

**TRIJE
TIPOLOŠKI
OBRAZI
LITERARNE
KRITIKE**

Nastanek literarne kritike (v pomenu, ki se je uveljavil v nemški, pa tudi slovenski in drugih slovanskih literaturah in je precej ožji od homonimnega angleškega ali francoskega termina) sodi v prva desetletja 19. stoletja, ko se je literarna kritika, oprta na sočasni razmah periodičnega tiska, zgodovinsko vzpostavila kot samostojna, nepretrgana dejavnost. – Glede na razmerje do treh nosilnih postavk literarno umetniškega procesa, kot so: avtor – delo – bralec, se celotna literarnokritična tvornost porazdeli na tri predmetne skupine, ki so se vsaka s svojo notranjo problematiko potrdile tudi v konkretnem zgodovinskem razvoju. To so: 1. biografska kritika, ki se tako kot psihološka in psihoanalitična ukvarja predvsem z avtorjem, 2. impresionistična kritika, ki temelji predvsem na bralčevi (kritikovi) recepciji literarnega dela, in 3. imanentna kritika, ki je usmerjena neposredno k samemu delu. Vsi ti trije tipi literarne kritike so v odprtem, zdaj bolj zdaj manj vprašljivem ali kompatibilnem razmerju do sočasne literarne vede in njenih teoretskih predpostavk.

Kakor sam termin, ki korenini s svojimi prvimi poganjki globoko v antiki, tako ima tudi pojem literarne kritike, preden se je izoblikoval in uveljavil v današnjem pomenu, za seboj kar dolgo in obsežno idejno predzgodovino, vse dokler ni ob koncu 18. in na začetku 19. stoletja z nastopom zgodnje romantike v spisih bratov Schleglov dobil svoje prve in v mnogočem še danes zavezujoče teoretske utemeljitve. Hkrati s tem se je literarna kritika, materialno oprta na naglo rast dnevnega in drugega časopisja, v razmeroma kratkem času kot samostojna in nepretrgana dejavnost zgodovinsko vzpostavila po vseh nacionalnih literaturah. Vendar lahko o nji na splošno rečemo, da se je pri tem sorazmerno redko in zvečine le priložnostno posvečala samorefleksiji in globljemu razmisleku o lastnih izhodiščih. To sicer ne pomeni, da je bila brez njih, pač pa, da jih moramo iz nje pogostoma šele izluščiti, če naj jo uzremo v njeni izvirni konceptualni in zgodovinski določenosti. Po drugi strani pa tudi v sočasni literarni vedi in njeni teoriji ni bilo ne pravega prostora ne zadostnih oprijemališč za tovrstna razmišljanja. Tako je nemška 'Literaturwissenschaft' že ob svojem nastopu, izhajajoč iz historizma in stroge preverljivosti izpričanih dejstev, izločila literarno kritiko iz kroga pozitivnih literarnih spoznav; nasprotno pa sta angloameriška in francoska teorija literarne vede ali teorija 'literarne kritike', kot se nazivata sami, že zaradi širšega obsega tega pojma literarno kritiko sicer upoštevali, a sta ji kot 'spontani', 'opisni', 'praktični' kritiki ali 'kritiki okusa' in kar je še drugih takih poimenovanj, odmerjali v svojem okrilju le obrobno mesto in s tem tudi obrobni in v bistvu nesamostojni pomen. Iz obeh teh vzrokov sta delež, ki ga je imela in ga ima literarna kritika pri razpoznavanju literature, kakor tudi njen položaj kot posebnega, avtonomnega načina tega razpoznavanja ostajala manj razvidna in upoštevana, kot pa bi si to dejansko zaslužila. Vendar v grobem nedvomno velja, kar obširno izpričuje oris novejše literarne vede Renéja Welleka (*A History of Modern Criticism 1750-*

1950, I-VI, 1955-1986), da je literarna kritika hodila vstric z literarnoteoretsko mislijo, se pravi, da ji v svojih najpomembnejših dosežkih ni samo sledila, ampak ji tudi – zlasti v kriznih zastojih in na prelomnicah – odpirala ali vsaj nakazovala nova razgledišča.

Zaobjeti to diahrono dogajanje v celoti in v vseh njegovih značilnejših posameznostih je seveda stvar literarne zgodovine, stvar literarne teorije pa, da poglobitve pojavne oblike in smeri literarne kritike, ki jih je to dogajanje navrglo, evidentira in opredeli po tistem, kar jih bodisi razločuje ali tudi veže med seboj.

Če izhajamo iz treh nosilnih postavk literarnoumetniškega procesa, to so: *avtor – delo – bralec*, se nam v razmerju do njih celotna literarnokritična tvornost porazdeli na tri predmetne skupine: na kritiko, ki se ukvarja največ z avtorjem, na kritiko, ki se ukvarja z delom, in na kritiko, ki se nanaša predvsem na recepcijo literarnega dela. Te skupine so dobile konkretno zgodovinsko potrditev in aplikacijo v posameznih literarnokritičnih smereh, ki so se – v nekoliko spremenjenem vrstnem redu – začele uveljavljati kot vodilne že pričnši z drugo četrtino 19. stoletja in ki docela sovpadajo s to porazdelitvijo, kakor se po drugi strani na splošno ujemajo z občo razvojno smerjo sočasne literarne vede in njene teoretske misli. Če se je namreč literarna kritika v zgodnji romantiki teoretsko zasnovovala na pojmu literarnega dela kot avtonomnega organizma, se je z biografsko kritiko njeno težišče proti sredini 19. stoletja premaknilo najprej k piscu in njegovi osebnosti, nato pa se z impresionistično kritiko proti koncu stoletja preneslo na bralčevo, oziroma kritikovo subjektivno doživljanje literarnega dela. To je bil tudi trenutek, ko sta si bili literarna kritika in sočasna, historistično in pozitivistično usmerjena literarna veda najdlje vsaksebi. Ta razdalja se je sicer kot samoumevna ohranjala tudi kasneje, saj se literarna veda ni mogla odpovedati svojim objektivističnim spoznavnim načelom in literarna kritika ne svojim v subjektu zasidranim kriterijem, vendar je z odporom proti pozitivističnemu historizmu, ki je v 20. stoletju zajel tudi literarno vedo ter jo usmeril k novemu preučevanju in teoretskemu preverjanju lastnih epistemoloških izhodišč, izgubila ta razdalja znaten del svoje prejšnje neizpodbitnosti in nepremostljivosti. Vprašanja o naravi in o dojetanju literarnega dela, o specifičnosti literature kot besedne umetnosti in o literarnem vrednotenju kot legitimnem načinu njenega razbiranja in razpoznavanja, ki so zdaj znova stopila v ospredje in ki so zaposlila in še zaposlujejo novejšo literarno teorijo, pa so slej ko prej taka, da neposredno zadevajo tudi literarno kritiko.

1. Biografska kritika ni nastala v teoretski delavnici, vzrastla je neposredno iz literarnokritične prakse. Njen začetnik in najvidnejši predstavnik, Ch.-A. Sainte-Beuve, ji je prve teoretske obrise načrtal šele v sestavku o Chateaubriandu iz leta 1862, ko je imel glavnino svojega obširnega kritičnega opusa že za seboj. K temu je še dodati, da Sainte-Beuve poglobitvega, kar je prinesla biografska kritika, namreč preusmeritve kritikovega pogleda od literarnega dela k njegovemu piscu, v tem sestavku pobljže niti ne utemeljuje, saj mu

zadošča že zatrdilo, da je zanj oboje neločljivo povezano in da ga po reklu 'kakršno drevo, takšen sadež' vsaka literarna raziskava čisto naravno pripelje do duševne raziskave pisateljeve osebnosti. Tej preusmeritvi, ki očitno korenini v romantičnem kultu ustvarjalca, ustreza tudi postopek biografskega kritika, ki išče in razpozna v pisatelju predvsem človeka, a se v ta namen ne opira toliko na njegova literarna dela, kolikor na vrsto zunanjih biografskih dejstev in drugih dosegljivih podatkov. Sainte-Beuve posebej izpostavlja tiste točke v pisateljevem življenjepisu, ki so ključnega pomena za formacijo in razumevanje njegove osebnosti. Sem sodi najprej, zlasti kadar gre za velikega pisatelja, poznavanje njegovega rodu in značajskih lastnosti bližnjih krvnih sorodnikov. Druga bistvena razpoznavna točka je – poleg šolanja in vzgoje – prvo okolje, prva skupina prijateljev in vrstnikov, ki ji je pisatelj pripadal takrat, ko se je razodel, izoblikoval in dorastel njegov talent. Ta naravna in spontana povezanost mladih zagnancev iste jate in skupnih stremljenj ga bo namreč zaznamovala za zmerom. Nič manj kot vzpon talenta pa je za sliko celotne osebnosti odločilna tudi prelomnica, ko začne ta talent upadati, staret v maniri ali se izmaliči, še preden je došel do prave zrelosti. Do neke mere so lahko biografskemu kritiku pri razpoznavanju pisatelja v pomoč tudi njegovi duhovni dediči – učenci in občudovalci: ti namreč vidijo in občudujejo v svojem velikem predstavniku največkrat lastne odlike in napake, le da jih s tem, ko ga posnemajo, še bolj izpostavljajo in opozarjajo nanje ter ga tako, ne vedoč, parodirajo in karikirajo. Talent in veličino pisatelja pa je moč meriti tudi z veličino nasprotnikov, s katerimi je le-ta med svojim literarnim delovanjem prišel navzkriž. Kajti noben način in vidik ni odveč, kadar hočemo v pisatelju spoznati človeka, ki je nekaj drugega kot zgolj čisti duh. Zato si mora biti biografski kritik vsaj zase na jasnem o pisateljevem odnosu do vere, do narave, do žensk, do denarja pa tudi o njegovih premoženjskih razmerah, o njegovem načinu življenja, o vsakdanjih navadah in celo razvadah in slabostih. Nobena izmed teh stvari namreč ni brez pomena za sodbo o avtorju knjige in o knjigi sami, kadar ne gre za geometrijski učbenik, ampak za literarno delo, ki vklaplja vase vse.

A čeprav Sainte-Beuve ne odstopa od načela, da literarna dela zapadajo vrednostni sodbi, ki je konec koncev lahko le subjektivna, in čeprav je prepričan, da tudi ves njegov kritični postopek ni namenjen drugemu kot njeni pripravi in utemeljitvi, je vendar biografska kritika v sami praksi, s tem da je dajala vso prednost orisu osebnosti, potisnila to sodbo močno v ozadje ali pa jo je neredko sploh zgubila spred oči. Gradeč na domnevi, da je literarno delo neposreden izraz pisateljevega življenja in psihofizičnega ustroja in da med enim in drugim ni kvalitativne ločnice, je biografska kritika, zato da bi osvetlila delo, skušala s pomočjo pisem, pričevanj, sorodstvenih primerjav, spominov in življenjepisnega gradiva popisati in osvetliti predvsem njegovega tvorca. V tem si je bila blizu z literarno zgodovino, ki je ubrala podobna pota; pri obeh imamo namreč opravka s premim prenosom individualističnega kavzalnega načela z zgodovinskega na literarno

dogajanje, le da je pri tem biografsko kritiko vodil izrecen nagib, upodobiti in s tvorno intuicijo slikarja portretista oživiti pisateljevo individualnost in jo tako na neposreden način približati bralcu. Prav ta ustvarjalna komponenta, kot jo lahko imenujemo, ki je dajala prednost življenju in intuiciji pred strogo sistematičnostjo in življenjski vednosti pred teoretsko dedukcijo, je biografsko kritiko ločevala od literarne zgodovine; še bolj pa jo je seveda ločevala od eksaktnjših ved.

Da pa se biografska kritika tudi scientističnim težnjam svojega časa ni mogla docela upreti, nam priča že Sainte-Beuve, ko v omenjenem sestavku označuje svoje literarne portretne študije zgolj za pripravljavalno gradivo in prispevek k bodoči dušeslovni znanosti (*la science des esprits*) ali 'naravoslovju duha', kot jo tudi imenuje in ki naj bi – tako kot naravoslovje za živalstvo in rastlinstvo – na podlagi empirično ugotovljenih razlik in delitev vzpostavila sistematično človeških duhovnonravnih in psiholoških skupin ali vrst ter njihovih medsebojnih razmerij. Pri tej naknadni razlagi in utemeljitvi lastnega dela gre kajpa v veliki meri za vzratni vpliv idej Sainte-Beuovega mlajšega sodobnika in deloma tudi učenca, Hippolyta Taina, ki je s svojo eksperimentalno psihološko (prevladujoča zmožnost) in deterministično metodo (rod - družbeno okolje - zgodovinski trenutek) želel postaviti preučevanje literature na objektivne znanstvene temelje ter ga tako izenačiti s pozitivnimi vedami. Pravzaprav meri Sainte-Beuvova zamisel celo dlje od Tainove, saj bi, izpeljana čisto do kraja, pomenila ne le odmik od literarne kritike kot estetske presoje, ampak od literature kot samostojnega predmeta preučevanja sploh. Vendar ne gre spregledati, da je Sainte-Beuve nastanek te znanosti prestavil v bolj ali manj odmaknjeno prihodnost in da jo je tudi sicer kot posebno občutljivo večino (art), ki terja tenkega opazovalnega daru, štel za domeno redkih nadarjencev, s čimer se je dovolj razločno odmaknil od Tainovih precej bolj shematičnih stališč in posplošitev. Kot biografski kritik je Sainte-Beuve kajpa izhajal iz zgodovinske erudicije in iz poznavanja konkretnega gradiva, vendar se je pri njegovem razboru bolj kot na kako izdelano znanstveno metodo zanašal na lastno intuicijo, na svoj psihološki čut in sposobnost življenja v drugo duševnost, skratka, na vse tisto, kar je tvorilo tudi osnovo njegovega oblikovalnega daru. In kakor je res, da se je v svojih spisih velikokrat ukvarjal z osebnostmi, ki so imele le malo ali prav nič opraviti z literaturo, in da je tudi sicer v njih biografski vidik relativiziral in pogostoma preglasil estetskega, je po drugi strani očitno tudi, da se estetskemu vidiku ni v načelu nikoli odrekal in da je kritiki prvega branja in prvega vtisa kakor tudi drugim oblikam kritike brez pridržkov priznaval nezamenljivi delež, ki da jim bo vselej šel, kajti po njegovem zatrdilu ostaja za vsemi, še tako raznoterimi dejstvi, zbranimi o literarnem delu in njegovem piscu, vedno nekaj, česar se ne da pojasniti in kar tvori ravno značilnost pesniškega.

To nepristajanje na vnaprej določen, strog sistem, kakor je sicer za Sainte-Beuva kot kritika značilno, seveda ne odpravlja temeljnega protislovja biografske kritike, ki se krije že v njenem imenu, kaže pa

v nevarnosti, da se ta kritika, s tem ko odvrta svoj pogled od literarnega dela k njegovemu tvorcu – človeku, ne odvrne hkrati tudi od literature kot svojega osnovnega predmeta. V tej zvezi zadobijo vso veljavo postumno objavljeni zapiski Marcela Prousta (*Contre Sainte-Beuve*, 1908-10, obj. 1954) in njihovo opozorilo, da je literarno delo plod nekega drugega pisateljevega jaza in ne tistega, ki nam je s svojimi navadami in napakami na očeh v javnosti; vanj pa je moč prodreti in ga poustvariti le s ponikanjem v samega sebe. Tem Proustovim besedam bi lahko dodali še znane Cankarjeve iz *Bele krizanteme*, zapisane približno ob istem času: "Povem vam, da ni prepeval tisti Kette, ki si je čevlje snažil, temveč nekdo drugi, kateremu nihče ne pozna in ne sme poznati obraza. Povem vam tudi, da tistih veselih in žalostnih zgodb nisem pisal jaz, ki govorim z vami ...; pisal jih je človek, ki ga ne poznate in ga nikoli ne boste poznali."

Temu drugemu, globljemu pisateljevemu jazu se je literarna veda začela posvečati šele pod neposrednim vplivom psihoanalize, ko je v Freudovih kategorijah podzavesti in predzavesti in zlasti v teoriji o sublimaciji potlačenih doživetij dobila za to primerno oporišče. Seveda je psihologija in njene spoznavne vidike privzemala že prej, še v svoji pozitivistični eri. Tako je, na primer, Tainov učenec Emile Hennequin (več o njem: I. Prijatelj, *Uvod v zgodovino kritike*, 1928, 51-71) iz svoje teorije 'znanstvene kritike' (*La Critique scientifique*, 1888) izvrgel biografiko in jo zamenjal s psihološko analizo literarnega dela, menceč – docela kot Sainte-Beuve, le z nasprotnim zaključkom – da je literarno delo neposreden izraz pisateljevega življenja in duševnega ustroja in da je zato že iz njega samega moč razbrati in rekonstruirati celotno pisateljevo individualnost. Ta primer dovolj razločno kaže, da zamenjava biografske s psihološko analitično metodo še ne pomeni, da se je z njo menjal tudi sam predmet analize. Ta ostaja namreč še naprej usmerjena k pisatelju kot človeku, pa naj se že pri tem opira na dejstva iz avtorjeve biografije ali na biografske in psihološke podatke, ki jih črpa iz pisateljevih del. Isto velja v največji meri za psihoanalizo in njeno metodo, preneseno na literaturo. Tudi tu se namreč v večini primerov srečujemo z raziskavami, ki se bodisi neposredno ukvarjajo z avtorjem, to je z razkrivanjem travmatičnih doživetij in psihoz, ki obvladujejo njegovo podzavest, ali pa se osredotočajo na vsebino posameznega literarnega dela in skušajo iz njegovega očitnega, manifestnega teksta razbrati drugi, skriti ali latentni podtekst, se pravi tisto nezavedno vsebino literarnega dela, ki se je nenadzorovano, po nareku pisateljeve podzavesti, prikradla vanj. Ta izključna naravnost k 'vsebinskim', ne pa tudi oblikovnim, stilnim, idejnim in drugim prvinam, po katerih je šele lahko neko delo zares stvaritev, že sama dovolj očitno kaže, da tudi v tem, drugem primeru pravi cilj raziskave ni literarno delo, ampak pisateljeva duševnost, njegov podzavestni jaz, ki je delo s svojo latentno vsebino samo njegov pasivni refleks in odslikava. Na ta 'redukcionizem' psihoanalitične metode je opozoril že psiholog Carl G. Jung (*Psychologie und Dichtung*, 1930), trdeč, da je pisatelj sicer človek in da je zato njegova osebna psihologija vseskozi soudeležena pri nastajanju lite-

rarnega dela, kot je soudeležena pri kateremkoli drugem človeškem delovanju, vendar ga je kot umetnika moč doumeti le iz njegovega umetniškega dejanja in njegove umetnosti, ne pa iz njegovih psiholoških lastnosti in iz nezadostnosti ali konfliktnosti njegove narave. Temu stališču, ki se v osnovi ujema s Proustovim ali Cankarjevim, ni moč odreči upravičenosti, kolikor vztraja pri umetniškotvornem ali oblikovalnem načelu kot poglavitnem in najbolj merodajnem vidiku, kadar gre za razpoznavanje in doumevanje literarnega dela kot umetniške celote. Kajti tudi tiste psihološke in psihoanalitične raziskave, ki so se v načelu, čeravno ne vselej tudi v praksi, obrnile od analize pisateljeve osebnosti k analizi samih literarnih besedil, so s podrobnim razborom motivov, predstav, podob in besednih asociacij, ki se v določenem delu ali pisateljskem opusu vztrajno ponavljajo in s tem razkrivajo svoj nezavedni ali obsesivni izvor, sicer marsikdaj pripomogle k boljši parcialni osvetlitvi obravnavanih del, posebej k osvetlitvi njihove geneze, vendar se tudi njihova razpoznavna literarnih besedil, pa naj so jo izvajale iz zgodnejših otroških vtisov in doživetij ali iz vsem skupne pisateljeve travmatične podzavesti, navsezadnje izteka v razkrivanje pisateljeve duševnosti, se pravi njegove notranje biografije; kar zadeva samo pojmovanje literarnega dela, pa se hočeš nočeš končuje v 'redukcionizmu' in psihološkem determinizmu. Prav to dvoje pa je vzrok, da se literarna kritika, ki je po svoji definiciji in praksi naravnana predvsem k posamičnemu literarnemu delu kot umotvoru (artefaktu), ni mogla kaj prida okoriščati s psihološko in psihoanalitično raziskovalno metodo, ne da bi se zato oddaljila od svojega osrednjega predmeta ter se prelevila v odrastek psihološke vede.

Ta jarek med psihološko in literarnoanalitično usmeritvijo je skušala premostiti tako imenovana 'tematska analiza' besedil (la critique thématique), ki se je pod vplivom in po zgledu epistemologa Bachelarda razvila v Franciji, torej tam, kjer so tudi freudistične raziskave literature dosegle sorazmerno največji razmah. 'Tematska analiza' se, kot priča že njeno ime, od psihoanalitičnega branja besedil, ki je botrovalo njenemu nastanku, ne ločuje toliko po postopku, kolikor po tem, da je zamenjala predmet svojega preučevanja in z analize pisateljeve podzavesti prešla k fenomenologiji njegove imaginacije, predvsem njenih snovnih prvin (Bachelard) ali nekaterih njenih oblik (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard). Kar približuje to smer literarnega raziskovanja literarni kritiki, je, da pojmuje svoj postopek kot srečanje in prežemanje dveh subjektivnih zavesti: ustvarjalčeve in raziskovalčeve. To je kajpa zadosten povod, da ji nekateri njeni kritiki zaradi tega odrekajo znanstveni značaj. Vendar jo od literarne kritike oddaljuje dejstvo, da se v svojih analizah ukvarja le z določenimi, simptomatičnimi vidiki ali prvinami pisateljevega snovanja, vse, kar še sicer sestavlja podobo literarnih del, kar šele omogoča sintetičen pogled nanja in kar daje osnovo za njihovo celovito presojo, pa pušča ob strani.

2. Impresionistična kritika. V nasprotju s kritiko, ki išče ključ do literarnega dela v avtorjevi biografiji in duševnem ustroju, kar jo primika k objektivizmu literarnozgodovinske in psihološke vede, se impresionistična kritika postavlja na strogo subjektivistična tla in vidi ta ključ zgolj v bralčevi oziroma kritikovi osebni dovzetnosti in sprejemljivosti za vtise, doživetja in užitke, ki mu jih nudi umetniško delo. To izhodišče samo po sebi ni nekaj novega: nanj se v dobršni meri opira psihološka teorija A. W. Schlegla, prvi pa ga je skoraj sto let prej izpostavil že J.-B. Dubos; novo je predvsem to, da je impresionistični kritiki to izhodišče ne le prvo, ampak tudi edino, ki ga načeloma priznava – priznava brez vseh pridržkov in z vsemi njegovimi implikacijami vred. Ta njena opredelitev je dovolj daljnosežna in radikalna, vendar ne zato, ker bi se opirala na kak izdelan estetski ali literarnoteoretski nazor, marveč zato, ker vsak tak nazor, ki bi ohromil kritikovo neposredno percepcijo umetniškega dela, vnaprej zavrača. Tako je za utemeljitelja angleške impresionistične kritike, Walterja Paterja (*The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, 1873), lepota lahko le nekaj relativnega, vezanega izključno na posamično, konkretno človekovo izkušnjo; z občimi opredelitvami lepote kot take in metafizičnimi razglabljanji o nji si pri dojemanju, presoji in razpoznavanju posameznih umetniških pojavov ne moremo dosti pomagati; bolj ko je namreč definicija lepote splošnoobvezna in abstraktna, manj je, ko gre za konkretne pojave, pogodljiva in uporabna za kritika; ta mora za vsako pojavno obliko lepega najti ne obče, ampak tisto posebno formulo, ki to obliko najbolj osvetli; in ker je umetniško delo splet različnih moči in učinkov, si mora kritik priti najprej na jasno, kaj mu to delo osebno pomeni, kako deluje nanj, s kolikšnim in kakšnim ugodjem ga navdaja in kakšne duševne premike sproža v njem; skratka, umetniško delo lahko prepozna le tako, da ga preskusi na samem sebi, da razbere svoje resnične vtise o njem ter jih natanko oceni in opiše; prav zato je kritiku potrebno, da razpolaga – ne s pravšnjo definicijo lepote, temveč z živo dovzetnostjo zanjo, kajti lepota ni le ena sama in za kritika so vse dobe, umetniški slogi in šole okusa enakovredni.

Podobne poglede zagovarjata tudi oba glavna predstavnika francoske impresionistične kritike, Anatole France in Jules Lemaître, ki se v načelnih ekskurzih in uvodih k svojim kritičnim spisom prav tako izrekata zoper kakršenkoli sistem ali metodo pri dojemanju literarnega dela. Edino merilo, ki ga priznavata in pri katerem dosledno vztrajata, je tudi njima neposrednost in pristnost kritikovih osebnih vtisov. V tem sta, kot je videti, še radikalnejša od Paterja. Tako za Anatola Francea (*La vie littéraire*, I-IV, 1886-1896) ni objektivne kritike, kakor ni objektivne umetnosti, kajti človek ne more nikoli stopiti iz samega sebe, ampak je obsojen, spoznavati stvari zgolj po vtisu, ki ga le-te napravijo nanj; dober kritik je tisti, ki pripoveduje o doživljajih svoje duše sredi med mojstrovini in kritika je vredna toliko kot tisti, ki jo je izrekel: bolj ko je osebna, bolj je zanimiva; zavedati se je treba, da ima knjiga toliko različnih izvodov, kolikor ima bralcev, in da splošnega soglasja v umetniških stvareh ni, pa naj

se zagovorniki objektivizma še tako sklicujejo nanj, saj ni dveh bralcev, ki bi isti Vergilijev verz občutila docela enako; to, kar imenujejo soglasje, je v bistvu le konvencionalno privzeto mnenje o klasičnih in drugih delih, ki se malo beró: brez tega bi bile naše sodbe o umetnosti še bolj različne, kot so že tako; vsako umetniško delo je bilo že od nekdaj predmet razhajanja in prav v tej vprašljivosti, kajti prav vsako je vprašljivo, je prejkone eden od njegovih največjih čarov: kdaj bo kritika dosegla strogost pozitivne znanosti, danes ni moč napovedati in dá se celo dovolj razumno domnevati, da je ne bo dosegla nikoli; kljub temu je še vedno bolje nezanesljivo govoriti o lepih stvarih, kot jih za zmerom prepustiti molku. Prav zato si Anatole France pridržuje pravico, ne sicer izrekati končne sodbe o njih, mnenja in okusi so za kaj takega prerazlični, pač pa brez vnaprejšnjih teoremov, sledeč svojim nagnjenjem, domišljiji in razpoloženjem, kar najbolj resnično in odkrito izpovedovati občutke in vtise, ki se mu porajajo ob srečanju z njimi: bolj kot kritik hoče torej biti ljubitelj, ki uživa v lepem in ki o teh svojih doživljajih pripoveduje tudi drugim.

Iz postavke, da sodimo dobro o tistem, kar imamo radi, izhaja tudi Jules Lemaître (*Les Contemporains*, I-VIII, 1886-1918; *Impressions de Théâtre*, I-VIII, 1888-1920). S tem se kritični sodbi ne odreka, vendar meni, da ta ne more biti drugačna kot osebna in kot taka veljavna le za tiste, ki čutijo enako; nič manj osebna ni niti takrat, kadar je normativna in se sklicuje na vnaprej določena estetska, moralna in druga načela, na zakone zvrsti in utrjena merila; edino, kar odloča o umetnosti, je namreč neposredni vtis, ki ga le-ta izzove v nas; toda tudi ta vtis ni zmerom enak, saj se spreminja od branja do branja, od trenutka do trenutka, kakor se spreminjamo mi sami; zato o kakem splošnem soglasju, ki bi ne bilo zgolj konvencionalno in privzeto, skoraj ni mogoče govoriti; v tem pa je tudi vzrok, zakaj se literarna kritika ne more vzpostaviti kot doktrina.

Tudi pogled na literarno kritiko, ki ga je v eseju *Kritik kot umetnik* (*Intentions*, 1891) razvil Paterjev učenec, Oscar Wilde, izhaja iz načela, da je edini pravi kritikov cilj, predstaviti vtise, ki jih je v njem prebudilo umetniško delo. Vendar Wilde ne vztraja več tako kot Pater in drugi zagovorniki kritičnega impresionizma na neposrednosti, resničnosti in natančni oceni teh vtisov, ampak to zvezo z umetnino kot objektom, ki jo je impresionistična kritika implicitno še vzdrževala, opušča kot nepomembno. Zanj je kritika predvsem umetnost, je ustvarjanje znotraj ustvarjanja, ki je do kritizirane umetnine v istem razmerju, v kakršnem je le-ta do svojega snovnega sveta; kritiku je umetniško delo zgolj pobuda in izhodišče za nastanek novega, lastnega dela, ki zanj nikakor ni nujno, da bi moralo izpričevati podobnost s kritiziranim. Glede na to, da je umetnost zavezana izključno estetskemu čutu, ne pa treznemu razumu, sta lahko razumevanje (razlaga) in spoznavanje (analiza) umetniškega dela le nižji stopnji njegovega doumevanja, obe podrejeni sintetičnemu vtisu dela kot celote; zato stremi kritik više od njiju, ne k temu, da bi razrešil uganko umetnosti, pač pa, da bi še bolj razširil in poglobil njeno

skrivnost; najvišja kritika ni nič drugega kot zaris lastne duše in je – kot najčistejša oblika osebne občutke – bolj ustvarjalna od samega ustvarjanja: če je namreč kritika bodisi kot umetnikova zavestna volja ali kot njegov kritični čut, kar je eno in isto, nujni sestavni del sleherne umetnine, potem velja o kritični stvaritvi, da je samoustvarjalna in neodvisna in zato sama svoj namen, kajti meriti jo je moč le ob nji sami in le v nji sami leži opravičilo za njen obstoj. – Ta apoloģija literarne kritike kot čiste umetniške stvaritve ima kajpa svoj zarodek v kritičnem impresionizmu, in sicer v tistem njegovem vidiku, ki ga je vsaj nakazal, če ne odprl že Anatole France, ko je svoje kritične sestavke označil za neke vrste samoizpovedi ali za posebno obliko avtobiografskega pripovedništva. Le da je Wilde šel v tem do konca: s tem da je literarni kritiki priznal samozadostnost in polnomočnost subjektivnega ustvarjalnega akta, jo je razrešil tudi zadnjih ozirov, ki so impresionistično kritiko še vezali na njen predmet. Zato njegovega eseja ne gre jemati za merodajni teoretski zagovor impresionizma v kritiki, za kar je dolgo veljal; razumeti ga je predvsem kot literarnoprogramatični tekst, ki je v službi aktualnih časovnih tokov, to je fin-de-sièclovskega esteticizma in larpurlatizma. Vendar mu tudi kot takemu ni moč odrekati pomena za teorijo in še posebej za tipologijo literarne kritike, saj je s svojo opredelitvijo literarne kritike kot čiste umetnosti zasnoval vzorec kritike, ki ni le doživljal razcveta v svojem času, ampak je ostajal v rabi tudi kasneje in se z njim kot posebno različico kritike, ki želi biti predvsem poetično podoživeta parafraza umetniškega dela, srečujemo neredkoma še danes.

O impresionistični kritiki ni moč prav soditi, če ne upoštevamo kulturnozgodovinskega konteksta, iz katerega je ta kritika izšla. S tem da je zametavala vsak vnaprejšnji estetski ali miselni sistem pri dojetanju literarnega dela, njegovo neposredno, subjektivno percepcijo in doživetje pa imela za edino merodajno, se je dejansko odrekla tradicionalnemu in vsakršnemu normativizmu v literaturi, docela odvrnila pa se je tudi od genetičnega in determinističnega pogleda nanjo in s tem od metod, ki sta jih bila v njeno razpoznavanje uvedla historizem in pozitivizem 19. stoletja. Zaradi tega je kajpa trčila na odpor tiste literarne vede, ki se je hotela po vzoru naravoslovnih in historičnih ved prav s temi metodami vzpostaviti kot objektivna znanost, zraven pa je neredko, kar velja posebej za Brunetièra v Franciji, v nekaterih, za literaturo bistvenih stvarih še naprej ohranjala od normativizma 17. in 18. stoletja podedovane klasifikacijske in vrednostne kalupe. Nezaupnica, ki jo je ta literarna veda izrekala impresionistični kritiki v imenu objektivnega znanstvenega mišljenja, je bila seveda načeloma upravičena, saj sta bila tako agnosticizem kot subjektivizem, ki ju je odkrito izpovedovala ta kritika, s takim mišljenjem v osnovi sprta. Res pa je tudi, da se impresionistična kritika ni nikoli potegovala za to, da bi bila znanost, in prav za prav niti ne za to, da bi bila kritika, ki ocenjuje in razsoja; bolj kot to je hotela biti osebno pričevanje, zapis o doživljajih in občutkih, ki jih v kritiku-bralcu sproža umetniško delo, skratka: biti je hotela predvsem posebna, avtobiografska vrsta literature o(b) literaturi. V ta namen je

posegala po najrazličnejših literarnih in polliterarnih zvrsteh, od člankov, podlistkov, potopisnih kramljanj do novel in esejev; razvila pa je tudi zavirljivo kulturo izražanja, zato da se je lahko kar najbolj zblížala z delom in čim razločneje opisala svoje, tudi najtanjše vtise o njem; k temu jo je silila težnja, da bi vsako delo dojela predvsem z vidika njegove posebnosti in enkratnosti, in ne toliko, da bi ga opredeljevala in razvrščala po njegovih obćih značilnostih, kot to pritiče znanosti. Sámó dejstvo, da se je načeloma odrekala vsakršnih vrednostnih sodb, seveda še ne pomeni, da jih ni v praksi velikokrat izrekala. In tudi njen agnosticizem ni bil nikoli tako neprepusten, da se ne bi mogli skozenj prikrasti vsaj nekateri apriorni nazori, najrajši tisti, ki so bili privzeti manj zavedno in po inerciji: se pravi – tradicionalni. Dogajalo se ji je torej, le da v nasprotni smeri, nekaj podobnega kot literarni vedi, ki kljub objektivistični naravnosti še zdaleč ni bila imuna za subjektivne sodbe, čeravno si tega ni priznavala.

Nasprotje med subjektivističnim in objektivističnim pristopom k literaturi, ki ga je po svoje razreševal že A. W. Schlegel in ki se je prvič ostreje zastavilo šele z nastopom impresionistične kritike, je skušal literarni zgodovinar Auguste Lanson (*La Méthode de l'Histoire littéraire*, 1910) premostiti tako, da se je zavzel za jasno metodološko razmejitev med obema pristopoma. Impresionistični kritiki je priznal vso legitimnost pa tudi koristnost za literarno vedo, a le, kolikor obstaja kot osebno pričevanje strogo v svojem začrtanem okviru. Pa tudi literarnemu zgodovinarju ni odrekal pravice do subjektivnih sodb, vendar s pogojem, da so te sodbe vselej odkrito predstavljene kot osebne in da si ne nadevajo videza objektivnih zgodovinskih ali logičnih ugotovitev. Po Lansonu je naloga dosledno uporabljene literarnozgodovinske metode ta, da nam pomore do objektivnejših spoznanj, s tem da jih očiščuje subjektivnih prvin; iz tega pa še ne sledi, da se velja in da se je moč subjektivizmu v literarni vedi docela odpovedati: literarno delo je slej ko prej individualno in zato – že po definiciji – znanosti ne do kraja dostopno. Impresionizem tiči globoko v sámí osnovi literarnozgodovinskega dela; glede na to se zdi Lansonu bolj znanstveno, priznati in uravnati vlogo impresionizma v literarnozgodovinskih raziskavah, kot pa ga zanikati.

Če je bila z Lansonom – in ne samo z njim – literarna zgodovina pripravljena impresionistični kritiki priznati določen neodsvojljiv delež pristojnosti pri sprejemu in presoji literarnih del, pa bi o večini literarnoteoretskih iskanj, ki so se zvrstila za tem, lahko rekli, da so kljub vse očitnejšemu odmiku od pozitivizma pa tudi historizma 19. stoletja slej ko prej ohranjala in vzdrževala strogo razdaljo tako do impresionistične kritike v prvotnem, historičnem kakor tudi v kasnejšem, bolj ohlapnem in raztegljivem pomenu, ko je beseda impresionizem postala tako rekoč sinonim za sleherno subjektivno ali subjektivno obarvano sodbo o literaturi. Razlog za to distanco tiči kajpa predvsem v tisti agnostični predpostavki impresionistične kritike, ki je zanikovala smiselnost kakršnegakoli trdnejšega in zavezujočega sistema pri razpoznavanju literature in ki je literarna znanost ni mogla priznati, ne da bi se bila s tem odpovedala tudi sámí sebi in

svojim spoznavnim kriterijem. Vendar iz tega še ne sledi, da je ostajala nedovzetna za vprašanja, ki jih je bila zastavila impresionistična kritika s svojim nastopom, in da ni poskušala nanja – v mejah svoje epistemološke naravnosti – tudi odgovarjati. Že zgolj dejstvo, da se je v zadnjega dobrega pol stoletja poglavito izmed teh vprašanj, vprašanje o tvorni funkciji bralca pri recepciji in doumevanju literarnega dela, postopoma preselilo z roba v samo središče njenega zanimanja, nam govori o nasprotnem. Toda, čeprav so bile pri tem vsaka po svoje udeležene bolj ali manj vse novejšje spoznavne in raziskovalne smeri, ki so kakorkoli vplivale na literarno vedo, od fenomenološke in hermenevtične do strukturalistične, semiološke in dekonstrukcionistične, bi težko rekli, da je imel ta premik kak odločilnejši vpliv na samo teorijo in prakso literarne kritike. Teza impresionističnih kritikov, da ima literarno delo toliko različnih izvodov, kolikor ima bralcev, in da je vsako novo branje drugačno od prejšnjega, je v fenomenološki analizi literarnega dela Romana Ingardna (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), po kateri se literarno delo v skladu s svojo intencionalno naravo do kraja vzpostavi in kot estetski predmet konkretizira šele z branjem, sicer dobila oporo in določeno potrditev na sistemski ravni, ki je prej ni imela. Tudi vidik integracije ali zlitja avtorjevega (prvotnega) in interpretovega vsakokratnega (časovno vezanega) horizonta, ki ga je bil v novejši hermenevtični teoriji uveljavil H. G. Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960), je bistveno razširil meje bralčevega tvornega deleža pri razumevanju in osmišljanju literarnega dela. Semantično povezanost literarnega dela z avtorjevo prvotno intencijo, ki jo literarna hermenevtika na ta način še vzdržuje, pa sta pozni strukturalizem in poststrukturalizem pretrgala, pojmujoč literarno delo kot samozadosten tekst, podvržen izključno jezikovnim strukturnim zakonitostim in nabit z vsakovrstnimi križajočimi in prepletajočimi se pomeni, ki jih je s pomočjo ustreznih metagovorih moč sicer razbrati, a nikoli do kraja izčrpati. Z izbrisom avtorjevih očetovskih pravic nad tekstom in njegovim sporočilom je dobil sicer bralec proste roke pri njegovem razumevanju in pri razlagi in razreševanju njegovih razmreženih pluralnih pomenov, ugank in aporij; bolj ali manj prezrt in netematiziran pa je pri tem ostal vidik neposrednih psiholoških in estetskih učinkov, ki jih ima tekst na bralca. Še najbolj izrecno se je med vodilnimi teoretiki te smeri pri tem vidiku pomudil in se do njega opredelil Roland Barthes (*Le plaisir du texte*, 1973), vendar tako, da ga je izločil iz območja pozitivne znanosti, kamor se po njegovem uvršča teorija teksta. Problem bralčevega ugodja ali užitka ob tekstu, ki se je nanju sklicevala in se na njiju utemeljevala impresionistična kritika, je bil tako spet vrnjen literarno 'kritični vedi' (la science critique), naj ga razrešuje v okviru svojih posebnih spoznavnih možnosti in pooblastil.

3. Imanentna kritika. Teorija literarne kritike, ki jo je bila zasnovala zgodnja romantika, je bila namenjena predvsem načelni utemeljitvi te novorojene literarne dejavnosti nasploh in je ta svoj širši – rekli bi – kulturnozgodovinski namen tudi v celoti dosegla.

Vendar ob tem ni moč spregledati, da je zlasti Friedrich Schlegel s svojim pojmovanjem literarnega dela kot avtonomne entitete in z njim skladno zasnovo literarne kritike kot načina razbiranja, doumevanja in dopolnjevanja literarnega dela iz njegovih notranjih premis položil tudi konkreten teoretski temelj za čisto določen tip literarne kritike, drugačen od tistih dveh, ki ju je navrgel kasnejši zgodovinski razvoj, ko je z biografsko kritiko izpostavil predvsem genetični in z impresionistično recepcijski vidik literarne kritike. A čeprav se model literarne kritike, kakršnega je zasnoval in dal zanj tudi nekaj konkretnih zgledov Fr. Schlegel, v kasnejši literarnokritiški praksi ni zasidral, to še ne pomeni, da so bila s tem zgodovinsko presežena tudi teoretska izhodišča njegovega kritiškega koncepta.

Vračanje k literarnemu delu kot osrednjemu predmetu literarnega preučevanja je namreč že kmalu po začetku tega stoletja začelo postajati skupni razpoznavni znak vseh tistih, četudi po izvoru največkrat različnih usmeritev v literarni vedi in njeni teoriji, ki so se hotele izviti iz determinističnih kolesnic historizma in pozitivizma in so zato prav v razpoznavanju posebne, avtonomne narave literarnega dela in literature nasploh videle ne le svoj poglavitni cilj, ampak tudi poroštvo za avtonomnost svoje stroke in njenih preučevalnih metod. Med tistimi, ki so šle najdlje v tej težnji, je navesti zlasti: rusko formalistično šolo, ameriško 'novo kritiko' (New Criticism) z nekaterimi njenimi angleškimi predhodniki, posebej W. Empsonom, in – na nemškem jezikovnem območju – imanentno interpretacijo (werkimmanente Interpretation) z glavnima predstavnikoma W. Kayserjem in E. Staigerjem. In četudi gre pri tem za troje ločenih in neenakih usmeritev, ki tudi naznotraj po večini niso docela enotno uglašene, je vendarle moč najti med njimi vrsto stičišč, ki jih močno zблиžujejo. Vse namreč pojmujejo literarno delo predvsem kot estetski predmet, kot jezikovno stvaritev (artefakt), ki je notranje razvita in v sebi uravnotežena formalna in pomenska celota, ne pa preslikava ali odtis nečesa drugega, delu zunanega. V težnji, da bi preniknile do bistva literarnega dela in do specifične narave literature sploh, se zato opirajo neposredno na sam literarni tekst in se skušajo z njegovim natančnim branjem (ang. close reading) in razborom njegovih oblikovnih, stilističnih in kompozicijskih značilnosti dokopati do rekonstrukcije avtorjevega oblikovalnega postopka (rus. pričm), medtem ko avtorja kot psihofizično osebo puščajo pri tem načeloma ob strani. Značilno zanje je tudi, da ukinjajo strogo delitev med formo in vsebino literarnega dela. Vendar je očitek formalizma, ki so si ga s tem nakopale, upravičen le, kolikor so v svojih, zlasti zgodnjih iskanjih dejansko prezrle in docela zaobšle zgodovinsko, socialnopsihološko razsežnost literarnega dela, neupravičen pa toliko, ker so, izhajajoč iz notranje oblikovitosti literarnega dela, njegovi formi pri tem vseskozi priznavale nespodbitno pomenotvorno vlogo. Kasneje, kar velja že za nekatero predstavniko ruskega formalizma, še bolj pa za zgodnji, češki strukturalizem, ki ga je bil nasledil, – je bila dilema med formo kot nosilko estetskih in zgodovino kot nosilko zunajestetskih prvin literarnega dela v teoriji presežena, in to tako v korist prvenstveno

estetskega ustroja literarnih del kakor v korist zgodovine kot nosilke njihovih ne le zunajestetskih prvin, ampak tudi kot nosilke nepretrganega procesa njihove estetske vrednostne selekcije v času (prim. Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936).

Vrnitev k literarnemu delu kot osrednjemu predmetu literarnega preučevanja je spodbudila in v mnogočem odločilno zaznamovala razvoj literarne vede v 20. stoletju, in to v dvojni smeri: botrovala je vzniku številnih teoretskih del, ki vsako po svoje izpostavljajo specifično (n. pr. O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*, 1926) ali dajejo sistematičen bodisi fenomenološki (R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931) bodisi strukturalistični (J. M. Lotman, *Struktura hudoževstvennega teksta*, 1970) uvid v naravo literarnega dela (če posebej navedemo le troje ključnih in po usmerjenosti in času nastanka dovolj disparatnih primerov). Pripomogla pa je tudi k široki uveljavitvi tako imenovanega notranjega ali imanentnega pristopa k literarnemu delu kot avtonomni stvaritvi ali artefaktu. Pri tem ne gre spregledati dejstva, da je prav ta pristop delno posegel v območje, ki je bilo dotlej bolj ali manj prepuščeno literarni kritiki, in s tem ne sicer ukinil, pač pa razrahljal strogo ločnico, ki se je bila pred poldrugim stoletjem z razmahom historicizma vzpostavila med literarno vedo in njo. S podobno, tej komplementarno težnjo pa se srečujemo tudi pri tisti novejši literarni kritiki, ki je dobila ime 'imanentna' (nem. *werkimmanente Kritik*) prav zato, ker se v razliko od impresionistične pa tudi od določene prakse, lastne konvencionalnim literarnim recenzijam, pri predstavitvi in presoji literarnih del ne zanaša in ne sklicuje zgolj na vtise in občutke, temveč se opira v prvi vrsti na njihovo podrobnejšo analizo in interpretacijo, iščoč v njiju napotkov in potrdil za izid svoje sodbe o njih. S tem si je blizu tistim usmeritvam v literarni vedi, ki temeljijo na metodah notranjega pristopa k literarnemu delu. Vendar je prav zato, ker imamo tu opraviti ne sicer s prepletanjem, vsekakor pa bližnjim stikom dveh mejnih področij, jasno razlikovanje med njima toliko bolj potrebno.

Tako imenovani notranji ali imanentni pristop k literaturi (angl. *intrinsic approach*, frc. *critique intrinsèque*) je več kot samo ena od metod literarne vede; je pravzaprav zbir vseh tistih njenih preučevalnih prijemov, ki skušajo prodreti v samo tkivo literarnih del, zato da bi prodrli do njihove prave, specifično literarne ali pesniške narave. Se pravi, da bi se, kot to pritiče sleherni vedi, od analize konkretnega in posamičnega povzpele do občega ali šire veljavnega. Temu, v bistvu teoretskemu spoznavnemu cilju je podrejena večina raziskav tako ruske formalistične in češke zgodnjestrukturalistične šole kakor tudi (anglo)ameriške 'nove kritike'. Delež analiz in interpretacij, ki se omejujejo izključno na posamezna literarna dela, kar jih približuje literarni kritiki, je pri njih zato sorazmerno majhen; to pa velja nekoliko manj za imanentno interpretacijsko prakso, kot jo je bila razvila zlasti nemška literarna hermenevtika.

Meja, ki ločuje imanentno literarno analizo in interpretacijo od imanentne literarne kritike, čeravno je v konkretnih obravnavah

marsikdaj videti zabrisana in manj ostra, ni zato nič manj obstojna in je slej ko prej prav tista, ki tudi sicer ločuje literarno vedo od literarne kritike. Če sta namreč imanentna literarna analiza in interpretacija namenjeni predvsem podrobnemu razpoznavanju literarnega dela in prek njega širšemu razpoznavanju literature in njenih zakonitosti, ne da bi se posebej spuščali v njegovo vrednotenje, se imanentna literarna kritika ukvarja z njegovo analizo in interpretacijo predvsem zato in največkrat le toliko, da lahko nanju opre in z njima upraviči svojo vrednostno sodbo o njem. To sicer ne pomeni, da imanentna literarna analiza in interpretacija vrednostne sodbe sploh ne poznata; ta je namreč pri njiju zvečine že predpostavljena, saj se v glavnem ukvarjata z znanimi in priznanimi deli, ki že imajo svojo bolj ali manj utrjeno mesto v veljavnem literarnem kánonu. Po drugi strani pa se tudi imanentna literarna kritika v načelu izogiblje neposrednim, eksplicitnim sodbam in vrednostnim oznakam in daje rajši prednost implicitni vrednostni presoji, se pravi taki, s katero naj bi se literarno delo razkrivalo in si tudi sodilo tako rekoč samo. Pri tem seveda izhaja iz podmene, da so vsi kvalifikacijski faktorji, ki odločajo o tem, koliko je kako delo umetniško ali ni, položeni že v samo literarno delo in kot njegova neodsvojljiva lastnost navzoči v njem in da je ne od kritikovih vtisov, občutkov in miselnih asociacij, kot pri impresionistični kritiki, ampak predvsem od njegove pronicljivosti in analitične sposobnosti odvisno, koliko zna te faktorje razkriti in jih prav ovrednotiti.

Že ta izhodiščna naravnost imanentne literarne kritike, ki se sklicuje predvsem na literarno delo samo in ki vidi v njem merodajno poroštvo tudi za svojo lastno veljavnost, kaže dovolj, da ji gre v prvi vrsti za to, da bi literarno delo dojela in predstavila v vsej njegovi individualni posebnosti in enkratnosti in da se zato tudi ne čuti zavezano nobenemu vnaprej določenemu normativnemu sistemu. Še več: odstopanje od vladajoče norme in kršenje ustaljenih pravil in literarnih konvencij ima za pravico in tako rekoč za konstitutivno lastnost literarnega dela, če ne kar za jamstvo in dokaz njegove umetniške pristnosti. To pa seveda še ne pomeni, da je ta kritika tudi zares zavarovana pred slehernim normativizmom. Prvi in osnovni, s katerim ta kritika stoji in pade, je že postulat enotnosti in celovitosti literarnega dela, po katerem se vsi deli in vse sestavine umetniško dovršenega dela, naj bojo še tako raznorodne, med seboj ustrezno dopolnjujejo in se vežejo v zaključeno celoto, v čemer ni težko prepoznati obnovljene različice starega klasičnega načela o enotnosti v mnogoterosti. Za logični podaljšek in izpeljavo tega postulata na razmerje med formo in vsebino imamo lahko tudi načelo o njuni ne-
ločljivosti in sovpadu v umetniško uspelih delih, s tem pa tudi načelo o pomenotvorni vlogi umetniške forme, ki ju zagovarja ta kritika. Vendar pri tem nikakor ni moč mimo docela realne osnove in s tem racionalnega jedra, ki ga postulat enotnosti in celovitosti literarnega dela podeljuje že samo literarno delo s svojim obstojem. Le-to namreč ne more temeljiti na difuznosti svojega gradiva in svojih sestavin, ne da bi se s tem tudi samo razpršilo in izničilo, ampak lahko kot

duhovna tvorba, ki je v samostojnem razmerju do predstavljene izkustvene resničnosti, temelji le na njihovem obvladovanju in organizaciji. To pa po drugi strani pomeni, da literarno delo svojo enotnost in celovitost dosega tako, da v svojem nastajanju, to je v oblikovalnem postopku, skupaj z jezikovno formalnim privzema, po svoje osmišlja in integrira vase tudi gradivo zunanje, empirične resničnosti z vsemi v nji latentno prisotnimi nasprotji in protislovji vred; pa ne zato, da bi ta protislovja, kar ni v njegovi moči, razrešilo, ali zato, da bi jih utajilo ter se s tem samo osiromašilo, pač pa zato, da bi jih čimbolj razprlo in izrazilo in tako vsaj posredno nakazalo pot k njihovi možni pomiritvi. Prav v tem napetem razmerju med tako imenovano notranjo in zunanjo komponento literarnega dela, brez katerega bi le-tega sploh ne bilo, se skriva in hkrati očituje to, čemur pravimo umetniška resnica literarnega dela, in lahko bi celo rekli, da je literarno delo toliko bolj umetniško, kolikor bolj intenzivno in napeto je v njem to razmerje. Zato je treba pritegniti imanentni literarni kritiki, ko se sklicuje na avtonomno naravo literarnega dela in se pri tem izreka za njegovo enotnost in celovitost, ni pa ji moč pritrditi, kolikor na škodo tega razmerja absolutizira formo kot edino veljavno konstituanto literarnega dela in pri tem pozablja, da lahko forma, ki je zmeraj le forma nečesa, pridobiva in opravlja svojo konstitutivno in integrativno vlogo ne po vnaprejšnjem normativnem nareku, ampak le v tvornem stiku, v igri in protiigri, z ireduktibilnimi danostmi empirične resničnosti.

S tem kajpa večstranski odnos med literarnim delom in zunanjo resničnostjo še ni izčrpan, kajti tudi avtonomni status, ki ga imanentna literarna kritika po pravici priznava literarnemu delu, ni konec koncev nič drugega kot zgolj posebna, lahko bi rekli paradoksalna oblika tega odnosa, ki omogoča literarnemu delu, da lahko kot celota svojo resnico predpostavi in zoperstavi tej resničnosti. A že tudi brez tega je dovolj očitno, da tiste postavke imanentne literarne kritike, ki je botrovala njenemu imenu in ki je po nji literarno delo potrebno razumevati, razlagati in ocenjevati iz njenega samega, ne gre jemati dobesedno. Jemati jo je predvsem kot izhodiščno težnjo te kritike, približati se čimbolj literarnemu delu in ga kot avtonomno celoto dojeti v vsej njegovi posebnosti, medtem ko kritike ali kakršnekoli druge razpoznave ali razlage literarnega dela, ki bi bila lahko delu strogo imanentna in ne bi v nobenem pogledu prestopala njegovega fizičnega in miselnega okvira, preprosto ni in si je tudi teoretično ni moč zamisliti, saj je sleherni kritični akt že po naravi transcendenten svojemu objektu, tako da o imanentnosti v čistem pomenu pri njem ni moč govoriti.

O tem, da sleherni literarna kritika nujno presega 'vidne meje' literarnega dela, si je bil na jasnem že Friedrich Schlegel, zato bi tudi njegovega literarnokritičnega koncepta, pa bodi še tako zavezan literarnemu delu in njegovi avtonomnosti, ne mogli brez pridržkov imenovati imanentnega. Naj v tej zvezi omenimo, da celo tako dosledni zagovornik imanentne interpretacijske metode, kot Emil Staiger (*Die Kunst der Interpretation*, 1955), sodi, da bi bilo 'naduto',

omejevat se pri razlagi literarnih del zgolj na njihovo besedilo. Bolj nepopustljiv, le da iz nasprotnega zornega kota, je strukturalist Tzvetan Todorov (*Qu'est-ce que le structuralisme?* 1968). Ta namreč imanentni pristop k literarnemu delu, pa naj gre že pri tem za imanentno znanstveno interpretacijo ali za imanentno literarno kritiko, vnaprej zavrača kot nemožen. Po njegovih besedah mu je še najbližje "pasivno branje, toda tudi to ni docela imanentno, saj dve branji nista identični drugo z drugim". Kaj potemtakem reči o aktivnem pisanju, kakršno je kritika? "Kako lahko pišemo eno besedilo, pa pri tem ostajamo zvesti drugemu besedilu ter ga ohranjamo nedotaknjena; kako lahko artikuliramo govor (discours), ki naj bo imanentno drugemu govoru? Brž ko gre za pisanje in ne več za branje, govori kritik nekaj, česar preučevano delo ne izgovarja, pa čeprav kritik trdi, da govori prav tisto. Brž ko kritik zgotovi novo knjigo, ukine tisto, o kateri govori." – Todorov ima seveda popolnoma prav, ko opozarja na neodpravljeni razkorak med delom samim in slehernim pisanjem o njem, in ko trdi, da nobena interpretacija ali literarna kritika, naj želi biti delu še tako imanentna, ne more tega dela ne poustvariti ne nadomestiti. Vprašanje je le, če je to tudi res njen pravi namen. O obeh namreč lahko rečemo, da dajeta prednost razumevanju in spoznavanju literarnega dela pred vsem drugim, tudi pred vrednotenjem, ki ni le pri imanentni interpretaciji, ampak tudi pri imanentni literarni kritiki praviloma vselej bolj implicitno kot eksplisitno. Pri tem kajpa jemljeta nase – tako kot sleherno pisanje o literaturi – tveganje, da je lahko njuno razumevanje literarnega dela nepopolno ali vsaj deloma, če že ne kar v celoti zgrešeno. Vendar s tem, ko vztrajata pri enotnosti in celovitosti literarnega dela, ohranjata njegovo integriteto in mu dopuščata, ne sicer ravno, da si sodi samo, pač pa, da slej ko prej ostaja tisti preizkusni kamen, ob katerem se lahko vsak trenutek meri in preverja pronicljivost in verodostojnost njunega razumevanja, s tem pa naposled, kar velja posebej za literarno kritiko, tudi osnovanost in vrednost njune sodbe o njem.

Tako kot branje je delu lahko bolj ali manj imanentno tudi razumevanje, saj med njima ni moč potegniti otipljive črte ločnice; morebitna razlika med njima je kvečjemu v njuni kvalitativni stopnji. Branje, kakršnokoli že, je samo po sebi že tudi razumevanje in razumevanje je v najboljšem primeru le bolj poglobljena in od zavesti nadzirana stopnja branja. Tega pa že ne bi mogli več reči o imanentni interpretaciji; ta je imanentna le, kolikor se izvorno opira na razumevanje dela, s svojo širšo znanstveno crudicijo in predmetno analizo, ki brez njene pomoči ne more, pa ga dejansko vidno prestopa. Še bolj velja to seveda za tako imenovano imanentno literarno kritiko, ki je v nestrogem pomenu besede 'imanentna' le, kolikor skuša razumeti literarno delo v vsej njegovi individualni posebnosti, medtem ko s svojimi vrednostnimi kriteriji, temelječimi na širšem, primerjalnem poznavanju literarnih del, nujno presega obseg in doseg enega samega od njih. Zato bi se ji namesto uveljavljene bolj prilagala oznaka 'ergocentrična' – izraz, ki ga uporablja René Wellek (*Theory of Literature*, 1956) za tisto literarno vedo, ki je izrecno naravnana k

literarnemu delu in k literaturi kot svojemu osrednjemu predmetu –, vtem ko sta oznaki 'formalistična' (P. de Man) ali 'tehnološka' (N. Mecklenburg), ki ji ju dajejo nekateri literarni teoretiki, manj ustrezni, ker preozki.

Obstaja pa mimo te, ki o nji govorimo, tudi kritika, ki ji pravzaprav edini gre pravica, da jo smemo brez vseh pridržkov imenovati imanentno: to je tista avtorjeva kritična samorefleksija, ki je kot integralni del ustvarjalnega procesa že od vsega začetka tvorno navzoča pri nastajanju literarnega dela in ostaja kot njegova konstitutivna prvina tudi trajno vpeta vanj. Teoretsko oprijemališče zanjo je dal že Kant, ko je v *Kritiki presojevalne zmožnosti* izpostavil pomen presojevalne zmožnosti ali okusa ne le za sodbo o umetnosti, temveč tudi za umetniško ustvarjanje samo ter jima v skladu s svojimi pojmovanji dodelil vlogo usklajevalcev domišljije z razumom. Zelo visok konstitutivni delež v ustvarjalnem procesu je tej kritiki pripisoval tudi Friedrich Schlegel, kar je še posebej razvidno iz njegove znane opredelitve poezije kot 'spoja genialnosti in kritike'. Dovolj prostora zanjo je tudi v Baudelairovem pojmovanju inspiracije kot 'sestre' pesniškega vsakodnevnega dela. V dvajsetih letih tega stoletja, to je v času, ko so se začeli močneje uveljavljati novi pogledi na posebno naravo literarnega dela, pa sta na pomen te kritike znova opozorila dva pesnika-teoretika – T. S. Eliot v Angliji in Paul Valéry v Franciji. Po mnenju prvega (*The Function of Criticism*, 1923) je kritika, ki jo opravlja pisatelj na svojem lastnem delu, 'najbolj vitalna in najvišja oblika kritike' in nekateri pisatelji so 'samo zato večji od drugih, ker je njihova kritična sposobnost večja'. Po prepričanju drugega (*Variété II*, 1929) pa bo 'vsak pesnik konec koncev obveljal le toliko, kolikor velja kot kritik (samega sebe)'. Kaj dosti dlje od tega načelnega poudarka pa ti dve izjavi, ki vsaj toliko kot na teoretičnem spoznanju temeljita na osebni pesniški izkušnji, ne gresta in po vsej priliki tudi ne moreta iti. Saj je avtorjeva kritična samorefleksija prav zato, ker je kot integralni del ustvarjalnega procesa delu vseskozi imanentna, tako neločljivo spojena z njim, da nam neposredno in v svoji "čisti" obliki sploh ni dostopna. Vse, kar lahko vemo o nji, lahko le deloma in le posredno razberemo ter od primera do primera rekonstruiramo iz rokopiisnih osnutkov ali naknadnih popravkov, če so se ohranili v pesnikovi rokopiisni zapuščini. Zato bi bilo o kaki občji, za vse primere veljavni teoriji te avtorske samokritike težko govoriti. Za doslej najbolj znani poskus v to smer bi lahko šteli E. A. Poeja opis genese pesmi *Krokar* (*The Philosophy of Composition*, 1846), po katerem naj bi bila ta pesem zgolj premišljen rezultat vnaprej začrtanega in strogo izpeljanega logično kritičnega postopka, če se ne bi bil ta opis – tudi po avtorjevem lastnem priznanju – izkazal le za hudomušno ponaredbo in 'potegavščino', prosto posneto po vzorcu, po kakršnem se često ravnaajo pisci kriminalnih zgodb.

Seveda pa avtorske kritične samorefleksije, ki je implicitna komponenta ustvarjalnega procesa in ki je bilo o nji tu govora, ni zamenjevati s tako imenovano avtorsko kritiko, ki jo pišejo ali izrekajo pisatelji o drugih pisateljih. Ta je vselej eksplicitna, specifična

pa predvsem po tem, da nam neredko pove o svojem piscu in njegovem osebnem ustvarjalskem in oblikovalskem kredu vsaj toliko kot o pisatelju, ki ga obravnava. To, da raste iz dejavne izkušnje, je lahko njena prednost pa tudi slabost, ki ji je lahko v oviro pri sprejemanju tujega dela. Zato ji dejstvo, da je avtorska, samo po sebi še ne dovoljuje, da bi bila zgolj zaradi tega veljavnejša in kaj bolj zanesljiva od katerekoli druge literarne kritike.

Ta razprava je odlomek iz daljše monografske študije, ki jo avtor pripravlja za Literarni leksikon.