

kakor ura, ki se izteče, in ni več gledala vame, temveč čezme, in nato ji je glava počasi omahnila nazaj in usta so se ji odprla v črno, brez-zobo odprtino in njene oči so gledale navzgor in vase kakor pri ženski, ki pričakuje porodne krče; in potem niso videle tudi v sebi ničesar več in njen obraz je bil prav takšen kot mrtva in izčrpana zemlja in okoli njenega židovskega nosu in okoli njene brade je bilo brati smrt.

Mimo je peljal kamion. Sonce je bilo vroče in prah je bil zadušljiv. »Greva, *kamerad!*« je zaklical Francoz. »Pojdi, greva naprej.«

O NEKATERIH TEORETSKIH OSNOVAH STVARNE LITERARNE KRITIKE

Taras Kermauner

Književna kritika bi morala biti bolj neodvisna od svojega predmeta, kakor pa bi mogli zaključiti iz njene dnevne podobe. Nikakor se ne bi smela omejiti zgolj na ponavljanje vsebine in izrekanje družabnih sodb. Takšna kritika ne zadošča svojemu namenu, temveč je v pravem pomenu besede le spremljevalec in kronist vrhnje čutne plasti umetniškega dela. Prava kritika ima višje naloge. Odkriti mora umetniško delo v njegovi celotni globini in njegovem celotnem pomenu. Globina in pomen pa nista več razvidna iz dela samega, ampak se razkrivata v analizi odnosa umetnosti do družbene zavesti, v analizi reagiranja družbene zavesti na umetnost v vsej njeni raznolikosti. Zato si mora biti kritika v svesti, kakšne narave sploh je orožje, ki ga uporablja, kaj sploh predstavlja predmet, ki ga obdeluje in kakšni odnosi vladajo med njima. Vsaka, še tako slaba kritika, operira z določenim orožjem in prav jasno nazira samo določene lastnosti predmeta; povsem opredeljeno stoji v nekem sistemu naziranja, ki natančno ustreza zahtevam sploh možne, minimalno zahtevne kritike: jasno praktično ločuje, kaj je njeno orožje, kaj jo pri predmetu zanima, kaj pomeni zanjo predmet in kakšni odnosi naj med obema vladajo. Taka minimalno zahtevna kritika ravno tako kot kritika višje narave precizno upošteva zakonitosti, ki na tem področju vladajo. Razlika je edinole v tem, da se teh zakonitosti ne zave in reagira nekontrolirano od svoje kritične zavesti; ker se jih ne zave in jih zatorej ne spremlja in odbira kritično, upošteva samo manjši in vrhnjejši njihov del — vprav tisti del, ki godi okolju, iz katerega je

ta kritika izšla. Temu primerno odbere tudi svoje kriterije in jih — tedaj, ko pretendira na sistem — proglasi za edino veljavne in absolutne.

Kdor pa poskuša stati izven takega absolutizirajočega sistema kriterijev, skuša tudi kritično premotriti celo vrsto kriterijev, ki stopajo nasproti umetniškim delom. Zato naj bo smiselno izhodišče našega posla: poskus očitiranja osnov sistematike kriterijev, ki jih različne kritike uporabljajo. Le vrsta takih povsem različnih in drug drugega izključujočih kriterijev nam lahko pokaže njihovo relativnost in vendar tudi njihovo veljavnost. Ob upoštevanju teh dveh momentov se moremo dokopati do njihovega skupnega izvora. Tam pa imamo v rokah že prehod k tistemu kriteriju, ki je bistvenejši od drugih; bistvenejši zato, ker drugi iz njega izhajajo, ker jih skoraj v celoti zajema in nudi trdno oporišče stvarnim kritičnim analizam.

Kriterije lahko razdelimo v tiste, ki zastopajo reagiranje družbene zavesti, in v one, ki sistematizirajo notranjo razdelitev umetniškega dela. Ti drugi odkrivajo strukturo umetniškega dela in naša analiza se jih bo lotila najprej zato, ker je mogoče vrsto družbenozavestnih kriterijev videti v povsem drugačni in novi luči, če jih razporejamo ob različne plasti umetniškega dela. Pa tudi zato, ker se zdi notranja zakonitost umetniškega dela vsem tako samoumevno dokončno podana, da niti ne pomislijo, koliko osnovnih težav izvira vprav iz te slabe in nezadostne razdelitve.

Običajno se deli umetniško delo na oblikovno in vsebinsko stran. Ta delitev je pravilna in še posebej praktično utemeljena. Izhaja iz narave umetnostne kritike, ki mora opraviti dvojen posel: pred vsem spoznati neko delo kot umetniško ali neumetniško, in šele nato odkrivati njegovo vsebinsko plat. Besedi oblikovno in vsebinsko seveda nimata nikakega absolutnega pomena. Uporabljamo ju le kot sredstvi razlikovanja. Plat, ki smo jo imenovali oblikovno, ni v bistvu nič manj vsebinska od one, ki smo ji ta vzdevek pustili. Formalna je le glede na delitev, izvedeno iz kriterija, ki naj določi razliko med umetniško in med družbeno naravo dela, in pri čemer je bila družbena narava vzeta za vsebinsko osnovo. Med obema platema pa ni nasprotja, nasprotje dela le naš umetni teoretski postopek zaradi večje metodološke jasnosti. V konkretni kritiki mora biti to nasprotje celó premoščeno. Kajti oblikovna stran umetniškega dela izhaja iz vsebinske in vsebinska ravno tako določa oblikovno. Analiza ene ni mogoča brez analize druge.

V konkretni kritiki je mesto oblikovne analize pred vsebinsko. V oblikovni analizi določamo pristnost in originalnost avtorjeve umet-

niške narave ter njegovega produkta. To pristnost in pojme, ki sodijo k njej, ugotavljamo iz avtorjevega stila — v najširšem pomenu te besede. Šele opravljena analiza te plati — seveda zgolj metodološko v napisani, javnosti izročeni in namenjeni kritiki — privede do analize vsebine; v tej ne dobi prva samo svojega potrdila, temveč tudi svoje dokazilno gradivo. Isti postopek velja tudi v osebnem nastajanju kritikove analize. Najprej sproži stil dela kritikove občutke, ki že sami od sebe, brez kontrole jasne zavesti lahko dajo neki ostro določen rezultat. Zato beremo včasih kritike, ki so točne in vendar bazirajo zgolj na občutkih — brez vsakega ali vsaj brez resnično iz občutkov izhajajočega racionalnega dokazila. Za delo globlje umetniške vrednosti je to seveda premalo; ravnotako ne zadošča teoriji. Vendar so ti estetski občutki, ki nastopajo ob doživljanju umetniškega dela, konkretno ob doživljanju njegovega stila — nujen element vsake kritike in vsake teorije, ker so nekakšna predstopnja zavesti, neosveščena nižja zavest, ki je edini most do pojmov osveščenega uma.

Predmet našega razmišljanja ne bo oblikovna plat umetniškega dela. Omejili se bomo zgolj na analizo teoretskih kriterijev vsebinske plati. Razlog je v tem, ker je ta plat tako v kritični praksi kot v teoriji najbolj zanemarjena in more biti razpravljanje o njej najbolj koristno.

Vsako umetniško delo je podoba neke relativne resnice, to je stvarnosti, kakor jo je videl avtor. Toda med nešteto umetniškimi deli jih je tudi precej, katerih podobe resnice se med seboj očitno bijejo, še več, so med seboj v očitnem nasprotju. Običajno duhovno vzgojen človek bo na to reagiral povsem fenomenološko: dve resnici se med seboj izključujeta, kajti resnica je lahko le ena. Ali prva ali druga. Nekdo se bo odločil za prvo, drugi za drugo. A nihče, ki ne bo priznal obeh, ne bo mogel videti njunega skupnega izvora; ne bo videl, da sta le dva različna izraza ene in iste stvarnosti; ne bo videl, da resnica ni le ena absolutna, ampak jih je cela vrsta relativnih in da se med seboj prav nič ne izključujejo, ampak lepo dopolnjujejo celo hierarhično skalo različnih podob življenja. Ta skala — kompleks posameznih relativnih resnic, pa je edina resnica, ki lahko pretendira na absolutnost. Toda vsako posamezno umetniško delo je izraz neke določene posamezne razlage in slike o življenju, nekega določenega odnosa, ki ga ima avtor do sveta. In kakor so različne pozicije, iz katerih avtor gleda sebe in svet, tako so tudi različne podobe, ki jih o svetu ustvarja, tako so različne tiste resnice, ki jih gledajo bralci v umetniškem delu.

Naša teza o relativnosti resnic ni relativizem; da to potrdimo, moramo njen oris izpopolniti. Vsaka taka resnica ni slučajna in svoje-

voljna. Nasprotno, pogojena je in določena po družbeni situaciji, v kateri njen avtor živi, po razrednih, vzgojnih, karakternih in neštetih drugih determinantah, ki tvorijo avtorjevo zavest in njegov odnos do življenja, do sveta in do sebe. Prav tako ta različna stališča, ti različni pogledi na svet niso enakovredni, nastopajoči eden poleg drugega, temveč imajo svojo strogo hierarhijo. Od najbolj vsem skupne resnice, ki je izraz najmanj kritičnega in najširše veljavnega vrhnjega mnenja družbene zavesti, se pod vplivom kritičnosti in eksistenčne prizadetosti vrste nove, globlje resnice, ena za drugo, vsaka globlje segajoča in bolj osveščena protislovnosti, ki je bistvo realnosti. Vrste se do tiste resnice, ki je za svoj čas in za svojo družbo najadekvatnejše spoznala realnost in se zato osvestila tudi svoje lastne relativnosti. Do tiste, ki je napravila fenomenologijo vseh teh različnih pogledov in priznala vsakemu svoje relativno mesto. Svojo absolutnost pa je našla drugje: v spoznanju zakonitosti, ki so v naravi človeka in družbe, zakonitosti, ki odkrijejo — zakaj nastopajo v družbeni zavesti menjave pogledov na svet, kakšne so njihove skupne odnosno osnovne lastnosti.

Različnost odnosov do sveta je v dvojem: v spoznanju protislovnosti in v rešitvah, ki so iz te protislovnosti možne. Najvrhnjejši odnos slika življenje najmanj protislovno, ker se ga je najmanj osvestil; je zgolj pasiven refleks človeške težnje po čim večji logiki in urejenosti. Čim globlje vrta človeški pogled, tem več protislovnega odkrije in tem težje je najti izhod. Izhod pa je nujno najti, ker se v protislovnosti ne da živeti — vsaj človek je tako urejen, da lahko uspeva le v trdnem, jasnem in logičnem svetu, kajti le tedaj lahko razumno, v prihodnost uprto deluje, le tedaj lahko živi; in ta nujnost spet večja nujnost spoznanja, kajti edino spoznanje lahko odkrije tako rešitev, ki bo v skladu s protislovno realnostjo kot nujnostjo osebne logike. Ta postopek je le na videz *circulus vitiosus*. Zares ne ostaja na mestu, ne da bi se premaknil naprej, bliže k resnični rešitvi. Vsak tak krog zavrta globlje, odkrije novo realnost, novo protislovnost in ustvari nove rešitve, nove rede. Vse — dokler se zakonitosti tega spoznavanja in ustvarjanja ne zavemo in ne začnemo ravnati v skladu z njo.

Vrnimo se k začetni trditvi: vsako umetniško delo je podoba resnice. Analizirajmo ga, abstraktno vzetega — upoštevajoč vse to, kar smo dosedaj v zvezi s pojmom resnice napisali.

Umetnik je najprej človek in šele zatem umetnik. Sliko, ki jo bo v svoji umetnosti o življenju podal, si je ustvaril kot človek. Živeč v določeni družbi, pogojen in izpodnašan od vseh mogočih protislovnih tokov, ki ga skušajo po svoje izoblikovati, si ustvarja podobo o svetu. Podoba, ki se je do nje prikopal, je podoba protislovnosti. In ker je

to protislovnost občutil, doživel kot nevarnost lastnemu obstoju, je poiskal tudi izhod iz nje. Zato mora biti oboje v umetniškem delu ne samo vidno, temveč mora tvoriti njegove konstitutivne elemente.

Oba elementa moramo med seboj jasno oddeliti, najprej protislovnost, ki je slika življenja, in nato rešitev iz nje. Toda te protislovnosti, tega življenja si ne smemo predstavljati tako, kakor da bi ležalo na dlani, čakalo zgolj fotografskega aparata, ki jo bo posnel in prikazal, in tako, kakor da bi bila razlika med eno in drugo sliko samo v tem, s kolikšno jasnostjo je kakšna slika posneta. Človeško spoznanje ni tak preprost odraz. To, kar bo videlo, spoznalo in doživel, je zelo odvisno od oči, od srca, od z a v e s t i, ki gleda, ki nazira, ki spoznava. Kriteriji so obenem zavest in oči, iz katerih gledamo. Globina zavesti pa je odvisna od tega, koliko in kakšnih oči ima, koliko kriterijev, ki nazirajo in spoznavajo. Kriteriji so v začetku le v možnosti; v teku življenja, trpljenja, doživljanja protislovnosti in vedno novih rešitev in novih spoznanj protislovnosti se šele gradijo, nastajajo in utrjujejo. Čim več je doživetega protislovnega gradiva, čim več je vidnih izhodov, tem globlja je zavest, tem več je kriterijev in tem širši je odnos do življenja. Tako kot človek brez čutov ne bi mogel ničesar niti zaznati niti spoznati, je človek brez kriterijev nezmožen vsake zavestne presoje. Čim več teh kriterijev, teh aspektov, tem globlje je spoznanje življenja, kajti tem bolj poznamo množico reakcij in spopadov, ki se vrše med človekom in življenjem, tem bolj smo se osvestili vseh protislovnosti, ki izvirajo iz človekove narave in iz družbenega stanja. Značaj našega spoznanja, naše podobe o svetu je intimen, poseben, enkratno v svoji individualnosti in splošen v svoji zakonitosti. To ni eksaktna logična znanost — zato ga imenujmo odnos do sveta, pogled na svet, s katerim ne moremo operirati kot z matematično metodo, ampak ga lahko spreminjamo le s krvjo in težavo. In tak odnos do sveta je osnova in glavna vsebina vsakega umetniškega dela.

Odnos do sveta določa naravo življenja in njegove protislovnosti — vsebine umetniškega dela. Slika resnice življenja je posledica delovanja zavesti, ki reflektira svoje spopade s stvarnostjo, probleme in druga gibanja v stvarnosti. Takó lahko umetniško delo gledamo kot produkt treh elementov, iz katerih je moči izkristalizirati tri osnovne preseke, tri osnovne plasti: prvo plast, ki jo ustvarja odnos do življenja; plast ki je bistvo življenja, gledano na določen način iz določenih kriterijev, razodevajočih posebno zavest in osebnost; plast, ki je notranja idejna struktura dela in življenja, kakor jo doživlja človek; imenujmo jo zato i d e j n o p l a s t. Druga plast je č u t n a p l a s t. Predstavlja povrhnjo, čutno-nazorno empirijo življenja, ki je zgolj

gradivo, s katerim gradimo notranjo, resnično podobo življenja, ki je barva, s katero pobarvamo, in meso, s katerim obdamo skelet življenja. Tretja plast ustreza rešitvi iz protislovnosti realnega osebnega avtorjevega življenja in daje delu in njegovi vsebini usmerjenost in razrešitev; imenujmo jo *tezno plast*.

Idejna plast je za umetniško delo bistvena. Tvorí njegovo notranje ogrodje, njegovo bistvo in je predmet skoraj vsem kriterijem, ki umetnost presojujejo, ne da bi se sicer tega mnogi med kritiki zavedali. Nastala je iz človeške nujnosti zavzemanja odnosa do sveta, iz opredeljevanja in iz spoznanja. Brez te osnove je čutno gradivo neorganizirano, nedoločeno in brezsmiselno. Vsaka podoba življenja mora skušati doseči resnico. Resnica pa lahko postane samo tista slika, ki je usmerjena, ki ima svoj cilj in smisel, ki vrednoti, ki opredeljuje, ki določa odnose med življenjskimi dogajanjem in osebami, med doživetji in reakcijami, med čustvovanjem in premišljevanjem. Taka slika ne more biti zgolj čutna, zgolj nazorna, kajti zaznava ne izpolnjuje niti ene izmed teh zahtev, temveč jih zgolj, četudi nujno — *omogoča*. Idejna plast zastopa tisti začetek vsake umetnosti, po katerem je nujno, da vse, kar umetnost predstavlja, ima svoj smisel, svojo usmerjenost, svojo logično zgradbo in notranjo zakonitost. Nobeno umetniško delo ni zgolj prepisovanje življenja, kajti takega prepisovanja sploh ne more biti. Vsako delo je ustvarjanje življenja po tistih principih zavesti, ki so izraz eksistentnih zavestnih kriterijev in določenega odnosa do življenja. Prepisati se nič ne da, kajti če ni oči, ki bi nekaj gledale, če ni kriterijev, ki bi nekaj spoznavali in doživljali, ne more biti sploh nikake slike. Neobhodni predpogoj vsake slike, vsakega odraza, vsake umetnosti so oči, so kriteriji, je odnos do življenja, je pogled na svet. Samo ti ustvarjajo — v večnem izmenjavanju, boju z objektivnostjo in spreminjanju sebe in nje — neko podobo, ki potem nastopi kot umetniško delo, kot družbeno zavesten produkt.

K naravi idejne plasti lahko pristopimo še z druge strani, iz analize avtorjevega ustvarjanja. Vsak človek, ki je normalno razvit, je šel v življenju skozi obilico protislovnih situacij, na katere je moral ostro reagirati in se z muko opredeljevati. Vsako, četudi minimalno intenzivno življenje zariše zato v zavesti povsem določeno sled, ki karakterizira določen pogled na svet. In ko umetnik v svojem delu življenje reproducira, ga lahko le po načrtu in mejah, ki jih vsebuje njegova zavest. Reprodukcijska življenja bo dobila povsem določeno osnovno formo že tisti trenutek, ko bo začel svoje delo komponirati, kajti komponiral ga bo po naprej načrtanih principih. Nikakor pa ni nujno, da bi se teh principov zavedel in da bi zakonitost svojega funkci-

ranja tudi poznal; to ni umetnikov posel in nikak nujen pogoj njegovega delu. Prevelika racionalna osveščenost včasih celo škodi naravi umetniškega ustvarjanja, ki mora biti v veliki meri čutna in nazorna. Zato — poudarjam in ponavljam — idejna plast ni nikaka intelektualna ali racionalna tendenčnost, ampak izraz tiste notranje funkcije zavesti, ki ustvarja človekov odnos do sveta; odnos, ki ni nikaka intelektualno pridobljena misel, ampak celotno razmerje čutne in racionalne, doživljajske in čustvene, polne zavesti in osebnosti do same sebe, do življenja, do sveta in do vsega, kar je sploh lahko njen predmet.

Odnos med idejno in čutno platjo je analogen odnosu med zakonom in empiričnim gradivom. Toda to je zgolj tedaj, če uporabljamo merilo, ki naj premeri, v koliko je umetniško delo izraz resnice, resničnosti, življenja. Iz tega kriterija gledano ima čutna plast povsem podrejeno vlogo. Toda ta kriterij ni edini. Obstaja še drugo merilo, ki šele napravi neko delo umetniško v širšem, neobrnem pomenu besede. Pri tem mislim na sposobnost avtorja, da pretvori svojo idejno plast v čutno-nazorno podobo, da svoj odnos do življenja konkretizira na povsem določen, poseben način. Sicer moram opozoriti, da nikakor ni ta konkretizacija odločilna za to, ali bo neko delo umetnost ali filozofija ali znanost. Ti trije predmeti nimajo le različnih metod, temveč tudi različne cilje in različne narave. Nedoločeni objekt sam — življenje — je isti, toda že po prejšnjih izvajanjih je razvidno, da ne določa narave neke družbeno zavestne discipline v odločilni meri objekt, ampak mnogo bolj kriteriji, iz katerih objekt gledamo odnosno, še boljše, gledamo nekaj določenega v objektu. Ti kriteriji pa so pri različnih disciplinah povsem različni. Odnos do življenja, o katerem smo govorili, sodi izrazito k umetnosti in ga ne moremo brez hujših nasilstev pretvoriti niti v filozofijo, kaj šele v eksaktniješe znanosti. Že ta odnos sam določa metodo, ki bo tvorila umetnost. In ker smo ta odnos definirali kot posebno racionalno-čutno totalno razmerje človekove osebnosti do sveta, iz vsebine te definicije sledi tudi narava metode. Tudi metoda, ki povzroča, da postane neko delo umetniške narave, mora imeti tako racionalno kakor čutno komponento. Prva jo usmerja in deluje kot zakon, druga je njena tipična vsebina. Ta metoda zahteva, da je življenje v umetniškem delu prirejeno na poseben način: tako, da ga lahko bralec doživlja z maksimalno intenziteto vseh čutov, čustev, potreb in nagonov, tako, da je prikazano na čutno-nazoren način, ki povzroča iluzijo podobno realnemu življenju, tako, da se lahko vsak bralec s prikazanim življenjem, njegovimi dogodki in osebami notranje in zunanje totalno izenači. To izenačevanje je

nujni pogoj umetnosti. Brez njega je delo zgolj predmet racionalnemu razsojanju. Umetnost pa mora zajeti osebnost v celoti in preko čutnosti, doživljanja in fantazije, ker njeno naravo lahko najbolj označimo kot odraz običajnega življenja skozi srednjo mero običajno nastopajoče zavesti — to je racionalnosti, čutnosti in predstavljenosti. Omogočati mora bralcu, da se s katero koli osebo identificira, da postanejo problemi in lastnosti tiste osebe njegovi problemi in njegove lastnosti, da z osebo in njenim življenjem sam dalje živi, da torej — z eno besedo — umetnost odnosno življenje, prikazano v umetnosti, nanj prav posebno deluje. Način ustvarjanja, ki to omogoča, umetniška sposobnost, ki jo potem kritika vrednoti, ko primerja ustvarjene osebe in konflikte z osebami in konflikti, ki bi po njeni analizi življenja lahko bili in ki bodisi odražajo bistvo časa ali pa so ob njegovem robu, ta način ustvarjanja ima torej take osnovne zakonitosti. Način, ki povzroča to izenačenje umetniškega dela z bralcem in čutna plast sama v celoti, sta bistvena in druge dele dopolnjujoča elementa umetnosti ter morata zato postati tudi neobhoden predmet kritične analize.

Poleg obeh obravnavanih elementov — idejne in čutne plasti — pa se kritika ne more ogniti tudi tretji, tezni plasti. Ta daje delu posebno usmerjenost in zaostritev. Poudarili smo že, da je ena izmed osnovnih nujnosti človeškega življenja — za vsako ceno vedno znova najti izhod iz vsakokratne protislovne situacije. To iskanje izhoda stvari poleg odnosa do življenja, ki opredeljuje idejno plast, še posebno, dodatno stališče do sveta. Stališče, ki ni notranji, globinski, celostni pogled na življenje, temveč je praktična, aktualna, miselno formulirana, neka družbeno usmerjena ideologija. Ideologija, ki predlaga tako in tako osebno ali družbeno razrešitev obstoječih nepravilnosti in nepravilnosti, ki kaže smer očiščenja osebam in avtorju dela, ki svojo misel propagira in hoče bralce zboljševati, usmerjati, prepričevati in zveličati. Tezna plast ni postranska in je ne smemo zanemariti. Res je sicer, da so tipi umetniških del zelo različni in tvorijo celo lestvico prehodov med deli, v katerih prevladuje skoraj samo čutna plast in se zaradi tega že izmikajo pojmu umetnost — in deli, ki jih je večinoma sama tezna plast; tudi ta ne zaslužijo več imena umetnost in postajajo bolj političen pamflet, tako kot so se bližala prva modi in zgolj človeško praznemu, nagonskemu čutnemu ugodju. Toda večina umetniških del, ki ostajajo v sredini — to so seveda boljša epična in dramska dela — vsebujejo vse tri navedene plasti v približno enaki meri. Tezna plast večinoma ne manjka. Velike umetnosti ni brez globokega, vsestransko razvitega in visoko zavestnega ustvarjalca. Ta pa je ravno zaradi svoje polne človečnosti

tem bolj občutljiv za resnico sveta, za doživljanje protislovnosti in tudi tem bolj prisiljen iskati rešitve. In tako iskanje rešitev je tako težak, osebno prizadet, bistven človeški pojav, da nujno sproža in izsili v človeku reakcijo njegovih moralnih občutkov in potreb. Ti pa zahtevajo, da svojo najdeno rešitev prenese tudi na druge, ki trpijo in iščejo, ki so — po njegovem mnenju — v zmoti in zablodi, ker ne mislijo tako kot on. Rešitve je na svetu tako težko najti, da je povsem razumljiva nasilnost, s katero so potem propovedovane.

Tezna plast ni dodaten, intelektualen, tezna plast je bistven del umetnosti. Odnos do življenja realnost nazira, težno stališče jo razreši. Oba dela se načelno dopolnjujeta, četudi sta praktično lahko v hudem nasprotju. Poznamo dela, kjer sta idejnost in teza v čudoviti harmoniji; n. pr. pri Tolstoju, Dostojevskem. Poznamo pa tudi taka, kjer se odločno bijeta in povzroča teza naravnost prelom dela, razkol oseb, nelogičnost, zverženost; klasičen primer je Ibsen v vrsti svojih dram, kjer je tretje dejanje povsem tuje prejšnjima.

Oba absolutizirajoča tipa kritike, estetizirajoča in sociologizirajoča, zastopata po enega izmed analiziranih elementov. Estetizirajoča kritika je skušala razložiti naravo in bistvo umetnosti zgolj iz druge, čutne plasti in metode oblikovanja. Zato je odvzela umetniškemu delu vse ostalo in bistveno, čutni in oblikovalni moment pa fetišizirala, absolutizirala in oddvojila od spoznavnega ter družbenega pomena. Sociologizirajoča kritika je razumljiva reakcija na tako osiromašenje in odvzetje slehernega družbenega momenta. Toda tudi ona greši, ker reagira ekstremno in tako spet enostransko ter hoče izvesti vrednost in analizo umetnosti zgolj iz tretje, tezne plasti. Upošteva spoznavni in družbeni del, vendar ju skrajno zoži; poleg tega spregleda pomen oblikovanja, čutnosti in povsem nepravilno izenači idejnost s teznostjo. Te vrste osiromašenje kritike izzove spet novo reakcijo in vsaka reakcija, ki ne spozna celotne zakonitosti, veljave vseh elementov in njihov relativnega pomena, pada le v isto napako nazaj. Tudi tisti sintetični poskusi, ki skušajo združiti čutno in težno plast, so obsojeni v neuspeh, ker spregledujejo idejnost, ki je pač najosnovnejša osnova.

Tako bi bil poskus, delno orisati teoretske temelje umetniškega dela v odnosu na kritično analizo, zaključen. Naše izvajanje bi se nadaljevalo v smeri poskusa analize teoretskih temeljev umetnosti kot družbenega fenomena.

Umetnost je v najširšem pomenu del družbene zavesti, v ožjem — del kulture. Nekatere splošne lastnosti, ki jih izraža kultura v celoti, veljajo tudi za umetnost in še posebej za literaturo. Če jih hočemo na kratko označiti, moramo reči najpoprej, da kultura ni enosmerna,

enolinijska odnosno dihotomična — dobra in slaba, napredna in reakcionarna, resnična in neresnična, temveč je vrelec cele vrste resnic, zakladnica vseh mogočih razlag o svetu in človeku. Kultura je v najglobljem pomenu besede fenomenologija najrazličnejših refleksov najrazličnejših zavesti. Res je, da je vsak posamezni fenomen kulture usmerjen, da pretendira na usmerjenost in da se ima za edino pravilni odraz resnice. Toda niti eden izmed teh pojavov nima absolutne vrednosti, niti eden sam še ne predstavlja niti kulture niti resnice niti naprednosti. Absolutno vrednost ima le vsota vseh, resnico odražajo vsi skupaj in črta razvoja, ki jo ljudje iščemo v svetu in jo zato skušamo dobiti v refleksih sveta — v družbeni zavesti, ne opredeljuje kulture, ampak naše iskanje. Kultura nam služi kot zrcalo sveta, kot zrcalo dogajanja med nami in svetom. Kultura spremlja in odraža, izraža in shranjuje celotno izkustvo naših življenj. Zato je kot arzenal celokupnosti resnic, v katerem potem vsak človek posebej, vsaka skupina, razred, družba, išče edino pravo resnico. Kajti človek ali neka družbena skupina ne moreta živeti brez poznanja resnice; ta, praktična resnica, pa je lahko le enosmerna, enolinijska, določna, nikaka fenomenologija razlag, temveč ena razlaga za vsa dogajanja.

Tako sta se nam izdvojili dve nasprotujoči in dopolnjujoči si sili: kultura kot teoretična vsota celokupnosti resnic in praktična človeška potreba po dejavni opredelitvi ter usmeritvi. Prva hrani drugo; druga je gradivo za prvo.

Isto velja za umetnost. Umetnost je kot del kulture ravno tako predmet neštetim praktičnim razsojanjem, neštetim aktualnim analizam, ki imajo najrazličnejše kriterije in namene. Vsaka posamezna izmed teh analiz hoče najti eno enosmerno resnico. Ko jo najde — seveda zase — jo skuša tudi dokazati. Zato pregleda umetnost in izbere iz njene celote majhen del, eno varianto, enega avtorja ali avtorje iste tezne usmerjenosti, jih povzdigne na prestol, ostale pa zavrže. Take so vse praktične človeške presoje, katere se ne zavedajo svoje relativnosti — misleč, da so absolutne resnice in so zato nasilne, diktatorske in nedemokratične nasproti drugim praktičnim resnicam, ki izvirajo pač iz drugačnih pogojev, iz drugačnih potreb in imajo zato ravno tako pravico do obstoja. Praktična presoja, ki se je osvestila fenomenološke narave sveta in seveda tudi svoje lastne nujnosti, ki jo vendarle smatra za najpravilnejšo — taka praktična presoja bo strpna nasproti drugim presojam, nestrpna pa proti njihovim izvorom. In to svojo dejavnost bo proglasila za praktično. V teoriji, ki skuša biti čimbolj neodvisna od določene praktične usmerjenosti, pa bo osveščena presoja ravnala povsem drugače. V svojem predmetu, to je konkretno v umet-

nosti, ne bo iskala le potrdila svojemu posebnemu izvenumetniškemu kriteriju, temveč bo skušala odkriti zakonitosti in kriterije, ki vladajo v umetnosti; odkriti resnične zakonitosti umetnosti, kar bo vedno prineslo povsem nove luči v dotedanje zastavljanje vprašanj in zahtev. Teorija umetnosti poslej ne bo več izbiranje in ločevanje pravega od nepravega, temveč bo analiza objektivne umetniške zakonitosti. Njena naloga bo tudi, da bo poleg analize strukture umetniškega dela izvedla analizo kriterijev, s katerimi običajno kritike umetnost nazirajo in jo ocenjujejo.

Umetniška dela morejo biti predmet najrazličnejšim presojam. Po naši prejšnji delitvi je nekaj presoj usmerjenih zgolj na čutno plast, nekaj na tezo in zelo redko na idejno plast.

So pa tudi kriteriji, ki jim je analiza objekta le sredstvo za doseg drugih ciljev. Ti kriteriji so za analizo umetnosti najmanj vredni. Nimajo tudi nikake druge teoretske veljave, ker neosveščena pretveza, ki jim je bistvo, to v osnovi preprečuje. Daleč najpogostejši med njimi je družabni kriterij — edino izrekanje sodb o umetnosti pri ljudeh, ki jim manjka razvitejše zavesti in ki jim služi umetnost le za pogovorne namene. Nikoli sicer ne nastopa čist, kajti normalno razvita, četudi povsem neinteligentna zavest, mora na vsako literarno delo kot na reprezentanco življenja reagirati podobno, kot bi reagirala na življenje. To pa je že osnova za stvarnejšo sodbo. Toda družbeni aspekt običajno prekrije naravne občutke, ki jih tak bralec niti ne prikliče v polno zavest. Prepusti se veljavnim sodbam, ki krožijo po časopisih in po ustmenih popularnih sodiščih in zavzame nasproti njim stališče pro ali contra — kakor že določa cela vrsta poleg obstojajočih vzrokov: jasnost sodbe, popularnost, zastopanje po družabno uglednih poedincih, izrekanje po strokovno poklicanih itd., itd. Na ta kriterij se veže drugi, že višji in smiselnejši, četudi — za odkritje resnice — še nič pomembnejši. To je vzgojni ali izbirni kriterij. Njegov namen je v populariziranju drugih, originalnejših sodb. Podaja jih bralecem zato, da ti ne bi izgubljali preveč časa z branjem neuspešnih del in bi se raje posvetili najboljšim. Ta kriterij niti ne temelji na lastni sodbi niti ne predstavlja nikakega stvarnega pomena.

Kljub tej nepomembnosti obeh kriterijev sta uporabljana bolj, kot bi se to njihovim strokovno upoštevanim uporabljevalcem spodobilo. Potrdilo temu vidimo že iz splošno veljavnega pravila, češ da je bistvo kritike izrekanje tiste vrste sodb, ki kategorično postavljajo neko delo za sijajno, drugo pa za ponesrečeno. Večina kritike, tako dnevne kot one »višje«, je zvesta temu pravilu le z razliko, da pri drugi obsodba ali pohvala sledita vsaj nekemu — analizi podobnemu

začetnemu razmišljanju. Tak postopek, kjer sodba količinsko in pomensko nadvladuje analizo dela, služi predvsem pridobivanju popularnosti, olajševanju posla in osebnim, nikakor pa teoretsko pomembnim ciljem ter ne dosega stopnje stvarne kritike. Bistvo kritike je vsekakor analiza, kajti ocena sledi iz analize že sama. Kritike, ki poudarjajo oceno, so izraz neosveščene in zato vsakdanje, v vrhnji družbeni misli vladajoče analize in so njih sodbe le sodbe povprečne morale. Konkretna, vsebinska, praktična analiza, ki hoče dospeti vsaj do neke relativne globine, si mora biti v svesti svojega namena, svojih teoretskih osnov, ki so pred vsako praktično kritično analizo. Teoretske osnove dobimo po analizi analize, v iskanju tistih teoretskih zakonitosti, po katerih se praktična analiza ravna, ne da bi se tega sicer običajno osvestila.

K čutni plasti je usmerjena prva vrsta resnejših kriterijev. Zaradi posebne narave umetnosti, da se bralec lahko z njo izenači in doživlja v zvezi z njo različna psihična gibanja, in pa zato, ker je tem psihičnim procesom ustrezajoča čutna plast kot sicer bistven, a vendar najvrhnjejši element umetniškega dela vsem na očeh, so ti kriteriji zelo pogosti. Imajo svojo izrazito praktično komponento in njeno teoretsko inačico. Zastopniki prve variante, praktične komponente presoja in vrednotijo delo po tem, v kakšni meri se lahko z njim psihično izenačijo, doživljajo različna ugodna duševna stanja, še bolj pa vnanje dogodivščine nastopajočih junakov. Uživajo v lirskem občutju, duhovitosti, dobremu stilu, spretni zgradbi, razburljivih življenjih in spopadih, v barvitosti opisov, v obujanju fantastike in v nadaljnji neskončni vrsti življenjskih pojavov, ki jih umetnost reproducira in dviguje v ostrejšo, izrazitejšo, polnejšo svetlobo. Ta uživaški postopek je najnižji odtенок kriterijev, ki so odvisni od čutne plasti. Od njega vodi cela vrsta prehodov k najvišjemu kriteriju te vrste, ki vidi v takem izenačevanju plemenitenje, potrdilo svoji moralnosti in svojemu odporu do zla. Ta moment je v umetnosti sila važen. Čutna plast umetniškega dela povzroča to izenačenje opisanega življenja z bralecem. Bralec pride nato v sila aktiven odnos do tega življenja. Sprejema ga vase, v njem uživa, se plemeniti, ga odbija — z eno besedo, v njem se izživlja.

Izzivljanje človeka v umetniškem delu je ena bistvenih lastnosti umetnosti. Po nekaterih teorijah, ki pa seveda ne razložijo celotnega nastanka umetnosti, temveč le eno komponento, je treba nastanka umetnosti iskati v sublimiranju, v kompenziranju človeških nagonov, ki jih vedno višja in moralno zahtevnejša družba ni pustila izživljati. Pa tudi v človeških lastnostih — mogoče prav v tem procesu razvitih —

ki imajo izrazito sposobnost enačenja s povsem tujimi, prostorno, časovno in realno oddaljenimi dogodki, v čustvovanjih, ki si jih lastna zavest ne more privoščiti, v izživljanju strasti, razmišljanj, potreb in drugih duševnih pojavov, ki jim lastna morala ne pusti do polne zavesti. Fantazija in um, čustvo in doživljanje — vsa ta duševna delovanja so zgrajena tako, da lahko vključijo vase tujo vsebino in jo priredijo sebi. Če tega ne bi bilo, ne bi bilo tudi umetnosti. Čutna plast s svojo naravo, ki zahteva, da je v umetniškem delu življenje čim bolj realno, čim bližje človekovi notranjosti in njegovim psihičnim lastnostim, da je čim podobnejše realnemu življenju in da povzroča temu čim bolj podobne duševne reakcije — omogoča to izživljanje človekove polne duše, ta spoj in ta proces.

Ta proces je torej ena izmed osnovnih bistvenih lastnosti vsake umetnosti. Ta proces ustvarja kriterije, ki neko umetniško delo presojuje na način, ki ugotavlja, kolika je v delu možnost izživetja, kolikšna je širina njegovega življenja, kako je mogoče v njem čustvovati in se očiščevati. Vsaka varianta na svoj način. Uživaški kriterij hvali le to, kar godi ozkemu duševnemu obsegu njegovega nosilca. Isto esteticistični, ki je nekakšen plemenitejši brat prvega. Tako vse do moralnega kriterija, ki že sega nad to vrsto in tvori most s kriteriji drugega, idejnejšega tipa.

Teoretični del kriterijev, ki izhajajo iz čutne plasti, obdeluje bolj oblikovalno sposobnost piscev. Ti oblikovni kriteriji so sami na sebi obrtne, tehnične narave in so brez svoje osnove, ki jim šele daje polno življenje, za naše razmišljanje nezanemljivi.

Tako smo se bežno dotaknili prve vrste kriterijev, ki imajo poleg navedenih še celo kopico drugače in medsebojnih prehodov. Redkokdaj nastopajo v čisti obliki, ampak se običajno vulgarno in od piscev nerazločno vežejo z vsebino, ki je idejnejšega značaja, česar pa se ti pisci ne zavedajo in jo bašejo pod neprikladen formalizirajoč okvir. V praktični kritiki čisti niti ne morejo nastopati, ker je povsem nemogoče presojati kakršnokoli oblikovno stran dela, ne da bi zavzeli neko stališče do vsebine dela, do tistega, kar je oblikovano. Čiste zasledimo lahko le v literarnih teorijah in filozofijah umetnosti. In če bi bila ta oba pola bolj povezana, če bi bila literarna teorija bolj izkustvena in praktična kritika bolj osveščena svojih teoretičnih osnov, zakonitosti, po katerih se ravna — bi bilo za oba bolje.

Tudi tezna plast ima svoje zastopnike. Mnogo preveč vpliva s svojimi ostmi na občinstvo, da bi jo vsi tisti, ki se čutijo poklicani za preuravnavanje sveta, pustili v némar. Kriteriji te vrste niso ozko umetniški. Umetnost nazirajo kot sestavni del večjih družbeno za-

vestnih problemov, ki jim je zaradi njihove pomembnosti umetnost podrejena. Vendar so tisti, ki jih uporabljajo v svoji moralni vnemi nestrpni in nekoliko kratkovidni. Ne vidijo namreč, da je tezna usmerjenost umetnosti samo del celotnega kompleksa; z negacijo teze še ni mogoče negirati drugih bistvenih elementov, ki jih delo lahko ima. V svoji moralni vnemi skušajo preprečiti škodljive družbene vplive teh tez, ki so pod plaščem sijajno oblikovane slike širokega življenja vendarle usmerjene proti njihovemu tolmačenju resnice in razvoja. Ta njihova reakcija je povsem razumljiva in bi bila na tem svetu vsekakor zelo prikladna, če ne bi bila napačna; pozablja namreč, da umetniško delo ni enosmerno, da so enosmerne le človeške reakcije nanj, da je enosmerna teza, ki jo vključi pisatelj v delo, in da je enosmerna resnica, ki jo povzame bralec iz dela. Sâma umetniška narava nekega dela, to je v bistvu njegova idejna plast, pa je reprezentanca, zastopstvo, nadomestilo, odraz polnega življenja in se zato odteguje enosmernosti. Je slika resničnosti, ki daje možnosti za celo vrsto različno usmerjenih reakcij. Zato poznamo velika dela, ki služijo kot argument naravnost nasprotnim si ideologijam. Tezni presojevalci umetnosti pa tega ne vidijo in navdušeno poudarjajo, da je samo njihova reakcija pravilna, druge pa da so lažnive in neresnične. S tako analizo si seveda nobena izmed med seboj različnih teznih presoj ne pridobi nikake prednosti in prenaša običajno svoj boj na področja, kjer se je mogoče boriti z drugimi orožji.

Rešitve problema moralnosti in nemoralnosti, naprednosti in reakcionarnosti in drugih tovrstnih ambivalentnih vprašanj ni v okviru tezne plasti. Z zastopanjem ene, edino zveličavne in v raj vodeče resnice ne pride taka kritika nikamor. Umetnost se pa takó in takó ne pusti zbegati. Kajti če jo prisilimo na pripovedovanje te ene, splošno veljavne resnice, ji odvzamemo njeno pravo in resnično bistvo. Iz tega pa sledi — proti esteticističnim kriterijem — da ni tisto, kar torej dela umetnost, samo oblikovalna moč, ampak celo bolj reprezentanca človeškega življenja, ki nam ga umetnost izmed vseh družbeno zavestnih panog najgloblje, najtočneje in najpolnejše reflektira. Stvarna kritika, ki jo ravno tako zanima rešitev problema naprednosti in nenaprednosti, moralnosti in nemoralnosti umetnosti, mora seči širše in globlje. Pojma naprednosti ne smemo vzeti le ozko težno. Ne smemo smatrati samo eno izmed človeških dejavnosti za sposobno napredka ali zastoja. Ni zgolj neka politična orientacija napredna in neka religiozna podrejenost moralna. Področje človekovega delovanja in čustvovanja, njegove družbene vezanosti in osebne meditacije je tako neskončno široko, protislovnost človekovega življenja tako neizmerno

raznolika in obenem tako ponižujoče oblastna, da moramo za vsako ceno iskati izhoda iz vseh teh posameznih protislovnosti in jih moramo reševati, zboljševati, preprečevati in odpravljati. Vsak tak izhod, ki je obenem odprava, dvigne človeško življenje na novo, višjo stopnjo in ga pomakne naprej. Vsaka taka rešitev je n a p r e d n a. Kajti vsaka pomaga človeku in človek je edini kriterij, kateremu lahko pripisujemo ali odpisujemo pojem naprednosti in moralnosti. Protislovnosti čisto intimnega značaja so mnogokrat za človeka močnejše od protislovnosti družbeno politične narave, posebno v mirnih dobah. Mnogokrat celo pravilne družbeno politične rešitve prinašajo mnogim poedincem — celo tistim, ki so sami pomagali uresničiti tako rešitev in jo še uresničujejo — tudi mnogo gorja, komaj premagljivih protislovnosti. Umetnost, ki je najmogočnejši odvetnik in zastopnik trpečega človeka, mora zajeti tudi to protislovnost. Pokazati je mora in osvetliti z jarko lučjo. To je njena dolžnost in nujen pogoj obstoja. Obenem pa je to tudi notranji smisel, ki ji je dan. Kajti resnica gre pred koristjo. Človek in njegovo družbeno dopolnilo sta tako protislovno urejena, da včasih, ko že najdeta napredno orientacijo in jo tudi konkretizirata, kar naenkrat to naprednost spet izgubita — četudi vseskozi v veri, da sta z njo eno. Takih primerov je v zgodovini več. Danes nam ga jasno potrjuje razvoj družbe v Sovjetski zvezi. Njen primer nas uči bolje kot vsaka teorija, kaj je bistvo vloge umetnosti v družbi: *slikanje in izpovedovanje resnice za vsako ceno.*

Primer lahko zaradi njegove poučnosti še detajliramo. Neka družba je dosegla najnaprednejše stališče v svetu in zgodovini. Njen pogled na svet pa je fenomenološki in se ne zaveda fenomenologije sveta. Svojo teorijo, po kateri je najnaprednejšo pozicijo zavzela — absolutizira in jo smatra za vse čase veljavno in za vse situacije primerno. Takó živi nekaj časa. Zgodovina pa teče dalje, situacije se spreminjajo, gibanje pač ni prenehalo in realnost potrebuje nove analize, nove teorije in nove orientacije, ki bodo spremenjene razmere spet adekvatno odrazile. Družba, o kateri govorimo, pa vsega tega ne vidi in slepo veruje svoji bibliji, ki je sicer prej bila resnična, ki pa sedaj od dne do dne bolj izgublja svoj pomen. Svet se razvija in s svetom bi morala naprej tudi človeška analiza tega sveta. Ta družba pa se te nove analize ni lotila in rezultat je razumljiv: sama meni o sebi, da je še vedno najnaprednejša, v resnici pa je že davno za razvojem. Še več. Postala je zavora in iz nekdanje, ne še tako oddaljene naprednosti je postala reakcionarna tvorba.

Ne da bi se spuščali v ostale podrobnosti, lahko iz tega primera povzamemo enega izmed pglavitnih namenov umetnosti. Ideologija te družbe je bila ekskluzivna in ni dopuščala razen sebe nikake druge resnice, smatrajoč, da je ona edina resnica in da ji morajo biti vse ostale podrejene. Umetnost, ki bi morala zastopati celokupno resničnost, je bila omejena zgolj na ponavljanje nebitvenih protislovnosti, ki so bile že davno poznane, ali pa tistih, ki jih je zahtevala veljavna ideologija. Novih protislovnosti, ki so se v novi družbi porajale — ni smela prikazati. S tem je svoj smisel izgubila. Kajti resnica, ki je že davno poznana, ni niti revolucionarna niti napredna. Napredna je edino resnica, ki je izraz in odraz novih družbenih situacij. In napredna ideologija je onemogočala napredno resnico, ker se ni zavedala, da je pojem naprednosti različen in opravlja umetnost drugo funkcijo kot ona. Toda funkcija umetnosti ni manj smiselna in človeku potrebna, njena naprednost ni manj napredna od politične naprednosti. Če bi ideologija pustila, naj opravlja umetnost svojo lastno funkcijo, to je, da bi umetnost odražala vso novo resnico nove družbe, vso novo protislovnost nove situacije — četudi z napačnimi tezami, z napačnimi rešitvami — bi sama sebi omogočila vir novih informacij, barometer, ki bi kazal povsem precizno smer njene družbene naprednosti. Ni boljšega materiala za analizo družbe, kot je umetnost. In če so v njej napačne teze, ni nič hudega. Saj so napačne in jih napredna, to je pravilna družbeno politična ideologija takoj z resničnimi zavestnimi argumenti lahko potolče. Potolče pa jih lahko zato, ker pozna resnico, ker izrabi umetnost samo, da ji posreduje nova dejstva. Tako bi ideološka analiza sledila spremembam v stvarnosti, ki seveda niso samo tiste, ki jih je ona hotela, ampak — zaradi protislovne narave človeka in družbe — tudi čisto druge in nepredvidljive. To, da so druge in slabe, ni nič hudega. To je človeško in razumljivo. Saj jih je mogoče odpraviti ali pa se vsaj proti njim boriti, če jih poznamo. Hudo je, če jih ideologija ne vidi in zanika, še huje pa, če jih vidi in kljub temu zanika, tolažeč se, da so le začasne in prehodne. Tako mišljenje je naivno, če ni cinično. In ne preteče mnogo časa, ko se obrne proti samemu sebi.

Razmišljanje, ki nam ga je sprožila usoda Sovjetske zveze kaže, kakšno ozadje in kakšno spremljavo imajo tisti tezni kriteriji, ki so politične narave. Obenem nam je odkrilo, da prosperiranje umetnosti ni v škodo resnično napredne družbe in da proti umetnosti niso niti dovoljeni, kaj šele potrebni nikaki administrativni ukrepi. Taki posegi v naravo umetnosti se končajo škodljivo za obe stranki.

Politični kriteriji vidijo v umetnosti samo njen del, misleč, da je ta del — vse. Seveda samo tedaj, če so ekskluzivni in absolutizirajoči. Če niso in če se zavedajo svoje relativnosti ter omejenosti, lahko umetnost sijajno uporabijo kot gradivo za svoje analize. Na ta način tudi umetnost odigra važno vlogo, ki ji nedvomno tudi v osnovi služi. Zato so tako pojmovani kriteriji nedvomno dopustni; njihov odličen predstavnik je bil n. pr. Marx. Seveda pa tedaj tudi ne sodijo več k analizi umetnosti in kritike, ker ne smatrajo, da analizirajo in ocenjujejo umetnost, ampak se zavedajo, da jim je umetnost samo snov za izvenumetniške analize.

Podobno kot prenapeti politični kriteriji, funkcionirajo tudi kriteriji religiozne narave. Njihove zakonitosti so v bistvu iste.

Prehod k presojam idejnejše narave tvorijo zgodovinski in moralni kriteriji. Zgodovinske kriterije uporabljajo literarni oziroma splošno umetnostni zgodovinarji in tisti kritiki, ki so s temi zamešali svojo funkcijo. Dostopna so jim samo otipljiva dejstva prve stopnje in presojajo umetniško vrednost po tem, koliko veren odraz so njihovim svojevoljnim predstavam, ki so jih pobrali iz splošne ali umetnostne zgodovine, v katerih so se te predstave naselile kot nekdanje analize življenja na osnovi umetniških del in drugih dokumentov. Zgodovinski kritiki pa na ta njihov izvor povsem pozabljajo odnosno se ga sploh ne zavedajo, misleč, da so te predstave pač edino objektivna resnica določenih časov in dob. Ocene, ki iz tega sledijo, so seveda tej svojevoljnosti primerno netočne. Posebno, če upoštevamo, da niti te analize niso bile točne odnosno, da so že zastarele. So podobno enosmerne kot politični kriteriji, le da nimajo njihove živosti, aktualnosti in družbene zavzetosti. Njihov pomen je zgolj v naštevanju nekaterih dejstev, ki lahko idejnim analizam služijo kot kašipot ali gradivo. Če se te svoje omejene narave zavedajo, je prav in tvorijo samó literarno ali druge umetnostne zgodovine narativnega tipa. Tedaj tudi ne sodijo k umetniškem kriterijem. Če se jih pa ne in skušajo umetnost razlagati, smo priče različnim naivnim poskusom tolmačenja umetnosti kot nacionalno pobornega pojava, kot izraza nekih formalnih besednih struj in podobno. Taki so seveda mejni primeri. Normalno tem kritikom seveda uide pod prsti tudi mnogo sodb, ki nikakor niso zgodovinsko-narativne narave, ampak presojajo svoj predmet s svojega lastnega, času primerne stališča. Takó preformirana zgodovinska metoda pa seveda sodi že čisto nekam drugam in ni nikako objektivno presojanje, temveč originalna, lastna in idejna razlaga zgodovine — le da se tega ne zaveda, ker si seveda raje lasti tisto objektivnost, ki nam jo nudijo najsplošnejše in naj-

očividnejše resnice tega sveta — kot so to rojstni in drugi otipljivi podatki.

Drugače je z moralnimi kriteriji. Ti so intimnejši in človečnejše narave. Vendar se lahko vežejo tudi na politične in na religiozne kriterije. Umetnost jim služi kot izčiščeno, preživljeno, vrednoteno, izbrano življenje, v katerem zasledujejo takó naravo objektivnosti kot naravo človeških reakcij. Kadar pa svoj pomen pretiravajo, tedaj pretiravajo seveda tudi pomen moralne komponente v delu, ki ga analizirajo. To je bolj njihova moralistična varianta. Sama moralna resonanca življenja, ki jo zastopajo, pa je zelo važen element kriterija idejne plasti.

Kakorkoli presojamo življenje, samó s pomočjo moralne resonance bomo prodrli do njegovega bistva. Moralna resonanca pomeni tisto človeško nastrojenje, tisto presojevalno zmožnost, ki nastane tedaj, ko človek notranje občuti težino življenjske protislovnosti in potrebo njene razrešitve. Tedaj, ko prodre dovolj globoko, da mu ni življenje več mrtev objekt vrhnje družabne presoje, niti predmet njegovega posebnega absolutizirajočega kriterija, temveč ko gleda v njem človekovo trpljenje in njegovo hrepenenje po sreči, ko gleda vso dolgo vrsto ambivalentnih reakcij, ki jih protislovnost povzroča. Kritik z moralno resonanco bo tedaj odkril, da je vse delovanje človeštva in vsakega posameznika usmerjeno v to, da to protislovnost premaga. Premaga jo lahko le, če se je osvesti. Cela vrsta znanosti služi temu osveščanju, ne da bi se zavedala, čemu pravzaprav to njihovo početje. Umetniška osvestitev je globlja. Umetnik osvešča človeško težnjo po osveščanju s tem, da jo prikazuje, pripoveduje in upodablja. Da pa lahko to počne, niso dovolj le njegove oči. Potrebna mu je notranja razvitost in preživetje tega, kar je za človeka bistveno. Umetnik mora čutiti v sebi to svojo in drugih silno hotenje rešitve iz zavesti protislovnosti. Hotenje, ki nedvomno presega po pomenu katero koli drugo hotenje ali lastnost človeka. Zato je slika tega procesa tudi glavna vsebina slehernega umetniškega dela — na kakršen koli način že. Najpreprostejša lirska pesem služi temu namenu, kadar s svojo sliko vzbuja prijetno občutje harmonije in zadovoljstva ter s tem zadošča bralčevi težnji po harmoniji, ki jo v svojem življenju tako potrebuje in tako redko najde. Umetnik mora že z moralno resonanco gledati življenje in na ta način ga bo pozneje oblikoval. Če mu to manjka, bo njegova slika življenja povsem površna, tezna in vrhnje veljavna, fotografska in v zadnji konsekvenci neumetniška. Kritika bo umetnost tako tudi presojala. Tisto, ki je bila pisana brez te moralne resonance, bo ločila od one, pri kateri je življenje grajeno po moralni resonanci.

Pri prvi bo odkrivala zgolj pripadnost že davno poznanim in vrhnje veljavnim življenjskim razlagam. Pri drugi pa bo sledila novim analizam življenja, novim resnicam in dobivala iz njih nove teoretske slike sveta. Tu se vračamo k naši analizi iz začetka članka. Nove slike življenja, ki jih odkriva kritika v umetnosti z moralno resonanco, so analogne tam analiziranim odnosom do življenja.

Moment moralnega kriterija nas je vpeljal že naravnost k naravi idejnega kriterija. Ta kriterij bi lahko analizirali v njegovem ožjem in širšem pomenu — oboje seveda samo in abstracto. Prvi pomen bi označeval le to, kar dobivamo iz idejne plasti: *o s v e š č a n j e* — prav tako v ožjem pomenu besede. Vendar narava idejnih kriterijev razbija svojo ozko formalno zajetost. Zato, ker je osnova in notranje bistvo vseh ostalih kriterijev, ki so zmožni umetniške presoje. Oblikovanja ni, če ni tega, kar oblikujemo. Izživljanja ni, če ni tega, kar izživljamo. Oblikujemo in izživljamo pa življenje samo — tisto življenje, ki v svoji najmanj potvorjeni obliki tvori idejno plast umetniškega dela. Z oblikovanjem, izživljanjem in intelektualnimi reakcijami na tezo pridemo do glavnega elementa: do osveščanja.

Osveščanje ne smemo vzeti zgolj v intelektualnem pomene besede. Osveščanje ni samó polno zavestno zavedanje. Razsvetljuje tudi našo podzavedno notranjost, čute, usmerjenost, našo celotno eksistenco. Vprav zato, ker ni posredovano zgolj na pojmoven način kot v filozofiji ali posameznih znanostih, temveč na čutno-nazorni umetniški način, ki je analogen doživljanju človeka v običajnem, aktivnem življenju. Narava posredovanja omogoča, da sprejema bralec pravo vsebino umetniškega dela — njegovo v idejni plasti prikazano življenje z vsemi čuti, z vso zavestjo in podzavestjo, z vso eksistenco vase, se z njim izpremeša, mu postane intimno, njegovo, si ga prisvoji. Organizirano z moralno resonanco, vrednoteno in izbrano življenje preide vanj. Bralec se ga v polni meri *o s v e s t i*. In s tem se zveča njegovo spoznanje življenja v resnični meri, kajti v umetnosti ne sprejme samo suhih tez, ampak sprejme izbrano živost. V tezi sprejema že dano rešitev in iz rešitve nazaj vrednoteno protislovnost, ki pa je zato že izkrivenčena, venosmerjena in nepoučna. V samem življenju, ki ga praktično živi, sprejema vse mogoče in doživlja samó svojo reakcijo nanj. V idejni plasti umetniškega dela pa sprejema srednjo in najglobljo možnost med obema navedenima. Sprejema življenje, ki še ni venosmerjeno, prevrednoteno po rešitvi, ki pa je vendar izbrano in dvignjeno iz empirične nejasnosti. V njej je prikazano bistvo življenja: njegova protislovnost v čisti obliki in vrsta najrazličnejših reakcij najrazličnejših ljudi in družb. To pa je zmogel ustvariti samo

človek — kot smo že prej nakazali — ki je prišel preko svoje lastne reakcije do moralne resonance, ki se je znal abstrahirati od svoje posebne reakcije, pa vendar ohraniti zmožnost čutiti in spoznavati reakcije drugih. V svoji umetnosti je potem naslikal svojo reakcijo poleg drugih in četudi jo je zaostрил v tezo rešitev, je vendar podal vse druge v izčiščeni, nepristranski obliki — tako, da so prešle v vsakogar, ki ni kratkovidno videl samo neke teze v delu, ampak je imel odprte oči za širino življenja. S tem je umetnost opravila poleg svoje velike družbene naloge izživljanja tudi še večjo nalogo osveščanja. Ne osveščanja sveta praznih dejstev, ampak sveta, kakor ga gleda prizadeti in trpeči človek — življenja, ki je produkt boja človeka s svetom — protislovnosti in njene celotne fenomenologije.

Narava idejnega kriterija je torej izrazito neekskluzivna. V njegovem ožjem pomenu tvori vsebino, snov, osnovo in bistvo drugih kriterijev. V širšem pa jih vključuje. Zato mu pristoji, da postane nosilec stvarne kritike — tiste kritike, ki ne zastopa samo enega kriterija in ne gleda le ene plasti umetniškega dela, marveč upoštevana vse plasti, se zaveda njihovega celotnega pomena. Stvarna kritika počiva na taki razdelitvi, ki priznava vse možne kriterije. Zato reagira na tezo, presodi čutno plast ter — prvenstveno — analizira idejnost dela. Daje osnovo za vrednotenje tako obrtne kot družbene strani umetnosti. Izpolnjuje svojo strokovno in splošno družbeno dolžnost. Obenem pa vpliva na razvoj družbene zavesti in postaja s tem resnični nosilec resničnega družbenega napredka.

In prav ta namen je sprožil naše razmišljanje. V pred kratkim izišlem članku »O dveh prevladujočih tipih v slovenski sodobni kritiki« (Beseda, leto II, št. 6) je bil napravljen poskus kritične analize dveh nepopolnih in preveč upoštevanih kritičnih metod. V njem niso bila omenjena imena tistih, ki so se in se še bavijo pri nas s književno kritiko, ker namen članka ni bil analiza konkretnih kritikov, njihovih konkretnih kritičnih del in njihovega osebnega pomena, temveč nekaj povsem drugega: poskus analize teoretskih osnov dveh osnovnih kritičnih tipov, ki jim posamezni kritiki pripadajo. Konkretna kritika pa po obsegu problemov in svoji naravi kvantitativno daleč presegajo omejenost teoretskih osnov enega samega kritičnega tipa, to je določenega prereza skozi določeno metodo, ki ni v konkretnem kritičnem delu niti edina, niti ne more obsegati celotnega dela konkretnega kritika, četudi je v tem delu res najbolj bistvena in najvažnejša. Takó bi bila obsodba nekega konkretnega kritika ali celotne kritične sposobnosti nekega časa na podlagi obsodbe teoretskih osnov ene smeri njihove kritične metode — neutemeljena,

prehitra in nedokazana, čeprav je zopet res, da je kar najboljša anticipacija in smer vrednotenju celote. Naše razmišljanje pa je naravno nadaljevanje omenjenega članka, v katerem smo se ob koncu z željo zavzeli za drugo metodo, ki bi tvorila živec točnejše stvarne kritike. Zato je razumljivo, da to razmišljanje ni nikaka konkretizirana analiza, temveč zgolj poskus postavitve teoretskih osnov enega dela — vsebinskega — stvarne literarne kritike, tiste, ki se bo napakam obeh kritiziranih izognila. Brez drugega, oblikovnega dela je lahko le izhodišče, ki pa je nujno prvo in ki mora nujno biti pred konkretnimi analizami; dovolj jasen razlog temu je v tem, da morajo imeti konkretne kritike svojo teoretsko osnovo, če nočejo biti neosveščene in tako pripadati enemu od obeh zavrženih tipov. Zato je tudi najbolje, da so te teoretske osnove razločno izpostavljene in da v abstraktni formi, četudi s povsem konkretno, samo ne eksplicirano vsebino, tvorijo nekakšen smiseln uvod. Seveda pa je s tem obenem že nakazano, da bi same zase kot abstrakcija ne imele nikakega smisla in bi visele v praznem, če ne bi bile le potrebna predstopnja tistim konkretnim analizam, ki nujno iz njih izhajajo, ki njihovo gradivo edine lahko uporabljajo in ki so šele prava, konkretna, življenja polna kritika; njihov oris je tako sestavljen, da jih more vsakdo sam od sebe konkretizirati. In vse to gre v korist edinole konkretni kritiki, njeni jasnosti in utemeljenosti. Predvsem pa njeni osveščeni splošnoveljanosti.

V pričujočem sestavku uporabljeni postopek je v naši kritični praksi resda precej neobičajen, kar pa ne dokazuje njegove napaknosti, temveč nizko stopnjo te prakse same, ki se ni in ni mogla izviti neposrednemu, nepojmovnemu, čutno-nazornemu, poedinemu mišljenju. Tako mišljenje je sicer nujna začetna stopnica vsakega razvoja, vendar so v slovenski družbeni zavesti že dane možnosti dviga na njegovo višjo, splošnejšo stopnjo. Na nas je, da nujnost razvoja pretvorimo iz možnosti v živo realnost.