

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo,
februar 1970, letnik VIII, št. 86

PROBLEMI KULTURNOSTI AKTUALNOSTI



JULIA KRISTEVA



PROBLEMI

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo. Ureja uredniški odbor: Niko Lehrman, Rudi Rizman, Marjan Rožanc, Dimitrij Rupel, Fedor Žigon (Aktualnosti); Spomenka Hribar, Valentin Kallan, Milan Pintar, Ivo Urbančič, Slavoj Žižek (filozofija); Andrej Inkret, Taras Kermauner, Andrej Medved, Rastko Močnik, Dušan Pirjevec (literarna teorija); Iztok Geister, Niko Grafenauer, Dušan Jovanović, Ivo Svetina, Marko Švabić (literatura). Glavni urednik: Niko Grafenauer. Odgovorni urednik: Rudi Rizman. Tehnični urednik: Mar-

jan Rožanc Uredništvo in uprava: Ljubljana, Soteska 10, tel. 20 487. Tehnični urednik posluje vsak delovni dan od 9. do 12. ure, uprava pa v četrtek od 14.30 do 16.30. Naročila pošiljajte na upravo Problemov, Ljubljana, Soteska 10, tekoči račun 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 50 din, cena posamezne številke 5 din, cena dvojne številke 8 din. Nenaročenih rokopisov uredništvo ne vrača. Izdajata predsedstvo ZMS in UO ZSJ. Tiska »Tiskarna PTT« v Ljubljani.

To številko je uredil Andrej Medved.

LITERATURA IN ZNANOST

Julia Kristeva: Problemi strukturacije teksta	2
Dušan Pirjevec: Znanost o umetnosti	4
Jacques Derrida: Pretirano Vprašanje o metodi	12
Taras Kermauner: Literatura in ideologija	17
Katarina Šalamun-Biedrzycka: O literarno-zgodovinski znanosti	22
Janusz Slawinski: O teoriji pesniškega jezika	28

LITERATURA IN IGRA

Jacques Ehrmann: Človek v igri	39
Andrej Medved: Dva teksta (Kleistova »igra« o princu Homburškem, Giraudouxov Amfitrion)	43
Helmut Geissner: Igra s poslušalcem	59

LITTÉRATURE ET SCIENCE

Julia Kristeva: Les problèmes de la structuration du texte	2
Dušan Pirjevec: La science sur l'art	4
Jacques Derrida: La question sur la methode	12
Taras Kermauner: Littérature et ideologie	17
Katarina Šalamun-Biedrzycka: Sur la science de l'histoire littéraire en Pologne, sur la science de l'histoire littéraire en Slovenie	22
Janusz Slawinski: Sur la theorie du langage poétique	28

LITTÉRATURE ET JEU

Jacques Ehrmann: L'homme en jeu	39
Andrej Medved: 2 textes («Le jeu» de Kleist sur le Prince de Homburg et l'Amfitrion de Giraudoux)	43
Helmut Geissner: Le jeu avec l'ascoltateur	59

Tradicionalna slovenska kultura in moderna družba



MARJAN ROŽANC

Slovenci v odnosu do moderne družbe še vedno živimo v nekem posebnem, kulturniškem ozračju, utaborjeni na nekakšnih posvečenih višinah, s katerimi gledamo na sodobni svet moralistično in nezaupljivo. Velmože slovenske kulture — se pravi predstavniki splošnega slovenskega mišljenja, ki so jim prav zaradi njihove splošnosti odprta vrata vseh slovenskih institucij — nas prek radia, televizije in dnevnega časopisa še vedno zasipajo z lamentacijami o potrošniški kulturi, ki da je poglavitni greh sodobnega, žal vse bolj tudi našega, slovenskega sveta. Skoraj da ni resnejšega družbenega problema in tehtnejše razprave o njem, da bi kar takoj ne pokazali s prstom na pravega in edinega povzročitelja vsega našega zla, na potrošniško kulturo, spričo katere se ne more več uveljaviti in obstati nič obstoja vrednega, zares kulturnega. Vsega je kriva ta žalostna potrošniška mentaliteta, ki vse bolj in bolj obvladuje tudi naše, nekdanje tako čisto in k vse drugačnim vrednotam usmerjeno ljudstvo.

Toda ko človek posluša to zgražanje in te lamentacije, se prej ko slej kar nehotе vpraša, kaj pravzaprav Slovenci tako pregrešno trošimo? Nad odgovorom na to vprašanje pa je seveda presenečen, saj mu postane že na prvi mah jasno, da navsezadnje le ne moremo trošiti nič drugega kot tisto, kar proizvajamo. In da pri tem ne moremo prav nič pretiravati, saj po železni sovisnosti proizvodnje in potrošnje lahko trošimo le toliko, kolikor proizvedemo. Pri tem je sicer res, da nihče izmed nas ne proizvaja kar vsega, kar troši, ampak kvečjemu dva ali tri potrošne artikole, in da si s to omejeno proizvodnjo pridobi družbeno pravico in moč, skratka denar, da lahko troši vse ali skoraj vse, kar je proizvedeno. Vendar četudi je temu tako, po vsem tem le nihče več ne bi smel govoriti o goli potrošniški družbi, temveč kvečjemu o proizvodno-potrošniški družbi. In za kolikor toliko stvarne ljudi bi moralo biti s tem moraliziranjem in zgražanjem nad potrošniško družbo konec — razen seveda za tiste, ki so slepo prepričani, da bi moral biti vsakdo izmed nas začetnik vsega, tako rekoč stvarnik, in da se sme vsakdo veseliti le tega, kar je sam ustvaril, ne glede na to, da celo za svoje lastno ustvarjalno delo prejema le nekakšen ekvivalent v obliki denarja. Razen za tiste, ki mislijo, da živimo v džungli, ne pa v organizirani družbi, v kateri je denar ekvivalent ustvarjalnosti in de-

javnih medčloveških odnosov, s katerim kultiviran in socializiran človek priznava neodtujljivo delitev dela, družbenost svojega bitja in svojo neodtujljivo stvariteljsko nemoč.

Vendar v naših kulturniških krogih se o moderni proizvodno-potrošniški družbi kljub temu vztrajno govori kot o izključno potrošniški družbi in potrošniški mentaliteti, in to s krepkim prizvokom moralističnega zgražanja in nezaupljivosti. Kako in s čem je to razpoloženje sploh utemeljeno? Vsekakor s tem, da v proizvodnji ne vidimo ali še ne vidimo nič ustvarjalnega in kulturnega, in zato proizvodnjo enačimo s potrošnjo. In da ta pogled v marsičem ustreza stvarnosti, saj v naši proizvodnji res ni skoraj nič ustvarjalnega in kulturnega. Frižiderja nismo iznašli in tehnološko osvojili mi sami, tudi ne sesalca za prah. Prav tako ne stereo gramofonske plošče, tetra embalaže in vseh teh modernih tehničnih iznajdb in proizvodov. Vse to smo le privzeli, in še to privzemanje tujih tehničnih stvaritev in že upeljanih tehnoloških procesov nam nemaločas povzroča velike preglavice. V moderni gospodarski mehanizem proizvodnje in potrošnje torej nismo vključeni ustvarjalno, s svojimi proizvodi ne zadoščamo izvirnim potrebam in ne ustvarjamo tržišča v njegovem pravem pomenu besede, ampak skušamo le ujeti zamujeno in zadostiti privzetim potrebam, kar nam res nemaločas daje obeležje hlastavosti in nenasitnosti. Predvsem pa je res to, da je tudi proizvodnja za nas potrošnja, potrošnja tistega, kar so na proizvajalnem področju pogruntali in osvojili razvitejši narodi in družbe. Prav zato je naše soočenje s proizvodno-potrošniškim mehanizmom sodobnega sveta za nas nekoliko ponižujoče in sramotno in prav zato imamo v rezervi drugačna merila ustvarjalnosti in kulturnosti, ki nam omogočajo na proizvodno-potrošniško družbo vzvišen pogled. Zares proizvodno in ustvarjalno je za nas samo tisto, kar je transcendentno, kar vodi čez in onkraj. Vendar če smo povsem iskreni, s tem čez in onkraj največkrat sploh nimamo več v mislih transcendence, Umetnosti, Boga ali česa podobnega, ampak kar preprosto stran iz tega sodobnega, zahtevnega, banalnega sveta, v katerega se kar ne moremo in ne moremo vključiti, v svet fiktivnih resnic in kvalit. Kulturno je za nas nekje zunaj stvarnega človeškega sveta, ker samo v tem in takem svetu lahko kompenziramo svoje primanj-

PROBLEMI PROBLEMI aktualnosti

NAŠE MOŽNOSTI

- Tradicionalna slovenska kultura in moderna družba (Marjan Rožanc) 1
Socialni vzpon Slovencev in France Prešeren (Aleš Lokar) 2

NOVA KRITIKA

- V pluralizmu navzkrižij (Taras Kermauner) 5

MED IDEOLOGIJO IN EKSISTENCO

- Čemu pisateljstvo? (Peter Božič) 7
O ideologiji in filozofiji (Ivan Urbančič) 9
Usoda nekega razmišljanja o usodi (Taras Kermauner) 11

BRANJE

- Sosed na oblaku (Andrej Inkret) 14
Nenehno na robu (Dimitrij Rupel) 16
Problematizacija imanentne analize literarnega besedila (Marija Mitrovič) 17

GLEDALIŠČE

- Netradicionalno gledališče, netradicionalni igravec (Samo Simčič) 19

MIXED — MEDIA

- I (Bora Čosič) 21

RAZSTAVA

- Rimski zid (Milenko Matanović) 24
Kama sutra (Andraž Šalamun) 25

EKSPERIMENT

- (Matjaž Hanžek) 30

KOZERJA

- Mesto avse v človeški zoološki grupi (Jolka Milič) 31

INTERVJU

- V areni Don Kihot in hlapec (Primož Žagar) 32

NON STOP ROMAN

- Peto nadstropje trinadstropne hiše (Dimitrij Rupel, Mate Dolenc) 34

kljaje in se izenačimo z razvitejšimi družbami.

Samo tako si lahko razložimo to naše posebno kulturniško ozračje, to naše vztrajno taborenje na posvečenih višinah in te naše lamentacije nad potrošniško kulturo in družbo. Tako razpoloženje se lahko porodi le v posameznih glavah zaostale družbe, ki se v proizvodno-potrošniški mehanizem sodobnega sveta še ni uspela vključiti ustvarjalno, ki pa vendarle noče zaostajati in hoče zato sama določati merila ustvarjalnosti in kulturnosti, seveda čim bolj vzvišena in čim bolj nečloveška, ker se lahko samo v takih okvirih izenači z razvitejšimi in ustvarjalnejšimi pa tudi družabnejšimi družbami. To pa je seveda naduta kulturniška drža, ki se noče sprijazniti z dejstvi in vključiti v svet tak, kakršen je, v svet stvarnih človeških možnosti. Hkrati pa tudi drža, ki nas ne more popeljati ne čez ne onkraj, zato pa nas lahko še dolgo zadržuje nekje zunaj.

Socialni vzpon Slovencev in France Prešeren



ALEŠ LOKAR

Pravijo, da so mnogi Slovenci, ko so se odpravljali v gozdove med partizane, jemali s sabo razen obutve, toplega oblačila in nahrbtnika še knjižico Prešernovih poezij, ta najlepši cvet slovenske kulture.

Potreba je jasna: kadar so se ljudje odpravljali med partizane, so razen najnujnejših življenjskih potrebščin rabili predvsem gotovost, jamstvo, vrednoto, ki bi se jo dalo stisniti v dlan in občutiti, da slovenski narod vendarle jê, kljub silnemu zanikanju v zunanosti, da je vse skupaj le poskus temnih sil in da je posameznik pripravljen zanj žrtvovati tudi življenje.

S takšnim duhom so se odpravljali med partizane.

Mene pa je zmeraj zanimalo vedeti še več; zanimalo me je, ali so bodoči borci nosili te Prešernove knjige s seboj v gozdove le iz trenutne stiske, ki jih je obhajala ob tej usodni uri, ko so zapuščali ožjo družinsko zamejenost in srečo, ko so se iz tople domačnosti odpravljali v mrzlo negotovost, v široko tveganje, ki jih je čakalo v gozdovih, v brezimno narodno občestvo, ki se je tamkaj zbiralo, v strah, grozo in stisko, ali pa je vsemu temu obnašanju botrovala neka globlja nuja, tako da so potem ob dolgih dnevih in večerih, prebitih v gošči, na straži, v odmorih med eno hajko in drugo, po Prešernovih knjigah tudi listali, jih prebirali in se vanje poglobljali, ali pa so ostale v najboljšem primeru pozabljene na dnu nahrbtnika vsa leta partizanstva, v najslabšem pa na dnu kakšnega hudourniškega jarka sredi temnih pobočij.

Iz strogo racionalnega vidika se mi je namreč zdelo zmeraj čudno, da bi človek s polno glavo najnujnejših življenjskih skrbi, kakršen je bil naš razhajkani partizan, bil zmožen tistega oddaljenega odnosa do sveta, ki je potreben, da uživaš ob branju pesmi doktorja Franceta Prešerna, še posebej, kadar ta vzdihuje po svoji Juliji, gospodični iz dobre ljubljanske družine, ki pa ga je v resnici le vlekla za nos, ker se je potem, kot vemo, poročila čisto z nekom drugim, z nemškim plemičem z gradom in kočijo, z nekom pač, ki je za takšno gospodično predstavljal partijo, ne pa s Francetom Prešernom, doktorjem prava sicer, a kljub vsemu sinom malega kmeta iz Vrbe na Gorenjskem.

Zato sem zmeraj raje misli, da je bila tista zgodba o partizanih in Prešernu pač takšna zgodbica, kakršne nam pripovedujejo učitelji in profesorji, da bi dvignili naš narodni ponos, kakor je tista o kozolcih ali pa tista druga o

naši pismenosti in naši visoki kulturni zrelosti, ki so nam jo tolikokrat ponovili, da smo o njej stoodstotno prepričani, da smo vsak čas pripravljeni ostro obsoditi vsakogar, ki bi si drznil misliti le malo drugače.

Vendar sem se moral premisliti.

Danes verjamem, da so partizanski borci kljub težavam in nelagodnostim Prešerna res prebirali.

A zakaj? Morda zato, ker so v tej knjigi našli cvet poezije, posrečene metafore in verze? Morda zato, ker je Prešeren bil in ostal prvi izmed prerokov slovenskega naroda in so bili partizani prav zanj angažirani? Ali pa zato, ker se v njegovih verzih skrivajo globoke misli, ki ti pomagajo, da premagaš stisko trenutka?

Čeprav navajajo naši časniki, reporterji, pisci in govorniki takšne in podobne razloge, sem zmeraj bolj prepričan, da je vzrok globlji in enostavnejši.

Zmeraj bolj sem namreč prepričan, da pojava slovenskega naroda in slovenskega človeka, kakršnega poznamo, vsak dan videvamo in opazujemo v njegovem živju in udejstvovanju, ne moremo razložiti, če razen etničnega ne upoštevamo še socialnega faktorja. Vsaka oznaka Slovence strelja v prazno, če ne upošteva obeh teh značilnosti, združenih v eno etnično-socialno zavest in podzavest, ki je Slovenca najusodnejše oblikovala.

Kadar govorimo o drugih narodih, recimo o Angležih, Francozih, Nemcih in Italijanih, če upoštevamo nekaj najpogostejše imenovanih evropskih narodov, je etnična oziroma jezikovna karakterizacija povsem zadovoljiva. Nemec je tisti, ki mu je nemščina materin jezik, čeprav je to južnotirolec — se pravi — italijanski državljani, Francoz pa tisti, ki je frankofon, kakor se je bil svojčas izrazil politični pokojnik Charles de Gaulle. To velja tako za današnje stanje kakor za stanje izpred sto let.

In dejansko: vzemimo, da stojimo neke, recimo v trgovini, in čakamo, da nam prodajalka postreže. Vzemimo nadalje, da se k pultu prerine Anglež, Nemec ali Francoz; spoznali ga bomo po tem, ker bo govoril v svojem jeziku, ali pa bomo takoj čutili po tujem naglasu, od kod prihaja, ali pa bo govoril perfektno v tujem jeziku, vendar to še nič ne de za našo shemo, ker se bomo v tem primeru čudili in mu čestitali zaradi te hvale in spoštovanja vredne posebnosti. To je pač dokaz več, da je etnično-jezikovna označba za vse omenjene narode povsem ustrežna.

Vzemimo sedaj, da se k istemu pultu prerine Slovenec, mi pa še zmeraj gledamo in čakamo. Kako se bo obnašal Slovenec? Ali se mu bo po prvih izgovorjenih besedah poznal izvor? Ali ga bo prav tako lahko označili kakor Angleža ali Francoza, ki je s svojim nastopom kljub pomanjkljivi izgovorjavi širil okoli sebe valove uravnovešenosti in samozavesti? Težko da bi to potekalo na tak način: ne moremo sicer stoodstotno napovedati, kako bi se vedel vsak posamezni Slovenec, toliko mu že moramo pustiti svobode in subjektivnosti, vendar nam vsakdanja praksa in naše lastno vsakodnevno bivanje kaže, da se bo skušal vsaj nekoliko zamimetizirati, vsaj nekoliko skriti in zakriti, negotovo zadimiti svojo prisotnost.

Sicer je težko reči, kako to dela vsak posamezen Slovenec; to je pač osebna taktika, stvar osebne izkušnje. Eden se bo, kakor tisti Ljubljančan, moj znanec, naučil magari samo deset besed tujega jezika, a te bo v trgovini izgovarjal brez naglasa in emfaze, tako, da ne bo moči takoj priti na sled njegovemu slovenskemu poreklu, drugi se bo, kakor tista moja znanca s Krasa, vedel dokaj nenavadno, stopical sem in tja, mahal z rokami, gor in dol, valoval, prijemal v roke različne predmete, ki jih sploh ne misli kupiti, zardeva in prebledeval, širil okoli sebe negotovost, nazadnje pa odnesel domov nekaj, česar sploh ni mislil kupiti. Ali pa tisti drugi moj znanec, ki bo od prodajalke zahteval ob vsakem predmetu, ki ga ima na spisku za nakup, da mu prinese samo najboljšo znamko, angleško ali francosko, ki stane skoraj dvakrat toliko kot poprečna. Prodajalka se bo čudila in mu skušala dopovedovati, da se razlika v ceni ne izplača glede na razliko v kakovosti, on pa bo vztrajal pri svojih angleških in francoskih znamkah, skušajoč s tem nadoknaditi svoj socialni kompleks.

Socialni kompleks torej!

Razen etnične karakterizacije se pojavljajo še socialna. Slovenci se od sosedov ločujemo na dveh nivojih, na etničnem in na socialnem. In če je prvi za površne opazovalce, časnikarje in reporterje bolj viden, je drugi usodnejši in globlje zakoreninjen. Kolikokrat smo opazili, da je bil naš človek pripravljen izdati prvega za ceno drugega. Kolikokrat smo se Slovenci potujčili, da bi se socialno dvignili!

Vzemimo stanje pred sto, dvesto leti, takrat, ko se je rojeval moderni svet. Takrat smo bili Slovenci eden izmed redkih narodov v Evropi, ki se je od sosedov ločeval na dveh nivojih: na etničnem in na socialnem. Bili smo eden izmed redkih narodov civiliziranega sveta (danes se je namreč s prodorom takoimenovanega tretjega sveta v zgodovino ta osamljenost korenito spremenila), ki je bil brez lastnega višjega sloja. Pomislimo, da so vsi naši sosedje takšen sloj imeli: ni treba govoriti o Nemcih in Italijanih... zanimivo pa je, da so ga imeli celo Hrvati, naši najbližji sosedji, ki so v teku svoje zgodovine kljub vsemu ohranili neko kontinuiteto od Ljudevita Posavskega do grofov Frankopanskih ali dubrovaške gospode.

Dejstvo, da smo Slovenci skozi dolgo zgodovinsko obdobje ostali brez lastnega višjega sloja, je imelo globoke posledice za bistvene aspekte naše nacionalne pojavnosti in te posledice je prav gotovo čutili še danes. Verjetno se vseh niti docela ne zavedamo!

Ob socialni prestrukturaciji doživi namreč vsaka skupnost usoden pretres, ki ga ponavadi spremlja cela vrsta obrobni negativnih pojavov. Razvoj gangsterstva v Ameriki povezujejo sociologi med drugim z dejstvom, da so se na novo celino začele doseljevati široke množice ljudi iz nerazvitih agrarnih predelov Evrope, ki so hkrati s prehodom preko oceana napravile tudi socialni preskok iz agrarne v industrijsko ali vsaj mestno družbo.

Ta pojav najbolje razumemo, če si predstavljamo, da je vez vsake skupnosti določeno število vrednot, ki določajo in omejujejo življenje vsakega posameznika njenega člana. Te vrednote lahko obravnavamo iz dveh vidikov: iz negativnega, kolikor se njih učinek izkazuje kot omejevanje dejanske posameznikove svobode, in pozitivnega, kolikor je njih učinek zamejenost, homogenost, spoznavna gotovost, domačnost in torej v določenem smislu tudi »sreča« in »zadovoljstvo«. Ta dvojni aspekt vrednot predstavlja eno najbistvenejših in obenem najbolj nepremostljivih protislovij človeškega življenja. Pomislimo le na prizor med Jezusom in Velikim Inkvizitorjem, ki ga opisuje Dostojevski v Bratih Karamzovih. Jezus predstavlja vrednoto, ki dopušča človeku svobodo, inkvizitor pa isto vrednoto pod vidikom zamejenosti in splošne človeške »sreče«. Med obema vidikoma vlada nepomirljiv spor.

Kadar določena skupnost izgubi vrednote, ki so njeno vezivo, tedaj je opisane domačnosti sreče konec, na njeno mesto vdere praznina, ki je sicer svoboda, a je poprečni človek ne prenese. Na mesto starih vrednot stopijo nove, nepreverjene in nepreizkušene. Večkrat so to navadni miti v slabem pomenu besede.

Če sedaj pomislimo, da je v zadnjih dvesto letih doživel slovenski narod prav takšno socialno spremembo (v času Prešerna so bili Slovenci stoodstotno kmetje, danes pa le še trideset, dvajsetodstotno, in ta odstotek se po raznih pokazalcih še naprej hitro krči), potem nam postane kaj kmalu jasno, kako velika je bila zunanja sprememba in kakšna je morala biti tudi notranja nujna slovenskega človeka v tem obširnem procesu. Naši pisatelji, pesniki, esejisti so to nujno opazili in ji dajali različna imena: rekli so, da je naš človek trpljenjsko razpoložen, da je razdvojen, da rad zapada pesimizmu ali potujčevanju, da je plen vsakršnih »univerzalizmov«, in da je vse te elemente pripisovati njegovemu značaju. Pozabljali pa so ponavadi na velikansko spremembo, zunanjo in notranjo, ki jo je na Slovenskem izvedel majhen kmečki narod, ki se je moral dokopati na novo razvojno raven, a pozabili so tudi na vpliv enostavnega dejstva, da smo vse to morali storiti v mnogo neugodnejših (iz psihološkega vidika) pogojih kakor ostali narodi, ker smo bili brez lastnega vodilnega sloja.

Prvotna vaška skupnost sicer ni bila nikakršno idealno občestvo v rousseaujevskem pomenu besede, tudi v njej sta vladala trpljenje in nuja. Vendar sta bili ta trpljenje in ta nuja nekaj tradicionalnega, nekaj znanega in poznega, nekaj, kar je bilo ozko povezano s sklopom vrednot psihološkega značaja, tako da se je v njej vsak posamezen član premikal v popolnoma znanem prostoru in času, kjer so se kretne, opravila in dela ponavljala po točno znanih vzorcih, podedovanih iz rodu v rod. Te vrednote so bile sicer tudi tabuji, a v vaški skupnosti se je le redkokateri posameznik povzpел do tiste stopnje osebnega razvoja, kjer bi vrednote začel čutiti pod tem novim zornim kotom.

Socialna revolucija in z njo povezana množična šola je na obzorje kmečkega človeka privedla tisto informacijo, ki mu je bila potrebna, da se je povzpел na omenjeno stopnjo razvoja. Vrednote, ki so urejevale staro vaško logiko življenja, so hkrati postale nezadostne: bile so samo še meja, zid, ki ga je treba prebiti, da stopiš na drugo stran, da se dokoplješ do novega življenja, da se ustanoviš na novi socialni ravni. Vrednote, ki so bile prej za večino ljudi nekaj pozitivnega in koristnega (takšne jih je večina ljudi občutila), so postale sedaj nekaj zgolj negativnega, kar je treba čim prej odpraviti iz vidika zavesti, če hočeš stopiti v novo življenje. Tako so zašli v krizo stari kriteriji presojevanja sveta, stare navade, šege, običaji, vera in religioznost. Ta sprememba je sicer zajela ves svet in je pravzaprav še dandanašnji osnova vprašljivosti našega sveta: po vsem svetu se mase iz nižjih socialnih razmer prebijajo na višjo raven takoimenovanega srednjega sloja. Vendar nas tu sedaj zanima predvsem slovenska specifičnost v tem procesu. Slovenska specifičnost pa je, kot smo že rekli, povezana z dejstvom, da smo Slovenci v to novo stopili brez že ustaljenega višjega sloja.

Kako je to dejstvo vplivalo na specifičnost naše zavesti v preteklih sto, dvesto letih, je sicer težko izraziti v nekaj stavkih, predvsem zato, ker je ta problematika povečini še povsem neraziskana.

Precej gotovo lahko rečemo, da je bil naš socialni vzpon zaradi tega dvakrat težavno dejanje: treba se je bilo boriti proti dvojni praznini in brezperspektivnosti, etnični in socialni. Treba je bilo izvesti socialni vzpon v posebno težavnih okoliščinah: proti vsakemu upanju na uspeh. Medtem ko je pri drugih narodih obstajala določena kontinuiteta med starimi vodilnimi razredi in izobraženstvom, ki je med osemnajstim in devetnajstim stoletjem jemalo vodstvo narodov v svoje roke, se je moralo naše izobraženstvo neposredno pojaviti iz kmečkega sloja brez vsakršne kontinuitete. Moralo je takorekoč samo sebe izmisliti in roditi.

To težavo so začeli Slovenci premagovati s kulturništvom. Po eni strani je naša kultura tako rekoč neposredno zrasla iz šolskih klopi kot njihovo naravno nadaljevanje (zato imajo šolske reminiscence takšen osrednji pomen v naši kulturi), po drugi pa so novi izo-

4

TARAS
KERMAUNER

V pluralizmu navzkriž

Priznam, tudi sam sem kriv. V odgovoru na Ruplov esej **Pluralizem (Beleške za družbeno kritiko, Aktualnosti, Problemi, št. 80)** sem se preveč podredil neosebni, splošni premišljevanju. Tokrat se bom poboljšal in skušal misliti bolj iz izkušnje in srca.

Najprvo vprašanje je zatorej: zakaj mi je pluralizem prijeten in antipluralizem ne?

Odgovor je preprost: zato, ker me je ravno antipluralizem, se pravi dogmatizem, totalitarizem, vstosmerjevanje, en sam Prav in Res, ekskluzivna Enostnost in kar je še podobnih sinonimov oviral pri poskusih udeležanja moje svobode, moje akcije, moje »narave«, z eno besedo vsega tistega, za kar se Rupel navdušeno zavzema. Vse moje življenje je težilo v smeri »sodelujočega sveta«. Naj si moj ostri in ironični sogovornik prebere le nekaj zvezkov **Perspektiv**, pa mu bo povsem jasno, da je bil tudi moj cilj svet, kakršnega lepo opisuje v odgovoru na moj odgovor: »Takšna politična aktivnost je prostor, v katerem živimo svoje talente, ambicije, načrte, v njej kujemo tovarštva, v njej preganjamo zavist in demoničnost, mite in bogove, cinizem in apatijo.« Je to bil moj cilj, ali je še? Sprašujem se, zakaj ne bi bil še? V čem sem se mu sam odpovedal? Nikakor — z Ruplom naju veže skupna želja in potreba po takšnem svetu. V čem se torej ločiva?

Rupel piše — v že navedenem anti-antiesaju **O navzkrižjih običajnega pluralizma**: »Edinole akcija v smislu permanentne kritike, samoupravljanje v smislu permanentne revolucije bo lahko odpravilo manipulacijo in konsumacijo.« Nikakor nisem zoper akcijo in revolucioniranje, vse, kar počnem, je skrajno napeta akcija in nenehno konfliktiranje, poskus spreminjanja; vendar: nisem več prepričan v **Vse odrešilno** moč Kritike, Kritične akcije. Sveta ne morem več deliti v dve nasprotujoči si, izključujoči si polovici: v svet manipulacije, konsumacije, institucij, moči, prestiža, polaščanja, oblastniških shem, starega, represij in represivnih sistemov, trgovine, trošenja, prodajanja, mehanizmov, kapitala, buržoazije, birokracije, tudi militaristično-policijske, torej sveta-kletke (vse oznake so vzete iz Ruplovega esaja) in v svet ustvarjanja, zunajideološkosti, zunajstrankarstva, presenetljivega, očarljivega, eksperimentalnega, revolucionarnega, avantgardnega, samouresničevalnega, samoupravljanja, demokratizacije, kritičnega, dinamičnega, sodelujočega, revolte, spontanosti, domišljije itn. (tudi te oz-

nake so Ruplove). V seriji svojih člankov in knjig (iz zadnjih štirih let) sem skušal pokazati, kako svet ni sestavljen iz eshatološke dileme med Dobrim in Zlim, med Pozitivnim in Negativnim, (ki jo Rupel samo obnavlja, čeprav v novi preobleki), temveč da sta oba pojma v določenem smislu eno (v tem precej soglašam z analizami Hribarja, Pirjevca in Urbančiča — glej samo Urbančičevo študijo **Morala je nemorala, Problemi** 1966). Oziroma: ob dramah, kot so Smoletov **Krst pri Savici** ali Kozakova **Legenda o svetem Che** ali Zajčeva **Otroka reke** in ob drugih konkretnih primerih iz slovenske literature sem se trudil podati, kako se sleherna akcija začne s človeškim projektom Ureditve sveta, kako sleherna radikalna Kritika (in Ruplova spada vanjo) mora zanihati staro, danost, to, kar je, manipulacijo, institucije itn., pri tem pa ne ogibno — to sledi iz njene narave — postaja Zikanjanje sveta, Uničevanje, Ubijanje, Smrt — torej vse tisto, kar Rupla in mene in nas vse tako moti (represija, radikalna manipulacija, institucija...). Izvirni greh ni v sistemu represije in manipulacije, ki bi bil zunanaj mene (kot metafizično, po sebi ali po temeljnem svetovnem principu dano Zlo), temveč je v subjektu, v meni (v Jazu). Zato represivnega in sploh negativnega sveta ni mogoče odpraviti z radikalno kritiko, Akcijo, bojem zoper socialno negativiteto (za kar se zavzema Rupel). Svoboda, v imenu katere nastopam, je sama porajavka in nosilka negativitete (kaj pa je kritika drugega kot negacija, pa čeprav negacija Zla?). Izkušnja in premislek nam kaže, da pelje radikalno uresničevanje moje in katere koli Svobode do totalitarnega, birokratskega, represivnega, ne pa do sodelujočega sveta. To je moje temeljno spoznanje (in izkušnja), kot analitič slovenske literature pa lahko rečem, da tudi temeljna pomenska struktura moje generacije, s tem tudi določenega obdobja (makrostrukture) slovenskega leposlovja in kulture.

To moje izvajanje je bilo skrajno kratko in skrajno poenostavljeno (kdor si ga hoče ogledati natančneje, so mu na razpolago stotine strani mojih konkretnih analiz). Kratek in poenostavljen bo tudi pouk, ki iz te izkušnje sledi in ki je postal moje praktično ter teoretično vodilo.

Če je torej represivni sistem neogibna posledica ekspanzije moje subjektivitete (ki prihaja do svojega vrha ravno v radikalni Kritični akciji), potem mi je, če še zmerom ne želim sodelovati

pri pomnoževanju represije, manipulacije in ostalih zel, storiti samo eno: omejiti se. Samodisciplinirati se. Odpovedati se potrebi po radikalnem samouresničevanju. Pristati na to, da so tudi drugi jaz, da med mano in drugim ni temeljne razlike (da nisem Jaz — torej moj projekt — Dobro, projekti drugih — tistih, ki se z mano ne strinjajo in so elementi Oblasti, Trgovine, Institucije — pa Zlo); da sam s svojim življenjem subjekta, ki je v temelju akcija, vnašam v svet manipulacijo, represijo, negacijo; da torej ne smem biti samo boja zoper druge, temveč tudi — ali celo predvsem — zoper sebe. To pa se pravi, da nisem več radikalen in permanenten revolucionar, temveč sem postal reformist, nekdo, ki pristaja na svet, kakršen je, skuša pa znotraj tega sveta povečati mero svobode, tovarštva, ljubezni, ustvarjalnosti, domišljije — a jo povečuje (oziroma skuša povečevati) tako, da pri tem ne zahteva v prvi vrsti odpravo drugih svobod, temveč pomaga konstruirati socialni ter politični sistem, ki omogoča čim več takšnih posameznih in skupnih svobod ter ustvarjalnosti, znotraj tega — zmerom le relativnega — sistema pa čim več dela, čim več vnaša v druge in druge vase. Tak reformist ve, da nobeno novo, domišljijsko, ustvarjalno ne more obživeti, trajati, se ohraniti, prodreti, če — znotraj sveta, v katerem živimo — ne navzame oblike vztrajnosti, institucije, materialnosti, omejenosti, torej negacije samega sebe. Ni revolucije (se pravi konkretnih zahtev po konkretnih spremembah, izboljšavah, demokratizacijah), ki hoče zmagati in se realizirati, če je ne vodi institucionalizirana sila (partija ali katere druga politična, stvarna, taktična, represivna, manipulativna itn. moč). Revolucije, ki jih ne uravnava takšna sila, torej že vnaprej za anarhistične, za zgolj ustvarjalne, za zgolj demokratične, za povsem nevezane razglašajoče se revolucije ne morejo zmagati, saj je neogibno, da jih ta ali ona realna socialno-politična sila konsumira (kot pravilno ugotavlja Rupel) in prenese sama vase njene nove, ustvarjalne impulze. Ne glede na to, ali zmaga ali ne, pa je takšna načelno nevezana revolucija ravno tako represivna (to nam kaže primer vseh anarhističnih gibanj, ki neogibno uničujejo); pri tem je vseeno, ali sama svojo represijo pojmuje kot kontrarepresijo in kontranasilje, kajti ni je socialno-politične sile, ki ne bi sama sebe gledala kot kontrarepresijo in kontranasilje, kajti ni je socialno-politične sile, ki ne bi sama sebe gledala kot kontrarepresijo in kontranasilje. Kje najti vir in prvega krivca? Prvega krivca ni, saj je vsaka Akcija subjektivitete že sama v sebi zarodek in realizacija Nasilja.

Iz vsega povedanega je razvidno, da ne pristajam na dilemo: ali Ustvarjanje ali Manipulacija itn., temveč dilematičnost sveta sploh odklanjam, katastrofične vizije o koncu enega, Starega, in »prihodu« drugega, Novega sveta so mi tuje. Realni problem je zame: več ali manj demokracije, ustvarjalnosti, sodelovanja, domišljije. Torej mi gre za realno, faktično, empirično mero spontanega v institucionalnem, novega v starem, demokratičnega v birokratskem, pri

tem pa vem, da ni demokratičnega brez birokratskega, ni spontanega brez institucionalnega, ni svobodnega brez manipulativnega.

Zato se mi v dilemi: pluralizem — antipluralizem, ki jo je v svojem prvem eseju postavil Rupel, ni težko odločiti. Jasno mi je, da so vse oblastniške strukture, vsi socialno-politični sistemi do neke mere antipluralistični (totalitarni) in do neke mere pluralistični (da dopuščajo živeti različnim ljudem — živim konkretnim posameznikom, ki so po definiciji med sabo različni; brez teh posameznikov pogine sleher, še tako totalitarna država: v njeni radikalni vstosmerjajoči kaligulovski ihti, bi ostal navsezadnje le še en sam človek, ki bi neogibno vse ostale ubil. Vprašanje je le, do kakšne mere. Trudim se, da bi bila ta meja-mera čim večja, čim bolj odprta, a vem, da jo je mogoče potisniti — tudi teoretično — le do tiste stopnje, ki je sploh mogoča: to pa določa zgodovinska narava človeka-subjekta in subjektivista, ne pa samo trenutni socialno-politični sistem. Ne zavzemam se torej za pluralistični sistem »kot izključujoči politični sistem«; Rupel nima prav, ko mi očita: »Torej Kermaunerju ne gre za pluralizem, kjer bi našla prostor tudi kritika pluralizma, ampak za brezpogojni pluralizem brez kritike.« V takšno povsem neupravičeno konsekvenco, ki mi jo pripisuje, ga je zanesla njegova kritična ihta, ki skuša za vsako ceno nasprotnika pobiti in mu dokazati, da nima prav. Prav dobro se zavedam, da na svetu ni (in glede na zdajšnje strukturo zgodovine in človeka tudi ne more biti) pluralističnega sistema, ki bi omogočal vse in vsakogar tudi na vsebinski način. To je iluzija — pa naj jo goje propagandisti zapadnega neokapitalističnega ali pa deklamatorji anarhistično revolucionarnega antikapitalnega, antioblastniškega, antimanipulativnega itn. sistema (ki pa seveda sploh ni in ne more biti sistem, temveč je le Gibanje, Skupnost, Tovarišija, Občestvo, Sodelovanje, Akcija, Revolucija — in kar vse je še pojmov, znanih ne le iz Ruplovih člankov in današnje nove levice, temveč že iz ideološke oborožitve **Perspektiv**). Vsi sistemi omogočajo in onemogočajo (ker so sistemi; kar pa ni sistem, ne more obstati). »Pluralistični« sistem (kar je na nek način protislovna opredelitev, to je jasno), za katerega sem se v svojem eseju **V navzkrižjih antipluralizma** zavzemal, je zgolj sistem, ki načelno, formalno (to sem poudaril) omogoča različnost, med tem ko »totalitarni«, programatsko antipluralistični sistemi onemogočajo celo že to formalno pluralnost (različnost). Razlika med obema tipoma seveda ni samo načelna, formalna, temveč zelo stvarna: drugi sistem je namreč kleričen, sakralen, temelji na ideologiji Ene Resnice in torej že vnaprej izpodbija možnost različnosti (žive konkretne ljudi pojmuje zgolj kot uresničevalce, propagatorje, izpolnjevalce apriorne Ideje), prvi sistem pa je laičen, v zasnovi pluralen, ne temelji na Eni Resnici, temveč dopušča enakopravnost več resnic, možnost živih konkretnih ljudi, da skušajo realizirati vsak svojo realiteto-svobodo-ustvarjalnost. Poudarjam: skušajo, nisem pa zapisal (ne tu ne v

prejšnjem eseju, torej tudi ne v citatu, ki ga Rupel razglaša za idilo Paula in Virginije): morejo in zmorejo. Žal se tega vse predobro zavedam. Morejo le do neke mere, a ta mera je v »pluralističnem« sistemu, ki pa nikakor ni identičen s sistemom strank (kar sem tudi podčrtal), temveč je sistem, priznavajoč več centrov moči, večja.

Kaj pomeni ta oznaka: več centrov moči? Preprosto dejstvo (tudi tega se zelo dobro zavedam, da imajo eni živi konkretni posamezniki več moči (torej realne možnosti in stvarnosti odločanja, uravnavanja osebnih in splošnih reči) kot drugi, da se ta njihova moč multiplicitira glede na njihovo mesto v organizacijah, institucijah, družbenih vlogah, da poznamo torej ene, redkeje, ki imajo ogromno moči, in druge, mnogo številnejše, ki imajo zelo malo moči, ene torej, ki lahko svojo ustvarjalnost in svobodo direktno prenašajo v socialni obtok, druge pa, ki stojijo pred komajpremagljivim ali sploh nepremagljivim zidom. Delam za sistem, ki bi tem drugim omogočil več možnosti za samorealizacijo, več te možnosti pa bojo imeli le v primeru, če bojo imeli več moči, če bojo bližji instituciji, socialnim transmissijam, kanalom, komunikacijam, organizacijam. S tem da bi podrli institucionaliziranost kanalov-komunikacij, ne bi dosegli absolutne sprostitev, demokratizacije vsečloveške ustvarjalnosti, temveč obratno: njeno totalno blokado: NERED. Ljudje živimo pod vladavino Usode, ki se ji pravi Materija. Naša svoboda jo mora upoštevati, drugače pade na minimum svobode. Od Materije si to ali ono izprosimo, pridelamo, osvojimo, s tem pa še ni rečeno, da smo postali njen Gospodar (vizija Gospodarja nad Materijo je tipična subjektivistična vizija, ki se v praksi — neogibno — sprevrže v Vladanje nad tujimi svobodami). Vladavina te Materije pa ne pomeni nič drugega kot neogibnost, da svojo ustvarjalnost ohranjamo s pomočjo institucij, svojo svobodo s pomočjo manipulacije, svojo demokracijo s pomočjo birokracije. Ni torej dileme: Svoboda (ki je Nered) proti Neogibnosti (ki naj bi bila Nasilje), temveč gre ravno za možnost večje institucionalizacije in formalizacije svobode, za večjo možnost vtisnjenja svobode v institucijo: v Materijo.

Vsa moja kritika Ruplovega stališča je bila v nečem, česar Rupel tudi v svojem odgovoru še noče videti in kar moram zato ponoviti: Rupel je za pluralizem idej, odklanja pa pluralizem institucionalizacije teh idej. To je navzkrižje, nelogičnost, nasprotje, ki je značilno za celotno njegovo ideološko in socialno-politično pozicijo. Sam pa se ves čas sprašujem, kako je lahko nekdo za pluralizem, se pravi za različnost idej, bori pa se zoper institucionalizacijo te različnosti, se pravi, da dopušča eno samo idejo kot institucionalizirano. Kaj torej ni neogiben nasledek te pozicije, da mora postati ta ideja Ideja? Če ne, potem prav zares nič ne razumem in smem znova ponoviti svoj sum, da se namreč Rupel z nami (in s sabo) zabava, saj ne pristaja na logiko, ki je v navadi. Moj sogovornik mi zaman podtika, češ da se gibljem v neresnični dilemi: ali zahod (zahodni konkretni —

strankarski — politični sistem) ali vzhod (vzhodni konkretni — enostrankarski — politični sistem). Ta dilema mi je povsem tuja in enako nezanimiva kot Ruplu, kaže pa, da je Rupel zares predvsem kritik, ta kritika pa je: potiskati drugega (tistega, ki ga kritiziram) v »staro«, v znano, reducirati živvega konkretnega človeka (recimo mene), ki nosi s sabo zmerom nek kvantum novega, domišljjskega, svobode, ustvarjalnega, v bivše, v stvar, v neustvarjalnost, v nesvobodo. Če bi hotel Rupel tudi praktično slediti svoji devizi o iskanju in uveljavljanju ustvarjalnosti, potem bi se moral potruditi in skušati zagledati v meni sebe, v meni mojo svobodo, ki je po naravi identična z njegovo; kar je »starega« v meni takorekoč zanemariti, in poudariti (odkriti) zametke novega: samo takšna je lahko uspešna promocija sodelujočega sveta. — In upam, da ravno s svojimi eseji o slovenski literaturi počnem nekaj podobnega, saj se ne grem kritike za vsako ceno, nenehna primerjanja z Absolutno normo, ki je lahko v enem — Ruplovem — primeru Absolutna ustvarjalnost, Nevezanost, zunajideološkost (to je njegova oznaka — po mojem globokem prepričanju pa je zunajideološkost samo absolutna iluzija, absolutna projekcija mojih želja v prihajajočo, zaželeno socialno politično dejanskost), v drugem — Vidmarjevem — primeru pa Absolutna umetniškost, prav tako zunajideološkost, Naravnost, Popolnost ipd.; v teh svojih spisih skušam odkriti, kaj je v drugih, ne-mojih tekstih »novega«, značilnega, takšnega, kar se ne da reducirati na že znano: v njih vidim — in iščem — ustvarjalni svet, ki z mano sodeluje in s katerim skupaj ustvarja več »sodelujočega« sveta (nikakor pa ne »sodelujoči« svet kot tak, ves Nov, ves popoln). Moja polemika z Ruplom ni moj osrednji posel: moje centralno — in edino opravičujoče me — delo je odkrivanje »ustvarjalnosti«, »novega« itn. v svetu okrog mene (konkretno v literaturi), s polemikami skušam okrepiti zavest o naravi svojega dela in kritizirati tiste, ki delajo drugače (toliko sem subjekt, subjektivist, aktivist in kritik; vsemu temu se enostavno ne morem izogniti, ker je takšna moja — zgodovinska — usoda in »narava«). Bojim se, da pa je Rupel zaenkrat predvsem kritik, predvsem tisti, ki išče v drugem (se pravi v drugih ljudeh) dokaz slabosti, starega; da vidi v svetu, ki ga obkroža, predvsem znamenja Zla (institucij, manipulacij, reakcije), medtem ko znamenja Dobrega — spontanost, ustvarjalnost, sodelavnost, tovarišijo — rezervira zase in za tiste, ki prihajajo. Takšna pozicija je sicer razumljiva in se ponavlja iz roda v rod (tudi sam sem jo intenzivno ter uspešno gojil), žal pa je ponavadi le začasna (vezana na že kar impertinentno pravico mladosti do Novega, Ustvarjalnega...) in jo imam kot tisti, ki ji je sam podlegel, a jo je prebolel (kot jo bo čez deset ali dvajset let tudi Rupel), pravico ter dolžnost prikazati v luči, kakršna se mi kaže.

Naj na koncu poizkusim še enkrat določiti, v čem se z Ruplom ne strinjam, v čem pa sva na isti liniji. Rupel piše: »... sem imel pred očmi... revolucionarno, kritično, dinamično si-

tuacijo brez opredeljenega institucionalnega prostora. Institucionalizacija in formalizacija je le aspekt splošnega obtoka konsumacije. Akcija, kot si jo zamišljam, prebija ravno ta obtok. Če te stavke razumem kot prebijanje konkretne, zastarele, nefunkcionalne, totalitarne, nezmožne, slabo urejene institucije (institucionalnega prostora), kot uveljavljanje novih idej, novega dela, a tako, da bo to novo delo s pomočjo socialne in politične aktivnosti dobilo svojo novo institucionalno obliko, da se bo tip institucije spremenil, izboljšal, funkcionaliziral, uskladi z novim delom, z novo vsebino, potem med nama z Dimitrijem Ruplom ni naspotja. Če pa moj kritik meni, da je mogoča revolucionarna, kritična, dinamična, to je ustvarjalna situacija brez opredeljenega institucionalnega prostora, torej zunaj njega (ali sploh z odpravo takšnega prostora), da je prebijanje imenovanega obtoka življenje zunaj splošne konsumacije, potem sva seveda na povsem različnih pozicijah in mu kompliment, ki mi ga je izrazil, vljudo vračam: takšen svet je zame idila Paula in Virginije, saj je zamišljen na eshatološki način zunaj današnje zgodovinske realitete (ki je realiteta subjektivizma in vsega, kar iz tega dejstva sledi).

Odločitev prepuščam svojemu kritičnemu prijatelju.

MED IDEOLOGIJO IN EKSISTENCO



PETER BOŽIČ

Čemu pisateljevanje?

Pripadam generaciji, ki ima nekaj bistvenih sorodnih lastnosti. To, kar je oblikovalo sorodnost, je predvsem značilno doživetje preteklosti, ki ga je narokovala druga svetovna vojna, propad evropskega klasičnega humanizma, vse-splošni poskusi pri nas, pa tudi drugod, da bi ga registrirali, in seveda vsi konflikti s temi restavratorskimi težnjami naše duhovne, delno pa tudi politične elite.

Iz te situacije je izviralo že v moji zgodnji mladosti osnovni konflikt, prvič med menoj in okoljem in drugič tudi znotraj mene samega. To poslednje pa povzroča tudi precejšnjo zmedo v človeku samem, in ker se mi zdi ta proces tako značilen za vse generacije, ki vstopajo v dani družbeni prostor, ga bom skušal vsaj na grobo orisati. Značilen za tak položaj je totalni nihilizem, ker je najbrž samo tako mogoče skozi prevleko nešteti miselnih in ideoloških struktur in navlake najti svojo lastno avtentično jedro in seveda tudi svoje mesto v danem družbenem prostoru. Pri iskanju tega in razčiščevanju sebe in socialne strukture pa so konflikti neizogibni in nujno neracionalni. To so in bojo počele vse kolikor toliko koherentne generacije in očitki in argumenti zoper njih so bili in bojo vedno eni in isti: Svečeniki absurdnosti in nihilizma so na pohodu in hočejo porušiti ves svet, zavarujemo ga tako, da jih uničimo. Konflikt je tu, posledice pa so take kot zmeraj, v vsaki taki bitki; del jih pade, del si izbere najlažjo pot in se podredi normam, ki jih vsiljuje tabor stražarjev vsega obstoječega, del pa se integrira v dani socialni prostor in ga tako tudi preseže. Ta vključitev je zunaj dileme konformizem-nekonformizem, zato s tem odpre in uresniči nove možnosti znotraj tega prostora.

Ta pojav se je izrazil tudi v mojem pisanju; zanj je značilna novela *Mož* v mesecu in kratki roman *Človek* in senca, ki sta oba izšla v tedanji reviji za književnost *Beseda*. S tem romanom in sploh s pisanjem sem imel veliko težav, še več pa uredniki. Kajetan Kovič je ob neki priliki zapisal v takratnem pregledu čez celo knjižno tvornost leta 1956, da ne razume, čemu taka družbena in politična anatema nad tem in takim pisanjem. Tudi jaz nisem tega takrat razumel, zdelo se mi je, da se mi godi huda, nerazumljiva krivica, da pa je bila to nujnost, mi še na kraj pameti ni prišlo. Ker je bila ta revija leposlovno bolj in bolj usmerjena v prej nakazanem smislu, se je kaj hitro našel zunanji (seveda lažni) povod za

njeno ukinitve. Restavratorske težnje so se oprijele svoje družbene in politične moči in za svoj obrambni sistem uporabile silo. Najbrž bi ne imelo smisla že stotič ponavljati vsebino tega klasičnega evropskega humanizma, katerega temelji izvirajo iz evropskega meščanskega sveta in njegove nekdane konjunktore, ki sega v obdobje še pred prvo svetovno vojno in ki začetke njegovega razkroja zelo avtentično popisuje nemški pisatelj Stefan Zweig v knjigi *»Včerajšnji svet«*. Ta svet je bil strogo odmerjen in razdeljen na dobro in zlo. Dobro je bilo seveda to, kar je bilo v skladu s povsem utrjeno in stabilizirano družbeno konvencijo, zlo pa vsi socialni premiki, ki so ogrožali to stabilnost in ta svet vrednot, na katerih je temeljila. V nedrhih tega evropskega klasičnega humanizma se je rodil tudi fašizem.

Kaj se je torej zgodilo? Odkod ta nepomirljivi spor s svetom in z menoj, pa tudi znotraj mene samega?

Drugod po svetu je bil fašizem obrobni pojav, v središču našega planeta, za kar se je Evropa imela in je do tega razkroja tudi dejansko bila, pa fašizem ni bil obrobni, saj se je v osrčju Evrope (torej takratnega sveta) legaliziral kot družbena zakonitost, ki so jo sprejeli ali pa morali sprejeti vsi sloji.

Na svoji koži sem torej čutil, kako se je prelevil evropski klasični humanizem, ki sem ga kot svet vrednot vsrkal z materinim mlekom, v totalni nihilizem z metafiziko vred, ki je dobila že značaj mistike. Tukaj smo se torej razšli. Zame je bil pojav fašizma nujna in logična konsekvence evropskega klasičnega humanizma in njegovo lastno samozanikanje, za drugi tabor pa le njegova kriza, ki je preminila po padcu fašizma, in je bilo potrebno ta svet le restavrirati. Naša slovenska duhovna in v večji meri tudi politična elita je bila takrat obremenjena s temi normami in oboji smo vedeli, da je treba na teh ruševinah nekaj zgraditi; vendar smo se ločevali po tem, da so bili oni obsedeni od predstave, da je streho tu pa tam razkril sicer nevaren, toda majhen viharček, jaz pa, da je hišo odneslo, da je treba iz te razmetane opeke, ki je ležala okoli, izbrati cele in uporabne kose, hišo zgraditi znova, kar je nerabnega, pa odpeljati na smetišče.

Najbrž ni potrebno posebej opozarjati, da sem to doživljal kot otrok, da so bila moja doživetja neposredna in da s tem preperelim baldahinom, ki so mi ga ponujali starejši vključno z mojimi starši, nisem imel kaj početi. Mo-

ja generacija je živila nekaj povsem drugega kot tisto, kar so nas učili učitelji na vseh koncih in krajih. Najbrž je tako ali pa gotovo je, da nas je prav ta sredoturna sila zbrala skupaj okoli te knjižne revije, o kateri sem govoril, iz vseh vetrov in iz najrazličnejših socialnih plasti. Srečanje pri tej reviji je bilo moje prvo, še zelo šibko, toda pozitivno socialno skustvo. Mimogrede povedano, da je tudi v najožji socialni skupnosti, kakršna je bila moja družina, šaril prav ta uničujoči vihar in jo tudi razdejal; videz je sicer ostal, toda videz za sosedo, znotraj nje same pa je leta in leta vladal le ta razkroj. Torej tudi tukaj ni bilo mogoče najti nobenega pozitivnega socialnega izkustva. Prišel sem v spor s starši, z domom, s šolo, s partijo, s čim drugim pa najbrž ni bilo mogoče več priti. Posledica teh sporov so bile same eksistenčne katastrofe, toda srečanje s temi ljudmi je samo utrdilo moje nedavno preteklost in način doživljanja take preteklosti. V to obdobje sodi nastanek mojih prvih dramskih del *Človek v šipi*, *Zasilni izhod* in *Križišče*. V romanu *Človek* in senca se kaže ta humanizem kot slepa in nesprenmenljiva usoda, simbolizira jo mrtvo oko starca na svetilniku, v *Zasilnem izhodu* in *Križišču* pa premeten in goljufiv trgovec, kramar, ki je pripravljen za zeljnato glavo pristati na vse. To prvo socialno izkustvo se izraža v obeh enodejankah v osebi Cunjarja, ki se je pripravljen celo žrtvovati, samo da bi tudi biološko uničil trgovca. Značilen je naslov *Zasilni izhod*, saj je lastna žrtev edina vrednota, pa tudi edino sredstvo za to, taka žrtev pa vsaj načelno sodi v ropotarnico tega humanizma. Je torej samo zanikovalni refleks, zrcalna slika. V *Križišču* se Cunjar temu samouničenju odpove, doživi ga pa trgovec, ko v popolnoma praznem in izsesanem prostoru, da bi se ohranil, ubije učiteljico, s tem pa tudi dokončno samega sebe. Cunjar se je tej žrtvi iz *Zasilnega izhoda* odpovedal in prepustil trgovcu obračun s samim seboj in z vsem, kar sodi v njegov svet.

Osebnostno mislim, da pomeni *Križišče* odločen prelom v mojem pisanju, popolnoma pa mi je jasno, da sem z vključitvijo v socialno grupo, ki je tvorila jedro takratne Revije 57, dokončno opredelil svoje mesto v našem družbenem prostoru, poglobil svoje socialno izkustvo, iz brezobveznega anarhičnega individualizma, kjer sem bil edina vrednota jaz sam in moj upor zoper vse, vstopil v svet skupnosti, ki me je obvezovala, vendar na nivoju moje identifikacije z njo. Razkol med menoj, to skupnostjo pri Reviji 57 in med vsemi pojavnimi oblikami klasičnega humanizma je bil dokončen in spopad neogiben. Končalo se je s požigom delavnice, to je z likvidacijo Revije 57, ne pa te socialne skupnosti. Ta izkušnja je bila poleg propada klasičnega humanizma s fašizmom in drugo svetovno vojno najodločilnejša v mojem življenju. Zanikanje vsega obstoječega se je umaknilo selekciji. Bilo je mogoče izbirati med negativnim in pozitivnim, toda zunaj tega vrednostnega sveta, ki ga je skušala naša, zdaj že nekoliko oslABLJENA duhovna elita restavrirati. Neka-ko v ta čas sodi roman *Izven*, vendar ima svoje korenine še v obdobju total-

ne revolucionarne prakse, ki pomeni zgolj negativno zrcalno sliko totalnih restavracijskih teženj in totalno obrambo vsega obstoječega. Ta roman je zame zanimiv zaradi tega, ker je skozenj mogoče opazovati zanimiv pojav ali pa zapleteno logiko takih procesov. Vzel ga bom za primer. Vse moje akcije, pa najsi so bile pred vključitvijo v to skupnost ali pa v njej sami, so povzročile hud konflikt z obstoječim in seveda tudi eksistenčne katastrofe. Posledica teh je bila zmeraj ekskomunikacija; najprej na osebni ravni, potem pa, po dveh izkušnjah k temi knjižnimi revijami, na ravni skupine. Izobčenje je torej samo na sebi dobilo značaj vrednote. To izobčenje se je kazalo v vseh mogočih oblikah od socialne in ekonomske do intimne sfere, poseglo je seveda tudi na raven erotike, torej na vsa področja človeškega občeovanja. Psihološko je popolnoma razumljivo, da je prišel delovati moj eksistenčni obrambni mehanizem, tako da sem iz tega napravil vrednoto. S tem pa se je zgodilo tisto, kar je seveda bil dokončni cilj tega klasičnega humanizma. Ne da bi se bil tega zavedel, me je vključil v svoj vrednostni sistem, me s tem dokončno pogotil in duhovno kastriral. V tem romanu ni prisotno samo to, toda težišče je nedvomno tukaj. Ta humanizem je prek svojih vzvodov uporabljal vsa sredstva, ki so bila trenutku primerna, ves aktivistični žargon, ki ga je seveda glede na svojo dejansko vsebino in namen obrnil, kot obrnemo narobe staro ponošeno suknjo. Vse mu je prišlo prav in tako me je proglašal za klerofašističnega anarhista, kontrarevolucionarja, boljševeka, pobešnega malomeščana, deklasiranega izvržka zdrave družbe, solipsista itd., itd. Na koncu pa mi je nataknil še naočnike z narobe obrnjeno dioptrijo. Poskus, da razbijem te naočnike, ki so mi kazali svet tako, kot vidi človek v puščavi fatamorgano, je enodejanka *Vojaka Jošta* ni. Špet radikalen napad na vse obstoječe, toda težišče je vendarle na akciji, ne na neki abstraktni duhovni vrednoti. Jošt je vojak in mizar; torej človek, ki mora proizvajati materialne dobrine za prej omenjeni svet klasičnega humanizma in ga tudi kot vojak braniti. Biti mora oboje, pa tudi postati mora za to »domovino«, da lahko ta »domovina« postavi njemu, to se pravi sebi spomenik in s tem še bolj afirmira večnost in resničnost tega duhovnega sveta tudi v vsakodnevni življenjski praksi. To je v resnici tako imenovana drama absurdnosti, vendar absurdnosti tega sveta in teh vrednot, ne pa sveta v celoti. Absurdnost absurdnosti tega sveta pa je, da je svojim preperelim duhovnim baldahinom prekril svet v celoti, in napad na njemu lastno absurdnost pomeni eo ipso proglašanje vsega sveta za absurd. Sicer pa je ta praksa doživela lansko leto svojo ponovitev. Prej je še imela za posledico politične in policijske posege, tokrat pa je ostala osamljena in izolirana v svetu svojih večnih idej in večnih resnic. Zgubila je svojo akcijsko in politično moč. S svojimi vzvodi ne seže v vsakodnevno življenjsko prakso.

V Kaznjencih prevladuje kot osnovni element družbena akcija, ki obstoječe in dano selekcionira; nestvarna in iz-

mišljena moralna dilema konformizma in nekonformizma odpade. Akcija ni vnaprej opredeljena glede na to moralistično normo, temveč je akcija tista, ki opredeljuje. Tukaj simbolizira klasični humanizem slepa potnica, ki se na koncu izkaže kot smrt in kot nihilizem, katere cilji in nameni pa ob akciji propadejo. Vlak se ne zaleti in ne razbije. Na zadnji postaji pa, namesto da bi v ruševinah vlaka našli konec vsi na tem vlaku, najdejo konec samo trije kaznjenci; to so si sami izbrali, ko so se odločili za potovanje samo zaradi tega, ker se jim je zdelo udobno valjati se v puho teh netveganih in udobnih vrednot, z osnovno mislijo, da je na koncu vsakega življenja samo smrt, pa naj med časom od rojstva do smrti počno karkoli že.

S tem sem si seveda pri »revolucionarnjih« prislužil zvešek konservativca, konservativci pa svojega stališča do mojega pisanja niso prav nič spremenili. Pozneje sta nastala še dve dramski deli, *Dva brata* in *Jezdec* na strehi, kjer se vsa obravnavana problematika neka-ko zgoščuje in konkretizira. Element legende bolj in bolj izginja, docela pa izgine v lani objavljenem romanu *Na robu zemlje*. V vseh dozdajšnjih delih se pojavlja v ospredju ta ali oni ideologiziran problem, npr. akcija v Kaznjencih ali komična grotesknost konformizma in nekonformizma v *Dveh bratih* itd. V romanu »Na robu zemlje« pa najdejo vse obravnavane ideologije enakovreden prostor in se tudi v enaki meri kot ideologije polomijo; ostane le področje vsakdanjega človeškega dela brez vsakih pritisklin. Polomi se ideologija brezposelnega, saj se zaposli v podjetju, ideologija igralca, rdečelasca, bolničarja itd., v tem polomu pa ostane nedotaknjen samo nemitizirani in neideološki svet obeh žensk, medicinske sestre in igralčeve žene ter brezposelnega, dokler je ta v vsakodnevnem delovnem procesu.

Tukaj je tudi konec nekega mojega pisateljskega obdobja. Sedanja skrajna levica, prav tako pa tudi skrajna desnica me vsebinsko moreta tolerirati in sprejeti, ker je stara resnica, da se ti dve znajdeti v določenem obdobju zmeraj skupaj zaradi te ljube lastnosti, ker sta obe spremenili svet v priveske svoje ideologije in svojega absolutu. To razmerje pa je erotika, ko obe ideologiji druga drugo omogočata in sicer tako, kot rabelj omogoča žrtvi, da je žrtev, in žrtev rablju, da je rabelj. Ti vlogi lahko poljubno zamenjujeta med seboj v nedogled. Stvarnost umetnosti pa je najbrž zunaj te brezobvezne igre, zato se mi zdi, da je bilo moje doseganje delo priprava in da se delo šele začne. V ta začetek vključujem roman *Na robu zemlje*.



IVAN URBANČIČ

O ideologiji in filozofiji

Primer ideologiziranja izvornega človekovega odnosa do bivajočega v celoti, torej tistega odnosa, po katerem je človek zares človek, je bil opisan v prejšnjem zapisu (Problemi 83–84). Ta odnos si je evropski človek varoval in ohranjal v pristni religioznosti, v umetnosti in predvsem v pristni metafiziki oziroma filozofiji kot svojem največjem in najboljšem premisleku. V pričujočem zapisu se mi zdi potrebno opozoriti na nekaj odločilnih potez vsake ideologije, kolikor je ideologija, in pokazati razliko med ideologijo in filozofijo.

Ne da bi želel sistematično izvajati strukture ideologije, naj omenim najprej neogibno **okostenelost** njenih temeljnih postavk. Te postavke namreč sprejemajo nosilci ideologije kot docela samoumevne in brezpogojno nedotakljive resnice, o katerih je sleherno vprašanje odveč in celo s tega ali onega vidika sumljivo. Vprašanja o lastnih temeljih so zato v ideologiji vedno skrita pod njenimi navideznimi samoutemeljitvami in jih nosilci ideologije ne morejo niti razumeti kot dejanska vprašanja. Do svojih temeljnih postavk pa ideologija ne prihaja sama po sebi, saj je za kaj takega po svojem **bistvu** nezmožna, ker bi sicer morala postati filozofija, temveč si jih praviloma izposoja od izvornih mislecev filozofov in si s tem sposojenim gradivom in na njegovi osnovi spleta svoj »sistem«, tak ali drugačen, za smotre, ki **ne pripadajo ideologiji sami**, temveč njenemu **bistvu** (tistemu, po čemer ideologija JE, namreč interesu neke neteoretične moči, ki je vedno v nasprotju z interesom neke druge take moči). V ta sistem sposojenih postavk potem na veliko vnaša vse mogoče ugotovitve iz mnogoterih znanosti, da bi si tako dala videz znanstvenosti. Takšna **lematizacija*** je neogibna konstitutivna poteza vsake ideologije. Poglavitna momenta ideološke lematizacije sta načelna **nevprašljivost** in **okostenelost** sposojenih in sprejetih temeljnih lastnih postavk, nosilci ideologije pa se morajo v svoji načelni odvisnosti in brezmiselnosti nesamostojnosti nenehno sklicevati na svojega »genialnega« vzornika.

Kakor nima ideologija svojega smotra sama v sebi, temveč v svojem **bistvu** kot tistem, po čemer sama JE, tako tudi njena »moč« ni v nji sami,

temveč v njenem **bistvu**. O tej moči pa nikakor ni mogoče reči, da je v kaki miselni odprtosti v smislu vsestranske pripravljenosti na razgovor o kaki sporni stvari sami; skratka, ne prihaja iz svetovnega prostora človeškega (spo-)razumevanja. Ta iz bistva ideologije prihajajoča »moč« se pri vsaki pokazani sporni stvari ideologije — posebno pri spornosti ideoloških temeljev — naravna in nastopi vedno radikalno **ad hominem**, pri čemer je temu bistvenoideološkemu radikalizmu pravzaprav sporna sama **eksistenca** tistega človeka, ki **izreka** vprašljivost ali spornost kake za ideologijo nesporne in nevprašljive stvari. Iz **bistva** ideologije prihajajoče radikalno nastopanje **ad hominem** potemtakem nikakor ni le kako teoretično argumentiranje proti teoretičnim postavkam nekoga, temveč v tej ali oni obliki, na ta ali oni način izpolnjeno **dejansko izničevanje njegove eksistence**, po potrebi tudi do dokončnega uničenja, do likvidacije.

Za primeri ideološke lematizacije in z njo povezane neogibne okostenelosti in nevprašljivosti sposojenih postavk ideologije nam ni treba posegati daleč, saj jih najdemo kar doma. Pričoč dejanskega obstajanja mnogoterih različnih in celo nepomirljivo navzkrižnih marksizmov v sodobnem svetu se nam med vsemi temi marksizmi skupaj na eni strani in Marxovo filozofijo na drugi strani kaže neka odločilna in ostra razlika, ki je ne smemo in tudi ne moremo prezreti. Ta razlika je ravno v tem, da je Marxova misel v svojem jedru pristna filozofija, medtem ko so marksizmi samo še **ideologije** (sem spada tudi večina nove levice), ki si pri Marxu sposojajo svoje poglavitne postavke in ga obenem temeljito pačijo, ker nikoli ne morejo in ne smejo ugledati njegove pristne filozofskosti. Ne navadno pri tem je, da ga ne pačijo le v svojih interpretacijah in z nenehnim sklicevanjem nanj (saj to ne bi bilo tako težko razumeti), temveč ga pačijo prav posebno tudi že tedaj, ko ga z vso mogočo filološko natančnostjo vedno znova in znova le ponatiskujejo ali prevajajo. Ta vrsta pačenja ni v kakem namernem ali nenamernem spreminjanju Marxovih originalnih tekstov ali v strokovno pomanjkljivem prevajanju teh tekstov v druge jezike, temveč je deloma v izboru izdanih ali prevedenih del, predvsem pa v plasiranju oziroma uvajanju teh del v čisto določen ekskluzivno **ideološki prostor**, ki je že **vnaprej sam po sebi** zastor za zastiranje njihovega bistvenega pomena. Poglavitna struktura tega zastirajočega ideološkega prostora kot nosilca izdanih ali

prevedenih del je iz **bistva** ideologije vzdrževana in vzgajana samoumevna nevprašljivost (skritost vseh poglavitnih vprašanj) v odnosu do teh »genialnih« del; njegova funkcija je konstituiranje določenega, sebi ustreznega **razumevanja** vanj izdanih tekstov lastnega »genialnega« vzornika. Če pravimo, da je ta ideološki prostor izdanih del že **vnaprej sam po sebi** zastor za zastiranje njihovega bistvenega pomena, je vendar prav kot tak obenem konstituens določenega ideološkega razumevanja teh del, kar pomeni, da ga docela obvladuje neka sami sebi neeksplicitna **ideološka hermenevtika**, katere samozastrti horizont je prej omenjeno **bistvo** ideologije (interes neke moči, ki je vedno v nasprotju z interesom neke druge moči). Vsi današnji marksizmi kot ekskluzivne ideologije komunističnih ali drugih partij (tudi radikalizirane nove levice) dihaajo lahko samo v opisanih različnih prostorih samozastrtih ideološke hermenevtike, ki je v bistvu vedno enaka. Izdaje in ponatisi Marxovih del imajo tu samo namen »teoretične utemeljitve« te določene ideologije, ki ni zmožna vpogleda v fiktivnost tega početja, saj je temelj ideologije vendar drugje, namreč v njenem bistvu kot tistem, po čemer in za kar sama je, kar je.

Opisano pačenje Marxovih del ali pravzaprav zastiranje njihovega pristnega filozofskega pomena kljub vsej filološki natančnosti pri izdajanju teh del je torej že v tem in prav v tem, da izhaja to izdajanje iz samozastrtih ideološke hermenevtike in polaga Marxova dela nazaj vanjo. To je poglavitna poteza sleherne ideologije; odnos med marksističnimi ideologijami in Marxom nam tu le ponazarja bistveno enak odnos vsake ideologije do njenega filozofskega »genialnega vzornika« (npr. neotomizem — Tomaž Akvinski; tudi tu gre za neko neteoretično **moč** — kot **bistvo** njene ideologije). Najvažnejše pri vsem tem pa je, da omenjena samozastrtja ideološka hermenevtika ni odločilna le za ideološko (ne-)razumevanje del lastnega »genialnega vzornika«, temveč že **vnaprej** opredeljuje prav tako (ne-)razumevanje del katerega koli avtorja in sploh vsega **razumevanja**.

Glede na povedano je treba reči, da ideologija po svojem bistvu ni in nikoli ne more biti izraz **subjektivitete človeka subjekta** v filozofskem smislu (ni »rodovne narave«). Kot apologetični izraz neke določene moči je ideologija namreč vedno le izraz **subjektivizma take posebne moči** v nasprotju z drugo močjo in se v samozastrtosti takega svojega horizonta izdaja za izraz subjektivitete človeka kot človeka. Vendar ta subjektivizem ni perspektivizem kakor leibnizovske monade, ki kot mikrokozmos na poseben, od svojega stališča odvisen način, zrcali v sebi makrokozmos na podlagi vnaprejšnje harmonije med njima. V odsotnosti sleherne take vnaprejšnje harmonije ostaja bistvenemu subjektivizmu ideologije le samovolja njegovih lastnih postavk. Kaj te ideološke postavke ostro razlikuje od filozofskih postavk kot izraza subjektivitete človeka subjekta, sem deloma že omenil. Poglavitna razlika teh, na prvi pogled zelo podobnih razmerij je

* Beseda **lematizacija** je izvedena iz grške **lēmna**, ki pomeni nasploh nekaj, kar si sposodimo, vzamemo ali sprejmemo; v dialektiki pomeni ta beseda neko sposojeno in sprejeto **premislo**, iz katere izvajamo sklepe. Tu jo rabimo za oznako **ideološke izrojenosti** tega postopka.

v tem, da zadevajo filozofske postavke (tu mislim predvsem na novoveško evropsko filozofijo) vedno **človeka kot človeka** in kot izraz njegove subjektivitete dejansko nosijo svet, razkrito celoto bivajočega, ki je prostor slehernege (spo-)razumevanja, medtem ko so ideološke postavke vedno prirejene le nekemu določenemu tipu človeka oziroma »kategorijam«¹ ljudi (kristjanom, marksistom, maoistom, komunistom, kapitalistom, proletarcom, tako imenovanemu »svobodnemu svetu«, novi leviči itd. itd.) in nosijo samo svoj »svet«, ne pa sveta kot sveta, t. j. tistega človeku kot človeku skupnega prostora prebivanja in (spo-)razumevanja. Bistveni ideološki subjektivizem je v tem smislu izpolnjeni makroskupinski solipsizem. Ideologija je le njegov način biti. V neeksplicitnosti lastne hermenevtike, v samozatrnosti svojega horizonta, s svojo skrepenelo lematizacijo, s svojim radikaliziranim nastopanjem ad hominem, s svojim bistvenim pačenjem lastnega »idejnega«² vzornika in vsega razumevnega, po odsotnosti sleherne bistvene vprašljivosti in spornoosti lastnih temeljnih postavk itd., ostaja zaprt v svoj otrpli »svet«, nezmožen (spo-)razumevanja in prav zato **od-sve-ten**.

Po vsem tem lahko rečemo, da torej ideologija po svoji bistveni določenosti načelno ni filozofski, temveč **sociološki pojem**. Nobene pristne filozofije ali metafizike v evropski zgodovini ne moremo zreducirati na ideologijo, prav tako pa tudi nobene ideologije ni mogoče imeti za filozofijo.

Glede na bežno orisano takšnost ideologije se nam postavlja vprašanje, od kod prihaja ideologija, kje je njen izvir. Ali bomo rekli, da je do ideologije prišlo zgolj po zlem naključju? Naj jo pripišemo navadni človeški samovoljnosti ali pa morda pomanjkljivi teoretični izobraženosti ideologov in njihovih privržencev? Toda od kod tedaj sama ta pomanjkljivost izobrazbe? In kako bi se mogla navadna človeška samovoljnost tako zelo razširiti in uveljaviti? Vse to bi bila nekakšna naključja. Ker navadno nismo preveč naklonjeni razlaganju tako pomembnih človeških reči zgolj iz naključij, smo se brž pripravljene obrniti v nasprotje in reči, da je do ideologije najbrž prišlo nujno in zakonito. Vendar je vprašanje, kaj si pri tem mislimo, kaj s tem razumemo. Ker spada pojav ideologije v evropsko zgodovino, se nam zdi kar samo po sebi razumljivo, da izhaja nujnost ideologije iz celotnega evropskega zgodovinskega dogajanja. Tu pa se že spet postavlja vprašanje, kako in od kod razumemo to zgodovinsko dogajanje samo, zakaj od tega in samo od tega je odvisno, kako bomo razložili pojav ideologije. Za razumevanje zgodovine pa imamo že dolgo utečene vzore in vzorce, ki jih jemljemo kar bolj ali manj samoumevno, npr. Avguštinov, Vicov, Herderjev, Heglov, Marxov, Diltheyev, Nietzschejev, Spenglerjev itd. Videti je, da je odvisno od naše dobre volje, za katerega od naštetih vzorcev se bomo odločili, da bi razložili pojav ideologije, ideologija ne čaka in ne stoji neprizadeto ob strani kot kak primek lunine kamenine, da ga bo kemik pričel analizirati. S tem ko se — seznanjeni z omenjenimi različnimi razkritji

pomena zgodovine — zgolj odločamo za enega ali drugega, ne da bi pri tem premislili tisto luč (tisto temeljno miselno strukturo), v svetlobi katere se je vsakemu od omenjenih filozofov razkril in edino šele mogel nekako razkriti pomen zgodovine, smo pri tem odločanju lahko že sami določeni po neki ideologiji, ne da bi mogli to zadovoljivo pregledati. Tako se nam npr. mahoma lahko zazdi kar samoumevno, da je ideologija v doslej opisani takšnosti (vsa ideološka razkrojenost) nujna posledica razredne razcepljenosti človeške družbe, ki se kaže v zgodovini razrednih bojov. To razlago lahko sedaj poljubno na široko in podrobno izpeljemo z vso potrebno »znanstvenostjo«. Vendar se nam je pri tem že od vsega začetka zgodilo, da smo nevede zapadli marksistični ideologiji. Od Marxa smo namreč brez premisleka sprejeli temeljno razkritje pomena zgodovine, v katerem sta razrednost in razredni boj zelo važna momenta, in potem na tej sprejeti postavki razložili, kar smo nameravali razložiti. Razlagajoč ideologijo, smo zapadli ideologiji. Torej ni tako zelo preprosto otrestiti se sleherne ideologije. Danes sicer pogosto slišimo o razpadanju vseh idealov in ideologij, vendar se pri tem le težko ubranimo vtisu o globoki nezavedni ideološkosti marsikaterega takega govorjenja.

Pri poskusu razlage ideologije smo zapadli ideologiji, zato ker smo sprejeli Marxovo razkritje pomena zgodovine kot nekaj absolutno samoumevnega in nevprašljivega. Podobno bi se nam zgodilo, če bi to sprejeli tudi od koga drugega. Taka sprejemanja pa se nam zgodijo tako rekoč nevede, po nezavedni indoktrinaciji splošno razširjenih ideoloških stališč, ki se nam zaradi tega zdijo kar samoumevna. Če pa pomislimo na to, da je — v našem primeru — sleherno razkritje pomena zgodovine mogoče le v neki ne tako zelo razvidni luči (po navadi namreč ne vidimo luči, temveč tisto, kar le-ta osvetljuje), potem postane ona samoumevnost dokaj vprašljiva — postanemo previdnejši, obenem pa se nam odpira pot v skoraj nepregledno pristno filozofsko in metafizično problematiko, k osnovnim vprašanjem vsake filozofije. To pot moramo v tem zapisu opustiti. Glede tega je mogoče dati le nekaj opozoril.

Ne glede na ostro različnost novoveške filozofije in sodobne ideologije smo videli neko podobnost razmerij med njima. Od kod ta podobnost? Videti je, da je tu prava pot za iskanje izvora ideologije. Možnost ideološkega razkroja filozofije je vsekakor dana v sami novoveški filozofiji. Kal tega je najprej v njeni svetovnonazorski naravnosti. Tako imenovana »življenjska«³ filozofija, filozofija kot svetovni nazor, radikalni filozofski historizem, dalje psihologizem in sociologizem v filozofiji in radikalni filozofski empirizem — vse to so že razčiščeni elementi sodobnega ideološkega razkroja filozofije in metafizike, od katerih je do ideologije le še korak. Vsi ti elementi pa koreninijo v samem srcu novoveške filozofije, v njeni ontologiji, ki še do nedavna (kot zanašalec) ni bila deležna ustrezne pozornosti.

Kakor pa je v novoveški filozofiji in metafiziki sami dana možnost njenega ideološkega razkroja, je v nji in samo

v nji shranjeno tudi tisto, od koder se nam ideologija sploh še lahko pokaže kot ideologija in kar brezpogojno prebija ograje vsakega solipsističnega ideološkega subjektivizma.

Če nam je torej do tega, da bi prebili oklepe vsake ideologije in tako sploh ohranjali svojo človeškost v odprtosti njenega horizonta, potem se nam nikakor ni treba odpravljati na nov križarski pohod proti ideologiji in njenemu bistvu, tudi nam ni treba nenehno izumljati kake nove, fantastično originalne filozofije ali metafizike (to bi bilo prenapeto početje v našem času), kakor se nam zaradi tega tudi še ni treba odpovedati mišljenju. Vprašanje je le, ali zmoremo dovolj skrbno in s primerno odgovornostjo najti besede za tisto, kar je dobro shranjeno v evropski filozofiji in metafiziki in kar se sploh ne odkrije rado preveč rado-vednim očem.

V pričujočem zapisu sem želel pokazati nekaj značilnosti ideologije in predvsem opozoriti na razliko med novoveško filozofijo oziroma metafiziko kot izrazom svetovne subjektivitete človeka subjekta in ideologijo kot izrazom makroskupinskega solipsističnega subjektivizma, da bi se iz te razlike pokazalo nekaj drugega, namreč: da se moramo iz ideologije najprej vrniti k veličini in umirjenosti pristne metafizike, da bi zmogli tako ali drugače postaviti vprašanje metafizike same.

Usoda nekega razmišljanja o usodi



TARAS KERMAUNER

Že dolgo me noben spis ni tako surovo, a obenem tako sladko prestavil v dni mojega detinstva kot članek Pavla Dobrile **Razmišljanje o neki usodi, Problemi**, št. 85, **Aktualnosti**. Danes je naš — slovenski ali »slovenski« — jezik že bistveno bolj realističen, ideološki, na kateri je počivala slovenska skupnost sto in več let, pa se sramežljivo, tacite umika povsem novemu pogledu na svet. Zato spisi, kakršen je Dobrilov, učinkujejo tem ostreje, tem bolj disharmonično. Disharmonično? Kaj morda niso v skladu z obujanjem slovenskega nacionalnega vprašanja, s ponovno razširjajočim se razpoloženjem, ki bi rado našo narodno eksistenco in zavest znova postavilo pod drobnogled? — Ker sem sam srdit nasprotnik takšnega obujanja, ker sem prepričan, da kakršno koli obnavljanje slovenske tradicionalne ideologije danes lahko za realne, žive, konkretne Slovence pomeni le intenziviranje naše zgodovinske nemoči, ker iz vsega srca podpiram ravno tiste težnje — tako materialne kot ideološke — ki skušajo najti Slovence prostora znotraj sodobnega, dejanskega, industrijsko-tehničnega, realističnega sveta, mi seveda Dobrilov članek (kot tudi njemu podobni) ni prav nič všeč in bom prilepil nanj svoj komentar. Naj mi pisec ne zameri: cenim njegov iskreni, neposredni, netaktilni, čustveni odnos do stvari, ki so pomembne za naju oba in za nas vse. Menim celo, da bi se takšen odnos prilegel tudi drugim piscem, saj se vse preveč skrivamo za pisanje z ozirom, za umetno meglo. Zato ga priporočam sebi in se zanj zahvaljujem Dobrili — kar pa me niti najmanj ne odvzema dolžnosti, da mu na enako neposreden in preprost način postavim po robu drugačno stališče.

Že uvodni stavek se mi zdi dodobra problematičen, je pa značilen za celotnega piščevega duha: »In bodo naši bratje...« — Je mogoče v letu 1970 še imenovati Slovence brata? Da smo se tako klicali in tako doživljali v NOB pa na taborih pa sploh v vseh situacijah, ko smo morali kot moralna skupnost vzdržati zoper »sovražnika«, ta pa je bil neposredno ob nas ali na nas, vse to razumem. Ker nismo imeli materialne moči, smo morali imeti moralno, duhovno: čustvo, strast, prepričanje, zavest o tem, da smo eno, nedeljivo, nerazkrojljivo. Vendar — ali nismo danes ravno v obratni poziciji? Naš nacionalni program ni intenzifikacija »nacionalne zavesti« (ta nastaja zmerom kot obramba zoper sovražnika; danes bi si morali sovražnika izmisliti — pa naj bi bil Italijan, Nemec ali Srbohrvat

ali celo svet kot tak —, da bi lahko prešli v obrambo, iz ogroženosti pa bi se lahko spet združevali v Tovarišijo, v Občestvo, v sekto, v grupo, v mit); naš nacionalni program je danes industrializacija, nova tehnologija, funkcionalizacija družbene nadstavbe (ta je še zmerom preveč urezana po starem, po mitskem), diferenciacija, utrditev plasti, stabilizacija oziroma dinamizacija, ki pa ne teži v katastrofično vizijo, temveč se skuša racionalizirati, silovita socialna mobilnost in propustnost, ki pa ne služi tej ali oni totalitarni Ideji, temveč takšni družbi, ki bo bolje in več proizvajala, hkrati pa na optimalen način zadovoljevala svoje potrebe in ohranjala svoje duševno ravnesje. Smo torej v fazi institucionalizacije naše polpretekle skupnosti, seveda takšne institucionalizacije, v kateri ne bi bil živi konkretni posameznik snov za samoreprodukcijo zastarelih nacionalnih — ali kakršnih koli drugih političnih — institucij, temveč so institucije samo neogiben podaljšek, materializacija, funkcionalizacija posameznikovega živga, tvornega, proizvajalnega dela (tako »duhovnega« kot »telesnega« — če sploh smemo to dvoje deliti). Sosed čez cesto ni in ne more biti moj brat. Čim manj ga poznam, tem bolje zame in zanj. Najini odnosi naj bi bili čim bolj formalni, formalizirani. Z ljudmi se združujem v procesu združevanja dela, na delovnem mestu, sploh okrog točk, kjer se vrši kakršna koli produkcija, nikakor pa ne moreva drugovati, tovariševati na nekdanji način (na tak, ki je v navadi še pri naših južnih bratih). Slehera fraternizacija je danes zame le še folklor, saj mi pomeni izgubo časa, napačno usmeritev energij in povezovanje, ki dejansko nima nobenega smiselne, učinkovitega cilja. S sosedom greva lahko samo na cesto navduševat se — v manifestaciji ali demonstraciji — za neko splošno, oba kot uda Naroda povezujočo Idejo. Sicer pa imava skupen interes le še v strogo privatni sferi — kot obiskovavca iste gostilne, istega družabnega krožka, iste izletniške družbe. Ta privatizacija seveda ni služba Ideji, zato se v takšni družabnosti ne razkriva in meša najina skupna — ena sama, narodna — kri, ne čutiva se kot brata, ene Matere sinova, temveč kot prijatelja ali znanca, člana kvartaške družbe in pevskega omizja in salona mladostnikov (ali prominentov).

Ali ni na vse to reči le: hvala bogu? Bratstvo je silovita obveza, odgovornost, dolžnost, zato tudi silovita polastitev posameznikov po Ideji oziroma po tistih, ki so Ideji najbližji in so njene inkarnacije (teh pa je zmerom do-

volj). Kdo me ima danes pravico na ta način se polastiti? Mi odrediti naloge v ponovnem skupnem Boju? Me soditi glede na mojo mlačnost ali gorečnost? Glede na mojo pripadnost ali izmikanje Gibanju? Komu bom dovolil, da bo potrkal na moja vrata in mi dal ukaz: to in to moraš storiti, če ne, si izdajavec, nevreden član občestva, ki je edina Resnica? Priznam, vsakomur, ki bi mi take trosil, bi nemudoma pokazal vrata. Takšnih ekshibicij si ne dovolim, prenapeteži ne bojo izvajali svojih umetnij na mojem telesu in moji duši. Pa tudi nobene slabe vesti ne bi imel — takšen tip nacionalne zavesti se mi zdi do kraja zastarel (ne rečem pa, da se v določenih zgodovinskih okoliščinah ne bi mogel obuditi). Slovenec me ne zanima več kot Slovenec, kot člen Ideje Slovenstva, temveč koliko dober delavec je, koliko širok v vedenju, zmožen v upravljanju, pošten v medsebojnih odnosih, fair, osredotočen v delu, razvit kot čustveno uravnotežena, samodisciplinirana, v sebi samem čvrsta strukturirana osebnost ipd. Zakaj bi moral v nasilnežu, nezmožnežu, politikanu, surovežu, slabiču, izdajavcu (a ne izdajavcu narodne Ideje, temveč človeku, ki ne zna držati besede, ki je zahrbtn in podel) videti brata?

Kdaj že smo v **Perspektivah** jasno zapisali, da preferiramo družbo nad Narodom, da je danes problem socializacije (v pomenu organizacije, diferenciacije itn.) družbe, ne pa folklorizacije Naroda; problem je delo, ne rod, znanje in znanje, ne kri. S čimer ne pravim, da krvi ni in da naroda ni. Je, vendar drugačen kot prej. Ni v krizi narod, kot nam skušajo dopovedati ideologi ogrožene narodne skupnosti, temveč Narod, se pravi povsem določena historična koncepcija naroda, veljavna za našo polpretekle zgodovino, neveljavna za naš današnji, sodobno evropski čas. Realni narod, se pravi živi konkretni posamezniki, povezani v organizacijskih, institucionalnih, produkcijskih točkah so naravnost v ekspanziji, v ofenzivi, seveda ne kot Bratje, ne kot Narod, temveč kot ločena diferencirana celokupnost teh ločenih, posebnih točk. Če uvede kranjska Sava novo tehnologijo ali če Brest izvozi za mnogo dolarjev pohištva, tega ne doživljamo več — gre za nivo zavesti — kot Zmago Naroda, uspeh Slovenstva (takšno doživljanje bi nas vračalo nazaj, v izročilo), temveč kot uspeh Save, Bresta, kvečjemu še slovenske industrije; s čimer pa nikakor ni rečeno, da to ni uspeh naroda kot celote (je pa tudi uspeh konkretnega kolektiva in Evrope v celoti), le z zavestjo o tem, da je to predvsem uspeh Naroda, nimam več kaj početi. Kam naj bi to zavest obrnil? Proti komu? Za kaj naj bi jo porabil? V čem naj bi bil smisel takšne hiperacionalne indoktrinacije?

Zahvaljujem se torej za brate, iščem pa — nenehoma, le z relativnim uspehom — sodelavce.

Da je Dobrilova koncepcija naroda izrazito staromodna, starokopitna, tradicionalna, je očitno iz cele vrste njegovih trditev, predvsem pa iz stavkov na začetku in na koncu, ki se mu vidijo temeljni. Takole piše: »Plačali smo jih — namreč tuje račune — z najdragocenejšim, kar smo poleg golih človeških

življenj sploh imeli, plačali smo jih z nacionalnimi svetišči in z našimi pristanišči. Ta hip pustimo pristanišča vne-
mar, k njim se bom še povrnil, in si oglejmo predvsem naša svetišča. Pisec jih omenja še večkrat, pravi, da so to »Krnki grad, Gosposvetsko polje in Gospa sveta«, nato dodaja, ko misli na našo prehodno zasedbo Koroške v letu 1945: »Pravzaprav nas v teh vznese-
nih in od zmage pijanih trenutkih ne bi smelo nič bolj vzburi kot slovenska zastava na Jadranu in pod Krnskimi gradom; svoj spis pa konča: »Moralna plat vprašanja ostaja; in zato se bomo Slovenci še na prej oklepali svojega Krskega gradu, Gosposvetskega polja in Gospe svete, kot se Angleži oklepajo Towra, Buckinghamse palače in Can-
tenburryja, Rusi peterburškega nevškega obrežja in Vasilija Blaženega, Fran-
cozi Louvra, Versaillesa in Reimsa in Američani Kapitol in še in še... In ko bodo ti porušili svoja svetišča, se bomo tudi Slovenci odpovedali našim svetinjam in našim potrebam.«

Dobrilova koncepcija je jasna. Bratstvo, Skupnost, Občestvo, ki se zaveda samega sebe, ki nenehoma intenzivira to zavest o samem sebi, ki vse reči tega sveta presoja predvsem glede na to zavest in na to pripadnost Občestvu, ki je Slovenstvo, takšno bratstvo potrebuje insignije, da jih bo molilo, ne more brez svojega svetega kamna, Ka'abe, simbola, v katerem smo vsi Slovenci Eno in Eden. Potrebna je »Zastava«, ki vihra v pomladanskem vetru, simbol Zmaga, Gospodarja, Vladarja, Posvetitve, Moči. Narod brez »svetišča« in »svetinj« je zgolj laičen narod, je zgolj družba, družba, nekaj empiričnega in samo stvarnega; da bi postal Narod, se pravi sveto telo, mora biti posvečen in povzdignjen v Tempelj. Drugi, zgodovinski in uspešni narodi imajo te tempelje v sredini svojih narodnih teles, služijo jim bodisi za funkcionalne svrhe (kot Kapitol) ali za turistični ogled (kot Tower) ali za razstavne prostore (kot Louvre), le Slovenci, kot narod, ki se ne more realizirati — ki se ne sme realizirati, saj bi potem postal povsem normalen in bi moral ubogati realne zakone tega sveta —, moramo imeti svoje svetišče zunaj naših meja, v krogu skoraj že strnjene nemškega življa. Sprašujem se: zakaj ne bi bila naša temeljna svetinja Ljubljanski grad? Ne-
koč so bili v njem zapori, torej je dovolj dober simbol slovenske zgodovine (še Silvio Pellico je v njem pisal **Moje ječe**)? (Plečnik, ki je bil stvarnejši od Dobrile, čeprav tudi dober Slovenec, je hotel avstrijski grad podreti in namesto njega napraviti slovensko Akropolo; načrti so tu, Slovenci, kaj odlašate?) Ali izkopenine pri Kostanjevici? Ali kraj vižmarskega tabora? Ali letno gledališče v Rušah, tem klasičnem protinem-
škem kraju — če že nočemo, da se ne bi Štajerci uprli, saj navsezadnje tudi njim pripada košček nacionalne svetinje? Kaj pa Prešernov Ajdov gradec? Uspešno bi ga združili z bohinjskim turizmom...

A šalo, ki se ji človek ne more izogniti, na stran. Dobrilova koncepcija je resna; to pa je pri njej seveda najhujše. Kaj namreč iz te koncepcije sledi? Ne tisto, za kar se zavzemam jaz: gospodarska, produkcijska, osebna, kul-

turna ofenziva, ekspanzija — in to predvsem ekspanzija nasproti sebi, intenziviranje sebe, graditev lastne osebnosti, temveč ravno nasprotno: ofenziva zoper druge in drugo (oboje pa je sakralizirano oziroma pohudičeno v Druge in Drugo). Svet še zmerom ni rešen (Dobrila govori o našem cilju kot o »Odrešenju« in je s tem povsem na pravoverni liniji tradicionalne slovenske eshatološke ideologije). V njem vlada krivica. Krivico je treba pregnati, popraviti, to pa bomo storili tako, da bomo... kaj... nekdanja slovenska ozemlja znova pridobili Sloven-
cem v last? Je možna še kakšna drugačna konsekvence? Torej boj, ponovni boj za sveto Pravico? A kateri Narod dozda se ni boril za svojo Pravico? Je že kdaj kdorkoli od nas slišal, da se je nekdo zavzemal za nekaj v imenu Krivice, Laži, Zla? In vsak je imel relativno dobre razloge. Kaj storiti z Ul-
strom? Z Južno Tirolsko? S Sudeti? Z Madžari v Jugoslaviji, ki jih je okrog milijona? Z Albanci v Jugoslaviji, ki jih je čez milijon? Če zahtevamo svoje ozemlje na Koroškem, potem moramo pri priči korigirati meje v Vojvodini, v Slavoniji, na Kosovu, v Makedoniji. Smo to pripravljeni storiti? Bi bilo prav, če bi korigirali le slovenske meje, madžarske pa pustili pri miru? Bi bila to vsesplošna Pravica ali pa samo slovenska pravica? In kako je navsezadnje z italijansko Pravico?

Večkrat beremo spise, napisane v Dobrilovem duhu. Recimo: ko so rimljanski okupatorji zasedli naše kraje... In pri tem nam je popolnoma naravno, da so ti kraji naši, slovenski, niso pa bili rimljanski, čeprav so na njih prebivali Rimljani ne mnogo manj dolgo kot Slovenci. Da, Rimljani so napadali Kelte, torej so bili okupatorji. Prav, a Kelti so napadli Ilire, torej so bili tudi okupatorji. Prav, a Iliri so napadli nekoga, ki je bil prej tu naseljen, torej so bili okupatorji. Kaj pa Slovenci? Ali niso tudi naši predniki napadli Langobarde in Kelte in zasedli deželo, ki ni bila njihova? Torej so bili tudi okupa-
torji? Kako dolgo mora prebivati nek okupator na tujih tleh, da neha biti okupator in da postane okupator tisti, ki je bil iz teh krajev pregnan, če jih slučajno znova zasede? Dobrila piše: »Prek nas so šle vojske Obrov, Bavarcev, Frankov, Madžarov, kuge, lakote...« Kaj niso ti Obri in Bavarci na enak način dospeli v to deželo, kakor nekaj let prej Slovenci? In če bi se jim posrečilo tu ostati in nas pretopiti vase, bi zdaj oni zahtevali Krnski grad v imenu Obrovstva. Imperializem starih Slovanov pač ni bil v temelju nič drugačen kot imperializem Germanov in Rimljanov (ali niso na svojih pohodih prodrli do Nauplije, na grško ozemlje, ali niso zasedli današnje Jugoslavije, ki je bila rimljanska dežela?). Moralno smo ga opravičili naknadno, s tem da smo Slovenci ali »Slovenci« izgubili svojo državno samostojnost, da smo postali tlačeni, raznarodovani. Je res nek narod po svoji naravi dober ali slab? Ali niso imeli Poljaki sebe kot sinonim za Dobro, ker so jih dolge čase tuji narodi razdeljevali, vendar — ali niso bili Poljaki v odnosu do Ukrajincev imperialisti (se pravi tam, kjer se jim je ponudila priložnost)? Ali ni

bilo enako z Italijani? Kar oglejmo si karakter njihove nacionalne zavesti v prejšnjem stoletju! Ali Madžari pred dualizmom? Ali Arabci? Bomo dali prav nemškemu revanšistom, ki zahtevajo nazaj Sudete in Banat in Šlezijo in Pomoranj in Prusijo? Od kdaj so že Nemci v Prusiji in Pomoranj? Gotovo dlje kot Rusi na Sahalinu. Je meja na Odr in Nisi res prava nacionalna meja, torej meja Pravičnosti? In vendar je mnogo, če ne celo večina Nemcev danes prepričana, da nima pomena znova načenjati ozemeljskih sporov (čeprav so Nemci izgubili zares velik kos ozemlja, na katerem so bili naseljeni že davno) in da je realna šansa, perspektiva Nemcev danes drugje: v gospodarskem razcvetu, ne v zemlji, ne v Krvi, temveč v delu. Torej so se ti arhiimperialisti, ti Nemci, ki so iznajditelji in začetniki idej o Zemlji, Krvi, Rodu, nacionalnih Svetiščih in Svetinjah, vendarle nekaj naučili iz zgodovine. A mi?

Pa ko bi bile te naše Pravice res tako pravične! Na osnovi kakšnih dejstev si upa Dobrila povsem samoumevno zapisati, da smo plačali tuje račune z našimi »pristanišči«? Katera so ta »naša pristanišča«? Trst? Tržič (Monfalcone)? Koper? Piran? Izola? So imeli Slovenci v teh mestih kdaj večino? Ali niso bili v njih Italijani (Romani) že tedaj, ko so Slovenci prišli v te kraje? Ali ni ezulska logika vsaj tako prepričljiva kot Dobrilova? Zakaj nimajo prav, ko zahtevajo zase istrsko zahodno obalo? Ali v teh istrskih mestih niso od pamtiveka živeli Romani? Je teza, da pripada mesto (ki je bilo prej) zaledju (ki je nastalo pozneje) zares absolutno pravična? — Ali ni Dobrila, ki še zmerom gleda Slovence kot nedolžen in izkoriščen narod (v tem je na las podoben Rebuli), nikoli pomislil, kako spretno, bliskovito se nam je posrečilo raznaroditi italijanska istrska mesta, v katerih najdemo danes Italijane le še za reprezentanco, medtem ko so Koper, Izola, Piran kraji, v kateri se je naselilo deloma slovensko kmečko zaledje, deloma pa pojoči Dolenjci, brkati Štajerci in podjetni Gorenjci? Je problem sožitja dveh narodov, ki se narodnostno mešata — in to že od nekdanj — mogoče rešiti s tem, da daš Prav le enemu, da svet vizira le s stališča enega? (In za Dobrilo tu ni omahovanja: Trst je zanj slovensko mesto, saj še 1970. leta trdi, »da so besede predsedstva SNOS...«, da ni ne zmage ne miru ne življenja za slovenski narod, če ne dobi nazaj Slovenske Istre, Trsta, Goriške in Benečije in Slovenske Koroške s Celovcem in Gospo sveto, bile preroške toliko, ker je ostalo najlepše in tisto, na kar smo kljub vsemu doživetu najbolj ponosni, odrezano od ranjenega telesa.)

Sem zoper to — sem kar se da in z vso vero zoper to —, da bi današnji slovenski narod gledali, doživljali kot »ranjeno telo«. Prepričan sem, da nas ta mazohizem, ki neogibno pelje v revanšizem in v novo zunanjo konfrontacijo, ne more pripeljati nikamor razen do bankrota. Slovenci nimamo moči in je najbrž nikoli ne bomo imeli večje kot Italijani ali Nemci ali Hrvatje. Na osnovi česa torej spreminjati meje? Na osnovi Pravice in Resnice in Morale? Toda kaj, ko je ta Resnica

vprašljiva, saj jo vsak od kompetentov gleda na svoj način (in poznamo, kako jo gledajo nemški ali italijanski imperialisti ali pa tisti, za katere smo Slovenci le planinski Hrvatje — in tudi teh ni malo). To, da na svetu odloča v bistvu, in temelju Moč, ne pa Morala (ki pa je, kot ves čas ugotavljamo, povrh vsega še vprašljiva in na razpolago vsakomur), ve tudi Dobrila. Večkrat govori ravno o tem. Recimo: »znova smo postali plačniki na razpokah različnih interesov in moči«. Moč je Zlo, Dobro je vztrajanje »pri načelih o samoodločbi, enakosti in svobodi« (a pozneje koroško samoodločbo, ki se je končala za Slovence neugodno, razglasi tako rekoč za goljufijo). Sam ugotavlja, da se svet za zdaj ne ravna po Načelih Svobode, Enakosti, Pravice, Resnice, temveč po Moči: »bili smo nemočno postavljeni pred dejstva, izvršena z grobo fizično silo naših zaveznikov«. Možnosti sta torej samo dve: ali slovenska tradicionalna ideologija o prednosti nemočnih, tlačanih, izkoriščanih, o tem, da je njih nebeško — in človeško (a v notranjosti, v morali skrito) — kraljestvo, ali pa revanša, merjenje v svetu moči, sil ter zmaga. V Dobrilovem članku se obe možnosti mešata. Prva je eksplicitna, saj pravi o slovenskem Programu, »da se je v bistvu nedotaknjen in čist, dokazujoč s tem izvirnost in le takšen edino upravičenost do življenja, spotaknil ob povsem nenaklonjenih razmerah zaradi razporeditve moči ob razpadu habsburške fevdalne dediščine«. Ali je mogoče to tradicionalno stališče lepše, bolj naravnost izpovedati! Slovenstvo (osredotočeno v slovenskem maksimalnem programu Zedinjene Slovenije) je izvirno in upravičeno, ker je nedotaknjeno in čisto; si lahko izmislimo razlog bolj moralne, ideološke, eshatološke narave? S tem, da se je čisto slovenstvo spotaknilo ob realni socialno politični moči tega sveta, ni rečeno nič drugega kot: tem slabše za Moč, tem boljše za nas, ki smo ostali čisti, nedotaknjeni, upravičeni. Morala je vse, realni svet je nič. Če ne bi mislil naš pisec tako, potem tudi ne bi bil razumljiv njegov sklep, ki smo ga že navedli, namreč misel o tem, da so poleg golih človeških življenj najdragocenejša nacionalna svetišča. Ne gospodarstvo, ne kultura v ožjem, specifičnem pomenu besede, ne organizacija družbe, vse to ga nič ne zanima (ali je besedo gospodarstvo v tem članku sploh kdaj uporabil?), najsvetejša so naša svetišča, ki so pod tujčevo peto, in ki so simbol naše življenjske neuspešnosti. Govori o tem, da smo »trpeli neke na dnu tlačanih in izkoriščanih«, da smo doživeli na koncu NOB — zaradi neizpolnitve programa Zedinjene Slovenije — »svoje veliko razočaranje«, da »nismo bili užaljeni in prizadeti samo mi, temveč ves svobodoljubni svet«, da smo... navedimo ta pesniški klic v celoti: »Drži le eno! Ta okrvavljena, giljotinirana, požgana, oslepljevana skupnost sredi Evrope, katere edina krivda je v tem, da si je sploh upala priti na ta večni prepri, je postala — ne po svoji zaslugi, temveč po zaslugi usode — sinonim trpljenja.«

In že smo pri Hlapcu Jerneju, pri Kocbekovi ultratradicionalistični enačbi: slovenstvo = človečnost (medtem

ko nemštvo ali italijanstvo ali rustvo to ni). In res, Dobrila se tudi sam ni mogel izogniti tej konsekvenci. Takole nadaljuje: »Zato morda ni upoštevano, če nekateri istovetijo slovenstvo s človečnostjo. Ob vseh nevarnostih, ki venomer groze človečnosti, groze le-te tudi slovenstvu.« Enačaj je potegnjena, tradicionalna zgradba je znova vzpostavljena v vsem svojem samosmilečem se, a mesijanskem blesku. Slovenstvo = humanizem = človečnost = človeštvo = morala = načela = svoboda = dobrota = resnica itn. A vse to je v nasprotju z realnim svetom, ki ga je treba zato v temelju, a limine, popolnoma radikalno spremeniti (tudi tu se pri naši mladini obnavlja ideja o absolutni Revoluciji, le da se tokrat utemeljuje s strani Naroda, pri Ruplu pa se recimo s strani Razreda, Proletariata). Spremeniti je treba svet kot Usodo, kajti ta je Zla in upošteva samo močne in moč. Zato Dobrila dosledno izvaja: »nas pelje do ugotovitve o nesrečni in zli usodi, da se interesi najmočnejših vedno križajo z našimi«. Usoda je Moč (interes, politika, igra, »taktične in strateške igre velesil«), zato je treba — in bo treba — Usodo vreči s prestola, na njem pa ustoličiti Slovenstvo.

Druga možnost, ki je prav tako značilna za Dobrilov članek, je morda nekoliko manj eksplicitna, vendar vsekakor prisotna — iz prve neogibno izvira in se z njo ves čas meša. Radikalna sprememba sveta je tista akcija, ki bo zavrgla slabi svet moči ter vzpostavila Dobro (Slovenstvo). A kako, če ne s silo, z močjo? Kako si bo mogoče pridobiti Trst in Benečijo in Krnski grad (ne pa oddati Pirana in Izole)? Slovenstvo (Načela, Ideali, Ideje) ne bo moglo zmagati, če se ne bo vezalo na moč. Kakšna pa je moč, ki nastopa v imenu edino pravih Načel, vemo prav dobro: to je najbolj grozovita moč, skrajno (ker je skrajno moralno in humanistično) nasilje. Svojo simpatijo do takšne ureditve sveta je pisec tudi kar se da razvidno zapisal, ko je govoril o francoski revoluciji: »Trideset let po tistem, ko so v Franciji zadušili prvo resnično svobodo, ki se je potapljala že v korupciji...« Je res danes — v letu 1970 Slovincem pametno, koristno, pošteno dajati za zgled robespierrovske Krepost, Svobodo, Enakost v nasprotju s termidorsko korupcijo? Če hočemo ali ne, saintjustovski Teror bo zmerom zadnja beseda Morale, ki se bo uveljavila s pomočjo Moči. Če pa se Morala (Slovenstvo) odpove Moči, postane zgolj Žrtev, Trpljenje, Ranjeno telo. Kako torej ravnati?

Za kaj se odločiti?

Ali pa celotno — tradicionalno ideološko — platformo zavreči, pristati na svet, si prizadevati za več morale znotraj sveta moči, za več realnih slovenskih interesov znotraj situacije, ki ji pripadamo, za manj Načel in več produkcije, za manj čustvene, razboljene, nezadoščene, k Absolutnemu (Absolutni Zmagi nad Sovražniki) težeče Zavesti in za več konkretne, empirične, dejanske zavesti kot citoyenov in producentov? Da bi se polagoma odrejali produkciji Idealnih svetov in se bolj posvečali proizvodnji realnega?

Da bi slovenstvo postavili na tla, mu dali silo realne zemlje, ki ni Obljubljena dežela, Zemlja Odrešitve, temveč vsakdanji spopad s sabo, z materijo, s svetom, a hkrati tudi sozvočje z vsemi temi tako surovimi, a hkrati edino realnimi elementi?

Sosed na oblaku

»... IN ŠELE OPOLNOČI SE V VLADNI HIŠI UMIRIJO / ZBRANI OBLASTNIKI STOLETJA IN VRŽEJO TAROK, / BLAGA, EDINA IZVIRNA URA SLOVENSTVA.«

Namen tega kratkega zapisa o *Poročilu*, novi pesniški zbirki Edvarda Kocbeka,* je pokazati predvsem na nekatere razsežnosti, ki so v tesni zvezi s tistim, kar pomeni beseda aktualizem. Zdi pa se nam potrebno, da se takoj na začetku eksplicitno omejimo pred vrednostno implikacijo, ki jo ta beseda — vsaj za tradicionalno zavest — nosi s seboj, posebej seveda, če gre za pesniški aktualizem oziroma za aktualistično poezijo. Spoznanje, da je neko pesništvo aktualistično, samo po sebi namreč ne more pomeniti nikakršne vrednostne sodbe. To se pravi, da pesniškega aktualizma ne mislimo v razmerju do nekega drugega pesništva, da nimamo »idealnega« modela, ob katerem šele bi se aktualizem mogel skazati za to, kar je, namreč kot tak ali drugačen odmik od »modela«. Spoznanje, da v pričujoči poeziji Edvarda Kocbeka »na izrazit, intenziven način prevladujejo aktualistične razsežnosti, si v okvirih naše misli potemtakem samo docela zadošča: to za Kocbekovo poezijo ne more pomeniti drugega kot tisto, kar ta zbirka na nekem mestu že sama izreka: »Čas je skrivnostnejši od prostora, / zgodovinske knjige težje od atlantov...«

Iz navedenih dveh verzov dovolj razločno sledi, da hoče biti Kocbekovo pesništvo predvsem razkritje časa, to zagledatelj, ker je čas skrivnosten, ker se stvari v njem očitno ne dogajajo na apriori jasen in samoumljiv način, ker v svojem temelju ostajajo skrivnostne — dostopne in »odganljive« le s posebnimi instrumenti. In Kocbekova poezija hoče s tem, ko se usmerja v razkrivanje časa, biti ta posebni instrument za njegovo skrivnost, smisel pesništva je zatorej lahko le v razjasnjevanju skrivnostnega časa. Ker je ta čas pojmovan kot zgodovina, se pravi na način velikih, usodnih oziroma skrivnostnih procesov, ki v temelju prizadevajo obsežne socialne plasti, je seveda jasno, da ima poezija za pisatelja *Strahu in poguma* v tem, da je razkrivanje časa, njegove skrivnostnosti, zgodovine — izrazito, usodno, težko, posvečeno funkcijo. Pesnik je videc, pesništvo se ga v temelj sveta, razkriva bistvo zgo-

dovine, sodeluje v temelju njenih procesov kot selektivna in smisel podeljujoča sila — biti hoče utemeljujoča dimenzija časa, to je spreminjanja, ki se uveljavlja skozi čas. In sklepati smemo, da bi bil brez nje zgodovinski čas golo, brezsmiselno dogajanje spreminjanja, ki vodi v kaos.

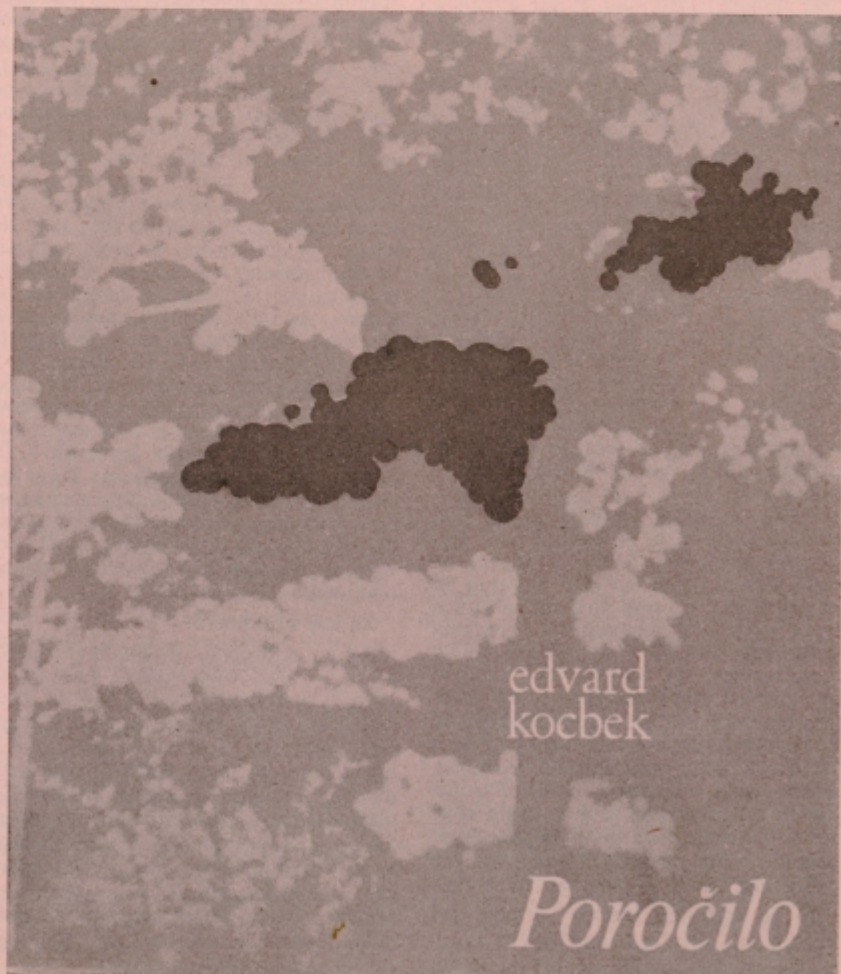
Iz tega, da je poeziji dodeljena povsem izjemna, posvečena vloga (»... jaz pa sem jezik-plamen, / ogenj, ki je zagorel / in ne bo nehal goreti / in žgati.«) in da je to vloga v svetu-času, ki je v prvi vrsti zgodovinski svet-čas, seveda neogibno sledi, da mora biti njen smisel predvsem socialen. S tem, da pesem odkriva skrivnostnost časa, sodeluje pri temeljih sveta in pri izvirnosti zgodovine, si že zadaja tudi čisto praktično nalogo. Vse kaže, da je to lahko le določena vrednostna selekcija



ANDREJ INKRET

tistih razsežnosti, ki jih prinašajo in uveljavljajo zgodovinski procesi.

Zavezanost izvornosti sveta in temeljem njegovega časa-zgodovine Kocbekovi poeziji sicer ne dovoljuje udeležbe v neposredni, »operativni« resničnosti zgodovinskega časa. Kocbekova poezija nikoli ni bila aktualistična na ta način, da bi eksplicitno, ideološko, »angažirano«, nasilno postavljala eno razsežnost zgodovinskega procesa zoper drugo, nikoli ni bila aktivistična in ekskluzivistična kakor na primer Borova, nikoli ni bila do iste mere uporabna in »funkcionalna«. Od tod izhaja verjetno tudi dejstvo, da smo se s Kocbekovim partizanskim pesništvom, ki odločilno opredeljuje *Poročilo*, mogli seznaniti šele v 1963. letu, ko je izšla *Groza*, čeprav je seveda nastalo vsaj dvajset let prej. Pesništvo Edvarda Kocbeka je bilo preveč usmerjeno v skrivnostnost časa-sveta, da bi moglo učinkovati sinhrono na isti način kot tista druga poezija istega časa-sveta, ki je bila pretežno usmerjena navzven, ki je v tem računala predvsem na neposredni učinek, ki ni vedela za »skrivnosti« in ki se potemtakem tudi ni mogla spraševati o smotrih, za katere se je zavzemala in katerim je bila postavljena — kot instrument ideologije — v službo, ampak je vanje verjela na nekakšen absoluten, »slep« način. Dejstvo pa seveda je, da je bil Edvard Kocbek vendarle do iste mere neposredno odvisen od neposrednega zgodovinskega časa-sveta ter da se je zmerom mogel



* Edvard Kocbek, *Poročilo*, Založba Obzorja, Maribor 1969.

formirati le v razmerju do tega časa-sveta.

Pri tem je Kocbekova poezija — v skladu s svojo izvorno, to je posvečeno funkcijo — izhajala iz vprašanja o istovetnosti med lastno pesniško pozicijo in dano zgodovinsko situacijo v času. Šele iz odgovora na to vprašanje se je namreč mogla odpirati možnost za njeno praktično, socialno vlogo, za katero smo že rekli, da je mogla biti edinole selektivna z ozirom na skrivnost in smisel, ki ga je postavljala (zahtevala, hotela realizirati) dana zgodovinska situacija. Selektivna: s tem, ko je odkrivala skrivnost, je poezija namreč že selekcionirala svet-čas, to je — opravljal nad njim poseben vrednostni posel: ugotavljala, koliko je dana »objektivna« situacija uskladjena s pesniško pozicijo in tisto vrednostjo, ki naj bi se z njo in v njej uveljavila kot temelj in imperativ za ta zgodovinski svet-čas. Odtod po vsem videzu izvira tudi tista polemična razsežnost, ki jo je bilo mogoče v implicitni obliki zaslediti že v Grozi, ki pa je postala še posebej razvidna v *Poročilu*. To očitno pomeni, da so morali biti trenutki, v katerih je bila dosežena istovetnost med pesniško pozicijo in zgodovinsko situacijo, dovolj redki in da je morala Kocbekova poezija potemtakem nastajati predvsem iz konflikta, iz obrambe svojega temelja in svojih imperativov.

Za zdaj bi bil odgovor na vprašanje, katera je ta temeljna razsežnost in kakšna je vsebina omenjenih imperativov, ki jim je bil avtor *Tovarišije in Listine* zvest vse od prve, že pred vojno izdane pesniške zbirke *Zemlja* pa do *Poročila* in ki je po vsem videzu tudi povzročila, da so v najnovejši knjigi povsem prevladale aktualistične in kritične razsežnosti, še preuranjen. Da bi mogli to vprašanje sploh adekvatno zastaviti, si moramo ogledati — sicer redek, a značilen — primer, ki na razviden način izreka istovetnost med pesniško pozicijo in zgodovinsko situacijo v svetu-času. To je seveda lahko le primer iz Kocbekove partizanske poezije. V tretjem ciklusu *Groze* je uvodna pesem *Povabilo na ples*, njen konec pa se glasi:

*In že sem neugnani del prvine,
na vse strani neba sproščena sila,
vrtimec, strela, ogenj zgodovine,
zdaj divji Črtomir zdaj Bogomila.
Slavim obrede pravilne pomladi,
hitim v resnico drznosti odprt,
orožje nesem puntarski posadi,
nabito na življenje in na smrt.*

Ti verzi jasno kažejo, da med pesniškim izhodiščem in njegovim realizacijskim prostorom — zgodovinsko situacijo v času-svetu — ni nobenega razkola. Poezija je odprta na vse strani »neba«, je sila in ogenj, ki si jemlje za gorivo zgodovino. Zgodovina je ekstaza, »obred pravilne pomladi«, slavlje in skrivnost, obenem pa je to uporniška tovarišija in njena drznost, pogum. Poezija je seveda drznosti odprta, kakor je odprta pred vsemi stvarmi sveta. Je orožje, s katerim se bo bojna tovarišija tolkla na življenje in na smrt. Zgodovina prihaja šele s poezijo kot slavlje in ekstaza na dan in šele s poezijo se situacija uporniške grope razkrije kot mejni položaj, v katerem je mogoče realizirati vse ali

se razkrojiti v nič, in kjer tretje možnosti ni. Ne more biti naključje, če se v omenjenih verzih pojavljata imeni glavnih junakov iz Prešernove pesnitve *Krst pri Savici* in če se pojavljata v izrazito simbolični obliki. Ta simbolnost nas vodi direktno k socialni grupi, ki jo pesem imenuje »puntarska posada« in ki ne more biti drugega kot šifrirano ime za slovenstvo. Ni naključje, če se obe imeni, ki si v prvotnem, Prešernovem tekstu stojita drug zoper drugega, da bi se mogli na koncu združiti v novi in srečni, dokončni enotnosti, v tem novem besedilu že pojavljata poenoteni. Kocbekova pesem zaobsega tako Črtomira, to je simbol »divjega« borca, kot Bogomila, to je simbol brezmočnega pristajanja na svet. Kocbekovi poeziji se je v tem stadiju potemtakem posrečilo doseči nedosegljivo: njena vizija zgodovinske situacije kaže, da izhaja iz slovenske nacionalnosti, ki je — spremenjena v uporniško tovarišijo — v boju dosegla svojo socialno razrešitev in uresničitev. Poezija slovenske nacionalnosti tu ne postavlja več obveznega eshatološkega modela, ampak sama le še participira na dejanskem, odrešilnem, zgodovinskem dogajanju slovenstva — spremenjenega v »puntarsko posado«. Poezija se v navedenih verzih potemtakem pojavlja le še kot neposredna formulacija zgodovine, ki je sama krenila v edini pravi uresničujoči tok. Formulacija je pozitivna: med zgodovino in njeno pesniško transkripcijo ni nobene distance, nobenega razkola.

S povsem drugačno formulacijo pa se moramo srečati v *Poročilu*; v pesmi *Ruševine* so med drugimi zapisani tudi naslednji verzi:

*Ponovila se je velika kazen,
zaprla so se vrata paradiža,
ostal je le mimohod spominov,
začela sta se noč s tipanjem
in dan s kopičenjem predmetov.
Tišino smo preglasili s hrupom
in vest z načrti o načrtih,
letopisci so postali negotovi.*

Situacija je v tej pesmi tako rekoč diametralno drugačna. Tam »neugnani del prvine« tu »načrti o načrtih« in negotovost »letopisceve«, ki očitno pomenijo pesnike. Prepričanje v odrešitost sveta je izginilo, od »obreda pravilne pomladi« je ostal »mimohod spominov«, dogajanje časa-sveta je spremenilo svojo smer, »zaprla so se vrata paradiža« itn. Lahko bi seveda v neskončnost variirali Kocbekova spoznanja, saj jih je mogoče najti malone v vsaki pesmi *Poročila*, in so vsa zgrajena v obliki čiste antiteze med vizijo, ki jo je nekdanj razkrivala Kocbekova poezija kot edino mogočo in v tem tudi pozitivno formulacijo slovenske zgodovine — oziroma točneje: njene enobejevske faze — in med aktualno, današnjo situacijo časa-sveta, ki se je našemu avtorju iz »povabila na ples« spremenila v »ruševine«, »nezgodno postajost«, »kopnenje po ječi« itn., kakor se glase naslovi nekaterih pesmi iz zbirke. Vendar — kakor rečeno — ne more biti namen tega kratkega zapisa o *Poročilu*, da bi v njem variirali Kocbekov simbolistični instrumentarij. Ugotoviti moremo potemtakem predvsem dejstvo, da se je nekdanja pozi-

tivna formulacija zgodovine v novi knjigi spremenila v transkripcijo sveta *per negationem* in da lahko daje razkrivanje skrivnostnosti časa-sveta samo še negativne ter hkrati do največje mogoče meje polemične rezultate. Med poezijo in zgodovino ni več mogoča istovetnost. Poeziji ne preostane drugega, kot da izreka in ponavlja anatem nad »razrušenim« svetom. To pa se z drugimi besedami pravi, da pred svet postavlja ponovno eshatološki model.

Zdaj smo se pravzaprav že približali odgovoru na zgoraj zastavljeno vprašanje o imperativih, ki jih Kocbekova poezija postavlja pred čas-svet, to je na vprašanje o njenem hotenju — sodelovati pri temeljih in izvorih zgodovine, biti njihova selektivna in smisel podeljujoča sila. To je seveda obenem tudi vprašanje o Kocbekovem eshatološkem modelu, ki je v zadnji fazi, v *Poročilu*, privedel avtorja *Straha in poguma* do izredno intenzivne in radikalne kritike aktualnega slovenskega časa-sveta ter v tem sam po sebi na novo zaostril pomen in vlogo pesništva kot ponovne, neprenehne, neogibno aktualistične »reprodukcije« smisla, od katerega se je čas-svet odtrgal in ga zapustil. Dejstvo je, da najnovejša Kocbekova knjiga podaja odgovor na zastavljena vprašanja praviloma le v negativni obliki, na način kritike, ki se sprehaja malone po vseh konkretnih socialnih in moralnih problemih sodobnega slovenskega sveta in ki jih ne moremo na tem mestu niti na kratko povzeti. Dejstvo pa po drugi strani tudi je, da Kocbekova kritika s tem že zapuša področje poezije, to je nivo, na katerem je mogoče premišljevali o specifičnih razsežnostih poetskega jezika, o problematiki besede — in da je edina pot, ki jo pričujoče gradivo odpira do svojega pomenskega prostora, ideološka: temelj najnovejše poezije Edvarda Kocbeka slejkoprej ostaja v moralizmu, ki seveda omogoča le adekvaten — moralističen — nivo branja, druge pa izključuje. In v tem je Kocbekova poezija prvič postala funkcionalna v praktičnem, socialnem pomenu besede. Vprašanje, katere socialne plasti bo vezala nase, mora na tem mestu prav tako ostati odprto. Vendar je prav s tem, ko je postala ekskluzivistična in ko je ves svoj instrumentarij mobilizirala v ideološko formo, obenem neogibno blokirala svoj pesniški jezik: njen obrat k aktualističnemu je bil torej izrazito instrumentalen — šele na tej osnovi je bila mogoča kritika v radikalni, malone nihilistični, epigramski obliki, ki jo razvidno kaže v našem naslovu uporabljeni citat.

Zategadelj, ker je ostala osnova te kritike neeksplicirana, smo se v pričujočem kratkem zapisu ukvarjali samo s posebno formo pričujoče poezije: poskušali smo v grobih obrisih podati Kocbekovo izročnost času in njeno usodo v času. Ta usoda razvidno kaže, da se približuje dokončna razjasnitev skrivnostnosti časa-sveta, ali je to res konec poezije, ali samo vmesni stadij, kjer se zapira ena in začenja druga doba, to sta vprašanji, ki nanju ne moremo odgovoriti ob *Poročilu*. Reči je mogoče samo to, da je razkol med poezijo in svetom-časom radikalen, skoraj dokončen.

Nenehno na robu

(pesniška zbirka Andreja Brvarja: Slikanica)



DIMITRIJ RUPEL

V Brvarjevem pesniškem sistemu se srečujeta dva principa; eden je sprejetje in prevzemanje nase osnovnih pomanjkljivosti sveta, kot so smrt, bolezen, staranje, ranljivost...; drugi princip pa je refleksija takšnega sprejetja - pa kritika in jeza na **nekatero** določene pomanjkljivosti tega sveta. Na prvi pogled kaže, kot da med tema dvema principoma ni kolizije, da se ne izključujeta: saj se zdi, da Brvar sprejema nase le tiste pomanjkljivosti sveta, ki so položene v njegovo naravo in so neizbežne: t. j. smrt, bolezen, počasno odmiranje... medtem ko kritizira tiste pomanjkljivosti, ki se mu zdijo odpravljive: t. j. izdajstvo idealov, nepomenskost, nesmiselnost besede... Ta ločitev med osnovne (nepopravljive) pomanjkljivosti in drugotne (popravljive) pomanjkljivosti se v Brvarjevih pesmih kaže precej jasno. In vendar, kakor da se v nekem trenutku ta dva principa **stopita**, kakor da postaneta **nerazločljiva**. To je treba pokazati na pesmih:

V pesmi o predavatelju predvojaške vzgoje piše Brvar, naj ljudje kar lepo pozabijo na ideale, naj kar lepo nehajo klicati na pomoč svoja herojstva in naj se sprijaznijo s **smrtjo** in svojo ušivo pokojnino, ki pomeni počasno stradanje in umiranje, predvsem pa socialno propadanje in degradiranje na nivo nezaznavnega, odvečnega človeka z obrobja družbenega dogajanja. To je nekako prisotno tudi v pesmi Sklicujem zborovanje. Lepa imena in visoke besede je treba končno pregnati iz **vsakdanjega življenja**, treba je končno zaživeti s kurbami in pijanci, med emigranti in zaudarjajočimi, razpadajočimi poltrupli. Torej sprejetje osnovnega fenomena življenja, ki je v smrti, v nepreklicni končnosti človeka. Ni transcendence, ni večnega življenja, herojstva, ki bi odpodilo razkrajanje in dodalo ušivi pokojnini nekakšno nadpokojninsko vrednost, nadsmrtni dodatek, ki bi omogočal večno prisotnost, večno žarenje. To, da heroji strdajo, ni nobena napaka države ali sistema, to ni niti individualna pomota niti posebna tragedija — to je preprosto zakon. In kdor ga ne sprejme, živi zunaj resničnega življenja, živi zunaj resnice in zunaj sebe, je nekakšen norec, problematičen posameznik — demonični junak, kot bi rekel Lukacs. Heroji in pijanci, idealne ženske in kurbe — to se v Brvarjevem svetu pojavlja na enem samem nivoju, na nivoju vsakdanjega življenja; vsi so med seboj enaki po razpadanju in umiranju, po **smrti**.

V pesmi Moderato cantabile pa zagledamo barvo, ki nekako zamegli naše prvotno občutje. Tam piše pesnik, da je hotel povedati nekaj veselega, torej nekaj takšnega, kar ne misli razpadanja in umiranja, kar ne potuje po opustošenih pokrajinah smrti, ampak nekaj zemeljskega, nekaj **sproščenega**, razvezanega od smrti — toda kako je postalo vse žalostno, tako pasje žalostno. Pesnik mora misliti o smrti, o razpadanju in umiranju, to razpadanje in umiranje pa je **žalostno**. Tu imamo dve misli o smrti: prva je ta, da bi bilo vendar mogoče živeti mimo nje, brez zavesti o propadanju, to se pravi brez smrti, z nekakšno transcendenco, ki nas pelje čez smrt, z nekakšnim montažnim mostičkom, ki nas prepelje onstran smrti. In drugič: smrt je žalostna, nekako nepotrebna v tem vsakdanjem, sicer veselem svetu. Srečujemo se s **pozabljenjem smrti**.

Tako se dogaja tudi v pesmi Kot po dolgem neudobnem potovanju. Brvar zahteva likvidacijo tete Katj, »te navadne staromodne goske z verižico na tisti roza koži,« otresti se hoče vseh teh družinskih prikazni, ki ga tiščijo kot pretesna obleka, kot maternica, ki stiska plod v devetem mesecu. Kaj bo storil, da bi likvidiral to svojo utesnjenost, ki je utesnjenost med razpadajočimi, smrti zapisanimi telesi ali utesnjenost pred rojstvom, ki je utesnjenost po ne-življenju, po predživljenju in poživljenju? Nekako se ne more gibati, ne more se sprostiti, ne more se veseliti, postaja žalosten in jezen. Vse te razpadajoče tetke, vse te grozljivo smešne podobe so kot neudobno potovanje, kot dolga in mučna blodenja. Brvar precizno uporablja besedo potovanje za počutje pred rojstvom in pred smrtjo. Takrat se namreč pojavi nekakšna žalost nad običajno potjo, nad neudobnim potovanjem iz kraja v kraj, takrat se oglasi slutnja velikega potovanja, velikega, božanskega, prestopnega potovanja. To je slutnja o potovanju izven vsakdanjega, navadnega življenja, o potovanju **čez** most smrti. Kako kompenzira Brvar svojo nejevoljo do slabega, staromodnega, zaprašenega sveta? S tem da enostavno pozabi; gre pod tuš in neudobno potovanje je pozabljeno, kot da bi bilo samo neudobno, dolgo potovanje iz kraja v kraj, kot da sploh ni bila slutnja o smrti, o začetku in koncu, ampak preprosto fizični premik. To je seveda nekakšen umik iz smrti, iz območja mišljenja o življenju kot bivanju brez mostu in transcendence. To je nekakšen beg — nazaj v transcendenco. S tem se mu odpira možnost boljšega.

imenitnejšega **potovanja**. Kajti sprejeti misel, da je potovanje končano in da se pričinja pot (če parafraziramo Lukacs), bi pomenilo pristati na svet brez junaštva, brez transcendence, na svet manipulacije, volje do moči in golega premikanja iz kraja v kraj. Takšen svet je neudoben in dolgo je to potovanje, utrudljivo in žalostno. Ker pa vendarle misli trenutek smrti in ker je neprestano na poti do brezna, kjer se vse konča, se Brvar postavlja nekam med Šalamuna in Fritza, med prvega, ki se je sprijaznil s potjo in voljo do moči, in drugega, ki živi ves onstran tega spoznanja in ne potuje na Brvarjev način — **nenehno na robu**.

Pozabljenje »grdega sveta« je nekakšen beg v intimnost. Kakšna je ta intimnost? Rekli bi: nekako potrošniška. Ideali, ki se pojavijo s prestopom v ta svet, dobijo mesto v frižiderju. Svoje deklo hoče pesnik spraviti vanj kot fižol ali meso, da bi bilo kar naprej pri roki. Pesnik pravi: »Sovražim te / z vsemi temi tvojimi Sinatrin in Nat King Coli / ki te spravljajo v orgazem / ampak jaz nisem nikakršen prekleto Nat King Cole / jaz nisem nikakršen Sinatra«. Pravzaprav vlada v tem svetu tudi nekakšen odpor zoper urejeno, sentimentalno ljubezen, torej velja **navadna** ljubezen »v glavnem na vrtu malega bifeja ob morju pod Formo vivo / nekaj tudi v morju / nekaj pa na neki travi polni regratovih lučk«. Torej spet nekakšen pristanek »na vse«, nivalizacija onstranskega in idealnega v prisotno in realno obstoječe. Vendar — Brvar ima **kriterije**, ki jih seveda zamolči in ki so zanj nekako samoumevni. Svetu konzerv in artiklov (ti se z vso močjo pojavijo predvsem v zadnjem delu zbirke) podeljuje nekakšno **poetično moč**, to pa pomeni, da se pesnik ne giblje v popolnoma ravnem svetu brez vrednot, brez začetka in brez konca — ampak v nekakšnem **poetiziranem vse-ju**, to je torej **vse**, ki mu je pesnik vtisnil svoj pečat, svojo poetično barvo, in ni več **navadni svet**, ni več **vse**, ampak **nekaj**. Brvarjeva selekcija je vidna tudi v pesmi Odmiranje otroštva: »Vse te zgodbe / te tvoje ljubljene zgodbe / ki jih priklješ v spomin samo včasih / ker se bojiš da bi zbledele / vse te zgodbe bolj in bolj drevlenijo / v besede v besede / v neločljivo povezane / mrtve besede«. Besede so mrtve, nekako čudno povezane, kakor da so izgubile **življenje** — življenje smisla in cilja, besede niso več znak za nekaj več od njih samih, ampak so samo še znak, ne nosijo več integritete — nič več se jim ne da podtakniti prvotnega pomena, tistega igrivo otroškega, **izvirnega**, avtentičnega — postale so sredstvo manipulacije (in to je žalostno). Brvar dodaja: nič se ne da storiti, pa čeprav zatuliš »**juriš**« ali »na delo«. Besede ne delajo več, uprle so se, ostale so samo besede, nekakšne mrtve posode, nevezane in nezavezane otroštvu. To je zrela doba. Zrela doba pa je, ko juriš ne pomaga, ko se je treba sprijazniti z **vsem**. Z vsem pa se, kot smo rekli, ni mogoče sprijazniti, mogoče se je sprijazniti samo z **nečim**. Tisto nekaj, kar ostane in kar je neprehodno, pa ni smrt, kot smo mislili v začetku, ampak je pesništvo, je pesniška volja do podeljevanja smisla in transcendence.

Spomin na otroštvo je samo še v pesmih, je mogoč samo v teh besedah in stavkih, ki govorijo o odmrlosti in odrevenelosti. Te pesmi dajejo nekakšen povratni pečat svetu, so edino, kar **moreš**. In če tudi pesnim ni prizaneseno, da so samo besede, potem se mora podreti ves svet.

Drugače povedano — Brvar ve, da se z besedami ne da obuditi otroštva, da se to otroštvo ne bo vrnilo. Torej je treba popesniti, pootročiti svet; v svetu, kjer se giblje pesnik s posebno čarodejno močjo, je ta re-evolucija še vedno **možna**! Torej revolucija na ravni pesniške akcije. Kako čudno prihajajo v ta pesnikov svet čudni, **nelepi** predmeti, rane, proteze, bolezn, nesreče — in se v njem pretopijo in zginevajo. To ni navadno pokonzumiranje sveta, kakršen je, to je **vizija**. S pomočjo te vizije, ki pomeni ponovno naseljevanje sveta s transcendenco, ko je mogoče smrt preiti s pesništvo, je možno preurejati svet. Možno je reči »k vragu pa tak proletarijat / ki že dolgo več ne zna / nositi transparentov / ki že dolgo več ne ve / kaj pomeni štrajk / ki že dolgo več ne ve / kaj je to Internacionala / ki že dolgo več ne zna / prisegati na kladivo in srp...«. Ko kritizira proletarijat in rehabilitira re-evolucijo, seveda ne sprejme smrti; Brvarjeva dva principa se stopita, postaneta nerazločljiva, v vizijo se strnejo samo nekatere reči, obisijane od pesniškega zanosa, ki pa je nezanesljiv in nepredvidljiv, saj je onstran smrti in čeznjo. Pesnik se tako spreminja v novega boga in hoče vrniti svet, ki je sicer nenehno na robu popolnega uničenja in smrti, na pesniško poljano nerazločnosti in neprosojnosti. To pa je seveda pesnikova pravica, če ni edina možnost pesnjenja sploh.

Problematizacija imanentne analize literarnega besedila

(Nekaj misli ob knjigi: Andrej Inkret, Esej o dramah Dominika Smoleta, Maribor, 1968)



MARIJA MITROVIĆ

Inkretov **Esej o dramah Dominika Smoleta** je zanimiv že po svoji tematiki. V **Eseju** so opisane osnovne dimenzije celotnega Smoletovega dramskega opusa. Spis bo našo pozornost še bolj pritegnil, ko izvemo, da je to le »povsem zaključeni in samostojni del iz vrste razprav iz slovenske dramaturgije«, ki jih avtor že ima v delu ali načrtu. Inkret šele odpira vpogled v serijo monografskih spisov o povojni slovenski dramatiki. Iz teksta izvemo še to, da so nekatera tukaj objavljenih mnenj in uporabljenih pristopov »še docela na ravni predvsem metodološkega eksperimenta«. Tako intoniran tekst naravnost izziva debato o metodološki orientaciji. **Esej** se skoraj upira pisanju tradicionalne ocene, ki bi prikazala praktične rezultate Inkretovega ukvarjanja s Smoletovo dramatikom. V prvi plan se postavi problem metodoloških izhodišč, po strani pa ostanejo njihovi praktični rezultati.

Metodološka orientacija, ki si jo je Inkret izbral in ki naj bi bila naš predmet, je več ali manj jasno in povsem **explicite** (a premalo praktično) prisotna posebej v šestem in devetem poglavju **Eseja**. Že od samega začetka knjige pa je jasno, da si avtor prizadeva opravljati **imanentno analizo** umetniškega dela, da ga zanimajo samo specifične »ontološke« literarne razsežnosti literature. Tradicionalni kritiki zameri, da je zanemarjala večpomenskost književnega besedila, ker ga je merila s subjektivno normo ali pa je literaturo spreminjala v instrument zgodovinske prakse. Druga, tudi takoj očitna težnja je usmerjena v **doseganje verifikabilnosti in objektivnosti** v misli o literaturi. O subjektivnem značaju umetnosti si Inkret prizadeva govoriti na kar se da znanstven način.

Govoriti o avtentičnih literarnih pla-steh, iskati ontološki fundament literature, to je že »stara« praksa, ali bolj točno — tendenca novejša literarne zgodovine. Pa tudi objektivizacija misli o književnosti, poskus izkazati to misel čim bolj znanstveno je že lastnost literarne zgodovine. Če smo torej ti dve lastnosti odkrili pri Inkretu, se še vedno nismo dokopali do **njegovega** metodološkega izhodišča. Vprašati se je treba o načinih, o potih realiziranja imanentne analize in znanstvenosti misli o literaturi. Vprašanje se bo pred nas samo postavilo že zaradi tega, ker Inkret **problematizira** oba plana, obe komponenti značaja kritike: pri usmerjenosti v immanentno analizo, kakor tudi pri usmerjenosti v objektivno znanstveno govorjenje o umetnosti se druga zoper drugo postavljata dve na-

sprotni tendenci. V prvem primeru je to instrumentaliziranost literature, v drugem njena subjektivnost. Toda preden nam vse to postane jasno, se bomo morali — skupaj z Inkretom — naporiti v postopen opis literarnega v literaturi, ker šele ko izvemo, ko definiramo bistvene elemente književnega besedila, se lahko spustimo v immanentno analizo, ali se ji vsaj približamo. Inkretova zasluga pa je že v tem, da nas prisili na razmišljanje o težavah pri realiziranju avtentično literarne analize literarnega dela. Dejstvo, da kljub proklamiranju imanentne analize večina kritikov še vedno sprejema literarno besedilo prek subjektivnih ali ideoloških norm, nam potrjuje avtorjev prav, da namesto proklamacije postavi problematičnost omenjene analize. Literarna zgodovina lahko pridobi dosti več od enega samega problematiziranja kot od vseh dozdajšnjih proklamacij skupaj.

Osrednji konstitutivni element književnega besedila je, po Inkretu, diferenca med tekstualnostjo in njenim transcendensom, med tekstualno mrežo in pomenskim prostorom teksta v celoti. Transcendens, pomenski prostor teksta — nas dalje opozarja avtor — ni in ni treba, da je v celoti specifičen in avtonomen, čeprav bitno opredeljuje umetniško delo. Pomenski prostor je odvisen od časa: »literatura, ki nastaja, je po svojih pomenskih razsežnostih a priori obsežnejša in resničnejša od že nastalih književnih del. V časovni perspektivi se literatura dogaja kot heglovski proces preseganja znanega v neznano, preprostejših oblik v popolnejše«. Književni teksti so »odtiši, informacije, simboli, instrumenti časa«. Literatura je posebna vrsta zgodovine. Po vsem tem je jasno, zakaj je kritika, misel o literaturi, izrazito ideološka aktivnost: namesto da bi odkrivala ontološke fundamente literature, je ideološka kritika prisiljena pozabljati na ontološka določila literature. Literarno delo se ji prikaže kot instrument časa in zgodovine.

Instrumentaliziranost literature torej ni samovolja subjekta, ki delo interpretira, temveč logična posledica bitne konstituante literature same, oziroma njenega višjega semantičnega, transcendentalnega nivoja. Pred Inkreta, ki si prizadeva priboriti »najčistejši« literarni pristop literaturi, se je s tako zastavljenou instrumentalizacijo postavil zelo težaven problem. Imanentna analiza zahteva od interpretatorja, naj se osvobodi vseh postranskih, zunanjih, neliterarnih dimenzij literature in se ukvarja samo z literarnimi razsežnost-

mi. A kako opisovati zgolj literarne dimenzije, ko se že sama literatura kaže kot vrsta zgodovine, kot njen ideološki instrument in ne kot nekaj, kar je samemu sebi zadostno?

Kako je temu problemu pristopil in kako ga je razrešil naš avtor?

Nasilno, odgovorimo takoj in brez ovinkov. V imenu »čistega« literarnega pristopa se je Inkret enostavno odrekal analizi pomenskega prostora in se opredelil izključno za nivo tekstualnosti, ki šele omogoča transcendens. Iz odpora do preobremenjenosti dozdajšnje kritike z ideologijo se je Inkret odločil za (od ideologije očiščeno) imanentno kritiko, ki pomenski prostor književnega besedila priznava, tako rekoč s prstom pokaže nanj, a se ne spušča v razlaganje tega višjega semantičnega nivoja. Kot osrednji konstitutivni element književnosti se mu prikaže diferenca med tekstualnostjo in njenim transcendensom; zato se, povsem logično, kot osnovna naloga kritike pojavi ravno to **ohranjanje difference**. Če misel o literaturi povezuje obe razsežnosti, če sprejme perspektivo sinteze, osnovna diferenca pride »v oklepaj«; le če se diferenca ohrani, ostaja literatura »pri sebi«, se umakne instrumentalizaciji. V hipu, ko se literatura instrumentalizira, ji ostane pomen subjektivnosti prikrit, književno delo se spremeni v instrument, s pomočjo katerega je mogoče konstruirati le »razumljivost našega časa«, ne pa pojmovanje o literaturi kot taki.

V imenu doseganja avtentične ontološke dimenzije literature se Inkret odreka tudi celotne življenjske skušnje in predznaja. Za samo temeljno resničnost literarnega izdelka, pravi naš avtor, sledovi in spomini iz perspektive časa nimajo odločilnega in zavezujočega pomena. »Ko odprem knjigo in začnem brati, se odmaknejo in potopijo v nič. Pred menoj je samo tekstualna mreža, spet samo prazen prostor in absolutna možnost pomenjanja.« Inkret vseskozi — in tudi zdaj — preveč pričakuje od diferencialnosti nivojev: ker se višji semantični nivo teksta prek subjekta in njegovega branja v času povezuje z zgodovino, si Inkret obeta čistost, neobremenjenost po ideologiji, od bolj temeljnega nivoja, od gole tekstualnosti.

V imenu iskanja avtentičnih literarnih plasti v literaturi Inkret negira tudi sadove novodobne estetične skušnje svobode: namodoba ne bi razširjal in omogočal razširjanje prostorov in bogatenje dimenzij v literaturi, jih sam oži in spodrežuje; namesto da bi dovolil in še omogočal svobodno opredeljevanje interpretatorja za enega izmed vizirnih kotov, ki ga ponuja literarna umetnina, naš avtor odreka avtentičnost določenim plastem literarnega dela, češ da so po svoji naravi vse prej kot literarna. Tukaj je potrebno spet ponoviti dejstvo, da se je že Inkretu samemu izkazalo, da je zgodovinska perspektiva časa bitna konstituenta literarnega dela. Nelogično je potem zahtevati od bralca in od pisatelja, naj ustavi čas in se postavi v absolutni presens; da se bo umetnost osvobodila instrumentaliziranosti in se bo poetični prostor začel odpirati in širiti le tedaj, če bo umetnik oziroma bralec zamenjal časovne premike. Ker sam pod-

črtava dejstvo, da je literatura »simbol, odtis, instrument časa« (po svoji biti in ne po samovolji interpretatorja), je nesmiselno njegovo upanje v možnost doseganja »temeljnih razsežnosti slovenske dramske misli«, odrekajoč vsako pravico in potrebo po analizi ideološkega nivoja te dramatike.

Inkret ima vsekakor prav, ko obsoja ideološko preobremenjenost tradicionalne misli o književnosti, toda to še ni razlog, da bi se moral »ideološkosti« popolnoma iznebiti. Literatura je v slovenskem prostoru res vedno igrala »povsem izjemno, konstitutivno vlogo ideologije« in je skrajni čas, da ji priznamo njen odprti, samosvoji, heuristični značaj. In vendar, ali ni odpor in totalna negacija, totalno zanamiranje ideološkega nivoja tudi diktat aktualnega časa, instrument današnjega pojmovanja umetnosti? Kako si Inkret predstavlja, da bo svoj jezik razbremenil ideološkosti, če tudi sam priznava čas kot bitno konstituanto literature in kritike? Literatura in kritika sta motivirani v času, čas jih bitno opredeljuje, jima določa izhodišča, jih postavlja v odnos do zgodovine. Čeprav se ideološki pomen teksta docela realizira šele v bralcu, se pravi skozi branje, iz odnosa med tekstem in subjektom, je določena mera časovnosti, zgodovinskosti, ideološkosti neizogibno prisotna že v tekstualni mreži. Literature ne moremo očistiti od ideologije, v nobenem primeru pa ne za ceno delnega, parcialnega razpravljanja o literaturi, za ceno omejevanja interpretatorja samo na tekstualno mrežo.

Zanimivo je pripomniti, da se tudi avtorju samemu zastavi vprašanje: »ali ni naše vztrajanje na tekstualnosti, v skrajni konsekvenci samo gola reprodukcija književnega besedila, ki jo vendar opravi na impliciten način vsakršno branje, ali ni to v temelju »nepotrebnost« oziroma jalovo početje?« Vprašanje pušča odprto in namesto odgovora postavi dejstvo o izjemni ideološki obremenjenosti slovenske literature. Avtor nas torej sam napoti v zaključek, da je tudi njegov pristop literaturi nastal po diktatu aktualnih zahtev, da je pobarvan s perspektivo časa. Že sam naslov knjige — **Esej o dramah** — pove, da je izhodišče tega teksta čas in njegove aktualne zahteve. Esej je namreč — kot književna zvrst — zasnovan na podajanju osebnih vtisov o nekem problemu, vtisov, ki so po avtorjevem mnenju zanimivi zaradi svoje **aktualnosti**. Esej ne zahteva, da bi avtor izčrpal vse pojave oblike nekega problema, temveč samo najbolj aktualne. Naslov torej Inkretu dovoljuje in omogoča, omejiti se samo na tekstualnost in zanamirati transcendens teksta, ker pač avtor meni, da je kaj takega v današnjem času nujno potrebno. Opomba, da je to **samo del** »serije monografskih spisov«, ki želijo odkriti »temeljne razsežnosti slovenske dramske misli«, pa mu po drugi strani nalaga, da k problemu povojne slovenske dramatike pristopi na način »presejanja znanega v neznanu, preprostejših oblik v popolnejše«. Če želi dramatik interpretirati na nov, netradicionalen način in na znanstvenem nivoju — in Inkret v uvodu izjavlja, da želi prav nekaj takega — potem ne sme izbrisati, odrezati, odvreči vsega,

kar je tradicionalnega, temveč da tudi tam poišče, kar je literaturi imanentnega (v našem primeru je to njen odnos do ideologije in zgodovine). Na srečo, v praksi Inkretu ne uspe, da bi se omejil samo na tekstualno mrežo, mnogokaj nam pove tudi o pomenskih prostorih Smoletove dramatike. Kaže, da se dogaja nekaj, kar je na splošno značilno za moderno umetnost našega stoletja: moderni pesniki se v svojih manifestih odrekajo tradicije in vsega, kar je ustvarila prejšnja generacija, v svoji poeziji pa še vedno pristanejo v poetiki, ki se gradi od Baudelaira sem. Enako Inkret: izjavlja, da je treba zanamirati tisti nivo v literarnem besedilu, ki se realizira šele skozi branje in v bralcu, pa nam vseeno prezentira tudi rezultate razmotrivanja tega nivoja. Na koncu koncev, če hočemo biti sitni, lahko rečemo, da niti explicite Inkret ni ostal dosleden odkrivanju zgolj tekstualne mreže. V začetku šestega poglavja beremo: »S pričujočim razpravljanjem hočemo torej opisati **pomene**, ki jih nosi Prešernova pesnitev, in ki jih v drugem pesniškem žanru razvija, dopolnjuje in seveda spreminja Dominik Smole.« Tukaj je torej cilj **iskanje pomenov**, in Inkret nas je opozoril, da je kaj takega mogoče le, če se spustimo na nivo pomenskega prostora.

Pojem časa in tistih fenomenov, ki so z njim v zvezi — fenomen bralca (subjekta) in branja — je v tej knjigi obravnavan na resni fenomenološki ravni; zato tu ni kaj preveč pripomniti. Vprašati se je le o pojmu prostora, ki je »forma naše skušnje« (Kant) in kot tak neizpodbitno prisoten v umetnosti. Zdi se, da je pojem prostora pri Inkretu ostal preveč po strani, kar ima za posledico med drugim tudi to, da ni zajel problema ritma v najširšem pomenu te besede. Tudi heuristični, odprti in igrivi značaj umetnosti je ostal neobdelan, ker šele odpiranje dimenzije prostora omogoča razpravljanje o **formi** skušnje, o kompoziciji besedila (spet v najširšem pomenu te besede). Inkret se trudi, da bi iz literature izločil neliterarne elemente, ne da bi se pri tem dovolj široko odprl za vse, kar je v literaturi bitno.

Na koncu nam je pripomniti še nekaj besed o poteh realiziranja znanstvene objektivnosti v tekstu. Povedali smo že, da se Inkret zaveda nasprotja med subjektivnostjo predmeta (literature) in objektivnostjo pristopanja k temu predmetu. Še več: ker ves čas piše v duhu fenomenološke misli, je subjektivizem, ki ga ima v mislih, ko ga postavlja nasproti znanstvenosti, pravzaprav subjektivizem bralčevega doživljanja literarnega teksta. In čeprav bi ta bralčev, se pravi naš subjektivizem teže tehtali na znanstveni tehtnici kot, recimo, avtorjevega, se pravi tujega, ne-mojega, se je Inkretu kljub temu posrečilo bolj logično in bolj precizno sinhronizirati subjektivizem in znanstveni objektivizem kot pa pojme o čisti in instrumentalizirani literaturi.

Netradicionalno gledališče, netradicionalni igralec

Na odru evropskega gledališča gledamo podobo človeka, lik, v katerega projiciramo probleme svoje usode ali eksistence. Udeležujemo se neke konfiguracije, ki se v prikazani situaciji zaletava v nepremostljive ovire (naše usode ali naše eksistence), da te ovire spoznamo in uvidimo njihovo nepremostljivost ali to, kako jih je mogoče premagati. Gledamo podobo, abstraktni model, metaforo, vzor, vzgled, primer, sublimacijo usodnih ali eksistenčnih problemov, pred katerimi mi, gledalci, v resnici (vsak dan) stojimo in po katerih liku (konfiguraciji, personifikaciji) uravnavamo svoje ravnanje. V liku, ki nam ga gledališče predstavlja, prepoznavamo realno človeško eksistenco, ki smo lahko tudi mi ali bi morali biti mi oziroma ki je v nas samih bolj ali manj dejavna in prikrita, ki v nas variira in ki ni-zato z nami nikoli povsem identična. V podobi se nam prikazuje naše bistvo, naša popolnost, spontanost, ki je za nas atraktivno, zavezujoča, vendar pa nedosegljiva, ker se ne ravnamo povsem po vodilih, impliciranih v dramskem liku; potemtakem nismo dovolj resnični (glede na bistvo, ki ga igralec z odra vpeljuje v nas, gledalce), dovolj zavedni sami sebe in skladni s tistim, po čemer je naša usoda ali naša eksistenca (naša resničnost) določena in po čemer deluje.

Ne glede na to, ali vidimo v gledališču podobo nasilja in sovraštva ali podobo dobrote in ljubezni, je model človeka, ki ga prikazuje igralec na odru, dvignjen nad nas, nad našo poprečnostjo, nad sredino. Tak je že po svoji imaginarnosti, namišljenosti, po tem, da je abstrakcija, da ni že sam po sebi konkretno bistvo, marveč v formulacijo in podobo potisnjen človek. Kadar gledamo gledališko predstavo, smo vedno reducirani na ničnost spričo tolikšne sile in moči na odru živih figur, ki živijo naše ali človeške probleme pred nepremostljivimi ovirami s tolikšno silovitostjo, da se nas ta silovitost celo polašča in se je moramo ob koncu predstave, ko se gledalci poklonijo in ko se oder zastre z zavesami, otresti ter razumeti uprizorjene stvari kot prikaz in iluzijo. Na odru prikazana podoba človeka opozarja, po čem, kje in kako je človek resničen ter zakaj, kje in kako je človek tudi nezadosten, neskladen s svojo resničnostjo, vendar vedno tako, da je predstavljeni človek glede na resničnost nekaj anekdotičnega. Podoba človeka je zgodba o delovanju usodnih ali eksistenčnih sil.



SAMO SIMČIČ

Po ovirah ali silah, ki zavirajo lik človeka v predstavljeni situaciji, to je glede na determinante človekove usode ali eksistence, ki jih obravnavata gledališče in dramska literatura, klasificiramo dramska dela in gledališča po obdobjih in smereh ali jih socialno diferenciramo. Merilo klasificiranja je to, kar presega moči človeka, kar človeka zadrži in utesnjuje — ali kar človek nezadržno prebija in kar ga sili, da prodira v neomejeno prostranost svoje moči.

Ker je eksistenca človeka v gledališki predstavi imaginarna, to se pravi v podobi, ker je abstrahirana, ker je

model, je lahko predmet manipulacije. Če jo igralec konkretizira s svojo interpretacijo, če torej vnaša vanjo podobo svoje eksistence ali pričujoče resničnosti, pridobi kvalitete pričujočih človeških problemov (usodnih ali eksistenčnih) in pričujočih nepremostljivih ovir, posebno še, če so ti problemi in te ovire v dramskem delu (ali v predlogi za uprizoritev) kar najbolj prevedeni v podobo, v nekonkretnost, saj so tako manj tipični, bolj abstraktni — zato jih je lažje uvajati v realne, historično in socialno različne situacije in je torej lažje manipulirati z njimi. Zato je mogoče tudi danes uprizarjati na primer Hamleta ali Fedro. Vendar igralčeva realizacija modela še ni konkretna eksistenca (saj na primer igralec z igrano osebnostjo ob tragični smrti dramske figure ne umre zares, umre le simbolično), ampak je vedno oblika, ki je nastala po sintezi abstraktnega modela, vzetega iz dramskega dela ali predloge, in abstrahirane igralčeve realne izkušnje ali abstrahirane izkušnje historičnega ali socialnega okolja. Zato so v gledališču potrebne tako dolge vaje. Vloga v tradicionalnem evropskem gledališču je tako vedno razpeta v dveh perspektivah: v perspektivi vloge in perspektivi igralca. Igra (igralca) je vedno spopad med resničnostjo in lažjo.



Emocije, strasti, karakterje, osebnosti je mogoče metodično izzvati v njihovi organski resničnosti.



Projekcija problemov usode in eksistence skozi lik, podobo, abstraktni model.

med igralčevu organskostjo in modelom, med realno izkušnjo in abstrakcijo, med emocijo in mislijo, med spontanostjo in stereotipom; pri tem (če prebiramo kritike) je merilo igralcu bolj perspektiva vloge, ki ji perspektiva igralca, to je spontanost, konkretnost, realna izkušnja itd., ni skoraj nikoli zadosti, ali pa le redkokdaj in za malokoga.

Naše (evropsko) gledališče predstavlja lik človeka, ki ga igralčeva interpretacija nekoliko konkretizira, tako, da mu dodaja pričujočo realno, spontano in organsko izkušnjo (lik aktualizira), vendar tudi to izkušnjo prevede v neko formo (psihologijo), da je lahko predmet gledalčevega gledanja in manipuliranja. Svet, ki ga vidimo na odru, je svet shem, sistemov in oblik, izvlečenih iz predmetov, ki šele v tem svetu dobijo svojo realno podobo, je svet senc. In kadar se nam predstavlja podoba človeka, takrat človeka šele zares vidimo, spoznamo, odkrijemo svojo neskladnost z njim, svojo nezadostnost in svojo obveznost do njega ter poskušamo biti odsevi te sence.

Sile ali ovire, s katerimi se človek spopada in ki jih prebija, ga določajo, ga determinirajo in mu oblikujejo eksistenco. Kadar se menjajo, se menja tudi človekova podoba, se menjajo človekove determinante, se spremeni človek ter lik ali senca človeka. Kjer jih človek nenehno prebija, nenehno spreminja svojo podobo, premaguje svoje determinante, svoje okvire, svoje koncepcije, izdaja svoj lik in se vpeljuje v drugega ter kaže svojo spremenljivost in hipokrizijo. (V sodobni razvežani in spremenljivi družbi se človeka presegajoče in zavirajoče sile — determinante — razlikujejo po družbenih grupacijah ter po kolektivnih naporih in težnjah družb.) To pa pomeni, da postane svet senc v gledališču bodisi nenehna produkcija novih, še neznanih podob človeka, bodisi formalen in nezavezujoč svet, kjer ni potrebno, da bi konkretni svet postal njegov odsev, kjer lik človeka, ki ga gledališče predstavlja gledalcu, ni več projekcija problemov usode ali eksistence, marveč območje nezadržne imaginacije, nerealnosti, igre.

Šele v tej drugi možnosti gledališča (formalen in nezavezujoč svet) se gledališče iztrga tradiciji, preneha biti funkcionalno, preneha biti sredstvo; spremeni se ne samo v formi, temveč v vsem, kar je mogoče obseči v gledališču in v zvezi z njim. Tudi ni več pomembno ali smiselno določevati, fiksirati = formirati sprememb, ker ni več konstant, ki bi opredeljevale in oblikovale, ali so skrajno relativizirane. O nastajajočem gledališču in igralcu v njem lahko govorimo, kolikor sta še navezana na konstantne (formulacije) ali kjer se konstante (formulacije) rušijo, to se pravi le tedaj, kadar mislimo tudi na tradicionalno evropsko gledališče in na tradicionalnega evropskega gledalca, oziroma kadar mislimo tradicionalno evropsko.

Lik ne predstavlja več človeka, ampak v sebi zadostno podobo. Gledalec se ne angažira, da bi v njem videl sebe ali to, kar ni, pa bi lahko bil ali moral biti. Identifikacija z likom ni potrebna. Smisel igralčeve igre ni posredovanje človekove podobe. Igralec se ne ravna po abstraktnem modelu in se ne vživlja v podobo človeka. Njegova kreacija ne pomeni, da zaobjema neko imaginarno osebnost ali eksistenco ter jo zaigra, tako da smo v njeno eksistentnost prepričani; kadar jo predstavlja, ta osebnost ni on. Igralec je lahko katera koli osebnost in v vsaki je lahko prepričljiv. Slehera osebnost ali slehera posamezna eksistenca, to je slehera projekcija determinant, je vedno maska, forma, jo je moči obvladati in premagati in nikjer več ne determinira človeka.

Dejavnost netradicionalnega igralca ni formulirati svojo eksistenco in svojo izkušnjo, da bi bila prek forme dostopna njuna vsebina, ampak sproti proizvajati sebe in se izkušati. Nujno je, da netradicionalni igralec prebije način mišljenja, ki dojema konkretnost skozi koncepcije, prek razuma. S konkretnim se znajde v realnem stiku, v neposrednem dotiku in reagira nanj kar najbolj refleksno, spontano, brez vnaprej preiščenih emocionalnih, psihičnih in drugih vzgibov. Igralčev orga-

nizem odgovarja na vsak dogodek ali na vsako akcijo neposredno, brez časovnih zastojev. Fizičnih akcij ne požene volja, koncepcija ali zavest, marveč impulz, občutek, refleks. Igralec kreacije ne utrdi, je ne ponavlja in je mehanično ne reproducira, ampak vedno znova izživa sebe ter preskuša svoje zmožnosti, vedno znova prebija meje, po katerih je določen. Pojem igralca ga ne opredeljuje in mu ne določa za igralca tipične dejavnosti, ker gre preko funkcije igralca in se preskuša tudi v območjih, ki presegajo njegovo profesionalno klasifikacijo. Je od vseh in od vsega dotakljiv človek.

V okolju nesitiranosti, permanentne spremenljivosti in dihotomije ni ničesar, kar bi lahko določilo konstanto človeka, kar bi ga nujno moralo zavirati in omejevati. Nenehno so odprte vse možnosti, tudi tiste, ki jih ne moremo koncipirati. Podobe človeka so hipokritske in zamenjive. Človek je neomejena prostranost in brez meja. Temu, kar ga določa in opredeljuje, se lahko iztrga, zato ni mogoče definirati njegovega lika. Seveda je večina ljudi determinirana na primer po bogu, karakterju ali po miselnih konceptih, vendar obstajajo okolja, ki kažejo, da lahko človek obvlada ta določila. Ovire in sile, s katerimi se človek spopada, so premostljive. To pomeni, da medij za snovanje in nastajanje osebnosti ni samo gledališče, ampak je to vsaka konkretna situacija in vsak človek.

Vsekakor podoba, ki jo igralec vpeljuje v občinstvo in v družbo, v konkretno in realno življenje, v gledališču ni več toliko zanimiva, da bi gledalcu pomenila obvezujočo orientacijsko točko njegovega ravnanja in reševanja usodnih ali eksistenčnih problemov, saj lahko človek ustvarja svoje podobe kjer koli v konkretnem in vsakdanjem življenju. Človeku ni potrebno biti odsev sence. Igralčeva podoba je izključno podoba, ki ni projekcija bistva in ki s svojo eksistenco ne razodeva več njej pripadajočega sveta. Igralec svojo lastno podobo ali osebnost uniči, se depersonalizira, da more privzeti druge podobe in druge osebnosti ter se z njimi sprijemati. Emocije, strasti, karakterje, osebnosti, vse, v kar lahko človeka uokvirimo, je mogoče metodično izzvati v njihovi organski resničnosti. Če so to igralčeve (človekove) zmožnosti, ali ni potem vse, s čimer koncipiramo človeka, njegovo eksistenco ali njegovo usodo, nekaj formalnega in premostljivega? V netradicionalnem gledališču dobijo klasične determinante človeka formalen pomen in z njimi se je mogoče neomejeno igrati, tako da izgubijo vsak pomen resničnosti. Tu lahko zaznamo, če gledamo z očmi tradicionalista, le še »znake brez vsebine«, kar pomeni, da ne vidimo nobenih znakov, saj nič ne pomenijo. Igralec je tu človek z neomejenimi zmožnostmi in s sproščeno ter spontano energijo, s katero ne fiksira likov, ampak nezadržno prodira v svojo neomejeno prostranost.

Igralec = človek je brez meja, brez determinant; nesmiselno je reducirati ga v forme, sheme, abstrakcije, ga koncipirati, saj jih nenehno presega, se skozi njih prebija in se nahaja v prostoru, ki ga ni moči zaježiti.



BORA ČOSIĆ

vrstnost, raznoličnost, metež; media, medium, srednja stopnja, sredina, okolje, sredstvo, tisto, kar se nahaja v sredini ali kar jo predstavlja, prevajalec svetlobe, posrednik med ljudmi in duhovi (pri spiritizmu), stanje, ki se nahaja med delovnim in trpnim (v grški gramatiki), medievalen (srednjeveški), Mediala.

Beg pred sliko

Entropija nikjer ne deluje tako ničevno kakor takrat, kadar gre za geometrijsko obliko, risbo, sliko. Tudi iz »odpadkov« neke linearne strukture je mogoče ugotoviti nekaj podobnega risbi, če že ne govorimo o dogodkih, ki kažejo shematsko mrežo kot svoj edini izraz. Ta histerija oblike, ta vsesplošni pohod k ugotavljanju grafičnega porekla skoraj vseh »predmetov« potem tudi njihovih relacij, »sistemov« in tabelnih prikazov, je tako splošna, da lahko skoraj vse, kar je, izgleda v določenem oziru kot »naslikano« (v čemer je bolje videti anatomsko modrost in dialektično skladnost kakor pa transcendentalno past). Ta diktat »risbe« je tako splošen, ta agresija slikovitosti je tako vseprisotna, da je morala na svoji »lastni ravni«, v obsegu slike, prenesti celotno in, lahko bi rekli, celo »herojsko« reakcijo, nekaj takšnega kakor kritiko samega bistva stare umetnosti. To se je zgodilo neke ob koncu obdobja, ki se imenuje »internacionalna gotika«, in čigar sledi tudi danes zagotavljajo osnovo vitalnosti celotnega slikarskega znanja. Tudi pri različnih starejših in »primitivnih« kulturah je mogoče ugotoviti, kako naslikani prizori ne zadošča preprostim didaskalijam o stvarnosti, pač pa teži k nečemu, kar je podobno »simbolu«, grafičnemu razmerju, geometrijski izvedbi. Egipčanske slikarje ali dela z Božičnih otokov niso v nobenem primeru kopije v »vulgarnem« smislu, ne glede na to, da povodi za te »stilizacije« niso vedno posebno »premišljene« narave. Internacionalni gotik, še bolj pa človek renesanse je občutil tesnobo nezadostnosti svojega dela, če ni ubiral pota mimo ilustrativno-preslikovalskih. Tedaj se v jedru slike, ki se zdi že zadosti popolna, obdarovana z množico lastnosti in »vitalističnih« točk, v središču tega popolnega in neoporečnega sveta prične nekaj tretje in kršiti, kakor da gre za kraljevino, ki je svoje najboljše čase že preživela. Vendar se ta prevrat pripravlja na račun intelektualne preorientacije in duhovnega napredka, za kar je bilo, kakor se je izkazalo, vredno žrtvovati zunanji blesk in obrtniško izpopolnjenost še vedno suženjske, »prepisovalske« situacije. Italijani petnajsto in bogokletno vprašanje: čemu slika?, ki povzroča zelo kompliciran odgovor. Ta renesančna anketa, ki jo lahko s posredovanjem številnih analitikov šele v novejšem času odkrijemo in je razširjena po najživahnejšem toku umetnosti preporoda, daje različne rezultate, vendar so vse variante v temeljnih namenih izogibljive preroisovalske obrti ali, bolj enostavno, bežijo od slike.

Danes se zdi, da je čisto naivno misliti, kako so Uccello, Piero della Francesca in tudi Carpaccio pomazali tiste

UVOD

Pred več kakor 4500 leti je sumerski umetnik pri izdelavi »Ovna in drevesa«, kipca, namenjenega mnogobožnemu, žrtveniškemu obredu, uporabil za svoje opravilo »les, zlato in lazulit«, kakor je lepo zapisano v katalogu filadelfijskega Univerzitetnega muzeja. Po nešteti primerih vemo, kako so egiptovski, antični ter slovanski kiparji in ikonografi vključevali v svoje skulpture tudi zlato, dragulje in manj važne kovine. Predkolumbovski Mehikanci so svojemu monstruoznemu izdelku kakšnega bitijca v razširjeno žrelo radi dodajali »prave zobke«, ki so jih izpulili iz nekega drugega, komaj ujetega živinčeta. Severnoameriški Indijanci in afriški domorodci, na splošno vzeto, zelo veliko »mešajo sredstva« pri gradnji svojih umetniških naprav iz lesa, perja in kakršnih koli drugih trakov. Povsem podobno dela Degas, ko na svojo lončeno baletko naleplja krilce iz tila in druge dodatke iz cunj, sicer predvidene za živega otroka. Podobna stvar se dogaja v tem trenutku: George Segal natika svojo pojavo-skulpturo iz mavca na »pravo« kolo, medtem ko Tom Wesselmann naredi še več: naslikani kopalki doda »prava« vrata, »prave« brisače in celo opremo »sosednje« sobe.

Nekateri teh primerov kažejo na to, kako vstopajo različne sestavine, snovi in sredstva v enovito celost umetniškega »dela«, medtem ko pričajo drugi še več od tega: kako umetno in neumetno, naravno in abstraktno, rojeno in narejeno v toku predolge človeške zgodovine ne živi samo v neposredni »sosesčini«, pač pa včasih tudi na enem in istem mestu.

Leta 1896 je bil na Montmartru organiziran natečaj za najlepšo dojko Pariza: dobro napeto platno z osmimi narisanimi damami v skromnih ali celo materinskih pozah je imelo na primerih mestih odprtine, skozi katere bi konkurentke mogle poriniti svoje tekmovalske dele. V zadnjih sedemdesetih letih je doktrina »mešane tehnike« toliko napredovala, da se v tem trenutku masovno proizvajajo »lutke za samce«, izvrstni surogati, ki jih je »mogoče« sleči in ki ostanejo podobni pravi ženi do najdrobnejših detajlov, katerih temperatura se vzdržuje s pomočjo napolne tople vode, medtem ko iste umetne soproje tudi senzualno reagirajo v več jezikih, odvisno od pritiskljenega gumba. Pigmalionska ambicija, starodavni sen, da bi napravili nekaj podobnega življenju, je prav tako omogočilo

tisti spomenik Josipu Stalinu iz neke vzhodnoevropske dežele, kateremu so v skladu z letnim časom privijali ali odvijali »vojaški plašč«, tudi marmornat. Na naših porodniških klinikah obstaja pedagoško učilo za nosečnice: »lesena žena«, ki jo je mogoče odpreti v predelu »trebuha«, da bi bil viden položaj novorojenčka, sedaj spet kožne lutke. Esesovci se istemu predmetu približajo z nasprotno smeri, tako da ne opazijo »zamenjave«, ki jo opravljajo: z ledenimi curki spreminjajo človeško telo v »skulpturo«, z izsečki človeške kože pa organizirajo nekaj podobnega običajni razstavi gobelinov.

13. maja 1871 je Rimbaud predlagal »negativno« rekonstrukcijo človeških čutil. Nekaj pisateljev, ki so šli za njim, se v začetku našega stoletja sprašuje, »kaj vse to okrog nas pomeni«, ko skušajo ugotoviti elemente emulzije umetnosti-stvarnosti, ki je danes dominantna. Bert Brecht ne ugotavlja samo dejstva popolne razširjenosti teaterskega izkustva, ampak, misleč na Shakespeara, pripominja, kako se to »najpogostejše izdaja ne le na odru, pač pa tudi v življenju«. Kako se pojavlja premišljeni teror geometrije, panestetično strukturiranje življenja je razvidno iz beležnice Dušana Matića, ki pranaša »mračni krohot tistega anonimnega Amerikanca, rojenega 11. 11. 1879. Potem ko je podrgel svoje življenje norčevski točnosti, se je po petindvajsetih letih 11. 11. 1904 poročil, zato da bi z nekakšnim matematičnim samomrom po petindvajsetih letih 11. 11. 1929 brcnil v zadnjico Uro Rojstva, Uro Himena in Uro Smrti«.

Vse to omogoča zadosti poguma, da se iz tega zaključi neka estetska doktrina stvarnosti. To doktrino bi zelo rad imenoval konkretna umetnost, ker ni ničesar »konkretnjšega« od primera večerajšnjega budista, ki z lastno krvjo piše traktat-sporočilo ameriškem predsedniku. Pravim, konkretna umetnost, ko Van Doesburk pod to besedo ne bi razumel čisto nekaj nasprotnega, ali tistega, kar smo, če gre za slikarstvo, navajeni imenovati za abstraktno.

Zaradi tega kaže, da se je najprimerneje držati termina mixed-media, ki vključuje mešano stvarnost emulzije, bastarda, kolaža.

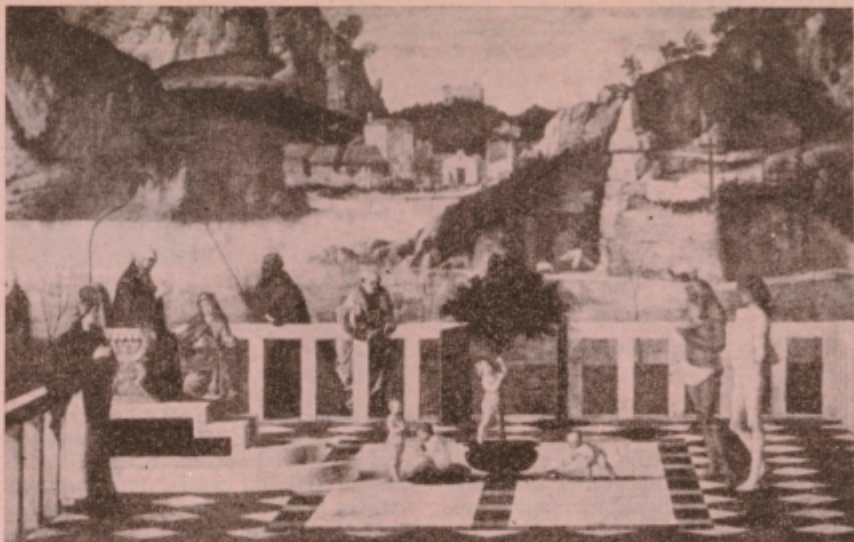
Mixed-media, mešana tehnika, je praktičen izraz, ki označuje rabo različnih sredstev v umetniški praksi, ali bolj točno, združitev materialov disparatnega porekla v artistično celoto, umetniški predmet, delo.

Mikst, mikstura, zmes, mešanica, zbroja, vmešanost, sestavljenost, razno-

ne tako majhne površine zato, da bi v najširšem pomenu te besede »ilustrirali« ali »prikazali« neko biblijsko oziroma zgodovinsko dogajanje. Njihova takoj zrela umetnost je morala predvidevati nekatere druge odlike slikarskemu opisu dogodka, izvedenega do notornosti in kanona in zato nedotakljivega in nespremenljivega. Kakor da se je preklala zavest o avtonomiji slike, njeni večsmernosti, mnogorazsežnosti, matematičnemu ozadju, kinetiki in o njeni razvojnosti. Danes lahko, oboroženi z izkušnjami filma, ugotovimo, kako predstavlja vsako klasično platno obdelani kvadrat v okviru nekega imaginarnega kadra, ki ga je mogoče vrteči naprej in nazaj in pri tem odkrivati še druge »kvadrate« in številna gibanja, ki pri tem nastanejo. Tako zastavljena »kinematografska« analiza odkriva pomen statičnosti pri Uccellu, ki je realizmu trivialnega prikazovanja neke bitke zoperstavil lastno strukturo, nepremakljivo in stalno in ki nima svojega naslednjega »kvadrata«, ker ne opisuje gibanja, pač pa njegovo kondenzacijo in »zamrznjenost«, njegovo trajno fiksacijo. To nam v tej nenaravni nategnjenosti omogoča odkritje vseh niti skrajnega položaja, kategorialne izvedenosti, do katere je mogoče izpeljati nek dogodek. Uccello ne skuša naslikati »trenutka«, pač pa konstruira njegovo pojmovno sintezo, odliček, skulpturo, maketo dogodka, ki je na ta način veljavna tudi za številne druge. Ne govorim o močnem vtisu, ki izhaja iz te generalizacije. Kakor malokateri velikih slikarjev ne dopušča, da bi se njegovo prikazovanje razsipalo naprej ali nazaj, ne dopušča predvidevanj o nadaljevanju ali o poreklu gibanja, kajti vso intenziteto izrabi v prikazanem trenutku, ki je en sam, čist, brez zgodovine in prihodnosti, grajen v ta namen, konstruiran, »izpeljan« in zato neupogljiv, uležen, zadosten za trenutek fiksacije, maska. Od tod močan vtis avtomatiziranosti, »neživljenjskosti« dogodka, oropane vsake vulgarnosti, z akterji, ki spominjajo na lutke, na modele živih bitij. Vse to bo v isti uccellovski dozdevnosti mogočega življenja in ne preslikavanja določene dejanske realnosti spominjalo na Chirica, Renéja Magritta ali na Dado Đurića.

Močan čut »nenaravnega«, »umetnega«, »ponarejenega« je ena vrhunskih odlik v slikarstvu zgodnje in srednje renesanse, tako kot bo podobnost, »naravnost«, »živost« sto let pozneje njena najvidnejša napaka. Nič jasnejšega ni v celotnem obsegu italijanskega slikarstva petnajstega stoletja od te nenehne, premišljene sle po izogibanju, izmikanju in »zasmehovanju« golega dejanskega stanja stvarnosti, njenih pragmatičnih, konkretnih, nesintetičnih načel.

Že Michael Levey je opazil, kako se spodnji konec Mantegnovega **Križanja** končuje tako, »da je en vojak samo na pol postavljen v ospredje«, s čimer je teaterski koncept celotne kompozicije postal nedvoumen. Ta vojak se v resnici vtika v sliko z njene spodnje strani, kakor da se vzpenja iz šepetalčeve školjke. Njegova »polovičnost«, »nezaključenost« in »okrnjenost« pa govorijo o zavesti, da so bili akterji »pripeljani« za platno, iz okoliščine, ki sliki ne pripada, a obstaja, ki je vsakda-



Giovanni Bellini: Zemeljski raj.

nja, trivialna, »realna«, »neslikarska« in neumetniška, in naprej, da slika ni mikrokosmična preslikava nekega naključnega metajla realnosti, laično okno v svet, s katerega je videti vse, »kakor da je živo«. Mantegnev vojak je eden od prvih primerov »neskladnosti«, organizirane na robu slike, ena prvih interpretacij ideje o sliki-škafli ali paralelipedu, v okviru katerega pod določeno osvetljavo, s specifično garderobo in v določenem dekoru, »se igra«, pogosto v povsem ljudsko-sejmskem oziru, »se predstavlja« živo življenje.

Mogoče je še bolj zanimiv nek drug primer: slika Fra Angelica **Snemanje s križa**, ki se nahaja v muzeju samostana Svetega Marka v Florenci. Angelico stega stoletja postavljajo tisto umaza-je sicer skromen in pastelen zadržan v zidnem slikarstvu, a paradoksalno, do nepoznavnosti razigranega, hreščečega tona, kadar slika na lesu. **Snemanje s križa** je delo, v katerem odprtomodra in rdeča barva preglasita vse ostale. Ves prizor je organiziran v prednjem delu slike oziroma, lahko bi rekli, »na odru«. Jezus (povešeni, z rdečo barvo naslikani statisti), angeli, pomočniki, učenci, preroki, mati božja, člani svete družine, vsi so v otrplosti, ki nas spominja na zaključni prizor **Revizorja**, razvrščeni čisto blizu gledalčevega očesa. Portal ima tri plastične loke s pozlačenimi okrasnimi rezbarijami. Tisto, kar naj bi bil križ (ne več Masacciov krvavo realni križ), je pri Angelicu neka vrsta letvice, ki ne ohrani niti svojih simboličnih razsežnosti, in naj lepo politirana, s skrbno narisanimi sledovi krvi, sugerira, kako je bil človek, ki se zdaj že nahaja na rokah angelov in maščevalcev, tukaj mučen in pribit. Kakor je to že v gledališču, ni treba, da bi bila dekor in rekvizit »prava«, ne glede teže in ne glede uporabe. Tako je tudi pri Angelicu: letvica, ki igra vlogo križa, ne bi zdržala niti najbolj suhega statista, kar pa tudi ni potrebno glede na to, da se slika »pričinja« tedaj, ko je Kristus že snet, da zavesa odkriva sceno, ne da bi pokazala samo **Snemanje s križa**, ampak **Jezusa, snetega s križa**, Jezusa, ki je bil

(povsem v okvirih gledališke iluzije) na križu. Reprezentativnost ozadja na sliki (mesto in gora, umetni in naravni ambient, naseljeni in nenaseljeni predel, krotko in divje) je prav takšna, kakor se pogosto uporablja v gledališču, kjer je treba na relativno majhnem prostoru s slikarskimi sredstvi nadomestiti vso možno prepričljivost, ki se že po dogovoru neogibno kali v talnem sprednjem delu scene.

Toda kaj se sploh dogaja na tem omejenem prostoru, naseljenim z enim, z več ali množico individuov, ki imajo vsi do zadnjega v dramaturškem in režiserskem konceptu svojo manjšo ali odgovornejšo nalogo? Kaj vse nam lahko o sebi pove teater slike z vsemi svojimi številnimi zakonitostmi in z neogibno pogojenostjo?

Kompozicija scene (kar ni tudi kompozicija platna, njena »linearna simfonija«, njena likovna struktura), »usklajenost« določenega števila oseb, ki s svojo razporeditvijo tvorijo zemeljski, osnovni in preliminarni prikaz dogodka, fabulo drame vselej oblikuje bolj ali manj groteskno situacijo, nekakšno nasilje nad običajno razporeditvijo, nad vsakdanjo človeško mizansceno, ki redkokdaj dosega formulo popolnosti, ravnotežja in skladnosti, kakor je to videti pri kakšnem slikarskem prizoru. Jasno postane, da so podobe, osebnosti, junaki slike prispeli v njene okvire pod določenim pritiskom, na določeni režijski znak, da so že tukaj, na sami plošči dogodka, ki ga je treba zgraditi, razporejeni po določenem načrtu brez naključja in navsezadnje, da so tako ali drugače otrple »življenjske« funkcije, »dih« in tudi, kakor koli se to zdi paradoksalno, tudi gibanje (kaj vse ne presega avtoritete, prerogative in paternejše sejmarskega fotografa, v čigar ptico je treba gledati, da bi bila fotografija čim bolj »resnična«).

Pomembna je še ena komponenta »neresničnosti«, ki jo lahko kompozicija ustvari, to je komponenta sramu, neprijetnosti. Dostojevski, ki je uspel do skrajnosti razviti občutek sramežljivosti, pokaže, kako ta kulminira v masovnih scenah, na mestih, kjer se

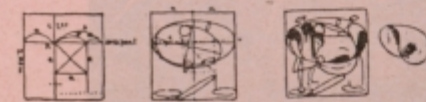
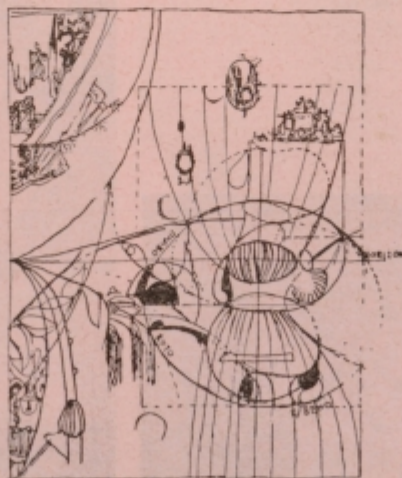
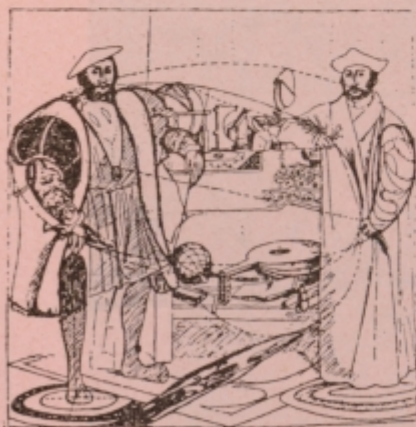
roman dobesedno spreminja v »kompozicijo«. Ljudje se praviloma tudi sicer zbirajo zaradi nekaj nenaravnih namenov (nekoga je treba kaznovati, nositi po rokah, pokopati ali križati). Pa tudi najbolj optimistična manifestacija ni razrešena tega vtisa neustreznosti, nenaravnosti. Mitingi in velike svečanosti vzbujajo neko vrsto patriotskega trasa, ki nima ničesar skupnega z vsakdanjostjo, ki se »karnevalizira«; rekel bi, da se v kak praznik stopa kakor v kakšno sliko.

Ko je že tako z realnim dogodkom, v čigar središču se nahaja živ človek, kaj potem lahko preostane sliki, če ne nekaj nedvoumno »umetnega«, ponarejenega in od tega samo po sebi mehaničnega. Mehaničen življenjske »kompozicije«, zbora, svečanosti v okviru nekega slikarskega dela se lahko samo krepi. Prav tako je treba takoj povedati, da ravno ta del »nasilja« v oblikovanju skupinskega prizora pomaga pri temi svečanosti, ki je priljubljena pri Carpacciu ali Gentilu Belliniju. Lahko bi naredili »rentgensko« analizo celotnega Carracciovega cikla o Sveti Uršuli, ki bi pokazala, kako je nepričakovana in čudovita linearna arabeska izšla iz dramaturgije nenaravno velikega števila ljudi, odetih v eno platno. Še lepša je celovitost skoraj zaglušljive razporeditve oseb na mikroskopskem prizoru Gentila Bellinija na sliki **Procesija na Trgu Svetega Marka**. Slika predstavlja dogodek, ki se je pripetil 25. aprila 1444 na beneškem glavnem trgu, beleži udeležence pri »paradi« in njene »gledavce«, nadalje zaznamuje tudi vse ostale prisotne osebe, mlade plemiče, na videz nezainteresirane za »prireditve«, številne statiste, tiste, ki gredo slučajno mimo, svečenike, berače, ljudstvo, potem točno arhitektonsko rekonstrukcijo mesta dogajanja, s slikanjem že naslikanih slik, mozaikov ter drugih okrasov razporejenih vzdolž nališpane fasade bazilike. Vse to, pa tudi še več od tega: pokaže tudi poglavnejše odlike prikazanega zbora ali

celo teorijo in filozofijo človeškega zbiranja na sploh. In medtem ko izstopa na eni strani veliko število karakterističnih, markeranih in razpoznavnih fiziognomij (krak: individualnost), celotni vtis nam govori o monolitnosti, geslu človeškega združevanja (krak: masa). Na teh dveh poljih se razvija celovitost in dialektika te čudne slike: nobenega profila ni, ki bi bil brez akcidentalne, posebne, posamezne oznake, da bi istočasno večje število teh tvorilo nedeljivo strukturo podobno testu ali ikri. Celo procesije s svojimi neposrednimi gledavci, stisnjenimi v ravni črti vzdolž ceremonialnega prehoda, je sploščeno, »zamešano« v enovit kos materije, ki je z zgornje strani omejen s skoraj neprekinjeno in malo da ne z nepomirljivo potezo z ravnilom. Med tem ko je celo »telo« procesije, dasi načičkano »živo« in izkarakterizirano, podobno kosu torte, ki ga je mogoče rezati in oblikovati po mili volji. Tisto kar v tem prikazu prerašča, presega naracijo, izstopa v slikanju ostrih karakteristik te svetovne manifestacije in tvori neko vrsto slikanja bistva. Tako razumljena **Procesija na Trgu Svetega Marka** ima dva strukturalna-filozofska pola. Prvi: zgoščenost, partijnost, zakonitost, organiziranost, »testo«, celovitost sveta vere in katoliške cerkve kot institucije. Drugi (v prikazu skupin, ki se sprehajajo, klepetajo in se dolgočasijo): razbitost, individualnost, naključnost, »neodgovoren« svet svobode in duhovne nediscipline. Ta dvorezost je prava tema in pravi dogodek opisovane slike. To je ista leonardovska ideja o vsemoči, vseobsežnosti in globinski celovitosti slike, zaupanju v njeno brezmejnost, enciklopedičnost in mnogostrukturalnost spoznanja, da likovni akt »ne obdeluje samo dela narave, ampak neskončno več del, kakor pa jih ustvarja narava«, da je ta tako celovito razumljen slikarski akt pripravljen, da ga zajame oko, »ki je cel univerzum«, ideja pripravljena še pred Leonardom v prvi, herojski etapi re-

nesanse in nato izvedena do dejanskih kristalizacij pri Flamancih, na vse zadnje ideje, za katero trdi danes Sejka, ko ji sledi v svoji moderni varianti, v **Traktatu o slikarstvu**, da je »ogledalo slike površina vsega«, ker je »cel ustvarjeni organizem slike kakor ponovno ustvarjeni svet«, in tako v neskončnost. Velik del teh programskih postavk se nahaja tudi že na sliki Giovannija Bellinija **Zemeljski raj**, ki visi v florentinski Galeriji Uffizi.

Kaj se dogaja na tej čudni sliki, ki kakor v neke vrste nadrealističnem prologu zaustavlja človeštvo v njegovem reprezentativnem, stiliziranem, nevskadnjem opravilu? Malo da ne vse in skoraj nič. Sveta žena moli. Vitez-pesnik vzdiguje meč s pretnjo, ali, kar je bolj verjetno, zato da, bi zaščitil neznanu koga pred neznanom kom. Mučenik stoji preboden s puščicami. Filozof meditira, oziroma bedi nad otroško igro. Skoraj nič, ker so vsa opravila že opravljena, skoraj vsa, ker ni več kaj početi. Razen otroške igre, edinstvenega kinetičnega opravila te slike, izpolnjujejo ostanek gibi-meditacije, akcije-eseji, neke vrste **esejističnega načina življenja**. Domačijstvo osvobodeno konkretnega dogajanja, abstraktno organizirana družina. Na kratko, raj. Vsa opravila so postorjena, vse kazni opravljene, vsi dogodki preživeti, vsa znanja pridobljena, vse lepote izčrpane, vse izkustvo sintetično prevzeto. »Svet se bo zaključil na neki kavarniški terasi«, toda samo na eni terasi, popravek, ki tako povezuje Bretonov izrek s sliko, o kateri je beseda. Začetek velike iracionalne stilizacije, ki je tako doma v reprezentativnosti **Zemeljskega raja** Giovannija Bellinija. Po svoji notranji barvi je sacra conversazione ne glede na vzvišen ton podobna intimnemu sprejemu pri vladarici, trenutku, ko se zahoče gostiteljici ovekoveti se s svojimi gosti. V takem primeru je razumljivo, da se bo postavil pred fotokamero vsak član skupine s tisto stvarčico, ki ga označuje, prezentira za večnost, bodisi da je to lovska puška ali spokorniška palica. Popolnoma razumljiva stvar je, zakaj so tako nenaravno zmešnjavo radi povečavali vojvode in regenti, ko so se postavljali med kanoonsko zamišljene svetnike.



Dva primera strukturalne analize Leonida Sejka: levo Ambasadorji Hansa Holbeina, desno Vermeerov Umetnik v ateljeju.

Rimski zid

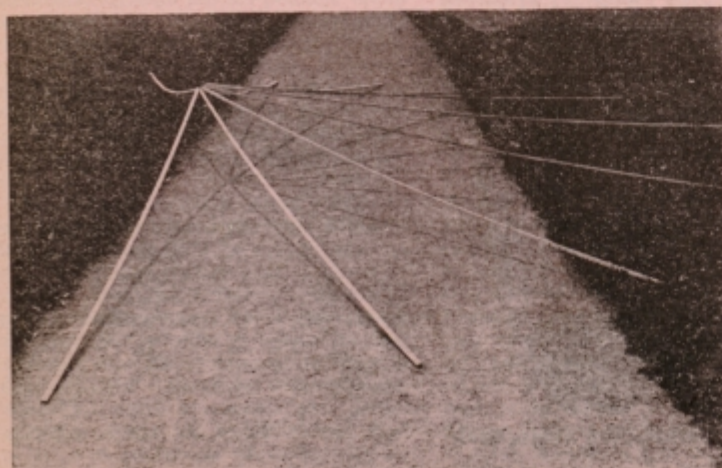
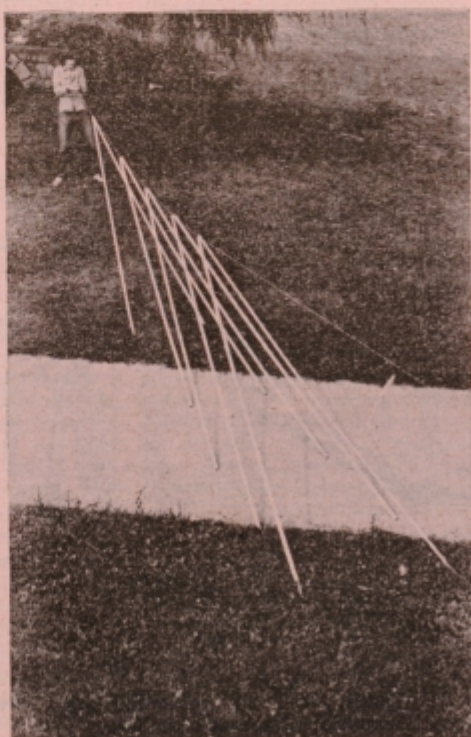
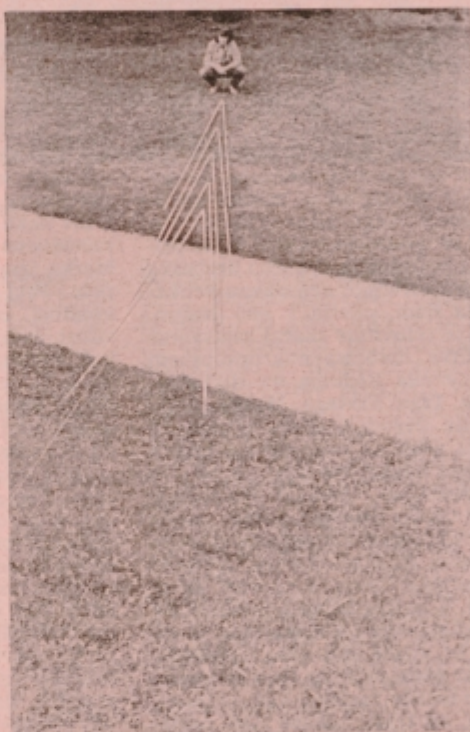
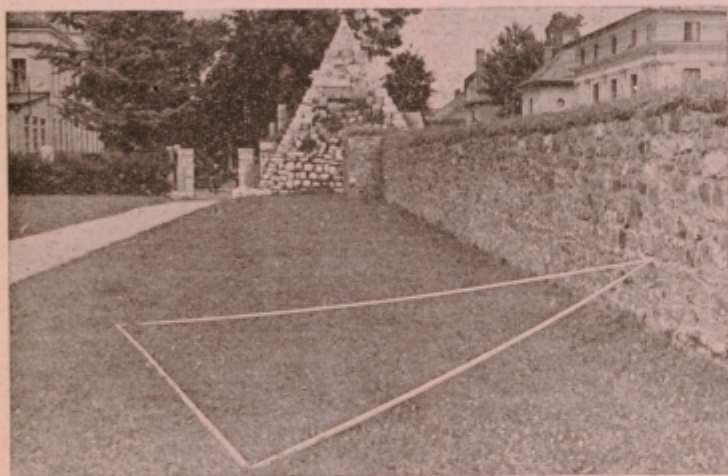
POLETNI PROJEKTI

skupine OHO : David Nez, Marko Pogačnik, Milenko Matanović, Andraž Šalamun;
izvedeni v ambientih: Bratranca pri Podvinu, Srakane pri Malem Lošnju, Koper,
Medno, Jeprca, Kranj (Kokra, Drulovka, Meja, cesta Kranj-Ljubljana), Ljubljana
(Ljubljana, Sava, Barje, Ježica, L. grad, park Rimski zid, park Zvezda);
v času od junija do septembra 1969.

MATERIAL: 4 m dolge lesene palice in vrvice
Rimski zid, Ljubljana



MILENKO
MATANOVIĆ



Kama sutra

POLETNI PROJEKTI

skupine OHO.: David Nez, Marko Pogačnik, Milenko Matanovič, Andraž Salamun;
izvedeni v ambientih: Bratranca pri Podvinu, Srakane pri Malem Lošnju, Koper,
Medno, Jeprca, Kranj (Kokra, Drulovka, Meja, cesta Kranj-Ljubljana), Ljubljana
(Ljubljaničica, Sava, Barje, Ježica, L. grad, park Rimski zid, park Zvezda);
v času od junija do septembra 1969.



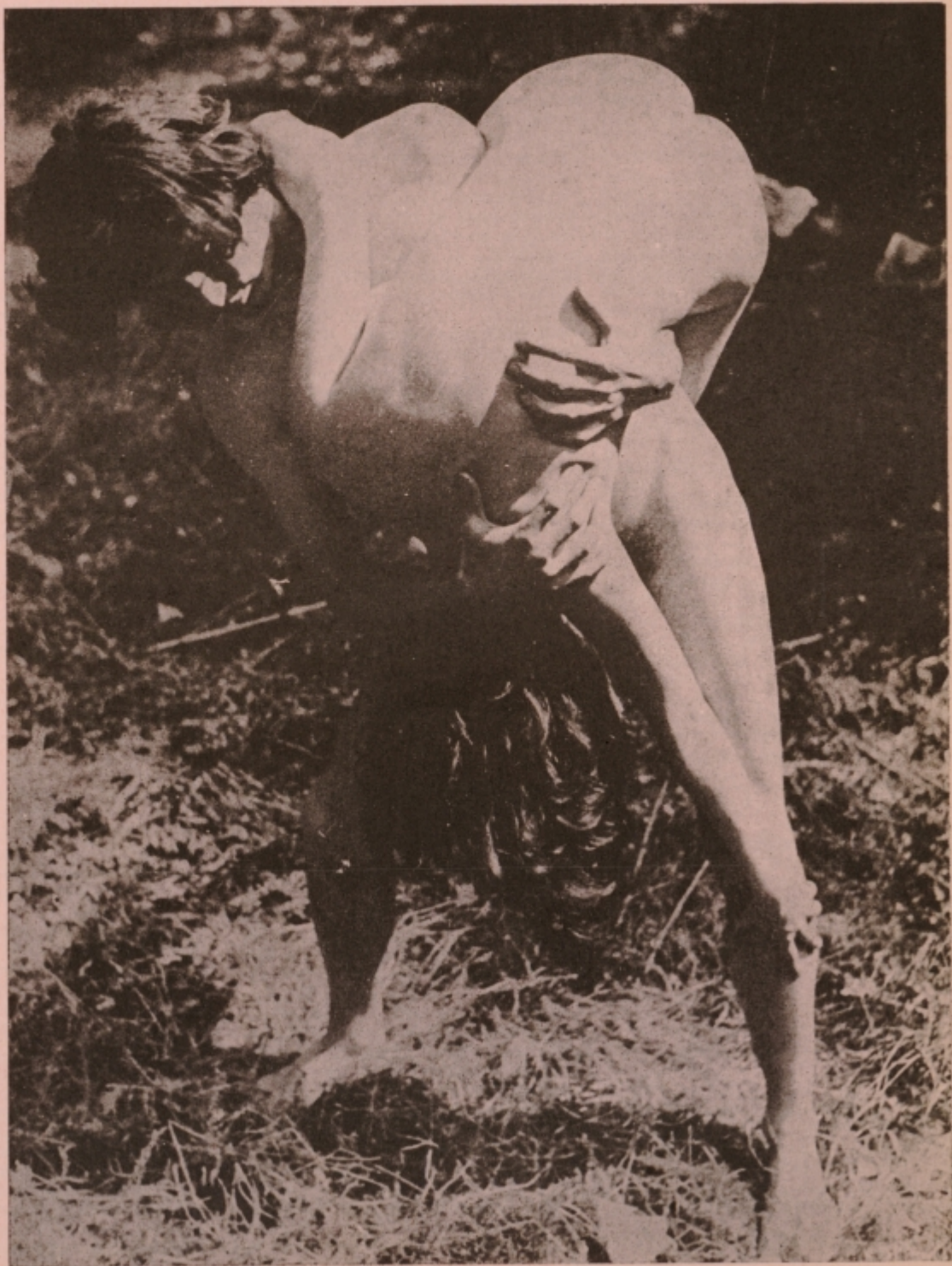
ANDRAŽ
SALAMUN







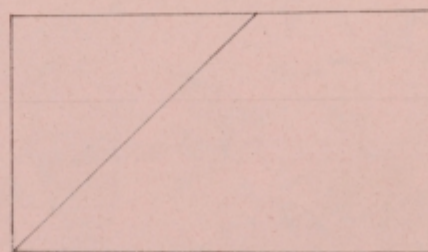






MATJAŽ HANŽEK

Enota črta teče 45° glede na stranske črte in se na njih lomi pod istim kotom vsaka nadaljnja ima začetek eno mersko enoto od prejšnje
sestava 10 enot velikosti 4×7 merskih enot



Mesto avše v človeški zoološki grupi

Spoštovani tovariši Geister,

pravkar sem prebrala — ne brez zanimanja — vašo vrednoto »Avša in nevarnost« (glej Aktualnosti v 83.—84. številki Problemov, str. 30). Mikro-razpravico ste opremili s petimi tehnično brezhibnimi in estetsko neoporečnimi fotografijami — prava paša za oči, ki niso nič videle — ki naj bi bržčas služile kot didaktični pripomoček za ponazoritev in potrditev izraženih misli in aksiomov. Z njimi ste kakopak avšo do kraja vizualizirali, a jo obenem vdrugič — tudi s prilogami potemtakem — močno okrnili, saj ste jo kar dvakrat na pičli strani razmišljujočega gradiva zreducirali le v seksi-sedalo-girl; s tem namreč, da ste potisnili v prvi plan in s flešem osvetlili le njen prvobitni oz. edini... komunikacijski pomol, če se smem poslužiti vaše terminologije, vse za vaš zorni kot nebitveno in obrobno pa primerno zabrisali oziroma zradirali.

Mi na Krasu pojmuje avšo nekoliko... širše. Nemara gre za semantično ohlapnost, ki nam je Kraševcem, na pol okuženim od južnjaške neresnosti in brezbrzičnosti ter mediteranske približnosti, skoraj prirojena, ali pa, kdo ve, za krajevno posebnost, ker se radi opajamo s soncem in širino, radi ofotamo v barvitosti in večpomen-skosti.

Skratka, diapazona, lepše, pahljače avšine osebnosti nismo doslej še zaprli oziroma skregili le v seksualno socialni tip in kategorijo, ki pa sta za vas edino obstojna, edino veljavna, nemara celo edino zveličavna. Avša ima pri nas vsaj trikrat več bivanjskih možnosti in državljanjskih pravic, kot jih vi, sirotici nebolgli, dopuščate in pripisujete. Skratka, na našem koncu se avša lahko izživlja mnogostransko. Nismo je privezali kot psa le na popkovino nesistemске, nekoordinirane, nedomišljene, neprogramirane spolnosti. Svojo avšasto bit lahko uresniči tako rekoč izven seksualnega prostora, na terenih, ki se s spolno konservativnimi ali spolno revolucionarnimi vprašanji ne ukvarjajo.

Ne opiramo se — da jo definiramo — le na rahlo spremenjasto fiziognomijo njene hruskaste ali jabolčkaste... riti. Drugače povedano, pri nas avše lahko kalijo, cvetijo in gredo v klasje ne glede na svojo ritno mimiko. Naj preciziram: priznavamo jim status avše, tudi ko je ranljiva zgovornost in nalezljiva komunikativnost njihove zahodne polute na ničšču. Zevajoče brezno in praznina pač. Popoln, pet prstov debel,



JOLKA MILIČ

kot katran gost in sajasto črn vakuum, gluha kakor zemlja seveda.

Mi etiketiramo avšo bolj po tem, kar leti iz njenih našobljenih ali nenašobljenih ustec in se trudno ali poskočno kotrlja iz njenih vselej presenetljivo škodranih in zafrkljanih možgančkov, kakor pa po tem, kar se ziblje, boči ali treslja za njenim hrbtom. Potemtakem rajši z navadno colo merimo kračino in dolgost njene kokoške ali gosje pameti, kakor da bi šli z modernjšim instrumentarijem — z geigerjevimi števeci, drobnogledi in s termometri — iskat Celsia, Kocha, Fahrenheita in sodruge le v njen tumpasto spogledljivi anus.

Ta splošna, neselektivna metoda nam tudi omogoča, da razpolagamo z bogatejšim asortimentom avš, kot ga, denimo, premorete vi: mi gojimo mlade in stare avše, lepe in grde, debele in suhe, okrogle in dilaste, pritlične in preklaste, oglate in valovite, spolnoklicne in spolnoodbijalne, izvirne in klišejske, starodeviške in poročene, napredne in zaviralne, načelne in neopredeljene, krepostne in nemoralne, z domačijskim nadihom in meščansko avreolo, zdrave ko dren pa z naduho in s sladkorno, diplomirane in z nepopolno osemletko itd. itd.... Slovenski trg zalagamo celo z moškimi avšami, le da avšo moškega spola, delno iz sramežljivosti in obzirnosti, predvsem pa iz lingvističnih potreb in pobud po navedbi imenujemo lole. Ali pa se zatečemo kar k tujki in možakarja gratificiramo s tržaškozalivsko mono.

Tu gre, kot je razvidno iz konteksta, le za vljudnostno verbalni razloček, kajti vsebinsko stojita na isti ravni. Učenec pač zaleže za učiteljico in obratno: šolarka ni nič težja in nič lažja od profesorja. Ni govora o kakršni koli obliki privilegiranja ali zapostavljanja. Gresta se — čisto resno — najbolj enakopravno enakopravnost.

Svojo... psihofizično osebnost pa... plasirata, kakor pač vesta in »znasta«. Ni ravno nujno, kot trdite vi, da začneta in končata z zadnjico. Niti ni do cela res, da ju... vselej doleti, ker nevarnost in hudo v končni konsekvenci zanju ne obstajata. Omenjenih eksistencialij niti dobro ne zaznavata, kaj šele da bi ju razumela, marveč ju sproti črtata in zanikujeta, pravzaprav ignorirata. Ščiti ju pač — kot vse lahkoverni — angel varuh lastne zagledanosti in omejenosti. Pa latentna nagnjenost k zaupljivosti in optimizmu, ki jima tudi sproti prepleškava svet z mavricami konstantne, nepojemljive iluzije.

Zdaj pa mi dovolite še... namerno šutasto in avšasto vprašanje.

Mobil zadnjice, ki nam ga prikazuje v petih zaporednih in harmoničnih sekvencah — v podučno ponazoritvene namene seveda — je... mobil prave, resnične, neizpodbitne avše, ali pa... ste nam podtaknili erogeni koncentrat in občilni pomol ženske, ki nima z avšo pravzaprav nič skupnega? Če ga človek motri kolikor toliko hladno, trezno, neprizadeto, nečustveno, pa kar se da studiozno in objektivno, nankrat zdvomi v njegovo... pripadnost in pripadnost... pa izvirnost in lastništvo. Zbudi se mu sum, da je znanstvenik (to ste vi) besedoval o šegah in navadah dromedara (de la vie passionnée du dromadaire), besedilo pa bogzna zakaj okrepil s torzi in portreti kamele, ki jo je — jasno — ujel s skrito kamero, da bi ohranil dražest spontanosti. Mobil namreč na gledalca deluje preveč... homogeno in miselnostno, nič razpršeno in avšasto. Ko da bi bil prežet in preprežen z gosto mrežo nevidnih žic, ki bi vsako njegovo celico posebej telefonsko povežala s precej razkošno in moderno opremljeno možgansko centralo. Skratka, zdi se, ko da dobiva jasne, točne, v sistem profilirane in koordinirane instrukcije od zgoraj, ne pa da bi bil prepuščen slepemu, naključnemu, neplaniranemu, anarhično nedomišljenemu in lolkastemu vodstvu. Sveti duh Chardinove noosfere se je pač spustil tudi v te daljne in zgubljene prekat biosfere ter jih ožaril s svojo prisotnostjo oziroma jih sinhroniziral, pravzaprav cefaliziral s svojimi cerebralnimi programi.

Vsaj zdi se tako. Utegnem se kajpak motiti.

No, da zaključim:

Analizirali ste nam avšo.

S tem pa, da ste nam obenem podtaknili nekaj strokovno neprepričljivega, hibridnega in nesprejemljivega fotografskega materiala, ste močno omajali našo pripravljenost, da bi vaši tezi in postulatam pritrtili.

Pozivamo vas zato — da razblinite naše dvome in odsekate kači skepse strupeno glavo — da nam avšo še vizualno predočite. Avšo en bloc... ne le njenega... oziroma nekega sporno vprašljivega komunikacijskega pomola.

Lep pozdrav

jolka milič

P. S.: Moje pismo nima pretenzij »vrednote« (to je skale, absolutna), marveč se poteguje le za naslov efemerne, provizorne, enodnevnice kozerije.

V areni Don Kihot in hlapec



PRIMOŽ ŽAGAR

Šestintridesetletni profesor slavistike Ivan Mesiček iz Maribora sodi prav tako med tiste množestvilne slovenske šolane možgane, ki gredo v tujino in tam prodajajo proizvode svojega duha. Leta 1961 je diplomiral na ljubljanski univerzi. Do lanskega januarja je učil na različnih šolah v Mariboru. Nazadnje je stal za katedrom delavske univerze. Potlej pa je ob prvem polletju zapustil prosveto in krenil v Italijo. Zdaj živi z družino v Milanu. Njegov posel je svobodni prevajalec. Največ dela za milansko podružnico Enciclopedie Britannice. Prejkone mu ne gre slabo. Zna češko, rusko, nemško, italijansko, angleško in francosko, da o srbohrvaščini sploh ne govorimo. Iz Maribora ga je spravila, tako je govoril, spletkastarejša kolegice-slavistke. Zavoljo odličnih uspehov, ki jih je dosegel s poukom ruščine na mariborski fizikulturni šoli, je postala zavistna. Stkala in podtaknila mu je marsikako neresnico. Pri tem se je opirala na svoje veljavne partijske izkušnje in Mesiček je nazadnje moral oditi. Najin pogovor pa ni tekkel o samem spletkarskem dogodku, čeprav je bil z njim nenehno v zvezi.

— Jaz pravzaprav mislim, da niste samo zaradi spletk zapustili domovino?

»Odgovor je kompleksen. Moje jezikovno znanje v razmerah mariborske prosvete ni moglo biti izkoriščeno in tudi perspektiv nisem imel, da bi ga bolje izkoristil. Spletke pa tudi sodijo zraven.«

— Vi, ki ste učili na šolah, ali radi delate z mladino?

»Živel sem za to delo, ljubil sem ga in se zanj žrtvoval. To ni fraza.«

— Kako, da se vam je pri vsej tej gorečnosti ljubezen ohladila?

»Ni res, da se mi je ljubezen ohladila. Ko bi se znašel v novih okoliščinah in bi zaslužil toliko, da bi lahko moja družina živela, o. k., takrat ljubezni ne bi bilo konec.«

— Aha, potem te vaše ljubezni zdaj ni zato, ker ni pogovjev?

»Tako je. Pravi vzrok, da sem šel iz prosvetne službe, so razmere v prosveti in pa tretman, ki ga prosveta doživlja s strani družbe. Moj odhod je v bistvu pozitivne narave.«

— Slišal sem, da ste te svoje prosvetne dogodivščine in zle izkušnje opisali v še nepriobčenem romanu. Je res?

»Te stvari so me inspirirale, da sem napisal roman. To je kronika dveh šolskih let, ali pa peklenska komedija.«

— Ali ste pred tem, ko ste se ujeli, kot pravite, v zavistne spletke na fizikulturni šoli, že imeli nagnjenje do literarnega dela?

»Vedno. Če pa hoče biti prosvetar, in zaslužiti toliko, da bo družina normalno živela, se moraš odpovedati literarnim in publicističnim ambicijam.«

— Zdaj pa drugače. Povejte, ali ste pogumen človek? Prosim, da mi odgovorite po resnici, če to seveda zmorete?

»Čujte, preveč sem pogumen.«

— Dobro, pogumen človek ste. Toda, ali ste se proti spletkam borili do konca?

»Do konca.«

— Lahko bi še vseeno vztrajali na položaju, ni tako?

»Ne. Moja borba je izzvenela v roman, ki čaka priložnosti za objavo. In ta roman je obsodba konkretnih razmer v prosvetni službi.«

— Ali ste zdaj, po tistem, kar ste prestali, kaj drugačen človek?

»Da.«

— Kakšno razliko opazite na sebi, kakšen je zdajšnji Mesiček v primerjavi z Mesičkom pred grenkimi doživetji?

»Če govoriva o razliki, potem sem bil prej idealist, ki pri svojem delu v šoli ni gledal na čas in napor. Za dobro študentov sem bil pripravljen narediti vse.«

— Ali gledate zdaj na svet drugače?

»Moje najintimnejše osebno spoznanje mi je vsiljeno. Če hoče živeti kot celovita osebnost, moraš biti tudi finančno močan, tako da ne trepetiš, če ti delodajalec reče: Pazi, nagnali te bomo!«

— Torej je to vaše drugačno gledanje na svet v zvezi z denarjem?

»Denar mi da možnost, da živim kot človek. Samo človek, ki je finančno močan, se lahko postavi po robu nasilju, razčlovečenju...«

— Ali prej tega niste vedeli?

»Vedel sem, da si ekonomske moči kot prosvetar v lastni domovini nikoli ne bom mogel ustvariti, in da bom tu obsojen na strah za ljubi vsakdanji kruh zase in za družino, zato sem se odločil oditi v svet.«

— To vem. Ampak, ali bi lahko bolj določno odgovorili na moje vprašanje?

»Da, pred tem sem vedel o tem po Prešernu in sem trdno veroval, da je Prešeren 19. stoletje, da pa stopamo mi v novo obdobje, ko bomo lahko stare resnice dali v arhiv.«

— Tako je to. Vedeli ste za to spoznanje po drugih, sami pa si ga še niste pridobili?

»Vedel sem, da to je, ampak nisem vedel, da bom to stvar v družbi ponovno našel tako.«

— Gledanje na svet skozi denar pa vam, hočete ali nečete, jemlje idealizem, ki ste ga prej omenjali, mislim?

»Absolutno.«

— Pa mislite, da je idealizem na splošno obsojen na propad?

»Idealizem ne. Jaz bi rekel takole: Idealizem kot oblika človeške zavesti ni obsojen na propad, kajti princip donkijotstva v človeku je neuničljiv. Pač pa so obsojeni na propad idealisti, ki se v obstoječih razmerah še upajo čustvovati in delovati idealistično.«

— Vi niste Don Kihot?

»Ne.«

— Bili pa ste?

»Bil sem, ampak ne smem več biti, ker imam družino.«

— Po resnici, ali vam je hudo za donkijotstvom?

»Kako se reče nostalgija po naše? Kadar se spomnim sveta, ki je nekoč živel v meni, me obide domotožje po tistih časih.«

— Ali ste zdaj tudi bolj trd človek kot prej?

»Vsekakor.«

— Ali ste opazili, da ste storili kakšno dejanje, ki ga prej ne bi?

»Bom dal dva odgovora. Sem k meni, v hišo pod Pohorjem, so leta in leta prihajali vsi sosede s prošnjami, naj jim napišem tako in tako prošnjo. Na kraj pameti mi ni prišlo nikdar, da bi sprejel za te usluge denar. Če storim danes za koga nekaj, kar zahteva mojo moč in čas, se strinjam, da sem za to primerno nagrajen.«

— Kaj pa na dnu, ali mislite, da ste na dnu svoje duše še zmeraj stari Mesiček?

»Tam sem pa še isti.«

— Kako še isti?

»Bom vzel prispodobo. Don Kihot jo dobi v neki težavi z vsemi močmi po glavi, revež pa se večkrat vzdigne in pravi: Še živim!«

— A, ja, potem ste na dnu še Don Kihot, ampak ne ravnote kot Don Kihot?

»Ja, to je tista bistvena razlika.«

— Pa mislite, da se ta vaš Don Kihot na dnu ne bo mogel več vzdigniti?

»Brž ko vidiš, da ni ogrožena eksistenca tvoje družine in da lahko živiš normalno, se vzdigne k dejanjem tudi Don Kihot.«

— Ampak takrat, ko ni več ogrožena eksistenca, je to prednost. Takrat se ni težko dvigniti, takrat to že sploh ni več Don Kihot?

»To drži, to pa drži.«

— Ali vas lahko ta denar, za katerega se zdaj bojujete, res čisto spremeni?

»Ne, pač pa mi lahko okrepi samozavest.«

— Prej, tako sklepam zdaj, niste imeli samozavesti?

»Ko sem bil dolžan skrbeti za kruh, sem se silil biti hlapec.«

— Kaj pa, če ste zdaj, ko delate v tujini, tudi hlapec?

»Zdaj, pazite, gre za to, ali si hlapec za 50 ali 60 tisoč dinarjev, ali pa se zaveže nekemu delodajalcu za 500 tisoč dinarjev.«

— Da. Toda nezavedno postajate hlapec denarja?

»Razumem. Mislim, da je ta stvar tako splošno človeška, da je težko odgovoriti — ne.«

— Koliko oblik hlapčevstva je po vaše?

»Dve. Prvič, hlapčevstvo, ko se človek ponižuje, da bi lahko živel v materialnem preobilju. To obsojam. Drugič, hlapčevstvo, v katerega te primora potreba po eksistenci, zato, da obstajaš. Tega me ni sram.«

— Prej, preden so se vam pripetile nevesčnosti in preden ste odšli v tujino, ali ste takrat kaj premišljevali o tem, da bi bili hlapec?

»Ne, ne.«

— Ali bi prišli do vašega sedanjega spoznanja, da je vsak človek hlapec, če bi vaše življenje teklo normalno?

»Ostal pri pri prevzetem spoznanju, spoznanju Ivana Cankarja, in tega ne bi čutil kot osebni problem.«

— Človek mora potem na lastni koži skusiti, da je hlapec, ne?

»Tako je, potem literarna resnica postane tvoja.«

— Kaj pa, če le obstaja kako stanje, v katerem človek ni hlapec?

»Poglejte, stanja, v katerem človek vsaj do neke mere ne bi bil hlapec, ni.«

— Že, ampak, če bi ne doživeli vsega hudega, sploh ne bi vedeli, da ste hlapec?

»Tako je. Veš ali ne veš, za to gre.«

— Ali se ne bojite, da bi se razčlovečili, zdaj, ko je vaš edini zveličavni cilj denar? Ali ni možno, da boste zaradi takega gledanja začeli delati slabo?

»Razčlovečiti se pomeni zame, ne živeti v skladu s tem, kar čutiš in misliš. Če sem odvisen od usmiljenja družbe, me lahko razmere prisilijo k razčlovečenju. Če pa imam materialno moč, se lahko razmeram upiram in ostanem človek. Denar me ne bo razčlovečil.«

— Že mnogokoga je, so dokazi?

»Mene ne bo.«

— Kako veste? Denar nekako samodejno vpliva na človeka?

»Ustvaril si bom kapital. Iz tega kapitala si bom zgradil turistično hišo. Lahko bom kontaktiral s turisti v vrsti jezikov. Pridobil si bom njihovo naklonjenost. Tako bom dobil redne goste. Mariborski občini bom plačeval, kar bo zakon od mene zahteval. Družina bo živela normalno. Morebitni višek pa bom porabil za spoznavanje drugih dežel.«

— No, vidite, denar že deluje, ste že drugačen človek?

»Če hočete, pridobitnik, ampak na pošten način: dam, daš.«

— Kje pa so zdaj tiste vaše iluzije, ko ste še študiral?

»Vidiš, zdaj smo tam. Kar mi ostane od študija, je splošno koristno, to sta jezik in znanje. In oboje daje možnost, da se čez leto in dan ponovno povrnem h publicistični dejavnosti. Turizem kot nov gospodarski fenomen in splošna publicistika...«

— Prej niste imeli tega gospodarskega namena?

»Ne, prej ne.«

— Ali se vam ne zdi, da ste prevarali samega sebe?

»Prevaral ga nisem, pokopal sem ga.«

— Ali ste po vaši oceni zdaj slabši človek?

»Bolj pameten.«

— No, mislite, da ste slabši?

»Ne. Zlo sem občutil, jaz zla ne delam.«

— Spletkarska doživetja so vas torej spravila na tako podjetniško pot...?

»Da, streznila so me.«

— Kaj pa, če so vas zapeljala in se bo šele na koncu, čez leta, pokazalo, da ste zgrešili?

»Ne, ker sem na trdni poti, ker nisem v oblakih.«

— Jaz mislim, da morate biti tudi na dnu duše drugačni?

»Po duši nisem slab človek, spremembe pa so ogromne.«

— Ali se zdaj s tem, kar delate, borite za boljši, človečnejši svet?

»Tudi to je borba.«

— V redu. Zakaj pa se tudi proti spletkarjem niste tako borili?

»V tem smislu sem dejansko storil vse, kar sem mogel. Posledice: minirana delovna mesta po Mariboru, kamorkoli sem se obrnil in stopil. Ovadbje so prihajale povsod, kjer sem se hotel zaposliti.«

— Povejte, ali se, denimo, do žene zdaj kaj drugače obnašate, od kar ste novi Mesiček?

»Mislim, da ne. Kot tak ji predstavljam večjo garancijo za varnost družine in me za to še bolj ceni.«

— Kaj pa, če ste se vrgli na denar in na podjetništvo bolj zaradi žene, da bi vas še bolj cenila in da bi jo privzeli nase, kot pa zaradi spletk?

»Absolutno ne. Zaradi otrok in zaradi družine.«

— Ali vam je žena dala spodbudo, da ste se odločili za podjetništvo, za bussinens?

»To ne.«

— Ali ste zelo slabo živeli, ko ste bili še profesor?

»Dokler sem bil samo profesor, sem živel slabo. Ko pa sem profesuri pridružil oddajanje tujskih sob (v hiši pod Pohorjem), smo kot družina živeli mnogo bolje.«

— Povejte, ali ste morda zdaj, ko imate mnogo več denarja, opazili, da vas žena bolj ljubi?

»Sigurnost je večja. Lahko bi odgovoril z da.«

— Vidite, vaš denar že vpliva na ljubezen?

»Vsekakor, ljubezen gre skozi želo-dec.«

— Ko ste se zaljubljal, gotovo niste mislili, da bo nekoč tako?

»Ne, absolutno, ne.«

— Ali bi se lahko zgodilo, da bi vas žena zapustila, če bi ne imela gotovosti?

»Ne, borila bi se skupaj.«

— Pa se niste morda bali, da bi se to zgodilo?

»Za ženo ne, bal sem se zase.«

— Kako to mislite?

»Jaz sem drugačen od poprečnih ljudi. Ker sem bil idealist v pedagoški službi, sem bil idealist tudi do ženskega sveta. V idealizatorskih blodnjah sem premišljeval o ženi, ki me bo duhovno prerodila in od vsakega dekleta sem takšno čudežno prerodenje duha pričakoval. Kmalu potem, ko sem nastopil proforsorsko službo, sem se zavedel, da takšna ženska realno ne obstaja. Zato sem se odločil, poročiti se z »navadno« žensko.«

— Razumem. Toda prej ste rekli, da ste se bali bolj zase kot za ženo. To mi razložite?

»Odlučil sem se torej, poročiti se z navadno žensko. V meni pa je zidealizirani svet še živel. In ko sem se poročil, je v meni ta svet še deloval. Pogostokrat sem dvomil, če jo imam še rad, in večkrat premišljal, da bi jo zapustil. Tako pa je prišlo do tega, da me je žena res prerodila.«

— Kako vas je prerodila?

»Iz sanjača v življenjskega praktika.«

— S čim je najbolj vplivala na vas, s čim je najbolj zadevala v vas, da ste se začeli prerorejati?

»S konkretnostjo ni zadevala vame. Vse skupaj je bila materialna stiska, gradnja in otroci.«

— Ali jo je bolj skrbelo za eksistenco družine kot vas?

»Ona je večji skeptik, to je gotovo. Se pa name absolutno zanese in veruje, da se bom v najbolj kritični situaciji vedno znašel.«

— No, dajva bolj jasno...?

»Posredno je odgovor ta: Ata, ti se boš že znašel, povej mi, kaj naj storim...«

— Zdaj pa mi odgovorite na tole vprašanje: Ali ste pisali tisti roman zato, da bi dobili denar?

»Roman sem pisal zato, da rešim samega sebe bremena, ki sem ga nosil v duši kot skupen rezultat tistih dogodkov. Če ne bi storil tega, bi obstajala nevarnost, da eksplodiram, lahko bi prišlo do fizičnega nastopa. Točno tako sem ga pisal, da sem vedel, da ne bo mogel biti objavljen, in to zaradi brezobzirnega prikazovanja resničnosti.«

— Ali ste ga pisali tudi za to, da bi se tako po svoje maščevali spletkarjem?

»Tudi. Maščevanje je, pokazati resnico o teh ljudeh.«

— Po naravi ste maščevalni?

»Sodim, da nisem.«

— Potem so vas hude izkušnje napravile tudi za maščevalnega?

»Tudi.«

— Ali zdaj, ko je obdobje najhujše prizadetosti že za vami, močno premišlujete, kako bi roman spravili v denar, kako bi dobili zanj kakšen milijon, dva ali pa še več?

»Proces izpovedovanja je bil psihično neizogna nujnost. Rezultat je tekst. Literarni tekst pa je delo, ki ga bom skušal tudi spremeniti v denar. Evo teksta, daj denar...«

— Očitno, da ste za zmeraj opravili z idealizmom?

»Da.«

— Ali sploh lahko kdo, po vaše, živi do konca kot idealist?

»Samo tisti, ki so jim očetje zagotovili vsakdanji kruh.«

— Vse se na splošno začne in neha pri kruhu, tako mislite?

»Tako nekako.«

— Ali sploh obstaja kakšna možnost, da bi se splošno začne in neha pri kruhu, tako mislite?

»Ne.«

— Pa vas ni sram, da ste hlapec?

»Ne. Življenjska resničnost je taka, da smo hlapci vsi. Potem nas mora biti vse ljudi sram.«

— Ampak, kljub temu nekoč niste tako mislili?

»Drži.«

Peto nadstropje trinadstropne hiše

1.

Miškin vstopa v slovensko literaturo popolnoma brez razloga. Seveda o tem ne more nikogar prepričati. Tega ne bi mogel niti v primeru, če bi vstopal v to posvečeno stvar z razlogom. Brez ali z, dejstvo je, da je Miškinu, takemu kot je, to popolnoma vseeno. Najbrž niti tega ne ve, da že drugič v zgodovini svetovne literature vstopa v književnost in da je njegovo ime v vmesnem času ležalo uklenjeno med liste debelih špehastih knjig raznih narodnih, mestnih, vaških in privatnih bibliotek. Zdaj je tu njegovo novo življenje, zalotili smo ga prav v hipu, ko vstopa skozi njegova posvečena vrata. Sicer pa je Miškin takoj opazil, da je njegovo dejanje že vnaprej natančno opredeljeno, saj ob vratih, skozi katera vstopa in ki so zelo ozka (iz ekonomskih razlogov), stoji nekdo, ki ve vse bolje. Če si prepričan, da si stopil v lužo in si zmočil čevlje, te bo ta nekdo poučil, da nisi stopil v lužo, ampak na njegovo nogo in te bo o tem poučil z različnimi sredstvi, še najraje z administrativnimi. Smatral bo, da te ima pravico freniti od vhoda v slovensko literaturo po desetih stopniščih nazaj v minljivost, neznatnost in anonimnost od slovenske literature nepriznanih mož. No, ob vhodu (in izhodu, ki je isti) stoji oddelek za svetovno književnost, ki bo Miškinu brž dokazal, da je samo plod valovanja svetovnih literarnih tokov, samo sestavljanje vplivov, sorodnosti in prepletanj narodnih literatur ali pa provokativni izrastek blodnih avtorjevih možganov.

Toda Miškin gre kljub temu do vrat, ki so določena za slovenske knjižne junake. V trenutku, ko hoče vstopiti, pa zagleda na levi strani trgovino s prekrasnimi, belimi BMWji. Miškin še ne stopi v slovensko književnost, ampak v trgovino BMW in v trenutku sklene, da se bo prodal prvemu ponudniku za en tak lep, bel BMW 2002. Vznemirjen je kot ob kaki krasni, veliki, beli ženski in sklene, da bo imel stvar doma, slej kot prej, na tak ali drugačen način. S tem že na samem začetku začrta ostro mejo med seboj in ostalo slovensko literarno družino. Ali bi si, recimo, Prešeren, upal misliti na tak lep, bel BMW 2002? V tem trenutku s pošastnim treskom zgrmi na tla kopica literarno teoretičnih doktoratov, toda Miškinu je to toliko mar, kot predčerašnje zasedanje izvršnega biroja. Miškin, trdno odločen o vsem, stopa po stopnicah navzgor. Sem in tja ga pozdravi kak Josip Jurčič ali Ivan Tavčar, pa ne zato, ker bi ga poznali, ampak zato, ker so to fini slovenski literarni gospodje, ki poznajo dobre manire. Miškin pa niti roke ne potegne iz žepa in v desnem kotičku ust grizlja zobotrebec, kar tudi sicer ves čas počne. Prvi, ki se rahlo vznemiri, je Martin Krpan, in zato ima dva razloga: eden je, da bi tudi njemu prav prišel krasen, bel BMW 2002, za tihotapljenje soli iz Trsta. Drugi pa, ker zasluži v Miškinu neke vrste konkurenco. Zdi se mu, da gre za nekakšnega literarnega tihotapca. Cesarica pravi, da ne bo dala dotacij za tako huliganščino, minister Gregor pa spet nič. »Tudi kritiko bom sama doletela,« dé cesarica. Čisto na vrhu stopnic (saj je vendar najboljši) sedi Prešeren in je videti slabe volje, ker ga je zajahal obilen star mož v lovski uniformi in vpije nanj: »Pritisni, France, v duhu gospodarske reforme!« Tudi Cankarju ni dobro, revež sedi na tanki klopi, ki jo z zobmi držita dva športnika, en telovadeč in en košarkar, vmes pa med zobmi sikata njegove citate.

Miškin se je vzpenjal vse više in više, dokler ni prišel do svojega stanovanja. Legel je na divan in zaprl oči ter



DIMITRIJ RUPEL

MATE DOLENC

se predal prijetnim mislim o samem sebi. Počutil se je tako prijaznega, liričnega in pozitivnega, da mu ni šlo v glavo, zakaj ga hočejo nekateri odriniti in ponižati. Začeli so ga celo zmerjati z ženskarjem, njega, ki ne pomni več, kdaj je nazadnje videl živo žensko... Tako je rekel Jovan Pacač, scenograf: »Nima, da bi vrnil dolgovce, pa se vlačijo z ženskami okrog.« Dolžan mu je ogromno vsoto šest kovačev za trolejbus in dva za telefon in si komaj upa na cesto, da ga ne sreča Jovan Pacač, ki vpije na dvesto metrov: »Miškin, kdaj mi boš vrnil denar?« Slaba volja je naraščala in ker mu je začel hoditi na živce nihanje nihala stenske ure, ga je obtežilo s prvim delom Kapitla. Pod težo te knjige seveda nihalo ni dalo od sebe niti giba več in tudi ura je zamrla, kar je bil absoluten dokaz, da čas nima niti najmanjšega vpliva na Marxovo misel. Nato je šel Miškin v kopalnico, natočil vodo v lavabo in si v njej namakal noge, da se je nekoliko ohladil, kajti nastopalo je poletje, ki je čas največjih političnih premikov, ker so ljudje na počitnicah. S poletjem se tudi podesetorijo potrebe po denarju in Miškin je pravkar začel premišljevali, kako bo prišel do belega BMW-eja, ko pa nima niti denarja za konjak. Sicer je dva meseca delal za založbo Starinska knjiga, a tam so mu nasuli popra pod nos in rekli: »Jejte ocvrte podplate in pohane krajce klobukov, saj ste še mladi.« Glede deklet pa; le kam bi jih del, ko je pa njegova mama po nekem plenumu kupila vse prisluskovalne naprave in opremila z njimi sleherni posteljni vzmet? Tedaj je nenadoma pozvonilo v to gluho, vroče popoldne in Miškin je tekel odprti, misleč, da bo kaj prijetnega. Bil pa je samo Matjaž Kocbek, ki je sprševal po Bojči. »Ne vem, kako se piše,« je rekel, »vem pa, da je krasna ženska. Enkrat sem se z njo poljubljaj na nekem hausbalu in od takrat jo iščem. Njeni poljubi so bili tako krasni, da sem mislil, da ji bom padel v usta.« »Ne,« je rekel Miškin, in priprl Matjažu Kocbeku šop las z vrati, »ne in ne. Nobene Bojči ne poznam. In tudi nočem!« Zaloputnil je vrata, tako, da Kocbek ni mogel potegniti svojih las ven. Šel je v svojo sobo in legel ter se pokrli čez glavo, in ni mogel slišati Matjaža Kocbeka, ki je bil eno uro pritrjen z glavo k vratom. Šele ko je prišel mimo Ivo Svetina, ga je osvobodil, tako da mu je s kazalcem in sredincem odrezal čop las.

Z odejo čez glavo je Miškin še naprej razmišljal. O pač, bila je neka ženska, ki bi ga utegnila zanimati. Nekoč sta stala skupaj pred prehodom za pešce in takrat jo je prvič videl. Dogodek, ki je sledil, mu jo je neizbrisno vtisnil v spomin; dekle si je nenadoma dvignila rob krila in si začela popravljati nogavico. Ko je bilo to urejeno, se je začela z eno roko tapljati po zadnji strani krila, z drugo pa si je popravljala naramnico modrčka, tako da je odkrila lep, bel kos mesa na rami. Tedaj se je pripeljal mimo eleganten gospod v rumenem kameljedlakavem plašču in se s svojim Alfa Romeo zapičil v marico ljudske milice, ki je bila ravno na specialni vožnji, da bi odkrila, če je med mladino še prisoten mit Jamesa Bonda, ki je izredno nevaren, ker izpodriva druge mite, ki so družbeno pomembni in celo nepogrešljivi, kot recimo mit Boga. Ta je tako uspešno naučil ljudi bogaboječnosti, da so še danes bogaboječi (čeprav so medtem Boga skrivaj zamenjali z drugim) in bi bilo torej družbeno nevarno ta mit zanemariti.

Ko so miličniki nekaj sekund pozneje zaslišali čudovito dekle, če morda ve, kaj naj bi bil vzrok prometne nesreče, in je dekle odgovorila, da o tem nima pojma, je

Miškin na uho ujel njeno ime; glasilo se je Vasiljka. Sklenil je, da jo povabi na kosilo; toda ni imel dovolj denarja. Zato jo je hotel povabiti na dva deci. Toda tudi za to ni imel denarja. »Povabim jo na kavico,« je dejal, ampak v žepu ni bilo nič denarja. »Torej drugič,« je rekel in odšel v drugo smer. Tako je bilo, ko je prvič videl Vasiljko.

Zdaj mu je postalo pod odejo vroče in sklenil je, da gre ven iz stanovanja in nekaj stori z dnevom, ki pravkar poteka. Rekel si je: »V glavi imam zavrtano misel,« potem je hitro zamenjal misel z Vasiljko: »V glavi imam zavrtano Vasiljko.« Hotel je, da bi šel ven z namenom in je mrzlično iskal kakršenkoli namen, pa ga ni našel, zato je sklenil, da gre ven kar tako in da se bo že sproti pokazalo, za kaj gre. Toda zdi se, da mu je misel, ki ga je vrtala, zameglila pogled, kajti malo je manjkalo, pa bi pozdravil Toma Brejca, kar bi bilo nenavadno, ker se sploh ne poznata. Prav tako je mislil, da je prometni miličnik cestni pometal in je preden vrge papirček, ki ga je ves čas mečkal v žepu. Misli je, da ga bo cestni pometal takoj pometel v voziček za smeti, a ga je pobral in dvignil k očem, ker ni bil pometal, ampak miličnik. Ko je Miškin to videl, jo je jadrno odkuril in gledal izza vogala. Miličnik jebral: »Železnina, 45 din, ena nočna posoda, prenos 43. posodil Matetu Dolencu 1000 din, vrnil ali ne?« Miličnik si je takoj zadal nalogo, da skrivnostno šifro razvozlja. Najprej si je razbijal glavo z vprašanjem, kako je mogoče, da je tekst napisan v dveh različnih pisavah, dvema različnima črniloma in prvič v novih, drugič pa v starih dinarijih. In kakaj metati proč zadolžnico? Poln takšnih razglabljanj je miličnik, ki je bil sicer študent, zakorakal proti svoji fakulteti, kjer je imel predavanje iz primerjalnega jezikoslovja. Misli je, če bi bilo bolje, dati listek profesorju orientalistike, ali šefu tajne službe?

Miškin pa gre medtem naprej svojo pot. Najprej zavije proti Mesingu in sreča nekaj manekenk, ki jih navidez pozna, a jih ne skuša potrepeljati, ker ni kaj potrepeljati. Nato stopi v Mesing in vidi Zvoneta Šedlbauerja, ki išče Icota Klemenčiča in ga kolne, rekoč: »Že spet me je nagtenil.« Če bi šel še malo dalje, bi srečal Milana Pintarja, kajti tega srečaš vedno, če greš še malo dalje. Vendar Miškin ni šel dalje, ampak je ostal v Mesingu z namenom, da nekaj popije in je iskal temu namenu primerno žrtev. Hotel je v naglici nekaj popiti, v naglici zato, ker je bil žejen, popiti pa zato, ker je bil nesrečen. Nesrečen je bil zato, ker je bil žejen, žejen pa zato, ker že dolgo ni nič popil. Zato je prisledil k nekemu znancu fiziku, ki je ravno razlagal svojemu znancu kemiku, zakaj Mini Cooper bolje sedi v ovinku kot Toyota. Vsi skupaj so se poznali le na videz, vendar je fizik čutil do Miškina neke vrste strahospoštovanje, ker se je v zvezi z Miškinom vedno zgodilo kaj razburljivega. »Ali ga kaj serješ?« je vprašal Miškin. Fizik ni hotel veljati za štrebarja v Miškinovih očeh (večina fizikov noče veljati za take) in je rekel: »Pa ja da ga!« Miškino se je fizik prav studil, tako je bil podrepen, in je rekel: »Saj sem vedel, da si pravi prašič!« Fizik se je skromno nasmehnil in odgovoril: »Ah, saj ni tako hudo.« Vseeno pa se je počutil zelo polaskanega, ker mu je Miškin rekel prašič. Mimo je prišla natakara in Miškin je naredil z roko kretnjo, kot da je pravkar dvignil gosposko štipendijo: »Kaj bomo pili?« Fizik je hotel reči sadni sok, a je sprevidel, da je njegov ugled na kocki in je rekel konjak. Miškin je zahteval dvojnega. Ko je bilo vse na mizi, je Miškin nenadoma pogledal na uro in skočil od mize: »Joj, zmenjen sem z Završnikom. Moral bi biti že tu.« Potem je sedel in naredil požirek. Tudi fizik je naredil požirek, za kemika pa se ni nihče več zmenil in je ždel ob mizi nepotreben sebi in drugim. Miškin je naredil še en majhen požirek in spet vstal. »Moram pogledati, če Završnik ne čaka pred vrati.« Stekel je do vrat in pogledal na cesto. Potem se je vrnil in naredil še en požirek. »Prekleti Završnik. Moral bi biti že tukaj. Ogromno denarja mi dolguje.« Fizik se je hotel prikupiti in je rekel: »Kakšna žival, ta Završnik!« Kemik ga je občudujoče pogledal. Miškin je izpil do dna in rekel: »Ah, zdi se mi, da sem ga videl tamle. Naroči še en konjak na moj račun!« Vstal je in stekel iz Mesinga in ni več prišel nazaj.

Na pošti pred telefonsko govornico, je naletel na Iva Vajgla v kopalnih hlačkah. Pozdravila sta se in vstopila vsak v svojo govornico. Miškin je razločno slišal, kaj je govoril Ivo Vajgl: »Malo, Fani... danes ne pridem nazaj, Fani... je neka važna seja, ja, na sekretariatu. Jutri me tudi ne bo... sestanek pri Ivanu, da, tisti za

prosveto... ne, ne... rajši bi se šel kopat, Fani... pasje je vroče, najraje bi oblekel kopalke... ne, Fani, ni treba... ja, Fani, to pa je treba. Zoprno je iti na tiste sestanke... na svidenje, Fani.« Nato je telefoniral Miškin: »Kako si kaj, Polona? Lepo te je spet slišati. Kaj, da nisem? Ah, bili so strašni dnevi. Ne, ne, Polona, nisem... torej, kaj počneš? Pridem še jaz... ali lahko pridem? Zadnjič res nisem mogel... čepim do vratu v delu... nisem mogel, če rečem... vse ti bom pojasnil. Ze grem! Cau, čau, ptiček moj!«

Zapustil je telefonsko govornico ravno še o pravem času, da je videl Iva Vajgla, kako je korakal proti Na-mi v samih kopalnih hlačkah. Sklenil je, da se gre tudi sam kopat. Vsi se grejo kopat in on se bo šel tudi. Za to je določil Polono, ker ima fička in ker je edina ženska, ki ga trenutno mara. Druge so mu pokazale hrbet, ga izdale in oropale. Njegovo življenjsko pravilo pa je bilo živeti dobro in na tuj račun. In za ta dan je določil Polonin račun.

2.

Ni bilo dvoma, da je bilo dekle, ki je ležala na brisači, na produ ob reki, ob reki Savi, prav tista, ki jo je imel zavrtano v možganih. Živo so se mu vtisnile v spomin njene kretnje, ko se je pogladila z roko po krilu in si popravljala naramnico modrčka, ob čemer se je gospod v kamelje rumenem plašču zadel v marico ljudske milice.

Toda Miškin je imel obveznosti do Polone, ki je ležala ob njem v puritanski enodelni kopalni obleki. Ni šlo za kake globoke, usode polne obveznosti, ampak zgolj za dejstvo, da je prišel k reki prav z njo, da jo je celo sam poklical in ji sam predlagal svojo družbo. Miškin je imel sicer svoj koncept, toda ker še ni bil do konca izdelan, ni vedel, kaj naj stori in je obmiroval v stanju, v kakršnem je bil. Zadovoljil je z opazovanjem.

Dekle je imela rdeče bikini kopalke; bila je iste velikosti kot on; imela je dolge plave lase; imela je malo trebuščka, kar je naredilo Miškina divjega, kajti trebuščki so bili njegov fetiš. Opazila je, da jo Miškin gleda. Vrnila mu je pogled in ga takoj vzela nazaj; potem se je premikala na tak način, da se je moral Miškin od napetosti prevaliti na trebuh. Najprej si je elegantno vrgla lase na teme; potem se je z dlanjo pogladila po trebuhu. Miškin je pozabil dihati, potem pa je požrl slino v sapnik in zračni mehurček v požiralnik, tako da je zakašljaj in kolcnil hkrati. »Kaj pa ti je?« je rekla Polona in se zaskrbлено sklonila nadenj. »Nič, nič,« je odgovoril. Dekle se je medtem dvignila z brisače in splavala po produ do vode kot vila — najprej se mu je zdelo tako, potem pa je sprevidel, da hodi z vso težo krasnega telesa po kamenju in da je polna in okrogla kot sveža kravica. Prevalil se je na hrbet, da bi jo laže opazoval, ker mu je ušla iz vidnega polja, ampak takoj se je moral prijazno nasmehnuti Poloni. Dekle se je vrgla v vodo in zaplavala v vrtince. Miškin se je vznemiril in začutil željo, da bi ji šel pomagat. Polona je rekla: »Ali ni lepo poleti ob reki?« »Lepo je,« je rekel Miškin z romantičnim glasom. Polona je mislila, da je romantični glas namenjen njej in se je sklonila k Miškino, da bi jo poljubila. Ko jo je takole gledal s tega zornega kota in obogaten z novimi življenjskimi spoznanji (bil je skoraj gotov, da je krasna ženska utonila, pa je bila še malo prej vsa živa in polna na brisači) je odkril, da ima Polona rdečo kožo, da v očeh nima nobenega pesniškega leska, da njene ustnice nimajo nobene elegancije in da so razpokane, namesto da bi bile polne kot mandarine. In končniki so ji rasli čez sprednje zobe, ne zelo, ampak dosti preveč. Potem je lice-mersko poljubila ta grdi predmet.

Tedaj se je resno vznemiril, kajti dekleta s sosedne brisače še ni bilo nazaj. Stegoval je vrat in napejal oči, da bi jo zagledal v divjih vodah reke Save, ki je potegnila vase Matija Čopa, dva miličnika in kdo ve koliko ljudi. Ni je videl. Nazadnje je vstal in odšel od Polone s pretvezo, da gre lulat. Ko je bil za grmovjem, se je pognal v tek ob reki navzdol in ves čas poskakoval, da je videl čez grmovje na prod. Polno kopalke in kopalcev je bilo tam, na produ in v reki, in vsi so dobrodušno čofotali, nobenega sledu o katastrofi, o trupu, o umetnem dihanju, o mrliškem ogledniku ni bilo. Končno se je upehan vrnil k Poloni in zagledal krasno dekle, mokro, polno polzečih vodnih kapljic, s katerih se je odbijalo sonce, na svoji brisači, z izbočenim prsnim košem, ki je zadihano utripal.

Malo pozneje je vstala in šla k bifeju. Miškin je šel za njo, češ, da gre po pivo. Pri bifeju jo je ogovoril neki Italijan in ji plačal sadni sok. Potem je šla pod tuš. Miškin je hotel narediti zvijačo, da bi šel on pod isti tuš, a tam je bil pred njim tisti Italijan. Ona se je vrnila k brisači in Miškin k Poloni. Italijan je legel zraven nje. Ona je vstala in se začela oblačiti. Italijan je vstal in tekel po svojo obleko. Ona je s hitrimi koraki odšla proti avtobusni postaji.

»Hitro mi posodi petdeset tisoč,« je rekel Miškin in mrzlično plezal v hlače. »Ampak... kam pa tečeš... zakaj?« je rekla Polona. »Vidim miličnike, ki prihajajo pome. Dolžan sem neko kazen. Skušal bom zbežati, če pa me primejo, jim dam denar. Samo da me ne zaprejo. Hitro, hitro!« Polona je gledala okrog, da bi videla miličnike. »Ne, ne... v civilu so, v kopalkah, jasno. Misliš, da se bodo v uniformi sprehajali po kopališču?« »Saj res,« je rekla Polona. Odprla je torbico iz krokodiljega usnja in vzela ven zavitek bankovcev. Miškin jih je vzel in med tekom zaklical: »Če te kaj vprašajo, reci, da me nisi nič videla!« in je zbežal na avtobusno postajo. Ah — ona je bila tam! Ampak imela je težave. Brskala je po svoji torbici in preštevala nek drobiž, pri tem pa se neprestano ozirala proti parkirnemu prostoru pri kopališču. Ni imela dovolj denarja za avtobus!

Tedaj je pristopil Miškin: »Gospodična, v vaši službi sem. Smem primakniti skromno vsotico za vaše najnujnejše potrebe?« Potegnil je iz žepa sveženj bankovcev in šele tedaj opazil, da so rdeči. Bilo jih je za kakih tristo tisoč. (»Polonina plača,« je pomislil). »Hvaležna vam bom, gospod. Pozor, že gre. Brž!« Oba sta skočila na avtobus. Odpeljal je s postaje. Za njim je vozil alfaromeo italijanske registracije. V njem sta bila dva temnopolta sicilijanska tipa.

»Prišli ste v zadnjem hipu,« je rekla Vasiljka, kajti nobenega dvoma ni bilo, da je to Vasiljka. »Prav rad vam ustrežem. Vedno na voljo,« je rekel Miškin in se priklonil. Z enim očesom pa je gledal skozi zadnje okno, kajti alfaromeo je vztrajno vozil za avtobusom. »Zame ste se podali v nevarnost,« je rekla Vasiljka, »kako naj se vam oddolžim?« »Ne morete se. Branil vas bom,« je rekel Miškin in oko, s katerim je gledal skozi okno, je postalo rdeče od strahu. »Hotel me je peljati v hotel!« je rekla Vasiljka. »V hotel? Kam pa drugam, če ne v hotel. Hotel sem reči, kakšna svinjarija!« Približala se je zadnja postaja. Avtobus se je ustavil, tudi alfaromeo se je ustavil in iz njega sta stopila kosmata temnopolta tipa. Vasiljka in Miškin sta izstopila zadnja. Miškin je napel prsni koš in prijel Vasiljko za roko. Tako sta stala, telo ob telesu, grozeči nevarnosti nasproti. Eden od Italijanov je spregovoril z globokim basom: »Putana!« Miškin je odgovoril: »No! Questa ragazza e mia sorella!« Italijana sta prebledela. »Sorella! Scusi, signor, e nostra colpa, scusi...« Roteče sta dvignila roke in zbežala v avtomobil. Miškin se je delal, kot da išče pištolo in je tekel del poti za njima. Alfaromeo je odbrzel po Trgu Mladinskih delovnih brigad.

»Pa sem jih,« je rekel Miškin, »si videla, kako sta zbežala?« »Te lahko primem pod roko?« je vprašala Vasiljka. »se ne bojiš srečati zaročenke ali žene ali česa podobnega?« »Ne bojim se,« je rekel Miškin, »jaz sem prost in neodvisen.« Po teh besedah je začutil, kako se je njeno vroče telo pritisnilo ob njegov žep z bankovci. »Zdaj pa greva nekam posedet, da se spoznava,« je rekel Miškin. »V kolikor se že ne poznavata,« je rekla Vasiljka. »V vsakem slučaju, jaz sem Vasiljka.« »Jaz pa sem Miškin.« Rokovala se nista, ker sta se tako ali tako država pod roko. »Ali se ti ne zdi, da se že poznava?« je rekla Vasiljka. »Čisto tako se mi zdi. Videla sva že drug drugega, enkrat pa sem te jaz videl, ko me ti nisi. To je bilo takrat, ko si povzročila prometno nesrečo.« »Kje pa je to bilo? Na Šubičevi, Prešernovi, Zrinjskega, Domobranski, Ulici padlih herojev?« »To je bilo na Ajdovščini. Ali si povzročila že več nesreč?« »Oh, to je bil moj hobby, kadar sem špicala šolo. Sprehajala sem se in povzročala prometne nesreče.«

»To je grozljivo,« je rekel Miškin, »ali je bila katerna smrtna?«

»Ne, pomisli, to mi ni nikdar uspelo,« »Si opazila, da sva se začela tikati?« je rekel Miškin. »Res sva se. Greva nekam sedet.« »Kot rečeno, sem za to, da se malo spoznavata,« je rekel Miškin. »Tudi jaz,« je rekla Vasiljka. Sedla sta k Figovcu. »Postavil bi ti nekaj vprašanj,« je rekel

Miškin, »kaj, na primer, rada delaš?« »Kadim še kar rada,« je rekla, »pa ti?« »Tudi jaz kadim, ampak pijem še nekoliko rajši.« »Jaz tudi rada jem in spim.« »Oh, seveda, tudi to rad počnem. In kaj, na primer, še rada delaš?« »Spolno občujem še kar rada.« »O, to tudi jaz, kadar nanese prilika.« »Samo ne smeš biti preveč pijan,« je rekla Vasiljka. Pila sta že drugi konjak. Miškin se je polil po hlačah in rekel kašljaje: »Res, za te stvari ni dobro biti pijan. Ha, ha!« »Ali si bil na neki zabavi pri Sašu Srotu?« je vprašala Vasiljka. »O, ja, sem bil, enkrat ali dvakrat.« »Ali se tam kaj spolno občuje?« »Tudi to se dela tam,« je rekel Miškin. »Ali si ti kdaj to delal tam?« je vprašala Vasiljka. »Čakaj... da, enkrat sem.« »Ali se spomniš, s katero?« »O, ja... bila je neka ženska, ki ima šest bratov in šest očetov.« »Ah, se mi je takoj zdelo,« je rekla Vasiljka, »se mi je takoj zdelo, da te od nekoč poznam!«

Prihodnjič: Miškin v postelji

PROBLEMI STRUKTU- RACIJE TEKSTA

Julia Kristeva

I. Diskurz in tekst. Tekst kot označujoča praksa.

Za tradicionalno estetiko, in iz še močnejšega razloga za tradicionalno mišljenje, ki obravnava določen tip oralnega diskurza ali pisane tekste, je literatura **realen objekt**, obdarjen z **neko estetsko vrednostjo**, ki jo je poskušalo razjasniti zahodno mišljenje od svojih grških začetkov naprej (s Poetiko).

Sledili bomo kretnji marksistične spoznavne teorije, tako da bomo ločili **realni objekt** od **objekta spoznavanja** in odklonili, da bi v našem semiotičnem pristopu uporabljali koncept »literature« kot operativni koncept. Ta odklonitev bi pomenila, da štejemo koncept literature za zgodovinsko in ideološko pripadajočega določenemu tipu družbe — menjalne

in potrošne družbe — in v skladu s tem bi bilo vse, kar lahko rečemo v **realnem objektu** naše analize, da je neki tip **lingvistične strukture**, medtem ko bi bil objekt spoznavanja, ki si ga zadajamo v tem realnem objektu, **neki tekst**.

Če izhajamo iz tega postulata, se nam takoj zastavi nekaj vprašanj: Kakšna je razlika med našim realnim objektom in našim objektom spoznavanja, se pravi med lingvistično strukturo in tekstom? Kakšna je razlika med tekstom, o katerem govorimo, in vsemi drugimi teksti, ki so lingvistične strukture, niso pa literatura? In končno, zakaj govoriti o **tekstu**, namesto da bi govorili o **diskurzu**, pojem, ki bi nas postavil bližje lingvistiki in njenim raziskovalnim načinom?

Relativnost sprejemanja nekega diskurza kot »literarnega« je dobro znana (navedimo kot primer dejstvo, da je srednji vek štel za literaturo diskurze, ki jih sodobnost šteje za didaktične ali religiozne) in lahko bi našli več kriterijev, ki bi odgovarjali temu dejstvu, da je neki diskurz v določeni dobi lahko razumljen kot »literarni«. Nekateri sovjetski semiotiki na primer, katerih raziskave se navdihujejo pri teoriji informacij, opažajo, da je bil »literaren« tisti diskurz, ki ni izčrpal svoje entropije, drugače rečeno, diskurz, čigar verjetnost smisla je mnogotera, odprta, nedefinirana; kajti ko je entropija enkrat izčrpana, torej smisel fiksiran, diskurz ni več sprejet kot »literaren«. »Bolj ko je sporočilo verjetno, manj informacij daje. Vsakdanji reki so manj poučni kot velike pesnitve« (N. Wiener). Vendar nas ta nivo analize tu ne bo zanimal. Mi se bomo branili utemeljevati svojo refleksijo na neki etiketi **a priori**, ki bi označevala kot **literaren** neki objekt — objekt našega proučevanja — še preden bi se začela raziskava sama, in to izhajajoč iz intuicije ali iz določenih ideoloških norm neke družbe (ali neke kulture). Ko proučuje semiologija lingvistične strukture, ima to prednost — ali vsaj ne-zanemarljiv subverzilni značaj — da požene v zrak razlikovanje med literarnim in ne-literarnim kot tudi razlikovanje vrst (pesem, roman, novela itd.), ki ga je ustvarila klasična retorika, in da raziskuje nove strukturalne posebnosti. (Zdi se, da sama »literatura« že celo stoletje nazaj z Mallarméjem, Lautreamontom, Joyceom itd. odklanja to razlikovanje.) Kar je bilo mogoče imenovati »literarni objekt«, bo za semiologijo le neki tip **označujoče prakse** brez vsakega estetskega ali drugačnega vrednotenja. Semiologija torej obravnava »literaturo« z istim indeksom vrednosti kot tiskano pripoved, znanstveni diskurz itd., ko jo označuje kot **označujočo prakso**.

Definiranje lingvistične strukture kot semiotične prakse že determinira dvojno igro našega postopka:

1. Organizem, za katerega gre, obravnavamo kot **diskurz**, ki ga komunicira družba in ki dolguje svoj pomen prav tej komunikaciji; kot takega ga je mogoče opisati s strukturalno lingvistiko.

2. Označujočo prakso, ki se je lotevamo, lahko gledamo prej kot proces produkcije smisla kakor pa kot diskurz, se pravi kot **objekt menjave** med pošiljateljem in prejemnikom. Drugače rečeno, našo »označujočo prakso« (pa naj jo imenujejo literatura, tiskana pripoved, maksima itd.) bi lahko proučevali ne kot že ustvarjeno strukturo, temveč kot **strukturacijo**, kot nekakšen aparat, ki proizvaja in transformira smisel, preden je ta smisel že ustvarjen in dan v obtok. Tako bomo prej kot o **diskurzu** govorili o **tekstu**. To razlikovanje ima dvojno prednost. Prvič: omogoča nam, da uvidemo nevarnosti, ki jo predstavlja za občo semiologijo poskus, da vsako označujočo prakso asimilira govorjenemu jeziku, in da hoče, izhajajoč iz tega, pridobiti nazaj pluralnost označujočih praks z nekim reducirajočim mišljenjem, ki je sicer lahko umestno pri proučevanju denotativne govorice. Drugič: razlikovanje diskurz/tekst nas še enkrat postavi v marksistično perspektivo, ker naglaša bolj **produkcijo smisla** kot pa **menjavo smisla** (in znano je, da je prav ta menjava pod imenom komunikacije tista, na kateri se osredotoča interes strukturalne lingvistike). Ne da bi hoteli reducirati tekst na govorjeno besedo, ga bomo definirali, opozarjajoč na to, da ga ne moremo brati izven jezika, kot trans-lingvistični aparat, ki redistribuira urejenost jezika, s tem da postavlja komunikativno, na neposredno informacijo usmerjeno besedo v odnos z različnimi tipi prejšnjih ali sočasnih izjav. Tekst je torej **produktivnost**, kar pomeni: 1. njegov odnos do jezika, v katerem se situira, je redistributiven (destruktivno-konstruktiven) in v skladu s tem je bolj dostopen skozi logične in matematične kategorije kot skozi čisto lingvistične; 2. je permutacija tekstov, inter-tekstualnost: v prostoru nekega teksta se več od drugih tekstov prevzetih izjav križa in nevtralizira.

Sklenimo torej naš pogovor:

Semiologija, na katero se sklicujemo in ki obravnava tekst kot **produkcijo in/ali kot transformacijo**, si bo prizadevala formalizirati prej **strukturacijo** kot pa strukturo.

Prevedel V. Likar

ZNANOST O UMETNO- STI Dušan Pirjevec

Definiranje lingvistične strukture kot semiotične prakse je determinirano dvojno igrano našega postopka:

1. Organizem, za katerega gre, obravnavamo kot diskurz, ki ga komunicirata družba in ki dolguje svoj pomen prav tej komunikaciji; kot takega ga je mogoče opisati s strukturno lingvistično.

2. Označujočo prakso, ki se je lotevamo, lahko gledamo prej kot proces produkcije smisla kakor pa kot diskurz, se pravi kot objekt miselne med posiljenjem in presenitkom. Drugeče rečeno, naša »označujoča praksa« (pa naj jo imenujemo literaturo, tiskano pripoved, maksima itd.) bi lahko proučevali ne kot že ustvarjeno strukturo, temveč kot strukturalizacijo, kot nekakšen aparat, ki proizvaja in transformira smisel, preden je ta smisel že ustvarjen in dan v obliko. Tako bomo prej kot o diskurzni govorili o tekstu. To razlikovanje ima dvojno prednost. Prvič, omogoča nam, da vidimo nevarnost, ki jo predstavljata za občo semiotologijo poskus, da vsako označujočo prakso asimilirajo govornemu jeziku in da hodo, izhajajo iz tega, pridobiti nazaj pluralnost označujočih praks z nekim reduktivnim mišljenjem, ki je sicer lahko umestno pri proučevanju denotativne govorice. Drugič, razlikovanje diskurzifikacijo nas še enkrat postavi v marksistično perspektivo, kot naglasi bolj produkcijske smisla kot pa menjavne smisla (in znano je, da je prav ta menjava pod imenom komunikacije tista, na kateri se osredotoča interes strukturalne lingvistike). Ne da bi hoteli reduktivni tekst na govorno besedo, ga bomo definirali, opozarjajoč na to, da ga ne moremo priti izven jezika, kot trans-lingvistični aparat, ki redistribuirajo vsejnost jezika, s tem da postavljajo komunikativno, na neposredno informacijo usmerjeno besedo v odnos z različnimi tipi prejšnjih ali sočasnih izjav. Tekst je torej produktivnost, kar pomeni: 1. njegov odnos do jezika, v katerem se strukturira, je redistributiven (desstruk-tivno-konstruktiven) in v skladu s tem je bolj dostopen skozi logične in matematične kategorije kot skozi čisto lingvistične; 2. je permutacijska tekstov, inter-tekstualnost; 3. prostor nekakega teksta se več od drugih tekstov preizkuša izjav kritično in negativizira.

O vprašanjih, ki jih bolj ali manj razločno naznanja pričujoči naslov, je deloma govoril že članek **Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti** v 69/70 številki **Problemov**. Ta članek je povzročil precej nesporazumov, to pa zaradi tistih stavkov, ki pripovedujejo, da je umetnost način, in sicer nezadostni način spoznavanja, tako da je nujno potrebna posebna znanstvena »intervencija«; ta edina lahko stori, da resnica, ki je v umetnini vedno zavita v poseben, t. j. estetični medij, lahko spregovori dovolj razločno in čisto nedvoumno. Te in podobne trditve so bile sprejete tako, kakor da so poskus, da bi prav z njimi določili samo bistvo umetnosti, skratka kot tisto razumevanje

umetnine, na katero se članek sam opira.* Vendar pa je slehernemu pozornejšemu branju takoj jasno, da gre pri tem le za opis izhodišč čisto določene znanstvene tradicije, ki je zasnovana v čisto določenem »razumevanju« umetnosti — v takšnem »razumevanju«, ki umetnost in umetnino že vnaprej »razume« kot obliko spoznanja. Umetnost kot nezadostni način spoznavanja je pravi temelj znanstvenega raziskovanja umetnosti in opis tega temelja le razkriva problematičnost tega raziskovanja.

Problematičnost znanstvenega raziskovanja umetnosti omogoča, da zastavimo vprašanje o tako imenovanih umetnostnih znanostih, s čimer se seveda zastavlja tudi vprašanje o tistem širšem območju, kateremu te znanosti po vsej pravici pripadajo, t. j. o tako imenovanih humanističnih znanostih nasploh. Pri tem seveda nikakor ne gre le za vprašanje metod, ne gre za to, kako bi umetnost bolje raziskovali in kako bi čim hitreje dosegli kar se da prepričljive raziskovalne rezultate, marveč gre za radikalno vprašanje, ki se glasi: ali je znanstveno raziskovanje umetnosti sploh možno?

Takšno vprašanje se utegne zazdeti nesmiselno, to pa že zaradi preprostega dejstva, ker obstoji nešteto splošno cenjenih publikacij, ki jim priznavamo značaj znanstvenih raziskav umetnosti in ki kot take tvorijo bistven sestavni del, včasih pa celo poseben ponos posameznih nacionalnih kultur. Znanstveno raziskovanje umetnosti je hkrati tudi institucionalizirano, ima svoje posebne institucije od številnih mednarodnih in nacionalnih inštitutov prek oddelkov na univerzah in razredov na akademijah pa vse do najrazličnejših oblik pouka na srednjih in nižjih šolah. Umetnostne znanosti so tako rekoč svet zase s svojim notranjim redom, z jasnimi pravili, s posebnim ceremonialom, in v tem svetu si posamezniki ne le služijo svoj vsakdanji kruh, marveč je zanje to predvsem glavni prostor njihovega socialnega in moralnega uresničevanja. Zato naše radikalno vprašanje ni samo nekam nesmiselno, marveč predvsem skrajno neprijetno, morda celo brutalno, saj se zdi, da hoče problematizirati, če ne celo zanikati prav ta posebni svet, s tem pa tudi obširne predele posameznih nacionalnih kultur in nazadnje tudi čisto konkretne individualne eksistence.

Vse to kaže, da radikalno vprašanje o umetnostnih znanostih — kolikor ga je sploh mogoče zastaviti in razviti — ni nikakršno golo akademsko vprašanje, nikakršno tako imenovano neprizadeto znanstveno vprašanje, pač pa takoj, ko je zastavljeno, razkriva ne-akademske, ne-objektivne in ne-znanstvene razsežnosti umetnostnih znanosti, se pravi tiste razsežnosti, ki v »normalnem« in rutinskem dogajanju teh znanosti ostajajo redoma in praviloma prikrite. S tem pa je že povedano, da tudi vprašanje samo izvira prav iz teh prikritih, t. j. neakademiških in neznanstvenih razsežnosti umetnostnih znanosti, tako da znanstvenik v svoji znanstvenosti zanj sploh ne more imeti posluha. Vendar pa se tu za umetnostnega znanstvenika odpre nov problem, ker ima v svoji znanstvenosti samo dve možnosti za reagiranje na misel, ki misli radikalno vprašljivost njegove znanosti. Najprej lahko to misel kratko in malo prezre, se zanjo ne meni, vendar pa jo s tem dopušča, je ne more odpraviti in tako pravzaprav sam dokazuje svojo nemoč. Na drugi strani pa lahko proti tej misli uveljavlja svojo institucionalno moč, jo s pomočjo institucij tako ali drugače preganja, ji ne dopusti, da bi vstopila v institucije — vendar pa v tem primeru ne ravna kot znanstvenik, marveč kot oblastnik in s tem dokazuje, da proti misli, ki misli vprašljivost njegove stroke, nima na razpolago pravih znanstvenih sredstev. Na Slovenskem je prav posebej priljubljena ravno ta druga, najmanj znanstvena možnost.

Radikalno vprašanje o umetnostih, pa tudi o humanističnih znanostih nasploh izvira iz njihovih ne-znanstvenih razsežnosti, ki so v dogajanju teh znanosti samih prikrite. Izvira torej iz razkrivanja teh razsežnosti. To razkrivanje se godi na različne načine, dogaja se zlasti v tistem, čemur bi lahko rekli zunanja zgodovina teh znanosti: to so najprej osebne usode posameznih znanstvenikov, pa realni socialni ali celo politični učinki posameznih znanstvenih ugotovitev oziroma kar celih strok. Za znanstvenika pravimo, da »posveti« znanosti vse svoje življenje. To je najbolj preprosto zunajznanstveno dejstvo. Iz tega dejstva pa nastane vprašanje, ali je vredno eno celo človeško življenje posvetiti znanosti, čeprav je seveda možno, da se eno celo človeško življenje izteče v »službi« znanosti, ne da bi se to vprašanje sploh kdaj postavilo. Včasih pa se vendarle zastavi in kadar se, se zastavi z vso silo, brezpogojno, do kraja zavezujoče.

Ko se takšno vprašanje zastavi, se najprej vrne k sami znanosti kot radikalno vprašanje o njej sami. Ne usmeri se torej v zanikanje znanosti, marveč k temu, kar je skrito v besedi **radikalno**, t. j. k **radices**, h koreninam, k temeljem znanosti. Radikalno vprašanje o umetnostnih znanostih pomeni sestop k njihovim temeljem, pomeni premislek o teh temeljih. Zato se naše začetno vprašanje glasi: kaj so temelji znanstvenega raziskovanja umetnosti. Brez premisleka o temeljih ni odgovora na vprašanje, zakaj sploh biti znanstvenik. Radikalno vprašanje o temeljih znanstvenega raziskovanja umetnosti ni razdikalno vprašanje.

* Primer kar se da grobe oblike nesporazuma je najti v glasi VI. Truhlara *Mehanikom*, Most, 1969, št. 21/22, čeravno tu ne gre v prvi vrsti za nesporazum, marveč prej za ideološko nestrpnost in diskriminacijo.

Pot do odgovora glede temeljev umetnostnih znanosti se odpira skozi Heglovo **Estetiko**. V tej **Estetiki** pa je povedano, da je umetnost že nekaj preteklega, kar razumemo kot tezo o koncu umetnosti, pri čemer je prav ta konec postavljen kot nujnost in možnost znanstvenega raziskovanja umetnosti.

Kaj je torej s koncem umetnosti? Ta konec nikakor ne pomeni, da umetnosti kratko in malo ni več, saj Hegel posebej poudarja, da se bo še kar naprej izpopolnjevala. Konec pomeni tukaj »samo« to, da umetnost ni več, kakor je nekoč bila, edini prostor in edini instrument resnice, ker je to »funkcijo« prevzela pač znanost. Umetnost še vedno je, vendar glede na najvišje, se pravi glede na resnico ni več to, kar je bila: »V elementu umotvora sta se zmožna pojavljati samo določen krog in le določena stopnja resnice«. Skozi umetnost ne govori torej več celota resnice, ta celota govori samo še skozi znanost-filozofijo, ki se imenuje absolutno védenje. Umetnosti je dostopen le del resnice in je tako tudi sama nekaj delnega, ne pa celotnega, kar pomeni, da gre za nekakšno zoženje, ki se je dogodilo v obliki svetovnozgodovinskega procesa.

To zoženje oziroma ta omejitev nekdanje celote na del pa ni Heglova samovoljna iznajdba, saj govori o tem že Platonov **Simpozij**, kjer berem: »Sleherni vzrok (**aitia**) čemurkoli, kar prehaja iz nebivajočega (**me on**) v bivajoče (**on**), je **poiesis**, tako da so **poieseis** opravila na področju vseh umetnosti (**tehne**) in izvrševalci le teh vsi **poietai**... Pa vendar veš, ... da se ne imenujejo **poietai**, ampak imajo druga imena, en del, ločen od celotne **poiesis**, tisti, ki se tiče muzične umetnosti in metrov, pa se imenuje z imenom celote. **Poiesis** se namreč imenuje samo ta del, in tisti, ki imajo ta del **poiesis**, se imenujejo **poietai**.«

Namesto naše umetnosti stoji tu beseda **poiesis**, ki nam je dala besedo poezija. Umetnost-poiesis je bila prvotno sleherni vzrok za prehajanje iz nebivajočega v bivajoče in kot takšna je pokrivala celoto vseh opravil na področju, ki ga zaznamuje grška beseda **tehne**. Umetnost-poiesis je tako rekoč bistvo tehne, tj. bistvo proizvajanja, izdelovanja itd., skratka bistvo vsega, kar proizvede ali stori človek. Toda tako je bilo nekoč — zdaj pa, se pravi v času Platona, sta **poiesis** in **tehne** že ločena in razločena, pri čemer je **poiesis** doživela neko bistveno zoženje od celote na del, postala je poezija v ožjem pomenu besede oziroma umetnost-poezija.

Platonov tekst jasno dokazuje, da je na začetku naše civilizacije, na tistem začetku, ki je bil v Platonovem času samo še spomin, pomenila umetnost-poiesis nekaj bistveno širšega in drugačnega od naše umetnosti oziroma od umetnosti-poezije. Umetnost potem-takem v resnici ni bila vedno to, kar nam je danes, zato tudi nikakor ni nujno, da bo to tudi za naprej ostala. Naš svet je torej svet, v katerem je umetnost določena na čisto poseben način, ki pa ni edini možni način, čeprav so prav v njegov horizont ujeta vsa naša razumevanja umetnosti. Ta horizont pa je horizont bistveno zožene, bistveno omejene in razmejene poiesis.

Glede na to bistveno zožitev in omejitve, ki sta tako jasno opisani v Platonovem tekstu, pa za Hegla in njegovo misel o koncu umetnosti lahko rečemo, da nam ta misel govori pravzaprav iz neke daljne davnine in da se tako vključuje v mnogo širšo svetovno-zgodovinsko strukturo. Zato je tudi jasno, da tekst Heglove **Estetike** ni prav nič poljubnega, marveč bistveno pripada zgodovinskemu svetu naše zahodnoevropske civilizacije in ga bistveno osvetljuje.

To pa ne velja samo za njegova negativna, marveč tudi za njegova pozitivna določila umetnosti. Hegel ne govori samo o koncu umetnosti, marveč jo tudi konkretnije definira. To so njegove znane formule: **das sinnliche Scheinen der Idee; die sinnliche Darstellung des Absoluten**; ali **die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt darzustellen**. Horizont zožitve je tu tisto območje, ki ga razpira razmerje med čutnostjo in razumom, med **Sinnlichkeit** in **Idee**, se pravi med umetnostjo in znanostjo. V istem horizontu je tudi Platonova misel, saj se pri njem usoda umetnosti določa v razmerju med **aisthesis** in **idea**, kar je isto kot razmerje med **me on** in **on** ali med **fainomenon** in **on**, se pravi med lažjo in resnico, med nebivajočim in resnično bivajočim, med nerazumnim in razumnim. V **Državi** je Platon to razmerje opisal tudi čisto konkretno kot starodavni spor med filozofijo in umetnostjo.

Vse to pa še nikakor ne pomeni, da med Platonom in Heglom ni nikakršnih razlik. Platon ne bi namreč mogel umetnosti nikdar razumeti kot čutno svetljenje **ideje**, ker je bila zanj umetnost do kraja potopljena v čutnost, v neresničnost, laž in prevaro, tako da v njej ničesar ne ostane od ideje in razuma. Platon je spor dognal do kraja in ga do kraja zdržal, med tem ko ga je Hegel razrešil v sintezi čutnega in idejnega, kar pomeni, da je umetnost postala tisto območje, kjer je čutno mogoče podrediti ideji oziroma razumu. Heglova sinteza sicer omogoča umetnost, vendar ne kot območje prvotne **poiesis**. Prostor, ki ga ta sinteza določa umetnosti, je mogoče natanko določiti spet na podlagi Platonovih opredelitev: v **Državi** je namreč popolnoma jasno povedano, da ima državljansko pravico samo tista poezija, ki je imenovana kot himne bogovom in hvalnice herojem. Samo takšna poezija je primerna svetu, čigar temelj sta **idea** in **ratio**, samo takšna poezija

je v skladu z idejo in razumom. Tu je na delu ponovno zoženje: prvotna umetnost-poiesis se najprej omeji na umetnost-poezijo, od te pa nazadnje ostane samo še to, kar je v skladu z idejo in razumom, kar je torej **das sinnliche Scheinen der Idee**. Heglova sinteza je potemtakem dvakrat reducirana **poiesis**.

Za Platona samega ni ta druga redukcija pomenila še nikakršne bistvene možnosti, saj o njej posebej ne razmišlja, kar pomeni, da do kraja vzdržuje radikalno razliko med umetnostjo in znanostjo, medtem ko se v Heglovi sintezi ta razlika nekako zabriše. Vendar pa ta sinteza ni izvirna Heglova iznajdba, ker jo je omogočil Aristotel, razvil pa Plotin. Umetnost kot ideja v čutnem je pravzaprav novoplatonistična adaptacija Aristotelove **Poetike**.

Umetnost kot absolutno v čutni obliki je potemtakem dvakrat reducirana **poiesis** in zato je Heglova formula pravzaprav radikalizacija tistega razpada in tistega konca, ki se je začel z razločitvijo **poiesis** od **tehne**. Spričo tega je jasno, da je Heglova sinteza sama na sebi že dovršitev tega konca in je nastala tako rekoč samo zato, da bi takoj spet razpadla; in tako ni prav nič nenavadno, če tisti definiciji, ki razume umetnost kot čutno svetljenje ideje, bistveno pripada tudi misel o koncu umetnosti. Misel o koncu umetnosti je resnica umetnosti, ki je čutno svetljenje ideje, tako da je konec umetnosti konec sinteze čutnega in idejnega, konec prilagojenosti umetnosti resnici, razumu in znanosti in hkrati osvoboditev umetnosti. Konec umetnosti je pravzaprav konec dvakrat reducirane **poiesis** in zato je naravno, da se šele v tem trenutku naša misel lahko odpre spominu na prvotno **poiesis**, spominu, ki nam govori skozi tekst Platonovega **Simpozija**.

V Heglovi **Estetiki** je ta konec tako rekoč prirodni razkroj ali samorazpad tiste strukture, ki je sintetizirala čutnost in idejo, je razhod čutne oblike in razumske resnice. Ta samorazkroj pa je, kot je to splošno znano, za Hegla konkretno zgodovinsko dogajanje, ki je zajeto v tri faze: od začetne simbolične, tj. staroorientalske umetnosti preko klasičnega grškega obdobja do romantične umetnosti, ki je umetnost razkroja. V prvi fazi ideja in čutnost še nista uravnoteženi, to se zgodi šele v grškem obdobju, ki je čas popolne umetnosti, se pravi popolnega zlitja ideje in čutnosti, medtem ko se v romantičnem obdobju ta harmonična popolnost poruši, kar pomeni, da se v določenem smislu obnovi tisti položaj, ki je bil značilen za sam začetek. Hegel pravi takole: »Romantična umetniška forma odpravlja dovršeno združitev ideje in njene realitete in se — čeprav na višji način — sama postavlja nazaj v tisto razliko in nasprotje obeh strani, ki ju simbolična umetnost ni mogla preseči.« V romantični umetnostni formi se umetnost torej sama postavlja nazaj v razliko in nasprotje ideje in čutnosti. Vendar pa to ni nikakršen povratek v pravi začetek, kajti ta nova razlika ni nikakršen nov začetek, marveč nepreklicni konec. Tu se med idejo in čutnostjo ne more več obnoviti tisti produktivni dialektični odnos, ki je bil pravzaprav temelj umetnosti in njene zgodovine. V tej dokončni razločitvi umetnost seveda ne preneha eksistirati, pač pa to ni več **das sinnliche Scheinen der Idee**, marveč je vsa prepuščena čutnosti, se pravi goli zunanosti, je še vedno aktivnost duha, vendar po vsem videzu degradirana oblika duhovne aktivnosti. Prav v tem trenutku pa se šele odpre možnost in nujnost znanosti o umetnosti. »Znanost o umetnosti,« pravi Hegel, »je v naših časih mnogo bolj potrebna kot pa v časih, ko je umetnost že kot umetnost zagotavljala polno zadovoljitev.« Samo prek znanosti dobi umetnost, ki ni več najvišja oblika duha, »šele svojo pravo potrdilo.« Znanost, a ne umetnost je najvišja oblika duha, in zato je jasno, da je umetnost dvignjena na najvišjo ravnino duha šele prek znanosti, šele ko postane predmet znanosti; in nujno je, da Hegel posebej poudarja, kako doživi umetnost šele prek znanosti svoje edino pravo potrdilo. Tudi ta tako rekoč degradirana umetnost je še vedno lahko v službi resnice, vendar ne več kot njen nosilec, ne več kot njen subjekt, marveč samo še kot objekt. Znanstveno raziskovanje umetnosti je njeno potrjevanje, je torej najvišja oblika njenega uresničevanja.

V Heglovi **Estetiki** je podrobneje določen tudi sam način znanstvenega raziskovanja. Takole pravi: »Kajti v resnici se umetniško lépo pojavlja v takšni obliki, ki je duhu izrecno nasprotna in ki jo mora duh, da bi se sebi primerno lahko udeleževal, razrušiti.« Znanstveno raziskovanje je predvsem in najprej razrušenje oblike, tj. tistega čutnega elementa, ki tvori bistveno karakteristiko umetnosti in posameznih umetnin. To, kar ostane po razrušenju čutne oblike, je seveda ideja, resnica, absolutno. Znanstveno raziskovanje je potemtakem možno samo, če je možno razložiti idejo od čutne forme. Dokler je ideja v čutni obliki edini prostor in edini instrument resnice, znanosti sploh ne more biti. Umetnostna znanost se lahko pojavi, šele ko sama umetnost omogoča razločevanje čutnosti in ideje, oziroma ko se sama umetnost dogaja kot to razločevanje, ko se torej sama postavlja v tisto nasprotje in razliko, ki sta označevali že simbolično fazo umetnostnega razvoja. V to razliko in nasprotje pa se umetnost res sama postavlja, postavlja se v romantičnem obdobju, se pravi v svojem koncu. V tem koncu je umetnost čutno svetljenje ideje, iz česar sledi, da je znanost o umetnosti možna šele, kadar je umetnost čutno svetljenje ideje oziroma čutno prikazovanje absolutnega.

Vendar pa se znanstvena »intervencija« nikakor ne more omejevati samo na to, da razruši čutno obliko in pride tako do čiste ideje, kajti Hegel dobro ve, da je umetnost prav zaradi svoje oblike omejena na določeno vsebino, kar pomeni, da je omejena tudi po svoji ideji. Iz tega jasno sledi, da predmet znanstvene intervencije ne more biti samo čutna oblika, marveč predvsem ideja. Očitno je tedaj, da bo doživela umetnost svoje najvišje in pravo potrdilo in da bo dvignjena na najvišji nivo duha šele takrat, ko bo njena ideja postala predmet znanstvenega raziskovanja, kar konkretno lahko pomeni samo to, da bo znanost vključila konkretno idejo umetniškega dela v območje neke višje ideje.

Vprašanje pa je, ali umetnostne znanosti zares ravnaajo v skladu z določili Heglove **Estetike**. Ali umetnostne znanosti, kakršne pač poznamo in kakor se pred našimi očmi dogajajo, res razumejo umetnost kot čutno svetljenje ideje? Na to vprašanje nam odgovarja že način, kako so te znanosti zasnovala zgodovinsko dogajanje umetnosti. Umetnost novega veka prikazuje te znanosti kot kronološko zaporedje obdobji oziroma umetnostno idejnih smeri, pri čemer jim posamezna obdobja ali smeri, kot npr. romantika, naturalizem itd., veljajo za umetniško realizacijo določenih splošno idejnih in še posebej določenih estetskih ali umetniških konceptov in programov. Periodizacija novoveške umetnosti je seveda rezultat znanstvenega raziskovanja in je možna samo, če je umetnost razumljena kot realizacija določenih nazorov, konceptov, programov, idej itd., skratka če je umetnost pač ideja v čutni obliki.

Natančno v isto območje sodijo tudi mnogi drugi splošno znani načini raziskovanja umetnosti. To so tiste metode, ki obravnavajo umetniška dela bodisi kot izraz neke osebnosti, bodisi kot odraz določene dobe, socialnih razmer, razredov, grup itd. Ko obravnava znanost umetnino kot odraz dobe, sicer res ne išče tega, čemur ponavadi pravimo ideja, saj hoče konstruirati predvsem temeljne ekonomsko socialne determinante, torej neka objektivna, a ne neka idealna dejstva. Ne glede na ontološki status pojma »ekonomsko socialno determinante« pa je vendarle samo po sebi jasno, da gre tudi v tem primeru za takšno pojmovanje, ki razume umetnino kot umetniško »realizacijo« nečesa, kar ni isto, marveč bistveno drugačno od samega medija in načina realizacije, skratka kot idejno v čutnem. Popolnoma vseeno namreč je, če trdim, da je umetnina realizacija neke ideje ali pa realizacija neke ekonomsko socialne determinante.

Vendar se pri takšnem načinu raziskovanja godi še nekaj drugega. Takšno raziskovanje je namreč možno samo, če je res, da je umetnina realizacija določene ideje ali nekih drugih dejstev, vendar hkrati takšna realizacija, v kateri se ta ideja in ta dejstva ne morejo dovolj jasno razkriti. Umetnostna znanost išče v umetnini nekaj, kar v umetnini sicer je, vendar je na tak način, da je potreben poseben, tj. znanstveno raziskovalni napor, da bi bilo zares jasno, kaj se je v umetnini pravzaprav uresničilo, izrazilo ali odrazilo. To, kar se v umetnini uresničuje, se uresničuje na nezadosten način; če bi se namreč uresničilo na zadosten način, potem umetnin ne bi bilo treba znanstveno raziskovati. Zaradi tega je nastala tudi posebna teorija, ki pravi, da se v umetniških delih odražajo socialno zgodovinski pretresi prej, preden se jih ljudje jasno zavedo in preden so jih zmožni znanstveno analizirati. Vse to pa v duhu Heglove **Estetike** pomeni, da umetnižni res ni dostopna resnica v celoti, da je torej umetnost tudi v svoji ideji nekam omejena, to pa ravno zato, ker je tako bistveno vezana na čutnost.

Natančno isto velja tudi za stilistične in podobne raziskave. Vse takšne raziskave izhajajo iz neizgovorjene domneve, da so sestavine umetniškega dela v čisto določenem medsebojnem odnosu, povezane v določeno strukturo, ki je umetniško delo že vnaprej določila, ne da bi se mogla v njem eksplicitno izraziti. Ali na splošno: to, kar se uresničuje v umetniškem delu, se v njem uresničuje samo implicitno. Eksplicitno postane šele po znanstveni intervenciji. Znanost je torej v tem primeru možna in potrebna le, če je možno in nujno premagati implicitnost, če je torej eksplicitnost zares možna in nujna. Vse to je možno in nujno samo v svetlobnem krogu, ki ga je začrtala Heglova **Estetika**, možno in nujno je v krogu umetnosti, ki je čutno svetljenje ideje in svoj lastni konec.

Umetnostne znanosti so v bistvu hegeljanstvo. Ni važno, če se tega zavedajo ali ne, vendar je pa važno, da lahko so, ne da bi si same eksplicirale svoje resnične temelje. Prav zaradi tega dejstva se morajo vse te znanosti odločno upreti, brž ko jih tako neposredno označimo za hegeljanstvo. Ni potem takem brez pomena, če skušamo premisliti, kako da so umetnostne znanosti mimo svojega namena in proti lastnemu samorazumevanju tako intenzivno in usodno udeležene na določilih Heglove **Estetike**? Ta paradoks se nam začne razjasnjevati, brž ko Heglovega teksta ne razumemo več kot naključno in samovoljno konstrukcijo nekega poljubnega posameznika oziroma nekega poljubnega nemškega profesorja filozofije. Razumeti jo moramo kot način samorazodevanja resnice nekega zgodovinskega sveta, v katerega sodijo tudi naše umetnostne znanosti z vsemi umetnostmi vred. Heglova **Estetika** samo izreka to, kar te znanosti so in kar za njih umetnost je. Zato ni Heglova **Estetika** določila, kaj so te znanosti in kaj je umetnost za njih in prek njih, marveč je ta določila samo izrekla. Kakor Heglova **Estetika**, pa tudi te

znanosti niso nič naključnega in poljubnega, in če je temu res tako, potem tudi glede na samo umetnost niso nič slučajnega in neutemeljenega; to pa konkretno pomeni, da Heglova sinteza čutnega in idejnega ni nekaj, kar je glede na samo umetnost popolnoma brez pomena, pač samo eden izmed nešteto možnih odgovorov na vprašanje, kaj je umetnost. Vprašati se je treba, kaj pomeni formula o čutnem svetljenju ideje glede na samo umetnost. To vprašanje je po svojih posledicah takšno, da zadeva prav v samo bistvo umetnostnih znanosti, to pa zato, ker so te znanosti zasnovane natanko v tistem razumevanju umetnosti, kakršno se je izgovorilo skozi Heglov tekst, pa je zaradi tega jasno, da so resnične lahko le toliko, kolikor to razumevanje velja tudi za umetnost samo.

Naše dokazovanje hegeljanskega značaja umetnostnih znanosti se je začelo s sklicevanjem na periodizacijo novoveške umetnosti. Ta periodizacija je nastala na temelju umetnosti kot realizacija ideje. Nihče ne more zanikati resničnosti te periodizacije, ker res imamo klasicizem, romantiko, realizem, naturalizem, simbolizem itd. Vseh teh literarnih in splošno umetnostnih smeri, tokov in gibanj ni mogoče zanikati. Res je še mnogo več: Malarmé npr. ne bi izbral prav takšnih besed, motivov, metafor, verzov itd., ko ne bi bil simbolist. Balzac ne bi bil nikdar napisal *Serphite*, *Louisa Lamberta* in drugih podobnih del, ko ne bi bil bral med drugim tudi *Swedenborga*. Sartrovih dram in romanov takšnih, kakršni pač so, ne bi bilo, ko ne bi bilo eksistencializma. Brez števila je podobnih dejstev, vsa pa jasno pričajo, da se umetnost dogaja kot umetniška realizacija idej, skratka kot čutno svetljenje ideje. S tem pa je hkrati rečeno, da so utemeljeni tudi vsi opisani znanstveno raziskovalni postopki. Zato umetnostne znanosti res lahko same sebi odkrivajo in same sebi potrjujejo svojo resničnost, tako da se prav zaradi tega »čutijo«
samozadostne. Same sebi se zdijo avtonomne znanosti, ki nimajo nikakršne zveze z nekakšnimi filozofskimi špekulacijami, zlasti pa ne s Heglovimi. Zato tudi v resnici lahko rastejo same iz sebe in se izpopolnjujejo v lastnem krogu, v skladu z lastno notranjo dinamiko.

Vendar se vse to lahko godi samo, kolikor je umetnost res čutno svetljenje ideje. Prav tu pa se začne problem, saj vemo, da je čutno svetljenje ideje tudi konec umetnosti. Če so torej umetnostne znanosti utemeljene, potem to pomeni, da je umetnost res sinteza čutnosti in ideje, a kot takšna je ta umetnost tudi svoj lastni konec, tako da so znanosti oblika tega konca in njegov refleks. Vrača se nam torej vprašanje konca umetnosti, vendar se nam ne vrača kot vprašanje o neki bolj ali manj duhoviti domislici nekega poljubnega filozofa ali enega izmed nešteti možnih filozofskih sistemov, marveč se nam vrača skozi konkretne postopke umetnostnih znanosti, skozi konkretno vedenje same umetnosti, vrača se nam v obliki vprašanja o literarnih gibanjih, smereh, tokovih, umetnostnih programih in njihovih umetniških realizacijah.

Ti tokovi so za umetnostne znanosti ponavadi nekaj samoumevnega, pač pa so v zadnjem času postali predmet posebnega sociološkega preučevanja, in sicer v duhu sociologije grup, a tako, da ostane sam princip grupe večinoma nepojasnen. Kljub temu pa prav te sociološke raziskave vendarle nudijo neko oporo. To velja predvsem za delo H. N. Pügena, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*, Bonn 1966, ki govori o družbeni dezintegraciji pisateljev in o napredujoči sekularizaciji kot o dveh bistvenih vzrokih, ki ženeta pisatelje v prijateljske združbe in v podrejanje nečerkvenim avtoritetam, se pravi avtoriteti umetnosti in določenega estetskega ideala oziroma programa. Preden pa sploh lahko doumemo pomembnost takih in podobnih socioloških ugotovitev, moramo prej poznati problem sam.

Literarni tokovi in uresničevanje določenih estetskih programov, pa naj bodo individualni ali kolektivni, vse to je gotovo to, čemur pravimo uresničenje ideje v čutni, t. j. umetniški obliki. Kljub temu pa vsi priznavamo, da ti tokovi kot takšni še niso umetnost. Puškin ni umetnik zato, ker je romantik. Romantičnost ali klasicističnost, realističnost ali simbolističnost ne pomenijo samo določene ideje ali sklopa idej, marveč obsegajo tudi čisto določen stil, določeno oblikovanost, pokrivajo tako rekoč celoto umetnine, vendar pa nikakor niso isto kot umetniškost umetnine. Prav tako je tudi res, da verz ni zato verz, ker je zgrajen po določenih metričnih ali ritmičnih pravilih. To je vedel npr. že Isačenko, ki v svojem **Slovenskem verzu** navaja naslednji časopisni stavek: »Rožniki z Vač so odkrili naslednje,« in ob njem ugotavlja: »V tem stavku imamo prav isto mero kot v Prešernovi pesmi **Povodni mož**... Pri branju časopisa ritmične mere samo zato ne občutimo, ker stoji stavek v prozaičnem kontekstu.« Ritma kot umetniškega elementa ne tvorijo otipljive in izmerljive ritmične zakonitosti, marveč nastaja iz umetniškosti teksta.

Ta in podobna, sicer preprosta, a docela evidentna dejstva so že marsikoga zapeljala v popolno zanikanje umetnostnih tokov, šol, estetskih idealov, nazorov, idej itd. Marsikdo je že hotel tem nedvomnim dejstvom odvzeti sleherni pomen za umetnost kot tako. Vendar pa morajo takšni poskusi zapeljati v nove in še hujše težave, saj se iz njih ne more roditi drugega kot pojem čiste in večne umetnosti, ki se kaj hitro spremeni v absolutno entiteto na način Platonove ideje.

Zato je treba vsa ta dejstva neogibno priznati. Priznati jim je treba važen pomen. Res je sicer, da nastane ritmično valovanje kot izrazita umetniška kvaliteta šele iz umetni-

škosti teksta, vendar pa umetniškost ne more ničesar spraviti v valovanje, če v samem gradivu ni že vnaprej neke realne pripravljenosti za takšno valovanje. Noben umetnik ne bi ničesar ustvaril, ko ne bi imel neke ideje. Umetnost je lahko eksistirala samo kot renesančna, klasicistična, romantična, realistična itd. Klasicističnost, romantičnost, realističnost ni nekaj poljubnega ali naključnega, marveč je za sam obstoj umetnosti nekaj bistveno pomembnega, je pravzaprav pogoj za nastanek umetnin. V dobi romantike je umetnost lahko bila samo tako, da so umetniki sami na novo določili in utemeljili, kaj je umetnost in kaj naj »počne«, kaj naj oblikuje, opeva in opisuje in kako naj oblikuje, opeva in opisuje. V območju tokov utemeljujejo posamezne umetnosti same sebe, tako da se naše vprašanje spreminja v vprašanje o samoutemeljevanju umetnosti.

Umetnost se mora utemeljevati, ker pač ni že apriori utemeljena, ker v našem svetu ni zanesljivo zasidrana. Neutemeljena in nezasidrana pa je, ker ni več edini prostor resnice in tako ne ustreza več najvišjim interesom duha. Sama na sebi ne more biti več najvišja potreba duha, pač pa lahko zadovoljuje najvišje potrebe duha le, če se spremeni v njegov predmet, a to se dogaja med drugim tudi tako, da sama sebe idejno utemelji, racionalno opredeli, si napravi določen estetski program, kar vse poteka ravno v obliki idejno umetnostnih tokov, smeri, šol in skupin. V tem smislu je treba razumeti tudi prej navedene Fügenove misli. Da bi umetnost lahko eksistirala kot realno socialno duhovno dejstvo med množico drugih socialnih in duhovnih dejstev, da bi torej lahko bila bivajoče med vsem drugim bivajočim — samo za to »skrbijo« vsi ti tokovi, šole in skupine. Oziroma točneje: umetnost je realno socialno dejstvo, je bivajoče med bivajočim na način tokov, gibanj, šol itd. Klasicizem, romantika, realizem itd. so načini samoutemeljevanja umetnosti, so načini samopostavljanja umetnosti v status realnega socialno duhovnega dejstva, v status bivajočega.

Umetnost kot klasicizem, romantika, realizem, simbolizem, in samo kot to, pa je čutno svetljenje ideje, je utelešenje ideje, je izražanje določene osebnosti, odražanje določene dobe, realizacija določenih formalnih ali pa ideoloških struktur. Ker pa klasicističnost ali romantičnost ni isto kot umetniškost umetnine, je jasno, da tudi čutno svetljenje ideje ni isto kot umetniškost. Še več: umetnost kot nekaj bivajočega, kot realno socialno duhovno dejstvo ni umetniškost umetnine, ampak samo njen pogoj, tako rekoč njena materialna osnova, iz česar sledi, da je umetnost kot sinteza čutnega in idejnega že vnaprej mišljena kot bivajoče sredi drugega bivajočega. Ravno to pa je konec umetnosti. Prav zato, ker je sinteza čutnosti in ideje samo pogoj umetniškosti umetnine, ne pa umetniškost sama, je umetnost kot čutno svetljenje ideje konec umetnosti, njeno zanikanje. Ta konec ima zdaj nov in razvidnejši pomen: sinteza čutnosti in ideje je konec umetnosti, kadar in kolikor ta sinteza prekrije celoto umetnosti, saj se s takim prekrivanjem prekrije prav umetniškost umetnine. V umetninah se vsekakor dogaja uresničevanje idej, izražanje osebnosti, odražanje dobe, vendar pa vse to uresničevanje, izražanje in odražanje ni umetniškost umetnine — in tako je jasno, da se konec umetnosti dogaja tam, kjer so umetnine reducirane prav na uresničevanje, odražanje in izražanje.

Zdaj je slednjič možno jasneje ugledati tudi vprašanje samih umetnostnih znanosti. Njihov predmet očitno ni umetniškost umetnine, marveč to, kar je njen pogoj. Znanosti je na umetnosti dostopno samo to, po čemer so umetnine tudi v resnici podobne vsemu drugemu bivajočemu, vsem drugim realnim duhovno socialnim pojavom in dejstvom. To pa je, ponavljam, pogoj umetnosti, ne pa že umetnost sama v svoji umetniškosti. To, kar morajo umetnostne znanosti najprej in predvsem storiti, je to, da se sprijaznijo z dejstvom, da jim umetniškost umetnine ni dostopna, zavestno in hote morajo postati raziskovanje pogojev umetnosti. Natanko tako definira Max Bense moderno estetiko, ko pravi: »Estetika zasnavlja načela možnih umetnin... toda ne s sredstvi umetnosti, marveč v obliki čiste teorije.« Ta estetika vodi v computersko umetnost.

Če pa je tako, je hkrati že jasno, da se znanstveno raziskovanje sprevrže v zanikovanje umetniškosti, t. j. v konec umetnosti, brž ko ne ostane pri raziskovanju pogojev, marveč hoče eksplicirati implicitne ideje, individualno psihološke ter ekonomsko socialne determinante, skrite stilistične, ideološke in druge podzavestne strukture kot pravo resnico umetnosti in umetnin. S takim postopkom hoče znanost »prisiliti« umetnost, da bi bila to, kar sploh ni, »prisiliti« jo hoče, da bi bila čutno svetljenje ideje. Ker pa je čutno svetljenje ideje konec umetnosti in ker je ta konec hkrati konec čutnega svetljenja ideje kot umetnosti, je takšno znanstveno raziskovanje pravzaprav prikrivanje tega konca, se pravi prikrivanje dovršitve in konca dvojne redukcije prvotne *poiesis*, zato je seveda docela normalno, da takšne znanosti prav nerade razmišljajo o Platonu in Aristotelu.

Umetnostne znanosti se morajo potemtakem vrniti v ta konec, ki je seveda njihov lastni konec, kolikor so se namreč utemeljevale ravno v tisti sintetični strukturi, ki se je dovršila in dokončala. V tem koncu se kaže, da je ta sintetična struktura samo materialni pogoj, ne pa že umetniškost umetnine same. Če pa je tako, potem se znanosti ni treba truditi, da bi izluščila idejo iz objema čutnega medija, ni treba, da implicitnost spreminja v eksplicitnost, marveč se mora vprašati, kaj sploh ta implicitnost pomeni. Zakaj se v umet-

ali tudi ti izdelki omogočijo to preseganje.

PRETIRANO VPRAŠANJE O METODI*

Jacques Derrida

»Zame ni nikdar posrednika med vsem in ničimer.« Posrednik (l'intermédiaire), to je sredina (milieu) in posredovanje (médiation), srednji termin med popolno odsotnostjo in absolutno polnostjo prisotnosti. Vemo, da je posredovano (la médiateté) ime za vse, kar je hotel Rousseau trdovratno zbrisati. To hotenje se je izražalo na osvobojen, oster, tematski način. Ni ga potrebno dešifrirati. Kajti Jean-Jacques ga kliče nazaj prav v trenutku, ko je na tem, da odkrije nadomestila (supplément), ki so se povezala, da bi nadomestila neko mater ali neko naravo. Nadomestilo je tu na sredini med popolno odsotnostjo in

* Iz »De la grammatologie«, str. 226—234

popolno prisotnostjo. Igra substituiranja prenapolnjuje in označuje določeno manjkanje. Toda Rousseau navezuje, kot da bi sklicevanje na nadomestilo — tu na Terezo — pomirilo njegovo nestrpnost pred posrednikom: »Od tedaj sem bil sam, kajti zame ni bilo nikdar posrednika med vsem in ničimer. V Terezi sem našel nadomestilo, ki sem ga potreboval.« Silovitost tega koncepta je tako potešena, kot da bi se ga dalo **pregledati**, **udomačiti**, **ukrotiti**.

To postavlja vprašanje o uporabi besede »nadomestilo«; vprašanje o Rousseaujevi situaciji znotraj jezika in logike, ki zagotavlja ta besedi ali temu pojmu dovolj **presenetljiva** sredstva, da domnevni subjekt stavka, ki se poslužuje »nadomestila«, izjavi vedno več, manj ali nekaj drugega, kot **bi hotel izjaviti**. To vprašanje torej ni le vprašanje Rousseaujeve pisave, temveč tudi našega branja. Začeti moramo tako, da strogo upoštevamo ta **prijem** (prise) ali to **presenečenje** (surprise): pisatelj piše v nekem jeziku in v neki logiki, katerih lastnega sistema, zakonov in življenja njegov diskurz po definiciji ne more absolutno obvladovati. Uporablja ju samo tako, da se na neki način in do določene točke pušča obvladovati sistemu. In branje mora vedno paziti na določen odnos, ki ga pisatelj ne zapaža, med tem, kar obvladuje, in tem, česar ne obvladuje pri jezikovnih shemah, ki jih uporablja. Ta odnos ni neka kvantitativna razdelitev sence in svetlobe, šibkosti in moči, temveč neka pomenska struktura, ki jo mora **producirati** kritično branje.

Kaj pomeni tu producirati? S tem, ko poskušamo to razložiti, bi hoteli zasnovati zagovor naših načel branja; kot bomo videli, povsem negativen zagovor, ki bi izključujoče zarisal neki prostor branja, ki ga tu ne zapolnjujemo: neko nalogo branja.

Produkcija te pomenske strukture seveda ni v tem, da se po spoštljivi in zabrisani podvojitvi komentarja reproducira zavestni, voljni, internacionalni odnos, ki ga vzpostavlja pisatelj v svojih menjavah z zgodovino, kateri pripada zaradi jezikovnega elementa. Brez dvoma mora imeti ta moment podvajajočega komentarja svoje mesto v kritičnem branju. Če je ne bi spoznali in če ne bi spoštovali vseh njenih kritičnih zahtev, kar ni lahko in kar zahteva vse instrumente tradicionalne kritike, bi kritična produkcija tvegala, da se izvaja v kakršnemkoli smislu in da se pooblašča, da izjavi skoraj karkoli. Toda ta nepogrešljiva ograja ni nikdar delala kaj drugega kot **ščitila**, nikdar ni **odprla** nekega branja.

In vendar, če se branje ne zadovolji s podvojitvijo teksta, ne more legitimno prehajati skozi tekst proti neki drugi stvari, kot je on sam, proti nekemu referensu (metafizični, zgodovinski, psiho-biografski realiteti itd.), ali proti nekemu označenemu (signifié) zunaj teksta, katerega vsebina bi mogla imeti, bi bila mogla imeti mesto zunaj jezika, se pravi, v pomenu, ki ga tu dajemo tej besedi, zunaj pisave nasploh. Zaradi tega so metodološki pogledi, ki jih tu tvegamo na primeru, tesno odvisni od splošnih propozicij, ki smo jih izdelali prej v zvezi z odsotnostjo referensa ali transcendentnega označenega. **Ni zunaj-teksta** (hors-texte). In to ne zato, ker nas sprva življenje Jeana-Jacquesa ali eksistenca Maman ali Tereze **samih** ne zanima, niti ne zato, ker nam njuna eksistenca, za katero je rečeno, da je »realna«, ni dostopna drugače kot v tekstu in ker nimamo nobenega sredstva, da bi delali drugače, niti nobene pravice zanemarjati to omejitev. Vsi razlogi te vrste bi bili že zadostni, toda obstajajo tudi bolj radikalni. To, kar smo skušali pokazati, ko smo sledili vodilni niti »nevarnega nadomestila«, je, da v tem, kar imenujemo realno življenje teh eksistenc samih, onkraj tega, kar mislimo, da bi mogli orisati kot Rousseaujevo delo, in za njim, ni bilo nikdar ničesar drugega kot pisava; ni bilo nikoli drugega kot nadomestila, substitutivni pomeni, ki niso mogli vznikniti drugje kot v neki verigi diferencialnih napotil (renvoi); pri tem je »realno« nastopalo, se dodajalo le tako, da je jemalo smisel od neke sledi in od nekega klicanja nadomestila, itd. In tako v neskončnost, kajti brali smo — v tekstu — da se je absolutno prisotno, narava, to, kar imenujejo besede »realna mati« itd., vedno že skrilo, ni nikdar eksistiralo; da je tisto, kar odpira smisel in govorico (langage), ta pisava kot zginevanje (disparition) naravne prisotnosti.

Čeprav naj naše branje ne bo komentar, mora biti notranje in ostati v tekstu. Prav zato označevanje (répérage) besede **nadomestilo**, kljub videzu, tu ni psihoanalitično, če pod tem razumemo interpretacijo, ki nas prenese ven iz pisave proti nekemu psiho-biografskemu označenemu ali celo proti neki splošni psihološki strukturi, ki se jo da po pravici ločiti od označujočega. Ta zadnja metoda je lahko tu ali tam nasprotovala podvajajočemu in tradicionalnemu komentarju: vendar bi se dalo pokazati, da se lahko z njim brez truda pomiri. **Varnost**, s katero obravnava komentar istovetnost teksta s samim seboj, **zaupnost**, s katero mu prirokuje obris, gre v korak z mirno gotovostjo, ki preskakuje tekst proti njegovi domnevni vsebini na strani čistega označenega. In dejansko, v Rousseaujevem primeru prehajajo psihoanalitične študije tipa dr. Laforgua tekst šele potem, ko so ga prebrale po najnovejših metodah. Branje literarnega »simptoma« je kar najbanalneje, najbolj šolsko in najbolj naivno. In ko se enkrat tako naredimo slepi za samo tkivo »simptoma«, za njegov lastni ustroj (texture), ga hitro prekoračimo in se napotimo k nekemu psiho-biografskemu označenemu, katerega vez z literarnim označujočim postane tedaj popolnoma zunanja in naključna. Drugo plat iste kretnje spoznamo, ko v splošnih delih o Rousseauju, v neki celoti klasične oblike, ki se daje kot sinteza, ki skozi komentar in

zbirko tem ponovno zvesto vzpostavlja celoto dela in misli, srečamo poglavje biografskega in psihoanalitičnega značaja o »problemu spolnosti pri Rousseauju«, ki nas v dodatku navaja na medicinski dosje o avtorju.

Če se nam zdi načeloma nemogoče z interpretacijo ali komentarjem ločiti označeno od označujočega in tako destruirati pisavo s pisavo, ki je še branje, smo vsaj prepričani, da se ta nemožnost zgodovinsko artikulira. Poskusev dešifriranja ne omejuje na isti način, na isti stopnji in po istih pravilih. Tu moramo upoštevati zgodovino teksta nasploh. Ko govorimo o pisatelju in o nagnjenosti (surplomb) do jezika, kateri je podvržen, ne mislimo samo na pisatelja literature. Filozof, kronist, teoretik nasploh in končno vsak pišoči je tako prevzet (surpris). V vsakem primeru pa je pišoči vpisan v določen tekstualni sistem. Celo če sploh nikoli ni čistega označenega, obstoje različni odnosi do tistega, kar se od označujočega **daje** kot ireduktibilna plast označenega. Na primer, filozofski tekst, ki je dejansko vedno pisan, vsebuje prav kot svojo filozofsko posebnost projekt brisanja samega sebe pred označeno vsebino, ki jo prenaša in nasploh poučuje. Branje mora upoštevati ta namen, čeprav pričakuje v zadnji analizi razkritje svojega neuspeha. Vsako zgodovino tekstov, in v njej zgodovino literarnih oblik na Zahodu, je treba preučiti s tega vidika.

Z izjemo neke osti ali točke odpora, ki pa se je spoznala kot taka zelo pozno, se je literarna pisava skoraj vedno in skoraj povsod v zelo različnih dobah in na zelo različne načine sama od sebe posojala temu **transcendirajočemu** branju, temu iskanju označenega, ki ga tu postavljamo pod vprašaj ne zato, da bi ga izničili, ampak zato, da bi ga razumeli v sistemu, v katerem je zaslepljeno. Filozofska literatura je v tej zgodovini le en primer, vendar sodi med najbolj značilne. Zanima nas še posebej v Rousseaujevem primeru, ki je hkrati in iz globljih vzrokov proizvedel filozofsko literaturo, kateri pripadata **Družbena pogodba** in **Nova Heloiza** ter izbral eksistiranje prek literarne pisave: prek pisave, ki se ne bi izčrpala v sporočilu — filozofskem ali drugačnem — ki bi ga lahko, kot se pravi, oddajala (délivrer). Tega, kar je Rousseau povedal o pisavi nasploh, se ne da ločiti od sistema njegove lastne pisave. To je treba upoštevati.

Prav to pa zastavlja težavne probleme, predvsem probleme razdelitve (découpage). Navedimo tri primere.

1. Če pot, ki smo ji sledili pri branju »nadomestila«, ni preprosto psihoanalitična, je to brez dvoma zato, ker začenja običajna psihoanaliza literature s postavljanjem literarnega označujočega kot takega v oklepaje. Brez dvoma je to tudi zato, ker je za nas psihoanalitična teorija sama neka celota tekstov, ki pripada naši zgodovini in naši kulturi. Kolikor naznačuje naše branje in pisavo naše interpretacije, tega ne dela kot neko načelo ali neka resnica, ki bi jo mogli iztrgati tekstualnemu sistemu, v katerem prebivamo, zato da bi ga razsvetlili v vsej nevtralnosti. Na neki način smo v zgodovini psihoanalize, kot smo v Rousseaujevem tekstu. Kot je Rousseau črpal iz jezika, ki je bil že tu — in ki je lahko v določeni meri naš sam ter nam tako zagotavlja minimalno berljivost francoske literature — tako krožimo mi danes v neki mreži pomenov, naznačeni s psihoanalitično teorijo, čeprav je ne obvladujemo in čeprav smo si gotovi, da je nikdar ne bomo mogli popolnoma obvladati.

Toda iz nekega drugega razloga tu ne gre za psihoanalizo — čeprav jecljajočo — Jeana-Jacquesa Rousseauja. Takšna psihoanaliza bi morala že naznačiti vse strukture pripadnosti Rousseaujevega teksta, vse, kar mu ni lastno, da bi bilo prej nastanjeno (habité) kot proizvedeno s pisavo, iz razloga nagnjenosti do (surplomb) jezika ali kulture, ki je že tu. Okrog točke ireduktibilne izvirnosti te pisave se organizira, ovija in vreže neizmerna serija struktur, zgodovinskih totalitet vseh vrst. Če bi hoteli predpostaviti, da more psihoanaliza po pravici priti do kraja (à bout) njihove razdelitve (découpage) in njihove interpretacije, predpostaviti, da razlaga vso zgodovino zahodne metafizike, ki vzdržuje z Rousseaujevo pisavo odnose nastanjenosti (habitation), bi bilo tudi treba, da razjasni zakon svoje lastne pripadnosti zahodni metafiziki in kulturi. Ne nadaljujmo več v tem smislu. Težavnost naloge in delež neuspeha smo že izmerili pri naši interpretaciji nadomestila. Gotovi smo tega, da je tu ujeta nekaj ireduktibilno rousseaujevskega, toda hkrati smo odnesli še precej brezoblično gmoto korenin, prsti in vsakovrstnih usedlin.

2. Celo če predpostavimo, da se da Rousseaujevo delo strogo izolirati in artikulirati v zgodovini nasploh ter nato v zgodovini znaka »nadomestilo«, bi bilo treba še vedno upoštevati precej drugih možnosti. Ko sledimo pojavljanjem besede »nadomestilo« in ustrezajočega koncepta ali konceptov, prepotujemo določeno pot znotraj Rousseaujevega teksta. Ta pot nam bo seveda zagotovila ekonomijo nekega sinopsisa. Toda ali druge poti niso možne? In kolikor celota poti ni učinkovito izčrpana, kako naj to opravičimo?

3. Potem ko smo v Rousseaujevem tekstu z anticipacijo in v uvodu nakazali funkcijo znaka »nadomestilo«, se pripravljamo k temu, da privilegiramo, na način, ki ga bodo nekateri gotovo obsodili kot pretiranega (l'exorbitant), določene tekste, kot so *L'Essai sur l'origine des langues* in drugi fragmenti o teoriji govornice (langage) in pisave. S kakšno pravico? In zakaj te kratke tekste, izdane večinoma po avtorjevi smrti, težko opredeljuje,

negotovega datuma in navdiha? Na vsa ta vprašanja znotraj logike njihovega sistema ni zadovoljivega odgovora. V določeni meri in kljub teoretičnim pomislekom, ki jih formuliramo, je naš izbor dejansko **pretiran**. **Toda kaj je pretirano** (l'exorbitant)?

Doseči hočemo točko določene eksteriornosti glede na totaliteto logocentrične epohe. Izhajajoč iz te točke eksteriornosti (point de l'extériorité), bi se lahko začela razgradnja te totalitete, ki je začrtana pot, tega kroga (**orbis**), ki je hkrati izvožena pot (**orbita**). Prva kretnja tega izhoda (sortie) in te razgradnje pa si, čeprav naj bi bila potrjena neki zgodovinski nujnosti, ne more zadati znotraj — krožnih (intraorbitaire) metodoloških ali logičnih zagotovil. Znotraj zaprtosti (la clôture) moremo soditi svoj stil le v funkciji sprejetih nasprotij. Rekli bodo, da je ta stil empirističen, in v določeni meri bodo imeli prav. **Izhod** je radikalno empirističen. Dogaja se na način blodečega (errante) mišljenja o možnosti poti (l'itinéraire) in metode. Čuti se prizadetega zaradi ne-vedenja (non-savoir) kot zaradi svoje prihodnosti in se odločno **podaja v nevarnost** (s'aventure). Mi sami smo definirali obliko in ranljivost tega empirizma, vendar koncept empirizma tu destruiramo samega sebe. Prekoračiti (excéder) metafizični krog (l'orbe) pomeni, da poskušamo priti z izvožene poti (**orbite**), da bi mislili celoto klasičnih pojmovnih nasprotij, posebno tistega nasprotja, v katerem je zajeta vrednost empirizma: nasprotja filozofije in ne-filozofije, ki je drugo ime za empirizem, za to nesposobnost, da bi sam do kraja vzdrževal koherenco svojega lastnega diskurza, da bi se produciral kot resnica v trenutku, ko se maje veljava resnice, da bi uhajal notranjim protislovjem skepticizma itd. **Mišljenje tega zgodovinskega nasprotja med filozofijo in empirizmom ni zgolj empirično in ga ne moremo oceniti kot tako brez zlorabe in nepoznavanja.**

Razčlenimo to shemo. Kaj je s pretiranim pri branju Rousseauja? Brez dvoma ima Rousseau, o tem smo že nekaj rekli, le zelo relativen privilegij v zgodovini, ki nas zanima. Tudi če ga hočemo samo preprosto namestiti v to zgodovino, bi bila pozornost, ki mu jo naklanjamo, brez dvoma nesorazmerna. Vendar ne gre za to. Gre za to, da spoznamo neko odločilno artikulacijo logocentrične epohe. Zdelo se nam je, da Rousseau zelo dobro razkriva (révélateur) to spoznanje. To razločno kaže, da smo izhod že zasnovali, da smo določili represijo pisave kot temeljno operacijo epohe, prebrali določeno število tekstov, toda ne vseh, določeno število Rousseaujevih tekstov, vendar ne vseh. To priznanje empirizma se lahko obdrži le zaradi svojstva vprašanja. Odprtost vprašanja, izhod iz zaprtosti evidence, omajanost sistema nasprotij, vsa ta gibanja imajo nujno formo empirizma in blodnosti (l'errance). Vsekakor pa jih je mogoče opisati, **glede na pretekle norme**, le v tej obliki. Nobena druga sled ni razpoložljiva, in ker ta blodeča vprašanja niso absolutni začetki v celoti, se dajo doseči na vsej svoji površini s to deskripcijo, ki je tudi kritika. Začeti je treba **tam nekje, kjer smo**, in mišljenje sledi (la pensée de la trace), ki ne more ne upoštevati dobrega nosu, nas je že naučilo, da je nemogoče absolutno upravičiti neko izhodišče. **Nekje tam, kjer smo:** v nekem tekstu pač, kjer mislimo, da že smo.

Naj še skržimo argumentacijo. Tema nadomeščanja (supplémentarité) je iz določenih ozirov le ena med ostalimi temami. Je v neki verigi, ki jo nosi. Morda bi jo lahko nadomestili z nečim drugim. Vendar se izkaže, da opisuje verigo samo, bit-verigo (l'être-chaine) neke tekstualne verige, strukturo substitucije, artikulacijo želje in govorice (langage), logiko vseh pojmovnih nasprotij, ki jih je prevzel Rousseau, in še posebej vlogo in funkcioniranje koncepta narave v njegovem sistemu. V tekstu nam govori o tem, kaj je tekst, v pisavi o tem, kaj je pisava, v Rousseaujevi pisavi o želji Jeana-Jacquesa itd. Če upoštevamo, po osrednjem namenu tega poizkusa, da ni ničesar zunaj teksta, bi bilo naše poslednje opravičilo tole: pojem nadomestila in teorija pisave označujeta v **brez(d)nu** (en abyme), kot se pogosto pravi danes, samo tekstualnost v Rousseaujevem tekstu. In videli bomo, da brez(d)no (abyme) tu ni neko srečno ali nesrečno naključje. Počasi se bo v našem branju konstituirala cela teorija o strukturi nujnosti brezna; nedefinirani proces nadomeščanja je vedno že načel prisotnost, je vanjo že vpisal prostor ponovitve in razdvojitve samega sebe. Repräsentacija v brez(d)nu (en abyme) prisotnosti ni accidens prisotnosti: želja po prisotnosti se nasprotno rojeva iz brezna reprezentacije, reprezentacije reprezentacije itd. Prav nadomestilo samo je, v vseh pomenih te besede, pretirano. Rousseau vpisuje torej tekstualnost v tekst. Toda njegova operacija ni preprosta. Vara s kretnjo brisanja; in strateške relacije kot razmerja sil med dvema gibanjima oblikujejo neko zapleteno risbo. Zdi se, da se nam le-ta reprezentira v ravnanju koncepta nadomestila. Rousseau ga ne more uporabljati hkrati v vseh njegovih možnostih smisla. Način, po katerem ga determinira, in ko to naredi, se da determinirati ravno s tem, kar je iz njega izključil, smisel, v katerem ga inflektira, tu kot dodatek (l'addition), tam kot nadomestek (le substitut), včasih kot pozitivnost in eksteriornost zla (du mal), včasih kot pomožno srečo, vse to ne izraža niti pasivnosti niti aktivnosti, niti nezavednosti niti lucidnosti avtorja. Branje ne mora samo opustiti te kategorije — ki so, spomnimo se mimogrede, temeljne kategorije metafizike — ampak tudi proizvesti zakon tega odnosa do koncepta nadomestila. Prav za produkcijo gre, kajti tu se ne podvojuje preprosto to, kar je mislil Rousseau o tem odnosu. Koncept nadomestila je v Rousseaujevem tekstu neka vrsta slepega prizadevanja,

ne-videno (le non-vue), ki odpira in omejuje vidljivost. Toda če skuša produkcija dati na vpogled ne-videno, tu ne stopa iz teksta. Sicer pa ni nikdar mislila, da bi to mogla storiti, razen v iluziji. Vsebovana je v transformacijah jezika, ki ga označuje, v urejenih menjavah med Rousseaujem in zgodovino. Mi pa vemo, da se te menjave godijo le prek jezika in teksta v infrastrukturnem pomenu, ki ga sedaj priznavamo tej besedi. In to, kar imenujemo produkcija, je nujno neki tekst, sistem neke pisave in nekega branja, o katerih vemo *a priori*, toda samo zdaj in z nekim vedenjem, ki ni enotno, da se razporejata okoli svojega lastnega slepega prizadevanja.

Prevedel V. Likar

LITERATU- RA IN IDEOLOGI- JA

Taras Kermauner

Za uvod nekaj besed o metodi. — V svojih analizah ne izhajam od postavke, da vem, kaj je umetnost. Takšna postavka je last tradicionalne literarne kritike, kakršna se je razvila v zadnjih petdesetih letih na Slovenskem. Opišimo jo: Literarni kritik vzame svoje merilo, se pravi vednost o umetniškem, in ga polaga na sleherni predmet — literarno delo. To soočanje dveh svetov, subjekta in objekta, merila in snovi, nečesa absolutnega in nečesa relativnega je analiza le toliko, kolikor je potrebno za dosego neanalitičnega cilja: za določevanje stopnje umetniškosti v obravnavanem (presojanem) literarnem delu. Z analizo samo pokaže, v čem je umetniški tekst in v čem ni. Cilj je zmerom najprej sodba

(estetska sodba). Analiza loči umetniško naravo teksta od umetniških dodatkov; med njimi prevladujejo ideologije.

Menim, da je takšna kritika nereflektirana in nesamokritična. Vedenje, kaj umetnost je, je pravzaprav na temelju ideološko: je ideološko merilo, deducirano iz časa, obdobja, v katerem literarna dela beremo, in predstavlja okus tega časa, misel, ki jo ima ta čas sam o sebi in svetu, zahteve, ki si jih postavlja ipd. Drugačen čas — obdobje — ima drugačna merila, čeprav tako ena kot druga ideologija pretendirata na absolutno veljavnost. Ravno te vrste pretenzija kaže, da se ta kritika ne zaveda svoje relativnosti, pogojenosti, ideološkosti, temveč se ima za nekaj nadideološkega — »nатурnega« — za nekaj, kar je z »nатурo« umetnosti identično. Kritična, reflektirana kritika mora najprej pristati na to spoznanje. Šele s tem ji je omogočena drugačna pot. Namreč: upoštevati mora, da izhaja sodba iz ideološkega stališča in da identificira nekaj, kar je po njenem lastnem mnenju — in splošno veljavni definiciji — neideološko, zunajideološko: umetnost. Nereflektirana kritika ne ve, da se v tej sodbi na silo — in zato tudi ponesrečeno — identificirata dve naravi, ki imata različni strukturi: umetniškost umetnosti in ideološkost sodbe o umetnosti. Ravno spoznanje o dvojnosti teh dveh narav pa omogoča drugačen pristop. Reflektirana kritika se vprašuje: ali ne bo moj postopek koherenten, metodološko čist, skladen in učinkovit, če bo vrstni red identifikacije obrnjen? Če bomo najprej skušali odkriti tisto, kar je z mojim pristopom, postavko, izhodiščem, merilom identično, se pravi ideološkost v literarnem tekstu? Če bomo ravnali tako, odpade metodološka samoprevara, napačna identifikacija dveh raznorodnih natur. Sam sem ratio, v literarnem tekstu odkrivam tisto, kar je tudi po naravi racionalno, inteligibilno. Šele potem, ko bomo z natančno analizo opredelili vse ideološke elemente literarnega dela, se bo videlo, kaj ostane, kaj ni ideologija, in tisto naj bi bilo — že spet po naši, že tradicionalni definiciji — umetniško.

Naše današnje predavanje seveda ne bo segalo tako daleč. Ta nereduktibilni in inkomenzurabilni — predpostavljani in iskani — ostanek (umetniškost literarnega teksta) — naj bi prišel na vrsto šele po vseh opravljenih analizah, ki izločajo ideološkost. To je dolgotrajen postopek in sam ga nisem še opravil do konca. Vendar sem se mu kljub temu že toliko približal, da sem si sezidal začasno hipotezo. Naj jo v nekaj besedah samo skiciram. Umetniškost literarnega dela je odsotnost: odsotnost tega predpostavljanega umetniškega (ki je, če hočemo, samo drugo ime za bit teksta in sveta). Vendar ne gre za preprosto, banalno odsotnost: za dejstvo, da ne to ne nobeno literarno delo sploh ne skriva v sebi umetniškosti in da torej umetnosti sploh ni. Odsotnost, kakor jo pojmujem sam (v smeri analiz francoskega literarnega teoretika Pierra Machereya: glej knjigo *Pour une théorie de la production littéraire*), je pomenljiva, prisotna. Kot nič umetniškega opredeljuje — iz centra literarnega teksta — celotno ideološkost teksta. Tekst ni ideološki na direkten način: ni zgolj prevod ideologije v literarni jezik; v metaforo in neposrednost čutnosti. Vsa ideologija — ki, to naj povemo že v začetku, ni ena sama misel ali stališče, temveč zaniotan sklop vrste ideoloških plasti, ki se med sabo prepletajo in katerih odnose se da natančno ugotoviti — torej vsa ideologija je opredeljena po tej pomenljivi odsotnosti — nič, ga izraža, podaja, manifestira, ne da bi ga kdaj mogla pokazati (saj ga ni kot racionalno določljive prisotnosti). Odsotnost biti (predpostavljane umetniškosti) je v umetniškem tekstu nenavadno prisotna, vsedoločljiva, nobenega dela teksta ne moremo in ne smemo (seveda če hočemo brati na način umetnosti, ne pa zgolj na način ideologije) dojemati zunaj odnosa med ideologijo teksta in odsotnostjo biti teksta. Ta odnos zahteva posebno branje — »umetniško« branje; omogoča nam, da gledamo tekst kot večplasten, mnogopomenski, tak, da se ga ne da do kraja racionalizirati, »skrivnost«; tekstu daje posebno, umetniško naravo. Na kratko: če hočemo umetniško v tekstu identificirati kot razpoložljivo, navzoče, dano, predmetno, bomo zmerom ostali praznih rok: kazalo se nam bo kot odsotno. Če bomo tekst brali zgolj kot novinarski članek, kot direktno sporočilo, katerega narava je v tem, da je čim manj dvoumno, čim bolj transparentno, bomo že spet ostali praznih rok. Brati je treba tako, da bo tekst opredeljen — strukturiran — po tisti veliki, intenzivni, polni, mnogopomenski praznini, ki se nam nenehoma izmika, čeprav jo nenehoma slutimo na koncu prstov, slutimo kot tisto, čemur pravimo bistvo umetniškosti literarnega teksta, a kar bo zmerom mogoče ugotoviti le iz strukture tistih delov teksta, ki so racionalni analizi pristopni, to je ideoloških elementov.

Ponovimo: umetniškost teksta se ne kaže sama na sebi, kot neki center, področje, ki se ga da odkriti. Razlita je po vsem tekstu, ker je sila, ki strukturira celoten tekst: če hočemo, lahko rečemo, da je zakon teksta. Ideološki segmenti teksta niso strukturirani samo po lastni logiki, se pravi po zakonu ideologije, temveč je ta njihova strukturiranost samo en del njihove narave; drugi del je njihova navzočnost v sila močnem, vse obvladujočem pomenskem polju že omenjene intenzivne odsotnosti. Zato s tem, ko odkrivamo ideologijo — samo sebi skrito in samomistificirajočo se racionalnost teksta — ne odkrivamo samo ideološkosti teksta, temveč tudi njegovo umetniškost. Glede na naravo ideologije, ki je napačna, samoprikrita zavest, bi bilo najbolj ideološko branje ravno tisto, ki bi nasedalo predpostavki tradicionalne kritike in bralo tekst tako, kot da je v njem njegova umetni-

škost na razpolago, identifikabilna kot določna prisotnost. To pa se pravi, da bi takšno branje bralo tekst kot realiteto, kot Resnico, kot nerazločljivo življenje samo na sebi, kot razodevajočo se bit, kot sporočilo, ki mu lahko bravec samo prisluhne — kot receptor — sleherno dejanje aktivne racionalnosti, s katero bi posegal v literarni tekst, pa bi to umetniškost teksta, to njegovo skrivnostno bit uničilo, razpršilo, odstranilo. To branje je ideološko ravno zato, ker slepi samo sebe, temelječ na predpostavki, da je bit navzoča in se ponuja (a seveda samo v obliki nadržacionalnega, čutno nazornega, posebnega vedenja). Kritično branje reflektirane kritike reflektira lastno ideološko izhodišče, ne bere ideološkega v tekstu kot binega (kajti samo ideološko je prisotno, je dano v obliki prisotnosti), ne bere torej prisotnosti teksta kot umetniškosti teksta, temveč to prisotnost — ideološkost — obravnava kot ideološkost, jo racionalizira, odkriva njeno strukturiranost, hkrati pa jo odkriva v perspektivi hipoteze, ki sem jo že omenil, namreč tega, da je umetniškost teksta v odsotnosti predpostavljane navzoče umetniškosti, da je celoten tekst — vsi segmenti njegove prisotnosti — opredeljen po tej odsotnosti-umetniškosti. Če to upošteva, ne bere ideološkosti teksta samo kot prikrivanje njegove racionalnosti, temveč tudi — in predvsem — kot opredeljenost — strukturiranost — te racionalnosti — po nečem, kar ni racionalno dostopno (po umetniškem), a ga ne moremo identificirati kot takega, samega zase, temveč le kot posebni zakon te racionalnosti. To pa se pravi, da je to odsotnost vendarle mogoče precizirati: če ima povsem določene posledice, ki so izmerljive (strukturira racionalnost), potem z analizo te racionalnosti teksta lahko sklepamo na njegovo iracionalnost in jo — per negationem (kot neodkrit in odkritju na veke nedostopen planet, ki meša ter determinira tire vseh ostalih planetov) tudi definiramo.

Opisano metodo ugotavljanja umetniškosti literarnega dela lahko dopolnimo še z dodatno metodo, ki rezultate naših raziskav verificira. Gre namreč za primerjanje direktne ideološkosti, kakor se ta pojavlja v socialnem, historičnem svetu, in ideološkosti v literaturi. Če primerjamo posvetne in literarne ideološke strukture dovolj natančno in metodološko čisto, bomo morali ugotoviti različnost obeh struktur, obeh segmentov. Struktura posvetne ideološkosti ni determinirana po omenjeni odsotnosti, temveč po totaliziranju aktivnega, na potrebi temelječega, cilje zasledujočega subjekta, njegove posvetne prakse. Zanj velja drug zakon, torej je druga struktura. Čim bolj je neko literarno delo podobno tej posvetni ideologiji, tem manj je umetniško, saj je tem manj opredeljeno po omenjeni odsotnosti kot odsotnem centru — jedru — umetniškega teksta. In narobe. Seveda tudi posvetna ideologija ni do kraja podvržena racionalizaciji; tudi ona ima nereduktibilni in inkomenzurabilni ostanek: (sebe in svet) totalizirajoči subjekt, njegovo voljo (voljo do moči). Vendar je narava te inkomenzurabilnosti povsem drugačna od narave umetniškosti literarnega teksta. Prva je ena sama zahteva po prisotnosti sebe. Bistvo volje je v tem, da se uveljavi, da vse postane ona, da se ne izgubi v drugem, da se ne obnaša kot odsotna. Formula njenega cilja je: potreba, da bi bilo vse jaz. Druga je ravno obratna: vse, kar je v tekstu prisotno, je drugo: drugo od sebe (odsotnost sebe). Prisotno je opredeljeno po svetu onkraj volje, onkraj volje pa je edina stvar, ki je volja ne zaseže in v katero se ne naseli kot vrhovni zakon (zakon subjektivitete): to pa je nič volje. In ta nič volje je bit (seveda zmerom odsotna) umetniškosti literarnega teksta.

Opisana metoda reflektirane kritike torej začenja z analizo ideoloških elementov literarnega teksta. V svojih dozdašnjih raziskavah sem te elemente imenoval kategorije in strukture kot celote ter zveze kategorij. Da bi jih ločil od ideološkosti, kakor se pojavlja v socialnem ter osebnem življenju — od posvetne — sem jih imenoval eksistencialne ali eksistencialno-ideološke. Med eksistenco in ideologijo je seveda bistvena razlika, vendar je ta razlika v literarno-umetniškem delu specifična. Kot smo že ugotovili, je vse, kar se nahaja v literarno-umetniškem tekstu kot navzoče, ideološko, obenem pa je determinirano po odsotnosti biti kot intenzivnem jedru. Ravno to determiniranost ideološkega imenujem eksistencialnost. Jezikovni elementi in fragmenti, iz katerih je sestavljen tekst, niso samo posvetna ideološka sporočila, mnenja, teze, ugotovitve, vizije in viziranja, nazori in dejstva, temveč je vse to strukturirano po že omenjenem pomenskem polju odnosa med odsotnim in prisotnim. To pomensko polje — od zdaj naprej bo naše premišljevanje ves čas konkretno merilo na poezijo — je eksistenca teksta-pesmi. Ta eksistenca — zdaj še bolj zožimo temo in merimo na konkretno slovensko povojno poezijo — kaže odnos med prisotnim, ki je — kot ideologija — subjektiviteta subjekta (volja do moči), in odsotnim, ki je nič te volje, ideologije. Subjektiviteta volje skuša ves svet spremeniti v svoj predmet, zato ga povzema (ta svet) v ideološki tekst; ker pa je hkrati determinirana po odsotnosti (sebe), tekst tudi — in nenehoma — razideologizira: eksistencializira (pri tem se moramo zavedati, da je zdaj eksistenca pomenljivi in vse določujoči nič). Recimo: kategorije kot življenje, smrt, ljubezen, narava, obup, družba, človek, strah, moč, tveganje, harmonija, lepota, duša, notranjost, radost, nasilje itn., kategorije, brez katerih si slovenske povojne poezije sploh ne moremo zamisliti, nastopajo v tej poeziji kot ideološko-eksistencialne; zato jim lahko rečemo eksistencialije. Niso samo teze, odvisne od širših ideoloških sklopov — ideologij —, ki nastopajo v družbi, zunaj literature, temveč so natančno določeni deli

(elementi) znotraj literature, poezije, pesmi: znotraj eksistencialne strukture sleherne posamezne pesmi. Če eksistencialno strukturo pesmi pojmuje kot celoto, ki je več od sestavljajočih jo delov, kot zakon, po katerem so natančno določeni vsi deli, njihove medsebojne zveze in odnosi, posebej pa še njihovi pomeni, potem so ti deli, ki so, kot smo videli že v začetku tega premišljevanja, ideološki, vendarle skozi in skozi odvisni od celote pesmi, to je od pesmi same, od njene eksistencialne strukture. Ta celota pa ni — in to je treba znova poudariti — celota prisotnih delov-elementov (torej zgolj ideoloških), temveč celota vsega, kar pesem konstituira kot umetnost; to se pravi: celota prisotnih elementov in odsotnosti. Ravno zato pa celote ne smemo pojmovati v tradicionalnem pomenu kot harmonijo, sorazmerje, skladnost, temveč kot spoj-spor, kot eksistenco, ki je — po svoji odsotnosti — decentrirana, pomenjena in razpomenjena; ki je sicer celota (to je nekaj, kar je več od svojih delov), vendar je ta celota fragmentarizirana, saj je to, po čemer je več od svojih delov, pomenljivi nič teh delov, ta pomenljivi nič pa je navsezadnje tudi samo en element med dvema (saj ta nič — odsotnost — ne more biti niti pomenljiv niti sploh eksistenten, če ni ideološke prisotnosti, s katero je v odnosu in s katero šele tvori pravo umetniško igro). Ideološke elemente pesmi je torej nenehoma in vse pri priči mogoče identificirati kot takšne, ki so sorodni posvetnim, zunajliterarnim ideologijam (ta možnost je pogoj, da literarni tekst sploh lahko beremo, vidimo, čutimo, skusimo, identificiramo), hkrati pa je ta sorodnost samo začetna točka, izhodišče, od katerega kot od roba prodiramo k literarnemu delu samemu, ga doženemo kot avtonomijo, kot samostojen in po svoje strukturiran segment sveta, odkrijemo njegove elemente-dele kot elemente-dele, ki so odvisni v prvi vrsti od literarnega teksta in šele v drugi — posredovani, transformirani — vrsti od širšega sveta. Njihova eksistencialnost je torej njihova avtonomnost.

Bodimo zdaj konkretnje in skušajmo naše teoretično razpravljanje povezati s slovensko povojno poezijo. Da pa bi to lahko storili, moramo nekaj besed posvetiti tudi strukturi celotne slovenske poezije, torej tudi tiste, ki jo imenujemo tradicionalno.

Tradicionalna slovenska poezija je temeljila na predpostavki prisotne biti. Ta prisotnost biti pa ni bila otipljiva, v zdajšnosti udejanjena prisotnost, temveč prihodnja prisotnost. Zdajšnjost je veljala za nekaj zgolj empiričnega, po pomenu — po Biti — še neobisjanega, nepredelanega, torej — v globljem, pravem pomenu slovenske ideologije — neeksistentnega. Vendar prihodnost ki je bila bit, ni bila fikcija ali sanja, ki zase ve, da je le sanja, torej ne-možnost; narobe: prihodnost je bila edina realiteta, bila je »ne« zdajšnjosti, ker pa je bila sama zdajšnjost »ne« eksistence, je bila prihodnost »ne« tega »ne«-ja: bistvena prisotnost in eksistentnost. Kot živi, konkretni ljudje živimo samo zato, ker gremo v prihodnost, ker na tej prihodnosti temeljimo. Brez nje nas ni. Zato ta prihodnost ni bit v neposrednem pomenu prisotnosti, temveč Vrednota, Ideal, Ideja: prihodna prisotnost, bit kot cilj. Slovenska poezija, ki to strukturo izraža, ni klasično metafizična, temveč v nekem smislu še predmetafizična: prisotnost šele prihaja.

Opisali smo temeljno strukturo slovenske nacije: njeno ideologijo. V čem je razlika med to — nacionalno, posvetno, socialno — ideologijo in ideologijo slovenske poezije kot umetnosti, ki ima avtonomno strukturo in ideologijo? Rekli bomo: v eksistencialnosti te poezije. A v čem je njena eksistencialnost?

Slovenska poezija ni bila samo opevanje prihajajoče prihodnosti kot Prihodnosti, temveč zmerom tudi že negacija te prihodnosti: zavest, da te prihodnosti ne bo, da je ni; torej zavest o smrti in nič: o njeni smrti in njenem nič. Kakor je na eni strani ta poezija poezija zagona, navdušenja, optimizma, je na drugi vsa potopljena v obup, strah, nemoč in doživljanje smrti. Smrt — kot osrednja kategorija-eksistencialija slovenske tradicionalne poezije — je zmerom smrt prihodnosti: nič te prihodnosti, njena odsotnost. Odsotnost kot odsotnost biti se v slovenski tradicionalni poeziji (od Prešerna naprej) razpira kot odsotnost prihodnosti (možnosti, zorečega in v cilj zbirajočega se časa). Vendar je ta odsotnost prihodnosti samo trenutek nevere, nemoči, padca, obupa, in je — po svoji pomenski strukturi — le negacija prihodnosti; prihodnost sama še zmerom ostaja bit-vrednota: temelj. Povojna slovenska poezija se od tradicionalne loči po tem, da se je v njej dogajala in dogodila tematizacija, samoeksplicacija prejšnje strukture. Prihodnost ni več temelj, obup ni več negacija tega temelja, temveč se je prihodnost sama razkrila kot smrt: prihodnosti sploh ni več kot prihajajoče prisotnosti. Imamo eno samo prihodnost, ki nenehoma prihaja: smrt, odsotnost pomenov, nič utemeljenosti. Postajamo in postali smo neutemeljeni, breztemeljni, zunajtemeljni.

Če primerjamo ideološko strukturo družbe-nacije in poezije, pridemo do tele podobe. Slovenska zgodovina nam priča o socialni grupi, ki je imela veliko voljo do integritete, ki se je skušala poenotiti, formirati in postaviti v svet kot historični, to je nadosebni, zgodovino — to je lastno usodo — kreirajoči subjekt. Enotila in uveljavljala se je na način volje do moči, tega pa si ni priznala, temveč se je razlagala drugače: kot da se enoti odvisno od predpostavljene biti: prihodnosti: vrednote. Da ne bi tvegala nevar-

nosti samoutemeljevanja, ki je akt brezmejne in svobodne subjektivitete, se je skušala utemeljiti na nečem, kar ni ona: na biti, ki je pod njo in nad njo (kot Bog ali svet Idealov-Vrednot-Idej). Moralistična, eshatološka, mesijanska, krščanska, marksistična ideologija je prekrivala realiteto samoutemeljevanja (volje do uveljavljanja v svetu, v katerem vlada volja do moči, moč pa imajo že drugi subjekti-narodi; treba je vzpostaviti lasten subjekt, da bi bilo mogoče moč drugih blokirati in se iz objekta drugih, spremeniti v subjekt nad drugimi). Slovenska tradicionalna poezija je razkrivala dejanskost tega odnosa med utemeljevanjem na biti in samoutemeljevanjem; a ne še s tematizacijo tega odnosa (to je storila šele povojna poezija), temveč z nenehoma se dogajajočim polomom eshatoloških vizij, vdiranjem smrti v srečno pričakovanje prihodnosti, uveljavljanjem obupa; a vse na ravni posameznika. Pri tem se je konstituirala dialektika grupe in posameznika. Grupa je ostala nosilec smisla, tista, ki je s prihodnostjo koordinirana in od nje posvečena. Obup se ni pojavil v grupi, temveč v delčku grupe: v posamezniku. Konstituiranje nacije se je vršilo brez prestanka, posamezniki so se totalizirali glede na cilj — nacijo, nacija se je uveljavljala — in se v času narodnoosvobodilne vojne 1941-45 tudi dokončno uveljavila kot volja do velikih zgodovinskih dejanj, kot zgodovinsko dejanje in kot realizacija cilja, posamezniki pa so v tem procesu popuščali, v njih kot v delnih odsevih tega procesa se je razodevala razpoka, ki je lastna temu procesu samemu in ki se kaže v času po letu 1945, v času, ko je začela odkrivati nacija lastno neutemeljenost na metafizični in transcendentni biti, ko je začela doživljati lasten razpad: razpad svoje utemeljenosti (odvisnost od Idej-Vrednot, Idealov), ugotavljanje, da so bile te Vrednote predpostavka, cilj, v imenu katerega se je nacija sicer uspešno totalizirala, dosegala svojo kohezivnost, vendar cilj, ki tedaj, ko je dosežen, odpade in ne more več pomeniti ne garanta ne nosilca te narodnosti. Narod si mora začeti iskati drugačno podobo: išče spremenjeno ideologijo, takšno, ki ne bi več temeljila na absolutni prihodnosti, na eshatologizmu, mesijanstvu, prepričanju, da vnaša v ta svet dokončno moralo, red in pravico. Takšna ideologija nastaja ravno zdaj, v letu 1969, letu totalnega razkroja vseh tradicionalnih predstav in predpostavk slovenskega naroda.

Izdelava takšne — čeprav nove — ideologije ni naloga poezije; vendar v poeziji odseva, a na povsem lasten — poseben — način: kot eksistencialni svet, v katerem ni več velikega transcendentnega cilja, v imenu katerega je sploh mogoče živeti, torej ne več kot konstruiranje sveta, ki ima eno središče, v imenu katerega je vse osmišljeno. V sodobni slovenski poeziji — v njeni najbolj izpostavljeni točki, v tako imenovanem reizmu — je nešteto pomenov, ki so vsi odvisni drug od drugega, se gibajo v krogu — v svetu igre —, so brez vse osmišljajočega središča in cilja, so »relativni« in sotovirijo avtohton, samoreproducirajoč oziroma samospreminjajoč se sistem. Ni več razlike-nasprotja med grupo in posameznikom. Posameznik ni več mesto, na katerem se kaže razpoka tradicionalne ideologije, ni več obupan, nesrečen, ker je izgubil smer Smisla, vektor pravega razvoja, ker je osamel, izrinjen iz zgodovine, ki je bit. Zdaj sta posameznik in grupa elementa istega nivoja. Poezija ni več upodabljanje grupne vere in posameznikovega obupa, kategorije kot obup, nevera, nesrečnost ipd. so — že spet v limiti povojnega razvoja, v točki, ki ji pravim poezija reizma — sploh odpadle. Ekstencija se ne kaže več kot trpljenje, temveč sploh zunaj horizonta trpljenja, notranjosti, intimitete.

Seveda je med obema skrajnima točkama slovenske poezije — med najbolj tradicionalno in najbolj sodobno, med najbolj sentimentalno humanistično in reistično — dolgotrajen in zanimiv, ostro profiliran prehod. Zgodovina slovenske poezije pozna celo vrsto postaj, obdobj, struktur, ki kažejo samorazkroj tradicionalne ideologije, ob tem pa samorazdejanje pojmov človek in narod, kakršna sta bila veljavna do leta 1941-45. Sam sem se najintenzivneje ukvarjal ravno z odkrivanjem struktur tiste poezije, ki priča o tem razkroju in prehodu v današnjo — reistično — poezijo, torej v tisto, ki se je znašla že zunaj humanistične, tradicionalne ideologije. Bistvo specifično slovenskega je še zmerom v tradicionalnem, saj s tem, ko pravimo, da je sodobna poezija reistična, antihumanistična, mislimo — to moram ponoviti — na njeno skrajno točko razvoja, ne pa na večino produkcije, kakršna nastaja še dandanes. Ta večinska produkcija je še zmerom odvisna od tradicije, če ne drugače, vsaj kot podajanje konfliktov, stisk in muk, ki jih zahteva vzdrževanje izročila v tem našem, kakršnemu koli humanističnemu izročilu tako nenaklonjenem času.*

O literarnozgodovinski znanosti na Slovenskem

* To je ponatis predavanja, ki sem ga imel letos v Dortmundu (Zahodna Nemčija) na povabilo tamkajšnjega Auslänstitutu.

O LITERAR- NOZGODO- VINSKI ZNANOSTI

Katarina Šala-
mun-Biedrzycka

O literarnozgodovinski znanosti na Slovenskem

Prvo vprašanje, ki se nam vsiljuje ob tako postavljenem naslovu, je, ali je literarna zgodovina sploh znanost. Preden odgovorimo na to vprašanje, moramo ugotoviti, kaj je to, s čimer se literarna zgodovina ukvarja, oziroma naj bi se ukvarjala. Od tega, na prvi pogled nesmiselnega vprašanja, bo odvisen tudi naš odgovor.

Načelno bi verjetno vsak študent slavistike lahko odgovoril, da se literarna zgodovina ukvarja z literaturo ali književnostjo. Teže bi že bilo, čeprav načelno, odgovoriti na to

vprašanje z istimi besedami, če bi se glasilo: S čim se ukvarjajo literarni zgodovinarji? Ali res samo z literaturo, se pravi s **teksti**?

Jasno je, da teksti od nekod izvirajo in da na drugi strani učinkujejo, se pravi, da triade pisec-tekst-bralec nihče ne zanika. Vendar ni tako jasno, ali raziskovanje teh odnosov res spada v literarno zgodovino in ne v druge panoge kulturne zgodovine. Brez **teksta** ne bi bilo ne triade ne odnosov. Torej bi morali biti predmet literarnozgodovinske obravnave v prvi vrsti teksti sami, njihova differentia specifica — literarnost* in njihovo mesto v razvoju določenih literarnih sistemov, tj. poetik ustvarjalcev. Šele na podlagi takih analiz bi se literarna zgodovina lahko uveljavila kot znanost, se pravi, da bi lahko prikazala objektivni, tj. dejanski zgodovinski razvoj teh sistemov v preteklosti.

Zakaj mislim, da literarnozgodovinsko obravnavanje, ki vključuje družbene raziskave dobe in psihologijo pisca ali sprejemalcev del, ne more biti znanstveno? Samo raziskovanje družbenih ali psiholoških procesov seveda je znanost, toda le tedaj, če je — spoznavno — samo sebi namen in ne le pretveza za »poglobljanje« raziskav na popolnoma drugem področju. O tekstu in o njegovem mestu v razvoju lastnih, umetniških zakonitosti, se pravi v razvoju lastne **forme**, ne bomo izvedeli prav nič več, če ga bomo povezovali z njemu tujimi lementi in na podlagi subjektivnih domislic ugibali, kako je na primer piščevo življenje povezano z njegovimi deli. Prav tako je z mešanjem družbenozgodovinske problematike v avtonomne literarnozgodovinske procese. Sicer je res, da se v razvoju umetniških form vidi stopnjo zgodovinske razvitosti nekega naroda (ne samo v najkvalitetnejših tekstih, ki včasih segajo daleč naprej, pač pa predvsem v dejstvu, koliko se je neka umetniška forma že izživela in ali prehaja na novo raven v **popovprečni** literarni produkciji). Vendar pa lahko temu procesu sledimo le v okviru tekstov samih, ali kakor je V. Šklovski napisal že leta 1919: »Nova forma se ne pojavlja zato, da bi izrazila novo vsebino, ampak zato, da bi zamenjala staro formo, ki je že izgubila svoj umetniški značaj.«**

Zakaj se sklicujem ravno na ruske formaliste, skupino mladih znanstvenikov, ki je od leta 1916 dalje postavila literarnozgodovinsko raziskovanje na popolnoma nove temelje? Zato, ker se mi zdi, da je na Slovenskem prav v zadnjih letih nastal preobrat, ki je skorajda identičen s situacijo v ruski literaturi tistih let. Pravim »v literaturi«, ker gre prav za to, da morajo najprej pisci sami obravnavati literaturo kot avtonomno področje z lastnimi zakoni, ne pa kot vzgojno, ideološko, spoznavno ali kakšno drugačno sredstvo, na primer sredstvo za »izražanje samega sebe«. Tako kot so ruski formalisti lahko formulirali svojo teorijo zato, ker so se podobni pogledi (seveda ne v tako izdelani teoretični obliki) pojavili v zavesti tvorcev njim sodobne literature (Hlebnikov, Kručonih, Majakovski), tako lahko tudi slovenska literarnozgodovinska znanost končno odvrže ves ideološki, vzgojni, spoznavni, psihološki itd. balast in skupaj z zaledjem — s slovensko avantgardno literaturo — uveljavlja svoj program in si postavlja delovne naloge, ki jih ni malo; raziskati je treba tako rekoč vso slovensko literaturo na novo. Naj omenim na primer samo nekaj nalog iz razvoja pesniškega jezika v slovenski poeziji: 1. raziskati poetike posameznih pesnikov; 2. v kakšnem odnosu so bili ti pesniški sistemi med seboj; 3. v kakšnem odnosu so naši posamezni pesniški sistemi z drugimi pesniškimi sistemi v Evropi — kaj recimo pomenijo izrazi simbolizem, ekspresionizem v drugih literarnozgodovinskih raziskovanjih in kaj pri nas — ali se pokriva smisel njihovih, t. j. splošnoevropskih oznak s pojavi pri nas; 4. kaj je s pesniško tradicijo in kako deluje v novem sistemu; 5. kakšno mesto in kakšno funkcijo imajo posamezni stilistični prijemci v pesniških konstrukcijah različnih sistemov; 6. kaj je s pesniško morfologijo, leksiko, sintakso, z ritmom v posameznih obdobjih; 7. v kolikšni meri je sporočilo v posameznem pesniškem sistemu usmerjeno samo nase; 8. kdaj začenja semantika izgubljati svojo vlogo? Se mnogo takih vprašanj bi lahko postavili, pa naj zaenkrat postavim samo eno, ki v marsičem pogojuje vsa druga: Kaj je z literarno teorijo na Slovenskem?

Da situacija ni naključna in da v literarnozgodovinskem pristopu delujejo prav take zakonitosti kot v izmenjavi umetniških form v literaturi, naj nam prikljče v zavest nekaj citatov iz analogne situacije ob nastopu ruskih formalistov oziroma tik pred njihovim nastopom, ko je bil ravnokar šele premagan pozitivistični biografitizem, povezan s psihologijo in zgodovino družbenih gibanj: »Ta primitivni historicizem, ki je po poti izgubljal literaturo, je pri teoretičnih simbolizma in pri literarnih kritikah povzročal naraven odpor

* Prim. Jakobson I. 1921: »Predmet vede o literaturi ni literatura, ampak literarnost, to je to, kar povzroča, da je neki tekst literarni tekst.«

Tynjanov I. 1929: »Specifičnost literarnega dela je v aplikaciji konstruktivnih elementov na materialu, v formiranju ... materiala.«

Jakobson I. 1933: »Kdaj imamo opraviti s pesniškimostjo (literarnostjo) — Takrat, kadar beseda učinkuje kot beseda in ne samo kot reprezentantka imenovanega predmeta ali kot izbruh emocije; takrat, kadar besede, njihove povezave, njihov pomen, njihova zunanja in notranja oblika ne pomenijo ravnodušnega usmerjanja pozornosti k stvarnosti, ampak dobivajo lastno težo in vrednost.«

Jakobson I. 1960: »Usmerjenost k samemu sporočilu, zbranost nad sporočilom zaradi njega samega — to je pesniška funkcija jezika.«

** In še definicija forme Šklovskega: »Forma — to je mreža relacij v samem tekstu ... Literarni tekst je čista forma, saj ni ne stvar ne material, ampak odnosi med materiali.«

proti kakršnikoli zgodovinskosti. Razvila se je literatura impresionističnih esejev in 'silhuet', na široko se je razmahnilo 'posodobljanje' starejših pesnikov in pisateljev, delajoč iz njih 'večne sopotnike'. Zgodovino literature so tiho (včasih pa tudi na glas) imeli za nepotrebno. (Eihenbaum leta 1926.)

Tudi pri nas se je kot »bolj sodobna« oblika literarne zgodovine uveljavila ahistorična interpretacija (se pravi »podoživljanje« besedila v zvezi z avtorjevo situacijo ali pa iskanje filozofske »vsebine«) in marsikateri študent slavistike jo v imenu »napredka« krčevito brani ter izjavlja, da noče biti »literarni zgodovinar«, ampak »literarni kritik«. Starejši pozitivisti v »uradni« slovenski literarni zgodovini se sicer še ne dajo***, toda nevarnost je, da bo prevladala ahistoričnost (sicer kot odpor proti preživelim metodam), ki v načelu sama zavrača vsako misel o lastni znanstvenosti. Prav tako situacijo so morali premagovati ruski formalisti, ko je Eihenbaum o njihovem delovanju pisal: »Raziskujemo evolucijo literature v tisti meri, v kakršni ima specifičen značaj, v mejah, v katerih je samostojna in ni neposredno odvisna od drugih kulturnih sistemov. Drugače povedano, omejujemo število faktov, da se ne bi razblinili v neskončnem številu nedoločnih »povezav« in »stikov«, ki evolucije literature kot takšne tako ali tako ne pojasnjujejo... Za nas je važno najti pojave zgodovinskih zakonitosti — zato puščamo ob strani vse, kar se iz tega zornega kota kaže kot »slučajno«, kar ne spada v zgodovino.

Zanima nas sam proces evolucije, sama dinamika literarnih form, kolikor ji lahko sledimo v faktih preteklosti. Osrednji problem literarne zgodovine je za nas problem evolucije neodvisno od osebnosti, t. j. raziskovanje literature kot **posebnega družbenega pojava**. S tem v zvezi dobiva posebno veliko vlogo problem nastajanja literarnih vrst in njihov razvoj in istočasno »drugovrstna« in »masovna« literatura, saj sodeluje v tem procesu. Pri tem moramo samo razlikovati to masovno literaturo, ki pripravlja nastajanje novih literarnih vrst, od one, ki nastaja med procesom njihovega razpada in predstavlja material, ki nam služi pri raziskavah zgodovinske inercije.

Na drugi strani nas ne zanima preteklost kot taka, kot individualno zgodovinski proces — ne ukvarjamo se z navadnim restavriranjem te ali one dobe, ki nam je iz kakršnihkoli vzrokov všeč. Preteklost nam daje to, česar nam ne more dati sodobnost — polnost materiala. Toda prav zato pristopamo k njej z zalogo teoretičnih problemov in načel, ki nam jih delno sugerirajo dejstva sodobne literature...

Naj navedem še en primer, pa ne iz poljske ali češke literarne zgodovine (o teh dveh literaturah je znano, da je bila njuna literarna avantgarda v dvajsetih letih zelo močna), ampak iz slovaške, o kateri po navadi ne vemo nič. S. Šmalták leta 1964 takole predstavlja sodobnega slovaškega literarnega zgodovinarja M. Bakoša: »Mikuláš Bakoš je v prvi polovici tridesetih let vstopil v literaturo kot človek z izdelano znanstveno orientacijo. Tedaj, ko je v naši literarni vedi prevladoval — v boljšem primeru — metodološki eklekticizem, v slabšem (toda pogostejšem) primeru pa diletantizem, površni žurnalizem ter prazni verbalizem, je bila taka znanstvena izoblikovanost ne samo presenetljiva, ampak hkrati kar najbolj potrebna in stimulatívna. Bakoševa tedanja usmeritev k metodološkim dosežkom ruske t. im. formalistične metode je skupaj z njegovim osvajanjem in razširjanjem delovnih postopkov češkega literarnozgodovinskega strukturalizma v drugi polovici tridesetih let za slovaško literarno vedo pomenila zelo važen poskus iztrgati se iz ujetosti v stagnacijo, ki jo je povzročalo predvsem krčevito oklepanje mehanične razdrobljenosti znanstvene metode Vlčkove šole. Literarnozgodovinski »ideografizem«, ki je osnova te metode in ki je v rokah samega Jaroslava Vlčka konec 19. stoletja pomenil znanstven napredek v tej disciplini (proti biografskemu in bibliografskemu deskriptivizmu starejšega, recimo jungmanovskega tipa), je kmalu privedel ne samo k prevladi javno enostranskega »vsebinovanja«, ampak tudi k različnim »publicističnim intervencijam«, s katerimi je literarna veda (in predvsem literarna zgodovina) nadomeščala funkcije in vloge drugih družbenih raziskovalnih disciplin in zaradi katerih je zanemarjala lastno specifičnost. Iz zornega kota literarno znanstvenega delovanja se je izgubljal njegov temeljni predmet: književno delo kot umetniško dejstvo; in to prav takrat, ko so sorodne znanstvene discipline (predvsem jezikoslovje) imele za največjo potrebo začrtati si meje lastnega predmeta in ko so si istočasno izdelale specifične metode za njegovo raziskovanje. V taki situaciji je nastop M. Bakoša in še nekaterih drugih literarnozgodovinskih delavcev... pomenil napor, da bi ujeli korak s konico znanstvenega razvoja v tej disciplini drugje, predstavljal je voljo

*** Ob nastopu ruskih formalistov je bila situacija tudi glede na pozitivizem podobna, saj Eihenbaum istega leta neke druge (ob problemu t. im. »drugovrstnih« pisateljev) izjavlja: »Kar se tiče literarnozgodovinske vede, se — dokler se je skladala predvsem iz individualno psiholoških ali kulturno zgodovinskih posplošitev — seveda ni mogla ukvarjati z »drugovrstnimi« pisatelji, s proučevanjem konkretnih detajlov literarne evolucije. Evolucijski proces, dinamičnost form in stihov, boj literarnih šol — vse to je ostajalo ob strani, tako kot so bili pozabljeni osnovni teoretski problemi (stil, material, konstrukcija, subjekt, zvrst ipd.). Idilične podobe mirnega prehajanja »kulturne dediščine«, samozadovoljno sprehajanje od enega genija k drugemu, razumno gibanje »od romantike k realizmu« — take in podobne naivne sheme so vodile k prevladi »zbranih del« nad viri in časopisnimi materiali, učbenikov nad resničnimi znanstvenimi raziskovanji. Nekaj časa je kazalo, da literarnemu zgodovinarju ne preostaja ničesar več razen biografskih študij in impresionističnih »silhuet«.

do premagovanja neprijetnega občutka — pa tudi dejanskega stanja — da je slovaška literarna zgodovina provincialna.

Povsod, kjer se danes zavečajo avtonomnosti umetniških tekstov (in to je praktično po vsem svetu, razen tam, kjer je taka zavest zavrta in dušena iz političnih razlogov), imajo ruske formaliste za najdragocenejše predhodnike (izbor njihovih tekstov v ediciji Tel Quel, v Ameriki, Nemčiji, Italiji, Danski... — Čehi, Slovaki in Poljaki (delno) so to opravili že pred vojno — monografije o Šklovskem, Eihenbaumu in Tynjanovu ter celotni skupini, ugled Jakobsona, Mukašovskega in drugih Pražanov kot nadaljevalcev v Rusiji začetega dela itd. itd.). Toda kot je res, da smo Slovenci šele zdaj na stopnji, ki jo je večina razvitih literatur dosegla že pred pol stoletja (in predvsem v Rusiji vzporedno tudi literarna zgodovina), pa je jasno, da se čas tudi za nas na tej stopnji ne bo ustavil. Naj navedem misel, ki jo je zapisal poljski znanstvenik J. Slawinski leta 1961: »V današnji podobi teorije pesniškega jezika so zajeta vsa osnovna izhodišča te šole (t. j. praškega strukturalizma kot naslednika ruskega formalizma — op.). Toda pridružili so se jim novi elementi, izvirajoči iz disciplin, ki so se bujno razrasle po vojni: iz semiotike, iz teorije informacij, kibernetike, matematične lingvistike. Proučevanje jezika v poeziji je trenutno področje, ki kot leča zbira avantgardistične težnje humanističnih ved, ki dramatično skušajo premagati svoje vznemirljivo zaostajanje v znanosti in tako rešiti (ali pa morda pridobiti na novo) svojo avtoriteto, ki je že zelo majava.

In kako je s temi disciplinami pri nas? Ali mislimo, da nam niso potrebne? Kaj je z literarnozgodovinsko znanostjo na Slovenskem? Kaj je z Inštitutom za proučevanje slovenske književnosti?

Nekaj besed o literarnozgodovinski znanosti na Poljskem

Literarnozgodovinsko pisanje je bilo na Poljskem vedno zelo bogato. Seveda o vseh delih s tega področja še zdaleč ne moremo povedati, da so bila znanstvena. Literarno zgodovino je — podobno kot pri nas — še zelo dolgo determinirala situacija iz 19. stoletja (trajajoča do prve svetovne vojne), ko so literarni zgodovinarji naroda, ki se je boril za lastno državo, nosili na sebi poleg strokovnih še vse mogoče druge naloge, predvsem skrb za razvijanje narodne ideologije. Te obteženosti se literarna zgodovina tudi v lastni državi še dolgo ni mogla otresti in jo — v novih ideoloških oblikah — srečujemo še danes.

Vendar se je že dovolj zgodaj pojavil tudi drugačen odnos do raziskovanja literarnih del, se pravi osredotočenje na tekste zaradi njih samih (ne pa obravnavanje literarnih del kot povod za družbeno zgodovinske, psihološke ali ideološke raziskave). Tak predhodnik je bil na primer K. Wójcicki, ki je že leta 1914 proučeval jezikovno kompozicijo književnih del. Takoj po vojni je bilo pomembno raziskovanje forme filozofa Lempickega, pozneje pa predvsem delo profesorja Ingardena, ki ima ogromne zasluge pri raziskovanju posameznih komponent književnega dela, ki pa je mnogokrat vendarle odvrčal pozornost literarno zgodovinskega raziskovalca na elemente zunaj teksta.

Veliko diskusijo so leta 1935 vzbudile teoretične teze M. Kridla, ki je pravzaprav na Poljskem edini pred vojno tako dosledno zagovarjal izključno tekstni pristop. Kridl je bil takrat že starejši univerzitetni profesor (r. 1882) in v svojem Uvodu v raziskovanje literarnega dela (1936) ni bil tako dosleden in brezkompromisen kot ruski formalisti ali praška lingvistična šola (čeprav se je na te raziskovalce opiral), vendar je na Poljskem edini, ki ga pred vojno lahko postavimo ob ti dve sorodni formaciji.

S pravi mladostnim poletom pa so se teh načel oprijeli v drugi polovici tridesetih let nekateri študentje polonistike v Varšavi in Vilnu. V Vilnu, kjer je predaval profesor Kridl, so pod njegovim vodstvom začeli izdajati knjižno zbirko z naslovom Problemi poetike in izdali sedem zvezkov (nekaj naslovov: **Struktura Prusovih novel**, **Zaris poljske verzifikacije**, **Študije iz poljske metrike**). Delo je prekinila vojna, kot osmi zvezek je leta 1946 izšla v Varšavi **Teoretična stilistika na Poljskem**, zgodovinski izbor teoretičnih del tekstne smeri z bojevitim in izčrpnim uvodom urednika knjige K. Budzyka. Budzyk je bil eden od organizatorjev varšavskih študentov, ki so od leta 1935 izdajali **Arhiv prevodov iz območja literarne teorije in metodologije literarnozgodovinskih raziskovanj**. Tu so v knjižnih izdajah izšli Vinogradov (zaenkrat še v megaliansi s Spitzerjem in Vosslerjem), Żirmunski (**Uvod v poetiko**), Tomaševski (**Literarna teorija — Poetika**), zbornik prevodov ruskih formalistov pa jim je v celoti zgorel v tiskarni septembra 1939. Po vojni sta predvsem Budzyk in Żółkiewski nadaljevala začeto delo, vendar se je v njuna tekstna načela kmalu začela vtihotapljati ideologija iz pristopa marksističnih literarnih zgodovi-

narjev, ki je od leta 1948 — v vulgarizirani obliki — tako ali tako prekrila vsakršno znanstveno raziskovanje literature vsaj v naslednjih sedmih suhih letih.

Kakšna slika se nam na tem področju nudi danes? Mislim, da je literarnozgodovinsko raziskovanje v sedanji situaciji Poljske v kulturi in umetnosti njena najmočnejša stran; in to prav tekstni pristop, literarna zgodovina kot znanost. Številna polonistična središča so zelo močna, predvsem pa je važna vloga centralnega Inštituta za literarna raziskovanja (IBL) pri poljski Akademiji znanosti, kjer dela precej več kot sto ljudi, pa še razne podružnice ima zunaj Varšave. Seveda ima ta, predvsem teoretična smer mnogo nasprotnikov, napadi so se vrstili zlasti v najnovejšem času. Toda zaenkrat literarnozgodovinska znanost še ni onemogočena, njeni dosednji dosežki pa so naravnost impozantni. IBLovska izdajateljska dejavnost obsega predvsem tri velika področja: 1. raziskovanje literarnih zvrsti; 2. raziskovanje jezika in stila; 3. verzifikacija. Do sedaj je z edicijami zastopan najmočnejše tretji del, vendar pa se nekaj najpomembnejših IBLovskih znanstvenikov ukvarja predvsem s prvima dvema. Tu so pomembne take knjižne zbirke, kot na primer »Iz zgodovine umetniških oblik v poljski literaturi« (izšlo je 11 knjig; nekaj naslovov: Budzyk: *Stilistika — Poetika — Teorija* (posmrtna izdaja), Slawinski: *Koncepcija pesniškega jezika krakovske avantgarde*, Okopien-Slawinska: *Neregularni in prosti verz Mickiewicza, Slowackega in Norwida*, Balcerzan: *Stil in poetika dvojezične ustvarjalnosti B. Jasienskega* itd.) »Viri sodobne stilistike« (do zdaj prevodi praške lingvistične šole in Ballyja). »Literarna zgodovina in literarna teorija« (izšlo 22 knjig, med njimi zbornika *Zgodovinski proces v literaturi in umetnosti in Poetika in matematika*). Izšla je cela vrsta obsežnih posameznih zbornikov, na primer »Problemi literarne teorije« (pregled najvažnejših povojnih prispevkov, ur. H. Markiewicz), »Študije iz literarne zgodovine in literarne teorije« (ur. Glowinski), »Problemi poljske literature XX. stoletja«, »Iz literarne teorije in literarne zgodovine«, »Študije iz poetike« itd.

Za njimi ne zaostajajo mnogo zborniki, ki jih izdajajo t. im. »mlajši znanstveni sodelavci« polonističnih središč, ki imajo vsako leto nekajdnevne znanstvene simpozije (večkrat skupaj s češkimi gosti), njihovi referati pa potem izhajajo v knjižni obliki (nekaj naslovov zbornikov: *Stil in kompozicija, Verz in poezija, Poetika in zgodovina* itd.). Posebno močni središči sta v Varšavi in Lodzu (tu sta tudi posebni katedri za literarno teorijo, medtem ko je drugod teorija s predavatelji vključena v polonistiko), obe ti teoretični katedri izdajata seveda lastni knjižni seriji del svojih sodelavcev, tako kot izdaja svoje Znanstvene zvezke tudi vsaka univerza zase (univerza, to je naša filozofska fakulteta plus pravo). Drugi močni centri so še v Vroclavu, Poznanju, Krakovu, Torunju, Gdansku itd. Od znanstvenih revij na tem področju je najvažnejši Pamiętnik Literacki, potem Przegląd Humanistyczny, Ruch Literacki, Studia estetyczne itd., łódzka univerza pa izdaja revijo z mednarodno udeležbo Problemi literarnih vrst. Potem so tu še neštevilne zbirke, kot *Polonistična dela, Literarnozgodovinska dela, Podoba poljske literature v 19. in 20. stoletju* (tu je važno predstavljanje avtorjev s teksti), *Literarnozgodovinske monografije, Slavistične monografije* itd., ki jih seveda ne moremo šteti vseh v literarnozgodovinsko znanost, pač pa v literarnozgodovinsko pisanje (to je pisanje o kulturnih pojavih, ki so povezani z literaturo). Omenimo naj še nekaj zgodovinskih prereзов, kot so knjige (izbori tekstov) *Teorija literarnih raziskav na Poljskem, Teorija literarnih raziskav izven Poljske* (oboje v dveh delih), *Poljska literarna kritika* (cela serija) ter znanstveni kompendij profesorja Markiewicza *Glavni problemi vede o literaturi*.

Kar se tiče mednarodnega ugleda Poljske na področju poetike, naj omenim mednarodne konference za poetiko in verzifikacijo v Varšavi, predvsem izredno obsežno in uspešno leta 1960 (51 referatov udeležencev iz Anglije, Bolgarije, Češkoslovaške, Francije, Madžarske, Nemčije, Nizozemske, Romunije, ZSSR, ZDA in seveda Poljske). Vsi ti referati so izšli v knjižni obliki, tako kot tudi referati III. konference (oboje pod trojezičnim naslovom *Poetika*).

Posegajoč v problematiko prve mednarodne konference je leta 1961 eden od vodilnih znanstvenikov IBL Janusz Slawinski napisal esej, ki ga predstavljamo tukaj. Izšel je najprej v reviji Twórczość, potem pa v zborniku *Problemi literarne teorije*, Slawinski (rojen v začetku 30. let) je avtor že omenjene razprave (disertacije) *Problem pesniškega jezika krakovske avantgarde*, soavtor *Zarisa literarne teorije* (skupaj z Glowinskim in Okopien-Slawinsko), nekaj literarno teoretičnih priručnikov (*Vaje iz opisne poetike, Beremo sodobne tekste*), sourednik več literarnoteoretičnih edicij in pisec cele vrste literarnozgodovinskih in literarnoteoretičnih študij.

Še opomba o prevodu: področje tako pojmovane literarne teorije je pri nas popolnoma neobdelano. Zato je bilo treba marsikateri termin narediti na novo. Tudi sodobno jezikoslovje samo si na Slovenskem svoje terminologije še ni izoblikovalo. Zato je v tem prevodu marsikateri termin bolj predlog kot ustaljena oblika. Sem spada na primer znana dvojica avtor-bralec, ki — če jo prenesemo na raven koda — še nima svojih »tehničnih« izrazov, odgovarjajočih pojmov oddajnik-sprejemnik. Tisti, ki »sporoča« (slabše je »oddaja«), je torej lahko sporočitelj, sporočevalec, oddajalec, oddajatelj..., tisti,

Dokler ne bodo prevedene v slovenščino glavne študije ruskih formalistov, seveda tudi marsikatera aluzija Slawinskega ne bo jasno razvidna. Tako je na primer mesto, ko Slawinski piše, da je »šlo za izrazito poudarjene glavne »osebe« literarnih proučevanj«. Tu seveda misli na znano formalistično mišl, da je glavna »oseba« (»glavni junak«) literarnih proučevanj pesniški prijem (prim. knjigo Šklovskega iz leta 1917: **Iskusstvo kak prijem**).

O TEORIJI PESNIŠKE- GA JEZIKA

Janusz Slawinski

Za njuni ne zastajajo mnogo zborniki, ki jih izdajajo t. im. »mlajši znanstveni sodelavci« polonističnih središč, ki imajo vsako leto nekajdnevne znanstvene simpozije (večkrat skupaj s češkimi gosti), njihovi referati pa potem izhajajo v knjižni obliki (taka) naslovov zbornikov: *Stil in kompozicija*, *Verz in poezija*, *Poezika in zgodovina* itd.). Posledno možni središči sta v Varšavi in Lodzu (tu sta tudi posebni katedri za literarno teorijo, medtem ko je druga teorija s predavatelji vključena v polonistiko), obe ti teoretični katedri izdajata seveda lastni knjižni seriji del svojih sodelavcev, tako kot izdaja svoje Znanstvene revije tudi vsaka univerza zase (univerza, to je naša filozofska fakulteta plus pravo). Drugi možni centri so še v Wrocławu, Poznaniu, Krakovu, Toronju, Gdańsku itd. Od znanstvenih revij na tem področju je najvažnejši *Pamiętnik Literacki*, potem *Przegląd Humanistyczny*, *Ruch Literacki*, *Studia estetyczne* itd., lódzka univerza pa izdaja revijo z mednarodno udeležbo *Problemi literarnih vrst*. Potem so tu še nešteto zbirke, kot *Polonistična dela*, *Literarnozgodovinska dela*, *Podoba poljske literature v 19. in 20. stoletju* (tu je važno predstavljanje avtorjev s teksti), *Literarnozgodovinske monografije*, *Silvestrične monografije* itd., ki jih seveda ne moremo šteti vseh v literarnozgodovinsko znanost, pač pa v literarnozgodovinsko pisanje (tu je pisanje o kulturnih pojavih, ki so povezani s literaturo). Omenimo naj še nekaj zgodovinskih preizkusov, kot so knjige (zbirki tekstov) *Teorija literarnih raziskav na Poljskem*, *Teorija literarnih raziskav izven Poljske* (oboje v dveh delih), *Poljska literarna kritika* (cela serija) ter znanstveni kompendij profesorja Markiewicza *Główni problemy wedy o literaturze*.

Kar se tiče mednarodnega ugleda Poljske na področju poezije, naj omenim mednarodno konferenco za poeziko in versifikacijo v Varšavi, predvsem izredno obsežno in uspešno leta 1980 (31 referatov udeležencev iz Anglije, Bolgarije, Češkoslovaške, Francije, Madžarske, Nemčije, Nizozemske, Romunije, ZSSR, ZDA in seveda Poljske). Vsi ti referati so šli v knjižni obliki, tako kot tudi referati III. konference (oboje pod trojezičnim naslovom *Poezika*).

Posledajoč v problematiko prve mednarodne konference je leta 1981 eden od vodilnih znanstvenikov IBL Janusz Slawinski napisal esej, ki ga predstavljamo tukaj. Izšel je najprej v reviji *Twórczość*, potem pa v zborniku *Problemi literarne teorii*. Slawinski (rojen v začetku 30. let) je avtor še omenjene rasprave (dissertacije) *Problem pesniškega jezika* (krakovski avantgarda, souvtor *Zarjka literarne teorii* (skupaj s Glowinski in Okopina-Slawinsko), nekaj literarno teoretičnih priručnikov (Vaje iz opise poezije, *Seremo so*), nekaj tekstov, sourednik več literarnoteoretičnih edicij in pisec cele vrste literarnozgodovinskih del.

Vprašanja o »bistvu« pesniške ustvarjalnosti, o »duhu« poezije, o skrivnostnem »čaru« njenega učinkovanja, o tem, ali pesnik misli ali podoživlja čustva, in če misli — ali misli v podobah ali v pojmih (to zadnje vprašanje je urekalo mnogo dogmatičnih mislecev v zadnjem stoletju) — zdi se, da taka in tem podobna vprašanja v sodobni literarni teoriji vedno bolj nastopajo le še kot arhaični in spomeniški primerki, vsaj v tistih njenih smereh, ki so na konici razvoja. Domnevamo lahko, da oznaka arhaičnosti ne velja toliko za same ambicije glede na spoznavanje, ki so se skrivale v teh vprašanjih, ampak predvsem za sam način, kako so bila ta vprašanja postavljena. Odvrnitev od metafizičnih spekulacij,

značilna za današnjo znanost, tendenca k formuliranju rešljivih problemov, nagnjenost k opisnemu jeziku — vse te usmerjenosti, ki dobivajo čedalje večjo veljavo v današnjih humanističnih vedah, trgajo pesniško teorijo iz območja filozofije, ki je bila njen pokrovitelj od Aristotela dalje. To pomeni konec vprašanj o »bistvu« poezije in osredotočenje zanimanja na »način bivanja« v svetu stvaritev kulture. Drugače povedano: mesto stare teorije (ali filozofije) poezije je sedaj zasedla **teorija pesniškega jezika**. Ta proces — ki je le del splošnega procesa znanstvenega razparceliranja tradicionalnega kraljestva filozofije — se je začel približno pred pol stoletja, v trenutku, ko se je problem književnega dela izrazil kot problem predvsem **jezikovnega dejstva** (Th. Meyer).

Koncepcija literature, ki so jo razvili ruski formalisti, se pravi koncepcija literature kot umetnosti **besede**, je bila že izrazito antimetafizična. Delovanje formalistov je pomenilo začetek sodobnega nefilozofskega obdobja v proučevanju poezije. Ta proučevanja so od dvajsetih let, t. j. od zenita formalistične šole, doživela obširno evolucijo, vendar si njihove današnje stopnje ne bi mogli niti predstavljati brez pionirskih dosežkov tega obdobja. In čeprav lahko danes marsikatero tezo formalizma označimo kot zastarelo, vendar njegov **negativni program** obvezuje v tem trenutku bolj kot kadarkoli. Označili bi ga lahko s temi načeli: poezije ne smemo raziskovati v kategorijah, ki se ne nanašajo na njen material (jezik), na pesniške načine uporabe tega materiala (pesniški prijem) ali na sisteme načinov (stil); nobena trditev o genezi pesniškega dela (predvsem o njegovi psihološki genezi) ne more niti v najmanjši meri razložiti njegovega mehanizma; raziskovanju v literaturi naj se ne pridružuje spremljava ocen, ki izhajajo iz motivov zunaj nekega literarnega sistema. Zadnji dve točki tega programa — antigenetizem in antinormativnost — v bistvu spadata v dekalog sodobnega proučevalca poezije. Njegova prva točka pa je v daljšem razvoju vede o poeziji doživela precejšnje spremembe, čeprav so vsa poznejša prizadevanja prepojena s splošno tendenco, ki je v njej zaobsežena, t. j. z obravnavanjem pesniškega dela kot vrste **jezikovnega sporočila**.¹ Teorija poezije je odločno prešla na lingvistično območje v tridesetih letih, in sicer predvsem v okvirih t. im. praške šole strukturalističnega jezikoslovja.

V današnji podobi teorije pesniškega jezika so zajeta vsa osnovna izhodišča te šole. Toda pridružili so se jim novi elementi, izvirajoči iz disciplin, ki so se bujno razrasle po vojni: iz semiotike, iz teorije informacij, kibernetike, matematične lingvistike. Proučevanje jezika v poeziji je trenutno področje, ki kot leča zbira avantgardistične težnje humanističnih ved, ki dramatično skušajo premagati svoje vznemirljivo zaostajanje v znanosti in tako rešiti (ali pa morda pridobiti na novo) svojo avtoriteto, ki je že zelo majava.²

II

Različnost poezije v smislu posebnega tipa jezika so do našega časa obravnavali na dva načina. Iz romantičnih izhodišč izvira postavljanje poezije kot emocionalnega jezika nasproti intelektualnemu jeziku. Prvi je individualen izraz, drugi ima družbeni značaj. Izkristaliziranje prvega je stil, opora drugega je gramatika. V tem stoletju je ta konfrontacija dobila izrazito obliko v novoidealistični stilistiki, ki je koreninila v filozofiji in estetiki Croceja. Drugi pogled pa obravnava poezijo kot je, ki je v opoziciji do sistema jezikovnih znakov, ki služijo spoznavanju in razumevanju; obravnava jo kot jezik v uporabi proti gramatičnim in sintaktičnim pravilom, kot sredstvo agresije proti običajem, ki vladajo v svetu besed in stavkov. Poezija razkriva laž navad, ki uravnava proti naš svet, snema besedam »kape nevidke« (če lahko uporabim Lesmianov izraz), preoblikuje in množi njihov pomen, jih trga iz shematičnih kontekstov, jim vrača pozabljeno konkretnost in izrazitost. Tak način obravnavanja poezije je bil lasten ruskim formalistom.

Obe koncepciji sta bili pod nekim zornim kotom analogni, čeprav sta rasli iz diametralno nasprotnih izhodišč. V obeh primerih je bila namreč »pesniškost« (k so jo v prvem primeru izenačevali z emocionalnim značajem jezika, v drugem pa zvaljali na posebnost »prijemov«, ki preoblikujejo jezikovni material) ostro ločena od drugih funkcij jezika; ne samo postavljena nasproti drugim, pač pa tudi obravnavana v izoliranosti. Tako tu kot tam je bila poezija predstavljena kot enofunkcijski jezik. V pesniškem sporočilu naj bi bile funkcije, ki jih opravlja beseda v procesu komunikacije, na področju spoznavanja, ideologije, didaktike itd., nekako popolnoma izločene.

Te vidne poenostavitve, upravičene v situaciji, ko je šlo za izrazito poudarjanje glavne »osebe« literarnih proučevanj in za to, da bi jo osvobodili zahtev drugih disciplin,

¹ Seveda je tako tu kot v nadaljevanju govor o določeni znanstveni smeri, katere izhodišča so predmet tega zapisa. Podpisani vidi v njej teoretsko najbolj izkristaliziran pojav v sodobni literarni znanosti, kar pa seveda ne pomeni, da ne opaža drugih smeri.

² Lani smo se lahko malo bližje seznanili s tendencami sodobne vede o pesniški besedi. Mednarodna konferenca za poetiko, ki je bila v Varšavi avgusta 1960, je bila v tem pogledu res nevsakdanja priložnost. Do tega trenutka je temu dogodku sledila že precej bogata dokumentacija v naših revijah. Obširna poročila so med drugim natisnili Parnetnik Literacki, Kultura i Społeczeństwo, Ruch Literacki, Nauka Polska...

danes na splošno nihče več ne zagovarja, niti tisti, ki odkrito priznavajo svoj formalistični izvor, niti oni, ki izhajajo iz novo idealističnih izhodišč (to velja predvsem za prve).

Pesniško sporočilo je v bistvu večfunkcijsko, kot pač vsak jezikovni akt — kot tovariški pogovor, reklamni napis, esej, filozofska razprava, telefonski imenik. Še več: vsakič imamo opravka z istim skupkom osnovnih jezikovnih funkcij. Razlike med različnimi tipi enunciacije (sporočila) so izključno razlike na ravni različne hierarhične ureditve v območju stalne skupnosti funkcij, ki jih opravljajo jezikovni znaki v družbenem življenju. O značaju sporočila odloča funkcija, ki je njegova dominantna, ta, ki zagljuje delovanje svojih partnerk in jim določa bližje ali bolj oddaljeno mesto v odnosu do sebe.³ Funkcije, ki so lastne »nepesniškemu jeziku«, nastopajo v poeziji torej kot ozadje — dodajmo: dinamično ozadje — za »pesniško funkcijo«. Njena vloga ni nikdar vloga solista, pač pa je lahko vloga korifeja celega zbora. In obratno: pesniška funkcija deluje prav tako v sporočilih drugačne vrste, kjer lahko kot udeleženka hierarhične razvrstitve zaseda višji ali nižji klin na lestvici, kjer lahko sodeluje ali pa se dramatično upira funkciji, ki prevladuje. Tako pojmovana »pesniškost« je nasploh lastnost jezika, poezija pa vrsta govora, v kateri je ta lastnost najbolj intenzivna in doseže premoč nad drugimi lastnostmi.

Te trditve morda zvenijo nekoliko skrivnostno. Kateri pojavi v svetu jezika torej ustrezajo izrazom, ki jih tu uporabljamo; se pravi, kaj je »pesniška funkcija« in kaj »pesniškost«?

III

Lingvisti, ki sledijo ugotovitvam Karla Bühlerja (Sprachtheorie, 1934), razlikujejo tri osnovne razsežnosti jezikovne komunikacije, tri funkcije znakov v družbenem sporazumevanju: ekspresivno (sposobnost jezikovnega znaka, da »izraža« doživetja govorečega), impresivno (sposobnost, da učinkuje na naslovljenca sporočila) in spoznavno (zmožnost izrekanja resničnih ali neresničnih sodb o dejstvih stvarnosti). Roman Jakobson navaja poleg teh funkcij še dve. Jezikovni znak je namreč središče nekega družbenega stika in s tem v zvezi lahko govorimo o njegovi kontaktivni (fatični) funkciji.⁴ Uporabo znakov ureja sistem norm in konvencij — kod (ta termin nastopa vedno pogostejše namesto »langue« de Saussura), ki določa strukturo in pomen konkretnih besednih sporočil. Dejstvo, da se tako sporočilo tvori v relaciji z lastnim kodom, da je parcialna realizacija pravil, ki so v njem zaobsežena, nam omogoča razlikovati še eno funkcijo, ki je povezana prav s to »usmerjenostjo« znaka na sistem — namreč metajezikovno funkcijo.⁵

Vse te funkcije (in našli smo jih pet) usmerjajo sporočilo **navzven**, ga oblikujejo glede na določen koordinatni sistem. Beseda se »natika« na nekaj, kar obstaja v izvenbesednem prostoru: na stvar, na doživetje, na družbeno situacijo. Toda jasno je, da beseda vstopa hkrati tudi v odnos z drugimi besedami — v okviru samega sporočila. Povezuje se z njimi ali pa jih odriva, popolnoma se spaja z njimi ali pa protestira proti soseščini, skuša se nekako določiti glede na besedni kontekst. In to na več ravneh: zvočni, pomenski, gramatični, sintaktični ravni. Beseda juriša na kontekst, toda sama je od tega konteksta determinirana, prisiljena je h kompromisom in odrekam. V okviru sporočila (enunciacije) vlada prisila, načelo medsebojnega omejevanja pri posameznih elementih. Prisila je sploh osnova organiziranosti sporočila, te organiziranosti, ki se je ne da popolnoma izvesti iz zunanjih okoliščin, iz katerih ta enunciacija rase in ki jo utemeljujejo. Jezikovno sporočilo se bolj ali manj, toda vedno postavlja nasproti svojim izvenjezikovnim motivacijam. Nasproti njihovi naravni neurejenosti postavlja lastno koherenco, pomanjkanju relacij — izrazitost medbesednih razmerij, neredu — red, svobodi — prisilo. Zanj je značilen določen **presežek organiziranosti** glede na lastne zunanje obveze in pogojenosti. Ta presežek urejenosti, urejenosti, ki »presega potrebo« sporazumevanja, deluje nekako tako, kot da bi v strukturi samega sporočila nevtralizirala pomanjkanje koordinacije v zunanjem »stanju stvari«. Ta presežek organiziranosti pa je istočasno negiranje neurejenosti in potrditev — identitete jezikovnega akta.

Seveda je njegova izrazitost lahko različna: med navidezno odsotnostjo in poudarjeno dominantnostjo se razteza celo prostor prehodnih možnosti, kot pač na vseh področjih pojavov kulture. Liturgična kodifikacija verskega akta npr. jemlje dialogu vernikov z nadnaravnim bitjem spontanost in neposrednost, čeprav lahko verska čustva samo z njeno

³ prim. R. Jakobson: *Poetika v luči jezikoslovja*, Pamietnik Literacki 1960/2; na kratko in površno sem obravnaval ta problem v članku *Lingvistika in poetika* v reviji *Twórczość* 1959/2.

⁴ To funkcijo so določila predvsem etnološka raziskovanja primitivnih jezikov, zlasti raziskovanja B. Malinowskega (*The problem of Meaning in Primitive Languages*), ki ji je tudi ustvaril odgovarjajoči termin (fatic function).

⁵ Metajezikovna funkcija je posebno izrazita v sporočilih, katerih predmet so osnove samega koda, se pravi v takih tekstih, kot je npr. priročnik za slovnico, pojasnjevanje pomena besed itd.

pomočjo postanejo komunikativna. Liturgični ritual je istočasno v znakih objektivizirano »podaljšanje« doživljanja vernikov, kot — delno — tudi njegovo preseganje, namreč v tem obsegu, v kakršnem realizira temelje lastne, imanentne ureditve. Bronislaw Malinowski je, ko je analiziral »poetiko« magičnega zaklinjanja, odkril v njem poleg besed, ki se nanašajo neposredno na predmet nekega akta, in poleg onomatopoejskih besed (ki ustvarjajo »vzdušje«) — besede, ki imajo edino konstruktivno funkcijo: notranje vežejo obred (neodvisno od njegove konkretne »vsebine«) in ga pri tem postavljajo v odnos s celotnim sistemom tradicije magičnega delovanja. Prav tako pa poznamo tudi kulturne situacije, ki se približujejo skrajnosti v tem presežku organizacije. Birokracija na primer temelji na dušenju funkcij, ki povezujejo neko institucijo z družbenim življenjem (na primer takih, ki služijo porabnikom) — zadušijo jih funkcije, ki so povezane z njenim notranjim delovanjem. Birokratska institucija ustvarja videz, kot da je usmerjena sama nase, na lastni red, ki teži k temu, da bi se osvobodil zunanjih obveznosti. Njena visoka stopnja organiziranosti se izrazito postavlja nasproti neurejeni in kaotični masi socialnih potreb. Primer birokratske institucije nas je pripeljal v neposredno bližino jezika poezije. Prese- netljiva analogija med tema dvema pojavoma gotovo ne bo preveč navdušila pesnikov, toda — upajmo — tudi ne preveč povzdignila birokratskih procesov.

Odkritje, da v jezikovnem sporočilu obstaja presežek ureditve, ki se ga ne da zvesti na zunanje pogojenosti, ki se ga ne da popolnoma razložiti niti v kategoriji sporočitelja (oddajalca) niti v kategoriji sprejemalca ali designatov sporočila, to odkritje, tako pomembno za sodobno lingvistiko, je temeljilo na vpeljavi nove jezikovne funkcije v območje opazovanja: namreč prav **pesniške funkcije**. Pesniška funkcija je dialektična negacija vseh ostalih funkcij. V nasprotju z njimi je usmerjena **navznoter**, v besedno sporočilo. Če druge funkcije postavljajo sporočilo v odnos do izvenjezikovnega konteksta, jim ta nasprotuje s svojo sredobežno usmeritvijo — k samemu sistemu znakov in pomenov. Druge funkcije v sporočilu se nanašajo na »svet«, ta pa nasprotno skuša iz sporočila narediti »svet«, ki bi bil notranje motiviran.

Čim višje mesto ima pesniška funkcija v hierarhičnem sistemu, se pravi, čim močnejša je »egoistična« usmerjenost sporočila na samega sebe — tem večja je stopnja njegove organiziranosti in izrazitosti. Organiziranosti in izrazitosti ne kot jezikovnega dejstva, odgovarjajočega zunanji situaciji, ampak kot znamenja imanentnih podrejenosti, napetosti, sorodnosti in odvisnosti v medbesednih odnosih. Zdi se, da pesniška funkcija pelje do nekakšnega **opredmetenja** sporočila, da omejuje njegovo vlogo nosilca doživetij, predmetov ali zapovedi in da poudarja njegovo vlogo nove »reči«, katere eksistiranje bi lahko bilo samemu sebi namen. Seveda lahko govorimo o tem samo v kategorijah teženj, ne pa realnih situacij. Pesniška funkcija nastopa v okviru skupnosti funkcij in njene zahteve se morajo ozirati na zahteve drugih udeleženk te skupnosti. Toda v hierarhiji je vedno — pomembnejše ali manj pomembno mesto. In to odloča o značaju sporočila.

Kibernetško usmerjena lingvistika razume jezikovni akt kot nekakšno igro, ki se igra **proti** zunanjim silam;⁶ proti kaosu, dezorganizaciji in motnjam; proti internemu okolju, ki zaglušuje in maliči oddajane informacije. Vsak izbojevan sporazum je »enklava organizacije« (Wienerjev termin), lokalno »omrtvičenje« neurejenosti, novo središče kristalizacije v okolici, ki je podrejena delovanju izenačevalnih tendenc in ki teži k statistični enakomernosti. Informacija je opozicija razpršenosti; »tako kot je entropija mera neurejenosti, tako je informacija mera urejenosti.«⁷ Čim večja je »odprtost« sporočila, čim močnejša je njegova usmerjenost navzven in ponižnost v odnosu do izvenjezikovnih determinacij — tem bolj so informacije, ki jih obsega, nagnjene k razpršitvi v »svetu«, k zgubljanju in zaničanju sredi »šumov.«⁸ In obratno: presežek organiziranosti, usmerjenosti navznoter, ki postavlja sporočilo nasproti lastnim zunanjim obveznostim, lahko imamo za glavno silo, ki se upira izgubi informacij (spoznavnih, ekspresivnih, pragmatških itd.), za sredstvo, ki jih rešuje pred zaglušitvijo in posrkanjem v sovražnem okolju. To meče posebno luč na »egoizem« pesniške funkcije. Delovanje te funkcije je v nekem smislu herojsko: zaradi njene skrajnosti je zavrtla naravna nagnjenost k raztapljanju sporočanih informacij, ravni »sporočila« in »sveta« se izravnava, v neobstoječem in enoličnem okolju nastaja trdno središče. In to tem bolj izrazito, čim bliže vrhu hierarhične lestvice je postavljena pesniška funkcija.

In to je poezija: vrsta govora, katere element je prav ta presežek urejenosti. Vrsta, ki jo loči od drugih vrst to, da vsebuje največjo koncentracijo »pesniškosti« jezika; vrsta, ki postavlja na prvo mesto kot posebno vrednoto to sredotežno usmerjenost besednega sporočila, ki je v drugih tipih sporočanja samo — protidelovanje.

⁶ Prim. N. Wiener: **Kibernetika in družba**. Prev. O. Wojtasiewicz. Warszawa 1960.

⁷ *ibid.*, str. 127.

⁸ Termin »šum«, ki ima točno določen pomen v tehničnih disciplinah, ki se ukvarjajo z radio- in telekomunikacijami, se uporablja vedno pogosteje tudi pri poučevanju jezikovne komunikacije. Tu ima »inženirski« značaj in označuje vsakršne družbene in kulturne faktorje, ki maličijo informacije in paralizirajo sporazumevanje.

Kar smo povedali do zdaj o vlogi pesniške funkcije, še ni vse. Pesniška funkcija ne pomaga namreč samo pri ohranjanju posredovanih informacij, ampak jih tudi množi. Organiziranost, ki »presega potrebo«, ustvarja hkrati določen presežek informacij. Temu, kar je sporočeno — dodaja novo informacijo; informacijo, katere predmet je jezikovno sporočilo samo. Ta, ki je »odvečna« v drugih sporočilih, stoji v pesniškem komunikatu na prvem mestu. Nekaj podobnega je gotovo mislil Paul Valéry, ko je — sicer po sledih Malherba — primerjal prozo z maršem, poezijo pa s plesom. Marš ima določen namen, ples pa je sistem delovanja, ki ima namen sam v sebi (seveda moramo tu opustiti tako možnost, kot je na primer obredni ples). Boris Pasternak je nekoč baje rekel, da je pesniška stvaritev sporočilo o samem sebi. Kot večina teoretičnih izjav samih ustvarjalcev je seveda tudi ta skrajnostna (prignana do skrajnosti). Ne govori namreč o resnični usodi poezije, ampak o tečaju »pesniškosti«. Toda kako bi mogli sploh govoriti o poeziji, če ne bi prej določili njenih skrajnostnih situacij (pa čeprav bi bile možne samo v mišljenju), njenih meja, morda prav tako samo teoretičnih, kot so pojmi valovanja, točke ali premice.

Odprava na ta tečaj in hkrati njegova izdelana teorija — to je bila pri nas poetika Tadeusza Peiperja.* Naravnost presenetljivo je, v kolikšni meri je doktrina vodje Avantgarde anticipirala problematiko današnje teorije pesniškega jezika. Razmeroma pred kratkim je Przybos** napisal, da bo morda »kibernetika prihodnost« (to so njegove besede) sprejela Peiperov koncept pesniškega govora, ki so ga celo sami Zwrotničani odklanjali kot preveč ekstremističnega.⁹ Vendar je ta prihodnost dejansko že sedanjost. Postavljanje proze nasproti poeziji na temelju tega, da prva imenuje, druga pa tvori psevdonime, je bilo za Peiperja identično postavljanje v širšem pomenu pesniške funkcije jezika — nasproti njegovim ostalim funkcijam. Avtor Tedy se je dobro zavedal, da je jezikovni znak, ki je v nepesniškem območju (na različnih področjih družbene prakse in spoznavanja) nosilec informacije o stvareh in doživetjih — v poeziji **sam zase glavna informacija**. In sicer kakšna informacija? Informacija o svojem mestu glede na druge znake; o svojem »obnašanju« ne v odnosu do avtorjevih čustev (»iskrenost poezije«) niti do dejstev stvarnosti (»resničnost podobe«), ampak v odnosu do svojih sosedov v »metaforičnem stavku«. Ne moremo ga torej verificirati glede na kakšno zunanjo ureditev stvari. Za razliko od drugih sporočil, ki jim lahko pripišemo lastnosti resničnosti — v pesniškem jeziku verifikacija ni možna.¹⁰ Pesniški psevdonim je znak za lastno organiziranost. Verificiramo ga lahko samo glede na samega sebe. Natančno povedano — ima torej tendenco k spreminjanju samega sebe v nesemiotično kategorijo, saj izgublja »prozornost«, ki je lastna znakom, in si prilašča »neprodornost«, ki je lastna predmetom. Značilno je, da se je tej resnici približal Irzykowski (sicer najresnejši nasprotnik Avantgarde), ki je v eseju *Materia poetica* (natisnjem posmrtno) pisal: »Besede (v poeziji) niso samo sporočilo, ampak stvari same v sebi«.¹¹

Povsod, kjer poskušajo določiti pozicijo pesniškega jezika v svetu oblik jezikovne komunikacije, upoštevajo predvsem situacijo lirskega govora. V epiki se namreč tok pripovedi razvija hkrati z razvojem fabule. Za besedo pripovedovalca je glavna motivacija dogodek. V dramatikah je sporočilo glavnega junaka orientirano na neki »ti«, usmerjeno je k naslovljencu, torej ga on tudi določa. Naslovljeno pa je na dvojen način: na drugo osebo v dramskem delu, pa tudi na avditorij (v gledališču). Tako tu kot tam je pesniška funkcija besednega znaka omejena z njegovim podrejanjem zunanjim zapletom. Kategorija literarne zvrsti spada seveda v razred idealnih pojavov in bilo bi naivno, če bi iskali njeno čisto realizacijo v stvarnosti literature. Ta stvarnost je sinkretična in klasiifikacija se skuša upirati temu dejstvu samo zato, da bi omogočila njegovo razumevanje. Govorec o posebni skoncentriranosti »pesniškosti« v jeziku lirike in o njeni pridušenosti v epiki in dramatikah, mislimo samo na to, da so usmerjajoče tendence v teh dveh primerih različne, se pravi, da se razlikujejo tudi tečaji, ki jih pritegujejo. Dejansko književno delo ni nikoli na samem tečaju, ampak v polju med obema skrajnima točkama. Odloča stopnja njegove bližine ali oddaljenosti, ne pa popolna ustreznost, ki pa je sicer tudi edinole teoretično mogoča.

Jezik lirike je v največji meri nasičen s **pesniškimi informacijami**; in to z informacijami — to moramo tu že jasno povedati — ki imajo paradoksalen značaj. Njihova bit je izključno opozicijska. Ne morejo namreč nastopati same zase, ampak samo kot

* T. Peiper (1891 —), pesnik, v dvajsetih letih glavni teoretik avantgardne smeri, ki jo Poljaki imenujejo enostavno Avantgarda. Urednik revije Zwrotnica (1922—23 in 1926—27) in pisec vrste teoretičnih člankov, izdanih tudi v knjižni obliki (Tedy, Nowe usta). Znan je na primer njegov termin pesniških psevdonimov. — op. prev.

** Julian Przybos (1901 —); imeli so ga za vodilnega pesnika te grupacije, vendar se je v teoriji in praksi v marsičem ločil od Peiperja. — op. prev.

⁹ V članku Zwrotnica Tadeusza Peiperja, Argumenty 1960, str. 3.

¹⁰ K. van Schoonenveld: Realizem kot lingvistični problem, Ref. na Mednarodni konferenci za poetiko.

¹¹ Twórczość 1946/10

zanikanje informacij druge vrste. Pesniško informacijo nekako »nosijo« druge informacije, ki se jim ta upira: spoznavne, didaktične, ekspresivne, politične, verske itn. In samo taka »mašinerija« ji omogoča družbeni odmev. Posebnost pesniške funkcije je v tem, da je pravzaprav negacija pojma funkcionalnosti; da nima nikakršnega »namena«, če jo obravnavamo izolirano. Lahko obstaja samo na **ozadju** funkcij, ki imajo postavljen tak »namen« izven sporočila. Ta paradoksalni ontološki status »pesniškosti« povzroča, da je naravno stanje poezije stalna **napetost**, in sicer med »pesniškostjo« in »nepesniškostjo«, med egoistično usmerjenostjo, na imanentno urejenost stvaritve (kot nove »stvari«) in orientiranostjo navzven — na psihološke, socialne ali spoznavne obveznosti sporočila. Hierarhična lestvica funkcij je zgrajena na osnovi dinamičnega ravnotežja. Dominanta je neprestano ogrožena. Meja med situacijo, ko pesniška informacija vprega v službo druge informacije, in situacijo, ko si jo te druge podvržejo — ni natančno in končno določena.

Poezija ima lahko različne družbene vloge. Včasih je filozofija, včasih ideologija, religija, znanost, moralistika, magija, vzgojna institucija, orodje agitacije, pribežališče lepih duš — kaj vse še ni bila? Trudi se, da bi bila kos dinamiki domišljije, toda prav tako se ukvarja z deskripcijo vidnega sveta. Izraža doživetja, toda oblikuje tudi mnenja in odnose. Seveda pa te vloge nastopajo vedno kot elementi dramatičnega sistema. Sam pojem »vloge« suponira obstoj invariance, glede na katero nekaj igra vlogo (t. j. spremenljivi faktor), torej suponira tudi posebno napetost med igrano vlogo in to nespremenljivo. Poezija ima dialektičen značaj — če se loteva na primer nalog filozofije, se ne enači z njo, ampak ustvarja različno močan konflikt med »filozofskostjo« in »pesniškostjo«. V različnih primerih določa različne tipe dramatičnega boja, v katerem se lahko pesniški funkciji upirajo različni partnerji. Zdi se, da so razlike med vrstami poezije, historičnimi poetikami ali literarnimi šolami v veliki meri utemeljene prav v različnosti teh partnerjev (poezija — izražanje, poezija — propaganda, poezija — domoljubna vzgoja ipd.).

Nadvlada pesniške funkcije vnaša v jezikovno sporočilo posebno ureditev sekvence znakov in pomenov, poseben sistem integracije, ki eksistira le v stalnem konfliktu z drugimi organizacijskimi principi, sklicujočimi se na zunanje modele. V tem posebnem sistemu je položaj (mesto) znaka motiviran z drugim znakom, pomen — z drugim pomenom in ne s stvarnostjo predmetov. Pridušnost »sveta« v vlogi konteksta za znak potegne za seboj povzdignjenje jezikovnega konteksta. Besede, ki so ostale brez zunanjih »podpor«, težijo k utrditvi svojih medsebojnih razmerij. Medbesedni odnosi naj bi nekako »nadomestili«, oziroma obnovili na novi ravni odnose med besedami in njihovimi izvenjezikovnimi designati. Za razliko od drugih sporočil je pesniško delo **kodificirano sporočilo**,¹² katerega elementi so podvrženi hierarhiji in tvorijo zaprto konfiguracijo. Ta strukturalnost sporočila je namreč ontični temelj pesniške informacije. Ustvarja »trdno« oporo besedam in jim nekako nadomešča izvenjezikovne odnose. Omogoča jim pomenjenje — ne da bi kazale na »svet«. Znak v kodificiranem sporočilu funkcioniра na več ravneh. Razgovor na primer lahko označimo izključno v kategorijah **zaporednosti** besednih znakov (utemeljenih z zunanjimi okoliščinami). Tako sporočilo je linearno, ker poteka ob osi, ki je vzporedna s predmetom zanimanja sobesednikov. Podobno je z govorom ali z znanstvenim predavanjem. Drugače pa je pri kodificiranem sporočilu. Tudi to predstavlja sekvenco, toda ne linearno, pač pa večravninsko. Pozna zaporednost, toda tudi **hkratnost**. Pomeni potekanje v času, toda hkrati je sinhronično. Lahko bi torej rekli, da je »parole«, ki posnema »langue«; sporočilo, ki se s svojo organiziranostjo približuje organiziranemu sistemu — kodu. Ta hkratnost, ki je značilna za sistemske ureditve, hkratnost zvez, v kakršne so vpleti besedni znaki, njihovo istočasno opravljanje različnih funkcij — je temeljna lastnost pesniškega jezika. Beseda je element stavka in hkrati udeleženec ritmične strukture. Povezuje se s sosedami na semantični ravni in hkrati soustvarja zvočno organizacijo sporočila. Zasidrana je na več ravneh priljubljenosti.¹³ Strukturalna ureditev pesniškega sporočila se opira na ustaljena pravila **ekvivalentnosti** njegovih elementov. Verz je enakovreden verz, zlog — na primer v silabični pesmi — zlogu, kitica — kitici, intonacijska enota ima ekvivalent v drugi enoti, beseda v kombinaciji rim sozveni z drugo besedo. Paralelizem, ki dela iz principa ekvivalentnosti pravilo ponovljivosti v okviru sekvence znakov in pomenov, je za nekatere teoretike (med drugimi za Jakobsona) univerzalni organizacijski princip pesniškega sporočila,¹⁴ temeljni princip

¹² E. Stankiewicz: *Poetic and Non-Poetic Language in Their Interrelation*. Ref. na Mednarodni konferenci za poetiko v Varšavi.

¹³ Pri tem ni nepomembno, da ima paralelizem zelo veliko vlogo v vseh oblikah ljudskega pesništva, tako da bi ga lahko imeli za najprvotnejšo, nekako »naravno« obliko pesništva.

¹⁴ Od glagola »prilegati se«. Termin, ki je nujen potreben na primer v Jakobsonovi teoriji metonimije (temelječe na »prilegljivosti«) in metafore (temelječe na podobnosti). (op. prev.)

razčlenjenja jezikovnega toka v njegovih različnih prerezihi: sintaktično-intonacijskem, gramatičnem, semantičnem, metričnem. Zato tudi ni nič čudnega posebno zanimanje, ki ga posvečajo sodobni proučevalci poezije (in to najbolj specializirani) verzificiranim strukturam, kjer se paralelizem pojavlja skrajno izrazito. Model metrične ureditve bi lahko imeli za skrajnostni primer kodificiranega sporočila, se pravi za vzorec jezikovne komunikacije, ki je s svojo »odvečno« ureditvijo najbolj nagnjen k tečaju »pesniškosti«.

Druga paradoksalna težnja pesniškega govora je težnja k sistemom, ki so v najvišji v jeziku možni meri organizirani in podvrženi disciplini regularnosti, težnja k vsiljevanju strukturalnega značaja medsebojnim odnosom, težnja k zaprtosti, ki jo postavlja sporočilo ostro nasproti svojim izvenjezikovnim pogojenostim. Notranja urejenost sporočila, ki smo jo zgoraj označili kot temelj njegove informativnosti, je namreč nagnjena k temu, da se tem bolj spreminja v svoje nasprotje, čim bolj se razvršča. Čim bolj je sistem zaprt in normiran, tem bolj se v njem pojavlja (kar vemo tudi z drugih področij) težnja k izenačenosti, shematičnosti in enolični poprečnosti, težnja k naraščanju entropije.¹⁴ V popolnoma organiziranem tekstu bi se informacije razpršile in izgubile, raztapljale in izgubljale bi se v naraščajočem šumu. V takem tekstu ne bi bilo pogojev za izkristaliziranje informacij, tak enakomerno urejen tekst bi težil k negaciji »pesniškosti«. To odvisnost lahko z intuicijo ugotovi vsak bralec. Kadar beremo na primer verze, ki so podvrženi principu popolne metrične regularnosti — recimo silabotonične — se nam zdi, kot da se v njih konture besed in stavkov zabrisujejo; pomeni, ki se raztapljajo v enolični »melodiji«, izgubljajo svojo izrazitost. Monotonost te melodije, ki izhaja iz razčlenjenja sporočila na popolnoma enakovredne dele (stopice, dele pred cenzuro in po njej, izosilabične verze), nekako »zamegljuje« sematiko in stilistiko dela in hkrati popolnoma oslabi našo pozornost, ker ta ne zadeva na nikakršen odpor. Urejena metrična struktura ne zabrisuje samo informacij, ki ne spadajo v samo verzifikacijo (nešteto takšnih primerov bi lahko našli na primer v poljski poromantični poeziji), ampak tudi sama postaja nevidna kot struktura, saj se popolnoma vključuje v bralčevo »shemo pričakovanja«; izključila je element preseenečenja — to se pravi, da je izgubila pesniško vrednost.

Tega paradoksa (paradoksa urejanja) ne bi hoteli opisovati preveč abstraktno, zato se bomo omejili na ugotovitev, da se pesniško sporočilo, ki teži h kar največji organiziranosti, hkrati postavlja nasproti njenim rezultatom in teži k negativni entropiji. Deluje torej nekako na dveh bojnih črtah: za kodifikacijo in proti njej. Odstopanje je tu bistveno kot potrditev pravila. Šele norma, ki je postavljena pod vprašaj, se izkaže za normo. Simetrija paralelizmov postane izrazita šele v konfrontaciji z asimetrijo motenj. Prilegljivost znakov lahko opazimo samo na ozadju njihove neprilegljivosti — in obratno. Metrična struktura (kot je pisal Siedlecki) zahteva potrditev v »kršitvi metruma«. Shema je opazna šele s pomočjo variacij, sistem »konstant« je poudarjen s svojo opozicijo — s svobodno igro »tendenc«. Pregovor, da sloga gradi in nesloga ruši, ni resničen, kar se tiče poezije. V pesniškem govoru je izbiranje med slogo (se pravi podreditvijo) in neslogo postavljeno v oklepaj. Najvažnejša je sama napetost med rigoroznostjo in svobodo, to je napetost, ki v tekstu osvobaja **izrazita mesta**, središča kristaliziranja — se pravi pesniške informacije. Na strani bralca odgovarja tej napetosti dialektika »pričakovanje« in »izpolnitev«, o čemer bomo v drugačnem kontekstu še govorili na koncu tega prispevka.

Pesniško sporočilo je določeno s **sistemom omejitev** (lastnim na primer neki pesniški šoli), ki nekako regulira komunikacijski »kanal« med avtorjem in bralcem. Regulira, to se pravi, da določa »sita«, ki izbirajo sporočene informacije iz neomejenega sestava vseh možnih informacij (možnih seveda v okviru neke jezikovne in književne kulture). Bralec, ki jemlje na znanje ta sistem omejitev (vseeno, če pritrdilno ali polemično), ima pravico pričakovati, da bo naletel na določen tip komunikatov; v svojem sprejemanju »pričakuje« določen tip informacije, »pričakuje«, da se bo dogovorjena shema realizirala. V primeru, ko se njegovo pričakovanje stoddostno izpolni, je informacijska vsebina sporočila pravzaprav enaka ničli. Prejemnik ni prejel ničesar, česar ne bi že prej vedel. Tako »izpolnjenje« prinaša epigonska ali manieristična poezija. Obseg informacije je obratno sorazmeren z verjetnostjo (s stališča bralca). Čim manj je pričakovana — tem večja je.¹⁵ Najbolj informativne so motnje v predvidenem redu. Izrazitim mestom v tekstu odgovarja na bralčevi strani kategorija **presenečenja**,¹⁶ presenečenja nad dejstvom, da neki kodificiran sistem nosi v sebi lastno negacijo in da je ta zato **večpomenska** struktura.

Posebnost pesniškega sporočila je v tem, da vsebuje večjo količino informacij kot drugi tipi sporočil, kljub temu da je podvrženo večjim omejitvam kot katerokoli drugo jezikovno sporočilo. Pesniški tekst je »pošiljanje velike količine informacij skozi kanal

¹⁴ Boltzmannova definicija se glasi: »Entropija je mera izgubljenih informacij« (P. M. Woodward: *Uvod v teorijo informacij*, Warszawa 1959).

¹⁵ Prim. R. Abernathy: *Matematična lingvistika in poetika*. Ref. na Mednarodni konferenci za poetiko.

¹⁶ »Presenečenje« kot mera informacije (psihološko popolnoma naravna) je dobila svojo matematično obliko v teoriji informacij (prim. poljudni pristop k temu vprašanju v knjigi I. A. Poletajeva: *Problemi kibernetike*, Warszawa 1961).

z majhno propustnostjo.¹⁷ Gnetejo se druga poleg druge, vežejo se v trdne zlepke, prehajajo druga v drugo. Vsak element ima tu večkratni pomen in vsi pomeni so hkratni. Če bi parafrazirali Zbigniewa Bienkowskega (iz *Uvoda v poetiko*), bi lahko rekli, da je večpomenskost »usoda« poezije. Beseda si ustvarja v pesniškem tekstu dvojen življenjepis: življenjepis udeleženca neke skupnosti (ki se šele oblikuje) in življenjepis instrumenta za izvenpesniško komunikacijo; in to na ozadju besednega konteksta dela in prav tako na ozadju uporabnosti v vsakdanjem jeziku prakse, v spoznavnih in imperativnih formulah. Ko vstopa beseda v novo zgodovino, vnaša v pesniško sporočilo vso svojo prejšnjo zgodovino, ki je v njej okamenela, vse svoje vloge in navade, povezane s pripadnostjo k danemu jezikovnemu sistemu in k določeni sferi družbene uporabe. V pesniški besedi se ti dve zgodovini križata, saj ta deluje — kot smo videli — v odnosu do dveh ravni hkrati. V tem je utemeljena njena elementarna dvopomenskost, njena specifična »homonimika«.

Napetost med tema dvema »življenjepisoma« besede vnaša v poezijo nenehno gibanje pomenov, povzroča njihovo »miglanje« in nedefinitivnost. Ta dva življenjepisa sta obsojena na sobivanje, čeprav težita k medsebojnemu uničevanju. Nihata med »poimenovanjem«, »izražanjem« in »učinkovanjem« na eni in pesniškostjo na drugi strani. Ta dramatični značaj njunega razmerja je podčrtal Horac, ko je napisal, da se besede v pesniškem sporočilu čudijo svojemu sosodstvu. To »začudenje« je semantična relacija, utemeljena z množenjem pomenov in s tem, da med temi pomeni ne izbiramo, ampak priznavamo vse možnosti hkrati. Tradicionalne poetike so registrirale in sistematizirale različne načine tega »večpomenjenja« v katalogih tropov in stilističnih figur. Metafora, ki je nekako kondenzirana formula pesniškega jezika, nam jasno kaže to koekzistenco dobesednih pomenov in pomenov v prispodobji, pomenov, ki so že »narejeni«, in takih, ki šele nastajajo. Ta koeksistenca je lastnost, ki se je ne da oddeliti od poezije, prisotna je celo takrat, ko se metaforični prijemi v njej neposredno ne pojavljajo. Metafora kaže množenje informacij, kakršno nosi v sebi jezikovni znak, ki istočasno kaže na sebe in na stvarnost izven sebe.

Princip večpomenskosti se razteza prav tako na oba partnerja pesniške igre: na sporočitelja (oddajalca) in sprejemalca¹⁸. Prvi je realni avtor, toda istočasno fiktivni literarni osebek (lirski »jaz« ali pa pripovedovalec); drugi je konkretni bralec, toda tudi fiktivni »ti« v vlogi naslovljenca. Oba sta izven sporočila, pa tudi v sporočilu. Delo lahko torej obravnavamo kot pesnikovo sporočilo, naslovljeno bralcu, in kot sporočilo »nekoga«, ki ga avtor nekako »citira«. Sporočitelj in sprejemalec imata ambivalentno naravo: sta »dobesedna« in »v prenesenem pomenu«, resnična in izmišljena, ločena s pesniškim komunikatom, pa vendar ujeta v njegovo besedno strukturo.

Pesniški govor je nenehna **reinterpretacija** jezikovnih znakov. S tem, da duši njihove koordinate glede na »svet« (koordinate, ki so sistematizirane v družbeni praksi), jim omogoča nekakšno medsebojno osvetljevanje, omogoča jim, da kažejo svoje sorodnosti in napetosti. Ta sprememba znakovne motiviranosti trga znak iz območja »običajev« in ga postavlja v območje neprestanih presenečenj. Poezijo sprejemamo vedno na ozadju ne-poezije. Percipiramo jo — v manj ali bolj zavestnem — konfrontiranju z drugimi oblikami besedne komunikacije. Sporočilo, v katerem kažejo znaki neposredno nase, opažamo na ozadju takih sporočil, v katerih se soočajo znaki posredno — ob sklicevanju na lasne izvenjezikovne designate. Zdi se, da je prvenstveni element doživetja, kakršno vzbuja v nas pesniško sporočilo, ravno občutek te transmotiviranosti položaja jezikovnih znakov (seveda ta element pri različnih tipih poezije ni enako izrazit). To je občutek, da znaki zasedajo pozicije, ki »niso pogojene« z zornega kota potreb vsakdanjega govora. To je občutek njihove nepričakovane funkcionalne različnosti. Znak tu nekako verificirajo drugi znaki.

In to na različnih ravneh: zvočni, semantični, intaktni itd. Rime in aliteracije povezujejo besede na temelju njihove zvočne priljubljenosti. Enakost (ali podobnost) zvokov postavljajo nasproti različnosti pomenov, ki so jim podvrženi. Metafora vpeljuje v območje dramatične konfrontacije različna »semantična polja« besed. Ureditelj verzificiranega sporočila dela iz prozodičnih elementov jezika (na primer iz zlogov v silabičnem sistemu ali iz akcentskih enot v toničnem sistemu) elemente ritmičnega ponavljanja. Nesoglasje verzificiranih enot s prozodičnimi enotami (na primer stopic in akcentskih enot v silabotoničnem sistemu razkriva napetost dveh semiotičnih sistemov — jezika in metrma. Razčlenjenje sporočila v verze lahko reinterpretira njegov sintaktično-intonacijski tok, če se meje verzov ne ujemajo z mejami stavčnih celot (enjambement).¹⁹ Prosti verz pogosto

¹⁷ R. Abernathy, *ibid.*

¹⁸ R. Jakobson: *Poetika v luči jezikoslovja*, *ibid.*

¹⁹ Ta »reinterpretacija« pa je lahko spet različno interpretirana pri recitiranju, bodisi v duhu verzov, bodisi v duhu sintakse.

ustvarja situacije (na primer pri Przybosu), v katerih se posamezna beseda, ki je bila izpostavljena kot poseben verz (vrstica), v novi perspektivi izkaže za ekvivalent cele skupnosti besed — v drugem verzu.

Primeri bi lahko navajali v nedogled. Roman Jakobson je opravil celo vrsto nena- vadno subtilnih analiz (predvsem na Norwidovih delih), v katerih je pokazal, kako te- meljne slovnične kategorije (iz območja fleksije ali tvorbe besed) postajajo aktivni udele- ženci pesniške igre.²⁰ On je tudi formuliral učinkovito analogijo med vlogo geometrije v slikarstvu in gramatiki v poeziji. Tako kot geometrične strukture, imajo tudi gramatične kategorije »homonimen« značaj, se pravi, da imajo lahko različne pomeni. In obratno: različne strukture so lahko »sinonimne«, t. j. z enakim ali podobnim pomenom. Izbira med takimi »sinonimnimi« oblikami v vsakdanjem govoru ne povzroča nikakršnih posledic (nekaj lahko povemo na različne načine), toda v pesniškem sporočilu ima za koncepcijo dela odločilen pomen (nekaj, kar povemo drugače, v smislu pesniških informacij ni več isto). Poezija pogosto razkriva gramatične kategorije, tako kot so v slikarstvu geometrične strukture pogosto izvedene iz organskih oblik. Zelo opazna je v tem pogledu analogija med sodobno poezijo in abstraktnim slikarstvom, saj ju povezuje skupna težnja k odkri- vanju lastnih **elementarnih struktur**. Jan Prokop je zanimivo pokazal na nekaj primerih, v kolikšni meri »raven popolnoma abstraktnih relacij med gramatičnimi oblikami« postaja skorajda »tematsko« središče pesniškega dela.²¹

Zdi se, da pojem reinterpretacije jezikovnega znaka lahko predstavlja ključ k razu- mevanju t. im. »govorjenja v podobah« v poeziji. Kritiki, ki radi uporabljajo termin »podoba«, zelo pogosto povezujejo z njim vizualni pomen. V pesništvu iščejo podobe, ki so sorodne podobam, s katerimi ima opravka likovna umetnost ali film. Pri tem se ne zavedajo, da govorijo o stvaritvah lastne domišljije, ki jih je obudil književni tekst, ne pa o tem, kar ta tekst dejansko vsebuje. »Slikovitost« v poeziji ima lingvistični značaj in ne likovni, saj je funkcija »spopadov« v okviru sekvence zvokov in pomenov. Pesniška podoba je stik, ki ga povzroča nenadna reinterpretacija jezikovnega znaka s strani drugega znaka. To je fonični, pomenski, sintaktični ali gramatični stik, ki trga jezikovne znake iz tirnic navade in jih postavlja v novo luč, in to v okoliščinah nepričakovane »prilegli- vosti« ali pa »polemike«.

VI

Povedali smo, da je mera pesniške informacije stopnja njenega upiranja drugim infor- macijam, ki jih sporoča tekst, stopnja njene opozicionalnosti glede na notranje koordinate sporočila. To je absolutna mera, ki teoretično določa samosvojost med drugimi vrstami govora, njeno posebnost kot »jezika v jeziku«, kot je povedal Paul Valéry. Vendar pa se v družbenozgodovinski konkretni situaciji velikost pesniške informacije ne ocenjuje po tej »ontološki« meri. Pri sprejemanju konkretnih del je ne upoštevajo. Tu obvezuje mera, ki je družbeno in zgodovinsko relativna, in sicer je to stopnja opozicije nekega komunikata do skupnosti pesniških informacij, ki so že znane; se pravi, stopnja njegove izrazitosti na tleh **tradicije**.

S tem, da uvažamo ta pojem, odkrivamo še en paradoksalen aspekt pesniškega jezika, in sicer dvosmiselnost prostora, v katerem poteka dialog med avtorjem in bralcem. Tra- dacija kot skupek načel in norm je v zavesti pisateljev in bralcev vsakokratni korelat sistema omejitev, kakršnega nosi v sebi neko pesniško sporočilo. To je koordinatni sistem primerjanja in verifikacije. Seveda lahko to vlogo tradicije kot posrednika v dialogu med pesnikom in bralcem pravilno razumemo šele tedaj, ko se osvobodimo pritiska izključno zgodovinskega pojasnjevanja, ko se zavemo, da tradicija ni »preteklost«, ampak kom- ponenta »sodobnosti«, in da je ne moremo obravnavati v vzročno-posledičnih kategorijah, ker predstavlja tak poseben »prej«, ki obstaja istočasno z »zdaj« in ki je z njim **funkcio- nalno** povezan. Tako pojmovana tradicija se oblikuje kot posledica spremembe diahro- ničnega toka (prej-potem) v sinhronično ureditev, v ureditev, v kateri koeksistirajo elementi določene kulturne situacije.

Samó na tak »posodobljene«, se pravi strukturalističen način lahko vidimo v tradiciji udeleženca igre, ki poteka v sistemu avtor—sporočilo—bralec. V tem sistemu deluje tradi- cija na dva načina: kot sistem pravil in instrumentov ustvarjanja »med« načrtom sporočila in samim sporočilom in kot **sistem — pričakovanja** pri bralcu.

Njena prva vloga je jasna in ne potrebuje posebnih pojasnil. Vsaka poetika ima svoje stališče do norm in sredstev pesniškega govora, ki so se že izkristalizirale. Takšno skliceva- nje, ki se navezuje ali pa polemizira, je nujen pogoj vsake artikulacije, ki naj ima pomen. Sicer omejuje pesnikovo hotenje, toda hkrati mu omogoča, da se sploh lahko izkristalizira na ravni vrednot, ki jih je mogoče družbeno interpretirati. Meja med tradicijo kot negacijo novatorstva in tradicijo kot njegovo možnostjo ni ostra in enoznačna.

²⁰ Gramatika poezije in poezija gramatike. Ref. na Mednarodni konferenci za poetiko.

²¹ Jezikoslovna poezija. Tworczosć 1961/2.

Na »tržišču« književne publike odgovarja tradiciji kompleks utrjenih perceptivnih običajev in navad, ki riše jasno mejo med tipi razumljivih in nerazumljivih pesniških informacij, med takimi, ki so znane ali neznane, občutene kot domače ali kot tuje. Njegovo ustrezajoče literarno dejstvo je pesniška konvencija (ali več konvencij, ki obstajajo hkrati²²). Ta vsebuje »prijeme« (stilistične, kompozicijske, iz območja literarnih vrst itd.), ki so že preizkušeni, sprejeti, priznani kot dobri v prav takšni in ne drugačni konfiguraciji. Konvencija ima značaj »svojevrsne« institucije²³, ki sistematizira obveznosti poezije glede na pričakovanja bralcev, je vzorec, s pomočjo katerega preverjajo bralci »pravilno usmerjenost« sporočila. Kot vsaka institucija predstavlja torej ozemlje za sporazum med partnerji, ki komunicirajo med seboj. Toda kaj vendar pomeni »razumeti pesniško sporočilo«? To pomeni razumeti informacije, ki so v njem zaobsežene, se pravi zvesti ga na tak sistem pravil, v okviru katerega bo sploh imel informativni značaj²⁴, t. j. postaviti ga v odnos do ustreznega literarnega koda — poetika. Vendar je to »dešifriranje«²⁵, ki ga opravlja bralec, v takšni ali drugačni obliki vedno **rekodiranje**, t. j. poizkus prevesti šifro, ki smo jo srečali v tekstu, v šifro, ki jo pričakujemo v okviru pesniške konvencije, ki je priznana in sprejeta kot model. Bralec skuša zvesti neznano na znano, bolj ali manj verjetne informacije na popolnoma zanesljive. Rezultat te težnje za razumevanjem je torej nujno nerazumevanje; izgublja se to, kar ne priznava konvencije, se pravi to, kar je najbolj informativno. Ali pa pride do prepričanja, da pomeni srečana pesniška propozicija samo disiecta membra vzorca, ki je že znan²⁶.

In tako se nam dvosmiselnost tradicije riše v vsem svojem obsegu. Sporočilu omogoča pomenjenje, toda hkrati duši posredovane informacije in jih postavlja v območje motenj. Pomeni prostor razumevanja in prostor šumov. Tako od pesnika kot od bralca zahteva komplicirano igro v teh dveh prostorih, in sicer istočasno potrditev in negacijo, podvrženost in opozicijo.

Lingvistično usmerjena teorija pesniškega govora nam osvetljuje večstransko paradoksalno naravo poezije. Toda tudi ona sama poraja raziskovalne paradokse, ki so, upamo, spoznavno učinkoviti. Ta teorija namreč, ki se trudi opisovati to, kar loči poezijo od drugih področij jezikovne komunikacije, to, kar je v njej najbolj »egoistično«, pelje na videz proti svoji volji, toda neustavljivo k razumevanju poezije kot **družbene situacije**.

Prevod: Katarina Šalamun-Biedrzycka

1. Igra in literatura

Skoraj kritiko določene igre, s katerim so mislili nekateri, da bodo mogli ...

²² Hkratno eksistiranje več sprejetih konvencij je lahko povezano z družbeno diferenciacijo krogov publike.

²³ »Informacije imajo samo takrat pomen, če natančno vemo ... v kakšnem kodu so obdelane« (A. Ducroq, *Doba robotov*, Warszawa 1960, str. 198).

²⁴ Ta izraz gotovo ni neznan bralcem vohunskih romanov.

²⁵ Značilen primer v tem pogledu je bilo stališče K. W. Zawodzinskega v polemiki s Peiperovo poetiko, v kateri je kritik Peiperovo nasprotje poezije in proze prevedel v sebi domače nasprotje verzov in proze, kar je seveda popolnoma izmaličilo avantgardne propozicije.

LITERATURA IN IGRA

Jacques Ehrmann

I. Igra in literatura

Skozi kritiko določenega pojma igre, s katerim so mislili nekateri, da bodo mogli postaviti nasproti igro in resno [le sérieux], igro in realno itd., smo hoteli doseči vsak dualizem in posebno tistega, ki zadeva literarno kritiko, tistega, ki postavlja realno nasproti imaginarnemu; dualizem, ki je tako trdovraten, da se še vedno implicitno ali eksplicitno, naivno ali trmoglavno, subtilno ali surovo vsiljuje večini literarnih analiz ne glede na »filozofijo«, na katero se sklicuje kritika.

Rad bi pokazal, da literarni fenomen (in še širše, vsak antropološki fenomen) ne more biti interpretiran kot neko kolebajoče, variabilno imaginarno-označeno [le signifié-imaginaire], ki bi bolj ali manj zvesto sovpadalo z nekim stalnim in stabilnim realnim-označujočim [le signifiant réel].

Delo kritike torej ne sestavlja (in ne bi bilo potrebno), da ga sestavlja!) merjenje in zapisovanje tako imenovanega razkoraka ali tako imenovanega odklona med delom, vzetim kot »kos imaginarnega«, in »realnim« (psihološko, sociološko, zgodovinsko ali drugo realnostjo), iz katerega je bilo proizvedeno dotično delo. Takšno merjenje bi dovoljevalo kritiki, da bi se izjavila o stopnji realizma, irealnosti, fantastičnega, grotesknega, naturalizma ... in kaj vem še, o stopnji dela.¹ Dejansko pa s tem ni nič. Realno ni nevtralnino in objektivno ozadje (**background**), na katerem bi se odražalo in merilo imaginarno, kot se zastonsko [le gratuit] ne meri v odnosu do koristnega, kajti kot smo videli, eno ne pride **pred drugim**. Če se nam zdi takšno gledišče nesprejemljivo, je to zato, ker ponovno dela iz imaginarnega nekakšen plemenit preostanek, se pravi, protislovno, bistveno nebitveno [l'inessentiel essentiel], ki rešuje človeka bestialnosti, zastonskosti, ki »odkupi« človeka in ga civilizira.

Prav takšni tradiciji pripadata teoriji socialističnega realizma in angažiranosti: tradiciji, ki se sicer nadaljuje prav v nekaterih najnovejših literarnih teorijah, vendar podtalno. Protislovja, ki jih kažejo te teorije, se nam zdijo razvidna: po njih naj bi se literatura upogibala, prilagajala (se poniževala ali dvigovala), z eno besedo, se postavljala v službo ekonomiki — infrastrukturi, vzeti kot izvorni ali prvi — obenem pa bi literatura kot superstruktura opravljala funkcijo plemenitenja, očiščevanja, »ocenjevanja« ekonomike po zastonskosti, ki jo je razumno manifestirala.

Trditi, da je literarni diskurz (ali diskurz o literaturi) neka imaginarna dejavnost, različna od »realnega«, toda **povezana** z njim, pa pomeni obsoditi se na površnost in neokretnost humanistične in idealistične logomahije. Kajti v čigavem imenu naj bi se pisatelj (ali kritik) ponašal s predstavljanjem odrešilne zastonskosti, pa naj bo angažirana ali neangažirana?

Ne, problem ni v »radiranju« imaginarnega, da bi »dosegli« realno. Eno in drugo je neločljivo in zapopadeno je lahko le z enim samim gibanjem, s tistim, ki je dano v govorici in z govorico — bolj splošno, v znakih in z znaki. Po tej tezi bi realnost (tokrat brez narekovajev) imenoval to realno-imaginarno celovitost [globalité], za katero menim, da je nedeljiva. Ta realnost torej ne bi bila zunaj igre, je ne bi blokirala na začetku ali na kraju poti, prav nasprotno, zajeta bi bila v notranjosti igre. Z drugimi besedami, najprej mora biti igra, da bi lahko bila realnost, in ne obratno.

Za primer bi rekel, da se mi zdi zaman, če ne celo absurdno govoriti o realizmu katerega koli avtorja. Kako naj ga pravzaprav ocenimo? Ali razpolagamo s čim drugim razen s samimi znaki govorice [le langage] tega avtorja, da bi ga lahko izmerili? Vendar ti znaki ne navajajo k tako imenovani »realnosti« dobe, v kateri je ta avtor živel, kajti te »realnosti« ne moremo najti za nas, ki prihajamo za tem. Sicer pa je niso mogli najti niti v tisti dobi, ker se ni ločevala od znakov, ki so jo manifestirali in prek katerih jo je »doživel« ta pisatelj in njegovi sodobniki. Znaki avtorjeve govorice tako ne navajajo k nekemu »realnemu«, ki bi ga mogli dojeti z drugimi sredstvi kot s temi znaki (s katerimi sredstvi?), temveč navajajo k vsem drugim znakom, proizvedenim v tej dobi in s to dobo.

Iz tega je treba sklepati, da v literarni zgodovini (kakor tudi v drugih humanističnih vedah) ne eksistirajo gola »dejstva«. Vsa realnost, ki se lahko manifestira le prek znakov, je obarvana na način, ki ji je lasten in ki ji daje svoj smisel. Vendar moramo dobro razumeti, da tu »barva« (imaginarnega) ni dodana naknadno, da ne prekriva »realnega«, kot prekriva plast slikarje zid, ampak da ga prežema [impregne]: je stvar sama.²

Ker je vsa realnost zajeta v igri pojmov, ki jo določa, je tako ta drugi dualizem subjektivnost-objektivnost neučinkovit pri vsakem poizkusu dešifrirati znake. Ker realnost ni nikdar nevtralna, se ne more ne objektivirati ne subjektivirati. To pomeni, kar zadeva literaturo, da dvojni proces branja-pisanja je in mora biti nestabilna operacija: da delo pisatelja in kritika (s tehnikami, ki so jima lastne) prav v tem, da omogoči razodevanje nestabilnosti govorice. Namera nevtralizirati to delo z objektiviranjem, se pravi, z reduciranjem na »resnico«, ki ji pravijo znanstvena (kritika zgodovinskega, psihološkega, sociološkega, lingvističnega tipa ... ki verjame, da lahko literaturo v celoti zvede na to ali ono teh znanosti)³, ali namerava nevtralizirati ga s subjektiviranjem, se pravi, z reduciranjem na »resnico«, ki ji pravijo osebna (kritika efuzivnega ali estetskega tipa), se mi zdi napačna toliko, kolikor ne ena ne druga težnja ne upošteva tistega, kar tvori [fait] »berljivost« (ali če hočete relativno stalnost) literarne komunikacije skozi čas, to je: njene igre, igre komunikacije, o kateri bom obširneje spregovoril kasneje.

Iz naše kritike dualizma realno-imaginarno izhaja končno zadnja točka. Teorija, ki dela iz literature nekakšno mimezis, postane po že prej izrečenih tezah nesprejemljiva. To, kar smo že povedali, nas je dovolj pripravilo, da se s tem strinjamo. Je treba ponovno reči, da umetnost ne posnema narave? Kdo tega ne ve v teoriji? In vendar, kdo v praksi

skrbi, da gre prav do skrajnosti tega principa? Določimo torej natančno, da literatura ne re-producira, ne reprezentira neke **prejšnje** realnosti, ki naj bi jo znova našli in katere stopnja »podobnosti« naj bi bila izmerljiva.

Če pa še naprej vidimo v literaturi neko reprezentacijo, potem le toliko, kolikor je kot skupnost znakov odmev (in klic) k drugim znakom, čeprav jim ne more biti pripisan noben izvor (niti konec). Z drugimi besedami, to, kar literatura prikrija (ali reproducira), ni neka prvotna realnost, neka polna narava, temveč nasprotno praznina (le vide) izvora (in konca). Praznina, zev, odsotnost, tišina (ti pojmi že imajo svojo tradicijo!) so tisto, kar literatura ponavlja.

Literatura in kritika, branje in pisanje obstajajo torej v neki ne-skončni (in-fini) in ne-določeni (in-determiné) igri znakov, katerim je nemogoče fiksirati smisel. Ta igra ni nič drugega kot igra komunikacije. Igra poezije kot vojske, katere afinitete je J. Huizinga dobro videl, ki pa ji je treba sistematizirati teorijo. Vojski kot retoriki strukturno odgovarja literatura kot strategija — vsaka s svojimi zakoni (morda celo z istimi?).

Je tedaj treba, da teorija literature preide teorijo komunikacije — informacije (kibernetiko) in teorijo iger? Na tem križpotju nam bo sodelovanje znanstvenikov koristno. Toda, naj to ponovimo, te znanosti, kot tudi druge, imajo lahko le vlogo dodatka, kajti spodobi se, da ohranimo igri njeno igro — ker je taka funkcija literarne komunikacije.

II. Igra in komunikacija (pet tez)

Da bi odprli igro njenemu polnemu smislu, se ne spodobi, da jo definiramo, temveč da jo in-definiramo.

1. Igra je (il y a du jeu). Igrà [ça joue]. Igra nima subjekta. Ali če hočemo, pravi subjekt igre je naključje [le hasard]: kozmično naključje, biološko naključje in njuni zakoni. Igra se izraža skozi kaos in možnost, da se kaos organizira.

Kar se tiče ljudi — pa naj gre za samotno igro ali za igro v dvoje, z več ljudmi ali množično igro — je objekt igre subjekt, ki je vedno druge, vedno bežeč. Tu bi bilo napačno videti neko dialektiko med Subjektom in Drugim [l'Aure], ki sta avtonomna. V strateški igri komunikacije menja vsak subjekt vlogo s svojimi sobesedniki: jaz, ti, on se prenašajo drug na drugega brez konca. Subjekt je torej sestavljen — razstavljen. Njegov glas, zajet v neko centripetalno-centrifugalno gibanje, mu prihaja (in se mu vrača) vedno od druge. Je njemu samemu lastna vloga [enjeu].

2. Igra je komunikacija in komunikacija (je) igra. Je hkrati odnos, prehod, zamena, prenos in tisto, kar je odnošeno, prehojeno, zamenjano, preneseno. Možnost igre in komunikacije dveh ali več povezanih in vendar razločnih elementov: »in«, »ali« in njuni nasprotji »niti... niti«, torej nudijo naključno alternativo, ki je za igro nujna. Te konjunkcije naznačujejo artikulacijo, od koder se prikrade naključje... in zakone komunikacije. Cirkulacija dobrin, oseb, govorce je podvržena temu. Igra se torej ne more dati omejiti na poseben tip dejavnosti. Nič bolj ni niti poseben način dožemanja »realnega«, kajti ona je neka narava, naša narava. Z drugimi besedami, narava kulture je, da je igrana [la nature de la culture est d'être jouée]. Kulturno-naravna realnost je igrajoča [ludique]. Nobena transcendenca ji ne fiksira smisla. Je hkrati zbranost, izbor, selekcija, predvidevanje... in naključje. Ničesar ne prepisuje, ničesar ne posnema. Nič ji ni anteriorno, posteriorno, eksteriorno. Realnost se torej ne navezuje niti na prvi (tragični) niti na poslednji (utopični) smisel. Njena igra obstoji v koordiniranju narave in kulture... in v tem, da ju razmešča.

3. Vse se formira in deformira, se odpira in zapira igri. Igra razodeva tenzijo in torzijo prostora v času. Je spirala, katere različne ravni — momenti se ne puste izolirati. So razločeni in komunicirajo, ne da bi bilo mogoče vsakemu pripisati meje, ki bi mu bile lastne. Komunikacija je sinhrono-diahrona igra, ki se izraža skozi in navkljub nesporezumu, ki jo formira in deformira.

4. Teoretiki igre, o katerih je tekla beseda, so vztrajali pri dejstvu, da se igra igra **znotraj** meja, ki določajo igrajoči [ludique] prostor in čas. To je pomenilo obdržati od igre le zunanje videze [apparence], kajti pozabljali so, da načrtujejo pravila igre **istočasno** in z **istim gibanjem** meje nekega znotraj [le dedans] in nekega zunaj [le dehors], neke prisotnosti in neke odsotnosti, nekega tu in nekega tam, pri čemer se vsak definira le v odnosu do drugega.

5. Igra implicira (in eksplicira) zunaj-igro [le hors-jeu]; zakon zunaj-zakon [le hors-la-loi]. Vsaka kultura izumlja svoje lastne zakone, določuje meje nekega znotraj in nekega zunaj in s tem prirojuje svoje lastno polje simbolizacije.

Igra pa je tudi prekoračenje [franchissement] in sprostitev [affranchissement] mej zakona: nasilju zakona se odziva zakon nasilja. Njuni igri, vloga [enjeu — v-igra] cele civilizacije.

Z določanjem mej reda in nereda, dovoljenega in prepovedanega, naravnega in izrojenega konstituira zakon zglob [la charnière], ki vzdržuje združene robove izvirne razpoke

[la faille]. Šiv [point de suture]. Zareza. Metafora izvora **nadomešča izvor**. Izraža izvirni obrat, v vsaki artikulaciji impliciran (in impliciten) razkorak [l'écart] in prav s tem odprtost in zaprtost govornice.

Zakon torej razmejuje **prostor** (kraj in ne-kraj, non-lieu) vsake komunikacije. Toda igra komunikacije nosi na sami sebi svojo lastno raz-mestitev [dis-location], kajti pravilo [la règle] igre je **čas**, čas, ki je tudi pravilo nereda [dérèglement, nepravilnosti].

Avtorjeve opombe:

¹ Takšne kategorije je treba po mojem občutku izgnati iz slovarja kritike, ker predpostavljajo kot predhodno danost razdelitev (découpage), katere sporni značaj sem skušal pokazati. Knjiga E. Sewella *The field of non-sense*, študija Alice v čudežni deželi, je eden redkih in odličnih primerov kritike, ki lahko prebije brez teh kategorij in uporablja neko drugo razdelitev (découpage), tisto, ki je dana prav s pojmom igre.

² Naj pripomnim, da se, ko govorim o tej »barvi« imaginarnega, ki prežema »realno«, popolnoma zavedam dejstva, da nadaljujem prav s tistimi podobami, kot sem jih rabil pri razločevanju dvojice realno-imaginarno, ki ga nameravam kritizirati. Vendar gre tu le začasno sredstvo; ko se izražam skozi stare kategorije, poskušam, da bi me bolje razumeli.

Dejansko je treba najti neko novo govorico, da bi z njo govorili o literaturi: neki način izražanja, kjer ne bi več čutili dualizmov prejšnjega. Ne le nove govorice, temveč novo problematiko, ki bi z novo lučjo, katero bi metala na literaturo, povzročila razpad starih kategorij kritike; takšnih, kot smo jih našli zgoraj (realizem, fantastika, grotesknost itd....), ki vse predstavljajo implicitni ali eksplicitni odnos do neke objektivne realnosti ali do takšne, ki veljajo za objektivno.

Te kategorije bi bilo treba nadomestiti z drugimi, ki bi ustvarjale neko od literarnega področja različno razdelitev (découpage) — razdelitev, ki bi se ravnala po različnih strukturah imaginacije. Te strukture je treba odkriti v različnih načinih združevanja podob (image). Izhajajoč iz tega, bi lahko upali na odkritje zakonov imaginacije. Ti zakoni bi se aplicirali ne samo na literarno področje (sicer pa, kje so njegove natančne meje?), temveč na vsa področja človeškega izražanja.

³ S tem pa še nikakor ni rečeno, da so te panoge kritiki nekoristne. Prav nasprotno, nujne so ji, če že ne zadostne. In jasno je, da tega, kar se tu izraža, ne bi moglo biti brez njihovega prispevka in predvsem brez prispevka lingvistike, za katero vemo, da so njene metode analize in njena problematika oplojevale kritiko celo desetletje.

Prevedel V. L.

DVA TEKSTA

Andrej Medved

Igrajoči človek ne misli.

Prince Homburški je »subjektivni«
delovanje, v nerazločljivi »indolentni«
Redu, niti najvišjega, vojaškega
čista samovolja.

PH (se spusti z grifa): Na koga
Kottwitz: Mir, fantje!

PH: Fanfara naj zatrobijo! Za
Kottwitz: Mir, pravim, mir!

PH (divje): Peklo, nebo in zemlja
Kottwitz: Naš svetli knez biva tu
daj preberi princu navodila.

PH: Povelja? Kottwitz, ej, p
(...)

PH (Kottwitzu in drugim):
sedi v napadi! / Kdo rad bi ostal

Kottwitz: Saj ali? Kaj izgovor
Hohenzollern (pravilno): D

Kottwitz: Na tvojo glavo, pr
PH (pomirjen): Na mojo gl

Bistvo prinčeve akcije je svo
vodenje, ampak izhaja iz nerazločljive

Kategorični imperativ prinčev
lastno zakonitost: zakonitost

Toda, kaj je svoboda?

Svoboda je možnost, služajnega ravnanja

nja, ki se podre stojišču ali izbiri trenutnega

jekta). Svoboda je možnost, služajnega

pojpa svoboda je možnost, služajnega

akcija dogodka, služajnega ravnanja

Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wor-

tes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er

schiller

kontekstu akcije, služajnega ravnanja

kontekstu akcije, služajnega ravnanja

kontekstu akcije, služajnega ravnanja

kontekstu akcije, služajnega ravnanja

kontekstu akcije, služajnega ravnanja

kontekstu akcije, služajnega ravnanja

Les fragments/introduction fragmentaire:
... Le jeu (idéal) dont nous parlons ne peut pas être réalisé par un
homme ou par un dieu. Il ne peut être que pensé, et encore pensé
comme non-sens. Mais précisément: il est la réalité de la pensée
même ...

G. Deleuze, Logique du sens

... Le sérieux a seul un sens: le jeu, qui n'en a plus n'est sérieux
que dans la mesure où l'absence de sens est aussi un sens, mais
toujours égaré dans la nuit d'un non-sens indifférent. Le sérieux, la mort
et la douleur, en fondent la vérité obtuse. Mais le sérieux de la mort
et de la douleur est la servilité de la pensée ...

G. Bataille, Post-scriptum

...sol métaphysique par des dualismes qui y sont impliqués — réel/imaginaire, signe et sens, signifié et représentation, etc. «L'avènement de l'écriture, écrit Derrida, est l'avènement du jeu». Une telle pensée du jeu, proche des propositions les plus risquées de Nietzsche, pensée du «jeu du monde», qui semble annoncer la sortie hors de l'espace de la métaphysique platonicienne ...

J. L. Baudry, Freud et la «création littéraire»

... Le «platonisme» est la répétition générale ...

J. Derrida, La pharmacie de Platon

... (la définition de l'écriture: répéter sans savoir) / Le tragique n'est pas l'impossibilité mais la nécessité de la répétition. / Penser la clôture de la représentation, c'est penser la tragique: non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. // Le concept de structure centrée est en effet le concept d'un jeu fondé, constitué depuis une immobilité fondatrice et une certitude rassurante, elle-même soustraite au jeu. Depuis cette certitude, l'angoisse peut être maîtrisée, qui naît toujours d'une certaine manière d'être impliqué dans le jeu, d'être pris au jeu, d'être comme être d'entrée de jeu dans le jeu. / L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification ...

J. Derrida, L'écriture et la différence

Pričujoča teksta skušata biti refleksija o »izstopu« evropskega literarnega diskurza iz epohe »tragične umetnosti« v horizont novodobne tekstualne produkcije. Strukturalna analiza KLEISTOVE in GIRAUDOUXOVE pisave odpira sledi »literarne fenomena igre« v njegovem pre/hodu iz sfere »ne-resnega« in »ne-resničnega« v »resnost« in »resnico« bivanja. Pojav »literarne igre«: »igra« v kontekstu literature omogoči, da vstopimo v razumevanje konca tradicionalne umetnosti, v »zlom« njenega ideelnega postavlja kot tudi v »premaganje« metafizične misli, ki ima odločilni pomen za konstitucijo tragične razsežnosti literature. Misel »igre« in njen refleksivni zapis zaznamujeta torej konec posebne literarne skušnje v evropski kulturi ter »sproščata« (od/pirata) kritični pre/mislek njene »menjave«.

Kleistova »igra« o princu Homburškem

Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*.

FR. SCHILLER

Der spielende Mensch denkt nicht und der denkende Mensch spielt nicht**.

EUGEN FINK

Kleist ni bil le tragik. Ustvaril je veselo/igro, ki v weimarski klasiki sicer ni uspela, izoblikoval je novo obliko novele in kratke zgodbe, nov stil pripovedne kompozicije in jezika. Tragičnost njegovega življenja ne sme prikriti mnogoterosti notranjih dimenzij njegovega pesniškega dela niti razpetosti (različnosti (wie weitgespannt)) njegovih oblik: med patos in liriko PENTHESILEJE ter virtuozno **strukturo igre RAZBITEGA VRČA**, med

* Človek igra le, ko (kjer) je v polnem pomenu besede človek, in le takrat (tam) je v celoti človek, ko (kjer) igra. (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 1795, »trinaajsto pismo«)
 ** Človek, ki (se) igra, ne misli, in človek, ki misli, (se) ne igra. (Spiel als Weltsymbol, Kohlhammer V. Stuttgart 1960, s*tr. 63)

dramatično pravljичnostjo KÄTHCHEN VON HEILBRONN ter **igro** sanj in resničnosti v PRINCU FRIEDRICHU HOMBURŠKEM¹.

O kakšni igri govori tekst? V čem se lahko struktura Kleistovega poslednjega dramskega dela prikazuje (kaže in iz/kaže) kot igra? In kaj igra lahko »je« v konstituciji dramskega teksta, ki je nastal v letih 1809/10, torej v času, ko je sodobno miselnost obvladovala racionalistična filozofija: klasični nemški racionalizem Kanta/Fichteja/Hegla? Kako je »igra« ob sočasnem povzdigovanju ratia (uma) potemtakem sploh možna?

1.

»PAIDIA«

spontana/nezavedna/od-prta »igra«

Igrajoči človek ne misli.

Princ Homburški je »subjektivist«. Svojo akcijo v celoti gradi na EGU, ki je v svobodi delovanja, v nereflimirani »blodnji«. Svojih odločitev ne podreja nobenemu zunanjemu Redu, niti najvišjemu: vojaškemu Redu, ukazu kneza. Njegova akcija je torej v bistvu čista **samovolja**:

PH (se spusti z griča): Na konja, Kottwitz, za menoj!

Kottwitz: Mir, fantje!

PH: Fanfara naj zatrobi! Za menoj!

Kottwitz: Mir, pravim, mir!

PH (divje): Peklo, nebo in zemlja!

Kottwitz: Naš svetli knez ukazal nam je včeraj, / da moramo počakati povelja, / Golz, daj, preberi princu navodila.

PH: Povelja? Kottwitz, ej, počasi jašeš! / Mar ni srce že dalo ti povelja?

(...)

PH (Kottwitzu in drugim oficirjem): In zdaj velja, gospodje: podlež, / kdor generalu ne sledi v napad! / Kdo rad bi ostal?

Kottwitz: Saj slišiš? Kaj izzivaš?

Hohenzollern (spravljivo): Bil je samo nasvet, nič drugega.

Kottwitz: Na tvojo glavo, princ. Jaz ti sledim.

PH (pomirjen): Na mojo glavo. Bratci, za menoj!

Bistvo prinčeve akcije je **svoboda**, »delovanje«, ki se ne opira na razum, na razumno vedenje, ampak izhaja iz nereflimiranih/spontanih reakcij človekovega JAZA (ega).

Kategorični imperativ prinčevega poseganja v svet je **svobodna** akcija, ki upošteva le lastno zakonitost: zakonitost svobodne akcije, »paidio«: slučajno, nereflimirano, spontano igro.

Toda: kaj je **svoboda**?

Svoboda je možnost odprtega, slučajnega ravnanja, možnost »spremenljivega« delovanja, ki se podreja slučajnosti izbire ali trenutnemu hotenju posameznika (grupnega subjekta). Svoboda je svoboda odločanja: svoboda hotenja (Willensfreiheit). Svoboda in pojem svobode se neposredno vežeta na ravnanje/delovanje/odločanje. V tem je prinčeva akcija dogodek, ki je postavljen v (na) igro hotenja, v neosveščeno voljo [ki prav zaradi svoje nereflimiranosti ne more biti volja-do-moči: volja po oblasti, vladanju, čeprav se v »moči« svoje spontanosti kaže kot taka.]

Bistvo svobode je torej svobodna volja. Človek-v-svobodi pušča svoji akciji, svojemu dejanju »odprto pot«: možnost različne (tu-in-zdaj spremenljive) izbire, odprto možnost spreminjanja akcije. [Zaustavili se bomo pri novodobnem pojmovanju svobode, kajti svoboda, v kateri se uresničuje princ Homburški, je zasnovana izrazito »moderno«. Kleist v kontekstu čisto določene skušnje časa/prebivanja seže »preko« sebe: preko racionalističnega pojmovanja subjekta (Človeka-v-svetu) k modernim pristopom k subjektiviteti, pri čemer mislimo predvsem na sodobne eksistenčne in eksistencial(isti)čne opredelitve.])

Od Kanta, Goetheja in Schillerja prek nemškega idealizma do Schopenhauerja in Nietzscheja se vprašanje svobode zastavlja v okviru postulatov, ki ustrezajo npravnemu-in-ustvarjalnemu bistvu človeka. Temeljne implikacije in predpostavke Kleistovega subjektivizma in njegovega pojmovanja svobode [vezane na spontano »igro«] moramo iskati še v epohi racionalizma, v nekaterih manj upoštevanih (za racionalistično misel bistveno nepomembnih), a izredno prodornih tekstih Kanta, Fichteja in Schillerja. Prisluhnimo torej, kaj nam ima o svobodi povedati filozof/mislec. Prisluhnimo Kantu in njegovi zastavitvi problema svobode, saj/kajti njegova skušnja (bistva) svobode »delno« sovpada s Kleistovim doživljanjem njenih razsežnosti. [Kleist se je l. 1799 poglobil v študij filozofije in se dve leti pozneje »srečal« s Kantovo mislijo. Obdobje Kantovega vpliva na Kleistovo ustvarjalnost označujemo z imenom **Kant/Erlebnis**. Prevzel je predpostavke njegove filozofije, v svojem miselnem iskanju pa se je naslonil tudi na Fichteja, Kantovega legitimnega naslednika. Od

Kanta je sprejel prepričanje, da ne obstoji nikako »absolutno spoznanje« (absolute Erkenntnis), ki bi človeka in njegovo »bistvovanje« — prebivanje »posvečalo« v neko popolnoma gotovo: absolutno resnico, ki je ni moč ovreči. V tem je temeljna razsežnost Kleistovega dramskega teksta: jedro spremenljive, v-sebi-različne, »gibljive« in mnogotere resnice/resničnosti (Wahrheit/Wirklichkeit²), ki zaznamuje prepričanje in delovanje princa Homburškega.

[EKSKURZ: (Že Descartes kot predhodnik Kanta in začetnik novodobne filozofije je pojem svobode postavil za centralni pojem vsake morale. Vendar je bila njegova filozofska preokupacija zasnovana izrazito znanstveno: moralo je hotel opredeliti iz matematične sheme. Intencijo Descartesove »geometrijske« morale je pozneje »izpeljal« Spinoza v svoji etiki/ontologiji, kjer je svobodo podredil absolutnemu determinizmu.) Kant je zrušil centralni ontološki princip, ki je za Descartesa še vedno potrebni apriori, dvignil pa je pojem svobode. V Kritiki praktičnega uma je postavil voljo, um, končni smoter in SVOBODO za temeljne kategorije sistema. (Svobodo npravnega dejanja/delovanja postavlja s praktičnim, neteoretskim postulatoma svobode in jo na ta način šele omogoča kot dejansko.) Kant je kategorijo svobode uvedel v medij samozavednosti in tako človeka dvignil do etično/avtonomnega subjekta: svoboda je postala tematsko polje filozofičnosti. (Moralno-etični motiv je avtonomen in izvira iz človekove osebnosti (avtonomizacija etike). Kant pravi: Če človek ni svobodno bitje, ni mogoče govoriti o etiki, saj je svoboda temeljna predpostavka moralne sodbe. Človek je praktično bitje, ki mu gre za način spoznavanja na področju moralnega življenja. Na vprašanje: KAJ storiti? (kaj naj storim?), odgovarja Kant: kriterij dejanja/delovanja je lastna vest (za/vest). Morala kot taka ne služi zunaj človeka.))

Pri Kantu nalčimo na dualizem teoretičnega uma, ki temelji v nužnosti narave, in praktičnega uma, ki se veže na njeno smotrnost. In iz te druge dimenzije njegovega domišljanja se tudi sprošča vprašanje o svobodi.

Pri Descartesu je bog še garant za pravilnost in smiselnost človekovih izjav o svetu, človekovega spozna(va)nja. Vendar se že sprašuje iz cogita: boga misli skozi transcendentno opredelitev jaza/človeka/cogita. Za Kanta pa je človekovo spoznanje smiselno, pravilno/ustrezno le na podlagi lastnega izkustva. Ie cogito človekovega **izkustva** je garant za pravilnost spoznanja. ((Substanca je pri Kantu antropološko interpretirana, ali kot pravi Hegel: »subjektivno« zasnovana. [Način bivanja subjekta »sovpada« z načinom bivanja substance.]) Problem je radikaliziral Fichte, ki je tudi dovršil horizont določen Kantovega filozofskega spraševanja. Fichtejev idealizem je filozofija prakse in delovanja: človekova praksa postane filozofsko relevantna. Problem praktičnega delovanja je fundamentalen za njegov filozofski sistem.

Fichte je izšel iz Kantovega etičnega rigorizma in aktivizma. (Filozofija mu pomeni znanstveno samo/opazovanje »skozi« ustvarjalno/etično aktivnost osebnosti, »jaza«: Jaz je edina izvorna, absolutna dejavnost. Stvari izven nas se »vzpostavljajo« tako, da Jaz v sebi vzpostavlja/odpravlja (Aufhebung) realiteto, se pravi, da jo postavlja raz/sebe, izven sebe. Kot takšno (aufgehobene Realität) jo »daje« v Ne-Jaz, ki omogoča, ki je delovanje (Tathandlung, delovanje dejanja) samega Jaza in torej: »ekonomija«, »podvojevanje«, »plodišče«, »mašinerija« Jaza, njegova dialektika, t. j. logična igra, »vpisovanje v-istem«.) Fichte absolutizira cogito v čisti Jaz, ki je delovanje in spoznavanje. Absolutni moralni zakon je končna sinteza Jaza, ki se skozi afirmacijo, negacijo in limitacijo (»zaprt« dialektika - logična igra) vzpostavlja kot tak: se kot Jaz proizvaja v istem kot tisto resnično: sebi/lastna resnica. Delo(vanje) se pri Fichteju prvič javlja kot temelj/dno [v Heglovi filozofiji se radikalizira], čeprav v sferi duha, kot akt duhovnega dela. Namen duhovnega delovanja kot spoznavanja ni spoznanje samo, ampak spreminjanje sveta, ki je v dosegu človekove **svobode**. Sistem Fichtejevega mišljenja je **analiza pojma svobode**. (Prepričanje, da zavest sveta/stvari izven nas ni nič drugega kot proizvod naše lastne predstavnosti, nam daje (»podarja«) gotovost naše svobode.) Fichte je Jaz kot ustvarjalno bistvo dvignil do ustvarjalnega principa sveta [v Wissenschaftslehre, 1794]. Akt produkcije³ in reprodukcije »istega«: samega sebe, Jaza, Subjekta... je postavljen v subjektivnost absolutnega Jaza.

Kleist je v Princu Homburškem sprostil omejitve duhovnega delovanja Jaza, deabsolutiziral njegov status (priznavajoč Kantovo antinomično/deontološko misel) in se v pojmovanju človekove svobode približal Kantovim in Schillerjevim miselnim inavguracijam. Za Kantovo preokupacijo s problematiko svobode so pomembni predvsem njegovi pozni teksti iz zapuščine, ki so ostali v rokopisu, še posebej njegove Reflexionen zur Anthropologie, I. zv., kjer razlikuje med »umetniško« in »prirodno« igro v njenih različnih pomenih ter pojem **svobode** povezuje s pojmom **igre** [govori pa tudi o »**svobodni igri**«, Freiheit des Spiels].

V Refleksijah loči Kant četverni terminološki pomen »igre«: igra kot **Handlung**, igra kot **Form des Sinnlichen**, igra kot **Gefolge**, igra kot **Anordnung**. Iz te razdelitve se fenomen igre izkaže kot **tisto** nesmotno, kot **tisto** »odprto«: Dejanje je ali delovanje (neki

»posele«), kar je smotrno, ali igra, ki služi zabavi. Igra ima sicer namen, a ni smotrna. V igri dejanje ni smotrno, ampak je samo sebi temelj gibanja.⁴

Kantova določitev ne izraža samo misli, ki je skupna vsem teoretikom igre, da je igra kot taka brez smotra in kot igra človeka: dejavnost, ki se vrši zaradi sebe, ampak splošnejšo ugotovitev, da tisto dejanje, ki ni vezano na smoter ali ki se ga ne da razložiti iz postuliranja smotra, sodi v območje/pojem/fenomen igre.

Igra kot odsotnost vsakršnega absoluta, kot zanikanje Sistema, Reda, umnosti, Smisla: kot slučaj, spontanost, svoboda in ne/zavest: kot brezsmotrnost, vezana na spremenljivo ne-razumno »čutenje« [princ Homburški svojo vero, upanje in zaupanje, svojo akcijo »gradi« na ČUTU o kneževi pravičnosti/dobroti], torej **IGRA/SVOBODA** in **SVOBODA/IGRA**, ki se ne podreja nikaki zunanji zakonitosti, Redu, Zakonu, je temeljna za razumevanje Kleistove zastavitve subjektivitete v njegovem poslednjem dramskem tekstu. Prinčeva sproščena akcija, vezana na ne-umno paidio: spontano igro, ni premišljena in ni razumna (umna), saj se ne podreja nobeni Logiki, Umu. Homburški zastavlja svoje dejanje v gotovosti in spontanosti: v spontani gotovosti »čutne« resnice, ki je ne obvladuje nikak Razum. Vseskozi se opira na **notranje čutenje**, na »notranji čut« (inneres Gefühl).

Prav od tu: iz skušnje Kantove deontologizacije, je Kleist lahko zastavil pot (»izhodišče«) modernega subjektivizma; v novi zastavitvi problema svobode kot paidie, spontane IGRE in ob upoštevanju nekaterih temeljnih predpostavk Schillerjeve estetike, izrečenih v tekstu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795. Spregovoriti moramo torej še o Schillerjevem pojmovanju svobode, ki je za Kleistovo skušnjo v Princu Homburškem temeljnega pomena. Schiller je izoblikoval svojevrstno definicijo umetnosti kot dialektične enotnosti življenja in podobe. (Tako imenovano »živo podobo« imenuje igra.) V dialektičnem pojmu svobode implicira delovanje igre (Spieltrieb). Schiller je pojem igre sistematično razdelil na dva fenomena: na fenomen fizične igre narave in na fenomen človekove duhovne igre. S tem v zvezi govori o estetski igri, ki jo veže na estetske opredelitve umetnosti (na primer v analizi estetske igre lepega in z lepim itd.) in na definicijo umetnika. Ko premišljamo Schillerjevo opredelitev umetnika, moramo spregovoriti nekaj tudi o ideji in značaju svobode, ki je ena izmed temeljnih predpostavk njegovega opusa. (Potrebno je torej, da premislimo nekatere implikacije Schillerjeve estetike.)

Schiller je v svoji estetiki potrdil Kantovo učenje (razlago) svobode in razkril iracionalni izvor njegovega apriorizma. Na Kleista je odločilno vplival prav z definicijo človekovega bistva v zvezi z analizo pojma svobode. Človeku po Schillerju pripada humana svoboda, ki nastopa onstran samovolje in nasilja. Človek je tako bitje, ki hoče **biti v svobodi**, ki **hoče svobodo**. In k tej svobodi naj človeku pripomore kultura/umetnost. Schiller torej govori o estetski svobodi. V tekstu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* opredeljuje človeka kot homo ludensa: Človek je le takrat popolnoma (ganz) človek, **ko igra**. (Pesnik je zato edini pravi (einzige wahre) človek).⁵ Ob tem je treba opozoriti na značaj/horizont igre, o kateri razpravlja Schiller in ki je zasnovana izrazito nekonvencionalno; tako da lahko njegovo pojmovanje »igre« neposredno vežemo na nekatere sodobne teorije o igri [G. Bally je povezal Schillerjevo teorijo igre s filozofijo M. Heideggra v delu *Vom Ursprung und von den Grenzen der Freiheit*, Basel 1945 (*Eine Deutung des Spiels bei Tier und Mensch*)]. Naj omenimo le eno izmed novejših »razlag« pojma svobode/spontanosti in igre: Če svet v svoji celoti (zbranosti) človekove spontanosti ponuja dano, ki je dovzetno (sprejemljivo, »odprto«) za vzpostavitev spontanosti, se pojasnjuje človekova **možnost, da igra** (ein Spiel zu spielen).⁶)

Hohenzollern: Kaj misliš si o svojem položaju, / kar se tako je čudno izpremenil?

PH: Jaz? No, kar ti in Golz — in kar sodniki! / Knez storil je, kar je bilo dolžnost, / **a zdaj prisluhnil bo še srcu** (podčrtali mi) / »Grešil si«, mi bo resno rekel, morda / trdnjavo in smrt z besedo mi omenil: / »Jaz pa ti znova podarim **svobodo** (podčrtali mi)« in meč, ki mu izbojeval je zmago, / morda z nakitom milosti še ovije; / če ne, je prav: nakita ne zaslužim!

Hohenzollern: O Artur! (Premolkne.)

PR: Kaj?

Hohenzollern: Si res o tem prepričan?

PH: Tako si mislim. Vem, da sem mu drag, / drag kakor sin; to od otroških let / dokazal mi je tisočkrat z dejanji. / Le kakšen dvom vznemirja te, prijatelj? / Kaj misliš, da rast moje mlade slave / mu skoraj nič bolj ne godi ko meni? / **Kaj nisem vse, kar sem, samo po njem?** (podčrtali mi) / In on, on da bi brez srca rastlino, / ki sam jo je gojil, zdaj nevoščljivo / pohodil v prah zato, ker se je malo / prenašlo in prebujno razcvetela? / Njegovemu sovražniku tega / bi ne verjel, a tebi, ki ga ljubiš?

Hohenzollern (pomenljivo): Bil si zaslišan pred sodiščem, Artur, / in si še tega mnenja?

PH: Prav zato! — / Mojbog, kdo neki gna! bi v tako skrajnost, / če ne namerjal bi pomilostiti! / Prav tamkaj na sodišču, pred sodniki, / prav tamkaj spet **zaupanje sem**

našel (podčrtali mi). / Je resda smrtné kazni vreden greh, / da pred poveljem, nekaj hipov prej / smo švedsko silo treščili ob tla? / Mi še kak drug zločin leži na duši?

(...)

Hohenzollern: Sodišče, pravi jo, je razsodilo?

PH: Sem slišal, da; na smrt.

Hohenzollern (se začudi): Ti to že veš?

PH: Golz, ki je bil prisoten na razsodbi, / mi je sporočil, kakšen je izrek.

Hohenzollern: Moj bog — pa te ta stvar nič ne vznemirja?

PH: Ne, niti malo ne.

Hohenzollern: Saj si ob pamet! / Na kaj, povej, opiraš svojo vero? (podčrtali mi)

PH: Na svoj čut o njem! (podčrtali mi) / (Vstane) Prosim, pusti me! / Kaj bi se z napačnimi dvomi mučil? / (Se premisli in spet sede. Premor) / Sodišče moralo je izreči smrt; / takšen je zakon, po katerem sodi. / A preden dal bi izvesti tako sodbo / in to srce, ki zvesto bije zanj, / z zamahom rute izročil bi svinčenki, / prej, pravim, sam bi prsi si razkdal, / sam svojo kri po kapljah v prah potočil.

Princ Homburški je prekršil vojaški zakon, knezov ukaz. Zato ga da knez zapreti, sodišče pa ga obsodi na smrt. A princ zaupa svojemu **notranjemu čutu**, prepričan je v neresničnost / navidezno sodbo. Prepričan je, da bo obsodba slej ko prej razveljavljena in da se bo lahko kmalu ponovno predajal **spontani** / **»igrivi«** **svobodi**. V tem je Homburški še vedno samovoljnež, ki svojo akcijo/dejanje gradi na spremenljivih, slučajnih/blodnih in nereflektirani **igri**, ki ne upošteva nobene druge zakonitosti razen lastne, sebi imanentne svobode. Princ zaupa v kneza, v **kneza-kot-bit** in njegovo dobroto/pravičnost. Vendar pa se pri tem ne zaveda resnice (pravega bistva) izjave o istosti svoje in kneževe biti. Namesto da bi se podredil značaju in redu knezovih ukazov, dela vseskozi tako, kot da bi njegova akcija usmerjala in utemeljevala knezovo. In prav v tem je **ne/resnost** in **ne/ustreznost** njegovega hotenja in delovanja, **ne/ustreznost** in **ne/premišljenost** njegove vere. Vero, upanje in zaupanje (zaupanje v bit kneza) pa opira na svoj **notranji čut**, na čut o knezovi »pravičnosti«. Resnico knezove pravičnosti in dobrote »odmerja« torej po samem-sebi, saj jo podreja svojemu »igrivemu« bistvu. Protislovnost prepričanja o istosti svoje in knezove biti se izkazuje iz nepremišljenosti (nereflektiranosti) lastnega bistva. Princ se ne zaveda resnosti svojega položaja: Homburški verjame, da se ga vojaški zakon ne more »v resnici« dotakniti, da vojaški red zanj ne obstaja, prav zato, ker ne postavlja vojaškega zakona za vrhovni princip svoje akcije (svojega bivanja/bistva), ampak ga podreja blodni, nereflektirani **igri** — v svobodi utemeljenega — **delovanja**. Bistvo njegove neustrezne vere, njegovega za/upanja in utemeljevanja v »čutenju« je **ne/zavest** in **ne/zavednost** akcije, v kateri se uresničuje: **ne/zavednost** njega samega, njegovega bistvo-vanja, njegove vesti.

Na sredini Kleistovega dramskega teksta si stojita nasproti dva svetova: svet **»notranje gotovosti«**, resničnosti notranjega čutenja, zaupanja čutom, svet vnaprejšnjega zaupanja-v-bit [: svet princa Homburškega, ki je nasproten »resničnemu, resnemu« dogajanju sveta] in **svet oblasti, Moči** (volje-do-moči) in **Reda** [: predstavlja ga knez in državni vojaško/pravni aparat, ki zanika ne/resno, blodno igro prinčeve akcije.]

Homburški svoje delovanje v celoti podreja skušnji **»notranjega čuta«** in ne dvomi o ustreznosti in pravilnosti (resničnosti) svoje resnice. Prepričan je o njeni brezpogojni veljavnosti, tako da v njenem imenu zastavi celo svoje življenje. V tem je Homburški pravi igralec [»hazarder«, hazard fr.: slučaj], saj se prepušča slučajnim nagibom svojega »čutenja«, stalni/neprestani spremenljivosti delovanja, ki ga gradi v slučajnosti in negotovosti notranje izbire, na spontani igri svobodne odločitve. Bistvo prinčevega poseganja v svet (bistvo njegove svobode) je nezaveden slučaj: **NEGOTOVA IGRA**. Knez pa hoče **GOTOVO ZMAGO**, saj pravi: Ne maram zmage, ki **slučaj** (podčrtali mi) spočne / jo kje za grmom! Veljavo večno / imej postava, mati moje krone, / ki celo vrsto zmag mi bo rodila!

V prvem delu Kleistovega teksta princ Homburški še ostaja v območju **»paidie«**: nereflektirane igre, v sferi neosveščene zavesti, v dimenziji in horizontu ne/zavesti. Njegov odnos do sveta, njegovo prebivanje-v-svetu, bistvo prinčevega jaza in njegove blodne implikacije niso radikalno premišljene — ostajajo nepremišljene. Homburški biva (se uteme-ljuje) v nekakšni nezavesti: neosveščenosti, naj bo to spontana igra, vezana na človekovo svobodo, na svobodno akcijo, na fantazijo, ali pa oscilacija sanj ter iluzij⁹.

2.

»LUDUS«

uzakonjena / razumna / logična »igra« (igra Moči)

Misleči človek se ne igra.

Hohenzollern: Dve, tri besede še! / Če te te ne premaknejo, bom tiho.

PH (se spet obrne k njemu): Sem rekel, da vem vse. — No, kaj je, kaj?

Hohenzollern: Maršal, res čudno, mu je pravkar smrtno / obsodbo v gradu sam izročil, ta pa / namesto da bi te pomilostil, / kar mu razsodba daje, je ukazal, / naj mu obsodbo pošljejo v podpis.

PH: Vseeno.

Hohenzollern: Res vseeno? Res.

PH: V podpis?

Hohenzollern: Na mojo čast! Povedal sem resnico.

PH: Obsodbo? — Ne! Pač spis — ?

Hohenzollern: Ne; smrtno obsodbo.

PH: Kdo ti je rekel to?

Hohenzollern: On sam, maršal!

PH: Kdaj?

Hohenzollern: Pravkar.

PH: Ko se vrnil je od kneza?

Hohenzollern: Ko vračal se je od kneza po stopnicah! — / Pristavil je, ko sem se ves začudil, / da ni še nič izgubljeno, češ da jutri / je še en dan, čas za pomilostitev; / a bleda usta so preklicevala / besede lastne, govoreč: Kdo ve?

(...)

PH: Maršal — je molčal? Ni nobene rekel?

Hohenzollern: Kaj naj bi rekel?

PH: Bog, **kako sem upal!** (podčrtali mi)

Zmagovalec pri Fehrbellinu je obsojen na smrt. In zdaj, ko je omajana njegova vera v odročitev, njegovo zaupanje v kneza-kot-bit (po katerem jè, kar jè), ko je razkril neutemeljenost svojega prepričanja: negotovost »čutenja«, se v njem nekaj spremeni. Homburški, ki se ni nikoli spraševal o utemeljenosti svoje akcije, ampak se je prepuščal naključju svoje spontane igre, je začel **dvomiti**. Dvomi je ključni pojem v izoblikovanju modernega pristopa k subjektiviteti, v zastavitvi novodobnega mišljenja sploh [dvom je iz/hodišče za kritično zavest — refleksijo, izhod iz sfere Lebenswelta]. Dvomi »razkraja« gotovost čutov, vnaprejšnje zaupanje v identiteto biti in bista, v ničemer utemeljeno vero. Dvomi »načenja« zdravi razum (bonum mentis) v njegovih apriorističnih predpostavkah. Dvomi ruši apriorizem naivno/realističnih predstav o svetu in sprošča misel: zavest.

((Mislec dvoma je R. Descartes [Kant ne dvomi več¹⁰], ki se vpraša po bistvu človeka in eno od bistev najde v dvomu. ((Človek, ki dvomi, je končno bitje, zato so končne tudi njegove projekcije v svet in o svetu. Za ontološko veljavnost (adequatio) teh projekcij je torej potrebna neka neskončna realiteta — bog.)) Descartesova ontološka teza je istočasno tudi teološka (: bog je tisti, ki osmišlja, ki daje smisel). Kant pa izvede deontologizacijo in pojem boga postavi pod vprašaj. ((Ko govori o stvareh na sebi (Ding an sich), o svetu, jazu in bogu, jih označi za nespoznavne, vendar pravi, da moramo o njih misliti.)) Descartes se ni vprašal radikalno: za osmislitev empirične sfere je »poklical« boga, transcendenca, absolutum, vrhovno/najvišje bivajoče. Kant pa se vpraša radikalno (je radikalen mislec): izkustvo, ki je potencialno prisotno že pri R. Descartesu, radikalizira do avtonomne veljave. Na ta način najde (nahaja) v zavesti tisto bistveno: vse bistvo. Garant za pravilnost spozna(va)nja ni več izven človekove zavesti [niti ni v Gefühlsgewissheit], ampak v cogitu njegovega izkustva, ki je izhodišče filozofske refleksije.))

Skozi temeljni dvom prihaja Homburški »k-zavesti«, v osveščenost, v samorefleksijo, in odstopa od nepremišljene, spontane akcije, od negotove/igrive svobode, ki je vezana in zavezana gotovosti čutenja (čutov). Vendar še preden začne **v-resnici misliti**, se radikalizira kot blodna subjektiviteta in izpelje svoje neosveščeno bistvo, svojo samovoljo (ne/zavest): kneza obtoži nepravilnosti, odreče se princesi Nataliji [da bi tako izkoristil vsako možnost ponovne osvoboditve], izsiljuje: (kneginji) Pojdi, kot da si me rodila, in reci: / Za milost prosim! Daj mu, daj prostosti! / In ko se vrneš, mi poreci: Prost si! / ... / Odrekam se za zmerom vsaki sreči. / Natalije, tega mu ne pozabi reči, / se sploh odpovedujem, v prsih so mi / vsa vroča čustva zanj ugasnila, / in spet je prosta kakor srna v gozdu. / Z besedo, z roko sama razpolaga; / naj da ju komurkoli, pa če kralju / švedskemu, vse prav. //

Predn začne Homburški **v-resnici misliti**, se vanj naseli strah, tesnoba-pred-smrtjo (Todesangst). Dogodek bližnje smrti povezuje značilnosti Kleistovega subjektivizma, izrečenega v Princu Homburškem (in opredeljenega v neki posebni »skušnji« časa) s horizontom sodobnega eksistenčnega in eksistencialnega doživetja tesnobe, niča in smrti: niča smrti. Nenaden preobrat: nenavadna pomembnost (odloč(il)nost) smrti sprva začudi, saj je smrt lahko nekaj zavezujočega, pa tudi ničnega in nesmiselnega šele v svetu, v katerem je zanikan smiselni Red, razvidni in absolutni Sistem. Smrt je nič in nesmisel v svetu

»mrtvega boga«, odsotne transcendence, »premagane« (destruirane) metafizike. Kljub temu pa je prav takšna določitev smrti »skozi« smrtni strah in tesnoba-pred-smrtjo v kontekstu Kleistove posebne (na poseben način strukturirane) miselne skušnje [ki jo skuša nakazati pričujoči tekst] na neki način vendarle logična in utemeljena, saj so zanikani temelji prinčevega »sveta« (prepričanja/vere), hotenja in delovanja: poseganja-v-svet. Zrušen je prinčev Sistem ((ne)Red), ki se izkazuje v gotovosti čutenja in v blodni (nereflektirani, »igrivi«) akciji. Ko je omajana brezpogojnost njegove vere, je smrt tisto, kar zavezuje: »nič«. In se »polasti« človeka groza, smrtni strah: vanj se »naseli« tesnoba-pred-smrtjo¹¹.

Smrt ni več nekaj ničnega (ničujočega) in zavezujočega šele potem, ko Homburški ponovno najde Smisel: sistem Smotra: Red Smisla (smiselni Red), ki osmisli njegovo bivanje; ko znova najde svojo »vero« in zaupanje. To se zgodi v trenutku, ko reflektira prepričanje o izvorni istosti svoje in knezove biti, ko spozna »pravo podobo« svoje izjave [ne pa tudi apriornosti in nekritičnosti njenih predpostavk].

Knez: Je Homburg istih misli? / ... / Da domovini je vseeno, ali / vlada v nji **zakon ali samovolja?** (podčrtali mi) / ... / Če misli, **da sodba je krivična** (podčrtali mi), / jo razveljavim: Homburški je prost! (Gre k mizi, sede in piše:) / ... / »Moj princ, ko sem posadil vas v zapor, / ker ste prežgodaj vrgli se v napad, / sem mislil, da spolnujem le dolžnost — / in da sami mi boste pritrdili. / Če sem po vašem storil vam krivico, / vas prosim le besedo, dve o tem — / pa vam pri priči pošljem meč nazaj.«

Knezovo pismo prisili Homburškega, da radikalno premisli resnico svoje izjave o istosti njegove in knezove biti in da spozna: Stori **naj, kakor sme**; a meni je ravnati, **kakor moram** (podčrtali mi) / Da bi pred njim, ki vreden je nad vse, / stal jaz nevreden, tega ne bi hotel. / Teži mi prsi krivda, huda krivda, / in to zdaj vem; če oprosti lahko / mi le tako, da z njim za to se bijem, / ne maram za njegovo milost nič.

Princ spozna samovoljnost svojega dejanja, njegovo slučajnost in blodno igrivost, ter se podredi knezovemu vojaškemu Redu. Šele ko se Homburški v resnici in popolnoma podredi vojaškemu Zakonu (ki je knezova Moč in Oblast), ko se njegovo bitje (njegova biti in bistvo) **dejansko** utemeljuje in osmišlja v knezovi volji: šele potem realizira lastno izjavo o sebi: o biti svojega bistva (izjavo o identiteti biti). Šele potem, ko je njegovo bivanje in njegova akcija v celoti odvisna od državnega / vojaškega Reda in knezove oblasti, »jê« vse, kar on jê: »po« knezu. Šele potem lahko govorimo o istosti knezove in prinčeve biti, ki se je Homburški ni nikoli dokončno odrekel ali jo popolnoma zanimal. V svoji samovoljnosti (nekritičnosti) jo je **le napačno razlagal**. Njegova zmota se kaže v tem, da ni **pre-mislil** implikacij in razsežnosti postulirane bitne istosti. Kajti njegova akcija je bila ne-premišljena akcija; svoje delovanje in svoje bistvo je princ vseskozi utemeljeval v neutemeljenem — breztemeljnem: v »navidezni« igri, v spontani samovolji.

Toda: v pristanku na Red in zakonitost Moči (ki sledi iz premisleka izjave o istosti knezove in prinčeve biti) je blokiran **temeljni dvom**, ki je prinčev misel »sproščal« v kritično samo/refleksijo. Tako se »briše« dvom, ki vodi v radikalno refleksijo vseh miselnih predpostavk, apriorijev mišljenja. Homburški še vedno verjame v identiteto (svoje) biti in bistva kot tudi v njeno izvorno vezanost na bit brandenburškega volilnega kneza. Njegovo do-mišljanje lastnega bistva zato ni izpeljano radikalno. Princ le drugače, »na drug način« (izven blodne samovolje) premišlja sporočilo svoje izjave (o bitni istosti), ne pa tudi »resnice« te izjave: njeno apriornost, neutemeljenost in nekritičnost. Ker je dvom zaustavljen v kritičnem »prodoru« v zavest, se zakriva apriorizem prinčevega prepričanja. Zato Homburški nikoli ne začne **v-resnici (kritično, refleksivno) misliti** svojega bistva in ostaja zaprt v teološkost (kot onto-teo-teleološkost) svoje »vere«. Prinčev način bivanja je »teološki«, saj apriori zaupa v identičnost svoje in knezove biti-ter-bistva, v vnaprejšnjo gotovost knezove pravičnosti-in-moči. Homburški nikoli ne premišlja predpostavk svojega »bistvovanja«, naj se to utemeljuje v **gotovosti čutenja** (in v spontani igri poseganja-v-svet) ali pa v **Redu knezove oblasti**. Iz gotovosti čutov preide načelo prinčevega delovanja v zahtevo po podreditvi vojaškemu zakonu (Redu oblasti), ki je spoznan za edino veljavno resnico sveta, za poslednje (moralčno) spoznanje; Redu, ki ne dopušča nikake svobode, nikake igre; Zakonu, ki zapira vsako akcijo in smisel te akcije — konkretno zemeljsko bivanje v popolno odvisnost od knezove oblasti kot absolutne, smiselne »resnice« prinčeve biti.

Prinčeva »nova« vera je brezpogojna. Homburški se ne sprašuje o njeni utemeljenosti, ampak jo sprejema apriori. Zato njegovo »osveščenje«: njegova refleksija kot premislek lastnega bistva nikoli ni do kraja kritična [čeprav se je kot taka skušala izkazati skozi temeljni dvom].¹² V novi veri princ Homburški znova najde Red in Smisel, iz katerega osmišlja svoje bitje. Zato pristane na svojo krivdo in sprejme kazni: smrt. Smrt ni več nekaj ničnega, nič sam, ne-smisel bivanja. Smrt je v svetu, ki je brezpogojno urejen in absolutno smiselni, nekaj sprejemljivega. Smrt je v svetu Reda in Smisla »vključena«

v **smiselno** **nujnost** tega urejenega in smiselnega sveta: Premislil sem si: / sprejemam smrt, ki nanjo sem obsojen! / ... /Vojaški **sveti zakon** (podčrtali mi), zakon vojne, / ki v bitki, vpričo vojske sem ga kršil, / bi rad s svobodno smrtjo poveljčal! / Kaj naj velja vam zmaga, ena, borna, / ki še morda bi Wranglu jo izpulil, / ob zmagi, ki jo slavno jutri bom / izbojeval nad najpogubnejšim / sovražnikom, ki v prsih nam živi, / nad **ključovalnostjo** in nad **objestjo**?! (podčrtali mi) / ... / ((Zdaj, o nesmrtnost, si vsa moja! / Žariš mi skoz obvezo na očeh / kot sonca tisočkratnega sijaj! / Rasto mi krila na obeli ramah, / v ozračja tiha se mi dviga duh. / In kakor ladji, ki jo veter žene, / izgine živo pristaniško mesto, / zahaja meni vse življenje v mrak: ta hip še ločim barve in oblike, / še hip, in vse megla bo pod menoj.))

Princ Homburški spozna samovoljnost svoje akcije in se podredi vojaškemu Zakonu kot smiselnemu bistvu svoje »nove« vere, ne s-pozna pa »pravega« bistva sveta: ustroja človekovega planetarnega (zemeljskega) bivanja. Ta mu ostaja prikrit. Modus njegove biti predstavlja »prehod« iz spontane samovolje: blodne akcije, nereflektirane igre, nezavedne paidie v zavestno in brezpogojno podreditev vojaškemu Redu: knezovemu Ukazu/Volji.¹³ Drugačna pot zanj ne obstoji. Za njegovo bivanje (»uresničevanje«, bistvo, prepričanje, hotenje) je značilna radikalna **cezura med slučajno IGRO (spontano svobodo) in neslučajnim REDOM.**

Princ Homburški torej ne ve za »pravi« stroj sveta, niti takrat, ko se uresničuje skozi svobodno akcijo (v blodni igri), niti potem, ko se podredi Redu knezove oblasti. Knez pa — obratno — **pozna** svet in resnico/zakonitost pre-bivanja: saj **ve** za Moč, ki vodi, »ureja« ter spreminja bivanje, in **ima** Moč. Knez ima in hoče Moč, kajti zaveda se, da le v igri in z »igro Moči« dosežeš Oblast: obvladaš nasprotno Moč, si jo podrediš. Knez hoče Moč in Oblast. Pot do oblasti pa je pot Moči. In Moč se omogoča skozi Red in urejenost Moči. Oblast se ne spreminja slučajno, spontano, iz-sebe. Zanj je potrebna urejena Moč: Red Moči. Slučajna, blodna, »igriva« akcija, slučajna igra in blodna/nezavedna svoboda rušijo urejenost Moči in jo »brišejo« kot tako: kot Moč. **Slučajnost Moči ogroža gotovost Oblasti** (moč obvladovanja).

Prinčeva spontana akcija, njegovo slučajno in neurejeno (samovoljno) poseganje v-svet ogroža Moč in Oblast: Zmago nad švedsko vojsko.¹⁴ Knez pa hoče **gotovo** Zmago. Ko »obsodi« princa na smrt, ni nepravilčen tiran, ampak državnik, ki hoče v vojaškem konfliktu izbojevati zmago, razširiti svojo Moč (Oblast) in prosperiteto svoje dežele. Vojaška Moč, ki daje zmago in gotovost Oblasti, pa se vzpostavlja le skozi Red (neslučajnost) Moči. Knez noče slučajne zmage, ki mu jo »vsiljuje« prinčeva samovoljnost, njegovo poseganje v zakonitost (Red, Sistem) vojaške Moči. Knez hoče gotovo zmago: **Ne maram zmage, ki slučaj spočne jo kje za grmom! Veljavo večno imej postava, mati moje krone, ki celo vrsto zmag mi bo rodila!**

Knez **ve** za pravo bistvo Moči, za njeno quasi apriornost, za neidentičnost svetovne biti in bista. Knez **ve** za resnico svoje Moči (Oblasti), ki ne nastaja sama po sebi, iz sebe, iz njegovega pravičnega bista. Knez **ve**, da se Oblast dosega z »zvitostjo Moči«, v »igri Moči«.¹⁵

Ker je princ Homburški zaradi svojih vojaških sposobnosti nujen člen Moči, ki je potrebna za vladanje (za obvladovanje nasprotn(ikov)ih Moči), ga knez ne želi žrtvovati, čeprav je prekršil vojaški Zakon; ampak hoče, da se podredi Redu njegove vojaške Oblasti. Ker pozna pravo bistvo prinčevega pričanja: njegovo vero (njegovo zaupanje v istost njune biti), ga skuša spreobrniti s pomočjo zvitosti. Zvitost pa je »premišljena igra«. Knez se **po/igra**¹⁶ s Homburškim, da bi ga na ta način podredil svoji oblasti. In to mu tudi uspe. Princa obsodi na smrt in ga nato »navidezno« oprosti, ko mu da možnost, da sam razsodi o svoji krivdi. Ko princ spozna samovoljnost svojega dejanja in se podredi knezovi volji (sprejme Red te volje: vojaški Zakon), ga osvobodi. Knez igro (kot metodo igre, kot »zvitost«) podreja svoji volji, ki je volja do Moči. Ko doseže prinčevo »očiščenje«, njegovo pod-reditev Redu vojaškega Zakona/Moči, prekine z »igro« in ga ponovno vključi v sistem Oblasti. Knez je tako z **zvičajo igre**: s »politično« igro znova vzpostavil **gotovost** svoje Moči. Njegov projekt: modus njegove biti, način njegovega delovanja je torej projekt »ludusa«: **projekt igre**, ki jo podreja volji-do-Oblasti (Redu in Sistemu Oblasti), igre, ki jo vključuje v premišljeno vse/svetovno »igro Moči«. Kajti le na ta način lahko dosega vojaške zmage in ekonomsko/socialni »razcvet« svoje dežele. Le tako lahko enakovredno so/deluje v planetarni »menjavi« (»igri«) Moči in Oblasti.

Svobodna igra kot resnica prinčeve akcije se na koncu Kleistovega dramskega teksta izkaže za ne-resnico, in v kontekstu njegove zavezanosti knezovi biti pravzaprav za nekakšen ničes, ki ne more **v-resnici** »biti«, ki ni »resnica biti«. Igra, svoboda igre in igra svobode (spontana »paidia«) se torej v mediju racionalistične filozofije [ki uveljavlja znanstveno/tehnično mišljenje] odpravlja kot resnična: resnico-zavezujoča in zato ne more pro-dreti v samo bistvo prebivanja. Resnica sveta ostaja v volji-do-Moči, v volji do

Oblasti,¹⁷ ki je v svoji »istosti« in »različnosti«, v svoji »menjavi«: resnica zgodovinskega dogajanja, neskritost zgodovine same.

Resnica svetovne (planetarne/zemeljske) biti je v uveljavljanju Moči/Oblasti, ki se utemeljuje in osmišlja v sebi ter iz/sebe, ki je sama sebi namen/smoter/smisel/cilj. To je temeljno sporočilo Kleistovega teksta ter istočasno **skušnja in horizont časa**, ki mu ostajata zavezana tako Princ Homburški kot tudi njegov avtor Heinrich von Kleist [1777 / 1811].

¹⁷ Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, Kröner V. Stuttgart 1968, petnajsta izdaja, str. 310.

¹⁸ Ob tem moramo ponovno premisliti dvojnost »resnice« in »resničnosti«.

¹⁹ Akt produkcije Jaza je dialektičen/metafizičen, »zaprt«, po nujnosti. Temelj metafizične dialektike je vključevanje »razlike«, ki omogoča prehod »(vez)« miselnih predpostavk (teze) v smiselni sistem: Red/Smisel.

²⁰ Kantova definicija »igre« iz Reflexionen je citirana po delu I. Heidemannove: Der Begriff des Spieles, Berlin 1968, str. 157/158.

²¹ Citirano po tekstu Hermannna Glocknerja: Die europäische Philosophie (von den Anfängen bis zur Gegenwart) / Reclam V. Stuttgart 1968, str. 704.

²² I. H.: Der Begriff des Spieles, str. 65.

²³ Princ Homburški je prepričan v istost svoje in knezove biti, saj pravi: Kaj nisem vse, kar sem, samo po njem!

²⁴ Kleist v svojem tekstu nasproti »giblivi«/»spremenljivi« resnici, ki jo prinaša deontološki status mišljenja ter spoznanja, in katere temeljna skušnja (razkritost) seže prav v naš čas (čas odsotnosti vsakršne transcendence), postavlja gotovost občutka, gotovost čutov. Kleist postulira notranjo gotovost posameznikovega odločanja: gotovost čutenja (Gefühlswissheit) kot kriterij spoznavanja. Kleistova skušnja resnice: dogodek resnice, ki se kaže v njegovih temeljnih tekstih, je v nasprotju z idealistično strukturo razumevanja vedenja v sočasnem mišljenju, saj ne more biti sprejeta v »carstvo idealov« (Reich der Ideale) evropskega racionalizma. — Princ Homburški gradi podobo sveta na gotovosti čutov. Kleist je izobilkoval svojo (bistveno vprašljivo) resnico in svojo pot do te resnice, ki se izkazuje v notranjem čutenju: v resničnosti čutne gotovosti.

²⁵ In/il/ludo lat.: (biti) v-igrati, (biti) na način igre.

²⁶ Ponovno in radikalno »dvomi« šele E. Husserl iz sfere post-metafizičnega mišljenja.

²⁷ Prinčevu »tujost«, njegov smrtni strah in tesnoba opiše Natalija v pogovoru s knezom: Ta misli zdaj na eno le: rešitev! Cevi na puškah gledajo vanj s tako / grozo, da vrtoglav, osupel nima / nobene želje več, samo: živeti. / Lahko bi videl, da med bliskanjem in gromom vsa dežela se pogreza, / pa ne bi vprašal: Kaj se to dogaja? / ... / pritihtopil se je pod varstvom mraka: / skrivaj, plah, zbehan, ves ob dostojanstvo, / res nespodbuden, klavrn pogled! / Da kdo, ki zgodovina ga časti / junaka, bi tako propadel, nisem / verjela. — Zenska sem in z grozo odsokom / pred črvom, ki mi pride pred nogo: / vendar tako zgubljene, strte, brez / junaštva naj me ne zadene smrt: / pa naj bo pod najbolj naglusno krinko! / — V opisu tesnobe-pred-smrtjo (Todesangst) se Kleist približuje eksistencialistični definiciji eksistencialne tesnobe: Najgloblje bistvo smrti, kakor se izkazuje skozi občutenje tesnobe, je nič, ki se, v človekovi tu-biti javlja prek tesnobe. V tesnobi nam je grozljivo, tesnoba razodeva nič. Tesnoba nas pusti »viseti«, ker spravlja bivajoče v celoti do »drsenja«. (M. Heidegger, SuZ, M. N. N. V. Tübingen 1953, Zw. Absch./Erst. Kap.) Heidegger na strani 265 BITI in CASA »opredeljuje« tesnobo kot počutje, »ki zmore držati odprto, stalno in brezpogojno, iz lastne osamljene biti-bivajočega vzdigujočo se grozno samega sebe.«

²⁸ Refleksija prinčevega bistva ni bila »izpeljana«, ker jo je blokirala »nova« vera: podreditev zakonu in smislu vojaškega Reda.

²⁹ P. H. je prepričan, da IGRAJOČI ČLOVEK NE MISLI in da MISLEČI ČLOVEK NE IGRA.

³⁰ Prinčeva samovoljna akcija ogroža gotovost Moči in Oblasti (domovine, kneza): gotovost zmage nad sovražnikovo Močjo.

³¹ Zgodovina, ne ustreza »npravnim predpisom«, ni smiselni Red/kraljestvo smotra, ampak je toliko bolj »breznacrtna zmes« človekovega ravnanja, kot tudi »igra človekove svobode« [kot svobode človekova volje-do-Moči, kot »igre Moči«]. I. H., Der Begriff des Spieles, str. 150.

³² a) Napiše mu pismo, s katerim ga prisili, da premisli izjavo (vero) o identiteti svoje in knezove biti.

b) Da se knez v resnici le po igri(va) s Homburškim (z namenom: podrediti ga svoji volji/vojaškemu Redu), na to kažejo tudi njegove besede, izrečene ob prejemu prinčevega odgovora, **še preden** »nastopijo« njegovi oficirji s peticijo za prinčevu osvoboditev in **še preden** sam — »uradno« prekliče smrtno kazen: (ko prebere pismo, se obrne in pokliče paša!) Prinesel smrtno mi obsodbo! In potni list — za švedskega poslanca, / za grofa Horna — tudi mi prinesi!

Knez (se) »igra« celo z oficirji, saj določi, da s svojimi oddelki izkažejo princu zadnjo čast nad grobom. Namen njegove zvijače, njegove »igre« je, da bi bila njegova Pravičnost (in s tem njegova Moč: gotovost Oblasti) v očeh vojske in ljudstva tem večja, potem ko »slavnostno« raztrga smrtno obsodbo ter princa Homburškega ponovno vključi v sistem svoje Moči.

³³ Iz popolnega pesimizma se je Kleist v poslednjih letih obrnil k spoznanju nujne in zakonite/uzakonjene »resničnosti« državnega Reda. Zaključki tega prepričanja so razvidni iz njegovega zadnjega dramskega teksta: neizpolnjeni »subjektivizem« princa Homburškega, podreditev državnim zakonom, spoznanje o nujnosti Reda. Kljub temu pa se v Princu Homburškem že kaže »nova« skušnja resnice: **tragična antinomija je iz/padla**, tragičnost sama se je »napotila« k svojemu zanikanju, čeprav je to zanikanje ostalo v okviru tradicionalne zastavitve mišljenja (v podreditvi Redu: vojaškemu Zakonu kot absolutni resnici »sveta«). Kleistovo spraševanje je nekonvencionalno tudi takrat, ko govori o smrti, o človekovem bistvu, o eksistenci enkratnega in neponovljivega posameznika in o konstituantah, ki določajo človeško bitje: o dvomu, strahu, tesnobi-pred-smrtjo. Njegovo »vprašanje-po-smrti« pomeni IZHOD iz klasičnega subjektivizma v sodobni eksistenci in eksistencialni odnos do človekove tu-biti, eksistence, prebivanja, do individualnega DASEIN. V tem je pripadnik novega časa, čeprav ga izkuša iz problematike klasične in romantike. Kajti tudi Kleist lahko govori le iz lastnega časa, ko je logos doživil svoje »utelešenje« v subjektu/substanci, v absolutnem vedenju, v dialektiki absolutnega duha, v znanstveni umnosti logičnega mišljenja.

Kleistova pisava ostaja zavezana določenim pisavi, ki je bila že »tu« in iz katere Kleist kot pisatelj/mislec/človek ne more izstopiti. Kleistova eksistenca pripada pisavi, ki si jo je izbral oziroma ki mu je bila dana, in skozi katero se uresničuje. Njegova pisava se vključuje v sistem različnih pisav določenega zgodovinskega obdobja: v »diskurz« nemškega racionalizma. Njegov dramski tekst o Princu Homburškem se torej vpišuje v strukturo določene literarne pisave, ki je zgodovinsko določena (miselno/idejno in socialno/ekonomsko pogojena), čeprav skuša izstopiti iz nje. Vseskozi ostaja zvest sistemu pisave racionalistične epohe in se vključuje v celoto tekstov, ki pripadajo kulturi te epohe. Zato je Kleistovo delo mogoče brati le »notraj« njegovega zgodovinskega dogodka, se pravi: samo v kontekstu racionalističnega diskurza, v mediju pozne evropske metafizike.

Istočasno pa je Kleistova drama v svojih **implikacijah** [ki nam jih sporoča pričujoči tekst] seveda že tudi IZHOD iz sheme racionalističnega ideologema (iz zaprte strukture določene »produkcije« misli, iz »kroženja-v-sistem«) in IZHOD/ISČE za »tisto« novo/drugo in drugače, ki ruši logocentrično epoko mišljenja.

Ta IZHOD se vrši na način »blodnega« mišljenja (Derridajev izraz iz De la Grammatologie, str. 231), ki prav zaradi svoje »blodnosti« ne more iz-biti v osrednje sporočilo Kleistovega teksta, ampak ostaja v horizontu in dimenziji **sekundarnih implikacij**. Vendar pa te implikacije, te neracionalistične (quasi idealistične) predpostavke PRINCA HOMBURŠKEGA kljub svoji drugotnosti **pre-hajajo** notranjo koherenco Kleistovega pesniškega in miselnega diskurza ter je zato njihovo branje »notraj« kroga nemškega klasičnega idealizma »otežkočeno«: večkrat prihaja do nesporazumov in do očitkov o neustreznosti in nekoherentnosti teksta [nekateri uredniki Kleistove literarne zapuščine so celo spreminjali izvirno besedilo]. Ponovno branje Kleistovega dela zahteva torej od nas, da **znova premislimo** nekatere temeljne implikacije (predpostavke) njegove »dramske igre«.

Giraudouxov Amfitrion

[»Igra« kot resnost / resničnost bivanja]

Le monde chrétien est mort. Les dieux postchrétiens vivent leur vie mortelle. La mort — de Dieu, de l'homme? — s'impose-t-elle plus que la vie?*

KOSTAS AXELOS

Il faut du temps pour que la mort de Dieu trouve enfin son essence et devienne un événement joyeux.**

GILLES DELEUZE

Jeu, pensé comme l'absence du signifié transcendantal, n'est pas un jeu dans le monde (...) Pour penser radicalement le jeu, il faut donc d'abord épuiser sérieusement la problématique ontologique et transcendante, traverser patiemment et rigoureusement la question du sens de l'être, de l'être de l'étant et de l'origine transcendante du monde.***

JACQUES DERRIDA

Giraudouxov tekst **izstopa** iz epohe »tragične« umetnosti. Svet njegovega Amfitriona je svet odsotnega boga, destruirane transcendence, premagane metafizike. Bogove ohranja le zato, da jih sproti in neprestano zanika. V besede jim »polaga« misli, ki so daleč od njihovega božanskega bivanja. »Prisili« jih v dejanja, kjer se izkaže njihova nemogućnost in nemoguć nasproti človeku. »Jemlje« jim njihovo neomajno vsemogočnost in absolutnost ter pusti, da jih premaga **tisto** človeško, enostavno in pristno: človeška »pristnost«.¹

Toda kakšna je lahko človeška »pristnost«: kakšen je človek v času, ko je zanikana njegova izvorna posvečenost Smislu, ko se »briše« sveti prostor boga, ko se ukinja gotovost (metafizičnega) Smisla in je smrt edino, kar ostaja **gotovo, določujoče in pri-sotno?**

Jupiter (vstane, svečano): Ali bi bila rada manj?

Alkmene: Potem ti ne bi bila tako blizu.

Jupiter: Ali si nisi nikoli želela, da bi bila boginja ali vsaj polboginja?

Alkmene: Ne, res ne. Kaj bi s tem?

Jupiter: Da bi te vsi častili in slavili.

Alkmene: Časte me tudi zdaj, ko sem preprosta ženska, in to je bolj zaslužno.

Jupiter: Bila bi iz lažje snovi in hodila bi lahko po zraku in po vodi.

Alkmene: To zna vsaka žena, kadar je pod pravim možem.

Jupiter: Razumela bi **smisel stvari** [podčrtali mi] in drugih svetov.

Alkmene: Sosedbi me niso nikoli zanimali.

Jupiter: Bila bi nesmrtna!

Alkmene: Nesmrtna? Zakaj neki? Kaj bi mi hasnilo?

Jupiter: Še vprašaš? **Nikoli ne bi umrla** [podčrtali mi]!

Alkmene: In kaj bom počela, če ne bom umrla?

Jupiter: Spremenjena v zvezdo boš živela večno, ljuba Alkmene. Vsako noč, do konca sveta, se boš lesketala na nebu.

Alkmene: In kdaj bo konec sveta?

Jupiter: Nikoli.

Alkmene: **Imenitna večerna zabava** [podčrtali mi]!

(...)

Jupiter: A v naročju smrti boš mrzla in ničeva.

Alkmene: **Ne bojim se. Smrt je stava v igri življenja** [podčrtali mi]. Ne pričakajva se, ali je storil Jupiter prav ali ne, ko je zemlji podelil smrt -- ustvaril jo je in jaz ostanem zvesta šegam našega planeta. Tako jasno čutim, da so vlakna mojega telesa podaljšek vlaken drugih ljudi, živali in celo rastlin, da ne morem drugače, kot vdati se v skupno usodo. Ne govori mi o nesmrtnosti, dokler ni na svetu vsaj ene neumrljive zeli. Človek, ki je postal nesmrten, bi bil izdajalec. In če pomislim na globoki počitek, v katerem bodo utonili vsi naši majhni napor in nepomembne stvari, **sem smrti celo hvaležna za njeno popolnost in njeno obilje** [podčrtali mi] ... Če si se šestdeset let jezil zaradi slabo pobarvane obleke,

* Krščanski svet je mrtev. Postkrščanski bogovi živijo svojo smrtno življenje. Ali se smrt — boga, človeka? — uveljavlja (vsiljuje) bolj kot življenje? [Le jeu du monde, Les Ed. de Minuit Paris 1969, str. 246/248].

** Potreben je čas, da bo smrt boga končno našla svoje bistvo in postala vesel dogodek. [Nietzsche et la philosophie P. U. F. Ed. Paris 1967, str. 218].

*** Igra, kot odsotnost transcendentalno označenega, ni igra v svetu (...). Da bi igro mislili radikalno, je torej treba najprej zares izčrpati ontološko in transcendentalno problematiko ter potrepljivo in rigorozno preiti vprašanje o smislu biti, o biti bivajočega in o transcendentalnem izvoru sveta. [De la grammatologie, Les Ed. de Minuit Paris 1967, str. 73].

zaradi ponesrečenega obeda, in ti je dana končno smrt, trajna, stalna smrt, je to neverjetno bogata nagrada... Zakaj me gledaš zdaj nenadoma tako spoštljivo?

Jupiter: Ker si prvo **zares človeško bitje** [podčrtali mi], ki sem ga srečal...
(...)

Jupiter: Ker boš vse pozabila, Alkmene, bi ti lahko pokazal tvojo usodo, če želiš? Srečna bo, veruj.

Alkmene: Saj vem, kakšna je **srečna** [podčrtali mi] prihodnost. Moj ljubljeni mož bo živel in umrl. Moj dragi sin se bo rodil, živel in umrl. Jaz bom živela in umrla.

Jupiter: Zakaj ne bi bila rada nesmrtna?

Alkmene: Pustolovščine so mi zoprne: **in nesmrtnost je pustolovščina** [podčrtali mi]!

Nesmrtnost je za Alkmeno »pustolovščina«, »imenitna večerna zabava«. Smrt zanjo ni nekaj, česar bi se lahko bala, ampak samo »formalnost*: **»stava v igri življenja«**. Smrt je na ta način sprejeta v življenje, v pre-bivanje kot nekaj, kar ni niti absolutno smiselno niti ne/smiselno — celo prav nasprotno: saj daje človeškemu bivanju njegovo polnost in izobilje. Smrt in končnost (umrljivost) človeškega bitja je torej nekaj **sprejemljivega ter ne/tragičnega**, saj vsem stvarjem podarja njihovo **vrednost** in **»jè«** »merilo« bivanja.

Smrt se kot tragična kaže mišljenju, ki je za zavest (refleksijo) o smrti nekaj »preteklega«. Vendar pa ima prav to »preteklo« mišljenje odločilni pomen za razumevanje bistvenih razsežnosti fenomena smrti. Tragična dimenzija smrti kot nič, kot nekaj »ničnega« in »ničujočega« do/haja (izhaja) iz metafizične teze o izvornosti Smisla, smiselnega pre-bivanja, biti, sveta, smiselnega pri-sostvovanja človeka. [Metafizična **sistematizacija smisla** se izvršuje »skozi« logiko, v idealnem (nereflektiranem) svetu Reda, v logičnem Sistemu, ki s pomočjo ekonomije lastnega smotra, kot cirkulacije reproducirajoče (se) konsumacije lastne vsebine, vedno znova ostaja v istem: v območju »ideje«, ki jo deli in ponavlja.] Ko se v procesu človekovega »pri-hajanja« k/sebi: v zavest, v osveščenje lastne tujosti odkrije fantazmagoričnost do/mišljanja in so zanikane vse miselne absolutizacije, ki so kot večni aprioriji: absolutumi določali (osmišljali, utemeljevali) svet in bivanje v njegovi totaliteti, ko padejo bogovi in je zrušen logični Red, ko je razkrita »prava« podoba sistematizacije Smisla [skozi »logično igro« produkcije in reprodukcije metafizičnih ideologemov], je smrt edino, kar brezpogojno, nepreklicno in absolutno »jè«. Smrt se tako iz-kaže za nekaj **ne-smiselnega**. V logiki Smisla je »ukinitve« smiselnega horizonta: **ne/Smisel**.

Ko se je klasična platonistična, descartovska struktura mišljenja »nalomila«, je smrt postala resnica bivanja in sveta. Končnost človeškega bitja je bila spoznana za temeljno razsežnost bivanja. Bistveni ne/Smisel smrti se je v svoji ničnosti, v svojem ničujočem bistvu iz-kazal kot **nič** smrti.

Izhod iz nihilistične dimenzije nesmiselne smrti kot breztemeljnega nič predstavlja nove/novodobne absolutizacije, ki skušajo **pre-seči** ničnost smrti, smrt kot nič. Bivanje se se je znova utemeljevalo in osmišljalo iz (bolj ali manj) apriornih vrednot: v Narodu, v Naravi, v Zgodovini, v Človeku itd. Vendar se je nezadostnost tega (humanističnega) »pre-raščanja« metafizičnih usedlin ((konsekventno izpeljane metafizike)) z novimi »plodišči« Smisla kmalu izkazala, saj smo danes priče krizi humanistične zavesti, vedenja in ideologije.

V mišljenju, ki ukinja izvornost Smisla in razkriva prividnost smiselnega izvora kot temeljno tujost človeškega mišljenja (kot »paradoks« človekovega prebivanja), končnost in smrtnost bivanja ni temeljna niti absolutna, ni nič ali ne/Smisel, prav zato ker se človeško bitje ne »do-gaja« v nekem brezpogojno urejenem in smiselnem svetu. Smrt tako ni več temeljna, saj se v svoji nujnosti-in-slučajnosti vključuje v življenje na enak način kot rojstvo, ljubezen in sovraštvo, dobro in zlo, začetek in konec... Še več: smrt je celo onstran dobrega in zlega, ker ne obstaja niti absolutno Dobro, niti absolutno Zlo. Človek torej iz slučajnosti in »blodnosti« svojega bitja domišlja **netragičnost** svoje biti. Smrt je na ta način **sprejeta v življenje**: sicer res kot nekaj odločilnega/zavezujočega in nepreklicnega/gotovega, vendar ne kot nesmisel. Smrt ni več ne-smiselna. [Kot nesmisel jo »omogoča« šele metafizični Red, ki »operira« z izvornostjo Smisla.] Smrt je »le« **brez** Smisla.

Pravzaprav pa smrt enkratnemu in neponovljivemu človeškemu bitju »daje« neko **vrednost**, nekakšno »polnost«. Človek doživlja polnost življenja le v primeru, če je njegova tu-bit omejena, se pravi končna. Človek ima smisel [čeprav je ta delen/neabsoluten, končen] in pozna pomen svojega bitja samo zato, ker pozna in **ima** smrt. Smrt kot taka torej ni temeljni (breztemeljni) nič, smrt je »merilo« biti. Človek se osmišlja/utemeljuje in udejanja šele »skozi« svojo smrt, skozi zavest o svoji smrtnosti, skozi »polnost« smrti.³ Končnost je »kriterij« vseh stvari.

Preseganje smrti v odtujeni zavesti (v transcendiranju njene vsebine) je zato samo-v-sebi protislovno, saj ukinja »dejanskost« smrti: človekovo končnost/smrtnost, skozi katero se omogoča kot taka. Transcendenca (kot Red, sistematizacija in ekonomija Smisla) prikriva »resničnost« smrti. Na ta način se prikriva neutemeljenost in apriornost metafizi-

zičnih ideologemov, »logična igra« idealnega sveta, ter nezadostnost (nereflektiranost) njegovih predpostavk [njegove izvorne navezanosti na problematiko smrti].

Nič smrti izgubi [v Giraudouxovem Amfitrionu] svojo moč. Smrt ni več totalno zaniikanje: radikalna negativiteta. Nič se v svoji dejanskosti »briše« kot negativnost negacije. Smrt je **afirmativno**¹ sprejeta v življenje kot afirmacija, kot afirmativni del bivanja. Nič smrti preneha biti avtonomna, absolutna moč, ni več bit/zanikujoča kvaliteta: kvaliteta, ki »nič« bit, ki bivanje »spravlja« k njegovi negativni resnici. Nihil smrti izgubi moč negativnega in postane afirmacija enkratnega in neponovljivega človeškega bitja. Saj končnost človekovega življenja sploh šele omogoča njegovo polnost in vrednost. Skozi smrt kot afirmativno bistvo človeškega bitja je premagana negativnost (ničnost/negacija/nič) smrti. Na ta način se onemogoča negativno bistvo nič. [Nič se ukinja kot dejanski nič.] Smrt ni »več« nič bivanja, ampak njegova končnost. Smrt ni več popolno zaniikanje — nič kot absolutna negativiteta se »odpravlja«. Nič smrti je torej navidezni nič: končnost. Navidezni nič ni realiteta, ampak tisto, kar v realiteti določa in daje končnost bivajočega. Nič smrti je tako iracionalna dejavnost, ki ni nastala iz/sebe, in je zato »manj« kot se kaže, in več, kot si lahko zamišljamo: saj je vrednost človeškega življenja. Navidezni nič omogoča končnost bivajočega in skozi končnost bivajočega: ne/končnost svetovne igre.

Kakšne igre?

O kakšni »igri« govori Giraudouxov tekst? Zakaj in kako (na kakšen način) je smrt: »stava v igri življenja«?

Kdaj se življenje (bivanje/pre-bivanje) lahko prikazuje kot »igra«?

Vseskozi: v toku celotne zgodovine metafizične misli [od Platona do »danes«] je bila igra (pojem, fenomen, kategorija igre) v opoziciji do realitete/realnosti, do resničnosti/dejanskosti in do resnice. Igra je bila objektiviteti vedno nasprotna, izstopala je iz sfere »resničnega«, iz sfere umnosti, reda/sistema⁵. Igra ni bila nikoli pojmovana kot nekaj »primarnega«. ((Še v Heglovo logiko/dialektiko je bila »sprejeta« kot nekaj navideznega. Prevzeta je bila le njena »forma« [dialektika kot logična igra].)) Vezana je bila na pojem spontanosti, neproduktivnosti, ne/redu, fiktivnosti itd. V prostoru svetega, v svetu absolutne ideje ni bilo prostora za spremenljivo/navidezno igro.

Relacija SVETO/IGRIVO je za Giraudouxov dramski tekst temeljna, saj se v zaniikanju transcendence (v odsotnosti večnega, absoluta) spremeni njeno »razmerje«, njena »veze«.

Prostor svetega, kjer vlada večni in nespremenljivi Red ter brezpogojni/neomajni Smisel, je prostor nujnosti [svet tragične umetnosti]. Ko je apriornost in nujnost Reda/Smisla zanikana, »spodbita«, spoznana za neutemeljeno (v-ničemer-utemeljeno) tujost človekovega mišljenja, se zruši tudi svet tragične umetnosti, svet, ki se pod-reja usodni nujnosti, nuj(nost)i usode, smiselnemu Redu. Ko bogov, ki bi usodno določali človekovo mesto (vlogo) v svetu, ki bi bili neskončni izvir/izvor (smisel, temelj, »dno«) bivanja, ni več, ko »padejo« bitja, ki so človekovemu bistvu transcendentna, se spremeni tudi človekov odnos do sveta. Človek se kritično (refleksivno) zave svoje »vrženosti« v/svet: v bivanje/bit, osvesti se svoje brez-smotrnosti, neposvečenosti. Ko pade tisto »sveto« in je v temeljnih predpostavkah zanikana svetost sama, se menja odnos IGRA/SVETO, igra/svet [igra/re-alno, igra/delo, itd.]. Ko se »briše« tisto sveto: sveti prostor absolutnega, apriornost vrednot, predpostavke Smisla, se za/menja status »primarnega« in »sekundarnega«. Svet je spoznan v svojem ne/Redu in brez/Smislu, v svoji ateleološkosti. Primaren (v ontološkem smislu) ni več Red, čeprav človek vseskozi stremi k njegovemu ekonomsko/socialnemu uresničevanju, k politični/socialni/kulturni stabilizaciji.

Fenomen igre se ne ločuje več od realnosti, od sveta, od bivanja. »Sveto« [resničnost absolutnega] je spoznano za nekaj nadrealnega, kar ne obstoji. Svet ni sistematiziran, neskončno smisel in apriori urejen. Bit sveta in bivanja ni nikamor intencionirana: v neskrčnosti kaže na odsotnost smotra/cilja, Sistema, Logike, čeprav sta tako svet kot bivanje uzakonjena. Saj drugače ne bi bila mogoča »komunikacija«, »zavest«, »misel«. Bit »sveta« (kot bit vsega, kar jè) je torej »igrana bit«. In v tem smislu lahko izrečemo misel, da je **resnica našega bivanja** (prebivanja/življenja): **resnica »igre«**. Igra se javlja kot simbol zdajšnjega (sodobnega) mišljenja: prav tako kot je phisis simbol grškega sveta, bog simbol krščanskega sveta in človek »simbol« poznoburžoazne družbe. [Seveda s to temeljno razliko, da »igra« ni mišljena substancionalno, saj kaže na od/sotnost substance, temelja, transcendentnega bistva.]

Pojem igre, o katerem govori pričujoči tekst, izstopa iz tradicionalnega načina mišljenja, ki je vezan na kategorialni sistem, na logično »mašinerijo« uma [na nekritično zavest evropske metafizike, ki ni radikalizirala svoje vprašljivosti]. Vrača se v fragmentarno misel pred/sistematične filozofije, k Heraklitu. **Pojav igre kot simbol raz/odtujene zavesti** raz-kriva torej človekovo »posebno« skušnjo in sprošča kritično refleksijo njegovega pre-mišljanja. Človeško misel »prostira« (odpira) v lastno resnico [v resnico Lebenswelta], ki je resnica raz/absolutizacije vsakršnega onto/teo/teleološkega izvora/bistva, kot tudi **novodobna resnica smrti**. Resnica igre »briše« apriorizem miselnih predpostavk in »osvešča«

našo blodno zavest. Igra stopa tako na mesto temeljnih miselnih absolutizacij, vendar ne kot substanca/temelj/bistvo, ne kot stvar ali nekaj bivajočega. [Kot nekaj bivajočega se »igra« lahko kaže le v kontekstu psihologije ali antropologije igre, v njihovem kvazifenomenološkem pristopu k fenomenu igre, v okviru neke »ekonomije« igre in njene ideologije, v okviru igre planetarnih moči, v okviru refleksije o športni igri, itd.] Fenomen igre moramo od/ločiti od psihologizacije njenega bistva.⁶ Ko torej govorimo o »igri«, nam gre za njeno »bitno« (ontološko) razsežnost.

Pojavljanje »igre« v novodobni literaturi je treba razumeti izven tradicionalnih določil in izven vsakdanje razlage njenega pomena, ki je vezana na simplifikacijo (filozofske) problematike igre. V igri je polnost transcendence zanikana in spoznana za antropološko izrekanje kot samo/potenciranje. V pojmu igre je zrušena teza o človekovi posvečenosti Smislu: metafizično postavljanje Smisla. ((Izgovoriti smisel nepojmljivega sveta je fiktivna ne-možnost (E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*)).

Giraudouxov svet ni več »božanskost božanskega«, zajet in ujet v onto/teološko pojmovanje bivanja. Človek je v njegovem dramskem tekstu o Amfitrionu tako v svetu, da je naravnani na bit samega sebe in na bit drugih stvari: na celoto bivajočega (prisotnega) in skozi to naravnano se mu izkazuje nepopolna podoba biti-bivajočega: odpre se mu⁷ njena dimenzija in pomen, čeprav kot igra zaradi svoje nerazvidnosti in relativnosti ostaja nerazrešena. Po tem »preobratu« človeško bitje preneha bivati na način in v imenu nekega končnega (neskončnega) Smotra. **Živeti začenja brezsmotnost sveta in bivanja**, čeprav radikalno šele po destrukciji pozno-buržoazne (humanistične) ideologije: po novodobni smrti humanističnega »Človeka«. Pojavljanje »igre« sovpada z refleksivno analizo kategorije Smisla, posvečenosti/svetosti, smrti (...), ki so za določen zgodovinski diskurz temeljne. In kot takega nam Alkmena — kot »najbolj človeško bitje« — fenomen igre tudi smoto, daje. **Igra življenja**, ki jo izgovarja, je takšno bivanje, kjer se tako rojstvo kot smrt, ljubezen in delo (itd.) vršijo na istem nivoju, kar seveda pomeni, da nobeno od določil človeškega bitja [biti/bistva] **bistveno ne prehaja** (pogojuje/opredeljuje/utemeljuje/osmišlja) **drugih, ampak je z njimi v neki slučajni, ateleološki/brezsmiselni »zvezi« v igri**.

Svet: prostor, v katerem se vrši Giraudouxov Amfitrion, je svet »mrtvega« boga. Še več: Giraudoux v svojem tekstu [1929] izstopa celo iz sfere novodobnega nihilizma/absurdizma kot tudi iz humanistične ideologije. Tako literarni nihilizem kot humanizem ostajata v dimenziji »tragične umetnosti« in tradicionalnega mišljenja, saj se utemeljujeta iz »premagovanja« metafizične ideje: v njenem konsekventno izpeljanem koncu oziroma iz negacije predpostavk klasične metafizike [ob ohranitvi njene »logike«, ki je »logika Smisla«]. Giraudoux pa začenja **ново literarno skušnjo**. V tej »skušnji« je zanikana ali postavljena v oklepaj vsaka nereflektirana predpostavka, celo vsaka človeška lastnost, ki skuša »prerasti« lastno pogojenost (utemeljenost) in se kaže kot neka višja vrednost: kot nekakšen »višji« Smisel.⁸

Kot literarni pojav: kot fenomen literature, tekstualne produkcije je »igra« torej refleks človekovega domišljanja lastne pozicije, lastne tujosti znotraj posebne skušnje zgodovinskega prostora (dogodka/dogajanja) in tako izbris tragične razsežnosti umetniških tekstov. Kot »vest« časa, ki ga skuša, se ta literatura dogaja istočasno z zlomom klasične metafizične miselnosti in vstopa (se »vlaga«, vključuje) v »obrat« evropske misli. Vezana je na horizont novodobne civilizacije in njegovo menjavo. Zavezana je konkretni, zgodovinski, socialno/ekonomski dejanskosti in eksistenci, ki jo izreka. Izgovarja »zasuk«, ki je nastal v konstituciji evropskega literarnega diskurza. **Kot takšen Giraudouxov dramski tekst izstopa iz klasične umetnosti in začenja novo literarno skušnjo. Postavljen je prav na začetek nove literarne strukture.**

⁶ Jupiter (kot Amfitrion): Kako **božanska noč!**

Alkmena: Danes si šibak v besednih prispodobah, ljubi.

Jupiter: Pravim, da je bila **božanska!**

Alkmena: Če bi rekel: božansko kosilo, božanska pečenka, bi še šlo, saj ne zahtevam, da bi bili tvoji domisleki zmeraj novi. Ampak za to noč bi lahko poiskal kaj boljšega.

Jupiter: Kaj boljšega bi mogel najti?

Alkmena: Katerikoli pridevnik, razen tvojega božanskega, ki je res že za v staro šaro. Lahko bi rekel popolna, lahko bi rekel očarljiva, lahko bi tudi rekel prijetna, zakaj to je beseda, ki dosti pove: **kako prijetna noč!**

[...]

Alkmena: Torej je vse tako, kot sem rekla.

Jupiter: Kaj si pa rekla?

Alkmena: Da ni storil ničesar! Le nas je pahnil v strašno zmedo presenečen in prividov, iz katerih si morava jaz in moj ljubi mož pomagati sama.

Jupiter: Brezbožno govoriš. Alkmena! Vedi, da te bogovi slišijo!

Alkmena: Naj me kar slišijo! Zakaj bi mi zamerili? Jupiteru nisem dolžna nobene posebne hvaležnosti za to, da je ustvaril štiri elemente, ko bi jih potrebovali vsaj dvajset. Ustvarjanje je že od pamtiveka njegov posel. Lahko pa sem od srca hvaležna svojemu ljubemu soprogu Amfitrionu, ki je med dvema bitkama utegnil iznajti škripčevje za okna in nov način cepljenja za sadovnjake. Ti si mi dal češnje z novim okusom, žarek z novim premerom: **moj stvarnik si ti!**...

[...]

Alkmena: No, vse je šlo po sreči! Zdaj je že v njenem naročju. Nikar mi ne pravite o hudobiji sveta! Ctrojce lahko sem se ji izognila. Nikar mi ne pravite o **neizprosni usodi!** Če bi se ljudje le malo potrudili, pa je ne bi bilo. Človeške zvižaje in žetle bogov so brez moči zoper voljo in ljubezen zveste žene...

Vse je človeško, nič božanskega. Jupiter/bog izgovarja beseda človeka, Alkmene/človek uči Jupitra »človeških« navad, Tisto človeško »zmaguje« in ruši moč bogov.

Alkmene: O Jupiter, dajte, da vam predlagam nekaj boljšega od ljubezni. Ljubezen lahko uživate z drugimi. A jaz bi rada spletla med nama nežnejšo in močnejšo vez: jaz edina med ženami vam jo lahko ponudim. Ponujam vam jo.

Jupiter: In to je?

Alkmene: Prijateljstvo.

Jupiter: Prijateljstvo? Kakšna beseda je to? Razloži mi jo! Slišim jo prvič.

Alkmene: Res? O kako sem vesela! Zdaj več ne omahujem! Ponujam vam svoje prijateljstvo. To je še deviško...

Jupiter: In kaj pomeni? Srečaš to besedo na zemlji pogosto?

Alkmene: Besedo že.

Jupiter: Prijateljstvo... Res je, da z naših višav ne razločimo natanko nekaterih človeških dejanj... Poslušam te...

[...]

Jupiter: Če bi vedela, kako pomilovanja vredni se zde bogovom ljudje, kadar deklamirajo prispege in vihte strele brez groma!

Alkmene: Da so le bliski lepi, to je dovolj. Dvigni roko in upogni kazalec!

Jupiter: Kazalec naj upognem? Saj to je najstrašnejša prispega in znamenje, s katerim pošilja Jupiter ujme nad ljudi.

Alkmene: Upogni kazalec — ali pa pojdi.

Jupiter: Torej bom moral ubogati. — Stojta, ogenj in žveplo z nebes! In ve, kobilice, tudi! Ta mala Alkmene, ki je vsa vražja, me je prisilila k temu.

Alkmene: Poslušam te.

Jupiter: Jaz, Amfitrion, sin in vnuk vojskovodij, ki so bili, oče in ded vojskovodij, ki bodo, nenadomestljiva sponka v pasu vojske in slave!

Alkmene: Jaz, Alkmene, ki so ji starši preminuli in se ji otroci še niso rodili, ubog, zdaj osamljen obroček v verigi človeških bitij!

Jupiter: Prisegam, da bom storil vse, da se bo milina Alkmeninega imena glasila tako dolgo kot bobnenje mojega!

Alkmene: Prisegam, da bom zvesta Amfitrionu, mojemu možu, ali pa bom umrla!

Jupiter: Kaj si rekla?

Alkmene: Ali pa bom umrla.

Jupiter: Zakaj kilčeš smrt tja, kjer nima kaj iskati? Prosim te, nikar te besede! Saj jih je toliko, ki pomenijo isto, a so bolj prijazne. Nikar ne reci — umrla!

[...]

Jupiter: Govoriva resno, Alkmene! Ali bi se res rajši ubila kot izneverila možu?

Alkmene: Ni lepo, da dvomiš o tem.

Jupiter: Samomor je nevarna reč!

Giraudouxov tekst zanika bogove do te mere, da jim vsili celo strah-pred-smrtjo, najbolj človeško lastnost, ki nima nič skupnega s popolnostjo njihovega absolutnega bivanja.

² Prav tako misli tudi Amfitrion: Alkmene ne dam, ljubša mi je druga formalnost — smrt.

³ Na tem mestu je treba ponovno premisliti nekatere Heideggrove opredelitve eksistencijala smrti, ki nam jih daje v svojem temeljnem tekstu Sein und Zeit [1927, §53. Existenzialer Entwurf eines eigentlichen Seins zum Tode.] Smrt za Heideggerja ni dejanje, ki nenadomestljivo pretrga življenje, ampak bistveni sestavni del življenja. Smrt mu ne pomeni konec bivanja, ampak bivanje za konec (Sein zum Tode).

Smrt je neodložljiva gotovost. Ta pričujočnost smrti kot nečesa bodočega odločilno vpliva na človekovo ravnanje v sedanjosti. Vendar dejstvo, da je življenje končno, bivanje posameznika napolnjuje z neko vrednostjo. Smrt mu tako pomeni najbolj lastno možnost, bistvo pristnega eksistiranja pa bivanje za smrt. Smrt »je« posamezniku možnost, ki napolnjuje človeško bitje in njegovo prebivanje, ter ga na ta način »dviga« iz brezosebne zapadlosti vsakdanjosti. Smrt postane način bivanja, ki prevzame tu/bit in pripada biti-v-svetu (In-der-Welt-sein). Heidegger možno celovitost biti vidi v bivanju za konec: v pristnem eksistiranju kot bivanju za smrt. Smrt je tako možnost biti, možnost bivanja. Bit k smrti, bivanje za smrt je bit k možnosti. Biti k možnosti pomeni: iz/biti na možnost kot zagotovilo lastnega uresničenja.

Možnost, ki jo daje bivanje za smrt, je možnost razumevanja lastne zmožnosti bivanja: »je« možnost lastne eksistence. Zato bivanje za smrt, ki je kot tako bivanje za možnost, ni možnost kot nemožnost eksistence. Smrt je obratno: najbolj lastna možnost tu/biti [SuZ, str. 262/263.]

⁴ Alkmene: Vse, kar prinese človeško življenje od rojstva do smrti, priznam in sprejemam.

[...]

Alkmene: Lepota zemlje se poraja vsak hip sama iz sebe. Čudovito je ravno to, da je minljiva.

⁵ V Kantovi kritični filozofiji, na primer, lahko razlikujemo različne pomenske kroge fenomena »igre«: igra kot ne-resnost in izmišljotina (Erdichtung), kot svobodna zasnova ustvarjalne spontanosti, kot rezultat afekcije oziroma nekritične spekulacije, kot igra, ki jo razum vodi s samim seboj [dialektična, »loična« igra], kot slučajnost, nepovezanost ali množerost fenomenov, kot igra npr. ki utemeljuje estetske sodbe: igra kot oblika čutnega, igra kot nasprotje dela, kot brezsmotnost dejanja itd.

IGRA in SPOZNANJE sta med seboj strogo ločena.

Tradicionalni način mišljenja je torej zavezan Logiki: svet razlaga v smislu »arhitektonike« uma. Predpostavke, ki omišljajo in utemeljujejo bivanje, so logične. Metafizična evidentnost je formalno-logična razvidnost.

⁶ Ob tem je treba opozoriti na večdimenzionalnost fenomena igre:

1) »igra« kot resnica biti [ontološka igra],

2) »igra« kot resnica mišljenja/domišljanja [logična igra],

3) »igra« kot resnica Lebenswelta (igra (volje) doj mož, psihološka/antropološka/politična igra [ideološka igra]).

⁷ Po kritični refleksiji lastne tužosti: v epohi refleksivne zavesti, v obdobju »rasti« subjekta, ko je izvršena miselna raz/odtujitev mišljenja: negacija idealne sfere (transcendentne), miselna destrukcija metafizičnih absolutizacij preraščanje logične sheme Smisla [produkcije & reprodukcije odtujene zavesti], ko se »briše« sistemizacija Smisla itd.

⁸ Jupiter: Ali naj ti povem še enkrat, da sprejemam tvoje prijateljstvo?

Alkmene: Brez pridržkov?

Jupiter: Brez.

Alkmene: Nekam naglo ste ga sprejeli! In videti je, da ga sprejemate z veseljem!

Jupiter: Saj sem res vesel.

Alkmene: Veseli vas, da niste bili moj ljubimec?

Jupiter: Ne, tega nisem hotel reči...

Alkmene: Saj tega tudi ne mislim! Jupiter, ker ste mi zdaj prijatelj, mi odgovorite po pravici. Ali ste prepričani, da niste bili nikoli moj ljubimec?

Jupiter: Čemu to vprašanje?

Alkmene: Prejle ste se z Amfitrionom igrali. Boj med njegovo ljubeznijo in vašim poželenjem ni bil pravi boj... Vi ste se le šalili... Odpovedali ste se mi že prej... Kolikor poznam moške, bi menila, da ste ravnali tako, ker ste svoji želji že zadostili.

Jupiter: Ze? Kaj meniš s tem »že«?

Alkmene: Ali veste čisto gotovo, da se niste nikoli prikradli v moje sanje, da niste nikoli privzeli Amfitrionove podobe?

Jupiter: Čisto gotovo.

Alkmene: Mogoče ste pa pozabili? Pri tolikih prigodah ne bi bilo čudno...

Jupiter: Alkmene!

Alkmene: Teda vse to ne priča o posebno veliki ljubezni do mene. Seveda ne bi tega storila nikoli več, a če bi enkrat spala na Jupitrovi rami, bi bil to lep spomin za malo zemljanko. No, pa nič!

Jupiter: Ljuba Alkmene, past si mi nastavila!

Alkmene: Past? Torej se bojite, da bi vas ujela?

Jupiter: V tvojem srcu berem, Alkmene, in vidim tvojo bolečino in tvoje namene. Vidim, da si se odločila umreti, če bi bil jaz tvoj ljubimec. Pa nisem bil.

Alkmene: Objemite me!

Jupiter: Rad, moja mala Alkmene. Ti je prijetno?

Alkmena: Je, Jupiter? Jupiter: Je, kdo? Alkmena: Je, ljubi moj Jupiter... Glejte, čisto naravno se vam zdi, da vam pravim ljubi moj Jupiter? Jupiter: Tako naravno si rekla. Alkmena: Zakaj sem pravzaprav rekla to sama od sebe? Čudno se mi zdi. In od kod to ugodje, to zaupanje, ki ga do vas čuti moje telo? Pri vas se počutim tako domače, kot bi ta domačnost prihajala od vas. Jupiter: Seveda, prav dobro se razumeva. Alkmena: Ne, ne razumeva se. O mnogih vprašanih, vse od stvarjenja pa do načina, kako se oblačite, nisem vaših misli. A najini telesi se razumeta. Najini telesi se še vedno privlačita kot telesa telo- vadcev po skupnih vajah. Kdaj sva vadila? Povejte mi! Jupiter: Nikoli, saj sem ti že rekel. Alkmena: Od kod torej moja zmeda? Jupiter: Od tod, ker v tvojem objemu čutim nagnjenje, da bi se izpremenil v Amfitriona. Ali pa mogoče zato, ker me začenjaš ljubiti. Alkmena: Ne, to je nasprotje začetka. Niste bili morda vi tisti, ki je planil ves razgret v mojo posteljo po velikem požaru v Tebah? Jupiter: Ne, niti tisti, ki te je objel ves moker oni večer, ko je tvoj mož rešil utaplajočega se otroka... Alkmena: In vendar veste za to! Jupiter: Mar ne vem vsega, kar se te tiče? Zal mi je, a bil je vendar tvoj mož. Kakšne mehke lase imaš! Alkmena: Tako mi je, kot da niste zdajle prvič poravnali tega pramena las in se prvič sklonili nadme... Ste prišli takrat, ko ste se me polastili, ob svitu ali v mraku? Jupiter: Saj veš, da je bilo ob svitu. Mar misliš, da ne vem, da si mi podtaknila Ledo? Tebi na ljubo sem se vdal v zvijačo. Alkmena: Odpustite mi, Jupiter. O gospodar bogov, ali morete darovati **pozabljenje**? Jupiter: Lahko ti dam pozabljenje kot opij, lahko te napravim gluho kot baldrijan. Popolni bogovi v nebesih imajo skoraj toliko moči kot bogovi, raztreseni v naravi. Kaj bi rada pozabila? Alkmena: Današnji dan. Saj bi rada verjela, da je bilo vse, kar se je zgodilo, pošteno in neoporečno, a vendar plava nad tem dnevom nekaj kalnega, kar me muči. Moje telo se raduje dneva, ko sem vas spoznala, a moja duša je polna tesnobe. Ali ne bi moralo biti prav nasprotno? Podelite mojemu možu in meni moč, da pozabiva vse, kar je prinesel ta dan, razen vašega prijateljstva. Jupiter: Bodí, kot si želela!

Alkmena »osmišlja« svoje bivanje iz **zvestobe**. [Zvestoba kot vrednost/vrednota označuje tudi nekatere druge Giraudouxove tekste, na primer Za Lukrecijo.] **Dvom** »sprošča« Alkmenino zvesto- vstobo in misel o zvestobi, v kateri se »utemeljuje«. **Dvom** lahko povzroči, da Alkmena odkrije svojo ne/zvestobo in se ubije. Smrt v imenu zvestobe pa bi bila »tragična«. Spomin, ki omogoča dvom, torej veže in zavezuje. Zato Jupiter Alkmeni daruje **pozabljenje**, ki »briše« tragični horizont Giraudouxove drame.

P. S./ S pojmom »metafizike« vseskozi označujemo klasične metafizične absolutizacije, v kontekstu platonistične — descartovske strukture mišljenja, v zvezi z onto-teo-teleološko »ekonomijo« (sistematizacijo) Smisla itd. Ko torej govorimo o »pre-maganju«, »pre-vlada- nju« metafizike, mislimo na »izhod« iz metafizične zaprtosti, na pre-koračenje metafizič- nega kroga, na dovršitev tistega tipa metafizične misli, ki ga predstavlja Heglova filozo- fija, se pravi mišljenje, »ki se izpolnjuje v absolutnem vedenju Absolutnega« (cit. po K. H. Volkman — Schluck, Metaphysik und Geschichte, 1963, str. 16.))

IGRA S POSLUŠAL- CEM

Hellmut Geissner

Stvar, za katero gre, je manj nedvoumna, kot kaže ime, s katerim je označena. Poslušamo marsikaj, kar ni nobena igra, igrajo marsikaj, kar ni za poslušanje. Marsikomu zaigrajo tako, da ga ne mine samo veselje do poslušanja. A celo slišne igre, celo tiste, ki jih igrajo za poslušalce, ne razjasnijo stvari kaj bolj. Otroci se igrajo na cesti, nekdo igra na klavir, v stranski sobi gostilne igrajo tarok, ljudje se igrajo družabne igre, simfonični orkester igra peto simfonijo. Na tak način ni mogoče priti do živega tistemu, kar se imenuje slušna igra. Vsakdo že zdavnaj ve, da je s tem mišljena le igra, ki jo oddaja radio; dasiravno se tudi tu spet takoj pojavijo omejitve. Iz mikrofona reporterja aktualnih

oddaj na otroškem igrišču se ne rodi nobena radijska igra, prav tako kot ne iz prenosov iger na šahovski deski in v postelji, koncertov, službe božje ali predvolivnega zborovanja. Celo v onih primerih, kjer mikrofoni ni prisoten samo kot nema priča, marveč kjer komentirajo potek igre, za tiste, ki niso navzoči, ne nastane nikakršna »slušna igra«, niti pri športni reportaži niti pri prenosu demonstracije, državnškega obiska, podelitve nagrad, maše ali cerkvenega zborovanja.

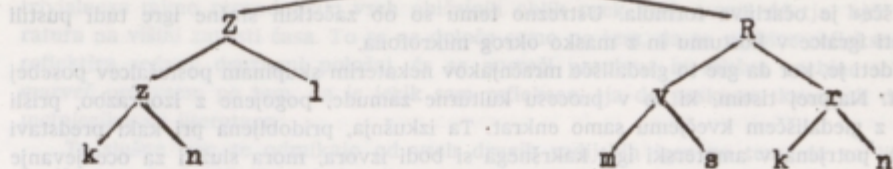
Razmišljanje, kakršno je to, se poskuša po poti razmejitve in izločanja približati tistemu, kar imenujejo slušna igra »v ožjem pomenu« (Schwitzkejeva slušna igra »v pravem pomenu«). Še preden je odločeno, ali je ta postopek dovoljen, kje bi utegnili biti odprti prehodi med »širšim« in »ožjim« pomenom, in končno, kaj je ta »slušna igra v ožjem pomenu«, se nam postavijo po robu drugi ugovori. Mar ni mnogo takih, ki jim prenos nogometne tekme pomeni najbolj napeto igro, kar jim jih nudi v poslušanje njihov radio? Mar ni za druge že prenos službe božje ali predvolivnega zborovanja resnoba, zabavna ali neprijetna igra? Isto velja za reportaže z demonstracij in z državnškim obiskom. Kar je pripadniku neke stranke ali veroizpovedi ali opozicije krvavo resno, slavnostna prireditev, sveto dejanje, ima lahko za nekoga, ki ne spada v to grupo, brez nadaljnega značaja igre. Poslušalci doživljajo oddajo kot dokumentacijo, kot dokumentarno igro ali kot čisto igro, kar je odvisno od tega, kako in koliko so ideologizirani. Na različnih stopnjah zavesti slišijo isto oddajo različno, jo razumejo različno in konzumirajo različno.

To velja po možnosti ne le za posamezne oddaje, marveč za radio v celoti. Ne bomo se zmotili, če razumemo radio kot instrument igre. Njegov posredniški ustroj postane naenkrat razločen, če ne »igra« več ali če »igra« drugače, kot pričakuje poslušalec. Pričakovanje se oblikuje s stalnim programom. Navade pri poslušanju se utrjujejo. Zvezek s sporedom pojasnjuje daleč vnaprej, daje predpise za pričakovanje. Nepričakovana objava »v lastni zadevi« — npr. o gradbenih delih na oddajniku, intendantova pojasnila itd. — razločno prikaže modalni značaj (značaj »kot-da«), ki po navadi ostaja neopažen. (Mimogrede se vprašajmo, čigava zadeva pa sicer tiči za sporedom?) To se še okrepi, kadar »kriminalna policija prosi za vaše sodelovanje«, to se pravi, če poslušalcu naenkrat naložijo obveznosti. Kako neobvezno sprejemajo poslušalci nasploh celo poročila, se kaže v izjemnih primerih, kadar po kaki vesti »svet zadrži dih« — po umoru Kennedyjev, po zasedbi ČSSR. Kar ni primerno programu, šokira, programirani šok ostaja v območju fiktivnega. Resnost ali celo angažiranost na strani proizvodnje, torej pred mikrofonom, se prav tako ne more neposredno prenašati kot neangažiranost ali cinizem. Kdo se s kom igra, kaj je komu igra, se ne da reči ne za tiste, ki oddajajo, ne za one, ki sprejemajo. Komunikacijski proces je zapleten, neposredno ali posredno.

Če se ta značaj igre pri celotnem radiu ne reflektira, potem ostaneta dva, drug za drugim navidezno uigrana načina zadržanja. Poslušalci so s potekom in z vnaprejšnjim pregledom sporeda navajeni na določeno zadržanje pri poslušanju. Vedo, kakšno blago in ob kakšnem času jim bodo dostavili domov po etru. V radijski hiši proizvajajo ta blaga ustrezni oddelki. Treba jih je razposlati ob določenem času, zato da aparat za razdeljevanje (oddajnik) ne obstane in da porabniki niso razočarani v svojih pričakovanjih. Samo po sebi se razume, da kdor »dela radio«, ve, kaj pričakujejo poslušalci. Ljubljenske izdalkovega kina, Lizika Müllerjeva in dr. Elizabeth Mueller žive tu v izgnanstvu. Pisma poslušalcev in infratest urejajo tržno prikladnost; zlasti pri oddajnikih, ki imajo skušnje za obsedno stanje v kulturi. Prodana reklamna enota je tu merilo sporeda. Spored se sprevrže v stimulus svoje merkantilnosti. Politične informacije, ki jih dobavlja glasbeni tekoči trak, so prav tako zamenljive kot reklamna gesla. Kar se je zdelo ironiku značaj igre, opredeljuje kritik množičnih občil kot manipulacijo.

V tem instrumentu prilagajanja danim tržnim in oblastnim razmeram se tudi izrecno in z dovoljenjem igra: poučno, vzgojno, vznemirljivo — docere, movere, delectare; tu spet posežejo v igro komaj spremenjeni cilji stare retorike, in to sploh ne nepričakovano. Toda prav tako kot v stari ali novi retoriki ne odločajo motivacije govornika o »pregovarjanju« ali »prepričevanju«, prav tako niso odločilne pri igranih radijskih oddajah. V klasifikaciji iger upoštevajo igre, ki so samo poučne, često le mimogrede. Zadovoljujejo se z razliko med »zabavnimi« (Z) in »resnimi« (R). Ta razlika, ki je že v glasbenem sporedu obrabljena, ne postane s prenosom na »besedo« nič bolj smiselna. Kljub temu daje podlago za nadaljnje razlikovanje, tako na strani Z med zabavnimi (z) in ljudskimi (l) igrami, na strani R med vzgojnimi (v) in resnimi (r); končno je treba pri vzgojnih igrah razlikovati tiste za mladino (m) in splošne (s), in z drugega vidika pri igrah z in r konzervativne (k) in napredne (n). Od tod izhaja tale načrt iger:

Igralno blago



Če prevedemo te oznake v navadna imena, pomenijo:

Zzk: vedra konverzacijska igra, postano gledališče itd. (operete, koračnice, potpuriji, postane opere itd.).

Zzn: klišejska psihološka igra, kriminalka (beat, soul, jazz itd.)

ZI: narečna igra, burka (ljudska in zborovska glasba)

Rvm: pravljica igra, radijska šola (glasbeno vzgojne oddaje)

Rvs: literarno vzgojni feature (glasbeno vzgojna glasba)

Rrk: prilagojena slušna igra, iluzionistično gledališče (glasba, ki spada v splošno omiko, od baroka do Orffa vključno z opero)

Rrn: avtonomna slušna igra »nova« glasba

Četudi je ta klasifikacija priostrena, lahko ponazorijo dvoje:

1. Ker celotno področje Z ureja en oddelek, vzgojne igre oddelek za radijsko šolo in mladinske oddaje, literarno vzgojni feature oddelek za literaturo, ostanejo prepuščene oddelku za radijske igre samo še igre, ki niso ne zabavne ne poučne, torej igre Rr kot »slušne igre v ožjem pomenu«. Pri tej razdelitvi delajo tako, kot da bi se dalo po službeni dolžnosti določiti, kaj je poučno in kaj zabavno.

2. Tu se kaže nekaj, kar je pri površnem opazovanju videti kot obratni postopek opisanega. Medtem ko je bila »slušna igra« pravkar potisnjena v stran, jo zdaj druge igre spet sprejemajo medse. Ker pa so vendar vse igre, slušne igre, ne more biti za »pravo« slušno igro značilen noben drug značaj igre kot za vse ostale. Ne le da ne more, marveč ne sme. To ni obratni postopek, marveč nasprotno premočrten postopek pritiska. Prestopnika najprej osamijo, da bi ga lahko nato toliko lažje preglasovali. Če ga preglasovanje ne prizade ali če oporeka upravičenost preglasovanja, ga potem v imenu večine denuncirajo in terorizirajo — npr. češ da je ezoteričen, bolehen, destruktiven itd. Usoda manjšin.

Kakšen je videti »najmanjši« skupni imenovalac, na katerega lahko kar poprek spravimo to ponudbo blaga »igra«? Za temeljne faktorje igre štejejo tele tri: dialog, dejanje, prizorišče. Očetovstvo gledališča omike je očitno. Tudi ime slušna igra je nastalo po analogiji z gledališko igro. Ne glede na načelno različno zadržanje konzumenta se v radiu razvijejo posebne posledice za pričakovanja poslušalcev. Oddaja, ki prihaja na dom, ne more računati z interesom, marveč ga mora zbuditi. To počenja na splošno z napovedjo sporeda, z opozarjanjem na spored, potem z zamenjavo posameznih razdelkov sporeda, pa tudi s stimuli znotraj kake oddaje. Pri govornih oddajah poskušajo nadomestiti izpad dodatnih virov informacij in zanimivosti, kot so drža, mimika, kretnje, s tem da bere besedilo več bralcev. S to kvazi dialoško delitvijo na glasove je povezano nekakšno pričakovanje pri poslušalcih. Ta postopek, ki lajša mišljenje, se nadaljuje v zaporedju: komentar z vložki dialoga, dialog z vložki komentarja, dialog. Pri tem nedvomno pomeni dialog potekanje, ki stopnjuje napetost in poganja dejanje. Če se dva pogovarjata, se to ne godi zunaj kraja in časa. Spricho tega je treba napraviti slišna tudi dejstva zunanjega govornega položaja. Tu škripajo koraki — realistično — pljuskajo vodnjaki, cvilijo vrata, rožljajo meči, šumijo valovi, mrmrajo možje itd., ali pa to isto stimulira elektronsko brnenje in brenčanje — baje nerealistično. To je vse, kar naj pripravi poslušalca k poslušanju ali naj ga zadrži pri poslušanju.

Da pa bi zdaj poslušalec, ki lahko sam izbira, kaj je zanj igra, vedel, kaj se igra, mora igra v skupni igri imeti določene konstante. Te konstante so iskani skupni imenovalac, ki je — tako se je zdaj izkazalo — skoraj identičen z orisanimi stilnimi elementi radijskega medija. Spricho tega so igre, dokler se zadržujejo na ravni najmanjšega skupnega imenovalca, »radijske«, to se pravi prilagojene zahtevam aparata in pričakovanjem pričakovanjem poslušalcev.

Po tej funkciji se potem radijske igre komajda razlikujejo od iger v gledališču, ki so toliko bolj prilagojene zahtevam aparata in pričakovanjem občinstva, kolikor bolj so gledališke. Prilagojenost vsakokratnemu aparatu in aparatu prirejenemu negibnemu pričakovanju in zadržanju je mogoče razumeti kot tisto, kar je skupno obema igralskima hišama, veliko prej kot pa faktorji igre, ki morajo služiti za utemeljevanje skupnosti.

Prilagojenost kot tisto, kar je skupno gledališki in radijski igri, le poredko opazijo, in če jo, jo najčeseje zavračajo. Skupnosti faktorjev igre v ospredju pa ne sprejemajo le

mimogrede ali celo z odporom, marveč so v njej dokaj dolgo videli celo podlago za teorijo slušne igre. Po radiu posredovana igra naj bi prestavljala optično v akustično; »akustično gledališče« je očarljiva formula. Ustrezno temu so ob začetkih slušne igre tudi pustili delovati igralce v kostumu in z masko okrog mikrofona.

Videti je, kot da gre to gledališče mračnjakov nekaterim skupinam poslušalcev posebej v slast. Najprej tistim, ki so v procesu kulturne zamude, pogojene z izobrazbo, prišli v stik z gledališčem kvečjemu samo enkrat. Ta izkušnja, pridobljena pri kaki predstavi klasika, potrjena v amaterski igri kakršnega si bodi izvora, mora služiti za ocenjevanje vsakršne igre. Podobno je s tisto skupino, ki jo različne ovire zadržujejo daleč od knjižarne in branja in za katero je potem »igrana literatura« edini odprti kanal. Spet drugo skupino sestavljajo tisti, ki jih to, kar jim danes nudi gledališka igra, tako razburja, da z olajšanjem sprejemajo v radiu znano blago — konverzijske igre, komedije s preloma stoletja, »čiste« klasike itd. Formulo o »akustičnem gledališču« sprejemajo rade volje z najrazličnejšimi motivacijami. Pri tem n vprašljivo, da se tako lahko zadovolji potreba po kulturnem dohitevanju, marveč da po istem kanalu, kjer pravkar pereče aktualno poročajo o znanstvenih in tehnoloških novostih, o gospodarstvu in borzi, kjer dobavljajo politične informacije iz prve in druge roke, neposredno pred tem ali za tem prodajajo istemu poslušalcu zastarelo blago.

Konsumirano igralno blago ne nudi nikakršnega odpora, marveč nivelira in poenostavlja in je končno samo sredstvo splošnejšega ideologiziranja. Pri tiskanih proizvodih se da oceniti, kaj je ponujeno, po založbi, obsegu, opremi itd. V radiu je vse in vsakršno brez prehoda drugo zraven drugega. Razdelitev govornih oddaj na prvi program (za manj izobražene ali nezahtevne), drugi program (za srednje izobražene in bolj zahtevne) in tretji program (za visoko izobražene in za specialistične zahteve) je že obrabljena, ker oddajajo politična poročila in komentarje nespremenjene v vseh treh programih. To se pač dogaja, ker jih poslušajo in razumejo na vseh treh območjih, ali pa naj bi nemara spuščali politične oddaje nespremenjene po vseh treh kanalih, ker jih tako ne morejo povsod razumeti?

Kar torej zadeva radijsko gledališče vseh zvrsti, je dalje nenavadno, da tako samoumevno izhaja iz banalne temeljne predpostavke: redukcije zaznavanja na eno čutilo. To premeščanje celotnega zaznavanja, še zlasti s čuta za vid k čutu za sluh, poteka navadno brez tehničnega ali operativnega posega samo pod določenimi zunanjimi pogoji, namreč takrat, kadar je tema. Ustrezno temu se torej glasi osupljivo preprosti obrazec »gledališče v temi«. Čisto tako preprosto pa to potem vendar spet ni mišljeno, sicer se ne bi dalo nič pripomniti zoper prenos gledališke predstave kot radijsko gledališče; ali, če so takšni prenosi iz velikih prostorov tehnično nezadovoljivi, zoper izvedbe gledaliških predstav na gramofonskih ploščah. Pri tem gre le za različne stopnje, če so viseli mikrofoni med predstavo na odru — obstajajo uspeli tovrstni primeri — ali če je bila pripravljena studijska izvedba (brez gledalcev, samo za mikrofona). Tako nastaja samo slišno gledališče, torej »gledališče v temi«. Razen tega se dobijo gramofonske plošče s pravičnimi igrami, didaktičnimi igrami, kriminalkami in features, to so prav tako gledališče v temi v tem pomenu. Iz teh zvrsti se komaj da kaj ugovarjati zoper ta obrazec. A prav tam, kjer danes odklanjajo gledališče na ploščah kot nekaj, o čemer sploh ne gre razpravljati, so po čudnem naključju začeli na tak način. Zgodovina slušne igre se začneja s kratkim stikom v električni napeljavi nekega rudnika »(A Comedy of Danger« Richarda Hughesa). Ne bi bilo spodobno, ko bi privlekli problem za lase njegove lastne zgodovine, toda igre noči in teme (pod zemljo, pod vodo, v jaških, votlinah, zabitih vagonih, jetniških celicah, na slepih poletih) so še vedno zelo cenjene. In mar ni najuglednejša nagrada za slušno igro, nagrada združenja oslepelih v vojni, utemeljena prav na tem nesporazumu? Če slučajen kratek stik ali usodna temina zadostujeta za to, da konstituirata zvrst ali nudita kriterije za presojo, potem bi lahko ustanovili tudi — pa naj zveni še tako paradokсно — gledališko nagrado oslepelih v vojni; zakaj nadomestna diferenciacija na sluh in tip ne deluje samo pri tistem, kar poslušamo in posredujemo po elektroakustični poti. Z izjemo majhnega števila iger, ki jih v celoti nosi optična ideja kot Ionescove »Stole«, ali v katerih imajo pomembno vlogo pantomimični odlomki, recimo v Handkejevem »Kasparju«, je možna komunikacija samo po sluhu; za tiste, ki slišijo, in za tiste, ki vidijo. Razen tega so že od nekdaj delali slišno tisto, česar ni bilo moč predstaviti; pripomoček te vrste je recimo »poročilo sla«.

To prikazovanje omogoča jezik. Jezik zbuja vidne in slušne predstave. Pri gledališki igri poslušamo, pri slušni igri gledamo. Ali ima zunanje gledanje prednost pred notranjim, to je vprašanje, na katerega se ne da zlahka odgovoriti. Kolikor bolj opušča jezik premočrtni informacijski odnos in postaja kompleksna, torej estetska informacija, toliko višja je stopnja predstavljenega, toliko manj dosega samo golo ponazarjanje.

Jezikovni značaj iger je njihova podlaga, a tudi to velja spet za gledališke in slušne igre. Če ne upoštevamo mejnih primerov (neme) pantomime in zvočne igre (brez besed), ki pa jih potem spet posredujejo koreografija in zakoni kompozicije, posreduje gledališko in slušno igro tisto, kar jima je skupno: jezik. Kriterij za razlikovanje raznih radijskih iger je skrit v jeziku, kakršen je vsakokrat uporabljen v njih. Po tem je mogoče izločiti igre,

HERMANN KRAUS
Priloge, Ljubljana

HERMANN KRAUS
Priloge, Ljubljana

HERMANN KRAUS
Priloge, Ljubljana

HERMANN KRAUS
Priloge, Ljubljana

SALAMUN
Priloge, Ljubljana

SALAMUN
Priloge, Ljubljana

MEDVED
Priloge, Ljubljana

MEDVED
Priloge, Ljubljana

ki se zadržujejo v jeziku informacije, torej tudi neposredno pedagoške in literarno pedagoške. Preostale igre z radijskim poslušalcem zrcalijo mavrico literarnih možnosti od trivialnega mimo reprodukcije vseh običajnih oblik prek vseh zvrsti do tja, kjer je literatura na višini zavesti časa. To se ne določa samo po tem, da so vsebine refleksne, če se reflektira sedanji družbeni položaj, če se posreči preobrat iz takšne vsebine v obliko, marveč predvsem po tem, da je jezik sam refleksen, tja do poskusov kvazi ali dejanske metajezikovne literature.

Te slušne igre se odmikajo od vseh drugih radijskih iger po tem, da so literarne. Spričo tega je v zadnjih nekaj letih razen »akustičnega gledališča« in »gledališča v temi« prišla v navado tudi oznaka »literarna slušna igra«. Ker gre za literaturo, je samo dosledno, če te igre tudi tiskajo. A če gledamo kritično, ne tiskajo teh iger, marveč samo njihova besedila. Tako opravijo temeljno spremembo, dasiravno lahko minljive igre le po tej poti prispejo iz sosledja svoje časovne podobe v stalno razpoložljivost za porabnika. Toda slušna igra je še manj v knjigi kot gledališka igra. Figuram, ki s svojim telesom nastopajo na konkretnem prizorišču, lahko bralec pri branju drame veliko prej daje nastopati na predstavljenem notranjem odru, s kretnjami in v kostumih, ki se jih spominja ali si jih analogno predstavlja. Telesnost igralca, to se pravi, ker njegova dejanja poganja literarni jezik, telesnost govorečega igralca na sceni se — z izjemo gledaliških bogov in duhov — nujno kaže v obliki figure. Pri slušnih igrah, ki prestavljajo v akustično negledališke oblike, se denaturirajo tudi figure. Tu je med drugim razlog za to, da literarnoteoretski poskusi definiranja in interpretiranja slušne igre, ki se držijo samo teksta, merijo prekratko. Slušne igre ni težko klasificirati le zato, ker ima kot pravi kameleon literature lahko epske, dramske in lirske poteze in se tako izmika normativni poetiki, marveč bolj zato, ker ni le jezikovno delo med drugimi jezikovnimi deli, ampak per definitionem govorjeno jezikovno delo.

Neodvisno od tega, ali je tekst sam jezikovna igra — bodisi fonetična bodisi semantična ali sintaktična — je slušna igra neogibno govorna igra. To lahko ponazorimo primerjava z govorom, ki seveda šepa. Zakaj tudi tu konstruirajo celoto govora obenem glasovne, temporalne, dinamične spremenljivke in spremenljivke v intenziteti, ki jih ni moči zajeti s pisavo; besedilo le v redkih primerih pojasni učinek. Odkar obstajajo zvočni zapisi kot nova vrsta virov, retorična analiza ni več vezana na tekst, marveč nanje. Govor pa tudi ni pisanje. Pri slušni igri tonski zapis ni le vir za poznejše ukvarjanje z delom, temveč je tonska tehnika prav tako kot glasovi govorečih konstitutivna za slušno igro. Predstava prostorjenja in časenja dogajanj v zavesti z glasovi govorečih, ločenimi od figur, je vezana na tehnične pogoje, ki se skoraj v celoti izmikajo bralčevi predstavi moči. Kar zmorejo rez in blenda, sprememba prostora, sprememba značilnosti mikrofona, frekvenčna modulacija in zvočni filter, tega ni moč opisati v režijskih opombah, ne zabeležiti v nobenem notnem sistemu. Ti dramaturški elementi se vežejo z ogledu odtegnjenimi glasovi govorečih igralcev, ki so ločeni od figur — in ki jih je malo; zakaj vsak igralec se ne more odreči navadi, da igra za ogled, z vsem, kar spada k temu — prostor, gibanje, maska, kostum, luč. Potem ga ne identificirajo kot figuro, marveč kot osebo, zlasti še, če ga je mogoče pogosto slišati ali istočasno videti na televiziji ali v kinu. — Tehnična komponenta je za to vrsto iger prav tako konstitutivna kakor igra reduciranih glasov (pa naj so reducirani na karkoli). Konstitutiven pa je za to elektroakustično govorno igro prav tako tudi dopolnilni proces, torej poslušanje; kajti samo pri poslušanju se lahko realizirajo tudi zunajjezikovni konstitutivni deli teh iger.

Irealnost in iracionalnost, ki sta baje lastni slušni igri in s katerimi ta odškoduje »osamljenega« poslušalca v njegovi »notranjosti« za rane, ki mu jih zadaja vsakdanjost, sta že obrabljena. Obljubljeno pomirjenje z zdravim svetom, tudi politično zdravim, je brezupno. Tudi za glasove v slušni igri ni nobenega umika, recimo v čisti svet predjezikovnega izraza. Delovanje teh glasov brez figur je po svojem jezikovnem značaju v neposredni bližini mišljenja. Mimo vsakršnega psihologiziranja, ki še vedno grozi slušni igri, je mogoče razumeti igrajoče (se) mišljenje te vrste kot poskusno delovanje. Ker to poskusno delovanje poganjajo govoreči glasovi, je slušna igra govorno miselna igra. Govorno miselna igra, v kateri je mogoče, tako kot v »realnem« poskusnem delovanju, postopati diskurzivno in asociativno, logično in alogično in kjer je mogoče spraviti v medsebojna razmerja reakcije, ki jih je treba preskusiti na realnosti in tiste, ki so samo predstavljene, zaznave in fantazije, pretrpljeno in zaželeno, prejšnje, sedanje in bodoče, živo in (jezikovno oprijemljivo) mrtvo.

Dovolj pogosto postane sam jezik predmet govorno miselne igre; kako reklo vzame dobesedno, preigra kako verigo besednih pomenov, vzpostavi kako zaporedje asociacij samo po zvoku; jezik kot nakopičeno mišljenje, kot nakopičeno izkustvo v teh primerih v celoti žene dejanje — in ne dejanje jezik; monofono in stereofono.

Igre te vrste, torej tudi govorno miselne igre kot konkretizirane jezikovne igre, so sicer dolžne radiu hvalo za spodbudo svojemu razvoju, a s tem še niso definirane po njem kot po svojem mediju. Pogoj za možnost je eno, stvar sama drugo. Radio kot elektro-

akustični instrument je avtorjem pomagal razviti to zvrst, kar je, če hočemo, ne nesebična mecenska vloga. A tudi najbolj napredne slušne igre, če jih opazujemo le z doslej razvitim razumevanjem, niso nujno radijske igre. Bilo bi nenavadno in pravzaprav le drugačna iluzija, ko bi domnevali, da mora igra priti po etru v hišo z mesta, ki ni poznano večini poslušalcev, in po možnosti v temi. Izkušnja uči, da omogoča hkratno snemanje slušne igre pri oddaji ponovno komunikacijo. Slušna igra z lastnega magnetofonskega traku ne utrpí nobene kvalitativne zgube, in če je snemalna priprava dobra, tudi nobene kvantitativne škode nasproti izvirni oddaji. Ocenjevalci pri natečajih za slušne igre tudi ne ocenjujejo oddaj, še najmanj izvirnih oddaj, marveč konzerve na magnetofonskem traku, ki jim jih predvajajo v spremenjenih razmerah poslušanja. Razmere pri poslušanju — in to ne le tam — so spremenjene toliko, kolikor individualne in grupno specifične situacijske spremenljivke spreminjajo pričakovanje poslušalcev in tisto, kar dejansko slišijo: kdaj, kdo, kje, s kom (poznava jo ali sluteč njegovo motivacijo in vrednostno zadržanje), kaj posluša. Sicer pa je to skušnja, pri kateri se še enkrat prikaže konstitutivna vloga poslušanja, ki sodeluje pri realizaciji. Če torej pri takšni obravnavi radio ni konstitutiven za literarno slušno igro, potem je tu prav tako možno tisto, kar ima že zdavnaj tržno vrednost za gramofonske plošče in »slušna dela« didaktičnega, trivialnega in lepodušniškega izvora: proizvajajo se lahko tudi zunaj radia. Ali jih delajo v tehnično izvrstno opremljenem privatnem studiu ali pri založniku knjig ali gramofonskih plošč, ni bistveno. Po tej poti proizvedene slušne igre nimajo z radiom ničesar skupnega in so kljub temu literarne slušne igre ali govorno miselne igre tja do doslednega eksperimenta. Če pa naj bo literarna slušna igra kljub temu radijska igra, potem mora opravljati funkcijo, ki je doma proizvedena ali kupljena studijska slušna igra ne more. Literarna slušna igra kot radijska igra je literarni poskus z radijem.

Ta obrazec definicije »literarni poskus z radiom« kaže — ne le slovnično — v dve smeri. Enkrat gre za to, da s pomočjo tehničnih radijskih sredstev poskušajo literaturo, drugič za to, da s pomočjo literature poskušajo radio.

Prilagojena slušna igra, torej tista, o kateri smo doslej skoraj izključno govorili, poskuša samo v prvi polovici definicije. Ker še ni drugih proizvodnih mest in prodajnih organizacij z močnim kapitalom, poskuša literaturo s tehničnimi sredstvi radia. Če se pri tem popolnoma odpove semantičnemu in postane »totalna zvočna igra« ali pa če konsekvence jezikovnega okrajša na splošno razumevanje baje zdravega človeškega razuma, je pri tem skoraj brez pomena; zakaj v obeh primerih gre za prek aparata posredovano kulinariko, ki jo proizvajajo za ustrezen honorar kot kulturno blago in ki jo konzumirajo ob neznatni odškodnini. Prilagojena slušna igra se podreja tuji zakonitosti proizvajalčevega in razdeljujočega aparata; zaradi tega jo lahko imenujemo tudi heteronomno.

Avtonomna slušna igra pa nasprotno poskuša v obe smeri. Po sami sebi se izkaže kot poskus, in s tem ni mišljeno nikakršno slučajno brkljanje z radijskimi sredstvi, nikakršno samovšečno igranje, temveč eksperiment. To pa pomeni, ker je slušna igra tehnično posredovano govorno jezikovno delo, vedno hkrati tudi jezikovni eksperiment. Samo avtonomna slušna igra izrablja vse tehnične možnosti, ne da bi se jim izročila. Zato mora izrabljati tudi možnosti stereofonije, ne zato, da bi stopnjevala kulinariko, marveč ker ne sme ignorirati nobene zvijače aparata, če noče sama sebe izdati aparatu. S svojimi jezikovnimi možnostmi igre odpira avtonomna slušna igra v tehničnem mediju igrišče jezika. Če razumemo te jezikovne možnosti igre kot možnosti govorno miselne igre, potem se razjasni, kako se na igrišču jezika odpira igrišče zavesti v aparatu manipulirane prilagoditve. Avtonomna slušna igra je edino mesto, kjer radio jezikovno eksperimentira sam s seboj, bolj natanko rečeno, edino mesto, kjer dobijo avtorji možnost, da eksperimentirajo z radiom. V vseh drugih primerih uporablja literatura samo radijski instrumentarij za komunikacijo, kritika pa je potem možna le po navadni poti vsebinske informacije. Avtonomna slušna igra je nasprotno edini in enkratni literarni poskus spremeniti radio z njegovimi lastnimi sredstvi za literaturo in z njo. Temu poskusu se skuša aparat izmakniti, s tem da si asimilira takšna dela. Toliko ima Karl Magnus Michael prav, če pravi, da je »oddaja vsakega avtonomnega dela neuspeh«.

Toda še v tem procesu asimilacije, še v neuspehu avtonomne slušne igre se kaže ideologija aparata, ki jo ta skuša premagati. Če se pojavi kdaj v nenehnem poteku oddaje, potem ne uporablja le tehničnih sredstev, marveč jih demonstrira. Nadalje teče jezikovno poprek čez jezik informacije in jezik »zabave«. Ta v govorno miselni igri spodbujena jezikovna kritika je kritika ideologije, tako v Wünschejevi »Protidemonstraciji«, Handkejevem »Prerokovanju«, Harigovi »Cvetlični igri«. Končno, ker jo obenem konstituira poslušalec, nudi možnost, da spremeni ne le pričakovanje poslušanja, marveč tudi zavest, glede na to, kje in do kod igra v igri tudi poslušalec, če sploh igra.

Prevedel D. Dolinar

Spis pokušava objasniti autorov metod u analizi literature, metod koji napušta tradicionalnu literarnu kritiku za koju je karakteristično znanje o suštini umetnosti, nereflektiranje, ideološkost. Već samo znanje o tome, šta je umetnost, je ideološko. Stoga je potrebno ispitati dvostrukost struktura umetničkog dela (većinu umetnosti, za koju se pokazuje da je odsutna, i »prazninu« umetničke biti) i ideološkosti mišljenja o umetnosti koje pretpostavlja »punost« biti umetnosti te ima znanje o njenoj istini. (Autor polazi od analiza francuskog literarnog teoretičara Pierra Machereya.) Tematizacijom obadveju struktura, tekst pokušava opredeliti metod takozvane refleksivne kritike koja analizira specifičnost »egzistencije« i »ideologije« u pojedinom literarnom tekstu, pomoću egzistencijalija, osnovnih kategorija-struktura koje uslovljavaju taj tekst. Spis je zaključen kratkom analizom osnovnih struktura slovenačke posleratne poezije.

KERMAUNER Taras: Littérature et idéologie, UDK 82.09
Problèmes, Ljubljana, volume 8, numéro 86, page 17—21

Dans cet article l'auteur tente d'expliquer sa méthode de la analyse littéraire, une méthode qui sort de la critique littéraire traditionnelle qui se distingue par son savoir sur l'essence de l'art, par son caractère idéologique. Le savoir même sur la nature de l'art est idéologique. C'est pourquoi il est nécessaire d'examiner la duplicité des structures de l'oeuvre d'art (du caractère artistique de l'art qui finit par se présenter comme l'absence et le »vide« de l'être artistique) et du caractère idéologique du jugement sur l'art qui suppose la »plénitude« de l'être artistique et qui connaît sa Vérité. (L'auteur procède des analyses du théoricien littéraire français Pierre Macherey). En traitant les deux structures le texte essaye de définir la méthode de l'analyse dite critique réflexive qui analyse le caractère spécifique de l'existence et de l'idéologie dans chaque texte littéraire à l'aide des données existentielles, des catégories fondamentales — à l'aide des structures qui conditionnent le texte. L'article se termine par une courte analyse des structures élémentaires de la poésie slovène de l'après-guerre.

PIRJEVEC Dušan: Nauka o umetnosti, UDK 7.01
Problemi, Ljubljana, vol. 8, br. 86, str. 4—11

Hegelova Estetika utemeljuje nauku o umetnosti u kraju umetnosti, kada je umetnost razumevana kao **das sinnliche Scheinen der Idee**. Nauci je umetnost, dakle, pristupačna kao posebna realizacija ideje, određenog pogleda na svet, estetskog programa ili individualno-psiholoških, odnosno, općih socijalno-ekonomskih determinanata, što sve se zaista događa u obliku umetničkih razdoblja, idejno-umetničkih struja i škola (renesansa, klasicizam, romantika, realizam, naturalizam, simbolizam itd.). Formula **das sinnliche Scheinen der Idee** obuhvata, dakle, značenje renesančnog, klasicističnog, romantičnog itd. u umetničkom delu, ali značenje renesančnog ili romantičnog nije isto kao što umetnost umetničkog dela, iako mogu umetnička dela egzistirati samo kao renesančna, romantična, realistična itd. To znači da je značenje renesančnog ili romantičnog samo uvet za egzistenciju umetničkog dela, odnosno ona realna materialna osnova na kojoj se umetnička komunikacija tek događa. Nauci je, dakle, pristupačno samo uvet umetnosti, samo realna osnova umetničke komunikacije, što se danas potvrđuje u estetici Maxa Bensea i u takozvanoj kompjuterskoj umetničkoj produkciji.

PIRJEVEC Dušan: La science sur l'art, UDK 7.01
Problèmes, Ljubljana, volume 8, numéro 86, page 4—11

L'Esthétique de Hegel fonde la science sur l'art sur la fin de l'art, lorsque l'art est compris comme **das sinnliche Scheinen der Idee**. L'art est donc accessible à science en tant qu'une réalisation particulière de l'idée, du rapport envers le monde et la vie, du programme esthétique ou des données déterminées, soit individuelles et psychologiques, soit sociales et économiques, une réalisation de ce qui a lieu en effet sous forme des époques artistiques, des courants et des écoles artistiques (la renaissance, le classicisme, l'époque romantique, le réalisme, le naturalisme, le symbolisme etc.). La formule **das sinnliche Scheinen der Idee** comprend donc ce qu'il y a de la renaissance, du classicisme, du romantisme dans une oeuvre d'art, mais le caractère renaissance ou romantique n'est cependant pas la même chose que le caractère artistique de l'oeuvre d'art, même si une oeuvre d'art peut exister uniquement en tant qu'une oeuvre renaissance, romantique, réaliste etc. Il s'en suit que le caractère renaissance ou romantique n'est qu'une condition pour l'existence de l'oeuvre d'art, ou bien qu'il n'est que cette base matérielle réelle où seulement peut avoir lieu la communication artistique. Ce ne sont donc que la condition de l'art de la base matérielle de la communication artistique qui sont accessibles à la science, ce qui est confirmé aujourd'hui dans l'esthétique de Max Bense et dans l'ainsi dite production artistique des computers.

SALAMUN-BIEDRZYCKA Katarina: O literarno-istorijskoj nauci u Poljskoj, O literarno-istorijskoj nauci u Sloveniji, UDK 82 (091) (438+497.12)
Problemi, Ljubljana, vol. 8, br. 86, str. 22—27

Tekst o literarno-istorijskoj nauci u Poljskoj nas samo »informativno« upoznava sa literarno-istorijskim ispitivanjima u Poljskoj, sa pojedinim autorima, institucijama, zbornicima itd. Međutim, drugi tekst — O literarno-istorijskoj nauci u Sloveniji — zadržava se kod pitanja literarne istorije kao nauke koju »opredeljuje« citatima iz dela Jakobsona, Tynjanova, Sklovskog i ruskih formalista koji su, u dvadesetom godinama ovog veka, stavili literarno-istorijsko istraživanje na nove temelje. Iz ovog uvodnog razmišljanja, opredeljuje autor teksta slovenačku literarnu i literarno-istorijsku situaciju uz upoređivanje sa »preokretom« u ruskoj literaturi i teoriji. Na kraju, tekst daje polaznu oznaku zadatka i disciplina kojih se mora prihvatiti slovenačka literarno-istorijska nauka u »ponovnoj« analizi slovenačke literature i u prevazilaženju svoje nedovoljnosti.

SALAMUN-BIEDRZYCKA Katarina: Sur la science de l'histoire littéraire en Pologne, sur la science de l'histoire littéraire en Slovénie, UDK 82 (091) (438+497.12)
Problèmes, Ljubljana, volume 8, numéro 86, page 22—27

Tandis que le texte sur la science de l'histoire littéraire en Pologne n'a qu'un caractère purement »informatif« (il nous informe sur les recherches dans le domaine de l'histoire littéraire en Pologne, sur les auteurs particuliers, sur les institutions, sur les recueils etc.), le deuxième texte — SUR LA SCIENCE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE EN SLOVÉNIE — traite la question de l'histoire en tant que science. Il la »définit« par les citations des oeuvres de Jakobson, de Tynjanov, de Sklovski, ... des formalistes russes qui, au milieu des années vingt, avaient donné des bases nouvelles aux recherches dans les domaines de l'histoire littéraire. Après cette introduction l'auteur du texte définit la situation littéraire slovène et la situation slovène dans le domaine de l'histoire littéraire et il la compare au »tournant« dans la littérature et théorie russe. Ensuite l'auteur désigne le point de départ des devoirs et des disciplines que la science de l'histoire littéraire slovène doit se poser à elle-même dans l'analyse »reitérée« de la littérature slovène et en surpassant sa propre insuffisance.

MEDVED Andrej: Dva teksta, Kleistova »igra« o princu Homburškom / Giraudouxov Amfitrion, UDK 830.09—2+840.09—2
Problemi, Ljubljana, vol. 8, br. 86, str. 43—58

Tekstovi pokušavaju da budu refleksija o »istupanju« evropskog literarnog diskurza iz epohe »tragične umetnosti« u horizont novovremenske tekstualne produkcije. Strukturalna analiza KLEISTOVOG i GIRAUDOUXOVOG »pisma« otvara tragove »literarnog fenomena igre« u njegovom pre/lazu iz stere »neozbiljnog« i »neistinitog« u »ozbiljnost« i »istinu« bivanja. Naime, pojava »literarne igre«: »igra«, u kontekstu literature, omogućuje nam da uđemo u razumevanje kraja tradicionalne umetnosti, u »prelom« njenog idealnog sastava, pa i u »pobedenje« metafizičke misli koja je presudna za konstituciju tragične dimenzije literature. Misao »igre« i njen refleksivni zapis označava, dakle, kraj određenog literarnog iskustva u evropskoj kulturi te »oslobada« (otvara) kritično pro/mišljanje njene »izmene«.

MEDVED Andrej: 2 textes, »Le jeu« de Kleist su le Prince de Hombourg et l'Amphitryon de Giraudoux, UDK 380.09—2+840.09—2
Problèmes, Ljubljana, volume 8, numéro 86, page 43—58

Les textes tentent d'être une réflexion sur la »sortie« du discours littéraire européen de l'époque de l'art tragique et sur son entrée dans l'horizon de la production moderne des textes. L'analyse structurale de l'écriture de KLEIST et de GIRAUDOUX ouvre les traces du »jeu« en tant que phénomène littéraire dans sa trans/ition de la sphère du »jeu sérieux« et du »faux« dans le »sérieux« et le »vrai« de l'existence. Car c'est justement le phénomène du »jeu littéraire«, du »jeu« dans le contexte de la littérature qui nous permet d'entrer dans la compréhension de la fin de l'art traditionnel, de la »rupture« de son fondement idéal, ainsi qu'il nous permet de »surmonter« la pensée métaphysique qui est décisive pour la constitution de l'étendue tragique de la littérature. L'idée du »jeu« et sa note réfléchie marque donc la fin d'une expérience littéraire particulière dans la culture européenne et elle »libère« (ouvre) la réflexion critique sur son »changement«.

Založba Lipa, Koper:

TARAS KERMAUNER:
NATURA
IN INTIMA

Poezija petih pesnikov



Pravkar izšlo:

DUŠAN JOVANOVIČ

DON JUAN NA PSU

ALI

ZDRAV DUH V ZDRAVEM
TELESU

Založba Obzorja, Maribor