

PROBLEMI Aktualnosti



Andrej Medveti

Dušan Pirjevec

Taras Kermauner

Maryan Rozanc

Giancarlo Vigorelli

Pierre Macherey

Branimir Donat



PROBLEME

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo. Ureja uredniški odbor: Niko Lehrman, Rudi Rizman, Marjan Rožanc, Dimitrij Rupel, Fedor Žigon (Aktualnosti); Spomenka Hribar, Valentin Kalan, 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: Milan Pintar. Odgovorni urednik: Rudi Rizman. Tehnični urednik: Marjan Rožanc. Uredništvo in upra-

va: Ljubljana, Beethovnova 2, tel. 20 487. Tehnični urednik posluje v ponedeljek, sredo in petek od 9. do 13. ure, uprava pa v četrtek od 14.30 do 16.30. Naročila pošiljajte na upravo Problemov, Ljubljana, Beethovnova 2, tekoči račun 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 40 din, cena posamezne številke 4 din, cena dvojne številke 7 dinarjev. Nenaročenih rokopisov uredništvo ne vrača. Izdajata predsedstvo ZMS in UO ZSJ v Ljubljani. Tiska tiskarna »Toneta Tomšiča« v Ljubljani.

Andrej Medved: Ideološki princip resnice v literarni teoriji kot znanosti	301
Dušan Pirjevec: Ivan Cankar in literatura	312
Taras Kermauner: Tradicionalna megastruktura slovenske poezije	338
Marjan Rožanc: Travma Tarasa Kermaunerja	369
Giancarlo Vigorelli: Manzoni in tišina ljubezni	374
Pierre Macherey: Za teorijo literarne produkcije	384
Branimir Donat: Za prakseologijo kritike	394

Andrej Medved: Le principe de la vérité dans la théorie littéraire comme science	301
Dušan Pirjevec: Ivan Cankar et la littérature	312
Taras Kermauner: La mégastructure traditionnelle de la poésie slovène	338
Marjan Rožanc: Le traumatisme de Taras Kermauner	369
Giancarlo Vigorelli: Manzoni et le silence de l'amour	374
Pierre Macherey: Pour une théorie de la production littéraire	384
Branimir Donat: Pour une praxéologie de la critique	394



RUDI RIZMAN

Intelektualci v politiki

Spraševanje o tem, kakšno funkcijo opravljajo intelektualci v konkretnem socialnem in političnem svetu, je v bistvu spraševanje o demokracijskem horizontu družbe, ki ga je razprla politična elita. Dileme intelektualcev v politiki so tedaj samo specifične dileme, za katerimi se skriva represiven, tolerantni ali funkcionalni odnos do najrazličnejših delovnih struktur, ki konstituira dano družbo. Na prvi pogled sicer deklaracije in teze družbenih in političnih subjektov bolj ali manj dosledno izražajo voljo po vključevanju intelektualnega faktorja v politični prostor. Medtem pa je seveda praktična resnica — kot še marsikje drugod — daleč proč od deklariranih (in s tem še nenevarnih) želja.

Prevladujoče stališče znotraj uveljavljene politike se giblje v okviru naslednjih skrajnosti:

a) Intelektualec je socialno in politično nestabilno bitje; njegova temeljna metoda se imenuje dvom, ta pa je nezdržljiv s politično akcijo, ki temelji na verovanju in akcijski učinkovitosti; Marx, Engels in Lenin so bili sicer res intelektualci, svoje temeljno delo so zastavili intelektualno, da bi se program, ki ga je potrebno uresničiti ali kvečjemu še **perfektirati** — intelektualno dejanje je tedaj že preteklost, kot trenutna nuja pa nastopa pragmatična zmožnost posameznikov;

b) Stališče, ki **ne razlikuje** (ali noče razlikovati) med intelektualnim in neintelektualnim znotraj političnega sveta; izvirna klasična misel (marksizem) se ne interpretira na filozofski, ekonomski, sociološki ali politološki način, temveč v popularni politični obliki, ki pomeni za tiste, ki jo obvladajo, kompenzacija intelektualnega;

To stališče operira z Gramscijevim citatom, da je »vsaka filozofija politika« oziroma »vsak posameznik intelektualec«, vendar je interpretacija Gramscija zloraba, ker obsodi filozofijo na politiko, ne da bi videla v misli italijanskega teoretika pred-

vsem programsko obveznost politike, da se približa filozofičnemu in intelektualnemu;

c) Zadnje čase je »moderno« proglasanje političnih kadrov za intelektualce oz. za »predstavnik« institucij in krogov, ki se ukvarjajo z intelektualno dejavnostjo. Z ozirom na dolgoletno podcenjevanje dejavnosti, ki ima pretežno intelektualne značilnosti (v politiki se to še vedno imenuje »cehovstvo«), pa je sedaj dobila atribut intelektualnosti visokošolska diploma ali ustrezen naziv iz tehničnih ved; visokošolsko diplomu spremlja kvečjemu še pisanje aktualnih političnih uvodnikov, medtem ko naziv iz tehnične izobrazbe predstavlja v politiki le okras in intelektualno legitimacijo, ki že zdavnaj ni več delovno utemeljena in prisotna na področju, za katerim stoji določen naziv — skratka, za temi formalnimi legitimacijami ne stoji **temeljna teoretična dejavnost**, temveč v glavnem politični pragmatizem.

S tem seveda nismo mogli ali hoteli preimenovali vseh možnih pojavnih oblik odnosa intelektualca — politika. Zapisali smo le tiste, ki razpolagajo z močjo, pa najsi ima za seboj institucionalno ali obče veljavno, že skoraj »moralno« težo. Vse tri omenjene ekstremnosti vodijo k skupnemu sklepu, da so možnosti za pojavljanje intelektualca v političnem procesu kot intelektualca dokaj okrnjene in skromne. Slej ko prej je vržen v situacijo, ko mora pristati na igranje dveh vlog, ene v politiki, druge v svoji znanstveni orientaciji. Pristanek na to alternativo potegne za seboj to, da se tudi znotraj političnega prostora opredeli za eno ali drugo interesno grupacijo, kar pa kljub večjim razlikam med njimi še ne pomeni mnogo; intelektualnemu delovanju je v vsakem primeru vsiljeno žrtvovanje koncepta zaradi **taktičnih ozirov**. Vprašanje je, kako dolgo je mogoče vzdržati tako dualistično obnašanje, ki se kmalu zreducira na beg iz politike ali zamenjavo znanosti s politiko.

PROBLEMI PROBLEMI aktualnosti

POLITIKA

Intelektualci v politiki 1

MODERNA ZGODOVINA

Kiss of Death 2

MED TEORIJU IN PRAKSO

Razdrobljenost in omejenost informacij 4

Alpski turistični center Bovec (v pogovoru z arhitektom Aljančičem) 7

MED PROIZVODNJO IN POTROŠNJO

Težave propagande 9

MED ZNANOSTJO IN FILOZOFIJO

Mišljenje in ideologija 10

O množicah in novejši matematiki 12

NAŠE MOŽNOSTI

Slovenske ideologije 13

NOVA KRITIKA

Tradicija 15

DIALOG

Katoliški dialog v Sloveniji 17

MED IDEOLOGIJO IN EKSISTENCO

Literarna kritika in njena kriza 19

BRANJE

Zgodovina-igra 21

Na sledi biti 23

VIZUALNE UMETNOSTI

Likovna recenzija ali borzno poročilo 25

Opombi k prvi razstavi v Ateljeju 69 26

Vtisi z razstave »Atelje 69« (M. Matanovič, D. Nez, A. Šalamun) 28

Britanska skulptura šole St. Martin's 30

SPORT

Smučarski fenomen 32

Kiss of Death¹

(Prispevek k tezi, da mora zgodovinar v metodologiji upoštevati tudi faktor delovanja socialne psihologije)



VLADIMIR
DEDIČ

Jutro v »Čadu«, polno sonca. Čuje se glas ptice. Prti na mizah so čisti. Prostori prezračeni. Dve turški kavi sta pred nami. Sami smo. Zaprošili smo, da se glasba, ki prihaja iz radia, malo, malo stiša. Začenja se moj monolog z mislimi, ki so me obsedle zgodaj zjutraj, kot rosa. Pripravil sem tudi dokumentacijo. Vili Jager pozorno posluša. Odpira se morje vprašanj, a kje so odgovori!

Tema je s področja sto in enega načina, kako se uničujejo heretiki. Toda najprej je treba definirati pojem heretika in hereze! **Enciklopedija Jugoslavije** suho piše:

»Hereza, versko mišljenje, ki je v nasprotju z uradnim in avtoritarnim poučevanjem neke verske skupnosti ali cerkve. **Heretik**, pristaš hereze, odpadnik. Oba izraza se včasih uporabljata tudi, ko je beseda o oddaljevanju od načel in postavk neke podobne skupine (struje, gibanja, šole).«

Definicija je dokaj slabotna in nepopolna. Webster je boljši. Upošteva tudi razliko med heretikom in upornikom. Tukaj je, kot sem jo zabeležil to jutro:

Heresy (1) Religious opinion opposed to the authorized doctrinal standards of any church, esp. when held by a person holding the same general faith, and tending to promote schism or separation.

(2) Lack of orthodox or sound belief.

(3) Rejection of or erroneous belief in regard to some fundamental religious doctrines or truth.

(4) Heterodoxy.

(5) A characteristic opinion held by a person, sect or party; also a particular body or style of doctrine; a sect.

(6) An opinion held in opposition to the established or commonly received doctrine and tending to promote division or dissension-usually said in reproach.²

A za upornike se lepo reče »open resistance or defiance, of any authority.«³

Webster doda:

Formerly, in countries having an established church, heresy was a crime and consisted in refusal to accept any prescribed article of faith.⁴

Dejansko je bila hereza v obdobju fevdalizma revolucionarna opozicija proti tedanjemu vladajočemu sistemu, a v prvi vrsti proti ideologiji tedanje družbe. Pojavljala se je na različne mistične načine, in izbruhnila v odprti upor.

No, tukaj se ne bomo spuščali v zgodovino posameznih herez, kmečkih uporov, kritiko cerkve kot glavne opore tedanjih družbenih odnosov, temveč se bomo zaustavili samo na metodah uničevanja hereze.

Enciklopedija Jugoslavije piše:

»Glavno vlogo v preprečevanju herez je imela cerkvena institucija, poznana pod imenom »Sveta inkvizicija«; skozi njene zapore, mučilnice in morišča je šlo pod imenom heretikov desettisoče pobornikov svobode vesti in mišljenja in borcev za boljše življenje tlačenih množic.«

Nepopolnost te definicije je v tem, da je Inkvizicija bila istočasno tudi državna institucija, in ne le cerkvena. Po letu 1480 je bila inkvizicija v Španiji reorganizirana in postavljena pod državno kontrolo. Razširila se je skoraj na vse sredozemske dežele, v tej obliki je prenehala delovati v Franciji leta 1772, a v Španiji šele leta 1834.

Anglija ima posebno zgodovino svoje hereze, ki jo je kaznovala prav tako brez milosti kot v drugih krščanskih deželah.

Se dandanes ni za poprečnega Angleža slajšega prizora, kot je grešnik, ki se kesa. V Angliji so si skovali posebne poetične forme za poniževanje heretikov. Tukaj jih je le nekoliko:

Kiss the dust — to suffer everthrow, humiliation, ruin, or death; to yield or submit abjectly.

Kiss the ground — to prostrate oneself as a sign of homage, to yield or submit abjectly.

Kiss the rod — to accept punishment or correction submissively.⁵

Toda angleški protestanti so tudi sami heretiki, ki so vstali zoper Sveto rimsko cerkev. Ustanovili so svojo Church of England, ki je postala državna cerkev, in kot taka podvržena novim herezam.

Pojavili so se nonkonformisti. Njihove definicije:

(1) One who does not conform to an established church or its doctrine, discipline or polite,

(2) One who does not conform to the established church of England — originally a member who refused to conform to its discipline or practice in certain respects; one of the clergyman (about 2.000) who left the Church of England in 1662 rather than submit to the Act of Uniformity; later, a member of a religious body separated from it; a dissenter, now chiefly a Protestant dissenter.

(3) One who refuses to conform to some practice or course of action or conduct.⁶

Iz tega, čuj Vili, sledi tisto bistveno. Ze se mi meša v glavi, pa ne vem, če bom precizen.

V 17. stoletju, za časa angleške revolucije, a še posebej po njej, pride do izraza neka značilnost vladajočih slojev fevdalne Anglije, a to je poskus, da se prilagodijo spremenjenim odnosom v angleški družbi. Kasneje je to misel najlepše izrazil sam Hobbes:

da dober gospodar pravočasno za sluti neurje, ki se pripravlja, in se zato pripravi na obrambo, okrepi streho itd.,

s političnim jezikom bi se reklo, pustiti pri miru establishment; (a establishment pomeni:

— permanent settled position in life as in business,

— a settled arrangement of order, — a permanent civil, military or commercial force or organisation),⁷

tistim slojem, ki jurišajo nanj, je treba ustvariti iluzijo kompromisa, odpreti upornikom prek najrazličnejših oblik podkupljanja svoje vrste in jih narediti za slugo establishmenta.

Tako se establishment izogne nevarnosti ustvarjanja martyrov, mučnikov; okameneli establishmenti so na to pozabili, pa jih je to stalo glavo. Biti mučenik v očeh množice je strašna materialna sila.

Martyr namreč pomeni:

(1) One who voluntarily suffered death as the penalty of refusing to renounce its religion or a tenet; principle or practice belonging to it.

(2) A title of honour among the early Christians.

(3) One who sacrifices his life, station, or what is of great value, for the sake of principle, or to sustain a cause.

(4) A witness.*

V angleškem jeziku se pridobivajo heretiki imenuje KISS OF DEATH, to pomeni, da se heretika ne ubije fizično, temveč ga zviti establishment pritegne:

I

Z OBLJUBO, DA BO SPREJET V NJEGOVE VRSTE,

V NJEGOVO DRUŽINO,
V NJEGOVO CERKEV,
V NJEGOVO BANKO,
V NJEGOV KLUB,
V NJEGOVO UNIVERZO,
V NJEGOVO DRUŽBO,
V NJEGOV PARLAMENT,

toda, ko vstopi, ko sprejme ta POLJUB SMRTI, je kot heretik mrtev, to pomeni, da mu je duša mrtva, da ni več heretik, temveč slepi sluga establishmenta.

II

Ali drži ta omenjena teza, ali v socialni psihologiji angleške družbe zares obstaja? Ali je to samo angleški fenomen ali pa to mrzlično igro uporabljajo tudi establishmenti drugih družb, dežel in kontinentov? (O tej herezi — tiho!)

Kolikor sem živel v Angliji in kolikor sem mogel videti, se ta diabolna praksa vse bolj izpopolnjuje.

Vzemimo na primer angleške laburiste. Tu so konservativci uporabili načelo:

IF WE CANNOT DESTROY THEM, WE SHALL JOIN THEM!⁹

Se kakšen primer?

V angleških množicah, kot tudi številnih tujcih, ki se naselijo v Angliji, se pojavlja tisto, kar sem v nekem razgovoru na koledžu Svetega Antona (St. Antony's College) — v tem koledžu je naš Meštrovič izdelal sijajen kip zaščitnika mesta Splita — da me ne slišijo moji pravoslavci iz Beograda, ki se zoperstavljajo, da bi ta dober katolik in secesionist postavil mavzolej pravoslavnemu vladiki in črnogorskemu pesniku Njegošu — oprostite dolgemu stavku — imenoval

FRIDAY MAN'S MENTALITY,

kar bi v našem jeziku pomenilo Petkova mentaliteta. Mentaliteta nesrečnega črnca, ki ga je Robinson Crusoe mentalno posiljeval, on pa je počenjal tisto, kar Angleži imenujejo TO APE, opičjaniti, obnašati se kot opica, narediti vse tisto, kar je njegov beli rešitelj in osrečitelj hotel.

Ta čudni fenomen sem občutil v svojem 20. letu: bil sem dopisnik Politike v Londonu, ko sem od neke stare ženske, soproge delavca, ki je čistila hišo, slišal, da bo glasovala

za konservativce, ker je to Kraljeva partija. Začudilo me je, s kakšno pobožnostjo je govorila o višjih slojih in začutil sem strašno bolečino, ker s za njo ti krogi zaprti.

V angleških narodnih šolah, za njih skrbi država ali občina (public schools so privatne šole, ki so zelo drage in katere obiskujejo samo otroci zelo premožnih staršev in kjer pride na deset dijakov pet učiteljev, medtem ko je razmerje v državnih šolah 1 : 40), se učitelji zanimajo samo za najboljših pet ali šest učencev, ki jih potiskajo naprej, uvajajo neke vrste modernega janičarstva, ti odlični dijaki iz siromašnih slojev dobivajo štipendije, gredo v Oxford ali Cambridge, kjer jim je glavni cilj, da opičjanijo, da posnemajo svojo višjo vrsto, da bi lahko bili sprejeti v najvišje kroge, pri tem popolnoma izgubijo svojo dušo in pozabijo, od kod so prišli, vse v slavo in čast establishmenta.

To je primer tudi s tujci. Na nekem sestanku zgodovinarjev Druge svetovne vojne je bil največji »Anglež« profesor Max Bellof; njegov ded je kot ruski Žid pobegnil pred pregoni v carski Rusiji konec prejšnjega stoletja v Anglijo, in sedaj nam je ta novopečeni Anglež čital lekcije iz vdanosti angleški kroni in državi, a jaz sem vzkliknil:

POTURICA SLABŠI OD TURKA,

in: ta Bellof je pravi Petek.

Poznam tudi nekega dr. Schustra aus Wien, ki je pred vojno pobegnil v Anglijo, a je sedaj spoštovani profesor Chester, posebej angleškega gentlemana, ki je zelo nesrečen, ker zaradi nemškega RRR ne more izgovoriti angleškega R. Sediva v dvoje in on gleda, kako zlagam pismo na štirj dele, in on mi prestrašen reče:

— Tako se v Angliji ne dela. Tu zlagamo pisma na tri dele...

Prava opica!

Pravzaprav gre za obliko identifikacije z agresorjem, ko ti ne ubijajo telesa, temveč te »tolčejo« po glavi toliko časa, dokler ne popustiš...

xxx

Atmosfera jutranjega miru se je narušila. Vstopil je neki južni brat, šofer hladilnika, in naročil 20 čevapčičev, radio je močno zahreščal, pa sem izgubil nit svojega razmišljanja.

Toda vse to sem zapisal, ko sem se spomnil mojega partizanskega tovariša Joze, telegrafista Vrhovnega štaba, sicer člana IWW, revolucionarne teroristične organizacije v ZDA na začetku tega stoletja, ki je za časa vojne vsako jutro, kadar nismo jurišali ali bežali, na svoj stroj iztresel vse, kar mu je bilo na duši, dobro in zlo, in, preneumno, na kon-

**Tovarna
Aero
Celje**



cu navadno z velikimi črkami zapisal:

MISLI,

KI

BI

JIH

BILO

POTREBNO

PREZRACITI;

jaz dodajam: »z mojimi mladimi prijatelji«.

¹ Poljub smrti

² (1) Hereza, versko prepričanje, ki je v nasprotju z avtoritarnimi in doktrinarnimi pravili cerkve, še posebej oseba, ki se sicer drži iste vere, vendar s težnjo po pospeševanju razkola in odcepitve.

(2) Pomanjkanje pravovernega ali brezhibnega prepričanja.

(3) Zavrnitev napačnega prepričanja glede na temeljno versko doktrino ali resnico.

(4) Heterodoksija.

(5) Značilno prepričanje neke osebe, sekte ali stranke; tudi posebno telo ali stil doktrine; sekta.

(6) Mišljenje, ki v nasprotju z ustaljeno ali skupno sprejeto doktrino teži k ločitvi ali razkolu, kot navadno trdijo očitki.

³ Odkrit odpor ali izzivanje kakršnekoli oblasti.

⁴ Pred časom je bila hereza v deželah z državno cerkvijo zločin; sestojal se je v zavračanju katerega koli verskega principa.

⁵ Poljub prahu — trpeti padec, ponižanje, propad ali smrt; ukloniti se ali vdati.

Poljub zemlje — koga položiti na tla kot znak pokornosti, ukloniti se ali vdati.

Poljub šibe — ponižno sprejetje kazni ali graje.

⁶ (1) Nekdo, ki se ne prilagodi državni cerkvi ali njeni doktrini, disciplini ali vedenju.

(2) Nekdo, ki se ne prilagodi Anglikanski državni cerkvi — prvotno član, ki se ni prilagodil njeni disciplini ali izvajanju v določenih zadevah; nekateri duhovniki (okoli 2000), ki so leta 1662 raje zapustili Anglikansko cerkev kot da bi se pokorili Aktu o uniformnosti; kasneje član verskega telesa, ki se je ločilo od uradne Cerkve; odpadnik, sedaj v glavnem protestantski odpadnik.

(3) Nekdo, ki se ne prilagodi smeri akcije ali vodenju.

⁷ — stalno določen položaj v življenju in poklicu,

— določena ureditev sistema,

— stalna civilna, vojaška ali trgovska moč ali organizacija.

⁸ (1) Nekdo, ki gre prostovoljno v smrt kot kazen za to, ker se ne odreče veri ali dvomu; načelo ali delovanje, ki pripada veri.

(2) Častni naziv med zgodnjimi kristjani.

(3) Nekdo, ki žrtvuje svoje življenje, položaj ali neko večjo vrednoto zaradi načela ali podpore stvari.

(4) Priča.

⁹ Če jih ne moremo uničiti, potem jih vključimo!

Prevedel Rudi Rizman



FRANCE
FORSTNERIČ

Razdrobljenost in omejenost informacij

Kadar pri nas zagovarjajo nena-
vadno razpršenost in utesnjenost
informiranja s tako imenovanimi
lokalnimi («občinskimi» oziroma
»medobčinskimi») glasili, navadno
kljujejo na pomoč dejstvo, da se v
svetu krepi vloga lokalnih časnikov,
zmanjšuje pa naklada osrednjih li-
stov. Ta primerjava je za nas v tem-
elju neustrezna, kajti kaj pomeni
»lokalno« pri nas v Sloveniji in kaj
recimo v ZDA? Ali je sploh mogoče
najti kakšno relacijo med dejstvom,
da se npr. v ZDA zmanjšujejo nakla-
de dnevnikov, ki izhajajo v federal-
nem središču, večajo pa naklade
časnikov v milijonskih »provincial-
nih« mestih, ter med tem, da ima
od dveh največjih slovenskih dnev-
nikov (Delo in Večer) prvi komaj
85.000, drugi pa komaj 50.000 dnevne
naklade — tudi zato, ker ima vsaka
večja občina ali nekaj občin skupaj
že svoj časopis ali pa se pripravljajo,
da ga ustanovi. Imeti »svoj« časnik
in »svojo« radijsko postajo je dan-
danes ambicija »občinskih mož« v
skoraj vseh naših občinah.

Lokalna samouprava je dejstvo in
težnja sleherne družbe, ki teži k so-
dobni demokraciji. Toda ali je v in-
teresu same lokalne samouprave tudi
popolno lokaliziranje celo temeljnih
regionalnih in nacionalnih funkcij?
(Med)občinskih časnikov bi se mo-
rebiti lahko veselili, če bi pomenili
le dodatno »potrošnjo« poleg dnevnega
tiska; vendar pomenijo osiroma-
šenje že tako pčile potrošnje
dnevnega tiska v SRS. Posledice te
lokalno-samoupravne »demokracije«
na področju informiranja s tiskom
sem opazoval na podeželju občin
Ptuj, Maribor, Lenart, Murska So-
bota, Lendava idr. Videl sem, da si
kmet ali polproletarec (človek, ki
živi na deželi, dela pa v mestu) v
teh občinah zavoljo podpoprečnega
standarda lahko privoščijo le enega,
kvečjemu dva časnika. Eden od teh
je recimo Kmečki glas (in veliko-
krat verski list Družina), drugi pa
naj bi bil kakšen dnevnik, po vsej
verjetnosti Delo ali Večer. Vendar
nj tako, temveč je drugi list v hiši
občinsko oz. medobčinsko glasilo. Za

tretji časnik pa res ni več denarja;
če bi bil, bi bila potrošnja tiska za-
vidanja vredna.

Prva dva časnika (Kmečki glas,
Družina) informirata specializirano,
torej bi naj drugi oziroma tretji čas-
nik pri hiši razprl informacijski
horizont. To se pravi, da naj bi bil
»okno v svet«, najprej v širšo druž-
beno skupnost (regijo, republiko,
državo) in potem v svetovno dogaja-
nje. (Med)občinski, lokalni časopis
praviloma ne informira dlje od mej
občine ali nekaj sosednjih občin. Tu
se informacija torej zaustavi, zapre.
Naj je namreč lokalni časnik še tako
dober, zanj ne bo nikdar toliko de-
narja (ne iz še tako ambicioznih do-
tacij, ne iz naročnine in reklam), da
bi lahko enakovredno »konkuriral«
trem slovenskim (v domovini izha-
jajočim), kolikor toliko organizira-
nim in materialno močnim dnevnim.
Vsakršno sanjarjenje o »kon-
kurenci« je v tem primeru torej
škodljiva nesmotrnost, toliko bolj,
ker si noben lokalni oziroma med-
občinski časnik še dolgo ne bo mo-
gel zagotoviti niti osnovnih tehnič-
nih in kadrovskih, to se pravi stro-
kovnih in zlasti ne intelektualnih
zmožljivosti za sodobno informira-
nje.

Kdor torej pri nas zagovarja buj-
no razraščanje lokalno-medobčinskega
tiska z razlogi lokalne samou-
prave, hote zapira ogromno popula-
cijo prebivalstva v utesnjene okvire
lokalnega informiranja. Posledice
tega lahko več kot slutimo. Ravno
naša družbeno-ekonomska oziroma
politično-teritorialna ureditev, ki
krepi lokalno samoupravo kot na-
ravno zahtevo sodobne demokracije,
bi potrebovala izrazito močne sredo-
težne, kohezivne informacijske toke-
ve s krepkimi reverzibilnimi prvina-
mi. Ali jih lahko zagotovijo tehnično
in kadrovske šibke lokalna glasila z
majhnim zaledjem?

Ponaviljam, lokalnega tiska (in tu-
di lokalnih radijskih postaj, namreč
medobčinskih in občinskih; v mislih
nimam Maribora, Murske Sobote in
Kopra z njihovimi nedvomnimi re-
gionalnimi in relejnimi funkcijami)

nikakor ne moremo biti veseli kot nekakšne obogatitve informiranja in potrošnje tiska, ampak nam bo povzročal čedalje resnejše preglavice. Spričo danega standarda naših, še zlasti podeželskih občanov, ki pač determinira določeno (pičlo) »kupno moč«, namenjeno tisku, lokalna glasila s svojo sedanjo fiziognomijo in ambicijami izrazito nesmotrno »odžirajo« bralce in kupce osrednjim nacionalnim oziroma regionalnim informacijskim ustanovam. Tak je gospodarski, potrošni vidik razmerja med osrednjim in lokalnim tiskom; še resnejši pa je že omenjeni sociološki vidik, namreč »načrtno« zajemanje in usmerjanje bralčeve pripravljenosti za sprejemanje informacij v lokalne okvire.

Res je morebiti informacijska participacija bralca v lokalnih glasilih »intenzivnejša« — pričujočim pogledom nasprotni nazori navadno naglašajo to dejstvo — ampak zato je tudi bolj utesnjena. Ta utesnjenost pa z drugimi besedami pomeni, da lokalno informiranje, tako naravno, kakor je danes, krepi že itak močne sredobežne sile in vsaj v informacijskem pogledu dezintegrira našo narodno družbeno skupnost. Da lokalistična razparceliranost in dezintegriranost pri nas ni votel strah, spoznavamo na vsakem koraku, kadar se trudimo vzpostaviti vsaj temeljno nacionalno ali regionalno družbeno soglasje npr. glede nacionalnih ali regionalnih kulturnih funkcij. (Dva primera: regionalno srednje šolstvo je hiralo in viselo zgolj na proračunih regionalnih središč, ko je moralo še poljubno, to se pravi z »dogovori« zbirati svojá sredstva od občin. Podobno se še vedno godi z nekaterim regionalno pomembnimi kulturnimi ustanovami, ki svojo regionalnost trdo plačujejo: narodna skupnost se jih otresa kot »regionalnih«, regije pa obstajajo v tem primeru, ko gre za denar, za veliko denarja, le v pobožnih željah. V razrešitev tega navzkrižja, to se pravi v nujno funkcionalizacijo statusa regionalnih ustanov se tu ne moremo spuščati, tudi v to ne, kaj je med našimi regionalnimi ali nacionalnimi ustanovami zares nujno, kaj pa bi nemara lahko podvrgli racionalizaciji mreže teh ustanov, ali bolj neposredno: kaj bi lahko uknili. To je celovito in zapleteno vprašanje, ki ga bodo reševali naporno in dolgo in bo terjalo mnogo premisleka in raziskav).

Ali so kje poti iz sedanjih nezadovoljivih razmer v razmerju med osrednjim in regionalnim ter lokalnim oz. medobčinskim informiranjem s tiskom? Premislimo nekaj variant! Prva bi bila: pustiti vse, kakor je, in se zanesti, da bo stvari

uredila »tržna« logika«. To pomeni, da bi konkurenca oziroma materialna, torej tehnična in kadrovska ekspanzivnost osrednjih tiskovnih informacijskih ustanov (podjetij) z močjo svojega skoncentriranega kapitala in z umsko, strokovno premočjo kratko malo zrinila lokalni tisk v prave okvire in mu diktirala status in fiziognomijo, kakršno naj ima in kakršno zmore. Ta pot bi bila naravna in ima svoje prednosti: ne potrebuje administrativnih posegov in nasilnega politično-voluntarističnega prekranjanja danih struktur. Je pa draga. Koliko krvavo potrebnega denarja za druge stvari bo v obliki ambicioznih loka(listič)nih dotacij še pogoltnil lokalni tisk, preden bo »podlegel« v gospodarskem konkurenčnem boju! In ves ta čas bo ravno zavoljo razširjenosti lokalnega tiska dnevni tisk s kar največjo težavo prodiral na tista območja, ki jih pokriva lokalni tisk. Lokalni tisk bo imel pri tej stvari še enega zaveznika: čedalje večjo — in s številnih drugih vidikov nujno — decentralizacijo sredstev čim bliže k tistim, ki jih ustvarjajo. To pomeni, da bo vse več denarja ostajalo v lokalnih skupnostih, »žeja« po informacijski integraciji oz. večji odprtosti v širše družbene skupnosti pa bo bržkone rasla počasneje, saj se v sferi bralstva (tiska) stvari spreminjajo precej počasi.

Problem pa je pereč že danes, ta trenutek, saj ga označuje na eni strani že omenjena, za slovenski standard sorazmerno hudo pičila poraba dnevnega tiska, na drugi strani pa nas mora priganjati zavest, da bomo kot narodnostna družbena skupnost vsestransko (»državotvorno«, gospodarsko, duhovno-komunikacijsko itd.) slabo funkcionirali kot moderna družba, dokler bomo tudi informacijsko tako dezintegrirani, kot smo zdaj. V sestavku imam namreč ves čas v mislih temeljno družbeno komuniciranje s tiskom, ne pa zabavnih, kratkočasnih in podobnih aspektov branja časnikov, dasi tudi te funkcije tiska ne zametujem in se zavedam nujnosti njene kvalitete.

Druga varianta je očitna: politična ureditev razmerja med osrednjim, tj. dnevnim in lokalnim tiskom. To ima obilo nepopularnih strani: dolgovezno, utrudljivo prepričevanje in zburjanje občutka, da se nekemu »nekaj njegovega jemlje«, kar bo porodilo najrazličnejše obrambne mehanizme itd. Vprašanje pa je tudi, ali smo za politično rešitev tega vozla še primerna družba (če mislimo s »političnim urejanjem« bolj ali manj »nasilne« posege), ali že primerna družba (če si namreč kot »politično urejanje« predstavljamo funkciona-

len samoupravni dogovor prek ustreznih družbenih ustanov)? Nekaj bi s tem poslednjim načinom vendarle že lahko funkcionalizirali: namreč sprejeli takšne norme in normative, ki bi nekako zajezili nebrzdano bohotenje lokalnega tiska, kadar se to dogaja improvizirano in se torej sili k ambiciozni dejavnosti čez svoje moči, čez svoje kadrovske, tehnične in materialne potenciale. Jasno je, da takšne norme in normative lahko sprejme na temelju kakovostnih strokovnih priprav le naše narodno predstavniško telo po demokratični poti. Takšne norme in normative bi tačas potrebovali tako za lokalni tisk kot za občinske in medobčinske radijske postaje. Bistvo in namen teh ukrepov pa ne bi bil (za)dušitev lokalnega informiranja, ki je v svojih funkcionalnih mejah in okvirih tako rekoč neobhodno potrebno in dragoceno, temveč le smotrna razmejitev lokalnega in dnevnega oz. osrednjega informiranja.

Dokler tega še nismo uredili, pa se uveljavljajo nekakšne vmesne variante in polovične rešitve. Ker osrednji in regionalni tisk uvidevata, da s konkurenco še ne moreta zriniti svojih majhnih in številnih lokalnih tekmecev v ustrezne informacijske okvire in na ustrezne statusne nivoje, taktizirata, kakor vesta in znata. Lokalni tisk puščata živeti in delati, kakor živi in dela, saj kaj drugega jima za sedaj ne preostane, borita pa se za to, da bi ga vsaj v dani fiziognomiji in statusu privezala čimbolj nase (ga integrirala), misleč, da bosta tako lažje uresničila svoje »nakane« in polagoma — z vse večjim vplivom v okviru integracijske družbe — postavila stvari na svoje mesto. »Interesno območje« si osrednji tisk sicer s tem nekako zagotavlja, hkrati pa sam pomaga ohranjati in konservirati obstoječe neustrezne razmere.

Preostane nam še pogled k tisti strani, ki jo ves čas zagovarjamo: ne moremo se izmuzniti priznanju, da naš osrednji oziroma regionalni tisk ne more učinkoviteje pomagati pri funkcionaliziranju lokalnega tiska s svojo materialno in strokovno konkurenco in prestižem tudi zato, ker se 1. širi med nove bralce zelo počasi zavoljo svoje neučinkovite, še iz administrativnih časov ohranjene organizacije (uprave oziroma tržnokomercialne službe), 2. ker sam ekonomsko še ni dovolj močan in 3. ker način in vsebina njegovega informiranja bralcev v lokalnih skupnostih nista dobra. Osrednji tisk je namreč še poln »metropoiske« mentalitete, okorelega omalovaževanja »provinca« in slabega informiranja te »provinca«. Torej se pri bralcu sam onemogoča.

NAJVEČJA KNJIGARNA
V SLOVENIJI
MIADINSKA
KNJIGA
LJUBLJANA TITOVA 31.

Oxford University Press

	N din
The Oxford Dictionary of English Etymology	127,75
Etymological Dictionary of the English Language	147,00
A Concise Etymological Dictionary of the English Language	49,00
The Concise Oxford Dictionary of Current English	52,50
The Advanced Learner's Dictionary of Current English by A. S. Hornby	43,75
Orford Illustrated Dictionary	87,50
Encyclopedia & Dictionary	52,50
Schibsbye K.: A Modern English Grammar	36,75
Hill L. A.: A Guide to Correct English	26,25
The Oxford Companion to English Literature by P. Harvey	87,50
Short History of English Literature by E. Legouis	43,75
Fowler H. W.: Modern English Usage	49,00
Hornby A. S.: Oxford Progressive Course Book One	8,75
Book Two	10,50

Dudenverlag, Manheim-Zürich

Der grosse Duden der deutschen Sprache

I. Rechtschreibung	44,20
II. Stilwörterbuch	44,20
III. Bildwörterbuch	44,20
IV. Grammatik	44,20
V. Fremdwörterbuch	44,20
VI. Aussprachewörterbuch	44,20
VII. Etymologie	53,75
VIII. Synonymwörterbuch	44,20
IX. Hauptschwierigkeiten der deutschen Sprache	44,20
Schlag nach, Wissenswerte Tatsachen aus allen Gebieten	44,20

Slikovni slovarji:

The English Duden	52,00
Svenska Duden	67,60
Duden Español	52,00
Duden Italiano	52,00
Duden Français	52,00

Alpski turistični center Bovec

v pogovoru z arhitektom
Janezom Aljančičem



NIKO LEHRMAN

»Razpisali ste projektivni natečaj za urbanizacijo Boveca, bodočega visoko zmogljivega središča za zimski in visokogorski turizem v zgornjem Posočju. Deset tisoč smučarjev dnevno. Stirinajst tisoč sedežev v gostinskih objektih. Kot tipičnega Slovenca me najprej obide misel, čemu nam je tega sploh treba. Kot planinec, ki je precej pešačil na vrhove, se takoj opredelim proti turistični industriji v hribih. Kot urbanist amater se sprašujem, ali bo zven naše pokrajine ubran v akord s tradicionalnimi toni turistično razvitih alpskih pokrajin. Kot projektant gostinskega prostora trdim, da kategorija A ne obstoji, ker je vedno možna še lepša A. Ni mi všeč program natečaja, ki govori o gostinskih kategorijah kot o oficirskih šaržah, kjer je bil največji domislek generalisim. V gostinstvu sploh ne bi smelo biti kategorij. Kot občan trdim, da socialistična družba ni niti razvila niti nakazala takega turizma, ki bi izražal in izkoristil specifične možnosti, kakršne daje socialistična družba. Kot Evropejec se sprašujem, kaj me bo napotilo, da se bom odločil za Bovec namesto za Courchevel ali za La Plagne ali Chamrousse ali Zermatt ali Chamonix ali za Wengen.«

»Imaš se torej tudi za Evropejca. Si že bil v centrih, ki si jih naštel?«

»Samo v Sankt Moritzu. Ti, kot vodja projektiranja ATC Bovec jih sistematsko obiskuješ v študijske namene. Kakšne so specifičnosti alpskih smučarskih centrov? Kaj je tisto, kar napravi neko središče privlačnejše od drugega, da se turist odloči obiskati prav tega?«

»Turizem pojmuješ kot kompozicijo komplementarnih figur. Ali voliš vedno le najljubšo figuro?«

»Dve možnosti sta. Izbrati najljubšo figuro in se vračati k njej, in druga, figure radovedno spoznavati in jih menjavati. Mislim, da večina ljudi izbira za določen čas le eno figuro, ki jim je najljubša.«

»Ideal alpskega turizma je zate torej mozaik turističnih kategoriziranih con, ki se dopolnjujejo med seboj. Med njimi naj si turist izbere najustreznejšo cono, kategorijo in usluho.«

»Ne trdim, da naj se vrača. Za njim pride drugi, ki želi in išče specifikum tiste cone in kategorije. Tja prhajajo zaradi specifičnosti.«

»Torej ne gre za figuro, ki ti je najljubša, temveč za barvo, ki ti je najljubša.«

»Za figuro, za barvo, za pokrajino, za klimo, za hotelirjevo hčer, za smučarski S, za štirideset znancev od vsepovsod, ki v času mojega dopusta krojijo mojo družbo, za samoto v mojem vokalnem apartmaju. Želim specifikum ljudi, ki jih preživlja ta pokrajina, in specifikum ljudi, ki so prišli na oddih zaradi specifikum domačinov. Taka specifikum obarva figuro v mozaiku. Alpski zimski turizem pojmujem kot mozaik z več figurami. Vsaka figura je drugačna, vendar se barvno in oblikovno sklada z zemljevidom Alp.«

»Alpski zimski turizem je rasel stihijski, Švica je stoddostno izrabljena. Izgublja dušo zaradi industrijske dovršenosti, ki je v turizmu privedla do absurda. Vse je preštudirano in dodati ni mogoče ničesar več. S figuro bi ga izrazil nekako tako: šablonsko enaki kamenčki zlatega mozaika, ki jih volijo petičneži, ki prihajajo zaradi specifične kaste njim podobnih petičnih gostov. Avstrijski turizem je nastajal po zgledu švicarskega. Kmečka naselja so se usmerjala v novo funkcijo. Nastala je množica malih penzionov po dvajset ležišč. Recimo, da so figura za romantično starejšo generacijo. Italijanske Alpe strežejo predvsem nedeljskemu turizmu. Razvoj v to smer je omogočila bližina milijonskih naselij. Francoske Alpe so delno še nedotaknjene. Priložnost za preizkušanje sorodnih konceptov in za realizacijo na sodoben način.«

»Kako in v čem se izraža sodoben način?«

»Na primer: pešci so popolnoma ločeni od motornega in smučarskega prometa.«

»Mislim konceptijsko glede na mozaik Alp.«

»V letih študija in specializacije, med drugim na francoskem inštitutu za turizem v Chambéryju, sem s kolegom arhitektom M. Debelakom in ekonomistom A. Zorom obiskal prek trideset najzanimivejših zim-

skošportnih centrov v Evropi. Tudi v Pirenejih. Lani tri mesece; letos pa na seminarju v Ansèreu v Švici, to pot v družbi osmih slovenskih turističnih strokovnjakov in več strokovnjakov iz drugih republik. Imel sem torej priložnost prisluhniti tudi francoskemu konceptu, ki ga bom skušal opredeliti po svoje: Francozi se ne učijo samo na napakah švicarskega turizma v urbanistično regionalnem ali v sociološko ekonomskem pogledu, temveč vizionarsko pripravljajo tla za množični smučarski turizem, ki je na pohodu po Evropi. Ekonomskega uspeha ne prinaša visoka cena v malih penzionih, temveč visoko zasedene turistične zmogljivosti. Turistične agencije sklepajo množične aranžmaje. Potrebna so organizirana visokogorska turistična središča. Če se ozremo na mozaik, bi bila to specifična figura za povprečnega Evropejca, ki množično odkriva čare zimskih športov. Toda primerjava z mozaikom ni najboljša. Turistično gospodarstvo se ne začinja šele danes, ampak mora, kot vsako drugo gospodarstvo, izhajati iz danih razmer.«

»Bolj uspešno je, če išče med obstoječimi zasedenimi prostorji nezaseden vmesni prostor, v katerem potrošnik še ni našel usluge.«

»Masovni zimski turizem je usluga v vmesnem prostoru, za katerega lahko rečemo, da ni zaseden.«

»Nedvomno bodo Francozi suvereno urednili ta vmesni prostor. Ne strinjam se s podobo masovnega turizma na Bovškem. Program izraža preneseno francosko figuro, čeprav je figura naših Alp in naše populacije drugačna.«

»Nihče ne vsiljuje francoske formule. Program za izgradnjo zgornjega Posočja je rezultat večletnega študija. Odnosi med kapaciteto predvidenih ležišč in sedežev v lokalih izhajajo iz zmogljivosti okoliških smučišč. Kaninsko pogorje ima najugodnejše snežne razmere in smučarske elemente v naši državi. Bilo ji sistematično ovrednoteno in predstavlja prvi primer pri nas, da je bila tako velika investicija v alpski turizem pravočasno temeljito raziskana, drugače kot pri marsikateri gradnji, ko smo verjeli kar domačinu, ki je trdil, ja, ja, tam je vedno dovolj snega. Lanska pomlad, ki je bila najtoplejša v zadnjih sto letih, je dokazala, da traja snežna odeja v Kaninskem pogorju najmanj pet mesecev. Glavna sezona se konča s tradicionalnim prvomajskim kaninskim smukom, dobra smuka pa je možna tudi kasneje. Smučišča se dopolnjujejo s severnim italijanskim predelom Kaninskega pogorja, ko začnjenja v pozni pomladi ob dopoldnevih postajati sneg gnil.

Drugod po svetu so doline stisnjene in razvoj obtiči pri gradbeni zasičenosti. Selitev središč v visokogorski svet pa prinaša neugodnosti od pomanjkanja vode in omejenih transportnih možnosti do manjšega udobja. Bovška kotlina ima dovolj prostora za razvoj. Organiziran gostinski center bo lahko sprejel nad pet tisoč stacionarnih gostov in nad pet tisoč izletnikov, ki bodo prišli zaradi lepih smučišč na vzhodnem ali zahodnem pogorju, zaradi klime, zaradi naravnih rezervatov in parkov in zaradi vsestranskega gostinskega udobja vseh kategorij. Program je torej registriral možnosti tega področja. Kako se bo vključeval idealni teritorij v alpski mozaik? Mislim, da bo to pokazal natečaj.»

»Torej pričakujete od natečaja tudi konceptijske smernice? To je novost v naši natečajni praksi, kjer večinoma zahtevajo od arhitektov formalistične likovne rešitve, slepo izhajajoč iz programa. Program pa je po navadi površno sestavljen.»

»Turizem in gostinstvo je tipična dejavnost, ki zahteva konceptijsko popestritev tako v sociološkem kot v psihološkem smislu, kar daje podobo arhitekturi in urbanizmu.»

»Vendar je osnovna tema vseeno množični turizem.»

»Planiran in organiziran množični turizem je najnovejši dosežek v tej veji gospodarstva. Menda ne bomo uvajali zastarelih koncepcij!«

»Zakaj sploh uvajamo? Ali ni figura popolnega rezervata najzanimivejša dopolnitev alpskega mozaika?«

»Ni. S tako figuro se vrnemo v Byronove in Zoisove čase, ko so bili turisti le redki ekscentrični plemiči. Trenutno je najverjetnejša vizija množičnega turizma in naravo ohranimo najsmotrneje, ako vključujemo velike aglomeracije v naravne rezervate raznih režimskih stopenj. Investicijske možnosti so dane, tako da takoj lahko kompleksno zgradimo prvo etapo, ki bo ustvarjala videz zaključenosti in dovršene urejenosti. Menim, da lahko tako najbolje ohranimo naravo in jo približamo človeku.»

»Narava ne bo več naravna.«

»Če vodi regijo enoten konzorcij, so najboljše možnosti, da pri izvajanju ne bo odklona pri oblikovanju in urbanizaciji narave.«

»Narave ni treba oblikovati.«

»Približati jo je treba. Urbanizirati. Organiziran množični turizem se približuje konceptiji turizma, ki naj bi bil primeren naši družbi. Tudi v množičnem turizmu je vključena kategorija za Byrone današnjega časa.»

»Podobnim lepim besedam bi verjel kvečjemu po ugotovitvah, ki jih bo prinesel natečaj.«



FEDOR ZIGON

Težave propagande

Najprej beseda, dve o propagandi, kakršna je bila pri nas v preteklosti. Na splošno razlikujejo v svetu dve vrsti propagande: politična propaganda () in komercialna propaganda (publicité, Werbung, publicity). Za naše po-

vojno obdobje je značilna politična propaganda, za katero je pomembno dejstvo, da je obsegala vse mogoče kanale distribucije informacij in da se njeni ustvarjalci niso pogosto spraševali o ceni take propagande, o njenem dejanskem učinku; so pač predpostavljali, da stalnost in velika količina informacij, distribuiranih prek vseh mogočih kanalov širjenja informacij, mora imeti maksimalen učinek. Ta vrsta propagande je prevladovala v obdobju administrativnega socializma, ko je bila dirigirana proizvodnja, tržišče in potrošnja. Proizvodnja množičnih občil (medijev) je krila svoje stroške iz naročnin in iz državnih subvencij. Pojav reforme, osvobajanje tržišča strogih okvirov državnega plana, stalno zmanjševanje subvencij za pokrivanje poslovnih izgub proizvodnje je povzročilo, da se je pred delovne organizacije postavil problem kvalitete proizvodnje in plasmaja, obenem pa so rasle ambicije po profilu, povečanju dohodka zaposlenih itn. To, kar je zanimivo za razvoj propagande pri nas v tem novem obdobju, je: potreba po novi vrsti propagande, torej po komercialni propagandi v sklopu povečanega zanimanja za prodajo artiklov, prehod na potrošniško družbo in nova ekonomska situacija, v katero je bila postavljena tudi proizvodnja množičnih občil (medijev). Najprej pogledimo, kakšna je ta nova situacija, v kateri se je znašla proizvodnja množičnih občil, kako so jo reševali v teh proizvodnih organizacijah in kako je to vplivalo na današnje stanje naše propagande (komercialne). V proizvodnji množičnih občil moramo posebno poudariti grafično proizvodnjo (ki je v veliki meri last časopisno založniških podjetij) in pa radio ter televizijo, saj ravno ti dve industriji pritegneta največ sredstev, ki jih podjetja danes namenijo za

svojo propagando. Presihanje rednih subvencij in nesigurnost nove tržne situacije je v teh podjetjih oziroma v vodilnih poslovnih krogih rodila želje in strahove, ki so se sublimirali v poslovne cilje, katerih nekaj bom skušal naštet:

1. težnja po združevanju v večja podjetja in po monopolu,
2. velike investicije v osnovna sredstva,
3. večanje dohodka podjetja in s tem plač,
4. intenziviranje proizvodnje,
5. težnja, spraviti pod kontrolo manjša podjetja,
6. približati svoje proizvode zahtevam tržišča (bralcem, gledalcem, poslušalcem).

Ti poslovni cilji, ki smo jih pravkar naštet, so prestali svojo praktično preizkušnjo v veliki meri na račun večanja vlaganja v propagando in na račun spremembe vsebine edicij in oddaj, ki se sedaj bolj in bolj približujejo zahtevam poprečnega bralca in se relativno depolitizirajo. Poslovni boom podjetij za proizvodnjo množičnih občil predstavlja pravzaprav akumuliranje sredstev, ki jih podjetja namenjajo propagandi. (Po podatkih statistične službe so se stroški za propagando v naših podjetjih gibali takole: v 1960. letu — 61 milij. N din, v 1961. letu — 100 milij. N din, v 1962. letu — 130 milij. N din, v 1963. letu — 160 milij. N din, v 1964. letu — 180 milij. N din, v 1965. letu — 215 milij. N din, v 1966. letu — 215 milij. N din.) Tako je nastala situacija, ko časopisna podjetja s sredstvi za časopisne oglase krijejo čisto tudi več kot 50% svojih proizvodnih stroškov distribucije. Tudi čisti dohodek jim priteka iz istega vira. Pri Radioteleviziji je to razmerje manjše; po moji oceni krijejo sredstva iz propagande 20—30% celotnih proizvodnih stroškov programa. Razumljivo je, da sredstva, ki jih podjetja za proizvodnjo množičnih občil zberejo iz investicij v propagando, predstavljajo danes bistveno postavko v planu finančne realizacije vsakega izmed njih. Udeležba sredstev, ki pritekajo iz tega vira, se z vsakim letom relativno še

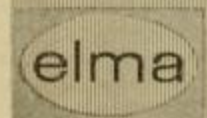
poveča. Da so podjetja za proizvodnjo množičnih občil lahko prišla do sredstev, namenjenih za propagando drugih, torej do naročil za tiskanje oglasov, emitiranje propagandnih oddaj itn., so morala organizirati zbiranje teh naročil. In to področje zbiranja je postalo torišče konkurenčnega boja med različnimi mediji, ki je malodane pomembnejši od konkurenčnega boja za naročnike oziroma kupce. Vsak medij je skušal organizirati mrežo akviziterjev, ki so od podjetij nabirali oglase. V načinu zbiranja oglasov, kakšen je danes, mora vsak medij (podjetje za proizvodnjo množičnih občil — časopisi, radijske in televizijske postaje) najti ustrezne ljudi za persuacijo na individualnem nivoju, saj je ob splošnem nepoznavanju medijev in efekta propagande v njih to edini način, kako od odgovornih ljudi določenega podjetja izvabiti sredstva iz proračuna za propagando ravno za oglase v svojem mediju. Po drugi strani so poslovni ljudje določenega medija skušali najti diferencialne prednosti svojega časopisa glede na naklado, specifičnost bralskega oz. poslušalskega kroga, posebnosti tržišča, ki ga ta medij pokriva, organiziraljo servise za oblikovanje oglasov, oglašnih tekstov, snemanje propagandnih filmov in tako naprej. Iz istega vzroka so začeli pri nekaterih medijih ustanavljati biroje za načrtovanje in kreacijo propagande (VUS, Dnevnik, v zadnjem času tudi Delo), ki naj bi bili propagandni servis podjetjem, ki nimajo razvitih svojih propagandnih služb. Z obžalovanjem moram ugotoviti, da se predvsem pri časopisih kažejo diferencialne prednosti, s katerimi »obdelujejo« tržišče, bolj kot sposobnost akviziterjev, da na kakršen koli način pridobijo oglaševalca. Znanstvenih analiz, s katerimi bi edino lahko objektivno ocenili vrednost enega medija nasproti drugemu, se časopisna podjetja iz določenih razlogov izogibajo, še več, celo podatkov, ki so sicer zbrani, ne objavljajo, ampak jih imajo za poslovno tajnost (npr. podatki o distribuciji časopisov po poštnih okrajih). Diferencialne prednosti posameznega medija, s katerimi akviziterji privatno operirajo po terenu, pa so bolj »iznadbe« in plod trenutnega navdiha (v Jugoslaviji ni organizacije, ki bi kontrolirala naklade in prodajo časopisov, da ne govorim o objektivnosti drugih podatkov). Mnenja sem, da se za tem »iznajditelstvom«, individualno obdelavo klientov, pomanjkanjem interesa do znanstvene analize in celo prikrivanjem podatkov skriva določena poslovna politika, ki zavira napredne silnice razvoja, je pa s človeškega stališča razumljiva. V osnovi te politike je

LIKALNJE

BRIZ

SLABE
VOLJE

ROW
EN
NTA



tovarna
elektromateriala
ljubljana črnuče

avtomat
likalnik



MILAN PINTAR

Mišljenje in ideologija

strah, da bi znanstveni, objektivni podatki dali jasno sliko propagandne vrednosti medijev, kar bi pomenilo, da bi propagandisti izbirali medije po novih kriterijih; to pa bi zelo verjetno povzročilo pretakanje propagandnih investicij iz enega medija k drugemu. Tega pa se pri vseh časopisih bojijo, saj nihče ne ve, kdo bi pridobil in kdo izgubil. Vsako bistveno zmanjšanje dohodka, ki ga prinašajo časopisu oglasi, pa bi povzročilo, glede na visok odstotek dohodka od objavljanja oglasov, velike, če ne celo nepremostljive težave. Zato se raje držijo ustaljenega načina poslovne politike, dobrega honoriranja akviziterjev (akviziterji dobe do 25% od vrednosti zaključnega posla) in modnih dodatkov, kot so organiziranje raznih prireditelj ter ustanavljanje propagandnih fool servisov.

Da ne bi bila videti situacija v jugoslovanski propagandi tako temna, kot se kaže iz doslej povedanega, moram reči, da so mediji kot npr. radiotelevizija (RTV Ljubljana, Zagreb in Beograd) že izdelali nekatere osnovne analize, neobhodno potrebne strokovnemu programiranju propagande, in s tem prispevali k razvoju propagande pri nas. Ob tem bi veljalo pripomniti, da morda ni slučaj, da so se najprej odločili za raziskave ravno ti mediji, saj njihovi dohodki še daleč niso toliko odvisni od dotoka propagandnih sredstev klientele. Ne glede na to je treba njihovo pobudo v tej smeri pozdraviti.

2. aprila 1969 smo lahko v Delu zasledili krajšo notico, kjer pod naslovom »Borbin odgovor Izvestijam« med drugim piše: »Sovjetski list Izvestija je obtožil jugoslovanski tisk, zlasti pa Borbo, da neti sovražnost do ZSSR. V članku 'Očitna tendencioznost' je M. Volgin motiviral svojo obtožbo s tem, da Borba in drugi naši dnevnikarji objavljajo poleg informacij iz sovjetskih virov tudi kitajska in druga sporočila o sovjetsko-kitajskem obmejnem spopadu na reki Ussuri. Izvestija zaradi tega zahtuje, da je naš tisk 'neobjektiven', 'tendenciozen' in 'enostranski'.

Ta napad Izvestij za nas ni zanimiv samo s praktičnega vidika, ko nam nehote drami še ne povsem pozabljene spomine na podobne napade sovjetskega tiska na češkoslovaške časopise pred avgustom lanskega leta ki so takrat pomenili »skovirjev klic« češki pojanuarski politiki, opomin, ki mi nismo mogli in nismo hoteli verjeti. Mnogo bolj je ta napad zanimiv s teoretskega vidika, zakaj očitano **enostranost** zaradi uporabljanja **obojestranskih virov** Izvestija utemeljijo teoretsko: »vendar pa je o tisku vsake socialistične države splošno znano, da je njegov glavni kriterij objektivnost — načelno, častno in razredno lotevanje informacij, ki jih objavljajo.«

Torej **prikrivanje** vseh informacij, ki niso načelne — in pri tem gre seveda za načela političnega vodstva; častne — in pri tem je mišljena čast posameznih političnih veljakov prav tako kot čast vlade v celoti, kajti posamezni politični voditelji so prav tako kot vlada **identificirani z državo**; in razredne — torej v skladu z »osnovnimi interesi razreda«. Prikrivanje resničnih dejstev v imenu nekega »višjega hotenja«, višje ideje, višje resnice. Katere?

Očitno je, da ima to prikrivanje resnice v imenu nekega »višjega smotra« svojo vnanjo, praktično utemeljenost v blokovski razdelitvi sveta. V osnovi te blokovske razdeljenosti pa leži **ideologija**, ideološka opredeljenost vsakega bloka, ki navznoter zagotavlja bloku enotnost in celo monolitnost (teorija omejene su-

verenosti je le poslednji izraz te zahteve), navzven pa določa osnovna razmerja do drugega, nasprotnega tabora. Prav tam pa, kjer se zahteve po notranji koherentnosti in monolitnosti stikajo z zahtevami po enoznačnih odnosih med blokoma, nastopi tisti »višji smoter«, ki postavlja svoje kriterije resnici in objektivnosti, »načelnemu« in »častnemu« mišljenju in delovanju. »Razvitje« neke filozofije do **svetovnega nazora** in politična redukcija tega nazora do **uporabne ideologije** na eni strani (vzhod) in povzdignjenje praktičnih zahtev na nivo politične teorije in celo **uporabne ideologije** na drugi strani (zahod) je vzpostavilo dana politična protislovja sodobnega sveta, ki nasproti mišljenju in resnici uveljavljajo svoje totalitarne zahteve in zahtevajo od prvega, da postane »častno in razredno«, in od resnice, da služi interesom.

Vendar je to vnanja podoba: redukcija resnice na »častno zastopanje razrednih interesov« dejansko ne temelji v danih političnih razmerjih sveta, temveč ta razmerja s svoje strani počivajo na osnovnejši, prvobitnejši redukciji mišljenja na dograjeno strukturo svetovnega nazora in njegovo praktično podobo, uporabno ideologijo.

Ta misel nas zablja od razgovora o praktičnih razmerjih sodobnega sveta k vprašanju mišljenja in njegove izvornosti in dobi svojo polno veljavo šele z ugotovitvijo, da je mišljenje zapustilo horizont svojega izvirnega dogajanja — iskanja, kjer se skozenj razkriva pomen naše prisotnosti v dojemanju tistega, »po čemer« smo tu, in se izročilo oskrbovalni potrebi zagotavljanja gotovih resnic, izdelovanja dokončnih teorij, proizvajanja sistemov, nazorov in ideologij. Namesto svojega izvirnega razmisleka in posredovanja temeljne odprtosti in negotovosti, **izvedene*** v vprašljivosti, se praktični potrebi izročeno današnje mišljenje zadovoljuje s tem, da je postalo napolito za akcijo, da je oblikovanje

* izvedene in izvedene: izpeljane in usposobljene

preteklega spoznanja v smoter, da je posredovanje tega smotra, **čista pedagogija** in stremljenje za svetno in svetovno uveljavitvijo: Ideologija, ki pod zastavo moči in spoznane resnice zbira pristaše na »poslednji obračun« z neresničnim svetom.

Pogosto vidimo, kako se tej ideologičnosti današnjega mišljenja zoperstavlja znanost, ki s svojo strogo in hladno znanstvenostjo in doslednim vztrajanjem na znanstveno odobrenj in potrjeni smiselnosti (glej npr. Wittgensteinov »Traktat« ali celotni logični neopozitivizem), proglašajo obstoječe svetovne nazore, ideologije in vse -izme sploh za nesmisle, ne da bi pri tem opazili, da jih ne zavrača v bistvu, temveč le kot **nezadostne**, torej v njihovi izvedbi. V tem zoperstavljanju je prikrito, da šele znanost zares izpostavlja in dograjuje logičnost (logijo) sleherne ideo-logije ter s svojo neomejeno ekspanzijo omogoča preraščanje parcialnih (miselnih in političnih, ekonomskih in vojaških) sistemov v svetovni sistem in da kot univerzalna znanost in **planetarna logija** celo poskuša nadomestiti in zamenjati posamezne ideologije. V tem poskusu poznanstvenjenja celotnega sveta in vzpostavitev enotne DIALOGIJE (ko postaja znanost sama kot taka ideologija, vendar ne katerakoli posebna ali posamezna znanost, temveč znanost, ki je v sebi premagala razlike med znanostmi in postala edina, univerzalna, totalna znanost, ki zapopade protislovnost kot svojo osnovo, torej **dialektična znanost**) kot edine in svetovne ideologije je do kraja izginila razlika, ki je prej še ločila (izvirno) mišljenje od naraščajoče organizacije moči; v tej izročeni dialogiji je mišljenje samo postalo princip organizacije in oskrbovalec sveta s tehnično dovršenostjo.

To prehanje ideologij v znanost kot svetovno ideologijo je seveda očitno tudi v praktičnih proizvodno-političnih razmerjih. Razpadlost sveta na dva bloka, ki jima osnovo in medsebojno sovražno razmerje zagotavlja ideologija, je pravzaprav realizirana podoba preteklega. Skozi njo se že kažejo nekatera razmerja sedanosti, ki jih lahko zabeležimo z nekaterimi dejstvi: da npr. zunanja trgovina SZ s kapitalističnim svetom hitreje narašča kot znotraj varšavskega pakta; da so bile prve izjave zahodnega sveta ob sovjetski okupaciji Češkoslovaške pravzaprav zagotovila, da okupacija ne bo prekinila njihovih naraščajočih dobrih (trgovskih) odnosov s Sovjetsko zvezo; da ob tem npr. ni protestirala vrsta slovenskih delovnih kolektivov, katerih izvoz je usmerjen v SZ; da je velik del ameriških vojaških

oporšč v Južnem Vietnamu zgrajen iz kitajskega jekla in da je kitajska solata reden obrok na jedilniku ameriških vojakov itd. Vse to pa nam kaže, da ideološko-blokovska preobleka le slabo prikriva uveljavljajoče se povezovanje, ki zagotavlja univerzalno svetovno povezanost, trgovsko, ekonomsko (in če smo dosledni) znanstveno so-đelovanje znotraj nastajajočega planetarnega sistema, ki dobiva novo os: os moči in organizacije, os rasti in ekspanzije, nenehne VEC in NAPREJ, os, ki povezuje bogate in revne, močne in šibke v njihovi razlikij in so-odvisnosti, njihovi usodni povezanosti, njihovi **dialektični protislovnosti in dialogični enotnosti**.

Izkazalo se nam je torej, da je človekovo mišljenje te dobe izročeno in zavezano zgotavljanju dovršenih nazorov in ideologij in da je v vlogi izdelovalca dokončnih resnic, posredovalca smotra in čiste pedagogije tudi še tedaj, ko motri svet v svoji hladni znanstveni strogosti, iz katere črpa neomejeno ekspanzijo in po kateri samo postaja princip organizacije. Zato kot (svetoven) nazor ali (znanstvena) ideologija predstavlja totalno osmislitev **volje do moči** posamezne človeške skupine, ki si z močjo podredi vse drugo, tudi kriterije resničnosti, objektivnosti, tendencioznosti itd., in s tem poskuša prikriti prav svoje bistvo: moč, brezobzirno moč in voljo do moči. Nasproti tej zapadlosti mišljenja, ki vsrkava človeka v brezčutno logijo tehnične dovršenosti in ga zavlja v izpraznjenost proizvodno-potrošniške družbe, se nam kot skrajna možnost kaže mišljenje v svojem izvirem horizontu, vprašujoče in negotovo mišljenje, tesnobno mišljenje dvoma, ki tipaje zastavlja vprašanje o smislu naše prisotnosti in izkušša to prisotnost v biti skozi eksisten-co, skozi izvorno dimenzijo časa in pomena. Vprašanje o smislu prebivanja, stoji na robu zapadlosti mišljenja: onstran tega vprašanja izvorni nemir in iskanje, tostran tega vprašanja zgotavljanj resnic in njih preprodajanje; dokončani svetovni nazori in ideologije; ugreznjen smisel, založen z brezčasnostjo in brezmejnostjo dialogije.

**južno
sadje**
vzdržuje
vaše
moči, ki
jih
potrebujete
pri vsakdanjih
in
izrednih
telesnih
in
umskih
naporih; za
mladost,
šport,
rekreacijo,
svežino,
zdravje -
SLOVENIJA SADJE

GRA
GRAPEFRUIT

A ANANAS
NANA
NA ANANAS
ANANA
NA

IZVOZNO-UVOZNO
PODJETJE
LJUBLJANA
MIKLOŠICEVA 10/IV

O množicah in novejši matematiki



TOMO
PISANSKI

Število danes ni več osnova matematike.

Ali je množica osnova matematike?

Množica je skupnost elementov. V matematiki nas ne zanima, iz kake snovi so elementi in kako so oblikovani. Elementi nas zanimajo kot **elementi množice** in množice kot **množice**. Elementi so lahko enaki ali različni, enostavni ali sestavljeni. Množice so skupnost nobenega, enega, več ali veliko elementov. V klasični matematiki smo računali samo s števili in pregledovali odnose med geometrijskimi tvorbami. Klasično matematiko sestavljajo aritmetika, geometrija, analiza in algebra. Bistvo aritmetike je teorija števil. Geometrija operira s točkami, premicami in ravninami. Algebra opisuje odnose v okviru kompleksnih števil z enačbami. Analiza (analitična geometrija) je povezava geometrije z aritmetiko in algebro. Klasično matematiko sestavljajo idealni sistemi brez notranjih protislovij; sistemi, ki lahko opišejo in razložijo vse, kar spada v njihov okvir. Do devetnajstega stoletja je bila v okviru teh sistemov skoraj vsa tedanja matematika. Kar je bilo izven njih, ni bilo matematika. Kljub zaprtosti navzven pa je klasična matematika izredno bogata. Že samo o geometriji trikotnika se da pisati knjige brez straha, da bi se ta zanimiva snov izčrpala.

Verjetnostni račun in kombinatorika sta med prvimi presešla zaprtost klasične matematike. Operirata z elementi, ki niso števila niti geometrijske tvorbe. Tudi simbolna logika je predstavljala izhod iz klasične matematike. Čeprav ne temelji na pojmu števila, dobiva simbolna logika vedno bolj matematične oblike. V logičnem zapisu $-1 + 1 = 0$ številke (simboli) ne predstavljajo števil, temveč izražajo pravilnost (1) in nepravilnost (0) poljubnih izjav. (+ pomeni ekskluzivno disjunkcijo, = pa ekvivalenco). Odločilno sta prispevali k rušenju sistemov klasične matematike odkritji neevklidskih geometrij (N. I. Lobačevski in G. F. B. Riemann) in nekomutativne algebre (W. R. Hamilton). Pri neevklidskih geometrijah ne velja šesti po-

stulat Evklidove geometrije, da lahko danj premici skozi dano točko potegnemo eno in samo eno vzporednico. Pri množenju matrik so opazili, da ne dobimo vedno istega rezultata, če množimo A z B ali B z A. Odkrito je bilo področje, na katerem komutativnost, zamenljivost faktorjev ne velja. Komutativnost je eno od osnovnih pravil klasične matematike, za katero si do tedaj nihče ni mogel misliti, da v določenih pogojih ne bi moglo veljati.

V začetku druge polovice devetnajstega stoletja je bila tako klasična matematika razbita in matematika je bila brez enotne teorije. Absolutnosti, ki je bila prej veljavna in cenjena, ni bilo več. »Božjih zakonov seštevanja« ni bilo več. Brez tega pa tedaj ljudje niso znali matematizirati.

Na ruševinah klasične matematike je G. Cantor (1845–1912) zgradil temelje teorije množic. Ta teorija je tako univerzalna, da je bilo zopet možno z njeno pomočjo obseči celotno matematiko ter združiti razbite dele klasične in moderne matematike.

Cantor je formuliral osnovne operacije med množicami ter zasnoval teorijo ordinalnih in kardinalnih števil. S tem je pri pojmu števila razcepil njegovo bistvo. Število ne nastopa kot enota, temveč kot ordinalno ali kardinalno število. Kardinalno število je lastnost vseh množic z enako množino elementov. Ordinalno število je lastnost elementov dobro urejenih množic, torej množic s posebno strukturo. Ordinalno število določa vrstni red: prvi, drugi, tretji... Ko se gibljemo v končnem, ni velike razlike med ordinalnimi in kardinalnimi števili, v neskončnosti pa pridemo do osupljivih razlik. S pomočjo teorije kardinalnih števil moremo pokazati, da obstaja več kategorij neskončnosti. Cantorjevo delo je segalo izven obsega tedanje matematike, zato so ga sodobniki ostro napadali.

Cantor je napravil tudi napako s tem, da je postavil definicijo množice, ki je v sebi skrivala protislovje. Ta problem so matematiki rešili tako, da so pustili množico kot ne-definiran pojem, s postavitvijo ak-

somov pa so odpravili antinomije (paradokse). Na ta način smo dobili doslej najuniverzalnejšo matematično teorijo, ki seveda na poseben način vsebuje tudi klasično matematiko.

Po Cantorju so začeli zidati in strukturirati matematiko na popolnoma nov način. Poznamo tri bistvene tipe matematičnih struktur: strukture ureditve, algebrske in topološke strukture. Skoraj vsako klasično ali moderno teorijo lahko vključimo v enega od teh treh tipov. Teorija množic in »strukturalizem« predstavljata enoten način mišljenja za razne teorije klasične in sodobne matematike. Vendar ta sistem kot noben drug ni in ne more biti tog in končen. Pred kratkim so K. Gödel, A. Church in drugi moderni logiki pokazali, da je nemogoče vsako trditev dokazati v zaprtem sistemu, da je nemogoče zajeti celotno matematiko s končno mnogo načini mišljenja (logičnimi shemami) in s končno mnogo vnaprej predpisanimi aksiomi.

Še do nedavnega smo poučevali v šolah samo klasično matematiko. Tako učenci niso imeli priložnosti seznaniti se z enim od sodobnih načinov mišljenja ter z matematično teorijo, ki je univerzalnejša od teorij klasične matematike. V najnovejšem času skušamo to popraviti, saj počasi, a vztrajno uvajamo osnove teorije množic in »strukturalistično« gledanje na matematiko v gimnazijski in celo v osnovnošolski pouk.

Nekateri matematiki se bojijo, da je teorija množic prebogata za osnovo matematike. Možno je, da se v njej skriva še kaka antinomija, tako da je ta teorija protislovná. Vendar ne kaže, da bi bil ta strah upravičen. Odkritje nove antinomije pa v nobenem primeru ne bi moglo uničiti teorije množic, temveč bi pripeljalo do nove katarze in s tem do preciznejše gradnje matematičnih teorij.



dr. DUŠAN
PIRJEVEC

Slovenske ideologije

Zastavljeno je odločno vprašanje o slovenskih ideologijah in sicer s tem, da so te ideologije postavljene za predmet sistematične in metodične analize. V tem smislu je to vprašanje razvil Taras Kermauner v svojem prispevku za **Aktualnosti** v 75. številki **Problemov**. Ob tem pa se takoj zastavlja novo vprašanje: kaj takšna zastavitev vprašanja pomeni, kakšni so njeni izvori in v katerih predelih našega sedanjega bivanja se dogaja in je sploh možna?

Vprašanje vprašanja o ideologijah ni samovoljno, marveč izvira iz njegove lastne vprašljivosti, ki se je izredno jasno razkrila že takoj na samem začetku, se pravi že pred analizo samo. Ta samorazkrivajoča se vprašljivost je skrita v dejstvu, da sistematične in metodične analize slovenskih ideologij ni bilo mogoče začeti takoj in neposredno: analiza se ni mogla razviti kar sama iz sebe, marveč se je morala kot načrt najprej konfrontirati z nekimi drugimi možnimi odnosi do ideologij, in te druge možnosti so očitno takšne narave, da tako ali drugače »ogrožajo« napovedano analizo, pa se mora celotno analitično podjetje takoj spočetka konstituirati kot negacija drugih možnosti.

To, kar je izpostavljeno zanikanju, je v samem tekstu, o katerem tukaj razpravljamo, imenovano kot »pojmovanje«, ki »zastopa bit, komunikacijo, resnico, produkcijo«. Na prvem mestu je torej: **pojmovanje, ki zastopa bit**, in to »pojmovanje« se nekoliko kasneje pojavlja tudi kot »sestopati k biti«, podati ga hoče stavek: »pustiti biti«, in nazadnje se nanj nanaša tudi misel o »že mirnem prebivanju v onkrajnegacijskem in onkrajideološkem svetu«. Navedene besede nas pooblašajo za trditev, da je tisto, s čimer se je morala napovedana analiza najprej spopasti, to, čemur pravimo mišljenje biti in ki je vezano na ime Martina Heideggerja.

Prav to mišljenje je za sistematično in metodično analizo ideologij

nesprejemljivo, a to zato, ker je v njem skrito prepričanje, da so »ideologije oblike zavesti, ki prikrivajo bit« in so zato »nekaj temeljno negativnega«. Takšne misli so Tarasu Kermaunerju »nekoliko preveč totalitarne«, ker hočejo »zajeti človeka v eno samo Resnico«, medtem ko se zdi avtorju, da nimamo nikakršne pravice, da bi se dokončno in absolutno odrekli ideologijam in je zato takšno odrekanje, na kakršnem je po vsem videzu udeleženo tudi mišljenje biti, samo »čez vse ponosna, skoraj naduto samozavestna kretanja«, tako da je »v njej po svoje največ ideološkosti« in je »morda celo naravnost hiliastično in mesijansko ideološka«. Vse to pa je tako, ker živimo v svetu, ki je le »navidez neideološki«, v resnici pa je »hiperideološki, saj zahteva od nas, da se nenehoma opredeljujemo kot pripadniki stanov, držav, narodov, kot nosilci najrazličnejših vlog«.

Zanikanje ideologij, kakršnega je obdolženo mišljenje biti, potemtakem ni v skladu z današnjim hiperideološkim svetom. Ideologije torej kratko in malo so in zato se jih ne da zanikati, ne da se jih razglasiti za nekaj temeljno negativnega, ne da se živeti brez njih: usodno smo določeni v ideologije in zato je sleherno sestopanje k biti, sleherni destrukcija ideologij kot prikrivanja biti nekaj še bolj ideološkega od ideologij samih. Kdor se odpove ideologijam, kdor »pusti biti« in »sestopa k biti«, se odpoveduje »sebi kot živemu konkretnemu bitju, odreže ali hote zanemari večji del svoje empirične eksistence«.

Mišljenje biti je očitno zavrjeno in problematizirano na podlagi preprostega empiričnega dejstva, da ideologije kratko in malo so. Vendar pa takšen preprost podatek očesa še ne more zares zadoščati, saj nas vendar isti tekst poučuje, kako je ideologija lahko tudi zgodovinsko zastarela, fiktivna in izgublja dejanskost — in ves obravnavani sestavek je en sam napor, ki hoče dokazati, kako je ena izmed slovenskih

ideologij, se pravi ideologija Miška Kranjca, samo še maska, se pravi nekaj zastarelega in fiktivnega. Iz vsega tega bi se dalo napraviti utemeljen sklep, da je mišljenje biti zgodovinsko zastarelost, fiktivnost in ne-dejanskost posameznih ideologij v določeni meri univerzaliziralo in jih razumelo kot konec ideologij nasploh. In ker je res tako, mišljenja biti ni mogoče zavrniti drugače, kakor da dobijo ideologije neko trdnejšo utemeljitev in sicer takšno, ki naj jih dvigne nad zgodovino, se pravi nad tisto, od koder jim pretijo ravno zastarelost, fiktivnost in ne-dejanskost. Prav iz te notranje nuje je nastala naslednja nova definicija ideologije: »Ideologija... ima poleg te, zgodovinske narave, še eno, in to bi želel predvsem poudariti: eksistencialno. Kolikor določeno ideologijo živim, pričam, udeležam, ji dajem eksistenco; to eksistenco pa navsezadnje branim tudi s svojim življenjem. Ali je pred obličjem SMRTI kot meje moje eksistence (ki je opredeljena po določeni ideologiji) sploh lahko kaj bolj resničnega (dejanskega) kot ideologija-eksistenca?»

Da bi bilo mišljenje biti res zanesljivo razveljavljeno, je morala dobiti ideologija nov pomen: spremenila se je v ideologijo-eksistenco in ta ideologija-eksistenca je nekaj najbolj resničnega in najbolj dejanskega, je pravzaprav bistvo človeka in sicer tako, da Kermauner tudi samega sebe imenuje za ideologijo-eksistenco. Spriču tega pa je tudi že jasno, da je celotni analitični napor, ki izhaja iz zavrnitve mišljenja biti, določen prav po ideologiji-eksistenci, in zato je treba ta pojem podrobneje premisliti.

Ta osrednji pojem sicer že sam na sebi vzbuja vrsto načelnih pomislekov, vendar pa nam gre predvsem za to, da bi videli, kako deluje v tekstu, ki se je na njem zasnova. V ta namen je potrebno prebrati še tole misel: »Razlika med odprto družbo, za katero se navdušujem, in zaprto totalitarno je v tem, da prva dopušča neomejeno število ideologij-eksistenc, od katerih je lahko vsaka zase povsem absolutna (saj sem pred obličjem SMRTI neogibno absoluten — zaresen), kot take, kot enakopravne pa si to absolutnost nevtralizirajo in svojo v zametku obstoječo totalitarnost izgubijo, medtem ko druga (zaprta družba) dopušča eno samo stališče do sveta in drugim jemlje tako eksistence kot ideologije.«

Zdaj so pred nami vsa bistvena določila ideologije-eksistence in ko jih natančneje pregledamo, ugotovimo tole: ideologija je eksistenca, ker jo živim in branim s svojim življenjem, je nekaj najbolj resničnega,

najbolj dejanskega, neogibno absolutnega in zaresnega. Ideologija-eksistenca je absolutna. Vendar pa to hkrati tudi ni: če bi namreč bila zares in do kraja absolutna, če bi me torej zares zavezovala do tiste mere, da jo branim s svojim življenjem, bi nastala totalitarna družba, kjer vlada le ena sama ideologija-eksistenca, tako da bi ne moglo biti nobenih drugih ideologij-eksistenc. Totalitarna ideologija-eksistenca je zanikanje ideologije in eksistence. Da pa bi do takšnega zanikanja ne prišlo, ideologija-eksistenca ne sme biti to, kar je: ne sme biti absolutna in ne smem je braniti s svojim življenjem. Absolutnost ideologije-eksistence se mora nevtralizirati, njena totalitarnost pa blokirati. Ideologija-eksistenca je torej nevtralizirana absolutnost in blokirana totalitarnost.

Na tej točki nastane tole vprašanje: od kod pa sploh prihaja nevtraliziranje absolutnosti in blokiranje totalitarnosti? To vprašanje je odločilnega pomena, ob njem se razrešuje vprašanje o utemeljenosti celotne napovedane analize, saj se sprašuje o tem, ali sta nevtralizacija in blokiranje sploh možna in realna.

Do odgovora, ki ga iščemo, pridemo tako, da še enkrat premislimo to, kar o nevtralizaciji in blokadi že vemo: če ohranja ideologija-eksistenca vso svojo izvorno absolutnost in totalitarnost, potem jemlje drugim možnost tako eksistence kot ideologije. Da bi ideologije-eksistence sploh lahko bile, se morajo blokirati in nevtralizirati. Tisto, od koder izvirata torej možnost in nujnost blokade, je povedano v stavku: **da bi ideologije-eksistence sploh lahko bile.** Ta stavek govori o tem, da bi nekaj sploh lahko **bilo**, govori torej o **biti**: da bi eksistence-ideologije sploh lahko bile, morajo druga drugi **pustiti biti**.

Če torej natanko premislimo vizio odprte družbe, pridemo vsekakor do **biti** in do **pustiti biti**. Samo iz biti prihajata možnost in nujnost blokade in nevtralizacije absolutnosti in totalitarnosti, samo v **pustiti biti** je možna odprta družba. Brž ko pa je to res, brž ko nas vizijska odprta družba pripelje do biti in do **pustiti biti**, smo seveda že v mišljenju biti. Odprta družba oziroma ideologija-eksistenca, ki je borba in navdušenje za odprto družbo, je torej neki način isto kot mišljenje biti, dasi ravno to noče biti. Mišljenje biti je zavezanost biti in kolikor je odprta družba kot ideologija-eksistenca podobna mišljenju biti, je tudi sama zavezana biti, čeravno to noče biti. Napovedana metodična in sistematična analiza slovenskih ideologij je zaznamovana z zavezanostjo biti,

vendar te svoje zavezanosti noče misliti in se celo hote obrača proti njej, saj se je zasnova prav z zavrnitvijo mišljenja biti. Taras Kermauner pravi takole: »Upam, da nas bo ta postopek pripeljal tudi do odkritja tega, kar je za njimi (tj. za ideologijami) in pod njimi (tj. pod ideologijami), do tistega, česar ta hip ne bi hotel opredeliti, a kar eni imenujejo bit, drugi zgodovina, tretji komunikacija, četrti resnica, peti produkcija. Kaj izmed vsega tega je tisto, kar je zadal in spoda, naj bi bilo rešeno šele na kraju.«

Avtor sam priznava, da je nekaj, kar je izza in izpod. Domneva tudi, da bi to utegnila biti celo bit. Vendar pa o tem **ta hip** noče ničesar povedati, to bo rešeno šele na kraju, šele na kraju se bo odkrilo, kaj to je. Če pa naš premislek ideologije-eksistence kot odprte družbe drži, potem je jasno, da je vse rešeno pravzaprav že **ta hip**: predlagana analiza je odmev mišljenja biti, vendar to sama noče biti. Predlagana analiza ideologij kot čisto določena ideologija-eksistenca je lahko le tako, da ni to, kar je.

Že na prvi pogled je jasno, da stoji pred nami notranje protislovna struktura, in zato je jasno tudi, da mora ta protislovnost obvladati celotno besedilo, se pravi tudi konkretno analizo konkretne, tj. Kranjčeve ideologije. Namen te analize je v tem, da bi odkrila »notranjo pomensko strukturo« ideologije. Sicer ni nikjer jasno povedano, kaj je sploh ta »notranja pomenska struktura«, še manj pa izvemo o tem, kakšne raziskovalne postopke implicira, zato se da o vsem tem samo sklepati. Analiza hoče odkriti **notranjo** pomensko strukturo, išče nekaj, kar je nekje v notranjosti same ideologije. Ne išče ničesar, kar je zunaj ideologije in kar bi jo od zunaj določalo, iz česar sledi, da ne išče njenega pomena glede na nekaj, kar ni ona sama in kar je zunaj nje.

Vendar pa se je konkretni potek same analize tem implikacijam izneveril, saj vendar beremo, da avtor Kranjčeve ideologije ni podrgel samo analizi, marveč jo hkrati »s po svoje pojmovanega zgodovinskega stališča« tudi ocenjuje in vrednoti, a to tako, da jo razglaša za masko, za nekaj zastarelega, fiktivnega in neresničnega. Takšna ocena in vrednotenje pa sta nastala tako, da se je avtor postavil na svoje posebno zgodovinsko stališče, ugotovil, da Kranjčeva ideologija ni v skladu s tem njegovim stališčem, pa jo je nato razglasil za zastarelo, fiktivno in neresnično. Kranjčeva ideologija je zastarela, ker kratko in malo ni v skladu s Kermaunerjevo ideologijo. Kermaunerjeva ideologija je naspro-

ti Kranjčevi postavljena v privilegiran položaj, postavljena ji je za edino merilo: v tem pogledu je torej absolutna in totalitarna in kot takšna seveda ni več v skladu s proklamirano odprto družbo: Taras Kermauner kot ideologija-eksistenca kratko in malo ne **pusti biti**.

Kljub temu pa je še vedno zavezan biti, zato mora hote omejevati svojo absolutnost in totalitarnost, kakor se tudi hote izogiba vprašanju o biti. Način tega hotenega samoomejevanja je razviden iz zadnjega odstavka obravnavanega besedila. Glasi se:

In tu se začena moja eksistenca-ideologija: prepričan sem, da se je še zmerom koristno prizadevati (recimo celo: boriti) za podobo, kakršno sem razložil, ker to vodi k identiteti med zavestjo in bitjo, k razideologiziranju sveta v posebnem pomenu te besede: k temu, da ljudje ne bodo trpeli v nerazrešljivem nesoglasju med sabo (svojo notranjostjo) in svetom; vodi k funkcionalizaciji, normalizaciji, laicizaciji sveta, k različnim družbenim oblikam, katerih nesoglasje s svetom, ki je »pod« njimi, se bo morda še pokazalo (zato so potencialno ideološke), danes pa pomenijo učinkovitejšo in primernejšo sozvočje s svetom.

Napovedani analizi slovenskih ideologij kot ideologiji-eksistenci gre za razideologiziranje sveta. Ker pa je samo po sebi jasno, da takšnega razideologiziranja ne more biti brez konca ideologij, je jasno tudi, da gre tej analizi natanko za isto, za kar gre tudi v mišljenju biti: po tej plati je Kermaunerjeva ideologija-eksistenca natanko isto, kar noče biti. Na ta sklep pa ta ideologija-eksistenca in na njej zasnovana analiza ne smeta pristati, ker bi se tako izkazala njuna notranja nezanesljivost. Ta notranja logika je pripeljala do tega, da je dobilo razglašeno razideologiziranje prav poseben pomen, saj je posebej poudarjeno, da gre za razideologiziranje »v prav posebnem pomenu te besede«: če tega posebnega pomena ne bi bilo, ne bi bilo jasno, v čem se celotni analitični napor razlikuje od tistega, od česar se hoče tako odločno in določno odvrniti.

To posebno razideologiziranje se imenuje tudi funkcionalizacija, normalizacija in laicizacija sveta, dogodilo naj bi se hkrati kot nastanek odprte družbe, kot uresničenje tiste ideologije-eksistence, ki je temelj celotne analize. Samo na ta način bo slednjič dosežena tudi identiteta med bitjo in zavestjo, med človekom in svetom. Razideologizirani svet funkcionalnosti je svet identitete. Vendar pa Kermauner tega sklepa ne pustj obveljati, saj govori tudi o novem nesoglasju: za družbene oblike, ki jih sam predlaga kot prostor identitete,

domneva namreč tudi, da se bo njihovo nesoglasje s svetom, ki je pod »njimi«, morda še pokazalo, a to zato, ker so potencialno ideološke. Zdi se, da je vse zaman: identitete kljub vsemu le ne bo. Ideologija-eksistenca, ki se je dvignila v analizo in obsodbo Kranjčeve ideologije-eksistence, torej že od vsega začetka ve, da se bo z njo zgodilo natanko isto, kar se je zgodilo Mišku Kranjcu: prej ali slej bo postala zgodovinsko zastarela, fiktivna in nedejanska.

V takšnem vedenju o samem sebi skorajda ni mogoče vztrajati: kako naj bom to, česar drugemu ne dovolim in kar na drugem obojam? Zato je treba to vedenje blokirati. Ta blokada se dogaja na dva načina. Prvič tako, da je rečeno, da se bo nesoglasje ideologije-eksistence s svetom **morda še** izkazalo. Drugič pa se ta blokada uresničuje tako, da izvemo, kako je ta ideologija-eksistenca, katere nesoglasje se bo morda še izkazalo, danes vendarle učinkovitejše in primernejše soglasje s svetom. Danes, ta hip torej, je predlagana ideologija-eksistenca učinkovitejše in primernejše soglasje s svetom od vseh drugih ideologij-eksistenc.

Jutri morda ne bo več. Samo danes in **ta hip**. Ta hip pa že poznamo: to je tisti **ta hip**, ko avtor še ne želi opredeljevati tistega, kar je izpod in izza in kar bi utegnili biti celo bit. Predlagana ideologija-eksistenca je torej v sozvočju s svetom le ta hip, se pravi, dokler ni opredeljeno in dokler še ni odkrito to, kar je spodaj in izza. Predlagana ideologija-eksistenca je kot identiteta zavesti in biti možna le toliko časa, dokler je tisto, kar je izpod in izza te identitete prikrito. Ko pa se bo to odkrilo, bo konec identitete in predlagana ideologija-eksistenca ne bo več v skladu s svetom. To pa se bo zgodilo, kot je zapisano v samem tekstu: na kraju, se pravi na kraju analize. Ko bo torej analize slovenskih ideologij konec, bo tudi konec predlagane ideologije-eksistence. Predlagana ideologija-eksistenca gre kot analiza drugih ideologij-eksistenc v svoj lastni konec. Za ta konec pa sama ve že na svojem lastnem začetku. To, kar ve, si sama prikriva, sicer ne bi bila možna. Sama sebi prikriva svojo resnico. Prikriva pa si jo z besedico **morda**. Ta **morda** pomeni: fiktivnost predlagane ideologije-eksistence se bo morda še izkazala. Ni torej še čisto gotovo. Ideologija-eksistenca, o kateri tukaj razpravljamo, je utemeljena torej prav v tem **morda**, zato to ni niti ideologija pa tudi ne eksistenca, je le morda-ideologija in morda-eksistenca. Vse, kar lahko postavi nasproti mišljenju biti, je samo ta njen **morda**, ki je samo barantanje za odlog prihoda resnice.

Tradicija

V 12. številki Tribune je izšel članek Marka Slodnjaka z naslovom Tradicija. Ob njem razmišljam, ne zato, ker bi mi bilo do polemike, temveč zato, ker se zdi, da se ob vprašanih, ki jih zastavlja omenjeni zapis, lahko razvije ploden razgovor, ki utegne pripeljati v bližino jedra sodobne književne in kulturne problematike na Slovenskem. Članek, ob katerem razmišljam, je dovolj koherenten, da nam je mogoče iz njega povzeti vrsto konsekvenc, ki sodijo v svojski, docela logični in v sebi sklenjeni svet razmišljanja o književnosti.

Takole piše Slodnjak (ko citira stavke iz mojega razmišljanja o najnovejši knjigi Rudija Seliga — (Naši razgledi, št. 6): »... sem se moral znova spraševati o vedno močnejši idejni in stilni evropeizaciji in čedalje očitnejši deslovenizaciji slovenske literature... pa bi se bilo treba upreti poskusom, ki skušajo uspešnejša dela novejših slovenskih literature na vsak način povezovati z mogočimi in nemogočimi tujimi vzorji. Take interpretacije so v svoji iznajdljivosti zelo zanimive in hkrati zelo ohrabrujoče zaradi častnega mesta, ki ga prisojajo slovenski literaturi v prostoru evropske literature... Ni zunanje pobude, ki bi lahko bila močnejša od procesa, ki vodi besedo in misel skozi narodno zgodovino. Žal je še vedno tako, da ostaja jezik pač slovenski in misel včasih še bolj slovenska kot jezik, ki jo izpoveduje...«

Kaj vodi Slodnjakovo misel? To je prepričanje, da je ni sile, ki bi literarno snovanje opredeljevala intenzivnejše in stvarnejše, kot to zmora zgodovina tega literarnega snovanja samega. Ni je druge vprege, kot je tista, ki vleče od Tavčarja k Seligini je resničnejše vezi, kot je tista, ki povezuje slovensko sodobno literaturo z njeno dediščino, ni drugega sorodstva, kot je krvno, ki spaja vse slovenske pisatelje v nerazdružljivo verigo kontinuitete, tradicije, zgodovinske smiselnosti... Z drugimi besedami, literatura se razvija iz literature predhodnice, iz nje srka naj-



DIMITRIJ RUPEČ

imenitnejše prvine, nato z lastno prizadevnostjo išče neizkoriščene in še nenapisane možnosti, združi to uporabno staro snov z lastnimi iznajdbami in ustvari plod, ki je imenitnejši od prejšnjih, ki hkrati potrjuje in zanika zgodovino, se vanjo vklaplja in ji vrezuje nov krog. Takšna zamisel o nenehni oplajanju literature seveda predpostavlja podobno delovanje zgodovine sploh. Zgodovina je v okviru takšne misli nenehno rastoča in razvijajoča se tvorba, ki pozna svoj začetek in svoj cilj, je strma vera v realizacijo nekoč objubljenih idej, je sicer tok, ki ga marsikaj prekinja in moti, vendar vitalna moč, ki se ne utruji in ki brez obupa reže razburkano morje časa.

»... pa bi se bilo treba upreti poskusom...« Treba bi bilo odstraniti ovire, ki bi utegnile zavreti to idealno in v bistvu skladno valovanje, treba je poskrbeti, da se ta pot čim manjkrat prekine in da krivulja čim redkeje uplahne, pot mora biti čim bolj podobna krivulji na grafičnem uspešne tovarne. Evropski prostor vsebuje nepredvidljive nevarnosti, vodi v deslovenizacijo slovenske literature, v skrivenčno rast, v grčavo deblo, ki bi pozabilo na svojo pot kvišku, ampak bi se razraslo na vse strani, razvejalo bi se v štiri vetrove...

Takšno pojmovanje literature seveda vodi v misel, da so pesmi današnjega časa boljše in resničnejše od Dantejevega Pekla ali Shakespearovih sonetov, oziroma da Prešernovi nasledniki razpolagajo z več večšine in več pesniške moči. Lahko vodi tudi v nasprotno smer: da je nekoč poezija že dosegla svojo zlato dobo in da bi sodobni pesniki morali težiti, da bi se približali temu preteklemu idealu. Katera koli že naj bo smer, tako zamišljena pot literature predpostavlja, da je svet literature zase svet, čigar jezik in pisava sta zgolj predmet in ujetnik svoje preteklostno-prihodnostne dialektike, tedaj točki na kontinuirani krivulji poetične dinamike. Z drugimi besedami: književnost je slej ko prej mi-

ROYAL
PUDING
NASITI,
A NE REDI,
KER NE VSEBUJE
SKROBA



KOLINSKA
KJUBLJANA

tično-kulturna dejavnost, je variacija **tradicionalnega literarnega načrta**. V tej zvezi kaže omeniti Iana Watta, ki je renesančno literaturo razložil ravno iz odsotnosti tega tradicionalnega literarnega načrta in sklenil, da »je od renesanse naprej naraščala tendenca, da bi individualna izkušnja zamenjala kolektivno tradicijo kot ultimativnega arbitra resničnosti«.

In res se zdi, da je v letu, ko ljudje potujejo okrog meseca in lahko takšno potovanje vsak dan sproti opazujejo televizijski gledalci v vseh mogočih krajih sveta, v času, ki je najbolj od vseh razvil ravno komunikativno dimenzijo, neracionalno in neustrezno govoriti o **neki posebni slovenski književnosti**, ki da izraža slovensko duhovno tradicijo in uresničuje neki pred mnogimi leti zamišljen literarni načrt. Vedno bolj smo namreč v vseh pogledih pahnjeni v družbo, ki participira na splošni potrošnji, smo v času, ki zahteva maksimalno racionalizacijo tudi na področju književnosti.

Kultura kot poseben **sektor** človekovega delovanja je ravno v zadnjem stoletju sprejela vase toliko potez t. im. potrošniške družbe, da je skoraj nemogoče govoriti o literaturi kot samostojnem, **iz sebe** prehranjujočem se organizmu oziroma o literaturi kot posebnem udu neke nacionalne skupnosti, ki mu je poverjena naloga kultiviranja, tedaj učenja pripadnikov te skupnosti. (Seveda ta ugotovitev velja samo za del literature, saj ob njem v resnici obstaja še gomila preteklih nazorov in realizacij zgodovinskih — preteklih zamisli.)

Z vdorom elektronike je kultura (in z njo književnost) seveda izgubila nekdanjo plemenito veljavo, ni več vzvišena dejavnost, ki je nekoč sodila v ekskluzivne salone... Danes dobiva pariška založba Gallimard vsak dan po sto rokopisov in avtorji morajo priložiti določeno vsoto, da jim lektorji njihova dela sploh preberejo. Knjižna produkcija je postala tako masovna, da ni več mogoče sporočati novih oblik, novih vsebin in posebnih odkritij s knjigo. Sodobne biblioteke so zažgale knjige in zapisale njihove vsebine na magnetni trak, ki zavzame manj prostora kot mikrofilm. Književna produkcija zadaja danes ravno toliko težav kot katerakoli produkcija in tudi zakoni produciranja postajajo podobni.

Seveda imamo tudi še danes opravka z **umetniškimi**, tradicionalnimi, polbožanskimi stvaritvami. Toda v sociološkem smislu niti ta dela niso del literarne tradicije, saj se bolj ali manj eksplicitno navezujejo na širšo resničnost, na socialni kontekst. Ko

Ian Watt poskuša razložiti izraz »novel« (angl.: roman) z »inoviranjem« in z razliko od »tradicionalnega načrta«, postavi mejo, ki pa se zdi samovoljna — v čem so predrenesančni teksti manj »socialni« od renesančnih? Ali trubadurska pesem kljub svoji »izvenčasovnosti« in »tradicionalnosti« ne izreka »resnice« svojega časa, resnice zaprtega, asocialnega sveta?

Seveda je ta zapis daleč od proklamacije »teorije odraza«, kot bi morda kdo mislil: je le zastavitev vprašanja o možnosti **sociologije književnosti**, je tedaj razširitev kroga, ki ga je ograbil Marko Slodnjak, je konfrontacija, je kritika enoznačnosti, je opozorilo na večplastnost sodobnih literarnih ved. »Homologije med literarno formo in vsakdanjim odnosom ljudi v družbi« (Goldmann) nam pač ni mogoče odmisлити. In če pravimo, da se je Šeligo spoznal s fenomenom sodobne reificirane družbe, s tem ne pravimo, da je racionalno dojel neki model, temveč menimo, da v primeru, če je ta »model na neki način prisoten v njegovi literaturi, lahko sklepamo, da je ta struktura »ponovljena« z neko strukturo, ki jo živi pisatelj in z njim vred njegova knjiga in ki jo ta pisatelj s svojo knjigo tudi soustvarja. In če rečemo, da se naša misel giblje pred vsem v **prostoru**, ki ga ustvarjajo literarni ustvarjalci **skupaj z drugimi proizvajalci** (v nekem trenutku), ne drsi pa po (bolj ali manj samovoljno izbranih) zgodovinskih — časovnih poteh, tedaj je vprašanje zastavljeno dokončno.

Katoliški dialog v Sloveniji



FRANC KRIZNIK

O zamotani problematiki katoliškega dialoga je že mnogo napisanega. Kljub temu se je beseda sama zaradi teoretične nejasnosti kmalu spremenila v frazo in krilatico ter jo danes mnogi uporabljajo za označevanje realnosti, ki ima bore malo ali pa ničesar skupnega z dialogom. Tej osnovni, tudi teološko teoretični nedoločnosti se pridružuje še praksa, da se namreč premalo razpravlja o realnih osebno-druženih možnostih in pogojih, ki so za vzpostavljane in sampotek dialoga nujno potrebni. A kolikor se o tem že govori, se te dolžnosti in pogoji največkrat postavljajo kot zahteve, ki jih mora najprej uresničiti naš nasprotnik. Na zadnje misel je pri nas menda prvi v Teoriji in praksi opozoril Zdenko Roter, ki je že prej v tem duhu večkrat odkrito spregovoril o različnih notranjih ovirah, ki jih s svojo miselnostjo postavljajo dialogu slovenski komunisti. Na drugačen način je v istem smislu pisal tudi Marko Kerševan. Vse dotlej, dokler ne bodo doslej hermetično zaprti idejno-politični strukturi predpostavili resničnega dialoga v svojih lastnih prostorih, bodo pozivi ene in druge strani k medsebojnemu dialogu le deklarativnega značaja. Posledica tega je neavtentičen, šablonski, zgolj oblastno-interesni odnos. Miselno in akcijsko sproščanje v dveh slovenskih idejno-monopolnih strukturah je prvi pogoj za enakovrno, svobodno in demokratično osvobajanje vseh, sicer med seboj zelo različnih duhovnih tokov pri nas. Prepričan sem, da so v tej smeri prav komunisti s svojim napornim demonopoliziranjem lastne revolucionarno-politične izjemnosti ter demistificiranjem svoje zgodovinsko-eshatološke nepresežnosti storili prve konkretne in učinkovite korake. Isto mora storiti tudi Cerkev, če hoče živeti kot živ del našega naroda, kot lokalno-stvariteljska katoliška Cerkev. Vzpostavljanje in vodenje dialoga je njena nova zgodovinska naloga. Cerkev mora z radikalno akcijo navznoter uresničiti vse tiste družbene pogoje, ki jih sme in mora

zahtevati od svojih drugače mislečih sogovornikov. Cerkev ima pravico zahtevati zase svobodo šele takrat, ko se bo sama svetu predstavila kot možnost doseganja svobode za vse in vsakogar. Ker je svoboda nedeljiva, je ni mogoče doseči na račun nesvobode drugih, temveč vedno le v boju za svoboden svet vseh ljudi. Svobode ni mogoče zahtevati samo zase, a jo na ta ali oni način kratiti drugim, drugače mislečim. Zato je nadalje dialog Cerkve s svetom, z različnimi duhovnimi kulturnimi tokovi, z družbenimi ter politično-socialnimi sistemi mogoče doseči le toliko, kolikor bo njej sami v svojem lastnem prostoru uspelo realizirati nove dialoške pogoje, strukture in forme življenja. Le-te naj bi v svobodi in ljubezni, s teološkim ter praktičnim dialogom med samimi verniki, med verniki in hierarhijo, med duhovniki in hierarhijo, med teologi in hierarhijo, med mladimi in hierarhijo, v njihovi različnosti pogledov in mišljenj omogočale dovolj širok notranji prostor dopolnjevanja in integriranja. Ne samo, da so vprašanja in težave raznovrstnega dialoga v Cerkvi v mnogočem iste ali podobne onim v svetu; avtentičnost dialoga z miselnimi tokovi zunaj nje je celo bistveno odvisna od duhovne in praktične moči razgovora v Cerkvi sami. Dialog v Cerkvi mora prežeti vse člane verskega občestva in tako ne sme potekati le med institucijami. V vsem tem nam je koncil velik praktičen primer in zgled. Z njim je potrjena možnost bivanja in srečanja nasprotnih teoloških ter praktičnih mišljenj v Cerkvi, ne da bi se s tem ukinjala substanca in edinstvo v veri. Koncil je treba nadaljevati v vsej njegovi razsežnosti, ki je bistveno dialoška. Večkrat je slišati mišljenje hierarhije, kako je treba »pobožno ljudstvo« za dialog najprej pripraviti. Gotovo. Slovenskim vernikom je nujno potrebna intelektualna, teološka kultura, kar bi jim morale na široko odprto in brez običajnega informacijskega prikrivanja dejstev ter pri krojevanja resnice posredovati teolo-

ške knjige, razprave in verska publicistika. Zgled za to je lahko Truhlarjev Pokoncilski katoliški etos. Toda prepad med Truhlarjevo knjigo in versko publicistiko v Sloveniji je velik in dovolj očiten. Zato se mora za dialog najprej usposobiti kler, od prvega do zadnjega duhovnika. Posebno odgovorno nalogo ima pri tej celotni metanoji hierarhija, ki mora samokritično, v duhu evangelija temeljito premisliti, kaj je bistvo in poslanstvo njene trojne oblasti v Cerkvi. Njena od Boga izvirajoča oblast je po Jezusovem nauku in zgledu radikalno različna od vsake druge svetne, tako monarhične kakor demokratične oblasti. Radikalnost trojne oblasti cerkvene hierarhije temelji v njeni bistveno diakonični strukturi. Ona — kot oblast, ki izhaja iz Boga in mu je odgovorna — je to le toliko, kolikor je služba verskemu občestvu, služba celotnemu človeštvu. S svojo posebno dolžnostjo in poslanstvom se vključuje med druge, raznovrstne karizmatične darove, med katere je tudi ona sama kot dialektično služenje verskemu občestvu. Ker hierarhična oblast najprej predpostavlja vero, ki torej nima svojega posebnega Razodetja, lahko kot božja ustanova eksistira v živi povezanosti verovanja in akcije celotne verske skupnosti. Zato mora skrbno, odprto in ponižno v skupnosti ter z njo verovati, ohranjati, oznanjati in vedno času primerno obnavljati edino skupno Razodetje. Ker tako hierarhija ni sama sebi namen, se njena oblast ne more in ne sme razumeti, a še manj izvajati kot nekaj iznad, pa zato zunanaj cerkve. Kolikor to dela, drsi zavestno ali nezavestno v razkol, do katerega je v zgodovini že večkrat prišlo. Če hierarhija ne deluje v duhu evangelija, se predstavlja kot izkoriščanje božje avtoritete. S svojim nezakonitim izvajanjem te avtoritete sama sebe notranje ukinja in se postavlja proti Bogu. To se dejansko dogaja tudi takrat, kadar škofje in drugi cerkveni predstojniki do vernikov, duhovnikov, teologov in sploh do ljudi nastopajo in z njimi postopajo z osebno ambicijo, trmo, muhavostjo, nevoščljivostjo in celo z zlobo. Naša celotna hierarhija se bo morala jasno zavedati, da je njeno poslanstvo le služba vsemu narodnemu občestvu, česar pa danes še prav posebno ni mogoče izvajati brez razvitih dialoških struktur in form notranjega cerkvenega življenja, kjer morajo imeti vsi enako možnost razpravljanja. Njena koncilna dolžnost ni samo v liturgični reformi, v tiskanju koncilskih dokumentov, zgolj in prvenstveno v obračevanju ter čuvanju trajnega v Razodetju; to lahko kaj hitro preraste

in dejansko prehaja v infantilno, fanatično konservativno obrambo vsega preživelega, današnjemu človeku tujega, kar vse dela Evangelij nedostopen in neučinkovit; marveč je njena dolžnost veliko bolj omogočati, spodbujati in voditi vse tisto, kar skuša, sicer ne brez nujnih idejno-praktičnih napak, božje Razodetje živeti in svetu predstaviti na nov, še nepoznan način, ki bo v dinamičnem soglasju z miselnostjo sodobnega slovenskega človeka.

Zaradi tega so danes v slovenski Cerkvi nujno potrebne mnoge spremembe. Da pa bi se videlo in čutilo, koliko Cerkev na Slovenskem, predvsem njena hierarhija, zaradi svojega trenutno izjemnega položaja, dejansko teži h koncilski obnovi, je najprej treba vzbuditi k življenju javno menje v njej. Tega pri nas enostavno ni. Smo brez vsake kritike. Posebno se bojimo kritizirati resnične napake in slabosti naše hierarhije, ker bodo takšno kritiko mnogi takoj razumeli kot brezbožniški, od komunistov spodbujen in plačan napad na hierarhijo kot tako — kot napad, ki izdajalsko, koristoljubno, nevarno ruši katoliško edinstvo, ki se je mnogi kar patološko oklepajo. Ze sam Pij XII. se je zavzemal za kritično javno mnenje v Cerkvi. »Povsod, kjer bi se javno mnenje nič ne pokazalo, posebno pa povsod, kjer bi bilo treba ugotoviti, da ga v resnici ni... bi bilo treba v tem gledati pomanjkljivost, slabost, bolezen, (podčrtal F. K.) družbenega življenja.« (AAS 42-1950-251). Vsak slovenski katoličan, izhajajoč iz svoje posebne poklicnosti v življenju Cerkve, ima pravico in dolžnost kritično izreči svoje mišljenje o dogajanjih znotraj Cerkve. Če svoje kritike o določenih napakah hierarhije, ki dejansko škodljivo posegajo v življenje celotnega slovenskega naroda, zaradi pomanjkanja svobode v Cerkvi ne more objaviti v cerkvenih publikacijah, kar je sicer želja koncila, je po vesti dolžan to storiti v tistih časopisih, ki so namenjeni vsem slovenskim državljanom. Od tega ga ne morejo odvrniti niti očitki, češ da kritiko objavlja v listih, ki da jih kontrolirajo komunisti. Po tej logiki, če smo iskreni in pošteni, bi niti nadškof dr. Pogačnik ne smel objavljati svojega intervjuja o Humanae vitae v TT niti braniti in razlagati zakonskega predloga jugoslovanskih škofijskih konferenc o splavu v različnih jugoslovanskih časopisih niti ne bi smela in mogla Cerkev zahtevati vsrkega programa na RTV. V čigavih rokah so omenjena sredstva javnega obveščanja? Tu spet prihaja konkretno do veljave načelo o svobodi, ki je ne moremo zahtevati le v lastno korist.

Istočasno z omogočanjem dialoga navznoter mora Cerkev tudi navzven ustvariti pogoje za avtentičen razgovor s svetom. Pri tem je najprej potrebno samokritično spraševanje Cerkve. Pred slovenskim narodom mora javno in odkrito, a ne le abstraktno, neopredeljeno ter samo čim manj opazno in čim bolj tiho v svojem »domačem« krogu, konkretno priznati svoje realne zgodovinske napake ter slabosti, s katerimi je škodovala našim ljudem. Krivda za tako velik prepad, ki jo danes loči od naroda, leži tudi v njeni zgodovinski usmerjenosti, ko je pod krinko ohranjanja substance dejansko varovala le svoje preživele koristi in udobne forme mišljenja. Da bi se čim bolj osvobodila svoje grešnosti, naj blagohotno sprejme vsako, še tako bridko resnico, ki jo vsebujejo različne kritike, pa naj pridejo s katere koli strani. Cerkev ni poklicana, da bi zviška obsojala zgodovinske napake drugih, čeprav s tem ni rečeno, da ne more o teh stvareh kritično in javno spregovoriti. Vendar preteklost ne sme biti ovira, temveč opomin in spodbuda za današnje delovanje. Zdenko Roter je katoličane naravnost pozval, naj kritično spregovorijo o slabostih slovenskih komunistov. Zeleti je, da ne bi ostalo samo pri pozivih. Dialog se prav tako ne sme omejiti samo na političen dogovor med oblastnimi institucijami. Tak dialog lahko kaj kmalu preide v obliko pakta, ki bi zatiral vse drugače misleče duhovne tokove. Primer madžarskih škofov je dovolj zgovoren. Nekaj podobnega je čutili pri nas, predvsem v nastopu proti novi miselno-umetniški struji nihilizma, reizma v Sloveniji. Toda Cerkev nikakor ne sme več ponoviti svoje tradicionalne napake, da skupaj s svojim večerajšnjim »smrtnim sovražnikom« obsoja in onemogoča sleherno novo idejo, da bi potem lahko po stoletjih ali desetletjih zopet »spoznala in odkrila« v danes prekletem nihilizmu »globoke krščanske resnice«. Kdaj bo Cerkev pri nas uvidela, da se reistična literatura, ko priznava svojo humanistično usodo, ko priznava samobitnost sveta, hkrati tudi odpira kot neodrešeno eksistencialno stanje »svetu milosti, svetu svobode in umetnosti«, kot je to zmogel Marjan Rožanc? Dialog mora biti odprt za vse. V Sloveniji naj se Cerkev poglobi ne samo v problematiko marksizma, ampak tudi v vprašanja vseh novih, med seboj tako različnih idejnih tokov. Prijazen razgovor ne samo s tistimi na oblasti, temveč še bolj s tistimi, ki danes mislijo samostojno, čeprav drugače kakor mi!

Ali vsi tisti, ki s tako ihto obsojajo slovenski nihilizem, zares želijo,

da bi krščanska misel morala vedno capljati stoletja za zgodovino? Ali krščanstvo po letu 313 res ne sme več biti revolucionarno prisotno v spreminjanju sveta? Poleg tega se mora slovenska Cerkev tesneje delavno povezati z vsemi drugimi lokalnimi cerkvami. Na vseh nivojih mora ven iz svojega udobnega geta.

Vsekakor koncilski obnova v duhu dialoga, ki zahteva radikalno preseiganje lastne omejenosti in samozadostnosti, že zaradi psihološke travme iz slovenske polpretekle zgodovine ne bo lahko, ne bo brez napetosti in brez bojev. Zato imamo prav mladi v Cerkvi, še posebej študenti teologije, zgodovinsko priložnost, čast in dolžnost, da koncilsko misel korenito ter brezkompromisno uresničimo v našem življenju sredi Cerkve in sredi naroda. Moramo pa se otestiti tako kompleksa pred cerkveno avtoriteto, kakor karierističnega strahu, ki si »upa« govoriti in misliti le to, kar ugaja »onim zgoraj«. Če smo se v ne ravno lahkih časih svobodno odločili za duhovniško poslanstvo, potem smo ga dolžni živeti v vsej razsežnosti krščanske radikalne absurdnosti ter tveganosti, ki se naj manifestira ne v slepi službi hierarhiji, čeprav ne brez nje in tudi ne proti njej, temveč nasprotno, v bratskem delovnem odnosu z njo, v službi slovenskemu človeku. Sodelovati moramo na vse mogoče načine z vsemi tistimi silami v Cerkvi in zunaj nje, ki želijo uresničiti dialog kot temeljno strukturo celotnega družbenega življenja. Odločilen korak k temu je napravila skupnost študentov ljubljanskih visokošolskih zavodov, katere napredno demokratski, idejno pluralistični koncept predstavlja soliden temelj za učinkovit dialog v bodoči, naši slovenski družbi. Študenti teologije bi se morali tesno povezati s to skupnostjo. Naše delovanje bo gotovo naletelo tudi na nasprotovanja, že zato, ker ne more biti vnaprej zavarovano pred slabostmi in napakami. Vendar prav Šagi Bunič: »Ne greši samo tisti, ki ne preštudira dobro koncila, pa se prenagli in stori kakšno neumnost, temveč ne greši nič manj tudi tisti, ki enako ne preuči koncila, pa se nikamor ne premakne, temveč se samo obnaša kot sodnik vseh, ki so kaj poskušali in začeli.« Tako mladi, ki nikakor ne moremo biti zadovoljni s trenutnim stanjem v slovenski cerkvi, pa ga hočemo zato v duhu koncila po svojih močeh aktivno spreminjati, od celotne slovenske hierarhije ne pričakujemo, da bi nam zaradi napak in nepremišljenosti, ki bodo nujno spremljale naše delo, onemogočala naš nadaljnji teološki študij ter nas v stilu »diktature desničarskih eks-

tremistov» (Sagi Bunič) juridično preganjala. Pač pa je naša želja, kar mislim, da je tudi njena dolžnost, da nam na poti mučnega iskanja resnice, ki se vzpenja prek zmot, pride nasproti z bratskim, očetovskim dialogom. Želimo si, da nam na resnico odgovarja samo z resnico, a na zmote z dokazi, da se motimo, ter z vpogledom v njeno delovanje, z vključevanjem v odločanje o našem in sploh slovenskem verskem življenju. Med nami in hierarhijo doslej dialoga še ni bilo. In mi jo k temu pozivamo in vabimo! To je edini način, da bomo mogli v različnih mišljenjih živeti isto vero in služiti istemu narodu.

Literarna kritika in njena kriza

Danes kroži po Slovenskem obilo glasov, da je literarna kritika v krizi, ali še huje, da je sploh ni več. Obnovljena in prekrvljena revija **Sodobnost** si je postavila za eno od svojih programskih nalog tudi oživitve literarne kritike, ki naj ne bi samo analizirala, temveč tudi vrednotila (glej Zlobčev uvod v prvi številki letošnjega letnika). V letošnji tretji številki je objavljen spis, ki skuša uresničevati to programsko zamisel: Boruta Trekmana **Pota slovenske dramatike**. — Oglejmo si ga поблиže in skušajmo premisliti njegovo naravo.

Trekman ocenjuje Smoletovo dramo **Krst pri Savici** in pravi: »... pričakovanja se, žal, niso uresničila... Smoletova preinterpretacija je pravzaprav precej neizrazita.« S temi besedami napove odklonitev drame. Svojo (ob)sodbo pa temelji takole: »Tematska in motivna dvojnost je ena največjih hib Smoletove drame, saj ostaja njegovo besedilo zaradi tega docela neopredeljeno in neizenačeno, tako da je na moč težko sploh odkriti temeljno izpovedno poanto samega teksta. Zakaj vse prvine, ki smo jih omenili malo poprej, so le nakazane... Nasprotje med Črtomirov in Bogomilo... je zagotovo najbolj površno obdelano, saj ga doživlja gledavec samo prek napol abstraktnih in sublimnih dialogov.« In sklep kritike: »In tako pušča Smoletov tekst odprta vsa vprašanja, ki jih načenja: prav ta nestrnjenost, ki je v popolnem neskladju s tistimi zakonitostmi dramskega ustvarjanja, po katerih se drama loči od poezije in proze, pa je po vsej verjetnosti pglavni razlog za precejšnjo izpovedno neizrazitost Smoletove drame.«

Za hip naj ne nastopam v vlogi znanstvenika-analitika, temveč kritika. **Krst pri Savici** sem gledal in bral, o njem premišljeval (in celo pisal); o njem sem si ustvaril svojo sodbo: estetsko sodbo, tako rekoč, kritiko za domačo rabo. Moram reči, da se mi drama nikakor ni zdela »neizrazita«, narobe, presenetila me je njena izredna izrazitost: v njej so



TARAS KERMAUNER

radikalizirane, dosledno domišljene in izpeljane nekatere teme, ki jih imam za pglavitne teme današnjega časa. Resnica, ki je v drami podana, se mi je zdela izredno točna in nadvse jasno izoblikovana. (V svojem spisu **Črtomirov mit — mit sodobnega slovenstva**, Gledališk list, letnik 68/69, št. 3, sem svet te drame tudi natančno ekspliciral.) Nadalje: »tematska in motivna dvojnost« se mi sploh ne zdi »hiba«, temveč prednost: druga tema — Gorazdova, socialna — je ne o g i b n a konsekvence prve: Črtomirove — ontološke, moralne, eksistencialne. Smoletovo besedilo se mi ne zdi »neopredeljeno«, temveč prav nenavadno ostro opredeljeno; »temeljna izpovedna poanta« tega teksta (v svojem že navedenem spisu jo natančno obravnavam) mi je skrajno jasna.

Trekmanova in moja **ocena** se torej popolnoma razhajata. V čemer vidi on pomanjkljivost, vidim jaz prednost. Kako to?

Znotraj pomenskega horizonta slovenskega tradicionalnega odnosa do literature in literarne kritike bi bila mogoča ena sama razlaga: ali se motim — in to docela — jaz, ali pa se moti — in to docela — Trekman. Kritika je namreč (takšen je njen temeljni tradicionalni pomen) prevajanje totalne literarne (umetniške) RESNICE v kritični, to je bolj ali manj racionalni jezik. Resnica je ena sama, zato je tudi kritik en sam, oziroma: ena sama kritična pozicija — ocena — je pravilna, druge so zmotne. Med umetnostjo in kritiko je homologija: prva prinaša v čutni obliki to, kar prinaša druga v razumski, obe pa emanirata svet biti, ki je svet Vrednot (Idej-Idealov, Norm, Kriterijev: RESNICE). Zato je kritika — seveda prava — sakralno početje, hkrati pa skoz in skoz »objektivna«.

Ce bi bilo vse to res, potem smo znova v tradicionalnem slovenskem svetu, ki je v temelju ekskluziven, »enopartijski«, totalitaren: Bog (Resnica) je en sam in... (tu je prosto mesto za ime kritika) je njegov prerok. Če živi ta prerok, ne morem

živeti jaz in vsi drugi; oziroma živeti nam je dopuščeno, le da je naše življenje sramotno, ker je nepravdo, neumno, zmotno. Naše življenje — mislim seveda na ocenjevanje literature — mora biti, če hoče postati RESNIČNO (se pravi CLOVEŠKO), pazljiva hoja za Kritikom. Kritik je via, vita et veritas (pa najsi bi bil to Josip Vidmar, Borut Trekman ali Taras Kermauner).

Sam plediram za drugačen svet in za drugačno kritiko. Prepričan sem, da smo leta 1969 na Slovenskem že v taki zgodovinsko-socialni situaciji, da nam ekskluzivizem, totalitarnost in sakralnost niso več potrebni. Menim celo, da je tradicionalni slovenski bitni horizont (ki ga drugod imenujem tradicionalna slovenska mega-struktura) v hudem razkroju. Vstopamo v drugačen svet. In rad bi, da bi postala tudi literarna kritika — delovni — del tega drugačnega sveta.

S tem sem eo ipso že povedal, da sploh nisem zoper kritiko, le drugačen pomen ji podeljujem. Želim si, da bi od sakralne, objektivne kritike prešli k **laični in subjektivni** kritiki; da kritika ne bi več izražala objektivnih — absolutnih — Vrednot: Resnice kot take, temveč subjektivne vrednote: vrednote posameznikov, ki prevajajo vrednote grup, plasti, mentalnih sistemov, ver, se pravi različnih, v družbi določenega časa obstoječih stališč. Takšna sprememba narave literarne kritike bi bila na eni strani ugodna za slovenski socialni razvoj, saj bi od monolitnosti naroda-Ideje (osredotočenega v Cerkvi, Partiji, Narodu ali Kulturi ter povzetega v teh pojmih-vrednotah) vodila k realnemu narodu, ki opravlja svoje socialne, gospodarske, psihološke, ideološke itn. funkcije na način pluralizma, diferenciacije, avtonomije delov. Takšna kritika bi prevajala interese, svet, naravo, ideologijo vseh teh socialnih delov v **javnost**, se pravi v tisti medprostor, ki ga tvorijo vsi deli solidarno (kljub njihovim medsebojnim antagonizmom) in ki predstavlja **nacionalni** prostor; glede na ta prostor pa so si enakovredni. Neogibna posledica: naenkrat ni več ene Kritike (enega Stališča in ene Resnice), temveč več kritik in več stališč in več resnic. Začeli bi živeti v **odprti** družbi, v kateri nobeno stališče nima že a priori pozitivnega — sakralnega — predznaka.

Dobili bi kritiko, ki bi se zavedala tega, da je eksistencialna in ideološka. Ideološka bi bila v tem, da bi vedé prevajala sistem (grupe, misli, tradicije, avantgarde, politike itn.), znotraj katerega se nahaja, eksistencialna pa v tem, ker tega svojega ideološkega sistema ne bi le instrumentalizirala, temveč bi ga tudi živela,

bila z njim identična, ustrežal bi njeni dejanski eksistenci, dejanskemu življenju njenega avtorja — kritika. Pravim sicer »bi«, moral pa bi že takoj uporabiti indikativ: tako, kakor sem opisal, de facto že dela vsa kritika, le da se ne zaveda, da pušča oba svoja temelja — eksistencialnega in ideološkega — neeksplicirana in netematizirana: umislja si, da je njena sodba — stališče vsezavezujoča. — Upam, da se razumemo: nisem zoper vrednostne, normativne sisteme, s katerimi presojava svet. Ideologije same — kot delne, pogojene, instrumentalne — ostajajo. Ostajajo zato, ker ostajajo sistemi, znotraj katerih živimo, naš odnos do teh sistemov pa ni zunanji, instrumentalen, obvladujoč (recimo kot Clovek, ki je svoboden, a za realizacijo svoje svobode uporablja najrazličnejša sredstva, med njimi tudi določene sisteme), temveč obratno: notranji, podrejen in eksistencialen. Ne moremo, da teh sistemov (ki obstoje na najrazličnejših ravneh) ne bi živeli. Mi — živi, konkretni ljudje — smo njihova realizacija. Na eni strani se sicer zavedamo, da so ideologije (to je vrednostne manifestacije teh sistemov) nesakralne, torej instrumentalne, na drugi pa vemo, da temelji teh ideologij — sistemi (strukture) — nikakor niso naša sredstva, temveč narobe. A ravno zato, ker niso naša sredstva, ker jih živimo kot svojo *u s o d o* in ker jih tudi racionalno prevajamo v naše konkretne medčloveške, socialne odnose, jih ideologiziramo, se pravi, jim dajemo asensus vere, prepričanja, vrednotenja, čustva, volje, z eno besedo, celotne svoje osebnosti; ta hip pa postane — in je — ideologija eksistencialna, saj praktično prevaja našo naravo, naše potrebe, interese: naše življenje. (Samo mimogrede se dotaknimo še odnosa med ideologijo-eksistenco in znanostjo-filozofijo. Ravno zato, ker skoz ideologijo in eksistenco sevajo za njima in pod njima stoječi sistemi-strukture kot objektivna, v zgodovini pogojena temeljna določila, se je tem sistemom — ki se nahajajo tako v socialnem in psihološkem svetu kot v literaturi — mogoče približati tudi neideološko in neeksistencialno v tistem pomenu obeh besed, ki ga uporabljamo zdaj in tu. Izvajanje sistemov iz nezavidnosti in skritosti v jasnost in prezentnost ni niti ideološki niti eksistencialni posel, temveč je filozofska samorefleksija, je točka, na kateri ideologija ukine samo sebe, ker odkrije svoj temelj, točka, ki je eksistencialna ne živi več kot svojo bistveno potrebo, temveč jo brezinterešno gleda. — To je predmet znanstveno-filozofske samorefleksije, njena osrednja tema: odkrivanje, fiksi-

ranje, formaliziranje pomenskih sistemov-struktur ter njihova rekonstrukcija glede na predpostavke same znanosti in v okviru določenega zgodovinskega horizonta; tu, na tem mestu — na mestu odvisnosti od zgodovine in znanosti — pa se ideološkost in eksistencialnost seveda spet pojavita, le da v drugačnem, najbolj splošnem, najbolj okvirnem pomenu besede.)

Cisto konkretno se to pravi: ne Borut Trekman ne jaz ne Josip Vidmar naj ne sodimo, ko sodimo, s predpostavko: jaz imam PRAV v absolutnem, objektivnem pomenu besede, temveč sicer z vso gorečnostjo, prepričanostjo, racionalnostjo ali bojevitostjo, vendar z vedenjem o relativnosti lastnega stališča, o njegovi delnosti — ideološkosti in eksistencialnosti. Zakaj kot bravec hočem vedeti, kateri so — ideološki in eksistencialni — kriteriji, ki jih kritik uporablja, da se bom prek njik lahko soočil s socialnim (grupo itn.) in oseb(nost)nim dejstvom, iz katerega izhajajo. (To oseb(nost)no dejstvo nas vodi h kritiki »okusa«, ki pa je seveda zmerom tudi okus grupe, plasti, tradicije, družbe, zgodovinskega segmenta.) Od kritika ne zahtevam RESNICE, temveč njega (eksistenco) in njegovo stališče (ideologijo); seveda pa tudi — a to je drug nivo in na tem nivoju je to najbolj pomembno — slogovni ter miselni plama njegove eksistence in ideologije.

Vsega tega pa v Trekmanovem eseju pogrešam. Zakaj bi bili dialogi med Bogomilo in Crtomirov »abstraktni« in »sublimni«? To me spominja na kritike, ki so odklanjale Kozakove drame kot abstraktne, neživljenske, suhe. A ti kritiki so izhajali iz čisto določene predpostavke o literaturi-dramatiki, v kateri naj se konflikti kažejo na nesporen način, ne prek debate in intelektualnega spora. Seveda tudi ti kritiki niso segli dje: niso eksplicirali temeljev — razlogov — zakaj so se odločili za tak kriterij in ne za drugačnega, kaj takšna zahteva-kriterij pomeni, kaj izraža, s čim je v zvezi itn. Toliko so tudi sami pisali samo-umevno, »absolutno« kritiko, ki sodi, ne da bi utemeljila pogojenost svoje sodbe. Kakšno je tu Trekmanovo stališče? Kakšno skušnjo prevaja? Kaj pomeni, da mu je vrhovni kriterij vrednosti literarnega dela v njegovi skladnosti s čisto formo (dramo, poezijo, prozo)? Ob Trekmanovi oceni se človek ne sprašuje samo to, zakaj se kritiku zdi, da je Smoletov tekst v neskladju z zakonitostmi dramskega ustvarjanja, temveč tudi to, ali so te zakonitosti (ki jih sicer ni opredelil, sklepamo pa, da gre za tradicionalno pojmovanje dramske zgradbe) res temelj-

ne zakonitosti dramatike, ali ustrezajo sodobni drami, ali ne bi bilo potrebno, iz sodobnih dram dobiti nov sistem (nove zakonitosti) dramatičnega? Ali ni morda nesporazum med Trekmanom in **Krstom pri Savici** v tem, da Trekman samoumevno prenaša tradicionalno shemo (zakonitost) na predmet, ki ji ni več ustrezen? Ravno to pa nam kaže, kako nevarno je samoumevno slediti tradiciji: kako — sicer zelo zaželena — obnova slovenske literarne kritike ne bi smela biti ponovitev njenega prejšnjega modela, temveč obnova na višji ravni. Da pa bi to višjo raven dosegla, bi morala kritično — samokritično — premisliti svojo (tradicionalno) naravo in iz tega izvleči pouk: pa naj bo takšen ali drugačen.

Za primer sem si izbral le Trekmanovo kritiko Smoleta, čeprav bi mu lahko nasprotoval tudi v zvezi z njegovo kritiko Javorškovih **Manevrov**, pri katerih ravno tako ni — po mojem mnenju — opazil njihovega bistva (**igre**) in jih zato razglasil za »burko«, enako ni videl bistva Partljičeve — zame zelo simpatične — drame, ni opazil tistega, kar je v tekstu **ново**, tistega, v čemer je ta tekst posrečena radikalizacija in samorazkroj socialnega in moralnega humanizma. V vseh treh tekstih vidi zgolj tisto, kar zanje sploh ni bistveno in narobe. Pri Partljiču se mu zdi »najpomembnejša dragocenost« »družbeno kritična zasnova«, torej tradicionalno bistvo slovenske literature; meni se zdi recimo ta del pri Partljiču najmanj zanimiv. Ne vidi pa razkroja tega bistva, ki je zame najpomembnejša lastnost te drame; še več, razkroj tega bistva, ki se kaže tudi v formi, implicite zavrača z nam že znanimi razlogi forme: »osrednja Partljičeva ustvarjalna pomota« mu je »dvojna zasnova same igre, mešanica epike in dramatike«. — Takšnih vprašanj odpira Trekmanov esej še celo vrsto. Obnovljena kritika, ki bi morala biti — po mojem globokem prepričanju — tudi avtoreflektirajoča se kritika, jih ne bi smela prezreti, morala bi jih tematizirati in skušati nanje odgovoriti — seveda glede na lastna izhodišča. Če tega ne bo storila, bo le podaljšek tradicionalne kritike, in bojim se, da bo morala še kar naprej en bloc nastopati zoper vse, kar ne ustreza tradicionalnim kriterijem, zoper vse novo: zoper vse tisto, kar izhaja že iz spremenjenega temeljnega sistema-strukture slovenske literature in slovenskega sveta. V tem primeru bo ostala kriza slovenske literarne kritike nerazrešena in permanentna.

Zgodovina – igra

Dogajanja Svetinove »Ukane«* poteka v času druge svetovne vojne na Slovenskem, sestavljajo pa ga spopadi med okupacijsko in osvobodilno partizansko vojno, tako da je besedilo romansirani prikaz nekaterih najznačilnejših dogodkov iz tistega časa. To se pravi, da gre pisatelju za poseben način literariziranja realnih zgodovinskih dogodkov in ljudi, resničnost, ki jo razkriva roman, je potemtakem mogoče verificirati ob dejanski, faktični resničnosti teh dogodkov in ljudi samih. Iz tega sledi, da mora biti za tekst odločujočega pomena razmerje med dokumentiranim in literarnim, med faktično in literarno »resnico« v njem, med njegovimi »realnimi« in »kvazirealnimi« razsežnostmi. Roman bi torej bil idealen v primeru, če bi med obema sestavinama ne bilo nobene razlike in bi se zgodovina in literatura prekrivali. Tako pa je besedilo seveda obsojeno na selekcijo, ki je v istem redukcija: neprenehoma se mora omejevati na najbolj značilno, avtorjevo prizadevanje, da bi bil kar se da objektivni, mora biti apriori blokirano, besedilo slednjč ne more biti drugega kot bolj ali manj nazoren prikaz kriterijev, po katerih so neki dogodki in ljudje v njem ostali, drugi pa so morali biti postavljeni v oklepaje. To pa

hkrati že pomeni, da sega redukcija v faktičnost teh dogodkov in ljudi samih, da je morala biti resničnost tega zgodovinskega obdobja že od samega začetka »prirejena« tako, da se je prekrivala s pisateljevim pogledom nanjo, da je skratka omogočala realizacijo čisto določenih selektivnih kriterijev, zunaj katerih seveda ničesar resničnega ni. Razmerje med faktičnim gradivom in njegovo literarno formo je torej recipročno, resničnost določenega zgodovinskega obdobja se prekriva z resničnostjo, kakor jo razpira njegova literarna transkripcija. Če pa je vse, kar je, v tekstu in potemtakem sploh ni mogoče govoriti o razliki med »realnim« in »kvazirealnim« v njem, če je resnica razkritje avtorjevega pogleda in ne objektivnega, samega-vase-potopljenega fakta, potem je seveda potrebno na novo premisliti vprašanje o literarizaciji realnih zgodovinskih dogodkov in ljudi, saj je dovolj očitno, da je s tem suponirana bistvena razločenost zgodovinskega sveta in njegovega literarnega opisovalca, časa slovenskega narodnoosvobodilnega boja in njegovega književnega izraza, kakor ga podaja »Ukana«. Spraševati se je potrebno predvsem o redukciji.

Knjiga Toneta Svetine je posvečena »mrtvim in živim borcem XXXI.



ANDREJ INKRET



divizije NOV in POJ in članom OS za Primorsko in Gorenjsko, ki so s svojo krvjo napisali neizbrisno stran zgodovine slovenskega naroda in pokazal pot v svetlo človeško prihodnost«. To posvetilo govori najprej o tem, da je sled, ki jo je v zgodovino zapisala slovenska narodnoosvobodilna borba, neizbrisna. Obdobje, ki se mu posveča »Ukana«, je torej tako, da mu ni mogoče nič dodati, nič odvzeti in živi svoje lastno, objektivno in od svojega opisovavca pravzaprav docela neodvisno življenje. Njegova temeljna razsežnost je izrazito vrednotna: neizbrisna sled pelje v svetlo človeško prihodnost, sled je zapisana s krvjo, vodi prek gramad mrličev: in ti mrtvi so njeno temeljno, neizbrisno in nedotakljivo določilo. Njihova smrt je znamenje in potrdilo njenega posebnega značaja, ki smo ga imenovali samo-stojnost in vrednota, obenem pa je temelj, na katerem je ta sled šele mogla postati neizbrisna ter se usmeriti proti svetli prihodnosti. Da v navedenem Svetinovem posvetilu ne gre za kurtoazijo do njenih živih in pietetu do mrtvih tvorcev, kaže notranja orientacija romana. Njegov namen je opisati nastajanje in potekanje te sledi, so pravi nastanek in porast vrednote in svetlobe. Eden osrednjih junakov teksta, mitraljezec Primož je na začetku ves v maščevalnih željah. Nemci so mu pred njegovimi očmi ubili očeta, odšel je v partizane, zato da bi ga maščeval: Z ljudmi me veže le še maščevanje. Ne preneseš bolečine, če je ne moreš spremeniti v nekaj drugega. Jaz sem jo spremenil in jo spreminjam v željo, da bi jih mnogo pobil. Da bi jih nenehno pobijal.« Ubijanje je posebna slast in drhtavica, uničevanje je kakor spolni akt: »Kri mu je udarila v glavo in šumela kot reka, ki predira nasip. Rahlo so mu zadržtele roke. Slastno pričakovanje ga je preplavilo. Usločil se je kot žival, ki se pripravlja na skok.« opisuje avtor Primožovo pričakovanje bitke, ko so mu po dolgem času prišli Nemci čisto blizu pred cev, sam pa je bil v zaklonu popolnoma varen pred njimi. Vendar je to slepa, uničevalska in zato neustrezna slast. Pisatelj jo da Primožu premagati s pravo »konstruktivno« ljubeznijo: vendar je Ana gestapovka. Čaka jo ista usoda kot Primoža. V začetku je vsa nemočna: popusti pred majorjem Wolfom, ker jo fascinirata njegova sila in moč, gre v partizane, da bi opravila pomembno diverzijo; tu sreča nove silake in ne more biti naključje, da se jim ukloni, da pozabi na zvezo z majorjem in na svojo diverzantsko nalogo. Ljubezen s Primožem pa jo vendarle dvigne na čisto novo ravnino: dokončno se osvobodi

svoje podrejenosti, postane tudi sama »močna« in prava brka, stopi v neizbrisno, osvobajajočo sled. V tem spremeni tudi Primoževa ubijavska in erotična uničevalnost svoj značaj: njegov boj dobi smisel. To zdaj ni več maščevalnost, ampak neposredno izročanje vrednoti-sledi, ki pelje v svetlo prihodnost.

Vidimo torej, da je proces, ki sta ga doživela naša junaka, tak, da neposredno vodi k premagovanju teme in blokad, ki se postavljajo med človeška bitja. Njegov končni cilj je bratstvo, svetlo so-žitje brez nasilja, pobijanja in smrti. Ker pa je to še daleč, saj dana resničnost sveta ni drugega kot en sam surov boj, v katerem veljajo same vitalistične zakonitosti, moč in zvižčnost, nasilje proti nasilju, se mora »Ukana« seveda ukvarjati predvsem z dogodki, ki so daleč od projektiranega so-žitja; in celo partizanska grupa ni popolnoma koherentna, razkrajajo jo mnoga nasprotja, njeno nasilje se samo po intenciji razlikuje od okupatorjevega in kvizlinškega nasilja in pobojev. Tako ne more biti nenavadno, če se nazadnje tudi vrednota sama odmakne nekam v ozadje, potopi v mrak ter je pred nami samo še izredno napeta, krvava, zapletena, tako rekoč kriminalna zgodba o neprestanih pobjah in ukanah.

Resnica zgodovinskega obdobja, ki ga literarizira Svetinov tekst, se torej nenadoma razkrije kot neintencionirana igra. Kljub prvotnemu načrtu — nastajanju in razraščanju sledi, ki vodi v svetlo prihodnost — se začno dogodki in ljudje trgati iz pisateljevega pogleda. Dogajanje — igra se namreč zmerom bolj osamosvaja, dokler ni v drugi polovici druge knjige že popolnoma prepuščeno samemu sebi: spremenjeno v povsem samostojen tok sveta, ki mu avtor posoja samo še besede, da se vanje zapisuje, in ki je potemtakem že docela izmaknjeno prvotnemu načrtu. Faktična resnica zgodovinskega obdobja postane irelevantna, velja samo še toliko, kolikor je »uporabna« za igro. Prav tako se začne spreminjati vloga in pomen smrti. Smrt ohranja »zaresnost« igre, izgubila pa je mitičen pomen najvišje in najtatalnejše žrtve. Postaja situacija, v kateri igra doživlja svoj vrh.

To pa seveda pomeni, da ostaja samo še resnica igre, to je resnica transkripcije, in jo je mogoče verificirati samo še ob njej sami. Faktičnost zgodovinskega toka ostaja zunaj: ne zastavlja nobenih vprašanj več. Med zgodovinskim svetom in njegovo literarizacijo ni razpoke. Roman je »idealen«. Na vprašanje o redukciji, ki smo ga zapisali na začetku tega spisa, je potemtakem mogoče reči, da ne gre za faktično res-

nico, ki bi jo roman ohranjal v pomanjšanji ali okrnjeni obliki, ampak za posamezno samo-stojno vizijo tega fakta; v tej viziji se dejanskost — verifikabilnost zgodovine kaže kot igra, obenem pa tudi tako, da o njej ni več mogoče govoriti na način sakralne zgodovinske zavezanosti. Govoriti je torej mogoče le o določeni nekoherentnosti besedila: o izmikaju dogajanja prvotnemu organizacijskemu načrtu oziroma o nasiljevanju dogajanja z načrtom.

Sklepati pa smemo, da uspešnost in popularnost Svetinovega romana povzroča prav izmikanje dogodkov in ljudi; avtorjevemu načrtu: samosproščanje sakralnega-realnega-zgodovinskega dogajanja v igro, saj se v tem očitno realizirajo nekatere zelo pomembne razsežnosti pričujočega socialnega in eksistencialnega nivoja. Vendar vprašanje teh elementov oziroma komunikacije, ki jo »Ukana« zahteva, segajo prek okvirov tega kratkega zapisa o zadnjem slovenskem best-sellerju.

* Tone Svetina, Ukana. Prva in druga knjiga, 570 in 905 strani. Zaved »Borec« v Ljubljani, 1968.

Na sledi biti

Če smo doslej govorili o procesih, ki vodijo v avtodestrukcijo poezije, pa se nam ob izidu kratkega izbora iz lirike Rainerja Marie Rilkeja* v slovenščini ponuja priložnost, da tematiziramo in aktualiziramo tudi tisto komponento v pesniški ustvarjalnosti modernega časa, ki poezijo konstruira ne kot atrascendentalen akt in ne kot antikonvencionalno igro, marveč kot najvišjo obliko bivanja, ki je po svojem eksistencialnem rangu identična s Kierkegaardovo predstavo religiozne eksistence. S tem v zvezi nas pri Rilkeju zanimata predvsem njegova zadnja dva pesniška cikla, to sta Devinske elegije in Soneti Orfeju, saj je v njiju najbolj razvidno upesnil svojo predstavo o »sintetičnem« bivanju, utelešeno v numinozni postavi angela, nič manj zanesljivo pa ni izpeljana tudi misel o orfični sintezi nevidnega in vidnega, nadizkustvenega in izkustvenega sveta v htoničnem mitu o Orfeju, ki ga srečamo v Sonetih. Značilno je, če skušamo na kratko potegniti nekaj literarno zgodovinskih korelat, da nastanek prve Devinske elegije časovno sovpaša z izidom prve številke preddadaističnega časopisa »Maintenant« in da večina Elegij in Sonetov nastane v letih 1921/22, torej v času najburnejše dadaistične ekspanzije, ko se začno pojavljati dadaistični časopisi tudi v Holandiji, Španiji, Italiji in drugod in ko izide znani pariški dadaistični manifest »Dada sou-lève tout«, leto dni kasneje pa pride po prepiru v »Gloserie des Lilas« že tudi do razkola v dadaistični grupi.

To dejstvo je zanimivo predvsem zategadelj, ker nas na eni strani opozarja na proces intenzivnega pesniškega destruktivizma v tedanji Evropi, na drugi strani pa, kot na primer v Rilkejevem primeru, na potrebo, da bi se poezija predstavila kot najvišja oblika bivanja, kjer ni več možna nikakršna igra, ampak ima pesniška beseda na sebi vsa znamenja svetega, se pravi zavezujočega.

Martin Heidegger je to v svojem predavanju o Rilkejevih Elegijah in Sonetih z naslovom **Cemu pesniki?**,



NIKO
GRAFENAUER

v katerem izhaja iz Hölderlinovega pesniškega izkustva o pobeglih bogovih in svetovni noči, ki je zavladala po njihovem odhodu, označil z naslednjimi besedami: »Biti pesnik v revnem času pomeni: pojoč paziti na sledove pobeglih bogov. Zato pesnik v času svetovne noči izrekajo Sveto. Tedaj je svetovna noč v Hölderlinovem jeziku sveta noč.«

Pesnik je torej eksistencialno zavezan biti, ki se skriva. Njegova temeljna naloga je v tem, da vzdrži na njeni sledi. Ali z drugimi besedami: pesnik z besedo, ki nosi na sebi sledove svetega, to je skrite biti, premaguje nezadostnost in »revnost časa«, zato je pesniška resničnejša in veljavnejša od realitete, ki se realizira prek poiesis, Edino v quasirealnosti se torej razodeva sveto.

Takšna poetska in miselna vizionarnost, ki pesniško kreacijo pojmuje kot najvišji formativni princip bivanja, se odlikuje tako rekoč tudi skozi vse Rilkejevo delo, le da pred Elegijami in Soneti ni tako jasno tematizirano, marveč je implicirano predvsem v pesnikovi harizmatični teoriji o »prihodnjem človeku« in »prihodnjem Bogu«, v kateri nastopa smrt le kot »najmilejša forma življenja« in je simbolični pojem »notranjega življenja« predstavljen kot tista razsežnost bivanja, ki človeka najbolj približa bogu in univerzumu. Če se bomo v svojem razpravljanju omejlili le na zadnja Rilkejeva dela, bomo to storili zategadelj, ker so v njih subsumirana vsa njegova prejšnja ustvarjalna in miselna iskanja in še več: metafizične razsežnosti njegovega odnosa do sveta so dobile v njih najbolj trdno in mitološko utemeljeno simbolizacijo.

Izhodišče Rilkejeve pesniške vizionarnosti v elegijah in sonetih je v spoznanju človekovega nezadostnega statusa v svetu in hkrati v prepričanju, da je njegovo »v brezdanjost viseče življenje« možno samo tedaj, če obstoji neka višja oblika bivanja, ki omogoča, da se človek iztrga požirajočemu breznu nihila in se skuša utemeljiti v ob-

moju transcendentnosti. Pesnikova hiliastična predstava »prihodnjega človeka«, kakršno poznamo iz zbirke Knjiga ur in ki suponira, da bo človek v prihodnosti dosegel takšno eksistencialno stopnjo, ko bo bog iz transcendence prešel v imanenco človekovega prebivanja in bo spet neposredno dostopen v vseh pojavih stvarstva, je v elegijah našla svojo mitološko inkarnacijo v podobi angela.

V znamenitem pismu poljskemu prevajalcu Witoldu Hulewiczu, v katerem pesnik pojasnjuje pomen in vsebinske razsežnosti Devinskih elegij in Sonetov, opisuje angela kot tisto postavbo, v kateri je preobrazba iz vidnega v nevidno, iz pozitivnega v transcendentno, ki jo človek šele opraviča, že izvršena, zato zanj predstavlja nekakšno poroštvo, da je v nevidnem vredno spoznati neko višjo stopnjo realnosti. V rilkejskem svetu namreč ni ne tostranstva ne onostranstva, marveč so htonične in nadzemeljske dimenzije bivanja združene v enoto, v kateri imajo svoje pravo prebivališče le angeli, ki nas z obsežnostjo svojega bivanja daleč presegajo. Prebivališče angelov je potemtakem univerzum, medtem ko človek še v lastni realnosti ni docela doma, kot pesnik spoznava že na začetku prve elegije, kjer pravi: »... Ah, kdo nam pač more biti / zavetje? Angeli ne, ne ljudje, / in bistre živali že opažajo, / da nismo zelo zanesljivo doma / v pojasnjem svetu.«

Človek je torej sam v svetu, kjer ne najde zavetja, zakaj pahnjen je v situacijo, ko ga lastna zavesa tira, da se postavlja nasproti stvarstvu, namesto da bi samoumevno bival v njem. Pesnik to spoznanje v osmi elegiji izrazi z naslednjima dvema verzoma. »To je usoda: da stojiš nasproti, / nič drugega, le venomer nasproti.« To pa pomeni, kot pojasnjuje pesnik v pismu nekemu ruskemu bralcu, da človek ne pozna tiste odpornosti, v kakršni živijo živali in rastline, ki bivajo brez zavesti o življenju in nehanju in so zato neskončno svobodne. Nasprotno, za človeka je svet neprediren, »opaque«, zaradi česar se zdi, kot da se vsepovsod okrog njega razprostira gosta tema, v kateri je obsojen na neprestano tipanje in blodenje, zakaj vse, kar se z njim godi, se godi **sub specie mortis**. Spoznati pa bi moral, da je smrt, kot pravi Rilke, le od nas odvrnjena in ne osvetljena stran življenja, zato bi moral svoje bivanje raztegniti tudi v območje smrti.

Tu pa seveda pesnik zadene na meje človekove realne eksistence, ki so najbolj jasno prikazane v prozi o Malteju, čigar propad je generično

temeljen, saj kot človek ne more premagati svoje končnosti. Skušnja z Maltejem pesniku tudi narekuje, da kot pendanta tej človekovi nezadostnosti izoblikuje numinozno postavbo angela. Le-ta postane idealni model bivajočega, ki je definitiven, saj se je v njem že izvršil prehod iz vidnega v nevidno, torej tista totalizacija, ob kateri človek meri svojo insuficientnost.

Rilkejeva vizija angela je vsekakor na moč sorodna Kierkegaardovi predstavi o Kristusu kot o nadzgodovinski kategoriji bogo-človeka, čigar najpomembnejša metasocialna značilnost je trpljenje. Tako kot Kristus, je tudi angel predvsem simbol božje prisotnosti in ne toliko posrednik med bogom in človekom. Angel in kierkegaardovsko pojmovani Kristus sta v nasprotju s konfesionalnim historičnim pojmovanjem Kristusa povzdignjena v docela transcendentne sfere in tako spremenjena v izrazito metafizična postulata. Oba eksistirata na način paradoksa in sta zato lahko le predmet verovanja.

Rekli smo že, da je temeljni konstituens obeh trpljenje, kar pomeni, da to trpljenje ne samo povzema in utelešata v območju mitološko transcendentnosti, marveč ga tudi izzivata. Vendar pa se tu pričinja že tudi pomemben razloček med Rilkejevimi in Kierkegaardovimi prikazovanjem tega izziva. Medtem ko Kierkegaard človekov odnos do Kristusa povezuje s skandalom, to je z jezo in srdom, ki nastopa v alternativnem razmerju do verovanja, pa je pri Rilkeju odnos med človekom in angelom brez te alternative. Rilke pozna samo **re-ligio**, se pravi neskončno zavezanost angelu. Ta zavezanost pa ni nekaj naključnega, ampak je eksistencialne narave, saj izvira iz spoznanja insuficientnosti človekove eksistence. Premagovanje te nezadostnosti in potreba po totalizaciji, po strnitvi s temo in preseganjem smrti, pa sta seveda zvezani s trpljenjem, ki je tem večje, čim globlja je zavest v brezdanjosti eksistence.

Sirjenje in poglobljanje človekovega bivanja prek meja vidnega sveta pomeni hkrati tudi utemeljevanje in razvijanje tega bivanja. Edini pravi **modus vivendi** je zato po Rilkejevih besedah, kot so zapisane v pismu Witoldu Hulewiczu, v človekovem subjektivnem spreminjanju vidnega v nevidno, ali z drugimi besedami, v ponotranjanju (Er-innerung) vseh zunanjih pojavov, saj beremo v pismu tudi naslednje stavke:

»Narava, stvari, s katerimi se družimo in ki jih rabimo, sočasne in minljive; vendar so, dokler smo tu, naša posest in naše prijateljstvo, so-

vedej naše stiske in radosti, kot so bile že zaupnice naših prednikov. Vsega tukajšnjega zato ne smemo opravljati slabo in ga poniževati, temveč moramo prav zaradi začasnosti, ki jo dele z nami, vse te pojave in stvari doumeti v najgloblji razumnosti in jih spreminjati. Spreminjati? Ja, kajti naša naloga je, da točasno, minljivo zemljo tako globoko, tako trpeče vtisnemo vase, da njeno bistvo »nevidno« spet vstane v nas. Mi smo čebele nevidnega. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.«

Gre torej za takšen način participacije v svetu, ki je kreativna, saj svet in človeka s spreminjanjem vodi iz območja njunega časnega bivanja v sfero višje resničnosti. Da se človek lahko dokoplje do bivanja sveta, mora »trpeče« vtiskavati vase vse njegove vidne pojave in jih presnavljati za »veliki zlati panj Nevidnega«. Er-innerung je torej v temelju zvezana s trpljenjem, saj pomeni transcendentno premagovanje človekove insuficientnosti, to pa ni nič drugega kot vztrajanje v statusu ljubečega, vendar tako, da je cilj njegove ljubezni ves čas odmaknjen in nedosegljiv. Edino takšna ljubezen je po Rilkejevem mnenju zavezujoča v tistem pomenu te besede, ko se človek tako rekoč znebi svoje zemeljske teže in se do kraja in trpeče predaja transcendentni biti. **Re-ligio** je potemtakem v Rilkejevem svetu izrazito eksistencialna kategorija, saj omogoča tisto metafizično enotnost sveta in človeka, kakršna je zajeta v formuli **adunatio orbis terrarum**, ki pa jo je treba tu seveda pojmovati v sekularnem smislu.

Človek je torej po Rilkejevi predstavi generično zadolžen, da s spreminjanjem in trpljenjem uresničuje enotnost metazgodovinskega in zgodovinskega bivanja, biti in bivajočega. »Mi smo,« pravi Rilke (...) »spremljevalci zemlje, naše celotno bivanje, leti in padci naše ljubezni, vse nas usposablja za to nalogo (poleg nje ni nobene druge, bistvene).« Spreminjanje je torej bistvena človekova naloga, saj je utemeljena na njegovi zavezanosti biti. Spreminjanje pa v kontekstu Rilkejeve misli, kot že rečeno, pomeni kreacijo in s tem odkrivanje globlje resnice bivajočega. Ali z drugimi besedami: spreminjati se pravi ustanovljati neko višjo resničnost, ki je univerzalna in neminljiva. V območju logosa je to poezija.

Tako smo prišli do tiste točke v našem razpravljanju, ko je religiozno spreminjanje sveta specifizirano v poiesis, ki je najvišja oblika spreminjanja. V orfičnem mitu Rilke

zgotji svojo predstavo o pesniku-magu, v katerem se stikata pritisk časa in neskončne širjave večnosti. V njem in z njim se izvršuje prehod iz narave v umetnost, v sirensko pesem, ki uporablja vase ves svet in ga v sebi spreminja. Ta spev je zakon in s tem oblika bivanja, v kateri postaja svet enotnejši in polnejši.

Tako kot angel v elegijah, je tudi Orfej tista postava, ki raste iz zakonov življenja in smrti in ki potuje skozi obe kraljestvi, tako skozi deželo mrtvih, nevidnega in večnega, kakor skozi pokrajine otipljivega in čutno zaznavnega sveta. Vendar je med njima razlika, zaradi katere pomenita dopolnitev drug drugega. Angel je namreč središče in cilj človekovega hotenja po totalizaciji, v katerem pesnik že vidi utelešenje tistega, kar se mu kaže kot idealno bivanje. Medtem ko mu angel pomeni predvsem znamenje in simbol te preobrazbe, je Orfej dejanje. V elegijah pesnik s hrepenenjem in notranjo nezadovoljnostjo poje o »žilah polnih bivanja«, v tretjem sonetu Orfeju pa vzklika: »Pesem je bivanje«. Orfej namreč predstavlja tisto idealno podobo pesnika, ki mu je dano, da se ves prenese v pesem in je zato najbolj poklican, da s svojo umetnostjo kot **artifex aeterni** oblikuje neko novo in polnejšo realnost, ki se hrani iz čutnega in spiritalnega doživetja. Njegova postava, katere »smisel je razkol«, je potemtakem nekaj, kar se poraja iz razkola med resnico in videzom, a v procesu pesnjenja nezadostnost sveta spreminja v polnost. Iz tega dejstva izvira tudi pesnikovo himnično veselje in občutje moči, ki se mu razodeva v pesniškem ustvarjanju.

Orfej potemtakem predstavlja najvišjo apoteozo pesništva. Z liro v roki stopi v prostor svetega in svete govornice in, ko se naposled tudi žrtvuje, postane zavezujoč v tistem smislu, kot je to izraženo v poslednjih treh verzih prvega dela Sonetov Orfeju: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reisend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.«**

Orfej je torej izgubljeni bog, ki ga je sovraštvo ljudi razpolovilo na dvoje, tako da je zdaj njegov smisel v razkolu sveta, ki ga sintetizira. Samo ta razkol pa po drugi strani omogoča njegovim naslednikom, da so tudi sami uho in usta narave, zakaj če bi bil svet v sebi enoten in bi bila Orfejeva pesem skladna z njim, bi to pomenilo, da bi bil tudi svet sam neke vrste pesem. V tem primeru bi bili pesniki nepotrebni. Tako pa morajo v težnji po polnosti svojega bivanja in bivanja sveta kot celote, katere del so, vztrajati na

Orfejevi »neskončni sledi«. To torej ni samo zaveza, **re-ligio**, pesništvu, marveč tudi bivanju.

* Rainer Maria Rilke: Pesmi. Izbral in prevedel Kajetan Kovič. Izdala Mladinska knjiga v Ljubljani 1968.

** Prozni prevod teh verzov se glasi:

O ti izgubljeni Bog! Ti sled brez konca!

Le zato, ker te je naposled popadljivo raztrgalo sovraštvo, smo mi zdaj tisti, ki poslušamo in smo usta narave.



dr. IVAN SEDEJ

Likovna recenzija ali borzno poročilo

Normativno ocenjevanje navadno pripisujemo »konservativcem« iz starejše generacije kritikov. Prokrustova postelja pa gotovo ni le rekvizit starih, ki v paničnem strahu pred podirajočim se svetom institucionaliziranih vrednot kličejo na pomagaj celo državno prisilo. V tem pogledu so nazori kritične »avantgarde« celo bolj konvencionalni, predvsem pa nestrpni in enostranski — saj upoštevajo navadno le eno, večinoma stransko strukturo likovnega »proizvoda«.

Nezgrajen sistem norm in vrednot, ki naj bi odtehtal toge norme starih, je pač ob trdnem in institucionaliziranem sistemu pravil igre celo neboljšen. Na tem mestu ne mislimo polemizirati s predstavniki ali apologeti nove likovne percepcije — ti so v slovenski prostor prinesli nedvomno mnogo novega in tudi koristnega. Če ne drugega, jim je uspelo sprovcirati sile, ki se jim toži po nekdanji pocukrani idiliki socializma in državne umetnosti. Zloglasni kranjski primer je le zapoznel refleks, ki se je v provincialnih merilih obogatil še s stolčkarskimi ambicijami samozvanih kulturnih manipulantov.

Bolj zanimiva je normativnost v kritikah oziroma recenzijah spodobne mlajše in srednje generacije. Tudi tu čutimo paniko — vendar z drugačnim predznakom kot pri »starih«. Gre za pojav, ki išče kot edino vrednoto **novost** — vendar novost v dostojni, tradicionalni obliki, lepo naslikano ali modelirano. Happening-rastava pa ga ne revoltira v tolikšni meri zaradi sredstev in načina kot zaradi povsem skrite strukture teh dognanj. Skrito in odkrito geslo takih pojavnih modelov je nedvomno — umetnost je mrtva. In če ni umetnosti, kaj naj počne umetnostni manipulant in iskalec »novih« talentov in novosti na umetnostnem trgu? S smrtjo umetnosti umre tudi trg, odpade možnost manipuliranja z ljudmi-stvarmi-umetniki. Vloga prefinjenega poznavalca z dostojno in spoštovanju vredno družinsko zbi-

ralno tradicijo pa postane malodane smešna.

Gre torej za dokaj preprost skupek norm, ki jih lahko razdelimo na dve temeljni ugotovitvi: umetnina (ki naj kaj velja na trgu) mora biti dostojna in avantgardna hkrati, obenem pa mora njena usmeritev že vnaprej potrditi tuji umetnostni trg. Torej — pojav se k nam lahko le presaja, ne more pa zrasti pri nas — ker nima zunanega opravičila na svetovnem trgu. Sicer pa je politični žargon o tržišču in tržnih normah že tako preplaval našo pisano besedo in celo mišljenje, da se nam razpravljanje o umetnosti - tržnem artiklu dozdeva že več kot normalno. Ne govorimo več o razstavah, marveč o plasmaju umetnostne robe, ne govorimo več o bogatenju duha, marveč povsem konkretno o denarnicah, ki to robo vrednotijo ali pa tudi ne.

Ob vsej tej jeremijadi pa moramo hočeš nočeš ugotoviti, da gre tudi za pozitiven pojav, ki umetnost po eni strani vrača na trdna tla. Saj je malodane smešno, da nekritično opljujemo ustvarjalca, ki si drzne reči, da slika za denar — ko končno od tega živi. Res ne vem, zakaj bi moral slikar stradati in slikati za zgodovino in pozne rodove; končno tudi čevljar svojih proizvodov ne skriva v vitrinah, marveč jih lepo in pošteno prodaja. Seveda pa gre tu za kategorijo, ki sodi bolj v sociologijo. Kritika, pa naj bo deklarirana še s tako zvonečo ali nezvonečo svetovnonazorsko usmeritvijo in cilji, v končni konsekvenci spremlja umetnino in jo tako ali drugače razlaga v kontekstu ali brez njega. Pa recimo temu strukturna analiza, opis podobe, interpretacija itd. Celo preprosto predalčkarstvo in rogoviljenje z najrazličnejšimi -izmji služi temu namenu in v končni konsekvenci celo ljudski prosveti.

Ocenjevanje z normami brez osnov, na podlagi tržnih konjunkturalnih razmerij med ponudbo in povpraševanjem pa sodi v drugačno kategorijo. Karikirano povedano gre pravzaprav za prognoze in poročila

z umetnostne borze, kjer je »uporabnost«, dejanska vrednost umetnostnega predmeta povsem irelevantna. Torej spet ne gre za »razlago« umetnine, marveč za obveščanje potencialnih kupcev o tem, kateri »stil« trenutno kotira visoko ali niže.

Desakralizacija umetnosti pa je tovrstnemu manipulantu trn v peti. Sam jo je sicer spremenil v predmet, ki naj v neposrednem ali prenesenem pomenu besede napolni njegovo denarnico, vendar pa zahteva o tem spodoben molk. Samega sebe je tako postavil nad »maso« in potrošnike, ki morajo še vedno verjeti v mit o božanski umetnosti, saj drugače skorajda ni moči pričakovati občutnejšega zvišanja cen. Gre torej za nehoten in nezavesten markizelzem in bog ne daj, da bi imenovali stvari s pravim imenom.

Opombi k prvi razstavi v Ateljeju 69



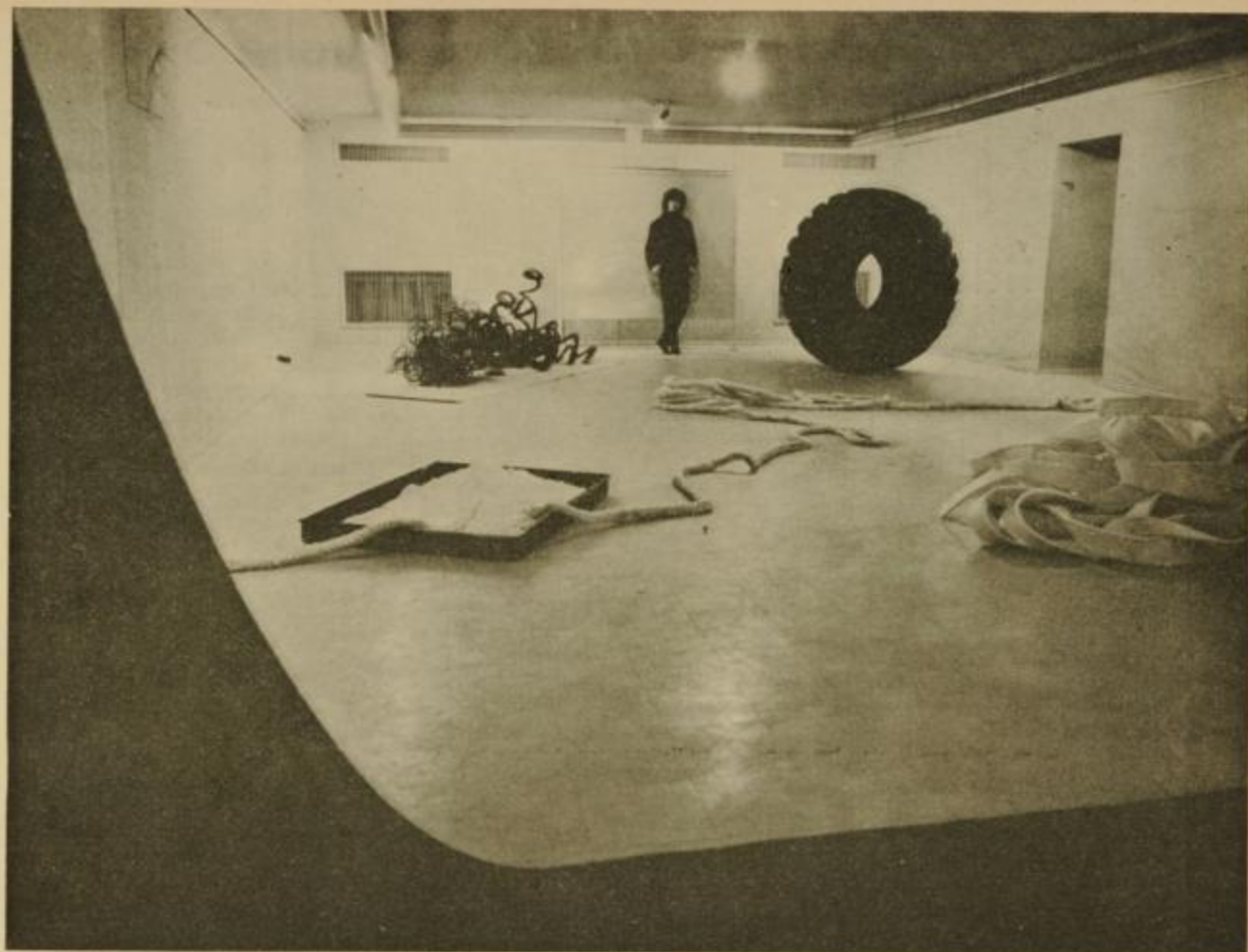
TOMAŽ BREJC

1. Razstava M. Matanoviča, A. Salamuna in D. Neza v ljubljanski Moderni galeriji je obstala, ob toleranci in boljšem sprejemu, kot ga je bilo pričakovati, v dokaj slabo definiranim prostoru. Če smo mogli doslej opazovati neprestano razvijanje in stalno radikalizacijo postopkov oblikovanja, se je sedaj ta zágon ustavil oziroma prevesil v novo obliko, ki pa še nima ustreznega vizualnega statusa. Prvi del razstave so sestavljali projekti, ki so bili predstavljeni s fotografijami. Ti projekti se morejo ustrezno odvijati predvsem zunaj galerijskih prostorov, zato je o njihovi vizualni učinkovitosti težje razpravljati, saj so bili predstavljeni na razstavi kot skupek fotografij; le-te lahko nudijo ogledovanju samo možnosti lastnega mediativnega prostora, nikakor pa ne morejo ustvariti zadostne iluzije podobnega mediativnega prostora, kot ga predstavlja dogajanje projekta samega. Fotografije so bile tako boljše del razstave tudi zaradi tega, ker so ohranjale svoj posebni nespremenljivi vizualni medij ne glede na razvidnost tega, kar so prikazovale. Če so avtorji doslej strogo

upoštevali posebno vlogo materiala in njegovo »govorico«, pa se v projektih pojavlja drugačen odnos do optičnega materiala, ki je podoben, kot ga uporablja arte povera ali tudi found art. V projektih nastopa urejen, klasificiran material, toda njegova podoba ni edina, ki ustvarja relevantne pomenske sklope; material je namreč vključen v koncept, v izbrano, vizualno urejeno zasnovo, ki jo je iznašel vsak avtor sam. Čeprav se takšne plastike dogajajo na prostem, v naravi, pa ne gre le za transpozicijo izseka iz narave v posebno pomensko konstrukcijo, ki je izvedena takrat, ko se fotografija pojavi v galerijskem prostoru, temveč gre tudi za oblikovanje in situ, v določenem, izbranem naravnem okolju. Takšna oblika vizualizacije pa sama po sebi ne bi bila prav nič zanimiva, če ne bi bila tema projektov izbrana zelo ekskluzivno (tudi ta izbor že sodi v princip projekta), če ne bi zajemala samih mejnih pozicij vizualizacije, če ne bi ves čas obstajal režim selekcije »idej«, kakor jih je nekoliko nespretno imenoval M. Matanovič. Tako je bilo razumljivo dejanje avtorjev samih,



David Nez: Kozmologija



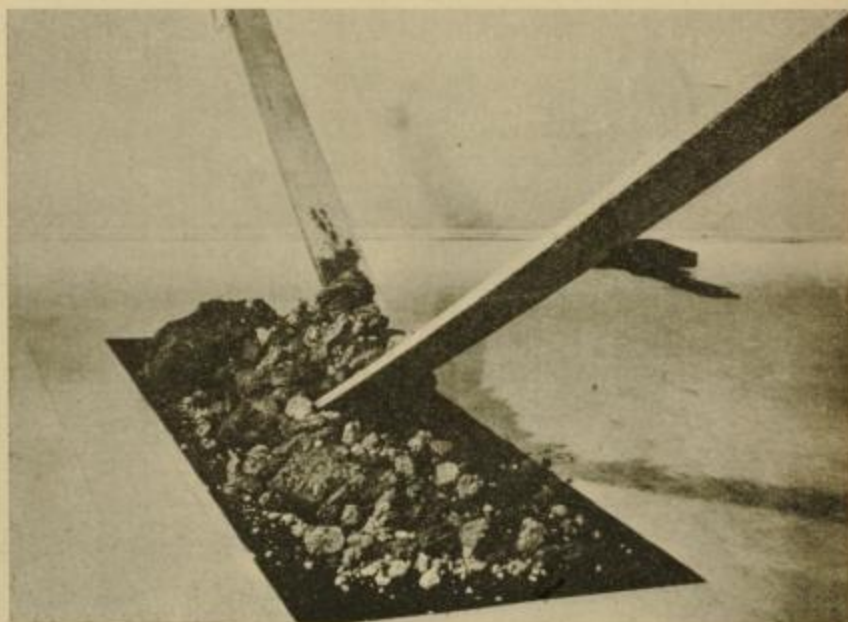
Milenko Matanović: Ambient

ki so se lotili interpretacije lastnega aperceptivnega delovanja, ne le v običajnem pomenu razlage »tistega, kar delajo«, temveč v neposredni obliki, ko so koncipirali projekte tako, da so sledili selektivni poti same percepcije; če so se doslej ukvarjali le z učinkovanjem optičnih senzacij razstavljenih objektov, se zdaj počutijo nadvse svobodno tudi v položaju interpretativnih možnosti, s katerimi lahko ustvarjajo variacije optičnih senzacij, ki pa so po večini slabo izvedljive (npr. Matanovičev načrt za križ čez Slovenijo). Edini kriteriji, ki urejajo arzenal predstavljenega, slonijo na principih oziroma možnostih vizualizacije. Tudi če je konceptualna zasnova še tako ekskluzivna, je vendarle potreben stalno prisoten korektiv vizualizacije ter ustvarjanja ustrezne vsote inovacij. Tu pa se poprejšnje možnosti, skrite v igri in svobodi konceptov, izkažejo kot precej manjše. Polje vizualizacije je povsem odprto, vprašanje pa je, če ga je mogoče na način konceptualnih izrezov dovolj animirati in ustvariti resnično učinkovite vizualne izkušnje. Že na razstavi je bilo videti, da je na vo-

ljo ogromen prostor za neprestano eksperimentiranje. Nekateri projekti (predstavljeni kot serija fotografij) so v resnici izredno duhovita, optično zanimiva in dražljiva dejanja in

predstavljajo najpomembnejšo pridobitev razstave.

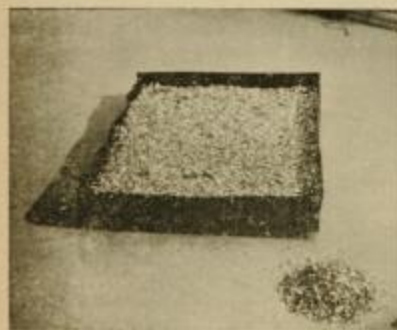
2. O drugem delu razstave — o razstavljenih objektih je bilo že mnogo napisanega. Konceptualizem,



David Nez: Glina in les



Andraž Šalamun: Samokolnici



Andraž Šalamun: Opilki

ki je bil razviden pri projektih — in je tam predstavljal del funkcionalne celote — je tudi tu dobil svoj izraz. Gotovo je moči razločiti tiste objekte, ki dosegajo ustrezno vizualno pozicijo tudi v okviru začrtane sheme, kot jo predstavlja miselna organizacija koncepta. Tako lahko izberemo iz celotne razstave dvoje del D. Neza (Kozmologijo, v manjši meri, kot ostanek ambientalne zasnove pa tudi Gline in les) in objekt M. Matanoviča, izdelan iz vrvi in škatlaste posode z mavcem. Glede vizualne ustreznosti konceptualni zasnovi lahko izdvojimo tudi »Luno«, ki spominja na variacije arte povera (M. Matanović). Ostali objekti pa vstopajo v shizmo, ki jo je nakazal ambient T. Salamuna na zagrebški razstavi. »Navdih«, umetniška inspiracija, ki vodi do oblikovanja »ideje«, je sicer lahko duhovit koncept, vendar more doseči neposredno učinkovitost le, če obstaja v načinu izbora optičnega materiala (ki ta koncept ustvarja) ustreznost paralelna oziroma prekrivajoča vizualna opredelitev. Poprejšnje oblikovanje, ki je dosegalo ambiente in podobne optično funkcionalne prostorske ureditve, je sedaj predstavljeno na nov nivo oblikovanja, kjer se z vdorom konceptualizma vzpostavlja nekakšen oživiljeni in spremenjeni gestaltizem.

Vtisi z razstave »Atelje 69«

Milenko Matanovič, David Nez, Andraž Šalamun

Res zanimivo!

Ko sem gledal SONCE Davida Neza, sem 4 x kihnil.

Nekaj novega.

Mi smo umetniki.

Raztapljam se v dreku, gineva moj bit, predaj se okolju, naj vse skup gre v rit.

Ko bo moj krompir dozorel, ti bom dokazal, da sva čudovita umetnika, rojena na način idiotizma.

Pika Nogavička rešuje svoje zajce, ki bodo kmalu krknili ob navdihu tvoje umetniže.

Daj jim piti, mater ti božjo.

Za delovnega človeka poskrbljeno, manjka le kramp in lopata.

Postavi si za zgled umetnika — genija in videl boš, v kateri dobi živiš. Sodobnost pač je — to priznava način in forma; skratka: vzdušje, vendar umetnik ima visoke cilje. Kaj je sploh življenje? Ste našli odgovor? Seveda, oblika je vendar tu! Kaos — to je nič!

Brez besed nategujete ves svet!

Le tako naprej.

Ubogimi norci, kaj vse smo prisiljeni gledati — človek izgubi veselje do dela.

Ljubimo zajce, zato odkupimo zajce, Gavrilović, Petrinja.

Škoda besed.

Sonce je štirioglato, ne pa okroglo.

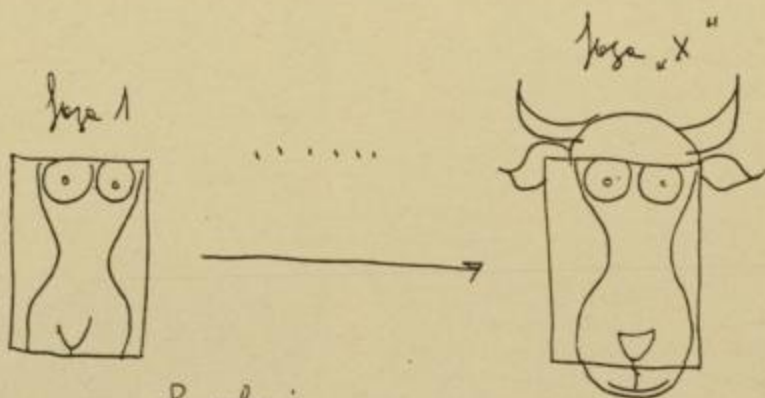
Razstava mi je zelo všeč, posebno »tako izgleda zemlja z lune«; pa tudi zato, ker je nekaj posebnega, ker v Ljubljani ni bilo razstavljeno nekaj — kar ljudje srečujejo vsak dan, pa ne opazijo. Čestitam.

Dolgo smo razglabljali, kaj bi napisali, toda žal, nič novega se nismo spomnili, ker je razstava tako resna. Sonce pa je le trikotno.

Predvsem zanimiv poskus nečesa novega, zato kar zanimivo. Razlaga na stenah je dobra le pri Nezu, pri drugih dveh manj. V celoti kar dobro.

Vici! Slabi! Lepi so le zajci in guma.

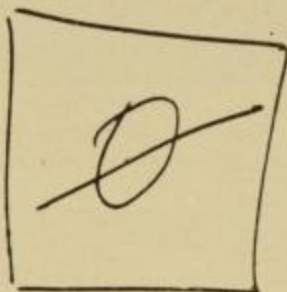
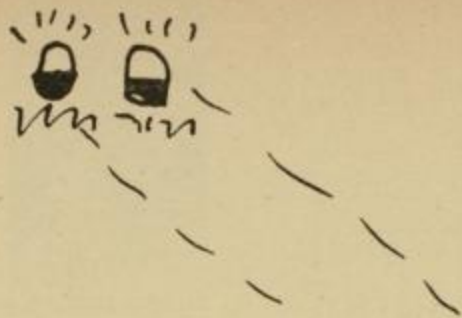
Na razstavi je skoraj vse, samo še hlevski gnoj manjka.



Parola:
Pokvarjen je tisti, ki pokvarjeno misli!

27. III. 69

Parola: pokvarjen je tisti, ki pokvarjeno misli!



Razstava in gledalec

Razstava in gledalec

Na razstavi manjka samo še kravja pizda, kajti razstavljaivec ni prisoten.

Sape razvevajo listje po tleh, za njimi pa spet drug gozd zeleneči požene, ista je z rodod ljudi. Ta raste, a drugi premine.

Ne vem, kaj hoče razstavljaivec prikazati. Ali morda z glino nastanek življenja in s starim železom razpadanje človeka ali družbe? Toda razstavljaivec pravi, da ne eno ne drugo, ampak da se njemu osebno to zdi lepo. Ali ni to kulturni škandal za našo umetnost?

V redu! Posebno zarjavele vzmeti in gumijasto japonsko kolo.

Ko sem gledal Davida, sem videl brke. Slovenija I love you.

Namesto morske vode pijte raje radensko!

Kaj pa zajci? Vsaj travo bi jim lahko dali, če jim že vode ne privoščite.

Ljudje se smejejo tistemu, kar ne razumejo! Toda čemu se vi smejete — svoji blesavosti ali neumnosti!

Če bi bil tu še razstavljaivec, bi imel živalski vrt.

Zagotovo sta padli z višje stolpnice kot opeka, in na trše kocke kot je ulica L. Očitno se vam je v glavi še bolj pomešalo, kot je pomešano tisto jajce.

Upam, da boste prenesli vse kritike, ki so zbrane v tej knjigi. Boste

zajca spekli? Velik cmok — Maca vsem trem. Bara vas pozdravlja.

Po razstavi sodeč, imajo razstavljaivci precej veliko duševno revščino, ki je očitno ne bodo mogli v svojem življenju nikoli nadomestiti. Kot izgleda, so to poskušali!

Dne 29. 3. ob 14.20 sta dva fanta iz razstave odnesla zajca, ki je preživljal proste ure v zaboju.

Skoda, da ne pečete zajce, imava dober recept.

Po morju plava kit, iz morja gleda rit.

Bog je že davno tega svet ustvaril, vi ste pa revčki ostali.

Zakaj ni ob 15.30 v soboto 29. 3. 1969 nikogar pod kamnom?

Mir ubogim na duhu, kajti njih bo nebeško kraljestvo!

Sprehodila sva se skoz moderno umetnost. Skušava jo razumeti in nama je skoraj všeč. Umetnik (razstavljaivec) ima bujno domišljijo in... slike so nama bile všeč. Najbolj tista zemlja z lune. Le zajček se nama je smilil. Dolgočas! se, res!

Uspeli ste, tudi izrazi v tej knjigi so eksponat. To je vpliv razstave na obiskovalce.

Ta razstava je odkritje, ker je prva v Moderni galeriji, ki vsebuje oxylan.

Katja Levstik in Marko Svabič, dan po poroki, 29. 3. 69. Sleherni zgodovinski dan je posrečen.

Ko pravi nekdo spredaj: do česa je došla naša savremena umetnost, je izdal nevede vse svoje intelektualne sposobnosti v najem neumnosti. Vprašanje je odveč: sam je priznal, umetnost je do tu prišla in gre naprej.

Impresioniral me je prizor — kako vidimo zemljo z lune. Zajčka vnašata v nezemeljsko neprirodno umetnost tisto potrebno razgibanost, enkratnost življenja. Prizor človeka v krogu nudi inteligentnemu, ustvarjalnemu obiskovalcu, ki ima vsaj kanček zdrave fantazije, neizmerne možnosti — simbolične predstavljivosti. Fotografije so domiselne, morda osvetlitev v 2. dvorani ni dovolj efektna — svetloba nudi še velike izrazne možnosti.

Vse polno nesmislov, kj niso po gojenj s stvarnostjo in samim...

Zajcu manjka zajklja!

Saj to pa je podobno moji sobi.

Dobro, da nisem umetnik, sicer bi moral še gume valiti, karjolo voziti in zajce krmiti.

Najboljši je še preostali zajec.

Manjka še vic o Mikij Špiljku.

Ne manjka, ker bi bila sicer razstava mnogo manj originalna.

In kje je gola ženska?

Napol golj fant, ki ga je razstavil David Nez na otvoritvi razstave, je zelo zadovoljen. On ljubi razstavo. Njega ljubi razstava. Razstava in on se ljubita. Razstava je ves svet. On je ves svet. Tako je vse zelo lepo.

Kje je bil nagec ob pol njih dopoldne?

Hočemo nagca.

Ker razstavljaivec po vsej verjetnosti ni prišteven, mu odpuščam.

Zima + stol — čevlji = bos lev

Novo, izvorno; kljub vsemu mi je dokaj všeč. Dokaj filozofske, miselne podlage.

Oče, odpusti jim, saj ne vedo kaj delajo.

Bili smo tu.

Krava + bik fukala bi, pa ni čevljev.

Moji dragi razstavljaivci!! Razstavo ste hoteli narediti izvorno, prav zaradi tega razstava ni izvorna. Da pa bi bila izvorna, je treba tudi izvirnega človeka. Kdor hoče biti na vsak način izviren (pa ni... »Bog mu pomagaj«). Razstava je stilna, vendar v našem stilu nekvalitetna in prisiljena.



Britanska skulptura okrog šole St. Martin's



BRACO ROTAR

Not a sculpture tradition. The precedents are probably in painting and poetry.

(William Tucker, First 2, 1961, magazin kiparskega oddelka St. Martin's)¹

Če govorimo o najnovejši britanski skulpturi, govorimo v prvi vrsti o avtorjih, ki so se kakorkoli udeležili dela kiparskega oddelka na St. Martin's. Vloga te šole je pri nastanku nove somoorovske smeri odločilnega pomena. Na njej kiparstvo pretrga tradicijo in začne znova, opirajoč se na sočasne formulacije britanskega in ameriškega slikarstva.

Anthony Caro, ena vodilnih osebnosti britanske skulpture — marca letos je imel retrospektivo v Hayward Gallery — je bil v letih 1951 do 1953 asistent Henryja Moora, l. 1953 je postal predavatelj na St. Martin's. Vodja kiparskega oddelka je Frank Martin od l. 1952 naprej. To je nekako čas, ko nastaja britanski pop-art (med leti 1954 ali 55 in

1957) in Independent Group v okviru ICA (Institute for Contemporary Art), ko slikarstvo definitivno prekine z evropskim izročilom in začne na novo. V tem času dela na St. Martin's Carlo Paolozzi, eden vodilnih avtorjev britanskega pop-arta.

Deset let pozneje, leta 1965 smo priča kiparski eksploziji² na razstavi New Generation v Whitechapel Gallery. Na prvi pogled je očitno, da ta produkcija nima zveze s »humanistično«³ kiparsko tradicijo, ki jo v Britaniji tako uspešno zastopa Moore. Obenem pa bi težko govorili o formalnih in še manj o tematskih zvezah s pop-artom, pač pa o zvezah s slikarsko produkcijo, ki jo poznamo pod imenom op art, ameriška post painterly abstraction, ali še bliže, s tisto vizualno produkcijo, ki je slavila zmago na razstavi Primary Structure v newyorškem Jewish Museum leta 1966, se pravi leto dni po razstavi v Whitechapel Gallery. V zvezi s takšno razprostranjenostjo lahko govorimo o mednarodnem sti-

Moj črni konj ne rabi uzde, Hej, brigade, hitite, Fuk Marička, fuk Martin, ti imaš pizdo, jaz pa klin.

Izvirno, morda duhovito, a spominja bolj na smetišče kot na umetniško.

Hallo, David! What about your head? Is there everything all right?

Spet smo bili tukaj.

Mu in večna osamljenost.

Zelo sem zadovoljen.

Ich bin ensetzt über Ihre fantastische Kunst.

Ich wundere mich, das es so idiotische Künstler heut' zu Tage gibt.

Erstannlich — Ihre Kunst! Zeichen der Degeneration oder der Zivilisation?

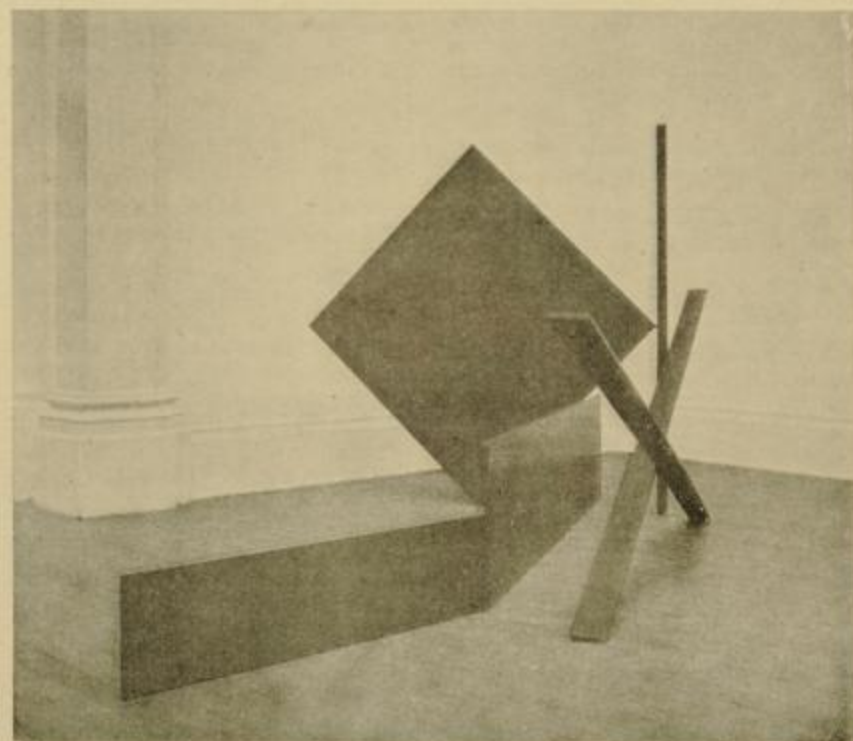
Kot objekti razstave vas lepo pozdravljamo.

7. 4. 1969 ob 14. uri: Ali so zajčki na kosilu ali za kosilo.

Sem kmečki fant, zato me je razstava zelo ganila. Samo vprašal bom, če lahko prinesem na razstavo tudi perilo oprat.

Saj ni res, pa je!

Lep pozdrav od stalnega obiskovalca. Zanima me, če je Dinos omogočil prejšnjo razstavo ali pa ZOO. Če človek gleda to razstavo, ga boli spolnj ud, da si ga mora omehčati z detergentom.

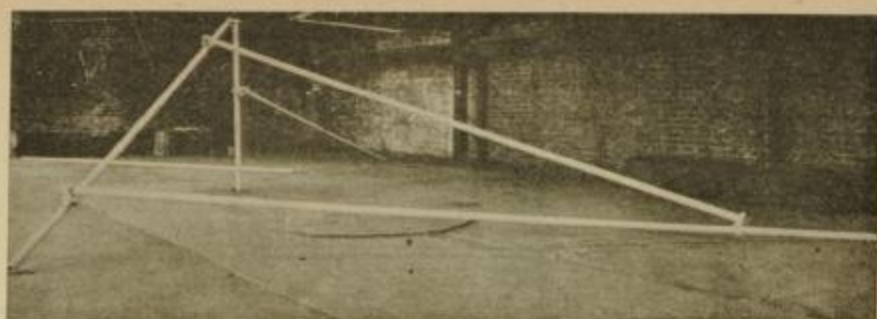


Anthony Caro: YELLOW SWING 1965, pleskano jeklo, v Courtesy Tate Gallery

lu primarnih struktur, oprtem na del tradicije evropskega konstruktivizma in suprematizma. New Generation je oblikovala tudi tisti tip prostorske formulacije — seveda vzporedno s sorodnimi inielativami v drugih kulturah — ki jo danes z gledišča novih formulacij na tem področju lahko imenujemo »klasični« environment.

Pripadniki skupine so danes stari 33 do 35 let. Vsi predavajo ali pa so vsaj nekaj časa predavali na St. Martin's. Članj skupine so: Tim Scott, Philip King (razstavljal je tudi na lanskem bienalu v Benetkah), David Annesley, William Tucker, Isaac Witkin in Michael Bolus.

Druga skupina študentov in predavateljev na St. Martin's so avtorji, ki stalno delajo v Stockwell Depotu. Njihova poprečna starost je še nižja, vsi razen enega so rojeni med leti 1942 in 1945. Njihove realizacije se razlikujejo od produkcije New Generation (vizualni objekti in »kla-



Roelof Louw, SCULPTURE, 1968, jeklo, oškropljeno s cinkom

avtorji, ki so danes na konici britanske avantgarde: Bruce McLean, Barry Flanagan in Richard Long. Njihov formulativni nivo se toliko razlikuje od formulativnega nivoja primarnih struktur in New Generation, da gre za povsem novo usmeritev, ki »postavlja na glavo« tradiciionalno problematiko moderne umetnosti. Njihova dela so utemeljena na posebnem romantizmu materiala, ki jim omogoča semantične paradokse (na pr.: premog v galeriji); material je uporabljen po radikalno racionalni-

ziranih formulativnih principih: poseg v naravo je environment (Long), potok je naravno okolje mobilne plastike (McLean), poseg na zemljevidu je spreminjanje geografije, torej formulacija environmenta (Long), kup svetlega peska na travi je skulptura in ambient hkrati (Flanagan).³ Za instruktivno primerjavo s kadrovske in usmeritveno strukturo domačih umetniških šol povzemamo po januarski številki revije Studio International naslednjo razpredelnico:

Frank Martin — vodja kiparskega oddelka od 1952 naprej (rojen 1914)
Anthony Caro — uči tam od 1953 (rojen 1924)
Skupina New Generation — razstava v Whitechapel Gallery 1965

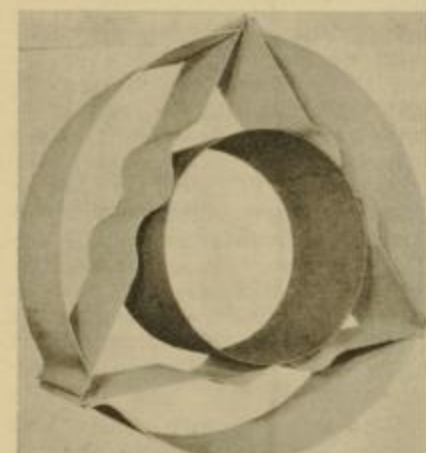
Ime	Rojeni	Stud. na St. M.	Predavali na St. M.
Tim Scott	1937	1955—59	1962—
Phillip King	1934	1957—58	1959—
David Annesley	1936	1958—61	1962—
William Tucker	1935	1958—60	1962—
Isaac Witkin	1934	1958—61	1963—66
Michael Bolus	1934	1958—62	1962—65

Avtorji, ki stalno delajo v Stockwell Depotu

John Fowler	1942	1959—63	1966—
Roeluf Louw	1934	1961—65	1966—
Gerard Hemsworth	1945	1964—67	
Roland Brener	1942	1964—65	1966—
Peter Hyde	1944	1964—67	
Roger Fagin	1942	1965—66	1967—
David Evison	1944	1966—67	1968—

Drugi kiparji, ki so delali na St. Martin's

Maurice Aggis	1931	1958—62	
Menashe Kadishman	1932	1959—61	
Buki Schwartz	1932	1959—62	
Waldemar d'Orey	1940	1961—64	
Wendy Taylor	1945	1961—64	
Geoff Barnfather	1938	1963—65	
Ian Spencer	1939	1963—66	1966—
Bruce McLean	1944	1963—66	
Barry Flanagan	1939	1964—66	1967—
Richard Long	1945	1966—68	



David Annesley, SCULPTURE, 1968, pleskano jeklo in aluminij, v Wadlington Galleries

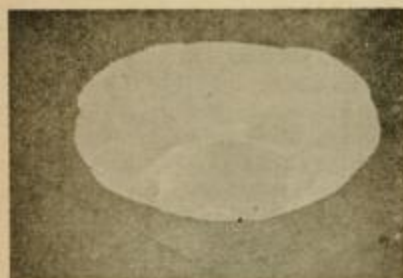
sični« environment) po tem, da gre pri njihovih izdelkih za izrazito prostorske tvorbe, ki so le delno nasledek produkcije New Generation. To so različne kovinske konstrukcije, ki so ali tridimenzionalni objekti ali prostorske konstrukcije, v vsakem primeru pa so koncipirane kot del prostorske enote, z drugimi besedami: so vizualno aktiven faktor okolja. Zato stoje praviloma na prostem. Po tej strani se ta produkcija bliža »odprtemu« environmentu in »psevdo informelu«, ki sta formulativni nivo tretje skupine. Najpomembnejša avtorja izmed sedmih sta Roeluf Louw in Roland Brener; oba od leta 1966 učita na St. Martin's.

V tretji skupini so avtorji, ki niso vezani na Stockwell Depot, čeprav v njem sodelujejo; dva izmed njih, Ian Spencer in Barry Flanagan, predavata na St. Martin's. Med njimi so



Roland Brener, SCULPTURE, 1968, poslikano jeklo in raztegljiva žica

Upamo, da je po tej razpredelnici dovolj jasno, od kod dominantna vloga šole St. Martin's v razvoju britanske skulpture.



Barry Flanagan, RING N°66, avgust 1966, suh pesek, v Rowan Gallery



Richard Long, SCULPTURE, poletje 1967

¹. Citat naj bo odgovor na mistifikacijo tradicije v Bassinovi kritiki razstav v Ateljeju 69 (Naši razgledi 19. IV. 1969).

². Večina podatkov je iz januarske številke revije Studio International (Studio International, Journal of Modern Art, Jan. 1969).

³. Formulativni nivo nekaterih eksponatov iz Ateljeja 69 je soroden opisanemu.

Smučarski fenomen



JOŽE DEKLEVA

Noben šport ni tako z naskokom osvojil sveta ko smučanje. Čeprav je geografsko precej omejen, se ni le udomačil, ampak še več — razbohotil se je skoraj po vsem svetu: po Evropi, Severni in Južni Ameriki, Avstraliji, Japonski; težko je že reči, kje je več privrženecv belega športa — na Japonskem, v Ameriki ali v Alpah, po katerih je najbolj množična zvrst športa na smučeh tudi dobila ime alpsko smučanje.

Nekaj o tem povedo številke o svetovni proizvodnji smučí. V preteklem letu so tovarne izdelale devet milijonov parov smučí, od tega skoraj tretjino na Japonskem. Ker pa po letni proizvodnji smučí le ni mogoče kdo ve kako zanesljivo sklepati o številu smučarjev, so bolj zgovorní podatki o obisku smučišč. V Alpe prihaja zadnja leta nad sedem milijonov smučarjev — kaj velik napredek v primerjavi s predvojnimi pol milijona; upoštevati pa je treba, da se je smučanje močno razvilo tudi v drugih gorovjih: na Pirenejih, Tatrach, Karpatih, Kavkazu in drugod v Sovjetski zvezi, Bolgariji, Grčiji, Turčiji in ne nazadnje tudi pri nas. V Ameriki ne rastejo smučarska središča samo v visokih gorah, temveč tudi v krajih, kjer ni bilo nikoli pravega snega. Umetna snežna odeja, seveda na omejeni površini, še za Evropo ni več nobena novost, kaj šele za Ameriko, kjer sploh radi smučajo na umetnem snegu, ki bojda ni tako muhast in podvržen spremembah kot naravni.

Za tisoče krajev v Avstriji, Franciji, Italiji, Švici in Nemčiji, ki so še nedavno tega ždelj v gorski samoti, dolge zimske mesece odtrgani od sveta, pomeni smučanje popolno socialno spremembo. Do nedavna so bila imena teh krajev zapisana samo na natančnih zemljevidih, naenkrat pa so prišla na strani kričečih prospektov. Ljudje so začeli živeti in bogateti od smučanja. Ti ljudje se boje samo tega, da bi morali spet živeti od kmetovanja in gozdarjenja.

Smučí resnično spreminjajo podobo Alp. Ljubitelji narave so za-

gnali krik, toda njihov glas je prešibak, da bi prevpil industrijo in ji smučarska konjunktura odpira vedno nove možnosti. Koliko ljudi živi od milijonov smučarjev? Tovarne smučí, tovarne vse mogoče opreme, tovarne modnih artiklov in druge, hoteli in kaj vse še ne spada v ta turistični vrvež, da, celo proizvajalec mavca, saj je bilo samo v Alpah v zadnjem letu 800.000 nesreč, ki so povečini terjale imobilizacijo udov.

Industrija smučarskih potrebščin si ni mogla izbrati boljših glasnikov kot tekmovalcev, ki pomenijo vrh smučarskega športa. In tako je vrhunski smučarski šport kaj hitro postal skoraj popolnoma poklicen. Kaj je lažjega kot reklamirati svoje proizvode prek svetovnih in olimpijskih prvakov, s pomočjo Sallerjev, Killyjev, Schranzov? Dober posel. Milijoni, ki jih mika na smučí, posegajo po opremi proslavljenih mojstrov. S smučí, s kakršnimi tekmuje Killy, se je laže vživeti v vlogo smučarskega junaka.

V splošni ekspanziji smučarskega športa ima posebno ekspanzivno moč tekmovalni šport. V zadnjem desetletju, bi dejal, da prihaja na tekmovalnih stezah vedno znova do skrajnosti. Vse stremi za tem, da postajajo proge čedalje hitrejšje. Včasih so menili, da so poprečne hitrosti čez 100 km na smukih samomorski avanturizem. Toda meja se neprestano pomika navzgor. Najnovejša proga za smuk, ki so jo uredili lani v Val Gardeni, prihodnjo zimo pa bo na njej svetovno prvenstvo, omogoča že blizu 110 km poprečne hitrosti; podobno kot na avtomobilističnih dirkah. Značilno: tudi tekmovalci ne govore več: grem na tekme, ampak: grem na dirke. Temu primeroma pa raste tudi število smrtnih primerov.

Mednarodni smučarski forumi skušajo to ekspanzijo zavreti, vendar precej neuspešno.

Meje ni! Nesmisel, na katerega naltimo v tej ekspanziji, terja osmislitev, se pravi novo ekspanzijo. Tu di smučarski fenomen je ujet v začarani krog tehnike.

ANDREJ MED

ved: Ideološki princip resnice v literarni teoriji kot znanosti. (Proces in struktura jezika kot sporočilo^a in kot igra^b. So treiben wir ein artiges Spiel: Aus der Welt entwickelt sich der Mensch, aus dem Menschen die Welt.

EDMUND HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, I. B., Prolegomena zur reinen Logik (1900), 4. Aufl., Halle 1928, S. 121*

Dichtung ist Sprache, und Sprache ist Spiel und setzt uns aufs Spiel.

INGEBORG HEIDEMANN, *Der Begriff des Spiels, Die ontologische Bestimmung des Spiels, Die ontologische Ambivalenz des Spiels*, Berlin 1968, S. 15**

1.

Usoda umetnine, literarnega dela in literature same je neposredno vezana na intencijo literarne teorije. Literarno-teoretični projekti in formacije se skušajo v svojem historično opredeljenem razvoju vseskozi zasnovati na znanosti oziroma filozofiji, in se na njej — na znanosti in filozofiji — dejansko tudi utemeljujejo. To seveda pomeni, da literatura svojo vsakokratno eksistenco pogojuje prav v znanosti in skozi znanost. Pri tem je za umetnost vsekako izredno pomembno dejstvo, da že od Hegla dalje (če upoštevamo le inavguracije novoveškega sveta) ne pomeni več najvišje oblike resnice, da torej umetnost sama ne more biti več »zapopadek vseh realitet«, zapopadek in utelešenje vse-zavezujoče svetovne resnice, bitne resnice sveta. Človeku je takšna resnica dostopna in dosegljiva le v znanosti in prek znanosti. V znanosti se za razliko od umetnosti dogajajo tako imenovani kvalitetni skoki: vsako novo obdobje znanosti dopolnjuje in prerašča dotedanji znanstveni razvoj. Obratno pa v literaturi in sploh umetnosti ne poznamo kvalitetnega preraščanja v smislu kvalitetnih skokov določenih literarnih (oziroma umetnostnih) formacij. Saj ne moremo trditi, da na primer Dantejeva Božanska komedija kvalitetno »prerašča« Sartrov *Gnus* ali obratno. Prav zato, ker je izreka o resnici znotraj literarno-teoretskih (umetnostnih) raziskav določene umetnostne formacije ali konkretne umetnine mnogoznačna, nejasna, ne do kraja razčiščena, torej s stališča znanstvenih zahtev (ki so v sodobnem svetu postale bolj kot kdajkolikoli vse-zavezujoče in obče-veljavne) na neki način nezadostna, amorfna in vprašljiva, se pogosto pojavlja zahteva po razvoju literarne (umetnostne) teorije v znanost. Znanost je torej tisto, kar človeku odkriva neskritost in bistvo sveta (in tako seveda tudi bistvo umetnosti) v vsej njegovi polnosti. Ker je umetnost glede na resnico nekaj nezavezujočega, pomanjkljivega in manjvrednega, se paralelno spremeni tudi pozicija literarne (umetnostne) teorije kot kritike umetnosti. Kriterij vrednotenja umetnosti znotraj literarne teorije kot kritike je na ta način postavljen v znanost. Merilo vrednotenja literature in s tem resnice umetnosti postane znanost. Ali kakor pravi Kostas Axelos v dialogu *Ein Gespräch über Wissenschaft: Bežimo v čisto ustrezanje tehničnemu poteku (torej v znanost), v šifrirane izjave, ki so se vgnezdile tudi v humanističnih disciplinah*. [1] Še danes so v evropskem in anglo-ameriškem prostoru prisotne težnje po razvoju literarno-teoretičnih formacij v znanost, po njihovi sistematizaciji in vzpostavitvi literarne teorije kot znanosti.

* Tako vodimo spodobno igro: iz sveta se razvija človek, iz človeka svet.

** Pesnjenje je jezik (govor), in jezik je igra in (kot igra) nas postavlja v (na) igro.

Toda kaj je znanost, da s svojimi izjavami lahko predstavlja poročstvo vrednotenja literature in umetniške vrednosti, da lahko figurira kot poročstvo resnice literature, umetnosti; kajti hierarhična vrednostna lestvica se vzpostavlja prav v imenu in na podlagi takšne ali drugačne (umetnost zavezujoče) resnice. Resnica, ki jo izreka znanost, je jasna, prepričljiva in gotova, znanstvena resnica je za razliko od resnice, ki jo izrekajo literarno-teoretične vede, enoznačna. S tega aspekta samo znanost zadosti utemeljuje takšen ali drugačen vrednostni sistem, prav zaradi te svoje jasnosti in enoznačnosti. Naloga znanosti je sicer raziskovanje in ne vrednotenje, vsaj tako se nam na prvi pogled dozdeva; vendar se v soočenju z umetnostjo vzpostavlja kot negacija v umetnosti utemeljenih vrednot in tako figurira kot merilo umetniškega vrednotenja. Da nam bo pojem znanstvene resnice, katere gotovost in zanesljivost je vezana na jasnost izjav, ki jih daje znanost o svojem predmetu, bolj razumljiv, se vprašajmo po predmetu, o katerem izreka znanost tako pregledne in gotove resnice in v katerem se razlikuje od predmeta literarno-teoretičnih raziskav. Predmet znanosti je za znanost popolnoma jasen, predmet literarne teorije pa je v očeh literarne teorije (kaj šele z aspekta znanosti) nedoločen. Kaj to pomeni?

Moderno zasnovana znanost se je oblikovala na začetku evropske novoveške miselnosti z inavguracijo racionalističnih, torej novodobnih metafizičnih predpostavk Descartesovega tipa. Tako opredeljena znanost izreka resnico o bivajočem kot bivajočem. Predmet znanstvenih raziskav je torej bivajoče kot bivajoče, nedejavni objekt, za razliko od predmeta literarne teorije, ki ga predstavlja območje literature; ta pa seveda pomeni neko dejavnost (produkcijo). Znanstvene teorije slone na bivajočem in se na njem tudi utemeljujejo. Bivajoče kot predmet znanstvenih raziskav je za znanost nekaj oprijemljivega, trdnega in zavezujočega, nekaj, na kar se lahko v vsakem trenutku sklicuje z vso prepričljivostjo in nedvoumnostjo. Moderno zastavitev znanosti je vodila nekakšna »sla«, »sla po resnici« in odkrivanju resničnega. Ta pa nosi v sebi izvirno človekovo zaupanje v bit. Bit in njena svetovnost, svet biti in bitni svet, pa tudi bivajoče kot bivajoče so za znanost brezpogojno veljavni. Vzrok temu je vsekakor teološki in teleološki značaj metafizike, ki je utemeljila znanost v modernem smislu; vzrok je torej treba iskati v metafizični pogojenosti znanosti. Le-ta pa kljub poznejši negaciji teološkega, pa tudi teleološkega momenta, kljub dejanski ukinitvi izvirne smiselnosti, ciljnosti in naravnosti znotraj sodobne znanosti (»navidezna« smiselnost znanstvenega delovanja je sicer še vedno vseskozi prisotna), kljub negaciji resnice kot sle po resnici še vedno ohranja za temelj svojega raziskovanja dimenzijo bivajočega kot bivajočega. Resnica, ki jo izreka znanost, se torej še vedno vzpostavlja in gradi v horizontu bivajočega, in kot takšna (vsaj tako se kaže) v sebi ni vprašljiva, je za človekov razum enoznačna in jasna. Toda kaj je sploh bivajoče? Pred tem radikalnim vprašanjem o bivajočem se zruši praktično-tehnično spoznanje, torej znanstveno spoznanje, kot tudi nivo in dimenzija znanstvene resnice: *Resničnost v celoti je postala skozi znanost in prek znanosti bolj raztrgana in neutemeljena (brez-temeljna), kot je za zavest kdajkoli bila* [2]. *Kako daleč je resnica, katere odprtost in jasnost pomeni Platonovo spoznanje v prisposodbi o votlini, ki počiva na igri njegove dialektike, tista resnica, ki zadeva bit – kako izvirno različna je od resnice znanosti, ki se giblje vedno le v pojavih bivajočega, ne da bi kdajkoli dosegla tudi bit* [3]. Bivajoče, na katerem gradi znanost svoj sistem in svoje ugotovitve, torej ni tisto temeljno, kar bi z razkritjem svojega bistva razkrilo resnico prisotnega sveta, ni tisto temeljno in bistveno, kar omogoča pravilno in ustrezno spoznanje in s tem primerno sistematizacijo znotraj-svetnih stvari. Bivajoče kot bivajoče se z ozirom na bit kot temeljno dimenzijo resnice izkaže prividno, ne bistveno in neutemeljeno. Znanost, ki je bila na začetku novega veka konstituirana v dimenziji človekove volje-do-resnice, je z razkritjem ontološke dimenzije sveta, torej z osvetlitvijo »ontološke razlike« (ne pa že tudi biti same) izgubila trdno osnovo in bistven horizont svojega raziskovanja: jasnost in gotovost bivajočega kot bivajočega, prek katerega se razkriva vse-zavezujoča resnica, pa tudi samo resnico kot tako: kot vse-zavezujočo. Ontološka razlika, dimenzija ontološko: ontičnega razlikovanja v horizontu bit: bivajoče je torej tisto, kar s svojo razrešitvijo in razkritjem (razkritjem oziroma razlikovanjem dimenzije biti) kaže neskritost resnice, po drugi strani pa tudi pomanjkljivost in nedomišljenost znanstvenega mišljenja. Seveda se nam ob tem zastavlja vprašanje, ali nam je neskritost biti, resnica biti in torej resnica prisotnega sveta sama sploh

dosegljiva? In: ali moč in prodornost našega uma zadostujeta za sestop v svetovnost biti in na ta način v temelje sveta: v resnico, ki z izreko in definicijo tega sveta zavezuje vse znotraj-svetno bivajoče? Vprašanje je radikalno, logično in utemeljeno, vendar v tem trenutku nanj še ne moremo odgovoriti. Prej si oglejmo, kako je z znanstveno resnico, kaj potemtakem sploh je znanstveno raziskovanje in znanost sama? Pri odgovoru nam bo pomagal citat iz knjige nemškega znanstvenika Arnolda Metzgerja *Der Einzelne und der Einsame: Heidegger vidi dobo, katere se je polastilo brezmejno tehnično hotenje pragmatična volja organiziranja, dobo, v kateri se (o tem so prepričani vsi, v prevladanju bivajočega nad bitjo, v-totaliziranju razmerij moči-in-obvladovanja »razkriva resnica«*. Razmišlja se o izidu tega procesa. Človek je pritenjen v krožni računarski proces. Subjekt postane objekt, stvar, objekt kontrol objekt volje-do-moči. V »tehničnem hotenju subjektove volje-do-obvladovanja bivajočega« izgublja človek svoje bistvo [4].

Znanost torej resnico zakriva, prvotna intencija znanosti kot volje-do-resnice je spremenjena v voljo-do-moči in kot taka kot volja-do-moči negira vse-zavezujočo resnico. Z negacijo (bolje »predelavo«) svojega lastnega predmeta, bivajočega, sega prav v korenine blodnje, ki je sinonim za resnici nasproten pojav. Znanost kot volja-do-moči in svoboda kot lastnost volje (volje-do-moči: (...) *svoboda, lastnost volje* [5]) nas vodita v nič (*Svoboda nas vodi v nič* [6]), ki pa je v našem primeru popolna negacija biti in torej resnice kot resnice in odprtosti pričujočega sveta. Struktura znanosti je zgrajena na metodi redukcije, sistematizacija znanosti je izvršena v imenu in na način jasne, gotove in urejene resnice. Vsakršna jasnost in urejenost pa implicira moment redukcije in torej degradira resnico na zaprto, komunikativno-referativno skrajno omejeno sporočilo. Redukcija znotraj znanstveno sporočljive resnice vodi v ideologiziranje znanosti, v zapiranje znanosti, v samo-potrjevanje itd. Struktura znanosti se torej javlja kot zaprta struktura. Znanstvena resnica je podrejena ideji znanosti (ki se, kot smo videli, izkaže kot volja-do-moči), shemi in strukturi njene eksplikacije.

Tako se znanost, ki je postulirano merilo literarno-teoretičnega vrednotenja literature (umetnosti), izkaže kot quasi-merilo in resnica, ki jo izreka kot vse-zavezujočo, se izkaže kot delna, partikularna in na ta način neustrezna. Znanosti ne vodi več strogo določen smoter, intencija razkrivanja resnice bivajočega in sveta, ampak »predelava« bivajočega v imenu »koristnosti in uporabnosti«. Znanost kot volja-do-moči je brez-ciljna. Njen cilj je funkcionalna manipulacija, ki zapira sporočljivost in komunikativnost človekovih izjav o svetu: *Funkcionalistična uporaba jezika je nenavadno povezana z romantično jasnostjo. Včasih se izgovorjeno prikazuje v tako jasni obliki, da ga ni več moči razumovati produktivno. Jasnost in treznost ekspozicije preprečujeta tudi pojavo globljih stvarnih in miselnih gibanj* [7].

Vprašanje po resnici tega sveta se torej zastavlja v dimenziji biti: *Kdaj pa kdaj izgovoriti trajen in v svojem trajanju čakajoč prihod biti, je edina stvar mišljenja — izgovoriti bit v jeziku, ki ni »instrument obvladovanja bivajočega«* [8]. Jezik, medij, s katerim znanost konstituira strukturo obvladovanja bivajočega, je potrebno spremeniti, da bo bit stopila pred nas, da se nam bo razkrila njena podoba: podoba njene resničnosti, resnica biti sama. Z analizo strukture jezika se nam razpira medij sistematizacije izjav o resnici, kakor tudi prvi del uvodnega Husserlovega in Heidemannovega citata, ki se nanaša na *človekovo znanstveno proizvodnjo* (produkcijo, predelavo) sveta, na *znanost kot voljo-do-moči in na pesenje (mišljenje) kot konstruiranje jezika*. V tej dimenziji našega razmišljanja o resnici prihajamo do pojma jezika kot konstitutivnega elementa v strukturiranju znanstvenega sistema, oziroma vsakega miselnega modela ali projekta.

2.

ANALIZA JEZIKA (lingvistični nivo)

Vsaka znanost, vsaka teorija, z eno besedo: vsaka miselna formacija je zgodovinsko določen in omejen ideologem, zaprt projekt, ki operira s hierarhijo različnih, stopenjsko razdeljenih komunikacijskih postopkov sporočila oziroma izjave (referenca). Takšne miselno-ideološke formacije vsebujejo sistematizirano strukturo funkcij določenega lingvističnega modela, ki je konstituiran na ta način, da se postopek komunikacije (referenca) nanaša na samega sebe, se torej reproducira in pri tem funkcionalno operira z resnico, ka-

tero producira. Struktura jezika določene teorije se ustvarja shematično, tako da uteleša model, katerega pravila so imanentna projektu teorije in od njega tudi odvisna. Tako je vsaka miselna, ideološka formacija zaprta v množico možnih sporočil znotraj dane imanentne strukture in to na tak način, da je možna le komunikacija omejene, enoznačne resnice (princip redukcije). Znanost, teoretične formacije ali kateri koli ideologem, ki se zapira v jezik (znamenje) in njegovo strukturiranost, je torej tudi sam omejen, zaprt, zreduciran na omejeno-sporočljive izjave, mitologiziran v znamenju, v jeziku. Pomensko-ideološke strukture te vrste so prisotne v vsakem »delovanju«, ki za svoje funkcioniranje v svetu izjav in komunikacije potrebuje imanenten smisel in eksplikacijo lastnega pomena. Takšne pomensko-ideološke strukture je mogoče odkriti s podrobnim preučevanjem posameznih komunikacijskih, referativno-funkcionalnih miselnih projektov (teoretičnih projektov, projektov znanosti itd., itd.). Sporočilo in sporočljivost takšnih projektov se s produkcijo samopotrjevanja (*avtoafekcije*, J. Derrida) osmišlja in reproducira preko določenega koda ali lingvističnega modela v (teoretično in praktično) skoraj neomejenem številu možnih izjav. Takšni miselni projekti, pomensko-ideološke (ali ideološko-pomenske) formacije so torej v skrajni konsekvenci sami sebi namen. Pri tem igra seveda bistveno vlogo jezik kot struktura in sistem omejeno-neomejeno sporočljivih izjav. *Mitologiziranje* (P. Sollers) in sakralizacija znaka: jezika, govora, teksta, pisanja omogoča formiranje in intenzifikacijo ideoloških intencij in s tem sistematizacijo miselnih projektov. Izvorni smisel teh projektov je na ta način izgubljen oziroma ni prisoten. Smisel in namen modelov nastopa kot produkt produkcije in reprodukcije znotraj sistema jezika. Sistem jezika in njegova konstitucija (omejeno-neomejeno sporočljivih) izjav se s produkcijo samoosmišljevanja zakriva in v svoji skritosti reproducira znotraj skrajno zaprte hierarhije jezikovnih pravil. Jezik: govor, tekst, pisanje kot pisava, nastopa kot proces produkcije in reprodukcije istega. Reprodukcijski istega znotraj določenega ideologema se kaže kot samo-podvojenost predmeta tega istega ideološkega projekta oziroma raziskave. Predmet teoretičnega modela se na ta način zapira v nekakšno omejeno-sporočljivo razumevanje tega predmeta, ki pa kljub temu (in nikakor v kontradikciji) skozi prizmo translingvističnih pravil omogoča neomejeno število »enoznačnih« izjav, ki potrjujejo pomensko imanenco teoretičnega modela, v katerem se gibljejo (:produkcija podvojenosti istega).

Jezik kot dinamični sistem relacij (permutacij, teoremov itd.), tekst, pisanje kot mreža zvez, govor kot redukcija mišljenja na logične kategorije, ki so zgodovinsko, družbeno-socialno, ekonomsko in kakorkoli drugače omejene in opredeljene, urejajo, načrtujejo in razporejajo »realnost« (so torej v funkciji dispozicije), prenašajo »fikcijo« in »mit« določenega ideologema — miselnega, teoretičnega modela kot nekaj objektivnega, kot resničnega in zavezujočega in tako realnost samo spreminjajo v fikcijo. Takšna »resnica« je samo še videz.

Toda kaj je jezik, da se skozi določeno sistematizacijo pomenskih, logično-kategorialnih zvez prikazuje kot misel, kot zavest sama, da se skozi tekst, pisanje in govor ohranja in zapira v določen kodeks pravil, v ideološko shemo, in na ta način vse bolj zakriva svojo prvotno konstitucijo, ki je v bistvu »odprta«? Najsplošnejša kategorija jezika kot jezika določene lingvistične formacije (indo-evropska formacija, ki se pozneje zapre v evropsko in azijsko jezikovno strukturo; področje germanskega, romanskega, slovanskega jezikovnega koda itd.) že tako sama po sebi ni popolnoma »odprta«. Omejena je na logično-kategorialno mišljenje, opredeljena je z ekonomskimi, družbenimi procesi, zgodovinsko pogojena, geografsko določena, itd. itd. Vsak »splošni« jezik ima že sam na sebi (zaradi omogočanja komunikacije) omejeno zmožnost sporočanja, saj je opredeljen z določenim številom pravil, ki dovoljujejo omejeno proizvajanje stavčnih zvez. Takšna proizvodnja znotraj posameznih najsplošnejših lingvističnih formacij, na primer znotraj sistema angleškega, francoskega, nemškega jezika, v resnici ne dopušča enakih možnosti. Torej je že tukaj prisoten moment redukcije; naj navedem le dejstvo, da na primer Heglovega filozofskega opusa v celoti ni moči prevesti v angleščino. Tako je »splošni« jezik kot sistem pravil in možnih zvez opredeljen s specifičnim razvojem svojega nastajanja in že zato neprimeren za adekvatno komuniciranje znotraj sistema inter-subjektivnih zvez. Ta apriorna »omejenost« in zaprtost določenega lingvističnega koda že vsebuje refleks redukcije, še pred »nadaljnjo« redukcijo v imenu različnih miselnih, znanstvenih, teoretičnih modelov.

Analiza najsplošnejše jezikovne formacije vodi v nadaljevanju postopka dedukcije v nadaljnje transformiranje jezika na uporabni jezik (jezik vsakdanjosti), na različne znanstvene meta-jezike, na umetne jezike itd., ki eksteriorizirajo pravila in zakonitosti svojega koda, svojega »reda« (ideološke hierarhije) na določenem območju.

Vsak jezik je torej zbir konvencij, ki ustvarjajo bolj ali manj enoznačno komunikacijo. Vsak miselni projekt konstituira sebi primerno strukturo jezika (ki je sicer v zvezi z inter-subjektivno komunikacijo), skozi katero in preko katere se izreka in utemeljuje, ter se tako zapira v imanentne jezikovne relacije. Struktura relacij utemeljuje miselni projekt. Jezik takšnega projekta je sicer zaprt, vendar dopušča skoraj neomejeno število sporočil. Zaprt v formacijo nivojev (imenujemo jih tudi range: fonemi, morfemi, monemi, itd.), ki so med seboj povezani prek miselnega, teoretskega projekta, reducira sporočljivost izjav. Struktura takšnega jezika določa možnost jezikovnih zvez in s tem implicira pojem »vključitve« in »izključitve«. Nivo označenega (F. de Saussure), torej miselni projekt, ideološki koncept, zapira nivo označujočega, torej referativno zmožnost: sporočljivost jezika (govora, teksta, pisanja), vendar pa tudi nivo označujočega povratno zapira sporočljivost in miselni domet označenega. Gibanje jezika spreminja označeno v označujoče in na ta način izsili »primat« označujočega, ki se nato prikazuje kot misel, kot zavest, kot imanentna pomenska struktura sama. Označujoče: jezik, znak, znamenje, tako proizvaja imanenco potrjevanja transcendentno označenega, torej ideološkega projekta. Jezik prispeva k konstituciji idealnih objektov, teoretičnih modelov, na ta način, da se le-ti skozenj producirajo kot imanenca, kot isto, in se tako kažejo kot nekaj jasnega, preglednega, gotovega in resničnega. Znanost je najboljši primer za to. Teoretični projekti si množično zagotavljajo prenosljivost svoje vsebine na besedo (znak, znamenje, jezik), na določen lingvistični model kompetence (Chomsky), tako da si v različnih komunikativnih možnostih zagotavljajo ponavljanje misli in smisla teoretičnega projekta. Na ta način je doseženo neprekinjeno potrjevanje identitete osnovne misli. (Avto-afekcija, samo-potrjevanje je čista proizvodnja [9].) Jezik opravlja v zgodovini ideoloških projektov dispozicijo realnosti; fikcijo in navidezno bitnost vzpostavlja kot objektivno danost, torej kot zavezujočo resnico. Takšna proizvodnja imanentne avto-afekcije, takšna reprodukcija istega pa seveda implicira redukcijo resnice na omejeno-sporočljivo resnico, na partikularno, nezavezujočo resnico. Struktura paragramatičnih zvez znotraj takšnih lingvističnih sistemov ustvarja sicer izjave in sporočila z določenim namenom, ki pa ni več prvotna voljajo-resnice.

Z zgodovinsko pogojenostjo se število jezikovnih pravil in njihova uporaba zoži na minimum, s tem pa se seveda zoži tudi resnica predmeta, ki ga določena teorija raziskuje. Resnica pričujočega sveta, svetovnost bivajočega, resnica biti je »izgovorljiva« le skozi partikularne in torej neustrezne izjave. Polnost sveta je ideologizirana, princip redukcije je njen princip.

Kakšna je torej resnica, ki jo izrekajo znanost in teorija, znanost in teoretični modeli, ki se konstruirajo na način znanosti? Znanost operira z interstrukturami, ki se pokrivajo, so odvisne med seboj in tako omogočajo le jasno ter enoznačno refleksijo; bistvene dimenzije neke svet-zavezujoče resnice se pri tem izgubljajo, čeprav je resnica, ki se izpoveduje skozi znanost (in znanstveno utemeljene teorije) »obče veljavna«. To nas seveda v nadaljnjem razmišljanju ne sme motiti, kajti kolektivna nervoza človeške družbe posameznikom avtomatično onemogoča, da bi »živeli svoj lastni govor« (P. Sollers), oziroma z drugimi besedami: kolektivna nervoza družbenih mas sprejema znanstveno fikcijo (ki se v znanosti prividno kaže kot resnica) kot svet-zavezujočo resnico. Znanstveni jezik je torej omejen, logičen, eksplikativen, nespremenljiv, enoznačen in jasen. Znotraj takšnega znanstvenega jezika se po zakonitosti ustvarjajo enoznačne zveze in relacije s predmetom (znanstvene) raziskave. Vendar pa prav ta jasnost, logičnost in enoznačnost nespremenljivih znanstvenih resnic negira polnost in neskritost bitne resnice, resnice sveta, dostop in sestop v temelje biti znotraj-svetno-bivajočega.

Problem in fenomen resnice (kot svet-zavezujoče) je v znanstvenih sistemih izločen. Problem in fenomen resnice postane znotraj ideoloških projektov znanosti in v znanosti utemeljene teorije (itd., itd.), kjer se prepleta nivo semantike — dimenzija pomena z nivojem logike — s strukturo jezika, govora, pisanja, teksta (v katerem prevlada logični in se reducira semantični nivo), le vprašanje logične konstrukcije relacij.

Sama konstitucija jezikovne strukture v modelu znanosti zasega besedo in njeno elementarno izrazno možnost (potenco) v sami artikulaciji njenega funkcioniranja in jo tako zapre v samo-izrekanje. Bolj ko se znanost »spreminja«, odkriva »nova« področja svojega delovanja in dobiva navidezno nove dimenzije v raziskovanju svojega predmeta, bolj ostaja ista, sebi enaka. Enoznačnost, jasnost in logičnost znanstvene resnice je zgrajena na ideološkem principu redukcije. Princip znanstvene resnice je formalizacija relacij in kombinacij z ozirom na predmet, ki ga raziskuje, in kot taka znanstvena resnica ne ustreza literarno-teoretičnim formacijam oziroma modelom literarnih ved, ki so vsekakor tudi ideološke.

V znanosti se izgublja dimenzija »ontološke razlike«, horizont biti sveta in literature (ki je, kot bomo videli pozneje, za razumevanje literature in umetnosti nasploh temeljnega pomena), ontološko-ontično razlikovanje literature ni prisotno. Znanstvena resnica, ki v svojem raziskovanju ostaja na bivajočem kot bivajočem (in se torej že s tem bistveno loči od literature kot predmeta literarno-teoretičnih ved), ki se preko lingvističnih transformacij skrči na ideološki princip redukcije, ne zadostuje za literarno-teoretično raziskovanje, za literarno teorijo kot kritiko.

Je torej resnica tega sveta, svet-zavezujoča resnica biti (kot neskritost »ontološke razlike«) mnogoznačna? Saj enoznačnost resnice, kot smo ugotovili, a priori implicira princip redukcije.

Zastavimo vprašanje še radikalneje: je torej bit, tisto temeljno, neskritost svetovnega temelja kot svet-zavezujoča resnica sploh spoznavna?

Na tej točki našega razmišljanja se nam odpira pot v razumevanje drugega dela uvodnega Husserlovega in Heidemannovega citata, ki nam govori, da je znanstveno raziskovanje (opredeljeno kot volja-do-moči) *zgolj igra*, da je jezik, skozi katerega izrekamo in konstituiramo miselne projekte (pomensko-ideološke modele), *le igra, da nas taisti jezik, opredeljen kot igra, postavlja kot igra na (v) igro.*

3.

ANALIZA IGRE (ontološki nivo)

Die Frage nach dem Grund führt zu jenem Spiel, worin das Sein als Sein ruht, zu der Frage nach der Zusammengehörigkeit von Sein und Grund mit dem Spiel.

MARTIN HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund* (1957), 2. Aufl., Pfullingen 1958, S. 188*

(...) für das Wesen des Seins (gibt es) nirgends im Seienden ein Beispiel, vermutlich deshalb, weil das Wesen des Seins das Spiel selber ist.

MARTIN HEIDEGGER, *Identität und Differenz*, Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik, Pfullingen, 4. Aufl. 1957.**

Značilna citata iz Heideggrovega filozofskega opusa nam govorita o tem, da nas naše spraševanje po resnici sveta in s tem seveda tudi literature vodi v »nekakšno« igro, znotraj katere sovpadata svetovna bit (bit literature) in svet (literaturo) zavezujoča resnica, da je resnica biti in torej bitna resnica prisotnega sveta in literature (skrita očem znanstvenega raziskovanja, ki ostaja na bivajočem kot bivajočem) prav ta igra: da so torej svetovni temelj (in temelj literature), bitna resnica in resnica biti sveta in literature, kakor tudi bistvo te resnice in biti postavljeni na igro in torej v igri igrani. Kaj to pomeni?

Potrebno se je najprej vprašati po biti literature. Doumeti je treba tisto »temeljno« in »skupno«, kar je veljavno in zavezujoče za vso literaturo, pred vsakim teoretskim razlikovanjem in vrednotenjem posamezne umetnine. Z vprašanjem po biti literature se istočasno sprašujemo tudi po literaturi in po vsej literaturi, po temeljni dimenziji in resnici literature. Neskritost razsežnosti literarne biti je neskritost resnice literature.

Za literarno-teoretično raziskovanje je vsekakor značilno vprašanje po bistvu biti literature, torej po njeni resnici. Odločilna pri tem vprašanju je tako imenovana »pred-zasnova« (E. Fink) o bitnem bistvu literature, brez katere

* Vprašanje po temelju nas vodi k tisti igri, kjer počiva bit kot bit, k vprašanju po povezanosti biti in temelja z igro.

** (...) za bistvo biti ni primera nikjer v bivajočem, bržkone zato, ker je bistvo biti igra sama.

literarna teorija seveda ne more eksistirati. Ker pa je ta predzasnova usmerjena tako, da o bitnem bistvu literature izreka le jasne in enoznačne resnice, se tako konstituira na način (deloma apriorno) izbranih kriterijev, se mora zaradi različnosti in večznačnosti različnih literarno-teoretičnih pred-zasnov neprestano ukinjati in ponovno vzpostavljati. Pa tudi z ozirom na predmet, ki ga raziskuje literarna teorija za razliko od predmeta znanosti, nastajajo temeljne razlike v pojmovanju resnice. Dimenzija literature ni nikoli dokončno izmerljiva (in se na ta način loči od predmeta znanstvenega raziskovanja), saj je postavljena v horizont razlikovanja med to, kar je o literaturi »mogoče izreči« — nivo bivajočega v literaturi, ki je opredeljiv (socialna, družbeno-ekonomska pogojenost, psihofizične lastnosti avtorja določenega literarnega dela, specifičnost zgodovinskega trenutka itd.), in med »neizrekljivo« — nivo biti v literaturi, se pravi tista dimenzija umetnosti, ki nam govori o ek-sistenčni razsežnosti umetnosti. Prav zato pa literarna teorija kot kritika nikoli ni dokončno védenje o literaturi, kar je zahteva znanosti, čeprav — kot smo ugotovili — sama nikakor ni to. Pojav, da literarno-teoretične formacije enoznačno in določno opredeljujejo bistvo, neskritost biti literature in umetnosti, da torej razsežnosti njene bitne resnice poimenujejo v določenem omejeno-sporočljivem jeziku (mitologiziranje, princip redukcije), škoduje tako literarni teoriji kot tudi sami literaturi oziroma umetnosti. Literatura se v literarno-teoretičnih medijih prikazuje kot končna možnost, s tem pa je na končno možnost omejena tudi resnica, ki jo takšni teoretski projekti izrekajo o literaturi. Tako opredeljena literarna teorija je vrednotenje literature, ki pa izstopa iz njene bistvene razsežnosti. Toda kaj je literatura, da je literarno-teoretična izreka o njej tako različna in tako nezadostna? Resnica literature je utemeljena v njeni biti. Literarna teorija kot kritika pa v bitno utemeljenost literature ne seže, ker stoji nasproti sami sebi, se pravi, da ni le v času, ampak pripada času. Zato pa objektivnost, ki jo literarna teorija daje o svojem predmetu — literaturi kot resnico literature, ni objektivnost v smislu literaturo-zavezujoče resnice, ampak le objektivnost kot postavljanje literature za objekt raziskovanja. Literarna teorija »biva« literaturo v določenem odnosu, v odnosu *določenega* razumevanja tega bivanja v literaturi (redukcija na določeno omejeno zoženo razumevanje umetnosti).

V prvi vrsti je treba analizirati strukturo »igre« znotraj konstitucije literarno-teoretičnih projektov, da bomo doumeli bit-no razsežnost literature in da bi nato lahko razumeli tudi »naravnost« literature kot »igro« literature. Tako se nam v luči ustreznega pristopa k literaturi odkriva dvojna razsežnost fenomenov igre: *igra literature, ki je uzakonjena*, in *igra teorije, ki je ob primerih trajno iztirjena* (se pravi: igra ljudi, zagovornikov posameznih teoretskih modelov, ki si domišljajo, da se izogibajo nevarnosti, v kateri hočejo biti igrajoči: tisti, ki vodijo igro) [10]. Pravilna razlaga prve in druge »igre« (deloma je bila raziskana že v teku našega razmišljanja) bo omogočila razkriti literarno-teoretični princip proizvajanja resnice umetnosti, ki se dogaja, kot smo lahko ugotavljali, po metodi svobode kot volje (volje-do-moči), kakor tudi razkriti temeljne dimenzije same umetnosti.

Resničnost je temeljni način biti literature. Ali to pomeni, da je resnica v prvi vrsti določilo literature? Pojem resnice in resničnega v literaturi je vsekakor problematičen in večdimenzionalen. Literarna teorija se biti literature, torej temeljni razsežnosti njene resnice približuje z uresničevanjem svoje svobode kot volje do »polaščanja«; literarna teorija nastopa kot samouresničevanje. Samouresničevanje kot način literarno-teoretičnega delovanja, kot način literarne teorije kot kritike umetnosti je omogočeno z nekakšnim »zaupanjem« v bit umetnosti, z zaupanjem v spoznavnost in razvidnost bitne resnice literature, ki je v neposredni zvezi s človekovim stremljenjem po zaključeni, smiselni celoti sveta in v našem primeru tudi literature, po določenem zaobjetju literarne resnice in biti. Prav skozi to zaupanje pa se resnica, ki jo izpovedujejo literarno-teoretični traktati, kaže kot razvidna, gotova in jasna. Zato dobi literarno-teoretično »delovanje« kot pollaščenje literature in kot redukcija resnice umetnosti (primerjaj analizo jezika) značaj igre, torej značaj videza, blodnje. Smiselno delovanje, vezano na literarno-teoretično postavljanje kriterijev vrednotenja umetnosti, ki se izvršuje v identiteti istega, v dimenziji samo-potrjevanja (produkcija smisla in pomena, reprodukcija), se izkaže za igro. V samem sebi je literarno-teoretično »delovanje« torej »igrajoče« v smislu nečesa ne-resnega; čeprav nastopa v imenu samouresničevanja, se izkaže za samouničenje, saj je končna konsekvence takšnega literarno-teoretičnega raziskovanja degradiranje

resnice umetnosti in torej dejanska negacija, ukinitve bitne resnice literature. Igra ima torej v zvezi z literarno teorijo kot kritiko literature negativen predznak in kaže na neko »prividno« delovanje. Fenomen igre ima v tem primeru značaj neresničnega, ne-resnice.

Obratno pa ima pojem igre znotraj literature pozitiven predznak. V igri literature doživljamo neko posebno stvarjanje: vse možnosti njene razsežnosti ostajajo odprte. Kaj to pomeni?

Bitna resnica, resnica biti literature je igra: dimenzija njene »določljivosti« ostaja neprestano odprta, kar seveda pomeni, da je *ne moremo izgovoriti enoznačno*. Kot taka je igra resnična podoba literature, ki v svoji določenosti (ki je v nedoločenosti) ostaja neizgovorjiva. Umetnost sama torej ne vsebuje ideoloških principov, na katere bi jo lahko zvedli. Prisotnost ideoloških projektov je tako spoznana za antropološko, premalo reflektirano izrekanje samopotenciranja, za produkcijo in reprodukcijo istega (pomensko-ideološkega modela). Literatura sama ne vsebuje nikakršnega načrta, določnega namena in urejenosti, ni niti smiselna niti brezsmiselna (prav na podlagi urejenosti in smiselne polnosti literature se je lahko konstituirala literarna teorija kot kritika, kot vrednotenje literature), literatura je onkraj takšnega razlikovanja. Dogaja se sicer na način »uzakonjenega« procesa, saj je zgodovinsko pogojena in določena, vendar že ta »zgodovinski proces« ni dokončno dosegljiv, kot smo to lahko ugotovili pri analizi jezika teoretičnih modelov. Tako torej že »nivo bivajočega« znotraj literature ni polno izgovorljiv v literarni teoriji kot kritiki, kaj šele »nivo biti« umetnosti, ki je v zvezi z njeno resnico, s temeljno neskritostjo literature kot najsplošnejše oznake vseh parcialnih literarnih formacij. Ustvariti iz sveta literature neki določen pojem, nanašajoč se na dimenzijo njene resnice, ki je kot igra enoznačno-nepojmljiva, nedosegljiva kategoričnemu mišljenju, izgovoriti jasno in gotovo resnico tega »nepojmljivega«: torej temeljno resnico biti literature, je zgolj fiktivna nemožnost in fikcija teoretskih modelov: *Vedenje o biti v celoti je za nas nedosegljivo. Naše vedenje o polnosti bivajočega nima konca. Naša zavest je neprestano na poti. Nasproti zavesti, ki se ima za dokončno, stoji resničnost biti* [11].

Igra literarne teorije je poseben način eksistenčnega odnosa do literature. Igra literarne teorije zavezuje literaturo toliko, kolikor razumeva njeno v-bit (?). Vsaka konkretna umetnina pripada literaturi (umetnosti), njenemu poteku in celovitosti. Pojem literature je vezan na celoto biti literature, na celotno bit in bitno celoto umetnosti. Vsako konkretno literarno delo je literatura, kar pomeni, da vsako literarno delo »je« v literaturi. S tem je izpovedana njegova literarna »vpričnost«. Ko rečemo, da je neko delo, neka pesem ali roman (slika, film itd.) literatura, izrečemo njihovo prisotnost v biti literature, njihovo literarno v-bit, ki literaturo kot tako šele določa in oblikuje. Igra literarne teorije je takšen odnos do literature, da se v njej dogaja bit literarne teorije, zato je odnos literarne teorije do literature nekakšno »polaščanje«. V igri transcendirata literarna teorija samo sebe.

Igra literature pa svojo bit razbremenuje zgodovinske določenosti in pojenosti posamezne literature kakor tudi vsakršnega delovanja svobode, ki je volja (do moči) in torej polaščanje. Tako se odprejo neomejene možnosti, znotraj katerih se lahko približamo razumevanju biti umetnosti, domislimo bitno resnico literature in dojamemo (izkusimo) igrajoči temelj literarne biti.

Literatura se javlja kot igra. Igra kot »zakonitost« literature, njenega procesa ter njene strukture, in igra literarno-teoretične volje-do-moči (ki literaturo vrednoti in sistematizira) sta nezdružljivi. Literarno-teoretična igra se v luči igre-literature izkaže za prividno prav zaradi svoje določenosti in določnosti (jasnosti in enoznačnosti, ki jo izreka o literaturi), se torej v imenu vrednostno-nestrukturirane literature izkaže za neupravičeno. Igra literarno-teoretične izreke je le »videz« in kot videz ne seže v razkritje temeljne dimenzije resnice umetnosti. (Vzrok teoretičnega postuliranja kriterioloških postavk resnice je vsekakor treba iskati v nedomišljeni »rasti subjekta«: v rasti ne-reflektirane volje-do-moči sodobnega človeka). Zato moramo, kadar govorimo o igri literature, premisliti različnost strukture literarno-teoretičnih projektov (igro pomenskih ideologemov), kakor se nam ti dajejo neodvisno od »dogajanja« literature. Kajti igra literature je po svojem bistvu »nikogaršnja« igra. Kot taka ni igra literature nikak videz, ampak »(po)javljanje«, univerzalni začetek literature. Kar navadno imenujemo literatura, umetnost, je le dimenzija prisotne literature in umetnosti, dimenzija pojavljanja literature, kjer so posamezne umetnostne formacije, literarna gibanja in konkretne umetnine zaprte v za-

konitosti določenega prostora in določenega časa, so torej zgodovinsko pogojene ter tako neločljive od strogih pravil tega časa in prostora. Toda literatura ne predstavlja le te zgodovinske opredeljenosti; zato eksistira literarna teorija v »odprtosti« literature šele takrat, ko zavrže ideološke sheme in kriterije vrednotenja in se nahaja v dimenziji literature, ki prav zaradi neoznačne in neopredeljive bit-ne razsežnosti lastne resnice ni izgovorljiva. Zato: vse v literaturi ima svoj temelj (časovno-prostorska opredeljenost določenega zgodovinskega trenutka, ki nikakor ni mišljena »ozko«), literatura sama nima temelja, je brez-temeljna.

Konkretna umetnina, ki se nahaja v literaturi, ima torej določen namen, vodi jo določen cilj, in s tega aspekta ima tudi določeno omejeno vrednost omejeno »resničnost«. Vendar pa literatura kot celota nima določenega, izgovorljivega namena in cilja, h kateremu bi se gibala. Prav zato pa tudi pravimo, da se »dogaja« na meji med bitjo in bivajočim (v tem je vsebovan refleks »ontološkega razlikovanja«), na meji med izgovorljivim in določljivim ter neizrekljivim, bit-nim. V imenu te druge dimenzije literature, ki se ji ne moremo približati s kriteriji in metodami literarne teorije kot kritike, pa se ukinja tudi vrednost resnice, ki jo literarna teorija izreka o literaturi z ozirom na njeno »določljivost«.

Je torej literatura (umetnost) manj kot posamezna zgodovinsko pogojena umetniška dela? Nikakor. Literatura, umetnost je kot taka mnogo izvirnejša. Kot nekaj »manj« se lahko kaže le v igri literarno-teoretičnih projektov, ki v fiktivnem fiksiranju smiselne celote in s tem navidezne resnice izgubljajo literarne resnice. Temeljna brez-smiselnost (ne pa tudi že nesmiselnost) literature deluje na sfero literarno-teoretičnega raziskovanja tako, da znotraj literarno-teoretičnega delovanja »predelava« literature v imenu nekega končnega smotra ni več mogoča. Končna ugotovitev se torej glasi:

Produkcija literarno-teoretične »tehnike« kot kritike in kot znanstvenega obvladovanja literature je provokacija literature, čeprav znanosti kot take pri tem seveda ne zanikamo: znanstvena resnica ima svojo praktično »razumljivost« in svojo uporabno vrednost, ki se neprestano potrjuje v menjajočih se življenjskih situacijah, vendar je za literarno-teoretično raziskovanje, ki noče biti reducirano na »uporabno vrednost«, neustrezna.

Der Spielcharakter des Denkens ist noch verborgen.

4.

KOSTAS AXELOS, Einführung in ein künftiges Denken, Tübingen 1966*

In če se povrnemo k že zastavljenemu vprašanju: Ali je bit literature, o kateri je toliko govora in katere neskritost nam razodene resnico literature, tudi mogoče izreči, opredeliti in določiti? Kot kakšno stvar ali substanco? Bit seveda ni niti stvar niti substanca.

Literatura pomeni »ujetost« vsake konkretne umetnine v bit literarne celote. Literaturo in temelj vsake konkretne umetnine ali umetniške formacije v biti literature »omogoča« izgovoriti kot stvar, predmet in kot substancialnost le teorija kot kritika (kot vrednotenje umetnosti), ki določa njihovo literarnost. Toda prav na ta način je vsaka teorija kot izvorna volja-do-resnice tudi že takoj volja-do-moči, in torej redukcija resnice umetnosti, provokacija umetnosti. Območje resnice biti literature ni »zaprto«, je namreč »odprto« in zato večznačno. Zaprto in omejeno je le raziskovanje in spoznanje teoretičnih modelov, ki operirajo z omejeno-sporočljivimi izjavami, z omejeno-sporočljivo konstitucijo jezika, v katerem se izrekajo. Tisto izvorno, prvotno-ustvarjajoče pa ima značaj igre: literatura se pojavlja, nastaja, se giblje kot igra, nerazvidna in večdimenzionalna. Resnica biti literature kot večdimenzionalna igra mora biti torej prisotna tudi v literarno-teoretičnem raziskovanju. Resnica biti umetnosti kot temeljna resnica bit-ne neskritosti temelja literature je torej igra in kot igra je neizgovorljiva, enoznačno nedoločljiva. Kot igra je odprtost razumevanja celotne literature. Ali kakor pravi M. Heidegger v uvodnem citatu: *Za bistvo biti nikjer v bivajočem ni primera, ker je bistvo biti igra sama, ker je tisto temeljno in bit-no v igri nastajanja povezano, igri zavezano in v igri igrano.*

Zastopniki posameznih literarno-teoretičnih formacij pozabljajo, da je nastanek literarno-teoretičnih modelov tudi sam proizvod in da konkretna dela,

* Igrajoči karakter mišljenja je še skrit.

ki jih analizirajo, pripadajo igri literature: torej blodnji literature brez načrta in brez določenega cilja. Poskusa literarno-teoretičnega raziskovanja, da do-
jame igro literature, da jo pripravi do govora, do logosa, da jo torej izreče,
seveda ni mogoče enostavno zanikati in spremeniti. Spremenimo pa lahko togo
shematičnost in nereflektiranost posameznih sodb znotraj takšnega razisko-
vanja. Pojem resnice mora biti predstavljen v neprekinjeno-odprtem gibanju
najrazličnejših možnosti. Ohranitev različnih literarno-teoretičnih medijev je
torej nujna. Tako se lahko skozi odprt sistem literarno-teoretičnih formacij
oblikuje vitalni projekt raziskovanja umetnosti, literature. Za literarno teorijo je
potrebno, da ne raziskuje le literature, ampak da zastavlja vprašanje tudi o
sami sebi in to na ta način, da skuša vedno znova zanikati trdnost vodilnih
pravil in jih tako prikazati v luči vprašljivosti in problematičnosti. V literarni
teoriji kot odprtem razumevanju literature zavzema vsekakor pomembno mesto
tudi lingvistika, ki odkriva konstitucijo jezika določenega teoretičnega pro-
jekta kot tudi notranje zveze besednih kategorij, tekstualno imanenco posa-
meznih pravil, zakonitosti in zvez itd., in na ta način, kolikor je pač mogoče,
razpira enoznačnost zaprtih lingvističnih (in pomensko-ideoloških) kodov v
pluralizem translingvističnih operacij. S tem se odpravlja premoč znamenja;
prevlada znaka kot univerzalnega modela se raz-loči v različne literarno-teore-
tične modele, ki (deloma še enoznačno, a enoznačno v neprestanem zanikanju,
v gibanju literarne kritike kot vitalističnega modela) demistificirajo znanstveno
zasnovo teoretičnih projektov in dopuščajo večje število enakovrednih izjav o
določeni literaturi. Z odpravo znanstvenega omejevanja literarno-teoretičnega
sporočila (ki zapira vpogled v funkcijo znamenja, torej jezika, skozi katerega
se sporočilo izreka) se odpre tudi samo znamenje: jezik v vseh svojih speci-
fičnih načinih komuniciranja in refleksije. Skozi analizo živih in mrtvih jezikov
izstopa miselna bit sedanje in pretekle literature iz togih, zaprtih shem in se
na ta način izgovarja skozi že pozabljeno in »nepomembno«, kar je zankala
in zatajila prav teorija kot znanstvena volja-do-moči: *V promotorje zgodovine
bodo povišani zdaj medli in nepomembni ljudje, ki neznatni kakor prividi vsta-
jajo iz zgodovinskih statistik in arhivskih raziskav* [12].

Z odkrivanjem načina jezikovne produkcije, formacije in transformacije
komunikacijskih modelov in sporočila znotraj lingvističnih struktur, s tekstovno
analizo in z eksplikacijo konstitucije različnih teoretičnih projektov itd., raz-
krivamo zgodovinsko »poseben« prostor: različne načine bivanja literature,
različne načine biti posameznih umetnostnih obdobj; kajti specifičnost tekstu-
alnega pisanja in specifičnost določenega zgodovinskega trenutka, določenega
načina biti umetnosti izhaja prav iz zgodovinskih koncepcij. Lingvistična analiza
torej razširja meje jezika, besede in pisanja teksta. Jezik očiščuje otrdelih po-
menov in nereflektiranih apriornih pojmov že izdelanih logik. Tako se znan-
stveni, enoznačno strukturirani jezik v medijih literarne teorije razpira v *dialogi-
čen, paragramatičen jezik* (J. Kristeva), ki je »izpodbijajoč« in torej večznačen.
(*Pri tem je vsekakor potrebna semiologija pomenskih sistemov*. J. Kristeva.)
Tako se sprošča temeljna mnogoznačnost in ireduktibilnost resnice literature,
bitna polnost resnice umetnosti. Literarna teorija postane tako vprašljivo, raz-
gibano razumevanje biti literature, bitne resnice temeljnega bistva umetnosti,
katero proučuje.

Kot taka »je« literarna teorija takó v literaturi, da je naravnana na bit
literature in na svojo bit; in skozi to naravnost se ji podoba literarne biti —
neskritost resnice literature kaže kot nepopolna; odpre se ji njena dimenzija
in pomen, čeprav ostaja neizmerljiva in nerazrešena. Tako se bit literature
osvetljuje skozi literarno teorijo kot možnost in poskus razumevanja biti
literature-v-igri. Ali kakor pravi Karl Jaspers v razpravi *Philosophie und
Wissenschaft: Ker ne moremo spoznati celote (vse), je naše življenje lahko
le »poskus«* (...) *Toda pravi poskus sam predstavlja resnost resničnosti* [13].

Resnica umetnosti se javlja in izginja znotraj igre umetnosti-in-umetnostne-
teorije. Pri tem se seveda zastavlja vprašanje, ali je pojem igre le simbol umet-
nosti ali pa je obratno umetnost le ena od podob igre; vendar pa to vprašanje
sega že prek razsežnosti našega spraševanja po resnici literature in na tem
mestu nanj ne moremo odgovoriti.

a) kot sporočilo : volja-do-moči

b) kot igra : produkcija istega, redukcija, eksplikacija permanentne istosti

1. Kostas Axelos, *Ein Gespräch über Wissenschaft*, M. Niemeyer Verlag, Tübin-
gen 1966, S. 4

2. Karl Jaspers, *Philosophie und Wissenschaft*, Reclam Verlag, Stuttgart
1965, S. 7

3. ib., S. 9
4. Arnold Metzger, *Der Einzelne und der Einsame*, Neske Verlag, Opuscula 35, Pfullingen 1967, Die phänomenologische Frage nach dem möglichen Menschen, *Der Weg von Husserl zur Sartre*, S. 68
5. ib., S. 38
6. Karl Jaspers, *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus*,
7. Kostas Axelos, *Ein Gespräch*, S. 3
8. Arnold Metzger, *Der Einzelne*, S. 69
9. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, collection Epiméthée, Paris 1967, str. 92 (glej ustrezen prevod v *Tribuni*, l. 1968/9, št. 4).
10. »prenos« misli iz: Kostas Axelos, *Aus der Erfahrung der Welt*, M. N. V., 1966, S. 55 : Drei einheitliche Spiele spielen Denken und Welt. Das Weltspiel selber, welches in Regeln gesetzt wird. Das Denkspiel, das ständig an Beispielen entgleist. Das Spiel der Menschen, die sich einbilden, die Gefahr zu vermeiden, indem sie die Spielender sein wollen.
11. Karl Jaspers, *Über Bedingungen*, S. 30
12. Kostas Axelos, *Ein Gespräch*, S. 2
13. Karl Jaspers, *Philosophie und Wissenschaft*, S. 52

UDK 82.0

MEDVED, Andrej: Le principe de la vérité dans la théorie littéraire, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 301—311.

L'étude «Le principe de la vérité dans la théorie littéraire» touche les problèmes de la science littéraire contemporaine. Elle veut expliquer l'étroitesse idéologique des modèles de la théorie littéraire partant surtout de deux niveaux: de l'aspect de l'analyse linguistique (en partie structuraliste) et de l'aspect de l'analyse (ontologique) du phénomène du «jeu». Dans ces deux dimensions qui sont le fondement de la recherche apparaît l'image de développement de la théorie littéraire comme science qui au commencement — comme toute la science — se constitua à la manière de la volonté-de-vérité qui se réalise par l'idéologisation et l'«appropriation» de la littérature (par la volonté de puissance). L'étude d'ailleurs ne dégage pas la position idéologique des modèles de la théorie littéraire comme la facture même de la langue européenne (qui se réalise en pensée logico-catégoriale) ne permet pas de nier et de surpasser cette position. Pourtant l'étude veut être sa réflexion et la «possibilité» des interprétations ouvertes (différentes et autres) de la littérature et de l'art justement en introduisant et en expliquant la «catégorie» du jeu.

UDK 82.0

MEDVED, Andrej: Ideološki princip istine u literarnoj teoriji kao nauci, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 301—311.

Studija Princip istine u literarnoj teoriji kao nauci dodiruje probleme savremene literarne nauke. Ona pokušava da objasni ideološku uskost literarno-teorijskih modela, pre svega, sa dva nivoa: iz aspekta lingvističke (delimično strukturalističke) analize i iz aspekta (ontološke) analize fenomena »igre«. Iz ove dve dimenzije koje predstavljaju istraživačku osnovu studije, otvara se razvojna slika literarne teorije kao nauke, koja se u početku — kao svaka nauka — konstituisala na način volje-za-istinom, ali se ostvaruje kroz ideologiziranje i »prisvajanje« literature (kroz volju-zamoć). Studija doduše, ne otvara ideološku poziciju literarno — teorijskih modela, jer je sama konstitucija evropskog jezika takva da ne dozvoljava negiranje i prevazilaženje ove pozicije. Ona pokušava da bude njena refleksija i »mogućnost« otvorenih (različitih i drukčijih) interpretacija literature i umetnosti upravo uvođenjem i eksplicacijom »kategorije« igre.

DUŠAN PIRJE

vec: Ivan Cankar in literatura. Naslov Ivan Cankar in literatura odpira razmišljanju dve poti. Naj

prej ga vodi do vprašanja, kaj je Cankar mislil o literaturi, kaj je bila po njegovem mnenju besedna umetnost in umetnost nasploh, in ga tako postavlja pred tiste Cankarjeve, večinoma publicistične tekste, v katerih je pojasnil in utemeljil svoje razumevanje literature in umetnosti. Na drugi strani pa se ob našem naslovu zastavlja tudi vprašanje, kaj je Cankar kot pisatelj »storil« z literaturo, kaj je torej z literaturo v literarnem delu Ivana Cankarja. Pričujoča razprava hoče obravnavati prvo vprašanje.

Gre nam torej za to, kar je Cankar povedal o umetnosti, literaturi in seveda tudi o lastnem literarnem delu. V duhu in v terminologiji tradicionalne literarne znanosti in teorije bi se dalo reči, da nam gre za Cankarjev estetski oziroma literarni nazor, zato se utegne zazdeti, da sta smer in predmet pričujočega razmišljanja že dovolj jasno določena. Vendar je treba že takoj spočetka povedati, da tej razpravi ne gre za estetski ne za literarni nazor Ivana Cankarja, marveč za nekaj drugega, kar je treba šele natanko opredeliti.

V okvirih tradicionalne literarne znanosti, pa naj gre za zgodovinsko raziskovanje ali pa za teoretične, se pravi stilistične, metrične in druge podobne analize, je slehernemu avtorju dodeljen tudi estetski ali literarni nazor, in tradicionalne literarne znanosti se vedno potrjujejo, da bi ga kar najbolj verno opisale in rekonstruirale, pri čemer se redno izkaže, da je estetski ali literarni nazor sestavni del nekega širšega kompleksa, ki se mu pravi splošni odnos do sveta in zgodovine, oziroma krajše: svetovni nazor, ki je šele pravi vir estetskih oziroma literarnih nazorov. Zato je ena od temeljnih nalog, ki si jo zastavlja raziskovanje literarnih nazorov, v tem, da dožene predvsem njihovo splošno idejno izhodišče oziroma izvor.

Bistveni razlog za natanko rekonstruiranje literarnih nazorov in njihovega vključevanja v širši idejni oziroma ideološki kontekst je v prepričanju, da je možno nekatere važne lastnosti ali pa kar cele plasti posameznih umetnin ustrezno in zares temeljito pojasniti le iz literarnega in svetovnega nazora, kar pomeni, da je takšno raziskovanje v zadnji posledici utemeljeno na predpostavki, češ da je umetnina predvsem utelešenje ali uresničenje določenega svetovnega nazora in iz njega izvirajočih pogledov na umetnost.

Na podlagi takšnega raziskovanja in opisanih predpostavk sta se literarni zgodovini posrečili dovolj razvidna in pregledna sistemizacija in periodizacija zgodovinskega razvoja evropske in ameriške literature Novega veka. Novi vek se v literarni zgodovini pojavlja kot zaporedje določenih *idejno-umetnostnih* struktur ali tokov: renesansa, barok, klasicizem, predromantika, romantika, realizem, naturalizem, dekadenca, simbolizem, dadaizem, ekspresionizem, futurizem, konstruktivizem, surrealizem, nova stvarnost, socrealizem, eksistencializem itd. Res je sicer, da poznamo tudi drugačne periodizacije in sistemizacije, saj je npr. že Farinelli v svoji monografiji *Il romanticismo nel mondo latino* poskusil uveljaviti romantiko kot nekakšno apriorno in takorekoč večno strukturo, ki v določenih dobah udari z vso silo na dan, medtem ko jo v drugih časih prekrijejo drugačne tendence. Enakih poskusov sta bila deležna tudi realizem in naturalizem. Vendar se ti poskusi niso mogli prepričljivo uveljaviti in so ostali poskusi, ki bi jih bilo treba sicer natanko premisliti, česar pa tradicionalna literarna znanost ni storila. Treba je priznati vsaj to, da ti poskusi kljub svojemu »neuspehu« tako ali drugače govorijo o neki notranji nezadost-

nosti uveljavljenega načina periodizacije, s tem pa problematizirajo tudi njen temelj, se pravi prepričanje, češ da je konkretna umetnina po svoji vsebinski in formalni strukturi uresničenje določenega estetskega in svetovnega nazora.

Vprašljivost načel uveljavljene periodizacije in sistemizacije pa postane še bolj jasna, brž ko pogledamo prek meja Novega veka. Če je že res, da se v Novem veku dogaja bivanje literature kot zaporedje določenih idejno-umetniških tokov, pa kaj takega skoraj ni mogoče reči za srednji vek, še manj pa za antično Grčijo ali za Stari Orient. V skrajni sili bi se sicer dalo reči, da je srednjeveška literatura v celoti en sam tak idejno-literarni tok kot npr. romantika; vendar pa se kaj takega ne da trditi za staro Grčijo, kjer je zgodovinsko dogajanje literature potekalo ne kot zaporedje idejno-literarnih struj, marveč kot zaporedje zvrsti: ekipa, lirika, dramatika, a to tako, da se je v tem zaporedju literatura tako rekoč izčrpala in je za njo nastopila filozofija kot osrednja »literarna« zvrst. Problem sam se do kraja zaostri ob sumerski, asirsko-babilonski, staroegipčanski in starohebrejski literaturi.

Iz vsega tega pa nikakor ne sledi, da je uveljavljeni način periodizacije Novega veka v neskladju z realnimi dejstvi, ravno obratno: v Novem veku se literatura kot konkretni zgodovinski pojav tudi v resnici dogaja v obliki idejno-literarnih tokov in zato je v tem območju raziskovanje literarnih in svetovnih nazorov, kakor pač ta dva izraza danes razumemo, po svoje utemeljeno tudi glede na sama realna dejstva. Vendar to ne pomeni, da smemo spregledati in pozabiti dejstva, ki smo jih omenili v zvezi s srednjim vekom, antično Grčijo in Starim Orientom. Ta dejstva še vedno veljajo in pripovedujejo, da literatura ni vedno bivala na način tega, kar se danes imenuje literarno-idejni tok, smer ali struja, iz česar sledi, da tisto, kar je temelj takega toka, smeri ali struje, se pravi svetovni in estetski nazor v našem pomenu besede glede na nastanek, bivanje in umetniškost umetnosti sploh ni nikakršna *conditio sine qua non*. Ali z drugimi besedami: literatura nastaja in je umetnost tudi brez tistega, kar se imenuje svetovni ali literarni nazor; svetovni ali estetski nazor za njeno umetniškost nikakor ni nekaj usodno pomembnega, iz česar sledi, da ni nikjer dokazano, da smemo posamezno umetnino razumeti in razlagati prav kot posebno utelešenje svetovnega in estetskega nazora. Pomen, ki naj bi ga imela svetovni in estetski nazor za sam nastanek umetnosti in za njeno umetniškost, je s tem dovolj očitno problematiziran, s tem pa postane tudi vprašljivo, če sta svetovni in estetski nazor res legitimni predmet tistega raziskovanja, ki mu gre predvsem in najprej prav za umetnost kot umetnost, se pravi za umetniškost umetnine.

Do istega sklepa pridemo tudi, če premislimo notranji položaj samih literarnih znanosti. Kot uresničitev določenega svetovnega in estetskega nazora namreč umetnina za literarne vede ni samo vsebinska, marveč tudi formalna struktura, zato so poleg literarne zgodovine nastale tudi tako imenovane teorijske stroke, ki razumejo posamezne evropske razvojne faze kot posebne stilne sisteme in jih kot takšne tudi raziskujejo. Vendar pa te stroke pri opredeljevanju teh sistemov ne uporabljajo več izrazov, ki bi imeli značaj strokovno tehničnih terminov stilistike. Ko namreč rečem, da je ta in ta stil naturalističen, sem uporabil izraz, ki ne sodi v repertoar strokovnih izrazov stilistike; saj ta operira vendar s pojmi, kot so: metafora, metonimija, epiteton, rima, metrum, ritem, anadiploza, litota itd. Stilistika torej redno zapušča svoje lastno področje, brž ko hoče določiti posebno naravo posameznih stilov in stilnih sistemov oziroma vzroke za prehode iz enega v drugi sistem. S tem izkazuje svojo lastno nezadostnost, saj iz takšnega ravnanja sledi, da stilistika sama ne more menjavanja in sprememb stilnih sistemov doumeti in izpričati kot izrazit stilno-strukturalni problem. Vendar vse kaže, da se danes že otesa te nezadostnosti, saj smo priče, kako se na podlagi raziskav N. Chomskega začinja uveljavljati historično strukturalna lingvistika, ki bo privedla do radikalne historizacije vseh struktur, tako da strukturalističnim analizam ne bo dostopna več samo sinhronija, marveč tudi diahronija. To pa seveda že pomeni, da se stilistiki ne bo več treba sklicevati na estetski ali literarni nazor, saj se bo zgodovinski razvoj stilnih sistemov pokazal kot imanentno-strukturalni pojav: posamezne umetnine v svoji stilistični posebnosti ne bodo več realizacija določenih svetovnih in estetskih nazorov, marveč bodo postale do kraja čisto stilistično dejstvo. In kolikor lahko strukturalistična metoda zajame tudi to, čemur pravimo vsebina umetnine, bo literarni nazor izgubil svoj pomen tudi za sam vsebinski ustroj literarnega dela. Brž ko se bo nato po vzoru lingvistike

posrečilo historizirati tudi vsebinske strukture, se bo dokončno skazalo, da tudi vsebina ni realizacija estetskega ali literarnega nazora.

Kljub temu pa se bomo še vedno srečavali z neliterarnimi, tj. publicističnimi teksti, za katere bomo morali priznati, da so izpoved svetovnih in literarnih nazorov. Spričo opisanih vprašanj in perspektiv se zato postavlja vprašanje, kaj naj zdaj sploh še storimo s takšnimi teksti; ali morda niso več vredni predmet literarno-zgodovinskega in literarnoteoretičnega raziskovanja? Vprašanje je očitno prav temeljnega pomena, saj se tiče vendar samega področja literarne znanosti. Pri tem je jasno vsaj to, da tekstov in izjav, za katere nam tukaj gre, pač ne bo več mogoče obravnavati kot estetski ali literarni nazor. Dobiti bodo morali po vsem videzu drug pomen, da bi še lahko ostali legitimni predmet literarno znanstvenega premisleka. Pot do tega novega pomena se nam odpre, brž ko premislimo, kaj sploh je estetski ali literarni nazor.

Estetski ali literarni nazor je pravzaprav misel ali mnenje o bistvu, smislu, namenu, pomenu in sredstvih umetnosti oziroma umetniškega izražanja. Vendar pa ni čisto točno, če pravimo, da je to misel: nazor namreč ni nikoli misel kot taka, marveč je bolj prepričanje, ki ima celo določene religiozne oziroma *quasi-religiozne* razsežnosti. Tako npr. svetovni nazor ni misel, ki misli svet, marveč je neko prepričanje ali celo »vera«, ki naravnava celotno človekovo bivanje v čisto določeno smer delovanja. Zato ima estetski nazor vedno programatični značaj in tudi tradicionalna literarna znanost ga kot takšnega raziskuje, saj skuša iz njega razbrati, zakaj je pisatelj izbral prav takšne, ne pa drugačnih motivov, zakaj je uveljal čisto določena kompozicijska, stilna in ritmična načela. Estetski nazor raziskujemo v tem primeru kot tisto, kar opredeljuje neko čisto določeno in individualno estetsko oziroma umetniško prakso, se pravi kot program te prakse. Estetski nazor kot program pa pripoveduje, kakšna naj bo neka konkretna umetnost v določenem času, ugotavlja, kaj je prava umetnost, in opredeljuje njeno bistvo. To pomeni, da »vnaša« estetski nazor to bistvo v nekaj, se pravi v umetnost, ki pa sama kot taka že je. Estetski nazor torej jemlje umetnost kot nekaj samoumevnega in se o umetnosti sami sploh ne sprašuje; logika njegovega »delovanja« je nekako takale: ker umetnost pač že je, ji je treba določiti tudi bistvo, smisel, pomen itd., določiti ji je treba, kaj naj bi bila. Umetnostni ali literarni nazor potemtakem sploh ne prodre do samega temelja umetnosti, saj se ne sprašuje, kaj pomeni dejstvo, da umetnost je, marveč to dejstvo sprejema in potrjuje takšno, kakršno je pač samo stopilo predenj. O umetnosti kot umetnosti se estetski nazor potemtakem sploh ne sprašuje, tako da mu umetnost kratko in malo sploh ni dostopna. Ali z drugimi besedami: ko obravnava literarna znanost to, kar so pisatelji napisali ali izjavili o umetnosti, kot estetski oziroma literarni nazor, spreminja pisateljevo misel v nazor, ki mu umetnost sploh ni dostopna. Literarna znanost torej sama zožuje pomen pesnikovih misli o poeziji, iz česar sledi, da literarni znanosti ta misel kot misel sploh ni dostopna. Tradicionalna literarna znanost potemtakem ni nezadostna le kot posebno »razmerje« do umetnine, marveč je nezadostna tudi kot posebno razmerje do pisateljske misli o umetnosti.

Spričo vsega tega je docela jasno, da Cankarjeve misli o umetnosti ne smemo več misliti kot estetski ali literarni nazor, marveč kot misel o literaturi in umetnosti, se pravi kot misel, ki se sprašuje prav o umetnosti sami in ki je hkrati znamenje vprašljivosti umetnosti. Takšna misel, ki se sprašuje o umetnosti in izvira iz vprašljivosti umetnosti, se imenuje avtorefleksija. Gre nam torej za Cankarjevo avtorefleksijo, s tem pa seveda tudi za vprašljivost same umetnosti, kakor se je razkrila ravno v tej avtorefleksiji.

Znano je, da je Cankar razmeroma veliko pisal o umetnosti in še posebej o lastnem delu, ki ga je nenehoma pojasnjeval, branil pred najrazličnejšimi napadi in dokazoval njegovo upravičenost in splošni pomen. Pri tem pa je hkrati odkrival in opisoval tudi takšne situacije, ko se literatura oziroma umetnost znajde pred popolno blokado, pred lastno nezmožnostjo, in ko začne presihati sam izvir umetnosti. Takšni so npr. naslednji stavki iz *Bele krizanteme*:

Ena sama bolest je, ki rani srce do krvi, postavi razumu črn plot, vzame rokam moč, nogam lahkotnost.

»Kaj je vse moje delo? Ali ni bila le voda, v pesek izlita, seme, na kamen sejano, glas vetra v pustinji?«

Strašen je trenutek dvoma... V tistem trenutku umetnik ni več umetnik. Kdor dvomi o svoji moči, ni več močan, kdor dvomi o svoji veri, ni več veren.

To je opis nekakšne limitne situacije, ko umetnik ni več umetnik in ko je z umetnostjo konec. In ker je to konec umetnosti, je to tudi trenutek do-

slednega, radikalnega dvoma o umetnosti. Vsaj za trenutek se torej razkriva neka temeljna in naravnost nepresegljiva vprašljivost umetnosti. Zato lahko navedene stavke razumemo kot dokaz, da se je Cankarju umetnost razkrivala tudi v razsežnosti prav posebne notranje problematičnosti.

Jasno je, da se da trditev, češ da gre pri tem prav za temeljno in celo nepresegljivo vprašljivost umetnosti, vsaj deloma ovreči, ker je namreč takšne in podobne Cankarjeve izjave možno razumeti predvsem kot posledico in izraz ostrega ter nenehnega konflikta med njegovim izrazito in v vseh pogledih naprednim delom ter tedanjim pretežno zaostalim, nekulturnim in celo reakcionarnim okoljem. Takšna razlaga samo sebe razglša za zgodovinsko in sociološko, vendar pa ni ne zgodovinska in ne sociološka, je samo historicistična in sociologistična, kar pomeni, da je tudi glede na realno zgodovinsko dogajanje, ki ga hoče opisati in doumeti, izrazito nepopolna, parcialna in pristranska, ker mora že po svoji naravi spregledati bistveno važne prvine tiste socialno zgodovinske situacije, ki bi jo hotela kar najbolj v celoti rekonstruirati in analizirati.

Gotovo je popolnoma res, da je Cankar živel, deloval in ustvarjal v nepretrganem in izredno ostrem boju s svojim časom in da se je kot nedvomna literarna avtoriteta uveljavil šele razmeroma pozno, kar vse je resno prizadevalo njegovo materialno eksistenco, njegovo zasebno življenje in življenje sploh — saj je docela jasno, da bi ne bil umrl tako mlad, ko ne bi bil pisatelj, revolucionar itd. Ta konflikt je bil toliko bolj usoden, ker je bil Cankar prvi slovenski poklicni pisatelj, ki je živel torej samo od literature in samo zanjo. Pomen tega na videz preprostega dejstva, ki je izraz neke važne pisateljeve odločitve, pa je mnogo širši, kot po navadi mislimo, in se lahko razkrije le skozi pomen, ki ga je imela literatura znotraj slovenske zgodovine, se pravi skozi pomen tega, čemur se je Cankar zavezal tako rekoč na življenje in smrt.

Vprašanje o literaturi in slovenski zgodovini je po svojem usodnem pomenu takšno, da bo najbrž še dolgo časa vir obsežnih razmišljanj in predmet posebne skrbi in zaskrbljenosti, zato se o njem na tem mestu ne da niti začeti pristojno razmišljati, tako da ne preostane drugega, kakor da opozorimo le na neka splošno znana in še danes aktualna dejstva, na katerih smo vsi bolj ali manj intenzivno udeleženi. Nihče najbrž ne bo zanikal, da je imela literatura v naši nacionalni zgodovini izredno in tudi izjemno velik pomen, ki ga lahko ponazorí npr. citat iz Vidmarjevega govora na kongresu slovenskih kulturnih delavcev. Glasi se:*

Na svoji nedavni poti v bosensko Jajce sem v pogovoru pokazal predsedniku AVNOHA, Vladimiru Nazoru, žepno izdajo Prešerna, ki me kakor marsikoga med nami v teh dneh spremlja na vseh potih. Stari hrvaški poet je nekaj časa molče listal po knjižici, nato pa se je obrnil k svojim tovarišem in dejal: »Pomislite, kaj lahko povzroči takale knjižica pesmi. Tale je ustvarila slovenski narod.« — Vsi vemo, da je v teh besedah veliko resnice. Mož, ki je ustvaril to knjižico, je nedvomno bistveno posegel v usodo slovenskega naroda, morda sploh odločilno.

Še v času narodnoosvobodilne borbe, se pravi v času svojega najvišjega zgodovinsko akcijskega vzpona, smo se Slovenci razumeli kot narod, ki ga je kot narod bistveno in celo odločilno določila in omogočila prav poezija. Podobnih dejstev bi se dalo navesti še več, vendar lahko zadošča kar Vidmarjev citat. Iz pomena in pomembnosti literature, ki dovolj jasno prosevata iz tega citata, pa samo po sebi sledi, da se je Cankar s svojo odločitvijo za poklicno pisateljstvo v resnici odločil, da bo »služil« ravno tistemu, kar je bilo za zgodovinsko eksistenco njegovega naroda in za narodovo živo prisotnost v zgodovini naravnost temeljnega pomena; ni se torej odločil samo za »službo« poeziji, marveč za »službo« narodu in domovini. Plodovi te njegove »službe« so znani: popolna izročnost literaturi ga je konstituirala kot tujca sredi domovine, ki ji je bil tako do kraja vdan. Ni tedaj čudno, če je njegov odnos do domovine izrazito ambivalenten: enkrat mu je kakor zdravje, drugič mu je vlačuga.

Ze ta skopa opozorila kažejo, da je potrebno položaj oziroma notorični neuspeh Cankarjeve literature, ki je Cankarju samemu spodkopaval njegovo umetniško moč, premisliti tudi glede na širše strukture slovenske zgodovine in v prvi vrsti glede na tiste, ki so poezijo na Slovenskem sploh omogočale in jo hkrati nujno potrebovale za svojo legitimacijo. Na prvi pogled se sicer zdi, da nam vpogled v te širše strukture ne more povedati drugega kot to,

* Josip Vidmar, *Srečanje z zgodovino*, str. 136, Založba »Obzorja«, Maribor 1963.

da se je s Cankarjem ponovilo pač isto, kar se je zgodilo že s Prešernom. Vendar pa takega sklepa ni mogoče sprejeti.

Res je sicer, da je bil tudi Prešeren v konfliktu s svojo dobo. Vendar pa je treba upoštevati, da to ni bil samo spor z lastnim narodom, marveč tudi spopad s tujo oblastjo, medtem ko je Cankarjeva osebna, pesniška in politična usoda zaznamovana pretežno z izvrženostjo iz slovenskega okolja. Tudi ni brez pomena, da Bleiweis ob Prešernovi smrti ni bil zmožen niti približno podobnega dejanja, kakršnega je ob Cankarjevi smrti tvegala pisatelj in ljubljanski župan Ivan Tavčar. Prešernovski konflikt se je v Cankarju torej radikaliziral in zato je Cankar radikalizirana prešernovska struktura. Vendar pa pomena in razsežnosti te radikalizacije ni mogoče ugledati, če ne upoštevamo nekkih posebnih dejstev, značilnih za samo dogajanje poezije. Prešeren je bil sicer res v konfliktu tudi s svojim slovenskim okoljem, vendar se kljub temu ob njem ni mogel pojaviti noben drug avtentičen pesnik; pojavil se je lahko samo Koseski — in ko se je hotel uveljaviti še Stanko Vraz, ki je imel nedvomne pesniške kvalitete, je bil zelo odločno eliminiran, tako da je bil lahko samo Prešeren edini »zastopnik« prave poezije. Prešerna je njegov čas res zanikoval, vendar pa ga je hkrati nenehoma potrjeval kot edinega pesnika, saj mu je na eni strani zoperstavil samo ne-pesnika Koseskega, na drugi strani pa omogočil »odstranitev« pesnika Vraza.

S Cankarjem je bilo bistveno drugače: ob njem in hkrati z njim je ustvarjal tudi Oton Župančič, ki ni bil samo avtentičen poet, marveč je bil hkrati družbeno in družabno uspešnejši od Ivana Cankarja. Župančič ni bil tujec, a je bil kljub temu pravi in pristni pesnik, kar vse je pomenilo, da radikalna sprtost s konkretnim socialno zgodovinskim svetom nikakor ni eno od bistvenih in kar temeljnih določil pravega pesnika in zanesljivo znamenje ali vir njegove pesniškosti. Če se je glede na razmerje med pesniško vrednostjo Prešerna in pesniško nepomembnostjo Koseskega dalo razmeroma pristojno trditi, da je pesniku tako rekoč že apriori določeno, da je kar se da dosleden zanikovalec sveta in da je poezija možna potemtakem samo v doslednem sporu s tem svetom, pa tega spričo vrednostnega razmerja med Cankarjevo in Župančičevo literaturo ni bilo več mogoče reči.

Vse to pomeni najprej, da v času slovenske moderne prešernovska struktura ni bila več edini prostor spočenanja avtentične pesniške besede. Tega dejstva se je Župančič sam celo jasno zavedal, kakor dokazujejo naslednje njegove besede o Prešernu v pismu Josipu Regaliju dne 20. februarja 1901: »Da ni Prešeren tudi borilec, filozof, da ne rešuje problemov — to stoji, zato ga ne bo tudi nihče stavil v isto vrsto s Shakespearom ali Goethejem. Bil je pač bolj centripetalen duh — romantik. Jaz mislim, da se Prešeren tudi pijančevanju ne bi bil vdal, če bi živel sedaj. Tudi to se zdi vpliv romantike — figura pijanega poeta« (Josip Murn, ZD II, str. 423).

Prešernovska struktura je bila kot edini prostor za poezijo v Cankarjevem času po vsem videzu že temeljito zrelativizirana in s tem je postala vprašljiva tudi njena radikalizacija, kakršno predstavlja prav Ivan Cankar; vse to pomeni, da je ni ogrožalo le nerazvito socialno okolje, marveč je dobila še novega »nasprotnika« in to kar na lastnem »terenu«, v območju literature same: njen »nasprotnik« ni bil več samo konkretni socialno zgodovinski svet, ki je s stališča čiste poezije lahko že kar apriori problematičen; njen »nasprotnik« je postala tako rekoč poezija sama. Župančičeva »uspešna« poezija je bila stalen memento Cankarjevi »neuspešni« literaturi — in obratno. Vse to je jasno razvidno iz celotnega razmerja med Župančičem in Cankarjem, zlasti pa še iz tega, kar sta drug o drugem izjavljala bodisi javno bodisi privatno.*

Očitno je torej, da se je začel v času slovenske moderne slovenski literarni prostor notranje preurejati v smislu policentrizma in pluralizma, s tem pa so se spremenila tudi razmerja med konkretnim pesniškim delom ter družbeno zgodovinskim svetom, ravno tako pa tudi razmerje med posamezno umetnino in Umetnostjo nasploh. Literarni umotvor se je individualiziral, a to tako, da je bila sleherni pesniška struktura izpostavljena pritisku od zunaj in od znotraj hkrati ter se je morala opredeljevati in je bila sama opredeljena hkrati navzven in navznoter. Ni bilo več ene in enotne Umetnosti. Umetnost je začela omogočati med seboj docela različne in celo nasprotno, a vendar popolnoma avten-

* Dokumenti, ki omogočajo vpogled v razmerje Župančič-Cankar, so objavljeni in opisani v moji razpravi *Ivan Cankar in Oton Župančič*, SR XII, str. 1. Glej tudi *Ivan Cankar in evropska literatura*, str. 431—435.

za odločitev ni
trajala o splošni
vsebinski

tične umetniške strukture. Tega dejstva še vse do danes nismo do kraja in zares priznali, kaj šele da bi se izročili njegovemu pomenu, kar vse se vidi že v našem odnosu do Cankarja in Župančiča. Za ta odnos sta značilni dve težnji: prva poskuša dati več vrednosti enemu ali drugemu, tako da bi na koncu vendarle dobili enega samega avtentičnega zastopnika Umetnosti; druga pa hoče čim bolj izbrisati razlike med Župančičem in Cankarjem, da bi si postala kar najbolj podobna in da bi tako dobili dva, v bistvu identična predstavnik enega in istega temeljnega počela. Zelo neradi pa ju gledamo v njuni različnosti, kaj šele da bi to različnost glede na en in enotni princip Umetnosti mislili do kraja.

Spremenjenemu literarnemu prostoru je bil prirejen in ga je soustvarjal tudi spremenjeni Cankarjev odnos do lastnega dela in do umetnosti kot take. Cankarjansko-prešernovska struktura se ni mogla več čisto samoumevno utemeljevati v Umetnosti nasploh, kajti spričo »uspešne« in kljub temu avtentične Župančičeve poezije se notoričnega neuspeha Cankarjeve literature ni dalo več pojasnjevati in utemeljevati kot apriorno neuspešnost Umetnosti, tako da je Cankarjev neuspeh začel postajati samo neuspeh čisto določene poezije, dramatike in proze. S tem pa sta bili že kar usodno omajani prvotna pesnikova trdnost in notranja zanesljivost v konfrontaciji s svetom, kar se jasno vidi iz cele vrste Cankarjevih izjav, ki pripovedujejo, kako je pisatelj nihal med odločnim vztrajanjem v odklanjanju sveta in skušnjava vključevanja vanj. O tem čisto jasno in neprikrito priča tudi marsikateri stavek v *Beli krizantemi*.

Takšni, načeloma pluralistični situaciji je pripadalo tudi spremenjeno razmerje do Poezije oziroma do Umetnosti. Individualna pesniška struktura se v svojem konfliktu z okoljem ni mogla več braniti in se utemeljevati le na podlagi čisto deklarativne identifikacije z abstraktnim načelom Umetnosti, kar je pomenilo, da Umetnost nikomur ni več dajala jasnih in enosmiselnih pooblastil. Njena govorica je postala nekam nerazločna in ko je pesnik v času svoje najhujše stike potreboval od nje jasne besede in nedvoumne sodbe, je popolnoma umolknila, umaknila in skrila se je — samo zato je bilo mogoče, da je Cankar ob pogledu na svoj notorični neuspeh tako globoko zdvomil v lastno delo, da je nehal biti umetnik.

Umetnost kot splošno in zanesljivo načelo ni bila več nenehno navzoča in ni bila več »pri roki«, s tem pa je sama postala nekaj vprašljivega, nezanesljivega in torej tudi spraševanju dostopnega. Nihče več ni mogel zase reči to, kar je lahko o Prešernu in s tem o pesniku nasploh zapisal Stritar in kar je za njim ponavljal Fran Levec: »Ponosno smemo reči, da tudi naš Prešeren je eden tistih izvoljenih organov, po katerih se na zemlji razodeva rajska lepota, nebeška poezija.« Zato so se ti »izvoljeni organi« morali začeti vpraševati ne le o naravi svoje izvoljenosti, marveč tudi o tistem, ki jih je izvolil, se pravi o rajski lepoti in nebeški poeziji, kajti vse je kazalo, da te rajске lepote in nebeške poezije sploh ni, vsaj takrat ne, kadar ju nujno potrebuješ.

Z vsem tem so nakazane tudi načelne razsežnosti pesniške avtorefleksije slovenske moderne in Ivana Cankarja še posebej. Docela jasno je, da je v tej avtorefleksiji morala spregovoriti ravno problematičnost ali vprašljivost same poezije oziroma umetnosti. Morda je bil glede tega najbolj dosleden prav Ivan Cankar. Tako vsaj priča med drugim zlasti zadnja črtica iz *Podob iz sanj*, kje smrt sama očita pesniku tole:

Zela sem veličastno žetev, na brezmejnih njivah sem jo žela... Po kolovozu kraj njive si prišel ti in si se ozrl postrani na črno deklo božjo. Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas, ki je padel; napol iz strahu napol iz nečimerne hinavščine si potočil papirno solzo za tem in onim... nase, nase edinega pa si mislil ves čas. Na nič drugega nisi pomislil. Nisi pomislil, da to zlato klasje, ki je bilo pokošeno in povezano v snopje, ni umrlo, temveč da bo obrodilo tisočkratno življenje! Pomislil nisi, da nikoli še nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem. Vsega tega ti ni bilo mar, mislil si nase, bal si se zase, zato ker si gledal v ogledalu poslednjo sodbo in te je bilo te sodbe strah! Strah te je bilo vprašanja: čemu si živel, človek, komu živiš?

Literatura je tukaj prav v bistvu problematizirana: razpoznana je kot egoistični strah in nečimrnost. Merilo pa, ki je omogočilo to problematizacijo, sta dve temeljni »zadevi« človekovega bivanja: življenje in smrt, kar v zadnji posledici pomeni, da se literatura dogaja zunaj in mimo teh dveh temeljnih »zadev«, da je »beg« pred njima, da je torej navsezadnje prikrivanje teh bistvenih razsežnosti človekove eksistence. Kljub temu, da se pesnik v isti

črtici odkupi in legitimira z materjo, domovino in bogom, je vendarle jasno, da je v citiranem odlomku prišla na dan neka temeljna nezadostnost literature in da ta nezadostnost ni takšna, da bi jo smeli reducirati na tradicionalni spor med naprednim pesnikom in zaostalo ali reakcionarno družbo oziroma družbenim redom.

Po vsem tem je slednjič jasno: splošni ustroj literarne situacije v času Moderne, ravno tako pa tudi same Cankarjeve izjave so takšne, da je treba Cankarjevo misel o samem sebi misliti predvsem glede na problem literature kot literature, ne pa kot izraz in posledico določenega — v bistvu razrednega družbenega konflikta. Splošna smer pričujoče razprave je s tem dovolj jasno opredeljena, pa tudi zanesljivo utemeljena; kaj govori Cankarjeva avtorefleksija glede na problematičnost literature oziroma umetnosti, kakšni so njeni rezultati in kakšen je njen pomen za samo umetnost? Zdaj je treba izbrati samo še primeren tekst, ki mora biti tak, da kar najhitreje in res zanesljivo odpira vpogled v Cankarjevo avtorefleksijo. Tak tekst je nedvomno *Bela krizantema* in še posebej tisti odlomek, ki je opis fiktivnega dialoga med recenzentom in pisateljem. Glasi se:

Recenzent: »Glej, spet tvoj sivi, težki mrak — kaj še nikoli nisi videl sonca? Glej, spet tvoji potrti, nemočni, po neznanih potih tavajoči ljudje — kaj še nikoli nisi videl krepkega človeka, ki stopa s trdim korakom po znani cesti, znanemu cilju nasproti?«

Pisatelj: »Pokaži mi tiste kraje in tiste ljudi, zato da jih vidim in opevam!«

Recenzent: »Če si umetnik, imaš oči, da vidiš senco in luč!«

Pisatelj: »Senco gledajo moje žive oči, luč vidi edinole moje srce, ki gleda v prihodnost... Današnji čas se mi zdi kakor človek, ki stoji na trhli brvi: ne na tem bregu ni, ne na onem, brez moči je in brez zaupanja, omahuje, ves majhen je in malodušen... Najbrž se mu devetkratno povrne moč, kadar stopi na oni breg... najbrž. Ali zdaj stoji na trhli brvi.«

Recenzent: »Umetnik bodi narodov glasnik in tolažnik. Pokaži mu človeka, ki stoji na onem bregu, devetkratno velik in devetkratno močan! Pokaži mu zarjo, ki jo slutiš!«

Pisatelj: »Kažem mu, kako je majhen, kako je malodušen, kako tava brez volje in brez cilja; kažem mu glorio breznačelnosti, češčenje hinavščine, slavo laži; zato da se predrami, da spozna, kdo in kje da je, ter da pogleda v prihodnost. Ali nisem pel o žalosti, ker je bilo v mojem srcu hrepenenje po veselju? Slikal sem noč, vso pusto in sivo, polno sramote in bridkosti, da bi oko tem silnejše zakoprnelo po čisti luči. Zato je bila moja beseda, kakor je bila trda in težka, vsa polna upanja in vere! Iz moči in močvirja je bil v nebeške daljine uprt moj verni pogled — vi pa ste me razglasili za pesimista!«

Preden se da sploh kaj reči o tem odlomku, je treba vedeti, kako naj ga beremo: vprašanje namreč je, kakšno je razmerje med obema partnerjema. Ali sta to dva enakopravna sogovornika, ali pa je morda eden izmed njiju, npr. recenzent, postavljen v podrejen položaj, tako da so vprašanja in ugovori, s katerimi se obrača na pisatelja, že apriori diskvalificirani, da pisatelja sploh ne zadevajo v njegovem bistvu. Tako bi bilo, ko bi se dalo dokazati, da je recenzent ironiziran. Vendar pa se tega ne da dokazati, zato lahko rečemo, da je to pogovor med dvema enakopravnima partnerjema, kar v zadnji posledici pomeni, da je to pogovor pisatelja s samim seboj, oziroma da so ugovori in vprašanja, ki jih izgovarja recenzent, v resnici to, kar muči pisatelja samega.

To, kar najprej pade v oči pri tem besedilu, je dejstvo, da Cankar sebe ne postavlja za narodovega glasnika in tolažnika. Cankar torej ni tisti Orfej, za katerega je nebesa prosil že Prešeren in ki naj bi potolažil razprtije, združil ves slovenski rod, da bi lahko zaživel srečnejše življenje. Kljub temu pa je Cankarjeva literatura še vedno »služba« narodu, saj jasno poudarja, da piše vse, kar piše in kakor piše, samo zato, da bi se narod predramil, da bi se spoznal, da bi pogledal v prihodnost. Literatura se potemtakem ne obrača le na posameznika, marveč na širšo človeško skupnost, na narod. Že s tem je poudarjen njen socialni pomen in literatura je že s tem vpletena v realna socialna razmerja in dogajanja kot ena od njihovih sestavin. Literatura ima potemtakem pomen konkretnega socialnega dejanja, določiti je treba samo še razsežnosti tega dejanja.

Literatura naj bi najprej tako ali drugače povzročila, da bi narod spoznal, kaj da je in kje da je, da bi torej spoznal samega sebe, svoje bistvo in svoje konkretno bivanje, se pravi svojo resnico. To pa za literaturo kot tako pomeni, da je literarno delo spoznanje neke resnice, ali natančneje: v Cankarjevi definiciji je literatura dobila pomen in status spoznavanja resnice realnih, v tem primeru socialno zgodovinskih dejstev in pojavov, tj. naroda, sicer ne bi bilo jasno, kako naj bi narod prav ob literaturi prišel do spoznanja o svoji lastni

resnici. S tem je literatura izenačena s spoznanjem nasploh, postala je isto kot razumsko spoznanje, postala je modus spoznanja.

To spoznanje, ki je literatura, pa ni nikakršna pasivna kontemplacija in se kot spoznanje resnice reproducira v svojem »konzumentu«, v narodu, prav tako ne povzroča navadne pasivno kontemplativne držbe, saj je vendar jasno rečeno, naj bi literatura sprožila v narodu čisto določeno in kar temeljito notranjo spremembo: narod naj bi se ob pogledu na svojo resnico, ki mu jo sporoča prav literatura, *predramil*, še silneje naj bi zahrepenel po čisti luči in pogledal v prihodnost. Literatura kot spoznanje ima potemtakem posebno zmožnost, da povzroča v narodu notranje spremembe, ki so po pomenu in razsežnostih v skladu s pomembnostjo spoznane resnice; umetnost ima zmožnost, da preoblikuje samozavedanje naroda, tako da ima čisto otipljiv učinek, ki se ga d-zaenkrat opredeliti kot socialno moralni učinek.

Vendar pa notranja sprememba, ki jo povzroča literatura, ni zaprta vase in se ne dovršuje le v notranjosti. Cankar namreč pripoveduje, da kaže narodu, kako je majhen, malodušen, brez volje in brez cilja; Cankar v svoji literaturi opisuje potemtakem čisto določeno socialno zgodovinsko vedênje svojega naroda — in prav to vedênje je tisto, ki naj bi se ga narod otrešel, brž ko bi pod vplivom literature spoznal svojo resnico. Spoznanje, ki ga narodu sporoča umetnost, in njen socialno moralni učinek sta potemtakem v neposredni zvezi s preobratom v načinu družbeno zgodovinskega bivanja, sta pravzaprav predpogoj in s tem tudi vzrok takšnega preobrata. Literatura sama je s tem dobila dve novi razsežnosti: na eni strani je postala predpogoj za socialno zgodovinsko delovanje, postala je tako rekoč navodilo za akcijo, kar velja seveda tudi za znanstvena spoznanja in ideje, ki — kakor vemo iz marksizma — lahko postanejo last množic in s tem svet spreminjajoča se sila; na drugi strani pa je sama postala čisto konkretna socialno zgodovinska sila oziroma akcija, saj očitno lahko povzroča spremembe v socialno zgodovinskem načinu bivanja, v načinu prisotnosti v zgodovini.

Opisane sestavine Cankarjeve definicije umetnosti in literature so takšne, da same po sebi kažejo na mnogo širšo, tj. splošno evropsko strukturo, na čisto določeno splošno evropsko tradicijo, ki se začenja pri Platonu in končuje oziroma dovršuje pri Heglu. Prav zato je tem bolj pomembno, da poskusimo akcijsko oziroma družbeno zgodovinsko »funkcijo« umetnosti, kakor se kaže skozi Cankarjev tekst, natančneje določiti. Pri tem se je potrebno najprej vprašati, v kaj pravzaprav prebujata umetnost svoj narod, kakšna je tista prihodnost, ki naj bi jo narod pod vplivom umetnosti ugledal, in kakšen je tisti novi način zgodovinskega bivanja, ki naj bi ga z njeno pomočjo zasnoval. Vprašanje pa je, če je Cankarjevo besedilo tudi glede teh vprašanj dovolj jasno in natančno.

V tisto prihodnost, kamor kaže umetnost, se mora narod šele prebuditi, mora jo šele ugledati, kar pomeni, da je zaenkrat še ne vidi in da tistega pravega načina njegovega zgodovinskega bivanja kratko in malo sploh še ni. Ker pa se mora šele prebuditi, ker tega načina bivanja še ni, je seveda docela jasno, da je sedanja trenutna narodova eksistenca nekaj čisto drugega in drugačnega kot prihodnost. Brž ko pa je tako, je hkrati tudi že jasno, da se da to prihodnost v glavnih obrisih spoznati že iz sedanjosti, jasno je namreč, da je prihodnost nekaj drugačnega in nasprotnega od sedanjosti, zato se jo da glede na sedanjost določiti kar *per negationem*. Ker je tako, je potrebno zdaj najprej izvedeti, kakšna je sploh ta sedanjost. Dovolj jasno jo opisuje že naslednji stavek: »Kažem mu, kako je majhen, kako je malodušen, kako tava brez volje in brez cilja; kažem mu glorio breznačelnosti, češčenje hinavščine, slavo laži.« Sedan- jost je v tem stavku opredeljena z naslednjimi sedmimi pojmi: majhnost, malodušnost, pomanjkanje volje, odsotnost cilja, breznačelnost, hinavščina, laž. Prihodnost bi se torej dalo podati tako, da bi poiskali ustrezne negacije teh pojmov. Tega ne bi bilo težko storiti, vendar pa se je prej treba vprašati še nekaj drugega: kakšna so medsebojna razmerja med navedenimi sedmimi pojmi, kajti možno je, da tvorijo posebno in hierarhično urejeno strukturo, v kateri je odločilnega pomena le en sam pojem, medtem ko so vsi drugi od njega odvisni.

Cankarjev stavek imenuje najprej *majhnost*. Le-ta ima več pomenov, saj je jasno, da bi se lahko nanašala tudi na dejstvo, da smo Slovenci pač številčno majhen narod. Vendar ta pomen ne pride v poštev, to pa zaradi tega ne, ker je majhnost v Cankarjevem stavku le ena od prvih neke širše strukture: določenega, sedanjega načina bivanja slovenskega naroda — in ta način bivanja

je treba radikalno spremeniti tako, da bo v okviru te spremembe izginila tudi majhnost — in ker številčne majhnosti slovenskega naroda ni mogoče spremeniti, je jasno da kvalitativni pomen te besede v tem primeru ne velja. Zato je to ista majhnost, o kateri govori tudi Cankarjev stavek, ki pripoveduje o sodobnem človeku, kako stoji na trhli brvi in kako je ves majhen in malodušen. Majhnost potemtakem pomeni: nepomembnost, neveljavnost, opravljati samo majhna in nepomembna opravila itd. Če pa je tako, je že takoj jasno, da je majhnost v prav najtesnejši zvezi s pomanjkanjem volje in jasnih ali velikih ciljev: majhen je, kdor nima močne volje in velikih ciljev.

Isto velja za malodušnost, saj je samo po sebi očitno, da je malodušen tisti, ki ne ve, kaj naj bi počel, in ki hkrati nima volje, da bi sploh kaj počel. Prav tako je z vsemi drugimi pojmi: breznačelnost, hinavščina, laž: če ni jasnih ciljev, ni nobenega merila, nobenega jasnega načela in zato ni mogoče ločiti laži od resnice, pretvarjanja od odkritosti.

Temeljna pojma, ki določata vse druge, sta volja in cilj, oziroma tisto najvažnejše, kar manjka slovenskemu narodu, sta volja in cilj. Vendar pa s tem to, kar iščemo, še ni dovolj jasno določeno, kar se pokaže brž ko premislimo razmerje med voljo in ciljem. Volja je volja, če nekaj hoče, če ima torej cilj: brezciljne volje ni. Volji cilj že apriori pripada, medtem pa o cilju tega ni mogoče reči, saj si lahko postavim nek cilj, čeravno nimam volje, da bi si zanj prizadeval. V tem primeru to seveda ni pravi cilj, pravi cilj je samo cilj, ki si ga postavlja volja oziroma ki ga hoče volja; cilj je, če je volja za ciljem. Volja je potemtakem prvotnejša od cilja, oziroma natančneje: v duhu Cankarjevega besedila je treba misliti voljo in cilj kot nekaj enotnega in sicer kot voljo s ciljem. S tem je dejansko podana samo volitivnost volje, njena izproženost, ni pa opisana smer te izproženosti: volja je zaenkrat še brez konkretnega cilja, zato se je treba posebej vprašati, kaj volja sploh hoče, kaj je njen cilj.

Cilj je nedvomno tista prihodnost, ki naj bi jo ugledal narod in ki ji je posvečeno vse pisateljevo delo. Ta prihodnost je v *Beli krizantemi* dovolj natančno opredeljena in sicer v stavkih, ki pripovedujejo, kako je današnji čas kakor človek, ki stoji na trhli brvi: ni ne na tem ne na onem bregu, brez moči in brez zaupanja je, ves majhen je in malodušen — pač pa se mu bo moč devetkratno povrnila, ko bo stopil na oni breg. Prihodnost, ki je cilj, je prav na tem »onem« bregu — tu pa čaka človeka in z njim seveda tudi narod devetkratno povrnjena moč. Prihodnost je tedaj devetkratna moč in ker je ravno ta prihodnost resnični cilj volje, je jasno, da je to, kar volja hoče, ravno ta devetkratna moč: volja s ciljem je potemtakem volja do moči.

Cankarjevo besedilo nas torej kar naenkrat in pravzaprav dovolj nepričakovano sooča z voljo do moči. Volja do moči pa je osrednji pojem Nietzschejeve filozofije, zato se utegne zazdeti, da je smer našega razpravljanja, ki je privedlo prav do volje do moči, določena nekako od zunaj, se pravi iz aktualnosti, ki jo ima danes ravno Nietzschejeva filozofija, in da se torej ne držimo dovolj zvesto Cankarjevih besed samih. V zvezi s takimi in podobnimi ugovori je potrebno povedati naslednje: neizpodbitno dejstvo je, da je Cankar poznal Nietzschejevo filozofijo in posebej njegovo knjigo o Zarathustri, in Izidor Cankar je v uvodu k četrtemu zvezku CZS poudaril, da se je Cankar v letu, ko je nastajala njegova *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, »živahno bavil z Nietzschejem in kulturnofilozofskimi vprašanji« (CZS IV, str. VI). Razen tega je prihajal Cankar v stik z Nietzschejem tudi posredno, prek idej in literature svojih avstrijskih, nemških in drugih evropskih sodobnikov, saj je znano, kakšnega velikega pomena je bila Nietzschejeva misel za moderno nemško in avstrijsko ter celo za skandinavsko književnost. Nič manj važno seveda ni, da so Nietzscheja poznali tudi Cankarjevi slovenski sodobniki in še posebej njegova prijatelja Oton Župančič in Ivan Prijatelj. Spričo tega je docela naravno, da je treba prej ali slej čisto eksplicite zastaviti vprašanje o volji do moči v delu Ivana Cankarja. V zadnjem času je to storil že Janko Kos v razpravi *Ideja volje do moči v Cankarjevih delih* (*»Sodobnost«* 1968, str. 1202). S to razpravo je bila volja do moči pristojno postavljena za legitimni predmet modernih cankaroloških raziskav.

Vendar pa pri vsem tem ne gre samo za neko določeno idejo o volji do moči, ne gre le za idejo, ki jo je izdelal Friedrich Nietzsche, marveč gre za mnogo več. Volja do moči ni le ideja, marveč je temeljna struktura novoveške evropske zgodovine in zato se njen glas oglašča že v Descartesovi filozofiji, ravno tako pa tudi v evropski literaturi že zdavnaj pred Nietzschejem. Kar se

sáme literature tiče, se je volja do moči z vso svojo silo oglasila že v Balzacovem delu.*

Zato je jasno, da vprašanja volje do moči v Cankarjevem literarnem in publicističnem delu ni mogoče reducirati, kakor bi to hotela tradicionalna primerjalna literarna zgodovina, samo na vprašanje o Cankarjevem odnosu do Nietzschejeve filozofije. V resnici gre za slovensko udeležbo pri splošnih strukturah evropske novoveške zgodovine. Ta udeležba pa se ne začne šele pri Cankarju in zato je naravno, da se vprašanje volje in moči odpira že skozi Prešernovo poezijo; saj je znano, da je Prešeren v *Zdravljici* hotel, naj bi se Slovincem povrnila *oblast* in z njo čast. Časi, ko »vremena Kranjcem bodo se zjasnile«, bodo torej časi povrnjene oblasti, tj. moči, ali po Cankarjevo: devetkratno povrnjene moči.

Spričo tega je jasno, da se ob naši ugotovitvi, češ da je temeljni pojem Cankarjeve definicije umetnosti pravzaprav volja do moči, postavlja le eno zares legitimno vprašanje: ali je bila analiza besedila zares korektna in ali se da v luči volje do moči doumeti še druge, doslej še ne omenjene sestavine tega besedila. Na prvi del tega vprašanja daje odgovor že izvršena analiza sama, na drugi del vprašanja pa bo odgovorilo nadaljnje razpravljanje. Zato nam ne preostane drugega, kakor da poskušamo ugotoviti, kako je volja do moči v *Beli krizantemi* podrobneje določena in kakšen je njen pomen za literaturo.

Na prvi pogled se zdi, da volja do moči ni tisto, kar čaka človeka na onem bregu, se pravi v prihodnosti; tam je namreč samo devetkratno povrnjena moč, ta moč pa je cilj volje in sicer tako, da te moči, ki je prihodnost, ni mogoče doseči brez volje. Ali z drugimi besedami: narod te moči ne bo dosegel, če ne bo imel volje in če ne bo to volja do moči, se pravi volja s ciljem. To, v kar se naj narod predrami, je volja do moči: narod mora čimprej postati volja do moči.

Vse to je samo po sebi jasno, vendar pa še ni jasno, kaj bo z narodom kot voljo do moči, ko bo stopil na oni breg in ko bo devetkratno velik in močan, ko bo torej volja dosegla moč. Ali tedaj narod ne bo več volja do moči in bo samo moč? Ali je potemtakem struktura volja-do-moči samo nekaj prehodnega, pravzaprav tisti Nietzschejev človek, ki je vrv, razpeta med živaljo in nadčlovekom, vrv nad prepadom, se pravi tista Cankarjeva trhla brv med prihodnostjo in sedanostjo, in ki skriva zaradi svoje trhlosti v sebi natanko iste nevarnosti kot Nietzschejeva vrv nad prepadom? Spričo besedila, o katerem tu razpravljamo, je gotovo jasno vsaj tole: človek Cankarjeve prihodnosti je devetkratna moč in kot tak je prihodnost, je torej nekaj drugega od sedanosti in je njeno zanikanje. Toda v to sedanost, ki je nasprotje devetkratne moči, spada tudi: biti brez volje, iz česar sam po sebi sledi sklep, da spada tudi volja z močjo vred v prihodnost, se pravi na »oni« breg. Očitno je, da prihodnost ni le moč, marveč tudi volja, je moč in volja hkrati, je volja do moči in moč v volji: volja do moči torej ni trhla brv, ni vrv nad prepadom. Spričo medsebojnih razmerij, v kakršna postavlja Cankarjevo besedilo voljo in moč, je dovolj jasno, da gre za temeljni lik človeka, in ta temeljni lik se imenuje volja do moči. To pa je tudi temeljni lik naroda. Narod je v Cankarjevem besedilu definiran kot volja do moči — in to dejstvo ponovno in na nov način odpira vprašanje Cankarjevega razumevanja naroda in slovenskega še posebej; vendar nam zdaj ni do tega vprašanja, ker gre v prvi vrsti za vprašanje umetnosti in literature.

Literatura je tisto, kar naj narod predrami, predrami pa naj ga v voljo do moči. Literatura je potemtakem v »službi« volje do moči, je že prilagojena volji do moči, je hrepenenje po prihodnosti, se pravi po moči, je torej že volja do moči, je njen modus, je iz volje do moči in za voljo do moči, zavezana je volji do moči. Če bi vse to ne bila, ne bi bilo jasno, kako naj bi sploh prebujala narod v voljo do moči. In prav ker je volja do moči, ker je volja in moč, je razumljivo, da ima moč, tj. da ima zmožnost, da vpliva na spremembo socialno zgodovinskega sveta, ima torej realno družbeno funkcijo in učinek: ona izroča narod volji do moči. Zato je naravno, da je zanjo najbolj strašen ravno tisti trenutek, ko ne more učinkovati, ko je samo še voda, v pesek izlita, seme, na kamen sejano — v tem trenutku ni več moč in ker je prav po svojem bistvu volja do moči, je jasno, da je ta trenutek, ko ni več moč, pravzaprav trenutek njenega konca, njene nemožnosti kot volje do moči.

* Glej Dušan Pirjevec, *Zgubljene iluzije*, uvodna študija, »Sto romanov« št. 18, CZ 1966.

Vendar pa z vsem tem ni še prav nič povedano o vsebinskem in formalnem ustroju literature, ki je prilagojena volji do moči in je njen modus. Kako »opravlja« literatura svojo »službo« volji do moči, ali konkretnije, kaj pripoveduje in kako pripoveduje, da bi lahko narod čimprej izročila volji do moči? V tem pogledu je Cankarjevo besedilo izredno jasno in natančno: njegova literarna dela prikazujejo le potrebe, nemočne, po neznanih potih tavajoče ljudi. Cankar kot pisatelj kaže samo majhnost in malodušnost, govori le o pomanjkanju volje in odsotnosti jasnih ciljev, poje o žalosti in nemoči, slika noč in močvirje, tako da je njegova beseda trda in težka. Cankarjeva dela torej ne opevajo »krepkega človeka, ki stopa s trdim korakom po znani cesti znanemu cilju nasproti«, ne prikazujejo prihodnosti, ki je devetkratna moč, ne pojejo himne volji do moči in ne proslavljajo njenih uspehov, marveč ravno obratno: prikazujejo in opevajo vse, kar je nasprotje prihodnosti in volje do moči. Ali nekoliko konkretnije: načeloma naj bi literatura prispevala k temu, da bi se slovenski narod čimprej napotil v prihodnost, se otresel majhnosti, malodušnosti, brezvoljnosti in nemoči, vendar pa ta literatura ne prikazuje prihodnosti, kamor naj bi se narod napotil, niti ne prikazuje poti, ki vodijo vanjo, marveč prikazuje ravno to, kar je nasprotje in kar je zanikanje prihodnosti in poti vanjo. Cankarjeva definicija lastne literature razkriva potemtakem nekakšno notranjo protislovnost te literature, in to protislovje se da opredeliti kot nasprotje med namenom in stvarno vsebino literature; to pa je hkrati tudi nasprotje med namenom in stvarnim učinkom, saj Cankar sam pripoveduje, da so ga razglasili za pesimista, in sam potrjuje, da ni narodov glasnik in tolažnik, kar vse pomeni, da njegova literatura kot konkretna literarna struktura narodu ne odpira oči v prihodnost, pač pa priklepa te oči samo na neustrezno, malodušno in majhno sedanost.

Cankar se je tega protislovja jasno zavedal, zato je moral in zmožel odgovoriti tudi na vprašanja, ki iz njega izvirajo. Predvsem si je moral pojasniti, kako naj prikazovanje in upodabljanje nemoči, brezvoljnosti in brezciljnosti izvršuje in dovršuje prebuditev ali preobrat v voljo do moči. To je seveda prav temeljno vprašanje. Njegova temeljnost pa je razvidna iz dejstva, da vodi naravnost do tiste problematike, ki je bila v zgodovini Evrope prvokrat eksplicirana v Platonovi *Državi*, zlasti v zvezi s tragedijo. Tragedija, ki uprizarja nesreče in ljudi v nesrečah, vzbuja v gledalcu — tako vsaj teče Platonova misel — predvsem strah in sočutje ter krepí slabši del njegove duše, to pa ima za posledico, da bo gledalec, ko se bo sam znašel v nesreči ali v težkem položaju, zmožen samo takšnih reakcij, kakršnih ga je naučilo samo tragično pesništvo, ne bo pa zmožen ustrezno in razumno ukrepati. Zaradi tega je Platon, kot je znano, tragedijo obsodil in »prepovedal«. Vprašanje pa je, kako se je Cankarju posrečilo, da je rešil svojo literaturo, ki prav tako kot tragiško pesništvo prikazuje samo žalost in potrebo ljudi in ki bi torej morala v bralcu utrjevati samo žalost in potrtoost ter ga tako onesposobiti za smotrno in pogumno dejanje.

Cankarjeva misel je strnjena v naslednjo metaforo: »Slikal sem noč, vso pusto in sivo, polno sramote in bridkosti, da bi oko tem silnejše zakoprnelo po čisti luči.« Upodabljanje potrlih, malodušnih in nemočnih ljudi, opevanje žalosti, noči in mraka v bralcu torej ne vzbuja potrtoosti in malodušja ter ne potrjuje njegove nemoči, pač pa ravno obratno: čim bolj bo podoba sveta, ki jo postavlja pred bralca literatura, črna in mračna, tem prej bo narod ta neustrezni svet zavrzel in se »odločil« za voljo in moč. Ta Cankarjeva misel bi lahko bila varianta neoplatonistične adaptacije Aristotelove teorije o katarzi: tragedija sicer res vzbuja strah in sočutje, vendar hkrati dovršuje tudi njuno očiščenje, kar pomeni, da tragedija povzroča neškodljivo sproščanje slabšega dela naše narave, tako da je človek, ko se znajde v nesreči, po zaslugi tragedije osvobojen vsega, kar bi ga sicer oviralo pri ustreznem in razumnem ukrepanju. Vendar pa Cankar ni tako jasen, kakor so platoniki, saj nikjer eksplicite ne pojasni, zakaj naj bi prav prikazovanje zavrženega življenja prebudilo potrebo in hrepenenje po boljšem življenju. Vprašanje samo potemtakem eksplicite ni rešeno, vendar pa je potrebno najti odgovor nanj. To je možno doseči le z natančno analizo Cankarjevega besedila.

Literarna dela, ki prikazujejo samo zavrženost sedanosti, bodo narodu odprla oči v prihodnost. Vendar je to spregledanje opisano še drugače: narod se bo ob pogledu na sedanost, uporabljeno v vsej svoji nezadostnosti, predramil, spoznal samega sebe in pogledal v prihodnost. Narod se bo torej predramil — in če se mora predramiti, potem to pomeni, da zaenkrat še spi in

dremlje, zato je potrebno zvedeti predvsem, kaj je tisto, kar v narodu spi in dremlje, pa se bo zagotovo prebudilo. To ne more biti nič drugega kot prav hrepenenje po čisti luči: v narodu torej hrepenenje že je, vendar tako, da še spi. Zato ni naključje, če Cankar pravi, da slika ravno noč, da bi oko *tem silnejše* zakoprnelo po čisti luči: sredi najtemnejše noči oko pač ne more zakoprneti po luči, če ni luč njegova apriorna »potreba«, če torej ni oko že od vsega početka hrepenenje po luči in namenjeno za luč. To, kar naj bi narod bil, torej že je, le da je na »dremav« način, se pravi kot gola, a vendar zanesljiva možnost. In ker naj bi se narod prebudil v voljo do moči, je docela jasno, da je prav volja do moči tisto, kar zdaj dremlje v narodu. Narod je torej že volja do moči, vendar je to šele dremajoča in neprebujena, skratka potencialna volja do moči; če ne bi bilo tako, sploh ne bi bilo jasno, zakaj naj bi sunki, s katerimi udarja literatura v zavest naroda, povzročili, da bo narod ugledal prav tisto prihodnost, ki je volja do moči. Literatura kot volja do moči se obrača na še neprebujeno voljo do moči in jo prebuja. Prebuja pa jo ravno s tem, da ji kar naprej postavlja pred oči to, kar je njeno radikalno zanikanje, kar jo torej tako ali drugače omejuje in celo ogroža. Literatura, ki se kot zanikovanje volje do moči obrača na spečo voljo do moči, izvaja nanjo pritisk, tlači jo, kot tlači mora človeka v spanju, da hlasta po zraku, dokler se kar naenkrat ne prebudi.

Krog je torej sklenjen: vse se dogaja v območju volje do moči. Dogajanje literature je ujeto v krog volje do moči, v tem krogu in samo v tem krogu je literatura tudi sama volja do moči, je socialno zgodovinsko dejanje ali pa spoznanje kot utemeljitev takšnega dejanja in učinkovanja. Vendar pa se v tem krogu razkriva hkrati še nekaj drugega. Literatura sama kot taka — vsaj za Cankarjevo literaturo to velja — ne prikazuje svetle prihodnosti, ne kaže poti, ki vodijo vanjo, in ne poje hvalnic volji do moči, pač pa ravno obratno: poje o noči in močvirju, kaže glorio breznačelnosti in slavo laži. Zato je jasno, da lahko narod predrami le v primeru, če jo narod »pravilno« razume, sicer jo mora dojeti kot razglašanje pesimizma, brezupa in brezizhodnosti. S tem pa je že povedano, da tisto, kar ima neposredni socialni učinek, ni literatura sama na sebi, ni literarno delo kot takšno, marveč literatura v določeni interpretaciji — ne glede na to, ali gre za bralčevo ali pa za lastno avtorjevo interpretacijo. Ko se literatura razume kot socialno delovanje in kot prebujanje zavesti, računa na to, da je narod potencialna volja do moči, računa torej na voljo do moči: literatura ima lahko pomen in značaj socialno zgodovinske akcije, ima lahko določen pomen za socialno zgodovinsko akcijo samo posredno, prek volje do moči in z njenim posredovanjem; sama kot takšna pa tega ne zmore in zato ji v resnici in izvorno ne pripada pomen razumskega spoznanja kot navodila za akcijo.

Natančen premislek Cankarjevih besed torej pokaže, da pomen za socialno zgodovinsko akcijo literaturi ne pripada neposredno, marveč šele posredno, po posredovanju volje do moči. Izvorno literatura ni akcija, ni spoznanje in ni volja do moči. Tako torej lahko rečemo, da se v Cankarjevem besedilu razkriva razlika med literaturo in voljo do moči, to pa je hkrati tudi razlika med literaturo na eni in razumskim spoznanjem ter zgodovinsko akcijo na drugi strani.

Ta ugotovitev seveda pomeni, da je razmerje med literaturo in voljo do moči oziroma med literaturo in njenim socialno moralnim učinkovanjem drugačno, kakor pa se je vse doslej zdelo. Zato je potrebno, da poskusimo to razmerje podrobneje opisati. V ta namen se je potrebno vrniti tja, kjer smo začeli, se pravi tja, kjer se nam je začela odpirati pot do razlike med literaturo in voljo do moči. Na to pot smo stopili s spoznanjem, da je v Cankarjevi definiciji literature zaobseženo nasprotje med namenom in vsebinsko strukturo umetnine. Potrebno je, da se vrnemo ravno k temu nasprotju oziroma protislovju, da bi ne le preverili našo ugotovitev o razliki med literaturo in voljo do moči, marveč da bi hkrati odkrili še druga določila te razlike.

Protislovje oziroma nasprotje, za katerega nam zdaj gre, ima tole podobo: Cankarjeva literatura hoče prebuditi narod v voljo in moč in mu odpreti pogled v svetlo prihodnost, v resnici pa mu prikazuje le ne-moč in brezvoljnost ter priklepa njegov pogled samo na črno sedanost. Ob takšnem, vsekakor protislovnem položaju se samo po sebi zastavlja naslednje vprašanje: odkod in zakaj pa sploh prihajajo v literaturo, ki je primerna volji do moči, ravno nemoč, brezvoljnost, malodušnost in majhnost? To vprašanje si je zastavil tudi Ivan Cankar sam, ko se je na začetku odlomka iz *Bele krizanteme* vprašal, če še

nikoli ni videl krepkega človeka, ki stopa s trdim korakom po znani cesti znanemu cilju nasproti. Odgovor se glasi: »Pokaži mi tiste kraje in tiste ljudi, da jih vidim in opevam! ... Senco gledajo moje žive oči, luč vidi edingje moje srce, ki gleda v prihodnost.«

Cankarjeva literatura upodablja, kakor zdaj že zanesljivo vemo, samo sedanost z njeno majhnostjo, malodušnostjo, z vsem njenim močvirjem, lažjo in hinavščino — kaj drugega sploh ne more upodabljati. In to, kar upodablja in kar edino zmore prikazovati, je zdaj opredeljeno kot to, kar vidijo žive oči. Prihodnosti in pota v prihodnost Cankarjeva literatura ne kaže, zato ni Cankar niti narodov glasnik, pa tudi ne njegov tolažnik; in če se vprašamo zdaj, zakaj tega ne zmore, potem nam Cankar sam odgovarja, da prihodnosti kratko in malo zato ne more upodabljati, ker je ne vidijo njegove žive oči, vidi jo namreč samo njegovo srce, nihče pa mu je ne more pokazati in tudi sam je ne more nikomur pokazati. Iz tega je najprej razvidno vsaj to, da literatura lahko prikazuje, uporablja, oblikuje le to, kar vidijo žive oči, se pravi le to, kar že je, torej živo, realno, sedanje in tukajšnje življenje, nikakor pa ni zmožna upodabljati tega, česar še ni in kar naj bi bilo.

Vendar: zakaj je temu tako, zakaj lahko literatura opisuje le to, kar je, se pravi le sedanost, pa če je še tako zavržena in mračna, in zakaj ne more opisovati prihodnosti, ki je veselje in čista luč sama in po čemer srce tako silovito hrepeni? Zakaj ostaja prihodnost dosledno zunaj literarnega dela in se ne more v njem *in corpore* pojaviti, tako kakor se pojavlja sedanost v svoji čutno nazorni danosti?

Ta vprašanja so glede na umetnost in na Cankarjevo še posebej tako temeljna in odločilna, da je potrebno prav posebej opisati njihovo daljnosežnost. Cankarjevo literaturo razumemo in jo nenehno uveljavljamo kot ostro, dosledno, napredno in revolucionarno kritiko njegovega časa ter jo kot takšno ob najrazličnejših slovesnih priložnostih na ves glas potrjujemo, postavljamo si jo za zgled ter jo aktualiziramo glede na tiste prvine našega časa, ki se nam prikazujejo kot nevšečni ostanki Cankarjeve dobe ali pa kot nekaj, kar je takó ali drugače podobno tistemu, kar je Cankar z vso silo zanikoval. Cankarjevo literarno delo razumemo torej predvsem kot dosledno kritiko in zanikovanje. Vendar pa je spričo tega, kar je Cankar sam rekel o sebi, hkrati docela jasno, da umetnina kot kritika-svojega-časa ni enoplastna struktura, marveč je »sestavljena« iz sedanosti in kritike, tako da je umetnina utemeljena v dveh različnih intencijah: ena je neposredna naravnost na sedanost kot takšno, druga pa je kritična naravnost na to sedanost. Pri tem je očitno prvotna ravno prva naravnost, saj je umetnik na sedanost vendar nenavadno usodno navezan, tako usodno, da spravlja v nevarnost pomen svoje kritične intencije. Ali z drugimi besedami: na sedanost pesnik ni navezan zaradi svoje kritično revolucionarne zagnanosti, marveč zaradi svojega umetništva. Iz tega pa že sledi, da Cankarjeve literature ni mogoče razlagati izključno s pomočjo sociologije in na podlagi razrednega konflikta, marveč v prvi vrsti kot posledico posebnega ustroja same umetnosti in umetnine. Očitno je tedaj, da merijo zastavljena vprašanja prav na izvir in temeljni ustroj umetnosti.

Spričo dejstva, da Cankar posebej poudarja, kako ne more upodabljati ničesar, česar ne vidijo njegove žive oči in kar jim ni neposredno dano, bi se utegnilo zazdeti, da je umetnina zavezana temu, kar se daje našim čutilom oziroma naši čutni percepciji in kar tvori čutno pojavno plast objektivnega sveta. Če pa je res tako, je očitno tudi to, da je bistvena lastnost poezije v tem, da podaja predmete, pojave, dogodke itd. v njihovi čutni nazornosti, jih torej v določenem smislu posnema ali odslikava, medtem ko jih znanost analizira in opredeljuje s pomočjo logičnih pojmov in jih ne zmore »predstaviti«, tj. postaviti pred nas v njihovi telesnosti, se pravi *in corpore*. V takšnem primeru pa seveda ni več težko pojasniti, zakaj umetnost ne more uporabljati prihodnosti: prihodnost je v sedanosti in glede nanjo komaj šele vizija, zamisel, ideja ali misel, ki pa še ni uresničena, utelešena in zato tudi v literaturi ne more »telesno«, tj. *in corpore* »nastopati«; na njej ni ničesar, kar bi se lahko reproduciralo kot tako imenovana čutno nazorna plast umetnine, tako da umetnina, ki ji ta čutno nazorna plast pripada že *per definitionem*, res ne more biti v nikakršnem pogledu posnetek — *mimesis* prihodnosti.

Takšna razlaga je gotovo dovolj samoumevna, vendar pa je očitno oprta na Heglovo definicijo in nas hkrati vodi celo nazaj do Platona. V isto območje spadajo tudi nekatere Marxove in Engelsove definicije umetnosti, kakor jih poznamo iz njunih pisem Lassallu, Harknessovi in Kautskyjevi. Ker pa se danes

že lahko jasno zavežemo vseh usodnih posledic in implikacij Heglovih opredelitev, nam zato opisana razrešitev vprašanja, ki nam ga je zastavil Cankarjev tekst, ne more več zadoščati.* To pomeni, da hočemo izstopiti iz kroga, kakor ga je začrtal Hegel in kakor sta ga po svoje potrjevala tudi Engels in Marx. Seveda pa je za nas mogoče iz tega kroga izstopiti le, če nam to omogoča Cankar oziroma njegovo konkretno besedilo, ki ga tu obravnavamo. Zato se pri reševanju naših vprašanj sprašujemo tudi, ali ni morda v Cankarjevi avto-refleksiji prišla do besede tudi takšna pesniška skušnja, ki se že izmika Heglu, Marxu in Engelsu.

Za Cankarja je literatura sama na sebi in če jo opazujemo zunaj in ne glede na njene tako ali drugače eksplicirane namene, upodabljanje noči, moč virja, nemoči, malodušja itd. To pa je natanko tisto, kar edino vidijo žive oči. Literatura je zdaj kar naenkrat zavezana ravno temu, kar vidijo žive oči, zavezana je temu, kar je vidno. To seveda še nikakor ne pomeni, da prihodnost, ki se za razliko od sedanjosti v literarnem delu ne more pojavljati, ni vidna — vendar pa je ni moči videti z živimi očmi, vidi jo lahko le srce, vidi jo lahko le duhovno oko. Razlika med prihodnostjo in sedanjostjo je potemtakem razlika med dvema vrstama oči, med dvema načinoma vidnosti, med dvema načinoma, kako so stvari človeku dane in kako človek stvari vidi in gleda.

Zdaj je vse odvisno od tega, kako razumemo prav ta dva načina vidnosti in gledanja, pri čemer se že vnaprej odrekamo možnosti, ki nam jih nudi evropska tradicija s Platonom in Heglom, zato ne preostane drugega, kakor da podrobno premislimo samo Cankarjevo besedilo.

Umetnost je tako usodno zavezana sedanjosti in vsemu, kar je vidno in kar se ji daje na način sedanjosti, da ravna v nasprotju s svojo voljo in svojimi nameni. Vendar pa v tem, ko je zavezana sedanjosti, to sedanjost tudi dosledno zanikuje, jo zavrača, jo prikazuje kot nemoč in malodušnost, skratka kot nekaj, kar je treba čimprej spremeniti, preseči, uničiti. Razmerje umetnosti do sedanjosti ima potemtakem dva obraza, umetnost se na sedanjost lepi z dvema tipalkama. Na eni strani jo potrjuje, saj ji je vendar edini predmet upodabljanja, na drugi strani pa jo kar najbolj dosledno zanikuje. Vse to pa je možno le, če ima tudi sedanjost dva obraza, dve razsežnosti ali dve ravnini, od katerih se eno da zanikati, druge pa ne. Zato je treba dognati, kaj je tisto, kar umetnost na sedanjosti zanikuje, in kaj je tisto, čemur je na sedanjosti usodno zavezana in kar nenehoma potrjuje.

Iz vsega tega, kar smo že doslej izluščili iz *Bele krizanteme*, je jasno, da zanikuje umetnost sedanjost kot določen način bivanja naroda in človeka: umetnost je »proti temu«, da je sedanjost ravno takšna, kakršna je, da je glorijska breznačelnosti, noč in močvirje. Brž ko pa je tako, se pravi, če zanikuje umetnost sedanjost kot način bivanja, in če je kljub temu sedanjosti tudi zavezana, je že jasno, da je sedanjost še nekaj drugega kot samo način ali oblika bivanja — in prav temu drugemu je umetnost zavezana. Kaj je torej to drugo, kar ni le določen način oziroma čisto konkretna oblika bivanja? To drugo ne more biti drugega kot bivanje samo. Umetnost potemtakem zanikuje na sedanjosti vse, kar sodi pod vprašanje oblike in načina, zanikuje to, kar hoče iz sedanjosti izluščiti vprašanje: kaj je in kakšna je sedanjost, zanikuje torej kajstvo ali takšnost sedanjosti. Nikakor pa ne more zanikati tega, da sedanjost kratko in malo je, iz česar jasno sledi, da je umetnost zavezana prav temu je sedanjosti in da potrjuje ravno ta njen je. »Od« tega je »prejema« sedanjost tudi svojo vidnost, saj ravno ta je stori, da žive oči sploh kaj vidijo in da ni pred njimi samo temà ničà — v tem primeru tudi živih oči ne bi bilo, ker pa so in ker vse okrog njih najprej in predvsem je, so z vsem, kar je okrog njih, združene prav na poseben način, združene so v posebno zvezo in zavezo; v razsežnosti, ki jo imenujeta besedici je in so, torej kratko in malo v razsežnosti, ki jo imenuje glagol biti.

Skozi dejstvo, da je umetnost usodno in nepreklicno zavezana ravno sedanjosti, se razkriva posebna razsežnost sedanjosti same, to je razsežnost biti. V tej razsežnosti in po njej je umetnik zavezan sedanjosti in sam je v njej, umetnik kot umetnik je zavezan biti. Ko se torej sprašujemo o tisti posebni vidnosti, ki jo Cankarjev tekst dodeljuje sedanjosti, ni več mogoče misliti, da gre pri tem le za tisto, čemur pač pravimo čutno nazorne kvalitete ali čutna danost stvari. Čutna danost stvari ni le njihova gola pojavnost ali videz, ki

* Glej: Dušan Pirjevec, *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, »Problemi« 1968, št. 69-70, str. 177.

vara. Čutna danost je »znamenje« preprostega »dejstva«, da stvari so, je torej način samorazkrivanja biti, je pri-sostvo-vanje, pri čemer je treba to sestavljeno besedo razumeti v luči njene osrednje sestavine, ki se imenuje *sostvo* in ki je v Janežič-Bartloevem *Nemško-slovenskem slovarju* zapisana kot slovenski prevod za nemški *Sein* — Bit.

Bit ali *sostvo* pa je prvotno, je pred vsem — in če bi pri vprašanju o sedanosti ne šlo v prvi vrsti za razsežnost biti, potem ne bi moglo biti jasno, zakaj je umetnik tako dokončno zavezan prav sedanosti, še manj pa bi bila takšna zavezanost razumljiva pri Ivanu Cankarju, ki je bil tako odločen zanikovelec svojega časa. To zanikovanje pomeni, da je Cankar zanikoval *red* stvari, ne pa stvari samih. Stvarem samim je bil usodno zavezan po biti in sicer tako usodno, da kljub vsem očitkom, češ da je pesimist, ni mogel mimo njih, in zato tudi sam ni mogel postati narodov tolažnik in glasnik. Cankar je z vso svojo literaturo postal narodov glasnik in tolažnik, šele ko je padla v pozabo njegova zavezanost biti, tj. njegova umetniškost.

Pomen sedanosti za umetnost je zdaj vsaj v glavnem pojasnjen, zato pa še nič ne vemo, kako je s prihodnostjo. Prihodnost je vidna samo za srce. Isto povemo lahko še z drugim stavkom: prihodnost vidi človek le z duhovnimi očmi, saj je tudi sama nekaj duhovnega, je komaj šele vizija, ideja, zamisel. To, kar prihodnost *jè*, je samo ideja. Od vse prihodnosti pripada *jè* samo ideji o njej, vendar tako, da ta ideja, ki *jè*, ni v nikakršnem pomenu tudi že prihodnost, saj je v sedanosti, zdaj in tukaj, ker *jè*, le kolikor je sedaj. Zato lahko umetnost, ki je usodno zavezana ravno biti, od vse prihodnosti popiše le ideje o prihodnosti, nikakor pa ne prihodnosti kot take.

Vprašanje je le, zakaj je ta prihodnost postavljena ravno v srce, ki je po navadi prostor ljubezni, čustev, slutenj. Ali ne dobiva s tem razmerje do prihodnosti erotično razsežnost, kar pomeni, da gre za izrazito a-racionalno razmerje? Ali pa ni a-racionalna tudi navezanost na sedanost, ko je razumu vendar docela jasno, da je zavržena in da bi jo bilo treba kar se da naglo uničiti? Ali ima prihodnost vendarle tudi neko razsežnost biti? In to *sostvo* in *sostvovanje* prihodnosti je morda prav v tem, da ima svoj je v ideji, ki že je tukaj in sedaj? In če je tako, ali je potem treba tudi glede prihodnosti ločiti dimenzijo biti od dimenzije volje do moči? Na ta vprašanja se za zdaj ne da odgovoriti, deloma bo nanje odgovorilo nadaljnje razpravljanje. Zaenkrat je treba ostati pri tem, kar je že dovolj razvidno in zanesljivo. To pa, kar je dovolj zanesljivo in razvidno, je dejstvo, da je literatura zavezana tisti posebni vidnosti, se pravi tukajšnjemu in zdajšnjemu živemu življenju, skratka pri-sostvo-vanju, *sostvovanju* ali biti.

Navezanost na čutnost-*aisthesis*, ki je Platonu in Heglu pomenila flagrantno nezadostnost umetnosti, je dobila očitno čisto drug pomen. Vendar pa iz tega preobrata v pomenu ni treba izvajati sklepa, da je zdaj možno platonovsko-heglovsko razmerje med čutnostjo in idejo kratko in malo preobrniti v korist čutnosti in umetnosti, tako da bi postala umetnost glede na resnico in idejo pomembnejša od razuma in znanosti. Tak preobrat je v zgodovini evropske umetnosti izvršila npr. simbolistična teorija umetnosti. Naš namen pa nikakor ni, da bi se zdaj postavljali na stran simbolistov. To konkretno in na sedanji stopnji našega razpravljanja pomeni tole: če se je dalo ugotoviti, da je umetnost izvorno vezana na sedanost oziroma na bit, potem še ni treba misliti, da s tem razveljavljamo prejšnje sklepe, ki so pokazali, kako trdno je umetnost vezana na voljo do moči. Ugotovitve o zavezanosti sedanosti torej nikakor ne dovoljujejo, da bi zdaj na voljo do moči kratko in malo pozabili, blokirali njen pomen in jo potisnili na rob tistega prostora, kjer se dogaja umetnost. Volja do moči je še vedno prav v osrčju umetnosti, umetnine in umetnika. Zato je jasno, da imamo samo eno možnost: na nov način moramo razmisliti o volji do moči in o njenem pomenu za umetnost in umetnika ter za Ivana Cankarja in njegovo literaturo še posebej.

Voljo in moč postavlja Cankar v prihodnost, tja na oni breg, ko se bo moč devetkratno povrnila, zato je naše vprašanje o pomenu volje do moči možno razviti tudi kot vprašanje o prihodnosti, kar med drugim pomeni, da je razlika med voljo do moči in bitjo hkrati tudi razlika med prihodnostjo in sedanostjo. Kljub tej razliki pa Cankarjev tekst dodeljuje prihodnosti in s tem volji do moči prav izjemno »vlogo«: prihodnost je v pesnikovem srcu samem, vendar pa ne more iz srca in na papir, pesniška beseda je ne more ne podati in ne opevati, a je kljub temu v tej besedi tako ali drugače zelo intenzivno prisotna, z njo pa je v tej besedi prisotna tudi volja do moči. Prihodnost in

volja do moči sta tako rekoč v samem središču pesniške besede, kakor sta tudi v pisateljevem srcu. Vse to je bilo pravzaprav že povedano, in povedati je bilo treba še enkrat, da bi postalo jasno, kako vse kaže, da sta za umetnino enako pomembni tako bit kakor volja do moči, tako sedanost kakor prihodnost.

S to ugotovitvijo samo na sebi pa se nikakor ni mogoče zadovoljiti; če bi nam namreč zadoščala, bi to pomenilo, da sprejemamo misel o temeljni notranji protislovnosti umetnine, s tem pa bi že pristali na načelo protislovnosti kot na bistveni in vse odločujoči princip sveta in zgodovine in tako bi se nujno spet znašli v Heglovem svetu, katerega temeljno gibalo je ravno dialektično protislovje. Ker pa smo že pri vprašanju o naravi in pomenu čutnosti in vidnosti storili vse, da nam ne bi bilo treba nazaj k Heglu, moramo isto storiti tudi zdaj. Tega seveda ni mogoče storiti ne glede na Cankarjev tekst, ravno obratno: držati se ga moramo in se hkrati spraševati, če je ta tekst tudi v tem primeru tak, da nas ne vrača nazaj k Heglu. Zato je treba zdaj natanko premisliti vse lastnosti, ki jih besedilo iz *Bele krizanteme* dodeljuje prihodnosti in z njo volji do moči.

Naj ponovim: za prihodnost je značilno, da je samo v pesnikovem srcu in da ne more na papir, v umetnini kot takšni je ni, oziroma: je tudi v umetnini, vendar nekje globoko pod trdoto in težo pesniške besede, skrita je in prikrita, tako globoko je skrita, da pesniška beseda sama na sebi učinkuje izrazito pesimistično in je zato le voda, v pesek izlita, in njeno optimistično-prihodnostno srce more in zmore razkrivati le avtor sam, vendar ne z literarno-pesniško, marveč z racionalno-publicistično besedo. Prihodnost je v avtorjevem srcu in kolikor je tudi v njegovi realni, zapisani in svetu izročeni pesniški besedi, je vidna in očitna spet samo avtorju. Prihodnost je potemtakem vse-skozi samo pri avtorju in za avtorja, ni je pa tudi za bralca.

Položaj postaja razvidnejši. Prihodnost je vseskozi zaklenjena v avtorjevem srcu. To pa že pomeni, da je prihodnosti in volji do moči zavezan predvsem avtor sam.

Sklep je sam na sebi jasen, vendar je še vse preveč nedoločen, saj sploh ni razvidno, kaj naj bi pomenil ta avtor, ki je zavezan volji do moči, in še manj je jasno, kaj ta, volji do moči in prihodnosti zavezani avtor pomeni za samo umetnost in konkretne umetnine. Najpreprostejši odgovor na vsa ta vprašanja se glasi: avtor ne bi mogel pisati, ko ne bi verjel v prihodnost, ko ne bi imel ne dovolj volje in ne dovolj moči. Ob tem pa nastane vprašanje, zakaj je sploh tako, zakaj mora avtor sploh verjeti v prihodnost, da bi lahko bil avtor, zakaj mora imeti dovolj volje in moči, da bi sploh lahko ustvarjal umetnine?

Na ta in podobna vprašanja dovolj natanko odgovarja že tisti odlomek iz *Bele krizanteme*, ki pripoveduje o strašnem trenutku dvoma, ko izgubi umetnik vso svojo moč in vero ter preneha biti umetnik. Ta strašni in uničujoči trenutek pomeni, da se izkaže, kako je literarno delo le voda, v pesek izlita, in le glas vetra v puščavi: izkaže se torej, da literatura nima nikakršnega realnega socialnega ali moralnega učinka, da torej ne prebujata naroda v prihodnost in v voljo do moči, kar pomeni, da tudi sama ni več ne volja in ne moč. Prav v tem trenutku omahnejo tudi pisateljeve roke, kajti očitno je, da ima pisatelj lahko le toliko časa vero in moč, dokler izpričuje njegova literatura s svojim učinkom otipljiv in živ socialni smisel. Tega svojega smisla pa, kakor vemo, ne more uveljaviti literatura sama kot taka, saj se je dalo ugotoviti, da ima lahko socialno moralni učinek le po »posredovanju« volje in moči. Prav temu »posredovanju« je literatura zavezana, če hoče prebujati narodovo zavest. Istemu je zavezan tudi avtor kot socialno zgodovinski bojevnik. Literatura, ki ima razsežnosti in pomen socialnosti in zgodovinskosti, je s svojim avtorjem vred odvisna od volje do moči, od njenega »posredovanja« in se kot taka dogaja po volji volje in moči. Ali obrnjeno: volji do moči je zavezana literatura kot socialna in zgodovinska akcija, kot prebujanje naroda in kot prikazovanje resnice, ki ima pomen »navodila za akcijo«.

To pa očitno ne velja za umetnino kot umetnino. Le-ta je namreč zavezana biti, ne pa volji do moči in prihodnosti. Kljub temu sta volja do moči in prihodnost v pesniški besedi vendarle navzoči, saj Cankar zagotavlja, da je njegova težka, trda in pesimistična beseda vsa polna upanja in vere, vsa polna je prihodnosti in volje do moči. Zdi se, da se vrtimo v krogu in da tako vsaj implicitno pristajamo na Heglovo protislovje. Zato je potrebno zdaj premisliti prav način, kako je volja do moči s prihodnostjo vred prisotna v umet-

nini, ki je zavezanost biti. Pri tem je jasno vsaj tole: volja do moči in prihodnost sta v umetnini res prisotni, vendar pa nista prisotni tako, da bi ju oko naroda lahko neposredno ugledalo, nista torej prisotni na odkrit, marveč na prikrit način. V umetnini, ki je zavezana biti, se volja do moči in prihodnost uveljavljata na način prikrivanja. To je seveda samoprikrivanje volje do moči, saj vendar vemo, da je umetnik, dokler je umetnik in dokler ne zdvomi vase, prav volja do moči in trdna vera v prihodnost.

Umetnina razkriva prek Cankarjevega besedila novo razsežnost: zdaj je samoprikrivanje volje do moči in prihodnosti. Nastala je namreč iz pesnikove vere v prihodnost, vendar ta vera v umetnini ne »nastopa« neposredno, marveč prikrito in skrito, a to tako, da jo prikriva in skriva upodobitev živega življenja in sedanjosti. Upodabljanje živega življenja in sedanjosti je potemtakem način, kako se prihodnost v umetnini prikriva. Vendar pa vemo, da ima to prikrivanje hkrati čisto določen namen, saj vemo, da hoče umetnik z upodabljanjem živega in sedanjega življenja narod predramiti in ga pripraviti do tega, da bi spregledal, ugledal prihodnost in se prebudil v voljo do moči. Prihodnost se torej prikriva zato, da bi predramila narod v prihodnost, se pravi v samo sebe. Upodabljanje sedanjosti je potemtakem samo sredstvo prihodnosti in tako tudi sredstvo volje do moči: upodobitve sedanjosti kot prikrivanje volje do moči naj bi namreč prebudile narod, ki je še neprebujena volja do moči. Sedanjest, se pravi: to, kar je, uporablja volja do moči v svoje namene. Volja do moči ima očitno tako moč in takšno voljo, da lahko uporablja in obvladuje tudi bit.

Kaj naj vse to konkretno pomeni? Odgovor je skrit v tistih Cankarjevih besedah, ki pripovedujejo, da vse, kar piše, piše le zato, da bi se narod predramil, spoznal, kdo in kje da je, ter da bi pogledal v prihodnost. Način, kako učinkuje literatura kot volja do moči, je torej podan v treh opredelitvah: predramiti se, spoznati se, pogledati v prihodnost. Ne gre torej le za to, da bi se narod predramil in pogledal v prihodnost, hkrati se mora tudi spoznati: v ogledalu umetnosti mora najprej ugledati svojo resnico in prav pogled na to resnico bo določil smer njegove prebuditve in vsebino prihodnosti, ki bo vanjo pogledal. Resnica, ki jo prikazuje umetnost narodu o njem samem, bo narod usmerila v jasno določeno, ne pa v kakšno poljubno prihodnost, tako da njegova izbira natanko določene prihodnosti ne bo prav nič samovoljnega in naključnega, marveč nekaj utemeljenega in edino legitimnega. Ali z drugimi besedami: resnica, ki jo prikazuje umetnost, je utemeljitev narodove prebuditve v čisto določeno prihodnost, ki se imenuje volja do moči. Upodabljanje sedanjosti se torej dogaja kot utemeljevanje določene prihodnosti, volje do moči.

Ti sklepi se utegnejo zazdeti preveč abstraktni in premalo zasidrani v konkretnem gradivu, zato jih je potrebno prevesti v literarnoteoretični in literarnozgodovinski jezik. V tem jeziku pa se obe temeljni prvini: volja do moči in bit imenujeta *ideja in čutnonazorna plast*, oziroma ideja in življenje, ki sta postavljeni tudi v posebno medsebojno, tj. estetsko razmerje, a to tako, da morata biti v določenem ravnotežju, da ideja ne sme delati sile življenju. Takšno razumevanje se je izredno plastično uveljavilo tudi v znanih Engelsovih teorijah o tendencioznosti v literaturi. To so njegove znane izjave v pismih Margareti Harknessovi in Minni Kautskyjevi, pritegniti pa bi se dalo tudi nekatere Marxove stavke iz njegovega pisma Lassallu o njegovi tragediji *Franz von Sickingen*. Te izjave so dovolj znane, zato jih ne bom posebej navajal. V njih se Engels odloča za izrazito tendenciozno literaturo, ker se mu zdi, da so tendenciozna tudi dela vseh velikih evropskih ustvarjalcev od Ajshila do Aristofana, od Danteja in Cervantesa pa vse do Schillerja in do modernih norveških in ruskih pisateljev. Vendar pa je hkrati prepričan, da je za umetnino kot umetnino najbolje, če so pisateljevi nazori kar se da skriti: pisatelj na tendenco, ki jo je položil v temelj svojega dela, ne sme posebej opozarjati in tudi ne sme sporočati bralcu, kakšna bo v prihodnosti razrešitev družbenih spopadov, ki jih prikazuje. Vendar to ne pomeni, da je Engels zahteval, naj bi tendenca v umetniškem delu popolnoma izginila, tako da bi ostala samo še konkretna in opisana dejstva, dejanja in dogodki sami na sebi. Engelsu ni za to, da bi bila umetnina odprto delo, ki bi omogočalo najrazličnejše razlage in dojetja, saj vendar pravi, da mora biti umetnina zgrajena tako, da se bo iz nje tendenca lahko jasno uveljavljala, vendar ne kot avtorjeva deklaracija, marveč tako, da bo spontano žarela iz uprizorjenih dejstev, dejanj in dogodkov. Umetnina mora imeti potemtakem čisto določen socialno moralni učinek.

kakor je to jasno razvidno iz tehle njegovih akcijskih direktiv Minni Kautskyjevi: »Razen tega pa se v naših razmerah obrača roman pretežno na bralce iz buržoaznih krogov, in zato po mojem tudi socialistično tendenciozni roman popolnoma izpolni svoj smoter, če zares zvesto opisuje realne odnose, ruši s tem iluzije o njih, podira optimizem buržoaznega sveta, vliva dvom o večnem vladanju obstoječega reda — pa čeprav avtor pri tem ne predlaga nikakršne določene rešitve.«

Ne more biti dvoma: Engelsu ne gre za nikakršno odprto delo. Prava umetnina je po njegovem tišča, v kateri se avtorjeve ideje ne pojavljajo odkrito in neposredno, marveč prikrito in posredno, tako da mora bralec idejo dela tako rekoč sam in z lastnim naporom rekonstruirati iz prikazanega čutno nazornega gradiva. S tem pa se zgodi to, da bralec idejo, do katere se bo sam dokopal, ne bo več imel za subjektivno avtorjevo misel, marveč za nekaj objektivnega, kar izhaja tako rekoč iz življenja samega. Ideja, ki jo je avtor sam položil v svoje delo, bo tem bolj prepričljiva, čim bolj bo delo zvesto življenju.

Avtorjeva ideja se torej prikriva, da bi izgubila značaj subjektivnosti in individualne enkratnosti ter si pridobila splošno veljavnost in varno utemeljenost. Prikriva pa se ideja v tistem, čemur pravimo čutno nazorna plast umetnine, kar pomeni, da si je ideja čutno danost sveta »sposodila« prav zato, da bi se prikrila in utemeljila: čim bolj bo vse, kar umetnik opisuje, življenjsko polno, tem bolje bo ideja skrita in tem bolj zanesljivo bo utemeljena. Kakor volja do moči, tako se tudi Engelsova tendenca prikriva in utemeljuje na isti način.

Temeljni ustroj umetnine, kakor se razkriva iz Engelsovih opredelitev, je potemtakem nenavadno in očitno podoben ustroju, ki smo ga opisali na podlagi Cankarjevega besedila. Vendar pa se v Cankarjevem tekstu za razliko od Engelsovih izjav dogaja tudi že problematičnost tega ustroja, saj Cankar ne more več zanesljivo združevati prihodnosti in sedanjosti, življenja in ideje. Prav zaradi tega nadaljuje Cankar tam, kjer je nehal Hegel, in odpira pot v nov, nehegeljanski svet, medtem ko se Engels vrača na predheglovski nivo. Hegel je namreč že razbil enotnost ideje in življenja, čutnosti in tendence, ko je povedal, da umetnost prav zaradi svojega čutnega značaja ne more biti več privilegirano mesto resnice. Engels torej sprejema samo Heglovo definicijo umetnosti, ne sprejema pa Heglove misli o njenem svetovnozgodovinskem pomenu, medtem ko se Cankarjeva avtorefleksija dogaja očitno v znamenju tistih svetovnozgodovinskih določil umetnosti, ki so prišle do besede ravno v izjavah Heglove *Estetike*.

Na Hegla, Engelsa in deloma tudi Marxa je bilo treba posebej opozoriti, da bi vsaj zaslutili tudi širše pomene tega, kar se dogaja v Cankarjevi avtorefleksiji — in zdaj se spet lahko vrnemo k Cankarjevemu tekstu. Pokazalo se nam je torej, da prihodnost in z njo volja do moči »uporabljata« sedanjost, se pravi bit za utemeljevanje same sebe. Literarno delo kot samoprikrivanje volje do moči je tedaj samoutemeljevanje volje do moči v biti, je samoutemeljevanje prihodnosti v sedanjosti. Volja do moči in prihodnost se ne utemeljuje neposredno in sami iz sebe, marveč posredno: v biti in v sedanjosti. Če pa je tako, je hkrati tudi jasno, da je volja do moči sama na sebi neutemeljena, da ni utemeljena v ničemer in da se tudi utemeljiti ne more: zaznamovana je z izvornim ničem, je torej izvorno nihilizem. Literatura kot samoutemeljevanje volje do moči in prihodnosti je zato tudi prikrivanje njenega izvornega nihilizma: prihodnost »noče« biti odprto polje neskončnih možnosti, marveč »hoče« biti čisto določena prihodnost, in prav zato se »mora« posebej utemeljevati, ker pa se sama ne »more«, se utemeljuje v sedanjosti. Če bi ne bilo tako, ne bi bilo jasno, zakaj naj bi pisatelj, ki je ves vdan prav tej čisto določeni prihodnosti, ne opisoval in opeval ravno te prihodnosti in odkrival poti vanjo — in če je preobrat v to prihodnost res nekaj usodno nujnega, bi bilo docela naravno, če bi se navsezadnje odrekel še pesniški besedi, če je res do takšne mere navezana sedanjosti, da v njej prihodnost sploh ne more spregovoriti z različnim glasom.

Razmerje med prihodnostjo in sedanjostjo, med voljo do moči in bitjo se je že začelo razpletati. Če nič drugega, je postalo jasno vsaj to, da tega razmerja ni mogoče stisniti v okvire dialektičnega protislovja, ki se dogaja po logiki triade. Očitno ne gre več za dva nasprotna pola na isti ravnini, saj se je dalo to razmerje opisati kot samoutemeljevanje volje do moči v biti, a to tako, da ni nikakor mogoče hkrati govoriti tudi o samoutemeljevanju biti v volji do moči. Prav to pa je očitni dokaz, da si bit in volja do moči ne stojita

druga nasproti drugi kot nasprotja Heglovega protislovja. In če je tako, je tudi že nedvomno, da zdaj ne moremo iskati nikakršne sinteze, pač pa je potrebno opisano razmerje premisliti do kraja in sicer v luči vprašanja, kaj pomeni za umetnino in za usodo same umetnosti.

Razmerje samo smo doslej opazovali le glede na voljo do moči, se pravi glede na njene »potrebe« in njeno »ravnanje«. Premisliti ga je treba tudi glede na bit in sedanost, glede na živo življenje. Kaj se »dogaja« z bitjo v okviru tega razmerja, kakšen pomen dobi v tem razmerju sostvo kot sostvovanje? Odgovor na to vprašanje je implicite podan že v tem, kar je bilo povedano: v umetnini, ki je zavezanost biti in ki je iz te zavezanosti, se volja do moči »pojavi« na način prikritosti in sicer tako, da se v biti utemeljuje in s tem prikriva svojo izvorno nihilistično resnico. To pa nas že navaja k sklepu, da volji do moči sploh ni do biti, ni ji do živega življenja, ni ji do biti kot take: gre ji samo za bit kot možnost za lastno samoutemeljitev in za prikrivanje lastnega nihilizma. Ali nekoliko metaforično: ne gre ji za bit »v celoti«, marveč samo za tiste njene »lastnosti«, ki ji lahko »služijo« za samoutemeljevanje. Ta sklep dobi mnogo bolj konkretno podobo, če namesto volje do moči postavimo prihodnost: prihodnosti ni mar sedanje živo življenje v svoji polnosti in vsestranosti, marveč ji gre samo za tiste njegove sestavine, v katerih se lahko sama utemelji kot čisto določena prihodnost, tako da ne ostaja odprto polje neštetih možnosti. Zato je docela jasno, da skozi optiko volje do moči in prihodnosti ni mogoče nikdar ugledati sedanosti in njene živosti v njuni celoti, ni mogoče ugledati življenja takšnega, kakršno je, marveč samo takšnega, kakršno lahko služi za utemeljitev prihodnosti kot volje do moči. Sedanjost, kakršno kaže umetnina narodu, je »predelana« v smislu interesov prihodnosti volje in moči. Prihodnost, ki je v umetnikovem srcu, osvetljuje in razsvetljuje sedanost na čisto poseben način — v našem, se pravi v Cankarjevem primeru tako, da je sedanost samo še majhnost, malodušnost, močvirje in črna noč: sedanosti pripadejo samo negativne opredelitve, je potemtakem dosledno zanikanje. V luči prihodnosti, ki je volja do moči, je sedanost brez smisla, zato jo je treba čimprej spremeniti, zavreči, odpraviti, skratka uničiti, Nič, ki ničuje v samem srcu prihodnosti, sedanost in živo življenje ne le zaničuje, marveč tudi u-ničuje. Izvorni nihilizem prihodnosti in volje do moči se v »procesu« svojega utemeljevanja v sedanosti in v biti sprevrača v uničevanje, v ogrožanje in prizadevanje biti. Kot volja do moči je Cankarjeva literatura zares to, kar je o njej rekel že Josip Vidmar, da je namreč življenju krivična, čeravno ima zdaj ta krivičnost precej drugačen pomen kot pa v Vidmarjevih trditvah.*

Opisana razmerja med voljo do moči in bitjo se »odigravajo« v umetnini sami, so tako rekoč njena temeljna struktura. Za umetnino tudi vemo, da je usodno zavezana sedanosti, pri-sostvo-vanju in biti, kljub temu pa se v njej dogaja za-ničevanje in u-ničevanje sedanosti in biti. Zato si je možno zastaviti tole vprašanje: ali pa vse to, kar se dogaja v umetnosti kot za-nikovanje biti in u-ničevanje sedanosti, ne ogroža ravno tistega, čemur je umetnina prav v svojem temelju zavezana in po čemer je sploh možna? Ali se z dogajanjem opisanega razmerja ne dogaja še nekaj drugega: uničevanje umetnine kot umetnine, uničevanje umetnosti, kar bi pomenilo, da se tudi avtor uničuje kot umetnik? Ali ni torej tako, da si umetnik, ki je kot način socialno zgodovinskega delovanja samo oblika volje do moči, sam spodjeda svoj lastni umetniški temelj, ki je zavezanost biti? In če je tako, mar ne postane v tem trenutku tudi jasno, da je umetnina kot volja do moči, se pravi kot način socialno zgodovinskega učinkovanja v resnici samouničevanje umetnosti in umetnika kot umetnika?

Ni treba misliti, da so to nekakšna gola retorična vprašanja, ki so morda nastala docela zunaj Cankarjevega besedila. Ta vprašanja nas namreč čisto neposredno vodijo k tistemu strašnemu trenutku totalnega dvoma, ko umetnik ni več umetnik, in nam s tem omogočajo, da odkrijemo v tem trenutku nove pomene. Ta trenutek dvoma, ko umetnik ni več umetnik, ima svoj natanko določen intencionalni korelat: je samo reprodukcija trenutka, ko je umetniško delo samó še voda, v pesek izlita, seme, na kamen sejano, ko je skratka brez slehernega moralnega ali socialnega učinka in torej ne more prebujati naroda. Za ta narod pa se je že dalo ugotoviti, da je dremajoča ali potencialna volja do moči, da je že ves določen za voljo do moči. Prav tej njegovi določenosti, se

* Josip Vidmar, *Literarne kritike*, str. 162.

pravi njegovemu bistvu, ki se imenuje volja do moči, pa je prilagojena in prirejena tudi umetnost, ki se konstituira kot volja do moči in ki naj bi prav s posredovanjem volje do moči dosegla samo bistvo naroda, ga dvignila v svetlobo sveta, da bi bil od njega tudi svet ves razsvetljen. Vendar pa je umetnost kljub vsemu temu docela brez učinka, kar pomeni, da volja do moči očitno sploh ne »posreduje«, da bi umetnost doživela odziv pri dremajoči volji do moči; in tako se tudi narod kot potencialna volja do moči za umetnost sploh ne meni. V tistem sklenjenem krogu, ki je krog dogajanja volje do moči, umetnost očitno sploh nima kaj početi in nič ne pomeni. Volji do moči kratko in malo sploh ni do umetnosti, nič ni z umetnostjo v sklenjenem krogu volje do moči. Ko se torej umetnik konstituira kot volja do moči, se izroča nečemu, čemur sploh ni do umetnosti — kakor mu tudi do biti ni. In ko umetnik stopa v »službo« volji do moči, stopa v »službo« pri nekom, ki mu sploh ni do umetnikovih »uslug«. Ko stopa v »službo«, v resnici sploh ne stopa v nikakršno službo, pač pa stopa v prazno, v nič.

Ko pa se vse to tako ali drugače tudi razkrije, izgubi umetnik pri priči vso voljo in moč ter neha biti umetnik, z njim pa preneha biti tudi umetnost. Umetnik neha biti umetnik, umetnosti ni več, ko se izkaže, da v volji do moči ni nič z umetnostjo. Merilo, ki tukaj odloča o biti in ne-biti umetnosti, je seveda volja do moči — volja do moči pa določa, da ni z umetnostjo nič. Vendar tega volja do moči ne počne od zunaj in samovoljno, saj vemo, da se umetnik sam že od vsega začetka konstituira kot volja do moči, sam in že od vsega začetka hoče spreminjati narodovo zavest in prek nje tudi način bivanja. In prav s to svojo samoodločitvijo je stopil v krog, kjer ni nič z umetnostjo in kjer mora kot umetnik samega sebe nenehoma izgubljeni, kjer se mu nenehoma godi to, da nehuje biti umetnik.

Naša teza o samouničenju umetnosti je s tem potrjena in dobiva v tej svoji potrjenosti tudi konkretnjšo vsebino: umetnost se napoti v samouničenje, brž ko se v svoji zavezanosti biti prilagodi volji do moči, ko torej izroča volji do moči prav to svojo zavezanost kot možnost za prikrivanje nihilizma volje do moči. Zato se sam po sebi ponuja tudi tale sklep: v svetovno zgodovinski epohi, katere temeljni lik je prav volja do moči, je umetnost kot umetnost možna le, če se krogotoka volje do moči ne udeležuje kot umetnost, če se ga ne udeležuje kot zavezanost biti in kot prikrivanje nihilizma volje do moči. Umetnost seveda ne more biti zunaj sveta, zato tudi ne more biti zunaj krožnega toka volje do moči, vendar se ga »ne sme« udeleževati kot zavezanost biti, marveč samo npr. kot artikel, kot eden izmed poklicev, kot obrt ali kot industrija. Ta možnost seveda ni odvisna od volje umetnosti in se razpre šele, ko se razpre radikalna, tj. ontološka razlika med voljo do moči in bitjo, med sedanostjo in preteklostjo. Naša analiza odlomkov iz *Bele krizanteme* dovolj jasno kaže, da je ta tekst že naravnost usodno zaznamovan s to razliko, ki je posebej očitna v razliki, ki jo Cankar vzpostavlja med tem, kar vidi živo oči, in tem, kar je vidno le srcu. Ker je to hkrati razlika med sedanostjo in prihodnostjo, je jasno, da se hkrati dogaja tudi raz-por med tem, čemur je bil Cankar zavezan kot umetnik, in tem, čemur je bil zavezan kot socialno zgodovinski akter in družbeno-politični borec. Pri tem pa je najbrž vsakomur jasno, da gre za isto razliko, se pravi za ontološko diferenco, ki je tako usodno zaznamovala tudi *Hlapce*, s čimer se retroaktivno potrjujejo tudi ugotovitve naše analize te drame.

Skozi besedilo *Bele krizanteme* se potemtakem uveljavlja raz-por med avtorjem kot socialno političnim bojevnikom in avtorjem kot umetnikom. Ta raz-por v obravnavanih tekstih še ni spregovoril z razločnim glasom, saj smo ga lahko ugotovili le na podlagi podrobnega pretresa strukture vprašanj, ki so pesnika mučila, ter na podlagi vpogleda v ustroj razmerij, v kakršna so postavljeni posamezni pojmi in kategorije, ki jih je pesnik uporabljal, da bi opisal svoj položaj in svojo stisko ter utemeljil svoj namen.

Spričo omejenih razsežnosti, ki jih ima v *Beli krizantemi* razkrivanje ontološke diference, se postavlja vprašanje, če ni morda ta razlika spregovorila v Cankarjevi avtorefleksiji tudi z jasnejšim in določnejšim glasom. Preden poskusimo na to vprašanje odgovoriti, ga je treba natančneje formulirati, sicer ne moremo vedeti, kaj pravzaprav iščemo. V ta namen se je treba spomniti na nekatere temeljne ugotovitve našega dosedanjega razpravljanja.

Iz besedila *Bele krizanteme* smo mogli napraviti sklep, da je umetnina kot umetnina po svoji najgloblji določenosti zavezana biti, vendar pa kot volja do moči »izroča« bit in svojo zavezanost prav volji do moči, ki ji sploh ni do biti in do zavezanosti kot takšni, marveč ju potrebuje samo kot sredstva

za prikrivanje svojega izvornega nihilizma oziroma za svoje svobodne neutemeljenosti. Ko se torej umetnost kot umetnost izroča temeljnemu liku sveta, ki se imenuje volja do moči, izroča volji do moči tudi svojo zavezanost biti in s tem bit samo. Umetnost kot »služba« volji do moči je odpad od biti in je izdajstvo nad bitjo, s tem pa seveda tudi izdajstvo samega sebe, in je zato samouničenje.

Na podlagi tega pa se že da jasneje opredeliti vprašanje, ki sprašuje Cankarjev tekst glede na intenziteto razkritosti ontološke diference. To vprašanje se glasi: ali je Cankarjeva avtorefleksija kdajkoli razpoznala umetnost, ki je volja do moči, prav kot odpad, izdajstvo in samoizdajo? Ali imamo kakšen Cankarjev tekst, kjer bi bila umetnost kot volja do moči imenovana kot izdajalstvo in odpadništvo?

Vse kaže, da lahko na to vprašanje pozitivno odgovorimo. Tak tekst je predvsem črtica, ki ima naslov *Črtice* in ki je bila objavljena leta 1914 v »Domu in svetu« (v CZS XVIII, str. 338). Za nas so važni predvsem uvodni odstavek, ki še niso pesniška beseda, marveč imajo značaj meditacije oziroma avtorefleksije. Glasijo se:

Najbolj nemaren, najbolj zavržen človek na svetu je novelist. Grešil je, storil hudodelstvo, nizkotno in zahrbtno, tako vsakdanje hudodelstvo namreč, da je na skrivoma zabodel in umoril človeka z buciko, namesto da bi ga v poštenem boju mahnil z mečem. Nato ne gre k spovedniku, ne k sodniku, ne posuje si temena s pepelom, ne obleče meniške halje, temveč séde v miru božjem ter napiše novelo. Po svetu hodi, pljuje poštenim ljudem strup v srce ter pravi, da »išče snovi«. Zveste, sinje oči, ki gledajo nanj, izdajalca, tako čisto in zaupljivo, kakor dvoje nebeških angelov — snov! Vdane ustnice, toplote in ljubezni polne, ki jih je cmokaje poljubil, ko je gledal izpod tihih vek v drugo stran — snov. Beseda, ki jo je bil nalašč tako uganil in postavil, da bi videl, kolikšna in kakšna bo ta bolečina v očeh in na licih — snov! Nič drugače ni: oče vseh novelistov je bil Judež Iškarjot!

Taka spoved je zelo prijetna, vedri dušo in boža srce ter poravna razmere; kesanje se izlije ter odleti s papirjem — list z veje.

Prvi stavek tega odlomka učinkuje zaradi svoje hiperboličnosti, pa tudi zaradi svoje nenavadne usmerjenosti kot lahkotna samoironizacija. Vendar pa ta lahkotnost polagoma izgine in tekst dobi vso potrebno težo, da ga smemo obravnavati kot avtentično misel o samem sebi. V tem tekstu je novelist, se pravi pisatelj, umetnik razpoznan za izdajalca, za Judeža Iškarjota, tj. za najbolj zavrženega in odvratnega izdajalca. Če pristanemo na to, da jemljemo Cankarjev tekst resno, potem bo v naši starejši literaturi težko najti izjavo, ki bi temeljila in dosledneje problematizirala umetnost. Po navadi sicer takšnih in podobnih problematizacij ne jemljemo čisto zares, ker jih razumemo kot nekakšno neutemeljeno zanikanje umetnosti nasploh — takšno zanikanje pa se nam zdi že apriori nesmiselno, saj je vendar jasno, da spremlja umetnost človeka vse od njegovega začetka, zato sodi tako rekoč v njegovo neodtujljivo bistvo, kar vse pomeni, da bo, dokler pač bo človek. Tem bolj pa se nam zdi takšno zanikanje nesmiselno oziroma samo nekaj navideznega pri Ivanu Cankarju, za katerega vemo, da je tudi še po navedeni črtici ustvarjal literarna dela in da je v črtici *Konec* svoje delo opravičil celo pred samo smrtjo. Zato je docela naravno, da npr. tudi Heglovi misli o koncu umetnosti na Slovenskem nismo zmožni prisluhnuti, kaj šele, da bi jo bili pripravljene misliti in premisliti.

Vse to pa nikakor ne pomeni, da izhaja pričujoča razprava iz prepričanja, da ima Cankarjevo zanikovanje umetnosti tisti pomen, ki ga v vsakdanji in zdravorazumarski rabi dajemo zanikanju in drugim pojmom, ki so z njim v zvezi, kot npr. obsodba, razkrinkanje, ko nam zanikanje ali konec pomenita fizično uničenje ali popolno izginotje.

Cankarjevo zanikanje in obsojanje umetnosti kot izdajalstva je treba razumeti v luči notranje problematike same umetnosti, kakor se nam je razkrila že skoz besedilo *Bele krizanteme*. Ta problematika je po Cankarju padla na Slovenskem skoraj docela v pozabo in jo moramo danes z muko ponovno odkrivati. V to nas sili naša današnja stiska, prav tako pa današnja stiska slovenske umetnosti; zato pričujoči poskus, da bi prodrli prav do te problematike, ne prihaja iz notranjih pobud tradicionalne slovenske literarne znanosti, tako da tudi ni podložen merilom, načelom in metodam te znanosti, in to je tem bolj upravičeno, ker je prav ta znanost z vsemi svojimi merili, metodami in načeli v vseh teh desetletjih po Cankarjevi smrti sama pomagala, da bi to, kar se je razkrilo Cankarju, čim prej padlo v pozabo. Problematika in stiska, ki nas v tem trenutku opredeljujeta, sta več in hkrati nekaj drugega od znanosti in njenih meril, zato ta merila v tem primeru sploh ne morejo biti zavezujoča, zlasti še, ker je samo po sebi jasno, da se odkrivanje Cankarjeve problematike

dogaja tudi kot refleksija načel, metod in meril tradicionalne literarne znanosti: kako naj torej nerefleksirana misel sodi o svoji refleksiji?

Ko skušamo torej Cankarjevo vsekakor presenetljivo obsodbo literature misliti znotraj tiste problematike, ki jo dovolj razločno razkriva njegova avto-refleksija, potem je očitno najprej, da je v odlomku iz *Črtic* z jasno besedo imenovano to, kar se nam je na podlagi pretresa tekstov iz *Bele krizanteme* ponudilo kot bolj ali manj prepričljiv sklep. S tem je naš opis temeljnih struktur *Bele krizanteme* gotovo vsaj načeloma potrjen. Vendar pa nam ta načelna potrditev še ne more zadoščati, zato se je treba vprašati, če skriva Cankarjeva beseda o izdajalstvu v sebi tudi iste sestavine in ista medsebojna razmerja, kakršna so se uveljavila že v *Beli krizantemi* in ki so nas sama po sebi privedla do sklepa o odpadništvu in izdajalstvu. V ta namen je treba zdaj podrobno premisliti navedeni odlomek iz *Črtic*.

Svojo misel o pisateljevem judeževstvu pojasnjuje Cankar tako, da opiše konkretno pisateljevo vedènje in ravnanje. Najprej govori o pisatelju, ki je storil hudodelstvo »táko vsakdanje namreč«. Tu očitno še ne gre za pisatelja kot pisatelja, marveč je to pisatelj kot navaden človek sredi vsakdanjega, normalnega, tj. neliterarnega življenja. Vprašanje umetnosti se pojavi šele kasneje, šele po izvršenem hudodelstvu: po svojem grehu pisatelj namreč ne opravi spovedi, pa tudi kazni in pokore ne sprejme nase, pač pa napiše novelo, se torej literarno izpove in s tem »poravna razmere«. Prav to pa je judeževstvo: taka spoved sploh ni prava spoved, je brez pokore in brez kazni, zato je tudi tako prijetna, kajti kesanje se lepo izlije na papir ter odleti s papirjem — list z veje.

Iz Cankarjevega besedila je najprej in najbolj jasno to, da novela ne more biti niti prava spoved ne pravi kes, kaj šele prava pokora ali kazen. Novela je lahko samo navidezna spoved in navidezno kesanje, je samo *quasi*-pokora. To pa še ne pomeni, da literatura ni isto kot realno dejanje, saj očitno ne more »poravnati razmer«, ne more torej doseči tistega področja življenja, kamor je stopil pisatelj s svojim prvotnim dejanjem, s svojim hudodelstvom, zato tudi ni prava socialno moralna kretnja: glede na pravo socialnost in moralnost je literatura samo *para*- ali *quasi*-socialnost in moralnost.

Kljub temu pa se pisatelj vendarle vede tako, kakor da bi s svojo literarno izpovedjo opravil pravo spoved, pravi kes, pa tudi pravo pokoro, tako da so zdaj razmere poravnane. Vede se, kakor da bi bil svoj dolg poravnal, kakor da bi se za svoje hudodelstvo odkupil. Ker pa to že principialno ni mogoče, je jasno, da se s svojo literarno izpovedjo ni odkupil, marveč je svoje hudodelstvo samo prikri. Literatura kot izpoved-spoved je prikrivanje hudodelstva.

O prikrivanju je bil govor že ob *Beli krizantemi*, ko se je dalo reči, da je literatura prikrivanje volje do moči in njenega izvornega nihilizma. Zdaj pa se to, kar se prikriva, imenuje hudodelstvo, tako da se nam sama po sebi vsiljuje paralela med voljo do moči in hudodelstvom, saj je obema skupno to, da se prikrivata in to prav v literaturi. Ali je potemtakem hudodelstvo ime za voljo do moči?

Na to vprašanje je treba vsekakor dobiti zanesljiv odgovor, vendar je treba pri tem že vnaprej računati s posebno težavo: ni namreč mogoče pričakovati, da bi bila tudi v *Črticah* volja do moči tako izrecno imenovana, kot se je to zgodilo v *Beli krizantemi*, zato se bo dalo na zastavljeno vprašanje odgovoriti le posredno, kar pomeni, da je tudi vprašanju samemu treba dati posredno obliko. Hudodelstvo ima zaenkrat z voljo do moči skupno le to, da se prikriva prav v literaturi: glede na umetnost sta hudodelstvo in volja do moči skoraj gotovo eno in isto. Ker pa je volja do moči opredeljena tudi po svojem »razmerju« do sedanjosti, do živega življenja in do biti, je jasno, da bo mogoče hudodelstvu utemeljeno pripisati značaj in pomen volje do moči le, če se bo izkazalo, da se (kot volja do moči) dogaja kot razmerje do biti in da je to razmerje v načelu enako, kot smo to dognali že za voljo do moči. Vprašati se je potemtakem treba, ali ima tudi hudodelstvo kakšen »opravek« z bitjo in ali je do biti, sedanjosti in živega življenja ravno tako zanikovalsko kot volja do moči. V ta namen je treba dognati, kakšne so v Cankarjevem besedilu konkretne razsežnosti greha in hudodelstva.

Grehu in hudodelstvu je v Cankarjevem besedilu dodeljen pomen umora, torej skrajno uničevalskega dejanja oziroma radikalno zanikujočega posega v življenje, kar že samo po sebi kaže, da gre v temelju vendarle za: biti, za bit kot tako. Umor je torej hudodelstvo nad bitjo in greh pred njo. V takšnem sklepanju pa nas utegne zmotiti predvsem dejstvo, da je iz Cankarjevih besed

povsem nedvoumno razvidno, da to sploh ni pravi umor, ni pravo uničenje, saj je le umor »z buciko«, torej nikakršen fizični uboj, ni napad na telo, in zato smo ga pripravljeno razumeti kot psihični ali moralni uboj. Takšna razlaga je vsekakor zapeljiva, vendar je ne moremo sprejeti, saj bi v tem primeru zapustili nivo vsega dosedanjega razpravljanja in padli v območje psihologije, kar bi bilo tem bolj usodno, ker v okvirih znanstvene psihologije sploh ni mogoče razumeti, da je literarna spoved samo *quasi*-spoved in torej izdajalstvo. V luči znanstvene psihologije in tako imenovane teorije ustvarjanja tistega vprašanja, ki je spregovorilo skozi Cankarjevo misel o izvornem pisateljevem izdajalstvu, sploh ni mogoče ugledati, kaj šele razumeti. Zato tudi hudodelstva ni mogoče ustrezno opisati tako, da ga reduciramo na psihični ali moralni umor, se pravi na kategorije, ki so razumljive prav znanstveni psihologiji.

To hudodelstvo, ki je umor, ne da bi hkrati to tudi zares bilo, gotovo pomeni, da ne gre za pravi fizični uboj. Vendar pa pomeni hkrati še nekaj drugega, ker je kljub vsemu le umor: to je umor, je radikalno uničenje, vendar takšno, ki se ne dogaja v območju bivajočega kot takšnega in zato tudi samo nima ontičnega značaja. To, kar je uničenju izpostavljeno, je sicer dostopno prek bivajočega, a samo na sebi ni bivajoče, zato za njegovo uničenje ni potreben meč, marveč je dovolj že nekaj tako nezatnega, kakor je drobna igla. Uničenju je izpostavljeno nekaj, kar ni dostopno meču, dostopno je samo drobni buciki: je torej nenavadno krhko, hkrati pa tako temeljno pomembno, da je dejanje z buciko okvalificirano za umor. Iz tega pa se že poraja sklep, da nas tak umor prenaša z ontičnega na ontološki nivo. Hudodelstvo kot umor z buciko se dogaja torej v območju biti in prizadeva biti, ne pa le bivajoče samo na sebi.

To se da razbrati tudi iz same črtice *Črtice*, ki je opis ravno takšnega nenavadnega umora z buciko. Gre za precej znano zgodbo o slikarju Groharju, ki je ves reven in sestradan obiskal Cankarja na njegovem dunajskem stanovanju pri Löfflerjevih in ga poprosil za pomoč. Cankar sam je bil brez denarja in je zato naročil domači hčeri Štefki, ki je bila takrat njegova zaročenka — v tekstu ji pravi celo »moja prava nevesta«, naj nese v zastavljalnico svoje zadnje bogastvo: par zlatih uhanov in nakupi vse, da bi sestradanemu Groharju primerno postregli. Za naš namen je potrebno, da na tem mestu citiram besedilo črtice vse od trenutka, ko je Cankar poslal svojo nevesto Štefko v zastavljalnico:

Pogledal sem jo prav od blizu, da bi videl, če je solza v očesu; ni je bilo. Sla je in še nasmehnila se je na pragu.

Ko se je vrnila, je nama pogrnila mizo. Prav narahlo so ji bila zardela lica; v očeh in na ustnicah je bil smehljaj; čist in jasen je sijal iz globoke radosti.

Nekaj ogabnega se je zganilo v meni.

»Čemu ta cukreni smehljaj? Ali se ji kar zdi, da bi uganjala plemenitost, razkazovala vdanost?«

»Na, zdaj jej in pij!« sem osorno ukazal tovarišu.

Ko sva si segla v roke, sem se zasmejal na glas.

»Pojedla in popila sva par uhanov, Štefkinih zlatih uhanov. Njeno poslednje bogastvo so bili. Ali so ti teknili?«

Videl sem, da je brizgnila beseda naravnost na srce.

In ko je šel, sem stopil k Štefki, ki mi je prišla nasproti tiha in topla. Ogabnost, ki je bila v meni, mi je segla do grla. Besede so bruhnile, da sam nisem vedel, kdaj in kam.

»Was soll dies blöde Lächeln? Ich mag deine Gnade nicht, mag deine Güte nicht... Mag deine Liebe nicht!«

Stala je pred menoj okamenela; tudi oči, te lepe so strmele mi ve.

Zgodil se je torej umor: Štefka je okamenela in ta okamenelost je metafora za smrt, saj je v tekstu samem z veznikom *tudi* vezana naravnost na *mrtve* oči. Skušajmo najprej brati to besedilo v luči domneve, da gre za tako imenovani moralni ali psihični umor. Do tega imamo vsekakor pravico, ker vemo, da Štefka ni zares umrla. V tem primeru se da reči, da gre samo za zelo grobo žalitev, ki je očitno posledica nekakšnega nesporazuma ali premajhne pazljivosti: Cankarju se je pač zazdelo, da je Štefkino vedenje samo narejena plemenitost in spogledljivo razkazovanje vdanosti, skratka nekaj narejenega, vsiljivega in zato že apriori zoprnega. Črtica se skozi takšno branje takoj spremeni v nekakšno naturalistično *tranche de vie*, ki pa je podana zelo skopo, ostala je pravzaprav na nivoju nedodelane skice ter deluje precej nebogljenost in to tem bolj, ker sam izvor nesporazuma nikakor ni dovolj pojasnjen, saj nikjer ne izvemo, kaj je tisto »ogabno«, kar se je v Cankarju kar naenkrat

zganilo in je tako usodno poseglo v dogajanje. Osnovno gibalo dogajanja torej ni pojasnjeno, zato se da celo reči, da gre pač za trenutno slabo voljo, za trenutno krizo — in če bi tako mislili, bi črtico samo še bolj degradirali. Lahko pa domnevamo tudi, da gre za že od prej skaljene odnose, in res se da iz Cankarjeve biografije dokazati, da njegovo razmerje do Štefke ni bilo nikoli uravnovešeno in je bilo zato razboljeno do svojih zadnjih globin ter polno mučnih protislovnosti. S tem bi črtica na pomenu sicer pridobila, vendar samo kot dokument o Cankarjevem življenju, ne pa tudi kot literarna tvorba: ko se sklicujemo na Cankarjevo biografijo, sicer nehote, vendar pa docela nedvomno dokazujemo estetsko nezadostnost njegovega besedila. Spričo takšne nezadostnosti postane tragični in grozljivi finale z okamenelo Štefko in njenimi mrtvimi očmi docela nerazumljiv in odveč: preveč neznatno je vse skupaj, preveč nejasni so vzgibi Cankarjeve nenadne grobosti, da bi se dogajanje smelo vzpeti v tak tragičen memento, pa čeprav bi trdili, da črtica ne pripada več naturalistični literaturi, marveč je po svojem bistvu simbolistična.

Zato je treba poskusiti v drugi smeri, če hočemo, da se nam vrne že skoraj izgubljeni estetsko literarni pomen besedila. To, kar je v črtici najbolj očitno, se da povedati nekako takole: Cankar Štefkinega ravnanja ni zmožel doumeti in sprejeti kot nekaj avtentičnega, kot izraz njenega bistva. S svojo nenadno in nemotivirano grobstvo je tedaj zanikal predvsem njeno bistvo. To je res psihični umor, vendar pa je hkrati še nekaj več. Ko je zanikal njeno bistvo, je zanikal tudi to, da *je*, sicer ne bi bilo jasno, zakaj naj bi sploh okamenele in zakaj naj bi umrle njene lepe oči. Štefkine oči so bile kar nankrat mrtve, pa tudi sama je »izginila«, okamenela je — zanjo se je zgodil konec sveta in konec nje same. Cankarjeve besede so uničile nekaj, kar je za Štefko temeljno, kar pa je hkrati tudi tako krhko, da ga uniči že ena sama beseda. In to, kar je temeljno in od česar je vse odvisno, a je hkrati bolj krhko od besede, ne more biti drugega kot to, kar imenuje glagol biti. Ni torej nič bivajočega, saj se bivajoče besedi sami uspešno upira in ji pravzaprav sploh ni dostopno, zato je tudi naravno, da Štefkina smrt ni prava smrt, ni nič fizičnega in se ne dogaja v območju bivajočega, marveč izključno na ontološki ravnini. Zdaj črtica ni več nebogljen zasnutek in opis nekam nepomembnega in v sklepu pretirano poudarjenega dogodka, marveč se ji vrača tudi njena avtentična pesniška razsežnost.

Po vsem tem ni druge možnosti, kakor da se sprijaznimo z mislijo, da gre v resnici za takšno hudodelstvo, ki je v neposredni zvezi z bitjo in je torej hudodelstvo nad bitjo in greh pred njo. S tem pa je že povedano, da je tudi hudodelstvo v določenem razmerju do biti in sicer v istem kakor volja do moči, iz česar sledi, da je v *Črticah* volja do moči imenovana kot hudodelstvo.

S tem pa pisateljevo izdajalstvo še ni izčrpano, saj je v črtici sami opisano še na dva druga načina. Najprej takole: »Zveste, sinje oči, ki gledajo nanj, izdajalca, tako čisto in zaupljivo, kakor dvoje nebeških angelov — snov! Vdane ustnice, toplote in ljubezni polne, ki jih je cmokaje poljubil, ko je gledal izpod tihih vek na drugo stran — snov!«

Tu pisatelj že nastopa samo kot pisatelj in je kot tak soočen z življenjem. Življenje se mu tako rekoč samo daje v zvestobi, zaupljivosti, toploti in ljubezni, izročja in daje se mu natanko tako, kakor se mu daje tudi sedanjost svoji vidnosti in zaradi nje. Vse se mu izročja v ljubeznivi razsvetljenosti biti. Vendar pa se pisatelj sam ne izročja tej izročeni, ne odgovarja vdanosti in zaupljivosti, ljubezni in toploti, marveč vse spreminja v navadno snov, v predmet: vse uporabljaja in zlorablja, da bi lahko napisal novelo, da bi lahko bil pisatelj. Kakor je volji do moči sedanjost samo snov za njo samo, prav tako se godi s sedanjostjo, tudi ko jo dobi v roke pisatelj. Tudi tu so razmerja enaka razmerjem, ki jih izpričuje besedilo *Bele krizanteme*.

Nazadnje je potrebno premisliti še tretji način pisateljevega judeževstva. Opisan je takole: »Po svetu hodi, pljuje poštenim ljudem strup v srce ter pravi, da išče snovi... Beseda, ki jo je bil nalašč tako uganil in postavil, da bi videl, kolikšna in kakšna bo ta bolečina v očeh in na licih — snov!« Ta primer izdajalstva se »pet tiče pisatelja kot pisatelja, vendar je bolj dinamičnega in agresivnega značaja, tako da se v določeni meri lahko izenači s prvim primerom, ko izvrši pisatelj kot navadni človek umor z buciko. Da bi pisatelj sploh lahko bil pisatelj, mora očitno sam provocirati svojo snov, nenehoma mora posegati v živo življenje, žaliti mora in z buciko ubijati, mora torej uničevati samo živo življenje in prizadevati ljudi prav v njihovi biti na način, kakor to prikazuje zgodba z Groharjem in Štefko. Takšno uničevanje in za-

nikovanje spada torej k bistvu pisateljskega poklica: hudodelstvo je potemtakem v srcu pisateljstva, kakor se je dalo to ugotoviti že za voljo do moči, ki je v obliki prihodnosti prav tako postavljena v pisateljevo srce.

Pisatelj je potemtakem glede na živo življenje hudodelec in izdajalec, kar pomeni, da je literatura v vseh treh primerih, ki jih opisuje črtica *Črtice*, očitno razumljena v razsežnosti volje do moči in je kot takšna razpoznanana za hudodelstvo in izdajalstvo. Izdajalstvo samo ima več stopenj in oblik. Najprvotnejše je tisto, ki ga ponazarja pisateljev odnos do zvestih oči in toplih ustnic: življenje se pisatelju samo daje, vendar pa sam življenju te danosti ne vrača, razsežnost dajanja mu sploh ne zadošča, marveč jo izkoristi za to, da spremeni življenje v svojo snov, tako da se dajanje sprevrže v iz-dajanje. To je iz-pad iz razsežnosti biti, je odpad od biti.

Odpad od biti se obnavlja in intenzivira, ko pisatelj sam provocira svojo snov, ko nasilno, hudodelsko in uničujoče posega v živo življenje, da bi ga preoblikoval v snov, primerno za literarno upodobitev: življenje kot literarna snov je proizvod hudodelskega posega v samo življenje. Iz odpadništva se rodijo torej izdajalstvo, nasilnost in uničevanje, ali kakor smo ugotovili že v besedilih iz *Bele krizanteme*: izvorni nihilizem volje do moči se uveljavlja kot uničevanje.

Zdaj se začneta razkrivati tretja razsežnost izdajstva, ki je v tem, da uporablja pisatelj svojo literarno izpoved kot spoved, kes in pokoro, da bi z njo »poravnal razmere«. Ko pa tako uporablja literaturo za nekaj, kar ona sploh ni in tudi biti ne more, ko jo torej zlorablja kot socialno moralno dejanje, je kriv izdajstva nad literaturo: izročanje umetnosti volji do moči za prikrivanje njenega izvornega nihilizma je izdajstvo nad umetnostjo.

Če pa je literatura samo *quasi*-spoved in *quasi*-pokora, s tem pa tudi *quasi*-socialnost, je literatura kot volja do moči tudi izdajstvo nad voljo do moči in hkrati nad narodom. Literatura kot *quasi*-socialnost in *para*-zgodovinskost ne more povzročiti in ustvariti sprememb v socialno zgodovinskem bivanju naroda, to očitno lahko stori le volja do moči.

Na podlagi tega se da zdaj reči, da je v črtici *Črtice* literatura, ki se konstituira kot volja do moči in kot socialno zgodovinska akcija, razpoznanana za izdajstvo nad literaturo in voljo do moči, za izdajstvo nad bitjo in socialno zgodovinsko akcijo, nad prihodnostjo in sedanostjo. Takšen pomen je seveda lahko dobila le, ker je v njej sami spregovorila zavezanost biti in živosti življenja; ali z drugimi besedami: merilo, od katerega se lahko literatura, ki se konstituira za voljo do moči, izpriča kot izdajalstvo, je samo navezanost biti. S tem seveda ni konec literature kot take, ravno nasprotno: vrača se k svoji izvorni zavezanosti, kar seveda pomeni, da je izgubila svojo socialno akcijsko udarnost. Prišlo je potemtakem do ločitve socialno zgodovinske akcije od umetnosti kot umetnosti, saj je že s tem, ko je Cankar literarno izpoved-spoved doumel kot izdajstvo, literatura prenehala biti socialno moralna kretnja, pa tudi zgodovinska akcija. Načeloma je jasno, da se v tej ločitvi izvrši tudi sprememba v zgodovini in akciji.

Ta ločitev se v naši zgodovini etablira s Cankarjem kot zavezujoča in dokončna opredelitev tiste strukture, ki je bila v slovenski zgodovini dolgo časa glavni prostor avtentične poezije — to je tako imenovana prešernovska struktura. Cankar je njena radikalizacija in njen konec. Potem ko se je ta konec tako radikalno izpričal v črtici *Črtice*, Cankarju ni bilo dano več dolgo živeti: konec prešernovske strukture in Prešernovega mita je zapečaten s koncem živega življenja. Ta konec je po prvi svetovni vojni padel v pozabo. Kaj in kako je bilo v času te pozabe z umetnostjo in z nami samimi, je vprašanje, ki ga tu ni mogoče obravnavati. Kljub temu se je v Cankarju dovršil.

Zaradi tega je nemogoče, da bi se naše današnje razumevanje literature, poezije in umetnosti še kar naprej napajalo v mitu o Prešernu. Vprašanje o poeziji se nam zato prikazuje predvsem v razsežnosti njene zavezanosti biti in kot razpiranje oziroma kot vztrajanje v ločitvi in diferenci. Vztrajajoč v njej poezija ne more biti več prikrivanje in utemeljevanje volje do moči, ki se v tem trenutku že vrača v svoj izvorni nihilizem. Z njo se vanj vrača tudi prihodnost, ki postane odprto polje nešteti možnosti in torej ne more biti več težko pričakovani kraj poslednje in dokončne odrešitve.

Skozi vse te sklepe pa se da razbrati tudi, kaj je pravzaprav umetnina in umetnost v Cankarjevi avtorefleksiji, se pravi v koncu prešernovske strukture. Očitno je, da se ne more do kraja izročiti volji do moči kot temeljnemu liku določene svetovne zgodovinske epohe, čeravno se hkrati ne more dogoditi

zunaj te epohe in mimo njenega temeljnega lika. Nikoli ne more priti do identitete z voljo do moči, vendar to ne pomeni, da je umetnina čisti govor biti same. Bit kot taka ostaja glede na poezijo nema, zato se v poeziji dogaja ravno diferenca, dogaja se raz-por, ločitev oziroma raz-ločitev. Umetnina kot umetnina je čuvar tega raz-pora, raz-ločitve in raz-ločevanja. Je njihova govorica.

UDK 886.3.09:92 Cankar Iv.

PIRJEVEC, Dušan: Ivan Cankar et la littérature, *Problèmes*, Ljubljana, 1969, vol. 7, št. 77, str. 312—337.

Le discours donne le résumé de l'autoréflexion poétique de Cankar et prouve que pour Cankar l'oeuvre d'art n'est plus ce qu'elle fut pour Hegel, **das sinnliche Scheinen der Idee**. La différence entre l'idée et la sensibilité s'est affirmée. Cette différence a un caractère de différence ontologique; dans cette perspective l'idée prend le sens de volonté de puissance et la sensibilité celui d'autorélévation de l'être, tandis que la structure de Hegel comme **das sinnliche Scheinen der Idee** apparaît comme autorecèlement du nihilisme originale de la volonté de puissance en l'être ainsi que dans le texte de Cankar cette structure est caractérisée comme la trahison et le crime. C'est pourquoi l'autoréflexion de Cankar signifie la fin des structures poétique traditionnelles en même temps que la fin de la manière traditionnelle d'être de la littérature slovène et l'art slovène en général.

UDK 886.3.09:92 Cankar Iv.

PIRJEVEC, Dušan: Ivan Cankar i literatura, *Problemi*, Ljubljana, 1969, vol. 7, št. 77, str. 312—337.

Rasprava kao pregled Cankarove pesničke avtorefleksije dokazuje kako umetnina za Cankara nije više ono što je bila za Hegla, **das sinnliche Scheinen der Idee**. Do izražaja dolazi razlika između ideje i senzibiliteta. Ta razlika ima značaj ontološke difference, u njezinoj svetlosti ideja dobiva značaj volje za moć, a senzibilitet značaj samorazotkrivanja bitka, dok se Hegelova struktura senzibilnog svetlucanja ideje obelodanjuje kao samoprikrivanje izvornog nihilizma volje za moć u bitku. Ta struktura u Cankarovom tekstu označena je kao izdajstvo i zločin. Zbog toga Cankarova avtorefleksija znači kraj tradicionalnih umetničkih struktura, a istovremeno i kraj tradicionalnog načina bistvovanja slovenačke literature i slovenačke umetnosti.

TARAS KERMA uner: Tradicionalna me gastruktura slovenske poezije.

Raziskava struktur v slovenski poeziji, II. del (Odlomek). Tretja predvojna slovenska poezija, ki je učinkovala na povojno, je Vodušкова. Božo Vodušek je od obeh že obravnavanih pesnikov precej starejši (rojen 1904); pesmi, ki jih bomo skušali analizirati, pa datirajo iz zadnjega predvojnega desetletja, torej vse do leta 1941, ko je izšla zbirka, iz katere bomo navajali (*Odčarani svet*).

Za razliko od nosivcev Kajuhove in Balantičeve poezije — Historičnega in Religioznega subjekta — ki sta se oba predajala nadosebnemu svetu, ta eshatološki Zgodovini, ki je bila v naletu, oni Bogu in Naturi — Zemlji (ki sta bila tako rekoč telesno navzoča), je temeljni nosivec Voduškov poezije vse prej ko predan; pri njem imamo opraviti s tipom izredno aktivnega subjekta, ki je v teku svojega razvoja doživel zanimivo zgodbo te svoje aktivistične subjektivitete. Lahko bi govorili o razočaranem, deziluzionističnem aktivističnem subjektu, če te oznake ne bi bile zanj premehke in če ne bi preveč spominjale na oznake druge stopnje zgodovine subjektivitete v povojni slovenski poeziji (Kovič, Pavček, Menart, Minatti, Krakar itn.), v kateri je konflikt med zagonom in porazom, med voljo in rezultatom te volje neprimerno manj oster; vsi ti so začeli z željami, v blagem soglasju s svetom, temelječ na predpostavljeni Harmoniji, Voduškov subjekt pa je že od vsega začetka Kreator sveta. Vendar — pristopimo k sami poeziji in skušajmo priti do primernih sklepov na osnovi empiričnega gradiva.

Historični in Religiozni subjekt

Začnimo s primerom poezije, ki je čisto nasprotje Voduškovi, a ne sodi ne v Kajuhov ne v Balantičev strukturalni pomenski krog. Anton Vodnik piše v *Pesmi o svitanju* (zbirka *Skozi vrtove*, 1941, pesnik je rojen 1901. leta) takole: *Vso noč pričakujem/ prvega svita nad vodami,/ da gre vanje, da jih vzdrami,/ da se iz globin zalesketajo/ v nas, ki smo še vedno/ temni in sami.* S to pesmijo se zbirka tudi sklene. Vzeti jo moramo torej skoraj kot poslanico. Zadnja pesem Voduškov, istega leta izdane zbirke, pa govori nasprotno o vojni in ima značilen naslov *Zračni napad*. Prav takšna je predzadnja; navedimo jo v celoti — *Uvodne koračnice: Od oklopnjač in tankov in letal/ obdan je vstal bog vojske na pohod,/ preko penatih morij, votlih tal/ se je zagnal rjoveč pod mračni svod./ Od severa je švignil kot signal/ rdeč blisk na jug, od vzhoda na zahod,/ in že se je pošastni bakhanal/ demonov razprostrl čez ves obod/ Med sikanje, regljanje, žvižg in grom/ se meša zverski krik, cvileči jok/ mož, starcev, žensk, otrok, pobitih k tlom;/ milijon studencev bruha rdeči sok;/ smejoč napenja Véliki polom/ si jadra na šumeči veletok.* V tej podobi brez težav spoznamo Apokalipso. V obeh navedenih pesmih je spoznanje o naši zdajšnji temi, čeprav je struktura tega spoznanja skrajno različna — tam gre za rahlo, nežno, komaj dahnjeno imenovanje temè, tu za temò v vsem sijaju, širini, barvah, pomenu: v dokončnosti. Ta temà, ki je absolutna Noč, je zadnja beseda subjekta te poezije. Svet je prišel do svoje končne postaje, do zadnje točke: do Vélikega poloma. Onkraj tega poloma ni slutiti ničesar, njegov veletok bo požrl vse, kar morda ta hip še ni do kraja črno. Razprostrl se je čez ves obod, preveva zemeljsko kroglo in — kot bomo videli — tudi kozmos človekove duše. Njegov Cilj je Smrt, vsesplošna, dokončna, popolna Smrt: izničenje vsega človeškega; njegova metoda skrajna dejavnost, Ultra-akcija, ki s pomočjo svoje totalne instrumentalizacije (Cilju si je podredila naturo, se pravi tehniko) zaseda vladarski prestol.

Vodnik: *Pesem o svitanju*

Skrajni aktivizem in
voluntarizem se kaže
kot nosivec vseobče
Smrti

Vodušek je bil edini predvojni slovenski pesnik, v katerega poeziji je prišla evropska subjektiviteta do svojega konca: skrajni aktivizem in voluntarizem se je izkazal kot nosivec vseobče Smrti. Njegovo bistvo se je razodelo kot Uničevanje. V tej točki pomeni ta poezija veliko predhodnico povojne poezije, saj je de facto edina, ki se ni pustila zapeljati od tipične temeljne slovenske zgodovinske strukture: od slovenskega eshatologizma. Ostala je na njegovem pragu kot oznanilo Apokalipse, o nadaljevanju, o tem, kaj bo sledilo tej Apokalipsi, pa je molčala. Njen odgovor je bila totalna nemost. Vsi drugi, pa naj so še tako globoko dojeli temo zdajšnjosti in uničevalnost aktivizma (recimo Kosovel ali Gradnik), so bili prepričani, da gre le za neki tip aktivizma, ki je v temelju napačen, lažen, protičloveški, medtem ko obstaja poleg tega še drug tip aktivizma in subjektivizma, ki je — nasprotno — odrešilen; čeprav je res, da je bil — kot smo pokazali že v analizi Kajuhove poezije — ta aktivizem pri večini utemeljen na predanosti, na absolutnem zaupanju v Zgodovino in njeno Resnico, torej na historičnem subjektivizmu (ta se zato sam sebi ni kazal kot subjektivizem, temveč kot skladnost z objektiviteto). Slovenski eshatologizem je bil v takšni meri temeljna struktura slovenske poezije, da je že vnaprej ne le ponujal, temveč naravnost vsiljeval svoj znani obrazec. Temu obrazcu — kalupu, shemi — in njegovemu pomenu se skorajda ni dalo izogniti.

Bor: V novi svet

O svetu, ki bo prišel za Apokalipso, za Poslednjo sodbo, ni govoril le Kajuhov posameznik, razred, narod, človeštvo, nanj naletimo prav tako pri Boru. Borova pesem *V novi svet* (iz zbirke *Previharimo viharje*, 1942) je dobesedno nadaljevanje Voduškove *Uvodne koračnice: Kletka je domovina, / ječa je planet . . . / Izpod neba, iz vetrov, iz megafonov / pa rjovejo, rjovejo marši, / morja oblivajo krvavi kontinent, / morja, mastna od krvi in bencina / ližejo, ližejo kontinent . . . / Bobni, letaki, časniki, megafoni, / laž, zvijača, strahota, smrad: / Evropa s svojimi bogovi in kanoni / drvi v prepad! To je čas Apokalipse, zdajšnjost, identična s Poslednjo sodbo. A tem verzom sledi: *Po oceanih krvi in bencina / pa plove, plove k nam — novi svet. / Iz krvi, ognja, dima, plina / plane proletariati! Proletariat kot Historični subjekt je ptič feniks, ki vstane iz pogorišča, dogodila se je temeljna mistična transsubstanciacija, sprememba pepela v živo bitje, nečloveka v človeka, starega v Novi svet. Dogodila se je sicer s skrajno aktiviteto, militantnostjo posameznikov, grup in samega Historičnega subjekta (*Iz slehernega srca / poženi — ne roža: / bajonet! / V sebi zatri ljubezen / kdor ljubiš novi svet!*), vendar ta bojovita dejavnost ni voluntaristična ideja nekoga ali neke grupe, temveč neogibnost Zgodovine same, sad objektivitete. V tej poziciji ni niti najmanjšega prostora za misel, do katere je prišla zgodovina subjektivitete v tretji povojni fazi (pri Zajcu in Strmiši): da namreč ni nobene objektivitete zunaj Subjekta — ne v Bogu, ne v Naturi, ne v Zgodovini; da je vsa objektiviteta le narobe obrnjena projekcija subjektive volje do moči; da je edina realiteta subjekt, ki je prišel do samega sebe; da se je ves poprejšnji razvoj, v katerem je subjekt stremel po ciljnih zunaj sebe, po Bogu, po Idealnem socialnem stanju, pokazal kot razvoj, ki je peljal naravnost nazaj k samemu subjektu, k njegovemu viru: k njegovi neogibni zmožnosti samoprojektivacije; da se je subjektova zmožnost svobodnega kreiranja sveta (*Razvoj sam*) skazala za neogibnost takšnega kreiranja sveta, kakršnega je zahtevala subjektova subjektiviteta, ta globoko v njem zasidrana sila, ki opredeljuje ter usmerja vsa njegova dejanja in dejanja; da se je razvoj svobode razkril kot dogajanje neogibnosti (*Usoda*); da se je subjekt v realizaciji svoje vloge do moči razodel kot temeljno nemočen, saj se mu je projekcija Novega sveta sesula kot izmišljena, neustrezna shema brez kakršnega koli resničnega korelata v objektiviteti; da je Absolutni subjekt v zadnji doseženi točki svoje aktivistično voluntaristične in navidez uspešne osvajavske poti naletel na mejo, ki se je pokazala kot temeljno in absolutno nepristopna: nase, sam v sebi pa na tisto svojo izvirno resnico, ki je ni bil nikoli zmožen do kraja tematizirati: na sebe kot na Smrt in Nič; Bog, Natura in zamišljeno prihodnje Idealno stanje, vse tri absolutne vrednote so odvrogle oblačila, v katera so bile ogrnjene, in pred subjektom je stal on, sam v svoji meji: v svoji Smrti in Niču. Kot bomo videli na koncu našega premišljevanja o slovenski povojni poeziji, je šele na tej točki mogoč tisti usodno zgodovinski preobrat, ki prek smrti Smrti, prek izničenja Niča preokrene prejšnjo iluzijsko projektivno pot (ki je peljala zmerom naprej in ki je pred sabo nenehoma projektirala mogočo ter celo še absolutno prihodnost) v reprojektivno, reproduktivno, v preteklost kot v edino preostalo, a zato tem močnejšo dimenzijo vodeče vračanje subjekta**

Bojevita dejavnost je
neogibnost Zgodovine,
sad objektivitete

Usodno zgodovinski
preobrat iz iluzijsko
projektivne poti
v reprojektivno:
v preteklost

samega vasa, zgodovine same vasa in človeštva samega vasa. Te zgodovinske psihoanalize kot možnosti dejanskega počlovečenja človeka in sveta, kot dejanskega odkritja pomenov, ki jih je človeštvo na svoji v prihodnje projicirajoči se poti ustvarjalo, a ne razumelo, kajuhovsko borovska pozicija seveda ni mogla niti slutiti. Prav tako pa jih ni slutila voduškova pozicija, saj se je sicer res končala z Apokalipso, a ta Apokalipsa je bila doživljena s cinično razboleno, deziluzionistično obupano, nihilistično, a niti najmanj še neantistično gesto. V eksistencialni strukturi Voduškove poezije je pomenil véliki Konec (Véliki polom) mitološko eshatološki nasprotni pojem, nasprotno vrednoto Novemu svetu; kot tak je bil le drugobit za Novi svet; (šele pozneje — v povojnih stopnjah — se je glede na novo dogajanje subjektivitete pomen spremenil in se zaobrnil in razodelo se je, da je Novi svet le drugobit za Véliki polom). Šlo je za dvojnost neke točke, ki svoje zgodovine še ni mogla eksplicirati.

Pomenska struktura, ki jo razodeva takratna Borova poezija, priča o subjektovi veri v celo vrsto vrednot, ki so nad subjektom. V pesmi *Kri v plamenih* piše: *Kadar čez gozdove rjovejo viharji, / drevesa se svojih korenin zavedò — / zato, / ker nas danes iz zemlje rujete, barbari, / naše korenine do pekla poženo.* Subjekt je utemeljen na Naturi — Zemlji. Verzi: *Hvala, / naučili ste nas sovražit, / poslušati krvi in duha ukaz* nam pričajo o nadaljnjih vrednotah, ki jim mora biti subjekt pokoren, s tem da jih izraža in udejanja: o duhu, krvi in sovraštvu. Subjekt v poeziji Antona Vodnika bi rad sprejel prvo, drugo bi priznal precej preoblikovano, tretjo pa bi z gnusom odklonil. Poezija tega pesnika ne pozna ne revolucionarnega ne historičnega subjektivizma, vsa se izživlja v čistem, notranje mističnem in zamaknjem predajanju, zato ji je Boj kot krvava bitka, ki jemlje nase tudi kri in uboj, globoko tuja. Borov subjekt je šel dlje, sprejel je nase nekatere, za slovensko pesniško tradicijo ne ravno ljube, a neogibne konsekvence revolucionarne situacije: sovraštvo in ubijanje. (*Tisti, ki ste jih včeraj še mogli slepiti, / danes vam streljajo v hrbet in obraz, pravi v isti pesmi.*) To sovraštvo in ubijanje sta v neposredni notranji, čeprav podtalni in za več kot deset let poniknjeni zvezi z enakima eksistencialijama Zajčeve poezije. Pomenska razlika med obema eksistencialijama, kakor sta se oglasili 1942. in 1957. leta, pa kaže na celotno pomensko razliko v zgodovini subjektivitete. Pri Boru sta posvečeni, do kraja sakralni; edino z njuno pomočjo (seveda tudi s pomočjo drugih kategorij) bo lahko vzpostavljena Bit sveta: Novi svet. Zato sta ne le že vnaprej opravičeni, temveč izvirno nedolžni in vodita k Svetlobi kot taki, k Človeškemu človeku. Pri Zajcu sta posvečeni ravno v obratnem pomenu: kot nosivki Zla, kot najgloblji kategoriji, ki si ju je Zlo — prava Bit sveta — izvolilo, da bo uresničilo sebe — pravi svet; vodita tja, kamor pelje subjekt njegova neogibna, zgodovinsko usodna pot: v Smrt in Nič. Subjekt, ki je spoznal, da je vse na svetu on sam — razvezana, podivjana, na vse strani brutalno delujoča subjektivnost — vidi v ubijanju in sovraštvu le odnos sebe do sebe, se pravi, da se mu je odprlo: s sovraštvom in ubijanjem sovraži in ubija subjekt — to je človek — samega sebe. Borov subjekt tega (še) ni videl. Menil je, da ubija ne-človeka, Hudiča v človeški podobi, Zlo, tisto, s čimer pravi človek nima nobene notranje zveze, tistega, ki mu ni in ne more biti ne brat, kaj šele da bi bil njegov alter ego (ki se bo razodel v zelo bližnji prihodnosti). Borov subjekt ne gre sam vase, v svojo resnico, temveč projektira Resnico nad sabo, zunaj sebe, pred sebe: v poduhovljeno bit sveta. Zato piše v že navedeni pesmi: *Divjajte po kontinentu, / mehanizirane horde, / ropaj, kolji, motorizirani Džingis-kan, / kri ni bencin, / krvi ne zmanjka nikoli, / pesti so močnejše od jekla in tankov in bomb, / duh je ekrazit, / svoboda pridušen orkan!* In sklep pesmi: *Svetu zavlada Človek, / ne jeklo, zločin, motorizirani umor.*

Končna točka Voduškovega subjekta je torej začetna točka Borovega — tako se zdi v navidezni, empirični, socialno zgodovinski perspektivi. Ko nastopi Véliki polom, lahko zavpije Borov subjekt: *Hura! Rdeči pionirji! / V temelje, oboke! bombe, ekrazit! / Iutri — rdeči inženirji / skozi slavoloke! novi svet gradit!* Historični subjekt mora Véliki polom pričakati kot namig Usode ter pri njem sam sodelovati, ga intenzivirati, saj gre — tu se razodene bistvena razlika od Voduška — za Polom starega sveta, preteklosti, ki ga je zato treba pospešiti, na tem Polomu pa bo šele mogoče sezidati Človekov pravi Dom. Če bi sodili zgolj na osnovi let 1940—1945, bi bila takšna notranja pomenska zveza povsem opravičena in edina mogoča. Če pa analiziramo zvezo Voduškovega Vélikega poloma z Borovim ali Kajuhovim Novim svetom, ki iz tega

Bor: Kri v plamenih

Bor in Zajc, sovraštvo in ubijanje

Subjekt Borove poezije projektira resnico nad sebe: v poduhovljeno bit sveta

Vodušek, Bor in Kajuh

Poloma sledi, na osnovi razdobja 1940–1960 ali celo 1930–1968, se nam naenkrat pokažejo povsem drugačne in neprimerno bolj zapletene notranje pomenske zveze. Voduškov Veliki polom se označi — skoz poglobljeno in preoblikovano ponovitev v Zajčevi ali Strniševi izvedbi — kot resnica Novega sveta, ki je čakala skrita v prihodnosti na imanentni notranji razvoj Novega sveta samega; konkretno preosmislitev tega razvoja pa odkrijemo, če zasledujemo recimo pomenski lok Minattijeve poezije oziroma prehod od prve povojne pesniške stopnje k drugi — k poeziji intimističnega humanizma.

Subjekt Voduškove poezije, ki je prišel na svoji poti do stopnje-figure Vsesplošne volje do moči, ki je Uboj, meni, da je svetu dejansko zavladal ne Človek, temveč jeklo, zločin, motorizirani umor. V zadnji pesmi *Odčaraneg sveta*, v *Zračnem napadu* (zadnji verzi Borove zbirke so: *Pri nas v gozdovih tesarji novih dni pojo!*) piše takole: *Naenkrat so zvonovi in sirene/ začeli biti, vpiti v divjem hrumu/ in vmes je bilo slišati jeklene/ ogromne hrošče po brnečem šumu./ Ljudje na vrat na nos so v smešnem diru/ se tekli skrit med heraklitne stene,/ ker že so hrošči vsipali ognjene/ odpadke po prepadenem vsemiru./ Na bližnjih gričih se je zapodilo/ sto majhnih gluhih ragelj proti nebu,/ nesoč nad mrtvim mestom oznanilo/ o nekem davnem križu in pogrebu./ Med treskom so po ulicah lijaki/ zazevali, sladikasto rdečilo/ v marogah je zidove poškopilo,/ frčali so razkosani vojaki.* Simbolika tega zračnega napada je na dlani. Raglje — protiletalska obramba — so gluhe, se pravi nemočne, ljudje — Človek — se skrivajo, a zaman, letala jih nemoteno kosijo in cefrajo. Vse to dokazuje, da je mesto — človeštvo — mrtvo, da je križ — simbol možnosti Vstajenja — preminil v davni preteklosti, da je že pokopan; človek je že šel za lastnim pogrebom. Človekova mrtvost, nemožnost Vstajenja, ki ga obljublja na eni strani Balantičev (pa tudi Vodnikov) povsod — in zdaj — navzoči Bog, na drugi strani Kajuhov in Borov Historični subjekt, je dokončna. V tej točki je med subjektoma Voduškove in Zajčeve ali Strniševe poezije sorodnost. Hkrati vidimo tudi bistveno — zgodovinsko — razliko. Pri Zajcu si stoji nasproti človek sam s sabo, sam sebe ubije, pri Vodušku pa si stojita nasproti človek in ne-človek, človek in zver, človek in tehnika (stroj), človek in Zlo. Zajčevemu subjektu se je posvetilo, da je Zlo on sam, Voduškovega ostaja to spoznanje zaprto. Na tej točki je identičen s Kajuhovim ali Borovim subjektom, ki postavlja absolutno ločnico med Človeka in Ne-človeka, med Dobro in Zlo. Od Borovega ga loči le vrednostno stališče, ki ga zavzema do te absolutne ločnice. Borov in Kajuhov revolucionarni subjekt veruje (v tej veri pa je soroden Balantičevemu ali Vodnikovemu religioznemu subjektu), da bo ne-človek (Zlo) poražen in da bo Človek (prek njega pa človekov temelj: Idealna prihodnost) neogibno zmagal, medtem ko Voduškov meni, da je Človek (z njim pa njegov temelj: Bog-Kristus) že dokončno poražen in da je že zmagal Ne-človek. V letalih, ki sejejo smrt, ne sedi človek, ki je sicer drugačnega prepričanja in z mano v vojni, a vendar človek; v letalih ne sedi nihče. Letala so avtomati, ki sami sejejo in sipajo smrt. Človek je poražen od nečloveškega — materialnega, tehničnega — Zla, ki je ne-on in ki je v temelju nehumani svet. Tako pokaže Voduškov subjekt, da je še zmerom strukturiran kot humanist, le s to razliko od Borovega, da je pesimističen ali nihilističen humanist, humanist, ki nosi v svojem srcu razboleno-nesrečno vizijo Pravega humanističnega Človeka, ubitega od Absolutne vsemogočnosti Zla. S spoznanjem o tej Absolutni vsemogočnosti Zla Vodušek tudi sklepa svojo zbirko. Zadnji verzi v njej pričajo, kako lahkotno veljavno je to Zlo: *Jekleni hrošči so takrat se s pravo/ lagodnostjo obračali na sivi/ nebeški ploskvi in v nepozabljivi/ mogočnosti izginili v daljavo.* Zunaj dvoma je, da so te protičloveške sile, ta Zli bog — sile Neba.

Voduškovega desperatnemu subjektu manjka tista slovenska eshatološka vera v Vstajenje Človeka, v prihod Novega sveta, ki je tako značilna za slovensko poezijo že od Prešerna naprej. Spomnimo se Prešernovih verzov: *Tje homo našli pot, kjer nje sinovi/ si prosti vol'jo vero in postave* ali verzov iz *Zdravljice*. Še jasnejša, še bolj bojovita in prepričana v neogibnost realizacije absolutno novega Življenja v grupno narodnem pomenu je na primer Gregorčičeva pesem *V pepelnični noči* (in seveda vrsta drugih Gregorčičevih pesmi). V tej pesmi je dobesedno napovedana Poslednja sodba: *Oj grešniki maziljeni,/ proč krono in škrlat,/ saj boste vsi prisiljeni/ ukloniti smrti vrat./ Sedaj vi narodom ste strah,/ strah tudi vas bo zmlél,/ to žezlo prah, prestol bo prah,/ vi boste prah, pepel!/ Vi, ki zaklade zbirate/ iz bližnjikov krvi,/ ki reveže zatirate!/ prah boste tudi vi!* V teh besedah je program slovenske revolucionarne

Vodušek: Zračni napad

Bor, Kajuh, Balantič
in Vodnik

Razboljeno nesrečna
vizija Pravega
humanističnega Človeka,
ubitega ob Absolutne
vsemogočnosti Zla

Prešeren in Gregorčič

strukture za več kot pol stoletja naprej: smrt bo pobrala vse zatiravce, izkoriščevalce, bogataše, zločince, vsi bojo Nič, preteklost bo do kraja pretekla in se bo iztekla v neobstoj. A ne le neposredni pristaši Zla: vsi, ki so zdravi, bogati, cvetoči, vsi, ki uživajo ta svet in ki so v njem čaščeni: *Tu gibki udje, vzorna rast, tu let in lica cvet, tu zemlje slast, bogastvo, čast... O, ti presrečni svet! A čuj!... Nek duh zakliče mi: »Kar zreš jih pred seboj, zapiši med mrliče mi/ s pepelom tem nocoj!«* Še huje, tudi nedolžni otroci bojo usmrčeni: *Nazadnje roj še priskaklja/ neskrbnih, jasnih lic, čist kakor angeli neba/ in lepši od cvetic./ Zaplakal nad tem krasom sem, češ: tudi ta bo str!!/ Še te... s tresočim glasom sem/ zaznamoval za smrt... Zdi se že, da je to Voduškov Dies irae — Veliki polom, v katerem bo našlo smrt vse, kar je živega — brez ozira na moralno zaslužnost ali hudobijo (v tej svoji temučno pesimistični viziji je šel Gregorčič nenavadno daleč, vsekakor bistveno prek dovoljene meje pozitivnega krščanstva). Vendar sledi tisto, kar v slovenski eksistencialni strukturi mora slediti in kar je med vsemi slovenskimi pesniki morda najdosledneje in najekstremneje izrazil ravno Gregorčič: *Končano! — Ne! — Čuj, duri tam/ ječe zaškrppljejo/ in nove trume v božji hram/ skoz nje se vsipljejo./ Na teh ni srebra ne zlata/ in blesk jim je neznan, na licih tožnih se pozna/ le sled solza in ran./ To pač je siromakov rod, molče je zunaj stal/ in mirno čakal, da gospod/ prostora bi mu dal./ Sedaj, ko prost mu je pristop, korak približa svoj, jaz pa spoznam trpinov trop, oh, bil je — narod moj! Odložil sem tedaj pepel, v klečeče uprl oko, za blagoslov sem roke vzpel/ ter kliknil sem krepko: »Le vstani, uborni narod moj, do danes v prah teptan, pepelni dan ni dan več tvoj, tvoj je vstajanja dan!«**

Oglejmo si še enkrat in še natančneje to, za slovensko poezijo in zgodovino v celoti tako usodno značilno pesem. Na eni strani je v njej globoko spoznanje o smrtnosti Vsega, o Smrti kot edini pravi človekovi prihodnosti; v tem je notranje sorodna Prešernovim poezijam — navedimo samo pesem *Memento mori*: *Pred smrtjo ne obvarje koža gladka, od nje nas ne odkup'jo kupi ziata, ne odpođi od nas življenja tata/ veselja hrup, ne pevcev pesem sladka./ Naj zmisli, kdor slepoto ljubi sveta/ in od veselja do veselja leta, da smrtna žetev vsak dan bolj dozori.* A ta Prešernova smrt je predvsem Konec človeškega, Rešitev pred življenjem, mir, zatočišče: *Prijazna smrt, predolgo se ne mudi! Prešernov obupani, nesrečni, razdvojeni subjekt si te smrti želi — želi si tje, kamor moč pregarjavcev ne seže, tje, kamor njih krivic ne bo za nami, tje, kjer znebi se človek vsake teže, tje, kjer srce upoko'le bodo groba globočine.* Smrt je srečna prihodnost. Utrujeni subjekt si prihodnosti želi, ker vidi v nji absolutno razrešitev. Prihodnost je enaka Pokoju, ta pa je Nič vsega, kar je bilo in kar je značilno za naše življenje: *Nič-Smrt sovražne sreče, skrbi in potrebe, nemira, gnusa, stisk, trpljenja, obupa, kesa, upanja: časa (Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi).* Živeti v času — v zdajšnjosti — pomeni živeti v skrajni negativiteti: hoteti in obupovati, želeti in biti razočaran, potrebovati in ne dobiti, skrbeti in ne imeti sreče, ljubiti in biti vržen v samoto ter gnus, premetavati se iz stiske v stisko, iz nesreče v nesrečo. Rešitev je v koncu Časa, pojmovanega kot zdajšnjost: v Začetku metahronosa, pojmovanega kot Absolutna prihodnost — Smrt in Nič sta kot eksistencialiji Prihodnosti pristna Bit sveta in človeka. Ali nismo zadeli na megastrukturo, znotraj katere se nahaja tudi Voduškov desperatni subjekt? In Zajčev ali Strmišev? Pomen teh treh se brez dvoma razlikuje od Prešernovega — razlikuje toliko, kolikor se je od tega oddaljila subjektiviteta v svoji usodni zgodovini. Vendar — ali se kljub notranjemu preosmišljanju ne nahaja znotraj iste usode, iste linije, iste zgodovine, celo znotraj istega okvira, ki ga je orisal že Prešeren in je ravno zato tako pomemben?

Ta eksistencialna struktura Prešernove poezije pa velja le za individualni subjekt; poleg njega obstaja namreč še kolektivni, ki smrt in nič presega v realni, konkretni socialni prihodnosti. Pri tem mislim predvsem na nagrobni napis: *Človeka smrt požanje, človeštva ne; naprej/ z njim, kar je storil zanje, živelo bo vselej.* Natančnejši pregled pa kaj kmalu pove, da je ta prihodnost — prihodnost Človeštva — v bistvu želja, ne gotovost; in v tem je bistvena razlika med Prešernovim in Gregorčičevim subjektom: Prešernov želi upati in verovati, nakazuje možnost, a je sam le napol prepričan vanjo, Gregorčičev je prešel iz želje v akcijo, gotov ni le Prihodnosti, temveč tudi tega, da čaka na nas, pripravljena in veličastna. Gregorčičev kolektivni subjekt je aktiven in bojevit, angažirajoč in integrativen, Prešernov pa je šele orisal možnost akcije in integracije. To prav lepo vidimo iz strukture verzov *Zdravljice*; v

Dies irae — Veliki polom

Rešitev je v koncu Časa, pojmovanega kot zdajšnjost: v Začetku Metahronosa

njih se nenehoma onavlja železnik: *Prost, ko je bil očakov,/ naprej naj bo Slovencev dom;/ naj zdrobé/ njih roké/ si sponse, ki jih še težé!/ Edinost, sreča, sprava/ k nam naj nazaj se vrnejo!/. . . naj sinov/ zarod nov! iz vas bo strah sovražnikov!* Pesem je zdravica ob kupi vina, ne marš, ki poziva v boj. Posebej je še značilno, da je ta prihodnost dovolj realna, konkretno mišljena: obnovitev realne preteklosti (svobode starih Slovanov). Čeprav si kolektivni subjekt želi Idealnega stanja: *žive naj vsi narodi,/ ki hrepene dočakat dan,/ da koder sonce hodi,/ prepir iz sveta bo pregnan,/ da rojak/ prost bo vsak,/ ne vrag, le sosed bo mejak!*, je to idealno stanje opisano »realistično«, se pravi, da ni posebej poudarjena misel o neogibnosti propada Starega sveta kot ontološko in religiozno različnega od Novega. Za takšno — že gregorčičevsko — interpretacijo so dane osnove, ni pa še izvedena; premalo je v subjektu trdnave, da je kaj takega mogoče, preveč je upanje sezidano le na *vincu*, na mamilu, preveč je le obrnjen izraz za beg: *Spet trte so rodile,/ prijal'li, vince nam sladko,/ ki nam oživlja žile,/ srce razjasni in oko,/ ki utopil vse skrbi,/ v potrtilih prsih up budi.* Prešernov kolektivni subjekt je preveč le rešitev (kompenzacija) iz tegob individualnega, njegova projektirana prihodnost je preveč le obrnjena vizija spomina, se pravi tega, kar je bilo (svobodne preteklosti). Avtentični predmet subjektove pozornosti in občudovanja je preteklost (*minuli sreče so in slave časi*), bistvo le-te pa je ravno v tem, da je ni več, da je Nič. Od tod tudi temeljno spoznanje v pesmi *Prešernova vera*: *Kar je, beži./ Al neg ni Bog,/ ki vodi vekomaj v ne-bo/ kar je, kar b'lo je in kar bo?* Individualni subjekt je razpet med preteklo preteklost in prihodnost, ki naj bi bila obnovitev te preteklosti, pa zanjo že vnaprej ve, da bo ravno tako minila (če bo sploh kdaj dosežena). Edina realiteta ostaja zdajšnjost; ta pa je Zlo kot tako (dogajajoči se čas trpljenja, se pravi izničevanja vsega v prihodnost projiciranja: upanja, vere, ljubezni). Tako ostaja kljub vsemu edina trdna in absolutna Rešitev individualna smrt: *Okrog ga drvita skrb in potreba,/ miru ne najde revež, ak' preišel vse kraje, kar jih strop pokriva néba;/ šele v pokoju tihem hladne hiše,/ ki pelje vanjo temna pot pogreba,/ počije, smrt mu čela pot obriše.*

Edina trdna in absolutna rešitev je individualna smrt

Mesijanstvo in Vstajenje

Gregorčičev subjekt je razvil nakazane možnosti Prešernovega; iz »realizma« je prešel v očitno mesijanstvo. Govori o Vstajenju. Aktivno poziva *le vstani, uborni narod moj!* Med zdajšnjostjo in prihodnostjo se je naenkrat razkrila temeljna razpoka: vse, kar je zdajšnje (vse to pa je v bistvu le nadaljevanje preteklega), je obsojeno na smrt, a smrt sama ni Rešitev, temveč le Konec nečesa in začetek temeljno Drugega. To Drugo se bo sicer realiziralo šele v Prihodnosti, vendar ga vsebujeta že preteklost in zdajšnjost kot seme Prihodnosti (spomnimo se na Kajuhal!); to seme niso toliko trpeči ljudje nasploh kot čisto konkretno slovenski narod. Prešernov kolektivni subjekt je bil brez dvoma že nacionalni subjekt — vendar bistvo te nacionalnosti ni bilo v ekskluzivnem sporu z drugimi narodi: prihodnost je srečno in svobodno življenje vseh narodov drugega ob drugem, čeprav je hkrati že res, da sovražniki slovenskega naroda naš narod tlačijo, zaslužujejo in jih bo treba pobiti. Gregorčičev hipernacionalni subjekt je to strukturo razvil: zdaj so na eni strani sovražniki — zločinci, predstavniki preteklosti — na drugi pa slovenski Narod, ki mu pritiče — zaradi trpljenja, ponižanja, izkoriščenosti, zatiranja, suženjstva, revščine v preteklosti in zdajšnjosti — posebno, privilegirano mesto. Konec je vladavine gospodov, začne se oblast bivših *siromakov*. Vendar — ali bodo Slovenci tudi v prihodnje siromaki? Ali bo zmagalo siromaštvo kot moralno-eksistencialno-religiozna kategorija ter bo zato ves čas Prihodnosti ostalo siromaštvo, čeprav siromaštvo na oblasti (in bogatije sploh ne bo več)? Ali pa bo postal ta narod sam bogat, kot so bili poprej drugi?

Privilegirano mesto slovenskega naroda

Gregorčič: Soči

Ultranacionalnemu subjektu gre predvsem za dvojce: za aktivno negacijo sovražnikov (preteklosti) — spomnimo se Bora — in za oznanjanje prihoda Absolutne prihodnosti. Oba momenta sta lepo vidna v pesmi *Soči*. Tudi tu se napoveduje *Dies irae*, ki bo v temelju spremenil svet: slovenske sovražnike (preteklost) bo utopil v Nič, slovenski narod vzdignil na prestol: *Pa, oh, siroti tebi žuga/ vihar grozan, vihar strašan. . . / gorje, da daleč ni ta dan! / Nad tabo jasen bo oblok,/ krog tebe pa svinčena toča/ in dež krvav in solz potok/ in blisk in grom — oh, bitva vroča! / Tod sekla bridka bodo jekla/ in ti mi boš krvava tekla:/ kri naša te pojila bo,/ sovražna te kalila bo! / Takrat se spomni, bistra Soča,/ kar gorko ti srce naroča:/ . . . tačas pridrvi vse na dan,/ narasti, vzkipi v tok strašan! / Ne stiskaj v meje se bregov,/ srdita čez branove stopi/ ter tujce,*

zemlje lačne, utopi/ na dno razpenjenih valov! Očitno je, da je tako za Kajuhov in Borov nacionalni subjekt kot za Gregorčičevega Natura (zemlja — reka, deževje) notranja zaveznica eshatološko pojmovane zgodovine (enaka zaveznica pa ji je tudi Morala). Svetovnega klanja ne bo sprožil uborni narod (vihar namreč prihriane/ z gorkega bo juga), temveč imperialistični narodi, ki bojo hoteli pogoltniti še tisto, česar se še niso polastili. A notranji religiozni zakon Zgodovine hoče, da se bo sproženi vihar obrnil zoper nje, da bojo krivci kaznovani, ponižni povišani in oholi ponižani, reveži obdarjeni, posestniki razlaščeni. V tej točki vidimo, da je Gregorčičev nacionalni subjekt obenem že strukturiran kot napoved razrednega, proletarskega subjekta. Da bi postal tudi to, mu je potrebno le bore malo (dokončni prehod se je izvršil pri Cankarju): da spoznanje o sebi kot o narodu siromakov, ponižanih, izkoriščanih itn. le drugače imenuje — da ne gre za boj Naroda zoper druge narode, temveč Proletariata zoper Gospode; mesianski značaj Slovencev ostane nedotaknjen. V pesmi *Domovini* je to povsem očitno: *O vdova tožna, zapuščena, / ti mati tolikih sirot, / s krvo, solzami napojena, / ki bol poznaš le, nič dobrot... / A trnov le tvoj venec je! / in rod tvoj rod mučencev je; / prezira te in te zatira! / Kdaj to gorje pač mine ti? ... / Kdaj sonce zlato sine ti? / O, da z močjo in srečo, slavo, / ne s krono trnovo, nebo/ ovilo bi ti svetlo glavo.* Nedotaknjena ostane tudi svetla in uspešna, zmagovita in močna, srečna in slavna Prihodnost.

V teku tri četrt stoletja — od Gregorčiča do Bora — se je poudarek prenesel s trpljenja na boj, s predmeta zgodovine na osebek zgodovine. Bor pravi v pesmi *Čez grobove in bajonete*, ki jo je posvetil *Proletarcem: Tovariši, bratje! iz stanovanjskih kasarn, / iz rovov, iz koč, / ki v verigah / že tisoče let / gradite temu prekletemu, / a vendar prelepemu svetu temelj! ... / Slišim vaš korak. / Iz podzemlja širi se čez ves svet. / Od Vladivostoka, Nankinga / do Čikaga in Kremlja / pojo vaši koraki ... / Toda kje so dvorni, luksuzni vlaki, / da bi pobegnile čaršije vsega sveta / pred vami? / S puško na ramih / zastražite ves planet / in konzulate / za potne liste — v novi svet. / Vidim vas, / kako v pesti držite planet krvavi ... / Vam, ko maje, podira se stari svet, / ne zvrti, ne zvrti se t glavi ... / V ognju, ki so ga saje / tisočletja dušile v vas, / vstaja nov svet. / Vaš ogenj puščave prelije v gaje, / bombe prepeče v kruh. / Vesolje presije / do neznanih globin in dalj. Razredno proletarski subjekt ima mistično zmožnost za temeljno Spremembo sveta. Nastopil bo čas Paradiža. Ali je eksistencialna struktura res v čem bistveno različna od eksistencialne strukture Gregorčičeve *Svetá odkletev: Sen sanja srce moje zlat: ... / Čuj, gori kliče višnji Bog: »Nocoj bo svet odklet / in konec bode rev, nadlog / in raj mu stvarim spet!« / ... In zmot, laži in zlobe duh, / zavisti kleti gad / in srd, krivica in napuh / grme v pekla prepad! ... Resnice sonce sije zdaj, / ljubezni greje žar / in svet je zopet cvetni raj / in srečna vsaka stvar. / Oj, to je zemlje vzvišen god, / človeštva zlati dan! / Prenovljen svet, preroben rod, / kot božji sen krasan! ... Srce, le sanjaj ven in ven, / o sen, ne uniči se! / A pač! Izgini sen kot sen, / pa dej — uresniči se! Razlika med obema strukturama je navsezadnje le v tem, da se Gregorčičev subjekt veže na Boga in da neprimerno manj zaupa v dejavnost svoje subjektivitete kot Borov. Gregorčičevemu, ki se bo pozneje ponovil v *Vodnikovem*, je človek božji otrok, svet bo uredil predvsem Bog, čeprav s pomočjo ljudi; človekova subjektiviteta je skrita za Božjo usodnostjo — Bog je temeljni subjekt. Vendar je ta Bog pravzaprav zato Bog, ker je na strani ljudi — teptanih in trpečih — ker jim obljublja ter zagotavlja Zmago in Raj, ker garantira človekovo Osvoboditev. V tem pomenu pa je nenavadno soroden Borovi *Zgodovini*, ki ima navsezadnje isto funkcijo. Pri obeh gre za Osvoboditev kolektivnega subjekta. Če pa preskočimo na individualni subjekt — ali ne ugotovimo iste eksistencialne strukture in njenega pomena tudi pri Balantiču in *Vodniku*? Ali ni tudi v poezijah teh dveh narava Boga v zagotovitvi Rešitve, v spremembi Zla v Dobro? Ali ne gre pri vseh le za različna imena Absolutne prihodnosti, ki bo prinesla svetu in človeku Osvoboditev, Identiteto, Mir, Trdnost, Veljavo, Bit?**

Omenimo naj še nekaj primerov iz slovenske poezije, da bo naša analiza kompletnejša in še bolj zasidrana v empiričnem gradivu. Simon Jenko toži v pesmi *Slovenska zgodovina: Bridka žalost me prešine, / ko se spomnim domovine, / vsemu svetu nepoznane, / od nikogar spoštovane. / ... / I ko ura n a m od-bije, / črna zemlja n a s pokrije! / kdo bo še po nas poprašal? / Kdo se z nami bo ponašal? / Preteklost in zdajšnjost sta nam sovražni; kako naj živimo v njih? / Za takšno stanje so krivi sovražniki: tega kriv je tuji meč; ti so nas pobijali in onemogočali. / A čas ni zgolj preteklost in zdajšnjost: naš čas je Prihodnost:*

Bor: Čez grobove in bajonete

Razredno proletarski subjekt ima mistično zmožnost temeljnega spreminjanja sveta

Bog, Zgodovina, Absolutna prihodnost

Jenko: Slovenska zgodovina

Vi, ki ste nas h klanju gnali, / srčno kri njih prelivali, / vam pravice vpije glas: / Bo prišel plačila čas! Nad empiričnim svetom vlada Zakon: Zakon Pravice, Zakon povračila (Poslednja sodba, pojmovana po slovensko: kot Vstajenje slovenskega mesa). V pesmi Dan slovanski piše: Prišel bo odmenjeni čas... / Na vojsko, junaci, na bor! / Na črne osvete pomor! ... Vsi čujte grometi na glas: / prišel je odmenjeni čas! ... V potocih preliva se kri! / Le zemlja, ki prejšnje si dni / kri hrabrih očetov popila, / se s trupli njihovi gnojila, / sovražnikov kroco popij! / Nad črnimi grobi vesel! / Slovan bo zastave razpel, / god slobode nove praznoval...

Zupančič: Pesem mladine

Ali se Župančičeva *Pesem mladine* kaj loči od naštetih primerov: *Mi gremo naprej, / mi gremo naprej, / mi strelci, / in pred nami plamen gre skoz noč / kot Bog pred Izraelci.* Že uvod v pesem je religiozno eshatološki: Slovenski narod primerja z židovskim, se pravi, da mu pripisuje isto Poslanstvo, isto Vero v Mesijo (Odrešenika), ki izvira iz iste suženjske situacije. Absolutna prihodnost — pojmovana seveda po župančičevsko: naturistično — je Sonce: *Ce sonca ni, odkod to hrepenenje, / ki v srcih burno nam kipi in vre? / Odkod v očeh mladini to žarenje, / ki sivi dvom pred njim se v nič razspe? / Kar neti nam in giblje vse življenje...* Nacionalni subjekt je skoraj že borovsko aktiven, čeprav gre še zmerom bolj za njegovo vero, notranjo trdnost, vitalistični optimizem, poziv na boj, kot pa že za krvavi boj sam: *O, sonce je! Je, ker ga slutimo, / ker ga v globini duše čutimo! Gre za dokaz iz Volje formirajočega se, integrirajočega se, na Poslednji boj pripravljajočega se kolektivnega (nacionalnega) subjekta, ki je hkrati tudi Naturni (naturistični) subjekt. Natura je temeljni garant njegovega Uspeha; zato zadošča, če gre za prepričanje (gotovost) čutov nacionalnega subjekta — čuti so dar in del Nature, zato nam posredujejo njeno Voljo in Odločitev. Kolektivni subjekt je že zdavnaj pustil za sabo prešernovsko željo in gregorčičevsko pozivanje na boj. Natura je določila, da Narod sam (v svoji Volji) nosi svojo usodo, da sam začenja Apokalipso, v kateri bo zmagal (pot od želje k volji je zgodovinska: od nemočnega k močnemu subjektu, od pasivizma k akciji, od eskapizma k volutarizmu: Subjekt gre nasproti svoji resnici): *Mi gremo, kakor gre vihar / na vrancu-oblaku jahaje, / in kadar pade njegov udar, / nebo se in zemlja zamaje.* Akcijo spremlja destrukcija laži, sovražstvo do gnilega, mrtvega, preteklega: *O domovina, kdor te ljubi zdaj, / ljubiti mora s črnim gnevom v duši, / kdor se naučil ni kot papagaj / besed svečanih, svete hrame ruši.* Refren *mi gremo naprej* se nenehoma ponavlja. Vse, kar je, je v Prihodnosti. In to Prihodnost bomo zavzeli — kolektivni subjekt se ne doživlja več kot nemočen, uboren, zatiran, ponižan, opljuvan, preziran, temveč kot Moč: *Da malo nas je? Preštejte nas! / Borilci stoletij minolih — / vsi klanjate se jim — a oni? sede / na vzvišenih svojih prestolih? / Preštejte nas: / vsi veliki vaši svetniki, / vsi naši sobojevniki!* Prodrla je, uveljavila se je Samozavest nekdanjega ponižnega naroda. Ta narod, ki je postal ekspanziven in silovit (tak, kakor si ga je želel Gregorčičev subjekt), se pollašča vsega, kar potrebuje. Njegovi sili ni meja. Zakaj bi bili veliki ljudje lastnina tujcev? Kar potrebujem, to je moje! In veliki ljudje so bili veliki prav zaradi svoje Moči, Volje, ekspanzivnosti: Mladosti. Torej smo si eno. Narod je iz otroškega (Gregorčič: božji otroci smo) postal mladeniški in mladosten. Slovenskim kvalitetam se je pridružila še ena: Natura (Mladost, življenjska moč ustvarjanja), medtem ko drugi narodi starijo; tu je Župančič vnesel bistveno novo kvaliteto, ki se je pozneje — do Kajuha in Bora — uveljavila kot temeljna in formirala identiteto Historično-Naturnega subjekta kot nosilca nacionalno-razrednih obeležij. Ta identiteta se kaže v navedeni Župančičevi pesmi: *Mogočen plamen iz davnine šviga, / vekove preletel je koprne, / in plamen naš se druži z njim, se dviga, / in plamen naš pogumno dalje gre, / ker neprekinjena drži veriga / iz zarje v zarjo od dne do dne...* Pred nami je totalna časovna struktura preteklosti-zdajšnosti-prihodnosti, v kateri se je daleč najslabše odrezala — po slovenski tradiciji — zdajšnost: zdajšnost je na eni strani laž, lakaj, smešna krinka, opičji obraz, se pravi, da je tako rekoč neeksistentna, da obstoji le kot ponaredek, na drugi strani — ko je pozitivna — pa je le trenutek, v katerem se združimo s preteklo-prihodnjim plamenom. Ni velika le preteklost naših, nekdanj svobodnih dedov (kot v Prešernovi poeziji), velika je povsod — ker je velika tista sila, ki ji preteklost pripada: Natura. Vendar je temelj, resnica in bit (Cilj) te preteklosti v Prihodnosti, ki se nenehoma poraja in nas nenehoma kot magnet privlači od bedne zdajšnosti k sebi. Tu ne gre za dokončno (gregorčičevsko kajuhovsko) Odrešitev v statični Prihodnosti, temveč za dinamično Odreševanje v Ustvar-*

Pot od želje k volji je zgodovinska: od pasivizma k akciji, od eskapizma k volutarizmu

Dinamično Odreševanje v Ustvarjanju, v Aktivnosti, v Moči

janju, Aktivnosti, Mladosti, Moči. Plamen, ki teži v to Prihodnost, v hipu preleti vekove, se pravi, da ni podvržen banalnemu socialnemu ali naturnemu času, Župančičev Vitalistični subjekt pojmuje Naturo globlje, tuja mu je suženjska navezanost nanjo. Natura, to je Človek — kolektivno in individualno ustvarjalno bitje, Natura govori skozenj, Natura je najprej moč, potem šele kronologija. Na tej Moči je vzpostavljena temeljna kontinuiteta sveta, ki se razrešuje v nenehnem Dviganju, v navpični črti, ki vodi k Nebu, pojmovanemu panteistično: k Soncu. Te poti bedna zdajšnost in bedna danost, v kateri trenutno životarimo, ne moreta skriti: *Na nebu je dan, nad gorami je dan, / a zarjo zakriva nam jata vran . . . / o, rada bi orle prevarila, / za sonce jih osleparila — / zaman: / sokoli in orli vedo, da je dan.* Naturistični nacionalni subjekt se čuti sokole in orle, ki jim vrane — zdajšnost — ne morejo biti nobena tehtna ovira. Nad temo pa je Sonce: uspešna, že pred vsem predeksistentna Prihodnost, ki čaka na nas.

Prav nič čudno ni, da je isti pesnik skoraj pol stoletja pozneje (med NOB) obudil ta aktivistično optimistični subjekt (hkrati z Borom). Ali ni sklepna kitica v pesmi *Veš, poet, svoj dolg* ekstremna militantna obuditev Gregorčičeve Soči, le da zdaj sovražnikov ne bo uničila Pravična natura, temveč Bojni kolektivni (nacionalno razredni) subjekt sam: *Še bo kdaj pomlad, / še bo napočil zor: / takrat volčji zbor / pojde lovce klat: / plani čez Savo, / plavaj čez Dravo — / zob za zob in glavo za glavo!* Narod ni več uborni — ovčji, temveč volčji — vojaško bojni narod. Eshatološkemu vidiku, po katerem bo Višnji sam (pa naj je Bog ali Zgodovina ali Natura) usodno, neogibno na dan Poslednje sodbe pravično uredil človeški svet, se pridružuje tu odločna in brezobzirna volja nacionalno razrednega subjekta, da svojo bitko dobojuje tudi sam: s krvjo, z vojno. Tudi v teh verzih je navzoča nasprotna pozicija pomenski strukturi Voduškovih predvojnih pesmi. Letala — lovci — sicer ubijajo ljudi, niso pa s tem ubila Človeka. Ta obstaja ravno zato, ker ni nemočni, roke razširjajoči, trpni in z notranjo milostjo obsijani Kristus (mučenec, svetnik, klavno jagnje), temveč Silak-Heroj, ki vrača miho za drago in ki ga nič ne moti, da bo šel svoje nasprotnike klat; Župančičev subjekt se pač dosledno ravna po svoji nekrščanski devizi, da tistemu, ki te udari po enem licu, nikakor ne nastaviš še drugega. Ta bojevitost, utemeljena na Veri v Prihodnost (v Pomlad, v Zor), je temeljna, pomen podeljujoča eksistencialija, ki je omogočila totalno aktivizacijo kolektivnega subjekta, s tem pa bistveno približanje subjektivitete sami sebi; brez te brezobzirne (vojaške) hiperaktivizacije in brez Zmage, ki je iz nje sledila, subjektiviteta ne bi mogla doseči tiste točke, na kateri se začenja njen konec: točke preobrata — točke, na kateri se je aktiviteta obrnila sama zoper sebe (točke Zajčeve poezije). O tem, da so sovražniki drugi, ki niso združljivi z mano kot slovenskim grupnim subjektom, je Župančičev grupni subjekt prav tako trdno prepričan kot Voduškov individualni: med volkovi in lovci je meja, ki jo lahko zabriše samo smrt; ta meja je ekskluzivni boj na življenje in smrt. Morda pa je med Župančičevim in Borovim (ali Kajuhovim) subjektom vendarle ta razlika, da prvi niže cení posnemanje (fikcijo, laž, nemoč) kot avtentično moč, ki je zla. Glava in glava, zob in zob so si na neki način enaki; tudi lovec je nekaj drugega od opičje krinke. Ta razlika izhaja iz temeljne eksistencialije v strukturi Župančičeve poezije, namreč iz Nature: kar je pristno močno, je dotirala Natura, krinka in antinatura ali psevdonatura. Zato poteka pravi človeško zgodovinski konflikt po sredi Nature med dvema naturanima Silama, ki se borita za obstoj in oblast: med Moralno, pošteno, notranje zbrano, lepo, harmonično, svobodno Naturo na eni in podivjano, zločinsko, nezumno, navzven usmerjeno, zasušnjujočo, slepo Naturo na drugi strani. Ravno v tej točki se kaže humanizem Župančičevega Naturalističnega subjekta, humanizem, ki se globoko v svoji notranjosti prepleta z naravno svobodnostjo natur(al)izma.

Voduškov subjekt izhaja iz krščanstva in je nad njim razočaran; šele iz razočaranja najde pot k naturi. Župančičevemu je krščanski samodarovalni, žrtvujoči se, predano ponižni, v božjem strahu — kot božji otrok — živeči element že od začetka tuj. Volja mu je največ, brezvoljno podajanje najmanj. Bog ali Hudič, oboje sta mu le imeni za Voljo Silaškega subjekta (subjekt se jima podaja kot silama, ki sta nad njim, le zato in takrat, kadar je nemočen). Zato pravi v *Rekviziciji*: *V imenu Boga očeta — / zakoljite nam praseta; / v imenu Boga sina — / nalijte nam vedro vina; / v imenu Svetega Duha — vsadite nam peko kruha!* Za Balantičev religiozno samoizničujoči se subjekt (*naj bom vitki*

*Brezobzirna volja
nacionalno razrednega
subjekta*

*Humanizem
naturalističnega
subjekta*

Župančič in Balantič

vrč za božjo kri) so takšne besede čisti sacrilegium: Bog je uporabljen za sredstvo moje ali naše — človeške — volje. Župančičev druge — sovražnike — izničujoči subjekt pa ravno s temi besedami nazorno izrazi svoje stališče: Gospodar sveta sem Jaz, smo Mi. S prešerno voljo ukazujemo svetu in drugim (spominimo se na verz Dume: *Pa so ramena in pleča kot skale... / pa so možje — / kot da se niso rodili iz matere, / kot da goram iz bokov izvili so.* Ali: *Videl sem misleca: pisal je zakone / ljudstvu ne zemskemu — zvezdam je kazal pot... / Bodi, je rekel — in noč mu je dala nov svet.*) Kjer vlada ta Volja-Natura in njen privilegirani del Volja-Naturni človek, so bogovi maliki in zato odveč. Rekvizicija se tudi konča z identifikacijo Boga in Hudiča, vendar ne po zajčevsko — kot Zlega boga, kot najvišje Usode, ki nas absolutno determinira —, temveč kot zamenljivost praznih, že v folkloro spadajočih imen: *V imenu Svete Trojice — / potegni voz iz klonice... / V imenu Vseh Hudičev — / navrzi jim ajdovo še potico!* Zadnji stavek je spregovoril kmet-gospodar, h kateremu so prišli partizani na rekvizicijo, in se tako pridružil Skupni volji. Bojna skupnost narodno razrednega subjekta je utemeljena.

Aktivna volja v bojno jedro integrirajočega se nacionalnega subjekta je mogoča le na temeljni veri v neogibni prihod Prihodnosti, ki v Naturi že čaka na nas

Sklenimo ta del premišljevanja o eksistencialni strukturi Župančičeve poezije in poudarimo še enkrat: vsa ta za zdajšnjost odrešilna, v nadaljnjem razvoju subjektivitete pa kot nekaj povsem drugega razkrita Aktivna volja v bojno jedro integrirajočega se nacionalnega subjekta je mogoča le na temeljni veri v neogibni prihod Prihodnosti, ki v Naturi že čaka na nas. V *Kitici marelic* je to do kraja očitno: Prihodnost kot Osvoboditev je utemeljena že v strukturi Nature same, zato je mogoča tudi v zgodovini in za človeka: *Kjer iz zamreženih se celic / prikaže blede lice kdaj, / poslal cvetočih sem marelic / dekletom kitico skrivaj. / In drugi dan bila ni ječa, / ne, bil je vseh svetnikov god / iz pratike: glav gosta gneča, / ko da v prostost že sije pot. / In kadar potlej šel sem mimo, / sem videl dobre misli sad: / en cvet prežene mrak in zimo, / pričara sonce in pomlad.* Med zdajšnjostjo in prihodnostjo obstoji cezura, ki jo lahko ponovno in s čedalje večjo upravičenostjo imenujemo: tradicionalna slovenska eksistencialna struktura. Recimo: *za hip zdaj pozabimo, kaj nas muči, / kozarce dvignimo in proti luči / skoz nje pogledjmo: zlat se dan nam svita.* Ali: *Pel sem in sanjal zornejšo vam bodočnost, / vas klical skupaj od severa in od juga, / zdaj vame zija razdor, laž laja in krvoločnost, / in v meni je velika, mirna odločnost / in trdna vera v naroda poslanstvo.*

Fran Albreht: *Pesmi življenja*

Vtem ko analiziramo, hkrati pa tudi na različnih mestih ilustriramo to tradicionalno slovensko eksistencialno strukturo, se zavedajmo, da ne gre le za najgloblja spoznanja »največjih« ali najbolj izrazitih slovenskih poezij; obravnavana struktura je splošna in sega od »zgoraj« do »spodaj«, je vseobči — »usodni« model. Vzemimo recimo nekatere pesmi iz zbirke Frana Albrehta *Pesmi življenja* (1920). Napisane so bile verjetno v dneh okrog konca prve svetovne vojne in opozarjajo, da je že v tistih letih prišlo do precejšnje aktivizacije kolektivno-grupnega nacionalno-razrednega subjekta; ta je bil namreč, kot se vse zdi, prepričan, da se slovenski Narod nahaja pred dokončno Osvoboditvijo — isto prepričanje se je ponovilo v letih 1941—1945. Med obema letnicama, med letom 1920 in recimo 1942 (letnico izida prve Borove zbirke) pa naletimo na obdobja obupa, nemoči, padle vere, *ustavljenega koraka* (kot pravi Klopčič v *Pesmi življenja*, 1934), čeprav v veliki večini primerov temeljna vera ne popusti, le umaknila se je v bolj notranje, intimnejše sfere oziroma je postala bolj transcendentne narave. Kot da bi veljalo pravilo: čim temnejša stvarnost, čim manj se zdi sodobnikom mogoče, da bi se v njej uresničil Novi svet, tem bolj postaja ta Novi svet podoba nečesa, kar bo popolnoma različno od vsega dozdej znanega in stvarnega. Pesmi najmlajšega rodu oziroma smeri-grupe na Slovenskem (Fritz, Kuntner, Cimerman...) govorijo o tem, da se znova pojavlja neke vrste vera v iste ideale, kakor jih je gojilo leto 1941 oziroma kakršne je gojila tradicionalna slovenska eksistencialna struktura. Zastavlja se bistveno vprašanje: ali je bil razvoj med leti 1950—1967 analogen razvoju med 1920 in 1940 in gre le za vmesno dobo razočaranja, upada, negacije, ki je pač razumljiva, a nikakor ne usodna? In ali imenovana najmlajša smer avtentično obnavlja strukturo, ki je slovenskemu narodu usojena? In Zajčeva, Strniševa, Šalamunova itn. poezije zgolj ponavljajo usodo Voduškovke kot apartnega in spremljajočega pojava — čeprav nekoliko močneje in glasneje, kar pa je v skladu z večjim razočaranjem let po drugi svetovni vojni? Ta misel pravi torej: nihil novi sub sole. Človeška vera v Novo, Lepše, bolj Plemenito, v polno Bit, v Svobodo, Bratstvo, z eno besedo v Svetlobo je

tako močna, da je nobena razočaranja ne morejo dotolči, lahko jo le nekoliko potisnejo ob tla. Če je za druge — evropske — narode značilen nihilizem ali celo reizem, potem gre pač za narode, ki so se izživeli, postarali in bojo neogibno umrli — takšen je pač zakon vsega živega; ali pa se je postarala cela kultura, civilizacija, kontinent, ki mu pravimo zahodna Evropa. Ali ni ta propad napovedala velika večina slovenske poezije od Prešerna do Gregorčiča prek Cankarja in Kosovel do Bora in Kajuha? Spomnimo se klasičnih Kosovelovih verzov: *Vse je ekstaza, ekstaza smrti! Zlati stolpovi zapadne Evrope, / kupole bele — (vse je ekstaza!) — / vse tone v žgočem, rdečem morju; / sonce zahaja in v njem se opaja / tisočkrat mrtvi evropski človek*, verzov, v katerih piše, da bo Evropa kakor razkošna kraljica v zlatu / legla v krsto temnih stoletij, tiho bo umrla, kot bi zaprla / stara kraljica zlate oči. Hkrati pa je večina poezije iz tega propada izvzemala ravno slovenski narod kot Izvoljeno ljudstvo (zaradi trpljenja in ponižanosti — tipičen prenos krščanskih elementov na nacionalne in pozneje socialno-razredne), kot seme Pravega prihodnjega človeštva; in z njim zdaj slovanske narode kot enako zatirane, zdaj proletarski razred kot enako izkoriščen.

Kosovel: Ekstaza smrti

To je ena razlaga, ki je sama na sebi povsem tradicionalna, saj obuja skoraj na las enake razlage vseh stopetdesetih let slovenske zgodovine ob Dobrem slovenskem narodu in zlih tujih evropskih narodih (znana od Bleiweisa in Jerana do Vidmarja in Zihlerla). Druga razlaga, ki jo skušam začrtati v tem in drugih svojih spisih o slovenski poeziji, pa je od te bistveno različna. Med obdobjema 1920—1941 in 1950—1967 vidi bistveno razliko; ta pa je ravno v tem, da predvojni obup ni prešel iz razočaranja v novo kvaliteto; da ni bil zares nič več od negacije temeljnega slovenskega Upanja, se pravi začasno desperatstvo; da se je ta poezija — to bomo videli — nenehoma gibala med poloma Upanja — Obup, Iluzija — deziluzija, Novo življenje — Smrt, kjer en del para ni mogel eksistirati brez drugega. Na primeru Voduškovske sklepne pesmi smo ugotovili, da je šlo celo pri tem najekstremnejšem predstavniku predvojnega nihilizma za pristen humanizem. Šele po vojni — od Zajca in Strniše naprej — se je dogodila temeljna, kvalitativna sprememba: samospoznanje tako kolektivnega kot individualnega subjekta, prehod onkraj upa in obupa, s tem pa tudi onkraj dileme slaba stvarnost (zdajšnjost) — lepa resničnost (Prihodnost). Zgodovina subjektivitete v poeziji med leti 1920 in 1941 ni tako intenzivno napredovala nasproti svoji resnici, da bi lahko prebila meje (kalup) tradicionalne slovenske eshatološke strukture. Bistveni razlog je najbrž ravno v tem, da grupno-kolektivni subjekt (recimo okrog leta 1920) ni imel dovolj aktivitete, da bi prevzel usodo na svoje rame in si sam izbral zaželeno Zmago; zaradi tega mu je bila Zmaga, ki jo je pričakoval predvsem iz tujih rok (od Boga, Nature ali kakršnegakoli pozitivnega Prapočela sveta), kot podarjena sama na sebi tuja, zaradi tega se mu je videl tudi Poraz, v katerega se je Zmaga hipoma spremenila, poraz tujega, ne sebe; drugi so dali, drugi so vzeli, nacionalni subjekt še zmerom ni bival lastnega življenja, lastne zgodovine — to, lastno pa je začel še bolj intenzivno gledati v prekstvarnem, onstranskem, eshatološko pojmovanem Novem življenju. Svet je delil v tujo in lastno subjektiviteto, le da je — po svojem mnenju — ves čas živel življenje tuje. Jasno je torej, da dokler ne bo zaživel svoje, dokler rezultati Usode ne bojo postali rezultati njegovih rok, njegove akcije, v katero se tuja ne bo vmešavala in jo devirala ter alienirala že vnaprej, dokler ne bo spoznal, da sta deviacija in alienacija v naravi same akcije, ne pa sad zločinskih sil njegovih sovražnikov (in se zato spet lahko vrača k Veri v Idealno humanistično akcijo, ki jo bo uresničil v naslednjem primeru, v Akcijo, ki bo zdaj zares utemeljena na samem Pranačelu sveta), še več, dokler ne bo odkril, da gre le za neogibno deviacijo akcije, ne pa za deviacijo usode — temeljne zgodovine subjektivitete — se pravi, dokler ne bo videl v rezultatih svojih dejanj, ki se razlikujejo od predhodnih zamisli, edino mogoče in naravne poti našega sveta, tako dolgo te poti in njenih nevšečnosti ne bo mogel sprejeti na svoje rame in na svoj račun, tako dolgo bo regrediral v klasično slovensko eksistencialno strukturo, se pravi, bežal od realitete in se zatekal v fikcijo, ki je seveda naravna za določeno, še nerazvito figuro — stopnjo subjektivitete, nikakor pa ni več ne potrebna ne dopustna ne zgodovinsko (se pravi relativno) resnična na stopnji razvoja, na kateri se je subjektiviteta že temeljno zavedela sama sebe.

Bistvena razlika med obdobjema 1920—1941 in 1950—1967

Tu lahko zdaj vključimo analizo Albrehtove poezije. Videli bomo, da namreč kljub svoji, za tiste čase ekstremni bojevitosti in aktivnosti ne more

Apokalipsa svetovja in
Ustvarjavec Novega
sveta

Nasprotje med Močjo
in Nasiljem je nasprotje
med moralo in nemoralo

Mož Absolutne
prihodnosti

Albreht, Prešeren,
Gregorčič, Župančič

dojeti temelja aktivitet, se pravi subjektivitete na stopnji grupno-kolektivnega voluntarizma. Najprej orišimo plat aktivitete. V pesmi *Mož* opisuje pesnik lastnosti, ki mu veljajo za najpomembnejše: *O, mož: to je srce vseh src, to je borba in čin; in smisel zemlje in upor. Kot v obroč; v dve zarji uklene mož voljo in moč... V vrelec bodočnosti — izliva preteklost se vanj. Seveda je ta še nad župančičevskega stopnjevani hipervoluntarizem hkrati prav po župančičevsko harmoničen: ta mož je obrušen dragulj in prozoren kot val, zlit vase, zvonec in ubran kot koral/ vesoljstva v vsemirju zbesnelih svetov. Vsa značilna dejstva so tu: Apokalipsa svetovja, znotraj nje Pravi človek, ki je hkrati Ustvarjavec Novega sveta (Homo faber, Homo creator, Homo-Deus in človek Prihodnosti, ki bo šele prišel. Temeljna časovna kategorija je Prihodnost, temeljne lastnosti silaštva, ki se bori za to Prihodnost s tem, da se bori zoper zdajšnjost, so boj, dejanje, volja, moč upor — eksistencialije, ki se ponovijo dvajset let pozneje pri Boru. Možu pravi: *razgali si prsa kot gora, ki nudi/ nasilju in vihri razbičane grudi, ti stoj sredi ljudstva! Človekova Moč je utemeljena — tudi po župančičevsko — na Naturi, hkrati pa je — tipično slovensko — identična z bolečino in trpljenjem. Pri Albrehtu se gregorčičevska ubornost, ki je še vsa nemogoča, kaže kot razbičanost: slovenska nemoč je razbičana moč, na katero se je zrušilo vse nasilje sveta (sile Zla), a ne le da ni popustila, nič manjša ni, sovražno nasilje jo šele razodene kot Moč. Nasprotje med Močjo in Nasiljem je nasprotje med Moralo in nemoralo, med Dobrim in Zlom, med Harmonijo in zbesnelo zmedo, med Svobodo in suženjstvom oziroma jemanjem svobode. Albrehtov subjekt je vse klasične slovenske skoz in skoz moralne, pozitivne, krščanske eksistencialije iz gregorčičevskega, a ravno tako tipično slovenskega poudarka na zatiranosti, trpljenju — opredmetenosti — s preimenovanjem predelal v eksistencialije Moči. A zdi se, da se je spremenilo le ime, ne pa bistvo. Je zato slovenski človek zares močnejši, zares Močan? Je zares postal aktivistični, voluntaristični individualni in kolektivni subjekt, ki hic et nunc kreira lastno usodo? Ali pa gre le za načrt, sanjo, željo, ki se sama sebi izraža v nekoliko bolj donečem tonu? Pesem nam pove, da gre v resnici le za načrt-željo. Mož, ki ga opisuje, ni mož, ki je, tu med nami, temveč mož, ki bo: mož Absolutne prihodnosti: *O, mož, ki te sanjam — on bo ti sam! Mož, ki je, dobi vse svoje prave — bistvene — kvalitete šele od Moža, ki bo: zdajšnjost se napaja iz Prihodnosti: Luč bo di in sij! V to noč, ki je zibel bodočnosti, sij Možu, ki pride. Svetla blagovest/ vsem bednim, a zbičana Kainova vest/ njim, ki morijo življenja prostost. Subjekt še zmerom ni realni subjekt v konkretnem boju, temveč projekt in projekcija bojnega aktivizma, omogočena po pozitivni Prihodnosti in utemeljena na moralističnem modelu. ki oznanja Osvoboditev vseh bednih in kazni vsem zaslužnjavcem. Subjektiviteta torej še zmerom temelji na neogibnosti Poslednje sodbe. — Kakšne sklepe naj subjekt potegne iz svojega poraza, ki ga bo prav kmalu doletel, če je strukturiran, kot smo opisali? Kako naj svoje skušnje razume drugače kot »nerealno«? Zajčevska pot mu je, takšnemu, kakršen je, popolnoma zaprta.***

Želja po volji izvira iz nezadovoljstva z danostjo — zdajšnjostjo, se pravi, da je utemeljena na tistem, kar je tematiziral že Prešernov subjekt: na potrebi biti nekaj drugega, kot si, na potrebi po temeljni, bistveni spremembi, s tem pa spet na času, pojmovanem kot doslednem, nepodkupljivem razkrojjavcu možnosti za realiziranje načrtov, uničevalcu sanj, porojenih iz želja. Ta celotna struktura potrebe in neuresničljivosti njenega korelata (Ideala) je v temelju različna od strukture, kakor se je izoblikovala naprej od zajčevske in strniševske strukture samorazdejanega humanizma. Zdajšnjosti ni moči živeti. V pesmi *Domovina* piše Albreht: *K tlom se ugrezajo naše oči, v prst, začrnelo od naše krvi, težko mi dihamo... Mrtev in siv čas visi zdaj čez nas, plug in sekira, srce in obraz/ pokriva nam rja. Tema zdajšnjosti je v tej slovenski tradicionalni strukturi (megastrukturi) zmeraj predpogoj Vere v Prihodnost, hkrati pa tudi nenehen rezultat uresničevanja te vere. Da je tako pri Prešernu, smo že videli. Enako je pri Gregorčiču, enako pri Župančiču. Smrt je bistveni notranji korelat Absolutne prihodnosti. Ta je sploh mogoča šele kot religiozno absolutni odgovor na Smrt, hkrati pa ravno zato, ker se — kot absolutna — nahaja v absolutni prihodnosti, ni faktučna, ni ne meni ne nam v našem dejanskem življenju dosegljiva; realna je le v naši notranjosti (kot Vera, Upanje, Načrt), zunaj naše notranjosti — v socialnem svetu — je dejansko neeksistentna. Ta neeksistenca, ki se nenehoma nahaja na mestu tistega, kar najbolj želimo in pričakujemo, na mestu Absolutne eksistence (Biti — No-*

vega sveta — Prihodnosti), nam dejansko ne more pomeniti nič drugega kot Absolutno smrt in Totalni nič. Ta dva sta drugobit Absolutne biti in Absolutne prihodnosti, njuna resnica. Iz istega časa (med vojno), ko je Župančič pisal že navedene in analizirane bojno junaške in Novi svet napovedujoče pesmi, so tudi tile njegovih verzi (pesem *Ob uri brezupa*): *Danes in jutri bosta skoro včeraj:/ le malo in še malo in še malo,/ in živo to srce ti bo zastalo,/ upokojila se ti kri za zmeraj./ To dolg bo pokoj po tem dolgem hrupu,/ po trdnem dnevu zaželeno spanje,/ po mučnih teh prividih čiste sanje,/ edina svetla nada v tem brezupu.* Realno življenje, ki ga subjekt živi — čas kot zdajšnjost — je hrup, se pravi nekaj vnanjega, neavtetičnega, praznega, zgolj navidez dejavnega; v tej besedi je obujen hrup iz deset let starejših, torej ravno iz sredine med leti 1920—1940 izvirajočih *Ostrnic*. *Obala bodočnosti, jutrišnji dan* je ideja, predstava, zamisel, pa čeprav Ideja z veliko začetnico. Ideja je na eni strani sicer stopnjevana realiteta, na drugi pa zgolj realiteta, ki ji manjka realnost. Zato na tisti strani, kjer realnosti nima, in takrat, kadar je trenutno ni tudi v srcu — v notranjosti — ni in ne more biti nič drugega kot lastna Odsotnost; a kolikor je močnejša kot Ideja, se pravi manjša kot tukajšnja in zdajšnja realiteta, toliko je močnejša kot odsotnost: Absolutna Prihodnost zahteva in pogaja Absolutno odsotnost: Smrt kot tako. Zato je razumljivo, da je tedaj Smrt *edina nada*. Smrt se — kot že pri Prešernu in v vsej tradicionalni eksistencialni pomenski slovenski megastrukturi — sploh ne more kazati kot preprosto dejstvo, kot naraven zaključek nečesa ali kot točka, h kateri subjektiviteta sestopa (kot preteklost, resnica te preteklosti in kot resnica subjektivitete, spoznane za preteklost), kaže se lahko le kot Prihodnost in to kot absolutna: kot v negativiteti izražajoče se pervertirano (edino) Upanje. Ali ne govori Prešernov subjekt do pičice enako: *Prijazna smrt, predolgo se ne mudi:/ ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,/ ki pelje nas iz bolečine mesta,/ tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi,/ tje, kamor moč preganjavcev ne seže,/ tje, kamor njih krivic ne bo za nami,/ tje, kjer znebi se človek vsake teže* itn. Odnosi slovenskih pesnikov do smrti se v tej točki prekrivajo. Megastruktura, po kateri so ustrojeni, jim druge možnosti ne dopušča. Zato pravi Župančič v pesmi *V brezglasje*, v isti torej, iz katere smo že citirali subjektivno trdno vero v naroda poslanstvo in v kateri se nahajajo tudi naslednji značilni verzi: *O, tukaj v prsih mojih Gospa Sveta/ z zvonovi in orglami češčena prestoluje/ v nedotakljive glorijske čistosti soj odeta/ zvesto nad svojim spečim ljudstvom čuje,/ mu lepše dneve snuje, tudi tole — in te besede so sklep pesmi: V meni je duh obrnjen v onostranstvo:/ življenje v svetu tem mi je pregnanstvo:/ kaži v brezglasje pot, smrt, blaga druga.* Nasprotje med obema elementoma je jasno: drugi govore o realnem življenju zdaj in tukaj, ki je nemogućnost kot taka; zato se duh — subjekt — usmerja od njega hkrati v dve smeri. Prav zato pa, ker je nemogućnost tako rekoč absolutna, je absolutna tudi potreba — po izhodu iz nje in se daje ta izhod kar v obeh svojih tipičnih (in temeljno identičnih — a to se bo, kot resnica te celotne stopnje subjektivitete, pokazalo šele v zajčevsko strniševskem preobratu) podobah. Pesem se izraža skrajno natančno: zares gre za pot v onostranstvo, v brezglasje, v smrt: v Nič h k r a - t i s to potjo pa se razpira pot v prsih, se pravi pot iz notranje plati človeka, pot, ki se snuje, pot sanj in snovanja (načrta). Obe sta enako čisti, jasni, nedotakljivi, zvesti, obe sta poti prestolovanja: subjekt namreč na vseh fazah pred svojim temeljnim obratom teži k temu, da bi zasedel Prestol sveta, seveda pa ta Prestol zaseda nerefleksirano: v podobi Boga, Nature, Naroda, Razreda oziroma katere koli vrhovne Vrednote, ki je na videz nad subjektom, v resnici pa je le samemu sebi zakriti subjekt. Absolutni kolektivni subjekt se namreč sam sebi zdi, kot da ni subjekt in kot da je subjekt — se pravi nosivec subjektivnosti, to je neobjektivnosti — samo individualni subjekt (človek posameznik). Pesem *V brezglasje* obuja ves repertoar slovenskega mesijanstva, slovenske Vere v neogibnost Zmage kolektivnega subjekta (Naroda-Duha-Človeštva-Svobode-Pravice-Resnice): *Po mojih žilah šume slovenske reke,/ budeč neprestano mi dušo s tajnim trizvokom:/ v valove plakajo jelše in sklonjene beke,/ srdito jezovi grme, mostovi z drznim lokom/ ne vedo za zapreke.* Med nami kot zdajšnjostjo in Prihodnostjo se boči most, tribarvna mavrica, ki je ni mogoče preprečiti. Celotno slovensko skupnost integrira — osmišlja in ji daje legitimost — Poezija kot značilna posebna slovenska Ideja. V subjektivih prsih poleg Gospe Svete kot simbola historičnega slovenstva (historičnega prava Slovencev na svojo nacionalno integriteto — obnovev Prešerna): *častitljiva kipi gomila,/ najšlahtnejše našega rodu v njej zagrebena;/ sto let je*

Ideja je na eni strani stopnjevana realiteta, na drugi pa le realiteta, ki ji manjka realnost

Župančič: V brezglasje

Repertoar slovenskega mesijanstva

Identiteta Smrti in
Idealnega stanja je
v zajčevski
makrostrukturi
razpadla v resnico
Smrti in v absolutno
nenavzočnost Idealnega
stanja

pevec mrtev, neiztrohnjeno/ sto let srce, in pesem, kot prvi dan vsa mlada, vsa mila,/ nas veže v eno Identiteta Smrti in Idealnega stanja, ki je v zajčevski makrostrukturi razpadla v resnico Smrti in v absolutno nenavzočnost Idealnega stanja, se v tej Župančičevi pesmi daje s poudarkom na Idealnem stanju, z nadmočjo tega elementa. Človek-posameznik (konkretni živi pesnik sam) bo umrl — in ta hip tudi ne more več živeti, pretežko je breme danosti — njegovo srce, se pravi tisto, kar iz tega srca izvira (*Pesem, Ideja, Načrt, Vera* v Idealno stanje), pa ostaja in bo ostalo nespremenjeno: tudi v socialno zgodovinski stvarnosti v Prihodnosti, ko bo realno, bo enako idealno kot danes, ko je socialno zgodovinsko še nerealno. Smrt se torej ves čas — od Prešerna naprej — kaže kot drugobit tega Idealnega stanja, vendar je hkrati ves čas — do poveljnega preobrata — od tega Idealnega stanja pomensko zakrita, pa naj je sama na sebi še tako avtentična in skrajna. (Do zajčevske stopnje pa je vodila pot prek menartovske, se pravi prek tiste, ki je tematizirala Idealno stanje kot projekcijo čiste notranjosti, to notranjost pa je iz Notranjosti, iz sedeža kolektivno nadosebne Ideje degradirala v notranjost kot zasebnost in intimo; Idealno stanje je v tej fazi izgubilo svojo eshatološko nadosebno vseobveznost, ki je tako prezentna ravno v analizirani Župančičevi pesmi; kot Vseobveznost nastopa edinole še Smrt. Zajcu in Strniši je bilo treba napraviti le še naslednji korak: intimo podati kot subjektovo fikcijo — samoprevaro, subjekt očistiti njegovih lažnih zatočišč in slediti le še njegovi pristni usodi — usodi subjekta kot subjektivitete. Prihodnost kot nosivka tega Idealnega stanja se je razkrila kot nosivka Smrti.)

Župančič: Božič 1942

Sklenimo: stališče, ki se izredno nazorno razodeva recimo v Župančičevem zapisu *Božič 1942* (*Božičujemo/ kot nikdar nikjer/ in za sveti večer/ preišljujemo!/ Svet — Bog — Človek — Zver*) je in mora biti le prehodno, subjekt na tej stopnji ga ne more razumeti drugače, kot ga je Župančič v nekem drugem zapisu — *Na kostnico padlim vojakom iz prve svetovne vojne: Po dolgem hrupu svet nam je ves tih/ mar ni to kratek sen le za oddih/ in smemo upati, da res nikdar/ iz mira se ne zdramimo v vihar?* Človek se viharja — Apokalipse — boji, saj seje ta samo trpljenje in smrt, v njem se človek spreminja v ne-človeka: v Zver. Na drugi strani, pa naj je svet tih ali krvav, kolikor je zla danost, je le prehod k Resnici, k tistemu, za kar je dokončno — kot se mu je zdelo in v kar je bil absolutno prepričan — sintetizirani kolektivno-individualni, nacionalno-razredni, historično-naturistični, slovensko-občečloveški, notranje-zunanji, intimno-socialni Zmagoviti subjekt menil, da je že in do kraja uresničeno (pesem, ki jo bomo citirali, je bila napisana 1945. leta): ta Resnica je označena kot *prisojno, razcveteno pobočje*, v katerem si najprej *naša ladja pristana išče* — to velja za predhodno, verujočo slovensko zgodovino, zdaj pa si ga je našla: *našla je v vedrega duha območje,/ v pastirja Kostje radostno torišče*, tja, kjer *Moskva sred kopnega prostranstva/ široke razprostira čvrste roke,/ zavedna sebe in svojega poslanstva/ na krilu zbira vseh plemen otroke*. Moskva je le konkreten izraz za realiziranost prej tako pričakovane Idealnega stanja, za konec dozdejšnje — predčloveške — zgodovine; zato ji je ime: *mati novega rodu*. Novi svet, Novo življenje, Novi rod — Novo človeštvo — ni več pred nami kot Cilj naše Vere, temveč že tu: *»Tja bomo našli pot...« Pred sto leti/ jo pevec, videc veliki, zagledal;/ o, da bi hotel danes nam zapeti!/ Pa ni mu treba: vse nam je povedal*. Slovenska zgodovina je potek od časa, ko je Prešeren kot predstavnik kolektivnega subjekta zarisal Cilj tega subjekta v Idealni prihodnosti (v njej si bodo Slovenci svobodni izbirali vero in postave), skozi čas, v katerem se je ta vera zmerom bolj krepila in se je nacionalni subjekt zmerom bolj zavedal sebe ter se aktiviral, pa do časa, v katerem se je Upanje izpolnilo, Cilj realiziral. Subjekt ve: *Da, to, kar gledam pred svojo hišo, je obala bodočnosti,/ je jutrišnji dan!* Absolutna prihodnost se je odprla, stopili samo vanjo, identificirala se je z zdajšnjostjo, kar pomeni, da je zdajšnjost potegnila vase ter jo napravila za Zdajšnjost, za čas, kateremu pripadajo vse karakteristike Prihodnosti, se pravi za Zdajšnjost, ki je sama postala absolutno idealna. Zgodovina, kakršno smo Slovenci poznali, je končana. Razvoj je pripeljal do uresničitve svojega notranjega Smotra. Smrt, trpljenje, obup, vse to so bili le spremljevalni pojavi, posameznikova nemoč v trenutku, ko je izgubil Vero, ko se mu je Vizija zatemnila, ko je za hip izstopil iz realno potekajoče, a včasih posameznikovim očem nevidne — poniknjene — Zgodovine. Takšen je Zmagoviti sintetični subjekt (pesem *Osvoboditeljem*): *Gore odpro mu svoje zelene hrame* (je torej Natura sama). *O naši sinovi in bratje in očetjel.../ On izpelje jih v mlado-*

Cilj nacionalnega
subjekta je v Idealni
prihodnosti

letje,/ njegova vera vsem zoprnostim je kos.../ Razločene brate v eni meji strne,/ svobodo zavrženo vnovič ustoliči,/ pred nami preprogo bodočnosti razgrne:/ planine sijo, razgibani v soncu rajajo griči,/ med radostno delo ubrano se petje oglašča.../ glave so dvignile, jasno je sleherno lice,/ s krvniki ogabnimi boj izbojevan. Verujoči, aktivni, bojujoči se delovni itn. Sintetični subjekt je izbojeval Poslednji boj za uresničitev Človeškega človeka; ne-človek (Zlo, Preteklost kot pretekla) je za zmerom premagan.

Sintetični subjekt je izbojeval Poslednji boj za uresničitev Človeškega človeka

Vrnimo se petindvajset let nazaj, v čas vere, ki je šele želja po Volji in Akciji. Kako jasno se da v Albrehtovi pesmi *Evropa* določiti posamezne stopnje znotraj te in tako zamišljene slovenske zgodovine (zgodovine od Načrta do Realizacije Človeškega človeka); kako trdno odgovarja pesimizmu pesmi *Domovina* slutnja Prihodnosti: *V srcu Evrope stojim in motrim:/ Ali ne ruši pod mano antični se Rim?/ Ali ne lušči se tam na iztoku iz rdečih megla/ sinje, pravljično mesto iz belega kamena —/ mesto bodočnosti? Je to že Moskva. realna napoved Idealnega stanja? Subjekt te Albrehtove poezije natančno ve, kje trenutno je: na sredi, na sredini med preteklostjo (ki je naša, Zahodu pripadajoča kultura) in Prihodnostjo, ki šele prihaja v nas iz Vzhoda: *V naših dušah in umih se bojujeta vzhod in zapad,/ dvoje sovražnih vetrov — v vek nespravljivih svetov.../ Mi smo potomci Napoleona, zavojevalca,/ mi smo potomci Karla Marxa in Jeana Jauresa pomirjevalca,/ mi smo sodobniki Lenina in Clemenceauja,/ in milijonov nemih težakov — brezimnih junakov./ Mi smo Evropa. Iz te srede je treba naprej: proti Vzhodu, v to, kar (še) ni, a kar (že) je — je v globljem smislu. V zaključnem od Polnočnih sonetov piše: *Nocoj pogled gre moj skoz vse domove./ Kakor, polnoč, soj tvoj sveta doline,/ prepleta moj src milijon globine,/ čas, ki ga ni še, v mojo dušo plove./ Čas, ki ga ni še, nosi zarje nove/ za speče narode; glej, jutro sine/ in se zbude iz neme bolečine/ sanj blodnih svojih, ko jih on pozove!/ Nocoj pogled moj v vaše duše vidil/ in jih vprašuje, sestre, po imenu,/ po holi, hrepenenju in bremenu./ In v vseh je isto, glej: molk in tišina,/ v polnoč molčečega sveta bolečina:/ »Čas, ki te ni še! Vstani, vziđi, pridil!« Događa se identifikacija individualnega in kolektivnega subjekta, oba lahko eksistirata po enem samem: po času, ki ga še ni — po Prihodnosti. In pri tem je prav vseeno, kdo je on — je to Nadčlovek ali Bog ali Zgodovina ali Natura. V pomenu slovenske tradicionalne eksistenčne strukture, ki jo ravnokar raziskujemo, je to obrobno, specialno vprašanje. Če gledamo namreč s stališča že izvršenega preobrata, se pravi prihoda subjektivitete do same sebe, potem je jasno, da gre ves čas v tej slovenski megastrukturi le za različne stopnje subjekta, ki prihaja polagoma k sebi, a seveda pomensko na povsem drug način (ponavadi celo obratno), ko to meni samemu sebi zakriti subjekt, ki se nahaja še znotraj stare megastrukture. Sam je trdno prepričan, da bo (in navsezadnje, kot smo videli, da je) Preobrat v Zmagi Naroda, Človeštva, Duha, Zgodovine, Človeka, Nature, Lepote, Vrednot, Morale, Boga, Razreda itn. Šele po povojni fazi samorazdejanja humanizma se je razkrilo, da pričakovana — in po svoje tudi dosežena — Zmaga (ki smo jo tudi opisali) sploh ni bila Zmaga, temveč dozdej najhujši poraz v slovenski zgodovini; skazalo se je, da je prišlo do tega usodnega poraza ravno zato, ker se subjekt kot dejanski nosivec prejšnje zgodovine ni spoznal kot subjekt, temveč se je skrival v nadsubjektivne Vrednote, v megastrukturo, ki je določala kot temeljno zgodovino (kot njen okvir in njeno vsebino) pot od Načrta Prihodnosti do Uresničitve sinteze med idealno — načrtovano, zaželeno — in realno, Prihodnostjo, ki se jo da živeti. Ta in takšna zgodovina je bila — s stališča resničnega obrata, s stališča strniševske poezije — le samovoljen voluntaristični projekt samozakritega in še nedozorelega subjekta, projekt, ki se seveda ni pokrival z realno zgodovino, kakršna se je pozneje razkrila, temveč je konstruiral fiktivno, čeprav na neki poseben način in dejansko po svojih posledicah kot nekaj povsem drugega uresničeno zgodovino. Resnični obrat se je dogodil ravno takrat, ko so se zrušile vse Vrednote (Bog, Narod, Razred, Morala, Človek...) in se razkrile kot deformirana samoprojekcija samozakrivajočega se subjekta v Nad-sebe, takrat, ko je subjekt prispel do svoje meje in svojo avtentično prihodnost odkril kot Smrt ter Nič. S te točke je popolnoma vseeno, v imenu katere Vrednote je potekala samomistificirajoča, a hkrati realna (ker je tudi samomistifikacija le stopnja v zgodovini subjektivitete, saj ta prihaja k sebi ravno prek samomistifikacije kot vmesnega dogajanja) integracija kolektivno-individualnega subjekta. Vse te Vrednote so le različna imena za isto.***

Albreht: *Evropa*

Šele v povojni fazi samorazdejanja humanizma se je razkrilo, da pričakovana in dosežena Zmaga sploh ni bila Zmaga, temveč dozdej najhujši poraz v slovenski zgodovini

Vodnik: Hvalnica kruhu

V začetku je čas Ideja
(Načrt, Beseda), na
koncu Uresničitev te
Ideje (Idealno stanje,
Raj)

Slovenska
megastruktura
ni mogoča zunaj
ekskluzivnega nasprotja
med Bogom in Hudičem

Človek je božje delo in
Zlo vdira vanj od
drugod

Vodnikov ekstatično
religiozni subjekt
doživlja prihajajoči
Novi svet kot globoko
notranjo identiteto
z Bogom

V Župančičevi poeziji se je subjekt integriral v imenu Nature in Naturno-moralno pojmovane zgodovine, v Vodnikovi v imenu Boga in teistično pojmovane zgodovine. V *Hvalnici kruhu*, objavljeni v zbirki *Srebrni rog* (zbirka je izšla leta 1948, pesem pa je bila po vsej priliki napisana med leti 1945 in 1948, se pravi v obdobju, ko je v slovenski poeziji obstajala že analizirana Zmaga), se vse, kar se v pesmi dogaja, dogaja znotraj pomena začetnih verzov: *Pod lesenim stropom/ zablestel je Sveti Duh. Sveti Duh, drugo ime za katoliško pojmovanega Boga, je tista Vrednota, ki posvečuje vse dogajanje, od njega izvira realiteta sveta in njegov čas: Čas se kot grezilo/ spušča v zlato globino/ tega slovenskega dne — spušča se od Svetega Duha k nam: bivamo v posvečenem, religioznem času (a kaj drugega je bil čas, ki smo ga obravnavali pri Župančiču, Boru, Kajuhu — le da je bila vsebina te religioznosti nekoliko drugačna; oba časa izvirata iz Absolutne vrednote in se vanjo iztekata: v začetku je čas Ideja — Načrt, Beseda — na koncu Uresničitev te Ideje — Idealno stanje, Meso, Raj). To dogajanje pa je: Kot dediči bogati,/ oskrbniki novih dni,/ za mizo smo sedeli,/ v rokah držali/ rdeči cvet večerni/ in o mladem jutru peli,/ nestrpni, vroči, smeli,/ napeti kot tetiva,/ brneč kot puščica,/ a vendar čudno mirni. Razlika, a nebitvena, med Vodnikovo in Borovo strukturo je le v podudarku, v tem, kaj ta ali oni bolj potegne iz snopa elementov, ki tvorijo raznovrstno celoto. Jasno je, da je tudi za Prešerna, Gregorčiča, Župančiča ali Bora preteklost bitna, čudovita, popolna, saj je bil v preteklosti človek še Človek (svoboden kot posameznik in kot Slovenec). — Ta preteklost je le drugobit Prihodnosti (to smo pokazali že pri Prešernu) — oziroma Prihodnost drugobit preteklosti: obe tvorita skupaj temeljno kontinuiteto Nature in Zgodovine (pojmovanih seveda na način slovenske megastrukture). Le da prava preteklost danes ni več realno — socialno, nacionalno — navzoča, marveč obstaja le v naši notranjosti, v naši zavesti o nekdanji Svobodi. Zato je pomen besede preteklost zmerom dvojen; enkrat takšen, kakršnega smo omenili ravnokar (a ta primer je manj pogost), drugič ravno obraten — preteklost kot nenehna, zelo podaljšana zdajšnjost, se pravi negativiteta (ta primer je pogostejši); preteklost je tu le drugo ime za Zlo. Navsezadnje je za Kajuha, Bora ali Župančiča celo zdajšnjost dobra in pozitivna, kadar je le naročje, v katerem se snuje Prihodnost, le seme, ki napoveduje Novo. Oznake ter pomeni vseh treh časovnih kategorij so odvisni od tega, kaj izražajo: ali Dobro ali Zlo, ali Resnico ali Laž, ali Človeka ali ne-človeka, se pravi — tu smo pri temelju — ali načelo Pozitivitete ali načelo Negativitete. Slovenska megastruktura ni mogoča zunaj ekskluzivnega nasprotja med tema dvema načeloma; ti dve načeli sta njeno bistvo, njen vrednostno eksistencialni kriterij. Kadar imenujemo eno Bog in drugo Hudič, nam bojo časovne eksistencialije nekoliko odstopale od primera, kadar imenujemo eno Prihodnost in drugo preteklost. Odstopanje pa je le v tem, kot smo že dejali, da gre za različne poudarke v okviru istega. Vodnikova poezija je bolj usmerjena k apologiji Sveta, k opevanju tega, kar je Lepo, Sveto, Poetično, Resnično, manj se ukvarja s tem, kar je Zlo. Vendar — in v tem je bistvo — enako precizno loči Zlo od Dobrega kakor Borova. Ko piše o sestrični smrti: *Rodni je brat/ tvojo kri prelil/ in ni ga blisk oslepil, ubil!*, mu je ta rodni brat Zlo (in bi zaslužil smrt) — čeprav je res, da je ta ne-človek vendarle človek (*rodni brat*). Zlo je Vodniku metafizičnega izvora — enako kot Boru, le da ta lahko na hitro razglasi sovražnika za ne-človeka, za nebrata, za Čisto zlo, medtem ko tega Vodnik — kot dober kristjan — ne more tako preprosto. Človek je božje delo in Zlo vdira vanj od drugod, od strani. Vendar — ali ni navsezadnje enaka situacija pri Boru? Ali ni tudi zanj človek temeljna pozitiviteta in ali tudi v njegovega človeka ne vdira Zlo od strani — iz slabe socialne ureditve sveta, ki ljudi deformira ter razčlovečuje; popravi to ureditev in človek bo spet človeški, se pravi Človek — to pa pomeni, da je bil človek že od začetka Človek (drugače se ne bi mogel razčlovečiti).*

Vodnikova poezija nenehoma poudarja človeka kot Notranjost: kot lečo, v kateri se zbirata tako preteklost kot prihodnost (obe v pozitivnem pomenu). V tej leči odseva Bog, ta leča je božje oko in božje delo — zato je med človekom in bogom stalno razmerje medsebojnega objemanja, erotičnega prežemanja, ekstaze Pozitivitete same: Bog objema svoj del in svoje delo, ta del objema Boga kot svojega Stvarnika. Subjekt kot nosivec Vrednot (tudi Boga) je temeljno zakrit — kot je zakrit pri Boru, kjer se bojuje za Duha ali Človeka ali Novi svet, recimo kot zvesti vitez za svojo Gospo (ki je NAD njim), ali pa še točneje kot sin za svojo Mater, del za svojo Celoto. Vodnikov ekstatično religiozni subjekt doživlja Prihajajoči Novi svet kot globoko notranjo iden-

titeto z Bogom; med obojimi ni razlike. Vodnikov subjekt — v primeri z Borovim — bolj poudarja trpni element svojega odnosa do Prihodnosti, torej tisti element, ki je pri Boru enako temeljen in v temelju enako trpen, ga pa v številnih primerih — najpogosteje — zakriva subjektova aktiviteta; zato tudi bolj zavaja. Do zares prave aktivitete je prišel individualni in historični subjekt šele v Zajčevi poeziji, ki po svoje obnavlja vojno, upor, Revolucijo; šele v njenem zrcalu se je otresel večine mistificirajočih dodatkov (Duha, Naroda, Razreda, Krvi, Domače zemlje, zaslužjenosti itn.) — ohranil je le nekatere (Ljubezen, Zli bog, Trpljenje, predvsem pa tisto, ki jo je sam iznašel: Naturo kot onkrajčloveško Reč). Vodnikov meče od zadaj, iz preteklosti luč na Borovega in mu tako osvetljuje tisto, kar je v njem pretežno skrito; zato je deloma njegova resnica. V *Hvalnici kruhu* pravi: *Na stežaj/ odprle so se stare duri./ Prelep, slepeč sijaj/ razsvetlil je vežo noči,/ da zaprli smo oči.* Subjekt čaka, sicer pripravljeno, skrajno zbrano (se pravi, da je storil — pri sebi — kar je mogel in kar je bila njegova notranja sveta dolžnost), a pri miru, ne izsiljujoče, ne bojno; Borov pozna ekstazo Vojne (Kajuhov zanos), Vodnikov ekstazo Sprejemanja: človek je zato na svetu, da čim večkrat in čim bolj pobožno, zvesto, radostno sprejme vase polnost Svetega Duha. Stoji pred svetom, ki je skoz in skoz božji svet kot prečudovita dragotina in stavba (temeljno umetniško delo, ki ga ljudje le posnemamo), in čaka, kdaj se mu bojo odprle njegove dveri. Svetlobe ne nosi s sabo Človek (subjekt); vsa prihaja od Boga-Absolutne prihodnosti, človek jo le odseva, kolikor jo more in kolikor zanj ni premogočna.

Okrog Boga so nanizane ostale Vrednote: Domovina, Mati, Narod, Ljubezen, Natura. V analizirani pesmi gre za Mater, vendar je v njej temeljna identiteta med Materjo in Bogom, prek Boga pa tudi z drugimi Vrednotami: recimo z Domovino. Svet Vrednot kot svet, ki poduhovlja in notranje osmišlja naturo, je ves med sabo povezan in vrednostno ter eksistencialno zamenljiv, saj so vse Vrednote od Boga in šele v Bogu to, kar so. Zato tedaj, ko pobožni subjekt opeva mater, opeva de facto tudi Domovino, predvsem pa Boga. Tako je treba brati naslednje verze: *Na zlati prag/ med temnimi vrati/ nenaadno stopila/ sivolasa je mati.* Vodnikovemu ekstatičnemu subjektu, ki vidi Boga povsod in v vsem, je celo zdajšnost tematizirano pozitivna, saj ni v bistvu nič drugega kot naše Pričakovanje, nenehno podaljšujoči se trenutek, v katerem polni klečimo, čakajoč Božje luči, se pravi vdora Prihodnosti. Zdajšnost sama na sebi ima zanj le drugo- ali tretjestopenjsko dejanskost; kar je na njej glavno, je to, da jo vso vleče naprej, čez sebe, s pogledom se je vsa prisesala na odpirajoča se vrata; zato je sama na sebi tista dvojnost, ki jo zaznamujeta vrednostno nasprotujoči si primeri: temna vrata in zlati prag. Ta Mati — Mati-Domovina — je, *kakor da jo mavrica/ je milo obsijala,/ ko na ognjeni njivi/ z mesecem hlestičim/ je težko klasje žela./ Tako je zdaj žarela/ v neznanem svitu,/ kakor da je v koritu/ z zlato se vodo umila.* Pred nas stopa Osvobojena domovina, Zmagoviti narod — seveda v posebni različici Zmage. Temu subjektu ne gre za bojno Zmago z orožjem, za nasilen poboj sovražnikov, temveč za hip, v katerem se je Bog odločil, da se prikaže ljudem v vsej svoji gloriiji, da se jim razda ves ali vsaj v bistveno večji meri kot prej. Prestop v Novo življenje je prestop v bistveno večjo božjo Bližino, prestop, ki ga je hotel in omogočil sam Bog, čeprav ga je seveda individualni in kolektivni subjekt (Narod) ves čas iskreno in od srca želel. Zmaga pomeni, da je Svetloba obsijala Narod-Domovino. Eshatološki moment se torej v tej poeziji obnavlja enako jasno kot v drugih, ki smo jih že analizirali, le da je za razliko od Borove, Kajuhove ali Župančičeve religiozno oziroma pozitivno oziroma krščansko eshatološki, medtem ko te nosi sekularizirana eshatologija. Novi svet pomeni, da je stari presvetljen, da mu je dal Bog lastnost svetosti, da ga je sprejel v stanje milosti, sence (Zlo) so se spremenile v Lepoto, tema je odšla, svet je postal ubrano in pojoče blagolasje čudežev. Osvobojena Domovina je vse svoje člane in svojo zgodovino posvetila, Novo življenje Naroda je obnovitev — na posebnem nivoju — zakramentov, božjih skrivnosti, krsta, mašniške ali katere druge posvetitve: *Z biserno je rosa/ ves naš stari hram/ pobožno poškopila/ iz skledice srebrne,/ da sence so se črne/ po vseh hotih/ ko ikone zasvetile.* Prehod v Novo Življenje je dejanska transsubstanciacija kruha in vina v Odrešenikovo telo. Osvoboditev pomeni Odrešitev, odrešeni pa smo lahko edinole po Kristusu oziroma po vseh dejanjih in ljudeh (svetnikih, ki jih je v Vodnikovi poeziji vse polno), ki hodijo za Kristusom in obnavljajo njegova dejanja (ti svetniki ali mučenci so bili ravno tako v narodno osvobodilni vojni, ki je zato

Zdajšnost ima le
tretjestopenjsko
dejanskost

Osvoboditev pomeni
Odrešitev

po enem – bistvenem: trpnem, mučeniškem – svojem delu posvečena; pesnik posveča Nedi Geržiničevi posebno pesem z naslovom *Mučenici*, v kateri mučeništvo tematizira: *Stopim v mrak temnice,/ kjer ti rablji iztaknili/ oči so žive, tople, rjave,/ ti žgali, trgali in bili/ prerahle prsi, milo lice,/ zameglili sanj daljave –/ potem ti je v gomili/ zasula prst nosnice . . .*). Vendar Vodnikov subjekt – recimo v nasprotju z Gradnikovim, tudi tega se bomo dotaknili – ne tematizira pretežno trpljenja, temnih plati v procesu očiščevanja, Kristusove muke in muke vseh ljudi, ki hočejo odrešiti sebe in svet; temveč Zmago tega Očiščevanja, Prihodnost, ki je v procesu prenovitve skrita in ves čas že navzoča, Radost, ki ga preveva; tema in trpljenje sta plat preteklosti, vic, tiste strani, ki jo Bog sicer dopušča, a ne želi in ki bo v Novem življenju absolutno izginila. Celo samo trpljenje (mučenje) podaja Vodnikova poezija rahlo, posredno, simbolno: kot Lepoto (tu sta pozneje navezali Kovičeva in Strniševa poezija): *Nad poljem in vasjo/ oblaki prhutajo/ kot ranjeni golobje,/ obrizgani s krovo./ Zbegani kot plašna jata/ vrše čez stolp in hrib,/ da šibé se žita zlata/ in zadnji gost odhaja/ nemo skozi vrata –/ brez venca in sijaja. V biserni sinjini šip/ nenadoma/ škrlatno potemnijo/ kot v večerni vodi/ sence gomazelih rib./ Kot volčje jagode/ so črne ni zenice.* Očitno je, da gre za Apokalipso, za najbolj črn dan v življenju Naroda in Človeka. A tudi ta dan je – kljub svoji grozi – lep. Ni mogoče, da ne bi bil lep. Bog je navzoč povsod in zmerom in v vsem. Balantičev in Gradnikov religiozni subjekt zapadata dvomu; tedaj se natura in človekova notranjost pomračita, postaneta gnusna, sama v sebi zla, opustošena: božje mesto je zasedlo Zlo. To je Vodnikovemu subjektu povsem tuje. Zlo je zmerom podrejeno, Bog je zmerom vladar, subjekt pozna sicer temne ure – ure smrti – vendar to niso trenutki dvoma, Zla, temveč druga pot k Bogu (tudi te se bomo še dotaknili); Bog se kaže na dva načina: skoz Življenje in skozi Smrt, vendar sta oba božja in zato oba Lepa. Življenje individualnega in kolektivnega subjekta (Narod in Versko občestvo) je svatovanje brez prestanka; a to je svatovanje ob Poroki in Smrti, v vsaki uri je in naj bo hvaljen Bog. Pesem, ki jo obravnavamo (*Mučenici*), se začne z besedami, ki celotno nadaljnjo situacijo temeljno opredeljujejo: *Od miz vstanite, svatje,/ ozrite se v nebo! Nenehoma sedimo za mizami, pirujemo (seveda na skrajno nedolžen način) in molimo: pričakujemo, kar se bo zgodilo, opazujemo, kar se godi, sicer ne aktivno navzoči, vendar od slehernega trpljenja na svetu zaznamovani, ranjeni, a to slednje trpljenje hkrati z molitvijo in pesmijo spreminjamo v božjo slavo. Kar pride, mora priti, Bog hoče tako. Tudi Sodni dan je prišel od Boga: uzrli smo ga, ko smo se ozrli v nebo. A Sodni dan je le uvod, uvod v svoje nasprotje: v Zmago Novega življenja, ki prihaja k ljudem na dvojen način: kot Zmaga Naroda, se pravi Zmaga živih teles; to podaja pesem *Hvalnica kruha, temu*, kar nas nasiti kot telesa (je pa v bistvu skoz in skoz duhovno); pa tudi kot Zmaga čistega Duha, se pravi Zmaga po osebni smrti – prehod v vesoljstvo, v Vse, ki je On; to podaja pesem *Mučenici*.*

Balantič, Gradnik in
Vodnik

Sodni dan, ki je prišel
od Boga, je le uvod
v svoje nasprotje:
v Zmago Novega
življenja

Začelo se je
metahistorično
Kraljestvo

Oglejmo si do konca prvo različico. *Mati-Domovina v rokah/ je kakor na pateni/ držala prvi hleb,/ kot sonce mlad in lep,/ ki v peči ognjeni/ je zorel kot sad,/ o, kakor v naročju/ njene ljubezni.* Kruh, delo, zgodovina, zemski svet, vse je dozorelo v Prvi hleb, v svet, ki je prvič zares in v jedru Mlad in Lep, ki je Sad v Prihodnost vzhajajoče preteklosti. Se te oznake v bistvu kaj ločijo od že navedenih oznak iz Župančičeve poezije tega časa? Ali se obe varianti slovenske megastrukture kakor koli bistveno razlikujeta? *Obale bodočnosti* – enako Borove – so dozorele v nas in pred nas. Konec je preteklo, nečloveške zgodovine, življenja izza temnih vrat, napočil je Nov dan: večer dan, dan popolne in od zdaj naprej nemotene predanosti človeka – božjega otroka – svojemu Očetu: Bogu; začelo se je metahistorično kraljestvo. Različica Vodnikove poezije je v tem, da ta Dan in to Kraljestvo slavi in slavi: *Poljubimo, bratje,/ te svete raskave dlani,/ ki v plamenih/ črno prst so spremenile/ v našo srčno kri/ kot glino v vrč lončar/ za prvo sladko vino./ Bodimo kakor svatje,/ ki zarje so jih ognile/ novih svetlih dni,/ pozabimo bolečino!* In zdaj pride bistvo – točka, v kateri religiozni subjekt tematizira svojo notranjo identiteto z nacionalnim slovenskim – še zmerom naslavlja svoje besede na Mater-Domovino: *Tvoje čvrste rokē,/ ki v srdcu zdrobile/ so suženjske sponde,/ bodo plug ravnale,/ da zemljo bo rezal/ v brazde in ogone,/ orale bodo – svet,/ da v sad bo zorel cvet,/ da postoterjen plod/ užival bo bodoči rod,/ v njegovih kladivo/ bo skoz vihar zvenelo,/ v mojih kot kristal/ vesoljstvo bo žarelo –/ a srcé o mladem jutru/ vsem bo pelo, pelo, pelo.* Izrazi, ki pona-

zarjajo delovnega človeka (Delo), pričajo, da je bila pesem po vsej verjetnosti napisana precej po letu 1945; ti izrazi oziroma svet, ki ga nosijo, jo potiskajo že v drugo polovico, v drugi del prve povojne faze (socialistični realizem), čeprav je tudi še zdaj poudarjena predvsem grupna kolektivnost delovnega subjekta. V tem koncu pesmi se je poudarek s same Zmage že začel prenašati na naloge, ki jih vsem individualnim subjektom predpisuje etatistični in institucionalizirani subjekt, v katerega se je spremenil grupno organizirani in historični subjekt. Vendar je ta poudarek navzoč le deloma — v pesmi predvsem odmeva dejstvo izvršene in gotove Osvoboditve.

Druga različica — konec pesmi *Mučenici* — sklene nekoliko drugače: *Zdaj z mano spiš, sestrice, / v zemlje poslednji globočini / kot na žametni blazini. / Lepo je v tej vsemirski školjki, / v prosojni višnjevi lupini, / ki za valom jo obliva val / v zvezdnati votlini... / Spomin je daljna bliskavica. / Obraz ti mesec je svetel, / srcé ti je zveneč kristal, / čeprav v dlaneh / že davno ti trohni cvetlica... Smrt pripelje v sicer nekoliko drugače urejeno Kraljestvo, ki pa je s prejšnjim isto v tem, da je Božje. V obeh globoko tiči človeško občestvo (bratje, sestrice), občestvo živih — delovnih in pojočih — na eni in občestvo mrtvih — presvetljenih in zvenečih — na drugi strani. Pesnik kot dvojni — religiozni in nacionalni — subjekt je v obeh: že od vsega začetka svoje poezije je oba slutil in napovedoval, v obeh živel notranje mistično življenje: v Novem dnevu in v Smrti. Občestvo mrtvih ni niti od daleč podobno Hadu, dvorani senc, mrkemu podzemlju — odsotnosti; narobe, enako prisotno, kar vse pričujoče je, saj biva povsod, tako v meni, v moji najtišji globini, kot v vsemirju, v najbolj razprostrti zunanosti (v fizičnih telesih). Nasprotja med zunanostjo in notranostjo seveda v Vodnikovi poeziji ni: oboje je božje. Konec individualne smrti — smrti mučenca — označuje takojšen prehod v Lepoto-Harmonijo Vesolja. To Vesolje zveni in — prek pesnika (v bistvu pa seveda prek Boga) — sozvanja, korespondira z ljudmi, se pravi z njihovimi notranostmi (dušami, srci). V tej poeziji ni Grešnost ali Zlo nikoli v prvem planu: tudi ko gledamo smrt, gledamo Radost (vedrino, milino, lepoto) eksistence božjega Sveta. Bog sam je Lepota in Harmonija Nature, notranje identična s človeškim občestvom (svetniki, mučenci, blaženimi) kot pričami krščanske — se pravi tudi tosvetne, tostranske — zgodovine. Smrt zato nikoli ne more biti odsotnost — seveda smrt mučencev, ljudi; zli ljudje (vdor Zla s strani) so v Vodnikovi poeziji komaj omenjeni. Če odmislimo razliko, da so v Borovi omenjeni neprimerno večkrat — saj morajo plastično in nenehoma eksistirati kot pravi objekti Sovraštva ter Boja — se pomenski strukturi obeh skladata: ne le krščanska, temveč tudi marksistična zgodovina pozna svoje svetnike in mučence, se pravi ljudi, katerih smrt nikoli ne more postati odsotnost, pač pa je ravno za vse večne čase religiozno-moralni temelj živečega Občestva. Primerov je vse polno; navedimo manj znanega iz zbirke Boga *Faturja Knjiga lirike* (1947) — *Spevi padlih: Vsi, ki bomo kri prelili / na bojišču ramo ob rami, / v gostih hostah smrt storili / ali v goli kraški jami... / nikdar sami, vedno z nami / bo trpeči milijon... / Naša žrtev večno živa / kakor roka milostljiva / rod povede preko praga / sužnjih muk in svetla zmagal / poveliča čela draga — / ves trpeči milijon*. Tu naletimo še na dodatno, a temeljno ter enako za Vodnikovo kot za Borovo poezijo veljavno eksistencialno zvezo: smrt kot *Zrtev*, *Zrtev* pa kot eno od neogibnih poti do Zmage. Moč Prihodnosti je tako velika, da črpa preteklost, jo vleče k sebi in jo preosmišlja: iz Smrti dela življenje, iz padlih ne le seme, temveč beton Občestva živih. Stojimo ob eni najbolj pomembnih eksistencialij slovenske megastrukture: Smrt kot smrt *Zrtve* šele zares omogoča in utemeljuje občestvo izkoriščanih, uničevanih, potujčevanih, nemočnih. Nacionalni subjekt, ki mu manjka herojev — borcev v odprtem boju s sovražniki — se osredotoči predvsem na mučence kot na svoj bistveni Zgled. Borova poezija se nekoliko razlikuje od drugih ravno v tem, da postavlja v ospredje herojstvo, boj, sovraštvo, moč, medtem ko je bila za slovensko pesništvo — a ne župančičevsko — tradicijo značilnejše podčrtovanje zveste žrtve, padle iz ljubezni. Vendar je v tem in onem primeru bistveni strukturalni okvir (horizont) isti: herojska in tragična *Zrtev*, obe cementirata nacionalno skupnost, iz katere raste in bo zraslo Novo občestvo. Smrt torej v nobenem od obeh primerov ni resnica Zmage (kot za Voduškov nihilistični subjekt), temveč njen sotvorni pogoj: resnico ji daje ravno Zmaga. Se pravi: če ne bi bilo vere v Zmago ali Zmage same, bi postale vse te mučeniške smrti nesmiselne, prazne, zgolj smrtne, razodele bi se kot gola odsotnost. To pa bi bil konec nacionalnega subjekta, konec njegove eshatološke narave, konec slo-*

Vodnik: *Mučenici*

Bog sam je Lepota in Harmonija Nature, notranje identična s človeškim občestvom (svetniki, mučenci, blaženimi) kot pričó krščanske zgodovine

Fatur: *Spevi padlih*

venske megastrukture. Natančno ta konec, ta resnica se je dogodila v Zajčevi in Strniševi poeziji; čeprav se je dogodila — sama v sebi mistificirajoče — kot konec človeka, človeštva, človeškega smisla, pa se je — v naslednji fazi — pokazalo, da gre le za konec Človeka, se pravi nacionalnega, historičnega, religioznega itn. subjekta, za konec subjektovnega samoskrivanja v Nad-sebi, za obrat, od katerega vodi pot nazaj v preteklost, v ponovno preživetje in preosmislitev vseh dozdej kreiranih pomenov; to pa se pravi v sprejem teh pomenov. Naenkrat se je izkazalo, da ni konec ne človeka ne človeštva ne časa ne smisla in z njimi vred ne žrtve ne vere ne ljubezni ne upanja, nobene od preteklih eksistencialij. Vse so, vse obstajajo, le da ne več znotraj klasične slovanske eshatološke megastrukture (ki je del evropske); polagoma se strukturirajo in preosmišljajo v novo, drugačno, ne eshatološko, ne v Absolutno prihodnost usmerjeno strukturo, ki iz nje izvira in se v njej dopolnjuje. S tem pa se pred nami odpira popolnoma različen svet, ki je šele zdaj zares in avtentično v temelju nov (nov v preosmislitvi in predelavi starega).

V času, ko sta nastajali Vodnikova in Faturjeva analizirana poezija, se je zdel ta obrat nemogoč, ni si ga bilo moči niti zamisliti. Slovenska tradicionalna megastruktura je bila, to je bilo zunaj dvoma takratne večinske in eminentno slovenske zavesti, dokončno potrjena. Faturjev drugi *Spev padlih* je le sintetični facit, pogled nazaj in utrditev rezultata: *Življenje dalo je ukaz: trpeti/ in stati sredi boja, rod vzravnal, / in v svojo sredo radostno sprejeti/ tovarišico smrt z naročjem ran./ V somraku src pričeli so goreti/ očiščujoči ognji noč in dan, / dokler poslednje sence ne presteti/ prešinjajoči svit, s krvjo prižgan./ In zdaj smo vsi kot zvesta plamenica, / ki potnikom v polnočni mrak gori/ in z lučjo jutranjo obseva lica./ In rod pokoncu stopa iz noči/ in v sončni prah sesuta je temnica/ in cvetje naših ran iz tal brsti.* V pesmi je združeno vse, o čemer smo ravnokar govorili. Njen akademski in klasicistični ton (značilen za vse Faturjeve pesmi iz tega obdobja) je še dodatna (in notranja estetska) priča, da gre za facit, za gotovo, dovršeno, za zmerom dooblikovano stvar. Značilno je, da je tudi Borova poezija tega časa zašla v podoben akademizem kot v čisto negacijo začetnega viharništva; ta akademizem je seveda le zunanje znamenje tistega, kar je obema poezijama zaprlo njuno nadaljnjo pot k zgodovinski avtentizaciji ali pa jima jo je vsaj zelo otežilo: pojmovanja, da gre za končno Zmago. Minattijeva poezija tega časa, v kateri je ta Zmaga precej manj zmagovita in sintetično totalna, v kateri se oglašča avtentični posameznik s svojim individualnim svetom kot razpoka v sintezi in v kateri je prav zaradi tega ton izrazito osebno intimen, pa se je odprla pot naprej in omogočila naslednjo — intimistično privatizirajočo — fazo kot negacijo izgotovljenega, popolnega, totalno-totalitarnega Sintetičnega subjekta, ki ne dopuščá ničesar zunaj svoje historično-etatične Volje. Ta nova — intimistična — faza-stopnja je iz Faturjeve poezije, sprejete kot končna faza predčloveške zgodovine, povsem nerazumljiva, saj pomeni nedopustno vračanje nazaj, k posamezniku in njegovim težavam, v predsintetično, pred-bojno in pred-zmagovito obdobje; zato je seveda noben kritik-ideolog, ki se je nahajal znotraj slovenske megastrukture, ni mogel inteligibilizirati; še manj je takšnemu kritiku mogla biti dostopna naslednja, zajčevska stopnja — v obeh je gledal nemočno obnovo preteklosti. Iz tega njegovega temeljnega razumevanja-občutja sveta je sledila tudi znana (seveda za ljudi znotraj tega horizonta) ocena slovenske povojne literature, češ da je »slaba«. Pričakovali so, da bo literatura postala metaliteratura, podobno kot bi filozofija morala postati metafilozofija; obe bi se morali v Koncu predčloveške zgodovine realizirati iz ideologije, iz zavesti, iz odražanja v (Novo) Življenje samo. Literatura (umetnost) kot literatura ne bi smela in mogla več obstajati. Če (in ker) je še obstajala, je bila njena edina naloga: biti Hvalnica (oziroma glede na razvoj Historičnega subjekta v Etatičnega — a ta razvoj je ostajal neekspliciran, njegovo tematiziranje skrajno strogo prepovedano — Budnica, Spodbudnica, Agitka), hkrati pa resni Sintetični povzetek preteklosti. Oboje je — ravno v kasnejših Borovih in Faturjevih pesmih — že postala: akademska klasicistična palača Večnosti. Ponavljanje, kopiranje te Palače je začelo učinkovati nekoliko moreče. Pesem Budnica je bila še manj sprejemljiva, saj je neeksplicirano, a obenem skrajno jasno kazala, da zmaga ni bila dokončna, da se oglašajo nove težave, se pravi, da se podaljšuje predzmagoviti, predčloveški, razdvojeni, nesintetični svet, v katerem še zmerom harangira preteklost. Ta pesem je bila izzvana na silo, po direktivi vrha Etatičnega subjekta, to pa je vnašalo temeljito zmedo v prejšnjo Harmonično in spontano-organizirano Sintezo. Kriteriji za sprejemanje,

Borov in Faturjev
akademizem

Literatura postaja
metaliteratura

razumevanje in ocenjevanje literature so se torej načel že v omenjenih povojnih letih — zaenkrat sicer šele kot občutek nelagodnosti in nezadovoljnosti z obstoječo literarno produkcijo, kmalu pa — in to je bil že prag nove, intimistične stopnje — tudi kot razočaranje in celo obup nad sabo in svetom; razlaga tega razočaranja in obupa pa je bila zares stara, vrnile so se ideje o posamezniku kot intimni notranjosti in o tej notranji zasebnosti kot nosivki edine — avtentične — resnice, ideje, znane od prej, vendar zdaj, na novi stopnji zgodovine absolutizirane, rešene svoje prejšnje zveze s pozitiviteto kolektivnega subjekta. Pomenska struktura te nove stopnje je prvič v zgodovini slovenske poezije zarisala individualnost kot zares individualno; česar subjektiviteta ni mogla storiti v času, ko je bil njen horizont pozitivna slovenska megastruktura, je storila zdaj. Megastruktura je začela razpadati, dobila je smrtni udarec, po eni strani je sicer še zmerom sodelovala v pomenjanju novih elementov (in tako ni dovolila individualnosti njene čistosti), po drugi strani pa je posegala vmes negotovo, delno, zasilno, kot struktura v kosih, kot razkrajajoča se struktura. Empirija nove zgodovine je preplavljala stare pomene, bivše strukture — ki so bile več kot sto let tako trdne, da so veljale za absolutne — njena samorefleksija pa je bila izrazito pomanjkljiva, saj iz starega ni mogla več soditi, novega pa še ni bilo: ni se še dokončala resnična zgodovina samozakrivajoče se subjektivitete, pred subjektom je bila še nadaljnja pot sestopanja vase, se pravi razlamljanja vseh njegovih dozdajšnjih predstav o sebi in svetu — obdobje nihilizacije, bližanja Smrti in Niču kot dokončnima resnicama (podobama) subjekta.

S tem premišljevanjem segamo že v povojno obdobje, ki ni naša bistvena téma in se ga zato dotikamo le mimogrede, toliko, kolikor nam osvetljuje zgodovino predvojne slovenske poezije, zgodovino slovenske megastrukture. Zato se vrnimo k Faturju. Navedimo še eno njegovo pesem, iz katere bo še bolj vidna dokončnost Zmage Novega sveta — *Glorijo vere: Pred tvojimi očmi, ki grozo veka/ so gledale v podobi tisočeri,/ preliva se človeške nesreče reka/ in bratstva ljudskega vro večni viri./ Ne bič, ne meč, ne ostri rob kopita/ ne morejo teh sladkih slutenj streti,/ a ko ti glava obleži prebita,/ prično v lobanjah kakor v panju tleti./ Zđaj nas bolesti kruti plug obrača/ in po vseh njivah smrt je posejana,/ in vera s samim se življenjem plača/ in le s krvjo zaceljena bo rana./ Steze izgnanstva vodijo v deželo,/ obljubljeno od dedov in očetov,/ na tvoje sveto mučeniško čelo/ bo padel sij izpolnjenih obetov.* Gre za tipično, iz končne, že dosežene pozicije (Zmage) narejeno rekapitulacijo Vere v Obljubljeno deželo, ki si svojo drugobit — Smrt — smiselno popolnoma podredi: najsplošnejša eksistencialna struktura te poezije (struktura, ki prevaja temeljno strukturo slovenskega horizonta — megastrukturo — in znotraj katere se šele nameščajo posamezne makro- in mikrostrukture, se pravi značilne strukture obdobj, pesnikov in posameznih pesmi) je pri Faturju na las enaka kot pri Župančiču. Tudi Faturjeva pozna temno plat, Zlo in obup (*grozo veka, bolesti plug, smrtno rano*), a enako kot Župančičeva ga vzida v stavbo pozitivitete. Razlika med poezijama obeh pesnikov je le v tem, da Župančičev subjekt, ki je zelo močno osebno individualen, večkrat zares zdvomi in obupa, čeprav tega nadosebno — pomensko — ne more (lep primer za to je pesem *V brezglasje*), Faturjev klasicistični in post festum reproducirajoči subjekt pa je izrazito neoseben ter do zadnje možnosti »objektiven« (objektivističen). Župančičev krčevito izpoveduje obup in še bolj strastno zavzeto razodeva vero, Borov bruha vero-voljo, Vodnikov slika z vodnimi barvami in v akvarelistični tehniki svojo nežno versko ekstazo, Faturjev pa izdeluje, oblikuje, kot vrhunski — in v zasebnosti nezainteresirani — mojster zida kamnito (zato tudi hladno) Stavbo gorečih, žarečih dejstev. Sicer ga podobno kot Župančičevega (tu smo zdaj v opusni strukturi obeh pesnikov), nosi Natura, Moč, Vitalizem, vendar so vse te tri eksistencialije pri njem mnogo manj Volja Nature same (to so pri Župančiču) kot Volja individualnega subjekta, ki HOČE biti Natura in ki vse, kar ustvari, ustvari ravno iz te individualne, a individualiteto skrivajoče Volje — v tem pogledu je seveda zgodovinsko bolj »moderen« od Župančičevega. Brez Nature kot nosivke Strasti, Besne ekstaze ognja, Moči, Polnosti bi bil zgubljen, bi bil *truden plesalčev gib, kri svojih zlomljenih nog* (medtem ko Župančičev ne more ne biti Natura, kadar pa ni — po zbirki *V zarje Vidove* — utihne, saj ga ni, morda le sem in tja nesrečen prosi za ponovno Življenje: *Ostrnice* itn.). Prošnja Faturjevega individualnega subjekta je besna zahteva, odločen poziv: *Mogočna slast, prešinjajoči ogenj,/ sonce izpod neba, zemlje vulkan,/ posij še name, v mojo levo*

Razpadanje
megastrukture

Fatur: *Glorija vere*

Fatur in Župančič

Volja do moči nastopa
kot Volja do Nature
(do narurne moči)

stran./ brez tebe sem teman in ves nebogljjen ali: Ah, ne nenehaj goreti/ mi v
srcu, strasti požar./ pekla najčistejši dar/ duši, ne ugasni, sveti!! Zadnja med
zadnjimi stvar/ sem, če me jenjaš greti —/ sonce ti moje, vzeti/ mi zadnje iskre
nikar!! Novega olja nalij./ me vrzi še v višji plamen. Te zgodnje, več kot deset
let pred prejšnjimi nastale pesmi razodevajo strukturo, ki se je v poznejših
skrila, prešla iz tematizirane in eksplicitne v implicitno. Volja do Moči, ki
nastopa kot Volja do Nature (narurne moči), se pravi kot Moč Nature, ki
oživlja in dela individualni subjekt skrajno močan, se zdaj — v poznejših
pesmih, značilnih za slovensko megastrukturo — kaže kot Volja do Oblike,
se pravi Volja do Ustvarjanja sveta. Individualni subjekt se je popolnoma
umaknil in skrila, téma je Narod in njegova usoda. Šele s stališča povojnega
obrata je mogoče ponovno tematizirati ta individualni subjekt kot dejanskega
nosilca resnice te navidez tako »objektivne« poezije. Najprej je hotel biti
subjekt Vse (podobno kot danes Zagoričnikov): Jaz bom položil roke kot sve-
čenik/ na sleherno stvar na zemlji in sleherna stvar/ na zemlji bo mojemu
poželenju kruh in kri./ slast in strast.../ Stopil na vsako bom cesto, ki vodi
po zemlji.../ Vrgel bom svoje telo v valove vseh rek in potokov./ ga barval
v rosi.../ naj poje in moč razodeva! Volja do Moči, ki v samem svojem za-
četku nastopa kot eksplicitna volja posameznika do Individualne moči, se
pravi, da uhaja klasični slovenski megastrukturi, napovedujoč njeno resnico,
se postopoma krha oziroma natančneje: ne zmore več ostati to, kar je — Volja
do Moje moči, ter se zato začenja oblačiti v Vrednote: najprej v Naturo sveta
(Prišel sem iz sonca, prišel sem iz morij, prišel iz vetra pradavnega./ spočet sem
od bliska, rojen iz oblaka, moj brat je ogenj.../ drhteča sem žila, zveneči
ganglij, pojoče srce sem v sladkih prsih sveta), potem pa naravnost v sloven-
sko eshatološko megastrukturo: v poduhovljeno, počlovečeno, historizirano in
moralizirano Naturo. Čim dlje od sebe je šel, tem bolj je postajal »objektiven«,
se pravi, tem bolj je oblikoval Nad-sebe. Tako je prišel tudi do trpljenja, tako
neeksistentnega in netrpečega v nekdanjem optimistično voluntarističnem vita-
lizmu (in sredi sveta kjerkoli, v nesluteno lep večer/ okusil bom muko in slast
poslednjega sna ali: o, deklica, midva se ljubiva in greva isto pot./ in hraniva
najdražjo bolečino:/ srca sladkost in bolečino — trpljenje je zgolj estetska kate-
gorija vse použivajočega voluntarizma, ki se pripravlja za sebe kot za Absolu-
tizem; ali ne napoveduje v tem Grafenauerjeve poezije?); trpljenje mu je zato
še danes (med vojno) — sredi najhujše temè in zla — estetsko-formalno —
Vizija: Časa kamion drvi./ v snu trepeče zemlje krog./ srca mož, žena, otrok./
težke meljejo osi.../ Od preveč krvi nas žeja./ veke drgetajo v krčih./ ustne
so razpadli vrči./ vanje se obup naceja. Skoz to do kraja dognano (po for-
malni dognanosti vipotnikovski sorodno) formo udarja krčevita, a na splošno
raven tematizirana strast individualnega subjekta, njena drgetajoča in obenem
tako spet razpadajoča žeja.

Smrt kot drugobit
osrednje eshatološke
Ideje

Na primeru notranjega razvoja Faturjeve poezije lepo vidimo, kako je
slovenska megastruktura blokirala razvoj slovenske poezije v smeri približe-
vanja resnici subjektivitete. Končajmo kratek pregled poezije tega pesnika z
navedbo še nekaterih verzov, ki pričajo o drugobiti osrednje eshatološke Ideje:
o samoti, trpljenju in smrti: Vsak dan bolj sam./ vsak dan bolj tih./ kot rakev
ječa lega name./ prečutih ran/ in slutenj zlih/ pritiska jarem sužne vame./ Za
trnom trn strupeno črn/ srcé razgaljeno prebada./ v oblakih kri, kot dež brsti
in na sežgano dušo pada./ Mrliški mraz./ prsten obraz/ je posinel kot cvet pla-
vice./ pošastni čas/ kot siv modras/ zagrizel se je v golo lice./ In brez besed/
kot volčja sled/ se plazi senca smrti vame./ morda še noč/ in curek vroč/ po-
srka dno gramozne jame. Takoj ko je Ideja odsotna, ko posameznika ne oživlja
mesijansko Občestvo in nadosebna vera, ko torej individualni subjekt ni več
identičen s kolektivnim, ki nosi Smisel, pade subjekt v Obup, v Osamljenost,
v Zle slutnje, v Opustošenost duše: v Nič. Če prelita kri ni žrtveniška kri, je
Zaman, je nesmiselna in prazna. Struktura te poezije je razcepljena na Abso-
lutni nič, na Življenje in Smrt kot tako: na Absolutno prihodnost in na njeno
odsotnost. Vmes se nahaja zdajšnjost, ki je čas: vsak dan, pritisk tega sleher-
nega dne, pustošenje — pošast, ki žre vse živo, ki si skoz to živo izžira pot
v Ne: v svet senc. V tej točki, kjer sta si Župančičeva in Faturjeva poezija
podobni, se obe razlikujeta od Vodnikove. To je tudi točka, na kateri Vodni-
kova uhaja izpod oblasti (iz horizonta) slovenske megastrukture. Pri Župančiču
in Faturju je Ideja Projekt, položen na čas in na stvarnost; Ideja čas razčasi
in ga vzdigne v Bit (v Prihodnost). Projekt mu da Smisel, oba pa z verovanim
Smislom v duhu vrednostno preoblikujeta stvarnost. Pri Vodniku ne gre za

Ideja je Projekt, položen
na čas in na stvarnost

projektirano Idejo (ki bi jo utemeljevala Natura — kot pri onih dveh). Projektirana Ideja je le del sveta njegove poezije, nad njo oziroma pod njo je Bog (ki je prednatura), ta pa kot povsod-in-vse-navzoč izpolni skoraj vse možne prazne kote. Tudi ko Vodnikovemu religioznemu subjektu sekularizirana eshatološka nacionalna Ideja pade ali se vsaj zamaje, ni izgubljen: ostaja mu še zmerom Bog. Župančičevemu je Natura porok neogibnosti vrnitve in zmage Ideje, a vendar . . . čas (zgodovina, zdajšnjost) marsikdaj to naturo stisne ob zid, jo skoraj razvrednoti, natura se zazdi zunajsmiselna, zunajmoralna, gola in sama v sebi zaprta, človeka je zavrгла, postala je celo zla (zverska — tudi zveri so natura), oglasi se globok dvom, ali natura res mora biti in zares je sama v sebi smiselna, poduhovljena, ali nosi Resnico, ali je zares v njej zapisana Obljuba Prihodnosti? To so sicer resda trenutki, na koncu zmaga Smiselnost nature, njena notranja (blochovska) eshatološkost zmerom zmaga. (Faturjeva zbirka se sklene z zadnjo pesmijo — *Himno* — kot himno tej identiteti Nature in Moralne zgodovine: *V meni se skriva, vsega me obliva/ reka radosti čiste,/ ki muke in rane, do srca skovane/ izpit je mogle niste./ V snu se pregibljejo, dušo mi zibljejo/ sladki valovi žita,/ v mrak se pretakajo, jutra namakajo/ z vsemi zvonovi hoste,/ zvezde rubinaste, v sinjih višinah ste/ zbrane v špalirje goste.*) Vodnikov trpni religiozni subjekt tega razkola ne pozna. Natura mu nikoli — po svojem temelju — ne more biti zunajsmiselna, ker je emancipacija Boga (pri onih dveh pa je bila najvišja sila ona sama). Zato človeka tudi nikoli ne more izvreči. Projekt Ideje ne počiva ne na zgodovini ne na človeku ne na naturi, temveč na Bogu. Res je sicer — in tu so si pomeni vseh treh struktur enaki — da se s strani uveljavlja Zlo, vendar tega Zla ni ne v Bogu ne v Naturi ne v Človeku. To Zlo je Skrivnost, mistično sredstvo, ki ga Bog uporablja pri svojih nedoumljivih namenih. Zato spada v ta svet in v to zgodovino, je od obojega neodsvojljivo. Ker je močno, seje trpljenje in temò, vendar zaradi njega svet ne zgubi smisla in subjekt ne pade v dokončni Obup: zanj zmerom bdi in ga varuje Bog (prek Kristusa in drugih božjih prič). Zlo je kot rana, kot opustošena koža na živem telesu Božjega stvarstva. Ravno zaradi te diferentne lastnosti Vodnikovega subjekta je po nenadni, nepričakovani in nerazumljivi spremembi Zmage v Poraz ta subjekt (v Vodnikovi, Kocbekovi, Udovičevi in drugih poezijah, kjer nastopa) najmanj zgubil smer, trdnost, moč: Smisel. S koncem projektirane Ideje še ni konec Boga; sicer tudi za naturistične subjekte s koncem te Ideje še ni konec Nature (to vidimo lepo pri Minattiju in Boru), vendar so ti Naturo neprimerno bolj enakopravno identificirali z Zgodovino (eshatologizirano Moralo), kot jo je Vodnikov z Bogom.

V tej analizi želimo opozoriti na skupno strukturo različnih predvojnih poezij kot tudi na razlike, ki so med njimi. Jasno je, da je tako Vodnikov kot Župančičev in Faturjev subjekt razpet med Radost in obup, med Občestvo in zapuščenost, med smisel in grozo, s katero grozi Nesmisel. Svet, razklan na oba vrednostna pola, je nepresegljivi horizont vse slovenske pesniške tradicije — njene megastrukture (medtem ko je recimo v povojni reistični fazi p o v s e m odpadel; recimo pri I. G. Plamnu gre dejansko za v temelju drugačno megastrukturo; pri Zajcu se je stara nalomila, pri Šalamunu nova začela). Znotraj te stare megastrukture pa so možne precejšnje razlike. Eno izmed njih ravnokar opredeljujemo, ko opisujemo odnos Vodnikovega religioznega subjekta do osamljenosti, obupa, smrti kot drugobiti Pozitivitete (v reizmu je vse pozitiviteta oziroma vse negativiteta — ni polov, med eksistencialijami ni napetosti kot med dvema absolutno izključujočima se Načeloma, med sabo se strukturirajo na temeljno drugačen način). V pesmi *Na njenem grobu*, ki je posvečena ubiti sestri, beremo verze, ki jasno zaznamujejo prisotnost negativitete, se pravi trenutno odsotnost pozitivitete: *Mar tu je tvoj grob?/ . . . slep stojim/ pred zadnjo steno/ črnoognjeno — —/ Kdaj, o kdaj/ odgrne se zavesa,/ odpre se mi vrt,/ zasijejo nebesa?* Religiozni subjekt ve, da je njegova slepota, nevednost, udarjenost, nerazumevanje Smisla le hip, v katerem se mu Smisel še ni odstrl. Ali se odstre ali ne in kdaj se odstre, to ni odvisno od subjekta, temveč od Milosti, ki je stvar Boga; zato takšna hipna zunajsmiselnost Smisla ne more bistveno prizadeti. Res je, uboj kot nekaj najhujšega, najbolj zoperbožjega, najbolj zlega je grozoten, je smrtni greh — vendar ni nikoli tako grozoten in usoden kot tajeenje Božjega imena, božje Eksistence. Znotraj navzočnosti te je mogoč celo uboj, pa se kljub temu ne bo zamajala (to je téma, na katero se bomo vrnili pri obravnavanju Voduškovoe poezije — tam je podana per negationem). Res je, ko se je dogodil uboj *tedaj pod hribom/ je zbežala srna,/ voda je črna,/ rože so suhe,/ hoste so gluhe,/ mrtoa je vas.* Natura se je v enem svojem kraju — a le

*Identiteta Nature
in Moralne zgodovine*

Zajc, Plamen, Salamun

*Smo v duhovnem svetu,
v katerega Zlo nima
vstopa*

v enem! — posušila, oglušela je, prenehala zveneti in odzvanjati ostalim duhovnim sferam Vesoljstva. To je najhujše, kar se ji je lahko pripetilo. *Kako je samotna tvoja gomila!* Vendar — to je le hip v empiriji tostranskega sveta. Zaradi tega se subjekt ne more predati dokončnemu Obupu, se pravi Zanikanju Smisla (ki je Bog). To je dobro vidno v sami pesmi. Konča se takole: *Nemara jo obiščeš, mati? Brez dvoma gre za že mrtvo mater, ki bo — kot duša — obiskala drugo dušo. Smo v duhovnem svetu, v katerega Zlo v temelju — absolutno — nima nikakega dostopa, ne uboj in ne obup. Smo v svetu onkraj smrti, kjer se duše obiskujejo in kjer vladata Svetloba in Smisel; ker je ta svet temeljnejši — pomenjujoče — naš tostranski pa njegov fenomen — pomenjeno — je očitno, da razkol našega stvarnega ne more preiti v onega nadstvarnega in nadtvarnega, ga ne more okužiti ne prizadeti ne opredeliti. Kolikor je subjekt Vodnikove poezije nacionalni in individualni subjekt tostranske zgodovine, toliko je tudi podvržen logiki in zakonitostim tega sveta: obupu, samoti, slepoti, muki. Kolikor pa je religiozni subjekt, otrok Božji, od Boga obdarjen z (neumrljivo) dušo, toliko mu obup in smrt in muka že vnaprej niso dostopni, saj ostajajo na nižji ravni (ravno to pojmovanje samega sebe pa subjekt Vodnikove poezije samomistificira, ga odvrča od spoznanja lastne temeljne in nepresežne subjektivitete, ga deformira v strukturo, v kateri je subjekt rezultat — najvišje — Vrednote, ga sicer dela bolj odpornega zoper čas v pomenu slovenske megastrukture, bo pa ravno zato njegov Polom — Polom njegove Nadvrednote in njene navidez trajne Zmagovitosti — tem hujši in tem usodnejši; danes se sicer nahajamo v koncu subjektivitete, s čimer pa nikakor še ni rečeno, da se subjektiviteta še zmerom ne kompenzira ter ne maskira v Vrednotah; obrat se je nakazal, do kraja in na vseh področjih pa se še ni izvedel). Zato je mogoč — in celo neogiben — ravno takšen konec pesmi, ki govori o srečanju obeh duš, sestrine in materine: *Že vidim, kako po trati/ kot sestri dve hitita/ z zlatimi lasmi,/ na glavi z vencem rož/ iz luninega sveta,/ kako v obraz, v rokē/ sta snežnobeli,/ kot da v grobnici,/ podzemeljski kapeli,/ v svetli izbi Oznanjenja/ sredi dolgega zvonjenja/ kleče sta prebledeli/ vso to dolgo noč... Temā — dolga noč — nima dostopa do resnično religiozne duše, saj je ta od njenih temačnih učinkov izolirana po svetem prostoru, po svetem času in po sveti — božji — Besedi: Besedi Oznanjenja, ki pomeni napoved rojstva tistega, ki svet BO — in JE — odrešil (Kristusa).**

Vodnik: Zapuščenosť

Podobno recimo v pesmi *Zapuščenosť*: *O senc samotnih/ temna gneča —/ Na mizi sveča dogoreva./ O — slišiš krik,/ ki brez odmeva/ v gluho noč zveni/ iz brezna/ moje zapuščenosťi?/ Nebo je polno čudnih slik.../ Zapustil me je/ angel-tolažnik./ Na vrhnjo stopnico/ žarečega hrama/ legel bi vznak,/ oči zaprl,/ iz prsi izdril/ ognjeno puščico,/ omahnil, dahnil/ v mrak/ svojih sanj —/ O, da še enkrat/ bi videl sestrico!/ Bratje govorijo/ tujo govorico.../ Le eden še bedi,/ le eden še bedi/ pri blede zori —/ Jezus/ na Oljski gori. Dejanski, pravi Obup ni in ni mogoč. Jezusa se ne da zanikati ne odpoditi. Ko smo vsi na tleh in brez luči, moli za nas on, prek njega pa smo že vnaprej vsi odrešeni, vsi polni Svetlobe in Smisla. Te (nad)strukturiranosti Vodnikove poezije, v kateri se loči od Borove, Župančičeve ali Faturjeve, njen subjekt ne more izničiti, pa čeprav je bolečina tistega njegovega dela, ki se nahaja tostran, v zemeljsko-zgodovinskem svetu, neznosna in nevzdržna (pesem je očitno napisana kot reakcija na sestrično smrt, na muko okupacije, ko je bil naš nacionalni subjekt zaslužjen po tujem nacionalnem subjektu, na strahoto situacije, v kateri je brat postal tujec — ali ne govori Župančič v *Izjavi* podobno: *Dokler... svetniki pridigajo bratomor,/ ... dokler nasilstvo in izdajstvo vlada,/ ... dotlej v temnico smradno sem zaprt,/ in od življenja ni mi hujša smrt*). Zapuščeni obupani subjekt bi rad odšel celo v Nič (v temo svojih sanj, v njihovo negacijo), zapustil ga je celo njegov osebni angel, a zaman — nad Bogom, ki je poslal svojega sinu svet odrešit, nima moči. Bog vsevdilj ostaja. To stanje zapuščenosťi je hujše od smrti. Smrti si zapuščeni človek želi, a mu ni podarjena. Ostati mora senca, se pravi v mraku pred Resnico zapirajočega se časa — gole, bedne, surove, grenke, ponižujoče zdajšnjosti. V pesmi *Senca* piše: *Hodim skozi vasi,/ Z menoj gre senca/ iz noči — —/ V meni se mrači/ studenec pod goro,/ ptica kot brez kril/ leti mi na roko. Kakor da sem brez oči,/ kakor da sem senca/ iz noči.* A tudi ta senca je že vnaprej odrešena: *Pred mano stopa/ Veronika/ s strašno krvavo/ Kristovo glavo/ na belem prtu.* Vse trpljenje, ki ga je moral prenesti sam učlovečeni Bog, ne more zatemniti njegove odrešilne simbolike. Ali v *Pesmi o smrti*, v kateri govori čisto določno: *Globoko me je noč zalila/ ... Ležim/ in v črni strop strmim./ Svetla mi roka/ je omahnila,/ kakor bi ptici/ se**

Župančič: Izjava

krila zlomila./ Kakor tempelj/ se ruši/ nad mano tišina./ zvezde ugašajo./ ... Angeli./ prozorni kot kristal./ so zdajci potemneli/ kakor voda/ sredi črnih skal./ ... Nosnice zaliva/ duh mi trohnobe./ ... V prsih peče bolečina./ temni me mrak sveta — / Zakaj/ si me zapustil, Bog?/ Nikoli, o nikoli/ tvoja me sanja/ svetlo ne obišče./ ... Umiram/ brez cvetja in petja/ slovesnih molitev./ brez blede sveče in kadila ... To je skrajni primer (doživljane) negativitete. Živeti v zdajšnjosti, ki ni obsijana od Prihodnosti, to je od Boga, pomeni živeti v svetu senc; celo Vodnikov tako religiozni in ekstatično predani subjekt se je znašel — tipična situacija za subjekt slovenske megastrukture — v medprostorju, v Hadu, tam, kjer (pa čeprav le za hip in le na omejenem kraju) ni Boga. Slovenska megastruktura je tako silovita in nasilna, tako temeljna in vse določujoča, da je načela celo božjo Vsenavzočnost in Boga izrinila s področja mraka-teme. Ali si lahko to dejstvo razlagamo drugače, kot smo si podobno dejstvo že pri obravnavanju Župančičeve poezije? Ali je padanje v obup in v zapuščenost, v pozabljenost od Svetlobe in Biti (pa naj bo to Bog ali Natura ali prihodnje Idealno stanje) sploh lahko posledica česa drugega kot (čeprav le trenutne) izmaknitve Ideje? To pa se pravi, da tvorita Ideja in njena odsotnost (Dobro in Zlo) tudi v tej poeziji nerazdružljivo dvojico, dve podobi istega. Še več: tudi Bog sam se navsezadnje izkaže kot Ideja, se pravi kot nekaj, kar lahko je in kar lahko ni; tako moramo ugotoviti, da pozna tudi Vodnikov subjekt Smrt, ki ni (seveda zanj) »prava« Smrt, božja odposlanka, vrata v Nebesa, temveč smrt kot odsotnost, zapuščenost, obup, tema, bolečina brez tolažbe in izhoda, brez Smisla. Kljub temu, da je opusna struktura Vodnikove poezije z nekaterimi eksistencialnimi pomeni intenzivno pritisnila na rob — na mejo — slovenske megastrukture, začela nakazovati nove možnosti oziroma sodelovala pri intenziviranju takšnih že navzočih novih in za megastrukture netipičnih možnosti (recimo Radost Božje vsenavzočnosti, ki se nahaja tudi v zdajšnjosti — podobno kot je bila netipična župančičevska Radost vsenavzočnosti Nature, ki se prav tako nahaja tudi v zdajšnjosti), pa je vendar ni mogla prebiti; novi, nakazujoči se in že navzoči pomeni so dobili nazadnje temeljni in odločilni pomen le od najbolj splošnega strukturalnega zakona: od megastrukture. To vidimo lepo iz nadaljevanja pesmi. Religiozni subjekt, ki čuti, da se mu je odmaknil Temelj in Cilj njegove religioznosti (Bog), najprej kliče po Njem, naj se vrne, kliče pa ga prek tiste oblike, za katero ve, da se v njej Bog nahaja, prek pozitivne različice Smrti, prek takšne, ki vodi k Bogu, v Občestvo svetnikov, v barvito Vesoljstvo, v Zvenenje harmonij, v bogastvo poduhovljene Nature, predvsem pa stran od sivo-nevtralne zunajsmiselnosti podzemlja, ki se kaže subjektu neogibno (ker je tako megastrukturiran) kot ne-smiselnost in zoper-smiselnost (pristno zunaj-smiselnost je lahko odkril šele reizem, recimo izrazito in tematsko v Rotarjevi različici, pa tudi pri Šalamunu in I. G. Plamnu). *O smrt, kako nekoč/ zvesto si ljubila/ to moje srcé,/ vroče, trudno in bedno./ Kako si vedno/ s cvetjem v laseh/ po loki zeleni/ pritekla k meni —/ soj in nasmeh ...* Ta Smrt je Lepota, prijaznost, cvet: *V tvojih dlaneh/ iz kristala/ kakor v cvetlic/ je rosa bleščala.* Najbrž ne bomo v zmoti, če bomo domnevali, da gre pri tem pomenu smrti za precej pomembno predelavo prešernovske *prijazne smrti*, ki je čista Odrešitev iz nevzdržne zdajšnjosti in ki se neogibno — po zakonu (in v tem je bistvo) — nahaja onkraj te zdajšnjosti: je njena Negacija. Ta Vodnikova Smrt se — narobe — nahaja v zdajšnjosti, nenehno obletuje, obiskuje, obdaruje religiozni subjekt: kot del Božje vsenavzočnosti je v meni tudi tukaj in zdaj. Hkrati pa je res, da eksistenca Boga in eksistenca Smrti vendarle ni do kraja eno in isto, še več, ta — dobra — Smrt je brez dvoma neka notranja in delna negacija Boga samega, Bog sam kot svoja negacija, Bog, ki se predaja ljudem v obliki negacije ene svojih pomembnih lastnosti: ustvarjanja Živega, podarjanja Življenja. Čeprav gre le za notranjo in delno negacijo, ki zanika (odpravlja) Živo življenje, in čeprav ta negacija niti od daleč ne more prizadeti temeljne onto-teološke božje lastnosti: njegove Vsenavzočnosti (kot njegove Biti), pa je vendar — za naš, iz obrata zgodovine subjektivitete vizirani pogled — precej očitno, da tudi ta Smrt v svojem zgodovinskem viru izhaja iz negativitete: iz Poraza. Ta Smrt Vodnikove poezije se je pojavila kot dialektični odgovor na tisti Poraz Pričakovanj, Vere, Zmage slovenskega nacionalnega subjekta, ki ga je doletel v že omenjenih letih okrog 1920. Tedaj imamo na eni strani poezijo starejšega rodu, ki je že prej napovedovala Zmago ter jo zdaj tudi slavila (Župančičeve *V zarje Vidove* izidejo 1920. leta, istega leta izidejo tudi Albrehtove *Pesmi življenja*, ki smo jih deloma že obravnavali, pa tudi Grudnove *Primorske pesmi*, ki se jih bomo

Živeti v zdajšnjosti, ki ni obsijana od Prihodnosti, to je od Boga, pomeni živeti v svetu senc

Smrt je kot del Božje vsenavzočnosti v meni tukaj in zdaj

še dotaknili), na drugi strani pa pezijo mlajšega rodu (tako imenovani ekspresionizem), ki je odkrila resnico te Zmage; to resnico so sestavljale različne eksistencialije, med njimi — ne na zadnjem mestu — tudi Smrt (Vodnik izda 1922 *Žalostne roke*, 1925 *Vigilije*, to je čas Jarca, Podbevška, napovedujejo se že Kosovel, Vodušek, osrednje mesto zavzame Gradnik: *Pot bolesti* 1922, *De profundis* 1926, pesnik sicer starejšega rodu, ki pa je šele zdaj razvil svojo avtentično poezijo, v veliki meri nasprotno Župančičevemu naturističnemu optimističnemu vitalizmu, a tudi poeziji njegovih naslednikov, predvsem Grudna, Albrehta in Golie; ta izda v istem letu — 1921 — svojo *Večerno pesmarico* in *Pesmi o zlatolaskah*). Vodnikove Smrti ne moremo razumeti zunaj te globoke notranje zveze, ki je v temelju zgodovina subjektivitete (seveda je treba poudariti, da se eksistencialne strukture posameznih poezij oziroma njihovi pomeni nikoli ne pokrivajo z zgodovino subjektivitete, ki se v teh poezijah udejanja in ki pomeni globlji pomen njihovih pomenov; razlika med obema nizoma — strukturalnim in zgodovinskim — je razlika med poezijo kot ideologijo in poezijo kot resnico, med samomistificirajočo se zavestjo poezije in njenim pomenom, ki je pod to zavestjo skrit ter se pokaže šele pozneje, odkrije se z določene točke, kjer se posamezna makrostruktura ali pa celo megastuktura konča, in se — tako spremenjen, razkrit — lahko postavi pred nas, pred bravec ravno zato, ker je poezija z m e r o m in n e o g i b n o poleg ideologije tudi njena bitna resnica; v tej svoji študiji nenehoma preskakujemo z enega nivoja na drugega, iz opisa eksistencialnih struktur — sveta določene poezije, kakor ga ta kaže v zunanem planu — na analizo subjektivitete, ustrojenosti subjekta, ki nosi ta svet in njegov vrhni pomen in v luči katere se seveda eksistencialna struktura kot ideologija razodene drugače; analiza poezije je analiza te — skoz in skoz notranje — povezave med obema njenima podobama in resnicama, ki ju pa seveda na noben način ne smemo razumeti, kot da gre pri eni — pri ideološki — za laž, pri drugi — pri zgodovini subjektivitete — za resnico; obe se sopogajata in sta — v zgodovinskem procesu — obe resnica, saj ideologija določene pesmi ali obdobja — makrostrukture — ni nič drugega kot resnica subjektivitete na določeni njeni stopnji, resnica, ki se bo šele iz naslednje stopnje, predvsem pa iz obrata razodela kot ideološka, presežena, od same sebe različna resnica). Pesmi, ki ju bomo navedli in ki sta približno iz istega obdobja (okrog 1920, se pravi okrog enega izmed obratov, vendar ne še obrata zgodovine samoprikrivajoče se subjektivitete), pričata o tej notranji dialektični zvezi zelo nazorno. Albreht piše v *Spevu eternistov*: *Mi smo od včeraj in smo od jutri, / mi smo od danes in od vekomaj, / mi smo prižgali src plamenice / in smo odkrili človeštvu nov raj. / . . . Mi prebujenci nesmrtni, nadvladali v dušah / smo tesno prostornost, dušeči čas, / vsa razmaknili obzorja in se nasmehnili / Smrti smo v njem materinski obraz. / Smrt: prebujenje v novo življenje . . . / Mi se povračamo večno nazaj. / Bratje, verujte, ne danes, ne jutri — / v e k o m a j ustvarja svobod se nam raj. / Našim dušam rastejo krila, / naša telesa, lahna in svetla, / naše oči, preruško razžgane, / se zastrmele so preko sveta. / Mi smo raztrgali trhle ograje / in smo ravsuli oboke neba, / ko v dušah pozval nas je klic šepetaje: / vreči se v sončno osrčje sveta! / Bratje, en smisel je duši: leteti! / En ukaz našim srcem je dan: / Kot baklja, v noči prižgana, goreti! / v novo svetlobo in v novi dan!*

Narava poezije

Albreht: *Spev eternistov*

V tej pesmi je vitalizem Župančičeve poezije še stopnjevan. Smo na točki, ki se je po svoje zelo približala avtentični subjektiviteti: stopnji Volje do Moči, pojmovane kot kolektivne volje. Poduhovljena Natura (poznamo jo že iz Župančičeve *Pesmi mladine*), ki povezuje včeraj, danes, jutri v večno kontinuiteto, a tudi — za razliko od Župančiča — v večno vračanje enakega (Albreht je bil tu brez dvoma pod vplivom ničejanstva), nosi in daje sama iz sebe — zgodovinski — Smisel. Kolektivni subjekt je Natura sama v fazi svoje prebujenosti: pred njim ni nobenih meja, njegova eksistenca je že večno ena sama Zmaga. Zdajšnost kot tesna prostornost, se pravi kot goli vsakdan, kot senca, kot muka, kot danost je do kraja nadvladana. Smrti kot smrtne ni; edina njena funkcija je porajanje Novega, Svobode, Raja. Kolektivni — očitno nacionalni subjekt, a ideološko razširjen v svetovnega — je Ne-smrten (ker je Natura in ker je Natura sama nesmrtna). Živi sredi sveta — svetovja — kot Absolutna moč. Značilna pa je notranja opozicija v pesmi: na eni strani je Novo življenje večno, enako bo, kot je že bilo, na drugi strani — tu se je vmešala slovenska megastuktura in kot temeljno pomensko polje preformirala silnice pesmi — pa je šele pred nami. Na eni strani je Svoboda — Idealno stanje — večno, na drugi je pred nami Nova svoboda, Nov raj. Na eni je prihodnost

Volja do Moči kot kolektivna volja

postavljena na isto raven kot preteklost in zdajšnost — to je nov, stopnjevan župančičevski, ne tipično slovenski eksistencialni element, na drugi je prihodnost — kot Prihodnost — privilegirani in nazadnje vse utemeljujoči element. To vidimo tudi iz drugih pesmi istega avtorja (pomen ene pesmi se v zvezi z drugimi zmerom izpopolnjuje, razširja, spreminja, pogloblja), recimo iz *Skrivnostnega hipa*, v katerem je napovedana klasična slovenska — že gregorčičevska — Apokalipsa (Sodni dan) in njena razrešitev v Novem, ki je negacija preteklosti in zdajšnosti: *V prsice posluhni, srcé,/ čuj — mrko bobni in odmeva,/ kakor od žolča in gneva/ se trga drobno zemlje./ ... Jaz sanjam veliki potres,/ ki zruši nad nami obzorja,/ da bruhnejo narodov morja/ podzemeljska v svet kakor kres.../ Neslišno po prstih gre/ skoz noč skrivnostni utrip./ Mar čuješ v njem utrip/ bodočnosti, srcé?* Megastruktura je povsem nadvladala: Moč kolektivnega subjekta je sicer utemeljena na večni enakosti Nature, ta enakost pa pravzaprav služi le za to, da omogoča temeljno spremembo — torej nekaj, kar ne bo več enako kot prej, kot večno — Zgodovine, tokrat že pojmovane moralno. Gre za gigantizem nacionalnega subjekta, ki je bil do zdaj — in je še — zatiran (podzemeljski narod), se pravi, da gre za ideološko podgraditev nemočnega naroda, da bi se lahko uspešno boril in zmagal. Gigantizem je klic po Moči, ne Moč sama, je želja po Volji, ne Volja sama, za kar se nam bi tako rada predstavila. Verzi: *Sesaj, izsesaj nam vampir,/ to plahost — bol našo temno!, so izredno značilni, saj izdajajo resnico tega samospodbujajočega se in preveličujočega se kolektivnega subjekta. Čim globlje in čim bolj pazljivo prodira naša analiza pod ideologijo te poezije, tem jasneje vidimo, kako je dejansko njen subjekt nekaj drugega od tega, kar bi rad bil, kako združuje precej različne pomene, ker jih mora združevati — nahaja se pač v nepremagljivem horizontu megastrukture. V militantni pesmi *Bojni ritmi*, po celi vrsti značilnosti tako sorodni dvajset let pozneje nastalim Borovim militantnim pesmim, se spaja gigantizem individualnega subjekta z gigantizmom kolektivnega, a tokrat natančno takšnega, kakršen je bil v slovenski pesniški zgodovini: trpečega, pogaženega, zavrnjenega, nemega, le da mu zdaj individualni subjekt kot Natura sama (ideološka predpostavka) daje Moč, ga spreminja v to, kar ni, a bo, ga poveča v Zmagovitost: *Jaz nisem od tod. Vse više gorijo/ mi sanje v neznane svetove./ Objemajo nespočete rodove/ s svojo ljubeznijo. Namesto Moči in Večnosti kot dejstva so tu naenkrat sanje v to, kar bo. Jaz sem stopil iz sebe in nisem več jaz./ Prelil sem se v morje — in sam sem morje,/ utonil sem v množici — zdaj govoré/ iz mene vsi tisti, ki jih še niste čuli, ljudje!* In naenkrat se izkaže, da je vsa ta individualna sila potrebna samo zato, da bi se izvršil preskok iz Nature v Moralo, da bi postala Morala narurna (in si s tem omogočila Moč, ki je garant Zmage); ves čas je šlo torej za Moralo (religiozno eshatološko — mesiansko), za dvig ponižanega Naroda iz nižin zdajšnje preteklosti v Veličino Prihodnosti, ki naj bi postala večna Zdajšnost, večni dani zdaj in tukaj. Ideološka predpostavka te poezije, da individualni in kolektivni subjekt izhajata iz Večne nadčasovne Nature, se je razkrila kot kompenzacija, kot tisto, kar je treba šele doseči (struktura je podobna Prešernovemu identificiranju in zamenjavanju nekdanje svobodne preteklosti in prihodnje svobode). *Zdravstvijte mi, bratje zavrženi, nemi,/ ve, sestre izobčene, pozdravljene v bratskem objemu,/ vi vsi, ki niste od danes, ki ste pili trpljenje,/ kri lili, ihteli in kleli svoj čas,/ a znali in zvesto verovali/ v svetlost Trpljenja pogaženih/ v zmago borilcev poraženih,/ vi vsi, ki boste vstali/ poveščani! Vi vsi, neodkriti, najmanjši in najbolj skriti/ vseh ljudstev in narodov: — jaz verujem v vas:/ Vi ste/ mogočna reka/ Bodočnosti./ Mi nismo od tod. Mi smo rušitelji/ vsega, kar je: — kar uklepa srcé,/ duha in telo... Zato smo stvaritelji./ Mi smo graditelji/ Bodočnosti.* Pred nami je klasična slovenska megastruktura, znana že iz Gregorčiča. Gigantizem je le preoblečeno krščanstvo, saj se ravna po tipično eshatološki devizi: kdor je ponižan, bo povišan, bo najnižji, bo najvišji — Moč, ki jo bo imel slovenski narod, je neogibna posledica tega, da je zdaj najmanjši, najbolj skrit, poražen, pogažen, trpeč. Jasno je, da govori citirane besede slovenski Zaratustra, se pravi Kriptozaratustra. Njegova vera izvira dejansko iz vere v nemoč, ki se mora — Zakon moralne zgodovine — ob Poslednji sodbi spremeniti v Moč. Temeljna eksistencialija je torej Prihodnost, ki je čista negacija preteklosti in zdajšnosti — saj besed o rušenju vsega, kar je, ne moremo razumeti drugače kot predhodnega eksistencialnega motiva-téme tisti kritiki (faktični Negaciji v boju) vsega obstoječega, ki so jo pozneje — ob obratu okrog leta 1940 in po njem — obnovile Borova, Ka-*

Gigantizem nacionalnega subjekta

Gigantizem je le preoblečeno krščanstvo

Zajc, Kramberger,
Grafenauer, Salamun,
Zagoričnik

Svet tokraj Dobrega
in Zla

Aškerc: Mi vstajamo

juhova in druge poezije Poslednjega boja. Volja do Moči, tako lepo napovedana in oznanjena, je v resnici le preoblečena in zakrita Morala (prava Volja do moči se bo oglasila šele ob temeljnem obratu, tistem iz leta 1960, po svoje v Zajčevi, po svoje v Krambergerjevi, po svoje v Grafenauerjevi, spet po svoje v Salamunovi in Zagoričnikovi poeziji — te izvirajo iz točke, ki je že onkraj Morale, onkraj Dobrega in Zlega; priti skupaj si je subjekt Albrehtove poezije tako želel, a ni zmogel — ne zaradi lastnih, temveč zaradi »objektivne«, v zgodovini subjektivitete obstoječe zakonitosti, ki izvirajo iz točke, kjer se je subjekt razkril kot subjekt, se pravi izvirajoč iz svoje volje, ne pa iz naturiziranih in deificiranih Vrednot; čeprav moramo obenem pripomniti, da to razkritje ni direktno in se tematsko ne reflektira kot razkritje — upoštevati moramo, da se v sleherni poeziji dialektično prepletata oba nivoja, ideološki in zgodovinski, in da se torej tudi v Salamunovi, Zajčevi itn. poeziji kaže njihova zgodovinska resnica skozi vsaki od teh poezij primerne in posebne ideološke forme, recimo skozi Reč, skozi Negacijo, skozi Zlega boga, skozi Naturo, se pravi skozi iste eksistencialne kategorije kot v vsej poeziji doslej — razlika je le v ustroju in značaju njihovih pomenov). V pesmi *Mrtvi govore* se preprosto izda — mrtvi smo tisti MI (kolektivni nacionalni subjekt), ki smo planili iz srca zemlje, ki so nas izbruhnile črne gore, / nas — deco bodočnosti; in ti mi smo se prebudili, ker ne moremo spat! / v tej črni prsti, dokler nam nad nami pojo! / vaši koraki novim krivicam nasproti, / novim zločinom, nasilju in zlu. / Mi smo se prebudili, mi, mrtva straža pod zemljo. Konec je z ničejanskim subjektom, ki hoče Moč in ki so mu vse oblike — metode za dosego tega Cilja nazadnje enake, subjekta, ki če je kaj zaničeval, potem je ravno Moralo. Znašli smo se temeljito tokraj Dobrega in Zlega, v temeljnem slovenskem konfliktu med obema religioznima Vrednotama — seveda zoper Zlo, se pravi zoper tisto, kar je z Zlom identično: zoper krivice, zločine, nasilja in na strani Dobrega, se pravi tistega, kar je z Dobrim identično: nemoči, ponižanosti, zaslužjenosti: *V smrt ste nas gnali kot v klavnice vole mesarji! / in ste dejali nam, da smo izbranci usod! / in ste lagali nam, ko smo medleli v viharji, / da za Svobodo človeštva v smrt naša gre pot. . .* Dejanski Močni so na oblasti, pod njihovo oblastjo se nahajamo mi, uborni. Naša rešitev je torej Upor, ta Upor pa ni več upor znotraj Nature kot take, omogoča ga eshataloško pojmovana Morala-Vrednota (Albrehtov subjekt se zmerom bolj premika v bližino splošne megastrukture): *Mi smo zbudili se v carstvu Svobode in Resnice! / in si podali bratske roké pod zemljo. Upor je upor ponižanih — bratstva Mučenih: vsi mučeniški ameriški, srbski, bolgarski, / vsi iz Turčije in rdečih in črnih plemen. . . / Sveto sklenili smo zvezo, da vaše porušimo zveze, / zveze zločinov, krivic in nasilja in zla, / da poteptamo vas vse, ki te teptate nam brate, / da razlastimo vas, ki ste si silo lastili, / žido in žamet mi strgamo z vaših teles! Ekspropriacija ekspropriatorjev kaže, da se nacionalni subjekt, ki je bil najprej pojmovan (liberalistično) kot subjekt Ekspanzionistične moči, polagoma, a vztrajno spreminja v razrednega-proletarskega, v tistega torej, ki je lahko povzel vse tipične značilnosti nacionalnega subjekta Slovencev: izkoriščanost itn. na eni in mesiansko vero na drugi strani. Ali ni v preroških besedah: *Ali ne čujete? Kakor potres, ki se drami — / vstajamo! / Polne preroškega molka / naše neslišne besede šume prek sveta obnova recimo Aškercve militantnosti? (Spomnimo se njegovih verzov: *Mi vstajamo! In — vas je strah? / Pokaj tako hrumite? / Slovana se bojite? . . . / Bojite se osvete! / od množice neštete? . . . / Mi vstajamo gotovo / v življenje svetlo, novo. / . . . Noč temna je za nami, svobode svet nas drami. / Mi vstajamo . . . Poslednji čas! / Mi nočemo umreti, / mi hočemo živeti! / Iz svojih vstajamo moči, / četudi smo pozni, mladi: / kaj uk je zgodovine? / Bodočnost je — mladine.)***

Ta premik h klasični in tipični slovenski sintezi nacionalnega in proletarskega subjekta se pokaže v Albrehtovi poeziji eksplicite. V *Spevu proletarcev* beremo: *Mi vsi v prokletstvu smo zaplojeni, / mi vsi spočeti smo v prokleti dan, / mi, sužnji gladni, smo obsojeni, / da sipljemo bogastvo v skopo dlan. / A naš je svet! Oznake so iz naravnih postale religiozno krščanske in marksistične: kolektivni subjekt smo mi, v suženjstvo zakleti, prekleti, a ravno kot delavci smo upravičeni na svoje bojno geslo: delu čast in oblast — se pravi Oblast nam. Tako pridemo do najbolj bojne, najbolj Zmago napovedujoče, a hkrati ravno zato najbolj splošne pesmi (ker je v največji bližini megastrukture oziroma njene ideologije, v največji bližini megastrukture, ki je reducirana na ideološki obrazec, na enosmerni poziv, na notranje povezano, vrsto različnih, celo nasprotujočih si eksistencialij združujoča struktura; vse te različne*

eksistencialije, kot so recimo smrt, nemoč, zapuščenost, vera itd., so v takšni, na hiperideološko — politično — formulo reducirani ekstremni različici le gesla, podrejena eni sami, vrhovni in pomen podeljujoči eksistencialiji: Pozivu; ta odločujoča eksistencialija jih vse razoseblja, dezindividualizira, jim jemlje njihovo pravo — pesniško — existenco ter jih spreminja iz polnih pesniških eksistencialij v politične kategorije; popolno približanje tako pojmovani me-gastrukturi pomeni politizacijo poezije, odvzem njene avtonomije in njen prevod v zunajliterarno, v socialno politično sfero; pesem postane sredstvo nečesa temeljno nepesniškega, ancilla politicae). To je pesem *Proletarski maj*: Rdeči so prapori naših svobod:/ rdeči od zlatega sonca se vijejo,/ svetli simboli v bodočnost nam sijejo,/ mi pa za njimi, sklenjena četa,/ v žarko škriatno-rdečo odeda,/ vsi mi poraženi, vsi mi pogaženi,/ vsi mi od sonca bodočnosti blaženi,/ bratje in sestre, vsi v eni zaroti/ stopamo Luči in Soncu nasproti,/ ljudstev in narodov vseh proletarci.../ Mi v paradiz smo bodočnosti most.../ rdeče so zarje uporov in kri, ki ob vstaji/ škropi barikade.../ Okna sveta na stežaj so odprta,/ že na iztoku je brizgnil signal,/ kmalu, o kmalu v svet bruhne naš val!

Albreht: *Proletarski maj*

Zmage ni bilo, obrat, ki ga vse te pesmi napovedujejo in izvršujejo, ni bil pravi, Zmaga se je spremenila v Poraz, poraženi kolektivni subjekt pa je zato še bolj intenziviral svoj boj zoper danost-zdajšnjost, v kateri — s svojimi Ideali, s potrebami po Absolutnem, s svojo utemeljenostjo v ekskluzivni manihejski strukturi — ni mogel prebivati. Smo v obdobju, znanem že iz analiz Zupančičeve poezije, v obdobju molka, nemoči, teme, obupa, v času, v katerem je zmagala pritlikavost, nemorala: Zlo. Takole sodi o njem Albrehtov kritični subjekt: Čas, ki nas pahnila je vanj usoda,/ je krut trinog.../ Življenje naših dni — to je zabloda,/ brezupna borba le z lažjo in spletko./ Svoboden duh zaprt je v temno kletko/ in temu pravijo pri nas svoboda... (Iz *Političnih sonetov*) Ali: Kje je naših dni tolmač?/ Kje je on, ki zvezde nosi...?/ Ni ga danes sredi nas!/ Kje je naših duš glasnik,/ borec, prerok, svečenik?/ Ni ga danes sredi nas!/ Gladni, gadni, jadni čas!/ Čas, ki silo malikuje,/ v laž uklepa duš prostost./ Duh pigmejski zdaj caruje. (Kje je?) A dvotaktnost me-gastrukture je tako zakonita, da jo je mogoče napovedati že vnaprej. Po letu 1941 je prišel naslednji obrat. Tisti, ki so se nad preobratom dvajset let poprej razočarali, trpeli v vmesni vladavini temè, so znova — tokrat še močnejše — obudili svojo neizbrisno Vero; med njimi tudi Albrehtov nekoč gigantistični, nato nesrečni, a zdaj spet vzplapolani subjekt: Čase pošastne preživlja nam rod,/ kakor še nikdar v dneh svojih usod —/ a trd bodi, rod moj, trd in jeklen! (Tu hoté obnavlja Levstikov Poziv.)... En ukaz narod zadal si je ves:/ Kdor izdajalec, pogine naj pes!/ Ker vsi smo zdaj lovci. Kdor ni, je nebrat! (Tipična razlika z Vodnikovo poezijo, v kateri je izdajalec navsezadnje le od-tujeni brat.) Tej *Lovski pesmi* iz prvega obdobja Sintetičnega subjekta sledi — s to bomo sklenili citate iz Albrehtove poezije — pesem *Kako je daleč*, očitno iz drugega obdobja tega subjekta, iz časa, ko je postajala pesem Budnica in ko se je subjekt institucionaliziral ter etatiziral, iz časa Hvalnic in reminiscenc, komemoracij in rekapitulacij: *Kako je daleč, davnodaleč vse!* Subjekt je trdno prepričan, da je doba trpljenja, predčloveške zgodovine, slabe zdajšnjosti-da-nosti za zmerom minila. Pesem opisuje zvezo med delavcem in intelektualcem, med ročnim in duševnim delom, med telesnim in duhovnim proletarcem: *Z urokom črnih teh oči razvnet/ sem vate jaz, ti vame bil sprejet./ Tako zvezalo dvoje se usod/ je v isto vero: v skupni boj in pot.* Dejstvo, tako temeljno značilno za slovensko me-gastrukturo — identiteta nacionalnega in razrednega subjekta — je tu podano že v obliki izčiščene politične analize, retorično prevedene v verze in rime: *Ti sklonjen si nad zvonko nakovalo/ koval usodo zase, za svoj rod —/ in za usodo milijon usod:/ za srečen, prost, čist, lep nov svet nekoč./ Jaz sem bil kladivo, ti si bil moč./ ... koval si boj in smrt, da gono-beč,/ skoval si zmage in svobode meč./ Zdaj meč skovan je, boj dobojevan./* Na tem mestu se Hvalnica Zmagi umakne Budnici (agitki) Delu, značilni za socialistični realizem in za njegovo nasilno stopnjevanje Državno institucionalnega aktivizma: *Je boj končan?/ Boj za svobodo, srečo, svetle dni? .../ Moj črni brat, kuj novega človeka!/ Še gori, peč, še poj nam, nakovalo!*

Dvotaktnost
megastrukture

Retorika politične
analize

Albrehtove poezije nismo navajali zato, ker bi v času, ko je nastajala, zelo veliko pomenila; zavedamo se tega, da — razen morda v samem začetku, pred prvim obratom — ni posebno učinkovala in ni bila deležna posebnega ugleda. Izbrali smo jo hoté, da bi na njenem primeru pokazali ono redukcijo pesniške me-gastrukture na skorajda že politično, na to, kako se poezija izčrpa,

če se drži zgolj obnavljanja in ponavljanja temeljnega ideološkega pomena megastrukture kot najbolj splošnega pomenskega horizonta nekega sveta. Hkrati pa smo na njenem primeru dobili megastrukturo v do kraja čistem, že skoraj nepesniškem kemičnem stanju in v njej odkrili Formulo, ki je Kalup. Albrehtov subjekt po pretvorbi prve Zmage v Poraz ni sestopil v svetove, ki bi se skušali od megastrukture in njenega pomena odlepiti, razkriti — polagoma, a vztrajno — njeno resnico in tako pripravljati nov, tokrat temeljni obrat (ta, ki je bil izvršen okrog leta 1960); ni šel po poti, po kateri so šle poezije mlajšemu rodu, Vodnikova, Voduškova, Kosovelova, poezija, ki se jim sicer ni posrečilo do kraja uiti kleščam pomenske megastrukture in so prej ali slej vanjo spet padle po dolgem in počez (celo v njeno naknadno, že izsiljeno so crealistično fazo — pri tem mislim tudi na Kosovelovo poezijo, ki je socrealistično fazo izredno natančno in plastično napovedovala ter pesniško oblikovala), so pa vmes načele ne le vrsto novih tém, iznašle ne le vrsto novih pogledov, temveč tudi — in predvsem — tako na eni strani izostrile notranja nasprotja same megastrukture in sestavljajočih jo eksistencialij (takšna je Vodnikova), kot na drugi strani razkrile nadaljnji razvoj subjektivitete in zato temeljito načele megastrukturalno ideologijo (Voduškova in Kosovelova, pa tudi Gradnikova). Albrehtova poezija zato ni prešla v novo makrostrukturo (to je strukturo obdobja, recimo »ekspresionističnega« rodu ali rodu »nove stvarnosti« — naj mi bo tu dovoljeno uporabljati ti dve kulturno ali literarno zgodovinski oznaki, ki prav nič ne povesta niti o makrostrukturalni podobi teh poezij oziroma obdobja niti o karakterju subjektivitete, v katere zgodovini sta obe le stopnji; enake veljave so seveda tudi oznake partizanska poezija, socialistično realistična poezija, slovenska moderna, prvi rod dedičev, drugi rod dedičev ipd., oznake, katerih uporabi se zaradi preglednosti in informativnosti dostikrat ne moremo izogniti, zavedati pa se moramo njihovih meja), ni se, kot temu pravimo v običajnem kritičkem jeziku, obogatila, prenovila, poglobila, razširila: razvila. Ostala je pri tem, kar je bila, s tem pa je — negogibno — postajala manj, kot je bila. Zmerom bolj je ponavljala — lahko rečemo: propagirala — na politično ideologijo reducirano megastrukturo. Pozabila je celo na svojo začetno — ničejansko fazno strukturo (strukturo posamezne faze poezije enega pesnika; to poezijo v celoti prevaja opusna struktura), ki je bila dejansko do neke mere nova in je po svoje kar uspešno razkrivala resnico subjektivitete; pomen te faze Albrehtove poezije ni dovolj ocenjen, kar je seveda razumljivo, saj je velika večina slovenskih kritikov izhajala iz slovenske megastrukture kot Kriterija ter Norme, zato ji je bilo vse, kar je dišalo po Volji do Moči, po tematizirani subjektiviteti kot taki, po človeku-subjektu, ki se je odrekel nadrobnim Vrednotam, tuje, prevzeto in slabo; po drugi strani pa je res, da globina ali bogastvo te Albrehtove pesniške faze le ni bila tolikšna, da bi kritike prepričalo o svojem pomenu na kak drug način. Pozneje, v naslednjem obdobju — po letu 1920 — je celo obup, temo, smrti kot drugobit pozitivne verske Ideje podajala (upamo, da s to besedo ne bomo pretiravali) politično. Facit našega premišljevanja ob Albrehtovi poeziji je spoznanje o tem, da je megastruktura sicer neprehodni horizont sto in več let slovenske poezije, da pa znotraj tega horizonta ne eksistira le ta megastruktura, temveč cela vrsta makrostruktur, faznih struktur in mikrostruktur (struktur posameznih pesmi) se pravi pesniških svetov, ki zelo splošni, čeprav hkrati zelo prisotni svet megastrukture ne napolnjujejo le s tisoč različicami, s celotnim bogastvom konkretnih eksistencialij in njihovih kar najbolj različnih, celo nasprotnih in navzkrižnih notranjih odnosov, temveč ga prehajajo navznoter, sestopajo pod njega, odkrivajo to, kar še ni, a kar ga čaka in torej v njem — potencialno — že je, pripravljajo, oblikujejo in že postopoma podajajo njegovo napovedujočo se in torej s tem že — čeprav zmerom mistificirano, dialektično, zakrito, igrivo — razkrivajočo se resnico (seveda po kosih in po stopnjah, čeprav — v okviru same pesmi — pesniško zmerom totalno). S takšnim pripravljanjem in pričanjem resnice je Albrehtova poezija prenehala že okrog leta 1920; funkcijo odkrivanja je tedaj prevzela — poleg drugih seveda, v sodelovanju z njimi — Vodnikova poezija.

(Konec v 78. številki)

KERMAUNER, Taras: La mégastructure traditionnelle de la poésie slovène, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 338—368.

Le texte «La mégastructure traditionnelle de la poésie slovène» fait partie d'un ensemble plus vaste. Il comprend la poésie slovène de France Prešeren jusqu'aux premières années après la deuxième guerre mondiale. L'étude veut expliquer la structure-système fondamentale dans laquelle toute la poésie slovène se faisait. L'essence de ce système que j'appelle mégastructure c'est qu'il pose pour l'étant suprême (pour le principe de l'Être et du Dieu) des valeurs-des idées-des idéals — un monde transcendant à l'empirie et qui pourtant la détermine. L'histoire atteint son but en réalisant ces valeurs et en sacralisant toute l'empirie. Pourtant cette dimension idéologique de la mégastructure s'étend sans cesse et sa vérité jaillit par cette ouverture: son Anderes-Sein — la mort. C'est dans cette mort que la vérité de la poésie slovène traditionnelle fait son apparition.

KERMAUNER, Taras: Tradicionalna megastruktura slovenačke poezije, *Problemi*, Ljubljana, 1969, vol. 7, št. 77, str. 338—368.

Spis Tradicionalna megastruktura slovenačke poezije odlomak je iz duže celine. Obuhvata slovenačku poeziju od Franca Prešerna do prvih godina posle drugog rata. Želi da da temeljnu strukturu — sistem unutar koga se zbivala čitava slovenačka poezija. Suština ovog sistema koji zovem megastruktura, je u tome da kao najviše postojeće (kao princip bitka i boga) postavlja vrednosti-ideje-ideale koje su za empiriju transcendentan svet, ali i onaj koji je savlađuje. Cilj istorije je da se te vrednosti realizuju u empiriji i čitava empirija sakralizuje. No ipak se ova ideološka strana megastrukture neprestano otvara i kroz nju prodi njena istina: njen drugobitak — smrt. U ovoj smrti otkriva se istina tradicionalne slovenačke poezije.

MARJAN RO

žanc: Travma Tarasa Kermaunerja. Taras Kermauner ideolog! Taras polaščevalec! To sta dve krilatici, ki se širita v pesniških krogih in nas hočeta prepričati najprej o tem, da Taras Kermauner s svojimi znanstvenimi analizami poezije dela umetnosti silo, potem pa tudi o tem, da Taras kljub vsej svoji povezanosti z umetnostjo ostaja zunaj umetnosti. Ti dve krilatici sta vsekakor provokativni, sta pa prav kot taki tudi učinkoviti; saj postane spricho njihju vprašanje o ustreznosti ali neustreznosti Kermaunerjevega znanstvenega pristopa k umetnosti postranskega pomena, v prvi plan pa stopi Taras Kermauner sam. Kar naenkrat nam je veliko pomembnejše vprašanje, kako je mogoče človeka, ki se posveča slovenski poeziji z vsem srcem in neizčrpno vneto, bolj studiozno kot kdorkoli pred njim in obenem tako tenkočutno, odpraviti z ideologom in polaščevalcem in ga postaviti iz umetnosti kot nasilneža? Kakšen je ta nesporazum, nesporazum med Tarasom Kermaunerjem in poezijo, med Tarasom Kermaunerjem in pesniki, med njegovimi erotičnimi napori v smeri umetnosti in umetnostjo, ki se nam v tem kontekstu kaže kot ljubezen sama? Pred nami so torej vprašanja, ki se nanašajo predvsem na Tarasa Kermaunerja in njegovo eksistenco, ki pa nam prav kot taka morajo dati ustrezen odgovor tudi na vsa druga vprašanja: na vprašanja o razmerju med znanostjo in umetnostjo, med znanstveniki in pesniki, ne nazadnje pa tudi na vprašanje o umetnosti, katere neuslišani ljubimec naj bi bil Taras Kermauner.

Vse te odgovore lahko najdemo le v Kermaunerjevih spisih, saj je Taras Kermauner prav v njih najbolj on sam, hkrati pa je prav v njih najbolj oprijemljivo tudi njegovo znanstveno razmerje z umetnostjo in njega samega s pesniki. Ti spisi pa nam razkrivajo, da se Taras Kermauner v svojih znanstvenih analizah poezije ukvarja predvsem z zgodovinskim razvojem subjektivitete, torej s tistimi eksistencialnimi strukturami, v katerih nam pesniki v svojem spraševanju po globljem bistvu sveta in človeka dajejo take ali drugačne eksistencialne odgovore, ki so po svoji naravi politični ali religiozni. Tako nam Taras Kermauner v poeziji razkriva predvsem tiste karte, ki so jih pesniki izigrali kot svoj osebni zalog v zgodovinski igri in s katerimi zdaj kot nekaj povsem določenega stojijo v nadaljnjem razvoju poezije in zgodovine, s katerimi čakajo na svoje preživetje ali na svojo smrt. Taras Kermauner torej poezijo in pesnike povzema v razmeroma zaprte zgodovinske eksistencialne strukture, v katerih pesniki niso več nekaj dogajajočega se, odprtega, temveč nekaj definitivno določenega: Ivan Minatti je na primer intimistično razpoložen humanist, Dane Zajc je posebljeno samozanikanje Človeka, Gregor Strniša pa je pesnik polne Biti in Lepote kot take. Vsi pesniki so torej tako ali drugače eksistencialno določeni, postavljeni v zgodovinsko dogajanje subjektivitete kot definitivne, polne in med seboj odločno zdiferencirane osebe, ki so v tem dogajanju izpostavljene intenzivnim medsebojnim stikom in medsebojnemu oplajanju, pa tudi medsebojnemu zanikanju in konfliktom, kakršna je pač človeška narava Zgodovine. Temu dinamičnemu zgodovinskemu svetu seveda ni kaj oporekati, zato ga sprejmemo kot neodtujljivi del vsake, tudi pesniške resničnosti. Kakor hitro pa smo s pesniki vred v njem, se nam zastavi vprašanje, kaj je znotranj vseh teh zgodovinskih določenosti Taras Kermauner sam, katera in kakšna je tista eksistencialna struktura in subjektiviteta, s katero on sam kot nekaj definitivnega in neomajnega stoji v tem dinamičnem zgodovinskem svetu. Na to vprašanje pa si kar ne moremo odgovoriti in ves opisani zgodovinski dinamizem se nam nekoliko razblini. Tipamo v nekakšno praz-

nino, saj Tarasa Kermaunerja, kakršen se nam ponuja v svojih spisih, kar ne moremo prav zagrabiti in določiti, kaj šele, da bi ga mogli kot definitivno izraženega človeka postaviti v neusmiljeno zgodovinsko konfrontacijo s pesniki. Po njegovem lastnem pojmovanju človeka, pesnika in poezije bi sicer morali trčiti tudi nanj, bi sicer moral biti tudi on tu nekje, vendar se nam kljub temu vedno znova izmuzne. Slednjič se moramo zadovoljiti s tem, da se je Taras Kermauner pač poglobil, tenkočutno poistovetil z vsemi zgodovinskimi in eksistencialnimi pesniškimi strukturami in vsemi pesniki, da pa Tarasa Kermaunerja, znanstvenika, v tem zgodovinskem in oprijemljivem svetu ni in ne more biti: Taras Kermauner so v zgodovini subjektivitete vsi subjekti, vse zgodovinske pesniške strukture in vsi pesniki. To njegovo poistovetenje z bližnjimi, ki vsi po vrsti stojijo drug ob drugem in celo drug proti drugemu, z zgodovino in pesniškimi strukturami pa je seveda preveč dvomljivo, da bi mu lahko do kraja verjeli. V isti sapi se torej že vprašamo, ali ni morda Tarasovo poistovetenje z drugimi, z umetnostjo in zgodovino le navidezno. In res, v njegovem spisu, v katerem nam govori o pesnikih reistih in pesnikih humanistih, ki si stojijo nasproti kot dve dokaj različni pesniški zgodovinski strukturi, se lahko kaj hitro prepričamo, da se Taras Kermauner dejansko ne istoveti ne z enimi ne z drugimi. Nasprotno, distancira se tako od enih kot od drugih, saj pravi, da v svojih rokah nima ključa zgodovine in da mu torej ni jasno, kako se bo zgodovina razvijala, ali v goli funkcionalizem ali šele v pravo realizacijo humanizma ali pa celo morda v kako tretjo smer. »Ignoramus et ignorabimus, dokler sam dejanski potek zgodovine ne bo povedal, kam pelje naša pot.« Prav v tisti eksistencialni točki, v kateri pesniki kljub svoji odprtosti prevzemajo nase svojo zgodovinsko strukturo in po kateri v zgodovini sploh so, se torej Tarasove znanstvene ambicije nehajo in prepuščajo svoje mesto — tako pravi Kermauner sam — ideologom in profetom. Taras Kermauner se torej ne poistoveti ne z reisti ne z novimi humanisti, temveč v imenu objektivne znanosti ene in druge pusti na cedilu. To pa je seveda za naše razmišljanje o Tarasu Kermaunerju bistvenega pomena. Zdaj nam je namreč že jasno, da pesniki živijo v zgodovinskem kontekstu in da imajo v njem vsak svoj subjektivni odgovor, vsak svojo ideologijo, ker je ideologija pač neodtujljivi delež človekove narave in njegovega zgodovinskega bivanja — tega se navsezadnje zaveda tudi Kermauner, ki je prav zgodovinske strukture izbral za najprimernejši dostop k bistvu človeka in umetnosti — Taras Kermauner pa kljub temu stoji nad zgodovino, nad neobhodnostjo odločitev in odgovorov. In tega niti ne taji, saj s črnim na belo zapisuje, da sam pušča zgodovino odprto. Tako se moramo slednjič tudi mi sami sprijazniti s tem dejstvom, kar pa seveda ni nepomembno, saj nam prav to dejstvo razkriva Tarasovo resnično razmerje s pesniki: medtem ko so vsi pesniki zgodovinsko določeni in osebno opredeljeni s tako ali drugačno ideologijo, stoji Taras Kermauner nad zgodovino, nedefiniran in neoprijemljiv, vzvišen nad vsako ideologijo ali religijo. Izkaže pa se nam tudi, da prav v tej njegovi vzvišenosti in neoprijemljivosti tiči tista praznота, ki jo čutimo v njegovih spisih, se pravi odsotnost njegove osebne zgodovinske konfrontacije z zgodovinsko determiniranimi ljudmi, odsotnost tistega edinega in polnega človeškega razmerja. Ta ugotovitev pa nam vsiljuje še druga spoznanja. Slednjič si moramo priznati, da se Taras Kermauner skuša poistovetiti z vsemi pesniki in vsemi pesniškimi strukturami samo zato, da bi njega samega, Tarasa Kermaunerja, sploh ne bilo. Njegova zavezanost vsem je pravzaprav nezavedna goljufija, je zavezanost nikomur oziroma popolna razvezanost. In njegova objektivna znanstvena metoda je pravzaprav umik iz sveta, strah pred lastno subjektiviteto, strah pred lastno zgodovinsko strukturo in zgodovinsko konfrontacijo, pa tudi strah pred polaščanjem. Kakor hitro pa je temu tako, potem v Tarasovem razmerju do pesniške subjektivnosti in zgodovine, ki je tako očitno blokirano s strahom, že ne moremo videti le Tarasove osebne poteze in eksistencialnega značaja: pogled v to zavrtost nas kar nehote opozarja na nekaj veliko bolj razširjenega in splošnega. V Tarasu Kermaunerju vidimo zgoščeno široko kulturniško travmo. Taras Kermauner nam stopa pred oči kot najčistejši in najadekvatnejši izraz splošne subjektivistične travme, ki je najgorenjša posledica naših izkušenj z revolucijo, z aktivizmom in subjektivizmom, se pravi travme, po kateri v svojem lastnem jazu vidimo le še voljo do moči, posiljevanje in polaščanje. Tarasov umik iz zgodovine in neposrednih človeških odnosov se nam izkaže kot umik pred izzivanjem zla, polaščanja in predmetenja, ki kot prikrita narava subjektivizma tičijo tako v njem samem kot v vseh drugih. Izkaže se torej kot premagovanje tega usod-

rega človeškega položaja, ki ga je mogoče premagati samo z odpovedjo same-mu sebi, spričo katere so celo pesniki le neodgovorni nadaljevalci subjektivizma in volje do moči.

Vendar s to travmo še nismo izrekli zadnje besede ne o pesnikih ne o umetnosti, ne o znanosti in ne o Tarasu Kermaunerju. Če je namreč kaj resnice na tem, kar nam izpričujejo njegovi spisi, da so vsi pesniki določeni in opredeljeni in da je samo Taras med njimi svoboden, da so vsi pesniki že zapravili svoje šanse in da ima samo Taras še vse možnosti, da je vsem pesnikom zgodovina že zaprta in da je samo Taras Kermauner še pred odprtimi vrati, potem smemo upravičeno trditi: Taras Kermauner razpolaga s svobodo, ki očitno ni dana nikomur drugemu. Taras Kermauner stoji nad zgodovino in človeško usodo. Taras Kermauner je med navadnimi smrtniki kratko malo Bog. Biti Bog v človeški koži pa seveda ne more pomeniti nič drugega kot to, da so vsi drugi ljudje za Tarasa Kermaunerja le predmet. Tako se nam izkaže prevrgljiv značaj njegove samoodpovedi, saj je mogoče iz njegove absolutne svobode, iz njegove božanske nezavezanosti izpeljati vse očitke, ki gredo na njegov rovaš, tako ideološkost kot polaščevalnost. Njegova potisnjena subjektiviteta se sprevača v čisto subjektivnost. S tem, da se tako nevsiljivo umika in da njega samega sploh ni, je Taras povsod pričuječ. S tem, da se tako tenkočutno odreka ideologiji in profetstvu, postaja pod plaščem znanstvene neprizadetosti najbolj ideološki in profetski. Njegov strah pred polaščanjem pa ga vodi v najhujše polaščanje. In vse dokler se ni pripravljen spustiti na zemljo in občevati z ljudmi kot enak z enakimi, je več kot očitno, da mu je v tem položaju tudi ostati, se pravi zunaj dejanskih človeških odnosov, s tem pa tudi zunaj umetnosti.

Ne moremo pa seveda ostati niti pri Kermaunerjevi absolutni svobodi. V njegovih spisih se nam namreč ne razkrivajo samo tuje pesniške strukture, temveč se srečujemo tudi s številnimi izvirnimi, samo Tarasu Kermaunerju lastnimi besedami in pomeni, ki so organsko vpleteni v življenje skoraj vseh pesniških struktur. Ugotoviti nam je celo mogoče, da je slovenska poezija bolj kot po kateremkoli drugem piščočem človeku opredeljena prav po Tarasu Kermaunerju, da torej Taras Kermauner v neki meri le je tudi vsi pesniki in vse pesniške strukture. Tega dejstva pa si seveda ne moremo več razložiti le s polaščanjem in predmetenjem z abstraktnih višin njegove absolutne svobode. Nasprotno, sprijazniti se moramo z nečim diametralno nasprotnim od vsega tega, kar smo ugotavljali in trdili doslej, s Tarasovo prisotnostjo v oprijemljivem svetu. Še več kot to: to dejstvo si moramo razložiti samo tako, da Kermaunerjevo travmo, ki ga je pognala in ga nenehoma poganja iz neposrednosti zgodovine v absolutno svobodo, razumemo kot pretres, ki se je zgodil in se dogaja prav zaradi njegove zalepljenosti k svetu, zaradi njegove istovetnosti s pesniki in posameznimi historičnimi odgovori, če ne kar zaradi njegove obsedenosti od bližnjih, zaradi njegove suženjske zavezanosti ljudem, medčloveškim odnosom in zgodovini. Teda pa v Tarasu Kermaunerju že uzremo tudi prekletega človeka, ki kljub vesoljnemu prostranstvu nima nobene svoje, kaj šele svobodne poti: kamor gredo in kamor bodo šli pesniki, tja bo moral tudi Taras Kermauner. Kamor se bo obrnila zgodovina in ljudje v njej, tja bo moral zaviti tudi Taras. To pa seveda pomeni, da je njegova absolutna svoboda le protiutež njegove neusmiljene zgodovinske določenosti in obsedenosti po ljudeh. To njegovo umikanje v božjo vzvišenost je pravzaprav le njegov edini način, da se iztrga svoji brezimni določenosti in da vendarle postane kdaj tudi on sam, Taras Kermauner. Z drugimi besedami: Taras Kermauner je zgodovinsko določen bolj kot vsi pesniki, je opredeljen po svojem zgodovinskem bivanju in bližnjih tako do kraja, da lahko postane on sam samo v absolutni svobodi, torej šele tam, kjer se nehajo vsi drugi, kjer se neha zgodovina in sploh vse, kar je človeškega. S tem pa nam ne razkriva ne svoje sužnosti ne svoje svobode, temveč le nerazvozljivi vozle svoje paradoksnе eksistence, v okviru katere je dvakrat obseden: zdaj kot zgodovinsko bitje, ki mu je dan le egocentrični aktivizem v lastnem imenu in ki s tem aktivizmom ukinja samega sebe, zdaj kot absolutna svoboda, ki v božjem imenu zgublja spomin na svojo človeško resničnost. Ta dvojni travmatizem pa je seveda začarani krog, iz katerega Taras Kermauner ne more na čisto. Celó njegova izdajalska zavezanost z ljudmi in z vsem zgodovinskim je slej ko prej le zavezanost absolutnemu, prek katerega — kakor smo videli — Taras Kermauner prav kot Taras Kermauner stopa v kontakt s pesniki in z zgodovinskim. To pa seveda ne pomeni samo tega, da so zgodovinske komunikacije možne samo prek svo-

bode, temveč tudi to, da tudi pesniki sami niso le zgodovinska bitja, točno določene pesniške strukture in zgodovinski odgovori: pesniki so s Tarasom vred paradoksalne eksistence, razpete med zgodovinsko sužnostjo in absolutno svobodo. Če pa je tako, potem moramo presenečeno ugotoviti, da Taras Kermauner kljub vsem provokacijam le ima s pesniki stično točko, in to bistveno, eksistencialno, saj je tako on kot pesniki paradoksalna eksistenca. In vprašati se moramo, kako je po vsem tem sploh še mogoče trditi, da Taras tako pesnikom kot umetnosti dela silo, da Taras kljub vsej svoji povezanosti s poezijo ostaja zunaj umetnosti? Odgovor na to vprašanje je kot na dlani. Je mogoče. In to zato, ker Taras Kermauner s svojimi travmatičnimi skoki v eno ali drugo skrajnost paradoksalno eksistenco stalno zapušča, zdaj v smeri totalne zgodovinske sužnosti, zdaj v smeri absolutne svobode.

Tako nas Taras Kermauner znova postavi pred vprašanje o umetnosti, ki pa je po vsem tem ne moremo več pojmovati kot določene pesniške strukture, kot take ali drugačne historične odgovore. Umetnost se nam kaže kot nekaj drugega, kot ljubezen, kot tista magija, ki naj bi nam slednjič razvzvala tudi travmo subjektivizma. O njej se sprašujemo hkrati s spraševanjem, kako naj Tarasov na prvi pogled tako erotični pristop k poeziji okronamo z resnično ljubeznijo, kako naj se z njim vred iztrgamo iz znanosti kot zavrte ljubezni in vstopimo v umetnost. Pri tem pa nam je že jasno, da moramo zapustiti Tarasa in njegove spise, ker v njihovih okvirih pač nismo govorili o poeziji kot umetnosti in ne o pesnikih kot umetnikih — govorili smo le o zgodovinskih odgovorih posameznih pesnikov in njihovih medsebojnih odnosih. In ugotavljali smo, da je Taras Kermauner ostajal zunaj teh odnosov, ker ni hotel ali ni mogel biti ideolog, samo njemu lastna zgodovinska eksistencialna struktura, ker skratka ni hotel ali ni mogel biti Taras Kermauner. Kakor hitro pa je temu tako, potem se nam odgovor na vsa naša zgoraj postavljena vprašanja ponuja kar sam od sebe, in to dokaj prepričljiv in zapeljiv odgovor, ki tudi nam samim odpira pot v doslej neznan svet. Če hočemo vstopiti v svet umetnosti, ne smemo biti svobodni in neodvisni ljudje, pa tudi ne objektivni znanstveniki — biti moramo tudi ideologi, do kraja opredeljena zgodovinska bitja. Biti moramo skratka mi sami, Taras Kermauner in Marjan Rožanc, zgodovinska eksistencialna struktura in subjektiviteta, ker nam je samo kot takim dano vstopiti v resnično razmerje z ljudmi in svetom, postati iz subjekta tudi predmet, iz Boga tudi človek. Premagati moramo strah pred ideološkostjo in zaprtostjo, ki je predpogoj vsake odpornosti, premagati ta strah še toliko bolj zato, ker nas potiska v absolutno svobodo in ker je dejansko le izraz nemoči, da bi se v konfrontaciji z bližnjimi odprli in premagali ideološkost. Vstopiti moramo skratka v svet kot definitiven odgovor na vsa vprašanja in se soočiti z drugimi, prav tako definitivnimi odgovori. Samo v tem soočenju namreč prenehamo biti le božanska oseba, ki more v svoji vzvišenosti le predmetiti, in se izpostavimo resničnosti, v kateri tudi drugi predmetijo nas. V tem trenutku pa seveda že nismo več le v historični eksistenci in polaščevalni strukturi definitivnih odgovorov, tudi ne več v svetu čistega in neomajnega subjektivizma, temveč v paradoksalni eksistenci, v kateri je vsaka oseba tudi predmet. V njej se polaščamo in smo polaščeni, s čimer se osvobajamo polaščevalnosti. V njej smo v tistem izjemnem položaju, v katerem je tako Tarasu Kermaunerju kot kateremu koli izmed nas edinole dano, da v svojih bližnjih ne vidimo več samo pretenciozne subjekte, ki nas predmetijo, ali tope in ne odmevne predmete, ki naj bi jih z našim božanskim duhom oživili ali priličili sebi, temveč jih spoznavamo kot bitja, ki trpijo isto razdvojenost, isto sramoto in isto trpljenje kot mi sami. To pa je položaj, v katerem svojega položaja ne skušamo več premagati, ampak ga le sprejemamo, ker se zavedamo, da je naš položaj tak, kakršen je, nespremenljiv. Smo skratka v paradoksalni eksistenci, v kateri se dogajamo na način umetnosti, ki ji lahko z drugo besedo pravimo tudi ljubezen.

P. S. Umetnost — ljubezen se nam torej kaže kot najgloblja posledica naše paradoksalne eksistence, kot paradoksalna eksistenca sama: utemeljena prav v njeni paradoksalnosti in nepresegljivosti paradoksa, se dogaja le v njenih okvirih in je z ničimer ne presega. Iz nje sicer ne moremo čisto natančno izpeljati in povedati, kaj umetnost pravzaprav je, z veliko večjo zanesljivostjo pa lahko povemo, kaj umetnost ni: vsekakor ni samo volja do moči, zgodovina subjektivitete, historična pot k srečnemu razpletu, taka ali drugačna religiozna volja.

V knjižici pesmi, ki jo odpremo, ne naletimo le na historični odgovor določenega pesnika, na njegovo ideologijo ali voljo do moči, in tudi mi sami, ki smo segli po knjižici, smo se vsemu temu že v dobršni meri odpovedali. Pesnikova volja, da bi namesto nas in sveta uveljavil le samega sebe in svoj historični odgovor, bi našo zvezo z besedilom v knjižici onemogočila. Zoperstavili bi ji lahko le lastno voljo do moči in lasten odgovor, ki pa bi se s pesnikovim izključeval ali celo medsebojno zanikal; knjižico bi torej morali odložiti. Vendar smo brali, beremo in bomo najbrž še brali. To pa se pravi, da je za branje potrebna posebna pripravljenost tako pesnika kot nas samih, da se spustimo v docela drugačno, nesubjektivistično avanturo. Pesnik se nam torej v besedilu že daje kot zaprta pesniška struktura in odprtost, kot oseba in predmet, kot Ivan Cankar in mi sami. Prav ta njegova odprtost pa je tista, ki tudi nas spodbuja k temu, da nismo več le določen subjekt, volja do moči in definitivni historični odgovor: kakor se je pesnik odpovedal svoji volji do moči v prid naši, tako se tudi mi odpovedujemo svoji v prid njegovi. Tako beremo, naše branje pa ne poteka ne v pesnikovem ne v našem imenu, temveč v imenu neke tretje, polnejše, resničnejše in srečnejše osebe, v kateri pa še vedno ostajamo razdvojeni na nas same in pesnika, na pesnika in nas same. In kakor hitro hočemo skočiti iz tega, postati samo mi sami, in to kot definitivna oseba ali kot definitivni predmet, je tega čudeža na mah konec.

UDK 886.3.09:92 Kermauner T.

ROŽANC, Marjan: Le traumatisme de Taras Kermauner, *Problemi*, Ljubljana, 1969, vol. 7, št. 77, str. 369—373.

L'essai «Le traumatisme de Taras Kermauner» décrit l'oeuvre critique de Taras Kermauner non pas en rapport avec des autres visions esthétiques et la littérature en général mais n'expliquant que l'existence de Taras Kermauner comme elle s'exprime dans son oeuvre. L'étude constante que dans son oeuvre Taras Kermauner exprime surtout le traumatisme du subjectivisme moderne, c'est-à-dire la retraite du monde du subjectivisme et de la volonté de puissance ce qui cependant ne lui permet pas d'entrer dans le monde de l'art puisque celui-ci se fait dans la polyphonie des sujets.

UDK 886.3.09:92 Kermauner T.

ROŽANC, Marjan: Trauma Tarasa Kermaunera, *Problemi*, Ljubljana, 1969, vol. 7, št. 77, str. 369—373.

Spis Trauma Tarasa Kermaunera dodiruje literarno-esejistički rad Tarasa Kermaunera, ali ne tretira autorovu literarnu esejistiku u odnosu na druge literarno-estetske nazore i literature uopšte, nego samu egzistenciju Tarasa Kermaunera, kako se ona izražava u njegovom radu. Rasprava konstatuje, da Taras Kermauner u svom radu izražava, pre svega, traumu modernog subjektivizma, znači povlačenje iz sveta subjektivizma i volje za moć, što mu onemogućuje ulazak u svet umetnosti, jer se ova zbiva u polifoniji subjekta.

GIANCARLO VI

gorelli: Manzoni in tiši na ljubezni. Naši dnevi so ne izpolnjene obljube. Že leta in leta se pri pravljam, da bi obdelal tistega posebnega „francoskega“ Manzonija, pa čeprav bi bila to samo reakcija na razširjeno mne nje, da je Manzoni samo učitelj nekega neumno lepega pisanja v italijanščini.

Tudi Gide, s katerim sem se o tem pogovarjal, me je vedno spodbujal k delu in mi zagotovil, da bo napisal uvod. Za Gida je bil ta neznani Manzoni odkritje, napisano v jeziku tiste Francije, »ki je ni mogoče gledati, ne da bi občutili navezanost, ki je podobna ljubezni do domovine, in ki je ni mogoče zapustiti, ne da bi se spominu, da smo tam živeli, primešalo še nekaj melanholičnega in globokega, kar je podobno čustvom izgnanca«. Rekel mi je, da mu je vseč ta nekoliko nerodni, pa vendar tako logični, vzvišeni in moralno drzni Manzoni je francoski stavek. Gidu sem prinesel celotno »Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie«; pri branju sva se tu in tam ustavila ob številnih pisemih v francoščini. Kasneje sem prepisoval zapiske, ki so bili raztreseni po nekaterih od petih zvezkov Neobjavljenih in redkih del, in med njimi tudi več kot petdeset strani dolgo pismo Victoru Cousinu, zapiske, v katerih je čutiti odmev prenesene in večinoma slučajne zapuščine Pascala in velikih moralistov.

Skoraj sem se zabaval, ko sem po najinem prvem srečanju v Neuchâtelu poslal Gidu kratek izbor tistih obrobni pripomb, ki jih je Manzoni pisal ob branju Voltaira in Lockeja, Condillaca in De Tracyja, Montesquieuja in Rollina, Sismondija in Schlegla. Gide mi je priznal, da med temi zapiski ni našel le neizprosni Sainte-Beuveovih »strupov«, ampak tudi anticipacijo nekaterih svojih »peklenih pregovorov«, kar mu je bilo zelo pogodu. Tukaj je torej le nekaj tistih obrobni opazk in sodb, med katerimi je mogoče jasno razbrati, kaj je bila tista resnica, za katero se je Manzoni vedno bal, da je ne bi ponižal in uničil on sam ali drugi:

»Umetnost prilizovanja mogočnejem zaradi tega, da bi jih zvalila na svojo stran, nima vrednosti niti zato, ker bi bila težavna, še manj, ker bi bila redkost. Ne razumem, da je mogoče hvaliti nekoga, ki obvlada to umetnost.«

»Ne smemo misliti, da žalimo razum, če pravimo, da je računarski: ko mu predočimo verjetne stvari, mora izračunati njihovo verjetnost.«

»Oh, seveda: po zgodovini je strast tista, ki ima v sebi največ neumnosti in lahkovernosti.«

»Razkriti neki karakter enim očem tako, da ga razkrijemo drugim, bi bilo na srečo prav tako absurden kakor ničvreden poetski načrt.«

»Po mnenju avtorja (J. B. Saja) bi bili v zadregi, če bi hoteli iz tega izluščiti jasno idejo o zločinu. Ali predstavlja zločin hoteno kršenje zakonov? Toda tedaj obstajajo tudi sveti zločini; to je takrat, kadar zakon ščiti zlo. Ali je bil zločin skrivati človeka, ki ga je leta 1793 zakon izobčil? In nasprotno, ali ne bi moglo biti nekaj, kar ne krši zakona, zločinsko? Pojem zločina naj bi torej ne bil v zvezi s pravico in krivico? In kako je potem to, da zločin ne izhaja iz enostavnega dejanja, ampak iz hotene kršitve zakona? In kako je s popolnoma realnimi zločini, ki jih tako žalostno kaznujemo?«

»Nesrečni ljudje se seveda ganljivo izražajo; primer dramskega ustvarjalca je drugačen: mora se postaviti v situacijo tistega, ki trpi.«

»Privilegiji rojstva so vedno tudi privilegiji proti rojstvu.«

»Kako je lahko plemenitost duše odtehtala nizkost stanu? To sta v svojem bistvu dve tako različni stvari, da se nikakor ne moreta dopolnjevati.

Absurdno je govoriti o neki »condition«, ki jo je treba dopolniti. Zmotno je pravi plemenitosti postaviti nasproti metaforično nizkost, ki izvira iz neke absurdne in nepravične konvencije.«

»Skrajno krivični ljudje često privedejo tiste, ki trpijo, do velike pokvarjenosti; vzrok ni opravičilo, toda dobro ga je opaziti, in ni prav, da jim pri-sojajo vso grajo za zlo, ki ga delajo.«

»Ničevosti in oholosti ni težko uskladiti.«

»Plamen ni tako ubogljiv kot vojaki in laže je zanetiti tisoče požarov kot pa pogasiti enega, ki ga je zanetil spreten minister.«

»Ne hlepite po osvajanjih in pustite bojevanje poročnikom; končali boste vojno, ne da bi se premaknili iz hiše.«

»Pri poganih nevednost, pri kristjanih pozabljenje dedne pokvarjenost človeških nagnjenj.«

»Saj vendar ni tako terciarski, tale vaš Manzoni! Jaz se mu nisem nikoli približal, ker sem mislil, da je pobožen, un „pio“; Gide je rekel prav „pio“, v italijansčini.«

»Tako sem mu čez mero postavljaj nasproti Leopardija,« je nadaljeval.

In ob Leopardiju sem se jaz namrdnil, kot da bi mu hotel povrniti tisto nezaupljivost, ki se je ni on glede Manzoni nikoli otrešel.

Gide se je nasmehnil temu mojemu težko zadrževanemu zmrdovanju; spominjam se, da je dodal: »Zdi se mi, da sem nenadoma razumel toliko stvari...« Utihnil je in tudi jaz nisem rekel nič več. Potem sva se pogovarjala o filmu.

Toda sedaj bom zapisal tisto, česar se mu tistega daljnega predbožičnega popoldneva nisem upal reči, kar pa sem čutil v sebi, besedo za besedo, ko sem zapustil lepo hišo, kjer je bil gost Richarda Heyda, in se šel sprehajat po zasneženem pomolu na obali jezera. Pravim, da je Manzoni bolj »odprt«, kot je videti, in Leopardi bolj »zaprt«, čeprav se nenehno izpoveduje. In če to trdim, nimam namena, da bi začel spoštljivo in smešno polemiko med dvema človekoma in pesnikoma. Odkrito trdim, da se je poezija, ki je nadaljevala Leopardijevo tradicijo, zaprla v usodno trdnjavo, kjer je pesnikova duša raztelesena, imobilizirana — in res, po več kot sto letih italijanske poezije, ki je bolj leopardizirana kot leopardianska, vsi samo še hlinimo poezijo v neki monotoniji spominjanja in še večkrat v destituciji in likvidaciji človeškega bitja. Predstavljamo jo v vedno bolj revnem kalupu »idilia«, ki je tem bolj statičen kolikor bolj je narcisovsko ekstatičen. Pot, ki jo je nakazal Manzoni, je tvegana. Tudi sam je tvegaj, da bo zdrsnil v brezno pozabe, toda ne zato, ker bi imel premalo, ampak ker je imel preveč povedati. Prepričan sem, da bi po tej poti, ki je na žalost nismo nadaljevali, lahko imeli poezijo in roman, ki bi bila dovzetna za čustva, za strasti, za človeka, ki vztraja in ostaja kot celota, čeprav okoli njega zamre predstava življenja in se zdi življenje že kot kraljestvo smrti.

To je enotnost, ki jo Manzoni uvaja in brani v Pismu g. Chauvetu, in ne ona akademska enotnost kraja in časa v tragediji. Še danes ne bi razumeli Manzoni, če bi v Pismu iskali samo priložnostne nagibe, ki so ga napeljali k pisanju. Njegov »coup de lance«, kot sam imenuje Pismo, ko piše o njem Faurielu, resnično obsega nekatere temeljne ideje, pa čeprav je mislil, da je prispeval le svoj delež k literarni polemiki.

Oglejmo si bolj nekatere njegove misli, ki presejajo Carmagnolo in niso v sklopu stremljenj in problemov, ki so se mu zastavljali kot dramaturgu. Sicer pa tudi roman Zaročenca ni edini ključ k razumevanju Manzoni; pred desetimi leti sem v neki študiji namignil, da je že sama Colonna infame postavila na glavo nekatere teme njegovega velikega romana, celó glavno tematiko o božji Previdnosti. Zavedati se moramo, da je treba večjim in manjšim delom pisateljev, kot so Goethe, Tolstoj, Mann, Gide, izkazovati enako ali vsaj izenačeno pozornost. V delih takih pisateljev ima vse svojo vrednost, vse nečemu služi. Tega ne trdimo zato, ker bi jih hoteli precenjevati; opaziti in priznati moramo, da tudi takrat, ko je njihovo pisanje nedovršeno, nikakor ni nedovršen človek, ki je še enkrat vzel v roke pero, tokrat brez uspeha. Kdor ima posluš za človeka in stvari, bo v piscu takoj prepoznal človeka, toda ne polovičnega, destituiranega, v življenju poraženega človeka, ki išče izhoda v umetniški igri, ampak človeka — dvakrat človeka, kolikor večji je pesnik v njem —, ki je znal pisati. Pisatelj lahko spi, buden pa je človek. Buden je in ne slepari.

Za koliko pisateljev lahko to trdimo? Naši pisatelji so večinoma prepojili svojo dušo z opijem in naredili iz literature drogo, surogat za življenje. Iz živ-

ljenja so pregnali tisto, kar je bilo odrešujoče, in sedaj poskušajo ostati živi samo še zato, ker so nam pokazali nekaj strani stare mehanične bravure, primerne za slabo antologijo...

V pesniku ustvarja moralna enotnost estetsko enotnost. Pesnik ima celó dvojno moralno dolžnost: tisto človeško, njemu lastno, od katere se ni nikoli oddaljil, in dolžnost človeka-ki-je-pesnik, ki se združuje z njim samim, pa bi jo bilo bolje hoté in zavedno pustiti ločeno.

To razločevanje je za Manzoni potrebno in pogojujoče, pa čeprav samo zato, da reši pesnika pred pogubno in omejujočo zaljubljenostjo v samega sebe. Akt pesnika, ki meni, da je poezija »merilo« za stvari, je po moji presoji Manzoni vedno predstavljal prej estetsko kot moralno oskrumbo. Poezija, ki po identifikaciji postavlja samo sebe za moralo, je za Manzoni velika napaka. To je greh proti duhu: v ozadju te romantične analogije med poezijo in moralno se nam kaže avtoportret pesnika, ki je uzurpator na isti ravni kot Bog ali Človek in ki prireja svojo moralo egoističnemu vzorcu ene edine in omejene vizije o svetu.

Morala mora postati poezija in ne obratno.

Enotnost — pravi Manzoni — ni identifikacija. Prava enotnost je odklanjanje prirejanja in identifikacije. Enotnost vodi do resnice: ona sama je resnica. Na drugi strani pa mistificirana in začarana identifikacija vodi k estetski, literarni, človeški in moralni ponarejenosti. To je nit, ki se vije skozi Pismo. To je bilo njegovo odkritje, ki ga je ustrašovalo. Ko se je pozneje odrekel romanu in njegovi zakoniti zahtevi po fantaziji, je s tem le uresničil tisto svojo daljno vero, ki je bila sama do sebe neusmiljena in se ni ozirala na pravice poezije (ki so tudi dolžnosti).

*

Vsi smo izgovorili Racinovo ime, ko smo hoteli razlagati leta Manzoni-jevega kreativnega molka s tem, da smo jih približali potem Port Royala. Vsi pa se ne spominjamo, da je Gaetano Cattaneo, velik prijatelj Porte in Manzoni-jevih, ko je v novembru 1818 pisal Goetheju, da bi mu poslal prve štiri Inne sacre (Svete himne), postavil prst na rano s tem, dasi je upal izreči neko ime, in tako z ljubečim nemirom označil prijatelja, ki je tedaj »že pod težo velikih teoloških vprašanj« pisal Carmagnolo: »To je Newton, ki prežgodaj tolmači svojo Apokalipso.«

In na tem mestu vsakdo vidi, da smo vertikalno zadeli ob korenine Manzoni-jeve verske »enotnosti«. Ta enotnost je v njem tako ultimativna in odločilna, da združuje v popolno skladnost tisti dve predhodni enotnosti, ki smo ju do sedaj vedno ločevali, čeprav nikoli razdružili, to je estetsko enotnost in moralno enotnost.

Jasno je, da se duh, ki ni notranje in globoko religiozen, z lahkoto omažejuje. Pot od estetskih do psevdomističnih ekspedientov je kratka. Toda tam, kjer je bila prava vera, se prej ali slej pojavi tragedija: apokalipsa je blizu. Umetnost je hotena ali nehotena tiranija božjega; in često je težko enakovredno služiti enemu gospodu, da ne bom rekel dvema. Svetost odklanja umetnost ali se ji pa odreka. Toda kako naj ravna tisti, ki ni svetnik, ki je umetnik —?

Manzoni si je to vprašanje brez dvoma zastavil. In ker se ni mogel odreči svojemu pisateljskemu nagnjenju, čeprav se je odrekel vsakodnevni skušnjavi poezije, se je skušal z brezupno človeško voljo ubraniti visokemu klicu k svetosti. Toda tem božjim zahtevam je postavil nasproti popolno obvezanost do resnice. Tudi tukaj je proti njegovi volji vplival nanj njegov ukoreninjeni janzénizem; kajti če je svetost zelo redek dar milosti božje, se mu je zdelo neizpodbitno dejstvo, da je resnica večna dolžnost in popolni smoter človeka, pa naj bo svet ali ne, veren ali ne. Ne vem, če ste me razumeli. Da bi se bolj približal osnovnim Manzoni-jevim mislim, mu bom posodil ta rek svetega Avguština: »Licet religionem aliquando occultare; mentiri numquam licet.« Religijo, svetost, vero lahko včasih utajimo ali vsaj prepustimo naši lastni sramežljivosti ali sramežljivosti drugih. Toda človek ne sme nikoli lagati, in umetnik ne sme nikoli ponarejati; če je potrebno, mora tvegati in biti nesramen, samo da je in ostane resničen.

Rekel sem nesramen. Toda če govorimo o Manzoni, ki je bil sramežljiv prav do zadržanosti, je bolje reči neustrašen. Na mnogih straneh odpira Manzoni pot na primer Dostojevskemu ali Gidu. Toda pri njem ni tistih pokvarjenosti (»vices«), predvsem pa ni nikoli zamenjal velike poti k resnici za stranpota »odkritosti do samega sebe«, ki je počasi privedla Gida do anomalij nje-

govih zadnjih dnevnikov. Resnica se izgubi, kadar so v pisateljevem delu samo sence in mrak. In ni res, da je treba videti zvezde tam, kjer ni luči. Toda če dobro razumemo tisto, kar je v človeku, takoj odkrijemo, da ima tudi zlo neko lastno luč, to je luč, ki mu je dana, ker je zlo zraslo iz človeka.

Tudi najbolj ničvreden človek nosi v sebi neko luč. In pravi pisatelj zna osvetliti ljudi z usmiljeno, pa tudi neusmiljeno resnico te svetlobe, četudi jim s tem napiše obsodbo.

Ob teh besedah mi dovolite logičen in čim manj eksploziven skok. Vmesni prehodi, ki naj bi pripeljali do tega zaključka, bi bili morali biti številnejši, postopnejši in prepričljivejši. Toda če odstranimo te prehodne etape, nam ostane le to, da priznamo, da Manzoni kot pesnik ni toliko »ustvarjalec« kot »odrešenik«. Odrešenik v najbolj krščanskem smislu besede. Navadno me moti, če se verska terminologija aplicira na posvetne stvari, — toda ali je poezija posvetna? Manzoni je mnenje, da mora pesnik po Kristusovem zgledu sočustvovati s človekom (misereor supet turbam) in mu pomagati, da se reši. Pesnik postane odrešitelj prav zato, ker je on tisti, ki ne sme nikoli zgubiti vere v človeka, pa naj so ljudje še tako globoko padli.

Dejanje poezije je dejanje vere. Torej je poezija lahko le krščansko dejanje resnice. In zato, da pesnik lahko izpolni svojo dolžnost do resnice, mora kot človek prodreti v njene globine in potem znati tudi iz njih izstopiti »kljub resnični bolečini« (citiram Pismo) »kljub določenemu strahu, ki je podoben gnusu«.

*

Človek ne sme in ne more lagati. Ali pesnik lahko?

V Pismu je to vprašanje zastavljeno brez dvoumnosti: »Kdaj prične invencija postajati izprijena (vicieuse)?«

Umetnost ni Manzoni ju nikoli vzbujala nad. Umetnost ne rešuje človeka pred ničemer, pač pa lahko reši vernika pred umetnostjo samo.

Občutek odgovornosti nad pisateljskim poklicem ne zadostuje. Vsakega pravega pisatelja je vsaj enkrat sram, da je človek, ki samo drži v rokah niti tolikih njemu enakih, ki se jih je polastil od boga. Če ne občuti tega vzvišene in uničujočega sramu in se samo občuduje in naslaja nad tem, da je ustvarjalec, ne bo nikoli manzonijevski odrešenik. Vedno bo ostal le polovičen ustvarjalec: njegov glas bo vedno, pa čeprav minimalno, ponarejen. Njegova invencija bo izprijena (vicieuse).

Toda kje je in kaj je ta izprijenost umetnosti?

In če umetnik ne sme lagati, ali lahko vsaj sprejme tisti kompromisni »fictio«, ki je zaobsežen že v invenciji sami?

Ali se lahko posluži besede kot tiste vabljive konvencije, ki se že sama na sebi ne sklada z resnico? Ali se lahko toliko zgubi v besedi, da si iz nje naredi ogledalo, v katerem se resnica zrcali »poetično« deformirana?

Če je Manzoni kot ustvarjalec napolnil svoje razdobje »molka« z dolgimi, neenakimi in mučnimi lingvističnimi študijami, obstoji za to neki zelo dramatičen razlog; nemir, ki ga je tedaj občutil, je popolnoma drugačen od boleznih tistega stoletja in od obupa, kakršnega je preživljal Leopardi, ki je našel delno rešitev v samem dejanju »utapljanja«. V Manzoni ju je skrita »nezacepljena rana« vernika:

Ti se nam skrivaš,
Okoli zaman te išče.

To je odlomek iz Božiča (Natale) iz leta 1833. Manzoni ja-vernika vzne- mirja in ubija izginotje in istočasna večna prisotnost Boga. Bog je skrit in človek ga često ali vedno išče zaman. Vsako drugo iskanje je razvedrilo; Pascal je rekel zabava. In kakšna naj bo poezija, da se ne sprevrže v razvedrilo, da se ne razkroji v zabavo? Manzoni je odklonil vsak primat besede — to je tistega, kar imenujejo moderni kritiki »poetika besede« — in ločil z nekoliko preveliko naivnostjo besedo od ideje.

»Odkar so nekateri filozofi hoteli meriti intelekt po besedi in niso priznali nobene ideje, ki se ne da izraziti z besedami, se ni moči čuditi, da so začeli dvomiti v razodete in moralne resnice...« Lahko je v tej »religiozni misli« zaslediti, da je Manzoni odklanjal neizrekljivost poezije, kot da bi se resnično bal, da ga bo pesniški raptus privedel do ponarejanja neke moralne

resnice, kot da bi nenadoma spoznal, da je pred oltarjem poezije stal vedno z umazano vestjo.

Ali si je Manzoni to umazano vest (da, to je janzenistična obsedenost od madeža . . .) priznal tudi pred božjim oltarjem? Je. Vedel je, da ne stoji pred obema oltarjema ne z nedolžnimi rokami, ne z nedolžnim srcem. Pred oltarjem poezije sta mu manjkala zanos in vrtoglavica, manjkala mu je strast, iracionalnost, hotenje, da bi ločil med idejami in emocijami. Schleglu je očital: »poezije ni mogoče ustvarjati brez idej.« Predvsem pa je Manzoni zanimal poeziji tisto vzvišenost, ki bi, če bi jo dal vsaj malo v ospredje, lahko pristala na retrocesijo Boga in njegovih atributov; zato je pred božjim oltarjem zahteval popolno ločitev od »posvetnih stvari« in tudi od tistih »strasti, ki niso direktno škodljive bližnjemu, so pa v nasprotju z ljubeznijo do boga«, tako da bi bila Bogu zagotovljena »tista posebna ljubezen, ki mu jo dolgujemo«.

Tako je ta ekskluzivna »posebna ljubezen« ovirala njegovo pravico do poezije.

Goethe je rekel: »Manzoni ima samo eno napako: sam ne ve, da je velik pesnik, in ne ve, kakšne pravice ima velik pesnik.« Prav teh pravic si noče priznati: sam se je oddaljil od njih iz nepremagljivega strahu pred Bogom. Zavestno si je raje izbral padec na rob tišine — cecidere manus — kot da bi bil pesnik-protagonist dejanj zla in atentatov na resnico. »Pesnik ne izvaja svoje največje moči s tem, da v mirnih dušah dviguje viharje strasti. S tem, da nam znižuje raven, nas bega in žalosti. Zakaj torej toliko truda, da bi dosegel tak efekt? Zahtevajmo od njega le resničnost in vednost, da nas strasti ne bodo mogle ganiti tako, da bi nam ugajale in nas navezovale, če se nanašajo na nas, ampak če v nas krepijo tisto moralno moč, s pomočjo katere bomo lahko strastem vladali in jih presojali . . . Ob pogledu na strasti, ki so mučile človeka, lahko občutimo tisto skupno ozadje nesreče in slabosti, ki pripravlja k popustljivosti, toda ne do naveličanosti ali prezira, ampak do razuma in ljubezni.«

In v nekem sporočilu Melchiorru Gioia se je spraševal: »Tako, da bo slab sadež, ubran na vrhu zelo visokega drevesa, imel več vrednosti kot dober sadež, ubran na majhnem drevescu?« Manzoni je poezije ni iskati na visokem drevesu nepristranske prigode med človekom in Bogom (moderna kritika bi rekla pustolovščine danega dejanja in pesniškega avtomatizma). Našli bi jo v senci »drevesca«, kjer je »vrednost sadeža v sadežu samem«.

*

Lahko je reči: to je moralistična vizija sveta. Toda kdor to trdi, hitro pokaže, da ne razume Manzoni — Manzoni in toliko drugih stvari.

Moralist ni, v najslabšem pomenu besede, pisatelj, ki »površnost« tako definira kot nemoralnost in tako skoraj anticipira krasen Jankelevičev aforizem, ki se ga ne bom nikoli naveličal navajati: »Satan je gnusna lahkost.« Manzoni kot romanopisec ni nikoli hotel moralistične, svetle, poučne umetnosti. Kjer priporoča »prizanesljivost«, ne najdemo poučnosti: prizanesljivost do človeka, ki prepoveduje preziranje človeka, spodbuja pa razumevanje in ljubezen, ki je osnovana na skupnem človeškem trpljenju in grehu.

Kdor v človeku odkrije tisto »čudovito pokvarjenost« — to so njegove besede — ni moralizator. To je, kot bi našli na pokvarjenem človeškem mesu zanesljive sledove Milosti božje, kadar zlo, ki je prispelo do skrajne meje svojega pustošenja, pusti odprt odrešujoč izhod v bolečini: »Človek čuti, da potrebuje neskončno prizanesljivost: potem ko mu je odpustil človek, ki ga je razžalil, njegovo srce še nima miru: kdo mu bo odpustil tisto krivdo, ki ne prizadene drugih ljudi, za katero pa ve, da je krivda?«

In tukaj bom najboljši komentar k Manzoni jevi misli našel v odlomku iz De natura boni svetega Avgušтина: »Item in corpore melius est vulnus cum dolore, quam putredo sine dolore, quae specialiter corruptio dicitur.« Manzoni kot pesniku, ki noče, da bi bil človek gnoj, je bil dovolj tisti pridevnik »čudovit«, da je odrešil in rešil človeka, toda le potem, ko ga je kot človek videl v vsej njegovi pokvarjenosti. Samo naivneži ali pokvarjenci so moralisti!

V enem samem smislu se nam ni treba bati, da bi Manzoni lahko označili kot umetnika, ki je imel moralističen pogled na umetnost, in to je, če bi hoteli polemično poudariti, kako in koliko je hotel in znal zavračati staro italijansko literarno tradicijo, ki je bila psevdohumanistična, akademska, diletantska. In v dokaz, preden nadaljujemo z drugimi citati in pripombami iz Pisma

g. Chauvetu, bom navedel nekaj tistih »estetskih materialov«, ki jih je Bonghini zbral v tretji knjigi Neobjavljenih in redkih del in ki obsegajo prav opombe, ki jih je Manzoni zapisal, ko je pripravljaj Pismo.

Videti so kot izbruhi, toliko je v njih silovitosti. Ogorčen je, ker se pri nas pesnik sam smatra za vzvišeno bitje in misli, da tudi drugi mislijo isto o njem; tedaj je neizprosno: »Naj ljudje še tako ljubijo lepe verze, nikoli jih ne bodo ljubili bolj kot varnosti in življenja, kot večne misli o pravici. In po zaslugi nekega pesnika ne bodo pozabili na vsa strašna prelivanja krvi.« In malo prej je napisal: »Poezija je ena izmed najlepših človeških odlik . . ., z njeno pomočjo lahko pokažemo, da obstaja neka resnična moralna lepota v naših hotenjih in mislih, toda nam ni dano, da bi jo v življenju tako popolnoma videli, kot si jo predstavljamo, in ki tako tolaži in boljša ljudi. Če pa bi s tem, da daje našim čustvom o dobrem in zlu neko posebno obliko, morala izkriviti naše sodbe, potem bi to bila kuga, strup, bič.«

In še: »Slovstvo bo pravilno vrednoteno tedaj, ko bomo nanj gledali kot na vejo moralnih znanosti. Slovstvo je v Italiji imelo leta in stoletja čisto posebno usodo: tisti, ki so ga gojili, so ga čezmerno cenili in poveličevali, tisti pa, ki so se ukvarjali z drugimi študijami, so ga popolnoma zaničevali. In iz tega je sledilo, da so prvi slabo pisali, oboji pa slabo razumeli. Če preletimo pesmi dveh stoletij, bomo takoj opazili, da prevladuje čezmerno čaščenje poezije in pesnikov samih in da pesnik skoraj vedno govori o sebi kot o nadčloveškem bitju. Pogovori z usodo, postavljanje neuničljivih spomenikov, zmaga nad razjedajočim časom, norčevanje iz smrti, to je večni refren, ki ga najdemo v poeziji. Istočasno pa s prezirom govorijo skoraj o vsem drugem razen o živečih mogočnejših. Čudno je slišati, da nekdo v pesniškem sestavku dolgovezi o poroki gospoda tega in tega z gospo to in to in o stvarih take pomembnosti. Čudno ga je slišati, kako zaničljivo govori o tistih, ki so nezvesti zaradi poželenja po bogastvu in še mnogih takih malenkostih, ki ne povedo nič drugega kot to, da je trgovina neumnost, še več, kuga, in da mora človek, ki bi si rad pridobil naklonjenost sodobnikov in potomcev, skladati verze o poroki gospoda tega in tega z gospo to in to. Tako govorijo znanstvene knjige tistih, ki vidijo samo eno stvar in ne znajo razločiti druge najbližje, o poeziji kot o igri za otroke. In neredko najdemo vzdevek »poetičen«, ki označuje ponarejeno, neresnično ali izmaličeno predstavo. Vse to pa hoče le povedati, da ti pesniki ne vedo, kaj je bila, kaj je in kaj bi lahko bila poezija.«

Manzoni je moralist le toliko, kolikor je proti vsaki nemoralnosti, dvojni resnici ali verski in moralni brezbriznosti v stoletjih italijanske literature. Ta literatura, ki je pripravljena delati račune z vsakomer razen z Bogom in ki zaradi tega tudi dela tako slabe račune z ljudmi! Literatura, ki je imela Danteja in je antidantejevska, ki je imela Manzoni in je antimanzonijevska; ki je skušala skriti Petrarcove, Tassove, celo Leopardijeve rane pod organizirano prevaro neke redukcije dobrega in zla na umazano mero »formalne lepote«. Kako prav je imel Manzoni, ko je svoje moralno in estetsko sovpadajoče ideje zapečatil s tem zlatim pravilom: »Vsak izmislek, ki kaže človeka v moralnem počitku, je daleč od resnice.« Človek ne more biti nikoli v »moralnem počitku«. Njegova zaskrbljenost je neskončna.

Ta zaskrbljenost je poezija. Pesnik piše vedno svojo apokalipso, četudi se temu upira. Manzoni jo je pričel pisati prezgodaj. Ker se je bal pravic, je — nehote ali hote — pozabil na same dolžnosti do poezije.

*

Ali se je žrtvoval poeziji hoté ali nehote? Priznam, da za zdaj ne vem, kako bi odgovoril. Sicer pa, če bi sedaj razjasnili to vprašanje, bi bilo odveč spraševati se še karkoli o Manzoni.

Zakaj je Manzoni, ki je imel dar in nagnjenje do poezije, na koncu prišel do tega, da je omejil, osušil, prekinil svoje pesniško poslanstvo? Ali mu je po obširni stvaritvi Zaročencev zmanjkalo moči za nadaljnje ustvarjanje? Tako ne more biti; praviloma drži ravno nasprotno: prav zalet, ki ga daje najbolj uspelo delo, prinaša nova verižna bogastva, knjigo za knjigo, kot je to bilo pri Goetheju, Balzacu, Mannu; in še bolj neumestno je v Manzoni videti človeka ene same knjige in z eno osamljeno mojstrovino zadovoljnega blazneža. Mogoče ni bila utrujenost, ampak odpoved? In če je bila odpoved, ali je nastopila po dolgi vrsti kriz (toda med njegovimi papirji ni nikjer zaslediti načrta za nov roman), ali je bila nenadna?

Brez dvoma je bilo nekaj več kot primer in zgled Racina. Svoj molk je potrdil z ognjevitim Pascalovim »Memorialom«: »popolna in sladka odpoved«. Vprašanja si sledijo eno za drugim in ne vem, če odgovor sploh obstaja, kajti ob tako zahtevnih vprašanjih sredstva kritične analize ne služijo več ničemu.

Toda če ni to nasilje in samovoljnost, kot da bi hoteli tipaje prehoditi skrivne poti, na katerih Manzoni ni imel drugega vodiča kot svojega spovednika in druge priče kot morda svojo prvo ženo, potem mislim, da lahko tvegamo vsaj kak orientativen, če že ne odločujoč odgovor.

Zaman bi klicali na pomoč biografe: Manzoni je bil diskreten, ljubosumen in je vse zapiral vase. Tudi dopisovanja so odkrila zelo malo ali nič.

Ostane le branje (toda pravilno branje, ki sprejme dejstvo, da je Manzoni »škandal« v italijanski literaturi), branje tudi njegovih manjših spisov; njegove izpovedi se skrivajo v njegovem lastnem prikrivanju.

Vrnimo se za zdaj k branju Pisma. Ali se bomo že osvestili, da je to silno pomemben spis? Vsi, nekateri bolj, drugi manj, so ga dotlej brali kot literarno disertacijo; in to je večna napaka, ker Manzoni ni nikoli pisal »en littérateur«. Nikoli ni pisal literature, tudi kadar se je zdelo, da se izgublja v jezikovnih kapricah in dlakocepstvih. V Pismu je veliko več kot le pisanje o pravih dramskega ustvarjanja: lahko bi celo trdili, da je Manzoni tukaj napisal svoj »Discours sur les passions de l'amour«, pa čeprav obrnjen.

Ta moja nenadna paralela lahko preseneča. Predvsem je to način kot kakšen drug, da spremljam Manzoni in Pascala, ta dva navidezna čemerneža (pa če predpostavljamo ali ne, da je Discours napisal Pascal). In če je ne bi že De Robertis popolnoma upravičeno navedel na začetku svojega razgibanega eseja o katoliški moralni, bi tudi jaz tukaj navedel stran, kjer Manzoni primerja Pascala in Helvetiusa in se do te mere postavi na Pascalovo stran, da lahko ugleda v potezah njegovega portreta svoj lastni profil: »Ker je Pascal tako globoko opazoval človeško zlo, so ga večkrat proglasili za čemerneža... Pascal, ki je preveč poznal samega sebe, da bi lahko zaničeval druge, sočustvuje s samim seboj in z resignacijo, ljubeznijo in upanjem drugih; ker je videi prepad človeškega srca, se njegov razburjeni in zaskrbljeni pogled z veseljem in mirom ozre v nebo... Pascal je otožen, ker je pokazal na rešitev, ki nam ugaja manj kot zlo...«

Zlo — in zdravilo. Manzoni je življenje po spreobrnitvi je eno samo budno in asketsko posredovanje zdravila proti predvidenim in nepredvidenim povratkom zla. Poezija se obnaša enako, še več, njena naloga se zdi v tem, da čudežno izžiga zlo in njegova žarišča. In če ji je to olajševalno in zdravilno nalogo dodelil že Goethe, je Manzoni naredil še korak dalje, naredil je celo zadnji korak, s tem da je pojmoval poezijo kot spreobračevalko in odrešiteljico človeka. Ne ustavi se niti več ob zdravilu; to pomeni, da zahteva, naj bo zdravilo konstantno, definitivno, odrešujoče.

Za poezijo pride Milost: toda ne pozabimo, da je ta razvoj poezije k Milosti že imel svoj prejšnji prehod od Milosti k poeziji, toliko se je Manzoni jeva poezija spremenila po njegovem spreobrnjenju; njena prosojnost je onstran besede. Če bi se spodobilo, bi rekel, da je Manzoni naredil za »religiozno« tisto, kar je bilo za Goetheja »laično«: njegove temeljne zamenjave med Milostjo in Poezijo ponavljajo v drugačnem loku Goethejeve zamenjave med Naravo in Poezijo.

Ali naj to pomeni, da Narava poklanja pesniku pravice, ki mu jih Milost ne daje — ali celo odvzema?

Zdi se mi, da bom ob tem vprašanju začel odgovarjati na tisto, ki sem si ga zastavil zgoraj. In ne bi bilo narobe, če bi se vprašali, ali ni mogoče Manzoni iz strahu, da bi se preveč posluževal svojih pravic, pozabil na svoje — tudi religiozne dolžnosti pesnika. Kajti tudi religiozna dolžnost je, da se odzovemo svojemu nagnjenju — »la fidélité à la lumière reçue«.

Sprva se mu je morala zdeti dolžnost, da nadaljuje kot pesnik, lahka. Izpolnjeval jo je z zanosom novega spreobrnjenca, ki pa se je že takoj kontroliral, bil zahteven in neusmiljen do samega sebe. Njegovo muzo, ki je bila nekoliko razbrzdana, je bilo treba le obrniti in preusmeriti k novi resnici, ki mu je bila dana in razodeta v spreobrnjenju (ki mu nekateri neumni in nesramni zgodovinarji italijanske literature še vedno pravijo »takozvana spreobrnitev«).

Tako so, zahvaljujoč se novi dolžnosti, nastali *Inni sacri*; začelo se je slavno desetletje presenetljivih Manzoni jevih del od *Morale cattolica* do dveh tragedij pa do novice, ki jo je sporočil svojemu opatu Degoli, o tedanjem Fermu in Lucii oziroma o Zaročencih: sporočilo, ki je bilo še polno strahu, da bi bil

kot romanopisec uvrščen med »empoissonneurs publics«, četudi ga je tolažilo prav nasprotno upanje.

V enem pogledu je bil vendarle miren: ni postal javni zastrupljevalec. Zavrl je, odrezal, odvrigel vse tisto, kar je lahko od ljubezni ostalo komaj zaznavno dvoumnega in lahkega, tako da je bralca napeljal na to, da je tej strasti več priznaval kot pa zanikal.

*

In tako smo v srcu Manzonijske tragedije: odpoved ljubezni. Poleg cele plejade gluhih, slepih, toda na žalost nikoli nemih literatov so to temo že obdelali občutljivi kritiki. Toda kdo je pripravljen, da prav tukaj najde njegovo skrito in razjedajočo tragedijo? Vsi se zatekajo k temu: verska tragedija je razlog in efekt, toda prav zaradi njegovega stališča do ljubezni je njegova religiozna tragedija popolnoma humana, todi tam, kjer kaže, da je postala nezadostna in nezemeljska. Preglejmo tekste. Vsi poznamo tisti škandalozni stavek, ki je stal na začetku prvih izdaj Zaročencev in ki je v ubogem Fogazzaru izzval tako ogorčenost, da je stopil z Manzoniem v naivno polemiko: »Na tem svetu je ljubezen potrebna: toda toliko je je, da se nam ni treba truditi, da bi jo gojili, in tisti, ki jo goji, doseže le to, da vzplamti prav tam, kjer ni treba. So tudi druga čustva, ki jih svet potrebuje in ki jih pisatelj lahko po svojih močeh vliva ljudem: usmiljenje, prizanašanje, žrtvovanje samega sebe... Tega ni nikoli preveč. In hvala gre tistim pisateljem, ki skušajo stvarjem tega sveta vliti malo več čustev. In če naredimo skromen račun, je ljubezni tisočkrat več, kot bi jo bilo potrebno za ohranitev naše spoštovane vrste.«

Vendar se ne bi hoteli ustaviti pri tem stavku ali ga izolirati. Manzoni je previdno in tenkočutno črtal ta predgovor k svojemu romanu, v romanu samem pa je zreduciral vse pretirane ljubezenske prizore. Pri tem mu bodo tenkočutni bralci dali prav. To je naredil iz pesniških razlogov, in rezultati so popolni. Kajti bolj je zgoščeval kot črtal; s tem je dosegel, da je efekt večji, bolj razgiban, bolj očiten in siguren, pa čeprav nekoliko zamegljen. Kljub tej cenzuri pa je njegova govorica ostala celovita.

Njegov glas je svetel, to je mozartovski glas za pekel, ki ga hiti prikrievati... (in če ne bi bilo prepozno, da bi na hitro zaključil to poglavje, bi Manzoni komentiral s Kierkegaardovimi spisi o Mozartu; od tam bi razširil razpravo, kot da bi hotel ilustrirati dve paralelni življenji! Kot spominsko oporo za tisto bodočo razpravo bom navedel odlomek iz Kierkegaardovega Dnevnika, ki je alternativno zelo prilagodljiv za oba: »Človek spontane religioznosti naredi mnogo stvari, ki jih religioznost neskončnega premišljevanja, ko dela iste stvari, ker so lepe, mora pojmovati deloma s humorjem, deloma s kesanjem. Kesanje je v tem, da je vedno potreben nov stimulans v odnosu z Bogom.«

Preberimo še ostanek Razprave o ljubezni. Ko pripominja, da so Promessi sposi navkljub vsemu le zgodba dveh zaljubljenecv, »ki sta na tem, da se poročita«, in ko prizna, da je torej »njuna ljubezen šla prek številnih stopenj«, poveljuje Manzoni to, da ni hotel opisovati »začetka, večanja in odnosov v njuni ljubezni«, pa čeprav je pristal na to, da je ljubezen njegovih nesrečnih junakov »najčistejša, najpravičnejša, najkrepnejša«. Zakaj? Zato, odgovarja, »ker sem istega mnenja kot tisti, ki pravijo, da se ljubezni ne sme opisovati«, in tako pojasnjuje to misel: »o ljubezni se ne sme pisati tako, da bi tistemu, ki bere, dovolili dostop do nje«. Do tod je njegovo odklanjanje odklanjanje strogega katolika, ki se do pike drži janzenistične obsodbe fantazijskih del in posebno romana.

Toda pogledjmo prav v skrite gube srca tega strogega človeka, ki se tako drži pravil. Ne bojmo se, da bi mu videli »renes et corda«. Njegovo odklanjanje ni odklanjanje čisteža, ki pridiga ustoličenje devic.

Manzoni ve, kako gredo stvari. Ve tako v dobrem kot v slabem. Les raisons du coeur; prav dobro ve, kakšno sladko suženjstvo je to. Poznal je vse globine srca. Človeško srce je definiral kot »zmešnjavo« — in beseda je ironična in polna usmiljenja, nagla in odločilna, pripravljena na obsodbo brez preklica in obenem zmožna najbolj velikodušnega odpustanja. Če ni hotel opisovati ljubezenskega trpljenja, ni storil tega, ker bi zaničeval, ampak zato, ker je ljubezen živel in vedel, da vsaka ljubezen, ki jo človek spravi na papir, postane »mrzla«: »Kajti kje je spis, v katerem je ljubezen taka, kot jo lahko občuti človeško srce?«

Izognil se je opisovanju ljubezenskega ognja, toda prav dobro ve, kakšen je.

Ne bi hotel sedaj presojudati Manzonijske teze niti njene upravičenosti, primernosti ali pretiranosti. In kdo bi mu dal prav, ko pravi, da bi pustil Racina, da bi vrgel v ogenj svoje ljubezenske tragedije? Sam nekoliko dvomim o tem fanatizmu: bolj se mi zdi, in to jasno povem, da je to sad njegove strogosti, njegovega strahu, pa tudi neke previdno potuhnjene lenobnosti... Še vedno pa drži, da žrtvuje ljubezen, ker se mu zdi, da bo na njen oltar prinesel preveč darov.

*

V Manzonijski je neko območje patetičnega malodušja do ljubezni. Tam govori zelo glasno, ker se boji šepeta.

Klic ljubezni ga ustrahuje. Celo prek vsakdanje ljubezni do Boga je razprostrl strogost, ki jo je omilil le s tem, da je obujal ljubezen v ljudeh. Samemu sebi pa je odvzel olajšanje in prepustitev veri, ko je skoraj podlegel ideji o ljubosumno »strašnem« Bogu, ki zahteva ljubezen do bližnjega in istočasno hoče zase vsak utrip srca. Poskusite še enkrat prebrati Fragmente neke himne, ki jih je Manzoni leta 1860 poslal Luisi Colet; in poskusimo dati podobo, obraz tisti »tihotni roži«, ki ji je Bog določil rast »na nepriljudni zemlji« in »ob trepetu divjih sapic« in ki kot zadnja

... razširja pred njim samim bogastvo svoje barvne tančice,
ki razliva po samotnem nebu vonj cveta, in umre.

Tukaj se ljubezen in smrt dopolnjujeta in enačita z Bogom: že v življenju ni Bog dovolil z nikomer deliti samote ljubezni. Kaj se bo zgodilo z nami — namiguje Manzoni — če ne bomo zaprli vrat pred ljubeznijo ali vsaj pred njeno tako razširjeno lahkotnostjo? Saj lahko celo ljubezen do Boga, če jo obravnavamo na istem polju, povrne v srca neudušeno željo po vsej človeški ljubezni.

V bistvu ne odklanja strasti, pač pa nas svari pred lahkimi in ponarejenimi željami. Trudi se, da ne bi dajali ljubezni zmaličene vloge, da bi z zamenjavo nadomestila druge vrednosti. Nikoli pa ne zanika mesta, ki ga ima ljubezen v ljudeh.

To, kar odklanja, so frivolnosti, lahke zaljubljenosti, pretiravanja, preračunljivost, izkoriščane poti ljubezenske igre. Ne prenese ljubezni kot »passion de luxe«. Sovraži uničujoči ljubezenski »verbiage«. Lahko trdimo, da se je zgrozil, ko je v Discours sur les passions bral, da »à force de parler d'amour, l'on devient amoureux«, in je zato samemu sebi in drugim predložil svojo prestrogo cenzuro.

Cenzuriral je Racina, a z ne preveč prepričljivimi argumenti. Toda kako je čutiti, medtem ko ga zavrača, da se boji, da mu ne bi bil podoben in da ne bi nenadoma postal žrtev tistih »feux redoutables«, ki mu jih kar naprej očita. Prav pa ima — in to sega še prek očitkov, ki jih dela Racinu — ko graja dejanja substitucije in destitucije, ki jih izvršuje ljubezen, s tem da uničuje duše in telesa. Človek je oskrunjen, kadar ga ljubezen slabša, namesto da bi ga izboljševala in mu dala popoln izraz, ter kadar mu preprečuje, da bi uskladil z njo druge strasti, druge vrline, druge vrednosti. Manzoni hoče svobodo, toda v sklopu človeške celovitosti: »Nič ni obžalovanja vredno v sistemu, ki nenehno sili ali izpostavlja človeka, da utiša glas humanosti zato, da bi se slišal samo glas ljubezni.« Tukaj hoče Manzoni paktirati z živim, nerazdvojenim človekom, ki je sposoben tistega »plenum«, ki je po svetem Avguštinu edino merilo.

Tako smo ugotovili meje Manzonijske pozicije — in mogoče razjasnili vse njene razloge. Na zaključku mi dovolite, da prepisem še zadnji odlomek iz Pisma: »Ta kapitalna naloga, ki je bila dana ljubezni v tragediji, ni mogla vplivati na moralo (govori o Racinu, toda rekli smo že, da za nas presega ta primer); ni bilo dovolj, da smo razvoju tega čustva žrtvovali vse drugo dramsko dogajanje, treba mu je bilo podrediti še vsa druga človeška čustva, tista najbolj plemenita in najbolj pomembna. Vem, da dramski ustvarjalec črta vse tisto, kar ni odvisno od zanimanja, ki ga hoče vzbuditi; v tem ima popolnoma prav. Mislim pa, da mora razviti vsako zanimivost, ki jo uvede v svoje delo; in če elementi resnejšega in bolj vzvišenega interesa, kot je tisti, ki ga hoče posebno poudariti, toliko spadajo k njegovemu »sujetu«, da jih ne more popolnoma zbrisati, potem je dolžan, da jim podeli tisto prednost, ki jo morajo imeti v srcih in glavah gledalcev. To je tisto, česar tragični sistem,

v katerem prevladuje ljubezen, ni dopuščal; če se ne motim, je nekajkrat prisilil velike pesnike, da so zavrgli prav tisto, kar je bilo v njihovem delu najbolj patetičnega in nedvomno prvenstvenega. Včasih se je takim pesnikom zgodilo, da so, potem ko so se slučajno dotaknili najbolj občutljivih in najbolj moralnih strun v človeškem srcu, bili prisiljeni, da so se takoj umaknili, sicer bi bil v nevarnosti učinek ljubezenskih čustev, na katera so v svojem načrtu predvsem računali.«

Manzoni torej ni obsodil ljubezni, pač pa malikovanje. Tudi to dokazuje, da je tudi v ljubezni iskal resnico; in to zopet dokazuje, če je to še potrebno, da je vedno napravil obračun z Bogom.

*

Seveda je bila tudi odpoved ljubezni. Njegova zbežanost pred »Vestigia flammae« je bila namreč boleče resnična. Toda njegov strah je bil predvsem strah tistega, ki noče, da bi se s pretvarjanjem ljubezen pokvarila. Raje jo je pehal od sebe, skrival, pokopaval in jo, že odrešeno, trosil malo tu, malo tam: tako je naredil v Zaročencih, kjer se o ljubezni malo govori, v resnici pa je je veliko in je dobro razporejena in razlita tudi tja, kjer ni bila zaslužena; in kjer je zlo, če se je pognalo nad dobro, na koncu ostalo premagano, in ljubezen zmagovalka, v tem velikem Manzonijevem romanu, o katerem je Manzoni sam dal najresničnejšo in najbolj ljubečo definicijo: »un bal pour les pauvres.«

Ples za reveže; ko ga opazujemo samo kot sliko ambienta, je to nekaj najbolj realnega, konkretnega, nedotaknjenega, kar si lahko predstavlja srečna domišljija: slika brez ponarejenosti, brez mistifikacije.

Manzoni bi še enkrat spet videl, da je — v plesu revežev — vse brez lirike. Ali ni mogoče res, da je hotel depoetizirati tudi ljubezen? Da bi jo obvaroval; da bi bila poezija in ne poetičnost. Če naj nadaljujem metaforo, bi rekel, da je storil vse, da bi jo obvaroval pred žalostnim plesom avanture, pred mrtvaškim plesom okuženja in izprijenosti.

Na urejen način, ki je bil popolnoma obrnjen k zadnjemu božjemu redu, je Manzoni učil, da je ljubezen nekaj več kot dar, ki ga dobimo od življenja: to je nagrada, ki jo je treba zaslužiti. In kdor se bo v dejanju resnice znal z njo obogatiti, bo postal »revež« po Evangeliju: »in njihovo bo nebeško kraljestvo.« To je kulminantna manzonijevska vizija ljubezni, tako je ravnal v življenju, ob vsakdanji boleči nagnjenosti in vsakdanjem spreobrnjenju. Tako, da je iz tega nastala tudi njegova poetika in njegova morala, ki je ne bi mogel izraziti bolje, kot je izražena v tem Schleglovem stavku: »Dobro je, če združimo izprijenost srca z bedo duha; vulgarnost je le preveč pripravljena, da slabim ljudem pripisuje superiorno inteligenco in veliko moč nad usodo družbe. Hvaležen sem pesniku, ki na vse načine ponižuje zlobo, namesto da bi sledil takemu razpoloženju.«

To je najlepša pohvala za Manzoniya. Ali pa je morda to najhujša graja za vse nas?

*

Odpoved, odklanjanje, molk ljubezni; to je ena pot. Bila je Manzonijeva.

Toda za nas, ljudi te dobe, je najbolj pravilna — najbolj pravilna zato ker je najbolj nevarna — tista, ko ne bomo molčali, ko se ne bomo odrekli.

Priti do Boga brez odpovedovanja je še večji poskus: to je ponovni čudež utelešenja med človekom in Bogom. Mozartovska téma v Manzoniyu je ločitev. Naše téme, danes, pridejo »po« tisti ločitvi.

In če hočemo, preden se zopet napotimo v kraljestvo nebes, biti prisotni — in sodelovati — pri tem »plesu revežev«, ki je življenje, ni to nobena krivda.

Poleg dolžnosti je tudi naša pravica, če prosimo Boga samega, da nam dovoli dostojanstveno vrnitev — h »gričem, ki se dvigajo iz vodà«, k »raztrosnim hišam, ki se bleščijo na pobočjih«, k »skrivnemu zdihljaju srca«.

Prevod: Vasiljka Boštjančič

PIERRE MACHE

rey: Za teorijo literarne produkcije. I. Nekaj osnovnih pojmov. 1. Kritika in sodba. Kaj je literar

na kritika? Vprašanje je samo na videz preprosto. Če od govorimo: kritizirati pomeni poskušati zvedeti kaj je literarno delo, damo kritični aktivnosti področje raziskovanja, vendar pa ne, če točno govorimo, predmeta. Po drugi strani pa brez dvoma nekoliko na hitro uporabljamo termin zvedeti: treba se bo torej vprašati, kakšna sta pomen in raba besede kritika, ki se je, kakor se zdi, uveljavila po XVII. stoletju, da bi poleg vsega drugega označila študij literarnih del; izrazu »literarna zgodovina«, ki je stopil v ospredje v določenem trenutku, se ni posrečilo, da bi ga nadomestil: zelo hitro je bilo treba razločiti literarno zgodovino od literarne kritike, torej obdržati ta termin nasproti drugemu. No, termin kritika je dvoumen: zdaj z nanznanitvijo, negativno sodbo, implicira odklonitev; zdaj označuje (in to je njen temeljni pomen) pozitivno spoznanje meja, se pravi študij pogojev za možnost neke dejavnosti. Zlahka prehajamo od enega pomena k drugemu: sta kot nasprotna aspekta iste operacije, vzajemna v svoji nezdružljivosti: disciplina, ki bo dobila ime kritika, ga bo mogoče dolgovala tej dvoumnosti, ki prihaja do tega, da imenuje navzočnost dvojnega videza. Različnost med negativno sodbo (kritika kot obsodba) in pozitivnim spoznanjem (recimo provizorično: kritika kot razlaga) dejansko povzroča delitev med dvema pozicijama, ki nista več samo nasprotni, temveč res različni: kritika kot ocenitev (šola okusa) in kritika kot védenje (»znanost o literarni produkciji«). Normativna dejavnost, spekulativna dejavnost: zdaj izreka pravila, zdaj zakone. Po eni strani znanost, po drugi umetnost.¹

Ena ali druga? Ali obe hkrati? In kaj naj bi bila tedaj domena, v kateri se dogaja ta umetnost, predmet, ki ga obdeluje ta znanost?

2. DOMENA IN PREDMET

Če rečemo: Literarna kritika je študij literarnih del, pomeni to, da ji damo domeno, ne pa predmeta; pomeni torej, da jo imamo od vsega začetka za umetnost in ne za obliko védenja. Vzrok za to skušnjavo zelo lahko razumemo: domena, kjer se dogaja tehnika, je nujno dana empirično, ali pa jo moramo za takšno imeti. Iz nje je torej lahko narediti začetek, jo imeti za izhodiščno točko: seveda ima vsaka razumska dejavnost *sprva* tendenco, da se nam predstavi kot umetnost. V teoretični praksi, kakor kaže zgodovina znanosti, predmet ne nastopi prej, temveč naknadno. Ni neposrednih podatkov spoznanja: razen če le-to, zelo splošno in nejasno, nujno nezadostno, nima za horizont realnosti. Toda nazadnje, na meji nam govori o tej realnosti: a prav meja ni začrtana vnaprej; biti mora dodana domeni realnosti, naknadno postavljena, da bi se lahko znotraj te meje vpisalo védenje. Reči o znanosti, da ima realno domeno, in tudi da ima predmet, sta torej dve različni trditvi. Znanost *izhaja* iz realnega: to pomeni, da se od njega oddaljuje. Do kakšne razdalje? Po kateri poti? Tako je zastavljen ves problem institucije neke oblike spoznanja.

To pomeni, da se mora rigorozno spoznanje *načeloma* varovati vsake oblike empirizma: to, na kar racionalno raziskovanje naravnost meri, še ne obstaja, temveč ga mora to raziskovanje producirati. Predmet ni postavljen

¹ Se pravi v doslednem pomenu tehnika.

pred pogled, ki ga preiskuje; vedeti ne pomeni videti, slediti zelo splošnim črtam takšne *dispozicije*, po kateri bi se predmet v razdelitvi samega sebe nudil kot razpočen sadež in z istim gibom spravil v sklad zaganje in prikrivanje. Poznati ne pomeni poslušati takšno poprej obstoječo besedo, ki bi bila izmišljotina, in jo prevajati: to pomeni izumiti novo besedo, *dati* besedo temu, ki po svojem bistvu varuje tišino, ne zato, ker ne bi mogel ničesar reči, temveč prej zato, ker je *varuh tišine*.

Poznati torej ne pomeni znova najti ali znova vzpostaviti pozabljen ali skrit latenten pomen. Poznati pomeni vzpostaviti *ново* védenje; se pravi védenje, ki dodaja stvarnosti, iz katere izhaja in o kateri govori nekaj drugega. Spomnimo se, da ideja kroga sama ni okrogla: ideja kroga ni zato, ker je krog. In zapomnimo si, da pojav védenja ustvarja distanco, določen *odmik*; ko s tem odmikom omejuje začetno domeno, naredi iz nje merljiv prostor, predmet védenja.

Treba je razumeti, da je ta odmik ireduktibilen: prav lastnost empirične skušnjave je, da vrača razumsko dejavnost na splošno obliko tehnike in meni, da se distanca med resničnim predmetom (opora resnice, ker hočemo kazati prav resnico) in spoznanjem polagoma krči, čim bolj védenje napreduje. Vedeti tedaj pomeni razvijati, opisovati; pomeni prevajati: absorbirati neznano v podatek ali obratno. Pomeni reducirati polje spoznanja na eno točko (pojavo resničnega). In resnično, točno védenje je tudi trenutno: traja toliko časa kot resnični pogled, ki ga vržemo na reči. Podjetje védenja je kot tako provizorično: naposled bo pač zastarelo, se vsrkalo v stvarnost, ki jo pušča nespremenjeno, potem ko jo je bilo samo interpretiralo. V takšni perspektivi, ko je védenje zreducirano samo na umetnost in celo, kakor bomo videli, na umetnost branja, izgubi tudi svojo zgodovino: svojo preteklost, svojo prihodnost in svojo sedanjost. Podrejeno tehnični funkciji univerzalnosti je kot razpršeno.

Če hočemo pustiti védenju njegovo vrednost, mu ohraniti določeno konsistenco, ga torej ne smemo več imeti za provizorično umetnijo, pot, posrednika, ki naj bi nas približeval resnici ali realnosti, da bi nas dejansko spravil v stik z njo. Z drugimi besedami, treba mu je povrniti vso avtonomijo (to ne pomeni neodvisnost), njegovo lastno dimenzijo: treba mu je priznati moč proizvajanja novega, torej dejanskega *spreminjanja* takšne stvarnosti, kakršna mu je dana. Treba ga je imeti ne za instrument, temveč za delo, kar predpostavlja vsaj obstoj treh dejansko različnih terminov, snovi, sredstva in produkta. Če govorimo kot Bachelard, je treba priznati značilno diskurzivnost resničnega védenja.

Rekli bomo torej: ali je literarna kritika umetnost in je tedaj popolnoma določena z vnaprejšnjim obstojem domene (literarnih del), ki se ji bo poskusila pridružiti, da bi našla njeno resnico, in se naposled z njo zliti, ker sama po sebi ne bo več imela vzroka za obstoj. Ali pa je določena oblika védenja: tedaj ima predmet, ki ni njen podatek, temveč njen produkt; na tem predmetu uporablja določen napor transformiranja: ne zadovoljuje se s posnemanjem, s tem, da mu izdela dvojnika; torej med védenjem in njegovim predmetom vzdržuje distanco, ločitev. Če se védenje izrazi v govoru in se nanaša na govor, mora biti ta govor *po naravi* različen od predmeta, ki ga je izzval, da bi lahko o njem govoril. Znanstveni govor je rigorozen zato, ker se predmet, na katerega se po lastni odločitvi nanaša, definira po drugem tipu rigoroznosti in koherence.

Ta distanca, odmik, ki je zadosti velik, da se v njem namesti resnična diskurzivnost, je bistven in definitivno označuje odnose med delom in njegovim kritikom: to, kar bomo rekli o delu s *spoznanjem vzroka*, se ne bo nikoli zlilo s tem, kar pravi o samem sebi, kajti dva tako drug na drugega postavljena govora nimata iste narave. Niti po obliki niti po vsebini ju ne moremo istovetiti: tako moramo med kritikom in pisateljem takoj spočetka postaviti ireduktibilno *razliko*; ta razlika ni tisto, kar razločuje dve gledišči na isti predmet, temveč je to izločitev, ki loči drugo od druge dve obliki govorov. Ti govori nimajo ničesar skupnega: delo, kakršnega je napisal avtor, ni natančno tisto delo, kakršnega je razložil kritik. Recimo provizorično, da kritik z uporabo novega jezika sproži v delu *razliko*, povzroči, da se prikaže *drugačno*, kot je.

3. VPRAŠANJA IN ODGOVORI

Da bi karakterizirali kritično podjetje, ni dovolj, da ga empirično opišemo: treba je racionalno opravičiti njegovo aktivnost in pokazati, da lahko ob pri-

ložnosti in na svoj način dobi deduktivno obliko. Rekli bomo torej, da ustoličuje poseben tip dedukcije: na povzročenem predmetu uporablja metodo, ki mu ustreza. Toda očitno je, da ni metoda dana v začetku nič bolj kakor predmet; drug drugega vzajemno determinirata: metoda je potrebna za konstrukcijo predmeta; toda jurisdikcija metode je sama podrejena na obstoju predmeta.

Vprašanje je torej naslednje: samo določitev objekta in metode dovoljuje karakterizirati obliko racionalnosti, lastne neki aktivnosti. Toda ta določitev je sama odvisna od izvršitve, torej od spoznanja te oblike racionalnosti. Kako naj pridemo iz kroga?

Rekli bomo še, da predmet in metoda dovoljujeta naknadno identifikacijo oblike spoznanja, kakor da je doktrina. Se pravi, kakor da predstavlja koherentno védenje: vendar ne, kakor da je raziskovalna dejavnost; se pravi, kakor da jo je treba še obdelati. Predmet in metoda dobro definirata védenje, ko je že narejeno, toda ne kažeta ali vsaj ne kažeta naravnost, kako je bilo narejeno, kateri so zakoni njegove produkcije, z drugimi besedami: kateri so dejanski pogoji njegove možnosti.

Da bi identificirali obliko spoznanja, nas morajo bolj kakor količina védenja, ki nam ga dejansko prinaša, zanimati pogoji, ki so omogočili pojavu tega védenja: namesto da imamo to spoznanje za doktrino, se pravi za sistem odgovorov, bomo poskusili formulirati vprašanje, ki ga utemeljuje, ki daje smisel njegovim odgovorom. Če so odgovori zmeraj eksplicitni ali si vsaj prizadevajo biti takšni, ostaja vprašanje, ki jih nosi, najpogosteje *neznano*: prikrito je s temi odgovori in hitro *pozabljeno* v njihovo korist. Izdelovanje teorije neke oblike spoznanja se sestoji najprej iz kazanja vprašanja, okrog katerega je zgrajena in ki ga sicer tako dobro obdaja, da ga nazadnje skrije. Preden se bomo torej lotili naštevanja kritičnih doktrin, je treba razkriti vprašanje, na katero bi naj odgovorile: treba bo torej poprej v pravih terminih formulirati, *izpolniti* vprašanje: »Kaj je literarna kritika?« Ga izpolniti, kajti tako povedano je samo prazno vprašanje, napačno vprašanje, empirično vprašanje.

Toda ni se tako lahko vrniti k takšnemu *inicialnemu* vprašanju: ne samo, ker nas vsaka sekvenca odgovorov oddaljuje od njega, temveč zlasti zato, ker to vprašanje ni edino. Ni samo eno vprašanje, temveč jih je več. Spekulativna dejavnost ni združena, osredotočena, zbrana okrog enega problema, kakor bi lahko mislili zaradi podobe, ki jo prek projekcije daje o njej posamezna doktrina: raztresena, razprostrta je skozi vso (ne spekulativno, temveč realno) zgodovino, ki je *zgodovina vprašanj*. Dejansko stanje vprašanja (vzemimo ta izraz v njegovem pravem pomenu), kolikor ga ne moremo imeti za inertno, dokončno stanje (kar bi razpršilo njegovo dejanskost v negotovo obliko večnosti), se zdi resnično razdeljeno med več vprašanj. Tako ni dokončnega vprašanja in najbrž nikoli ni bilo naenkrat samo eno.

Povezovati zgodovino z vprašanjem, ki jo oživlja, ki ji daje smisel in nujnost, torej ne pomeni reducirati jo na linearno razgrnitev *danega vprašanja*, progresivni razvoj inicialnega stanja. Vprašanje, ki utemeljuje zgodovino, ni ne preprosto in ne dano: *sestavlja* ga več terminov, razvrščenih tako, da nujno tvorijo kompleksen problem, in ga torej ne moremo odpraviti z *enim* odgovorom. V tekstu, ki je bistvenega pomena (Essais de linguistique structurale, str. 36), je Jakobson pokazal, da »sinhronično ni enako statičnemu«: vprašanje, ki tvori zgodovino (in nič nam ne prepoveduje, da ne bi tega vprašanja imenovali »struktura«), ne implicira samo možnosti spremembe; pač pa je narejeno iz te možnosti, v katero se dejansko vpiše. Vpisati seveda ne smemo zamenjevati s pisati v tradicionalnem in zelo revnem pomenu registriranja, ki ga pogosto dajemo tej besedi; vprašanje oziroma struktura ni naknadna materializacija, zapoznala inkarnacija že obstoječega pomena, namreč je njegov stvarni pogoj možnosti. Iz tega, ali je vprašanje postavljeno ali ne, izhaja, ali zgodovina bo ali ne. Iz načina, kako je vprašanje postavljeno, izhaja potek zgodovine. Vprašanje ni indic trenutnosti, znak linearne kontinuitete, da bi združilo simultane termine. Od tako zasnovanega vprašanja naprej lahko opišujemo realno zgodovino, ki je ni izkrivila mitična anticipacija. To je bilo zlasti dokazano v zvezi z zgodovino znanosti: načeloma nič ne omogoča, da bi bilo to res tudi za zgodovino literarne kritike.

Vendar se moramo sporazumeti o pomenu terminov: na eni strani pogoja in na drugi strani kompleksnosti. Kadar predlagano meritev zgodovine tako, da jo povezujemo s pogojem *inicialnega* vprašanja, te *iniciacije* ne smemo razumeti v smislu prvosti in začefka. Nasprotje prej — pozneje, sprva — nato je

tukaj očitno nezadostno: vprašanje ni dano pred zgodovino, kolikor je samo konstituirano zgodovinsko; njegova vzpostavitev spremlja vzpostavitev zgodovine na drugačnem nivoju. *Pogoj* ni empirični vzrok procesa, zgodi se pred njim kakor tudi pred učinkom: je princip, brez katerega ta proces ne bi mogel biti znan. Poznavanje pogojev procesa je resnični program teoretične raziskave. Tako razumemo, da ideja spremembe in ideja simultanosti (terminov vprašanja) nista nezdružljivi, temveč se — nasprotno — nujno spremljata.

»Pogoj« je torej teoretičen predmet: ne smemo misliti, da je zato povsem spekulativne narave. Posebno njegova *kompleksnost* je stvarna: ni razvrščena po principih *idealne* razdelitve, o kateri daje hegeljansko protislovje hkrati najboljšo podobo in odlično karikaturu. Če rečemo, da kritično vprašanje ni preprosto, temveč kompleksno, to ne pomeni, da vsebuje notranji konflikt, katerega razrešitev bi (z zaostritvijo, nato z deformacijo) z notranjim razvojem producirala zgodovino. Teoretični princip, ki nam dovoljuje, da delamo teorijo stvarne zgodovine, da iz nje formuliramo tekst, ni, kakor smo pravkar videli, ne pred zgodovino ne po njej. Vsebuje jo ravno toliko, kolikor je vsebovan v njej: ločen (če že ne neodvisen) je od nje in je na povsem drugem nivoju. Izkušnja, ki osvetljuje to področje, nam dovolj kaže, da se lahko zgodovina dela brez svoje teorije. Hegeljska interpretacija zgodovinskega procesa teži prav k temu, da *pomeša* zgodovino in teorijo in pod barvo teoretiziranja izkušnje (tako da dela iz nje manifestacijo ideje) paradoksnost empirizira teorijo.

Povzemimo: zgodovina kritičnih doktrin bo postala za nas razumljiva šele v trenutku, ko bomo določili kompleksno vprašanje, ki je njen pogoj.

4. PRAVILO IN ZAKON

Pisateljevo delo se ne izgovarja v terminih védenja: to točko bomo razvili v nadaljevanju. Pisateljevo dejanje je po drugi strani prav lahko objekt določenega védenja: v vsakem primeru sta lahko obe vprašanji ločeni. Če je torej res, da kritični govor zaradi razmerja do pisateljevega govora povzroča novo zahtevo po racionalnosti, bomo morali dati kritiki lasten status, zlasti pa se bomo morali odpovedati temu, da jo vzdržujemo v mejah literature.

To predpostavlja, da literarna kritika s tem, da se ne zadovoljuje več z opisovanjem popolnega izdelka in ga tako pripravlja na prenos, se pravi porabo, premešča svoj interes in da se kot predmet ponuja (za razlago in ne več samo za opis) obdelava tega izdelka. V razmerju do vseh dejansko realiziranih tendenc literarne kritike predpostavlja to korenit preobrat zaradi vzpostavitve novega kritičnega vprašanja: kateri so zakoni literarne produkcije? Vidimo, kakšno ceno bomo morali plačati, da bomo kritiko spet vpeljali v sfero racionalnosti: morali ji bomo dali *nov predmet*. Če kritika ne sprejme te spremembe, če ne prekine dokončno s svojo preteklostjo, se obsodi na to, da bo samo bolj ali manj izdelana forma ljudskega okusa: se pravi, da bo samo *umetnost*. Kakor vemo, se racionalno spoznanje ponuja za vzpostavitev zakonov (univerzalnih in nujnih v mejah, ki jih določajo pogoji njihove formulacije). Umetnost, ne več teoretično, temveč hkrati praktično in empirično spoznanje (to je zakon pravil, ki zmeraj narekujejo *rabo* empirično *dane* realnosti), formulira splošna pravila, ki imajo samo približno, poprečno vrednost (kar zelo jasno izraža običajni izraz: »po splošnem pravilu«) in kljub svoji prisilni vrednosti ne kažejo nobene prave nujnosti. Izjema potrjuje pravilo, toda ruši zakon. *Po splošnem pravilu* se kritiki, ki so se doslej definirali kot tehnik okusa, nikoli ne motijo: toda prav takrat, ko poskušajo utrditi to poprečno realnost, ki je okus, se dejansko zmeraj motijo in ne morejo delati drugače, kajti njihovo delo, ki ne izdeluje védenja v doslednem pomenu besede, uhaja nadzoru racionalnosti. Pravilo nosi hkrati normativno in aproksimativno (to je isto) dejavnost: lahko bi rekli tudi protislovno, kolikor se ni zmožna sama upravičiti, in tako mora od drugod *sprejeti* norme, ki jih ni zmožna vzpostaviti. V vseh pomenih besede se kritična umetnost odlikuje po svoji *izposojeni* drži: navsezadnje se zadovoljuje s tem, da aplicira zunanje principe, ki jim ne more dati vzroka. Torej zelo dobro razumemo, da kritika, ko utemeljuje svojo dejavnost na pravilih, obravnava svoj objekt, »literarno«, kot potrošni izdelek: pripravlja, »usmerja«, orientira porabo tega, kar ima za dano, dovršeno realnost, ki se empirično ponuja njenemu pogledu, in enkrat za zmeraj razreši problem njene pojave, njene vzpostavitve, tako da jo nujno pripiše *misterioznemu dejstvu* kreacije, novemu zatočišču nevednosti.

Ni naključje, da kritična umetnost ponuja samo pravila porabe: rigorozno spoznanje bo nasprotno moralo najprej obdelati zakone produkcije. Za začetno hipotezo torej lahko vzamemo to: brati in pisati nista dve enakovredni ali sorazmerni (reversible) operaciji: izogibati se moramo temu, da bi imeli eno za drugo.

Na prejšnjih straneh je bila ugotovljena temeljna težava tradicionalne kritične metode: njena težnja, da zdrsne na stmino naravne iluzije, ki je empirična iluzija. Le-ta obravnava delo, predmet kritičnega podjetja kot takoj prikrojen podatek o dejstvu, ki se spontano nudi pogledu, ki ga pregleduje. Tako bi delo s posredovanjem kritične operacije moralo biti samo sprejeto, opisano, asimilirano. Kritična sodba, ki je povsem postavljena v odvisnost od svojega predmeta, bi ga morala samo reproducirati, ga posnemati, se pravi, mu nujno slediti v očitnih črtah, da bi olajšala edino *spremembo*, ki jo delo lahko naredi: spremembo, zaradi katere je porabno, se pravi, zaradi katere preide iz knjige, ki ga je začasno držala v svojih okovih, v več ali manj jasno, pozorno in poučeno zavest svojih morebitnih bralcev; model te komunikacije je torej dan s *kritičnim pogledom*.

Vendar ta iluzija ni edina. Čas je, da preučimo drugo, na videz zelo drugačno in celo nasprotno, to je normativno iluzijo.

5. POZITIVNA SODBA IN NEGATIVNA SODBA

Zdi se, da kritična dejavnost, razumljena v svojem najširšem pomenu, implicira modifikacijo svojega predmeta: če kritizirati že ne pomeni dejansko in aktivno spreminjati, pomeni evocirati možnost spremembe in jo ob priložnosti provocirati. V temelju kritične držje je samoumevna, toda odločujoča ta trditev: »lahko bi bilo ali moralo bi biti drugače«. Tako ima kritika hkrati pozitivni in negativni aspekt: s sklicevanjem na idealno normo ruši to, kar je, in gradi, tako da začeto realnost nadomešča s svojo »popravljeno«, »revidirano«, »konformno« verzijo. Da je ta obdelava največkrat idealna in se omejuje praviloma na izražanje želje, zadeve prav nič ne spremeni: nima samo možne prednosti pred idealnim, temveč realno sâmo, ki je predstavljeno kot možna in zgrešena, ali nasprotno kot zvesta oblika norme, *dane* hkrati z realnim. Rekli bomo na splošno, da se kritika začne z voljo, ki se spreminja.

Tako ni kritika nikoli povsem zadovoljna s tem, kar ji je dano: tvegala bi celo, da se ukine v zadostitvi, če ji ne bi — da bi slišali njen glas — ostala možnost, da podvoji delo z drugačnega stališča, v kvazi konformnem jeziku, v katerem ni več pohval. Zdi se torej, da kritika po svoji naravi sami že v začetku prekine z empirično iluzijo: stremi za tem, da bi namesto podatka naznačila drugo možnost. V skrajnem primeru se bo določena kritika, aplicirana na dela, skromno ponudila, da jih prevede: celo v tem primeru, ko si z zvestobo in pridržkom prizadeva, da bi dosegla minimum transformacije, poskuša postaviti namesto tega, kar ji je predloženo, *nekaj drugega*; kritična transformacija dobi tedaj obliko prestavitve. Kakor bomo videli v nadaljevanju, pa ta operacija predpostavlja trajnost in avtonomijo *prostora*, v katerem se dogaja nadomestitev: pademo torej v serijo prostorskih metafor in govorimo o prostoru dela ter celo o prostoru literature.

Kritika, vsaj takšna, kakršna se kaže spontano, se torej zmeraj začneja z zanikanjem: njena osnovna kretinja je kretinja odklonitve. Vendar po drugi strani stremi za tem, da bi prinesla spoznanje: pravo, ki ga aplicira, mora biti priznано, da je lahko določujoče. Govoriti hoče pravilno, hkrati ko naznanja napačno; in tako izraža védenje, celo če to védenje uboga originalna pravila, celo če je na primer subjektivno védenje, kar je protislovje v terminih: kritika definira svoje stališče z dejstvom, da zanjo v tem ni protislovja. Tako se kritika ponuja, ne samo, da bi odstranila in razpršila to, kar ne zdrži njenega pogleda in se ji ne bi moglo upirati: hoče graditi in izdelovati. Rada bi bila konstituanta: tako zelo, da v svojem obžalovanju, ko priložnost pokaže, da ni to, ustvari privid takšne produkcije. Tedaj dobi njeno podjetje pozitivno obliko evaluacije ali razodetja: ko manifestira to, kar v delu tvori moč afirmacije, ko postavlja delo v drugo navzočnost, ki je navzočnost njegove resnice, kaže, da ima na določen način moč, da lahko v intervalu, ki ga povzroči njena začetna kretinja odklonitve in odstranitve, povzroči, da se prikaže še ne objavljen predmet, mogoče drugačne narave, ki pa ga brez nje ne bi nikoli imeli.

Ko kritična sodba delu *takšnemu*, *kakršno je*, odreka definitiven značaj in nasprotno daje poudarek njegovim *spremembam*, uveljavlja v njem navzoč-

nost *drugega* z nekakšno normo, ki ji dopušča, da ga sodi. Delo je torej zelo podrejeno principu legalnosti: toda ta legalnost mu ne pripada kot lastnina in mu nasprotno odvzema avtonomijo, ker kaže njegovo *nezadostnost samemu sebi*. Normativna kritika potrjuje svojo moč destrukcije vse do svojega hotenja po konstrukciji, pozitivni sodbi.

Legalnost, o kateri govori, je *zunanja* legalnost, ki intervenira naknadno in se nanaša na že dani objekt, k produkciji katerega ni prispevala. Estetska legalnost ima pravni in ne teoretični status: v najboljšem primeru kontrolira aktivnost pisatelja, tako da jo utesnjuje s pravili. Ker je ne more upoštevati v njenih stvarnih mejah, se pravi, jo konstituirati, lahko samo izvaja na njej korozivno dejavnost svojega občutka. V tem smislu se vsaka kritika povzema v vrednostni sodbi, ki se nanaša na obrobje knjige: »Lahko bi bilo bolje.« In poznavajoč to bolje, čeprav ga ne naredi, predre s pogledom realno delo, da bi onstran videla njegov sanjski dvojnik. Nobenega dvoma ni, da ima takšna legalnost pomen, ki deluje popolnoma nasprotno: ima samo vrednost obrambe in potrjuje to hipotetično razdaljo med dejstvom (delom) in zakonom (normo) samo zato, da bi lahko v njej dobila in si obdržala mesto. Takšen udarec empirizmu ni eden izmed tistih, po katerih se ne bi mogel več pobrati: kritika, ki okuša (ne da bi postavljala vprašanja) in kritika, ki sodi (ne da bi jo ovirali pomisleki), sta bistveno sorodni. Nedolžni potrošnik in strogi sodnik sta navsezadnje partnerja v isti akciji.

Med njima je ena sama razlika in ta se bo jasno pokazala pozneje: empirist v kritiki hoče biti pisateljev soudeleženec, ker misli, da je delo narejeno samo zaradi te zahteve po soudeležbi, medtem ko bi bil uradnik rad tudi njegov gospodar; saj vidi *bolje* in *isto* stvar, kakor more videti avtor, in jo izgovarja, če je že ne piše, se pravi, naredi iz nje delo, ker se mu mudi, da bi *takoj* prešel k *bistvenemu*, ne da bi se podredil odlogom dejanske produkcije.

Ta namen dela, ki mu ga naznačujejo pravila estetske legalnosti, se zaradi vztrajne evokacije končno realizira in inkarnira: dobi avtonomen status, ki omogoča, da govorimo o njem zaradi njega samega, razen če ga zaradi spoštovanja označimo, ne da bi ga imenovali. Ta namen je *model*, po katerem se določa konformnost.

Normativna iluzija bi hotela, da bi bilo delo nekaj drugega, kot je: to predpostavlja, da ima delo realnost in konsistenco samo zaradi svojega odnosa do modela, s katerim ga lahko nenehno konfrontiramo in ki je bil pogoj za njegovo izdelavo. Delo predpostavlja model: tako ga je mogoče *popravljati*: dejansko ga je mogoče prikrojiti ali narediti za predmet procesa. Delo je torej odvisno od sodbe samo toliko, kolikor se sklicuje na *neodvisen* model, ki bi v skrajnem primeru lahko bil direktno znan, ne da bi bil potreben ovinek s postavitvijo v delo. Kritika s svojo sodbo samo popravlja pisateljevo delo, ga tako podaljšuje ter se namešča v intimnosti teksta, ki se ga globoko udeležuje. Vidimo, kako zelo postaja normativna iluzija direktno sorodna empiristični iluziji. Pri kritiki je pravica utemeljena v jurisdikciji modela, določajo pa jo pravila, ki definirajo pristop k modelu. Popolno, dokončano delo je torej tisto, ki se mu je posrečilo vsrkati svojo lastno kritiko: kritiziralo se je do konca, do modela. Zaprto med model in kritiko se delo kot tako nazadnje odpravi v trenutku, ko je realizirana njuna združitev.

Po hipotezi je delo *naknadno*: potek njegovega teksta je v bistveni meri fiktiven. Delo napreduje samo zato, da bi znova našlo inicialno zamisel modela: kakršenkoli je že izbrani način pristopa, si bo zmeraj mogoče predstavljati drugega; razume se seveda, da je najboljša pot zmeraj najkrajša. Vsa branja, vsi ovinki so torej možni. Najbolj direktno branje je kritično branje, ki je nujno anticipirano branje, ker se hitreje kot kakšno drugo, hitreje kot pripoved sama *vrne* k modelu. Rekli bomo, da obstaja to branje samo zaradi volje, da bi takoj zaznali vsebino pripovedi, zaradi poskusa, da bi jo doumeli neodvisno od posredovanja pripovedi same. Pripoved se v svojem besedilu pokaže kot nebitvena, kajti navsezadnje je tam zato, da bi prikrila skrivnost, v katere razodetju se dopolni in izniči.

Kriminalna literatura ostaja najboljša alegorija za takšen nastop, ki je tudi izginitev: vsa je zgrajena okrog možnosti tega prerokkega branja, v mejah katerega se *dopolni* pripoved v trenutku, ko se konča in izgubi svoj smisel. V takšni pripovedi, katere očitni pomen je iskanje resnice, nujno najdemo skušnjavo kratkega stika, ki bi omogočil, da takoj preidemo k rešitvi uganke. Tej skušnjavi se prepusti bralec, ki »začne na koncu«: lastnost normativne iluzije je, da ima konec za začetek. Prav njo definira Spinoza v dodatku k

I. knjigi *Etike* kot zmedo učinkov in vzrokov. Na analogen način začne kritik z modelom: kakor da ugankarska pripoved ne bi dajala *rešitve istočasno s problemom*, obeh hkrati, ne da bi ju bilo mogoče ločiti. Sicer pa je razloček med prej in pozneje samo eden izmed elementov konstitucije pripovedi; ne dopušča, da bi o njej izrekli celostno sodbo.

Če bi bil namen branja *pristop* k resnici, in celo k resnici, ki je simbolično izpovedana na zadnjih straneh, bi bil kriterij dobre pripovedi *poštenost*. Pravilno in odkrito postavljen problem bi bil seveda lahko brez zvijač rešen s sredstvi, danimi na začetku: vse bi bilo samo začasno prikrito in tako bi se lahko resnica prikazala neodvisno od pripovedi. Prava in odkritosrčna pripoved bi bila tista, ki bi s postopnim odpravljanjem svojih lastnih kontur sama konstruirala lastno nekoristnost, tako da bi kazala svoj potek kot ovinek, ki bi se mu lahko izognili. Zunaj odlogov, ki jih zahteva dopolnitev dela, se bežnemu pogledu prikaže *predmet*, ki je dotlej ostal skrit v gubah pripovedi.

Z analognim sredstvom se je kritiki posrečilo konfrontirati delo s svojo *resnico*; korozivno resnico, tako zelo substancialno, da v njeni *navzočnosti* delo nazadnje izgine in je tako nebitveno, da je samo navidezno. Pripoved je samo še vodič, sredstvo pristopa: spremlja nastop vsebine, ga včasih zavleče, toda dejansko ga ne konstituira.

Vsa »misteriozna« literature je kot ilustracija takšne doktrine: od junakinj Anne Radcliffe do Sherlocka Holmesa najdemo v mogoče degradirani obliki, toda brez primere jasno to romansirano meditacijo o *dozdevnem ovinku*, ki služi kot doktrina določeni obliki kritične sodbe, ki je sorodna moralni sodbi. V trenutku, ko je uganka razvozlana, izbruhne realni pomen, ki je dajal iluzorično učinkovitost vmesnim epizodam. Zaradi zvijač pripovedi se zgodi zaviralna avantura. Toda takšna literatura ima očitno dvojni pomen: če napoveduje v delu odmik, ki jo zaman loči od pravega pomena, ga pokaže tudi v delu, tako da konstruira to dolgo pot, ki jo vsaj toliko odvrta od njenega namena, kolikor jo približuje. Nasprotna stran dela je mogoče ta model, v katerem prizna delo svojo ničnost. Toda to je verjetno tudi ta nič, ki ga v njegovi notranjosti množi in *sestavlja*, tako da ga vodi po poteh več pomenov.

Povzemimo provizorično vse, kar smo povedali:

Kritika hoče obravnavati delo kot potrošni produkt: tako kmalu pade v empirično iluzijo (ki je prva upravičena), ker se sprašuje samo, kako *sprejeti* dani predmet. Vendar ta iluzija ni sama: takoj se ji pridruži normativna iluzija. Kritika torej hoče *prikrojiti* delo, da bi ga lažje vsrkala. Obravnava ga kot izhodiščno postavko le natanko toliko, kolikor mu odreka realnost dejstva in vidi v njem samo zasilno manifestacijo namere, ki jo je treba šele izpeljati.

Vendar pa je ta druga iluzija samo variacija prejšnje: normativna iluzija je *prenesena* empirična iluzija, postavljena na drugo mesto. V resnici predstavlja samo empirične karakteristike dela s tem, da jih pripisuje modelu; dana je poslednja in neodvisna, prisotna istočasno z delom, ki bi bilo brez tega spremstva nekonsistentno in povsem neberljivo in ne bi moglo biti predmet nobene sodbe. Normativna iluzija, ki implicira spremembo svojega predmeta samo znotraj trdnih meja enkrat za vselej, je sublimacija empirične iluzije, njena idealna in »izboljšana« dvojica. Toda navsezadnje zahteva iste principe.

Pozneje bomo govorili o tretjem tipu iluzije, ki je sorodna prvima; to je interpretativna iluzija.

6. TAKO IN DRUGAČE

Kakor smo pravkar videli, razrešuje normativna iluzija problematiko namena in začetka: model je tisto, k čemur delo teži in postavlja vprašanje po njegovi meji. Ta dopolnitev se zgodi v realnem ali idealnem zaključku. Ker vodi k nečemu, kar ni samo, je delo kljub svoji navidezni zaprtosti mogoče raztrgano zevajoče: dolg hodnik, ki vodi v Sobo, čisti uvod. Tako morda ni fiksirano, kakor se zdi, vzdolž svoje očitne linije, temveč ga nasprotno oživlja gibanje, ki ga vleče, usmerja drugam: ni ustavljeno, temveč preteklo. Ko normativna iluzija iztrga delo njemu samemu, njegovemu mirovanju, ima vsaj to zaslugo, da mu daje *gibljivost*: tako je prvič, če že ne v delu samem, pa vsaj v njegovem odnosu do njegove resnice, identificirana moč gibanja, ki jo ima. Normativna iluzija torej ni popolnoma sterilna: v strogem pomenu besede nas ne nauči nič, vendar nam vsaj pokaže nekaj novega.

Delo ni to, kar se zdi: čeprav ta trditev nima teoretične vrednosti (sloni na ideološki distinkciji realnosti in videza), zasluži, da jo premislimo. Toliko

bolj, ker moramo to trditev, ki so jo doslej prikazovali od razvitja kritičnega govora naprej, dejansko razumeti tudi na povsem drugi ravni: ne karakterizira samo te zunanje sodbe o delu, ki ga izda toliko, kolikor služi za njegovo obsedbo. Prav tako jo lahko najdemo v pisateljevem govoru, v *delu*, ki ga realno gradi in hkrati prispeva k njegovi modifikaciji. Ideja je torej lahko osvobojena svojega ideološkega konteksta in tako dobi drugo vrednost (čeprav to ni vrednost védenja: kakor smo že rekli, ne bomo v delu iskali elementov védenja o delu), drug pomen.

Vendar moramo, preden pokažemo primere, izreči zoper pravkar predlagani projekt naslednji ugovor: dela, ki so narejena po tem principu, so mogoče nepristna dela, *kritična* dela, ki si pod preobleko govora zastavljajo vprašanje o naravi tega govora: zakriti kritiki, maskirani sodniki, ki obiskujejo dno, da bi ga bolje spoznali in bolje uničili. In res, ko E. Poe v slavnem tekstu Geneza pesnitve,² pravi, da je v delu *začetek na koncu*, očitno ne govori več pesnik, temveč komentator: in tako njegovo podjetje tvega, da ga bo sam deviiral, odvrnil od njegovega pomena. Sodil o tem, česar delo ne počne, in to počne samo, da bi sodil; kakor Valéry, ki dolguje svoj uspeh temu, da je uvedel brezpomembnost hkrati v poezijo in kritiko. Vendar Poejev tekst zasluži, da ga preštudiramo: videli bomo, da ima pri njem omenjena trditev povsem *poetičen* in ne *kritičen* pomen. Tako bo lahko služila kot indic, ne pa kot vzrok, da postavimo delo pod vprašaj. Ta interpretacija bo potrjena v trenutku, ko bomo spet našli isto temo v komaj kaj drugačni obliki v delu, ki tako malo razmišlja o sebi kot delu Anne Radcliffe.

Toda glavni ugovor ostaja: teme, ki se takoj ločijo od *literarnih* tekstov, ne bi mogle prècej imeti konceptualne vrednosti. Ko take jih lahko imamo tako in drugače za *indikativne podobe* in nič več. Spomniti se moramo, da je te »ideje«² okužila normativna iluzija, od katere so bile umetno ločene. V naštevanju konceptov, na katerega bomo prešli, torej konstituirajo parentezo, ki je ne kaže jemati preveč resno.

GENEZA PESNITVE

»Eden izmed njegovih priljubljenih aksiomov je bil še ta: »Vse, tako v pesnitvi kakor v romanu, v sonetu kakor v noveli mora prispevati k razpletu. Dober avtor že ve za svojo zadnjo vrsto, ko piše prvo.« Zaradi te čudovite metode lahko komponist začne svoje delo s koncem in dela, kadar mu ugaja, katerikoli del. Ljubitelje delirija bodo ta *cinična* načela mogoče ogorčila; toda vsakdo si lahko od tega vzame, kar hoče. Zmeraj jim bo koristno pokazati, kakšne ugodnosti lahko ima delo od premišljenosti, in prikazati ljudem, kakšen trud zahteva ta predmet razkošja, ki ga imenujemo Poezija.«

(Baudelaire: *uvod k lastnemu prevodu Poejevega teksta*.)

Mehanizem poetične fabrikacije, kakršnega je razložil Poe, se prikaže prav kot odsev normativne iluzije na pisateljevem delu, delo je v celoti zbrano v svoji končni točki in je zaradi donosa do tega konca v celoti samo priprava in približevanje. Hkrati je organizirano in reducirano: bistveno pripoveduje z akumulacijo videzov. Neizprosen sodnik je postal »ciničen«² grešnik, kakor zelo dobro pravi Baudelaire in zagovarja premislek: »V celotno kompozicijo se ne sme prikrasti niti beseda, ki ne bi bila intencija, ki si ne bi direktno ali indirektno prizadevala dopolniti zamišljeni namen.« (Baudelaire: O Poeju, *op. cit.* str. 1069.) Pesnik razkazuje sredstva svojega dela in razkriva njihovo posredniško naravo, tako da jih podreja namenu, ki je tudi realen zaključek pripovedi. Delo, ki ga povzroči skrivnost fabrikacije, sploh ni več takšno, kakršno se kaže: varljivo je in se kaže kot nekaj nasprotnega od svojega pravega pomena. S tem priznanjem nas avtor spet privede do tiste inicialne realnosti, ki je resnica vseh poznejših manifestacij. Razumeti to resnico pomeni — v nasprotju s površnim bralcem, ki se je postavil v nadaljevanje dela in se ne gane od tam — stopati pred njo in ji odpirati pot: pomeni, da se ne pustimo zagrabiti igri dela, temveč sodelujemo pri sistematični konstrukciji njegove fikcije.

Baudelaire je to dobro povedal: pesnik je komponist. Delo je bistveno komponirano in kompozitno: njegov tekst tvorijo različni elementi, spojeni samo na videz. Tako je poudarek na *raznovrstnosti pisanja*: tekst ne pripoveduje ene reči, temveč nujno več hkrati. Sestavljen je torej iz elementov, ki so toliko bolj različni, ker so trenutni. Poe daje psihološko razlago te mnogo-

² Oeuvres en prose, éd. de la Pléiade, str. 991.

temnosti: »zaradi psihične nujnosti so vsa močna vzburjanja kratkotrajna.« Dovoljeno je misliti, da ima ta razlaga samo vrednost *prekrivanja*; toda s tem sredstvom je stopila v ospredje ideja o *neenakomernem razvoju teksta*, zlasti očitnem pri dolgih pesnitvah, ki prenehajo biti *ena* pesnitev, da bi postale zaporedje različnih pesnitev: »zato je vsaj polovica *Izgubljenega raja* samo čista proza, samo serija poetičnih vzburjenj, nujno posejanih z ustreznimi depresijami, ker je celotno delo zaradi svoje pretirane dolžine prikrajšano za tisti tako izredno pomembni umetniški element: totalnost ali enotnost učinka.« V Poejevi misli je ta premik pomanjkljivost; po njegovem mnenju sprošča nujen zakon: tekst mora biti kratek, da bi ohranil svojo enotnost. Toda idejo bi lahko razvili v povsem drugačnem pomenu: kakor bomo videli, je ta premik tisto, kar tvori pisanje *vsakega* teksta.

Po Poeju je izdelava fabrikacija. Ob razglasitvi takšne pretenzije lahko vnaprej pripomnimo dvoje: najprej, ta mit geneze potrjuje zelo pomembno idejo o ločitvi med branjem (v običajnem pomenu besede) in pisanjem. Poe pravi, da brati samo z očmi bralca pomeni ostati slep za okoliščine, ki determinirajo pomen dela, in videti samo učinke (v vseh pomenih besede). Realno poznavanje pisateljevega dela pomeni najprej razrešitev okoliščine in nato slediti gibanju, ki ga povzročajo. Branje in pisanje sta *antagonistični dejavnosti*: njuna zamenjava predpostavlja globoko nepoznavanje narave dela.

Po drugi strani teza, ki jo je razvil Poe, nima teoretične vrednosti niti statusa: kot vsi miti ima bistveno polemičen pomen. Baudelaire ga je spet dobro razumel in je v svoji razdelitvi Poejevih prevodov iz njega naredil »Groteskno in resno delo«. Prvi namen pripovedi (kajti to je pripoved in ne teoretična analiza) je poraz spontanističnih iluzij ustvarjanja: preveč vsakdanjih iluzij, ki jim je bilo nujno postaviti nasproti *fantastično* predstavo pisateljevega dela. Navadno branje dela pokaže samo površinski dekor podjetja: toda »za sceno« se dogaja nepričakovana, nenavadna in usmerjena akcija, ki je *geneza*. Bralčevi brezbržnosti se postavlja nasproti moč avtorjeve odločitve, ki jo usmerja absolutna logika in ki začneja s premišljenimi izbori. »Moj namen je pokazati, da nobena točka kompozicije ne more biti pripisana naključju ali intuiciji in da je delo korak za korakom, z natančnostjo in logično strogostjo matematičnega problema stopalo nasproti svoji razrešitvi.« Matematični problem je *fantastična* podoba dela: ima svojo razrešitev, kakor ima delo konec. Toda razrešitev dela je tudi princip njegove izginitve: tako ima delo samo tisto konsistenco, ki mu jo je dalo vprašanje, ki ga mora razrešiti.

Čeprav ima tako razvita ideja neizpodbitno kritično vrednost, moramo vendar uvideti, da je iluzija ali podoba nekega védenja, se pravi *ne-védenja*. Res, ko satiro enkrat izluščimo iz ustaljene zmote, nas Poejev tekst pravzaprav ne nauči nič: v svojih pozitivnih pretenzijah le reproducira mehanizem iluzije, ki ga razglša drugje. Branje in pisanje izhajata obratno drugo iz drugega: varovati se moramo prelahkih zamenjav (glej L. Althusser: *Pour Marx*). Zamenjati ni nič drugega kot prestaviti, trditi isto stvar tako, da ji damo drugačno obliko, ki jo naredi bolj sprejemljivo: Poe povrne delu njegovega diabolčnega dvojnika (če je hudič res »Deus inversus«), toda pusti eno in drugo, tako in drugače, v odnosu analogije, ki je toliko bolj varljiv, ker je tokrat definitiven. V kateremkoli pomenu preberemo njegov tako in drugače, ostaja delo identično samemu sebi: konstruirano, torej stabilno in kontinuirano. Naj ga aktivno obdelujemo in mu preprosto sledimo, nam kaže isti tip enotnosti, povezave, ki jo prav tako lahko gledamo v dveh različnih pomenih (če variiramo prostorsko metaforo: od spredaj in od zadaj). Medli videzi ali stroga dedukcija: to sta dve verziji ali dve pobožji iste realnosti. V teh dveh aspektih je namen tisto, kar veže delo nase: povezovati delo z okoliščinami njegove nujnosti, torej pomeni videti ga v njegovi globoki *enotnosti*. Tako in drugače smo razlikovali samo provizorično, da bi lahko pokazali princip povezave govora.

Dedukcija delov pesnitve »Krokar« (ki je predložena kot naslednja), delov, ki jih vse povezuje s končno in hkrati centralno intencijo, ima očitno parodičen pomen: Baudelaire je opozoril nanjo, ko je v tem tekstu opazil »lahno impertinenco«. »Poe je bil zmeraj velik, ne samo v svojih plemenitih zamislih, temveč tudi kot šaljivec: grotesken in resen, ne vsako posebej, temveč oboje hkrati. Če vzamemo to dedukcijo povsem resno, pomeni, da ne vidimo, da dejansko ni mogoča, da avtor ne more deducirati iz intencije, pa naj je še tako inicialna, sredstev, s katerimi jo postavi v delo (kakor bomo obširno pokazali v nadaljevanju). Pomeni tudi, da ne vidimo, da linija dela ni ne absolutno preprosta ne absolutno kontinuirana. Poe je to sam vedel, ker je drugje potrdil, da je

govor dela razporejen po neenakem, torej ne deduktivnem razvoju. Vendar je parodija tudi poetična, kolikor se ji posreči, da se v določenem trenutku sama jemlje resno: pripoved nujno prekinjajo — toda ta nujnost je drugačnega tipa kot tista, ki je proklamirana — prisiljena ideološka razglabljanja, ki prek operetnega platonizma (»kontemplacija lepega«) spet privedejo Poeja na področje tradicionalne estetike. V tem trenutku je v razlagi razpoka, ki razkriva njen neteoretični status. Konstrukcija »pesnitve«, ki razporeja sredstva glede na namen, je sama podrejena namenu: intencija, ki jo veže na njo samo, reproducira zunanji model, od koder jemlje svojo formo. Poetični govor se aplicira na realizacijo Lepega: ker je popolnoma posvečen tej nalogi (ki je opisana z mitičnimi in ne z realnimi termini), prejme status totalnosti, enotnosti, v kateri izginja. Delo v vsakem svojih trenutkov oznanja namen, v katerem se uniči ki je po naključju njegov *Nikoli Več*: tako je pesnitev nekoliko lahkotna podoba same sebe. Ta koincidenca med tekstom in njegovim predmetom dobro kaže, da je Geneza korelat pesnitve; njena imanentna resnica je istega tipa kot resnica, ki jo izreka pesnitev sama: še enkrat je ta resnica tako očitna samo zato, ker je podoba védenja.

V takšnem ideološkem kontekstu postane normativna iluzija spet ovira. Omeniti moramo tudi, da vrinjene estetske legalnosti uvaja v argumentacijo mučno protislovje: delo je hkrati produkt dela in kontemplativna brezbriznost; prav tako je Poe, ki platonizira v svoji »teoriji«, v delu fantastičen pisatelj.

Vse, kar se je v Poejevem tekstu lahko zdelo pozitivno, ni tam kot tako, temveč je zaprto v drugačnem pomenu: ne bi mogli absolutno ločiti ideje od njenega konteksta. Navsezadnje ima to, kar pravi Poe, sâmo zelo klasičen pomen: med delom in njegovim komentarjem (razlago njegovega mehanizma) je razmerje ekvivalence, čeprav je to razmerje tudi razmerje inverzije. Ali še: delo in komentar na različen način zasedata isti prostor, poudarjata po istem principu organizacije. Delo, ki je daleč od tega, da bi sprejelo vzrok za svoje razsrediščenje, dvojno fiksirajo meje določene strukture. Preobrnjen in, kakor se zdi, deljen namen dela je bil tudi točka, kjer se ustavi.

Tudi metafora »delo živi kot svoje nasprotje« je zanimiva samo kot bolj ali manj karikaturna ilustracija védenja, ki ga bomo morali formulirati drugje. Poejev tekst absolutno ne nudi analize literature: je povest, ki bi jo lahko spet postavili v serijo zgodb viteza Dupina. Geneza pesnitve je dobro zapisana na podobi *analiz*, ki takšne, kakršne so, precej bolj vnašajo element fikcije kakor pa s svojo realno vsebino. Povest dobi svoj pravi pomen šele, če znamo razumeti grotesko, ki daje oporo in zaključek resnemu. Razmerje med avtorjem in njegovim delom, kakršno v delu samem potrjuje pripoved v prvi osebi, je torej varljivo. Ta avtor, ki razstavlja genezo, tako klepetav kot junak romana, je, če povzamemo drugo Poejevo misel, preveč ostroumen, da bi lahko govoril resnico:

»Resnica ni zmeraj v globini. Skratka, glede pojmov, ki nas najbolj zanimajo, mislim, da je nespremenljivo na površju. Iščemo jo v globini doline: našli jo bomo na vrhu gora.«

(*Dvojni umor v ulici Morgue.*)

Teksta, kakršenkoli že je, ne bomo bolje poznali, čeprav bi njegovo na videz preprosto linijo nadomestili z drugo, ki je ista, le inverzna. Zato je Geneza kot taka alegorija, mit. Toda mit lahko izrabimo, tako da ga povežemo z resnico, ki jo je povsem nesposoben izreči: tekst lahko beremo v več kot enem pomenu; tako v njem koeksistira vsaj en tako in en drugače. Kljub sistematični podrobnosti njegovega govora, linije, ki obkroža knjigo, dobi tekst od svoje kompleksnosti, *gostote*, »bogat« potek, če povzamemo Poejev izraz. Ni niti tako preprost niti tako direkten, da njegova (od branja) osvetljena stran ne bi implicirala vsaj navzočnost senčne strani. Rekli bomo, zoper samo ideologijo, na katero se opira Poe, da je princip teksta njegova *raznovrstnost*. Poejev tekst je pomemben zato, ker je v njem v novem mitu clinamena *evocirana* tista možnost, da se pripoved spremeni (kar se glasi v mitičnih terminih: gre narobe, v nasprotni smeri), se obrne, ali tudi, da prevzame pri drugem fantastičnem avtorju bližnjo podobo, da *zavije na stranpot*: in tako z nekakšnim notranjim omahovanjem omogoči, da slišimo mnogoterost njenih glasov. Ta raznovrstnost in mnogoterost bosta spodbujala razlago.

Zaprta in brezkončna, dokončana ali neomejeno znova začeta, ovita okrog odsotnega središča, ki ga torej ne bi bila zmožna pokazati ali zakriti, razblinjena in zbrana: takšna je pripoved dela.

BRANIMIR DO nat: Odvisnost kritike ali za prakseologijo književ nosti. „Dvom je dober, vendar samo na začetku in če je kratek. Dolgotrajen dvom ubija duha. Če ne spodbudi človeka, da išče resnico in jo najde, je dvom najhujši duhovni strup.«

Ante Starčević¹

Kadar prečitamo kakšno redko in zato skoraj zmeraj dragoceno delo, ki posega v problematiko metodologije humanističnih raziskav, tedaj odkrijemo karakteristično konstanto, za katero se zdi, da se zelo tvorno upira idejam, ki temelje na determinizmu znanosti, ne oziraje se na količino in avtentičnost znanstvenih spoznanj, ki nam jih prinaša tako delo, oziroma ne glede na eventualno možnost, da bi se nam ob njem odprle take perspektive. Nepričakovanost, indeterminizem, invariantnost — ki smo jih nekoč istovetili z naključjem — postajajo čedalje pomembnejša predpostavka znanstveno teoretičnega raziskovanja. Ideja o evolucionizmu je na področju umetnosti veliko pogostejše povzročila zablode kot pa dala spoznanja. Genealogija, s katero se začne *Sveto pismo Stare zaveze*... Adam rodi Seta, Set rodi Enosa, Enos rodi Kajnana, Kajnan rodi Malaleela, Malaleel rodi Jareda, Jared rodi Henoha, Henoh rodi Matusala, Matusal rodi Lameha, Lameh rodi Noeta, Noe pa dobi Sema, Kama in Jafeta... teče retorsko lepo, v znanosti pa ne teče vse tako enostavno; zdi se mi, da se slučaj vpleta v to pravilno stavbo napredka kot incest in prekinja veliko vej, ki so bile videti nenavadno plodne in izdatne, zato da bi se istočasno pojavila močna pobuda nekje na periferiji. Ne smemo prezreti slučaja kot motorja spoznanja, vendar mora biti človek Newton, da bi odkril in racionaliziral neki znanstveni princip, kajti jabolka so padala ne glede na njegov aksiom tako prej kot kasneje, en padec jabolka na pravem mestu in o pravem času pa je gotovo omogočil, da se je ta svet prikazal v novi luči, če že ni morda spremenil cele slike sveta.

Medtem ko so namreč v zadnjih letih resno razmišljali, kako bi organizirali fundamentalne raziskave (to se tako rekoč v celoti nanaša na eksaktne znanosti), so ostale fundamentalne raziskave na onem širokem, nedotaknjem in čudnem polju humanističnih znanosti na Hrvatskem in znotraj hrvatske kulturne tradicije povsem zunaj dinamike, kakršno razglašča in uveljavlja sodobna znanstvena misel. Sprašujemo se namreč — če temu morebiti ni tako — zakaj potem še zmeraj niti ne slutimo kontur neke moderne zgodovine našega jezika, zgodovinskega razvoja našega verza itd.? Sprašujemo se, zakaj ni nikjer opaziti signalov, ki bi opozarjali, da se nekaj takega pripravlja? Celó zgodovino hrvatske književnosti sestavljajo v glavnem neraziskane ali napol raziskane razpoke, ki zijajo med večjimi in pomembnejšimi imeni in obdobji, ta zgodovina je še zmeraj bolj podobna luknjam v trapistu kot pa trapistu samemu! Za to, da je na področju književne historiografije in teorije situacija takšna, nista krivi izključno historiografija in teorija, kajti za sintetični pregled nekega obdobja, neke šole, stilne formacije ali nečesa drugega ne zadošča zgolj klasifikacija v časovnem zaporedju. Raziskovalčeva misel mora videti materijo v njeni sinhroni kot v diahroni podobi. Zato da bi podali sintetični pregled nekega obdobja, da bi predstavili neki književni ali vsaj kulturološki pojav v totaliteti vseh implikacij v obeh aspektih, ne zadošča samo pozitivistična katalogizacija, književnosti ne predstavljajo zgolj posamezna dela; kajti nominalizem, kakršnega je svojčas zagovarjal Croce, postavlja v naši planetarni eri² nova vprašanja, čeprav načenja književne žanre, ki so fascinirali kakega Bru-

netična,³ proti katerim pa se je crocejanski spiritualizem boril, vprašanja, ki jih je težko rešiti in je nanje težko odgovoriti, če uporabljamo nomenklaturu preteklosti. Danes lahko pridemo do novih rešitev zgolj s subtilnim sodelovanjem različnih komplementarnih znanosti.⁴

Ugledni slovaški književni teoretik Mikulaš Bakoš izrecno pravi na nekem mestu v svoji knjigi *Problemi znanosti o književnosti včeraj in danes*,⁵ da današnje meje, v katerih opravljajo posamezne raziskave (izhajajoč pri tem iz doktrinarnih stališč formalizma, sociologije umetnosti ali kake psihološke teorije) ne morejo več v celoti zadovoljiti spektra zahtev sodobnih raziskav, ki se danes odpira pred raziskovalcem in čigar racionalni duh ga skuša obseči. Ravno danes se morajo raziskovalci književnosti — in celo kritiki — bolj kot kdajkol opirati na izkušnje in metode drugih znanosti (npr. na matematiko, sociologijo, teorijo informacij), katerih izkušnje in postopki skladno izhajajo iz metod in izkušenj humanističnih disciplin, ki so jih gojili že prej, kot so filologija, estetika, filozofija.⁶

To je poskus, da bi poudarili potrebo po intenziviranju in razširitvi t. i. fundamentalnih raziskav na področjih humanističnih znanosti, predvsem pa še na področju, ki ga je nekdanj superiorno obvladovala t. i. neofilologija. Kajti ravno danes se kaže bolj kot kdajkoli, kako neizogibno je, da bi nekdo transcendiral splošni partikularizem nefermentiranega pozitivizma v sintetičnem delu, ki bi na primer rezultiralo z resnim avtorjevim poskusom, da bi napisal ambiciozno stilistiko hrvatske književnosti, teorijo in zgodovinski razvoj našega verza, potem da bi ustvaril analize, ki bi superiorno revalorizirale dediščino naše ljudske književnosti in jo osvobodile od kakršnekoli bolj ali manj neplodne romantične — opankarsko-hajduške divinizacije.⁷

Da bi lahko to uresničili vsaj v najskromnejšem obsegu, potrebujemo v tem trenutku morda bolj kot kdaj prej nove standarde oziroma nove kriterije. Še več, vnaprej nas morajo zanimati rezultati, do katerih so prišli naši predniki. Tu ne gre za filozofijo herostratizma niti za prakso anarhizma, temveč za najprimitivnejšo obliko probabilizma.

»Opravičilo za obstoj znanosti se skriva v njeni sposobnosti, da nam napoveduje obstoj novih objektov, obstoj njihovih lastnosti in značajev njihovih parametrov. Brez tega ne bi moglo znanstveno spoznanje dobiti svoje poglavitne oznake, da je zaradi človeške orientacije sredi narave in družbe. Krona znanstvenega dela je predvidevanje,« je trdil N. M. Umov, »ono nam odkriva prostranstvo prihodnjih pojavov ali zgodovinskih dogajanj, ono je simptom, ki priča, da služi znanstvena misel nalogam človeštva in naravnim silam, ki poganjajo družbeno življenje.« Predvidevati pomeni govoriti o dogajanjih (z »dogajanjem« razumemo tukaj in kasneje posebne pojave, ki spremenijo objekt v celoti, medtem ko spremenijo njegove karakteristike [lastnosti] in njegovo vedenje — op. E. S. Žarikov), predvidevati pomeni govoriti o dogajanjih do trenutka, ko postanejo popolna, s tako stopnjo natančnosti, ki nam omogoča, da (po fiksiranem in miselnem modelu, ki ga odkrivajo simptomi) prepoznamo sam objekt. Po svoji obliki predstavlja predvidevanje prehod človeške misli iz predela empirične vednosti na področje, ki ga ni osvojila empirija. Po svoji naravi je predvidevanje aktivna konstruktivna forma teka misli, ki nas vodi do tega, da si ustvarimo sliko o neodkritem pojavu. Predvidevanje je takšen deduktivni postopek, pri katerem izvira iz dane osnove (premise) sklep, ki se nanaša na prihodnja dogajanja (vselej z določeno stopnjo verjetnosti). V pravem pomenu besede še ne napovedujemo, če opozarjamo, da se lahko v dani obliki in pri danih pogojih še v prihodnje ponavlja dano dogajanje, ki ga empirično opazujemo. Predvidevanje se pričinja tam, kjer se nanašajo opozorila zgolj na neadekvatno ponovljivost (na določitev odstopov, ki jih prej nismo opažali) pri že eksaktnem ponavljanju dogajanja, ki smo ga prej opazovali v drugih (spremenjenih) pogojih.

Kot osnova služi predvidevanju sistem določenih vednosti, ki lahko vsebuje dve vrsti vednosti: bodisi hipotezo bodisi teorijo. Na splošno rečeno, kot osnova za predvidevanje nam služi poznavanje zakonov. S tem ugotavljamo v pojavih *invariantnosti* kot značilnost katerekoli karakteristike, ki ostajajo nespremenjene (v predelih določenega sistema) v vsakršnih spremembah (preobrazbah). Za razumevanje mehanizma predvidevanja je bistvenega pomena, da preučujemo predvidevanje kot model, njegove učinke pa kot operiranje s tem modelom.⁸

Za naše prepričanje, da so pri nas fundamentalne raziskave na mejnem področju umetnosti in znanosti, književnosti in lingvistike ostale v rudimen-

tarni obliki, obenem pa tudi pri normativni funkciji, govori dejstvo, da je delo, ki je zrasla tako rekoč nakljub razvoju novejših hrvatske književnosti — to pa je *Gramatika i stilistika* Tome Maretića⁹ — da je to delo ostalo, da danes živi naprej in je »meritorni« priročnik, čeprav z nekaterimi svojimi stališči onemogoča svoboden predor konvencionalnih okopov tradicionalnega preučevanja jezikovnih umetnin.

Ljudski jezik, jezik ljudskega pesništva in sicer v vukovski obdelavi, ki velja za spomenik, v katerem so ohranjene vse avtentične vrline narodne zapuščine, ni več živi jezik žive, proizvajalne književnosti. Nejeverni Tomaži naj se prepričajo, da je temu res tako, in naj si le bežno ogledajo popis knjig, iz katerih je avtor jemal gradivo za »Gramatiko«.¹⁰ V tej knjigi, za razliko od vsakdanje kritične prakse, v tem sankrosanktnem delu naše pozitivistične tradicije ne dobi podkrepitve naše prepričanje, da je književni jezik bogat po svojih normah, še bolj pa po svojih odstopih od njih. Naša ljudska književnost je zakladnica samo enega dela jezikovne zgodovine in zato nikakor ne more izražati naše jezikovne situacije, v kateri se trenutno nahajamo. Danes moramo jasneje kot kdaj prej opozoriti na specifičnosti umetniških del — književno delo teži namreč k temu, da bi bilo originalno, pesniška inspiracija je vodnica izvirnosti in neponovljivosti, originalnost umetnine se kaže hkrati v invenciji in samoomejevanju, v svobodi, vendar ne v normi. Poetska dela so osebna, čeprav se uvrščajo v tradicijo, ki ji z vsemi svojimi razpoložljivimi močmi in razlogi nasprotujejo, medtem ko ostajajo dela ljudske književnosti po svojem značaju vselej neosebna, čeprav niso in ni potrebno, da bi bila anonimna (npr. dela identificiranih ljudskih pevcev, zlasti Filipa Višnjića). »Lahko so originalna po tej ali oni plati, vendar tisto, kar jih karakterizira, ni stremenje po originalnosti,«¹¹ marveč ravno nasprotno, prepoznavamo jih po servilni potrebi, da bi se pokorila konvencijam. Zato ostajata jezik umetne in ljudske književnosti po svoji strukturi in stilistični uporabi dve posebni, čeprav zelo bližnji kvaliteti, ki se nedvomno prežemata, sinonima pa danes več nista v nobenem primeru. V književnem delu ne obstoji jezik kot laboratorijska abstrakcija, marveč je živa materija in ta materija je živa ravno zato, ker se spreminja in ne dopušča, da bi jo spremenili v petrefakt. Ko smo rekli, da se spreminja, nismo mislili v prvi vrsti na tisto biološko evolutivnost, ki jo tako pogosto menjamo, še celo takrat, kadar razmišljamo teoretsko.¹² Sicer pa, ko nasprotujemo normativnemu naturalizmu kakega Maretića, tedaj nahajamo ravno v njegovem delu potrdilo za našo tezo o avtohtonosti književnega jezika, o njegovi omejenosti. Medtem ko je prevajal *Iliado in Odisejo*, si je Maretić, ki so ga vodila načela *invencije*, izmislil naš heksameter in ta intelektualna konstrukcija je ostala vsem njegovim ozkosrčnim pozitivističnim zagotovitvam, trditvam in stališčem nakljub vseeno obrazec za hrvaški heksameter, še več, verjetno njegova edina možnost. V tem primeru je postala norma konstrukcija.¹³ V zgodovini hrvaške književnosti bi našli še lepo število podobnih primerov.

Fundamentalne raziskave na področju lingvistike tičijo v imenu ne vem kakšnih nelingvističnih načel na mrtvi točki. Samo nekonvencionalne hipoteze lahko preobrazijo to latentno mrtvilo v raziskovalno živost. Zdaj je težko dati obrazec najnujnejših vprašanj in tem, ki bi jih bilo treba revidirati z nekega novega znanstvenega stališča, ko nas izzivajo vsakdanje potrebe, da bi revidirali običajna stališča do snovi, in ko smo prisiljeni opozarjati na nove fundamentalne raziskave, ki se nanašajo na ogromno in protislovno področje, do katerega literatura še zmeraj kaže svoje skrite ali celo očitne aspiracije, svoj teritorialni interes. Še več, dvomim v možnost totalne revizije, nekega začetka ab ovo. Če nočemo zapasti v neploden hiat, v brezračni prostor, bi se morali po mojem v tem času resno lotiti organizacije ekipnih znanstvenih raziskav o posameznih vprašanjih, pri čemer bi z nekaj metodološkimi klavzulami popolno določili stične točke, vse drugo pa bi prepustili lastnostim, ambicijam in individualnim možnostim samih udeležencev. Kot organizatorji bi se morale nujno prigrasiti institucije, s tem, da ne bi delo zaradi tega organizacijskega dejstva avtomatsko dobilo institucionalni pomen. Zdi se mi, da v tem času našo duhovno svobodo ovirajo in celo ogrožajo različni predsodki, ki se spreminjajo v obsesivne fikcije, te pa v znanstvene laži. Nahajamo se v kletki te svobode, ki nam je bila vsiljena kot kazen zaradi naše indiferentnosti do postavljanja vprašanj, ki zahtevajo nedvoumne odgovore. Kadar na primer z ene strani forsirajo imanentno kritiko, ne oziraje se zdaj na to, ali gre za stilistično ali za strukturalistično kritiko, z druge strani pa brez sramu priznavamo, da nimamo niti najosnovnejše pozitivistične klasifikacije materiala v tistem ob-

segu, ki ga terja sodobna znanost, v tem primeru nista dovolj niti nadpoprečna kombinatorska nadarjenost in drznost v abstrahiranju, da bi okrog tega okostnela os delovnega načela, ki bi bila obenem odprta delovna hipoteza fundamentalnih interdisciplinarnih raziskav. Ko jo tako prisiljujejo vsakdanje potrebe, mora kritika nujno izpolnjevati instrumente še celo za neko srednjo instrumentalno kritiko, jezik logike, jezik posploševanja se mora zavihetiti do srednje operativnosti esperanta vrednosti in kritičnih zahtev po zadovoljitvi aproksimativnih standardov. Sodobni književni kritik občuti vse pogostejše resnično potrebo, da bi si kaj sposodil iz sosednjega vrta, če noče prodajati talmigenialnosti, če se noče zadušiti v solipsizmu lastnih improvizacij in domislekov. Naj bo še tako zvest doktrini imanentne kritike in close readinga;¹⁵ ko bere književno delo, bere iz njega njegovo genealogijo in zato se mora danes književna kritika bolj kot kdaj skriti za odkritja drugih ali se okoriščati z izkušnjami neofilologije, stilistike, semantike, prav tako pa tudi mitologije; seveda ne samo s temi izkušnjami. Književna kritika zelo pogosto prevzema vlogo arheologije individualne in družbene zavesti.¹⁶ Ne glede na posamezni pomen vseh teh samostojnih znanstvenih disciplin, od katerih se kritika uči, da bi kasneje, kadar bo prerasla v teorijo, tudi sama poučevala, ostajajo to pomožne discipline, vendar so za fundamentalne raziskave nezamenljive opore pri paničnem begu pred impresionizmom, ki je konec koncev v našem času končal z neoimpresionističnim blaglasjem.

V tem trenutku stojijo vedno pogostejše ovire, ki bi jih imenovali v jeziku birokracije »objektivne težave«, med željami in potrebami na eni strani in realnimi možnostmi, da bi se realizirale v *sistem opazovanja* na drugi strani. Praktično namreč sploh ni sodelovanja med kritičnim branjem književnih del in raziskovalnim delom. Še več, celo v delih tiste kritike, ki bi jo lahko imenovali akademska, se je zakoreninila navada, da se avtorji v trenutkih, ko se dotaknejo bistvenih, vendar faktografsko zapletenih problemov (ki zahtevajo preizkuse ali drznost v predvidevanju, ki bi jo kazalo kasneje podkrepiti s konkretnimi raziskavami), oprijemajo čarobne formule in zelo učeno ugotavljajo, da bi kazalo omenjeno problematiko raziskati v specialistični analizi, na koncu koncev pa ostajajo zgolj pri tej maniristični digresiji.

Sodobna hrvatska kritika živi od osebne domiselnosti kritikov, temelji izključno na nadarjenosti posameznikov in zato moremo komaj govoriti o kritikih, ki bi se razvijali. Prve knjige in prvi eseji so videti ambicioznejši od kasnejših, kot po nepisanem pravilu prihajajo avtorji na prvi tek z veliko več kondicije kot na naslednje, odločilnejše teke, predtekmovanja prinašajo rekorde, finale razočaranja.

Razlogov za to situacijo nam ni treba iskati zgolj v prozaični nezainteresiranosti za sodobne dosežke v interdisciplinarnih raziskavah, marveč predvsem v celem nizu objektivnih težav. Odrasli v šolah, ki so učinkovale kot načelna pomiritev med pozitivizmom in impresionizmom, vzgojeni pri lucidnem, pa tudi muhastem A. G. Matošu, *a priori* rezervirani do vsega, kar so jim servirali ex cathedra, bolj nagnjeni k temu, da so ogorčeni novinarski branilci književnikov kot pa umirjeni odvetniki književnosti, razpeti na križu simpatij in antipatij, preveč vezani na aktualnosti, so sodobni hrvatski književni kritiki prej kronisti sodobne književnosti kot pa biografi knjige kot avtonomnega objekta kritikove pozornosti. Težko pričakuje človek kaj več, če v srednji šoli ne žrtvujejo semestrov za tolmačenje Držićevih, Gundulićevih ali Mažuranićevih del. Na vzgojni sistem preferira obseg obveščенosti, ne neguje pa občutka za specifičnost književnih vrednosti ali za individualnost karakterizacij. Če poznaš dvajset ali petdeset imen, sto ali dvesto naslovov, imaš dragocen kapital za reševalce domislic v križankah, to pa je seveda absolutno premalo za ustvaritev določenega sistema vrednosti in senzibilnosti tako za zgodovinsko kot za aktualno in prav tako tudi za univerzalno v književnem delu. Fundamentalnega znanja ni moči istovetiti z obveščенostjo, karakter prvega je kvalitativen, drugega kvantitativen. Vendar kvalitativne oznake niso dokončne vrednosti in zato morajo biti tudi fundamentalne raziskave na področju humanističnih znanosti zmeraj po nekaj letih obnovljene, še več, revalorizacije morajo biti zelo pogosto radikalne in v relativno ogorčeni opoziciji do tradicionalnih predstav. Gledišča se spreminjajo in prav tako tudi zelo pogosto rezultati tega, kar gledamo, nikdar pa se ne spreminja namen; ta ostaja zmeraj odvisen od naše imaginacije in naše potrebe po predvidevanju in kombiniranju. Če raziskujemo tisto, kar smo nekoč že proučevali, tedaj s tem, da vnašamo nov red med stara dejstva, pomlajujemo tudi ta dejstva, zgodovina pa se v tem primeru

transformira v zgodovinskost. Kavzalna veriga se znenada spremeni v ogromno površino, na kateri je težko določiti, kaj je direktni vzrok in kaj posledica, ta dejstva pa odkrivajo tudi laiku silno notranjo dinamičnost, ki lahko skriva v sebi celo opazne elemente zakonitosti. Historizem se pojavlja tam, kjer zgodovine ne tolmačijo, je posledica dejstev, ki ne zasedajo zavesti z ničemer drugim kot s samim sabo. V tem primeru se v množici podatkov izgubljuje vrednosti, ki na koncu koncev ostanejo samo dejstva in nič več, ki ne postanejo integralni del imaginativnega ali intelektualnega zaletavanja.

Če hočemo osvoboditi raziskovanje od larpulatistične nenamembnosti, obenem pa izključiti možnost, da bi kdo prejudiciral tista dejstva, ki so prišla v književno delo kot sekundarne označitve njegovega družbenega karakterja, bi bilo koristno rešiti vprašanje o metodologiji. Značilnosti vsakega dela so odvisne od medsebojne vzajemnosti z drugimi elementi in ta vzajemnost tvori strukturo teorije.¹⁷ Metodologija nam ne nudi nobenega modrostnega kamna, njeni adepti ne postajamo v smislu tistega pojma, ki so si ga lastili starodavni alkimisti, to je na koncu koncev le zgolj zamišljena točka, v katero lahko pritrdimo spekulativno os nekega sistema:

»Teorija relativnosti je lep primer za temeljni karakter modernega razvoja teorije. Začetne hipoteze so namreč postajale čedalje abstraktnejše, zmeraj bolj so se oddaljevale od izkustva. Zato pa se približujemo poglavitnemu znanstvenemu cilju, da bi po poti logične dedukcije obsegli s kar najmanj hipotezami ali aksiomi maksimum doživljajskih vsebin, oziroma da bi postal ta cilj s konsekvencami, ki se dajo raziskati, čedalje daljši, subtilnejši. Teoretik je čedalje bolj prisiljen, da hodi za povsem matematičnimi, formalnimi gledišči, ko išče teorije, ker ne more izpeljati fizikalnega izkustva eksperimentatorjev na raven najvišje abstrakcije. Pretežno induktivne znanstvene metode, ki se prilegajo mladostnemu stanju znanosti, zamenjuje otipavajoča dedukcija. Takšna teoretska stavba mora biti že dodobra zgrajena, da bi napeljevala k sklepom, ki se dajo primerjati z izkustvom. Seveda je tudi tu eksperimentalno dejstvo vse-mogočen sodnik. Toda do njegove sodbe lahko pride šele po velikem in težkem umskem delu, ki je najprej premostilo veliko razdaljo med aksiomi in preverljivimi zaključki. To velikansko delo mora opraviti teoretik, medtem ko si je povsem na jasnem, da je morda poklican le za to, da pripravi svoji teoriji smrtno obsodbo. O teoretiku, ki se loteva nečesa takega, ni treba karajoče govoriti, češ da je fantast; nasprotno, moramo mu dovoliti, da fantazira, ker zanj sploh ni druge poti k cilju. Vsekakor to ni sanjarjenje brez načrta, temveč iskanje logično najenostavnejših možnosti in njihovih konsekvenc. Ta *captatio benevolentiae* je bila potrebna, da bi z njo pripravil poslušalca oziroma bralca do tega, da bo z interesom sledil sledečemu toku misli; to je tok misli, ki je vodil od specialne do splošne relativnostne teorije, od tod pa do njene zadnje izdaje, do enotne teorije polja. Pri tem pojasnjevanju se kajpada ne da povsem izogniti uporabi matematičnih simbolov.«¹⁸

Zdi se nam, da po takih predstavah — njim pa smo priča na vseh mogočih področjih, kjer je človeku uspelo vsaj delno racionalizirati svojo misel o svetu — ne drži več tista krilatice konvertita Brunetièra, ki je na koncu prejšnjega stoletja prerokoval bankrot znanosti. Dvomi rodijo novo vero. Gustav Lanson piše v svojem poskusu z naslovom *Zgodovina književnosti*, v katerem poskuša orisati določeno metodologijo zgodovine književnosti: »Izreden razvoj naravnih znanosti je bil vzrok, da so v XIX. stoletju večkrat poskušali uporabiti metode naravnih znanosti pri zgodovini književnosti. Pričakovali so, da bodo na ta način dali zgodovini književnosti solidnost poznavanja in da bodo iz nje *a priori* odstranili samovoljo nagonkega okusa in dogmatičnega razsojanja. Izkušnja je obsodila takšne poskuse.

Najmočnejše glave so bile tiste, ki so jih opijanila znanstvena odkritja. V mislih imam Taina in Brunetièra. Nočem znova kritizirati njunih sistemov. Danes je dovolj očitno, da ju je njuna pristranost, ko sta posnemala dela ali pa uporabljala obrazce naravnih in fizikalnih znanosti, obsodila na to, da sta kvarila obliko ali pa krojila zgodovino književnosti. Nobene znanosti ne moremo obravnavati po kalupu neke druge znanosti: njihov napredek je odvisen od njihove recipročne neodvisnosti, ki jim omogoča, da se vsaka izmed njih podredi svojemu predmetu. Če naj ima zgodovina književnosti na sebi kaj znanstvenega, potem mora začeti s tem, da si ne dovoli zasmehovati drugih znanosti, kakršnekoli bi že bile.«¹⁹

Vendar pa kritika ne sme biti ravnodušna do vseh potencialnih točk v času in prostoru, ki so ji lažko v oporo. Še več, tako zgodovina kot kritika

književnosti, ki se vselej prežemata v prakseologiji književnosti, bosta imaginirali takšna oporišča in nič ne bo moglo ovirati navdihnjenega raziskovalca, da ne bi verjel v njeno statičnost. To so tisti domiselni trenutki kritike, ko neka slika, neki verz, neka tema v raziskovalčevem duhu prebije meje dotedanjega mišljenja.²⁰

Pesniška heuristika se ne sme zlorabljeti, svoboda hipoteze je vrhovna državljanska svoboda v kraljestvu raziskovanja katere koli oblike človeške dejavnosti; vendar se je treba obenem varovati svobode, ki vselej in povsod omogoča, da dajemo nečemu abstraktnemu pomen samostojnih stvari ali bitij; smo proti hipostaziranju, ker odkrivamo v tej dejavnosti beg od prvotne avtentičnosti, od prvotnih pomenov. Na kratko, pomožne discipline prav tako kot oni pogojni vzvod metodologije lahko samo služijo, nikoli pa ne morejo gospodariti, kajti sluge so zmeraj slabi gospodarji.

Cepprav kritika ni znanost — oziroma je šele neka virtualna znanost in je njen odnos do pozitivnih znanosti približno identičen odnosu alkimije do kemije, astrologije do astronomije — zahteva, kadarkoli nanese pogovor na prave znanosti, naj čim bolj neposredno razvijajo in izpopolnjujejo njeno prakseologijo. Kadar je govor o pravih znanostih, tedaj se poljski filozof Tadeusz Kotarbiński živo ogreva za prakseologijo; na nekem mestu v svojem spisu *Vprašanja racionalne organizacije dela* piše:

»Tu govorimo o racionalni organizaciji dela kot takega, o usmerjanju in opreznosti, tako pomembni za vsako učinkovito dejavnost. Na poti k tako slavnemu cilju je prakseolog zadovoljen celo s parcialnimi uspehi in se veseli vsakič, kadar mu uspe, da izrazi v splošni formi tisto, kar priporočajo različni strokovnjaki pri svojem delu vsak na svojem področju. Lahko dopuščamo možnost, da bi tako racionalno organiziran red temeljnih — pozitivnih in negativnih — priporočil veljal za vse dejavnosti in za vse specialnosti.«²¹

Ko izhaja s pozicij logistike, postavlja Kotarbiński v nekem drugem spisu²² kot važno nalogo vsakega znanstvenega raziskovanja *konkretizem*, kar predstavlja v praksi zahtevo, da je treba eliminirati dvoumnost kot enega bistvenih vzrokov nesporazuma. Ta duhovni ekvilibrizem nas vodi do potrebe po konstituiranju neke nove znanstvene metodologije, ki bi v resnici ne bila nič drugega kot *gramatika delovanja*. Od tod pa do možnosti, da bi se konstituirala *prakseologija* kot metodologija znanstvenega raziskovanja, nas ne deli nič več — razen pregrad konservatizma in lažnega znanstvenega individualizma. Prednost, ki jo daje neizogibnost, da sprejemamo izkustva različnih metodologij znanstvenega raziskovanja, kot tudi razvoj potrebne zavesti o tem, da moramo analizirati plodno človeško prakso (prakso z ozirom na zgodovino in teorijo), bi lahko relativno hitro uveljavili ravno na tistih mejnih ali zavozlanih mestih intelektualne dejavnosti, kot je na primer kritika umetnosti. Če hočemo priti do ontologije umetnosti, se mora začeti kritika baviti z raziskovanjem *epistemologije človeške vsebine*.²³ Možnosti so velikanske.

OPOMBE

¹ Ante Starčević: *Izabrani spisi*, priredil dr. Blaž Jurišić, HIBZ, Zagreb 1943 str. 478.

² »Vse omenjene tradicije se danes združujejo sredi planetarnega obdobja. Vsaka od njih tvori neke vrste globalno 'ontologijo', bolj ali manj eksplicitno, ki se naslanja na izvirno intuicijo, razvija in spodbuja v svojih zadnjih konsekvencah določeno čitanje sveta, razširja potrebo, da bi postala totaliteta, in teče skozi prostor in čas kakor neka reka, ki se začinja prav tako pri izviru in se izliva v morje.« Kostas Axelos: *De la tradition*, v knjigi *Vers la pensée planétaire*, ed. Minuit, Paris 1964, str. 55.

³ »Ko pojasnimo, na kakšen način so povezane te forme druga z drugo — kromološko ali genealoško — se pojavi drugo vprašanje: kakšni estetski odnosi so med njimi? Ali je neizogibna religiozna slika, da bi nastala pejsažna slika? In zakaj? Če je narobe res, zakaj je potem druga pred prvo? Če pa se lahko ponaša vsaka od njiju z lastnostmi, ki jih druga nima, ali lahko potem ugotovimo in ali lahko pridemo na nekem temelju do sklepa, pri kakšnih osnovah gre za obogatitev umetnosti, za njeno krepitev in napredek, ali pa obratno, za njeno postopno dekadenco, osiromašenje in slabitev? To je naše drugo vprašanje.

Na koncu, kakšni so znanstveni odnosi poleg genealoških in estetskih vezi med temi formami in ali takšni odnosi med njimi sploh obstojijo? Z drugimi besedami, ali obstojijo zakoni, ki vodijo spremembo oblik, in od kod izvirajo ti zakoni? Kako in s katerimi sredstvi bi jih lahko definirali? Ali, če se izrazimo v terminih drugih znanosti, odkrivamo nekaj analognega v tej »progresivni diferenciaciji«, ki prispeva v živi narodi k temu, da preide homogena materija v heterogeno in stalno pomaga,

če se lahko tako reče, pri rojstvu nasprotnega iz podobnega?« Ferdinand Brunetiére: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, huitième édition, str. 8—9.

⁴ »Stvarnega spoznanja o človeških dejstvih ni moči dobiti tako, da združiš parcialne in popačene rezultate neke šozistične ali psihologistične sociologije z rezultati neke politične ali čisto enostavno pozitivistične zgodovine. Konkretno spoznanje ni vsota, marveč sinteza dokazanih abstrakcij.« Lucien Goldmann: *Humanistične znanosti in filozofija*, Kultura, Beograd 1960, str. 7.

⁵ Mikulaš Bakoš: *K otázkam špecifičnosti vztahov slovenskeje a českeje literatúry v knjigi Problémy literárnej vedy včera a dne*, Bratislava 1964, str. 336.

⁶ »Mi, ljudje od danes, ki smo nastali v tem razvoju, smo v največji nevarnosti, da utonemo v splošnem potopu skepticizma in da tako zapustimo svojo lastno resnico. Ko se osveščamo v tej krizi, se oziramo nazaj k zgodovini našega današnjega človeštva. Razumevanje sebe samega, s tem pa tudi notranjo oporo, dobimo lahko samo s pojasnjevanjem njenega enotnega smisla, ki ji je prirojen v osnovi z novo zadano nalogo, kar tudi sproža filozofske poskuse.« Edmund Husserl: *Kriza znanosti kot izraz radikalne življenjske krize evropskega človeka*, v knjigi V. Filipović: *Novija filozofija Zapada*, M. H. Zagreb 1968, str. 331.

⁷ »Izkustvo moderne lingvistike priča, da kažejo jezikovni vzorci dosledno pravilnost. Jeziki vsega sveta kažejo majhno število in relativno enostavnost strukturalnih tipov, v osnovi vseh teh tipov pa se skrivajo univerzalni zakoni. Za shematični in ponovljivi karakter lingvističnih vzorcev dobimo pojasnilo predvsem v dejstvu, da je jezik tipična kolektivna lastnina. Podobni fenomeni shematizacije in ponovljivosti v strukturi narodnih pripovedk po vsem svetu so dolgo čudili raziskovalce in budili njihovo zanimanje.

V folklori kot v jeziku lahko pojasnimo na podlagi skupnega nasledstva in širjenja (migratorne fabule) le en del podobnosti. Ker pa je slučajnost pri drugih skladnostih nemogoča, se imperativno zastavlja vprašanje o strukturalnih zakonih, katerih učinek pogojuje vse te očitne slučajnosti, zlasti pa pojav fabul, ki se ponavljajo v zgodbah, čeprav so nastale neodvisno ena od drugih.

Izredne študije sovjetskih folkloristov V. Proppa in A. Nikiforova o morfologiji ruske ljudske zgodbe so se približale rešitvi tega problema. Oba znanstvenika opirata svojo klasifikacijo in analizo fabul v zgodbah na funkcijo *dramatis personae*. S pojmom funkcije razumeta dejanje, definirano s stališča njegovega pomena za fabulo.

Preučevanje bajk s pomočjo zbirke Afanasjeva je pripeljalo Proppa do nekaterih sugestivnih ugotovitev. Kateri so stalni in trajni elementi zgodbe? Funkcije *dramatis personae*. Irelevantno je, kdo jih izvršuje in kako jih izvršuje. Te funkcije sestavljajo glavne komponente pripovedke. Število funkcij, ki se pojavljajo v bajkah, je zelo omejeno. Določeni zakoni omejujejo in regulirajo medsebojne zveze in časovne sekvence teh funkcij. In naposled, tole je njegova zanimiva ugotovitev: »Vse bajke so enake po svoji strukturi.« Roman Jakobson: *O ruskih bajkah*, v knjigi *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966, str. 41—42.

⁸ E. S. Žarikov: *Problema predskazanja v nauke*, v knjigi *Logika i metodologija nauki*, Nauka, Moskva 1967, str. 183—184.

⁹ Prva izdaja Maretićeve Gramatike je izšla 1899.

¹⁰ Glej popis knjig, iz katerih je vzeta snov za »gramatiku«. T. Maretić: *Gramatika hrvatskog ili srpskog književnog jezika*, M. H. Zagreb 1963, str. 667—670. Avtor namreč ni uporabil za vir niti enega samega hrvatskega pripovednika.

¹¹ A. Hauser: *Filozofija zgodovine umetnosti*, M. H. Zagreb 1963, str. 212.

¹² Pojem razvoj zelo pogosto srečamo v naslovih raznih pozitivističnih spisov, ki govorijo o umetnosti.

¹³ »Jezik moramo preučevati v vsej raznolikosti njegovih funkcij. Preden se poglobimo v poetsko funkcijo, moramo definirati njeno mesto med drugimi funkcijami jezika.« Roman Jakobson: *Lingvistika i poetika*, v istoimenski knjigi str. 289.

¹⁴ Obliko znanstvenega derajsona, tega feljtonističnega prokrustizma, predstavlja tudi delo Svete Lukića: *Savremena jugoslovenska literatura, 1945—1965*, Prosveta, Beograd 1968.

¹⁵ Glej poglavje *Princip »zakritovo pročtenija«* v knjigi Robert Vejman: *»Novaja kritika« i razvitije buržoazno literaturovedenija*, prevod iz nemščine, Progres, Moskva 1965, na str. 126—130.

¹⁶ »Vseeno pa drži, da teoretični in obenem normativni karakter pojma pomembne strukture zastavlja v zgodovini kulture problem, katerega razsvetlitev nas bo pripeljala na drug nivo, veliko manj znan in manj običajen, do uporabe tega pojma na področju, ki ga preučujemo:

Ce namreč teoretična vloga pojma strukture v človeških znanostih, medtem ko ohranja specifičnost, lastno vsakemu raziskovalnemu področju, kljub vsemu ne predstavlja nečesa, kar bi bilo kvalitatívno različno z ozirom na naravne znanosti, tedaj lahko nasprotno temu pojasnimo njegovo normativno funkcijo le z obstojem neke finalnosti, ki je skupna objektu in subjektu preučevanja, ki sta, tako prvi kot drugi, sektorja človeške in družbene stvarnosti.

V naravnih znanostih zahteva znanstvenik nedvomno maksimum razumljivosti; kljub temu pa mu ne bo padlo na pamet, da bi delal iz tega norme, ki je združena s predmetom njegovega preučevanja... Kadar pa gre za humanistične znanosti in še zlasti za zgodovino kulture, predstavlja poglobilni pojem razumljivosti, pojem pomembne strukture, hkrati norme in stvarnost, ravno zato, ker definira obenem resnično gibalno in cilj, h kateremu teži ta totaliteta — človeška družba, tota-

liteta, katere del sta hkrati tako raziskovalec, ki preučuje, kot delo, ki ga obravnava.« Lucien Goldmann: *Pojem pomembne strukture v kulturni zgodovini* v knjigi: *Dialektične raziskave, Veselin Masleša, Sarajevo 1962, str. 112.*

¹⁷ »Dovolj jasno se vidi očitna analogija med to Heisenbergovo mislijo, nekaterimi stališči Karla Marxa, ki se nanašajo na družbeno življenje, in stališči F. Saussura oziroma jezikoslovcem, Marx je napisal v 'Tezah o Feuerbachu', da človeška bit ni abstrakcija, marveč celota vseh družbenih odnosov. F. de Saussure je primerjal življenje s planetarnim sistemom, v katerem eden od planetov v sferi privlačnosti sonca znenada spremeni velikost in maso; to izolirano dejstvo povzroči splošne posledice in poruši ravnotežje vsega sončnega sistema. Lingvisti-strukturalisti skušajo na vsak način podčrtati, da so elementi jezikovne strukture tako povezani, da je vsak od njih v celoti odvisen od drugih in da je mogoče, da so takšni samo zaradi svojega odnosa z drugimi elementi.« S. A. Vasiljev: *Semantična struktura jezika in njen odnos do resničnosti* v knjigi: *Logika in metodologija znanost* Nauka, Moskva 1967, str. 135.

¹⁸ Albert Einstein: *Problem prostora, etra in polja v fiziki*, v knjigi: Albert Einstein: *Moja slika sveta, Narodna prosvjeta, Sarajevo 1955, str. 141—142.*

¹⁹ Gustave Lanson: *Zgodovina književnosti* v knjigi *Metoda v znanostih*, Beograd 1937, str. 172.

²⁰ »Čudenje se v poeziji pridružuje radosti govorjenja. To radost moramo jemati v njeni absolutni pozitivnosti. Pesniška podoba, ki se pojavlja kot novo jezikovno bitje, se nikakor ne da primerjati, kot pravi neka znana metafora, z ventilom, ki se odpre, da izpusti nabite instinkte. Pesniška slika osvetljuje zavest s takšno svetlobo, da ji čisto zastonj iščemo nezavedne predhodnike.« Gaston Bachelard: *Poetika sanjarjenja*, cit. po *Možnostih* 5—6, 1968, str. 643. Ob predpostavki, da je kritika poezija na temo književnosti, so možnosti neizčrpne.

²¹ Tausz Kotarbiński: *Naloge prakseologije*, cit. po Tadeuš Kotarbinjski: *Izbranie proizvedenija*, Moskva 1963, str. 775.

²² *Prakseologija* ibid. str. 811 in dalje.

²³ Jean Piaget: *Les deux problèmes principaux de l'épistémologie des sciences de l'homme* v knjigi: *Logique et connaissance scientifique, Encyclopédie de la pléiade*, Paris 1967, str. 1135—1136.

Sinopsisi

UDK 82.0

MEDVED ANDREJ; Ideološki princip resnice v literarni teoriji kot znanosti, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 301—311.

Studija Princip resnice v literarni teoriji kot znanosti se dotika problemov sodobne literarne znanosti. Razložiti skuša ideološko ozkost literarno-teoretskih modelov predvsem z dveh nivojev: z aspekta lingvistične (deloma strukturalistične) analize in z aspekta (ontološke) analize fenomena »igre«. Iz teh dveh dimenzij, ki predstavljata raziskovalni temelj študije, se odpira razvojna podoba literarne teorije kot znanosti, ki se je na začetku — kot vsaka znanost — konstituirala na način volje-do-resnice, udejanja pa se se z ideologiziranjem in »polaščanjem« literature z voljo-do-moči). Studija sicer ne razpira ideološke pozicije literarno — teoretskih modelov, kajti sama zgradba evropskega jezika (ki se uresničuje v logično — kategorialnem mišljenju) je takšna, da ne dopušča zanikanja in preseženja te pozicije. Skuša pa biti njena refleksija in »možnost« od-prtih (različnih in drugačnih) interpretacij literature in umetnosti prav z uvedbo in eksplikacijo »kategorije« igre.

UDK 886.3.09:92 Kermauner T.,

ROŽANC, Marjan; Travma Tarasa Kermaunerja, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 369—373.

Spis» Travma Tarasa Kermaunerja« se dotika literarno esejističnega dela Tarasa Kermaunerja, ne obravnava pa avtorjeve literarne esejistike v odnosu do drugih literarno-estetskih nazorov in literature nasploh, temveč samo eksistenco Tarasa Kermaunerja, kakor se le-ta izraža v njegovem delu. Razprava ugotavlja, da Taras Kermauner v svojem delu izraža predvsem travmo modernega subjektivizma, se pravi umik iz sveta subjektivizma in volje do moči, kar pa mu onemogoča vstop v svet umetnosti, ker se le-ta dogaja v polifoniji subjektov.

UDK 886.309-1 »18/19«,

KERMAUNER, Taras; Tradicionalna megastruktura v slovenski poeziji, UDK 886.309-1 »18/19«, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 338—368.

Spis Tradicionalna megastruktura v slov. poeziji je odlomek iz daljše celote. Zajema slovensko poezijo od Franceta Prešerna do prvih let po drugi vojni. Podati hoče temeljno strukturo-sistem, znotraj katerega se je dogajala celotna slovenska poezija. Bistvo tega sistema, ki ga imenujem megastruktura, je v tem, da postavlja za najvišje bivaajoče (za načelo biti in boga) vrednote-ideje-ideale, ki so empiriji transcendentni, a obvladujoč jo svet. Cilj zgodovine je v tem, da se te vrednote uresničijo v empiriji in se vsa empirija sakralizira. Vendar pa se ta ideološka plat megastrukture nenehoma odpira in skozno vdira njena resnica: njena drugobit — smrt. V tej smrti se razkriva resnica tradicionalne slovenske poezije.

UDK 886.3.09:92 Cankar Iv.,

Pirjevec, Dušan; Ivan Cankar in literatura, *Problemi*, Ljubljana 1969, vol. 7, št. 77, str. 312—337.

Razprava je pregled Cankarjeve pesniške avtorefleksije in dokazuje, kako za Cankarja umetnina ni bila več to, kar je bila za Hegla, *das sinnliche Schein* *der Idee*. Uveljavila se je razlika med idejo in čutnostjo. Ta razlika ima značaj ontološke diference in v njeni luči dobi ideja pomen volje do moči, čutnost pa pomen samorazkrivanja biti, medtem ko se Heglova struktura kot čutno svetljenje ideje izkaže za samoprikrivanje izvornega nihilizma volje do moči v biti, tako da je ta struktura v Cankarjevem besedilu označena kot izdajstvo in hudodelstvo. Zaradi tega pomeni Cankarjeva avtorefleksija konec tradicionalnih umetniških struktur hkrati pa tudi konec tradicionalnega načina bivanja slovenske literature in slovenske umetnosti sploh.

POROČILO O ZBORU SODELAVCEV ČASOPISA »PROBLEMI«

Dne 31. marca 1969 v poznih popoldanskih urah je bil v zgornjih prostorih hiše na Trgu revolucije 1 zbor sodelavcev Problemov, časopisa za mišljenje in pesništvo, z naslednjim dnevnim redom:

1. izvolitev delovnih teles zbora,
2. poročilo glavnega urednika o delu v enoletnem mandatnem obdobju,
3. razprava o poročilu,
4. volitve novega uredniškega odbora,
5. zaključek.

Zbora se je izmed 82 vabljenih sodelavcev, ki so v letu 1968 objavili svoje prispevke v Problemih, udeležilo 45 sodelavcev, ki so poslušali naslednje poročilo o delu:

POROČILO O DEJAVNOSTI PROBLEMOV V LETU 1968

V imenu uredniškega odbora Problemov, časopisa za mišljenje in pesništvo, ki je dne 22. marca 1968 na zboru sodelavcev prejel mandat za urejanje revije v sestavi: Iztok Geister, Niko Grafenauer, Spomenka Hribar, Ivan Hvala, Dušan Jovanović, Taras Kermauner, Marko Kerševan, Ladč Kralj, Andrej Medved, Rastko Močnik, Milan Pintar, Rudi Rizman, Mitja Rotovnik, Marjan Tavčar, Ivo Urbančič, Saša Vegri in Franci Zagorčnik, podajam naslednje poročilo o delu za to mandatno obdobje:

Uredništvo je v tem času izbralo in uredilo 14 in natisnilo 13 številč Problemov, od tega 7 literarnih in 6 teoretskih, med slednjimi pa 2 filozofski, 2 literarno teoretski in 2 sociološki številki. V tisku je aprilaska številka letošnjega letnika, ki bo filozofska.

1. Obseg in naklada

Skupen obseg vseh 12 številč letnika 1968 je znašal 202 avtorski poli, kar pomeni v primerjavi z drugimi revijami (Teorija in praksa 181 avtorskih pol, Sodobnost 156 itd.), da so po obsegu Problemi danes največja slovenska revija. Število natisnjenih tiskarskih znakov je znašalo 6.049.927. Naklada revije je rastle od 2200 pri številki 61 prejšnjega uredništva do 3000, kolikor znaša pri marčni številki tega letnika. Če to naklado primerjamo s prikazanimi nakladami drugih revij (Teorija in praksa 4800, Sodobnost 1400, Dialogi 1200), vidimo, da so po nakladi Problemi druga največja revija v Sloveniji. Predvsem pa moramo ugotoviti, da se je v tem mandatnem obdobju močno spremenila struktura naročnikov. Revijo je odpovedalo okrog 500 dosedanjih naročnikov: to so bile predvsem razne osnovne in srednje šole in vrsta starejših, nostalgično-humanistično usmerjenih intelektualcev. Večina izmed približno 700 novih naročnikov pa je iz vrst mlajše slovenske inteligence in študentov. Predvsem pa se je v tem času pove-

čala za 100 % kolportажna prodaja, čeprav z njo še ne moremo biti zadovoljni. Toda monopolni položaj nekaterih podjetij v lastništvu kioskov ovira uspešnejši prodor na prosti trg.

Ocenjujoč obseg in naklado revije Problemi ugotavljamo, da se revija nahaja v konjunktornem obdobju. To je zlasti očitno s spremembo strukture naročnikov, ko so polagoma odpadali vsi, sicer sigurni naročniki, vendar komaj verjetno tudi gotovi bralci, in ko je revija v prosti prodaji dokazala, da je sprejemljiva za sicer drugačen, vendar obširen krog bralcev.

Predvsem pa velja poudariti, da je v preteklem mandatnem obdobju objavilo svoje prispevke v Problemih nad 80 avtorjev, kar je za revijo, ki teži tudi k teoretski usmeritvi in s tem k obsežnejšim razpravam, nenavadno veliko in nakazuje odprtost uredništva in njegovo integriteto v realen prostor ustvarjanja.

2. Finančno poročilo

Revija Problemi je poslovno leto 1968 zaključila s pasivo.

A. Celotni dohodki so znašali:

	N din
1. od naročnine	53.410,50
2. od izterjane naročnine preteklih let	34.273,45
3. drugi dohodki	1.300,00
Skupaj lastni dohodki	88.983,95
4. Subvencija iz sklada za pospeševanje založništva	260.000,00
Dohodki skupaj	348.983,95

B. Izdatki:

I. Osební:

za osebne dohodke bivšega sekretarja redakcije 27.792,63

II. Operativni

1. tisk in ekspedit	179.506,65
2. avtorski honorarji	146.925,00
3. drugi operativni stroški	14.706,01
Operativni skupaj	342.137,66

III. Funkcionalni stroški

4. Seminarji in simpoziji	799,30
5. Seje, sestanki, posvetovanja	27,00
Funkcionalni skupaj	826,30

IV. Drugi stroški

6. 2 % za Skopje	6.859,25
7. odpisane stare terjatve, v glavnem za naročnino	2.346,42
Drugi stroški skupaj	9.205,67

PRIMERJAVA

B. Vsi izdatki skupaj	379.962,26
A. Dohodki skupaj	348.983,95
Pasiva	30.978,31

Obrazložitev: Do poslovne izgube v finančnem letu 1968 je prišlo predvsem zaradi nerazum-

ljivega sklepa upravnega odbora sklada za posebejše založništva, ki je na podlagi osebnih intervencij neutemeljeno in neupravičeno znižal dotacijo Problemom za l. 1968 za 7 % v odnosu do l. 1967. Na pritožbo revije sklad ni odgovoril, je pa neprestano v osebnih kontaktih nakazoval možnosti za povračilo teh sredstev, česar nazadnje ni uresničil.

Zaradi take situacije je uredništvo Problemov že v preteklem letu sprožilo akcijo za ugotovitev finančnih razmerij med nekaterimi slovenskimi revijami na podlagi realnih poprečnih stroškov. Ti izračuni so očitno prikazali, da sklad razdeljuje sredstva na osnovi približnih izračunov, linearnega popuščenja pritisku in posebnih simpatij do nekaterih. Zato je uredništvo predlagalo skladu, naj skliče sestanek s predstavniki revij, kjer naj se v dogovoru formirajo kriteriji za financiranje. Do tega sestanka je prišlo dne 7. 3. 1969 v klubu poslancev, kjer je bil med glavnimi uredniki nekaterih revij dosežen načelni sporazum o merilih za upravičene stroške vsake revije in o kriterijih za razdeljevanje sredstev. Na osnovi tega sporazuma bi moral upravni odbor sklada v prihodnjih dneh sklepati o dotaciji. Vendar nekatere indikacije kažejo, da je spet prišlo do intervencij in da bo sklad ta merila upošteval le deloma, del sredstev, ki bi po njih morali pripasti Problemom, pa bo prenesel reviji Teorija in praksa. Gre za približno vsoto 5 milijonov starih dinarjev. To pa pomeni, da se lahko novo uredništvo znajde v situaciji, ko ne bo moglo izdati vseh dvanajstih števil pravih zaradi takega neupravičenega prelivanja sredstev. Upravni odbor sklada bo sprejel dokončni sklep šele sredi aprila.*

3. Koncept urejanja

Že bežen pogled na izdanih 13 števil opozarja, da so Problemi vnesli v revialni tisk na Slovenskem povsem nov koncept urejanja splošne literarno publicistične revije, kar Problemi še vedno so. Načelna ločitev literarnih prispevkov od teoretskih je omogočila princip čistega urejanja: na eni strani so se v literarnih številkah grupirali prispevki posameznih literarnih grup, ki se nahajajo blizu uredništva ali v prostoru povsem neodvisno od njega (knjiga Katalog in 442), na drugi strani pa je ta princip omogočil med teoretskimi številkami strokovno diferenciacijo po področjih in s tem čiste filozofske, literarno-teoretske in sociološke številke. S tem so posamezne stroke, pa tudi interesi znotraj strok dobili na razpolago poseben prostor, da so se sami sebi primerno uredili in pojavili kot relativno samostojne celote, ne izključujoč druga druge, temveč nasprotno, vključujoč se skupaj v enoten koncept celotnega letnika Problemov. Taka konceptualna razvrstitev je seveda zahtevala povsem določeno prilagoditev formata in likovne ureditve revije ter vrsto drugih sprememb, do katerih je prišlo v tem obdobju.

* Predvidevanja so se izkazala kot utemeljena: Problemi so namesto sorazmernih 360.331,77 din dobili 305.000,00 din, ostala sredstva so bila prenesena na nekatere druge revije.

Kljub vsem tem spremembam v preteklem letu razvoj koncepta ni zaključen. Relativna zaprtost ekskluziviranih teoretskih števil je neprestano opozarjala uredništvo, da ne sme preiti meje med živo, aktualno, odzivno revijo in hladno, neodzivno, v ozke kroge zaprto strokovno publicistiko, temveč da mora iskati vmesno pot. Zato se je uredništvo odločilo, da v letu 1969 uvede poseben dodatek reviji, »Aktualnosti«, ki naj ohranjajo neposreden stik z bralci in zapolnijo praznino razgovora, ki jo teoretsko, znanstveno nastrojene številke nujno ustvarjajo. Upamo, da Aktualnosti, ki so v tej marčni številki prvič pred nami, opravljajo zaupano jim nalogo. Take, kakršne so, niso izven dosedanjega koncepta revije, temveč samo višja oblika tega koncepta, saj ne samo ohranjajo, temveč tudi omogočajo in spodbujajo že nakazano urejanje revije.

Zaradi ustreznosti organizacijskih oblik začrtanemu konceptu razvoja se je uredništvo odločilo za delno preosnovo svoje organizacije. V bodočem uredništvu naj bi delovale štiri uredniške grupe: grupa za aktualnosti, za filozofijo, literarno teorijo in za literaturo. V vsaki naj bi delovalo po pet članov uredništva, ki bi v celoti torej štelo 20 ljudi. Tako razdelitev nakazuje tudi predlog kandidacijske liste za bodoče uredništvo, ki jo je podalo sedanje uredništvo.

S to formalno razdelitvijo uredništva v štiri relativno samostojne grupe, katerih vsaka neodvisno vodi organizacijsko dejavnost in suvereno odloča o objavljenosti posameznih prispevkov vse dotlej, dokler odloča enotno ali dokler ne pride do zunanje intervencije ob delu posamezne grupe uredništva v celoti pa vodi globalno usmeritev in orientacijo, še nismo zastavili vprašanja o konceptu v njegovi bistveni dimenziji. Koncept urejanja je treba razumeti kot delovno osnovo, točneje zasnovo skupnega urednikovanja. Najpreprosteje ga lahko definiramo takole: razbijanje zaprtih uredniških revialnih struktur, vzpostavljanje jasnejše strokovne diferenciacije, samostojnost in suverenost pri uredniškem delu v nekem povsem določenem smislu. Taka opredelitev koncepta dela — kajti gre za dosledno uveljavljanje delovnega principa tudi pri izbiri uredništva — eksplicira tri elemente: *odprtost*, *strokovnost* in *suverenost*. *Odprtost* razumem kot sposobnost uredništva, da deluje neopredeljeno, nevezano na posamezno grupacijo v kulturi ali politiki, da predstavlja torej urednikovanje v njegovem najčistejšem bistvu, tj. kot *organizirano možnost družbene prisotnosti kulturnih stvaritev*. Taka neopredeljenost izhaja iz dejstva, da je uredništvo neobremenjeno z izvirnim grehom *pripadnosti*, ki bi bila močnejša od njegovih lastnih vrednostnih kriterijev.

Strokovnost razumem kot obvladovanje prostora, v katerem se gibljemo. V primeru uredništva pomeni to dvoje: obvladovanje materije nastajajočih stvaritev in obvladovanje možnosti večdimenzionalne kulturne prisotnosti teh stvaritev na trgu trošenja v slovenskem kulturnem in tudi družbeno-političnem prostoru.

Suverenost urednikovanja razumem kot notranjo zahtevo, kot moč, kot pravico in dolžnost

uredništva, da ne zapade posamezni ideologiji ali konjunkturni teoriji na trgu politike. To omogoča kulturi, da ne postane zgolj element nazorskega opredeljevanja, neka vnaprej vrednotena kultura nekje na premici med tako imenovano »buržoazno kulturo« in »prolet-kultom«, omogoča ji, da ni reducirana na sredstvo političnega boja kot oblika ekskluziviranja političnih načel. V tem smislu mora vsaka kultura, tudi socialna, ostati nevtralna, vzvišena nad vsakodnevnimi političnimi prepleti, dojeta kot najbolj notranja človekova potreba in v tej svoji potrebnosti temeljnejša in nespornost od svetovnonazorskih in ideoloških previranj. Kot tvorci in nosilci kulture morajo biti uredniki svobodne, oblikovane osebnosti, ne pa predvsem pripadniki katerekoli ideološke skupnosti.

Tudi bodoče uredništvo ne bo živelo v praznem prostoru, kot ni živelo to. Nahajalo se bo nekje na sredi med svojimi hotenji in možnostmi; če bo močnejše, bliže svojim hotenjem, če bo neenotno, bliže relativno majhnim možnostim. Odprtost, ki jo proklamiramo kot princip urednikovanja, je samo negativna opredelitev obstoječe stvarnosti. Isto velja za strokovnost in suverenost. Če bi živeli v družbi, ki bi sama temeljila na odprtosti, strokovnosti in suverenosti posameznika in vseh nas, bi bila ta načela kot principi urednikovanja preprosto smešna. Pri nas niso.

Zavedati se je treba še nečesa. Delovni princip kot princip sestavljanja novega uredništva zahteva, da so uredniki umetniki, publicisti. Vendar v svojem realnem delovanju uredniki nikdar niso samo ustvarjalci lepega ali modrega, temveč so tudi tvorci možnosti za družbeno prisotnost, tj. za tiskanje in objavljajanje, za posredovanje lepega. Tako hkrati delujejo navznoter apolitično, to je *strokovno odprto in suvereno*, navzven, postavljajoč proizvedeno in izbrano lepo v prostor naše družbe, pa delujejo izrazito politično. Tudi to dejstvo je treba upoštevati pri sestavi uredništva.

Po krajši razpravi, ki je odpirala predvsem vprašanja vsebinskih možnosti uredništva Problemov glede na nerazvidno politično situacijo, v kateri bo uredništvo delovalo, praktična vprašanja odnosa uredništva do uredništvu tujih strokovnih struj in vprašanja o realnih finančnih pogojih za normalno delo v naslednjem mandatnem obdobju,

je zbor sodelavcev s tajnim glasovanjem izvolil novo uredništvo, ki ga sestavljajo naslednji uredniki (številke v oklepajih za imeni pomenijo število prejetih glasov od 40 oddanih glasovnic):

grupa za aktualnosti:

Lehrman Niko (40)

Rizman Rudi (40)

Rožanc Marjan (39)

Rupel Dimitrij (40)

Žigon Fedor (40)

grupa za literarno teorijo:

Inkret Andrej (40)

Kermauner Taras (40)

Medved Andrej (40)

Močnik Rastko (40)

Pirjevec Dušan (40)

grupa za filozofijo:

Hribar Spomenka (39)

Kalan Valentin (40)

Pintar Milan (40)

Urbančič Ivo (39)

Žižek Slavoj (40)

grupa za literaturo:

Geister Iztok (40)

Grafenauer Niko (40)

Jovanovič Dušan (40)

Svetina Ivo (40)

Švabič Marko (40)

Na svoji prvi delovni seji dne 3. aprila 1969 je novo uredništvo obširno obravnavalo obstoječo revialno, pa tudi širšo družbeno in politično situacijo in se dogovorilo o nekaterih osnovnih izhodiščih svojega bodočega dela ter hkrati v temeljnih potezah izoblikovalo svoj program. Pri tem se je uredništvo naslonilo predvsem na program in koncept urejanja preteklega uredništva, kakor je bil podan v vrsti tekstov, publiciranih v preteklem obdobju, in v poročilu o delu v letu 1968 ter poudarilo svojo željo, da želi biti pobudnik in soustvarjalec večjega delovnega sodelovanja med slovenskimi literarno publicističnimi in strokovnimi revijami. Hkrati je bila sprejeta usmeritev za nadaljnje razvijanje koncepta in hitrejši razvoj revije v celoti.

Na tej prvi seji uredniškega odbora je uredništvo izvolilo tudi svoja predstavnika: za glavnega urednika Milana Pintarja in za odgovornega urednika Rudija Rizmana.

PU

Uredniška skupina za programirano produkcijo

razpisuje

NATEČAJ

za programirani zvezek »PROBLEMOV«

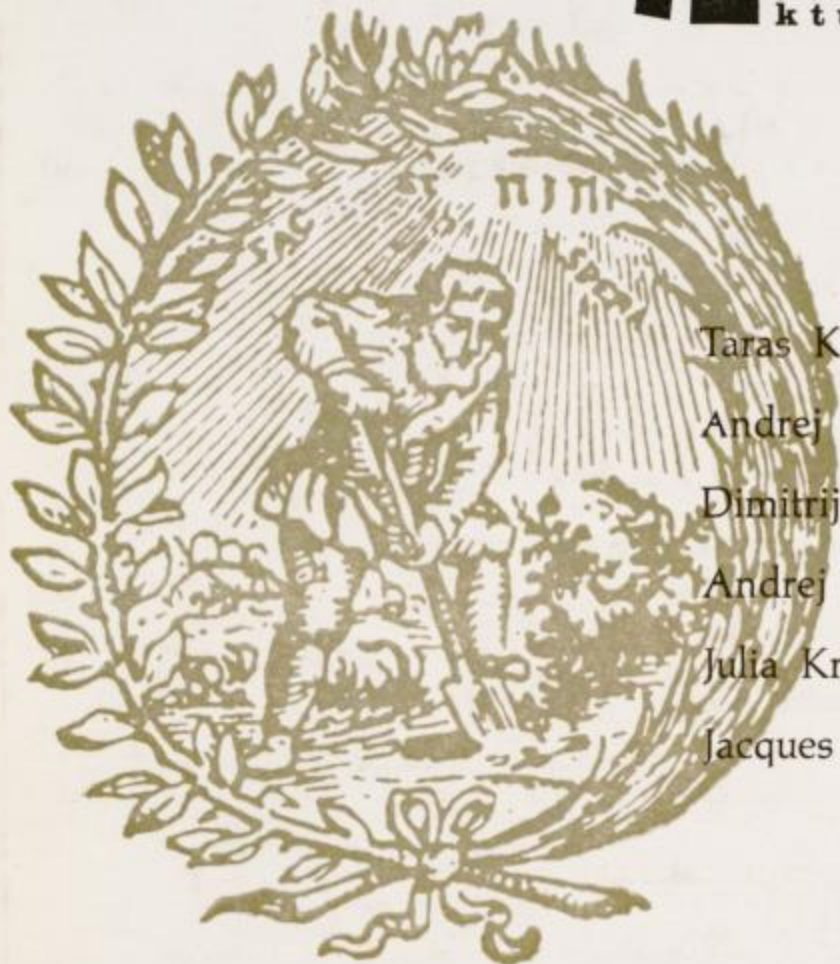
Pogoji:

1. Prispevki naj bodo produkcijske serije (sestavi dveh ali več enot, za katere lahko ugotovimo, da so elementi iste množice).
2. Prispevki naj dopuščajo in narekujejo programirano ureditev.
3. Sodelavci prepuščajo programerskemu teamu prispevke v svobodno manipulacijo. Programerski team jamči sodelavcem organizirano ureditev in objavo programov.

Programerski team sprejema prispevke do 1. avgusta.

Prispevke pošiljajte na naslov »PROBLEMI«, Beethovnova 2, Ljubljana, s pripisom: »za programirani zvezek«.

PU



Taras Kermauner

Andrej Inkret

Dimitrij Rupel

Andrej Medved

Julia Kristeva

Jacques Derrida

Pri DZS je izšla pesniška zbirka:

I. G. Plamen:

ŽALOSTNA MAJNA

