

ničnost in postaja verništvo. In če bi hotela tudi ta glosa poiskati vzornike podobne verniško dogmatske kritične metode v slovenski kulturni zgodovini, bi jih prav lahko našla ne le v naši starejši, ampak tudi v naši zelo bližnji preteklosti. In človek bi resnično verjel, da smo Slovenci organsko podvrženi dogmatski miselnosti: vsa naša kulturna zgodovina se je otepa, toda komaj preženemo eno dogmo, se liki ošpice pojavi nova.

M. M.

NOVI RED

Zdi se, da bodo nastopili novi časi za slovensko kritiko in da se obetajo v njej revolucionarni premiki: Vital Klabus je naslovil recenzentom dramatični poziv,* naj takoj »presežejo same sebe« in »se zavejo lastne neresničnosti«, če hočejo »kritično dejanje« vzdigniti »na raven splošne pomembnosti«. Torej vse, kar jih usodno veže na zemeljski prostor, je nepotrebno breme, povzpeti se je treba v visoke sfere neodvisnega imaginarnega duha, zakaj najhujša pregreha za kritika je, če lahko zasledimo v oceni njegov življenjski nazor, njegovo duhovno usmerjenost in etično zavzetost. Tak kritik namreč »nujno po neogibni logiki praznine pade v močvare pripombarstva, brezobličnega kritikastrstva in osebne pa tudi širše pristranosti«. »Logika praznine« je očitno huda stvar, zato velja hitro prekiniti z dosedanjo tradicijo.

V skladu s temi preosnovami se seveda tudi kritikovo opravilo bistveno spremeni. Razčlemba estetske strukture ni več važna, saj je »varljiva«, pomembno je samo to, kar je v literarnem delu bistveno, se pravi, njegovo idejno jedro, ki z estetsko strukturo dela ni več v nobeni organični zvezi. Poprej so stari esteti v svojih kritikah razčlenjevali estetsko strukturo dela, hkrati pa tudi jasno opredelili avtorjev intimni idejni svet in pretehtali njegovo moralno vrednost, pa najsi so že to izrecno poudarjali ali ne, zdaj je ta notranja vzročna vez dokončno pretrgana in stara zakonitost razveljavljena.

Vendar nam Klabus prav na tem mestu znova dokaže, da ni pristaš togih načel, saj se njegov duh svobodno spreletava nad nevarnimi teoretskimi čermi: estetska struktura se mu mimogrede sprelevi v »estetsko lupino« in že se zdi, da je ta izraz le svojevrstna oznaka za formalno uglajenost, ki si jo konec koncev res lahko vsak pisatelj brez posebnega truda in z nekaj spretnosti prisvoji, tedaj pa se pokaže, da je ta »estetska lupina« tudi sicer zelo nenavadna, saj ima to posebnost, da je hkrati tudi estetska struktura in da nenadoma tudi ni brez vrednosti, če je v zvezi s pomembno resnico v vsebini in ideji. To so, kot je videti, dragoceni dialektični obrati, zanesljiv razpoznavni znak za novo kritično metodo, ki »presega samo sebe« in zato »doseže neogibni stik z resničnimi osnovnimi perspektivami dela«.

Klabus vseskozi budno opozarja na nevarnost tistih kritikov, ki si dovoljujejo graditi estetske sodbe na podlagi osebnega okusa in osebnih občutkov. Njegovo moralno ogorčenje in načelna razgretost sta bržčas še toliko hujša zaradi tega, ker je očitno pod vplivom tradicije zagrešil v svojem članku majhno zasebno digresijo, ko je zaupno obvestil javnost, kateri avtorji so mu posebno in kateri mu niso tako posebno pri srcu. Klabusova

* Vital Klabus, Slovenska književnost 1961. — *Perspektive* 1962, št. 16, str. 677.

samokritičnost, če je resno mišljena, pa je napačna in kot taka izraz nepotrebnosti, kajti nedvomno bo za vsakogar sila dragoceno vedeti, kakšen je zasebni okus človeka, ki je posvetil vse zdrave umske sile življenjskemu cilju, pregnati iz kritike vse, kar je zaznamovano z zaudarjajočo močvarjo zasebnosti.

Vsekakor je Klabusova meditacija nadvse pomemben prispevek k razvoju slovenske književnosti zavoljo ostro zastavljenih teoretičnih izhodišč in prodorne logike, saj je obetajoč dokaz, da se del slovenske kritike res zanesljivo prebija iz diletantske nenačelnosti in da daleč presega primitivno ambicioznost raznih Lenardov, Merharjev, Kobalov in podobnih.

♂

KJE JE KAOS?

Često se srečujemo z ugotovitvijo, da je prepad med sodobno umetnostjo in njenimi odjemalci precejšen. Iz te zagate iščemo poti, ker čutimo, da je takšno stanje nenormalno. Strinjali se bomo najbrž, da pri tem lahko največ pripomorejo pedagogi in kritiki. Prvi s pravilno vzgojo bodočega strokovnega kadra, ki največkrat ne pozna problemov sodobne umetnosti in jo zato navadno odklanja, drugi pa s pravilnim obveščanjem širokega kroga ljubiteljev. Žal vsi poklicani niso vedno dovolj strokovno podkovani v vprašanjih, o katerih govorijo ali pišejo.

Mislím, da ni pretirana ugotovitev, da je vprašanje naše glasbene kritike precej pereče. Kako daleč včasih zabredemo v splošni neinformiranosti in neresnosti, naj priča sledeči primer. Kritika, ki jo je objavil Uroš Prevorsek v časopisu *Delo* 9. junija 1962 o koncertu sodobnih del pod naslovom *Od Hindemitha do Stockhausena*, prinaša namreč nekaj povsem »novih« ugotovitev. Ne bomo se spuščali v oceno samega koncerta — ki je v tej kritiki pravzaprav sploh ni —, ampak bomo opozorili le na nekaj prav nesmiselnih ugotovitev.

Ze sam uvod in celotni ton kritike človeka malce presenečata. Sestavek priznava namreč preveč odkrito, da je kritik pričakoval pojasnila za stvari, katerih sam ni več. Ker le-teh ni dobil, je ostal zmeden in prepričan o kaosu današnje glasbene umetnosti. Ne da bi hoteli vplivati na njegov okus in sodbe o sodobni umetnosti, skušajmo osvetliti »kaos« v njegovih ugotovitvah.

Odstavek, ki vpleta Hindemithovo teorijo v probleme serijske glasbe, kaže na popolno dezinformiranost, saj je znano, da nova tonalnost, ki jo je Hindemith teoretično in praktično zagovarjal, predstavlja protipol Schönbergovemu nauku, iz katerega se je razvila današnja serijska glasba. Morda je kritika v to zmoto zavedel naslov koncerta, od katerega bi zares pričakovali nekakšen pregled vseh sodobnih usmeritev od neoklasicizma do totalne organizacije (ne glede na to, da nista bila na sporedu zastopana ne eden ne drugi od omenjenih skladateljev). Na koncertu so predstavili namreč samo skladatelje, ki nadaljujejo dodekafonsko tradicijo in jih s Hindemithom ne druží niti najmanjša vez.

Hindemith v svoji knjigi *Unterweisung im Tonsatz* (1957—59) razlaga pojem nove tonalnosti, temelječe na atonalnosti, ki je zasidrana v nekem tonalnem centru. Njegova akordika sloni na intervalih sekunde in kvarte, kompozicijski stavek pa izhaja iz polifonije, katere tematski material poteka v sukce-