toliko upravičena, kolikor rabi Empsonu za temelj razmišljanja o odnosu med emotivnim in kognitivnim delom pesniškega jezika in o mestu čustev v jeziku nasploh, kar pa že presega meje našega zanimanja[37].

Zdi se, da tudi Empsonov dodatek o teoriji vrednosti nima večjega kritičnega pomena, zato ga bomo na kratko omenili le zaradi popolnosti pregleda.

Tudi pri Richardsovi teoriji vrednosti Empsona predvsem zanima mesto, ki ga v njej Richards dodeljuje pomenu. In ker Empson Richardsovo oznako smisla v poeziji - "pseudostatement" - izenačuje s svojo razlago tega pojma - "the inspiring lies told by the poets"[38] - se seveda znajde pred problemom, kako naj imajo te "navdihujoče pesniške laži" veliko vlogo, ki jo poeziji pripisuje Richards:

> One does not get clear from SCIENCE AND POETRY what sort of pseudo-statements can still be valuable when they are recognised as such, and yet some of them must be of this sort because they are to save us from the collapse of the Magical View of Nature.[39]

W.H.N.Hotopf o tem povsem pravilno ugotavlja, da gre za eno izmed Empsonovih napačnih kategorizacij. Pravilna kategorizacija teh Richardsovih misli bi bila namreč preprosto opozorilo, da poučevanje ni funkcija poezije[40].

Na temelju tega lahko sklepamo, da tudi Empson - navzlic večkrat poudarjenemu občudovanju - Richardsove teorije v bistvu ni razumel nič bolje kot številni drugi kritiki, ki smo jih obravnavali v prejšnjem poglavju.

ODZIV KRITIKE NA EMPSONOVO DELO

Takoj po izidu SEVEN TYPES OF AMBIGUITY je v THE CRITERIONU izšla Jamesa Smitha recenzija[41], ki ni dala le splošen ton vsem poznejšim ocenam, temveč pomeni tudi sicer osrednjo kritiko, na katero je Empson odgovoril šele čez šestnajst let v predgovoru k drugi izdaji SEVEN TYPES OF AMBIGUITY (leta 1946).

Po kratkem prikazu Empsonovega dela in bežnem očitku, da je Empsonova uporaba kategorije dvosmiselnosti precej nedoločena, še posebej, ker je avtor ne uporablja v "vsakdanjem" smislu te besede, usmeri svoj napad na Empsonovo vrednotenje. Meni namreč, da Empson ne pozna dovolj narave svoje tehnice in ne ve, kaj lahko z njo meri, tako jo uporablja zdaj za poezijo, zdaj za dramo[42].

Ker Smith očitno izhaja iz postavke, da je opravilo literarnega kritika enkrat za vselej določeno - če se zanima za dramo in dvosmiselnost, je to opravilo zgodovinsko, medtem ko mora pri poeziji predvsem izreči svojo vrednostno sodbo[43] - seveda zavrača Empsonovo analitično metodo. Prepričan je namreč, da to, če ima kaka beseda lahko več pomenov ter jo je mogoče interpretirati različno, in da je podobno mogoče skonstruirati razne stavke, nikakor ne bi smelo biti v središču

kritikove pozornosti. Če pa se to vendarle zgodi, bo kritik lahko pozabil, da so njegova prva dolžnost vrednostne sodbe. Neustvarjanje ali pomanjkanje končnih vrednostnih sodb se Smithu zdi največja napaka SEVEN TYPES OF AMBIGUITY:

> Quite a number of Mr. Empson's analyses seem to have no properly critical conclusion: they are interesting only as revelations of the contents of the poet's mind, or of Mr. Empson's mind.[44]

Drugo največjo napako pa vidi Smith v tem, da vsebuje SEVEN TYPES OF AMBIGUITY preveč nepomembnih stvari. To je po Smithovem mnenju tudi posledica Empsonovega pretiranega zanimanja za pomen besed in njegovega prepričanja, da je vsa poezija polna dvosmiselnosti.

Kljub vsem očitkom pa Smith priznava, da so Empsonove analize elizabetanske literature in še posebej Shakespearovih sonetov in poezije 19. stoletja dobre in zanimive, sodbe o posameznih pesnikih in dobah pa po navadi sijajne in bistroumne.

Po tej ugotovitvi imamo občutek, da Smithova ocena SEVEN TYPES OF AMBIGUITY nikakor ni odklonilna. Vsebuje pa zanimivo protislovje, ki se ga Smith očitno ne zaveda: medtem ko najprej odklanja Empsonovo metodo verbalne analize in iz nje logično izvirajoče osrednje zanimanje za jezik poezije, potem v bistvu pohvali rezultate prav te metode. Očitno Smithu njegova rigidna predstava o

naravi kritike onemogoča, da bi videl nove možnosti, ki jih odpira Empsonova metoda, čeprav lahko po drugi strani pozitivno ocenjuje njene dobre rezultate.

Ko je Empson pisal predgovor k drugi izdaji SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, je vanj v celoti vključil tista dva glavna odstavka te Smithove kritike, ki vsebujeta prej obravnavano odklonilno stališče do Empsonove metode verbalne analize, z naslednjo pripombo:

> I thought this ought to be reprinted with the book, if only because it puts clearly what many readers will feel.[45]

Temu je Empson dodal še svoje mnenje o vrednostnih sodbah:

> The judgment indeed comes either earlier or later than the process which I was trying to examine. You think the poem is worth the trouble before you go into it carefully, and you know more about what it is worth when you have done so.[46]

Podoben dvoumni odnos do Empsona srečamo tudi v THE CRITERIONOVI oceni drugega Empsonovega dela SOME VERSIONS OF PASTORAL[47]. Avtor ocene Michael Roberts Empsonu najprej očita, da niti v obravnavani knjigi niti v prejšnji - SEVEN TYPES OF AMBIGUITY - ne poskuša definirati ali pa vsaj omejiti besede "poezija", marveč se zadovolji s tem, da demonstrira metodo, ki lahko

izboljša razumevanje določene poezije[48]. Vendar Roberts priznava vrednost mnogoterih pomenov, ki jih je Empson "iztisnil" iz posameznih besed in pesmi, saj se mu zdi pomembno "uloviti misli, ki so nedoločene v zraku", in najti analogije iz različnih območij doživljanja. Zdi se mu, da je Empson na tem področju zelo uspešen tako v svoji poeziji kot tudi v kritiki.

Zdi se, da Roberts resnično obžaluje, ker Empson svojih misli ne izraža jasno v obliki teorije, saj meni, da prav to zmanjšuje vrednost njegovega kritičnega dela.

Veliko manj dvoumno pohvalo lahko razberemo iz Abercrombiejeve obsežne ocene SEVEN TYPES OF AMBIGUITY za YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES[49]. Abercrombie ne zavrača ali kritizira Empsonove metode - le-te v bistvu niti ne poskusi izluščiti - temveč se omejuje na njene dosežke, na Empsonove analize angleške poezije, ki so v SEVEN TYPES OF AMBIGUITY. Zdi se, da je tudi do teh veliko bolj toleranten kot Smith, in v njegovi oceni ne manjka pohvale o izrednih sposobnostih Empsonove misli. Abercrombie sicer meni, da je branje SEVEN TYPES OF AMBIGUITY težko, ker se Empson preprosto ne ozira na svoje bralce, vendar zavrača celo morebitni očitek, da je Empsonovo iskanje mnogoterih pomenov "dlakocepetvo".

> Any accusation of hair-splitting would simply reveal the inability to understand the nature of his topic: the skill which can split hairs is precisely what it requires.[50]

Podobno oceno Empsonovega pisanja srečamo v YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES spet več kot dvajset let pozneje, in sicer v zvezi z THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS[51], v kateri R.M.Wilson ugotavlja, da je to izredno pomembno, vendar zelo težko delo:

> Empson is among the most brilliant and penetrative writers of our time; his style is full of idiosyncrasies: those who can make use of him will always enjoy him, and the rest are perhaps in some danger of not understanding him.[52]

Tri leta po izidu SEVEN TYPES OF AMBIGUITY je tudi SCRUTINY[53] objavila daljšo oceno Empsonove kritike.[54]

M.C.Bradbrook, avtorica tega prikaza, začenja oceno s pohvalami Empsonovega ostrega intelekta, izredno velikega vpliva in neprecenljive vzgojne vrednosti njegovega dela SEVEN TYPES OF AMBIGUITY. Empsonova metoda se ji zdi zelo uporabna in primerna za razne kombinacije.

Vendar takoj nato ugotavlja, da se Empson kljub izredni občutljivosti za analizo in osvetlitev analiziranega in prikazano doživetje komajda potrudi tudi ovrednotiti.

In večina njena ocena je namenjena prav tej Empsonovi napaki. Tako Bradbrookova ugotavlja, da razumevajoče sočustvovanje kritika očitno ni dovolj:

> It is not enough to analyse dispassionately and enjoy sympathetically, there must be a simultaneous act of judgment.[56]

Zdi se ji, da Empsona zanima le analiza, medtem ko je v njegovem delu le malo vrednostnih sodb. To dejstvo se ji kaže kot posledica pomanjkanja relativnih vrednot, brez katerih kritika - po mnenju avtorice - seveda ne more biti ustrezna in le prelahko postane zgolj intelektualna igra. Bradbrookova zato pomenljivo končuje oceno z mislijo:

> Something more than the working of a properly qualified mind and the expression of a lively sensibility goes to the making of a great critic.[57]

Ko je leta 1947 izšla druga izdaja SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, jo je za SCRUTINY ocenil njen stalni sodelavec R.G.Cox.[58]

Že poznanemu očitku Smitha in Bradbrookove (ki ju prosto citira) o pomanjkanju vrednostnih sodb dodaja Cox še nov očitek. Meni namreč, da Empsonu primanjkuje kritične kontrole in da zato ne upošteva svojega lastnega predloga o tem, da je treba razločevati med

relevantnimi in nerelevantnimi asociacijami in pomeni. Zato se mu zdi, da je SEVEN TYPES OF AMBIGUITY polna nerelevantnih misli in pomenov, in se sprašuje, ali nas vrsta alternativnih pomenov, kot jih prikazuje Empson, res približa k doživetju prebrane pesmi. Zdi se mu, da Empson le prepogosto presega meje relevantnega, zato ne more priti do enotnega sklepa. Meni, da je Empsonovo delo manj koristna verzija "večkratne definicije" in kritični napad na verovanje v "en sam pravilni pomen"[59]. Cox namreč meni, kako je prepričanje o možnosti, da se da končno sporazumeti o enem pomenu, pogoj za kakršnokoli kritiko. S tega stališča je Empsonov vpliv v vseh letih negativen:

> Mr. Empson's influence has made for a relaxation of discipline and has contributed to various kinds of irresponsible eccentricity.[60]

Zaradi primerjave in popolnosti pregleda bi radi omenili samo še eno oceno vpliva SEVEN TYPES OF AMBIGUITY. Tudi ta je izšla v SCRUTINY, in sicer šest let po izidu tega Empsonovega dela, torej ob izidu njegove druge kritične zbirke SOME VERSIONS OF PASTORAL, njen avtor pa je H.A.Mason:

> It is five years since Mr. Empson startled the literary world with hist first critical book. Since then SEVEN TYPES OF AMBIGUITY has

established itself as an indispensible aid to "the training of sensibility". Its virtues were so exceptional (and so signally unrecognized by the majority of reviewers) that one had to insist on its recognition rather than dwell on its faults.[61]

Kljub številnim nakladam in nedvomno zelo širokemu krogu bralcev je bilo delo SEVEN TYPES OF AMBIGUITY tudi pozneje po navadi deležno prav ta dvoumne reakcije, ki v različnem razmerju združuje očitke Empsonovi metodi s številnimi komplimenti njegovemu bleščečemu intelektu.

Tako L.D.Lerner v eseju "The New Criticism", ki govori o Empsonu in SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, še vedno ponavlja stari očitek o pomanjkanju vrednostne sodbe[62], medtem ko določena struja angleških literarnih kritikov - pod vodstvom T.S.Eliota - kritizira preveliko poudarjanje racionalnega razumevanja poezije in analize pomena, ki naj bi bila posledica Richardsovega in Empsonovega vpliva.[63]

- - - - -

Po tem prikazu se zdi, da je bila usoda Empsonovega dela dokaj podobna usodi Richardsovega dela, saj je

dobilo številna priznanja zaradi bleščečega intelekta in analiz, vendar so ga kot celoto oziroma kot metodo v glavnem odklanjali. Več kritikov očita Empsonu, da v njegovem delu ni vrednostnih sodb poezija. Pri tem pa so spregledali, da Empsona ne zanimajo vrednostne ocene, temveč predvsem to, kako besede delujejo v poeziji. Zdi se, da je večini kritikov pričakovanje standardne vrednostne sodbe onemogočilo, da bi opazili Empsonovo nestandardno zanimanje. Tudi ob očitku, da je njegov odnos do poezije preveč intelektualen in analitičen, da izključuje čustva ali pa je od njih izoliran, so kritiki prezrli kako Empson sam na več mestih pravi, da vsaka analiza pesmi suponira njeno poprejšnje doživetje in da pesem, ki bi bila zgolj predmet racionalne špekulacije, sploh ne zasluži analize. Zaradi takih izhodišč omenjeni kritiki seveda ne morejo videti tistega Empsonovega novuma, ki smo ga poskušali opisati na straneh 177 in 178. Zato lahko sklenemo, da se Empsonovim kritikom ni posrečilo obseči in prikazati tistega novega dosežka, ki ga je Empson nedvomno prispeval k angleški literarni kritiki in ki edini lahko razloži velik vpliv njegovega dela v več desetletjih in to, zakaj je vse do danes nadvse zanimivo branje.

Vzroka za to pa ne smemo iskati samo pri njegovih kritikih in njihovih tradicionalnih pojmovanjih narave in vloge literarne kritike, temveč nedvomno tudi pri

Empsonu samem. Na eni strani je stil njegovega pisanja zelo težak in precej neurejen, na drugi strani pa Empson ni nikoli niti jasno teoretično izoblikoval in utemeljil svoje metode verbalne analize niti uredil svojih misli o odnosu med bralcem in besedno umetnino, ki so bolj ali manj naključno raztresene na raznih mestih njegovega dela. Zato je Empsonovo metodo verbalne analize in njegovo stališče do odnosa med bralcem in besedno umetnino zelo težko izluščiti, hkrati pa je vsak poskus zaokroženega sistematičnega prikaza njegovih stališč v nevarnosti, da postane taka interpretacija ali rekonstrukcija njegove teorije, ki bi je Empson sam ne bi bil pripravljen podpisati. Zato ni nenavadno, da se Empsonovi kritiki pogosto omejujejo le na najbolj očitne in parcialne značilnosti njegovega kritičnega dela in zanemarjajo vse globlje kritične probleme, ki jih njegovo delo odpira. Tako Empsonovi kritiki pogosto obravnavajo le naravo njegovih posameznih interpretacij pesmi, ne pa tudi kritičnih implikacij njegove metode verbalne analize: pomembnosti, ki jo pripisuje pomenu pesmi, in njegovega novega koncepta bralčevega odnosa do besedne umetnine. Poudarjena racionalnost Empsonovih interpretacij je tesno povezana z njegovim konceptom o vlogi pomena v pesmi in naravi bralčevega odnosa do pesmi. Empson se ne sprašuje o upravičenosti racionalnosti v bralčevem odnosu do pesmi, temveč jo apriori suponira, odtod tudi njegov

način obravnave potrebe po analizi pesmi. Empson se ob tem sam jasno zaveda, da pot od iskanja pomenov do reinterpretacije pesmi ni dolga[64] in da iskanje dvosmiselnosti lahko vodi k halucinacijam.[65]
Vendar kljub temu zagovarja analitično obravnavanje pesmi, kajti prepričan je, da tak pristop lahko bralcu pomaga in je zato relevanten:

> Such an advance in the machinery of description makes a reader feel stronger about his appreciations, more reliably able to distinguish the private or accidental from the critically important or repeatable, more confident of the reality (that is, the transferability) of his experiences; adds, in short, in the mind of the reader to the things there to be described, whether or not is makes those particular things more describable. What is needed for literary satisfaction is not, "this is beautiful because of such and such a theory", but "this is all right; I am feeling correctly about this; I know the kind of way in which it is meant to be affecting me".[66]

Ne glede na to, kakšen odnos imamo do vloge, ki jo Empson pripisuje racionalnosti pri branju poezije, ali pa do racionalnosti same, moramo ugotoviti, da je prav to novum, ki ga Empson prinaša v obravnavo odnosa med bralcem in besedno umetnino, značilnost,

glede katere se Empson razločuje od drugih angleških kritikov, ki obravnavajo ta problem. Ker pa Empsonovi kritiki tega temeljnega dejstva ne prepoznajo, sevada njihove ocene Empsonovega dela ne morejo izpolniti svoje naloge.

VI. P O G L A V J E

MAUD BODKIN

Maud Bodkin je med vsemi avtorji, ki kritično obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino, vnesla v razlago tega odnosa največ globinske psihologije. Njeno delo ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY, s podnaslovom Psychological Studies of Imagination (prvič je izšlo leta 1934), je zanimiv poskus prodreti v psihološko ozadje odnosa med bralcem in besedno umetnino, v globlje psihološke procese, ki pogojujejo bralčevo reakcijo na besedno umetnino, in s psihološko analizo osvetliti imaginativna doživetja, ki nam jih daje velika poezija.

Maud Bodkin izhaja iz eseja C.G. Junga "On the Relation of Analytic Psychology to Poetic Art", v katerem avtor razlaga psihološko pomembnost poezije, pomembnost, ki presega zgolj pomen njenih besed, na temelju podedovanih prvobitnih podob oziroma prapodob (ang. archetype), ki bivajo v bralčevi podzavesti.[1] Maud Bodkin v svojem delu preizkuša to Jungovo hipotezo, po kateri bi lahko v poeziji identificirali teme s posebno obliko ali vzorcem, ki se kljub variacijam v bistvu ohranjajo več stoletij in so usklajene z vzorcem čustvenih teženj bralcev, ki nanje lahko reagirajo. Maud Bodkin je namreč prepričana, da lahko vzorce prapodob najbolje spoznamo prav v doživetjih, ki nam jih daje velika poezija, saj ta že stoletja zbuja isto ali podobno čustveno reakcijo. Ne zanima je, kaj je Shakespeare mislil, ko je ustvarjal Hamleta, niti kaj so v njem videli njegovi sodobniki, temveč kaj Hamlet pomeni nam, ko ga gledamo, beremo ali se živo spominjamo nanj.[2] Nadalje jo zanima, ali obstajajo taki vzorci, ki jih lahko zaradi "večne učinkovitosti" imenujemo vzorce prapodob. Ti vzorci prapodob postanejo osrednji predmet njene raziskave in Maud Bodkin jih označi precej na široko:

> I shall use the term "archetypal pattern" to refer to that within us which, in Gilbert Murray's phrase, leaps in response to the

effective presentation of an anciet theme.3

Hkrati pa se Maud Bodkin poskuša omejiti od omenjene Jungove hipoteze in še zlasti od Murrayeve metaforične ponazoritve te hipoteze, da so ti vzorci "vtisnjeni na fizični organizem" in "podedovani v zgradbi možgan". Maud Bodkin namreč meni, da bi bilo to hipotezo težko dokazati, še posebej spričo najnovejših psiholoških spoznanj.4

Kljub tej omejitvi pa na koncu poglavja o tragični poeziji priznava, da je pojem "rasnega doživetja" očiten tudi v njeni razpravi:

> All those systems or tendencies which apper to be inherited in the constitution of the mind and brain may be said to be due to racial experience in the past.5

Navzlic omenjeni omejitvi od Jungovega koncepta podedovanih prapodob avtorica prav na tem mestu dodaja pojasnilo, da metode "biološkega podedovanja" od naših prednikov ni/treba natančno določiti.6

Tudi iz njene poznejše razprave ni mogoče dokončno spoznati, ali gre za domnevo podedovane prapodobe v narekovaju ali pa za prapodobe, ki se pač ohranjajo z določenim družbenim izročilom in tradicijo. Čeprav so prav "vzorci teh prapodob" osrednji pojem njenega dela, tako rekoč tisto, kar v podzavesti pogojuje bralčev odziv na besedno umetnino, ostajajo na splošno precej nejasni in nedoločni. Njena prva

obravnavana prapodoba - prapodoba ponovnega rojstva[7] - velja tako za proces naravnega ritma kot tudi za literarno temo. Maud Bodkin večkrat piše, kot da bi šlo za rasno, podedovano izkustvo[8], ki je navzoče v globljih sferah našega duha[9], medtem ko drugič govori, kot da bi šlo za splošno znane pojme, kot sodna primer: konflikt med generacijami, konflikt med vladarjem in podložnikom, naravni ritem ponavljanja[10], zatrti erotični vtisi[11], odnosi med starši in otroki[12] in izgubljena ljubezen.[13]

V razpravah o posameznih literarnih delih in reakcijah bralcev nanje avtorica ta problem rešuje tako, da vzorce prapodob konkretno poimenuje: prapodoba ponovnega rojstva, prapodoba raja-hada, ženska prapodoba, kar vsaj v posameznih razpravah daje vtis, da je narava prapodobe bolj ali manj določena.
To pa seveda nikakor ne reši problema o naravi obravnavanih vzorcev prapodob na splošno. Če se ob koncu prebrane knjige vprašamo, kaj so pravzaprav te prapodobe, ki - kot pravi avtorica - pomenijo "tisto v nas, kar odgovori na učinkovito predstavitev stare teme"[14], na vprašanje ne dobimo drugega odgovora razen nekaj poimenovanih posebnih prapodob. Zaradi prevelike splošnosti oznake na eni strani in velikega variiranja posameznih opisanih prapodob na drugi je zelo težko kritično oceniti "tisto", kar naj bi pogojevalo bralčevo reakcijo na besedno umetnino in tako tudi

splošno teorijo Maud Bodkin. Zdi se, da avtorico bolj zanima apriorni obstoj takih vzorcev prapodob, kot pa njihova narava, način, kako so ali naj bi nastali, delež osebnega in rasnega izkustva in podobni problemi, ki bi jih veljalo obravnavati zato, da bi pojasnili pojem prapodob in hkrati tudi "tisto", kar po njenem mnenju pogojuje odnos bralca do besedne umetnine. Maud Bodkin se zadovoljuje z ugotovitvijo, da nam teh vprašanj ni treba reševati:

> We need not attempt to determine how far the exercise of authority that leaves traces is that of the parent during the individual's infancy, and how far it is that of the tribe throughout the racial past. No doubt, both an inherited and an individually acquired factor are present. Our interest is in the existence of such a pattern of inwardly exercised government of tyranny, present in some degree in the minds of poet and reader alike, able to find expression through the imagery of interaction - conflict or submission - between a god and an individual hero.[15]

Zaradi omenjene nejasnosti - v temelju koncepta tega dela bo tudi naša ocena podobno dvosmiselna. Kolikor išče avtorica temelj za bralčevo reakcijo na besedno umetnino v biološko podedovanih značilnostih, ki naj bi bile del "kolektivne podzavesti",

moramo ugotoviti, da njena razlaga ni sprejemljiva iz preprostega vzroka, ker nimamo nobenega dokaza za tako možnost pranašanja in obstoja prapodob. Prav nasprotno, zdi se, da splošni razvoj moderne psihologije z vedno večjim poudarkom na človekovi socialni naravi govori zoper to možnost. Proti tej možnosti pa govori tudi že preprost premislek, da bi morali - če naj bi bile take prapodobe res biološko podedovane - nanje reagirati "vsi ljudje v vseh časih". Vemo pa, da so posamezna literarna dela za več generacij tako rekoč mrtva in da se jih lahko "naučimo" vnovič razumeti in ceniti. Podobno usodo imajo tudi dela, ki potujejo iz ene kulture v drugo.

Kolikor avtorica išče temelj za bralčevo reakcijo na posamezne besedne umetnine v prapodobah, ki naj bi bile rezultat bralčeve družbene biti, pa so njene razlage možnih vzrokov bralčevega odziva na posamezne besedne umetnine pogosto zelo zanimive in prodorne. To pa hkrati prispeva, da je njena študija prijetno in zanimivo branje, in to še zlasti zaradi bogatih primerjav, ki so sad avtoričinega širokega poznavanja svetovne literature in literarne kritike. Vendar to ne more rešiti problema v temelju pomanjkljivega koncepta prapodob, kot jih definira avtorica. Vsakršna razprava o tem, kaj v smislu njenih "prapodob" pogojuje bralčevo reakcijo na besedno umetnino, zahteva temeljito poznavanje teh prapodob in predvsem tudi njihovega nastajanja.

Tako znanje pa nujno vodi s področja literarne kritike na področje psihologije ter tudi zgodovine in sociologije. Meddisciplinarna narava tega problema je najočitnejša iz študije Walterja Abella THE COLLECTIVE DREAM IN ART[16], ki je izšla leta 1957 in obravnava podobne probleme. Walter Abell označuje svojo študijo za "psihohistorično teorijo umetnosti". Iz razprave je očitno, da koncept kakršnihkoli "prapodob" ali "kolektivne zavesti" suponira vsaj še dve kategoriji, brez katerih je preprosto neuporaben za umetnostno teorijo, to je kategorijo kolektivnega pritiska, ki vključuje zgodovinski element, in simbolično preoblikovanje tega pritiska, le-to sodi v mejno področje med psihologijo in estetiko. Brez uvedbe teh dveh kategorij pojma "kolektivne zavesti" in "prapodob" v umetnostni teoriji ne vodita do pozitivnih rezultatov.

Gledano s tega stališča, pomeni delo Maud Bodkinove ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY kritično anticipacijo kompleksnega pristopa k literaturi, za katerega pa v njenem času še ni bilo dovolj objektivnih možnosti in je zato nujno moralo ostati pomanjkljivo.

In mogoče je prav to vzrok, da njeno delo kljub številnim zanimivim mislim in relativno stalnemu krogu bralcev[17] ni imelo pomembnejšega vpliva na angleško literarno kritiko. Celo ko je to delo prvič izšlo

leta 1934, ni zbudilo skoraj nobene kritične pozornosti[18], čeprav se po temeljnem prizadevanju nedvomno organsko vključuje v sodobno intenzivno angleško kritično prizadevanje pojasniti čim več neznank v odnosu med bralcem in besedno umetnino.
V tem osrednjem zanimanju kaže delo Maud Bodkin večji vpliv vsaj dveh angleških literarnih kritikov, ki sta pomemben del svoje pozornosti posvetila odnosu med bralcem in besedno umetnino, to je vpliv I.A. Richardsa in Williama Empsona.

Medtem ko je Maud Bodkin prevzela od Williama Empsona več elementov racionalne analize besedne umetnine[19], pa je od Richardsa deloma prevzela njegov koncept emotivne rabe jezika. Po drugi strani pa Maud Bodkin odklanja Richardsovo metodo odkrivanja tega, kar posamezni bralci mislijo in čutijo o poeziji, metodo, kot jo je Richards opisal in uporabil v PRACTICAL CRITICISM[20]. Prepričana je namreč, da sedemdnevno branje pesmi ni dovolj za to, da bi bralec lahko imel do te pesmi pravilen odnos:

> It is not, I think, from readings accomplished within a single week and "promted by the desire to arrive at some definite expressible opinion", that we may expect to establish a genuine relationship with a poem, and to discover what it can mean to us.[21]

Prav tako se tudi ne strinja z Richardsovo odločitvijo, da je dal poskusnim bralcem brat sama neznane pesmi. Richardsov namen, da bi se izognil nezaželenemu vplivu tradicionalnega vrednotenja, se ji ne zdi upravičen vzrok za tako zastavljeno proučevanja odnosa med bralcem in besedno umetnino. Maud Bodkin meni, da odnosa med bralcem in besedno umetnino nikakor ne bi smeli proučevati samo na temelju bralčevega odnosa do nepoznane pesmi, temveč bi morali proučevati tudi bralčev odnos do poznanih pesmi, torej takih, ki so mu bile dlje znane in ljube. Sama se zato odloči za proučevanje bralčevega odnosa do pesmi, ki se je oblikoval več let. To odločitev utemeljuje s prepričanjem, da je v vsakem resničnem stiku med bralcem in pesmijo nujno navzoča tudi daljše premišljevanje:

> Some such element of absorbed musing, or reverie, must be present if there is to be real contact between the poem and the personality.22

Njena kritika Richardsovega pristopa k raziskavi odnosa med bralcem in besedno umetnino nam uspešno razkriva tisto pomanjkljivost Richardsove kritike, ki je bila deloma tudi posledica njegove včasih kar preveč laboratorijske metode. Vendar se zdi, da je pri zavračanju Richardsove metode včasih zašla

v drugo skrajnost. Tako na primer omejuje raziskavo bralčevega odnosa do pesmi izrecno samo na bralčev čustveni odziv:

> The method by which I suggest that the poem selected be studied differs from that proposed by Richards to his students, not only in being applied to poems already known and valued, but also as demanding no attempt at critical judgment. It is concerned with emotional response only not with opinion.23

Pri tem pa je podobno kot Richards prezrla, da je bralčev čustveni odziv tesno povezan tako s pomenom pesmi kot s tem, kaj bralec o pesmi misli, in da čustvenega odziva v pravem smislu te besede preprosto ni mogoče izolirati od teh dveh elementov. Prav zaradi te omejitve je pri svojem raziskovanju le delno uspela.

VII. P O G L A V J E

Premiki v zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino (1930 - 1960)

Kot smo videli, zavzema v letih od 192o do 1934 zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino pomembno mesto v angleški literarni kritiki in priteguje veliko pozornost njenih najvidnejših predstavnikov. Zato nas prav nič ne presenča, da sledi prej prikazanim poskusom pojasniti odnos med bralcem in besedno umetnino z raznih teoretičnih stališč še široka paleta kritičnih poskusov ta odnos izboljšati. Seveda tudi to prizadevanje izhaja iz temeljnega spoznanja o pomembnosti odnosa med bralcem in besedno

umetnino, ne glede na to, kako posamezni avtorji razlagajo to pomembnost, bodisi kot splošen pomen literature in seveda tudi poznavanja literature ali pa kot najučinkovitejši pripomoček za "širjenje osebnosti" in izboljšanje življenjskih sposobnosti.[1]

Naslovi teh del se začenjajo z značilnim didaktičnim poudarkom na HOW TO READ. . . in njihova vsebina sega od opisov, kakšen naj bi bil primeren odnos med bralcem in besedno umetnino, do navodil, kako brati in razviti metodo tesnega branja (close reading), ter seznamov tistih literarnih del, ki jih je treba nujno prebrati, in posameznih interpretacij, za ilustracijo primernega odnosa do besedne umetnine.

Ta dela zvečine ne prinašajo nobenih novih misli o odnosu med bralcem in besedno umetnino, temveč se sklicujejo na avtorje, ki smo jih obravnavali od 2. do 6. poglavja, ter so tako v bistvu le odmev in razne kombinacije njihovih posameznih kritičnih postavk. Navadno je njihova glavna pozornost usmerjena v sam proces branja ob menjavajočem se poudarku na bralcu oziroma besedni umetnini. Proces branja se kaže kot zapletena dejavnost, ki se je le težko priučimo[2], in to pojasnjuje, zakaj je prav ta proces vreden tolikšne pozornosti kritike.

Omenjene značilnosti so povzete na temelju naslednjih del:

F.H. Pritchard, BOOKS AND READERS (1931),

Ezra Pound, HOW TO READ (1932),

Ezra Pound, ABC OF READING (1933),

F.R. Leavis, HOW TO TEACH READING (1932), s podnaslovom A Primer for Ezra Pound; to delo pomeni kritični odgovor na prvo Poundovo delo,

Denys Thompson, READING AND DISCRIMINATION (1934),

Mortimer Adler, HOW TO READ A BOOK (194o), A Guide to Self-education),

Lord David Cecil, READING AS ONE OF THE FINE ARTS (1949),

Denys Thompson, PRACTICE IN READING (1953),

R.P. Hewett, READING AND RESPONSE (196o),

ki jih prav zaradi omenjenih značilnosti ne bomo posebej obravnavali.

Med leti 193o in 196o lahko opazimo v zanimanju angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino pomembnejši premik: medtem ko so prej obravnavana dela o tem odnosu pogosto usmerjena na odnos bralca do poezije (ki sicer pogosto pomeni tudi literaturo nasploh), se v tem času opazno poveča zanimanje za odnos bralca do romana. Proza oziroma roman sicer nikoli nista izrecno izključena iz obravnave odnosa med bralcem in besedno umetnino. Nasprotno, ko na primer Richards uporablja izraz poezija, izrecno pojasnjuje, da ga uporablja v širšem smislu,

v katerem lahko pomeni literaturo nasploh. Vendar je obravnava odnosa med bralcem in besedno umetnino pri Richardsu in tudi nekaterih drugih avtorjih tako usmerjena na poseben neposredni učinek, da bi jo le težko uporabili tudi pri romanu ali celo pri daljši epski pesnitvi (na tem področju sta izjemi le P. Lubbock in V. Lee). Po letu 1932 pa so izšle literarne študije, ki obravnavajo izrecno prav odnos bralca do proze oziroma do romana:

Virginia Woolf, HOW SHOULD ONE READ A BOOK (1932),
Gordon Hall Gerould, HOW TO READ FICTION (1937),
Walter Allen, READING A NOVEL (1949),
Katharine Lever, THE NOVEL AND THE READER (1960).

Ta sprememba v zanimanju kritike je tudi vzrok za spremembo v obravnavanju odnosa med bralcem in besedno umetnino. Prepričanje, da je ves učinek besedne umetnine na bralca odvisen zgolj od pisateljeve rabe besed in čustvenega učinkovanja, je zato vsaj na področju romana precej neprepričljivo, če že ne nevzdržno.

Hkrati pa se pojavlja kot upravičeno vprašanje problem neverbalnih elementov romana, kot so zgodba in osebe, in z njimi tudi možnost primerjave le-teh z vsakdanjim življenjem in vzporedno vprašanje resničnosti romana.

Že zaradi samega dejstva, da je za branje romana

potreben določen čas in že za njegovo golo rekonstrukcijo v spominu določen zaveetni napor, je očitno, da pri branju romana težko govorimo o neposrednih čustvenih učinkih in odnosih. To dejstvo pa po drugi strani kaže na večjo odvisnost romana od bralca in na drugačen napor, ki ga terja roman od bralca.

Zato nas ne preseneča, ko Virginia Woolf poudarja prav težavnost branja romana:

> To read a novel is a difficult and complex art. You must be capable not only of great fineness of perception, but of great boldness of imagination if you are going to make use of all that the novelist gives you.[3]

Zdi se ji, da tisti del branja, ki se nadaljuje, ko knjigo zapremo - to je, bralčeva sodba - zahteva toliko fantazije in znanja, da si le težko zamišljamo človeka, ki bi bil temu kos.4

Delo Gordona Halla Geroulda HOW TO READ FICTION (1937) izhaja iz dveh temeljnih postavk: prvič, da šele komunikacija dopolni umetniško transakcijo, in drugič, da je branje romanov v vsem koristno. Koristnost in vrednost branja romanov vidi predvsem v tem, da dajeta bralcu znanje o sebi in soljudeh, znanje, brez katerega bi bil podoben nemočnemu otroku. Zato Gerould meni, da se moramo iz doživetja romana

učiti in da dober bralec lahko postane boljši človek:

> It is not a fantastic hope that the discriminating reader of fiction will be a keaner yet kinder observer of his fellows, and a more candid critic of himself than the person who never has exercised his imagination in this way.6

Da bi bralec dosegel ta cilj, mora po eni strani brati na pravi način, medtem ko morata po drugi strani tudi pisatelj oziroma njegova besedna umetnina izpolnjevati določene pogoje, ki prispevajo k uspešnejši komunikaciji. Bralec si mora pri branju romana predvsem prizadevati, videti svet tako, kot ga je videl pisatelj,[8] in medtem ko se pisatelj trudi pregovoriti bralca k sodelovanju in k temu, da mu verjame, se mora bralec prepustiti njegovemu vodstvu. Če se bralec ne prepusti pisateljevem vodstvu, ne more sprejeti njegove zgodbe kot celote, temveč sledi le njenim posameznim potezam in nekaterim značilnostim oseb.

Bralčevo sprejemanje pisateljevega odnosa do zgodbe se zato Gerouldu kaže kot temeljni pogoj za pravilen odnos do romana:

> Since the story is the writer's own invention, we must, however, accept it on his own terms- see it with his eyes. If he views his characters with detachment, as Jane Austen does, we must assume the same attitude towards them. If,

like Balzac, he considers them as figures in the social fabric, we must do the same... The failure to observe this simple rule has led to more misunderstanding and more futile criticism than any other of the numerous inadequacies through which writers of fiction have suffered at the hands of their readers.9

Podobno kot Gordon Hall Gerould, tudi Walter Allen v svojem delu READING A NOVEL (1949) poudarja predvsem potrebo, da se bralec aktivno prilagodi pisatelju, kajti pravo kreativno branje je šele lahko rezultat takega sodelovanja med pisateljem in bralcem:

> BUT the reader cannot expect to receive illumination of life from a novel without some effort, without a willingness to adjust his mind to that of the author of the novel. Real reading, reading that is a creative art, is achieved only when there is collaboration between the reader and the novelist. 10

Ker Walter Allen meni, da je bralčev pristop k romanu v bistvu pogojen že z njegovim temperamentom, večkrat posebej poudarja potrebo, da mora bralec v svojem duhu odstraniti vse, kar bi oviralo sprejem romana takšnega, kot je. Meni namreč, da izvira največ težav,

ki jih imajo bralci še posebej pri sprejemanju moderne proze, iz njihovega odnosa do življenja, to je iz dejstva, da podobno ne morejo sprejeti tudi svojega časa. ll

Čeprav Allen meni, da se bralci vračajo k branju romanov predvsem zaradi prastarega veselja nad zgodbo, to je zaradi zabave,[12] vendar misli, da mora razumno branje modernega romana zbuditi v bralčevi zavesti tudi naslednja vprašanja:

> Does this novelist's view of life, as expressed in this book, square with the essential facts of life as I myself have known them? Does it fall short of them? Does it seem false to them? Does it lead me to question my own experience of life? Shall I have to revise or amplify my view of life as a result of reading this novel? 13

Ta vprašanja v bistvu povezujejo prebrani roman z bralčevo življenjsko izkušnjo. Taka povezava se zdi Allenu povsem naravna, saj se mu tudi roman kaže v bistvu kot predstavitev ljudi[14] in sodobnega časa.[15]

Tudi Katherine Lever zavzema v delu THE NOVEL AND THE READER do odnosa med bralcem in romanom enako stališče kot G.H. Gerould in W. Allen. Njeno delo je zelo neizvirno in pomeni predvsem povzemanje prej izrečenih stališč o problemu odnosa med bralcem in romanom. Uporablja predvsem citate in stališča drugih avtorjev, ki so se ukvarjali s tem vprašanjem in ki smo jih v našem

prikazu že navedli. Tako na osrednja vprašanja, kaj je bralec, odgovarja z Lubbockovim odgovorom, da je bralec sam romanopisec. Kot dokaz za to privzeto stališče navaja tudi G.H. Geroulda. V obširnem poglavju "Good Reading" poudarja podobno kot prej obravnavani avtorji predvsem potrebo po tem, da se bralec približa romanu z odprtostjo, kajti dober bralec se odziva na vse, kar je v romanu:

> When a good reader enters the world of a novel, he enters with his whole attention and responds to everything in that world as if he were there. This does not mean that he loses his individuality. He brings with him his knowledge and ideas, his sympathies and antipathies.[16]

Katherine Lever poudarja, da je tak pristop k romanu prvi znak kreativnega branja: bralec se izgubi v romanu in stvarni svet zanj izgine. Zato pa pomanjkanje pripravljenosti, da bi se predali svetu romana z aktivno imaginacijo in odprtim srcem, vedno izdaja slabe bralce[17], prav tako pa so slabi tudi tisti bralci, ki v romanu iščejo resnico in druge stvari, presegajoče imaginativno doživetje. Podobno kot Percy Lubbock, tudi Katherine Lever poudarja zlasti problem bralčeve poustvaritve oblike romana. Glede na to, da je to nujno samo v bralčevem duhu, meni, da pač vsak bralec rekonstruira obliko - in z njo roman - v nekoliko drugačni obliki. Zato se ji vsako doživetje romana kaže

kot enkratno in kot tako tudi edino veljavno:

> The point is not what you should think when you read a novel; the point is what K. Lever did think when she read GREAT EXPECTATIONS on February 1o, 1959.[18]

Globoka prizadetost pa se Katherine Lever kaže kot bistvo bralčevega odnosa do romana.

Če ob koncu povzamemo značilnosti del, ki smo jih obravnavali v tem poglavju, moramo najprej ugotoviti, da zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino pri njihovih avtorjih ne presega bolj ali manj konkretnih opisov tega odnosa, kot ta obstaja ali kakšen naj bi bil. Ti opisi se pogosto omejujejo na posamezne značilnosti ali zahteve o tem, kakšen naj bi ta odnos bil. V nobenem izmed obravnavanih del ne zasledimo poskusa sistematično obdelati odnos med bralcem in besedno umetnino ali pa ga sintetizirati v določeno teorijo. Novi elementi, ki jih nekateri avtorji vnašajo v svoje opise, niso rezultat novih odkritij, temveč preprosta posledica tega, da ne obravnavajo odnosa med bralcem in besedno umetnino nasploh, temveč le njegovo posebno obliko: odnos med bralcem in romanom. Nobeden izmed obravnavanih avtorjev ne posveča pozornosti temu, da je odnos med bralcem in romanom le specifična oblika odnosa med bralcem in besedno umetnino, zato te specifične oblike ne obravnava

v širšem kontekstu splošnega odnosa med bralcem in besedno umetnino. Ta dela so dokaz še vedno živega zanimanja kritika za odnos med bralcem in besedno umetnino, vendar nas po velikih pričakovanjih iz prejšnjih študij tudi nekoliko razočarajo, ker v bistvu ne prinesejo nobenega novega spoznanja na področju tega problema.

VIII. P O G L A V J E

C.S. LEWIS

Pri C.S. Lewisu je odnos med bralcem in besedno umetnino še enkrat postal osrednja kategorija v teoriji literarne vrednosti. C.S. Lewis namreč predlaga, naj bi vrednotili posamezne besedne umetnine prav na podlagi odnosa bralca do besedne umetnine - oziroma natančneje - na temelju narave in lastnosti tega odnosa.

S tem konceptom in tudi mnogimi drugimi literarnoteoretičnimi pogledi je C. S. Lewis dedič I. A.

Richardsove teorije[1], čeprav le-to v marsičem zavrača. Velik pomen Richardsovega vpliva je očiten tudi v C.S. Lewisovem zanimanju za delovanje besed; s tem zanimanjem nadaljuje Lewis tradicijo angleške literarne kritike, ki se pogosto suče v mejnem področju med literaturo in lingvistiko, kot smo videli pri I.A. Richardsu in Williamu Empsonu. Lewisovo prvo[2] splošno literarnokritično delo ima značilen naslov STUDIES IN WORDS (1960). Podobno, kot smo videli že pri I. A. Richardsu, se tudi C.S. Lewis zavzema za to, da bi se takrat, ko uporabljamo besede, morali zavedati njihove narave.[3] Vendar ta zavest pri C.S. Lewisu vključuje tudi precej znanja, ki v Richardsovi teoriji neposrednega učinka čustvene rabe jezika nima prostora. Zato nas ne preseneča, da C.S. Lewis odklanja prav Richardsovo teorijo čustvene rabe jezika. Meni namreč, da besede, ki so povsem čustvene, prehajajo iz docela lingvistične sfere ter zato ne morajo več opravljati lingvistične funkcije, temveč postajajo bolj podobne sredstvom živalske komunikacije[4], medtem ko vodi pesnikova pot do naših čustev čez imaginacijo.5

C.S. Lewis meni, da se še posebej pri branju stare pesmi ne smemo zadovoljiti s kakršnimkoli učinkom, ki bi ga njene besede imele v naših modernih možganih, temveč moramo poznati in upoštevati spremembe

v pomenu in konotacijah posameznih besed. Sicer smo v nevarnosti, da bo "naša" pesem zelo različna od avtorjeve pesmi, ki pa nam bo ostala neznana. Lewis zato meni, da ni dovolj, če ima pesem pomen za nas, marveč se moramo truditi najti tisti pomen, ki ga je imel v mislih njen avtor. Za to pa je predvsem potrebno znanje, brez katerega je tudi najbolj vešč in občutljiv bralec v nevarnosti, da bo napravil velike napake in pripisal avtorju številne pomene in dvo-smiselnosti, ki jih je veliko v njegovih načitanih možganih. Lewis se zato tudi ne strinja z mislijo Williama Empsona, da predlog

Use your senses man! 6

pomeni povsem lahek intelektualni napor na ravni percepcije. Prav nasprotno, zdi se mu, da bi tak pred-log pomenil upoštevanje velikega znanja, zato je večina njegovega obsežnega dela STUDIES IN WORDS 7 namenjena večjim in manjšim spremembam pomena in raznih pomenskih odtenkov, ki sojih doživele posamezne najvažnejše besede v angleški poeziji, in ki jih moramo poznati, če hočemo biti dobri bralci. Namen tega njegovega dela je predvsem pomagati s takim znanjem k bolj točnemu branju.[8]

V Lewisovem drugem literarnoteoretičnem delu AN EXPERIMENT IN CRITICISM , izšlo je leta 1961, najdemo njegov predlog sistema za literarno vrednotenje,

ki temelji na naravi bralčevega odnosa do besedne umetnine, namesto na lastnostih besedne umetnine same. Tudi v tem delu lahko prepoznamo Richardsov vpliv: čeprav se Lewis izrecno omeju je od Richardsovega "zdravilnega" učinka poezije[9] in se mu zdi ta teorija nesprejemljiva, ker se nevarno približa k sankcioniranju najnižjih oblik egoističnega fantaziranja, vendarle meni, da je to prava vrsta teorije, ker locira dobro na pravo mesto, to je v bralcu:

> I think their[10] theories are the right sort of theories, and stand together against all those who would find the value of literary works in "views" or "philosophies" of life, or even "comments" on it. They place the goodness (where we actually feel it to be) in what has happe ned to us while we read; not in some remote and merely probable consequences.[11]

Ker tudi C.S. Lewis skuša utemeljiti končno vrednost besedne umetnine na njenem učinku na bralca, bi lahko celo trdili, da je njegovo delo pravzaprav do skrajnosti izpeljan, čeprav močno spremenjen Richardsov poskus določiti estetsko vrednost besedne umetnine na podlagi njenega učinka.

Misel, da je vrednost besedne umetnine v bistvu določena z njenim učinkom na bralca, pa po izidu I.A. Richardsovih PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM

ne pomeni kakšne posebne novosti v angleški literarni kritiki. Razen pri prej obravnavanih kritikih jo srečamo lahko še pri številnih avtorjih.

Tako na primer E.M. Forster meni, da je najlažje določiti posamezne vidike romana, če pretehtamo vrsto njihove zahtevnosti za bralca[12], medtem ko Lord David Cecil zagovarja mnenje, da je vtis, ki ga knjiga naredi na bralca, edini test njene kvalitete.[13] Tudi Katherini Lever se kaže interes, ki ga knjiga zbudi pri bralcu odločilen za njeno vrednost. Zato meni, da ponovno branje vedno govori o visoki kakovosto romana, saj slabega romana ni mogoče brati dvakrat.14

Čeprav C. S. Lewis izhaja iz zelo podobnih postavk, vendar lahko trdimo, da je njegovo delo nov in precej izviren pristop k problemu odnosa med bralcem in besedno umetnino. Podobno kot I. A. Richards in nekateri drugi avtorji, tudi C.S. Lewis meni, da je učinek besedne umetnine na bralca edini kriterij za njeno vrednost in zato tudi najbolj zanesljiva podlaga za sistem vrednotenja literature nasploh. Vendar Lewis pojmuje učinek besedne umetnine dokaj izvirno. V nasprotju z Richardsom in drugimi prej obravnavanimi avtorji, ki so ta učinek poskušali določiti kot razna psihološka stanja ravnotežja ali potešenosti, vidi učinek besedne umetnine v tem, h kakšnemu branju nagiba ali celo prisili bralca. Način branja, h kateremu posamezna knjiga prisili bralca, je zato osrednja

kategorija Lewisove literarne estetike. V njej Lewis predlaga, naj bi vrednotili posamezne besedne umetnine prav na podlagi tega, h kakšnemu branju navajajo ali prisilijo bralce. Kakovost branja so poudarjali že I.A. Richards[15] in nekateri drugi literarni kritiki, vendar je C.S.Lewis prvi videl prav v načinu branja temelj, na katerem bi bilo mogoče doseči stanovitnejše vrednotenje literature. Lewisov sistem za vrednotenje knjige je v nekem smislu narobe obrnjen siceršnji sistem vrednotenja: knjige ne označuje za dobro ali slabo na temelju kritičnega obravnavanja knjige same, temveč na temelju bralčeve reakcije nanjo. C.S. Lewis takoj na začetku takole opisuje svoj poskus v kritiki:

> Literary criticism is traditionally employed in judging books. Any judgment it implies about men's reading of books is a corollary from its judgment on the books themselves. Bad taste is, as it were by definition, a taste for bad books. I want to find out what sort of picture we shall get by reversing the process. Let us make the distinction between readers or types of readings the basis, and our distinction between books the corollary.16

Različni načini branja, s katerimi se bralec odziva na posamezne knjige, so vse čas v središču Lewisovega zanimanja. C.S. Lewis razločuje predvsem dva glavna

načina branja in vzporedno z njima dva poglavitna tipa bralcev: dobre bralce, ki berejo pozorno in sprejemajo besedno umetnino, in slabe bralce, ki berejo napozorno in besedno umetnino zgolj uporabljajo za svoje manjvredne namene.17

Bistvo dobrega branja je, da bralec bere delo v istem duhu, v katerem gaje pisatelj pisal. Da bi to dosegel, mora predvsem paziti, da se - kot pravi C.S. Lewis - "umakne s poti" besedni umetnini,[18] ki ima tako prosto pot do njega. Lewis nadrobno obdeluje razne bralčeve motive, ki prepračujejo to odprto sprejemanje besedne umetnine. Med njimi našteva poleg najslabše uporabe besedne umetnine kot odskočne deske za sanjarjenje še številne druge "uporabe" besedne umetnine: tako na primer Richardsov koncept branja poezije zaradi njenega zdravilnega učinka,[19] branje snobov z željo, da bi se izpopolnili, branje zaradi družbenega statusa, branje strokovnjakov za stil in branje vseh tistih, ki v literaturi iščejo znanje.20

Vse te vrste branja imenuje uporaba besednih umetnin in se mu ne zdijo dosti boljše od najbolj razširjene vrste slabega branja, to je od uporabe literature za beg iz vsakdanjega življenja ali za nadomestek sanjarjenja.

Razloček med uporabo in sprejemanjem literature se kaže Lewisu kot bistven:

> When we "receive" it (art) we exert our senses

and imagination and various other powers according to a pattern invented by the artist. When we "use" it we treat it as assistance for our own activities. "Using" is inferior to "reception" because art, if used rather than received, merely facilitates, brightens, relieves or palliates our life, and does not add to it.21

Od tega razločka so odvisne tudi posamezne značilnosti bralčevega odnosa do besedne umetnine: bralec, ki literaturo le uporablja, sledi samo zgodbi, ne pa tudi pomenom posameznih besed in njihovim avditornim kvalitetam. Nasprotno pa bralec, ki besedno umetnino zares sprejema, pozorno sledi vsem tem elementom.22

Ko C.S. Lewis tako opiše dobro in slabo branje, spet prehaja k predlogu za vrednotenje besedne umetnine na temelju tega, kako jo bralci berejo. Dobra knjiga je zanj tista, ki spodbuja dobro branje:

> Ideally, we should like to define a good book as one which "permits, invites or compels" good reading. But we shall have to make do with "permits and invites". There may indeed be books which compel a good reading in the sense that no one who reads in the wrong way would be likely to get through more than a few of their pages... But books which thus resist bad readings are not necessarily better than

> books which do not. It is logically an accident that some beauties can, and others cannot, be abused.23

Slaba knjiga pa ni knjiga, ki jo lahko beremo slabó, temveč knjiga, ki je ne moremo brati dobro:

> What damns a book is not existence of bad readings but the absence of good ones... The ideally bad book is the one of which a good reading is impossible. The words in which it exists will not bear close attention, and what they communicate offers you nothing unless you are prepared for mere thrills or for flattering daydreams.24

C.S. Lewis še zlasti skrbno poudarja, da knjige ne smemo oceniti za slabo samo zato, ker sami ne čutimo nobenega odziva nanjo. To je lahko namreč naša krivda, kajti kak drug bralec jo bo ocenil za dobro. Preden knjigo obsodimo kot slabo, bi se morali še posebej potruditi, da bi jo prebrali tako, kot da je dobra; šele če bi videli, da to ni mogoče, lahko rečemo, da je knjiga slaba. Lewisu se zdi prav negativna ocena najnevarnejša za kritika in meni, da taka ocena tudi ni nikoli dokončna.25

Lewis je prepričan, da ima ocenjevanje knjig na temelju branja, ki ga stimulirajo le-te pri bralcih, več prednosti: kritično pozornost usmerja prav na branje samo, kajti le v njem je lahko prava vrednost

literature:

> Whatever the values of literature may be, it is actual only when and where good readers read,[26]

in s tem tudi trden temelj vrednotenja literature.[27] Tako Lewis meni, da bi se na tem temelju lahko izognili nenehnemu menjavanju mode v literarnih ocenah, ki je tako značilno za angleško literarno kritiko. Opazovanje tega, kako ljudje berejo, je namreč po Lewisovem mnenju najboljši temelj za sodbe o tem, kaj berejo:

> Observations of how men read is a strong basis for judgments on what they read; but judgments on what they read is a flimsy, even a momentary, basis for judgment on their way of reading. For the accepted valuation of literary works varies with every change of fashion, but the distinction between attentive and inattentive, obedient and wilful, disinterested and egoistic, modes of reading is permanent; if ever valid, valid everywhere and always. [28]

Končno se Lewisu zdi, da bi njegov sistem pripomogel spremeniti kritiko iz impresionističnega basedičenja v trdo delo. Boljši bi bil tudi zato, ker je vsakomur na očeh in ne dela razločka le med stopnjami, marveč tudi predvsem med vrstami branja.

Podobno kot vsi avtorji, ki poudarjajo predvsem pomen bralčevega odziva na besedno umetnino, se tudi Lewis ne more izogniti skrajnemu subjektivizmu v končni vrednostni oceni besedne umetnine: če ima knjiga enega samega bralca, ki jo po Lewisovi definiciji bere dobro in ki mu ugaja vse življenje, potem je kritik ne sme oceniti za slabo:

> If on the other hand we found even one reader to whom the cheap little book with its double columns and the lurid daub on its cover had been a lifelong delight, who had read and reread it, who would notice, and object, if a single word were changed, then, however little we could see in it ourselves and however it was despised by our friends and colleagues, we should not dare to put it beyond the pale.29

Tako skrajno stališče bi bilo vsaj teoretično sprejemljivo, ko bi bila Lewisova definicija dobrega branja takšna, da bi jo res lahko uporabljali kot končni kriterij. Zdi se, da se je C.S. Lewis zavedal pomena te definicije, saj je svoje delo zvečine posvetil prav opisu načinov branja in dobrega branja. Kljub temu se nam zdi, da dobro branje ni zadovoljivo definirano. C.S. Lewis porabi največ prostora z negativnimi opisi, torej z opisi, kakšno branje ne sme biti, medtem ko ostajata oba njegova pozitivna pogoja za dobro branje -

popolna odprtost bralca in čisto sprejemanje besedne umetnine namesto uporabe le-te v manjvredne namene - precej nedodelana in nejasna. V določenem smislu pomenita oba pogoja za dobro branje nemogočo zahtevo po izločitvi dela bralčeve osebnosti, saj bi si bralec, kot pravi C.S. Lewis, moral "izprazniti duha" in brati brez posebnega namena, kajti po Lewisovem mnenju praktično vsak namen branja pomeni uporabo namesto sprejemanja. Zato nas ne presenača, da sta prav tidve osrednji zahtevi ne le nedodelani, temveč vodita C.S. Lewisa v protislovje in nedoslednost. Seveda tako pomanjkljivo označeno dobro branje ne more biti zadovoljiv temelj vrednostne teorije in tudi ne more rešiti problema skrajne subjektivnosti vrednosti, v katerega je C.S. Lewis nujno zašel, ko je predlagal, da bi bilo že dobro branje enega samega bralca dovolj za to, da knjigo ocenimo za dobro.

Kot smo videli, navaja C.S. Lewis kot prvi pogoj za dobro branje oziroma bralčevo sprejemanje besedne umetnine v enakem duhu, kot je bila le-ta napisana, to, da more biti bralec odprt in si mora prizadevati "izprazniti svojega duha", in se "umakniti s poti" besedni umetnini:

> We must empty our minds and lay ourselves open.30
> The necessary condition of all good reading is
> "to get ourselves out of the way." 31

Vendar nam C.S. Lewis nikjer ne pove, kako uresničiti.

to zahtevo in izpolniti ta prvi pogoj za dobro branje. Razen zagovora splošne tolerance in opozoril pred preveč osebnimi interesi bralcev Lewisovo delo ne vsebuje ničesar, kar bi nam pojasnilo naravo njegove osrednje zahteve oziroma kako "izprazniti našega duha". Njegova raba narekovajev pri oznaki pogojev dobrega branja[32] še podčrtuje nedoločeno naravo njegove zahteve, saj je očitno niti sam ne more opisati drugače kot z metaforo. Značilnoje tudi, da preide v območje likovne umetnosti in glasbe, ko govori o čistem sprejemanju umetnosti.[33] Ko se vrača k literaturi, ugotavlja, da se že zaradi same narave jezika pri literaturi nikoli ne posreči tako čisto sprejemanje.[34] Čeprav je iz tega očitno, da se Lewis zaveda zapletenosti "čistega sprejemanja" literature zaradi njenega bistvenega verbalnega elementa, vendarle svoje zahteve po bralčevi izpraznitvi duha niti ne pojasnjuje niti ne omejuje. In prav v tem vidimo eno poglavitnih slabosti njegovega dela.

Podobno nedodelanost in nedoslednost najdemo tudi v Lewisovem odklanjanju raznih koristnih motivov za branje literature. Zdi se mu, da se za temi motivi skrivajo razne "uporabe" literature v manjvredne namene, ki izpodrivajo čisto sprejemanje literature in prepračujejo dobro branje. C. S. Lewis zato odklanja Richardsovo doktrino, po kateri naj bi brali poezijo

zaradi njenega "zdravilnega" učinka, in podobno tudi branje, s katerim naj bi se "popravili", dosegli višji družbeni ugled ali pa dodatno znanje. Kljub temu pa se njegov odgovor na vprašanje, zakaj brati, ne razločuje veliko od spodbijanih vzrokov za branje. V bistvu ni nič drugega kot le nova formulacija istih utemeljitev koristnosti literature. C.S. Lewis namreč meni, da nas branje osvobaja samote in nam omogoča vstop v svet misli, čustev in celotnih izkušenj drugih ljudi:

> In reading imaginative work, I suggest, we should be much less concerned with altering our own opinions - though this of course is sometimes their effect - than entering fully into opinions, and therefore also the attitudes, feelings and total experience of other men.35
> The secondary impulse is to go out of the self, to correct its provincialism and heal its loneliness.36

Dobro branje se mu zdi povezano s čustveno, moralno in intelektualno dejavnostjo, čeprav v bistvu ni nobena izmed njih, in končni dobri učinek branja se mukaže kot "razširitev naše osebnosti"[37] v prizadevanju, da bi zmanjšali čisto osebno perspektivo. S tem odgovorom se zelo približuje konceptu literature kot znanja in še bolj I.A.Richardsovem konceptu "širjenja sfere

človeške občutljivosti". "Razširitev naše osebnosti" in zaznavanje sveta z očmi drugih ljudi si namreč težko razlagamo drugače kot posebno obliko znanja. In Lewisov odgovor na vprašanje, zakaj brati:

> The nearest I have got to an answer is that we seek an enlargment of our being. We want to be more than ourselves,[38]

je skoraj identičen z I.A.Richardsovim odgovorom na isto vprašanje:

> We read them (poems) for the sake of the things their words can do for us ..... we read them to strech our minds[39]

in z njegovim opisom učinkovanja poezije:

> We cease to be orientated in one definite direction; more facets of the mind are exposed and, what is the same thing, more aspects of things are able to affect us.[40]

Zdi se, da se v tem odgovoru oba, I.A.Richards in C.S.Lewis, opirata na mnogo starejšo slavno Shelleyevo definicijo poezije:

> But poetry acts in another and diviner way. It awakens and enlarges the mind itself by rendering it a receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought.[41]

Tako C.S.Lewis kljub zavračanju utilitarističnih razlag pomena in vrednosti literature, češ da pomenijo neprimerno "uporabo" literature na koncu sam zagovarja

vrednost literature na temelju zelo podobne, če že ne povsem enake "uporabe" za širjenje osebnosti. Iz njegove razlage uporabe literature za "širjenje duha" ni nikjer videti, zakaj naj bi prav taka uporaba ne bila uporaba in bi se spremenila v pravo sprejemanje literature, ki ga C.S.Lewis v vsem svojem delu označuje kot pravilen odnos bralca do besedne umetnine.

Zdi se, da je nedoslednost C.S.Lewisa tesno povezana z njegovo gorečnostjo. Le-ta pa izvira iz poudarjeno polemične narave njegovega dela, naperjenega zlasti proti kritikom, ki so se zbirali okoli revije SCRUTINY in F.R.Leavisa in ki so si prizadevali na novo oceniti vso angleško literaturo. Oster polemični ton veje iz tega dela in še posebej iz poglavij, kjer avtor neposredno obravnava vrednostne ocene literature in njihove avtorje. Brez te polemične usmeritve - kot bomo videli, mnogi kritiki menijo, da je le-ta poglavitni namen C.S.Lewisove študije - bi Lewis svoje delo in zanimiv predlog za vrednotenje besednih umetnin mogoče oblikoval drugače ali pa vsaj bolj sistematično. Ko bi bilo Lewisovo delo manj zagovor tolerantnosti - sicer resda vedno briljanten in nikoli dolgočasen - in manj pogojeno z zavračanjem šole okoli revije SCRUTINY, bi avtor lahko v njem ta nadvse zanimivi problem obdelal

bolj naprizadeto in verjetno tudi bolj uspešno.

ODZIV KRITIKE NA C.S.LEWISOVO DELO

Zato tudi nismo začudeni, da merijo ocene Lewisovega dela AN EXPERIMENT IN CRITICISM pogosto prav na ta polemični vidik in zgodovinski kontekst.[42]

Tako T.S.Dorsh ugotavlja v svoji oceni za YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES, kako je Lewisov pristop k vrednotenju literature rezultat njegovega suma, da se razne vrednostne kritike vrivajo med bralca in besedno umetnino in tako prepročujejo ali pa modificirajo njegov neposredni odnos do prebranega dela[43]. T.S.Dorsh meni, da je Lewisov novi sistem zanimiv že zaradi avtorjeve vedno bleščače ekspozicije, čatudi bi se v rokah kritikov ne razločeval dolgo od že ustaljenih metod.[44]

Podobno pohvalo Lewisove ekspozicije srečamo tudi v oceni Timothyja Rogersa za revijo ENGLISH. Ocena se konča z zelo dvoumno pohvalo:

> but it is for its apparatus rather than its findings that the experiment is most valuable.[45]

Čeprav Timothy Rogers meni, da je ocenjevanje knjige tradicionalna naloga kritike, vendarle pritrjuje Lewisovi skrbi za tiste bralce, ki berejo več o

literaturi, namesto da bi brali literarna dela sama. Meni le, da C.S.Lewis za tako stanje neupravičeno dolži F.R.Leavisa in njegovo šolo.

Tudi ocena R.L.Bretta za REVIEW OF ENGLISH STUDIES je polna pohval Lewisovega dobrega stila[46]. Vendar po kratkem povzetku Lewisove teorije R.L.Brett ugotavlja, da iz celotnega Lewisovega dela ni jasno razvidno, ali je njegova teorija vrednosti končno naturalistična ali nenaturalistična.[47]

Ob koncu poglavja bi radi dodali še zanimiv podatek, da je Lewisovo delo AN EXPERIMENT IN CRITICISM izšlo v nemščini s pomenljivim podnaslovom Literaturkritik ganz anders.[48]

IX. P O G L A V J E

ZGODOVINSKI PRIKAZI ODNOSA MED BRALCI IN LITERATURO

Vzporedno z zanimanjem kritike za teoretične probleme odnosa med bralcem in besedno umetnino srečamo v Angliji v tem času tudi precej izrazito literarnozgodovinsko zanimanje za posamezne oblike odnosa med bralci in literaturo v raznih zgodovinskih obdobjih. Tako je izšla v tem času vrsta študij o odnosu med bralci in literaturo za razna obdobja. Odnos med bralci in literaturo v posameznih obdobjih obravnavajo te študije z raznih zornih kotov.

Vse izhajajo iz skupne podmene, da je odnos med bralci in literaturo ne le pomemben, temveč lahko pojasni potem ko odkrijemo njegove skrivnosti - tudi marsikatero značilnost in spremembo na literarnem prizorišču. Na podlagi teh študij se zdi utemeljeno sklepanje, da bralci niso nikjer drugje v Evropi imeli tako pomembnega vpliva na oblikovanje literature kot prav v Angliji. To spoznanje nedvomno osvetljuje tudi veliko zanimanje kritike, ki je veljalo za odnos med bralcem in besedno umetnino prav v angleški literarni teoriji, to je zanimanje, ki smo si ga prizadevali prikazati in osvetliti v tej razpravi.

Posamezne oblike odnosa med bralci in literaturo so na podlagi zgodovinskih in literarnih podatkov obdelane za bolj ali manj vse pomembnejša literarna obdobja. Take študije so po navadi usmerjene na značilnosti bralcev določene dobe in predvsem na njihov odnos do literature. Značilni pojmi, kot viktorijanski bralec ali elizabetinski gledalec, po navadi ne presegajo svojega zgodovinskega obeležja. Prav tako te študije praviloma ne presegajo zgodovinskega interesa. Razen podmene o splošnem pomenu odnosa med bralci in literaturo v njih praviloma nikoli ne srečamo globljega teoretičnega zanimanja za odnos med bralcem in besedno umetnino nasploh, to je zunaj obravnavanega specifičnega literarnega obdobja, torej zanimanja, ki je bilo v vsej obravnavi v središču

naše pozornosti.

Vendar pa tako zaradi izključnega zgodovinskega zanimanja kot tudi zaradi široke razvejanosti presegajo okvir našega zanimanja. V naš prikaz bomo vključili le okvirni oris teh študij, in sicer bolj zato, da bi z dodatno ilustracijo podčrtali pomembno mesto, ki ga ima odnos med bralcem in besedno umetnino v angleški literarni kritiki, kot zato, da bi podali sistematični pregled tega področja angleške literarne zgodovine. Dlje se bomo ustavili le pri študiji Q.D.Leavisove FICTION AND THE READING PUBLIC, ker je to delo nedvomno največji dosežek na področju zgodovinskih obravnav odnosa med bralci in literaturo, hkrati pa je za nas posebej zanimivo tudi zato, ker Q.D.Leavis izrecno izhaja z nekaterih Richardsovih teoretičnih postavk.

Čeprav je večina zgodovinskih študij o odnosu med bralci in literaturo izšla prav v letih največjega zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino, lahko vidimo predhodnico tega zanimanja kritike že v študiji Lealieja Stephena ENGLISH LITERATURE AND SOCIETY IN THE 18th CENTURY, ki je izšla že leta 19o4, podobno predhodnico poznejšega zelo širokega zanimanja za elizabetinsko publiko pa v delu Phoebe Sheavyn THE LITERARY PROFESSION IN THE ELIZABETHAN AGE, ki je izšlo leta 19o9.

Stephenova študija vsebuje vsaj dve izhodišči poznejše literarne zgodovine. Stephen tako meni, da socialni

položaj določa "filozofijo časa"[4] in da moderna kritika ne more biti več dogmatična, marveč se mora najprej vprašati, kaj je bilo ljudem všeč, in potem preprosto raziskovati, zakaj jim je bilo všeč.[5]

Taka izhodišča pa so Leslieja Stephena vodila k zanimanju za odnos med bralci in literaturo ter do spoznanja, da je bil učinek prvih angleških romanopiscev pogojen prav z njihovim globokim poznavanjem novega razreda bralcev.[6]

Podobno tudi A.S.Collins v svojih znanih študijah poudarja pomen bralcev za razvoj angleške literature. V delu AUTHORSHIP IN THE DAYS OF JOHNSON, BEING A STUDY OF THE RELTION BEWTEEN AUTHOR, PATRON, PUBLISHER AND PUBLIC, 1726-178o (izšlo je 1927.leta) opisuje, kako ima novi razred bralcev, že takoj ko se le-ti pojavijo, vpliv na pisateljevanje kljub svoji relativni nebogljenosti[7], medtem ko v svojem drugem delu THE PROFESSION OF LETTERS, A STUDY OF THE RELATION OF AUTHOR TO PATRON, PUBLISHER AND PUBLIC 178o-1832 (izšlo je 1928. leta) meni, da so prav bralci najpomembnejši dejavnik na literarnem področju[8].

Prepričanje, da imata okus in zanimanje bralcev pomemben vpliv in da oblikujeta literarno produkcijo, je tudi izhodišče obširne študije Amy Cruse THE SHAPING OF ENGLISH LITERATURE AND THE READER'S SHARE IN THE DEVELOPMENT OF ITS FORM, ki je izšla leta 1927[9].

in v bistvu pomeni zgodovino angleškega bralstva do konca osemnajstega stoletja.[10] To študijo je Amy Cruse leta 1935 dopolnila še z zanimivo študijo, ki obravnava viktorijansko dobo - THE VICTORIANS AND THEIR BOOKS - na podlagi podatkov iz biografij, avtobiografij, pisem in drugega obstoječega materiala za to obdobje[11].

Najboljše delo na področju literarnozgodovinskih raziskav odnosa med bralci in literaturo je verjetno študija Iana Watta THE RISE OF THE NOVEL, ki je izšla 1957 leta. Na podlagi spoznanj dela Leslieja Stephena ENGLISH LITERATURE AND SOCIETY IN THE 18th CENTURY in eseja "The Middle Class Reader and the English Novel" avtorice Helen Sard Hugesove[12] o osrednjem pomenu pojava sorazmerno močnega razreda bralcev za nastanek angleškega romana je Ian Watt sistematično obdelal razne vidike odnosa med bralci in literaturo v osemnajstem stoletju[13] skupaj s številnimi socialnimi dejavniki, ki so pogojevali ta odnos. V poskusu ugotoviti vse okoliščine literarnega in socialnega položaja, v katerem se je rodil angleški roman, in v konkretnih analizah posameznih del se Ian Watt opira na zbrano bogato gradivo, v katerem se tudi statistični podatki o bralcih in nakladah ter tudi številni zgodovinski podatki o takratni materialni in socialni ureditvi ter naraščajoči individualistični usmeritvi. Na

temelju tega gradiva podaja Ian Watt izredno prepričljivo sliko tesne povezanosti med bralci in literaturo in neposrednega velikega vpliva takratnih bralcev na nastanek angleškega romana.

Poleg študij o odnosu med bralci in literaturo v preteklih literarnih obdobjih srečamo v tem času tudi več del o odnosu med bralci in literaturo v sodobni literarni situaciji, in to:

Virginia Woolf, THE COMMON READER (1925),

M.R.Ridley, POETRY AND THE ORDINARY READER (1930),

F.H.Pritchard, BOOKS AND READERS (1931),

Q.D.Leavis, FICTION AND THE READING PUBLIC (1932),

Norman Nicholson, MAN AND LITERATURE (1934)

in R.P.Hewett, READING AND RESPONSE (1960).

Ta dela združujejo dve poglavitni značilnosti: tožbe nad brezupnostjo sodobnega položaja, ki se pri R.P. Hewettu spremenijo v obrambo literature pred televizijo, in bolj ali manj izrazito prizadevanje poučiti bralca, kako naj bere[14]. Podobno kot pri prej obravnavanih študijah o odnosu med bralcem in besedno umetnino v preteklih zgodovinskih obdobjih tudi pri teh delih ne opazimo teoretičnega zanimanja za splošne probleme odnosa med bralcem in besedno umetnino[15]. Ta splošni okvir presega le študija Q.D.Leavis FICTION AND THE READING PUBLIC.

Q.D. LEAVIS

Študija Q.D.Leavis se razločuje od prej omenjenih del tudi po tem, da je edina komparativna raziskava sodobnega odnosa med bralci in literaturo ter njegovih preteklih oblik. Sedanji in pretekli literarni okus se ji zdita namreč tako tesno povezana, da narekujeta skupno obravnavo.[16] Zato je njeno zanimanje za sedanji položaj vedno pogojeno z zgodovinskim vprašanjem:

> What has happened to the reading public since the 18th century.[17]

V prvem delu prikazuje Q.D.Leavis zanimivo in bogato dokumentirano podobo modernega odnosa med bralci in literaturo okoli leta 1930. Ta prikaz obsežno obravnava stanje bralcev, literature, knjižnega trga, in drugih dejavnikov, ki vplivajo na oblikovanje literarnega okusa bralcev. Drugi del obravnava pretekla angleška literarna obdobja, zlasti tista, v katerih se porajajo prva znamenja značilnosti modernega literarnega prizorišča: naraščajoči vpliv novinarstva in vedno večje število bralcev. Naraščajoče število bralcev in značilne spremembe v njihovi strukturi do postopne dezintegracije v več plasti bralcev še posebej pritegujejo avtoričino pozornost. Tretji del študije spet obravnava položaj v dvajsetem stoletju - značilni pojav bestsellerja[18] in usodno razdelitev pisateljev in bralcev v tri skupine, ki jih avtorica označuje

kot low-, middle- in high-brow.

Učinkoviti opisi modernega odnosa med bralci in literaturo pogosto prehajajo v goreč zagovor nujnosti višjih standardov v literaturi, ki Q.D. Leavis pomeni možnost rešilne sile za človeštvo. Po svoji obrambi velikega pomena literature Q.D.Leavis na več mestih spominja na I.A.Richardsa, na čigar delo svojo študijo izrecno opira. I.A.Richards namreč na dveh mestih v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM omenja usodni pomen bestsellerjev in potrebo, da bi raziskali način njihovega delovanja ter vzroke njihovega velikega vpliva:

> Best-sellers in all the arts, exemplify as they do the most general levels of attitude development, are worthy of very close study. No theory of criticism is satisfactory which is not able to explain their wide appeal and to give clear reasons why those who disdain them are not necessarily snobs.[20]

Q.D.Leavis izrecno navezuje svoje delo na te Richardsove ugotovitve[21], zato imamo lahko njeno delo upravičeno za dopolnitev Richardsovih prizadevanj na področju moderne proze. Prvi in tretji del njene študije pomenita obsežno dokumentacijo in poglobljeno razlago Richardsove uvodne ugotovitve o vplivu modernega komercializma na bistveno znižanje standardov bestsellerjev in literarnih del ter podrobno razlago "usodnega učinka" slabe "umetnosti", pri čemer

Q.D.Leavis pogosto ohranja celo Richardsovo terminologijo[23]. Q.D.Leavis tudi v celoti sprejema Richardsovo delitev pomena na smisel, ton, občutek in intenco[24] ter predvsem njegovo poudarjanje osrednjega pomena delovanja jezika v literaturi. Čeprav se zaveda različnosti romana in pesmi[25], vendarle meni, da lahko mnoga Richardsova izvajanja o pesmih prilagodimo za roman.[26] To prepričanje vodi Q.D.Leavis k poudarjanju osrednjega pomena načina rabe jezika v romanu[27] in pripisovanju najmanjšega pomena (pogosto sploh nikakršnega) drugim elementom, kot so zgodba, osebe, okolje, tema in ekoija. Le-ti se ji zdijo povsem neuporabni pri ocenjevanju literature, čeprav jim priznava "omejen pomen" v obravnavi tehnike pisanja.[28] Vzrok za to mnenje Q.D.Leavis moramo verjetno iskati tudi v izključnem dajanju prednosti delom Virginie Woolf in njej podobnih pisateljev kot tudi v avtoričinem prepričanju, da "slabi" bralci iščejo v "slabih" bestsellerjih predvsem zgodbo in osebe. Po tem mnenju se Q.D.Leavis bistveno razločuje od drugih avtorjev, ki obravnavajo pomen zgodbe in oseb v romanu, vendar njeno mnenje v Angliji nikakor ni osamljeno[29].

Končno Q.D.Leavis - podobno kot I.A.Richards v PRACTICAL CRITICISM - uporablja tudi eksperimentalno metodo za ugotavljanje položaja na področju odnosa med bralci in literaturo. Najzanimivejši del

dokumentarnega gradiva o okusu modernega bralca, ki ga obravnava v prvem delu študija, so odgovori petindvajsetih avtorjev bestsellerjev.

Da bi ugotovila okus modernih bralcev, je namreč poslala precej dolg in zapleten vprašalnik šestdesetim avtorjem bestsellerjev. Raziskovanje mnenja bralcev samih se zdi Q.D.Leavis brezplodno in zato neumestno. Meni namreč, da osveščanost bralcev o njihovem položaju ni zadostna in zato tudi ne more biti zadovoljiva podlaga za sklepe o njihovem okusu in odnosu do prebranega dela. Nasprotno pa so avtorji bestsellerjev ne le bolj osveščeni, temveč morajo predvsem tudi dobro poznati okus bralcev, če hočejo pri njih uspeti. Zato se ji zdi mnenje avtorjev na podlagi uspeha ali neuspeha, ki se neposredno izraža v višini naklade njihovih romanov, odločilno za sklepe o okusu bralcev, saj je najobčutljivejši merilec značilnosti in premikov v okusu najširšega sloja bralcev. Svoj vprašalnik si je Q.D.Leavis prizadevala sestaviti tako, da bi dobila od avtorjev kar največ podatkov o njihovi razlagi vzrokov za uspehe pri bralcih[3o] in o učinku njihovih romanov. Sami bralci pa so paradoksalno izključeni iz njene raziskave, čeprav so prav bralci in okus modernih bralcev njen poglavitni predmet. Le izjemoma srečamo tu in tam kakšno mnenje bralca, citirano kot odgovor avtorjev na zadnje, to je deseto vprašanje njenega vprašalnika:

> 1o What particular reasons do your readers give, when they write to you for admiring your work?[31]

Q.D.Leavis izrecno pojasnjuje, da se je odločila za tako metodo zato, ker je spraševanje bralcev neuspešno - in v oklepaju dodaja, da je to tudi preskusila:

> The question, Why do you read Xé novels? asked even of many hundred readers, yields little (the writer has tried a good deal of mild inquiry of this sort)[32] -

ter zato, ker se ji zdijo podatki o tem, da bralci berejo določene knjige, ne pa drugih, zanesljivejši dokaz o njihovem okusu[33]. Čeprav Q.D.Leavis svoj pristop dokaj spretno zagovarja in čeprav je le-ta vsaj deloma upravičen v domnevi o nizki osveščenosti bralcev, se vendarle zdi, da je prav njen pristop, ki pomeni dejansko izločitev bralca iz neposredne raziskave, resna metodološka napaka. Posledice so najbolj očitne v rezultatih njene študije: Q.D.Leavis sicer podaja dokaj prepričljivo podobo trenutnega stanja na področju bralčevega odnosa do literature, vendar njena razlaga vzrokov za to ne presega zgolj zgodovinske dimenzije in tako ne more zadovoljivo pojasniti tega položaja. To bi lahko dosegli le z neposredno vključitvijo bralcev samih v raziskavo. Prav zato pa študija Q.D.Leavisova kljub večji kompleksnosti ne presega okvira zgodovinskega prikaza odnosa med bralci in literaturo za

določen čas. Ugotovitev, da je ta prikaz veliko bolj celovit in pogosto skrbneje izdelan v podrobnostih kot drugi prikazi modernega odnosa med bralci in literaturo, nam sicer lahko pojasni veliko popularnost te študije[34], ne more pa spremeniti omenjenga dejstva.

Spričo splošne celovitosti študije FICTION AND THE READING PUBLIC se nam še toliko bolj živo poraja vprašanje o globljih motivih, ki so Q.D.Leavis vodili k temu, da je iz raziskave o bralcih izločila prav bralce. Odgovor na to vprašanje je bolj preprost, kot bi lahko pričakovali. Čeprav Q.D.Leavis zagovarja veliko vlogo, ki bi jo literatura mogla in morala imeti, je vendarle očitno, da k uresničitvi te vloge lahko pripomore le "zavestna manjšina". Q.D.Leavis v vsem svojem delu razločuje med "večino", ki vključuje bralce bestsellerjev in drugih literarnih del z manjšo vrednostjo - združujejo jih tako imenovane vrednosti črede[35] - in manjšino redkih izbrancev, ki se jim je kljub splošnemu poslabšanju položaja posrečilo ohraniti tako imenovane visoke standarde. Spričo pomena, ki ga Q.D.Leavis pripisuje izključno taj "zavestni manjšini", je širok sloj bralcev - oziroma bralci nasploh - lahko le predmet vzgoje. Sem in tja imamo celo občutek, da je tudi njihova vzgoja potrebna le zato, da bi omogočila nadaljni obstoj standardov manjšine, ki ji sicer preti popolna izolacija[36].

V tem stališču ni težko prepoznati izključnega elitnega izhodišča, s katerega je pač večina - oziroma braloci nasploh - nezanimiva. Zato nas tudi ne presenča, da pomeni prav študija FICTION AND THE READING PUBLIC eno poglavitnih izhodišč revije SCRUTINY[37].

Tudi ocene tega dela pogosto obravnavajo prav omejeno netolerantno naravo stališč, ki jih zavzema Q.D.Leavis. Tako Ifor Evans v oceni FICTION AND THE READING PUBLIC za YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES[38] meni, da bi bilo študijo Q.D.Leavisove prav zaradi njene izključenosti in diktatoratva[39] mogoče obsoditi, medtem ko hkrati ugotavlja, da njene ozke norme, ki temeljijo na zelo majhni skupini pisateljev, neugodno učinkujejo na njene sklepe.[40] Kljub temu ugotavlja, da je Q.D.Leavis za študijo o okusu bralcev in še posebej o bestsellerju zbrala veliko zanimivih podatkov, in zato končuje oceno z ironično željo:

> One could wish, however, that she had written less as an advocate and more as a critic and a historian.[41]

THE CRITERION je namesto siceršnje recenzije posvetil študiji Q.D.Leavis "A Commentary"[42], v katerem njegov avtor T.S.Eliot posveča več pozornosti pojavu bestsellerja in moderni civilizaciji nasploh, kot pa delu FICTION AND THE READING PUBLIC, ki je pravzaprav le

povod za njegov komentar, medtem ko REVIEW OF ENGLISH STUDIES tega dela ne omenja niti v rubriki novih knjig "Short Notices".

T.S.Eliot predvsem poudarja velik vpliv, ki ga je imel I.A.Richards na oblikovanje FICTION AND READING PUBLIC[43]. Najprej ugotavlja, da je FICTION AND THE READING PUBLIC koristna knjiga, ker predstavlja zbrane podatke tako, da lahko na njihovi podlagi pridemo do svojih posplošitev. Vendar je T.S.Eliot k temu ironično pripisal, da bodo inteligentni bralci verjetno šli v svojih razmišljanjih dlje kot avtorica:

> Those who read the book intelligently will be likely to engage in speculations further than those of the author.[44]

Zato meni, da bodo temu delu, katerega naloga je predvsem spodbujati več podobnih študij, sledile številne knjige, ki bodo obširneje kot FICTION AND THE READING PUBLIC obravnavale in reševale iste probleme[45].

T.S.Eliotov komentar je v bistvu tako poglobljeno razmišljanje o prihodnosti literature in umetnosti, ki "gre dlje" kot FICTION AND THE READING PUBLIC.

T.S.Eliotu se celoten položaj kaže v drugi luči kot Q.D.Leavisovi. Ni namreč povsem prepričan, da je usodno poslabšanje okusa bralcev in z njim tudi literarnih vrednosti neizogibna posledica moderne civilizacije[46], temveč meni, da množice Atencev ne bi nikoli ploskale

Aristofanu, ko bi le imele na voljo moderen roman ali filme. Po drugi strani pa opozarja tudi na dvomljiv položaj elite, ki je nihče ne priznava:

> an élite which is only recognised by itself is in a bad way[47],

in na dejstvo, da proizvodnja velike umetnosti suponira določen (za zdaj še neznan) položaj vsaj treh elementov: svobode, individualnosti in tudi skupnosti.[48]

Ob koncu poglavja bi radi dodali, da se angleška kritika še vedno zanima za zgodovinske oblike odnosa med bralcu in literaturo. V zadnjem času je v tem zanimanju opaziti prizadevanje, ki bi ga lahko na kratko imenovali težnja k vedno večji specializaciji. Zgodovinski prikazi odnosa med bralci in literaturo obravnavajo vedno manjše izseke bralcev in pogosto le bralce posameznih pisateljev.[49] Od poznejših študij sta pritegnili veliko pozornost zlasti študija R.K. Webba THE BRITISH WORKING CLASS READER 179o-1848, ki je izšla leta 1955, in Richarda Hoggarta THE USES OF LITERACY, ASPECTS OF WORKING CLASS LIFE WITH SPECIAL REFERENCE TO PUBLICATION AND ENTERTAINMENT, ki je kmalu po prvi izdaji leta 1957 izšla tudi v žepni izdaji. Zaradi specifične narave, ki pogosto prehaja

na področje sociologije, te študije presegajo okvir našega zanimanja. To velja tudi za druge podobne specializirane študije o odnosu bralcev raznih omejenih socialnih skupin do literature ali posameznih literarnih del.[6o]

X. POGLAVJE

SKLEP

The philosophy of art is the attempt to discover what art is ..... But to answer the question what art is can only mean placing it in the relation to our other activities. Hence the only possible philosophy of art is a general philosophy of man and his world with special reference to man's function as an artist and his world's aspect of beauty.

R. G. Collingwood

Ob koncu našega prikaza o zanimanju angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino bomo na kratko povzeli nekaj značilnosti in skušali oceniti dosežke in pomanjkljivosti zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino.

Zanimanje kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino v angleški literarni teoriji pogosto pogojuje želja ovreči larpurlartistična pojmovanja umetnosti in pokazati velik pomen literature prav na podlagi njenega pozitivnega učinka na bralca. Ta želja je hkrati tudi vir značilne polemične usmerjenosti avtorjev, ki se zanimajo za odnos med bralcem in besedno umetnino; le-to smo lahko opazili pri Lascellesu Abercrombieju, R.H.Strachanu in zgodnjem Richardsu. Ta polemična usmerjenost je pogosto tudi vzrok za njihovo relativno ozko zanimanje in zavzemanje precej ekstremnih stališč glede pomembnosti posameznih momentov v odnosu med bralcem in besedno umetnino. Zato se zdi, da je prav polemična usmerjenost posameznih avtorjev velikokrat vzrok za njihovo enostransko zanimanje in seveda tudi le delne rezultate.

Tudi druga značilnost zanimanja kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino - izrazita psihološka usmerjenost - je pogojena zgodovinsko, to je z razvojem moderne psihologije in še zlasti behaviorizma v Angliji. Skoraj vsi avtorji, ki obravnavajo odnos med bralcem

in besedno umetnino, uvajajo v svoje študije psihologijo in psihološko terminologijo. Tako opazimo pri I.A.Richardsu in tudi pri mnogih njegovih naslednikih izrazito behavioristično terminologijo, pri Williamu Empsonu in Maud Bodkin pa tudi vpliv Freuda in Junga. Nekateri avtorji gredo pri tem tako daleč, da je njihova izvajanja o bralcih sem in tja skoraj nemogoče pravilno razumeti brez primernega poznavanja psihologije. Seveda je po drugi strani psihološki pristop teh kritikov logična posledica njihovega osrednjega zanimanja za bralčevo doživetje besedne umetnine. Kadar je le-to zamišljeno kot določeno stanje bralčevega duha, res terja psihološko razlago.

Tudi dejstvo, da gre pri opisu učinka besedne umetnine oziroma bralčevega doživetja besedne umetnine v bistvu vedno za introspekcijo - ne glede na to, ali gre za avtorjevo introspekcijo ali pa za introspekcijo poskusnih bralcev - pojasnjuje izrazito psihološko usmerjenost take kritike. Te psihološke usmerjenosti same po sebi ne očitamo zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino kot napako, saj bralčevo doživetje besedne umetnine nedvomno lahko pomeni enega izmed utemeljenih izhodišč literarne kritike. Neustrezna postane šele takrat, kadar je ekskluzivna: takrat ko ne sprevidi, da nas goli opis bralčevih doživetij samih po sebi - bodisi v obliki določenih mentalnih stanj, ravnotežij in občutkov, ali drugače opisanih

doživetij - ne pripelje izza ozkih mej psihologije in da je tudi vrednost, če je utemeljena le na neposrednem psihološkem učinku, precej omejena. Posamezni avtorji ta dejstva spretno obidejo z domiselnimi metaforičnimi opisi in ponazoritvami bralčevih mentalnih stanj in njegove dejavnosti. Perv ta način obravnave, ki uporablja za ponazoritev in razlago posameznih problemov v odnosu med bralcem in besedno umetnino razne metafore, nam odkriva neraziskanost te problematike in nebogljenost jezika na tem področju.

Poleg psihološke usmeritve je za zanimanje kritika za odnos med bralcem in besedno umetnino značilno tudi izrazito lingvistično zanimanje za delovanje besed in njihov pomen. Opazimo ga lahko pri vseh pomembnejših avtorjih: pri Vernon Lee, I.A.Richardsu, Williamu Empsonu in C.S.Lewisu, ki se vsi zavestno ukvarjajo tudi z mejnim področjem med literaturo in jezikoslovjem. To zanimanje pogojuje globoko zakoreninjeno prepričanje, da besedna umetnina lahko učinkuje le z besedami in da zato le poznavanje delovanja in pomena besed lahko pripomore k boljšemu razumevanju besedne umetnine. Izrazito jezikovno zanimanje je pogosto povezano s poudarjenim zanimanjem za komunikacijski proces.

V prikazovanju odnosa med bralcem in besedno umetnino

se angleški kritiki zanimajo zlasti za komunikacijo (L.Abercrombie, R.H.Strachan., I.A.Richards), proces branja (V.Lee, P.Lubbock, I.A.Richards, W.Empson in C.S.Lewis) in razne globlje dejavnike, ki pogojujejo komunikacijo (M.Bodkin). Pri tem jih še posebej zanima bralčev delež v odnosu med bralcem in besedno umetnino, medtem ko jih besedna umetnina praviloma zanima veliko manj. Največ pozornosti velja prav bralcu, ki je nedvomno osrednja kategorija te usmeritve kritike. Poudarjeno zanimanje za bralčev delež lahko opazimo že pri prvih kritikih, ki se zanimajo za odnos med bralcem in besedno umetnino. Tako že Lubbockov odgovor, da je bralec romana sam romanopisec, podčrtuje veliko vlogo bralca pri poustvaritvi romana. Tudi V.Lee meni, da je vsakokratna besedna umetnina odvisna od obstoječe vsebine bralčevega duha, in zato posveča svojo pozornost zlasti bralcu. Podobno osrednje mesto ima bralec tudi v Richardsovi literarni estetiki, medtem ko M.Bodkin in K. Lever poudarjata, da ju zanima predvsem bralčev odziv na določeno literarno delo. Končno tudi Empsonovi mnogoteri pomeni in Lewisovi načini branja opozarjajo prav na veliko vlogo bralca.

Sem in tja imamo lahko celo vtis, kot da bi posamezni kritiki pozabili na to, da bralčevo doživetje suponira besedno umetnino. To nas navaja k ugotovitvi, da pomenita nesorazmerno poudarjanje pomena bralca za literaturo

in zanimanje za bralca nadaljnjo značilnost zanimanja angleške kritike za odnos med/ bralcem in basedno umetnino. Zato nas predvsem zanima, kako so si posamezni avtorji zamislili bralca oziroma njegovo vlogo v odnosu do basedne umetnine.

Ker med vsemi avtorji, ki se zanimajo za odnos med bralcem in basedno umetnino, bralec in njegov delež v tem odnosu najbolj zanimata Richardsa, srečamo pri njem seveda tudi najbolj dodelan koncept bralca.

Richardsov bralec je zasnovan dosledno kot hierarhična ureditev raznih impulzov oziroma interesov. V obravnavi Richardsove teorije smo ugotovili, da je njen avtor zasnoval koncept bralca iz notranje nuje svojega estetskega sistema literarne vrednosti, ki je dosledno opisana kot "psihološka vrednost" in izrecno kvantitativna. Ostane nam, da pokažemo še drugo značilnost tako označenega bralca: da je tako označen bralec povsem ločen od takoimenovanega zunanjega sveta oziroma od svojega socialnega okolja. S tem ko Richardsova definicija bralca kot skupka hierarhično urejenih impulzov ali potreb označi le-tega izključno po njegovih (hipotetičnih) psiholoških determinantah, ga napravi ne le neodvisnega od njegovega okolja, temveč ga v bistvu tudi povsem izolira od okolja. Zato se tudi Richardsova definicija psihološke vrednosti literature

kot zadovoljevanja nagnenj brez frustracije drugih enako ali bolj pomembnih nagnenj lahko nanaša samo na tako zasnovanega bralca kot posameznika in ne more imeti širše socialne narave, kot jo navadno pričakujemo pri vrednostnih teorijah. Osrednja paradoksalna lastnost Richardsove teorije, da se prizadevanje najti objektivnejše kriterije za vrednotenje besedne umetnine v bistvu končuje s skrajno subjektivističnim sklepom - quot homines tot sententiae, se nam kaže kot posledica Richardsove zasnove bralca, zasnove, ki dosledno izključuje kakršnokoli socialno determinanto. S tega stališča je posebno zanimiva njegova študija PRACTICAL CRITICISM, kjer Richards obravnava reakcije poskusnih bralcev in v taj zvezi tudi deset poglavitnih vzrokov za nerazumevanje poezije. Richards je tu očitno prezrl možnost, da bi deset poglavitnih vzrokov za nerazumevanje poezije - od nerazumevanja pomena do bralčeve neobčutljivosti za ritem in metaforiko, ki so posledica bralčevih neustreznih pričakovanj ali predsodkov - strnil v eno, v bralčev odnos do sveta, katerega del je tudi poezija. Kot svet je tudi poezija odvisna od bralčeve predstave o poeziji, torej od tega, kakšna mora biti. S tega stališča so bralčeva neustrezna pričakovanja glede vsebine, ritma, metaforike in tako naprej ter vsi drugi njegovi predsodki, ki jih Richards izrecno navaja

kot poglavitne vzroke za nerazumevanje poezije, samo posamezni vidiki bralčeve predstave o poeziji. Čeprav so prav te predstave kot vzroki nerazumevanja glavni predmet Richardsove raziskave, se Richards nikoli ne vpraša, kako se te predstave ustvarijo v bralcu. Kljub izrazito socialni vsebini - zlasti bralčevo napačno pričakovanje glede vsebine vodi Richardsa k razpravi o raznih doktrinah in udeležbi v teh doktrinah - Richards ne sprevidi njihove bistvene socialne narave ter dejstva, da so take predstave o življenju kot tudi o pesniški stvarnosti sad bralčeve vzgoje, če pojmujemo vzgojo kot rezultat bralčevega celotnega komuniciranja s tako imenovanim zunanjim svetom. Tako spoznanje bi seveda Richardsa moralo nujno navajati k drugačnemu konceptu bralca ter literarne vrednosti, in verjetno je prav to vzrok, zakaj Richards nima posluha za socialno naravo bralčevega odnosa do besedne umetnine. S tem ko Richards pojmuje bralca kot izključno psihološko entiteto, povsem neodvisno od družbenozgodovinskega okolja, ter iz pojma vrednosti izloči kakršenkoli socialni vidik, se ne more več izogniti popolnemu subjektivizmu vrednotenja. Ugotoviti moramo namreč, da je problem vrednosti izrazito družben in tesno povezan prav s posameznikovim bivanjem v določeni družbi, saj vrednost vedno obstoji samo znotraj določenega družbenega konteksta in se zato tudi

spreminja od enega do drugega družbenega konteksta, bodisi da pojmujemo kontekst časovno ali krajevno.

Čeprav pri drugih avtorjih bralec navidez ni izrecno določen s svojimi psiholoških lastnostmi (kotemo ugotovili za Richardsovega bralca), gre vendar v bistvu še vedno za psihološke kategorije in značilno pojmovanje bralca v popolni izolaciji od njegovega družbenega okolja. Tako na primer v Lubbockovi zamisli bralca kot romanopisca lahko prepoznamo psihološko podlago. Tu gre predvsem za vzporednost akta pisanja, ustvaritve, in akta branja, poustvaritve. Komunikacija tako počiva na apriorni strukturi dveh vzporednih psihičnih aktov. Čeprav bralec ni zasnovan kot skupek psiholoških lastnosti, gre pri njegovem "poustvarjanju" romana za psihično stanje, ki je vzporedno s pisateljevim in zato omogoča branje. Abercrombiejeva zasnova pisanja kot sporočanja izkušnje, literature pa kot komunikacije je samo različica tega paralelizma. V njej je poudarjeno pisateljevo prizadevanje po sporočanju izkušenj. Močno podobna ji je tudi koncepcija, ki vidi potrebo po komunikaciji kot osrednji skupni pojem; najdemo jo pri R.H.Strachanu in pri Vernon Leejevi, v njenem pojmovanju stila kot tehnike obvladovanja bralčeve zavesti. Vsekakor so v vseh teh pojmovanjih najpomembnejša psihološka določila: pri pisateljih izkušnje, potrebe

in želja po komunikaciji, pri bralcih pa - v idealnem primeru - vzporedna in ustrezna "stanja zavesti".

Poleg že prej obravnavane izrazito psihološke usmerjenosti opazimo v takem konceptu bralca še drugo skupno značilnost: in sicer takšno pojmovanje bralca kot posameznika, pri katerem je kar najbolj odstranjena skoraj vsakršna družbenozgodovinska vsebina. Tako pojmovan bralec je v odnosu do družbe in stvarnega zgodovinskega dogajanja povsem avtonomen in nedeterminiran. Hipotetično naravo tako izoliranо pojmovanega bralca pa vidimo zlasti v pogostih zahtevah posameznih avtorjev, da bralec ne sme vnašati svojih osebnih izkušenj v doživljanje besedne umetnine. Tako zahtevo srečamo že pri svarilu I.A.Richardsa pred vdorom nepomembnih osebnih elementov in še zlasti v zahtevah poznejših avtorjev, na primer K.Lever in C.S.Lewisa, da se mora bralec povsem prepustiti besedni umetnini in da ga osebne izkušnje pri tem ne smejo ovirati. V takih zahtevah lahko prepoznamo poskus izločiti iz odnosa med bralcem in besedno umetnino tudi zadnji in najbolj osebni socialni moment: osebne izkušnje bralca. Ta zahteva je posebno zanimiva pri C.S.Lewisu, ki vztraja pri čistem doživljanju besedne umetnine, čeprav sam vidi, da že zaradi narave jezika samega tako "čisto

doživljanja" literature preprosto ni mogoče.

Težnjo k izločitvi slehernega socialnega elementa iz bralčevega odnosa do besedne umetnine lahko končno prepoznamo pri nekaterih avtorjih tudi v njihovem odnosu do pomena kot najbolj socialnega elementa in do mesta racionalnega elementa v doživljanju besedne umetnine. I.A.Richards je že s svojo poglavitno teorijo dveh povsem različnih rab jezika izločil besedno umetnino s področja navadnega pomena, medtem ko v doživljanju poezije spoznavni element (kolikor ga sploh priznava) povsem podreja čustvenemu elementu. Intelektualno razumevanje tako izrecno omejuje na golo sredstvo za čustveni odziv. Racionalni odziv kot bistveni element bralčevega odnosa do besedne umetnine zagovarja le William Empson, vendar so njegovo delo SEVEN TYPES OF AMBIGUITY prav zaradi tega precej kritizirali. Maud Bodkin pa ugotavlja, da iz bralčevega odziva na besedno umetnino ni mogoče izločiti določene količine njegovega znanja. Tudi v takih zahtevah prepoznamo značilno težnjo kritike k zagovoru čim čistejšega bralčevega sprejemanja besedne umetnine, pri katerem je bralec pogosto povsem nadejaven. Zato se nam zdi upravičena Hamiltonova in Jamesova kritika Richardsovega koncepta bralčevega pasivnega odnosa do besedne umetnine, ki zahteva, da mora bralec doživljati besedno umetnino zavestno, in sicer z dejavno predstavno

zmožnostjo.

Avtorji, ki jih zanima odnos med bralcem in besedno umetnino se še najbolj približujejo socialni naravi tega odnosa pri obravnavanju pogojev za uspešno komunikacijo. Vernon Lee poudarja celo osrednjo vlogo bralčeve izkušnje za njegov odnos do besedne umetnine. Tudi I.A.Richards meni, da je prvi pogoj za uspešno komunikacijo med pesnikom in bralcem določena količina izkušanj, ki so skupne obema. Williamu Empsonu se poezija kaže kot prepričevalno dejanje. Njegov učinek pa je odvisen od spodbud in izkušanj, ki jih ima bralec. Podobno prepričanje srečamo tudi pri drugih avtorjih: R.Hamilton poudarja pomen tega, kar bralec sam vnaša v poezijo, M.Roberts podobno kot V.Lee podčrtuje pomen besed, ki obstojijo v bralčevem duhu, Collingwood pa poudarja, da je možnost razumevanja poezije odvisna od bralčeve sposobnosti enakih doživetij. Vendar bi se zmotili, če bi pričakovali, da bodo posamezni kritiki iz teh pogojev za uspešno komunikacijo prišli do skupnega družbenega okolja, ki se kar samo vsiljuje kot povezava v komunikaciji med pesnikom in bralcem. Prav nasprotno, tudi pri opisu teh poglavitnih pogojev komunikacije uporabljajo posamezni avtorji izrazito psihološko terminologijo, ki onemogoča prehod iz individu-

alnega, psihološkega, k socialnemu.[1]

Celo Maud Bodkin, ki se je s konceptom prapodob in kolektivne podzavesti kot vira bralčevega trajnega odziva na določene teme v literaturi neposredno približala socialni naravi bralčevega odnosa do besedne umetnine, je vztrajala pri strogo psihološki terminologiji in ni odkrila bistvene socialne narave, ki jo vključuje že kolektivna podzavest sama.

Kot smo videli, omejeni psihološki koncept bralca omogoča tako konstituiranje pojma bralca, iz katerega so izločeni vsi družbenozgodovinski elementi. Tako pojmovanje bralca pa neizogibno vodi k podobno omejenemu pojmovanju odnosa med bralcem in besedno umetnino brez upoštevanja socialnih elementov, ki so očitni v tem odnosu. Obravnavani avtorji niso prezrli le zgodovinskodružbene determiniranosti bralca, temveč tudi socialno naravo besedne umetnine, ki je pogojena že s samo socialno naravo jezika. Tu imamo v mislih "nestabilnost" v vsakokratnem pomenu besed, ki je neposredna posledica družbenega položaja posameznih uporabnikov besed in je zato tudi neposredno odvisna od njih[2], ter osrednjo socialno vlogo, ki jo jeziku kot glavnemu instrumentu socialne kristalizacije pripisujejo najnovejše teorije o sestavi naše realnosti[3]. Neupoštevanje socialne narave jezika se na zanimiv način kaže tudi v poudarjanju

povsem čustvenega učinka besedne umetnine na bralca, pri tem se ne upošteva niti tega, da je čustveni učinek posameznih besed - in seveda tudi besedne umetnine kot celote - odvisen od opisanega pomena, to je predmeta, ki ga simbolizira. Zlasti pri I.A.Richardsu imamo večkrat občutek, da je povezava med besedo in njeno soodnosnico omejena na znanstveno rabo jezika, iz česar lahko logično sklepamo, da je v čustveni rabi ni ali pa je nepomembna.

V primerih ko empirični bralec, kot na primer v PRACTICAL CRITICISM in posredno tudi v FICTION AND THE READING PUBLIC, jasno pokaže sorazmerno družbeno in zgodovinsko determiniranost, jo praviloma ocenjujejo negativno in so vsa prizadevanja kritike namenjena prav izločitvi le-tega iz branja.

Tudi dejstvo, da so prav v tem času študije zgodovinskega odnosa med bralci in literaturo v preteklih obdobjih - le-te edine vključujejo tudi socialne dejavnike in njihov vpliv na bralce, od vzgoje do preživljanja prostega časa, dohodka, razredne zavesti in svetovnega nazora - nedvoumno pokazale na vsakokratno zgodovinsko in družbeno determiniranost bralcev z njihovim socialnim okoljem, očitno ni imelo nobenega vpliva na ozko psihološko pojmovanje bralca pri obravnavanih avtorjih.

Čeprav je iz raznih zgodovinskih študij povsem jasno, da je bralec odvisen od socialnega okolja, s katerim

se tudi spreminja, in da bralec ni enkrat za vselej dokončno določen, temveč da v raznih obdobjih srečujemo različne tipe bralca, to vendarle ni napotilo kritikov, da bi spremenili svoj koncept bralca, ki je povsem izoliran od okolja. To je najbrž tudi posledica precej pogostega in globokega prepada med literarnozgodovinsko in teoretično usmeritvijo angleške kritike, le-tega ena v drugi obliki srečali že v prikazu zgodovinskih študij odnosa med bralci in literaturo, za katero je značilno podobno pomanjkanje posluha za literarnoteoretične probleme o odnosu med bralcem in besedno umetnino.

Zdi se, da je zanimanje angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino prevečkrat omejeno z delnimi interesi ne glede na to, ali gre za prizadevanja ovreči larpurlartistično smer literarne kritike ali za željo nazorno prikazati velik pomen literature na podlagi njenega dobrodejnega učinkovanja na bralca oziroma pomen samega bralca za literaturo in pisatelja. Ti delni interesi onemogočajo angleškim kritikom, da bi odnos med bralcem in besedno umetnino videli celovito, z vsemi številnimi problemi, ki jih ta odnos vsebuje.

Zdi se, da se angleški avtorji ne zavedajo, kako odnos med bralcem in besedno umetnino vsebuje v bistvu vse filozofske dileme odnosa med subjektom in objektom, katerega specifično obliko pomeni, in da prav tako kot problema odnosa med subjektom in objektom ne moremo rešiti z izključnim pristajanjem na enem izmed obeh, tudi problem/odnosa med bralcem in besedno umetnino ne moremo reševati enostransko. Kakršnokoli enostransko reševanje tega problema se sreča z nerešljivo dilemo, kako vključiti nasprotno stran. Tako vsakršno pretirano zanimanje zgolj za bralca vodi k nezadostnemu upoštevanju besedne umetnine, podobno kot vodi izključno zanimanje za besedno umetnino k zanemarjanju bralčevega deleža. Zato se zdi, da je pri obravnavi odnosa med bralcem in besedno umetnino najtežje hkrati upoštevati vse njegove sestavne elemente.

Če si zamislimo možnosti za reševanje problemov odnosa med bralcem in besedno umetnino kot možnosti, ki so razporejene na umišljenem kontinuumu, v katerem je ena skrajnost bralec in druga besedna umetnina, potem moramo ugotoviti, da se vse rešitve angleških kritikov gibljejo v neposredni bližini tiste skrajnosti, na kateri smo si zamislili bralca. Zato se v njihovih rešitvah besedna umetnina navadno pojavlja le kot bralčevo doživetje, ki je podobno kot bralec sam pogosto povsem subjektivne narave. Kot smo videli, je

edina izjema delo Williama Empsona, ki se zaradi izrazito racionalnega odnosa do doživetja pesmi nenehno vrača k viru tega doživetja, to je k pesmi. Vendar celo to ni podlaga za objektivnejšo predstavo o pesmi, temveč je praviloma le vir za vedno nove subjektivne pomene. Videli smo tudi, da je Empsonovemu delu veljalo veliko občudovanje prav zaradi neverjetnega bogastva subjektivnih pomenov, ki se jih je Empsonu posrečilo "iztisniti" iz posamezne obravnavane pesmi.

Zaradi obravnavanega precej enostranskega zanimanja nas ne smejo presenetiti tudi delni dosežki angleške kritike. Kot smo videli, so ti rezultati še zlasti pojasnili posamezne elemente bralčevega odziva na besedno umetnino ter nekaj vidikov in podrobnosti delovanja besed v bralčevem duhu in tako pripomogli k boljši komunikaciji med bralcem in besedno umetnino. Obravnavano zanimanje angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino je zato neposredna podlaga in ozadje tako imenovanega "tesnega branja" (close reading) ter prefinjenih literarnih interpretacij angleške "praktične kritike" in ameriške "nove kritike".

Omeniti moramo tudi velik vpliv, ki ga je imelo zanimanje angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino na poučevanje angleške literature. Zavest o potrebnosti in koristnosti "close reading" pristopa

k poeziji in tudi prozi, združena z zavestjo, da je temeljno znanje o delovanju besed prvi pogoj za pravilen odnos do besedne umetnine, se je v Angliji razširila z univerz tudi na srednje šole. Zato moramo ugotoviti, da je imelo zanimanje kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino v tem praktičnem pogledu nedvomno zelo velik vpliv. Posamezna dela I.A.Richardsa so ponatisnili do dvajsetkrat in so tako izšla v več sto tisoč izvodih. Ta praktični vpliv je toliko bolj razumljiv, če upoštevamo dejstvo, da je za mnoge avtorje, ki so obravnavali odnos med bralcem in besedno umetnino, značilno tudi bolj ali manj poudarjeno vzgojno zanimanje.

Kljub temu pa nikakor ne moremo trditi, da se je angleškim kritikom posrečilo celovito pojasniti naravo odnosa med bralcem in besedno umetnino. Zi se, da bi bilo to mogoče le, če bi obravnavali odnos v vsej celovitosti in če bi hkrati upoštevali vse njegove elemente.

Enostranski pristop k obravnavanju odnosa med bralcem in besedno umetnino se nam zato kaže kot prva in glavna metodološka napaka angleške kritike. Ugotoviti namreč moramo, da podobno kot besedna umetnina sama zase ne pomeni zadovoljivega izhodišča za celovito literarno estetiko, tudi bralec in njegovo doživetje besedne umetnine nista dovolj za izključno izhodišče.

Sama analiza besedne umetnine, pa naj bo še tako nadrobna in domiselna, nam vendarle ne more odkriti nič drugega kot lastnosti analizirane besedne umetnine kot predmeta. Zato bi besedna umetnina kot absolutno izhodišče literarne estetike zadoščala samo, če bi se odločili za stališče, da je predmet literarne estetike le enkrat za vselej določen razred predmetov, ki so sami po sebi besedne umetnine. Nevzdržnost takega stališča je očitna, če imamo v mislih vse zgodovinske spremembe v tradicionalnih predstavah o besedni umetnini kot predmetu literarne estetike. Nevzdržnost takega estetskega izhodišča je najbolj očitna prav na področju literature, zato ker tu ne gre za fizični predmet, ki bi bil pesem ali roman, tako kot je, denimo, količina marmorja lahko kip ali kot sta določena barva in platno lahko slika. Tako lahko ugotovimo, da je prav v literarni estetiki problem predmeta še toliko bolj zapleten, saj sta pesem in roman zaradi posredovanja besed - le-te šele z nadaljnjimi posrednimi podobami in idejami povežejo bralca s predmetom - še bolj oddaljena od takega "stvarnega" predmeta. Po drugi strani pa prav spoznanje, da besedna umetnina kot predmet nima inherentne estetske narave in vrednosti, pogosto navaja kritike k drugi skrajnosti, k iskanju temelja za literarno estetiko pri bralcu in njegovem odzivu na besedno umetnino.

Vendar moramo ugotoviti, da tudi bralec in zgolj njegovo doživetje besedne umetnine ne moreta dati zadovoljivega izhodišča. Ne glede na globino in domiselnost analize doživetja nas namreč taka analiza ne more pripeljati s povsem psihološkega območja, in kot smo videli v prikazu, ne more dati zadovoljive podlage za uspešno literarno esttetiko. Zato moramo ugotoviti, da je treba tudi bralčevo doživetje raziskovati v tesni povezavi s predmetom tega doživetja, s konkretno besedno umetnino.

Ob koncu nam preostane še prepričanje nekaterih kritikov, da je literatura v bistvu komunikacija. Pri njih bi lahko pričakovali celovitejši pristop k odnosu med bralcem in besedno umetnino, kajti povsem naravno se nam zdi vprašanje - komunikacija česa in komunikacija med kom, vprašanje, ki združuje besedno umetnino in bralca. Vendar angleški kritiki v teoriji literature kot komunikacija tega vprašanja ne zastavijo. Kot smo videli pri obravnavi značilnih psiholoških določil bralca, obstoji komunikacija zanja v dveh vzporednih psihičnih stanjih: pri tem besedna umetnina simbolizira doživetje pisatelja, ki zato postane dostopno bralcu. Funkcija besedne umetnine je to, da omogoči bralcu ubčutiti tisto, kar je pred njim občutil pisatelj. Teorije, ki snačijo literaturo s komunikacijo, ugotavljajo le odvisnost bralčevega doživetja od pisateljevega.

V takih teorijah je besedna umetnina omejena na sredstvo za doseganje podobnih doživetij. Šele s tega stališča nam postane razumljivo, zakaj velja besedni umetnini v obravnavanih teorijah tako malo kritične pozornosti, medtem ko je komunikacijski proces sam zase v središču njihovega zanimanja.

Te ugotovitve nas nujno vodijo k logičnemu sklepu, da niti besedna umetnina niti bralec ali njegovo doživetje pa tudi komunikacija ne pomenijo takega kritičnega izhodišča, s katerim bi lahko uspešno pojasnili naravo in vse probleme odnosa med bralcem in besedno umetnino ali zgradili uspešno literarno estetiko.

Odnos med bralcem in besedno umetnino lahko uspešno pojasnimo le, če hkrati upoštevamo naravo besedne umetnine kot predmeta in značilnosti bralčevega doživetja istega predmeta v njuni tesni medsebojni povezanosti. Ta tesna medsebojna povezanost se nam kaže kot bistvena značilnost, ki izhaja iz odnosa med subjektom, ki doživlja, in predmetom, ki ga subjekt doživlja. Tako pojmovani odnos nujno vključuje dvojno referenco - navzven k besedni umetnini in navznoter k bralčevemu doživetju, hkrati pa vodi tudi k njuni sintezi, ki je edino sprejemljivo izhodišče za obravnavo. Le s takim pojmovanjem odnosa med bralcem in besedno umetnino se

lahko izognemo skrajnemu subjektivizmu, h kateremu, kot smo videli, vodi pretirano zanimanje zgolj za bralčevo doživetje, in v katerega zanimanju ima tudi besedna umetnina vedno bolj subjektivno naravo osebnega poustvarjanja. Čeprav zahteva doživetje posamezne besedne umetnine od bralca večjo ali manjšo aktivnost, zato še ne smemo sklepati, da je bralec besedno umetnino kreiral, podobno pa tudi bralčev neuspeh, da bi določeno besedno umetnino poustvaril, ne spremeni notranje narave besedne umetnine, kot jo je bil ustvaril njen avtor. Glede na to, da je besedna umetnina predmet, ki ga je bil ustvaril pisatelj, ga mora tudi bralec upoštevati kot takega.

Podobno mora tudi kritika, ki obravnava odnos med bralcem in besedno umetnino, upoštevati posebno naravo besedne umetnine kot predmeta, saj le-ta nedvomno pogojuje bralčev odnos do nje. S tega stališča je očitna neprimernost pretiranega poudarjanja ali izključnega zanimanja kritike za bralčev odziv in tudi prej opisanega pojmovanja literature kot komunikacije. Taka pojmovanja ne upoštevajo posebne narave besedne umetnine in jo tako ali drugače zreducirajo na sredstvo za določen učinek oziroma komunikacijo. S tem si pa seveda zapirajo sleherno možnost, da bi celovito pojasnila odnos med bralcem in besedno umetnino.

Poleg enostranskega pristopa bi radi omenili še drugo metodološko pomanjkljivost, le-to v večji ali manjši meri lahko zasledimo pri vseh kritikih, ki se zanimajo za odnos med bralcem in besedno umetnino. V mislih imamo dejstvo, da posamezni avtorji neprenehoma prehajajo od deskriptivne obravnave odnosa med bralcem in besedno umetnino k normativni obravnavi.

Glede na to, ali izhajamo s stališča realničnega odnosa med bralcem in besedno umetnino ali s stališča možnega odnosa med bralcem in besedno umetnino, lahko ta odnos obravnavamo na dva načina: deskriptivno ali normativno. Pri deskriptivnem konceptu so predmet obdelave predvsem razni načini, kako se bralec v realnici odziva na besedno umetnino. Zato opisani pristop prikazuje obstoječe načine bralčevih odzivov na besedno umetnino in končno lahko vodi v empirične raziskave odnosa med bralcem in besedno umetnino. Normativni koncept pa obravnava take načine bralčevega odziva na besedno umetnino, kot bi bili po mnenju kritika pravilni in zaželeni, torej načine, kako naj bi se bralec odzval na besedno umetnino, in tako vodi v raziskavo možnih in najustreznejših odzivov bralca na besedno umetnino. V načelu sta to dva povsem različna pristopa k odnosu med bralcem in besedno umetnino, čeprav s tem ne želimo trditi, da morata biti praviloma ločena oziroma izolirana.

Menimo le, da ju je mogoče in v določenih primerih tudi smiselno razločevati. Tako razločevanje namreč omogoča jasnejšo podobo v resnici obstoječega odnosa med bralcem in besedno umetnino, brez nenehnih vsiljivih pojasnil, kakšen naj bi ta odnos bil, in kritičnega negodovanja nad tem, kakšen ni. Hkrati pa omogoča tudi jasnejšo podobo možnega ali najuspešnejšega odnosa med bralcem in besedno umetnino, podobo, ki je ne motijo nepomembne ugotovitve o resničnem odnosu. Če bi bili obe podobi povsem jasni, bi bil seveda tudi prehod od ene k drugi bolj jasen, predvsem pa bi ju lahko tudi primerjali. Taka primerjava pa bi nedvomno osvetlila ne le resnični, marveč tudi zaželeni odnos med bralcem in besedno umetnino.

Vendar moramo ugotoviti, da se v našem prikazu obravnavani kritiki očitno ne zavedajo niti razločka med opisanim in normativnim pristopom k odnosu med bralcem in besedno umetnino niti možnosti za nadaljnja kritična odkritja, ki bi jih omogočilo tako razločevanje. Nasprotno, ne da bi se tega zavedali, pogosto prehajajo od opisnega k normativnemu opisu odnosa med bralcem in besedno umetnino in nazaj, tako da je sem in tja težko ugotoviti, ali opisujejo resnični odnos ali odnos, ki si ga želijo.

Tako nenehno spreminjanje je značilno za večino avtorjev. Izjema sta le Maud Bodkin, ki jo zanimajo zlasti prapodobe v bralčevi zavesti in na njih

utemeljen obstoječi odnos bralca do besedne umetnine, in William Empson, ki v SEVEN TYPES OF AMBIGUITY poroča predvsem o svojih doživetjih poezije. Pri I.A. Richardsu pogosto opazimo prehode od deskriptivnega opisa k normativnemu in narobe. Njegova PRACTICAL CRITICISM pa pomeni na neki način edino delo, ki sistematično uporablja oba pristopa v obliki stalne izmenjave. Tako je dokumentarno gradivo o odzivih poskusnih bralcev zvečine predstavljeno v opisni obliki, ki ji sledita Richardsov komentar o pomanjkljivostih tega odziva in njegova lastna alternativa odziva, ki se nedvomno zelo približa najustreznejšemu odzivu. Tudi v njegovih sistematično zbranih in obdelanih desetih glavnih vzrokih nepravilnega razumevanja poezije lahko vidimo razlago, zakaj resnični odnos med bralcem in besedno umetnino tako zaostaja za najuspešnejšim odzivom. Tudi pri C.S.Lewisu so prehodi med obema pristopoma precej pogosti, čeprav bi zaradi njegovega osrednjega zanimanja za razne načine branja lahko pričakovali da bo na tem področju bolj sistematičen. C.S.Lewis usmerja svojo pozornost na razloček med slabim in dobrim branjem. Iz njegovega opisa dobimo dovolj jasno podobo o posameznih značilnostih slabega branja; le-ta je pogosto utemeljena na značilnostih resničnega odnosa med bralcem in besedno umetnino, vendar ne pomeni edinega resničnega odnosa

med njima. Njegova podoba dobrega branja, ki se zelo približuje najustreznejšemu odnosu med bralcem in besedno umetnino, pa je nasprotno veliko bolj nedodelana in nas ne prepriča.

Zdi se nam, da povzroča to, kar sem in tja ne vemo, ali gre za deskriptivni ali normativni koncept odnosa med bralcem in besedno umetnino, dodatno nejasnost v kritiki, ki smo jo obravnavali. Pri tem mnenju izhajamo iz domneve, da bi sistematičnejši pristop, ki bi temeljito izkoristil vse možnosti deskriptivnega pristopa in jasno nakazal prehod k normativnemu, verjetno dal boljše rezultate ali pa vsaj jasneje nakazal vse dileme in razsežnosti odnosa med bralcem in besedno umetnino.

Pred koncem še nekaj besed o reakcijah kritike in ocenah, ki so v Angliji veljale zanimanju za odnos med bralcem in besedno umetnino.

Ugotovimo lahko, da je bil odziv precej tradicionalen. S tem mislimo reči, da so posamezni avtorji ocenjevali dela, v katerih smo opazovali zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, s stališča ustaljenih predstav o tem, kaj je oziroma naj bi bil predmet literarne kritike, in s stališča tradicionalnega koncepta literarne vrednosti. Videli smo, da v ocenah in tudi

drugih odzivih kritike praviloma srečamo veliko pomanjkanje posluha za vse novosti, ki jih je ta smer literarne kritike prinesla. Posamezni kritiki se pogosto izogibajo razmišljanju o teh novostih tako, da usmerijo pozornost na stranske vidike obravnavanih del in ugotavljajo pomanjkanje tradicionalno ustaljenih predstav. Tudi kadar je novost očitna, kot na primer Richardsov koncept literarne vrednosti ali Empsonova uvedba racionalnosti v bralčev odziv, jo kritiki obravnavajo predvsem s stališča tradicionalnih predstav o literarni vrednosti. Taka kritika pa le težko ugotovi kaj drugega kot to, da se Richardsov koncept literarne vrednosti precej razločuje od ustaljenega koncepta. Sicer pa se mnogim kritikom ta ugotovitev zdi zadostna podlaga za odklanjanje vsega novega.

Pomanjkanje posluha za novosti in izviren pristop te nove smeri pogosto prehaja v splošno nerazumevanje in tudi v povsem napačne razlage. Vzroke za nerazumevanje moramo seveda iskati tudi v naravi zanimanja za odnos med bralcem in besedno umetnino. Kjer si takšna kritika prizadeva vključiti v svoja izvajanja tudi spoznanja drugih modernih znanosti, lahko včasih vidimo vzrok za nerazumevanje prav v uporabi izsledkov drugih ved. Tako je premajhno poznavanje psihologije in pozneje tudi osnovne semantike pogosto vzrok za

nesporazume, medtem ko v načelu odklonilno stališče do uporabe izsledkov drugih znanosti v literarni kritiki seveda vodi k negativnemu odnosu do take usmeritve kritike nasploh. Pri tem odklonilne kritike pogosto prezrejo dejstvo, da je taka usmeritev kritike že zaradi svojega osrednjega zanimanja - poiskati bolj utemeljeno podlago literarne vrednosti v svetu vse bolj prevladujoče znanosti in vedno bolj izolirane in manj razumljive poezije - morala vključiti tudi nova znanstvena dognanja tako o človeku kot tudi o relativnosti ustaljenih vrednot.

Prav v tem osrednjem zanimanju kritike in polemičnem tonu, ki izvira iz njega in pogosto spremlja zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino, pa nazadnje vidimo tudi vzrok izrazito polemične narave, ki je značilna za mnoge ocene. Le-te zaradi polemične usmeritve velikokrat prezrejo dosežke del, ki jih obravnavajo, medtem ko jim izključno polemična usmeritev, ki je na primer značilna za ocene revije SCRUTINY, odvzame sleherno kritično vrednost. Take ocene nam naposled skoraj ničesar ne povedo o obravnavanih delih, temveč predvsem dajejo podatke o dveh nasprotnih smereh kritike v Angliji.

Čeprav je polemična narava reakcije na zanimanje kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino pogosto pogojena s polemično naravo, ki je del tega

zanimanja, moramo vendarle ugotoviti, da je je v teh ocenah in odzivih nesorazmerno veliko in da velikokrat zmanjšuje njihovo kritično vrednost.

Vzrok za nerazumevanje in pogosto pretirano polemično naravo posameznih ocen zanimanja za odnos med bralcem in besedno umetnino moramo iskati tudi v tem, da so angleški kritiki, ki se zanimajo za odnos med bralcem in besedno umetnino, posredno ali neposredno na novo odprli osrednja vprašanja literarne kritike in literarne vrednosti, ki so bila vedno predmet polemike. Čim bolj izvirni so bili njihovi odgovori na ta vprašanja, toliko bolj odklonilna kritika jih je spremljala.

Značilnosti odziva kritike na dela, ki obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino, in rezultati našega prikaza tega odziva nas vodijo k spoznanju, da med številnimi ocenami in drugimi kritičnimi odzivi, ki so sledili tem delom, le redko srečamo poskuse prodreti v resnično naravo obravnavanih problemov in oceniti njihov prispevek na podlagi njihovega dejanskega kritičnega dosežka. Zato pa v njih toliko bolj pogosto prepoznavamo izrazito polemično kritiko, ki vse prevečkrat zavaja zanimanje njihovih avtorjev stran od osrednjega problema in nepristranskega prikaza obravnavanega dela ter ocene resničnega prispevka k razumevanju problema.

Če ob koncu poskusimo zanimanje angleške kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino oceniti še z zgodovinske perspektive, moramo ugotoviti, da v štirideseteh letih, odkar velja pozornost kritike temu zanimivemu problemu, ni vidnega bistvenega napredka pri obravnavanju tega odnosa. V letih 1921 do 1929, ko so izšla najpomembnejša Richardsova dela, so odprta vsa bistvena vprašanja o odnosu med bralcem in besedno umetnino, ki tako ali drugače zanimajo angleško kritiko. Po teh letih pa, kljub temu da se angleški kritiki pogosto vračajo k našemu problemu - bodisi da si prizadevajo razložiti ali kritizirati Richardsovo misel ali pa osvetliti nove vidike problema, ni z izjemo Empsonovega dela in Lewisovega poskusa v obravnavi odnosa med bralcem in besedno umetnino nobene novosti, ki bi jo veljalo omeniti. Iz obravnave problema se počasi izgublja nebogljena psihološka terminologija, vendar pomenijo ta dela vse do Lewisovega poskusa v bistvu ponavljanje utilitarističnih poskusov utemeljitve in naglašanja vrednosti literature na podlagi njenega "dobrodejnega" učinka na bralce.

Razločki v razlagi tako pojmovane vrednosti literature imajo v bistvu drugoten pomen. In ugotoviti moramo, da tudi pri taj razlagi ne opazimo večjega napredka. Tako na osrednje vprašanje vsake aktivne teorije literarne v rednosti, namreč na vprašanje, ali je

pomen besedne umetnine v njenem neposrednem učinku na bralca ali pa v poznejših, posrednih učinkih, večina avtorjev odgovarja s kompromisom in združuje oba učinka, posrednega in neposrednega. Tak odgovor smo obravnavali že pri I.A.Richardsu, ki poleg vrednosti neposrednega učinka v obliki ravnotežja in odsotnosti konflikta med posameznimi impulzi poudarja predvsem tudi posredni učinek, tako imenovano bralčevo "rast" pod vplivom besedne umetnine in njegovo poznejšo sposobnost za boljši odnos, ki vključuje tudi odnos do sveta. Podobno tudi William Empson poudarja izpopolnjevanje bralčeve občutljivosti nasploh. Najočitnejša pa je kompromisna narava tega odgovora pri C.S.Lewisu. Čeprav se, kot smo poskusili pokazati, Lewisov koncept besedne umetnine, ki po njegovem odpira vrata v svet drugih ljudi, zelo približuje pojmovanju literature kot znanja, pojmovanja, ki vidi pomen besedne umetnine predvsem v tem, da daje znanje, torej v njenem neposrednem učinku na bralca, Lewisovega koncepta literarne vrednosti kljub temu ne smemo uvrstiti v tako pojmovanje literature. C.S.Lewis namreč izrecno odklanja tako pojmovanje koristnosti literature kot neumestno uporabo le-te, medtem ko hkrati poudarja tudi ~~e~~posredni učinek besedne umetnine na bralca in se tako s svojim odgovorom povsem približuje Richardsovi rešitvi. V Richardsovem in Lewisovem paradoksalnem odklanjanju koncepta literature kot znanja in doslednem vztrajanju

na povsem psiholoških določilih, tudi kadar gre za posredni učinek literature, lahko spet opazimo obravnavani odklonilni odnos do vseh socialnih elementov, ki obstajajo v odnosu med bralcem in besedno umetnino. Ugotoviti moramo namreč, da bi tudi znanje pomenilo izrazito socialno kategorijo.

Tako moramo končati z mislijo, da obravnavani kritiki vse do konca ne vidijo, da tako omejeno zanimanje za odnos med bralcem in besedno umetnino ne more rešiti tega zapletenega problema. Tudi poznejše študije, ki obravnavajo odnos med bralcem in besedno umetnino, nas pogosto razočarajo. Namesto da bi izpolnile optimistične obljube, ki jih srečamo v zgodnjih delih s tega področja, nam vedno znova odkrivajo le precej negotovo naravo teh obljub, medtem ko je prispevek kritike vedno bolj necelovit in omejen. Zdi se, da je tudi ta nepričakovana zgodovinska stagnacija pri zanimanju kritike za odnos med bralcem in besedno umetnino posledica omejenosti izhodišča v zanimanju angleške kritike za ta odnos, čeprav je k temu verjetno pripomoglo tudi veliko nerazumevanje kritike. Hkrati pa nas ta zgodovinska stagnacija potrjuje v spoznanju, da od tako omejenega zanimanja kritike ne moremo pričakovati pomembnejših rezultatov ali celovitega vpogleda v odnos med bralcem in besedno umetnino.

D O D A T E K

Ob koncu bi radi dodali še nekaj besed o dveh jugoslovanskih avtorjih, ki sta pisala o Richardsovi literarni teoriji: o Ivu Vidanu in Nikoli Koljeviću, kajti njuni oceni Richardsovega dela odpirata nove, zanimive možnosti interpretacije Richardsove literarne estetike. Ivo Vidan je napisal prvi daljši prikaz Richardsove literarne teorije za revijo POGLEDI[1], Nikola Koljević pa je napisal zelo zanimiv predgovor k NAČELOM KNJIŽEVNE KRITIKE, ki jih je tudi sam deloma prevedel, in obravnava Richardsovo teorijo v svoji študiji TEORIJSKI OSNOVI NOVE KRITIKE.

Vidan prikazuje v svojem eseju Richardsova literarno teorijo zelo objektivno in podaja zanimivo analizo njenih bistvenih sestavin in tudi posameznih elementov. Podobna objektivnost je značilna tudi za celotno Vidanovo oceno Richardsove teorije: čeprav vidi njene številne napake, vendarle ne poskuša zmanjšati njenega velikega pomena. Nasprotno, celo v Richardsovem poskusu, da bi s sliko ponazoril momente, ki sestavljajo doživetje pesmi, namreč poskusu, ki so ga zasmehovali številni kritiki, vidi Vidan možnosti, ki bi jih veljalo obdelati:

> Ta analiza zaslužila bi mnogo detaljniju (i primerima potkrepljenu) obradu nego što joj je posvetio pisac, ali je on ipak naznačio neke pravce u kojima bi se mogle kretati idiosinkrazije pojedinaca kod čitanja pjesme.[2]

Ko so leta 1964 izšla v srbohrvaščini NAČELA KNJIŽEVNE KRITIKE, jim je Nikola Koljević napisal zanimiv predgovor.[3]

Podobno kot Vidan tudi Koljević še zlasti podčrtuje Richardsovo pionirsko vlogo na področju moderne kritike:

> Možda je, zapravo, osnovna vrednost Ričardsovih NAČELA što su tolikim drugim kritičarima otkrila pravce u kojima je moguče i neophodno razvijati kritičko misao.[4]

Za Koljevića je Richardsova pionirska vloga še bolj pomembna zaradi starega paradoksa kritike, da je namreč treba njene resnice, zato da bi sploh bivale, vedno znova formulirati s stališča novih mentalnih in življenjskih dejstev. In v tem se mu Richardsov "novi začetek"[5] kaže ,kot ponovna formulacija najvažnejših kritičnih resnic v jeziku, ki je za nas sprejemljiv. V primerjavi z Aristotelom, kritikom tragedije, in Coleridgom, kritikom imaginacije, je Richards za Koljevića predvsem kritik jezika zaradi osrednjega pomena, ki ga pripisuje jeziku kot sredstvu človeške komunikacije v poeziji. Drugo Richardsovo značilnost vidi Koljević v njegovem izboru psihologije za medij, v katerem je izrazil svojo splošno kritično teorijo.[6] Ta izbor Koljević zelo odobrava. V njem vidi hkrati linijo najmanjšega in največjega odpora:

> Najmanjeg zbog toga što se protiv jednog načina tumačenja činjenica uspešno možemo boriti samo

ako prihvatimo te činjenice. A najvećeg zato što tumačenje jedne naučne činjenice u humanističkom svetlu podrazumeva, ni manje ni više, revidiranje svih svojih dosadašnjih stavova i pioniraki polazak još jednom od početka.[7]

Poleg navdušenega odobravanja tako Richardsovega izbora psihologija kot znanstvenega pristopa k literarni kritiki in seveda poudarka na Richardsovih velikih pionirskih zaslugah, vsebuje Koljevićev predgovor tudi interpretacijo Richardsovega dela[8], ki jo je Koljević podrobneje oblikoval v poznejšem delu TEORIJSKI OSNOVI NOVE KRITIKE (1967).

V razlagi Richardsove teorije vrednosti izhaja Koljević iz povsem izvirne interpretacije Richardsovih psiholoških kategorij, ki se mu zdijo povsem primerne za formulacijo teorije vrednosti.

Zanimivo primerja tudi Richardsovo psihološko teorijo literarne vrednosti s psihoanalizo, ki se mu kaže kot njen znanstveni pendant.[9] Iz te primerjave izpeljuje nadvse zanimivo nasprotje med psihoanalizo in Richardsovo teorijo: meni namreč, da medtem ko išče psihoanaliza najmanjši skupni imenovalec in minimalno zadovoljitev, si Richardsova teorija prizadeva doseči največjo skupno mero in maksimalno zadovoljitev. V tej luči vidi psihoanalizo kot teorijo antivrednosti, medtem ko se mu Richardsova teorija kaže kot teorija vrednosti. Med obe skrajnosti Koljević postavlja imaginarno sredinje stanje, ki ga obe perspektivi, vsaka po svoje,

izkrivljata[11]. Iz tega nasprotja Koljević izvaja nadvse zanimivo razlago Richardsove vrednostne teorije, ki na novo osvetljuje tako Richardsovo teorijo vrednosti kot tudi Richardsov zagovor pomena poezije:

> Umesto antinomija potiskivanje-zadovoljivanje on (t.j.Richards) otkriva pitanje uspešnijeg ili manje uspešnog saglašavanja. A umesto odbrane čovekovih prava na zadovoljenje svojih elementarnih poriva, kojima izvesne posledice civilizacije predstavljaju prepreku, odbrane po kojoj je psihoanaliza pre svega značajna u opštem humanističkom smislu, - Ričardsov psihološki pristup otvara pogled na civilizaciju i više oblike ljudskog života kao mogučnost potpunijeg zadovoljenja ljudskih poriva i neprestano otkrivanje onih oblika ljudskog delovanja koji traže "najmanje ljudskih mogučnosti". U psihološkom smislu, i ukoliko ostvarenje tih mogučnosti zavisi od nas samih, ono je uvek ustavljeno našom sposobnošču organizacije različitih poriva i moči razvoja te organizacije. U tom procesu poezija, po Ričardsovem mišljenju, ima izuzetnu ulogu.[12]

Možnost za tako razlago Richardsove vrednostne teorije in njeno povezavo z "višjimi oblikami človeškega življenja" prepoznamo lahko že v Vidanovi primerjavi Richardsovega koncepta "widening of the sphere of human sensibility" z Marxovim konceptom "počlovečenja človeških čutov".[13]

Ne da bi podrobno razpravljali o vseh možnih implikacijah in upravičenosti primerjave Richardsovega koncepta "polnega življenja", "razširjene sfere človeške občutljivosti" in "organizacije, ki pomeni najmanjšo možno izgubo človeških možnosti", z Marxovim konceptom "počlovečenja človeških čutov" moramo pri tem ugotoviti, da je ta primerjava zanimiv rezultat stika dveh povsem različnih svetov. Hkrati pa ta primerjava odkriva tudi nove možnosti interpretacije Richardsovega dela.

O P O M B E

POGLAVJE I

1 Primerjaj IX. poglavje, Zgodovinski prikazi odnosa med bralci in literaturo

2 L. Schücking, THE SOCIOLOGY OF LITERARY TASTE in drugi avtorji obravnavani v lo. poglavju

3 Peacock, Thomas L.: FOUR AGES OF POETRY, Oxford, Basil Blackwell, 1921.

4 M. Arnold, CULTURE AND ANARCHY, str. 214,

5 M. Arnold, "The Study of Poetry", citirano po THE GREAT CRITICS, str. 624:

"The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high destinies, our race, as time goes on, will find an ever surer and surer stay. (.....) We should conceive

of it as capable of higher uses, and called to higher destinies, than those which in general men have assigned to it hitherto. More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sutain us. Without poetry our science will appear incomplete; and most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry."

Te Arnoldove misli pogosto rabijo kot moto v obravnavano vlogo poezije, in pomenijo njegove najbolj pogosto citirane stavke, iz katerih izhajata tako I.A.Richards, kot tudi F.R.Leavis.

6 Cf. F.R.Leavis: CULTURE AND ENVIRONMENT in MASS CIVILISATION AND MINORITY CULTURE,
Q.D.Leavis: FICTION AND THE READING PUBLIC

7 Q.D.Leavis: FICTION AND THE READING PUBLIC, str. 53.

8 O teh spremembha govori že M.Arnold, obsežnejšo analizo modernega položaja pa sta v svojih delih podala zlasti F.R.Leavis in Q.D.Leavis.

9 Angleški kritiki pogosto označujejo to spontano zvezo tudi kot "organsko zvezo".

10 S.E.Hyman, THE ARMED VISION, str.3.

II. P O G L A V J E

1 P. Lubbock, THE CRAFT OF FICTION, str. 1.

2 Ibid., str. 7:

> I well understand that in reading a book I was unconsciously making a selection of my own, choosing a little of the story here and there, to form a durable omage, and that may selection only included such things as I could easily work into shape. The girl herself...
> because nothing is simpler than to create for oneself the idea of a human beinga figure and a character, from a series of glimpses and anecdotes. Creation of this kind we practice every day; we are continuously piecing together our fragmentary evidence about people around us and moulding their images into thought. It is the way in which we make our world: partially, imperfectly, very much at haphazard, but still perpetually everybody deals with his experience like an artist.

3 V angleški estetski teoriji tako stališče navadno imenujejo "continuity theory".

4 To nam lahko pojasni Lubbockov poudarek na izbiri besede "Craft" namesto "art", ki jo sam podčrtuje v svojem predgovoru "Preface to Current Edition", THE CRAFT OF FICTION, 1964, New York, The Viking Press.

5 Ibid., str. 18.

6 Primerjaj navedbo pod opombo 2.

7 Lascelles Abercrombie, AN ESSAY TOWARDS A THEORY OF ART, str. 44.

8 Ibid., str. 43.

9 Ibid., str. 48.

10 Lascelles Abercrombie, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM str. 24.

11 Ibid., str. 33.

12 Ibid., str. 56:

> Its function is, by its expression of experience as such to make experience significant as such without our having to judge it as true or real or moral. Every work of literature, though the experience it gives is necessarily limited, provides us with an instance of the experience we most profoundly need: and that by reason of its form. It is form in literature that makes experience there significant.

13 Vernon Lee je psevdonim angleške pisateljice Violet Paget.

14 V zadnjem poglavju THE HANDLING OF WORDS vidimo temeljito poznavanje Lubbockovega dela THE CRAFT OF FICTION.

15 Abercrombijeve postavke na tem področju so zelo podobne kritiki Vernon Lee. Iz njunih del ni videti, ali je Abercrombie poznal THE HANDLING OF WORDS ali ne, tako lahko samo domnevamo, da je verjetno, da je poznal to splošno znano delo, ker so ga tedaj veliko brali.

16 Vernon Lee, THE HANDLING OF WORDS, str. 1.

17 Ibid., str. 64-6:

> We are oblidged to transmit our thoughts and feelings to others in an order different from the one in which they have come to ourselves, for one very important reason: that they are our thoughts. Being our thoughts means that they are connected with our life, habits, circumstances, born of them: it means that they are so familiar that we recognize them whether they come out head foremost or tail foremost, and into however many and various splinters they may be broken To the Reader, on the contrary, they are unfamiliar, since they are not his; and the habits and circumstances of the Reader, so far from helping him to grasp them, distract him by sending up other thoughts and feelings which are his own... All writing, therefore, is a struggle between the thinking and feeling of the Writer and the thinking and feeling of the Reader.

18 Ibid, str. 44.

19 Ibid., str. 74.

20 Ibid., str. 190.

21 Q.D. Leavis v svojem delu FICTION AND THE READING PUBLIC ugotavlja pomembnost in vpliv tega dela Vernon Lee.

22 Primerjaj poglavje VII do IX; Katherine Lever, Q.D. Leavis, C.S. Lewis.

23 R.H. Strachan, THE SOUL OF MODERN POETRY, str. 144.

24 Ibid., str. 145-6.

25 Primerjaj: Sidney Dark, THE NEW READING PUBLIC, 8-9.

26 Drinkwaterjeva polemika se nanaša zlasti na Abercrombiejevo delo TOWARDS A THEORY OF AFT in R. H. Strachanovo THE SOUL OF MODERN POETRY, pa seveda na tedanjo splošno težnjo, na poudarjanje komunikativnosti literature.

III. P O G L A V J E

1 Cf. Stanley Edgar Hyman, THE ARMED VISION, str. 3 in str. 314: L. Lerner, THE TRUEST POETRY, str. 7o,93; G.R. Hamilton, POETRY AND CONTEMPLATION, 111; R. Williams, CULTURE AND SOCIETY, str. 239; tu Williams ugotavlja, da so posamezna Richardsove misli in odstavki v njegovih delih prerasli v obsežne študije, ki so jih pogosto napisali drugi avtorji.

2 I.A. Richards, FOUNDATIONS OF AESTHETICS, str. 75.

3 Ibi., str. 78:

> As we realise beauty we become more fully ourselves the/more our impulses are engaged... Our interest is not canalized in one direction rather than another. It becomes ready instead to take any direction we choose. This is the explanation of that detachment so often mentioned in artistic experience. We become impersonal or disinterested.

4 Ibid, str. 91.

5 Tako ga ne obravnava v svojem obsežnem pregledu Richardsovega kritičnega dela za SCRUTINY D.W. Harding, in podobno tudi ne M. Roberts in R. Hamilton in še številni drugi avtorji.

6 I.A. Richards uporablja oznako "Symbolism" in simbolična raba jezika v posebnem pomenu:

> Symbolism is the study of the part played in human affairs by language and symbols of all kinds, and especially of their influence on thought. It singles out for special

inguiry the ways in which symbols help us and hinder us in reflecting on things.

C.K. Ogden in I.A. Richards. THE MEANING OF MEANING, str. 9.

Podobna individualna raba posameznih oznak je pogosto značilna za Richardsova dela. Ker so te oznake večkrat tudi vzrok napačanih interpretacij Richardsovih del in tudi splošne nejasnosti njegovih misli, pomenijo posebno težek problem za prevajalca. Zato bomo v takih primerih razen več ali manj točnega slovenskega izraza navajali v oklepaju tudi Richardsov lastni izraz v angleščini.

7 C.K. Ogden in I.A. Richards, THE MEANING OF MEANING, str. 245.

8 Ibid., str. 149:

Under the symbolic function are included both the symbolisation of reference and its communication to the listener, i.e., the causing in the listener a similar reference. Under the emotive function are included both the expression of emotions , attitudes, mood, intentions, etc., in the speaker, and their communication, i.e., their evocation in the listener.

9 Ibid., str. 15o.

lo Ibid., str. 239.

ll Ibid., str. 188.

12 Cf. THE MEANING OF MEANING. Preface to the Second Edition, str. XII: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM by I. A. Richards endeavours to provide for the emotive function of language the same critical foundations as is here attempted for the symbolic.

13 Kot številne druge oznake I.A.Richards tudi "attitude" uporablja v posebnem pomenu, ki ga definira takole:
These imaginal and incipient activities or tendencies to action I shall call attitudes.
PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 112.
N. Koljević prevaja besedo attitude s "stav", in mi jo bomo prevajali z "odnos", hkrati pa bomo v oklepaju navadno navajali tudi Richardsov lasten izraz vsled večje jasnosti.

14 I.A. Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 2

15 Ibid., str. 16 - 17.

16 Primerjaj: ibid., str. 38, 46-7, 51.

17 Ibid., str. 38.

18 Ibid., str. 86.

19 Ibid., str. 46:
the conduct of life is throughout an attempt to organize impulses so that success is obtained for the greater number or mass of them, for the most important and weightiest set.

20 Ibid., str. 110.

21 Ibid., str. 111-2:

> For theas responses are commonly of the nature of solutions to problems, not of intellectual research, but of emotional accomodation, and can usually be best achieved while the different impulses which have to be reconciled are still in an incipient or imaginal stage, and before the matter has become further complicated by the irrelevant accidents which attend overt responses.
>
> These imaginal and incipient activities or tendencies to action I shall call attitudes.

22 Ibid., str. 113.

23 Ibid., str. 233.

> The experiences which the arts offer are not obtainable, or but rarely, elsewhere... They are not incomplete; they might better be described as ordinary experiences completed

24 Ibid., str. 79:

> The separation of poetic experience from its place in life and its ulterior worths, involves a definite lop-sidedness, narrowness, and incompleteness in those who preach it sincerely... When genuinely held the view leads to an attempted splitting up of the experiencing reader into a number of distinct faculties or departments which have no real existance. It is impossible to divide a reader into so many men - an aesthetic man, a politic man an intellectual man, and so on. It cannot be done. In any genuine experience all these

elements inevitably enter.

25 Primerjaj: C. K. Ogden in I.A. Richards: THE MEANING OF MEANING, str. 139-169; I.A. Richards: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, "The Language of Criticism", str. 19-24.

Richards tudi pri obravnavni posameznih elementov poezije poudarja pomen bralčevega odziva.

Tako o metru in ritmu pravi: It is not in the stimulation, it is in our response. Ibid., str. 139.

26 Ibid., str. 48.

27 Ibid., str. 59.

28 Ibid., str. 61:

> His (artist's) experiences, those at least which give value to his work, represent conciliation of impulses which in most minds are still confused, intertrammelled and conflicting. His work is the ordering of what in most minds is disordered... the value of what he has accomplished is found always in a more perfect organisation which makes more of the possibilities of response and activity available.

29 Ibid., str. 234, 237.

30 Ibid., str. 190:

> If the availability of his past experience is the first characteristic of the poet, the second is what we may provisionally call his

> normality. So far as his experience does not tally with that of those with whom he communicates, there will be failure.

31 Primerjaj II. poglavje, Abercrombie, str. 28.

32 Ibid., str. 176:

> On the one hand are some who define communication as the actual transference of experiences in the strictest possible sense of transference - in the sense in which a penny can be transfered from one pocket to another - and are led to most fantastic hypotheses.

Primerjaj tudi stran 19 te obravnave.

Čeprav je Richardsov opis zelo podoben Abercrombiejevi zahtevi, kakšna naj bo komunikacija, vendar verjetno tu ne gre za polemiko proti Abercrombieju, ki ga Richards nikoli ne omenja v svojih delih, temveč proti Blakeu, o čigar hipotezi govori Richards.

33 Ibid., str. 176.

34 Ibid., str. 177.

35 Primerjaj II poglavje, Vernon Lee, str. 33 in naslednje. Kot smo videli, je Vernon Lee temu problemu posvetila precej pozornosti, kajti prav bralčeve predstave šteje za eno izmed glavnih ovir, ki jih mora pisatelj premagati. Iz PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM in tudi iz drugih

Richardsovih del ni mogoče ugotoviti, ali je Richards to postavko prevzel od Vernon Lee; V. Lee citira namreč samo enkrat v zvezi z njenim konceptom "empahty".

36 Ibid., str. 132.

37 Ibid., str. 225.

38 V. in Vi. poglavje SCIENCE AND POETRY sta v skoraj nespremenjeni obliki izšli tudi pod naslovom "A Background for Contemporary Poetry" v THE CRITERION III (1926), str. 611-628.

39 I.A. Richards, SCIENCE AND POETRY, citirano po zbirki THE GREAT CRITICS, str. 738:

> How can we use and misuse it (poetry)? and what reasons are there for thinking it valuable.

4o Primerjaj str. 6o.

41 Ibid., str. 739:

> The minor branch we may call the intellectual stream; the other which we may call the active, or emotional stream, is made up of the play of our interests.
>
> The intellectual stream is fairly easy to follow; it follows itself, so to speak; but it is the less important of the two. In poetry it matters only as a means; it directs and excites the active stream.

42 Primerjaj: Ibid., str. 743:

> Man is not in any case primarily an intelligence; he is a system of interests. Intelligence helps man but does not run him.

43 Ibid., str. 74o.

44 Ibid., str. 74o-1:

> We must picture the stream of the poetic experience as the swinging back into equilibrium of these disturbed interests.

45 V opombi Richards napoti bralca na PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM.

46 Ibid., str. 745-6.

47 Ibid., str. 744.

48 Ibid., str. 757.

49 Ibid., str. 760:

> In brief, experience is its own justification.

50 Richards meni, da je urejena "magična" slika sveta, ki je omogočala čustveno ravnotežje, v zadnjih 6o letih povsem izginila in da od tod izvirajo razni čustveni problemi sodobnega človeka, ki v znanosti ne more najti potrebne čustvene zadovoljitve. Zato v tem novem svetu pripiše vlogo čustvene zadovoljitve in ravnotežja prav poeziji, za katero prvič pravi, da bo preskrbela zdravilo (remedy, str. 743).

51 Richards imenuje to situacijo "nevtralizirana narava".

52 I.A. Richards, PRACTICAL CRITICISM, str. 299:

> The standing of the men and women who supplied the protocols has been described in Part I (p.3). With few exceptions they are products of the most expensive kind of education. I would like to repeat, with emphasis, that there is no reason whatever to suppose that a higher capacity for reading poetry will be manifested by any similar group anywhere in the world.

63 Richards je poskusnim bralcem posebej naročil, naj napišejo kolikokrat so brali posamezne pesmi; pri tem je "eno branje" definiral takole:

> A number of perusals made at one session were counted together as one "reading" provided that they aroused and sustained one single growing response at all and left the reader with nothing but the bare words before him on the paper.

Ibid., str. 4.

Tako "branje" Richards in tudi njegovi študentje pogosto značilno imenujejo tudi en "napad" (attack) na pesem.

54 To je drugi del od strani 19 do 173.

55 "Analysis", od strani 173 do 292.

56 Primerjaj: ibid., str. 12 do 16.

57 Znano je, da Richards teh stališč tudi pozneje ni nikoli preklical, čeprav jih v poznejših delih

razmeroma redko omenja. V PRACTICAL CRITICISM pa nasprotno pogosto napoti bralca, naj poišče podrobnejšo obdelavo istega problema v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM in SCIENCE AND POETRY, ali pa celo sam citira svoja zgodnejša dela.

Primerjaj: ibid., str. 216, 235, 256, 268, 276, 341.

58 V Predgovoru k tretji izdaji PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM Richards govori o neskladju med idejami in njihovo uporabo; kot premostitev tega neskladja na področju kritike napove svoje novo delo PRACTICAL CRITICISM. CF., PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 4.

59 I.A. Richards: PRACTICAL CRITICISM, str. 259.

60 Ibid., str. 10, 195 in 268.

61 Primerjaj strani 65 in sledeče.

62 Primerjaj, ibid., str. 196-213, "Sense and Feeling".

63 Ibid., str. 180

64 Ibid., str. 257-8.

65 Ibid., str. 260.

66 Ibid., str. 301:

> And of all possible means, poetry, the unique linguistic instrument by which our minds have ordered their thoughts, emotions, desires... in the past, seems to be the most servicable. It may well be a matter of some urgency for us, in the interests of our standard of civilisation, to make the highest form of language more accessible.

67 Ibid., str. 326.

68 Ibid., str. 326.

69 Na tem področju je Richards tudi napisal več del: BASIC RULES OF REASON, BASIC IN TEACHING? PLATO'S REPUBLIC IN BASIC ENGLISH ~~IN~~ in SO MUCH NEARER, ESSAYS TOWARD WORLD ENGLISH.

70 I.A. Richards: SPECULATIVE INSTRUMENTS, str. 44:

> As to PRINCIPLES, I regard it still with a benevolent eye as being a better sermon than it knew itself to be. And its attempt to put the causes, characters. and consequences of a mental event in the plase of what is known, felt and willed (262) was as science I think still, on the right lines...

in str. 53:

> And yet, in rereading PRINCIPLES... I am more impressed by its anticipations of my later views than by the occurence of anything to retract.
> I changed my vocabularly and my metaphors somewhat, as he noticed, to present much the same views again.

71 I.A. Richards, THE PHILOSOPHY OF RHETORIC, str. 47.

72 Ibid., str. 51.

73 Ibid., str. 9o in sledeče, predavanji pet in šest.

74 Primerjaj: F.R. Leavis: Advanced Verbal Education, The Philosophy of Rhetoric by I.A. Richards, SCRUTINY VI (1937), str. 211-7.

75 Ta Richardsov esej je izšel v knjigi THE LANGUAGE OF POETRY, leta 1942.

76 I.A. Richards: "Interaction of Words". str. 85. Citirano po zbirki MODERN LITERARY CRITICISM, ki jo je uredil in izdal Irving Howe.

77 I. A. Richards: INTERPRETATION IN TEACHING, str. 383.

78 I.A. Richards: HOW TO READ A PAGE, str. 13:

> Understanding them (meanings) is seeing how the varied possible meanings hang together, which of them depend on what else, how and why the meanings which matter mot to us form a part of our world.

Za to Richardsovo delo je značilen precej polemičen ton, ker je deloma napisano kot odgovor na Mortimer Adlerjevo delo HOW TO READ A BOOK (1940).

79 Primerjaj I.A.Richards: THE PHILOSOPHY OF RHETORIC, str. 30, INTERPRETATION IN TEACHING, str. 66-7, in HOW TO READ A PAGE, str. 54 in 99.

80 Ta polemika je znana v angleški zgodovini kritike kot "Proper Meaning Superstition".

81 I.A. Richards: GOODBYE EARTH AND OTHER POEMS, THE SCREENS AND OTHER POEMS, TOMMORROW MORNING, FAUSTUS!

82 I.A. Richards: THE MEANING OF MEANING, str. XII.

83 Te čosledice sta prikazala v svojih pronicljivih analizah T.C. Pollock in J.G. Spaulding, v zbirki THE THEORY OF MEANING ANALYSED.

84 I.A. Richards: "PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 178;

> In general, long and varied acquaintanceship, close familiarity, lives whose circumstances have often corresponded, in short, an exceptional fund of common experience is needed, if people, in the absence of special communicative gifts, active and receptive, are to communicate... without such similarities communication is impossible. In str. 190;
>
> If the availability of his past is the first characteristic of the poet, the second is what we may provisionally call his normality. So far as his experience does not tally with that of those with whom he communicates, there will be failure.

85 Primerjaj, INTERPRETATION IN TEACHING, str. 67, in HOW TO READ A PAGE, str. 14.

86 I.A. Richards, FOUNDATIONS OF AESTHETICS, poglavje XIV.

87 I.A. Richards, PRICIPLES OF LITERARY CRITICISM, poglavje XXiI.

88. I.A. Richards, PRACTICAL CRITICISM, str. 268.

89 Ta opis postane lažje razumljiv po opombi, ki nam pojasni, da gre tu pravzaprav za Richardsov odgovor na recenzije H.Reada in T.S.Eliota, ki sta to organizacijo razumela napačno. Cf.,

PRACTICAL CRITICISM, str. 268, op.8.

90 I.A. Richards, THE LITERARY MIND ITS PLACE IN AN AGE OF SCIENCE, THE CRITERION, XII (1932), str. 153.

91 Tako se na primer v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM Richards pogosto pritožuje nad nezadovoljivo razvitostjo psihologije, in nad tem, da vrsta vprašanj še ni dobila potrebnega odgovora, ter da imajo zato mnoge trditve naravo "conjectures" Cf. ibid., str.: 51, 81, 94, 95, 105, 108, 168, 170, 251 in druge, tudi v drugih delih.

92 To nedoslednost v Richardsovi rabi besed zlasti lucidno analizira W.H. N. Hotopf v svoji monografiji LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION, A case Study of the Writings by I.A. Richards, na straneh 43, 286, in 310-314. Tu jasno prikaže kako Richards isto besedo, na primer "impulse" brez kakršnegakoli opozorila ali modifikacije pomena uporablja v raznih, zelo različnih pomenih. Podobno obravnavata Richardsovo nedoslednosti v rabi posameznih pojmov tudi T.C.Pollock in J.D. Spaulding.

93. Primerjaj v naši obravnavi Richardsovo uporabo izrazov impulse (PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM) - interest (SCIENCE AND POETRY) - need (PRACTICAL CRITICISM), str. 69, 2a v bistvu isto psihološko kategorijo.

94 Primerjaj John B. Watson, PSYCHOLOGY FROM THE STANDPOINT OF A BEHAVIOURIST (1919), str. 109

> The goal of psychological study is the ascertaining of such data and laws that, given the <u>stimulus</u> psychology can <u>predict</u>

what the response will be; or given the response, it can specify the stimulus.

Primerjaj tudi PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 121. Pozneje se je Richards sam v nekem smislu distanciral od behaviorizme vsaj v poenostavljeni obliki, ko v PRACTICAL CRITICISM ugotavlja, da nam še vedno manjka bistveno psihološko znanje, medtem ko so temeljni tečaji behaviorizma s "too simplified stimulus-response psychology" celo škodljivi. Vendar ni nobenega dvoma o tem, da je bil Richards dobro seznanjen s tedaj dosegljivim psihološkim znanjem, saj je celo za THE CRITERION napisal dolgo oceno Watsonovega poznejšega dela BEHAVIORISM. I.A. Richards, BEHAVIORISM by John B. Watson, THE CRITERION IV (1926), str. 372.

95 Primerjaj IV. Poglavje: kritični odzivi D.W. Harding J.G. Spaulding, Vidan in Koljević.

96 Iz Appendix D v THE MEANING OF MEANING, str. 279-29o, kjer Ogden in Richards objavljata nekatere odlomke iz C.S.Percejevega dela je videti, da sta poznala njegovo delo, čeprav je bilo le-to objavljeno šele po njegovi smrti v letih 1931-35 kot COLLECTED PAPERS. Možno je tudi, da se je Richards seznanil s teorijo kontinuitete pri Johnu Dewayu, ki jo je izdelal že leta 19o3 v STUDIES IN LOGICAL THEORY, in deset let pozneje kot so izšli Richardsovi PRINCIPLES tudi uporabil v splošni estetiki: Art as Experience. Pri Richardsu je tako zaradi njegovega izredno širokega znanja - samo indeks THE MEANING OF MEANING vključuje skoro 3ooo avtor-

jev iz raznih področij, ki niso omejena samo na zahodno kulturo - kot tudi zaradi njegove navade, da nikoli ne omenja konkretnih virov in tudi razmeroma malo navaja direktne citate, praktično nemogoče natančno določiti posamezne vplive in vire.

97 I.A.Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 16-7.

98 Primerjaj naš prikaz PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM

99 I.A. Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 48, op. 2.

100 Primerjaj ibid., str. 1:

> Few separate items are original. One does not expect novel cards when playing so traditional a game.

101 To pomeni razmeroma pogost očitek Richardsovi teoriji vrednosti, primerjaj IV. poglavje.

102 Ibid., str. 32.

103 Ibid., str. 132-3.

104 Samuel Taylor Coleridge: SELECTED PROSE AND POETRY, Biographia Literaria, str. 274-5:

> The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity... This power... reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities :

of sameness with difference...

105 Richards sam vključi naslednji Shelleyev citat v PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 66-7:

> But poetry acts in a diviner manner. It awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehanded combinations of thought. Whatever strengthens and purifies the affection, enlarges the imagination, and adds spirit to sense, is useful.

106 I.A. Richards, PRACTICAL CRITICISM, str. 269:

> The mind has found through them a pattern of response which may remain, and it is this pattern rather than the revelation which is important.

107 Ibid., str. 269.

108 I.A. Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 282:

> For clear and imaprtial awarness of the nature of the world in which we live and the development of attitudes which will enable us to live in it finely are both necessities, and neither can be subordinated to the other.

109 Ibid., str. 295:

> ... some readers find in his poetry not only clearer, fuller realisation of their plight, the plight of a whole generation, than they find elsewhere, but also through the very energies set free in that realisation a return of the saving passion.

110 Primerjaj I.A. Richards,PRACTICAL CRITICISM, str. 269:

> Last night's revelation grows dim amid this morning's afairs, for the need which gave it such glamorous reality was only a need of the moment.

111 Primerjaj PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM,str.4.

112 Primerjaj, ibid., str. 78:

> For this reason when we experience it (poetry), or attempt to, we must preserve it from contamination, from the irruption of personal particularities. We must keep the poem undisturbed by these or we fail to read it and have some other experience instead.

113 Primerjaj uvod v PRACTICAL CRITICISM.

114 W.H.N.Hotopf, LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION, str. 7.

115 Primerjaj D.W.Harding, Evaluations I, I.A. Richards, SCRUTINY I (1933), str. 327-36.

116 Primerjaj, I.A. Richards, SCIENCE AND POETRY, str. 753:

> We must remember that human attitudes have developed always inside the social group.

117 I.A. Richards, SPECULATIVE INSTRUMENTS, str. 122:

> ... language is inescapably a social activity which only comes into existence with, and owes its whole character to, mutualities among men and within communities.

118 Zato bo zanimivo če dodamo, da se je Richards dobro zavedal nevarnosti, ki jo pomeni preokupacija s sistemom. Tako v njegovi oceni H.Readovega dela ENGLISH PROSE STYLE Beremo:

> But we must especially beware lest system should too much domineer. The provocations - which I have undully stressed - seem to me largely the result of too intense an effort towards a system. Cf., I.A. Richards: ENGLISH PROSE STYLE. By Herbert Read, THE CRITERION VIII (1928), str. 318.

Primerjaj tudi I.A. Richards: HOW TO READ A PAGE, str. 54:

> But interest, that great weldor of universals, is also the great logic breaker.

119 Cf., I.A. Richards: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM str. 79:

> It is impossible to divide a reader in so many men — an aesthetic man, a moral man, a practical man...

120 Primerjaj z opombo 41. III. poglavja.

121 Tudi v Richardsovih poznejših delih srečujemo izrecno delitev na racionalno in čustveno. Tako na primer v HOW TO READ A PAGE, sr. 98 je celo poglavje posvečeno "The Warfare of Heart and Head". Zato lahko sklepamo, da Richards ni nikoli uvidel, da taka delitev ne sodi v teorijo celovitega bralca.

122 Primerjaj Richardsovo oceno Max Eastmanovega dela

The Literary Mind, Its Place in an Age of Science, THE CRITERION (XII 1932), str. 155:

> Mr. Eastman makes a remarkable muddle. But it is his muddle not mine. I take no responsibility for any part of it, since Mr. Eastman insists on indentifying Sense with Science and Feeling with Poetry directly against my insistence that all four functions are present in most utterances and pre-eminently in poetry.

123 Primerjaj V. poglavje, William Empson, str. 183, in opomba 38.

IV. P O G L A V J E

1 Allen Tate, ON THE LIMITS OF POETRY, str. 9

2 Primerjaj str. 149 in naslednje ter 153 in naslednje

3 Primerjaj Stanley Edgar Hyman, THE ARMED VISION, str. 314-5.

4 Primerjaj F.R. Leavis, "Scrutiny: A Retrospect", SCRUTINY XX (1963), str. 2.

5 Herbert Read, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM BY I.A. Richards, The Criterion 3 (1925), str. 144-9.

6 Ibid., str. 144.

7 Ker je druga knjiga, ki jo H. Read ocenjuje skupaj s PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM Stephen Wardova THICS: AN HISTORICAL INTRODUCITON je mogoče, da je bilo Readovo poudarjanje pomena etike pod vplivom te druge oknjige, oziroma skupnega branja obeh del za oceno.

8 H. Read v svoji oceni takole opiše pesnikovo vlogo, kot jo pojmuje Richards:

> The artist thus becomes an adept in adequate organization. Cf. CRITERION 3 (1925), str. 145.

In I.A. Richards mu takole odgovarja v svojem poznejšem delu PRACTICAL CRITICISM:

> Mr. Read... seemed to understand that where I spoke of the organization of impulses I meant that kind of deliberate planing and

> arrangement which the controllers of a good railway or a large shop must carry out. PRACTICAL CRITICISM, str. 268.

9 Primerjaj, Herbert Read, FORM IN MODERN POETRY, str. 9 in naslednje.

10 Primerjaj, ibid., str. 84.

11 Tudi H. Reada pogosto imenujejo "psihološkega kritika". Vendar je v primeru H. Reada glavni psihološki vpliv treba iskati pri Freudu in njegovih naslednikih, še zlasti v njegovi teoriji podzavesti. Cf. H. Read, ART AND SOCIETY, str. 95f.

12 Primerjaj, ibid., str. 1o7.

13 Primerjaj H. Read, ENGLISH PROSE STYLE, str. 87; kjer Read citira odlomke iz THE MEANING OF MEANING in PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM.

14 S.L. Bethell, Suggestions Towards a Theory of Value, THE CRITERION, XIV (1935), str. 239-25o.

15 Ibid., str. 24o:

> His failure I believe to be the psychological theory of value, and the primary cause of failure his specialist outlook.

Bralcu te razprave se bo ta vzrok zdel verjetno precej nenavaden, saj je prav širina zanimanja ena izmed Richardsovih najbolj nespornih, čeprav pogosto zelo dvoumnih kvalitet. Mnogi avtorji namreč menijo, da bi bil Richardsov končni kritični dosežek lahko veliko večji, če bi se omejil na eno področje. Vendar Bethell meni, da Richardsu manjka predvsem fizolozofija, in da je prav Richardsovo

nezanimanje za filozofijo usodno za njegovo osrednjo teorijo. Pri tem velja še pripomniti, da se "ozka specializacija" na sploh, kaže Bethellu kot vir vsega slabega.

16 Ibid., str. 246:

any attempt to set up a theory of value divorced from metaphysical considerations must be put aside as vain endeavour.

17 Ibid., str.25o.

18 Primerjaj kritike H. Reada, T.S. Eliota, in M. Belgiona.

19 John Gould Fletcher, PRACTICAL CRITICISM, A Study of Literary Judgment, by I.A. Richards THE CRITERION 9 (1929), str. 162-4.

2o THE YEARS WORK IN ENGLISH STUDIES (X, 1929), str.27.

21 M.C. D'Arcy, MENCIUS ON THE MIND. By I.A. Richards. THE CRITERION, XII (1933), str. 278-82.

22 William Empson, THE PHILOSOPHY OF RHETORIC . By I.A. Richards. THE CRITERION 17 (1937), str. 125-9.

23 Ibid., str. 125.

24 Ifor Evans, THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM by T.S. Eliot. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XIV (1933), str. 27.

25 Primerjaj: T.S. Eliot, THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM, str. 82:

Mr. Read is one of a few contemporaries, like Mr. Richards, with whom I almost never feel quite happy in disagreeing.

26 Primerjaj: ibid., str. 17:

Mr. I.A. Richards, who ought to know, if anyone does, tells us that "both a passionate knowledge of poetry and a capacity for dispassionate psychological analysis" are required.

T.S. Elit tudi še veliko pozneje kaže enako spoštljiv odnos do Richardsovega dela v svojem poznejšem kritičnem članku "The Frontiers of Criticism". Gl. T.S. Eliot, ON POETRY AND POETS, str. 103:

> Richards's PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM was published in 1925. A great deal has happened in literary criticism since this influential book came out.

27 T.S. Eliot, THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM, str. 18.

28 Primerjaj, ibid., str. 123-142.
Tu T.S. Eliot zavrača predvsem Richardsovo teorijo iz SCIENCE AND POETRY o "odrešilni" vrednosti poezije za "osamljenega" človeka v "sovražnem" svetu "nepojasnjenih" dejstev, in pride do sklepa, da se moramo izogibati ne le stališč, ki poeziji pripisujejo preveliko vlogo, marveč tudi tistih, ki ji pripisujejo premajhno.

29 Ibid., str. 123.

30 T.S. Eliot, SELECTED PROSE, str. 243.

31 T.S.Eliot, Literature, Science and Dogma. THE DIAL 82 (1927), str. 239.

32 T.S. Eliot, THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM, str. 7.

33 Eliotov najbolj slavni esej "Tradition and Individual Talent" je izšel že v njegovi prvi zbirki kritik THE SACRED WOOD leta 1920, in za mnoge kritike je to poglavitno Eliotovo delo, še zlasti ker menijo, da bi prav njegovo stališče o velikem pomenu tradicije lahko rabilo kot skupni imenovalec vseh Eliotovih kritičnih prizadevanj. Primerjaj tudi T.S. Eliot, NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF CULTURE.

34 T.S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", str. 715- citirano po zbirki THE GREAT CRITICS:

> No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artist. You cannot value him alone; you must set him for contrast and comparison among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical criticism.

35 Primerjaj naš opis, kako je bil zastavljen poskus v PRACTICAL CRITICISM, str. 65 in naslednje in 92.

36 T.S. Eliot, Literature, Science and Dogma, THE DIAL 82 (1927), str. 244.

37 T.S. Eliot, "Religion and Literature", str. 721, citirano po zbirki THE GREAT CRITICS.

38 T.S. Eliot, THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM, str. 31: "The Poem's existence is

> somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what the writer is trying to "express", or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as a reader... But

a poem is not just either what the poet "planned" or what the reader conceives, nor is its "use" restricted wholly to what the author intended or to what it actually does for the readers.

Ibid., str. 34:

The poem has its own exsistence, aparts from us; it was there before us and will endure after us.

39 T.S. Eliot, "The Music of Poetry", SELECTED PROSE, str. 58

40 T.S. Eliot, ON POETRY AND POETS, str. 113.

41 Primerjaj, ibid., str. 112-3.

42 Montgomery Belgion, What is Criticism, THE CRITERION 10(1930), str. 118-139.

43 Primerjaj, ibid., str. 121:

> One must agree with Mr. Richards that what matters about poetry in particular, and about art in general, is not what the artist sees in it, but what it does to the reader.

In str. 123:

> For the actual business of the artist is, with his work of art, to produce in its spectators an emotional effect. Since the effect must occur in the spectator, whether it has been produced or not, they alone can know.

44 I.A. Richards je odgovoril M. Belgionu v daljši polemiki: "Notes on the practice of Interpretation", THE CRITERION 1o (1931), str. 41o-2o, v kateri od

trditve do trditve pojasnjuje Belgionovo napačno interpretacijo njegovega dela in predvsem Belgionovo pripisovanje stališč njemu (Ricahrdsu), ki jih sam ni nikoli zagovarjal, ampak se je nasprotno boril proti njim.

46 Ibid., str. 128:

> If a work of art is brought into existence to produce a specifically aesthetic affect, it follows that the effect each work should produce is a single one, identical for all spectators.

46 Ibid, str. 132:

> You cannot fully enjoy art according to your own fancy.

47 Ibid., str. 131.

48 Zato tudi naslov njegovega dela: THE HUMAN PARROT.

49 I.A. Richards. Notes on the Practice of Interpretation, THE CRITERION X (1931), 41o-2o.

50 Belgion pravi zanj, da je bil napisan "in a more primitive form". Cf. M. Belgión, THE HUMAN PARROT str. 1o2.

51 Ibid., str. 113.

52 Ibid., str. 115.

53 Ibid., str. 116:

> It follows that the number of those who will be equal to enjoying poetry must ever be very small. For the great majority of us the fullest enjoyment of poetry, which is its appreciation or criticism, must remain beyond our reach. Not only do we

lack the inclination and the time to study poetry itself; but also we have neither the intelligence nor the sensibility wherewith, on the one hand, to master the poet's technique, and, on the other, to learn not from poetry, but from experience of living, which of the emotions of life are trivial, which profound and serious.

54 D.W. Harding, MENCIUS ON THE MIND, by I.A. Richards. SCRUTINY I (1932), str. 184 - 6.

55 Denys W. Harding, Evaluations I: I. A. Richards. SCRUTINY I (1933), str. 327-38.

56 Ibid. str. 328.

57 Ibid., str. 328.

58 I.A. Richards. PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 36.

59 Harding takoj na začetku svojega eseja ugotovi, da je "amateur tone" najprimernejša oznaka, oziroma kot on pravi: "label for Richards' prevailing attitude."

60 I.A. Richards, DESIGN FOR ESCAPE, str. VII:

> World? - all of it, including the underdog majority.

61 D.W. Harding, Basic Richards, SO MUCH NEARER, ESSAYS TOWARDS A WORLD ENGLISH by I.A. Richards, DESIGN FOR ESCAPE: WORLD EDUCATION THROUGH MODERN MEDIA by I.A. Richards. THE NEW YORK REVIEW, May 8, 1969.

62 Ibid., str. 1.

63 Ibid., str. 8.

64 F.R. Leavis, Dr. Richards, Bentham and Coleridge, SCRUTINY III (1935), str. 382-402.

65 V okvirih določene težnje angleške kritike je to oster očitek.

66 Ibid., str. 379.

67 William Empson, A Letter, SCRUTINY IV(1936), str. 65.

68 F.R. Leavis, Advanced Verbal Education, SCRUTINY VI (1937), 211-7.

69 Primerjaj: F.R. Leavis, MASS CIVILISATION AND MINORITY CULTURE, str. 3.

70 F.R. Leavis, HOW TO TEACH READING. A Primer for Ezra Pound, str. 25.

F.R. Leavis, MASS CIVILISATION AND MINORITY CULTURE, str. 4. in str. 31:

Mr. A. Richards, whose opinion is worth more than most people's, seems to authorise hope.

F.R. Leavis, CULTURE AND ENVIRONMENT, str. 5, kjer povezma Richardsovo misel o velikem pomenu jezika.

71 F.R. Leavis, What is Wrong with Criticism, SCRUTINY I (1932), str. 123.

72 Ibid., str. 123.

Tudi kar zadeva njegovo drugo pohvalo Richardsovega dela v zvezi z Coleridgeom, je F.R.Leavis pozneje zelo spremenil svoje mnenje. Cf., F.R. Leavis, Revaluations XIII: Coleridge in Criticism, SCRUTINY IX (1940), str. 57.

73 F.R. Leavis, MASS CIVILISATION AND MINORITY CULTURE, str. 4

74 The Editors, A Manifesto, SCRUIINY I (1932), str.2-6.

75 H.A. Mason, The Central All-Connecting Study, SCRUTINY VI(1939), str. 78-8o.

76 Ibid., str. 8o.

77 Raymond Williams, CULTURE AND SOCIETY, 178o-195o, str. 239.

78 Michael Abberts, CRITIQUE OF POETRY, str. 60:

> Mr. Richards' PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM appeared in 1925, and every subsequent writer on that subject owed, and must owe, to that work a considerable debt in ideas or in stimulation.

79 Ibid., str. 9:

> The object of aesthetic theory is thus the establishment of auseful and unambiguous terminology.

80 Ibid., str. 26:

> Literary criticism is a study of words, the effects of words on the reader, and the way in which the writer puts words together.

81 Ibid., str. 60:

> ... the psychological basis provided by Mr. Richards must be accepted almost without modification until psychology itself makes an advance.

82 Ibid., str. 245:

> Donne is superior to Lovelace, because Donne provides us with finer adjustment than Lovelace, and enables us to harmonise a greater range of experience... When mind and body are both

living most intensly there is no disorder.

83 Leteh Roberts nikjer ne obdela podrobneje in jih le našteje kot pomanjkljivosti Richardsove teorije. Cf. Ibid., str. 60:

> It (t.j. Richardsova teorija) does not sufficiently account for the element of adventure, vicarious experience for experience sake in our reading of poetry, and it requires some modification if it is to give an adequate account of our appreciation of "structure" in long poems and of "elegance" in poetry, music, mathematics, and other arts.

84 Ibid., str. 61.

85 Ibid., str. 63.

86 Ibid., str. 29.

87 Ibid., str. 110.

88 Ibid., str. 113.

89 Rosteror Hamilton, POETRY AND CONTEMPLATION, str. IX.

80 Ibid., str. 6 in 7.

91 Ibid., str. 68:

> The quest for a special aesthetic faculty or emotion is, I think, hopeless. It is merely one symptom, among many, of the intellect's craving to anatomize.

92 Ibid., str. 11.

93 Primerjaj, ibid. str. X:

> The influence of the PRINCIPLES has, I think beenpartly dus to its assumption of scientific authority, and partly to a real virtue, that of a system. The need for a system is deeply felt nowadays. In stran 16:

It has, to the intellect, an attractive simplicity and coherance, but is this achieved, like the success of "practical efficient persons" for whom we are warned to have no "undue admiration", through suppression and exclusion?

94 Ibid., str. 15.

95 Ibid., str. 18.

96 Ibid., str. 2o.

97 Ibid., str. 4.

98 Ibid., str. 4.

99 Ibid., str. 5.

1oo Ibid., str. 5-6.

1o1 Ibid., str. 5.

1o2 Ibid., str. 68.

1o3 Ibid., str. 55.

1o4 Izraz "objektivno" v tem rimeru ni nasprotje "subjektivnega", temveč ima bolj predmeten pomen.

1o5 Ibid., str. 77.

1o6 Ibid., str. 81.

1o7 Ibid., str. 147.

1o8 Ibid., str. 149.

1o9 D.G. James, SCEPTICISM AND POETRY, str. 51.

11o James utemelji svoje mnenje na Richardsovem stavku: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 266:

> The critic is throughout judging of experiences, of states o mind.

111 Primerjaj: I.A. Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 284.

> Thus after the queer reshufling of inhibitions and releases which follows the taking of a dose of alcohol, for example, the sense of revelation is apt to occur with unusual authority,
>
> In I.A Richards, PRACTICAL CRITICISM, str. 340.

> As some of the phenomena of opium, nitrous oxide and hashish dreams show, a single stimulus may give rise to a most definite impression of rhythm.

112 D.G. James, SCEPTICISM AND POETRY, str. 58.

113 Ibid., str. 59.

114 Ibid., str. 74.

115 W.H.N. Hotopf, LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION A Case Study of the Writings of I.A. Richards, str. 194.

116 I.A. Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 133. Primerjaj našo obravnavo str. 87 in naslednje.

117 John Crowe Ransom, THE NEW CRITICISM, str. 67.

118 W.K. Wimsatt, THE VERBAL ICON, str. 19-39

119 Ibid., str. 21. Wimsatt ironično prične svoj esej z motom Eduarda Hanslicka:

> "We might as well study the properties of wine by getting drunk."

120 V angleškem kulturnem prostoru je najbolj znano osebno poročilo o nastajanju takšnih "emocionalnih predmetov " (še posebej skozi spoznavanje literarne tradicije) kritični autobiografski zapis Joanne

Field, A LIFE OF ONE'S OWN (1934), ki ga tudi razni literarni kritiki pogosto citirajo.

121 W.K. Wimsatt, THE VERBAL ICON, str. 38.

122 T.C.Pollock, A THEORY OF MEANING ANALYSED, str. 2.

123 Primerjaj, ibid., str. 1:

> It is perhaps not too much to say that no other writer of this generation has done so much to arouse interest in the basic problems of semantics and literary theory.

124 Thomas Clark Pollock, THE NATURE OF LITERATURE, Its. Relation to Science, Language and Human Experience, str. 96:

> Literature may be defined as the utterance of a series of symbols capable of evoking in the mind of a reader a controlled experience.

125 T.C.Pollock, A THEORY OF MEANING ANALYSED, str. 25.

126 Oba monografiji sta bili objavljeni kot publikacija inštituta Institute of General Semantics, 1942, z naslovom: A THEORY OF MEANING ANALYSED in s predgovorm A. Korzybskega in M. Kendiga. Toda medtem, ko je Pollookova monografija objavljena vsa, pomeni Spauldingova monografija le kratek povzetak (lo strani) 15o strani dolge študije o tem predmetu.

127 Patrick Cruttwell, Second Thoughts: I.A. Richards' PRACTICAL CRITICISM, ESSAYS IN CRITICISM, January 1959, str. 1.

128 Ibid., str. 9.

129 Primerjaj: TIMES LITERARY SUPPLEMENT, 26.februar 1970:

Of Poetry and Meaning. Looking back at the Critical Achievement of I.A. Richards. Ta članek poskuša dati kratek vpogled v Richardsov obsežni opus; vendar je napisan zelo pristransko in površno.

V mnogih ocenah spominja na praj obravnavane recenzije revije SCRUTINY, tako da I.A. Richards meni, da ga je verjetno napisal eden izmed bivših urednikov te revije. Hkrati je članek napisan tudi kot ocena Richardsovega dela GO MUCH NEARER in Jerome P. Schillerjeve študije I.A. RICHARDS'THEORY OF LITERATURE. Omenjamo ga le kot zanimivost, ker sicer ni vreden resne kritične obdelave.

13o Allan Rodway in Mark Roberts, PRACTICAL CRITICISM in Principle and Practice, ESSAYS IN CRITICISM, januar 196o, str. 1:

> ... I.A. Richards PRACTICAL CRITICISM demonstrated the ludicrous results of an English Tripos which did not provide the training in "thinking for oneself" about literature that practical criticism tries to give.

131 L.D. Lerner, The New Criticism, esej objavljen v simpoziju THE CRAFT OF THE LETTERS IN ENGLAND (John Lehman), str. 148:

> From his analysis I.A. Richards moves to a discussion of the chief difficulties of criticism, which is one of the clearest and sanest examples of critical writing in existence.

132 Razen diploma iz psihologije ima Hotopf tudi diplomo iz filozofije in zgodovine. Psihologija jezika pa je trenutno njegova glavna specializacija.

133 W.H.N. Hotopf, LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION, A CASE STUDY OF THE WRITINGS OF I.A.RICHARDS, str.6.

134 Primerjaj, ibid., str. 6:

> Richards therefore is worth a book, for the sake of his ideas themselves and by reason of his contribution to the history of ideas.

135 Primerjaj, ibid., str. 219.

136 Ibid., str. 211:

> More generally, failure to recognise that Richards' concern was with communication rather than literary criticism prevented his critics from appreciating why he so much stressed the difference in interpretations of poem, which affected the way he defined "poems", and why he so much concentrated on the effects of poems on readers.

137 Hotopf pokaže to pri nekaterih kritikih, ki jih v našem prikazu ne obravnavamo. (t.j. J.C. Ransom in A. Tate).

138 Ibid., str. 42:

> To regard art as the product and potential cause of a greater variety and complexity of experiences ordered with regard to one another than is the case with any other type of experience, seems to me a not implausible notion.

139 Primerjaj, ibid., str. 43:

> Richards has macroscopic and microscopic uses of "impulse", and thus uses it to bridge the gap between general classes of needs - the way we talk when outlining naturalistic theories of value - and the particular "experiences" (a favourite word of his) we have in art.

14o Ibid., str. 5o.

141 Primerjaj, ibid., str. 1o8,

142 Jerom P. Schiller, I.A. RICHARDS THEORY OF LITERATURE, str. 169:

> Hotopf does not, however, develop Richards' theory of literature in the course of his discussion.

143 Ibid., str. 141:

> And most frustrating of all, he seems to accept an instrumental justification of theory, according to which theory best serves its function by multiplying confusion to such a degree that the reader is forced to puzzle them out for himself.

144 Ibid., str. 58:

> Unfortunatelly, the conception is never fully developed by Richards in any single place but must be gathered from hints scattered throughout his writings.

145 Ibid., str. 76:

> It might be argued that such an approach constitutes a rewriting of Richards' views, and not an interpretation of them; I suggest rather, that it is a necessary step to remove the obscurities of the later writings.

146 Schiller pogosto uporablja frazo: I think (feel) that Richards... To supprot my reading I might cite... ali str. 46:

> No part of the theory of literature sketched above is explicitly developed in COLERIDGE ON IMAGINATION but the book is replete with hints of it.

147 Ibid., str. 126.

148 Ibid., str. 120:

> This time the main culprit is the "impulse theory of values."

149 Podobne interpretacije Richardsove literarne teorije so nakazali že drugi avtorji pred Schillerjem, tako na primer Morris Weitz v svojem delu PHILOSOPHY OF THE ARTS pravi o PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM in SCIENCE AND POETRY:

> The appreciation of poetry, then, is reading well, which is understanding the total poem, what it is, comprehending the working out of all its constituents.

Podoben koncept srečamo tudi pri R.G. Collingwoodu, primerjaj IV. Poglavje, str. 158 našega prikaza reakcij na Richardsovo literarno estetiko.

150 Jerom P. Schiller, I.A. RICHARDS' THEORY OF LITERATURE, str. 44-45.

151 Ibid., str. 112.

152 Schiller konča svojo oceno takole:

Here I can do nothing more than point out that Richards equivocates on this matter, and add that my interpretation transforms a theory seriously hampered by its limited scope into one which illuminates all sorts of literature.

153 S. Alexander, BEAUTY AND OTHER FORMS OF VALUE, str. 48:

> In affirming the existence of this (aesthetic) sentiment, I regret to find myself at variance with Mr. Ivor Richards, with whom I should for my own sake wish to agree.

154 Ibid., str. 5o.

155 R.G. Collingwood, THE PRINCIPLES OF ART, str. 51.

156 Ibid., str. 317:

> The aesthetic activity is the activity of speaking. Speech is speech only so far as it is both spoken and heard. In str. 321: Every performer is co-author of the work he performs.

157 Ibid., str. 336:

> Art is the community's medicine for the worst decease of mind, the corruption of consciousness.

158 Vzrok za to vidimo vsaj deloma tudi v tem, da Collingwood opisuje zanimanje bralca za prozo in ne za poezijo, Cf. ibid., str. 82 in naslednje.

159 Primerjaj, ibid., str. 337:

> The aesthetic activity is an activity of thought in the form of consciousness, converting into imagination an experience which, apart from being so converted, is sensuous.

This activity is a corporate activity belonging not to any one human being but to a community.

160 Tudi pri O^Neillu srečamo izraze "impulse", "stimuli", "interests", "equilibrium", "fulness of life" in "mind's growth" ter "attitude". Cf. O'Neill, THE RELATION OF ART TO LIFE, str. 39-50.

161 Ibid., str. 54:

The greatest pleasure we get from works of art is due to the satisfaction of the craving of the human mind for order, harmony and rhythm in mental activity - for organised and complete experiences against the ever present background of conflict and confusion.

162 Ibid., str. 70.

163 Ibid., str. 69.

164 E.F. Carritt, AN INTRODUCTION TO AESTHETICS, str. 19

165 Primerjaj: dodatek o Koljevićevi razlagi I.A. Richardsovega dela.

V. P O G L A V J E

1 William Empson, THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS, naslovna stran.

2 Primerjaj: I.A. Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM; str. 291:

> much of best poetry is necessary ambiguous

in SCIENCE AND POETRY (743) v THE GREAT CRITICS:

> Most words are ambiguous as regards their plain sense,especially in poetry. We can take them as we please in a variety of senses.

3 Primerjaj, I.A. Richards, PRACTICAL CRITICISM, str. 277:

> We speak of the poem's beauty instead of entering upon elaborate and speculative analyses of its effects upon us. (We may, perhaps, be trusting that our more intelligent and informed readers will decode and expand our shorthand, but in fact few of them will do so).

4 William Empson, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, str. 2.

Vsi citati v prikazu bodo navedeni po ameriški izdaji Meridian Books, In.c, New York, četrti ponatis iz leta 1960.

5 · V predgovoru k novi izdaji SEVEN TYPES OF AMBIGUITY leta 1947, Empson skuša odgovoriti na vprašanja:

> "and is all good poetry supposed to be ambiguous?"

s subjektivnim vendar povsem jasnim odgovorom:

> "I think it is..." Cf.Ibid., str. XVII.

6 Iibid., str. 242:

> But I am not quite sure that this is a complete example of the seventh type.

7 Te vrste je poskusil rekonstruirati S.E. Hyman v svojem delu THE ARMED VISION, str. 239-4o. Vendar se nam zdi bolj primerno, da jih povzamemo iz seznama vsebine, ki ga je Empson sam dodal drugi izdaji; prva izdaja SEVEN TYPES OF AMBIGUITY namreč ni imela niti takega seznama vsebine. Ibid., str. V in VI:

> First type ambiguities arise when a detail is effective in several ways at once, e.g. by comparison with several points of likeness, antitheses with several points of difference, "comparative" adjectives, subdued metaphors, and extra meanings suggested by rhythm.
> The second-type ambiguities two or more alternative meanings are fully resolved into one.
> The condition for third-type ambiguity is that two apparently unconnected meanings are given simultaneously.
> In teh fourth-type the alternative meanings

combine to make clear a complicated stats of mind in the author.

The fifth type is a fortunate confusion, as when the author is discovering his idea in the act of writing or not holding it all in mind at once.

In the sixth type what is said is contradictory or irrelevant and the reader is forced to invent interpretations.

The seventh type is that of full contradiction, marking a division in the author's mind. Freud invoked.

8 Ibid., str. 57.

9 v ZDA je to metodo najbolj uspešno porabil R.P. Blackur.

10 Primerjaj John Crowe Ransom, THE NEW CRITICISM, str. 102; tu Ransom takole opiše SEVEN TYPES OF AMBIGUITY:... it is the most imaginative account of readings ever printed, and Empson the closest and most resourceful reader that poetry has yet publicly had.

11 Primerjaj na primer: S.E. Hyman, THE ARMED VISION, str. 261-2:

In a large sense, all his (Empson's) writing has been specifically inspired by Richards, in that it is the application of Richards' theories about the nature of meaning and poetic interpretation, and the key concepts of Empson's two books, "ambiguity" and "pastoral", are both implicit in THE MEANING OF MEANING

Ljubljana

Tu bi veljalo tudi pripomniti, da kljub veliki zanimivosti problema odnosa med I.A. Richardsom in W. Empsonom, doslej še nihče ni nadrobno analiziral z vseh aspektov tega odnosa.

12 S.E. Hyman doda tudi izhajanje iz principa kontinuitete, ki povezuje oba avtorja, prezre pa veliko bolj pomembno skupno zanimanje, namreč njuno osrednje zanimanje za delovanje jezika, ki bistveno oblikuje njun odnos do vseh problemov literarne kritike.

13 Primerjaj stran 65 te obravnave.

14 Primerjaj, W. Empson, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, str. VIII.

15 Ibid., str. 13

16 Primerjaj, ibid., str. 21:

> People suspect analysis, often rightly, as the refuge of the emotionally sterile, but that is only to say that analysis is often done badly.

17 Primerjaj, ibid., str. 67:

> But however wise the view may be that poetry cannot safely be analysed, it seems to me to remain ignoble; and in so-far as people are sure that their pleasures will not bear thinking about, I am surprised that they have the patience not to submit them to so easy a destruction.

18 Primerjaj, ibid., str. 266-7, kjer Empson med drugim pravi tudi:

... English language needs nursing by the analyst very bądly indeed.

19 Primerjaj, ibid., str. 278-9.

2o Primerjaj, ibid., str. 28o:

so far as a critic has made himself dispassionate about it (poetry), so far as he has repressed sympathy in favour of curiosity, he has made himself incapable of examining it.

In str. 281:

unless you are enjoying the poetry you cannot create it, as poetry, in your mind.

Ob tej priliki bo zanimivo, če povemo, da Empson takoj na začetku svojega dela pravi, da bo izbiral pesmi, ki jih občuduje. Cf., ibid., str. 10:

I shall almost always take poems that I admire, and write with pleasure about them.

21 Primerjaj, ibid., str. 280:

But, so far as poetry can be regarded altogether dispassionately, so far as it is an external object for examination, it is dead poetry and not worth examining.

22 Ibid., str. 284.

23 Ibid., str. 28o.

24 Ibid., str. 17. Čeprav je iz konteksta povsem jasno, da gre tu za Richardsovo psihološko vrednost, Empson vendar pri tem ne navaja Richardsovega imena.

28 Ibid., str. XI.

26 Ibid., str. XII.

27 Empson na več mestih uporablja izraz "consciousness" tako na primer na straneh 117 in 151:

the two meanings of which the reader is forced to be aware...
but they are not in the main focus of consciousness because of the stress of the situation absorbs them...

28 Primarjaj, ibid., str. 11.

29 Primarjaj, ibid., str. 277:

> In both cases one can partly get over this by saying it is less the Meaning that matters than "what it means to you."

3o Empson pogosto uporablja za bralca naslednje izraze: Cf. str. 28:

> What is important about such devices is that they leave it to the reader vaguely to invent something and leave it at the back of his mind, str. 30:
>
> ... he (the reader) will invent a variety of reasons and order them in his own mind...

Str. 36:

> Rhythm allows one to combine a variety of statements in one order...

Str. 199:

> so that the reader is forced to invent statements of his own and they are liable to conflict with one another.

31 Primerjaj, ibid., str. 3o, 34, 36 in 46:

> The forms take its effect by concentrating on these words and slowly building up our interest in them.

32 Ibid., str. 74.

33 Kmalu po SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, to je leta 1935, je Empson izdal še delo SOME VERSIONS OF PASTORAL, v katerem je pod okriljem osrednje kategorije pastoral zbral več svojih analiz angleških literarnih del. Med njimi je posebno znana psihoanalitična freudovska interpretacija ALICE IN WONDERLAND. Ker te kritike presegajo okvir našega zanimanja, jih tu ne bomo obravnavali.

34 Ta Empsonov esej je prvič izšel že v THE CRITERIONU XV (1936), str. 183-99.

35 William Emson, THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS, str. 1-2.

36 Ibid., str. 6.

37 Podrobno genezo in implikacije Empsonovega tolmačenja Richardsove teorije čustvene rabe jezika je podal v svojem delu LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION W.H.N. Hotopf, v poglavju, ki nosi ironični naslov: "An Empson-Eye View", str. 169-176. Tu Hotopf takole opiše način Empsonovega pisanja:

> Empson's criticisms are continuously tempered by generous acknowledgments of Richards' influences and he recognizes that he may have misunderstood Richards or that Richards may not have meant what he said, so that it was only the way he put things that may have been misleading.
>
> Cf., ibid., str. 17o.

38 W. Empson, The Structure of Complex Words, str.426: podobno "razlago" srečamo tudi pri nekterih drugih Richardsovih kritikih.

39 Ibid, str. 423.

40 Primerjaj, W.H.N. Hotopf, LANGUAGE THOUGHT AND COMPREHENSION, str. 173.

41 James Smith, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY. By William Empson. The CRITERION X (1931), str.738-42.

42 Primerjaj, ibid., str.740:

> He (Empson) does not, for example, seem always clear about the nature of his scale, what it is supposed to measure..... But it is, I think, a pity that scales for two purposes, for the appraisement of drama and for the appraisement of poetry, should be lumped together and presented as one.

43 Ibid., str. 740-1:

> The first business of the student of drama, in so far as he is concerned with ambiquity, is I imagine, historical: he records that men are consciously or unconsciously hypocritical, to such or such degree. The student of poetry, on the other hand, has as his first business the passing of a judgment of value.

44 Ibid., str. 741.

45 William Empson, SEVEN TYPES OF AMBIQUITY, str. XIII.

46 Ibid., str. XIV.

47 Michael Roberts, SOME VERSIONS OF PASTORAL. By William Empson. THE CRITERION XV (1936), str. 345.

48 Primerjaj, ibid., str. 345:

> Neither in his present book, however, nor in his SEVEN TYPES OF AMBIQUITY does Mr. Empson attempt to define or limit the word

"poetry" to the conception parodied in this way. He is content to demonstrate one method by which our appreciation of some kinds of poetry may be enhanced, and he deliberately ignores the effects of rhythm and verbal music, and the apparemtly "supernatural" power of some images.

49 Lascelles Abercrombie, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, by William Empson, YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES X (1930), str. 14-15.

50 Ibid., str. 15.

51 R.M.Wilson, THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS, by William Empson, YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES, XXXII (1951), str. 34.

52 Ibid., str. 34.

53 SCRUTINY ob izidu SEVEN TYPES OF AMBIQUITY še ni izhajala. Toda že v prvi številki SCRUTINY F.R. Leavis v svoji oceni Max Eastmanovega dela THE LITERARY MIND globoko obsoja "sramotno zanemarjanje", ki ga je bilo deležno Empsonovo delo SEVEN TYPES OF AMBIGUITY ob svojem prvem izidu:

> Reviewers who nerved themselves to tackle the book (it was shamefully neglected) commonly paid tribute to the author's remarkable intelligence, but contrived to suggest that it was employed, at the best, in an ardous and interesting, but gratuitous form of exercise which had little bearing upon "appreciation". Cf. SCRUTINY I (1932), str. 20.

54 M.C. Bradbrook, The Criticism of William Empson; SCRUTINY II (1933), str. 253-257.

55 Primerjaj, ibid., str. 254:

> To a question of analysis and elucidation Mr. Empson will be all alive, but there is little attempted in his book to evaluate the experience analysed and presented.

56 Ibid., str. 254.

57 Ibid., str. 257.

58 R.G.Cox Ambiguity Revised. SEVEN TYPES OF AMBIGUITY by W.Empson. SCRUTINY, XV (1948), str. 148-162.

59 "Multiple definition" je metoda za katero se je zavzemal I.A.Richards in proti kateri se je stalno borila revija SCRUTINY, ki je bila za "pravilni pomen". Od tod izraz "One Right Meaning Superstition". Oba koncepta sta predmet pogostih kritičnih sporov. Z omenjenim očitkom Empsonu R.G.Cox uvrsti Empsona med nasprotnike revije SCRUTINY, oziroma skupaj z I.A.Richardsom. Primerjaj ocene revije SCRUTINY o Richardsovih delih.

60 Ibid., str. 151.

61 H.A.Mason, W. Empson's Criticism. SOME VERSIONS OF PASTORAL by W.Empson. SRUTINY IV (1936), str.431.

62 L.D.Lerner, "The New Criticism", citirano po zbirki John Lehman, THE CRAFT OF LETTERS IN ENGLAND, str. 148:

> His (Empson's) question is less often what is this poem doing and is it good? than <u>How</u> is it doing it ?

63 Primerjaj, T.S.Eliot, ON POETRY AND POETS, str.113;
Ko Eliot kritizira takoimenovano "lemonsqueezer school of criticism" jo opiše takole:

> The method is to take a well-known poem..... analyse it stanza by stanza and line by line, and extract, squeeze, tease, press every drop of meaning out of that one can.

64 Primerjaj, SEVEN TYPES OF AMBIQUITY, str. 72:

> The line is a straight forward ambiquity of the second type, and I hope the reader will not object that I have been making up a poma of my own.

65 Primerjaj, ibid., str. 79:

> I really do not know what importance it (ambiquity)has in other European languages; the practice of looking for it rapidly leads to halucinations.

66 Ibid., str. 287.

VI. P O G L A V J E

1 Maud Bodkin, ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY, str.1:

> The special emotional significance possessed by certain poems - a significance going beyond any definite meaning conveyed, he (Jung) attributes to the stirring in the reader's mind, within or beneath his conscious response, of unconscious forces which he terms "primordial images" or "archetypes". These archetypes he describes as "psychic residua of numberless experiences of the same type, experiences which have happened not to the individual but to his ancestors, and of which the results are inherited in the structure of the brain, a priori determinants of individual experience.

2 Ibid., str. 8.

3 Ibid., str. 4.

4. Primerjaj, ibid., str. 4.

5 Ibid., str. 24.

6 Primerjaj, ibid., str. 24:

> It is not necessary for our purpose to determine exactly the method of this

"biological inheritance" from our ancestors.

7 Angleško: rebirth archetype.

8 Primerjaj, ibid., str. 47:

It is again the raciel mind or inheritance, active within the individual sensibility of Coleridge or of his reader.

9 Primerjaj, ibid., str. 6o:

The ingrained pattern of tragedy, as it vibrates in the deeper recesses of our minds, lends force to that foward leap of Hamlet's dying thought to the vision of his story, his life's meaning, living ~~on~~ on in the minds and hearts of others.

lo Ibid., str. 84-85.

11 Ibid., str. 126.

12 Ibid., str. 182.

13 Ibid., str. 2o2.

14 Ibid., str. 4. Primerjaj citat na strani 197-8 tega poglavja.

15 Ibid., str. 257.

16 Abellovo delo THE COLLECTIVE DREAM IN ART pomeni v anglo-ameriški teoriji umetnosti največji in še nepresežen napor združiti znanja večih disciplin za pojasnitev umetnosti.

17 Samo v žepni izdaji je bilo delo"Archetypal Patterns in poetry" v letih 1963 - 1968 ponatisnjeno trikrat.

18 Primerjaj, S.E.Hyman, THE ARMED VISION, str. 132:

Her book ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY .....

attracted almost no attention. It was reviewed in a handful of periodicals, getting what enthusiastic comment it got in magazines devoted to folklore and psychology and receiving rather condescending treatment from the general literary press. It has had no appreciable influence on any English criticism I have encountered.

Celo THE CRITERION, ki je sicer spremljal vse novosti na področju literarne kritike tega dela sploh ni ocenil.

19 Primerjaj, Maud Bodkin, ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY, str. 29:

It is not easy task to exercise such observation upon the tangles of obscure imagery that rise and fall like seaweed in the waves, as the currents of reverie flow.

In str. 317 in 334, kjer M. Bodkin zagovarja analizo poezije.

20 Primerjaj, I.A.Richards, PRACTICAL CRITICISM, str.4.

21 Maud Bodkin, ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY, str. 28.

22 Ibid., str. 29.

23 Ibid., str. 29.

VII. P O G L A V J E

1 Primerjaj, Denys Thompson, READING AND DISCRIMI-NATION, str. 4:

> The point is that the reading of literature is the best means now of improving one's capacity for living.....

in Mortimer Adler, HOW TO READ A BOOK, str. 7:

> Reading as explained in this book is a basic tool in the living of a good life.

2 Primerjaj na primer: Virginia Woolf, HOW SHOULD ONE READ A BOOK, str. 266-8.

3 Ibid., str. 26o.

4 Primerjaj, ibid., str. 268:

> To carry out this part of reader's duty needs such imagination, insight and learning that it is hard to conceive any one mind sufficiently endowed.....

5 G.H. Gerould, HOW TO READ FICTION, str. 3:

> Yet everyone agrees, I suppose, that no transaction in art is complete until at least one other person receives what the creator has immagined and tried to communicate.

6 Ibid., str. 146.

7 Med temi Gerould navaja predvsem zanimivo zgodbo, ki mora biti v določenem odnosu z življenjem, cf. ibid., str. 6 in 24, in poseben način prikazovanja, ki ustvarja posebno "intimno" zvezo pravega zaupanja med bralcem in pisateljem, cf. ibid., str. 113.

8 Primerjaj, ibid., str. 48:

> In reading an author we ought to try at least to see the world as he saw it.

9 Ibid., str. 111.

10 Walter Allen, READING A NOVEL, str. 14.

11 Ibid., str. 33:

> Much of the difficulties readers find in contemporary fiction arises from their unwillingness to accept the age in which they live.

12 Primerjaj, ibid., str. 13:

> ..... unless the reader is entertained, all else fails; and the basis of entertainment in the novel is ultimately the story, what happens-next.

13 Ibid., str. 14.

14 Primerjaj, ibid., str. 13:

> Fiction offers us the opportunity of knowing representations of human beings with far greater intimacy than we can ever know actual human beings.....

15 Primerjaj, ibid., str. 18:

> In the literature of on age its conflicts, tendencies, obsessions are uncovered and made manifest to a degree which is continually astonishing.

16 Katherine Lever, THE NOVEL AND THE READER, str. 48.

17 Ibid., str. 49.

18 Ibid., str. 56.

VIII. P O G L A V J E

1 C.S.Lewis na več mestih izpoveduje svoj dolg I.A.Richardsu in tudi W.Empsonu. Primerjaj: C.S.Lewis, STUDIES IN WORDS, str. 314:

> All my generation are much indebted to Dr. I.A. Richards for having fully called our attention to the emotional functions of language. But I am hardly less indebted to Professor Empson for having pointed out that the conception of emotional language can be very easily extended too far.

2 C.S.Lewis je sicer znan kot strokovnjak za srednjeveško angleško literaturo in tudi kot romanopisec. Njegovo najbolj znano literarnokritično delo ima naslov THE ALLEGORY OF LOVE: A STUDY IN MEDIEVAL TRADITION in je izšlo leta 1937.

3 C.S.Lewis, STUDIES IN WORDS, str. 6:

> It is well we should become aware of what we are doing when we speak, of the ancient fregile, and (well used) immensly potent instruments that words are.

Ta koncept jezika močno spominja na Richardsove opise magične moči besed. Nadaljno podobnost C.S. Lewisovega koncepta jezika z Richardsovim lahko

vidimo v C.S.Lewisovem pouderjanju vloge kontekste, kot ga zasledimo v Introduction II: The Insulating Power of Words (Ibid., str. 11.), ki v marsičem spominja na Richardsove opise v THE PHILOSOPHY OF RHETORIC.

4 Ibid., str. 320:

> The vocabulary of endearment, complaint, and abuse, provides, I think, almost the only specimens of words that are purely emotional, words from which all imaginative or conceptual content has vanished, so that they have no function at all but to express and stimulate emotion.

In str. 324:

> ....., as words become exclusively emotional they cease to be words and therefore of course cease to perform any strictly linguistic function. They operate as growls or barks or tears.

5 Ibid., str. 319:

> In general, however, the poet's route to our emotions lies through our imagination.

6 William Empson, THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS, str. 257.

7 Strani 24 do 313.

8 Primerjaj, C.S.Lewis, STUDIES IN WORDS, str. VII.

9 C.S.Lewis, AN EXPERIMENT IN CRITICISM, str. 1o.

1o Pri tem Lewis misli Aristotelovo in Richardsovo estetiko.

11 Ibid., str. 135.

12 E.M.Forster, ASPECTS OF THE NOVEL (1927), str.113:

> Our easiest approach to a definition of any aspect of fiction is always by considering the sort of demand it makes on the reader.

13 Lord David Cecil, READING AS ONE OF THE FINE ARTS, str. 7:

> The only test of a book's merit is the impression it makes on the reader.

14 Katherine Lever, THE NOVEL AND THE READER, str. 5o:

> A good novel needs and deserves re-reading; a bad novel cannot be re-read. Re-reading a novel is thus a sound test of quality.

In str. 59:

> The test question to ask is "How much of my interest is engendered by the art of the novel and how much by my own associations and attitudes".

15 Primerjaj, I.A.Richards, PRACTICAL CRITICISM, str.327:

> It is the quality of reading we give them (poems), not the correctness with which we classify them.

16 C.S.Lewis, AN EXPERIMENT IN CRITICISM, str. 1.

17 Čeprav C.S.Lewis prvo poglavje dela, kjer obravnava to razdelitev naslovi z mnogosmiselnim naslovom "The Few and the Many", vendar jasno poudari, da se ta delitev v njegovem delu nanaša samo na način branja, ki ga imajo razni bralci. Meni celo,

da je v logičnem pomenu le statistično naključje, da je dobrih bralcev veliko manj kot slabih. Cf., ibid., str. 5.

18 Lewis pravi dobesedno: "to get ourselves out of the way".

19 Primerjaj, ibid., str. lo.

2o Primerjaj, ibid., str: 7, 8, 35, 74.

21 Ibid., str. 83.

22 C.S.Lewis je do slabega branja značilno toleranten. Cf. ibid., str. 38:

> Let us be quite clear that the unliterary are unliterary not because they enjoy stories in these ways, but because they enjoy them in no other. Not what they have but what they lack cuts them off from the fullness of literary experience.

23 Ibid., str. 113.

24 Ibid., str. 113-4.

25 Podobno stališče do negativne ocene je C.S.Lewis zapisal že v STUDIES IN WORDS. Lewisovi napadi na negativne literarne ocene na eni strani in velika toleranca na drugi (Lewis pravi, da bi ga zanimala celo literatura živali, cf. ibid., str. 14o) sta lažje razumljiva, če upoštevamo polemično naravo njegovega dela. Primerjaj VIII. Poglavje, str. 232.

26 C.S.Lewis, AN EXPERIMENT IN CRITICISM, str. 1o4:

> Whatever the value of literature may be, it is actual only when and where good readers read.

27 Ibid., str. 105.

28 Ibid., str. 106.

29 Ibid., str. 108.

Primerjaj tudi, ibid., str. 141:

> ..... so in my system the very fact that people or even any one person, can well and truly read, and love for a life time, a book we have thought bad, will raise the suspicion that it cannot be as bad as we thought.

30 Ibid., str. 116.

31 Ibid., str. 93.

32 Primerjaj citat na strani 228.

33 Ibid., poglavje III. How the Few and Many Use Pictures and Music.

34 Ibid., str. 27:

> But there can never be in the same sense, a purely literary appreciation of literature. Every piece of literature is a sequence of words precisely because they carry the mind beyond themselves. That is what being a word means.

35 Ibid., str. 85.

36 Ibid., str. 138.

Primerjaj tudi, ibid., str. 139:

> This, so far as I can see, is the specific value or good of literature considered as logos; it admits us to experience other than our own.

37 Ibid., str. 14o:

> Those of us who have been true readers all our life seldom fully realise the enormous extension of our being which we owe to authors.

38 Ibid., str. 137.

39 I.A.Richards, HOW TO READ A PAGE, str. 14-5.

4o I.A.Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 215.

41 Percy Bysshe Shelley, A DEFENCE OF POETRY, str.563, citirano po zbirki THE GREAT CRITICS.

42 Ocene STUDIES IN WORDS se ukvarjajo izključno le z lingvistično in literarnozgodovinsko vrednostjo tega Lewisovega dela, in jih zato tu ne bomo posebej obravnavali. THE REVIEW OF ENGLISH STUDIES, XIII (1962), str. 443 in T.S.Dorsh, STUDIES IN WORDS. By C.S.Lewis. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XLI (196o), str. 23.

43 T.S.Dorsh, AN EXPERIMENT IN CRITICISM. By C.S.Lewis. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XLII (1961), str.22.

44 Ibid., str. 22.

45 Timothy Rogers, AN EXPERIMENT IN CRITICISM by C.S. Lewis. ENGLISH XIV (1962), str. 27.

46 R.L.Brett, AN EXPERIMENT IN CRITICISM, by C.S. Lewis. THE REVIEW OF ENGLISH STUDIES XIV (1963), str, 97: It is a pleasure to read such a well-written and skilfully argued book. Whether one agrees with him or not, one is always impressed by Professor Lewis's spirited prose style and the clarity and consciousness of

his analytical powers.

47 Ibid., str. 98:

Mr. Lewis does not make clear whether his theory of value is ultimately naturalistic or non-naturalistic.

48 C.S.Lewis, ÜBER DAS LESEN VON BÜCHERN. Literatur-kritik ganz anders.

IX. P O G L A V J E

1 Primerjaj, Leslie Stephen, ENGLISH LITERATURE AND SOCIETY IN THE 18th CENTURY in L.L.Schücking, THE SOCIOLOGY OF LITERARY TASTE.

Iz obsežne bibliografije "Bibliographie Zur Geschichte des Literarischen Geschmacks in England", ki sta jo zbrala Walther Ebisch in Levin Ludwig Schücking in je bila objavljena v reviji ANGLIA, Zeitschrift für Englische Philologie, LXIII (1939), str. 1 do 64, vidimo, da je problem odnosa med bralci in literaturo v posameznih angleških literarnih obdobjih, področjih ali pri posameznih avtorjih, zanimal tudi številne tuje avtorje, predvsem Nemce in tudi nekaj FRancozov. V posebnem oddelku te bibliografije (str. 8 do 18), ki je namenjen bralcem in razdeljen na dva pododdelka:

a) Die Entwicklung des Lesepublikums

b) Besondere Gemeinschaften als Lesepublikum

a Soziologische Gruppen als Lesepublikum Hof, Mittelclasse, Gesellschaft,

b das Theaterpublikum

c das Frauenpublikum

d Geistliche als Lesepublikum

e Familie und Literatur

f Das Kind und Literatur

Schücking navaja enaindvajset nemških in tri francoske prispevke k temu problemu, ki so izšli do 1. oktobra leta 1938.

2 Splošno zmanjšanje števila teh študij po letu 1935 ni posledica zmanjšanja zanimanja za odnos med bralci in literaturo, marveč posledica bližajoče se vojne, ki je v Angliji med drugim terjala tudi veliko omejitev papirja in zato objav.

3 V tej študiji Phoebe Sheavyn na približno šestdesetih straneh obravnava tudi odnos med pisatelji in bralci ter zlasti vpliv bralcev na pisatelje.

4 Primerjaj, Leslie Stephen, ENGLISH LITERATURE AND SOCIETY IN THE EIGHTEENTH CENTURY, str. 2:

> To my mind, though I cannot now dwell upon the point, the philosophy of an age is in itself determined to a very great extent by the social position.

5 Ibid., str. 3:

> Critics in an earlier day conceived their function to be judicial. They were administring a fixed code of laws applicable in all times and places.

In str. 6:

> We must begin by asking impartially what pleased men, and then inquire why it pleased them. We must not decide dogmatically that it ought to have pleased or displeased on the simple ground that it is or is not congenial to ourselves.

6 Ibid., str. 166:

> Every new departure in literature thrives in proportion as it abandons the old conventions which have become merely survivals. Each of them (to je Defoe, Richardson in Fielding) in his way, felt the need of appealing to the new class of readers by direct portraiture of the readers themselves. Fielding's merit is in his thorough appreciation of this necessity.

7 A.S.Collins, AUTHORSHIP IN THE DAYS OF JOHNSON, str. 269: "The reading public!..... I well remember the day when she could spell with difficulty and simple disyllable..... but even that had given her sufficient power to change the whole face of the profession of letters.

8 A.S.Collins, THE PROFESSION OF LETTERS, str. 257:

> But though we dwell rightly on the role of benefactors, we must not forget that those whom we name as patrons, or their like, played but a very small part in the profession of letters. The public is always the first power and the publishers the second.

9 Amy Cruse, THE SHAPING OF ENGLISH LITERATURE, str.3:

> In the making of a country's literature two classes of people are concerned - the writters and the readers, or hearers; and though writers must of necessity take the more

important part, the readers are not without influence. What they ask for the writers take care to supply.

10 Ibid., str. 4: This book is an attempt to tell the story of English readers from the days of the Saxons to the end of the 18th century... It is dedicated to all those readers of to-day who feel any interest in the large and honorable company of readers who have gone before them.

11 Amy Cruse, THE VICTORIANS AND THEIR BOOKS, str. 7: This book is concerned with that side of the history of literature which tells of the readers rather than of the writers of books. It attempts to show what books, good and bad, were actually read by the Victorians during the first fifty years of the Queen's reign, what they thought of them, and how their reactions influenced the future output.

12 Helen Sarg Huges, The Middle Class Reader and the English Novel, JOURNAL OF ENGLISH AND GERMANIC PHILOLOGY XXV (1926), str. 362.

13 Ian Watt takole opiše namen svojega dela THE RISE OF THE NOVEL, str. 36:

..... treatment of a few of the possible connections between changes in the nature and organization of the reading public and the emergence of the novel.

14 Primerjaj VII. Poglavje.

15 Odnos med bralcem in literaturo je v Ameriki v tem času že predmet znanstvenega testiranja. Primerjaj: W.Gray and R.Monroe, THE READING HABITS OF ADULTS (1929), Helene Willey Hartley, TESTS OF THE INTERPRETATIVE READING (193o) in Douglas Waples, WHAT READING DOES TO PEOPLE (1941), medtem ko podobne raziskave v Angliji srečamo šele precej pozneje, tako na primer A.Stuart, READING HABITS IN THREE LONDON BOROUGHS (1952).

16 Q.D. Leavis, FICTION AND THE READING PUBLIC, str.3:

> In studying at large any branch of the history of taste it is essential to recollect that the past can only be estimated through the present, and that its significance is given for us by its relation to the present.

17 Ibid., str. 3.

18 Bestseller ima za Q.D.Leavis, podobno kot tudi za I.A.Richardsa, samo negativen pomen, za razloček od današnje rabe tega izraza, ki ni tako negativna.

19 Ibid., str. 2o8:

> It is only by acquiring access to good poetry, great drama, and the best novels, the forms of art, since they achieve their effect through language, most readily improve the quality of living, that the atmosphere in which we live may be oxygenated.

Ko je Q.D.Leavis pripravljala FICTION AND THE READING PUBLIC je bil pri tem delu I.A.Richards njen mentor.

2o I.A.Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 2o3.

21 Q.D.Leavis, FICTION AND THE READING PUBLIC, str.3.

22 I.A.Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str.36: Yet commercialism has done strange things: we have not yet fathomed the more sinister potentialities of the cinema and the loud speaker, and there is some evidence, uncertain and slight no doubt, that such things as "best-sellers" (compare Tarzan with She), magazine verses, mantelpiece pottery, Academy pictures, Music Hall songs, Country council buildings, War Memoriels ..... are decreasing in merit.

23 Primerjaj, ibid., str. 2o3:

The losses incurred by these artificial fixations of attitudes are evident. Through them the average adult is worse, not better adjusted to the possibilities of his existance than the child. He is even in the most important things functionally unable to face facts: do what he will he is only able to face fictions, fictions projected by his own stock responses.

In Q.D.Leavis, FICTION AND THE READING PUBLIC, str. 73 in 183; podčrtani izrazi so isti, kot jih uporablja I.A.Richards:

> The most popular contemporary fiction, it has been shown, unfits the readers for any novel that demands readjustment .....
>
> As we have seen these novelists ..... are concerned to destroy any conforting illusion the reader may cherish, to make the reader more aware of, more fully alive to, and therefore better fitted to cope with world he lives in.

24 Primerjaj, ibid., str. 214:

> The other constituens of reading can be lumped together as ability to cope with the "meaning", adopting the division of Meaning into Sense, Tone, Feeling, and Intention made in PRACTICAL CRITICISM.

25 Primerjaj, ibid., str. 212:

> But the novel is difussed it cannot be read through in the immediacy of the parts. It is more like a poem seen in sections through a microscope .....

26 Primerjaj, ibid., str. 212:

> In so far as a novel, like a poem, is made of words, much of what Mr. Richards says of poetry can be adapted to apply to the novel.

27 Primerjaj, ibid., str. 233:

> The essential technique in an art that works by using words is the way in which words are used, and a method is only justified by the use that is made of it.

Pri tem se Q.D.Leavis sklicuje tudi na delo Vernon Lee THE HANDLING OF WORDS, ki ga poleg nje kljub številnim izdajam ne omenja noben drug kritik.

28 Ibid., str. 233:

> ..... "plot", "character", "setting", "theme", "action" - these terms are useless for purposes of valution though they have a certain limited significance in a diacussion of techique.

29 Robert Liddell, A TREATISE OF THE NOVEL (1947), str. 22: Mrs. Leavis commands our assent when she writes "the essential technique in an art that works by using words....."

30 Q.D.Leavis, FICTION AND THE READING PUBLIC, str. 43:

> Why do you think that your books are able to rival in popularity the ordinary best-seller ?

31 Ibid., str. 44.

32 Ibid., str. 43.

33 Ibid., str. 43:

> The fact that they read X's novels and not Y's that X's novels are doing this and not that, is more reliable evidence; to ask X in detail what he thinks he is doing when

he writes his novels is a more fruitful undertaking.

Podobno stališče zagovarja mimogrede tudi George Orwell v svojih esejih DECLINE OF ENGLISH MURDER AND OTHER ESSAYS, ko piše o raznih beatsellerjih: str. 154: The fact that the people want them is symptomatically important.

34 Angleški kritiki štejejo FICTION AND THE READING PUBLIC za najboljše delo na svojem področju. Zato je bila ta študija, edina izmed v tem poglavju obravnavanih del, leta 1965 ponatisnjena.

35 Primerjaj, ibid., str. 270:

If there is to be any hope, it must lie in conscious and direct effort. All that can be done, it must be realised, must take the form of resistance by an armed and conscious minority.

In str. 273:

The minority would look to such activities as these to register and sum up progress, to assist in creating awareness, and to provide organization.

36 Primerjaj, ibid., str. 35:

..... the critical minority to whose sole charge modern literature has now fallen is isolated, disowned by the general public and threatened with extinction.

In str. 201:

> We may well see the return to the primitive circulation of manüscripts among a select company.

37 Primarjaj, F.E.Leavis, SCRUTINY: A Retrospect, SCRUTINY XX (1963), str. 2:

> In the immediate background, then, was FICTION AND THE READING PUBLIC with its documentation and analyses of the developments that had left our culture in the plight that disquieted and challenged us.

38 Ifor Evans, FICTION AND THE READING PUBLIC, by Q.D.Leavis. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XIII (1932), str. 21-22.

39 Ibid., str. 22:

> Her work is dominated by an aggressive assertiveness that would make it easy to condemn ..... In fact Mrs. Leavis exercises an almost personal dictatorship over what is meritorious, but this need not prelude one from admiring much in her work that is both ingenious and constructive.

4o Primarjaj, ibid., str. 22:

> Further, her criterion of exellence is attained solely from the standards of a small group of writers .....
>
> Possibly she is not adequately aware of the content of popular literature in the eighteenth and nineteenth centuries, and throughout, her own narrow standards affect her conclusions.

41 Ibid., str. 22.

42 T.S.Eliot, A Commentary, THE CRITERION XI (1932), str. 676-683.

43 Primerjaj, ibid., str. 676:

> Her text may be taken as the two passages from Mr. Richards's PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, which she quotes .....

44 Ibid., str. 676.

45 Ibid., str. 680:

> For, as the first of its kind, its business is to stimulate more comprehensive investigations than this book can pretend to make.

46 Tak vtis namreč nujno dobi bralec FICTION AND THE READING PUBLIC.

Ibid., str. 677:

> I fear that to many cultivated readers she may give merely the impression that the development of modern society has inevitably brought about a deterioration of literary values.

47 Pri tem misli T.S.Eliot na Leavisino "conscious minority", primerjaj, ibid., str. 677:

> an élite which is only recognized by itself is in a bad way.....

48 Ibid., str. 683:

> What is required for the production of great art seems to be any one of many possible

situations in which the ingredients are liberty, individuality and community.

49 Primerjaj: George H. Ford, DICKENS AND HIS READERS, Princeton, 1955.

5o Primerjaj: Frank Whitehead, The Attitudes of Grammar School Pupils towards some Novels Commonly Read in School. THE BRITISH JOURNAL OF EDUCATION, junij 1956, str. 1o4-111.

X. POGLAVJE

1 Primerjaj : I.A.Richards, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, str. 191:

> For successful communication a number of impulses with their effective stimuli must be common to the communicators, and further the general ways in which impulses modify one another must be shared.

William Empson, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, str. 72:

> ..... poetry that being an essentially suggestive act it can only take effect if the impulses (and to some extent the experiances) are already there to be called forth.

R.G. Collingwood, THE PRINCIPLES OF ART, str.251:

> The possibility of such an understanding depends on the hearer's ability ..... in whose mind there are impressions correspon-ding to the idea they are ment to convey.

2 Primerjaj: L.Bloomfield, LANGUAGE, str. 151-2:

> The second way in which meanings show instability, is the presence of supplemen-tary values which we call connotations. The

meaning of a form for any one speaker is nothing more than a result of the situations in which he has heard this form .....

> The most important connotations arise from the social standing of the speakers who use a form.

3 Primerjaj: Peter L. Berger in Thomas Luchman, THE SOCIAL CONSTRUCTION OF REALITY (1967), str.36:

> In this manner language marks the coordinates of my life in society and fills that life with meaningful objects.

str. 51:

> Language, which may be defined here as a system of vocal signs, is the most important sign system of human society ..... The common objectivations of everyday life are maintained primarily by linguistic signification. Everyday life is, above all, life with and by means of language I share with my fellowmen.

6tr. 153:

> This crystallization is concurrent with the internalization of language. Indeed for reasons evident from the foregoing observations on language, language constitutes both the most important content and the most important instrument of socialization.

DODATEK

1 Ivo Vidan, Pozitivistička estetika I.A.Richardsa, POGLEDI, 1952/53, št.2., str. 821-9.

2 Ibid., str. 823.

3 Nikola Koljević, "Kritička načela I.A.Ričardsa", NAČELA KNJIŽEVNE KRITIKE, str. 5 - 22.

4 Ibid., str. 2o.

5 Koljević ga imenuje "polaženje od početka", cf. ibid., str. 1o.

6 Ibid., str. 7.

7 Ibid., str. 7.

8 Koljević utemeljuje interpretacijo Richardsovega dela na koncu svojega predgovora:

Drugim rečima, osnovna vrednost Ričardsove misli neposredno zavisi od naše konkretne interpretacije onih problema na koje ta misao baca opšte svetlo, omogućava nam, da jasno sagledamo njihove obrise. Cf., ibid., str. 22.

9 Primerjaj, ibid., str. 7.

10 Tu moramo povedati, da Koljević v razlagi ne posveti pozornosti Richardsovi različni rabi besede "impulse"; "zadovoljitev" se nanaša na ta pojem v najbolj splošni in neopredeljeni rabi.

11 Primerjaj, ibid., str. 7 in TEORIJSKI OSNOVI NOVE KRITIKE, str. 51-62.

12 Nikola Koljević, TEORIJSKI OSNOVI NOVE KRITIKE, str. 53.

13 Tu bi radi opozorili posebej, da je Vidanova primerjava implicirana le v pojasnilu v oklepaju. Cf., Ivo Vidan, Pozitivistička estetika I.A. Richardsa, POGLEDI, str. 828:

> Pozitivno djelovanje poezije (i svake druge umjetnosti) ne sastoji se u saopćavanju ideja, nego u razvijanju, profinjanju psihičkih sposobnosti čovjeka posebno: osjetnosti i osjetljivosti (dakle, u suštini, u "očovječivanju čovjekovih čula").

B I B L I O G R A F I J A

Abell, Walter, THE COLLECTIVE DREAM IN ART. A Psycho-Historical Theory of Culture Based on Relations between Arts. Psychology, and the Social Sciences. Harward University Press, Cambridge. 1957.

Abercrombie, Lascelles, AN ESSAY TOWARDS A THEORY OF OF ART, Martin Secker, London, 1922.

THE IDEA OF GREAT POETRY, Secker & Warburg, London, 1924.

A PLEA FOR THE LIBERTY OF INTERPRETATION, Annual Shakespeare Lecture. Proceedings

of the British Academy, XVI (1930), H. Milford.

POETRY: ITS MUSIC AND MEANING, Oxford University Press, Oxford, 1933.

PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, Victor Gollanz, London, 1932.

Adler, Mortimer, HOW TO READ A BOOK, Janolds, London, 1940.

Alexander, Samuel, BEAUTY & OTHER FORMS OF VALUE, Macmillan & Co., London, 1933.

Allen, Walter, READING A NOVEL, Phoenix House, London, 1949.

Altick, RichardD., THE ENGLISH COMMON READER, A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900, University of Chicago Press, Chicago 1957.

Arnold, Matthew, CULTURE AND ANARCHY, An Essay in Political and Social Criticism, Macmillan & Co., London, 1938.

"The Study of Poetry", predgovor k THE ENGLISH POETS.

THE GREAT CRITICS, 624-647, Cf.

Parks, Winfield.

Belgion, Montgomery, THE HUMAN PARROT AND OTHER ESSAYS,

Oxford University Press, Humhrey

Milford, London, 1931.

Berger, Peter L., in Thomas Luckman, THE SOCIAL CONSTRUC-

TION OF REALITY. Everything that

passes for knowledge in society. Allen

Lane the Penguin Press, London, 1967.

Bloomfield, Leonard, LANGUAGE. Henry Holt & Co, New

York, 1933.

Bodkin, Maud, ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY. Psycholo-

gical Studies of Imagination, Oxford

University Press, Humphrey Milford,

London, 1934.

Carritt, E.F., AN INTRODUCTION TO AESTHETICS. Hutchin-

son's University Library, London, 1949.

Cecil, Lord David, READING AS ONE OF THE FINE ARTS.

At the Clarendon Press, Oxford, 1949.

Coleridge, Samuel, Taylor, SELECTED POETRY AND PROSE.

Rinehart & Co, New York, 1956.

Collingwood R.G., THE PRINCIPLES OF ART. Oxford University Press, New York, 1958.

Collins, A.S., AUTHORSHIP IN THE DAYS OF JOHNSON. Being a Study of the Relations between Author, Patron, Publisher and the Public, 1726-1780. R. Holden & Co., London, 1927.

THE PROFESSION OF LETTERS. A Study of the Relation of Author to Patron, Publisher and Public, 1780-1832. G. Routledge & Sons, London, 1928.

Comfort, Alex, THE NOVEL AND OUR TIME. Phoenix, London, 1948.

Cruse, Amy, THE SHAPING OF ENGLISH LITERATURE; and the Reader's Share in the Development of its Form. George G. Harrap & Co., London, 1927.

THE VICTORIANS AND THEIR BOOKS. George Allen & Unwin, London, 1935.

Daiches, David, LITERATURE AND SOCIETY? Victor Gollanz, London, 1938.

POETRY AND THE MODERN WORLD, University of Chicago Press, Chicago, 1940.

Dark, Sidney, THE NEW READING PUBLIC. G. Allen & Unwin, London, 1922.

Dewey, John, ART AS EXPERIENCE, Milton, Balch & Co, New York, 1934.

STUDIES IN LOGICAL THEORY. University of Chicago Press, Chicago, 1903.

Drinkwater, John, THE POET AND COMMUNICATION. Watts & Co, London, 1923.

Eliot, T.S., ON POETRY AND POETS, Faber and Faber, London 1957.

"Religion and Literature", ESSAYS ANCIENT AND MODERN. THE GREAT CRITICS, cf. Parks, Winfield.

SACRED WOOD. Methuen & Co, London, 1957

SELECTED PROSE. Penguin Books, London, 1953.

THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM. Faber & Faber, London, 1933.

Empson, William, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY. Chatto & Windus, London, 1930.

SOME VERSIONS OF PASTORAL. Chatto & Windus, London, 1935.

THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS. Chatto & Windus, London, 1951.

Field, Joanna, A LIFE OF ONE'S OWN. Penguin Book in Association with Chatto & Windus, London, 1952.

Ford, George H., DICKENS AND HIS READERS. Princeton Univeraity Press, Princeton, 1955.

Forster, E.M., ASPECTS OF THE NOVEL. Harcourt, Brace & Co., New York, 1963.

Gerould, G.H., HOW TO READ FICTION. Princeton, London, 1937.

Gray, William, S. in Monroe, Ruth, THE READING INTERESTS AND HABITS OF ADULTS. The Macmillan Co, New York, 1929.

Hamilton, G. Rostervor, POETRY AND CONTEMPLATION. A new preface to poetics. At the University Press, Cambridge, 1937.

Hartley, Helene, Willey, TESTS OF THE INTERPRETATIVE READING OF POETRY FOR TEACHERS OF ENGLISH. Teachers College, Columbia University, New York, 193o.

Hewett, R. P., READING AND RESPONSE. George G. Harrap & Co, London, 1960.

Hoggarth, Richard, THE USES OF LITERARY. Aspects of the working-class life with special reference to publications and entertainments. Chatto and Windus, London, 1957.

Hotopf, W.H.N., LANGUAGE, THOUGHT AND COMPREHENSION. A Case Study of the Writings of I.A. Richards. Indiana Univereity Press, Bloomington, 1965.

Hyman, Stanley, Edgar, THE ARMED VISION. A study in the methods of modern literary criticism. Vintage Books, New York, 1955.

James, D.G., SCEPTICISM AND POETRY. An Essay on the Poetic Imagination. George Allen & Unwin, London, 1937

Koljević, Nikola, TEORIJSKI OSNOVI NOVE KRITIKE. Prosveta, Beograd, 1967

Leavis, Frank Raymond, CULTURE AND ENVIRONMENT. Chatto and Windus, London, 1933.

DETERMINATIONB. Chatto & Windus, London, 1934.

HOW TO TEACH READING. A Primer for Ezra Pound. Gordon Frazer, The Minority Press, Cambridge, 1932.

MASS CIVILISATION AND MINORITY CULTURE. The Minority Press, Cambridge, 1930.

Leavis, Quentin D., FICTION AND THE READING PUBLIC. Chatto & Windus, London, 1932.

Lee, Vernon (pseudonim za Violet Paget), THE BEAUTIFUL. Cambridge the University Press, 1913.

HANDLING OF WORDS. John Lane, The Weekend Library, London, 1927.

Lehman, John, THE CRAFT OF LETTERS IN ENGLAND. A Symposium. The Cresset Press, London, 1956.

Lever, Katherine, THE NOVEL AND THE READER. Methuen & Co, London, 1961.

Lewis, Clive Staples, THE ALLEGORY OF LOVE: A STUDY IN MEDIEVAL TRADITION, At the Clarendon Press, Oxford, 1937.

AN EXPERIMENT IN CRITICISM. At the University Press. Cambridge, 1961.

ÜBER DAS LESEN VON BÜCHERN.
Literatur-kritik ganz anders. Derher, Freiburg, 1966.

STUDIES IN WORDS. At the Univereity Press, Cambridge, 196o.

Liddell, Robert, A TREATISE ON THE NOVEL. Jonathan Cape, London, 1947.

Lubbock, Percy, THE CRAFT OF FICTION. Jonathan Cape, London, 1926.

Luckman, Thomas in Berger Peter, glej Berger Peter.

Millett, Fred, B., READING FICTION. Harper & Brothers, New York, 195o.

Monroe Ruth in Gray William S., glej Gray William S.

Nicholson N., MAN AND LITERATURE. S.C.M. Press, London, 1943.

O'Neill, F.R., THE RELATION OF ART TO LIFE. Oxford University Press, London, 1938.

Orwell, George, DECLINE OF THE ENGLISH MURDER. Penguin Books, London, 1965.

Parks, Edd Winfield in Smith, James Harry, THE GREAT CRITICS. An Anthology of Literary Criticism. W.W. Norton Co, New York, 1951.

Pollock, Thomas Clark, "A Critique of I.A. Richards' Theory of Language and Literature." A THEORY OF MEANING ANALYSED. Institute of General Semantics, Chicago, 1942.

THE NATURE OF LITERATURE. Its Relation to Science, Language and Human Experience. Gordian Press, New York, 1942.

Pound, Ezra, HOW TO READ. Le Bausset, France, 1932.

ABC OF READING. George Routledge & Sons, London, 1934.

Pritchard, F.H., BOOKS AND READERS. George Harrap & Co, London, 1931.

Ransom, John Crave, THE NEW CRITICISM. New Directions Press, 1941.

Read, Herbett, ART AND SOCIETY, Faber & Faber, London, 1936.

ENGLISH PROSE STYLE. G. Bell & Sons, London, 1952.

FORM IN MODERN POETRY. Vision Press, London, 1932.

Richards, Ivor, Armstrong, BASIC IN TEACHING, EAST AND WEST, Kegan Paul, London, 1935.

BASIC RULES OF REASON, Kegan Paul, London, 1933.

COLERIDGE ON IMAGINATION, Harcourt Brace, New York, 1935.

DESIGN FOR ESCAPE, World Education Through Modern Media. Harcourt, Brace & World, New York 1968.

THE FOUNDATIONS OF AESTHETICS. G.Allen & Unwin, London, 1922.

GOODBYE EARTH AND OTHER POEMS, Harcourt Brace, New York, 1958.

HOW TO READ A PAGE . Kegan Paul, Trench, Trubners, London, 1943.

INTERPRETATIONS IN TEACHING. Kega Paul, London, 1938.

"The Interaction of Words" v THE LANGUAGE OF POETRY (P. Weelwright, C. Brooks, I.A. Richards, W. Stevens, A. Tate), Princeton University Press, Princeton, 1942.

THE MEANING OF MEANING. Kegan Paul, Trench, London, 1923.

MENICUS ON THE MIND , Experiments in Multiple Definition. Kegan Paul, London, 1932.

THE PHILOSOPHY OF RHETORIC. Oxford University Press, New York-London, 1936.

PRACTICAL CRITICISM. A STUDY OF LITERARY JUDGMENT. Paul, Trench, Trubner & Co., London 1929.

PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM. Routledge & Kegan Paul, London, 1954.

NAČELA KNJIŽEVNE KRITIKE. Veselin Maaleša, Sarajevo, 1964.

SCIENCE AND POETRY. Kegan Paul, London, 1926.

SCREENS, AND OTHER POEMS. Harcourt, Brace & World, New York, 1960.

SO MUCH NEARER, ESSAYS TOWARD A WORLD ENGLISH. Harcourt, Brace & World, New York, 1986.

SPECULATIVE INSTRUMENTS& University of Chicago Press, Chicago, 1955.

TOMORROW MORNING, FAUSTUS. Harcourt, Brace & World, New York, 1962.

Ridley, M.R., POETRY AND THE COMMON READER. Chatto & Windus, London, 193o.

Roberts, Michael, CRITIQUE OF POETRY, Jonathan Cape, London, 1934.

Schiller, Jerome P., I.A. RICHARDS'THEORY OF LITERATURE. Yale University Press, New Haven & London, 1969.

Schücking, Levin L., THE SOCIOLOGY OF LITERARY TASTE. Kegan Paul,& Co, London, 1944.

Sheavyn, Phoebe, THE LITERARY PROFESSION IN THE ELIZABETHAN AGE. Manchester, 19o9.

Shelly, Percy Bysshe, A DEFENCE OF POETRY. THE GREAT CRITICS, str. 555-583, glej Parks Edd Winfield.

Smith, James Harry, glej Parks, Edd Winfield.

Spaulding, J.G., "Richards' Theory of Poetic Value" THEORY OF MEANING ANALYSED. Institute of General Semantics, Chicago, 1942.

Stephen, Leslie, ENGLISH LITERATURE AND SOCIETY IN THE EIGHTEENTH CENTURY. Duckworth, London, 19o4.

Strachan, R.H., THE SOUL OF MODERN POETRY, Hoder & Soughton, London, 1922.

Thompson, Denys, PRACTICE IN READING. Chatto & Windus, London, 1953.

READING AND DISCRIMINATION, Chatto & Windus, London, 1934.

Waples, Douglas, WHAT READING DOES TO PEOPLE. The University of Chicago Press, Illinois, 194o.

Watson, John B., PSYCHOLOGY FROM THE STANDPOINT OF A BEHAVIOURIST. Lippicott, London, 1919.

Watt, Ian, THE RISE OF THE NOVEL. Chatto & Windus, London, 1957.

Webb, R.K., THE BRITISH WORKING CLASS READER 179o-1848. Literacy and Social Tension. George Allen & Unwin, London, 1955.

Wedgwood, THE AUTHOR AND THE PUBLIC. Problems of Communication. Hutchinson, London, 1957.

Weitz, Morris, HAMLET AND THE PHILOSOPHY OF LITERARY CRITICISM. Faber& Faber, London, 1965.

Williams, Raymond, CULTURE AND SOCIETY 178o - 196o. Penguin Books in Association with Chatto & Windus, London, 1958.

Woolf, Virginia, HOW SHOULD ONE READ A BOOK. The Common Reader. Hogarth Press, London, 1932.

GRANITE AND RAINBOW, Hogarth Press, London, 196o.

REVIEWING. With a Note by Leonard Woolf. Hogarth Press, London, 1939.

Č L A N K I

Abercrombie, Lascelles, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY by William Empson. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES, XI (1930), 14-15.

D'Arcy, M.C., MENCIUS ON THE MIND by I.A. Richards. THE CRITERION, XII (1933), 278 - 282.

Belgion, Montgomery, Correspondence. THE CRITERION X (1931), 807 - 9.

To the Editor. THE CRITERION X (1931), 507-509.

What is Criticism? THE CRITERION X (1930), 118-139.

Bethell, S.L., Suggestions Towards a Theory of Values. THE CRITERION XIV (1935), 239-50.

Bradbrook, M.C., The Criticism of William Empson. SCRUTINY II (1933), 253-257.

Brett, R.L., AN EXPERIMENT IN CRITICISM by C.S. Lewis. THE REVIEW OF ENGLISH STUDIES XIV (1963) 97 - 98.

Bronowski, J., THE HUMAN PARROT AND OTHER ESSAYS By Montgomery Belgion. THE CRITERION XI (1932), 322-324.

Cox, R.G., Ambiguity Reviaed, SCRUTINY XV (1948), 148-152.

Cruttwell, Patric, Second Thoughts: I.A. Richards' PRACTICAL CRITICISM, ESSAYS IN CRITICISM VIII (1958), 1-15.

Davis, B. E.C., THE LANGUAGE OF POETRY by Philip Wheelwright, Cleanth Brooks, I.A. Richards and Wallace Stevens, ed. by Allen Tate. REVIEW OF ENGLISH STUDIES, XIX (1943), 438.

Dobree, Bonamy, (Pismo uredništvu), THE CRITERION XII (1933), 129-129.

Dobson, E.J., STUDIES IN WORDS by C.S. Lewis. THE REVIEW OF ENGLISH STUDIES XIII (1962), 433.

Donoghue, Denis, Notes Towards a Critical Method, Language as Order. STUDIES (IRISH), Summer 1955, 181-192.

Dorsch, T.S., AN EXPERIMENT IN CRITICISM by C.S. Lewis. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XLII (1961), 22.

STUDIES IN WORDS by C.S. Lewis.
YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XLI (1960), 23.

Dyson, A.E., Writing and Living. ENGLISH, Summer 1961, 185-188.

Ebisch, Walter in Schücking, Levin Ludwig, Bibliographie zur Geschichte des literarischen Geschmaks in England, ANGLIA LXIII (1939), 1-64.

Eliot, T.S., A Commentary. THE CRITERION XI (1932), 676-683.

Literature, Science and Dogma, DIAL LXXXII (1927), 239-43.

Elton, Oliver, PRACTICAL CRITICISM by I.A. Richards. THE YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES X (1927), 27.

Empson, William, COLERIDGE ON IMAGINATION by I.A. Richards. THE CRITERION XIV (1936), 482-485.

Correspondence. SCRUTINY IV (1935), 66.

Feelings in Words. THE CRITERION XV (1936), 183-199.

The Place of Meaning in Poetry by D. Daiches. THE CRITERION XV (1936), 518-52o.

THE PHILOSOPHY OF RHETORIC by I.A. Richards. THE CRITERION XVII (1937), 125-129.

SCEPTICISM AND POETRY by D.G. James. THE CRITERION XVI (1937), 7o5-7o7.

Statements in Words. THE CRITERION XVI (1937), 452-467.

Evans, Ifor, Lascelles Abercrombie: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XII (1931), 7.

Fiction and the Reading Public by Q.D. Leavis. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XIII (1932), 21-22.

POETRY, ITS MUSIC AND MEANING by Lascelles Abercrombie. WEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XIV (1933), 28.

THE USE OF POETRY AND THE USE OF CRITICISM by T.S. Eliot. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XIV (1933), 26-27.

Fraser, Vera S.M., THE ALLEGORY OF LOVE: A STUDY IN MEDIEVAL TRADITION by C.S. Lewis. THE CRITERION XVI (1937), 383-388.

Fletcher, John Gould, PRACTICAL CRITICISM. A Study of Literary Judgment. By I.A. Richards. THE CRITERION IX (1929), 162-4.

Harding D.W., Basic Richards, SO MUCH NEARER, ESSAYS TOWARDS A WORLD ENGLISH by I.A. Richards, DESIGN FOR ESCAPE: WORLD EDUCATION THROUGH MODERN MEDIA, by I.A. Richards. THE NEW YORK REVIEW, May 8, 1969.

Evaluations (I): I.A. Richards. SCRUTINY I (1933), 327-338.

MENCIUS ON THE MIND by I.A. Richards. SCRUTINY I (1932), 184-186.

The Role of the Onlooker. SCRUTINY VI (1937), 247-258.

Hough, Graham, The Novel and the Reader. THE LISTENER, January 1966, 71-73.

Hugas, Helen Sard, The Middle Class Reader and the English Novel. JOURNAL OF ENGLISH AND GERMANIC

PHILOLOGY XXV (1926), 362-378.

Leavis, Frank Raymond, Advanced Verbal Education. THE PHILOSOPHY OF RHETORIC by I.A. Richards. SCRUTINY VI (1937), 211-217.

Dr. Richards, Bentham and Coleridge. COLERIDGE ON IMAGINATION, by I.A. Richards. SCRUTINY III (1935), 382-4oo.

Education and the University. Sketch for an English School. SCRUTINY IX (194o), 98-119 SCRUTINY IX (1941), 3o6-322.

THE LITERARY MIND by Max Eastman. SCRUTINY I (1932), 23.

Revaluations (XIII): Coleridge in Criticism SCRUTINY IX (194o), 57-68.

SCRUTINY: A Retrospect. .SCRUTINY XX (1963), 2.

What is Wrong with Criticism. SCRUTINY I (1932), 132.

Lee, Vernon, The Handling of Words. LIFE AND LETTERS, Sept-Nov. 1933, 287-31o.

Mason, H.A., ABC OF READING, by Ezra Pound. SCRUTINY III (1934), 192.

The Central All-Connecting Study. Interpretations in Teaching, by I.A. Richards. SCRUTINY VIII (1939), 78-80.

W. Empson's Criticism: SOME VERSIONS OF PASTORAL. SCRUTINY IV (1936), 431-434.

Paschman, Hermann, Chages in Critical Climate. ENGLISH, XI (1958), 44.

SCEPTICISM AND POETRY, by D.G. James. ENGLISH XIII (1960), 107.

Read, Herbert, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM by I.A. Richards. THE CRITERION III (1925), 144-149.

Roberts, Mark in Rodway Allan, English in the University: II PRACTICAL CRITICISM in Principle and Practice. ESSAYS IN CRITICISM, Ja. 1960, 1-17.

Roberts, Michael, SOME VERSIONS OF PASTORAL by William Empson. THE CRITERION XV (1936), 345-348.

Rodway, Allan in Roberts Mark, glej Roberts, Mark.

Rogers, Timothy, AN EXPERIMENT IN CRITICISM, by C. S. Lewis. ENGLISH XIV (1962), 26-27.

Richards, Ivor Armstrong, A Background for Contemporary Poetry. THE CRITERION III (1925), 511-528.

BEHAVIORISM. By John B. Watson. THE CRITERION IV (1926), 372-378.

BENTHAM'S THEORY OF FICTION. Edited and Introduction by C.K. Ogden. SCRUTINY I (1932), 4o6.

The Chinese Renaissance. SCRUTINY I (1932); 1o2.

ENGLISH PROSE STYLE by Herbert Read. THE CRITERION VIII (1929), 315-324.

Fifteen Lines From Landor. THE CRITERION XII (1933), 355-369.

THE LITERARY MIND , ITS PLACE IN AN AGE of Science. By Max Eastman. THE CRITERION XII (1932), 152-155.

Notes on the Practice of Interpretation. THE CRITERION X (1931), 41o-42o.

Russel, Bertrand, THE MEANING OF MEANING, DIAL LXXXI (1926), 114-121.

Schücking Levin Ludwig in Ebisch Walter, glej Ebisch Walter.

Smith, James, SEVEN TYPES OF AMBIGUITY. By William Empson. THE CRITERION X (1931), 738-42.

Stuart, A., Reading Habits in Three London Boroughs. Division of Research Techniques, London, School of Economics and Political Sciences. THE JOURNAL OF DOCUMENTATION VIII (1952), 33-49.

Vidan, Ivo, Pozitivistička estetika I.A. Richardsa. POGLEDI 1952/53, 821.

Whitehead, Frank, The Attitudes of Grammar School Pupils towards some Novels Commonly Read in School. THE BRITISH JORUNAL OF EDUCATION, June 1956, 1o4-111.

Wilson, R.M., THE STRUCTURE OF COMPLEX WORDS by William Empson. YEAR'S WORK IN ENGLISH STUDIES XXXII (1951), 34.

Woolf, Leonard, How Not to Read Poetry. NATION AND ANTHENAEUM XXXXV (1929), 538.

Članki objavljeni brez navedbe avtorjev

SCRUTINY: A Manifesto. SCRUTINY I (1932),2-5.

Of poetry and meaning. Looking Back at the Critical Achievement of I.A. Richards.

I.A. Richards: SO MUCH NEARER, ESSAYS TOWARDS A WORLD ENGLISH. Jerome P. Schiller: I.A. RICHARDS'THEORY OF LITERATURE.

THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT, 26 February 197o, 213-214.

x x x