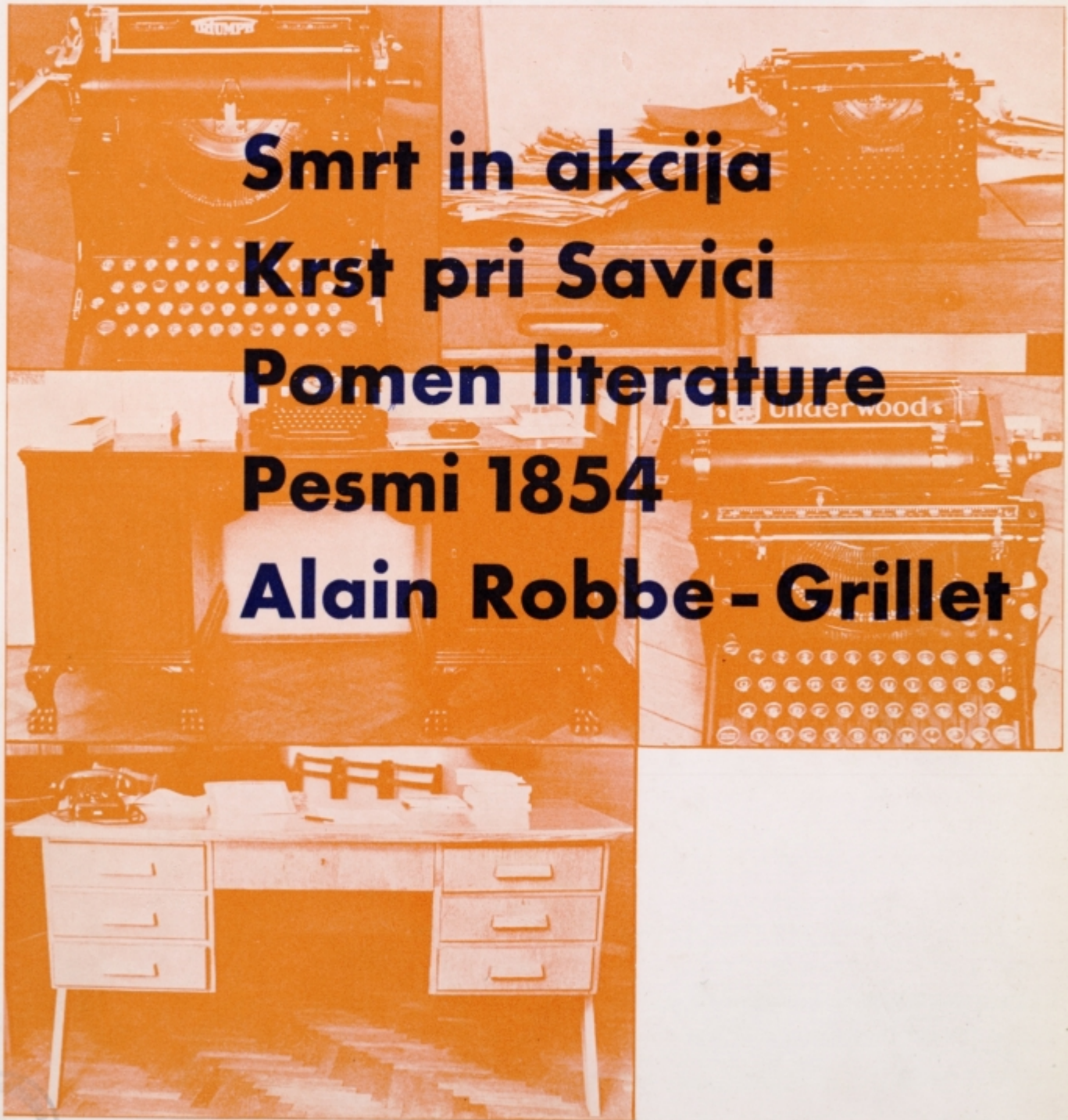
Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo, september-oktober 1968, št. 69-70

PROBLEMI



Smrt in akcija
Krst pri Savici
Pomen literature
Pesmi 1854
Alain Robbe-Grillet

PROBLEMI

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo, št. 69—70. Ureja uredniški odbor: Iztok Geister, Niko Grafenauer, Spomenka Hribar, Ivan Hvala, Dušan Jovanovič, Taras Kermauner, Marko Kerševan, Lado Kralj, Andrej Medved, Rastko Močnik, Milan Pintar (glavni urednik), Rudi Rizman, Mitja Rotovnik (odgovorni urednik), Marjan Tavčar, Ivo Urbančič, Saša Vegri, Franci Zagoričnik. Lektor: Darko Dolinar. Korektor: Igor Longyka. Tehnični urednik: Marjan Rožanc. Metêr Peter Žebre. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Beethovnova 2, tel. 20 487. Tehnični urednik posluje v sredo in petek od 9. do 13. ure. Uredniki sprejemajo: uredništvo za sociologijo in filozofijo v ponedeljek od 15.30—17. ure; uredništvo za literaturo v torek od 15.30—17. ure; uredništvo za literarno kritiko v sredo od 15.30—17. ure. Uprava posluje v četrtek od 14.30—16.30 ure. Naročila pošiljajte na CK ZMS, Ljubljana, Dalmatinova 4, tel. 310 033, tekoči račun 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 25 N din, cena posameznega izvoda 2,50 N din, cena dvojne številke 5 N din. Izdajata CK ZMS in UO ZŠJ v Ljubljani. Tiska tiskarna »Toneta Tomšiča« v Ljubljani.

Dušan Pirjevec: Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti 177

Andrej Inkret: Krst pri Savici 189

Rastko Močnik: Pesmi 1854 211

Franci Zagoričnik: Pisatelj in poetika 246

Andrej Medved: Vprašanje o kriterijih novodobne destruirane literarne kritike 249

Taras Kermauner: Dialektična anatomija 253

Dušan Pirjevec: Smrt in akcija 317

Niko Grafenauer: Pesniški svet Hansa Magnusa Enzensbergerja 346

Roman Ingarden: O zgradbi podobe 357

Radomir Konstantinović: Pentagram 384

Vladimir Donat: Pota novega strukturalizma 400

Intervju z Alainom Robbe-Grilletom 403

Nekaj besed ob... 411

Dušan Pirjevec: Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti

Pričujoča številka Problemov prinaša samo sestavke, ki govorijo o umetnosti oziroma o posameznih umetniških delih, predvsem pa o književnosti in posameznih literarnih besedilih. Je torej specializirana številka. To ni na prvi pogled prav nič presenetljivega in bi utegnilo pomeniti le, da je pač tistega strokovnega periodičnega tiska, ki je namenjen umetnostni zgodovini in teoriji, kratko in malo premalo, da bi mogel sprejemati vse, kar sproti na teh področjih nastaja. Splošno znano je namreč, da naše institucionalne kapacitete niso v skladu s potrebami in zmožnostmi našega duha in duhovnega ustvarjanja — pomisliti je treba npr. samo na usodo filozofije — kar bo slej ko prej povzročilo resne probleme. V takšni splošni situaciji bi bilo pričujočo številko naše revije možno razumeti kot reševanje iz zagate.

Vendar se mora takšnemu razumevanju pridružiti tudi omalovaževanje. Znano je namreč, da naše strokovne revije kljub omejenim možnostim vendarle vedno najdejo dovolj prostora za najpomembnejše, zlasti še vrhunske in zares priznane strokovnjake. Res je sicer, da te revije ne morejo sprejeti vsega, kar na njihovih področjih sproti nastaja, vendar pa ni prav nič manj res, da zagotavljajo redno objavo vsega, kar je zares pomembno. Iz teh splošno znanih dejstev bi sledil kaj preprost sklep: če so se morali avtorji pričujoče številke Problemov zateči ravno k Problemom in če ne morejo doseči satisfakcije pri ustreznih strokovnih revijah, potem je jasno, da njihovi prispevki ne sodijo v sam vrh teh strok. In res, priznati je treba, da imajo spisi, ki tvorijo pričujočo številko Problemov, kaj malo zveze z javno priznanim strokovnim vrhom tistih strokovnih področij, kamor bi jih po njihovi vsebini bilo moč uvrstiti. Težko je najti besede, ki bi to temeljno dejstvo dovolj močno poudarile.

V tej luči dobiva prej omenjena nezadostnost institucionalnih možnosti novo vsebino: v resnici ne gre za nekakšno golo neskladje med institucijami in zmožnostmi duha, marveč gre za razliko med novimi, zunaj institucij nastajajočimi zmožnostmi ter starimi, že institucionaliziranimi potrebami slovenskega duhovnega ustvarjanja. Spričo tega si je treba ob pričujoči številki Problemov takoj na začetku zastaviti nekako tole vprašanje: kaj je pravzaprav s temi prispevki, ki bi jih sicer bilo mogoče uvrstiti v določena že izoblikovana strokovna območja, a ki ne morejo in tudi

nočejo v priznane strokovne revije — nočejo blagoslova strokovnih avtoritet. Ali je to navadni diletantizem, ki se bo obletel od danes do jutri? Še jecljavo začetništvo, ki bo šele moralo prestati preskušnjo strokovnosti? Upor nezmožnih?

Načeloma je še ena možnost. Znanost o umetnosti je ob sebi vedno dopuščala še neko posebno aktivnost: umetnostno kritiko. Vendar je samo po sebi jasno, da je treba v našem primeru zavrniti tudi to možnost: pričujoči prispevki niso in nočejo biti kritika v tradicionalnem pomenu te besede.

Prispevkov te številke P r o b l e m o v po vsem videzu ni mogoče niti vključiti v uveljavljeno področje znanosti o umetnosti, niti jih iz njega ni mogoče kar pregnati. Zato se da reči najprej, da prinašajo s seboj bolj ali manj dosleden prelom v dogajanju umetnostnih znanosti in ved na Slovenskem. Takšna oznaka je zdajle komaj gola domneva, ki jo je potrebno natančneje razložiti in dokazati.

Domneva je sama na sebi sicer docela jasna, vendar pa še nikakor ni jasno, kako se jo da potrditi in dokazati. Ali naj jo potrdita podrobna analiza priobčenih prispevkov in na njej zgrajena primerjava s tradicionalnimi in splošno priznanimi strokovnimi metodami in raziskovalnimi postopki? Takšna možnost je načeloma dana, vendar pa vse kaže, da se nam odpira še neka druga pot, ki jo zaslutimo iz naslednjega premisleka: če naj bo misel o prelomu znotraj umetnostnih znanostih več kot trenutna domislica, potem je potrebno najprej s premislekom o teh znanostih samih pokazati, da je tak prelom res možen in morda celo nujen. Ali se torej tako imenovane znanosti o umetnosti res lahko dogajajo bistveno in radikalno drugače od svojega dosedanjega in pri nas edino veljavnega načina? Če naj bi bilo to možno — in v našem primeru gre ravno za potrditev te možnosti — potem je že jasno, da mora biti možnost za tak preokret dana v samem bistvu dosedanjih načinov znanstvenega raziskovanja umetnosti. Vprašati se je tedaj treba po bistvu teh znanosti: kaj so te znanosti?

Znanost o umetnosti je znanstveno raziskovanje umetnosti in umetniških del, zato se naše vprašanje glasi: kaj iščejo te znanosti v umetnosti in v umetninah? Dostojanstvo znanosti in razuma, ki je njen izvor, nas zavezuje, da razumemo znanstveno raziskovanje umetnosti in umetnin kot iskanje nečesa zares temeljnega, odločilnega in bistvenega. Če se ne želimo vdati nekakšnemu cenenemu omalovaževanju znanosti, potem nam ne preostane drugega, kot da se sprijaznimo z mislijo, da išče znanost temeljno resnico tj. bistvo umetnosti in umetnin. Znanost hoče spoznati, kaj je umetnina in o čem nam pripoveduje; išče torej transcendentni objekt umetnosti, se pravi objekt, o katerem umetnost pripoveduje in po katerem je konstituirana. Ker pa išče znanost ravno to, o čemer govori umetnost in kar govori skozi umetnost, je jasno, da je ta transcendentni predmet nekaj, kar ni dostopno samo umetnosti, marveč ravno tako tudi znanosti in da zaradi tega to ni nikakršen privilegirani objekt umetnosti. S tem pa znanost razume umetnost že vnaprej kot posebno obliko spo-

znavanja nekega univerzalnega in edinega predmeta spoznavanja. V tem duhu so napisane vse najpomembnejše evropske definicije umetnosti. Za Baumgartna je umetnost cognitio sensitiva, za Hegla das sinnliche Scheinen der Idee, Taine jo je opredelil kot spoznanje, »ki manifestira fundamentalne vzroke in zakone... na čutni način in ki se obrača ne le na razum, marveč tudi na čute in srce najbolj preprostega človeka«. Za Croceja je umetnost intuicija, za marksiste pa spoznavanje v obliki podob. V to linijo se vključuje tudi fenomenološka estetika, ko govori v zvezi z umetnino o quasirealnosti in iluziji. Nadaljevanje fenomenologije je eksistencialistična opredelitev, le da v njej ni norma spoznanje, marveč akcija, zato je v eksistencializmu umetnina tako kot za fenomenologijo quasi- oziroma realnost, le da stopi namesto iluzije pojem magičnega delovanja. Naslednik eksistencializma je strukturalizem, saj je Claude Lévy Strauss v prvem poglavju svoje Divje misli postavil umetnost nekam med magično in znanstveno spoznavanje in obvladovanje sveta.

Pomen omenjenih definicij je možno opisati nekako takole: resnica, ki govori skozi umetnost in ki umetnost sploh šele omogoča, je v konkretnem umetniškem delu zavita v neki poseben medij, ki se imenuje čutnost, intuicija, podoba, skratka: sensus oziroma aisthesis. Ali: resnica, ki nam jo govori umetnina, ni resnica o realnih, marveč o irealnih ali quasi realnih predmetih. Ali: umetnina sicer deluje na človeka in svet, vendar je to delovanje magično in se dogaja v območju iluzije. Iz vsega tega pa ni težko napraviti sklepa,

da resnica umetniškega dela lahko spregovori z vso jasnostjo in z vso močjo šele, ko bo odstranjen ravno ta čutni, sensitivni, se pravi estetični element in ko bo torej umetnina spremenjena v logično, znanstveno, racionalno govorico. Umetniško delo je za znanost in razum nekakšno gradivo, ki čaka na znanstveno intervencijo, da bi lahko njegova resnica planila z vso svojo močjo na plan — in šele v tem trenutku bo dopolnjen tudi smisel umetnine.

Vse te opredelitve so morda nekoliko enostranske, zato je treba znanstveno intervencijo kot osvo-

bajanje resnice iz njene čutne lupine razumeti hkrati kot nekakšno ukoreninjevanje umetnine v določen čas in prostor, kot nekakšno fiksiranje, zamenjavanje njenega področja. Znanstveno delovanje je treba misliti brez pejorativnega prizvoka — razlogi za to bodo razvidni iz nadaljevanja.

V procesu znanstvenega dešifriranja umetnosti pa se umetniško delo — kakor dovolj razločno kažejo metode in rezultati evropskih umetnostnih znanosti — začne spreminjati v izraz posebne in enkratne psihofizične narave, v odsev ekonomskih in socialnih dejstev, v nezavedno realizacijo preetabliranih struktur itd. Individualna narava, ekonomska in socialna dejstva, preetablirane strukture »delujejo« nato kot subjekt umetnosti. Vse to pa se lahko dogaja le zato, ker je tisto specifičnost umetniškega spoznanja, ki se imenuje s e n s u s ali a i s t h e s i s, možno odstraniti, se prebiti skozenj, jo napraviti docela transparentno, zaradi česar je jasno, da z ozirom na samo resnico umetniškega dela, z ozirom na njen temelj ni nič nenadomestljivega ali ireduktibilnega. Umetniška govorica je spremenljiva v logično, racionalno in znanstveno resnico, ker je očitno nadomestljiva in reduktibilna. Znanstveno raziskovanje umetnosti je potemtakem skladno s časom reduktibilnosti, nadomestljivosti in spremenljivosti umetnosti in umetnin.

O vsem tem je pred sto štiridesetimi leti govoril že Hegel v svoji E s t e t i k i. Potrebno je navesti nekaj najbolj značilnih stavkov:

»V vseh teh ozirih je in ostane umetnost po svoji najvišji določenosti za nas nekaj preteklega. S tem je za nas izgubila tudi svojo pravo resnico in živost in se je prenesla bolj v našo p r e d s t a v o, kot pa da bi v resničnosti potrjevala svojo prejšnjo nujnost in zavzemala svoje visoko mesto. Umetnost prebuja zdaj v nas razen neposrednega užitka tudi razsojanje, ko podvržemo našemu premišljujočemu opazovanju vsebino in izrazna sredstva umetnine ter njuno primernost ali neprimernost. Zato je v naših časih z n a n o s t o umetnosti mnogo večja potreba kot pa v časih, ko je že umetnost kot umetnost zagotavljala polno zadoščenje. Umetnost nas vabi k razmišljujočemu opazovanju in sicer ne s ciljem, da bi umetnost spet priklicali, marveč da bi znanstveno spoznali, kaj umetnost je... Nam umetnost ne velja za najvišji način, v katerem si resnica ustvari svojo eksistenco... Upati smemo, da se bo umetnost še naprej stopnjevala in se izpopolnjevala, vendar pa njena oblika ni več najvišja potreba duha. Naj so nam grški bogovi še tako izvrstni in naj se nam zdijo bog oče, Kristus in Marija še tako vzvišeno in popolno upodobljeni: nič ne pomaga, kolena ne upognemo več!«

Za naše razmišljanje sta pomembni predvsem dve hkratni razsežnosti Heglove misli, ki pa bi ju bilo možno ponazoriti tudi z dolgo vrsto še drugih citatov iz njegove E s t e t i k e. Hegel govori najprej, da je umetnost nekaj preteklega, da ni več najvišja oblika eksistence resnice in zato tudi ne more biti več najvišja potreba duha. Hegel govori tedaj o koncu umetnosti. Hkrati in tako rekoč v isti sapi pa razpravlja tudi o znanstvenem raziskovanju umetnosti in poudarja posebno nujnost in izjemno pomembnost umetnostne znanosti. Potem-

takem je dovolj očitno, da sta znanost o umetnosti in konec umetnosti v usodni medsebojni zvezi, ki se jo da povedati tudi takole: znanstveno raziskovanje umetnosti je možno in nujno v času konca umetnosti. Iz tega sklepa pa sledi ena sama, a bistvena posledica: umetnostne znanosti, ki so vredne tega imena, morajo odslej naprej misliti ravno svoj lastni izvor, misliti morajo to, kar jih omogoča, misliti morajo konec ali smrt umetnosti.

Slovenske umetnostne znanosti tega niso nikoli storile. Bile so to znanosti brez avtorefleksije in zato nikakor ni čudno, če naša zgodovina ne pozna kaj prida teoretičnih del, ki bi razpravljala o temeljih, razsežnostih, metodah itd. umetnostnih in drugih humanističnih znanosti. To seveda nikakor ne pomeni, da se naše umetnostne znanosti niso nikoli mogle srečati s fundamentalnim vprašanjem o samem sebi. To vprašanje jim je bilo celo javno zastavljeno. Zastavil pa jim ga je že zdavnaj mladi Josip Vidmar, ko je med drugim zapisal tudi tole:

»Kdor prizna absolutnost in nepojmljivost umetnosti, pa se vendar ukvarja z njo, ji mora biti voljan služiti. Vzvišeno stališče pa ima nad umetnostjo tisti, ki tega ne prizna in ki vidi v nji samo delo razuma. Ni bolj ohole stvari na svetu kot razum. Znanost je mestoma svet takega oholega, izključnega razuma. Zatorej mora eksistirati zanjo v umetnosti samo tisto, 'kar se da v njej videti, slišati, otipati, stehtati, zmeriti'. Kdor se drzne videti v umetnosti kaj več, kdor trdi, da vidi v nji boj duha za svobodo, se mu znanstvenik neokusno in nevedno posmehuje, češ ta človek 'umetnino dúha'. Zakaj? Edini odgovor je: tema sovraži luč. Razum sovraži duha, ker mu je nepojmljiv, zato tudi sovraži živost in svobodo, ki sta delo duha, dasi sta edino, kar nas s tako neodoljivo silo vleče k umetnosti in kar daje umetnosti — temu praznemu igranju z lučjo in temo — vrednost, da se naporno ukvarja z njo ista znanost, ki jo tako rekoč zanika«.

Ko je Vidmar kasneje v istem duhu napisal svoj znani spis o Otonu Župančiču ter v uvodu opisal približno ista teoretična načela, mu slovenska univerzitetna literarna znanost ni mogla dodeliti doktorskega naslova. To je bil edini odgovor slovenske umetnostne znanosti na vprašanja, ki jih je bil sprožil mladi Vidmar. Res je sicer, da se ta vprašanja v njegovih stavkih niso mogla izraziti tako, da bi že sama po sebi dovolj zanesljivo odpirala pot do tiste ravnine, na kateri stoje Heglove misli, res pa je tudi, da bi bila kljub vsemu vredna drugačnega obravnavanja.

Po vsem tem je že jasno, kje je možnost obrata znotraj umetnostnih znanosti. Ta možnost nam govori skozi Heglove opredelitve in njihove posledice. Možna in potrebna je avtorefleksija umetnostnih znanosti, možna in potrebna je misel o koncu umetnosti. Dokler umetnostne znanosti ne razvijejo te misli, je njihovo delovanje prikrivanje lastnega izvora, tj. konca umetnosti, s tem pa tudi prikrivanje tiste resnice našega časa, ki je pri Heglu spregovorila v stavku: »Za nas je umetnost nekaj preteklega.« Preobrat v umetnostnih znanostih je možen in nujen kot obrat k in v resnico časa. Pri tem obratu gre torej za neprimerno več kot

za nekakšen družinski prepir znotraj neke stroke. Ta obrat se dogaja pod nadzorom avtoritete časa in zato sploh ni možno, da bi se s komerkoli pogajali, dogovarjali ali dialogizirali o njegovi upravičenosti itd. Zato misel o obratu ne zadeva samo umetnostne znanosti, marveč najprej in predvsem tudi vse tako imenovane humanistične vede, postavlja nas pred dolgo vrsto zelo težkih vprašanj in hkrati povzroča, da stopajo v svetlobo nešteta dejstva, ki so bila doslej prikrita. Predvsem in najprej pa nas postavlja pred vprašanje o koncu ali o smrti umetnosti. To vprašanje se nam zastavlja v kontekstu vseh drugih smrti, ki jih mora živeti moderni človek: smrt boga, smrt absoluta in nazadnje celo smrt človeka, o kateri govori sodobni francoski strukturalizem. Spričo tega je samo po sebi jasno, da za umetnostno znanost ne more biti danes nič bolj nujnega, kakor da že enkrat vzame zares navedene Heglove misli. Za tisto slovensko zavest, ki se na način nedotaknjene samoumevnosti razvija iz svoje lastne preteklosti, je takšna zahteva nekam nenavadna, pretirana, če ne že kar nerazumljiva in brezumna. Ta zavest namreč ni kdo ve koliko naklonjena temu, da bi zares in resno jemala filozofijo, filozofska vprašanja, načelna in temeljna vprašanja znanosti in umetnosti. Pomanjkanje prave filozofske tradicije je dokaz za to. Docela neustrezno pa bi bilo, ko bi to omejenost slovenske zavesti zlorabili kot oporo za nekakšno omalovažujoče stališče do naše preteklosti, do slovenstva itd. Posebna struktura pretekle slovenske zavesti neodtujljivo pripada našemu historičnemu bivanju, pripada temu, čemur v nekoliko patetičnih trenutkih pravimo slovenski čudež, ki ga tvori vsekakor nenavadno dejstvo, da se je tak majhen in slabo razvit narod lahko ohranil pri življenju kljub vsem napadom in pritiskom, ki jim je bil izpostavljen. Če pa danes govorimo o omejenosti te strukture, potem je jasno, da se je naš čudež že dopolnil in da smo neusmiljeno pahnjeni iz čudežne varnosti naše zgodovine. Vprašanje o koncu umetnosti kot skušena zavezujočnost Heglove misli je v tem kontekstu znamenje prav te pahnjenosti in hkrati njeno dogajanje. Kot ljudje in kot narod smo danes poklicani ravno v nevarnost zunaj čudežnega.

V okviru slovenskega čudeža je umetnosti in zlasti še poeziji pripadal prav poseben pomen. O tem priča nešteto dejstev, izmed njih naj na tem mestu navedem samo dvoje. Prvo je znana Stritarjeva misel iz uvoda k Prešernovim P o e z i j a m :

»Ponosno smemo reči, da tudi naš Prešeren je eden tistih izvoljenih organov, po katerih se na zemlji razodeva rajska lepota, nebeška poezija. Ko bi se sklicali narodi pred sodni stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročenimi talenti; kako se je vsak po svoje udeležil vesoljne človeške omike: smel bi se mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobno knjigo, kateri se pravi: Prešernove poezije.«

Ob te Stritarjeve besede je moč postaviti Vidmarjevo sklepno razmišljanje iz njegove knjige K u l t u r n i p r o b l e m i s l o v e n s t v a :

»Smoter? Kakšen smoter naj ima naše narodno življenje? ... Vsak narod je ustvarjen za to, da proizvaja kulturo, majhni še posebej ... Prišel bo

čas, ko se bomo do kraja zavedeli svoje naloge... Slovenija bo postala, kar je po svoji prelepi naravi — hram lepote in duha. Strnili bomo v svojih umetnostih najdragocenejša umetniška dognanja svojih velikih sosedov in jih prekvasili s svojo duhovitostjo, kakor je to storil Prešeren v liriki. Ustvarili bomo na svojih tleh nove Atene ali novo Florenco.«

Za oba avtorja je umetnost tako rekoč temelj in cilj, je opravičilo in smisel naše narodne eksistence. Kako bi torej bilo možno misliti konec umetnosti? Če pa smo danes vendarle prisiljeni misliti o tem koncu, potem to pomeni, da umetnost ne more biti več opravičilo in smisel naše nacionalne eksistence. Ko torej moremo in moramo resno misliti Heglovo misel, je hkrati očitno, da to lahko storimo samo ob koncu dosedanjih struktur naše zgodovine. Zato nam danes res ne more biti namen, da bi iz preteklosti rekonstruirali neko posebno slovensko filozofijo kot temelj naše konkretne sedanjosti in neposredne prihodnosti. V temelj naše žive sedanjosti in stvarne prihodnosti je položen konec te posebne slovenske filozofije. Podrobnejši opis preteklih struktur naše eksistence in njim pripadajoče filozofije ne more biti predmet pričujočega razmišljanja, ki se mu je zdaj vrniti k lastnemu vprašanju o koncu umetnosti, ki pa ga misli hkrati s koncem določene epohe naše slovenske zgodovine.

Doslej se nam je konec umetnosti razkrival kot neka posebna »pripravnost« umetnine za to, da jo znanstvena »intervencija« predela v znanstveno govorico, odstrani s tem njeno čutno, tj. estetsko »sestavino« in tako pripomore resnici do polnega bleska in vsestranske učinkovitosti. V tem pa je skrita tudi možnost, da dobi umetnost kot spoznanje pomen deficientnega modusa spoznanja ali pa pomen predznanstvenega spoznanja in predznanstvenega obvladovanja sveta. Že v Heglovi E s t e t i k i je tista definicija, ki trdi, da je umetnost »das sinnliche Scheinen der Idee«, združena v enotnem kontekstu z ugotovitvijo, da umetnost ni več niti najvišja oblika bivanja resnice niti najvišja potreba duha. Deficientnost in predznanstvenost umetnosti kot spoznanja sta posebej poudarjena v sodobnem logičnem pozitivizmu, o čemer med drugim pričajo zlasti naslednji stavki iz Reichenbachovega N a s t a j a n j a z n a n s t v e n e f i l o z o f i j e :

»Zdi se, da se filozof, ko naleti na vprašanja, ki nanje ne more odgovoriti, ne more upreti skušnjavi, da nam namesto razlage ponudi jezik podob [tj. pesniški jezik]... V vsej zgodovini filozofije odkrivamo, da se filozofski duh združuje s pesniško domišljijo; na vprašanja, ki jih postavlja filozof, odgovarja pesnik. Filozof govori z neznanstvenim [tj. pesniškim] jezikom, ker poskuša odgovoriti na vprašanja v času, ko še nima sredstev za znanstvene odgovore.«

Vedar se ni treba sklicevati na takšne dosledne formulacije, saj je vendar že načeloma jasno, da je umetnost kot spoznanje že apriori deficientni modus spoznanja, pa čeprav ji v besedah priznamo nekakšno enakopravnost. Tudi, ko ji priznavamo enakopravnost, ji to enakopravnost podeljuje in odmerja ravno znanost. Znanost odmerja usodo

umetnosti. Živimo kratko in malo v času, ko nismo zadoščeni, dokler ni vsaka govorica prevedena v logično znanstveno govorico, ali kakor je rekel že Hegel:

»Tako pripada tudi umetnina, ki se v njej misel sama povnanji, območju pojmovnega mišljenja, in ko jo duh podvrže znanstvenemu razmotrivanju, zadovoljuje s tem samo potrebo svoje lastne narave. Ker je mišljenje njegovo bistvo in pojem, je zadovoljen le, če vse proizvode svoje dejavnosti prežme z mislijo in jih šele tako naredi zares za svoje. Umetnost pa, ki je, kakor bomo še videli, daleč od tega, da bi bila najvišja oblika duha, dobi šele v znanosti svoje najvišje potrdilo.«

Te Heglove misli pa odkrivajo še novo razsežnost konca umetnosti. Ta konec ne gre razumeti samo kot posledico nekakšnega nasilja znanosti, marveč je takorekoč hkrati tudi plod »svobodne izbire«, ki jo je izvršila in ki jo vrši umetnost sama. Za zgodovino umetnosti novega veka je namreč značilno prizadevanje, da bi bila resnična in v svoji resničnosti eksaktna in učinkovita na način znanosti. Zato ni prav nič čudno, če je Heglova definicija »das sinnliche Scheinen der Idee« zapopadena že v klasicistični samoopredelitvi umetnosti, ki pravi, da je umetnost resnica v lepi obliki. Vsi veliki avtorji devetnajstega stoletja so skušali iznajti takšne oblikovalne postopke, da bi z njimi dosegli natančnost, resničnost in zavezujočnost znanstvenih raziskav, dokler ni Zola slednjič razglasil roman za obliko znanosti in moral hkrati zanikati liriko kot obliko že zdavnaj minulih zgodovinskih epoh. Umetnost se v svoji zgodovini zavestno opira na posamezne filozofske sisteme in znanstvene dosežke: impresionisti so uporabljali Helmholtza, pesniki in pisatelji so prevzemali Freudove ideje. Še več: umetnost hoče biti učinkovita na način historične akcije, hoče biti način obvladovanja in spreminjanja sveta in človeka, zato tako radi govorimo o humanizirajoči vlogi umetnosti.

Ta notranja volja umetnosti se kaže tudi v Camusovi in Sartrovi teoriji o umetnosti. Camus je govoril o absurdni umetnosti, kar pomeni, da se mu je umetnost zaradi učinkovitosti znanosti zdela pač absurdna. Za Sartra pa je umetnost magično, se pravi neučinkovito delovanje in zato mora govoriti o nujni m a u v a i s e f o i. Po tej notranji logiki se umetnost slednjič spremeni v antiumetnost, se pravi v anti-roman, anti-poezijo, antigledališče itn.

Umetnost je tedaj sama v sebi znanstveno in akcijsko usmerjena, podrejena je istemu načelu, ki vlada tudi znanosti: obvladovanju in spreminjanju sveta, torej v zadnji posledici volji do moči. Umetnost hoče biti potemtakem nekaj drugega, kar je, in tako sama hoče svoj konec. Njen konec je samorazdejanje in njena smrt je samomor.

Usoda umetnosti kot samorazdejanje se nedvomno obnavlja v splošno znanih dejstvih, ki označujejo in določajo osebne usode posameznih umetnikov. Umetnik novega veka je boem, je l e p o è t e m a u d i t, živi tako ali drugače neurejeno, znanost govori o temeljni nevrozi kot pogoju umetniškega ustvarjanja. Tudi individualne usode umetnikov so zaznamovane z uničevanjem in samouničevanjem. Umetnostna znanost, ki je tako rada

izvajala vsebino in ustroj posameznih umetnin iz biografije njihovih avtorjev, je imela sicer nenehoma opraviti s samimi nesrečnimi in bolnimi usodami, vendar pa si ni nikdar zastavila radikalnega vprašanja o tej nesreči kot pogoju za eksistenco umetnosti. Varno spravljen v svojem znanstvenem kabinetu ni znanstvenik nikdar dovolil, da bi ga zares pretresle vse te individualne tragedije in nesreče.

Samorazdejanje umetnosti je samopodrejanje umetnosti načelu obvladovanja sveta, volji do moči. Ker pa sta znanost in razum najbolj učinkovita načina obvladovanja sveta, je samorazdejanje umetnosti hkrati samopodrejanje ustroja in pomenu znanstvene resnice. Zato ni prav nič čudno, če je v času stopnjevanega znanstvenega raziskovanja umetnosti, ki se kaže zlasti v mehanografski obdelavi in matematično-logični dešifraciji literarnih besedil, možna hkrati poezija, ki jo proizvajajo elektronski možgani. Spričo takšne koincidence samorazdejanja umetnosti in zmagoslavja znanstvenega raziskovanja umetnin bi bilo seveda naivno misliti, da se mora znanost preprosto odreči znanstvenemu raziskovanju umetnosti in s tem vrniti umetnosti njeno prvotno vitalnost. Umetnost in znanost sta podrejeni enemu in istemu: volji do moči.

Znanost o umetnosti, ki misli svoje lastne temelje, misli najprej o koncu umetnosti. Njen konec, njena reduktibilnost in nadomestljivost se razkrivajo kot samopodrejanje načelom in pomenu znanosti in znanstvene resnice, dogajajo se v času univerzalizacije in vsezavezujočnosti znanosti. V tem času umetnost sama hoče svoj konec. Iz tega pa že sledi, da je umetnost možna le, če je njena resnica »nekaj«, kar ni in kar ne more biti tudi resnica znanosti, kajti: kljub temu, da govorimo o koncu in samorazdejanju umetnosti, moramo in moremo še vedno govoriti o tem, da umetnost je. Zato smo v času umetnosti prisiljeni razmišljati o neki fundamentalni in ireduktibilni razliki med umetnostjo in znanostjo. Vprašanje je le, kakšna naj bi bila ta razlika.

Bistvene razsežnosti tega vprašanja so nam dostopne iz same zgodovine novoveške umetnosti. Umetnost se je namreč prek svojih teoretikov in programov raznih umetnostnih šol neštetokrat skušala uveljaviti nasproti znanosti kot nekaj avtonomnega, se pravi kot nosilka neke avtonomne, specifične in znanosti nedostopne resnice. Umetnost sama je hotela vzpostaviti neko temeljno in neodpravljivo razliko med seboj in znanostjo. Vendar pa so vsi ti poskusi potekali v znamenju znanstvenega, racionalnega modela resnice, zato so bili njihovi rezultati bodisi iracionalno, celo mistično zanikanje znanosti ali pa v najboljšem primeru nekakšen notranje uravnotežen dualizem. Za prvo je primer estetika evropskega simbolizma, za drugo klasicistična teorija. Jasno je tedaj, da naše iskanje temeljne razlike ne sme po poteh tradicionalnega določanja avtonomnosti umetnosti. Zdi se, da je sled te razlike ohranjena še v pozno antični poetiki, kakor jo je rekonstruiral Karl Kérényi. Za to poetiko je historični epos h i s t o r i a , označen je kot g e s t a r e s in mu pripada značaj resnice: a l e t h e i a. Tako je historični epos izenačen z

zgodovinopisjem in znanostjo in aletheia ima pomen znanstvene resnice. Vendar pa zajema ta poetika hkrati tudi tragedijo, ki ji daje ime fabula in ki je definirana kot: quae neque veras neque verisimiles continent res. Zato je tragedija nasprotje zgodovinskega epa, torej ne more biti aletheia, marveč samo pseudas, laž. To, kar je pri vsem tem nekam nenavadno, je zlasti dvoje. Najprej je čudno, kako da je tragedija lahko ohranila dostojanstvo umetnine, ko je pa vendar laž ali pseudos. Dandanes je kaj takega nemogoče: če rečemo za kako umetniško delo, da je laž, smo ga s tem že zanikali tudi kot umetniško delo. Resnica in umetniškost v tej poetiki še nista sovpadli. Drugo, kar je značilno, je to, da se v okviru poetike, se pravi v okviru umetnosti lahko ob tragediji, ki je laž, pojavlja tudi historia, ki je resnica. Resnica in laž se torej ne izključujeta, aletheia lahko stoji ob pseudos. Razmerje med lažjo in resnico še ni agresivnega značaja, zato tudi ta poetika še ni ujeta v evropske dualizme.

Jasno je torej, da moramo temeljno razliko med umetnostjo in znanostjo misliti kot neko posebno razliko in da je nikakor ni mogoče reducirati na znane dualizme, kot so: telo—duša, duh—materija, čut—razum itd. Takšno nedualistično razliko je v našem času možno misliti samo kot ontološko diferenco, kot razliko med bitjo in bivajočim, med ontičnim in ontološkim. V času konca umetnosti, ki je zmagoslavje znanosti, se nam razpira ontološka diferenca. S tem stopamo v sled tiste misli, ki je leta 1927 s Heideggrovim Sein und Zeit tako nepreklicno, usodno in določno zaznamovala naš čas. Ker pa z mislijo o koncu umetnosti mislimo hkrati tudi konec določenih temeljnih struktur slovenske zgodovine, je jasno, da se nam ontološka diferenca razpira hkrati tudi iz konca teh struktur. Ta konec je naša pahnjenost iz čudežne varnosti, torej ne-varnost, v katero smo poklicani kot ljudje in kot Slovenci. Zato je pred nami danes tudi nadvse nujno vprašanje: kaj je narod v luči ontološke razlike?

Za pričujoči prispevek, ki razmišlja predvsem o umetnostnih znanostih, pa se zdaj odpira dolga vrsta vprašanj, ki jih v tem okviru ni možno vseh niti omeniti, kaj šele ustrezno razviti. Zadovoljiti se je treba le z opisom nekaterih najbolj očitnih sestavin.

Najprej in predvsem je zdaj jasno, da je bila znanost, ki je brez radikalnega spraševanja o svojem lastnem izvoru raziskovala umetnost kot modus — in to večinoma kot deficientni modus spoznanja, mogoča samo v pozabi in prikritosti ontološke razlike in je sama bila prikrivanje te razlike. Nekaj podobnega pa lahko rečemo tudi za vse tiste »tendence« znotraj umetnosti same, ki so uravnavale njeno usodo v znamenju znanstvenega modela resnice in pod vodstvom načela obvladanja sveta oziroma volje do moči. Vprašanje je le, kako zdaj razumeti to umetnost in njeno usodo? Kako zdaj razumeti znanost o umetnosti?

Umetnost je v času prikritosti in pozabe ontološke razlike sámo sebe uničujoča umetnost in samó, če je sámo sebe uničevala, je lahko bila umetnost.

Bila je umetnost »kljub« svoji volji, da je hotela biti znanost in historična akcija, tj. neumetnost. Zato je na znotraj raztrgana, kar se med drugim kaže v znanih dognanjih umetnostnih znanosti, ki nas prepričujejo, da je treba nenehoma razlikovati med avtorjem-mislecem in avtorjem-umetnikom. Najbolj znan primer takšnega razlikovanja je splošno znana Marxova ocena Balzaca: kot mislec in ideolog je bil Balzac globoko konservativen, reakcionaren; kot umetnik je bil pa napreden.

S primeri iz zgodovine umetnosti Novega veka bi opisani Marxov model lahko posplošili. Vendar to ni potrebno, ker nam gre za nekaj drugega, za vprašanje, kakšno je razmerje med obema poloma te notranje raztrgane ali razklane umetnosti? Spričo nepozornosti, s kakršno gre tradicionalna znanost o umetnosti mimo tega vprašanja, se ni mogoče ustavljati skušnjavi, da bi zapisali: Balzac je bil lahko napreden umetnik samo, ker je bil kot mislec konservativen. To se sliši kot paradoks, vendar se spričo skromnih umetnostnih dosežkov tako imenovanega socialističnega realizma spreminja skoraj v nekakšno posebno zakonitost. Socialistični realizem — vsaj tisti, ki ga je mislil Gorki, je bil napreden, pa vendar ni mogel ustvariti pomembnih umetniških del, iz česar se da napraviti sklep: iz tako imenovanih naprednih ideologij ni mogoče napraviti dobre umetnosti.

Ni namen pričujočega prispevka, da bi razreševal takšne in podobne paradokse, ker gre za to, da razume notranjo raztrganost umetnosti Novega veka v luči ontološke diference. Razmerje med Balzacom-mislecem in Balzacom-umetnikom je razmerje med tem, kar je umetnost hotela biti, v čemer se je utemeljevala, da se je sploh lahko pojavila, in med tem, po čemer je bila umetnost. To, kar je hotela umetnost biti, je bila znanost in akcija, skratka ne-umetnost. Umetnost je tudi v resnici opravljala to funkcijo: ljudje so se iz nje res »učili« in odhajali so na svoja zgodovinska dejanja s pesmijo na ustih. A to je ravno tisto, po čemer se je dogajal konec umetnosti, po čemer umetnost ni bila.

Vendar je umetnost tudi bila. A ni mogla biti zunaj in mimo tistega, po čemer in v čemer ni mogla biti. Zato se vprašanje o umetnosti Novega veka glasi nekako takole: kaj je tisto, po čemer je umetnost bila v času, ko ni mogla biti. To, kar je bila in zaradi česar je bila, je očitno nekaj drugega od znanosti in zgodovinske akcije, je nekaj drugega ali drugačnega od obvladovanja sveta, od volje do moči. Vendar pa — če smo zvesti našemu sklepu, da se ne pustimo zapeljati v skušnjave tradicionalnih dualizmov — to drugo ne more biti nekakšno zanikanje ali nasprotje znanosti, akcije, obvladovanja in volje do moči. Vprašanje umetnosti hočemo misliti v luči ontološke razlike. V tej razliki pa gre za bit in bivajoče, vendar tako, da je bit vselej bit bivajočega in torej bivajočost bivajočega. Umetnino lahko zdaj razumemo kot resnico tega, po čemer umetnosti ni in brez česar bi se ne mogla pojavljati v obliki konkretnih umetniških del. Umetnina je razkrivanje resnice svojih lastnih temeljev: znanosti, akcije, obvladovanja, volje do moči. Umetnost je volja do moči, razkrivajoča svojo lastno resnico. Balzac-umetnik

je razkrivanje resnice Balzaca-ideologa. Ali če govorimo s Heglovimi besedami: umetnost je razkrivanje resnice časa, ko umetnost ni več najvišja potreba duha. Zato se tudi v umetnostnih znanostih, ki so razdejanje umetniškosti umetnosti, razkriva resnica teh znanosti kot volja do moči. Da bi umetnost to bila, mora hkrati nenehoma biti to, kar ni, nenehoma mora ne-moči-biti.

Iz tega se da najbrž izpeljati tudi naslednja misel: tista resnica, ki ji je umetnost zavezana in ki umetnost omogoča, se ne razkriva predvsem v tistem, kar umetnina neposredno pove, pripoveduje, uporablja, izraža itd. Umetnine ni mogoče vzeti dobesedno. Resnica se kaže predvsem v »kako«, se pravi v načinu eksistence in v notranjem ustroju posameznih umetnin. Ta domneva je sicer polna posledic, vendar je na tem mestu ni možno razviti in premisliti do kraja.

Na podlagi vsega povedanega je možno zdaj za naše vprašanje o znanosti in umetnosti zapisati vsaj tri misli:

1. Najprej je očitno, da ni mogoče govoriti o poljubnosti interpretiranja in razlaganja umetniških del. Interpretiranje je strogo ujeto v način eksistiranja in dogajanja same umetnosti. Struktura dogajanja in eksistiranja umetnosti določa tudi interpretacijo. V razsežnostih našega premisleka o usodi in zgodovini umetnosti je interpretiranje iskanje resnice samoutemeljitve umetniškega dela.

2. Samoutemeljevanje umetnosti poteka pod vlado volje do moči in še posebej pod vlado načela znanstvene resnice in njej pripadajoče akcije. Iskanje resnice samoutemeljitve umetniškega dela je iskanje resnice znanosti kot volje do moči. Znanstveno raziskovanje umetnosti samo po sebi razkriva svojo lastno resnico.

3. Umetnost razkriva resnico znanosti in akcije, znanost pa v umetnosti razkriva sama sebi svojo resnico, vse dokler za dogajanje umetnosti ni druge možnosti, kakor da se utemeljuje na način znanosti in akcije.

Kaj pa se zgodi z umetnostjo, ko se ji ni »treba« več utemeljevati na ta način? Kaj se v tem trenutku zgodi z znanostjo o umetnosti? Ali sta ti dve vprašanji v našem času sploh možni in smiselni?

Ta vprašanja morajo ostati odprta.

Ob koncu samo še pripomba:

Pričujoče razmišljanje namreč ne gre razumeti kot poskus razrešiti staro vprašanje o znanosti o umetnosti. Skuša opisati in locirati samo začetek poti, ki se ponuja ob začetku tega vprašanja, ki ga zato skuša samo radikalizirati.

Andrej Inkret: Krst pri Savici[1]

1.

To je, kakor je znano, naslov »povesti v verzih« dr. Franceta Prešerna. Prvič je bila objavljena 1836. leta. V njej igrata glavni vlogi Črtomir in Bogomila. Tako je ime tudi osrednjima junakoma v drami Dominika Smoleta. Drama je bila napisana in bo uprizorjena 1968. leta. Njen naslov je prav tako *Krst pri Savici*. Smoletova igra se začenja tam, kjer se Prešernova pesnitev zaključuje, in potemtakem nadaljuje oziroma dopolnjuje prvotno zgodbo. Namen pričujočega premišljevanja je raziskati notranja razmerja med obema deloma, pregledati njune entitetične sestavine, ki jih zlasti določa in opredeljuje obred krsta in nazadnje tudi geografska situacija tega ritualnega dejanja: območje okrog bohinjskega izvira reke Save in Gosposvetsko polje na Koroškem, to se pravi dve slovenski pokrajini, ki zavzemata v naši zavesti neko posebno mesto. S pričujočim razpravljanjem hočemo torej opisati pomene, ki jih nosi Prešernova pesnitev in ki jih v drugem pesniškem žanru razvija, dopolnjuje in seveda spreminja Dominik Smole — ne da bi pri tem bit-no modificiral izhodišče izvirne zgodbe. To, da se oba teksta v svojem izhodišču prekrivata, predstavlja prvi, začetni impulz našemu premišljevanju, obenem pa njuna istost opredeljuje tudi načelni, formalni postopek, s katerim hočemo vstopiti v pomenski prostor obeh literarnih del. Ker smo prepričani, da je ta postopek formalno mogoče uveljaviti tudi pri drugih pesniških izdelkih, ga bomo najprej opisali v njegovih najsplošnejših okvirih. Tako bo v nadaljevanju njegova konkretna uporaba razvidnejša v čisto metodološkem pogledu, hkrati pa se bo razjasnila tudi usoda posameznih književnih del v sklopu pričujoče načelne misli o literaturi.

Iz zgornjih stavkov sledi, da se bo morala naša misel najprej usmeriti v skupni, izhodiščni pomen Prešernovega in Smoletovega *Krsta pri Savici*. Najprej bomo morali opisati strukturo izvirne zgodbe (mitosa), kakor jo eksplicitno pripovedujeta oba avtorja, in nato najbrž tudi artikulacijsko posebnost obeh eksplikacij oziroma pripovedovanj. Konec, cilj ali smisel naše misli je temeljna resničnost, pomenski prostor Prešernovega in Smoletovega dela. Zastavljajo se seveda določnejša vprašanja o tej temeljni resničnosti, o tem prostoru pomenov. Kaj je temeljna resničnost literarnega dela? In predvsem: kaj za književno delo pomeni, če na to vprašanje odgovarjamo z definitivnimi besedami? Ali drugače: je celo naše vprašanje sámo mogoče zastaviti na zares definitiven način? Ali niso v književnih delih nekatere razsežnosti, ki nam vprašanje o temeljni resničnosti, o pomenskem prostoru, v istem trenutku narekujejo in problematizirajo, saj se obenem, ko ga zastavljamo, takoj že zavemo vprašljivosti vprašanja samega? Ali je to neka posebna, »dvoumna« lastnost literarnega izdelka ali pa le naša gnanost v objektivne in definitivne zaključke ali sodbe? — Kaj nazadnje pomeni tako spraševanje za samo književno delo, zakaj naša misel hoče v svoje središče situirati edinole literaturo in iz literature same izvajati tako svoje metodološke instrumente kot svoj edini smisel? To se pravi, da se obračamo izključno h književnemu delu, k literaturi kot taki. Zanimajo nas samo specifične, »ontološko« literarne razsežnosti literature, ne pa npr. tudi njena taka ali drugačna, moralno, humanistično, pedagoško itn. aktivistična ali mobilizatorska vloga v svetu, ki stoji zunaj njenega neposrednega, izvirnega obsega (znakov in figur), zunaj njenega imanentnega realizacijskega prostora, kakor bi se v strukturalističnem jeziku mogel imenovati prostor med pomenjenim (»vsebino«) in pomenjujočim (»obliko«, »izrazom«, »dikcijo« ipd.) teksta, prostor, kjer literatura avtentično ostaja »pri sebi«, kjer v čisti obliki funkcionira kot literatura.

Zgornja vprašanja bo potemtakem mogoče natančneje zastavljati in opredeljevati le na nivoju literarnih, konstitutivnih razsežnosti literature.

Drama *Krst pri Savici* (1968) kljub časovni razdalji ohranja izhodišče, iz katerega je nastala pesnitev *Kèrst per Savíci* (1836); izvirni, temeljni pomen je

[1] To so sklepna poglavja iz *Eseja o dramah Dominika Smoleta*, ki bo izšel še letos pri založbi »Obzorja« v Mariboru.

obema tekstoma skupen. Različna je seveda njuna artikulacija tega izhodiščnega, izvirnega oziroma temeljnega pomena — to bomo pokazali v nadaljevanju z analizo tekstov. Na tem mestu naj zadostuje sklep, da zategadelj temeljne resničnosti, pomenskega prostora obeh *Krstov pri Savici* seveda ne bomo mogli misliti in opisovati iz diferentnih načinov njune artikulacije, ampak iz izvirnega, izhodiščnega in skupnega pomena, ki ga obe deli odkrivata. Šele potem bomo mogli zajeti tudi njuno različno pomenjujoče ter s tem tisto posebno znamenje ali sliko biti, ki ga deli imenujeta oziroma razkrivata na povsem avtohton, ontološko specifičen način.

S tem pa je nemara suponirano to, da pomenski prostor, temeljna resničnost literarnega dela praviloma ne moreta biti v celoti specifična in avtonomna ter da je — v njem imenovano znamenje ali slika biti zmerom v neki določeni zvezi z že imenovanimi znamenji in z že razkritimi slikami biti v danem, po literaturi določenem in zamejenem prostoru sveta. Prostor imenujočega in razkrivajočega se do neke mere res zmerom prekriva z območji že prej imenovanega in razkritega. Literatura sicer v toku svojega semantičnega in sintaktičnega nastajanja nujno implicira določene elemente že imenovanega in že razkritega, vendar pa jih implicira le v neki posebni perspektivi. To je perspektiva časa. Iz te perspektive se književno delo vedno začenja v ničelni točki. To je točka *na robu* ne-znanega sveta, je stičišče znanega in neznanega. V perspektivi časa je to stičišče totaliteta, v kateri sta na enakovreden način navzoči preteklost in prihodnost, *že* raz-krito in *še* pri-krito, seveda tako, da prihodnost v celoti zapada preteklosti, prihodnost bo širila obseg v preteklosti formulirane resničnosti biti. Literatura, ki nastaja, je torej po svojih pomenskih razsežnostih a priori obsežnejša in »resničnejša« od že nastalih književnih del, saj povzema njihova »dognanja« ter jih hkrati že razširja naprej, jih formulira »na novo« in mora biti potemtakem zmerom za korak bliže absolutni, objektivni končni resnici biti. V tej perspektivi mora iz tega slediti, da se literatura dogaja kot heglovski proces preseganja znanega v neznano, danih oblik v popolnejše in obsežnejše imenovanje in razkrivanje, kar bi se reklo, da je resničnost biti v neki določeni (zadnji) časovni točki izčrpljiva in da bo v tej točki postala absolutno transparentna in reduktibilna. To pa bi seveda pomenilo, da je resničnost biti neka konkretna, fizična resničnost, ki si jo literatura — od svojih prvotnih in vse do današnjih oblik — postopoma osvaja in krči, da na temelju že razkritega prodira »naprej« ali »globlje« v prostor — vse dokler ne bo le-ta v celoti razkrit in osvojen, dokler ne bo med imenujočim in imenovanim nobene vrzeli več in ne bo književnost sama v sebi spoznala in doživela svojega lastnega konca — se pravi svoje absolutne realizacije.

Zdaj se je potrebno ponovno vprašati, kaj v tej perspektivi literatura je, to pa se pravi, da vprašujemo, kakšno je njeno temeljno razmerje do sveta, zlasti pa do tistega dogajanja v svetu, ki si ga ne moremo misliti zunaj časa, ampak ga — nasprotno — razumevamo kot njegov neposredni izraz ali dokaz in ki ga imamo navado zmerom in tako rekoč avtomatično imenovati *zgodovina*. Pred nami se seveda odpira izredno obsežna in zapletena problematika, ki bi jo mogli podrobneje eksplicirati šele z natančno analizo tistih sestavin našega mišljenja in imenovanja, ki samoumevno pojmujejo tok časa oziroma zgodovine kot apriorno približevanje k poziviteti, kot nenehno, avtomatično preseganje danih, nepopolnih in nezadostnih oblik sveta, kot približevanje k neki njegovi končni, popolni in zadostni formi; to preseganje in približevanje se utemeljuje v prepričanju o absolutni avtonomnosti in suverenosti človeškega mišljenja in dela, imenovano pa je z besedo aktivističnega oziroma historičnega človeka-subjekta. Na tem mestu ne moremo te problematike niti mimogrede naštevati, čeprav je dejstvo, da prihaja do svojega posebnega izraza prav v literaturi. Omejiti se moramo na ta posebni izraz, vprašanja, ki bi terjala podrobnejše osvetlitve, pa zaenkrat samo implicirati, saj bi nas sicer zavedla predaleč od konkretne književne snovi, ki se ji posveča naše razpravljanje.

Na vprašanje, kaj v — zgoraj samo bežno omenjeni — perspektivi časa oziroma zgodovine literatura je, lahko torej kar odgovorimo, da so književna dela v prvi vrsti odtisi, informacije, simboli, instrumenti časa in zgodovine. Njihov pomenski prostor, njihova temeljna resničnost sta v skrajni konsekvenci adekvatna bistvu čas-nega dogajanja oziroma pozitivnega razvoja sveta — zgodovine. Literatura je izraz, odsev ali popis tega svet-ovnega dogajanja, razvoja, zgodovine, je razkritje njihovih temeljev, zavedanje in eksplicitanje teh temeljev ter tako seveda predstavlja tudi njihovo konstitutivno razsežnost. V tej perspektivi je zatorej mogoče zlahka zanemariti tisto, kar dela literaturo bit-no različno od subjektivističnih temeljev zgodovine, kar je od nje ontološko ločuje in razlikuje — ali pa je ontološko različnost spet mogoče izvajati le iz položaja književnih del v času,

se pravi v različnosti oziroma sorodnosti literarnih oblik, slogov, pristopov itn. Vendar ostaja tudi v tem primeru ontološka diferenca med literaturo in zgodovino pravzaprav neeksplicirana, saj more biti v takem izvajanju razvoj književnih form samo pendant dogajanju neposrednih historičnih nivojev sveta. Instrumentalnost in s tem »praktični« smisel literature se v tem zgodovinskem oziroma časnem pogledu kaže predvsem v poudarjanju informacijske vrednosti književnega dela: to, da nam literatura sporoča »resnično pomembne«[2] stvari našega življenja in našega sveta, ki na drugačen način niso izrazljive in ki bi se jih sicer sploh ne zavedali, da književno delo pri tem izhaja iz transhistoričnega smisla zgodovinskega sveta — človeka-subjekta oziroma njegovega pozitivnega, ustvarjalnega ali »revolucionarnega« angažmaja in ostaja v svojih upodobitvah in informacijah »pravično« tako do njegovih adekvatnih kot do vsakršnih deviantnih realizacij, da si skratka prizadeva za celostno in temeljno podobo sveta — vse to književno delo v perspektivi časa in zgodovine strukturira v literaturo. Ker pa omenjene »resnično pomembne« stvari naše življenja, konkretne realizacije pozitivnega angažmaja človeka-subjekta ter s tem tudi celostna podoba sveta za zdaj očitno še ne morejo biti resnično definitivne in verifikabilne, je seveda jasno, da ne more biti definitivno in resnično celostno nobeno književno delo, ampak je tako rekoč »obsojeno«, da ostaja razkritje in ime nekega omejenega in hkrati nedokončanega zgodovinskega toka ter da se na tem nivoju neprenehoma spreminja v svoj lastni zgodovinski spomin, v »racionalni« in »čutni« fosil zgodovine, ki ga bodo odkrivala ali pa tudi pozabljala naslednja, v isti tok časa postavljena dela. To se z drugimi besedami pravi, da so nam v tem pojmovanju, ki v izraziti meri določa in pogojuje sodobno misel o literaturi, književna dela dostopna predvsem ali kar samo *v času*, da odkrivamo v njih izraze, odseve in opise različnih historičnih nivojev in antropoloških situacij, skoz katere poteka zgodovinsko dogajanje sveta, da bi se iz amorfnosti in anomičnosti nazadnje prelilo v urejenost, obvladanost in samo-zaddostnost. V orisanem mišljenju je potemtakem temeljna, ontološka konstituanta literarnega dela in njegovega pomenskega prostora — *čas*, to je tisti zgodovinski čas, ki teče v pozitivni smeri, saj se ne more vrniti v preteklost, iz znanega nazaj v neznano, in v katerega je navsezadnje položeno tudi naše najizvirnejše, subjektivistično, aktivistično upanje. Literarna dela so pričevanjski izrazi, odsevi in opisi različnih ravnin tega upanja in tako v nekem posebnem pomenu ali načinu te besede zgodovina sama. Prav zato seveda ne more biti nenavadno, da se je na tej osnovi vzporedno s književnostjo formirala dejavnost, ki tako ali drugače obravnava slovstvena dela, jih poskuša definirati po njihovem smislu, predvsem pa iz njihove vloge v zgodovinskem dogajanju človeškega sveta, da je to praviloma kritična, normativna ter zato po svojih praktičnih konsekvencah in postulatih seveda izrazito ideološka dejavnost. Po drugi strani pa nam prav zgoraj orisana perspektiva časa in položaj književnosti v njej jasno kažeta, da je mogoče konkretno književno delo temporalizirati oziroma ideologizirati z različnih strani in na več načinov. Sklepati smemo, da more biti književno delo instrument različnim ideološkim normam. Iz tega sledi več zaključkov. Navedli bomo samo enega, ki je pomemben za pričujoče razpravljanje in ki se glasi: misel o literaturi je v perspektivi časa oziroma zgodovine nujno praktična misel. To se pravi, da je za to misel književno delo samo ena od poti, po katerih je mogoče definirati temelje zgodovinskega ali čas-nega dogajanja sveta, da zategadelj lahko obravnava literaturo le kot funkcijo časa, kot možnost za inteligibilizacijo zgodovine, v tem pa je seveda prisiljena »pozabljati« na njena ontološka določila, saj bi v nasprotnem primeru pač blokirala svoje lastno izhodišče in svoj lastni smisel: napraviti motni tok zgodovine transparenten, odpirati v-pogled v resnico njegovih nasprotij in protislovij. To pa je seveda mogoče in smiselno le s stališča neposredno »navzočega« časa — zdajšnjosti, torej praktičnih eksistencialnih zahtev in potreb.

Kakšno je torej razmerje med literarnim delom, njegovim razkritjem resnice biti, in med znamenji sveta, ki ga podajajo časovno starejša književna dela? Kaj je potemtakem z avtohtonostjo oziroma posebnostjo, izvirnostjo, enkratnostjo itn. raz-krivanja in ime-novanja? Kakšen je lahko odgovor na ta vprašanja, ki smo jih enkrat že zastavili in ki so zdaj seveda postavljena v novo luč — posebej, če se hočemo na tem mestu z njimi prebijati do temeljev *literarnega* literature, v književno delo, kakršno je samo pri sebi, zunaj vseh tistih konsekvenc in zahtev, ki jih v perspektivi časa izvaja nad njim praktična, normativna, kritična in ideološka misel oziroma praksa? Z drugimi besedami zastavljamo to vprašanje na drugačen in temeljitejši način: ali književno delo sploh lahko *je* zunaj instrumentalizacijskih posegov in funkcionalističnih izpeljav? Ali *je* še, ali *šele* po tem

[2] Primerjaj npr. književno publicistiko Josipa Vidmarja.

zares postaja književno delo — literatura? Je literarno besedilo, ko ga berem, resnično »pri sebi«, se mi v resnici daje takšno, kakršno je? In nazadnje, kaj se dogaja s *Krstom pri Savici* dr. Franceta Prešerna, ko ga berem? Kakšno je lahko razmerje med to pesnitvijo in istoimensko dramo Dominika Smoleta? Kakšno vlogo igra v prostoru med obema pesniškima izdelkoma čas oziroma zgodovina?

Iz vseh teh vprašanj ne more slediti nič drugega kot novo vprašanje, s katerim bo krog problematike sklenjen in ki smo ga prav tako enkrat že navedli. Mimo tega vprašanja seveda ne more nobena misel, ki ji literatura ni nekaj samo-umljivega, ki se zaveda svoje omejenosti in ki si mora biti ontološko na jasnem s svojim predmetom, da ga sploh lahko začne avtentično misliti. Misel, pred katero se problem književnosti zastavlja v isti meri kot problem cilja in instrumentov, smisla in metode, si mora namreč nujno zastaviti naslednje vprašanje: kaj je književnost? To je seveda resnično začetno, izvorno vprašanje. Nanj je potemtakem mogoče odgovarjati samo na način, kot je samo postavljeno: iz čistega začetka.

Najprej je tu knjiga. Listi; na njih so v takem ali drugačnem sistemu organizirani znaki, ki nekaj pomenijo samo v okviru tega sistema in organizacije. Ta neposredna koherentna zveza med znaki ne predstavlja nikakršnega problema; ne vprašam se na primer, zakaj sestavljajo besedo *krst* ravno znaki k, r, s, t in zakaj je za besedo Bogomila potrebno dvakrat več popolnoma drugačnih znakov. Berem. Akt branja je samo-umljiv in avtomatičen. Le redka beseda in malokatera zveza med njimi me ustavi, da moram prenehati z branjem te knjige in začeti z drugo, ki ji je v takih primerih lahko ime slovar ali pravo-pis in kjer so besede razložene in opisane na samo-umljiv način. Branje je torej najprej iskanje nečesa, kar nosijo v besede organizirana znamenja in v tekst urejene besede. Pred menoj se razpira mreža teksta. Ko začenjam brati, ne vem ničesar o njej. Vidim sicer, da je organizirana v pravilnih vrstah, v stalnem ritmu in da se vsaka tretja vrsta začenja bolj proti robu kot ostali dve, vendar me to za zdaj ne zanima. Lovim tisto, kar je v mreži. Hočem odkriti, kar se v njej skriva, prizadevam si, da skrito postane očito. Na začetku je tekst uganka. Ko v *Kèrstu per Savíci*[3] pridem do Valjhuna, ne morem vedeti, da me čakajo še *Čertomír, devétkrat véčı mnóž'ca, mèč, gróm in otrôkam slíši Sláve*. V mrežo teksta prodiram postopoma, odkriva se mi beseda za besedo. Od mene je odvisno, ali berem počasi ali hitro, lahko preneham, kadarkoli hočem, tekst mi je na voljo, tako rekoč absolutno moj je, lahko preberem vse besede, lahko jih nekaj izpustim in vidim druge posebej poudarjene. Na začetku na primer vidim, da bi mogla kri pobitih slovenskih vojvod in njihovih vojakov napolniti celo jezero, da se Slovenci morijo med seboj *(Kakó strašnà slepôta je človéka!)*, da se proti krščanski veri bojuje samo še *nar mlájši med junáki*, Čertomír, in da svojim bojevnikom izvaja v viharni noči pred zadnjo, odločilno bitko tudi poseben govor, ki ga zaključuje naslednjih šest vrst:

Nar vèč svetá otrôkam slíši Sláve,
Tje bómo nájdli pót, kjer njé sinóvi
Si prósti vól'jo véro in postáve.
Ak pa naklónijo nàm smèrt Bogóvi,
Manj strášna nóč je v čèrne zêmlje kríli,
Ko so pod svétlim sóncam súžni dnóvi!

Vidim torej, da te besede zaključujejo deklaracijo, s katero so na povsem izjemno mesto postavljeni otroci Slave, se pravi Slovani, saj jim pripada med vsemi narodi največ sveta. To so v našem primeru tudi poslušavci Črtomírovega govora. Deklaracija hoče v njih očitno okrepiti in ohrabriti vero v prihodnost, v kateri si bodo mogli sami izbirati religijo, pisati zakone in tako v svojem lastnem svetu najti pot v resnično, neogroženo domovanje. Ker pa se za tako prihodnost in za tako domovanje za zdaj še bojujejo in ker je to boj na življenje in smrt, je v deklaraciji posebej poudarjeno, da je bolje ležati mrtev *v čèrne zêmlje kríli* kakor pa živeti pod svetlim soncem zasužnjeno življenje. Berem tudi, da se Črtomír s svojim govorom odloča za svobodo *(Si prósti vól'jo . . .)* in da je svoboda po vsem videzu nekaj težkega in nevarnega, saj jo je v nekaterih situacijah mogoče doseči šele v smrti, da pa jo je Črtomír s tem, ko se je odločil, da bo tvegal in da se bo prebil iz Valjhunovega obroča, pravzaprav tudi že izbral, vendar je njeno končno izpolnitev in obliko njene realizacije prepustil bogovom, se pravi bojni sreči, usodi. In ko pridem do konca tega razdelka — ime mu je *Vvòd* — mi berilo jasno in določno pokaže, da je težavnost in nevarnost svobode v popolni meri potrjena. Vsi vojaki v Ajdovski utrdbi umrejo. Svoje domovanje so našli v smrti,

[3] Berem ga v knjigi *Delo Francéta Prešerna*, DZS, Ljubljana 1959.

s katero so uresničili tudi svojo svobodo. V situaciji svobodnega izbiranja — v njej so se nahajali pred bitko — bi se seveda lahko odločili za drugo možnost, lahko bi jih bilo vodilo življenje in ne bi jim bilo treba tvegati, in tudi na to možnost jih je v svojem nagovoru določno opozoril poveljnik Črtomir: *Kdor hóče vas dočákat' tèmne zóre, / Nepróste dní živét' nočém enáke, / Ne bránim mu . . .*

Sovražni vojskovodja Valjhun pa naslednjega jutra med mrliči vendarle zaman išče našega govornika, Črtomira, po pesnikovem komentarju — *Njegà, ki krív morítve je velike.* — Upravičeno smem sklepati, da se je Črtomir med bojem izmuznil, pobegnil ali pa ga je rešilo naključje, da je morebiti s tem drugič izbral (drugačno) svobodo, da je potemtakem svoboda v tem delu Prešernove pesnitve postavljena kot vprašanje izbire, možnosti, opredeljevanja, zavesti itn. človeka-subjekta, ki si svojo usodo do določene mere načrtuje in določa sam. Tekstualna mreža, ki jo imam pred seboj, mi tako sklepanje omogoča, čeprav ga je z njo sámo seveda nemogoče zanesljivo verificirati, zato jo je mogoče — kakor sledi iz naslednjih primerov — brati tudi drugače in odkrivati druge pomene besed oziroma sistema, v katerega so besede v pesnitvi organizirane:

»Da je *Uvod* skoraj izključno posvečen nacionalno socialni in patriotični temi, je več kot očitno. Res se že v njem pojavi Črtomir, vendar še ne kot individualna oseba, ampak kot neobhodni nosivec ideje o domovini, njeni skupnosti, svobodi in samovladi. Junak pesnitve se v *Uvodu* še ne pojavi kot resnični posameznik, ampak kot posameznik nasploh, bolj pojem in ime kot konkreten posameznik, kolikor se ta kaže v svojem odnosu do skupnosti.«[4] »Ves je predan idealom občestva, v katerem je bil rojen, za njegovo svobodo in pravico do obstoja je pripravljen žrtvovati življenje. Takega nam pokaže Uvod, takšnega vidimo sredi boja v najtežjih trenutkih skupne usode in stiske. Iz Uvoda odmeva v pesnitev še dolgo Črtomirova živa, strastna navezanost na velika vprašanja zgodovinske in družbene pravičnosti.«[5] »Uvod h Krstu budi vtis odlomka silne junaške pesmi in je navzlic svoji odlomkovitosti premogočen za rahlo dušeslovno žalno igro, ki se vrši v Krstu ob Bohinjskem jezeru in Saviškem slapu in se konča neznano kje in kdaj. Kipeča in plahneča kakor morski val, ki bije ob skalno steno, je njegova trivrstična kitica, tercina imenovana. Pripoved o oblegi Ajdovskega Gradca, Črtomirov nagovor pred izpadom, opis zaleta Valjhunove site in dobro oborožene vojske na sestradano, a do smrti odločno pogansko krdelce so vrhovi naše pripovedne umetnosti, ki se jim po Prešernu še ni nikdo približal.«[6] »V njem je obdelan zadnji spopad slovenskega poganstva z zmagovitim krščanstvom, s katerim so prišli Slovenci v tedanjo evropsko kulturo, pa tudi politično odvisnost. (. . .) Krajši *Vvod* v tercinah je napisan v enem, nezadržnem toku, v baladno dramatični monumentalnosti, ki ji gre samo za osnovno zgodbo brez vsake epične epizodnosti. V Črtomirovi pripravi in poskusu, da se prebije iz nezdržnega položaja, in še bolj v divjem Valjhunovem napadu je sámo dinamično dejanje, ki ga poganjajo glagoli, ritem s figurami in še posebno razvita prispodoba uničujočega hudournika. Če so bili v Sonetnem vencu aktualni idejni poudarki povedani milo elegično, v osmrtnici Čopu pa že trpko zagrenjeni, so dali ti lapidarni verzi bridkemu vzkliku nad slepoto ideološkega boja ali zanesenim besedam o prostosti in junaški zvestobi prav veličastno napetost, ki je merila dalj, kakor so mogli v teh časih slutiti.«[7]

Navedeni, povsem slučajno izbrani primeri podajajo različne načine branja iste mreže teksta, s tem pa seveda izražajo tudi njene posebne lastnosti. Tisto, kar se skriva »zadaj«, za tekstualno mrežo, in kar si prizadeva odkriti branje, mora biti očitno nekaj močno nejasnega, težko določljivega in nezanesljivega, tako rekoč podobnega enigmi z več možnimi enakovrednimi razrešitvami. Še več, zdi se celo, da je skrito za tekstualnostjo teksta, za znaki in besedami, s skorajda precizno premišljenim namenom: izzivati čim več in čim različnejših razrešitev in osvetlitev, se pravi omogočati kar se da diferencirana branja. To seveda pomeni, da so znak-ovna določila ali besedna mreža teksta, s čimer se branje najprej sreča, samo zunanja, približna in na določen način tudi poljubna in da so postavljena le kot formalno izhodišče za branje, ki je potemtakem podobno avanturi, le rahlo zvezani s tekstualnostjo, saj od nje zavisi le v izrazito začetnih, izhodiščnih, samo-umljivih okvirih neposredne oziroma primarne semantične vred-

[4] Janko Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, interpretacija, DZS, Ljubljana 1966, str. 147.

[5] France Prešeren, *Krst pri Savici*, DZS, Ljubljana 1959, spremno besedo napisal Janko Kos, str. 73.

[6] *Poezije doktorja Franceta Prešerna*, SKZ, Ljubljana 1946, uvod in razlago napisal A. Slodnjak, str. 28.

[7] *Zgodovina slovenskega slovstva*, SM, Ljubljana 1959, Romantika — Lino Legiša, str. 117.

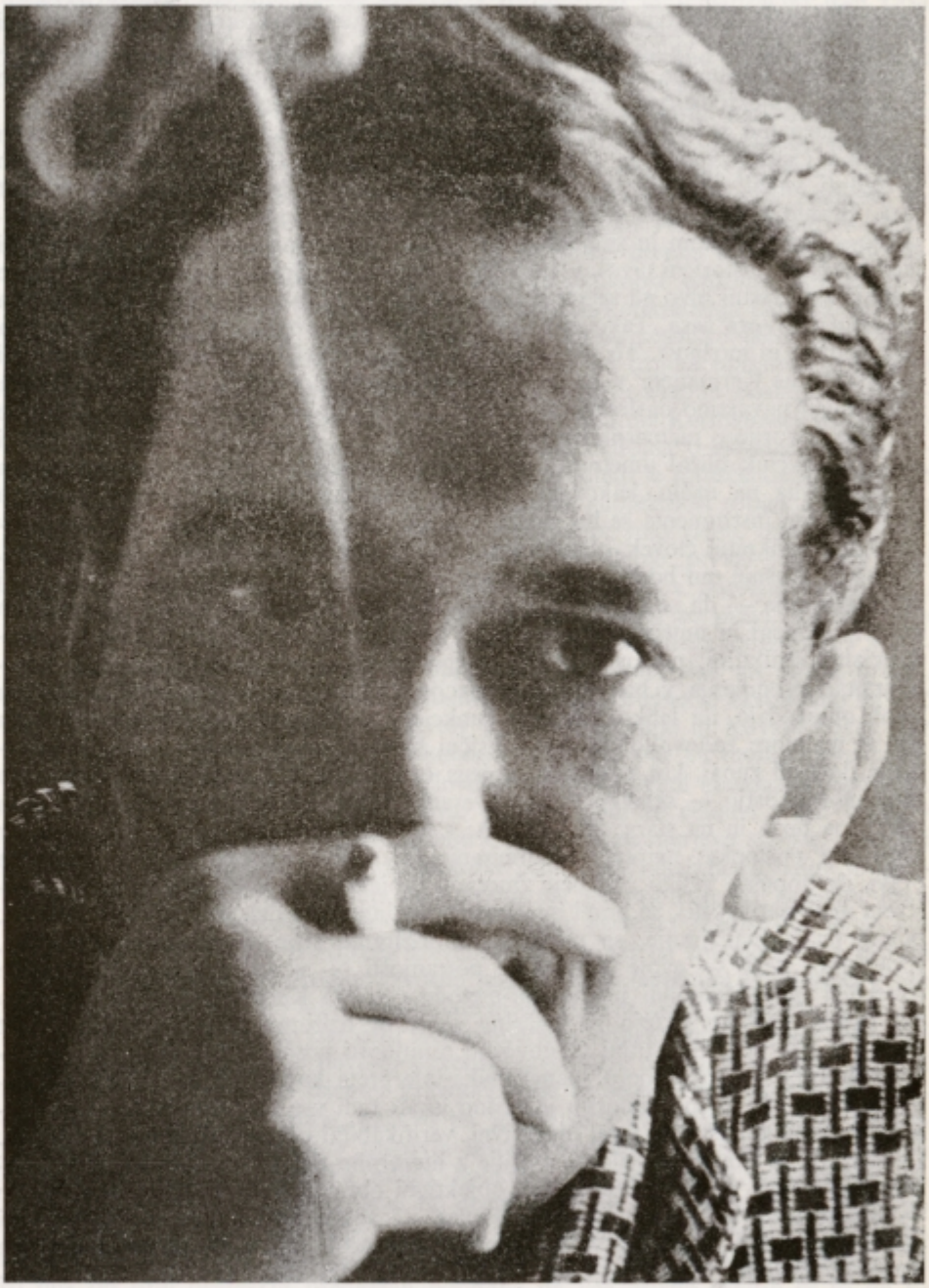
nosti, ki jo predstavlja v njej navzoče besedno gradivo. Sama avantura branja se mora potemtakem dogajati znotraj nekakšne višje semantične resničnosti, v razkrivanju skritosti v mrežo položenega pomena teksta. To resničnost nosi ali skriva celotnost teksta, se pravi, da je navzoča v načelih, ki je po njih organiziran celotni sistem teksta; to resničnost sestavljajo ta načela sama, v njih pa je branje utemeljeno. Razlike med posameznimi branji, različnosti v odkrivanju, razreševanju ali osvetljevanju te skrite in višje semantične resničnosti, ki jih prepričljivo razodevajo zgoraj navedeni primeri, morajo biti posledica posebne narave omenjenih načel — razmerja med tekstualno mrežo, ki je samo-umljiva ter neposredno bralna, in pomeni, ki so v njo položeni oziroma v njej skriti.

Branje torej brez posebnih težav, samo-umljivo in *a priori* prehaja tekstualnost teksta. Tekstualna mreža je dana, objektivna, določljiva, izmerljiva, nespremenljiva. Mogoče je prešteti besede, raziskati njihov slovnični in metrični red in ustroj, pogostost uporabe določenih besed, njihove posebne sintaktične zveze, ritmične značilnosti ali posebnosti itn. Na tej ravnini so mogoče docela zanesljive analize, nezmotljivi zaključki in enotne ocene. Skrivnost, skritost ali »višja« resničnost teksta se potemtakem začenja onkraj teh trdnih, objektivnih in zanesljivih določil — v transcendensu tekstualne mreže. Branje dosega transcendens, ga postavlja v svetlobo in tako seveda na ravnino tekstualnosti, ko ga formulira v trdno, zanesljivo in objektivno maso pomena, ga izenačuje s tekstualnostjo. Tako branje transcendens vrača oziroma descendira na tekstualno mrežo ter ga spreminja v neposredno in samo-umljivo, razvidno, transparentno in bralno ploskev teksta. Iz tega sledi, da je branje posebna formulacija teksta, se pravi, da prihaja tekst šele v branju do svojega dejanskega izraza. Transcendens, ki ga dosega in descendira branje na osnovi tekstualne mreže, predstavlja obenem smisel branja in smisel teksta. Edinole v tem je torej mogoče odkrivati tudi tisto temeljno resničnost oziroma tisti pomenski prostor literarnega dela, o katerem smo govorili že na prvi strani pričujočega spisa. Vendar ostaja vprašanje, ali je mogoče zanesljivo in objektivno opredeliti to temeljno resničnost oziroma ta prostor pomenov za konkretno književno delo, še zmerom odprto. Nanj ni mogoče odgovarjati predvsem iz razlogov, ki jih narekuje razmerje med tekstualno mrežo in med tekstom (»višjim« pomenom), in to razmerje v pesniških delih terja, kakor smo videli in kakor so nam zlasti dokazovali zgornji primeri, neko povsem posebno branje. Branje literarnih tekstov se namreč razlikuje od branja drugih, neliterarnih besedil predvsem po tem, da ima na voljo razmeroma širok manevrski ali avanturni prostor: začenja se v tekstualnosti, nadaljuje pa se v njenem transcendiranju, pri čemer si mora v pretežni meri samo izbirati smer, formo in tudi končni cilj ali smisel preseganja izhodiščne mreže besed. V prostoru med tekstualnostjo (pomenjujočim) in njenim transcendensom (pomenjenim) se branje književnih spisov potemtakem dogaja kot svojevrstna kombinatorna igra, avantura s pomeni, ki so v tekstualnosti navzoči na impliciten, »rahel« in odprt način in ki jih eksplicira, formira in osvetljuje šele branje samo. Pri tem mora ostajati »pravi« ali »resnični« transcendens tekstualne mreže, seveda zmerom nedoločljiv oziroma absolutno skrit. Ni na primer mogoče povsem zanesljivo trditi, kateri od zgoraj navedenih primerov branja je resnično adekvaten temeljni resničnosti in kateri se zares prekriva s pomenskim prostorom Prešernovega *Kèrsta per Savíci*. Razlike in pa stične točke v teh primerih ne morejo govoriti o drugem, kot da so vsa branja enako adekvatna in v enaki meri obsojena, da prekrivajo le del in ne celote pomenskega prostora pričujoče pesnitve. Sleherno od navedenih branj formira svoj lastni transcendens. Lahko zaključimo, da je v tem navsezadnje tudi temeljna konstitutivna razsežnost literarnega dela, razsežnost, ki književno delo ontološko razlikuje od drugih, neliterarnih besedil. Tekstualna mreža je vržena čez temeljno resničnost oziroma prostor pomenov tako, da se more branje v njej bolj ali manj poljubno gibati ter glede na tekstualnost tudi nezavezano formirati njen transcendens. Literarni tekst omogoča skratka najrazličnejše razsvetlitve, se pravi, da omogoča kar najbolj diferencirana branja.

Iz tega sledi naslednja, dovolj pomembna konsekvenca: ker se književni tekst gradi iz tekstualne mreže in branja in ker je pri tem objektivno dana in povsem zanesljiva le mreža, je seveda subjekt branja za tekst izjemnega pomena, saj oblikuje njegovo »končno« podobo in izbira njegov temeljni pomen, naseljuje prostor njegove resničnosti. Kriterij temeljnega oziroma resničnega je, kar zadeva književna dela, mogoče misliti v razmerju do konkretnega bravca in ne do konkretnega teksta. Še več — vsakokratna branja sama formirajo to merilo, tako da more biti transcendens tekstualne mreže z nameni in namerami avtorja tudi v diametralnem nasprotju. Seveda pa je ta diametralna nasprotnost kljub vsemu samo ena od bit-nih lastnosti literarnega dela.

Branje se potemtakem dogaja v docela odprtem prostoru. Z izjemo neposrednih, tekstualnih semantičnih vrednosti je v celoti subjektivistično dejanje. Književno delo je omogočanje subjektivizma. V rahlo vrženo tekstualno mrežo se v branju projicirajo pomeni, nastajajo torej kot stik ali kot kombinacija pesnikove in bravčeve subjektivnosti. Tako uresničuje branje temeljno voljo književnega izdelka, realizacijo in eksplikacijo tekstualne osnove na temelju subjektivistično odkritega pomena.

Vrniti se moramo k perspektivi časa in k položaju književnosti v njej. Videli smo, da se ta perspektiva, ki smo jo orisali zgoraj, že po svoji apriorni pozitivni



smeri prekriva z mislijo in delom historičnega človeka-subjekta. Ugotovili smo tudi, da je v perspektivi časa in v rokah človeka-subjekta literatura odtis, informacija, simbol, instrument zgodovinskega pretakanja časa ter da prihaja do svoje konkretne in končne podobe v različnih praktičnih oziroma ideoloških normah in postulatih. Na impliciten način smo tudi postavili vprašaj nad metodo tiste misli o literaturi, ki se iz historičnih, čas-nih izhodišč približuje književnim delom ter jih obravnava kot neke vrste informacijske vire o zgodovini, o razvoju literarnih form, žanrov, eksistencialnih struktur itn. Hkrati smo na tej osnovi zastavili vprašanje, ali je literatura v perspektivi časa sploh še literatura, saj jo omenjena misel izmika njenim ontološkim določilom ter »petrificira« v en sam, s konkretnim zgodovin-

skim nivojem v čas-u skladen pomen. Iz iste osnove je izviralo tudi drugo vprašanje, pred katerega smo se bili postavili: ali pa je literaturo sploh mogoče misliti samo po sebi, vztrajajoč le v njenih ontoloških določilih zunaj konkretne časne epohe — in pri tem vendarle govoreč o konkretnih književnih besedilih. Nadaljnja izvajanja so nam zlasti v tistem delu, kjer smo poskušali orisati fenomenologijo branja in ob Prešernovem *Vvòdu* h *Kèrstu per Savíci* navajali primere različnih branj, pokazala, da vnaša bit-no konstitutivno prvino v tekst branje oziroma subjekt branja, iz česar sledi, da je literatura volja po subjektivizmu in izraz subjektnosti. Ali se nismo s temi zaključki in sklepi pravzaprav vrnili nazaj v prespektivo časa in s tem k instrumentalizirani literaturi, nad katero smo bili postavili vprašaj? Se je zdaj torej definitivno izkazalo, da literatura zunaj instrumentalizacij v resnici ni mogoča, saj smo videli, da je ne more biti brez branja, se pravi brez transcendiranja njene tekstualne mreže, saj jo šele to transcendiranje vzdiguje v pomenjeno in s svojo subjektivistično poljubnostjo konstituira kot literaturo?

Če gledamo iz časne prespektive, je branje proces, ki se tako rekoč zmerom dogaja v čistem *praesensu*, v neposrednem sedanjiku. To je seveda, kakor smo že zgoraj videli, zmerom določen zgodovinski nivo oziroma konkreten segment časa. Branje potemtakem poteka tako, da vzpostavlja stik ali realizira komunikacijo — med tekstom in subjektom branja — ter s tem implicitno formulira tisti segment časa (historični nivo), v katerem se dogaja. Po drugi strani pa lahko branje prehaja svoj lastni nivo ali segment časa, vstopa v čas branega teksta in se ukvarja s formulacijo tega časa. Tako prihajata z branjem na svetlo dve plasti književnega dela, danost in možnost. To problematiko v drugi zvezi in z drugačnimi besedami opisuje Taras Kermauner v knjigi[8] o treh povojnih slovenskih dramah. Iz Uvoda v to knjigo navajamo naslednje stavke, ki ob vprašanjih tako imenovane literarne znanosti govorijo o razmerjih do književnih del: »... metoda, s katero se bo kateri koli znanstvenik bližal umetnini, ne bo nikoli mogla biti popolnoma znanstvena in objektivna na način, kakor ga poznajo eksaktne prirodne znanosti; v vlogo znanstvenega instrumenta se bo moral zmerom znova — brez izjeme — eksteriorizirati živi konkretni človek, obremenjen z vsemi svojimi posebnostmi in skušnjami. Ravno te skušnje mu bodo namreč omogočale — čim bolj polne bodo in čim bolj racionalizirane — da se bo lahko postavil čim bolj adekvatno v čim več različnih situacij, stopenj in umetnin. Njegov ratio bo izdeloval racionalne modele — eksistencialne strukture; njegova skušnja, njegove osebne zmožnosti (opažanja, kombiniranja, pronikanja v bistvo, diferenciacije itn.) pa dajejo ratiu gradivo in mu sploh omogočajo, da lahko primerno funkcionira. Znanstvenik-interpret literarnih del se ne more zadovoljiti — kot klasični literarni zgodovinar — da gleda literarna dela od zunaj, kot predmete svojega opažanja (. . .), temveč se mora z vso svojo notranjostjo — skušnjo itn. — presaditi vanje, biti v njih, gledati naprej in nazaj (na nova in na stara dela) iz njih: s temi deli se identificirati. Potrebna sta torej oba postopka; najprej identificiranje (ki je lahko popolno le v limiti, se pravi, da dopušča veliko področje zmotam, subjektiviteti, zato netočnosti in znanstveni neobjektivnosti), se pravi interioriziranje literarnih del vase, v svojo skušnjo, potem pa formaliziranje, se pravi eksterioriziranje sebe v racionalne postopke, sprememba sebe — svoje skušnje in notranjosti — v povsem zunanji, zunanje izmerljivi in verifikabilni instrument-metodo.« — Ti Kermaunerjevi zahtevki po eni strani razločno kažejo na načelno odprtost oziroma objektivno dostopnost literarnih del, po drugi strani pa govorijo o nujnosti posebnih subjektivnih sposobnosti[9] bravca, v tem primeru znanstvenika-interpreta književnih del. V teh subjektivnih lastnostih in sposobnostih je očitno iskati tudi vse tiste težave, ki se postavljajo po robu znanstveni, torej objektivni, verifikabilni obravnavi literarnih tekstov. Dejstvo, da se bravec praviloma srečuje z literarnim delom kot subjekt, se potemtakem postavlja po robu znanstveni, objektivni obravnavi književnega dela. To je — izgovorjeno v jeziku pričujočega spisa — »obravnava« temeljne resničnosti oziroma prostora pomenov v vsej njegovi celotnosti in na absolutno adekvaten način. Z metodo, za katero se v knjigi *Trojni ples smrti* zavzema Taras Kermauner, se težava objektivnega, znanstvenega pristopa k literarnim delom premošča z izdelovanjem tako imenovanih racionalnih modelov ali eksistencialnih struktur, ki pa se seveda prekrivajo z izrazito časnimi razsežnostmi pesniških izdelkov, in pa s količino in kakovostjo bravčeve-znanstvenikove »skušnje in notranjosti«, njegove subjektivne predisponiranosti, od katere je, kakor beremo, odvisna njegova sposobnost identificiranja s čim več situacijami, stopnjami in umetninami. Tako prihaja po tej metodi literatura do svojega adekvatnega izraza oziroma objektivne

[8] Taras Kermauner, *Trojni ples smrti ali samorazdejanje humanizma v povojni slovenski drami*, DZS, Ljubljana 1968.

[9] Primerjaj Josip Vidmar, *Misli*, MK, Ljubljana 1964, str. 10.

podobe kot vsota racionalnega modela, na katero jo je mogoče reducirati, in »umetniškega«, na katerem participira subjektivnost (ali pomanjkljiva skušnja) bravca-znanstvenika, ki se ji seveda nikoli ni mogoče povsem izogniti; popolnoma adekvatne skušnje ni. Odločilna potemtakem ostaja prva razsežnost — racionalni model ali eksistencialna struktura književnega dela, saj le-ta omogoča relativno najvišjo stopnjo znanstvene objektivnosti in verifikabilnosti. Ker pa je to seveda v prvi vrsti lahko le izraz časovnega nivoja (segmenta zgodovine), na katerem je določeno literarno delo nastalo, se mora bravec-znanstvenik s svojim branjem postavljati na najrazličnejče čas-ne nivoje in stopnje, s tem ga branje postavlja v čas branega teksta: znanstvenik se ukvarja s formulacijo in tematizacijo tega časa, pesniški izdelek mu je odtis, informacija, simbol, instrument zgodovinskega segmenta, ki mu ta izdelek pripada. Če na tem mestu postavimo v oklepaje zahtevo po posebnih bravčevih skušnjah, ki so za to potrebne, smemo sklepati, da mora bravec-znanstvenik pri tem opuščati ali pozabljati svoj lastni zgodovinski, časni nivo, se pravi, da mora stopiti iz časa, odmisliti svoj lastni, konkretni položaj v njem ter tako pesniško delo spremeniti v izključni empirični problem, ki sicer v celoti ne dopušča metode, kakor jo uporabljajo eksaktne prirodne znanosti, saj se mora »v vlogo znanstvenega instrumenta ... zmerom — brez izjeme — eksteriorizirati živi konkretni človek«, vendar pa je na tej ravnini le mogoče do relativno visoke mere premagovati posebnost, subjektivnost oziroma pomanjkljivo skušnjo, ki jo v problem prinaša navzočnost »živega konkretnega človeka« v vlogi znanstvenega instrumenta. Vprašati se moramo, ali se pesniško delo po svoji temeljni resničnosti in po svojem prostoru pomenov ne izmika opisanim poskusom desubjektivizacije in redukcije na model ali strukturo. Preden poskušamo odgovoriti na to vprašanje, moramo ponovno premisliti tisti del Kermaunerjevih zahtevkov ali dognanj, ki govore o racionalnem modelu oziroma o eksistencialni strukturi. V jeziku, ki ga uporablja pričujoči spis, je to lahko le transcendens tekstualne mreže književnega dela, v njem pa se seveda izraža subjektnost subjekta branja ter realizira volja samega teksta, ki to subjektnost, kakor smo videli, omogoča, spodbuja in zahteva. Iz tega pa lahko za naš model sledi dvoje: prvič — ali se v zvezi s Tarasom Kermaunerjem kljub njegovi volji srečujemo s posebno eksplikacijo (njegovega) znanstvenikovega-bravčevega čas-nega nivoja, se pravi, da se mu v tekstih pač odkriva tak in ne drugačen transcendens ter le-tega spreminja v splošnem metodološki princip branja ali obravnave književnih del; ali pa je, drugič, eksistencialna struktura oziroma racionalni model neposredno in eksplicitno navzoč že v tekstualni mreži sami, in naš avtor preprosto opisuje in izdvaja nekaj, kar je dano na povsem razviden in verifikabilen način, s čimer pa morajo seveda odpasti vse težave z »živim konkretnim človekom« — z drugimi besedami: tekstualna mreža ničesar ne prekriva in ne skriva, je sama sebi že celoten tekst. Uvod v knjigo *Trojni ples smrti*, iz katerega smo citirali Kermaunerjeve stavke, v resnici kaže, da je njen avtor formiral metodološki princip racionalnih modelov in eksistencialnih struktur s književnim materialom, ki ga resnično ne moremo brati drugače kot na instrumentalizirajoč način, saj ga moremo razumevati le še kot pričevanje, odtis, simbol povojnega slovenskega časa ter ga smemo na tej ravnini tudi mirno izenačevati z drugim, izvorno ne-literarnim besednim gradivom. V teh delih resnično ne moremo mimo tekstualne mreže odkriti ničesar skritega in ničesar ne-verifikabilnega. To potrjuje celo Kermaunerjeva knjiga sama, čeprav so v njej zbrani opisi treh dram, ki v povojni slovenski produkciji predstavljajo med redkimi drugimi teksti v tej smeri izjemo. Pričujoči opisi se seveda držе temeljnega Kermaunerjevega principa branja, dejstvo pa je, da se s svojimi dramskimi predlogami dejansko prekrivajo le v njihovih instrumentalnih, pričevanjskih, historično simbolnih razsežnostih, skratka toliko, kolikor se te razsežnosti navsezadnje odpirajo v slehernem književnem delu. Po drugi strani pa Kermaunerjevi opisi že po svojem jeziku določno izpričujejo posebni, subjektivni način branja, ki je enako nezavezujoč kot druga, celo eksplicitno kritična, praktična in ideološka branja, ki so bila ob istih dramskih predlogah popisana na več drugih mestih in ki jih tu seveda ne moremo navajati. Identifikacija z literarnimi deli in izstop iz nje, za kar se zavzema Taras Kermauner, zatorej konec koncev ne moreta govoriti o drugem kot o avtorjevem posebnem čas-nem nivoju, ki se razkriva prek njegovega izvernega, subjektivnega transcendiranja tekstualne mreže. To transcendiranje se po drugi strani dogaja kot formulacija zgodovinskega nivoja oziroma čas-nega segmenta, ki mu prebrana književna dela pripadajo, ukvarjajo se potemtakem — na ekspliciten način — z danostjo književnih del, z njihovo možnostjo in voljo po subjektivnosti in njeni tematizaciji pa le na »skrit« oziroma impliciten način. Bravčev subjektivni položaj v času ostaja neekspliciran, čeprav impliciten seveda dovolj razviden. V pričujočem spisu ne more biti naš namen, da bi ga eksplicirali.

Zgornja digresija nam torej dokazuje, da se še zmerom nahajamo znotraj perspektive časa, znotraj instrumentalizirane literature ter analogno s tem znotraj subjektivizma, ki je sicer navzoč na prikrit, impliciten način, razviden pa vendarle zlasti v formulaciji racionalnih modelov, redukciji književnih del na eksistencialne strukture, prek katerih si pričujoči subjektivizem odpira pot v času oziroma do zgodovinskega položaja književnega dela. Pri tem so književna dela seveda spremenjena v instrumente, ki pot v čas oziroma pristop do zgodovine omogočajo. Vprašanje, ali to pot dejansko lahko omogoča samo literatura in ne tudi drugačno gradivo iz časa oziroma zgodovine, puščamo tu ob strani. Skratka: problem danosti in možnosti literature je v navedenem primeru razrešen s subjektom, z njegovo svobodo, da si razkriva književne tekste, kakor ga je volja. Subjektu torej v celoti pripada konstitutivna vloga v formiranju literature, njenih specifičnih literarnih razsežnosti, iz subjekta branja je potrebno izvajati tudi ontološka določila književnih del.

Zdaj se pred nami odpirata dve poti: prva bi nas vodila v podrobno analizo komunikacijskih struktur, ki se formirajo med tekstom in subjektom branja, torej na konkreten historični nivo, v opisovanje različnih stikov med dvema subjektivizmoma — pesniškega in bravčevega — ter njunega zgodovinskega oziroma časnega ozadja. Druga pot terja, da se naravnamo v tisto dvoplastnost literarnih del, ki smo jo do zdaj imenovali z besedami: tekstualna mreža in tekst kot njen transcendens, danost in možnost teksta. Dozdajšnje ugotovitve so nam pokazale, da je tekst rezultat stika med tekstualno mrežo in subjektom branja, da je prostor pomenov, ki ga v mrežo naseljuje in razkriva bravec, zmerom v *praesensu* in da bravec z opisi svojega branja (kritikami, impresijami, interpretacijami itn.) zapušča tako rekoč spomin na ta *praesens*. Ti zapisi potemtakem pomenijo sledove, ki jih je v času zapustilo literarno delo, so — poleg tega, da je književno delo tudi imanentno sled in spomin svojega lastnega časa — izrazi njegove navzočnosti v perspektivi časa. Za samo temeljno resničnost literarnega izdelka — njegove tekstualne mreže — ti sledovi ali spomini seveda ne morejo pomeniti nič odločilnega in zavezujočega. Ko odprem knjigo in začenjam brati, se odmaknejo in se potopijo v nič. Pred menoj je samo tekstualna mreža, spet samo prazni prostor in absolutna možnost pomenjanja. Spet se pred menoj v absolutno jasni in čistó navzoči obliki odpira edinole *praesens*, morem se v skladu s seboj odločati, da sprejmem ali zavrnem branje.

V *praesensu* se lahko posredno odločam le za ali proti tekstualni mreži oziroma za ali proti možnostim, ki jih v njej odkrivam. Tako se, izhajajoč iz *praesensa*, odpira pred menoj nova razsežnost književnega dela. Neposredno branje se namreč v svojem *praesensu* na določen način vendarle izmika času, spremeniti ga hoče v trdni, omejeni, neposredno navzoči prostor. Tekst se mu odpre v obliki igre, zgodbe, kot možnost kombinacij. »Spomini« na dozdajšnja branja odpadejo, izgubi se tudi spomin na izvorni čas teksta, berilo ni več pričevanje o času oziroma zgodovini, izmaknilo se mu je, spremenilo se je v čisto navzočnost. Pred bravcem se odpre njegov prostor. Prostor tekstualne mreže in prostor branja segata drug v drugega, ne da bi se v celoti prekrivala. Odpre se nekakšno prazno vmesno polje, pred katerim stoji edinole trden, neizpodbiten sistem besed — tekstualna mreža. Branje se tega praznega vmesnega prostora zaveda, dogaja se kot zavest neskončnosti teksta in svoje lastne omejenosti. Sistema neposrednih pomenov oziroma tekstualne mreže ne prehaja več *a priori* in samo-umljivo, da bi se na osnovi sklepanj in svoje lastne projekcije izrazilo in tematiziralo kot subjektivizem ter tako dosegalo bližino bit-i, ime sveta, ki ga književno delo razkriva in imenuje s pomočjo branja. Branje se mora najprej ujeti v neposredno dano, tako rekoč objektivno razsežnost književnega dela: v njegov čisti prostor, navzoč v tekstualni mreži, se pravi v navzočnost njegovih znamenj, ki se šele po-tem spreminjajo v znamenja-za-nekaj, ime-sveta, simbol, instrument, informacijo.

Če se zdaj ponovno vprašamo, kaj literatura objektivno *je*, bomo mogli odgovoriti takole: literatura je objektivno predvsem sistem znamenj, organiziranih v poseben semantični red in sistem, katerega pomenjanje je odvisno od različnih branj oziroma »razumevanj«. Čas-ovno različna branja kažejo, da sistem ali red znamenj sam po sebi stoji zunaj časa, da je dostopen pomenjanju zmerom v *praesensu* ali z drugimi besedami — samo v prostoru. To pa se seveda pravi, da se branje začenja tam, kjer se začenja tudi literatura sama: v nulti točki, na robu absolutno neznanega, pred amorfno gmoto znamenj in pomenov, katerih transcendiranje je mogoče šele potem, ko je ugotovljena njihova notranja, bistvena, kohezivna sila. In to je kajpa sistem tekstualne mreže, znamenj samih pri sebi. Začetek, ko začne znamenje reflektirati samo sebe ter se spreminjati v možnost pomenjujoče snovi, ko je še snov in še ne znamenje za nekaj (ime-sveta), je po vsem videzu

tista nulta in verifikabilna točka v literarnem delu, na kateri se avtentično začenja tudi branje. Naša misel se v pričujočih poglavjih zatorej ne ukvarja z vprašanji transcendiranja tekstualne mreže in s problemi pomenjanja, ampak hoče odkriti, kaj ta mreža kot možnost pomenjanja sama po sebi je, domisliti hoče skratka tisti tekstualni temelj, na katerem je transcendiranje sploh šele mogoče, točko, na kateri literatura zapušča samo sebe in začne omogočati subjektnost subjekta branja. Naša misel se torej ne bo ukvarjala s pomeni, ki se odpirajo na temelju Prešernove pesnitve in Smoletove drame *Krst pri Savici*, ampak bo zamejevala prostor, *kjer* so ti pomeni možni in ki je zatorej seveda skupen vsem različnim pomenjanjem in branjem. S tem ne pozabljamo na svojo lastno subjektnost, saj opisujemo in opredeljujemo temelje, na katerih je šele možna njena eksplikacija in tematizacija, kakor jo seveda omogočata in zahtevata oba teksta o Črtomiru in Bogomili.

2. *Veséle zmáge dán nam ne napóči* (Črtomir)

Prešernov *Kèrst per Savíci* je napisan, kakor je znano, v dveh delih, ki se po pesniški organizaciji in po obsegu med seboj precej razlikujeta. Vendar so razlike med *Vvòdom* in *Kèrstom* komplementarne narave, njihov smisel in pomen se potrjujeta v luči osrednje usode, Črtomíra, ki edini nastopa v obeh delih pesnitve. *Kèrst per Savíci* nam tako v prvi vrsti pripoveduje Črtomírovo zgodbo. Zgodba se razvije v dveh večjih enotah, ki si neposredno sledita. Med njima ni ostre meje, prva situacija prehaja v drugo v petnajsti in šestnajsti oktavi drugega dela, prekriva se torej z *Vvòdom* in s približno sto petnajstimi verzi *Kèrsta*. Druga enota — situacija traja ostalih sedemintrideset oktav vse do konca »povesti v verzih«.

Prvo situacijo sestavljajo naslednji elementi: oris bratomornih bojev med kristjani in neverniki, Črtomírov govor pred bojevniki, preden se začne zadnja, odločilna bitka, poraz njegove vojske, Črtomírov pobeg iz te bitke v Ajdovskem gradu (tu se zaključi *Vvòd*), njegov prihod na obrežje Bohinjskega jezera, spoznanje, da je poraz *vére stáršov* definitiven, misel na samomor, ki pa jo prežene spomin na ljubezensko zvezo z Bogomilo, pripoved o nastanku, trajanju in prekinitvi te ljubezenske zveze in slednjič Črtomírov sklep, da bo pred smrtjo še enkrat poiskal Bogomilo. Začetek drugega dela pesnitve, začetek *Kèrsta*, retrospektivno podaja predzgodovino Črtomírove usode, tisto, kar se je zgodilo pred dogodki, neposredno opisanimi v tekstu. Tu torej beremo, da se je bil Črtomír zaljubil v Bogomilo, svečenico poganske boginje ljubezni — Žive, in da mu je Bogomila ljubezen vračala, da pa jima je sreča trajala le kratko leto dni, potem se je bil namreč pripodil v deželo Valjhun s svojimi vojskami, požigal je stara svetišča in širil krščansko vero, hoteč očitno tudi »politično« podjarmiti deželo, Črtomír je bil prisiljen zapustiti Bogomilo in se iz srečnega ljubimca spremeniti v nesrečnega vojaka. V vojni namreč zmagujejo Valjhunovi bojevniki. Nazadnje je ostal Črtomír s svojo četo, obkoljeno v Ajdovski trdnjavi, sam. Tu se začne Prešernova pesnitev. Ključ do njene zgodbe pa je seveda iskati v orisani »predzgodovini«.

Za zgodbo so odločilnega pomena dvanajsta, trinajsta in štirinajsta stanca, kjer je opisano Črtomírovo slovo od Bogomile:

Kak têžka, brítka úra je slovésa!
Stojé po líčah jíma káplje vróče,
Objéta sta, ko bi bilà telésa
En'gà, spustíti žnábel žnábla nóče;
Si 'z lév'ga ôča désniga očésa
Jok bríše, ki ga skríti ní mogóče,
Ko vídi v táko žálost nju vtopljêne,
In de tolážbe zánje ní nobêne.

Bi spómnil njíma zmáge véčno slávo,
Ak bi, de jo doséči móč je, sódil;
Al preveliko trúmo je čez Drávo
Po Kókri dôli v Krájn Valjhún perpódil.
Se móžu zdí, de grè le v smèrt kervávo,
Brez de bi véro, bráte osvobódil. —
List príde, kàk vasí in vêže bôžje
Goré; — čas, Čertomír! je vzét' orôžje.

In šèl je bój bojvàt brez úpa zmáge,
In skázal se je korenîne práve,

Kjer súče mèč, na čêli smèrtne sráge,
Ležé sovrážnikov trupla kerváve
Mertvìh, al izdihjóčih dúše dráge;
Vundèr ne mèč, ne móč gradú terdnjáve
Bogóv ne móre réšit' slávnih stáršov,
In ne pred smèrtjo ohranít' továršov.

V navedenih verzih je za naše razmišljanje zlasti važen podatek, ki dokazuje, da je konec prve situacije Črtomírove zgodbe na razviden način navzoč že v njenem začetku: Valjhunova vojska je bila premočna, da bi jo bilo sploh mogoče premagati ter osvoboditi stare bogove, ki jim je tudi Bogomila v svečeniški službi; boj za njeno boginjo Živo in za *véro stáršov* je bil zgubljen vnaprej, z njim, to je Bogomilin oče Staroslav že na začetku določno vedel, ni bilo mogoče ničesar ubraniti. Resnica tega boja, iz katerega moreta slediti samo poraz in smrt, je resnica nič-a, ki pa je hkrati vendarle navzočnost smisla. V njem se spopadata sila orožja in moč vere, vojska in konstitutivna sila staroslovenskega sveta — zato, da bo poraz kar se da drago plačan, da bo *nič* neposredno skušen, doživet in povzdignjen v zadnjo, edino in vendar srečno možnost *smisla*. Iz tega sledi, da se boj za *véro stáršov* dogaja kot usoda ali fatum v svoji najneposrednejši in najčistejši, obenem pa v najbolj zavezani obliki, saj se poganska slovenska vojska z vso mogočo intenzivnostjo udeležuje vnaprej zgubljenega boja, njegovega jasno razvidnega konca, tako rekoč »plastično« odkriva resničnost nič-a, smrti, junaštva — resnico poslednjega roba sveta. Ko beremo zgoraj citirane verze, določno spoznavamo, da bo Črtomírova izročenost usodi ali fatumu popolna, da pa se vendarle in kljub temu pojavlja kot posebna oblika svobode: Črtomírove zvezanosti s skupnostjo, s katero gre v boj za *nič* — smisel in ki jo formira na smrt obsojena vera, ni mogla načeti niti ljubezenska zveza, čeprav je do zdaj veljala za absolutno in od te skupnosti pravzaprav tudi neodvisno resnico (smisel) njegovega življenja. Črtomír odide v boj kot poveljnik, njegova vojska je poražena zadnja, v prizoru pred poslednjo bitko se v celoti odloči za smrt. *(Strahljívca v célim ni imèl števíli.)* Tako se pokaže, da je mogoče *véro stáršov* dejansko doseči in realizirati le v smrti, v niču, da pa je ta realizacija posledica svobodnega izbora, v katerem se je Črtomír skupaj s svojimi bojevniki med zasužnjenim življenjem in svobodno smrtjo z imenom starih bogov na ustih odločil za slednje. Njihova svoboda se torej razkrije v priznavanju usode za edino resnično, avtentično možnost sveta, v pristajanju na smrt, v kateri se potrjuje in uresničuje njihova zvestoba. Doseči nič se potemtakem pravi doseči in realizirati svobodo ter s tem do-živeti na temeljih *vére stáršov* formirano skupnost kot temeljno konstituanto sveta, vsega, kar je — smisel. Temu se kajpa ne more postavljati po robu noben odnošaj, ki bi segal nad ali pod ta smisel. Tako je seveda tudi ljubezenska zveza med Črtomírom in Bogomilo uresničljiva le v tistem času, ko se s tem smislom sklada, ko je del takega življenja, sicer pa je po zakonitostih usode ali fatuma postavljena v iste okvire svobodnega eksistencialnega izbora — obsojena na propad.

Zategadelj ne more biti nenavadno, da se Črtomír po porazu na Ajdovskem gradu ukvarja z mislijo na samomor. Življenje ob izničenem, mrtvem in vendar v smislu pokopanem občestvu vernikov je absolutno izpraznjeno in ne-mogoče. Črtomír edini ni doživel in skusil resnice nič-a in navzočnosti smisla. To je zdaj dejanski ne-smisel, neposredno doživetje absolutne ne-možnosti življenja. Črtomír se zave, da stoji pred poslednjim robom, pred ne-možnostjo, zoper katero se je bil v govoru vojakom že opredelil, ko jih je zoper zasužnjeno življenje navduševal za svobodno smrt. Z mislijo na samomor se zdaj ponovno postavlja pred isti izbor: na Kranjskem žari namreč *le ptújcam sréče svít, ošábno nós'jo tí po kônci gláve,* živi Slovenci *ječé pod têžkim jármom,* mrtvi pa so odrešeni suženjstva, počivajo v miru in smislu. Prvotne odločitve seveda ni mogoče preklicati ali spreminjati, Tako v resnici preostane edinole samomor, ki bi Črtomíra — edinega preživelega — vrnil *véri stáršov*, skupnosti, nič-u in smislu ter ga tako rešil pred nesrečnim življenjem v ne-smislu.

Na tem mestu, to je v tretji stanci, poseže v Črtomírovo situacijo avtor, prekine dogajanje zgodbe in svojemu junaku prepove samomor:

Al, de te jénja tá skeléti rána,
Ne bóš posnél Katóna Utikána!

Pesnikov poseg v dogajanje zgodbe se nadaljuje v naslednji stanci in se glasi:

Prenêsla pričujóče úre téže
Bi ne bilà lét pôznih gláva síva;
V mladósti vùnder tèrdniši so mréže,

Ki v njih derží nas úpa móč goljfíva;
Kar, Čertomír! te na življênje véže,
Se mi iz tvôjih prêjšnjih dní odkríva,
Ki te vodíla ní le stára véra
Tjè na osrédik Bléskiga jezéra.

Ta intervencija je seveda izredno pomembna, to dokazuje že njena direktna oblika in pa dejstvo, da je edina svoje vrste v pesnitvi. Če razvijemo Črtomírovo zgodbo v tistem časovnem zaporedju, kakor se je zgodila, začenši torej pri ljubezenski zvezi z Bogomilo, in pustimo pesniško organizacijo njenega časa zaenkrat »v oklepajih« (ta čas se začenja z bitko v Bistriški dolini, to pa je dogodek, ki dejanskemu začetku Črtomírovih doživetij sledi dosti kasneje), bomo tudi opazili, da stoji Prešernova intervencija skoraj natančno v sredini zgodbe ter je tako po svoji funkciji nekakšen dramatičen sunek, s katerim se dogajanje prevesi v drugo, prejšnji enoti na prvi pogled izrazito kontraverzno situacijo. Osrednji pomen tega avtorjevega posega v naravni tok dogajanje pa je iskati v tistem verzu, kjer je govora o upanju oziroma o goljufivi moči upanja. Ta stih se direktno nadaljuje v retrospektivo iz preteklih časov, ko je Črtomíra vodila k svetišču na blejskem otoku zraven pobožnosti in lepe okolice zlasti še ljubezen do lepe svečenice. To se pravi, da mora Črtomír zdaj odgoditi svojo prostovoljno smrt zato, da bi obudil spomin na tiste čase, obujati pa ga mora iz nekih posebnih razlogov. Ti razlogi po vsem videzu, ki ga vzbuja naraven potek zgodbe, namreč ne izvirajo iz njegove usode, iz Črtomírovega »eksistencialnega« statusa, ampak so očitno postavljeni zato, ker tako mimo samega nárisa teksta hoče avtor. Upravičeno smemo sklepati, da pesniku ni šlo samo za to, da bi s *Kèrstom per Savíci* opisal razpad koherentne socialne skupnosti, utemeljene na poganski veri, ampak da bi s pomočjo svojega junaka ekspliciral in utemeljil tezo, ki je dovolj jasno navzoča v zgornjem citatu, zlasti določno pa jo izrekajo naslednje tri besede: *úpa móč goljfíva*. Te tri besede seveda ne pomenijo nič drugega kakor to, da je moč upanja varljiva, goljufiva moč. Vendar smemo že po položaju teh besed v pesnitvi upravičeno sklepati, da v marsičem anticipirajo nadaljevanje in konec Črtomírove zgodbe. Z navedenimi besedami pa je tudi ponovno izpričana popolna razvidnost vsega, kar je, usodnost, ki ji ni mogoče zbežati in ki predstavlja temelj sveta: tako, kot je bil Črtomír nekdaj odšel *bój bojvàt brez úpa zmáge*, tako ga zdaj avtor odvrne od samomora, prepreči mu doživetje nič-a in smisla, ki ga je v smrti dosegla njegova izvirna verska in socialna skupnost. Črtomiru dá doživeti upanje, da bo — kljub tistemu, kar se je že zgodilo, kar je že do-živel in kar je moral pre-živeti — nemara odkril »novi« smisel ali mogel izvršiti obrat k novi utemeljitvi: ljubezni, hkrati pa ga že zdaj določno seznani s posebno lastnostjo tega upanja. Zato lahko upravičeno pričakujemo, da je to samo kratki »zaviralni moment« pred zadnjim, nedvoumnim in nepreklicnim spoznanjem, da to ni mogoče in da je definitivno — *úpa móč goljfíva*.

Črtomír potemtakem ne sme umreti kakor Rimljan Katon, ampak mora dognati, kaj se je zgodilo z Bogomilo v teh bojih: *Al žíva, al mèrtva je, zvédit' móre, / Ločíti préd se iz svetá ne móre*. Šele potem se bo — morda — smel vrniti tja, kjer je zdaj lahko še edinole zares doma — v skupnost svojih padlih vojakov, ki so s smrtjo dosegli in realizirali svobodo. Ali pa se mu bo ta pot definitivno zaprla.

Tu se začenja druga situacija Črtomírove zgodbe, ki jo sestavljajo naslednje prvine: srečanje s starim ribičem, ki odide iskat Bogomilo, sestanek z njo in duhovnikom-druidom, Bogomilina pripoved o spreobrnjenju in krstu, zmaga erotike nam *véro stáršov*, Črtomírovo spoznanje, da je ta ljubezen neuresničljiva, sklep, da se bo dal posvetiti v duhovnika-misijonarja, krst pri slapu Savice in odhod v Oglej, s katerim se *Kèrst* zaključi. To situacijo v odločilni meri uvajajo naslednji stihi, ki jih Črtomír izgovori takoj, ko zagleda Bogomilo, in ki stoje v triindvajseti oktavi:

. . . Skerbí je kônec, žálosti, nesréče (. . .)
Naj bríje zdàj vihárjov síla,
Naj se nebó z obláki preobléče,
Ni mêni már, kar se godí na svéti,
Ak smějo sréčne te roké objéti.

V teh verzih beremo, da je Črtomír nenadoma »pozabil« na vse tiste konstitutivne prvine, ki so do srečanja z Bogomilo uravnale in določale njegovo življenje. Ne zanima ga več, kaj *se gódi na svéti;* povezanost s skupnostjo in izročenost mrtvim bojevnikom, kar ga je do tega trenutka v temelju opredeljevalo, se zdaj obrne k novi zavezi: ljubezni. To je seveda obrat v temelju, obrat k novi

možnosti smisla, ki pa jo je potrebno šele realizirati. Realizacija je položena v Bogomilino usodo, v celoti je odvisna od te usode. Bogomila pa se je pustila med Črtomírovo odsotnostjo krstiti, zaobljubila je svojo nedolžnost *Jézusu, in máteri Maríji*, da bi rešila Črtomíra smrti. Zdaj seveda ni mogoče nič drugega kot reči: *Ne bránim se je vére Bogomíle*, in se umakniti, z drugimi besedami: svobodno pristati na neizbežnost usode, ostati zunaj poražene bojevniške skupnosti in obenem zunaj ljubezni. Možnost novega smisla se je pokazala kot neuresničljiva, svobodnost Črtomírovega ravnanja pa je razkrila svoj izrazito destruktivni obraz, to je seveda obraz ne-možnosti vsakršnega, še tako poljubnega »smisla«. S takim razpletom zgodbe je Prešernova teza o varljivi moči upanja pravzaprav že eksplicirana do konca. Povratek v skupnost padlih bojevnikov ni mogoč — Bogomila je Črtomíra rešila smrti z molitvijo h krščanskemu Bogu in mu s tem seveda presekala vsakršno zvezo z izvirno, v smrti in smislu počivajočo skupnostjo; prav tako je nemožna ljubezen v obliki realnega človeškega odnošaja — Bogomila je Črtomírovo življenje odkupila z zaobljubo nedolžnosti. Tako sta povratek v smisel in uresničenje ljubezenske zveze prestavljena v absolutni prihodnji čas:

Odkríla se bo têbi únstran grôba
Ljubézni môje čístost in zvestôba.

To pa obenem pomeni, da se je v temelju spremenila tudi možnost, ki jo je v Črtomírovem življenju do zdaj predstavljala smrt, saj to ne more biti več možnost, s katero bi se odpirala pot v zvestobo, kakor so jo s svojimi smrtmi potrdili bojevniki v bitki *za véro stáršov*, ali pot v ljubezen, kjer bi ljubimca lahko sáma izbrala trenutek svoje združitve — smrt potemtakem ne more biti več možnost za svobodo ter s tem pot v smisel, ampak je z njo postavljena pred Črtomírovo življenje popolnoma nova zaveza. To je zaveza ljubezenske zvestobe, ki bo lahko uresničena šele *únstran grôba*. Tako se je življenje seveda izmaknilo svojim temeljem, izročilo se je môči, ki je na absoluten način zunaj njega in ki nadnjo sámo sploh ne more več vplivati. Še več: v imenu te nove zveze je potrebno ne le »pozabiti«, ampak radikalno spremeniti oziroma zanikati vse tiste konstitutivne razsežnosti, ki so se odkrivale in utemeljevale v boju *za véro stáršov*. Novi temelji so lahko le manj zanesljivi, predvsem pa težavnejši, ker jim je odvzeta svobodna smrt kot poslednje absolutno doživetje zvestobe in ker so v absolutnem nasprotju s prvotnim smislom možni le *per negationem*. To razločno potrjujejo tisti pasusi v pesnitvi, kjer Bogomila opredeljuje Črtomírovo prvotno zvestobo z besedami, kakršne so na primer kriva vera v malike, strašna, dolga zmota, pota temne noči, nevednost itn. Črtomírova zvestoba se je razkrila kot neobvezna, postala je v resnici destruktivna zmota, ki jo je potrebno spoznati in priznati, mogoče je torej samo preprosto in radikalno spoznanje, da je bila *véra stáršov* kriva in Valjhunova vera prava. Šele prek tega radikalnega obrata je mogoče izrekati tudi take Črtomírove stihe:

. . . Vem, de malíke, in njih slúžbo gláve
Služábnikov njih so na svét rodíle,
V njih le spoštvál očétov sim postáve,
Al zdàj ovèrgle so jih vôjske síle . . .

Ti verzi so z zgodbo, ki jo pripoveduje Prešeren, pravzaprav v popolnem logičnem nesoglasju. Zdi se namreč nemogoče, da bi se mogel Črtomír tako zlahka in naglo izmakniti vsemu tistemu, kar ga je do tega časa (do zaključka Bogomiline pripovedi o spreobrnjenju) zavezovalo, vso tisto absolutno silo, ki jo kaže zlasti njegov govor v *Vvòdu* in pa prve oktave *Kèrsta*, ter tako mirno ugotavljati, da so bogovi *vére stáršov* samo maliki, izmišljotine, ki so jih postavili na svet svečeniki — da se je torej vojskoval za nič kaj usodno in pomembno reč, saj je izvrševal samo dolžnost do očetov in njihovih ne prav umnih zakonov, ki so zdaj ovrženi, skupaj z njimi pa seveda izbrisane tudi sinovske obveznosti.

Vendar nam postane vsebina navedenih verzov nekaj povsem naravnega takoj, ko jo začnemo misliti znotraj tistih razsežnosti Prešernove zgodbe, ki smo jih imenovali z besedo svoboda in za katere smo mogli videti, kako pomemben položaj zavzemajo v pesnitvi. Videli smo tudi, da je v *Kèrstu per Savíci* svoboda zmerom v tesni zvezi z usodo ali fatumom in da pravzaprav pomeni neposreden izraz človekovega razmerja do usode — in to razmerje se v našem tekstu zmerom kaže kot pristajanje na fatum. Tako kot je poraz Črtomírove vojske razviden že pred začetkom tega boja, tako je spopad z Valjhunom obenem tudi nujen, potrebno se ga je udeležiti, pokaže se, da je to usoda in da se Črtomírova svoboda potrjuje s tem, da sprejme usodo nase, da se ji ne izmakne, ampak poskuša vzidati svoj kamen vanjo, da se skratka svobodno odloči za usodo, ki visi nad svetom in

in ki terja boj, in da se že prej ne umakne z Bogomilo *tjè na osrédik Bléskiga jezéra* in ne skuša v okvirih, ki mu jih daje na voljo ljubezen, realizirati svojega življenja neodvisno in zunaj fatuma. Podobna situacija se zgodi v viharni noči pred zadnjo bitko, kjer naš junak bojevnikom določno opiše situacijo kot nujnost povsem svobodnega odločanja med dvema možnostima: *nóč . . . v čèrne zêmlje krili* in *pod svétlim sóncam súžni dnóvi*, se pravi med smrtjo in suženjstvom. V obeh primerih je svobodno odločanje temelj vsakršnega ravnanja. *Kèrst per Savíci* nas torej postavlja v svet svobode, to je v svet svobodnega človeka-subjekta. Stihi, ki so nam zgoraj povzročili zadrego, zanašajo v ta svet resnično nekaj posebnih odtenkov, vendar so to še zmerom in v celoti odtenki svobode: Bogomila je Črtomíru z ne preveč trdno argumentacijo razložila nujnost svojega spreobrnjenja, povezala je krst z ljubeznijo in celo z zaobljubo deviške čistosti do groba — vse, da bi Črtomíra »rešila« smrti. Tako je ustvarjena nova situacija fatuma, usode. To situacijo v Črtomíru utrjuje dejstvo, da je zares ostal živ, da so bile Bogomiline molitve po nekem čudnem in nedoumljivem naključju uslišane; in to dejstvo zavezuje. Bogomilina vera v večno ljubezensko združitev *únstran grôba* je druga zaveza, ki jo Črtomír mora priznati, saj je to, kakor beremo na nekem drugem mestu, tudi spomin na temeljno soglasje sveta: *Ljubézni vére, in mirú in správe, / Ne bránim se je vére Bogomíle.* Mimo vsega tega ni mogoče, potrebno je ravnati tako, kot je ravnal nekoč, ko je moral priznati, da je boj *(brez úpa zmáge)* z Valjhunom nujen, in ko je to priznanje oziroma ta pristanek na usodo terjal njegove zavestne odločitve, to je dejanja subjektivnosti in svobode, razkrilo pa se je v spoznanju nujnosti tega boja. Podobno Črtomírovo odločitev v novi situaciji usode kažejo zgoraj citirani verzi: z bojem proti Valjhunu je storil svojo dolžnost in uresničil svojo svobodo, zdaj se izroča novi obveznosti in novi svobodi. Prva odločitev ga je po čistem naključju izmaknila smislu, ki ga je spopad za *véro stáršov* kljub svoji vojaški brezupnosti vendarle formiral v kolektivni smrtni zvestobi v *véri stáršov* utemeljenega sveta. Prva odločitev ga je torej soočila z nesmislom, ne-možnostjo življenja. Pesnikova intervencija, ki smo jo prebrali v tretji oktavi *Kèrsta*, ga je odtrgala od samomora in postavila v novo možnost — upanje. Črtomír je iz *vére stáršov* moral izvršiti radikalen preobrat v ljubezen do Bogomile. Nova možnost — upanje je v absolutni meri druga-čna, neodvisna od prve, terja pa natanko isto ravnanje: svobodno odločitev, s katero se bo izrazila tako njegova subjektnost, kakor bo hkrati spoznana in priznana tudi nepreklicnost usode ali fatuma. In ta odločitev se začne v zgoraj navedenih stihih.

Lahko torej zaključimo, da so avtorjeve intencije v pričujoči pesnitvi naravnane v prav take situacije; vanje stopa junak z večjo ali manjšo močjo upanja, vendar se more uresničiti in doseči smisel le na samo-destruktivni, iz-ničujoči način — v smrti, kakor dokazuje prvi sklop dogodkov v *Kèrstu per Savíci*, ali pa se mu možnost uresničenja in smisla za zmerom izmakne. To izpričuje zadnja stanca v pesnitvi, navedli jo bomo v celoti, ker je odločilnega pomena za tekst Dominika Smoleta:

Razlágajo, ko príde v Akvilêjo,
Mu svéte písma próste zmóte vsáke;
Postáne mášnik, v pèrsih umerjêjo
Nekdánji úpi; mèd svoje rojáke
Slovénce gre, in dálej čez njih mêjo,
Do smèrti tàm pregánja zmót obláke. —
Domú je Bogomíla šlà k očéti,
Nič vèč se nísta vídila na svéti. —

Na tem mestu so zlasti važni tisti verzi, ki govore o tem, da so Črtomíru razjasnila vse zmote sveta pisma in da so mu takrat v prsih umrli vsi upi. Ti verzi namreč dokazujejo, da je možnost smisla izginila, njena odsotnost pa je po vsem videzu posledica dejstva, da je krog usode zdaj dokončno sklenjen v obliki, ki ne omogoča nobenih svobodnih odločanj več. Smrt — poslednja možnost svobodne odločitve je zdaj definitivno vržena iz dosega Črtomírovega življenja, z njo pa seveda skrajna in zadnja možnost svobode.

S tem je resnično do konca eksplicirana tudi pesnikova teza, po kateri se je moralo ravnati celotno dogajanje v pesnitvi: *úpa móč* je goljufiva, varljiva moč, vendar je kljub popolni razvidnosti (usoda je zmerom tudi svoboda) sveta tako rekoč edina moč človeškega življenja, saj prihaja v upanju do stika usode in svobode, dveh utemeljujočih in bit-nih razsežnosti človeškega sveta. Zdaj je potrebno posebej navesti samo še tri verze, s katerimi Črtomír tik pred koncem *Kèrsta per Savíci* definira svoj eksistencialni status. Ti verzi se glasijo:

... Beg je moj úp, gojzd je moj dóm pričjóči.
Nespámetna bilà bi z máno zvéza,
Ki me pregánja védno sréče jéza.

Ta definicija namreč izredno jasno potrjuje naše branje temeljev Prešernove »povesti v verzih«: svet je razviden, usoda je človeku začrtana in nespremenljivo določena, vendar kljub temu terja od njega, da se zanjo »svobodno« odloča ter jo priznava — ne le za edino, ampak predvsem tudi avtentično resnico sveta in človekovega položaja v tem svetu, pa čeprav je to po vsem videzu lahko le resnica bega in negotovosti, resnica razvidnega in ne-srečnega sveta.

3. *Jaz pa ostajam tu — brez smrti, brez ljubezni, brez boga.* (Črtomir)

Že na začetku smo rekli, da Smoletova igra *Krst pri Savici*[10] nadaljuje in zaključuje zgodbo Prešernove pesnitve, vendar pri tem v temelju, bit-no ne spreminja njenih izhodišč. Vprašati se je potrebno, kako se torej v tem nadaljevanju in zaključevanju kaže situacija usode in svobode, iz katere pri Francetu Prešernu sledi, da je *úpa móč golj'fíva* in da je to vendarle edina avtentična resnica in možnost sveta in človekovega položaja v svetu. Kaj je mogoče v tej zvezi prebrati v mreži Smoletovega teksta?

Tudi tu je besedilo sestavljeno iz dveh večjih enot, ki se skladata z razdelitvijo drame v dva dela. Prvemu je naslov *V Ogleju*, drugemu *Na Slovenskem*. Tako se razdelitev drži poslednje stance v Prešernovi pesnitvi, ki smo jo že citirali zgoraj in ki pripoveduje, da je Črtomir odšel v Oglej, bil posvečen v duhovnika, da so mu v prsih umrli nekdanji upi (to je vsebina Smoletovega prvega dela) in da je nato odšel med Slovence, pri našem pisatelju na Gospodsvetsko polje, ter tam do smrti preganjal *zmót obláke* — in to so seveda zmote, ki izvirajo iz *vére stáršov*. Drugi del drame se potemtakem ukvarja s Črtomirovim misijonarstvom na Slovenskem. Omeniti je treba, da Dominik Smole modificira zaključna Prešernova verza: Bogomila ni odšla domov k očeti, ampak v Oglej in kasneje kot redovnica h Gospe Sveti; drama se torej ukvarja tudi z novo nastalim razmerjem med nekdanjima ljubimcema.

V prvem delu, *V Ogleju*, se najprej srečamo z dvema skupinama krščanskih svečenikov v večerni molitvi, v prvi so menihi s Črtomirom, druga je skupina »belih redovniških sester« z Bogomilo v svoji sredi. V razgovoru po končanem očenašu izgovori pater Benedikt Črtomiru tudi naslednje besede: »Če si prišel v Oglej po vero in milost, si zašel v najboli nepravi kraj. V Ogleju imamo cerkev in patriarha in menihe, redovnike in vernike in bogoslužje, ampak vse to je — kako naj rečem — preveč dognano: v običajni red se je vsilil tehnicizem. Tu zdaj vsak cuka vajeti v svojo smer.« Replika patra Benedikta nas po eni strani obvešča o neki negotovosti, ki je morala napasti novica Črtomira in ki je očitno posledica njegovega iskanja vere in milosti, po drugi strani pa je iz te replike mogoče izvedeti, da Oglej tudi nasploh ni kraj, kjer bi mogel prebivati bog, saj je tu mogoče srečati samo dognani, celo nekoliko tehnicistični, bogoslužni aparat — po vsem videzu le še sam sebi namenjen in zadosten, kar potrjuje tudi patriarhovo kričanje nad menihi v nadaljevanju teksta: »Ven! Ven, lenuhi, svetohlinci in strahopetci. Svojat burkežev in zajedavcev. Stran! Stran od mojih starih oči. Bedé smrčite, ne samo lenuhi, ne bolniki, ampak mrtveci! (. . .) Še en pogled in bom oslepel zaradi vas. Bog sicer prebiva povsod, ampak tam, kjer ničesar ni, ni tudi boga. (. . .) Je kaj nenaravnega, če se ljudstvo odvrača od našega stanu, ki naj bi bil stan apostolstva, a je v resnici leglo nesramnosti, nevednosti in priskutnosti sploh!« V oglejskem samostanu so vero zamenjali privatni interesi, v njih se je razkrojila tista na življenje in na smrt povezana skupnost vernikov, ki je bila nekdaj, med vojno z Valjhunom, utemeljena v *véri stáršov*. Bog se je spremenil v nekaj brezobveznega, postal je pretveza, ki omogoča življenje v udobju in izobilju. Boga tako rekoč ni več. Njegovo mesto je zasedla Cerkev in »dostikrat se zgodi, da so tudi nié najvišji poglavarji bolj poglavarji kot namestniki Kristusa, marsikdaj se jih poloti želja urejati naš svet in si ga pridobivati celo z mečem, s strupom in z vsakršnim nasiljem . . .« kakor govori in priznava oglejski patriarh sam. Patriarh, ki je pri Prešernu sveta oseba, saj polaga svojo roko na moške ter jih tako spreminja v varuhe duš, pri Smoletu s svojim nezadovolinim, postaranim in astmatičnim življenjem razkriva podobne lastnosti, kakor jih sam očita svojih menihom: ni mu npr, prav, da se je moral našemiti v patriarha, zapustiti

[10] Dominik Smole, *Krst pri Savici*, Arhiv Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, št. 847.

prijetno mesto Milán in priti v najsmradljivejši kraj na svetu, v Oglej, hotel bi vsaj v Čedad, kjer je v ozračju »ugodna zmešnjava planinskih sapic in morskega vetriča«, kar bi prijalo njegovim bolnim dihalom in ustrezalo njegovi želji po udobju, jezi ga, ker mora biti patriarh in zato ne more skončati latinskih verzov, ki mu trohne po kovčkih itn. V vsem tem beremo, da so oglejski redovniki s patriarhom na čelu pozabili na boga, saj se ukvarjajo samo še s svojimi zasebnimi ter seveda docela posvetnimi težavami in interesi. Molijo, ker so molitve predpisane. Po drugi strani je tudi njihovo zavzemanje za krščansko vero navzven popolnoma drugačno — ne več tako, kakršnega je bilo *po Krájni, Korotáni* razkrival Valjhun z vojsko, požiganjem in krvjo, s smrtnim sovraštvom do krivovercev — zdaj je utemeljeno v nazoru, ki ga med drugim očitno narekuje tudi oblika njihovega dovolj prijetnega in mirnega samostanskega življenja in ki se glasi, da so si vsi ljudje, kristjani in krivoverci, »do tančin enaki, ista narava, isti izvor v Kristusu«. Človek je torej po svojem telesnem življenju lahko še tak nepridiprav, kakor temu pravi oglejski patriarh, vendar »milosti ne podeljujejo ... telesa« samostanskih očetov, »moč njih svete službe jo podeljuje«. Vse to pa seveda omogoča tisti položaj, na katerem so molitve samo še brezbrižno profesionalne, kjer pomeni biti duhovnik samo še imeti poklic, in ne več živeti v veri, v bogu. In odtod tudi dejstvo, da doživlja Črtomir takó spremenjeno situacijo kot krizo, kot izraz brezbožnosti, kar ga samo spodbuja v iskanju čiste vere in »pravega« boga. Sprašuje o bogu. Na besede patriarhovega tajnika, da je bog navzoč v materi Cerkvi, ne more pristati. Cerkev — to je oglejski samostan, privatni in posvetni interesi v njem, »tehnicistično« brbranje molitev, čista pozaba boga. Bog tu ne more prebivati, to kaže tudi navedena Celestova replika. V dialogu s patriarhom definira Črtomir oglejskega boga z naslednjimi besedami: »Naredili ste si takšnega boga, kakršnega je videti na preprostih slikah po cerkvicah tu naokoli. Okroglega, zavaljenega, z veliko brado, ki se mu kolca po kosilu.« Ta izmišljotina je seveda popolno nasprotje resničnemu, pravemu bogu, ki so ga v krstu pri Savici obljubili Črtomiru. V Akvileji se je pred njim odprla praznina, ničesar ne ve in ne more početi sredi tega »tujega žlobudranja«. »Nisem prišel sem po smrt, priložnosti za smrt sem imel, verjemite mi, prečastiti, imel sem jih.« Spokojna smrt za samostanskimi zidovi, kakršno pred njegovimi očmi doživi oče Amandus, ne pomeni ničesar, onkraj nje se ne odpira nikakršna pot do boga, v smisel, saj je samo preprost konec nedejavnega, tako rekoč uživaškega kloštrskega življenja. Zato mora Črtomir seveda zavrniti patriarhov ukaz, po katerem bi ga moral spremljati v bližnji samostan v Čedadu, kjer je nujno vse na las podobno oglejskemu življenju. Črtomir hoče oditi »gor«, na Slovensko, preskušat pravega boga, tistega, ki ga zahteva in ki ga v krstu pri Savici ni dosegel in do-živel, zakaj tisto »ni bil krst, ni bil še krst pri Savici takrat. Laž je bila, strahopetnost, poniglavost, pohota, strah za telo in strah pred smrtjo: prevara«! Za »pravega« boga je namreč potrebno »prave« preskušnje v bližini smrti, pravega misijonarstva, za »pravega« boga je potrebno ubijati. Bog mora biti zavezanost na življenje in na smrt, zavezanost, ki ji ne more in ne sme zbežati niti tisti, ki boga pripoveduje in razširia, niti oni, ki ima biti krščen. To je prva razsežnost situacije, v katero je postavljen Črtomir v Ogleju. Drugo dimenzijo predstavlja njegovo razmerje do nekdanje ljubezenske zveze z Bogomilo. V primerjavi s prvo razsežnostjo je to samo kratka dialoška situacija, ki stoji skoraj natančno v sredini prvega dela drame ter je tudi v resnici središčnega pomena, saj se v njej stikata spomin na nekdanjo ljubezen, prek nje na *véro stáršov*, in na krst, zaradi katerega se je morala zveza med ljubimcema pretrgati in ki je prav tako zahteval absolutno prekinitev s starimi bogovi. Črtomir sprašuje Bogomilo, ali je bog v njenem srcu. Bogomila zavrne odgovor in zahteva, naj jo pusti v miru izpolnjevati samostanske dolžnosti in predpise. Njen odgovor je potemtakem negativen, vendar v njem ni nikakršnega, Črtomirovemu podobnega nemira. Črtomir se v »hudem brezupu« zgrozi: »Torej vse brez boga, igra, izdaja in nezvestoba. Bogokletni krst.« Zdaj mu Bogomila razločno pojasni razloge, zaradi katerih se je pustila krstiti: »Živo bitje sem, pravico imam, da sem živa in v svetu, ubranila si bom to pravico za vsakršno ceno. (. . .) Naj bi ti ohranila zvestobo tam gor, med peščico poraženih poganov, venomer na oprezu, v stalnem begu kakor žival, ki zanesljivo vé, da jo bo podrl strel prej ali slej? (. . .) Meni ni ne do bogov, ne do boga, ne do vaše modrosti (. . .) Samo s to ženskostjo so me pahnili v svet, v ta vaš svet moških, v njem mi je obstati, ali pa klecniti kot obstreljenka. Jaz nisem ustvarjala teh vaših moških bitk, ne tukaj, ne tam gori na Slovenskem. Brez krivde in brez radosti nosim to oblačilo, nosim ga, da ne klecnem.« Bogomilina pripoved, ki smo jo tu navedli samo v izvlečkih, v osnovi pristaja na tisto obliko življenja, kakršno smo videli pri samozadovoljnih in samozadostnih oglejskih menihih. Bogomile ni privedla h Kristusu moč vere, ampak

strah za življenje. Bogomila ne more odkriti smisla zunaj tega, da je, npr. v smrti, kakor Črtomir; edino, kar more, je, da obstane v krutem svetu moških, ki si izmišljajo bitke, da prihajajo iz njih kot zmagovavci ali poraženci, bližajoč se smislu ali nesmislu. To stališče se prekriva z razlogi, ki jih navaja Prešernova Bogomila. Tam pripoveduje, da je trepetala za Črtomirovo življenje, da je obupala, ker se ni mogla domisliti časa in kraja, kjer bi se izpolnila ljubezen med njima, da je nato lepega dne šla vprašat *po vôjske sréči*, naletela na spreobrnjenega druida, ki je bil oznanjal krščanski nauk, mu verjela, da se *právi Bóg ... kliče Bóg ljubézni* in da bojo *bôžji sklépi míli / Te, ki se túkaj ljúbijo, skleníli* v nebesih, in nazadnje, da sta mu z očetom Staroslavom vse verjela ter se mu pustila krstiti. V obeh pripovedih so stične točke, ki temeljijo v skrbi za življenje in v skrbi za ljubezen. Življenje je pri Prešernu žrtvovano ljubezni, pri Smoletu ljubezen življenju. V drami je torej isto razmerje, ki ga zasledimo v pesnitvi, samo preobrnjeno, medtem ko se pri Prešernu na podlagi odrekanja življenja ohranja rahla možnost smisla *únstran gróba*, katere likvidacija pa je že napovedana v zadnji stanci, je ta likvidacija pri Smoletu opravljena do konca radikalno. Ljubezenska povezanost Črtomira in Bogomile in njuno pričakovanje *véčne* sreče se v drami razbije na vprašanju o bogu oziroma o pristnosti krsta in vere. Bogomila boga ne do-življa, to je jasno iz zgornjih navedb, na način avtentičnega in absolutnega verovanja, ampak le kot pretvezo, ki ji je bila rešila življenja, in to rešitev je seveda potrebno plačati: z odrekanjem ljubezni. Črtomir brez boga in brez ljubezni, obenem pa brez možnosti smrti (svobode — saj mu nova vera samomor prepoveduje) ne more odkrivati nikakršnega smisla, zato odide iskat in preskušat boga *mèd svoje rojáke / Slovénce*, ki na Koroškem zidajo cerkev Gospe Svete, da bi tam — sredi še ne do kraja krščanskega sveta — doživel resnični krst: »Bog ali hudič. Hudič ali bog. Le krščen hočem biti.« Kaj to pomeni, se bo moralo razkriti v drugem delu drame. Na koncu prvega dela teksta *Krst pri Savici* ostaja torej odprta situacija: Črtomir se ne gre udeleževat otvoritve in posvetitve nove slovenske cerkve, saj bi se s tem izrekel za Cerkvinega (posvetnega, devalviranega) boga, ki se mu je že v Ogleju razkril kot okrogli in zavaljeni »bog«, ki se mu kolca po kosilu, ampak gre preskušat resnično vero, ki je zmerom zavezanost na življenje in na smrt in tako seveda popolnoma nekaj drugega od izpraznjenega »tehnicističnega« opravljanja poklicnih svečeniških dolžnosti. Sklepati smemo torej, da je po Črtomiru resnični krščanski bog, Jezus Kristus, zunaj cerkvene hierarhije in njenega tehnicizma, saj je nemogoče, da bi se moglo še enkrat ponoviti tisto spoznanje, ki ga že poznamo iz Prešerna in ki se glasi, *... de malíke, in njih slúžbo gláve / Služábnikov njih so na svét rodíle*. Zategadelj mora Črtomir zunaj oglejske pomehkuženosti in brezbrižnosti doseči svoj resnični, pravi krst in svojega resničnega, pravega boga. Ali to pomeni, da se naš junak odloča za nov boj oziroma za kri, v kateri se naj odkrije božja resnica, do zdaj skrita pod bleščečim in samemu sebi namenjenim oficialnim bogoslužjem? Na to vprašanje odgovarja drugi del drame Dominika Smoleta *Krst pri Savici*. Dogaja se *Na Slovenskem*, na Gosposvetskem polju tik pred posvetitvijo cerkve Gospe Svete.

Dejanje se začne z zaključkom pogrebnih slovesnosti za knezom Borutom (čeprav se ni pustil krstiti, je njegov pogreb cerkven), nadaljuje pa se v pripravah za ustoličenje njegovega sina Gorazda, ki se je bil izšolal pri salzburškem vladiki Bonifaciju, v vojvodo. Črtomirove pogrebne molitve so polne takih besed: »satan, kače, škorpijoni, ogenj«, prepričan je namreč, da so pogrebne svečanosti bogoskrunske. Med krščenci jih je mnogo krivoprisežnikov, ki so se bali umreti za svojo vero, pa so zato v sili priznali krščanskega boga. Slutimo, da jim Črtomir napoveduje boj. Stališče bodočega vojvode Gorazda je zmernejše, čeprav je tudi sam »sin Cerkve«: »Tiste, ki bodo delali nered, bova brez zadržkov poklala. Iste krvi sva, nikakršna mehkužna mediteranca nisva, kri nama je kakor vsakdanja pijača,« se glase njegove besede Črtomiru. Sklepati smemo, da ga kot bodočega cerkvenega in posvetnega oblastnika ne more zanimati intenzivnost konfesionalnih občutij in čustev, ampak predvsem red v njegovih pokrajinah. Temu sledijo kratke, skoraj anekdotične situacije, ki slikajo smrtno kazen nad štirimi trmastimi pogani. Črtomirova sveta jeza se stopnjuje v stavku, ki bi ga mogli slišati iz njegovih ust že v prvem sklopu dogodkov pri Francetu Prešernu: »Kdor najde svoje življenje, ga bo izgubil, in kdor zgubi svoje življenje zaradi mene, ga bo našel.« Smisel se odkriva v zvestobi, življenje samo po sebi ni nobena vrednota in ne pomeni nič. Njegovi konstitutivni temelji so v transcendenci, bodisi da se imenujejo *véra stáršov*, bodisi da nosijo ime krščanskega boga. Omajati jih ne more nobena smrt, če se seveda zgodi v skladu z njimi, če pomeni poslednjo preskušnjo zvestobe, ki se v smrti spreminja v svobodo. Črtomirova sveta jeza nad upornimi pogani s smrtjo preskuša zvestobo. Kmetje prebijejo stražni obroč in začno mlatiti po rablju. To

je Črtomiru punt zoper boga, in bog po njegovem ne bo do-živet, »dokler ne bo zadnja kaplja krvi prelita, dokler ne bo slednja ped zemlje natopljena s krvjo«. Vsevprek pobijajo puntarje. Vtem se začne drugo dialoško srečanje Bogomile in Črtomira, nadaljuje se spor iz prvega dela. Beremo, da zdaj Bogomila sprašuje Črtomira, ali je bog v njegovem srcu, in da ji Črtomir odgovarja: »Tukaj je. Bog maščevanja. Rdeči krog. S to barvo umiva in čisti vse, nazaj in vnaprej. S to barvo stori, da je vse ena sama čistost, belina. (. . .) Vse, naprej, nazaj, je treba izprati, izmiti, živo in mrtvo. (Se s polno močjo lopne po prsnem košu.) Tukaj je bog. Edini in pravi. Jaz. Nobenega drugega ni.« To je za Bogomilo bog, ki ga bojo Črtomiru ubili, »bog sovraštva«. Črtomir se ji zdi bolan, zato mu reče, naj gre »kam stran od ljudi, ljudje« mu »delajo to hudo bolezen«. Črtomir jo zavrne z besedami, ki v celoti potrjujejo našo primerjavo med tistima deloma Prešernovega in Smoletovega besedila, kjer se navajajo razlogi Bogomiline spreobrnitve, zato jih moramo navesti skoraj v celoti: »Rdeči bog mi je razsvetlil um, razodel, kaj je v tej ženskosti: zvijačno, psičje mednožje, ničesar drugega. Od prvega dne, nič drugega. Kakor na dlani imam zdaj pred sabo vso to brezmejno zvijačnost, to prevrtljivo, spletkarsko, opolzko žensko — od takrat, ko si hodila oprezovat Valjhunovo vojsko na Kokro in tehtat, kam se bo nagnila zmaga: v Ajdovski gradec ali na to stran tukaj, imam na dlani to psičje v tebi takrat, ko si v zameno za ljubezen pripeljala duhovnika s križem in z nekim maziljenim bogom, sleherni tvojih priliznjenih in svetohlinskih korakov tam doli v Ogleju je preštet, pazi se, na slédi sem ti tudi tukaj, vse vidim, gledam, čakam, v drži strelca sem.« Tako je ponovno potrjeno, da so temelji nasprotovanja med nekdanjima ljubimcema v različnem pojmovanju življenja. Bogomili je življenje (to, da je, da biva) vrednota sama po sebi, ki terja vero najvišjega napora, Črtomiru — nič, če se življenje ne uresničuje v odnosu do transcendentalnega, ki na konstitutiven način sega nad življenje in nad smrt. Njegovo življenje je bilo prešlo dve »obliki« transcendentalnega: prvo je pomenila *véra stáršov*, drugo ljubezen do Bogomile; zdaj je to življenje v krščanskem bogu odkrilo tretjo obliko ter se bojuje, da bi jo — prvo — do-živelo in skusilo na absoluten način, zato seveda takó jezno zavrača vse tisto, kar mu je tâka do-živetja in skušnje do zdaj preprečevalo. Vzporedno s tem bojem za pravega boga in za resnični krst se pokaže drugačno, Gorazdovo prizadevanje: Gorazd hoče kot vojvoda združiti — po globelih, mračnih dolinah, odročnih hribih . . . razseljene rojake Slovence, da jih ne bi vsaka, še tako majhna nevarnost grozila uničiti. To prizadevanje hoče biti »majhen in gibek, zvit in zvijačen okop za obstanek, na droben, pazljiv način, brez velikih bitk, brez velikih junaštev, brez junakov tako rekoč (. . .) počasen, trudapoln opravek, ne kaj prida časten in s sekiro časa nad glavo«. Za to Gorazd potrebuje oblast in mir za vsako ceno in zategadelj mu mora biti seveda popolnoma tuje Črtomirovo čutenje in početje; smisel njegovega ravnanja je združevanje, boj za obstanek — to pa je bitka za življenje, ne boj za boga, zato na primer tudi spretno premeteno obravnava cerkvene in posvetne oblastnike — patriarha iz Ogleja, salzburškega vladiko Bonifacija, bavarskega vojvodo Tasila in bavarskega vojščaka in poveljnika Lupa — ki imajo nad njegovimi ozemlji posreden ali neposreden vpliv, ki pa mu nazadnje le izrečejo spoštovanje in priznanje: njegovo ustoličenje in nova cerkev bosta zadostno jamstvo za mir, ki naj bi vladal tod po Slovenskem. »Po ukazu oglejske matere Cerkve« izroči patriarh Bogomili križ, »znamenje tvojih časti in znak tvojih dolžnosti« ter jo imenuje za sestro prednico. V ta že skoraj popolnoma izmirjeni svet plane zdaj Črtomir z vzklikom: »Moj bog, moj bog, ki ga ni strah psičje krvi, pa je presodil drugače.« In zakolje Bogomilo. Potem pa — pod vislicami, z vrvjo okrog vratu — sklene svojo absolutno zvestobo krščanskemu bogu z naslednjimi besedami: »Zavrzi zlo na svoje sovražnike in v svoji zvestobi jih razprši. (. . .) Zakaj rešil si me iz sleherne stiske in moje oko gleda daleč čez moje sovražnike.« Tako je Črtomiru po dveh brezuspešnih poskusih uspelo potrditi svojo zvestobo na absoluten način, s smrtjo, in je na vislicah resnično videti tak, kakor ga opiše patriarhov tajnik, »kot da bi opravljal vdrugič svoj krst«. Odkrit je smisel, dosežena najvišja oblika svobode: Črtomir je sam izbral čas svoje smrti. Ostanek igre je ceremonialen: patriarh odveže Črtomira grehov in ga tako tudi oficialno vrne občestvu vernikov, Bonifacij posveti cerkev Gospe Svete, Lupo ustoliči Gorazda v vojvodo, Gorazd stopi na kamniti prestol in sklene igro z naslednjimi besedami, s katerimi je še enkrat omenjeno njegovo združevalno prizadevanje: »Mrk knez bom. Tolaži me to, da je mojih dni še za cela stoletja. Če je kaj tolažbe v tem. Kdo naj tukaj to ve?« Nazadnje zasedejo prostor »Slovenci in Slovenke, ki nastopijo iz različnih smeri in zavzamejo različna stojišča, brez pravsega reda, brez zanosa, neambiciozno tako rekoč. Vsak zase stoji težko in trdo, kakor da bi pognal korenine. Če kaj, kaže njih drža pač to, da so tukaj«.

Zgornji prikaz Smoletove drame *Krst pri Savici* oziroma tiste razsežnosti tega književnega besedila, ki smo jo v prvem delu pričujočega spisa imenovali z besedama tekstualna mreža, nam je skupaj s povzetkom Prešernove pesnitve *Kèrst per Savíci* prepričljivo pokazal, da Dominik Smole ohranja izhodišče prvotne zgodbe ter jo razvija in zaključi docela skladno z njeno zasnovo. Edina pomembnejša sprememba utegne biti v tem, da naš avtor zdaj ne piše več književnega teksta s tezo, ki se je pri Francetu Prešernu glasila, da je *úpa móč goljfíva*, ampak dá Črtomiru pod vislicami do-živeti njegovega lastnega, pravega in resničnega boga, uresničiti njegovo vero in s tem vstopiti v domovanje smisla. Ali se Črtomir s tem potrdi kot tragična in ob Gorazdovem pozitivnem prizadevanju tudi brezperspektivna, »absurdna« figura; kaj pomeni Smoletovo besedilo v razmerju do sveta, ki ga podaja in imenuje, in do občinstva, ki ga bo bralo in gledalo na gledališkem odru; ali je to igra o zgodovini ali o sodobnem času tega občinstva? — to so seveda vprašanja, ki morejo zadevati edinole to branje in to gledanje samo, njegovo izvirno transcendiranje tekstualne mreže v smeri »višjega« pomena in uresničevanja njegovega subjektivističnega bistva, zato o teh vprašanjih tu ne moremo razpravljati. Naš namen je v tem, da smo opisali tisti tekstualni temelj, na katerem se omenjeno transcendiranje začenja, izčrpan. Dominik Smole je z vztrajanjem na prvotni zasnovi zgodbe ukinil kompleks tistega preteklega časa, ki njegovo bese-

dilo loči od Prešernovega, s tem pa seveda ukinil zahtevo po »absolutnem« ali »adekvatnem« branju, ki bi zdaj oba teksta reduciralo na en sam pomen; njun prostor se ni zablokiral, ampak se — nasprotno — v polni meri odprl.

4.

Kljub temu, da se zdi namen in predmet pričujočega razpravljanja do neke — relativne — mere izčrpan in izpolnjen, pa se vendarle prav iz te navidezne dokončanosti postavlja novo vprašanje; in videti je, da bi brez tega vprašanja ostal naš esej v nekem odločujočem pogledu nedomišljen.

Vprašanje zadeva namreč možnosti in praktične delovne perspektive tistega načelnega mišljenja o literaturi, ki smo ga opisovali v enem prejšnjih poglavij in ki smo ga poskušali realizirati v zvezi s Prešernovim in Smoletovim pesniškim oziroma dramatičnim besedilom *Krst pri Savici*. To načelno mišljenje o literaturi terja zdaj ponovne avtorefleksije iz omenjenih konkretnih aplikacij samih. Znova se moramo torej spraševati o razmerju, ki ga je do omenjenih književnih besedil formuliralo naše branje. Iz opravljenih analiz je razvidno, da smo si prizadevali prodreti v objektivni prostor — tekstualno mrežo — obeh *Krstov pri Savici* in ostajati pri njegovih verifikabilnih razsežnostih, da smo potemtakem hoteli izraziti, pred-staviti ali re-flektirati samo prostor zaznamovanega *(signifié)*, neposredno razvidnega in berljivega v obeh tekstih, ne da bi pri tem naše branje sámo spreminjali v označujoče *(signifiant)* tega označenega, razvidnega, verifikabilnega in berljivega, ne da bi skratka prirejali prostor ali »mrežo« teksta svojemu lastnemu, posebnemu oziroma subjektivnemu vídenju in »razumevanju« — v berilu navzočih, impliciranih, ne do kraja razvitih ali »skritih« pomenov. Naše branje je

torej poskušalo optimalno osvetliti sovpadanje zaznamovanega in zaznamujočega na nivoju neposredne tekstualnosti teksta. Naš namen je bil formulirati in ob *Krstu pri Savici* konkretno podati izhodišče, iz katerega se branju razpre pogled v njegove dejanske temelje. Iz tega izhodišča naprej se je branje književnih besedil kazalo kot neprenehno prehajanje ali transcendiranje tekstualnosti v smeri »pravega« teksta, se pravi v smeri pomenov, ki so v tekstualnosti (berljivem sistemu znakov in figur, v *označenem*) navzoči na impliciten, nerazvit ali »skrit« način in ki predstavljajo nekakšno njeno »višjo« resničnost. Aktualizacija teh pomenov je postala odvisna od različnih položajev subjekta branja in situiranosti književnega besedila *v času*. Tekst literarnega dela se je torej razkril kot zveza med neposredno navzočo ali verifikabilno tekstualno mrežo (prostorom) ter med transcendensom, kakor ga na njeni osnovi formira branje: tekst je sinteza prostora in časa. Branje (čas) je torej *zaznamujoče*. Tekstualnost, s katero se v svojem začetku sreča branje, je namreč samo prostor *zaznamovanega*, ki pa mu manjka razsežnost časa, v kateri postaja *zaznamovano* smisel-no *zaznamujoče*. Čas oziroma njegov nosivec — subjekt je potemtakem funkcija smisla, o-smišljujoče ali pomenjujoče — *zaznamujoče zaznamovanega*. Tekstualna mreža književnega besedila je podana na nedefinitiven način: da bi postala »pravi« tekst, terja temeljne do-polnitve, ki je dosežena, ko se izroča subjektivnosti bravca; le-ta se v odnosu do tekstualnosti razkriva kot samo-volja, saj se znotraj *zaznamovanega* dogaja kot oblika svobodne kombinatorične igre s pomeni ter se v tem svojem dogajanju opira predvsem na zakone, ki jih postavlja njen lastni položaj v času. Navzočnost tekstualne mreže (zaznamovanega) ji predstavlja samo nedefinitivno formulirano snov, ki je za igro potrebna, ki pa nosi le do tiste mere, kolikor je objektivno, »otipljivo« dana, pomen »resnice«. Tekstualnost, ki ima torej en sam pomen, se realizira v tekst z multifikacijo tega pomena. Književno besedilo nosi pluralizem pomenov. Med njimi pa je spet »resničen« en sam pomen — določa ga subjektnost, čas-ni položaj, samo-volja subjekta branja — bravca. Z drugimi besedami: *resnica* književnega besedila je potemtakem *razkritje* ali *osvetlitev* tistih njegovih sestavin in razsežnosti, ki se prekrivajo z določenimi sestavinami in razsežnostmi subjektnosti bravca, se pravi položaja subjekta (samo-volje) v določeni zgodovinski epohi — času —, ne more pa biti nekaj objektivno, verifikabilno danega.

Iz tega sledi, da tudi branje, ki ga izpričujeta zgornji poglavji o Prešernovem in Smoletovem *Krstu pri Savici* in ki se je hotelo — kakor rečeno — izogibati usodi zaznamujočega ter vztrajati izključno na tekstualni mreži, pravzaprav ne more biti nič drugega kakor izraz našega lastnega, specifičnega položaja v času, izraz naše lastne subjektnosti. Temu sklepu se seveda ni mogoče izogniti. Vendar prav omenjena temeljna orientacija našega branja zahteva, da si ogledamo tudi še drugo stran navedene konsekvence. Le-ta zadeva v prvi vrsti diferenco med tekstualno mrežo in tekstom, med stalnimi in verifikabilnimi ter med spremenljivimi sestavinami književnega besedila. Videli smo, da je ta diferenca tako rekoč osrednji konstitutivni element literarnih del. To se seveda pravi, da ni več mogoče govoriti o koherentnem, obenem pa razvidnem, neproblematičnem ali »nedvoumnem« književnem delu, saj nam za to zmerom manjka tisti element, ki ga neposredno konstituira vsakokratna subjektnost oziroma samo-volja bravca. Potemtakem moramo hkrati, ko mislimo »resnico« literarnega teksta, misliti tudi na njen konstitutivni korelat, po katerem »resnica« *je*, na subjekt-nost oziroma samo-voljo *označujočega*, na njuno sovpadanje z označenim, s tekstualnostjo. Mišljenju o literaturi se v tej perspektivi zares najbolj očitno odpira tista praksa, ki jo pod naslovom »Kaj je kritika?« opisuje Roland Barthes v *Essais critiques*[12] z naslednjimi stavki: »Dejansko je lahko kritika prav s tem, ko spozna, da je samo jezik (ali bolj natančno: meta-jezik), protislovno, toda avtentično hkrati objektivna in subjektivna, historična in eksistencialna, totalitarna in liberalna. Kajti po eni strani jezik, ki si ga izbere za govor, kritiki ne pade z neba, je samo eden izmed jezikov, ki ji ga predlaga njena doba, je objektivno termin določene zgodovinske dozoritve védenja, idej, intelektualnih strasti, je *nujnost;* in po drugi strani vsaka kritika izbere ta nujni jezik v funkciji določene eksistencialne organizacije, kot *vajo* intelektualne funkcije, ki ji povsem pripada, vajo, v katero vlaga vso svojo ‚globino', se pravi svoje izbire, užitke, odpore in obsesije. Tako se lahko v nedrih kritičnega dela zasnuje dialog dveh zgodovin in dveh subjektivnosti, avtorja in kritika. Toda ta dialog je sebično ves premaknjen proti sedanjosti:

[12] Slovenski prevod v *Problemih* (»Katalogu«), št. 67—68, str. 137., letnik 1968. Pod besedo »kritika« je v tej zvezi mogoče misliti tudi druge dejavnosti, ki se ukvarjajo z literaturo. Kritika je pač ena najbolj razširjenih in popularnih variant. — Kurziv v citatu je Barthesov.

kritika ni ‚poklon' resnici preteklosti ali resnici ‚drugega', marveč je konstrukcija razumljivosti našega časa.« — V jeziku, ki smo ga uporabljali doslej, iz citiranih stavkov sledi, da se Roland Barthes zavzema za takšno kritiko oziroma misel o literaturi, ki bi povezovala obe razsežnosti: tekstualnost in njen transcendens, objektivne in subjektivne sestavine književnega besedila. Ta »protislovna, toda avtentična« dejavnost je usmerjena v »konstrukcijo razumljivosti našega časa«, ki je potemtakem nositeljica smisla in ki je seveda dosegljiva šele v perspektivi, iz katere govori Roland Barthes. To je perspektiva sinteze. Le-ta sama po sebi zahteva, da ostane »v oklepajih« diferenca med tekstualnostjo in njenim transcendensom (tekstom), to pa je — kakor smo videli — osrednji konstitutivni element književnega besedila. Prostor omenjene diference je prostor, kjer se literatura avtentično dogaja kot literatura, kjer ostaja *pri sebi* in kjer se izmika instrumentalizacijam, v katere jo povzemajo branja oziroma različni položaji njihovih subjektov v čas-u, in mednje je brez dvoma potrebno prišteti tudi Barthesovo »konstrukcijo razumljivosti«. Instrumentalizacijam mora seveda ostati zaprt pogled v temeljno voljo književnih besedil — voljo do subjektivnosti, voljo do samovolje kot izraza pomen-skega ali tekst-nega pluralizma, v katerem so »resnice« posameznih branj *(zaznamujočega)* med seboj nevtralizirane, saj jim je dejansko in verifikabilno skupen samo prostor tekstualne mreže, v katerem pa — kakor rečeno — kriterijev za »resnico« ni, saj formirajo te kriterije zmerom konkretna branja, instrumentalizacije oziroma njihov čas sam. Izvir diference ostaja torej navedenemu razmerju do literature prikrit, v odnosu do literature je vprašljiva tudi praksa, ki se v tej perspektivi odpira: književno besedilo je tej praksi samo izhodišče, iz katerega je mogoče konstituirati »razumljivost našega časa«, kar je seveda od literature temeljno drugo.

S pričujočim poskusom smo hoteli ostajati pri literarnem besedilu kot takem, prizadevali smo si doseči optimalno *samo-razkritje* obeh pesniških del. Naše branje je torej prevzelo nase samo vlogo instrumenta, ki to samo-razkritje objektivnih, verifikabilnih in različnemu zaznamujočemu *(signifiant)* skupnih sestavin omogoča in ki skupaj s prostorom diference formulira tudi temeljno resnico napetosti med tekstualnostjo in tekstom, zaznamovanim in zaznamujočim. Vprašanje, ki se je doslej izmikalo naši misli in ki smo ga napovedali že na začetku pričujočega razdelka, se torej glasi: ali ni naše vztrajanje na tekstualnosti v skrajni konsekvenci samo »gola« reprodukcija književnega besedila, ki jo vendar opravi na impliciten način vsakršno branje, ali ni to v temelju »nepotrebno« oziroma jalovo početje?

Navedeno vprašanje mora ostati odprto. Nanj bi bilo nemogoče odgovarjati, ne da bi vsaj bežno navedli poglavitne značilnosti tiste problematike, ki zaznamuje položaj literature v preteklem in deloma tudi še v sedanjem slovenskem svetu. Dejstvo je namreč, da je naše vprašanje predvsem v zvezi s tistimi njegovimi lastnostmi, zaradi katerih je literatura v tem svetu igrala povsem izjemno, konstitutivno vlogo in sáma težila v kar se dá učinkovite in funkcionalne instrumentalne modele. Literatura je igrala vlogo ideologije, ideologija je bila brez literature nefunkcionalna in neobstojna. Zato pomeni naše vztrajanje pri specifičnih, literaturnih razsežnostih te literature in obnavljanje teh razsežnosti v ideološko neobremenjenem jeziku pogled v zgodovino in ustroj slovenske literarne *besede*, pogled, ki ga bo seveda potrebno verificirati še v zvezi z drugimi književnimi besedili in ki je v pričujočem spisu še docela na ravni predvsem metodološkega eksperimenta.

Rastko Močnik: Pesmi 1854

Levstikovo utemeljevanje literature

Ta spis skuša poiskati družbeni pomen Levstikovega dela do leta 1866, ko je slovenska literatura ustvarila prvo realizacijo Levstikovega programa in s tem svoje prvo obsežnejše prozno delo, ki so ga literarni zgodovinarji sklenili imenovati roman. S sociološkimi kategorijami — skupnost, narod, integracija, gibanje — bomo skušali *pokriti* Levstikova in nekatera druga literarna dela. Konstruirali bomo torej strukture, ki jih s svojega stališča in s svojim terminološkim aparatom lahko razbere sociologija na konkretnem gradivu slovenske literature sredi devetnajstega stoletja. Da je takšno početje zraven svoje splošne epistemološke utemeljenosti še posebej ustrezno zaradi specifičnega statusa slovenske literature, menda ni treba posebej poudarjati; še več, zdi se, da ravno sociološki prijem lahko strne razpršeno in precej nedoločeno prepričanje, da je literatura slovenska narodna konstituanta. Bržčas lahko ravno sociologija izčisti to podmeno, odbrusi nepreverjene predsodke — in zgradi iz nje koherentno teorijo. Naše delo je seveda daleč od tega; načelni odprtosti in nedokončanosti znanstvene misli se pri nas pridružuje še omejenost individualnega in precej kratkega napora.

1.

V razpravljanju se bomo opirali na metodo, ki jo je razvil Lucien Goldmann[1] in jo imenoval *genetični strukturalizem*.[2] Metoda izhaja iz trditve, da je koncept pomenske strukture (structure significative) glavno metodološko orodje za raziskovanje večine človeških (družbenih) dejstev.[3] Koncept strukture temelji na ugotovitvi, da se vse človeške stvaritve odlikujejo po notranjem finalizmu, ki izvira iz bistvene teleološke razsežnosti dela kot *človeškega* dela. Iz tega finalizma izvira notranja koherenca človekovih stvaritev, ki je posebno dosledna pri velikih delih filozofije, umetnosti, književnosti in drugih področij človekovega ustvarjanja. Ta notranja koherenca: totaliteta nujnih odnosov med posameznimi prvinami, celota, ki je po eni strani edini izvir objektivne narave in pomena sestavnih prvin, po drugi strani pa raste edinole iz konstitutivnih odnosov med vsemi svojimi deli — ravno to je *struktura* književnega, filozofskega itd. dela.

Če strukturacija človekovih stvaritev temelji na finalistični naravi človekovega dela, potem lahko tudi rečemo, da je struktura književnega, filozofskega itd. dela le na izredno koherenten način izražen človekov globalni odnos do osnovnih problemov, ki mu jih postavljajo družbeni odnosi in odnosi z naravo.[4] Te globalne, temeljne odnose imenuje Goldmann *vizije sveta*. Resnični ustvarjalci teh vizij niso posamezniki, temveč družbene skupine; vizija sveta vselej izvira iz konkretnega zgodovinskega položaja družbene skupine, ki je njen nosilec.

Toda strukturalna koherenca vizije sveta ni statična realnost — temveč dinamična virtualnost v družbeni skupini; to je pomenska struktura, h kateri teži miselna, afektivna in praktična dejavnost pripadnikov skupine — ki pa jo večina uresniči le v izjemnih trenutkih (možna zavest — conscience possible). Le nekateri posamezniki (ki večkrat niti ne sodijo k samemu jedru skupine) se na omejenih področjih povzpejo do popolne ali skoraj popolne koherence pomenske strukture — vizije sveta. Ravno za kulturne stvaritve (filozofska, književna, umetniška dela), pravi Goldmann, je značilno, da se ne samo virtualno, temveč tudi dejansko približujejo dosledni koherenci — da do neke mere torej zares prinašajo vizijo sveta skupine (dejanska zavest — conscience réelle).[5]

Individualne stvaritve niso povezane s kolektivno (možno) zavestjo na ravni vsebine, temveč na ravni *strukture*, ki se lahko realizira v najrazličnejših vsebinah. Ravno v strukturah individualnih stvaritev je najočitnejši njihov *družbeni* značaj: koherentne strukture — vizije sveta — so družbene resničnosti, ki jih na način možne zavesti ustvarjajo skupine, posamezniki pa jih, transponirane na raven imaginarnega ustvarjanja, konceptualnega mišljenja itd., na stopnji velike koherence realizirajo kot dejansko zavest.

Kolektivna zavest seveda ni ne prvotna ne avtonomna realnost. To je implicitna struktura, prisotna v globalnem ravnanju posameznikov v ekonomskem, političnem itd. družbenem življenju.

Raziskovanje, ki izhaja iz teh načelnih postavk, se giblje predvsem na dveh ravneh: na ravni imanentne analize književnega, filozofskega itd. dela in na ravni zgodovinske in sociološke strukture, katere del je to delo. Ker ti dve ravni lahko ločimo le analitično, saj sta v resnici nerazdružljivo povezani v odnosu dela in celote, mora raziskovalec ves čas vključevati parcialne strukture (književnih, filozofskih del) v širše strukture, katerih konstitutivni element so ta dela; tako poteka raziskovanje v nenehnem gibanju od dela k celoti in narobe.[6]

Ta teoretična vodila je Goldmann uresničil v knjigi Le Dieu caché, v kateri raziskuje tragično vizijo sveta v Racinovi poeziji in Pascalovem delu. Strukturi pesniškega in filozofskega dela je vključil v strukturo janzenistične ideologije, to pa povezal s konkretno zgodovinsko situacijo sodnega plemstva, dela visoke aristokracije in dela buržoazije v Franciji sedemnajstega stoletja.

V zadnji knjigi Pour une sociologie du roman pa je Goldmann, kakor je videti, naletel na težave, zaradi katerih svojega modela ni mogel več dosledno uveljaviti. Ohranil je sicer osnovni koncept strukture in dokazal analogijo med strukturo romana in strukturo reificirane družbe.[7] Dokazal je, da roman izgovarja strukturo reificirane družbe in to na način, ki je že tudi kritika in radikalno zavračanje take družbe — čeprav še zmerom z vrednostnega, to je abstraktnega, torej reificiranega stališča (Goldmann navaja Lukacsa: »piščeva etika postane estetični problem umetniškega dela«;[8] ali z drugimi besedami: pisec se na neki način identificira z junakom in kolikor se identificira, še ostaja znotraj horizonta reifikacije), ki pa je obenem tudi že vrednostni nihilizem (piščeva ironija do junaka je samoironija; pisec junaka presega, se od njega distancira — in kolikor se distancira, opredeljuje junakovo vrednostno delovanje kot reificirano, degradirano ravnanje)[9] — seveda pa kot tak reifikacije niti konceptualno ne presega. Kljub tej opredelitvi romaneskne strukture je Goldmann ostal na pol pota: romaneskne strukture in strukture reificirane družbe v njuni analogiji ni znal vključiti v neko širšo družbeno-zgodovinsko strukturo in pokazati, kako sta obe analogni strukturi le dva obraza neke temeljnejše, »epohalne« strukture. Nemara bi mu to uspelo, ko bi kritično premislil osnovni pojem reifikacije. Ker pa tega ni storil, mu je ostalo vprašanje, odkod se prikaže in kako v reificirani družbi deluje odpor proti reifikaciji, nerazrešljiv problem.[10] Zato tudi ni mogel opredeliti družbenega nosilca romaneskne vizije. Teoretično-metodološkega načela, da so ustvarjalci in nosilci vizij sveta družbene skupine, Goldmann v svoji raziskavi o romanu ni mogel uveljaviti.

Na tem mestu ne moremo rešiti vprašanja, kje so viri nezadostnosti v Goldmannovem delu. V luči teh kritičnih pripomb in kritike Rudija Supka[11] lahko samo opredelimo, kako se bomo opirali na Goldmannove pozitivne dosežke. Predvsem prevzemamo osnovni pojem pomenske strukture; prav tako menimo, da so ustvarjalci vizij sveta družbene skupine (družbene skupine so seveda družbeno-zgodovinsko dejstvo, zato velja naša trditev le za tiste družbe, v katerih se socialno integriranje dogaja na način skupin; devetnajsto stoletje, ki je čas našega razmišljanja, je v Evropi seveda čas skupin *par excellence*); in nazadnje sprejemamo Goldmannovo metodološko vodilo, da naj raziskovanje poteka v nenehnem nihanju od delov k celoti, od posameznega in posebnega k splošnemu. To zahtevo bomo podobno kakor Goldmann v zadnji knjigi uresničili z iskanjem analogij med strukturami literarnih del in družbenimi strukturami. Same totalitete — celote, iz katere so te strukture in njihova analogija šele možne — ne bomo opredelili, ker bi taka široka sintetična opredelitev zahtevala veliko specializiranih analiz — mi pa smo opravili eno samo parcialno raziskavo. Vendar bo naše razpravljanje temeljilo na podmeni, da je ta vseobsegajoča totaliteta *narod* kot družbeno-zgodovinski fenomen, ki se vanj slovenska literatura vključuje zavestno in izredno intenzivno; tako bo celota na poseben način vendarle prisotna v našem delnem podjetju.

2.

Razpravljali bomo o snovi, ki jo je slovenska literarna veda že velikokrat[12] in kar se da temeljito obdelala. Da že kar na začetku odbijemo morebitni očitek pretiranega dlakocepstva, da se čim jasneje opredelimo do preteklih raziskav (ki se na njihove ugotovitve izrecno opiramo ali pa jih implicite korigiramo) in da še trdneje utemeljimo nadaljnje razpravljanje, bomo na kratko eksplicirali, v čem vidimo smisel in pomen svojega početja.

Empirično dejstvo je, da se je slovenska literarna veda od Kleinmayerjeve Zgodovine slovenskega slovstva (1881) pa vse do danes ukvarjala z našim obdobjem in da je razvila celo vrsto interpretacij. Iz tega sklepamo, da je vsakdo, ki se je podrobneje in obširneje posvetil raziskovanju slovenske slovstvene zgodovine, začutil, da so v tej ali oni stvari znanstvena dela, ki so nastala pred njim, pomanjkljiva ali pa da so temeljito nezadostna. Tako je moral vsak od teh znanstvenikov, opredeljen po svoji zgodovinski situaciji, dopolniti, popraviti ali celo temeljito preoblikovati pogled svojih prednikov na to in še na marsikatero obdobje. Z drugimi besedami: vsaka zgodovinska misel je ustvarila svojo podobo, svoj model preteklosti — rečemo lahko kar *svojo zgodovino*. Ta vsakokrat specifična interpretacija preteklosti izvira iz konkretne zgodovinske situacije znanstvenika in skupine, ki ji pripada, ter je le en aspekt njegove (ali skupinske) *totalne zgodovinske pozicije* (z Goldmannom lahko rečemo kar: vizije sveta), ki integrira specifično interpretacijo prihodnosti, sedanjosti in preteklosti v enotno, bolj ali manj koherentno totaliteto *sveta*. Objektivna in načelno neizčrpna realnost totalnega zgodovinskega trenutka s svojimi uresničenimi (izpolnjenimi) možnostmi (— preteklostjo) doživi v totalizirajoči viziji sveta relativno celovito, koherentno in enosmiselno interpretacijo. Kontinuiteta znanstvenega razvoja tako ni mehanično dodajanje novih ugotovitev, ampak dialektičen proces, ki poteka v nenehnih negacijah in novih sintezah. — Tako je tudi naše početje v naši zgodovinski situaciji opredeljena, a nova interpretacija obdobja slovenske slovstvene zgodovine. Zavedamo se, da je naše delo neizbežno relativno — a ravno ta zgodovinska relativnost je edina možna celovitost.

Zavedamo se, da je naša optika zgodovinska in da so zgodovinski vsi pojmi, na katerih temelji naše razpravljanje. Zato seveda tudi naš osnovni pojem — pojem strukture, kakor smo ga opredelili na začetku — ne more izčrpati vsega bogastva slovstvenih del in družbenih odnosov. Omogoča pa nam, da na bolj ali manj koherenten način interpretiramo tiste aspekte družbe in umetnosti, ki se nam z naše zgodovinske pozicije zdijo najpomembnejši.

S tem, da smo začrtali načelne omejitve našega razpravljanja, smo se, tako vsaj mislimo, izognili napaki Tarasa Kermaunerja, ki je v slovensko literarno vedo prvi uvedel pojem strukture in to v pomenu, zelo podobnem Goldmannovemu pojmu. Literatura se za Kermaunerja dogaja kot »vrsta med seboj z notranjim zgodovinskim logosom povezanih literatur oziroma literarnih stopenj«.[13] Njegova metoda je — »metoda inteligibiliziranja zgodovine literature — odkrivanja Uma zgodovine literarnih del, ki je notranja mera in racionalna resničnost teh del«.[14] Racionalna resničnost umetnin — torej prostor, kjer je mogoče odkriti Um zgodovine literarnih del — pa je njihova *eksistencialna struktura*.[15] Kermauner torej reducira umetnine na njihove eksistencialne strukture in potem iz zaporedja in prepletanja različnih struktur — zaporedja, ki izvira iz notranje logike teh struktur — konstruira zgodovino literature.[16] Pri tem pa pozablja, da je tudi sam le ena »zgodovinska stopnja«, da je njegov temeljni pojem »eksistencialne strukture« zgodovinsko nastal in da je celotna njegova koncepcija omejena in zgodovinska na isti način, kot so to literarne umetnine. Iz celotnega Kermaunerjevega razpravljanja lahko posnamemo, da se sam kot znanstvenik izključuje iz toka zgodovine, da je prepričan, kako opredeljuje, inteligibilizira, ni pa sam opredeljen.[17] Metodi pravi, da je subjektivno-objektivna: subjektivna, ker je človek empirično omejen, potopljen v vsakdanjost itd.[18] — objektivna, ker je inteligibilizacija objektivne zgodovine. Nikjer pa Taras Kermauner ne govori o zgodovinski omejenosti *take* zgodovine, o načelni relativnosti celotne svoje vizije kot take.

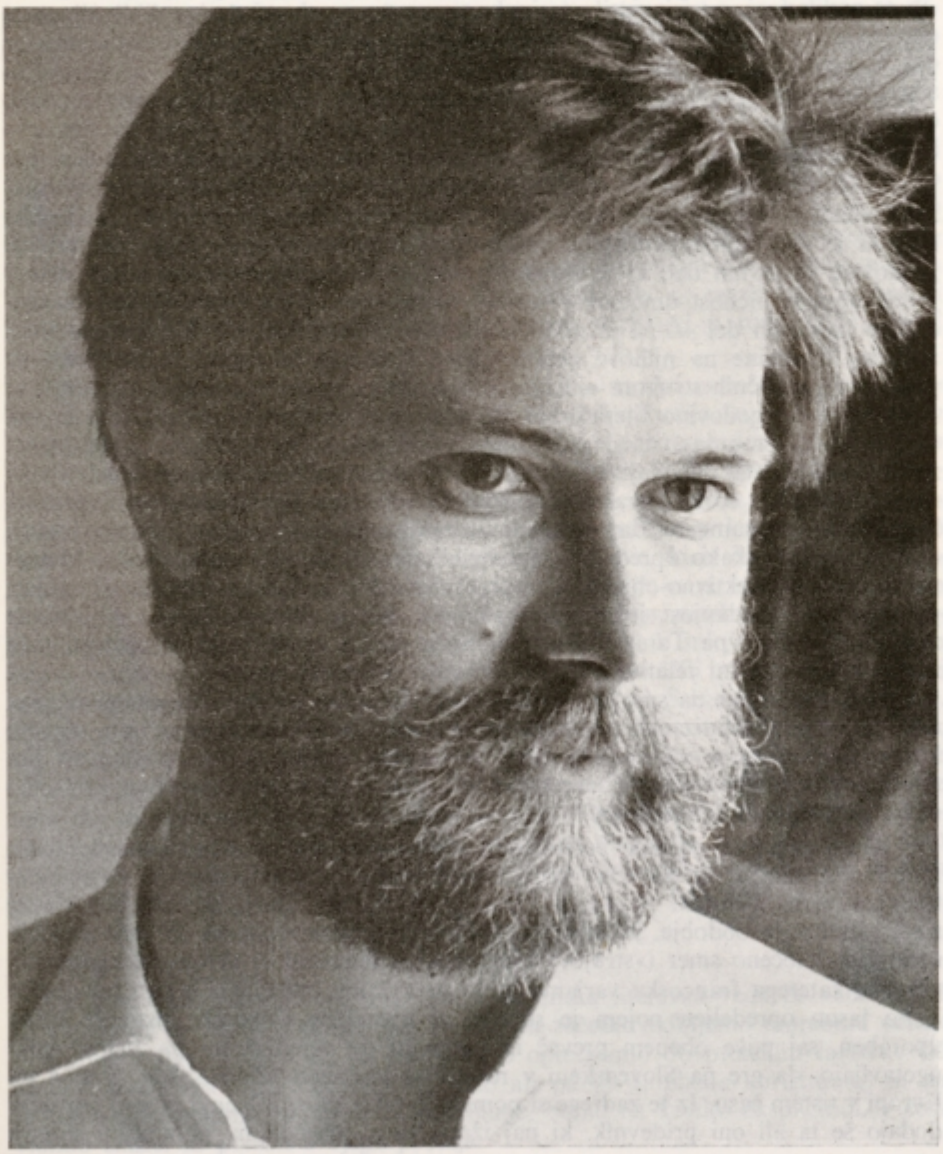
Prepričani smo, da smo se s kritičnimi opazkami o načelni omejenosti svojega dela izognili absolutizaciji, kakršno smo opazili pri Kermaunerju; pri njegovi koncepciji smo se pomudili dlje zato, ker je prvi uvedel pojem »strukture« kot temeljni pojem v slovensko literarno vedo in ker torej naše razpravljanje na neki način navezuje na to tradicijo.[19]

Kljub temu, da nočemo polemizirati s slovensko tradicionalno literarno vedo, moramo opozoriti na bistveno razliko med našim razpravljanjem in ravnanjem literarne vede. Vrhovni pojem, v katerega je skušala literarna veda vse doslej sintetizirati naše obdobje, je literarnozgodovinski pojem *realizem*. Pojem označuje natančno določeno smer (»strujo«) v evropski umetnostni in slovstveni zgodovini, gibanje, katerega francoska varianta se je prva sama imenovala s tem imenom.[21] Tako jasno opredeljen pojem je seveda za specifične slovenske razmere težko uporaben, saj pove obenem preveč in premalo; po drugi strani pa znanstveniki ugotavljajo, da gre na Slovenskem v resnici za podobne težnje kakor drugod po Evropi v tistem času. Iz te zadrege si pomagajo tako, da splošnemu pojmu realizem dodajo še ta ali oni pridevnik, ki naj izrazi tisto posebno na posamezni stopnji

»slovenskega realizma«. Posledica je, da je en sam avtor zgolj za Levstika skoval sedem izrazov, s katerimi je hotel z različnih strani osvetliti Levstikov »realizem«.[21] Boris Paternu je naštel devet imen, ki jih je dajala sodobna slovenska literarna zgodovina Levstikovi »realistični« smeri.[22] Sam je po podrobni analizi Levstikovega dela predlagal deseto.[23]

Nam, ki nismo slovstveni zgodovinarji, ni treba uporabljati dvoreznega terminološkega instrumentarija literarne vede. Ubrali bomo drugo pot: skušali bomo pokazati, kako so notranje zakonitosti v strukturah literarnih del, načelnih spisov in v strukturah družbenega življenja pripeljale do takšnih in drugačnih strukturalnih premikov in preobrazb. Tako bomo izhajali iz konkretnega gradiva in šele čisto na koncu bomo nemara dinamično strukturirano celoto, ki pomeni novo in samostojno stopnjo slovenske literature, imenovali s tem ali onim pojmom iz terminologije literarne vede. Na ta način bomo, tako vsaj upamo, pokazali *smisel* slovstvenih prestrukturacij in svojega razpravljanja ne bomo meglili s prenagljenim etiketiranjem.

Metoda, ki je v ozadju prizadevanj, da bi slovensko literarno dogajanje od srede devetnajstega stoletja do »nove struje« (naturalizma) povezali z evropskim realizmom, je *primerjalna metoda*. Ta metoda je že zelo zgodaj ugotovila, da glavnih idejnih vplivov na utemeljitelja slovenskega realizma Frana Levstika ne gre iskati v sodobni Evropi, temveč v antični in klasicistični estetiki. Lessingov vpliv na Levstika je podrobno raziskan — vendar še nihče ni uspel zadovoljivo pojasniti, kaj *pomeni* dejstvo, da se je podal Levstik sto let nazaj v preteklost (posebno če primerjamo to s Cankarjem, ki ga je gnalo v sodobno Evropo). Nenadni vdori vplivov iz preteklosti so v primerjalni literarni zgodovini dobro znan in pogost fenomen. Sodobna raziskovanja celo kažejo, da so Lessingovi teoretični



spisi eden od virov, ki so utemeljili evropski realizem 19. stoletja. Na to tezo, ki jo je razvil René Wellek, je na Slovenskem prvi pokazal Boris Paternu in jo *par extensionem* uporabil za slovenski realizem.[24] Vendar tudi on ni odgovoril na vprašanje, kaj pravzaprav ta vpliv pomeni; to vprašanje bo moralo tudi v našem razpravljanju ostati brez odgovora. Poskusili pa bomo pokazati, kakšna je bila notranja nuja, ki je Levstiku narekovala, da je iskal pri Lessingu, in kako je ta notranja zakonitost Levstikove pozicije določila selektivna načela, na osnovi katerih je Levstik črpal iz Lessingovih spisov. Pri tem se bomo opirali na sodobno pojmovanje vpliva, ki v vplivu ne vidi mehaničnega povzemanja prvin iz tujih del — a tudi ne nekakšnega psihologističnega »vitalnega sunka«. Če naj neko delo vpliva, trdi sodobna koncepcija primerjalne literarne zgodovine, potem ga mora »vplivani« na ustrezen način aktualizirati: to pomeni, da mora biti v vplivanem že neka vnaprejšnja pripravljenost, naravnanost, ki še niha in še ni aktualizirana — a ki išče in se, ko zadene na sebi ustrezen korelat, stabilizira in aktualizira v poustvarjalnem aktu aktualizacije umetniškega ali kritiškega dela. Še preden se »zgodi« vpliv, obstaja v vplivanem potencialna in intendirajoča struktura, ki se v trenutku, ko naleti na svoji intenci primeren korelat, realizira in stabilizira. Vpliv torej ni nekaj enosmernega, ampak predpostavlja potencialno ustvarjalno iskanje in poustvarjalno aktualizacijo — in šele ta zavestni napor vplivanega omogoči, da neko delo »vpliva«. Zato je vsak vpliv obenem že tudi enkratna aktualizacija nekega dela — torej *interpretacija;* vpliv je vselej čisto konkretna aktualizacija, »individualna interpretacija« vplivajočega dela.[25] Tako bomo skušali pokazati, kako je Levstik *moral* nekatere razsežnosti Lessingovega dela sprejeti, druge pa spet odkloniti.

Če prva temeljna težava, ki pri raziskovanju našega obdobja muči tradicionalno slovensko literarno vedo, izvira iz literarnozgodovinskega koncepta *realizma* in če druga težava temelji na tradicionalnem konceptu *vpliva* — pa tretji splet nerešenih ali nezadovoljivo rešenih vprašanj korenini v konceptu *pesniških zvrsti*, v katerih tradicionalna literarna veda *tacite* na način klasične in klasicistične dogmatične estetike še zmerom vidi *apriorne* načine človekovega izražanja. Ta nauk uči, da so lirika, epika, dramatika tri osnovne *forme*, v katere je mogoče oblikovati razne *vsebine;* medtem ko so stare estetike predpisovale, v kateri formi najde ta ali ona vsebina najboljše izrazilo in katera vsebina najbolj ustreza tej ali oni formi, je novejša veda prožnejša: vsebina (»problemsko dno«, ki ga seveda formulira znanstvenik sam) se »izrazi« v formi, ki pač najbolj ustreza umetnikovi psihi; druga varianta tega pojmovanja forme ne veže več na fiziološko-psihološko konstitucijo umetnika, ampak na različne družbeno-zgodovinske dejavnike; opirajoč se na dejstvo, da se nekatera obdobja — kot renesansa, in tokovi — kot romantika, simbolizem, začno z liriko, trdi ta varianta, da se novi nazori, nove vsebine najprej izrazijo v liriki, »ker je najbolj senzibilna in subjektivna« — se nadaljujejo v prozi in dosežejo končno — potem ko so že formirali temeljne ideje in si ustvarili ustrezen jezik — dramatiko, ki kombinira oba načina izražanja.

Ne glede na podrobnosti temeljijo vsi ti nauki na dualizmu vsebine in oblike in vsi obmolknejo pred vprašanjem, kakšen je (notranji) *smisel* pesniških zvrsti, kaj te zvrsti kot strukture umetniške produkcije sploh so.

Koncept *vizije sveta* nam, tako mislimo, na to vprašanje lahko odgovori. Vizija sveta je struktura družbene in zavestne eksistence človeka v totalnosti njegovih družbenih odnosov (glede vizije sveta so, po Goldmannovem mnenju, posebno relevantne družbene skupine) — je človekov »zgodovinski svet«; iz vsakdanje implicitnosti in potencialnosti pripeljejo vizijo sveta v eksplicitnost in aktualnost odlična dela filozofije, umetnosti, književnosti itd. V književnem delu lahko odkrivamo njegovo *strukturo*, vizijo sveta, ki zajema tako »vsebinske« kot »formalne« razsežnosti dela. (Če pravi Goldmann, da je družbena razsežnost dela njegova struktura in ne vsebina,[26] moramo tu »vsebino« razumeti kot »fabulo« ali »konkretno vprašanje«.) Vizija sveta torej skuša eksplicirati delo v njegovi totaliteti, razjasnjuje notranji smisel dela — obenem pa je tudi *socialna* eksplikacija dela, razjasnjuje socialni smisel dela v konkretni zgodovinski družbi. Koncept vizije sveta torej vsaj načelno razrešuje tradicionalni dualizem vsebine in forme, obenem pa umetnino sociološko interpretira, ne da bi jo reduciral na goli »odsev« družbene realitete. Koncept vizije sveta vzpostavlja popolno identiteto med »notranjim« in »zunanjim« smislom umetniškega dela, med njegovimi »estetskimi« in »socialnimi« razsežnostmi.

Goldmann se pri utemeljevanju in razvijanju koncepta vizije sveta opira na Lukacseva dela Die Seele und die Formen (1910) in Die Theorie des Romans (1920); tako po Lukacsu imenuje posamezne vizije z imeni, prevzetimi iz tradicionalne teorije literarnih form: tragična vizija, romaneskna vizija itd. Poudariti je

treba, da Lukacs in za njim Goldmann prevzemata od tradicionalne teorije zgolj imena, referenca pa je povsem druga in drugačna. — Goldmann za zgodnjim Lukacsem večkrat ponavlja, da je število vizij sveta *omejeno* in da bi bilo možno, celo potrebno izdelati njihovo tipologijo.[27] To se nam zdi dogmatična podmena, saj spreminja zgodovino v verigo aktualizacij zunaj-zgodovinskih apriornih struktur: bistvo zgodovine je po tem gledanju zunaj zgodovine — metafiziko božjega uma, ki »misli« svet v njegovi zgodovini, je zamenjala metafizika nadčasovnih idealnih struktur. Teza o omejenem številu vizij sveta bi bila po našem mnenju sprejemljiva le, če bi obenem natančno opredelili zgodovinski okvir, v katerem obstaja omejeno število znanih vizij sveta; to pa bi bila pravzaprav tavtologija: omejeno število vizij v omejenem zgodovinskem obdobju.

Kljub tej Goldmannovi ponesrečeni spekulaciji, posneti po zgodnjem Lukacsu, mislimo, da je koncept vizije sveta vendarle instrument, ki nam lahko pojasni, kaj je z znanim premikom k prozi, ki se zgodi v slovenski književnosti po Prešernovi liriki. Vemo, da je ta preusmeritev zavestna, saj na primer Janežič razpisuje nagrado »za naj bolji izvirno pripovest iz jugoslovanske zgodovine«, na področju vezane besede pa manjšo nagrado »za naj boljši zgodovinsko pesem«[28] — torej za *epsko* poezijo. Ko je napovedal svoje tretje in najuspešnejše revialno podjetje, je Janežič spet obljubil nagrado »za najboljo novelo iz domačega življenja ali najlepšo povest na podlagi domače zgodovine«[29]; in Levstik je v najpomembnejšem programskem spisu te dobe, v Popotovanju od Litije do Čateža, glede lirike napisal: »Pa naj bo njeno sadje s tem lepše, vendar je vse v koših, celega velicega dela nam ne podaja. Tedaj narod, ki ima le izvrstno liriko, ne more hvaliti se, da ima zavoljo tega tudi uže lastno, polno literaturo.« Lirika torej ne zadovoljuje, doba se obrača k epiki — in predvsem k prozi. Do zdaj slovenska literarna veda tega obrata ni zadovoljivo pojasnila. Od koncepta vizije sveta se obetamo, da bo vsaj nakazal, v kateri smeri gre reševati to vprašanje.

Nekaka dopolnitev prozne usmeritve slovenske književnosti po Prešernu naj bi bil Jurčičev Deseti brat: prvi slovenski roman, pravi literarna veda. In vendar je že Levstik, avtor programa, ki ga je hotel Jurčič z Desetim bratom realizirati — že Levstik je Desetega brata *izrecno* razglasil za »novelo«.[30] Vemo tudi, da je Deseti brat danes berljiv edinole še kot mladinsko berilo. Sodobni izobraženi bralec ga ne prenese; in vendar se je ta bralec izuril predvsem ob branju romanov — in to najbolj klasičnih iz devetnajstega stoletja. Vprašanje Desetega brata je torej sociološko zanimivo; še posebej, ker upamo, da bomo vsaj malo posvetili v temo, ki se gosti za skladi slovstvenozgodovinskih študij.

S tem smo opisali pot pričujočega razpravljanja, njegove razsežnosti in meje ter pojasnili razmerje, v katerem je ta sociološka raziskava do raziskav literarne vede.

3.

V začetku novembra 1854 je tiskar in založnik Jožef Blaznik izdal Pesmi Franceta Levstika; knjižica je doživela odmev, kakršnega ni bil brž̌čas dotlej na Slovenskem deležen še noben literarni izdelek. V manj kot mescu dni, kolikor so bile pesmi v prodaji, so pokupili 120 izvodov; Janez Jelenc, suplent na ljubljanski gimnaziji, je Pesmi takoj vpeljal kot pomožni učbenik za slovenski jezik namesto Jeranovih Zgodeb svetega pisma; vsa vplivna ljubljanska duhovščina in predvsem večina gimnazijskih profesorjev je protestirala zoper knjigo in založnik je Pesmi vzel iz prodaje ter jih zaprl v skladišče. Šele marca 1866 je Blaznik prenehal z zaporo in prodal založniške pravice in preostale izvode Otonu Wagnerju.

Zakaj so Levstikove Pesmi zbudile tako silen in tako oster odziv? Na to vprašanje bo mogoče odgovoriti, če ga opredelimo takole: kaj je v teh pesmih tako izjemno učinkovalo in katero razsežnost takratne slovenske situacije so Pesmi prizadele? Vprašanje nas pošilja v dve smeri: najprej bomo skušali določiti strukturo Levstikovih Pesmi, potem pa bomo to strukturo korelirali s takratno slovensko družbeno-politično situacijo — oziroma natančneje: s strukturo takrat veljavne (»vladajoče«) definicije te situacije, s strukturo takratne slovenske ideologije (ali ideologij).

— Na začetek zbirke je Levstik postavil alegorično pesnitev z naslovom Uvod; iz te načelne izjave očitno pelje ena najprehodnejših poti v analizo Pesmi.

Uvod govori o »pesniškem posvečenju«, torej o *smislu* poezije, ki jo prinaša zbirka; ta smisel nam razodeva tako, da nam pove, odkod ta poezija — obvešča nas o počelu te poezije, ki je obenem že njeno vrhovno načelo: tisto, iz česar in po čemer je ta poezija, bo torej že tudi njen zadnji namen, »posvečenje« je, kakor že beseda pove, začetek in zaveza obenem, opis geneze je tako že totalna »osmislitev« poezije.

Če torej v izviru poezije že leži ves njen smisel, če torej to, da poezija sploh je, pomeni, da *je smiselno*, z nekim »namenom« (ker bi je drugače sploh ne bilo) — lahko tudi rečemo, da je poezija projekt, zasidran v nekem temeljnem smislu, v smislu, ki je poeziji transcendentalen (ker je pred njo in jo omogoča), ki pa ji je po drugi strani vseskoz imanenten (ker neločljivo prežema »je« poezije, njeno bit); ves problem poezije je tedaj v tem, da se dvigne do svojega izvira, da »se doseže« — da se zenači s svojim smislom, da doseže identiteto. Poezija je tehnični problem.

In kadar videl strune sem pred sabo,
skušaje precej sem jih poprijel,
pa preokoren bil sem za njih rabo,
da bi zapele, nisem jih razvnel!
Al zavolj tega mi srce ne upade,
le z večjim trudom vadim prste mlade,
od mraka v mrak za strunami sedim.
...
le v citre diham, da jih obudim!

Strune so torej že tu: le prsti so še preokorni. Ko pa pesnikova roka postane vredna strun, da jih »razvname«, takrat bojo strune »zapele«.

Odkod strune? ali: v čem je smisel poezije? Uvod pravi, da je pesniku podal citre mladenič, poslan od neba. Ta mladenič reši pesnika iz »strašnega kraja«, »goščave«, v katero ga iz »krasnega polja« pahne prekletstvo duha:

»Od kod te sem je pripeljala zmota?
Brez ogrinjala tukaj se lepota
le neumrjočim kazat' sme očem!
Kreposti dane srcu ni zadosti,
v očeh ti ne plami dovolj svetlosti,
povrni se in večno bodi nem!«

Važen je na tem mestu podatek, da nam je Žigon ohranil varianto te pesmi, v kateri ni prekletstva; v tej varianti, ki je, kakor vse kaže, naprvotnejša (Levstikova slovenska šolska naloga v sedmi šoli — torej v šolskem letu 1851—1852, najstarejši danes ohranjeni rokopisni zapis iz leta 1853 že ima ta preobrat, enako prva objava v Novicah 5. julija 1854), pesnik po običajnem pravilu alegorične poezije zaspi (po četrti decimi) in v sanjah mu »devica zala« izroči »strune« in mu z dotikom vdihne »neznano moč« v »srce in kri«.[31] Levstik ni te variante nikjer objavil in v vseh poznejših rokopisih je v središču ravno motiv prekletstva in odrešitve; očitno se je Levstiku zdela prvotna utemeljitev poezije nezadostna, saj ponavlja silno konvencionalno misel, da je poezija vir »božanskega« navdiha. Prva varianta nadaljuje konvencionalizem Tomanove vrste,[32] medtem ko se zgodi v vseh poznejših formulacijah odločilen preobrat: *individualno* pesnikovo romanje za lepoto se konča s prekletstvom in iz »nočno-temnega gozda« ga reši mladenič, ki ga popelje v *»krilo domačih trat«*.

Individualno in samotno iskanje lepote je obsojeno na neuspeh: če boš hodil sam in po svojih poteh, bo tvoja usoda molk. Pesnikov prostor je v »krilu domačih trat«. Poezija raste iz domačije, iz nje prejema smisel in le v njej je sploh možna:

Molče sva kmalu temno pot končala,
dosegla krilo sva domačih trat;
vasica tiha je v spanju ležala,
prijetno dihal je ponočni hlad;
pa hrib in les za nama se razsije,
ker lune se obraz nad njim odkrije,
ki ujasni vrte in vrhe goric...

To je čisto nazoren opis nekega sklenjenega vesolja. Kako domače in harmonično je to vesolje, nam postane še očitneje, če primerjamo to kitico s peto decimo, ki govori o »polju krasnem«: tam mozaični prebliski, diskontinuirane podobe abstraktnega obilja — tu sklenjenost, koncentričnost, konkretnost. — Spokojne domače trate varujejo v svojem krilu vasico — človeško prvino, ki tiho spi; čez mirno pokrajino veje prijeten hlad, vse je oblito — usnjeno, torej pregledno — z milo lunino svetlobo. Tu je subjekt doma: mir, preglednost, spokojnost; subjekt se staplja s to pokrajino — domačija ga preveva skoz vse čute: *tiha* vasica (sluh), *hlad diha* (tip, vonj), hrib se *razsije*, luna *ujasni* (vid). Zdaj lahko *... mladenič citre 'z plašča vzame*, saj le tu bojo zazvenele. Poezija je projekt, zasidran v »krilu domačih trat«.

Mladenič, ki pripelje pesnika v domačijo, je nebeški poslanec (mladen'ču razvijo se perutnice / plamen obdaja mu telo in lice, / spred mene ga dviguje nad zemljo itd.); malo zaprto vesolje domačih trat je torej utemeljeno v nekem vesoljnem redu. Prav tu se Levstik navezuje na Prešernovo tradicijo, po kateri je človek najprej član narodne skupnosti, prek nje pa človeštva kot univerzalne skupnosti; poudariti moramo, da je bila ravno misel o človeštvu kot harmonični celoti, sestavljeni iz različnih narodov, najsplošnejša formulacija, v kateri se je izražala konkretna politična zahteva po nacionalni enakopravnosti. Ta človeški univerzum je kot ideologija radikalnejšega slovenstva doživel v času konkretnih političnih akcij leta 1848 jasno formulacijo v Cigaletovem uredniškem programu prvega slovenskega političnega lista *Slovenija*.

Kakor posamesniga človeka cilj in konec ne obstoji samo v ožlahtnenju serca in približanju se božji svetosti, ampak tudi, de vse mu dane telesne in dušne moči v stvarnikovo čast in svoj prid izobrazi in omika, ravno tako je slehernimu narodu dan lasten poklic, v svoji prirojeni podobi na svoj narodni način in z lastnim znanjem kamen priložiti k veliki veži slave, ki jo vesolno človeštvo stavlja in zida, kamen, ki bode po izsnutju narodovih osod še poslednim zemlje prebivavcam njega dela, njega veličastvo, njega zasluge glasno razodeval in spričeval.[33]

Levstik torej konstituira *zaprto vesolje*, v katerem je resnični človekov dom narod, zasidran v univerzalni skupnosti človeštva. Le v taki univerzalni skupnosti je možen nemirni popotnik, ki

... ne sadi, nikjer ne seje
in njemu sad ne obrodi ...
veselja dosti vendar užije,
sadi in seje mu ves svet,
on vsake trte vino pije,
kar vidi, ljubi jih deklet. *(Popotnik)*

Le če je zagotovljena neka temeljna skupnost, je možna taka igriva nestanovitnost, le če je nekaj resnično stabilnega, je možna taka dinamika. Potem romar sicer res ni »nikjer doma«, a je »povsod poznan«: povsod ima svoj (človeški) status. Zakaj

vsi smo ljudje si v rodi,
kar nas po zemlji hodi. *(Koledniki)*

Le v takem zaprtem vesolju, v katerem je narod človekov dom, je mogoče v krilu domačih trat najti zavetje za avtentično intimo. Le če je zagotovljena avtentična, skupnostna javnost, je možna avtentična zasebnost — ljubezen. Pesem strunarja se začne:

Ako bi hišico imel zeleno,
v t r a t i , z bršlinom lepo opleteno ...

in potem razvije podobo, komplementarno podobi »domačih trat« iz Uvoda. V središču te podobe stoji »hišica«: za njo leži gredica, k njej se steka voda iz gore, pred njo stoji lipa, da jo hladi, okrog nje vrt itd. Hišica je dom — družinski dom, njegovo srce pa je »ljubica zvesta, ženica vesela«.

V središču vseh naslednjih kitic je podoba ljubice, ki veže besede v verze in verze v kitico in ki povezuje kitice v pesem. Celotna pesem se torej zbira okrog ljubice, kakor se celotna pokrajina osredotoča v hišici — domu. To je koncentrična, kontinuirana, zaprta struktura.

Podobno strukturo bi lahko odkrili v Speči deklici: sonce sije in kmetje orjejo samo zato, da konstituirajo svet, v katerega varnem naročju bo zaspala deklica — veter piha le zato, da se »z njenimi lasci igra« in da na ta način dekličine lase, njene prsi in obraz pripelje v luč subjektovega pogleda, da si subjekt zaželi »po zraku višave ko sapa letati«, da bi deklico »povsod ... spremljal in ljubil samo«. Celotna pesem je torej le podoba, prek katere subjekt izgovarja svoje neaktualizirano, nestabilizirano, intendirajoče čustvo.

Pomenska struktura je dvojna: na ravni označenega celota označenega in vsako označeno posebej označuje (pomeni) neki človeški center, okrog katerega se zbira celota izrečenega pesmi in ki ustvarja enotno, zaprto in *enoznačno* pomensko strukturo pesmi; ta struktura (— pesem kot celota) pa spet nosi neki smisel, ki obstaja zunaj nje in ki je njen vrhovni zakon. Ta smisel smo pri Speči deklici imenovali ljubezen, ki ni stabilizirana na realnem korelatu — torej je ta smisel čista intenca; pri Pesmi strunarja je ta smisel hrepenjenje po domu, domačem svetu — torej spet čista intenca (celotna pesem je napisana v *pogojniku:* prvi

verz — Ako *bi* hišico imel zeleno; zadnji verz — ona edina *bi* moja b'la vila). Podobno bi lahko dokazali za večino pesmi te zbirke (izjeme — Ura, Upanje — so redke in bomo o njih govorili pozneje).

Pri večini pesmi se nam torej smisel, ki ga te pesmi referirajo, kaže kot *čista intenca;* pri analizi Uvoda pa smo ugotovili, da je za Levstika poezija projekt, zasidran v krilu domačih trat. Temeljni smisel poezije je torej *narod*. Kakšen je tedaj odnos med to splošno podmeno, posneto po Uvodu, in konkretnimi ugotovitvami, posnetimi po posameznih pesmih? Ali lahko sklenemo, da je temeljni smisel Levstikove poezije narod kot čista intenca?

Preden odgovorimo na to vprašanje, si oglejmo strukturo Levstikovih Pesmi še z druge strani. Začeli bomo spet z Uvodom. Literarni zgodovinarji trdijo, da je Uvod *alegorična* pesnitev. *Alegorija* je pesem, ki »govori nekaj drugega«, je torej govor, katerega izrečeno ni tisto neposredno označeno, temveč neko temeljnejše vesolje, ki obstaja zunaj in ne glede na ta govor — ki pa je s tem govorom v neki posebni, zajamčeni in enosmiselni zvezi; označeno alegoričnega govora ni preprosto in prosojno znamenje (kot pri simboličnem govoru), temveč ima svojo posebno trdnost, neprosojnost — a je ravno v tej relativni trdnosti po tisti temeljni, enosmiselni in zajamčeni zvezi — ki je obenem zaveza — prilika, znamenje vesoljnega smisla. Alegorija je forma, ki je mogoča le v zaprtem, stabilnem vesolju — na primer v krščanskem srednjem veku, v katerem je vse ustvarjeno v medsebojni zvezi, ena stvar napeljuje k drugi, vse pa peljejo k bogu. Stvar in stvar, beseda in stvar, vse je v stabilnem in zajamčenem odnosu, vse obstoječe pa označuje vrhovno označeno, ki je pred vsem označujočim — boga.

Ali je v luči takšne definicije alegorije še možno trditi, da je Levstikov Uvod alegorična pesnitev?

Rekli smo že, da Levstikova pesem konstituira *zaprto vesolje*, v katerem je resnični človekov dom narod, zasidran v univerzalni človeški skupnosti. Iz takega vesolja je alegorični govor možen; toda *šele* iz takega vesolja — ali drugače povedano: alegorični govor takega vesolja ne more konstituirati, če ga ni. Praktična totaliteta Levstikove situacije pa ni takšna, da bi mogel alegorični govor konstituirati zaprto in harmonično vesolje. Ne le, da leta 1854 na Slovenskem še ni tiste diferencirane strukture družbenih odnosov, ki konstituirajo narod kot totalno (globalno) družbeno skupino; v tistem času niti na delnem področju ideologije Slovencev še ne druži enotna narodna zavest.

Del mlade generacije, ki se je v letih 1848—49 zbiral okrog radikalnejše Slovenije, je videl realno skupnost, h kateri naj bi težili Slovenci, v južnoslovanski združitvi, ki naj bi bila prehod v vseslovansko skupnost. Prvi korak bi bila — ker politična združitev še ni bila možna — jezikovna enotnost južnih Slovanov.[34] V petdesetih letih sta se vnemala za ilirščino Matija Majar (1850 je napisal »Slovnico za Slovence« sicer v slovenščini, toda »pravila, sklanjanja, sprezanja in pravopis« so v njej enaka za vse južne Slovane) in Andrej Einspieler (v članku »Kaj storiti, da dobimo ilirsko-slavenski jezik« — Slovenska bčela, 1. VII. 1851, je predlagal združitev vseh Slovanov v skupen knjižni jezik, ilirščina naj bi bila vmesna stopnja). Radoslav Razlag pa je hotel že kar naravnost v »jedan jedini književni jezik« vseh Slovanov (»Vseučilišće jugoslavensko«, Slovenska bčela, oktober 1850; »Zvezdice«, Gradec 1851: »Zatorej složno in v složnosti dosledno! Jedan jedini književni slavenski jezik!«; Razlag je izdal v tem »eklektičnem vseslovanskem jeziku v srbskem okviru«[35] še »Zoro, jugoslavenski zabavnik« — koledar za 1852); z Razlagom se je strinjal Anton Janežič; Peter Hicinger je za vseslovanski jezik predlagal ruščino (»En vseslovanski književni jezik«, Ljubljanski časnik, 29. VIII., 2. in 16. IX. 1851), Oroslav Caf pa kar — staro cerkveno slovanščino (»Staroslovenski in vseslovanski književni jezik«, Novice, 8. in 15. X. 1851. Prijatelj domneva, da je to misel delil tudi Bleiweis, saj je pred Cafovim člankom izšel v prid stari cerkveni slovanščini v Novicah že obširen članek, podpisan s »P-B-«[36]); zadnji »ilirec« je bil še leta 1857 Ferdo Kočevar-Žavčanin; poslednji, omiljeni poskus v »ilirski« smeri pa so bile Majarjeve sicer slovenske »Kratkočasnice za pokušnjo s cirilico pisane«, ki so jih jeseni 1857 objavile Novice in ki jih je od Novic naslednje leto prevzel Janežičev Slovenski glasnik.

Očitno je torej, da si Slovenci v petdesetih letih še niso bili na jasnem, v katero idealno skupnost naj težijo. V svojih jezikovnih razprtijah so bili Slovenci takrat celo pod ravnijo avstrijske vladne birokracije, ki je z ministrsko naredbo 4. marca 1849 izrecno ustanovila *slovenski* Državni zakonik, »s čimer je vlada prvič tako rekoč uradno sankcionirala izraz ‚slovenski jezik' (slovenische Sprache)«.[37]

Če smo rekli, da Slovencev sredi devetnajstega stoletja še ni družila enotna nacionalna ideologija, se moramo zdajle popraviti: najrazličnejšim ideološkim smerem (ki so se konkretno najpogosteje izražale v pogledih na jezik) je bilo skupno, da so »slovenskost« koncipirale kot *problem*, ki ga je treba rešiti; rešitev problema pa so vse te ideologije videle v vsenarodnem gibanju, ki bi ga vodila inteligenca: nacionalistične ideologije so vse enako formulirale slovenski (ali slovanski) narod kot *gibanje proti idealni skupnosti* v prihodnosti; razlike so bile samo v predstavah o tej skupnosti. Drugače pa je bil slovenski (slovanski) narod za vse *idealna posibiliteta, virtualnost*, ki se v sedanjosti kaže kot *intenca* k temu idealu. (Značilna izjava urednika Cigaleta v programu Slovenije: »avstrijansko cesarstvo je zadobilo svobodo«, v kateri pa samo Nemcem »brez zaderžka veliko polje dušne in telesne delavnosti odperto stoji; mi pa Slavljani, sosebno pa mi Slovenci moramo pred vsim duha narodnosti, narodno zavest obudjati«. Slovenci torej — drugače kot Nemci — še nismo narod. Mi se moramo kot narod šele konstituirati! In za Zedinjeno Slovenijo potegujoča se Slovenija je bila v narodnih stvareh takrat najbolj radikalen list.) — Edina izjema je v tistem času edina družbeno realna, učinkovita ideologija na Slovenskem: katolicizem. Ta pa s svojo formulo: »Poglavitni del narodovnosti je in ostane vera.«[38] — ni nacionalistična ideologija, saj narod reducira na srednjeveško zavest o različnih etničnih skupinah (»De smo Nemci ali Slovani, ni naše delo in ne zasluži ne hvaljeno, ne grajano biti.«)[39] in ga popolnoma podreja verski univerzalnosti. Da je bila ta ideologija v tistem času edina, ki je imela realno družbeno bazo,[40] samo potrjuje našo trditev, da narodna zavest Slovencev še ni bila izčiščena.

Vse nacionalne ideologije so koncipirale slovenski (slovanski) narod kot *intenco* k idealni skupnosti v prihodnosti — in njihovo realno družbeno delovanje je bilo ta intenca — smisel Levstikove poezije pa je *narod:* ta narod je lahko samo tista intenca, ki so jo formulirale ideologije; sklepamo lahko torej, da je smisel Levstikove poezije res narod kot čista intenca.

To trditev smo se namenili dokazati s strukturo samih pesmi.

Paradoks Levstikove pesmi lahko povzamemo takole: to, iz česar hoče izvirati in na čemer hoče temeljiti, je prisotno le v njej sami. Pesem hoče biti individualna kreacija, izvirajoča iz avtentične eksistence v integrirani nacionalni skupnosti; ta skupnost pa je kot smisel le v njej sami, avtentična eksistenca je le intenca, o kateri pesem poje, je pa dejansko ni. Če bi se ta pesem do konca premislila, bi morala skleniti, da je absoluten voluntaristični akt: tega pa ne more storiti, ker je v protislovju z njenim lastnim smislom — narodno skupnostjo, zavezanostjo, ki izključuje vsakršen neutemeljen voluntarizem.

Paradoksalni značaj Levstikove pesmi se kaže tudi v njeni *formalni* zgradbi. Ta pesem je *pripoved* in njene notranje zakonitosti so čisto *epične:* pesniška pripoved zložno konstituira pred nami sklenjen, konkreten, kvazi realen svet; med subjektom pesniške pripovedi in tem svetom ni nobene zareze, subjekt se vanj popolnoma integrira, njegova beseda enoznačno zadeva stvari in jih povezuje v zaprto vesolje; bralcem je ta svet neposredno dan kakor v epiki, kjer sta svet in subjekt (tisti, ki pripoveduje, ravno tako kakor tisti, ki bere) združena v enotnem vesolju. To pa je le ena stran; po drugi strani je očitno, da je ta pesem *pripoved samotne duše* — da je to *lirska* pesem. Med liričnim subjektom in svetom zija prepad, ki ga niti beseda ne more premostiti; pokrajine, ki o njih govori pesem, so le krhke podobe hrepenenj samotne duše; svet, ki ga riše beseda, je edinole v tej besedi, pesem je ljubezniva samoprevara; navidezni epični pripovedovalec je bralec sam, ki stopa v pesem in postaja lirični subjekt — komunikacija je le v pesmi in se z njo zapira.

Da je Levstikova poezija lirično-epična forma, nam kažejo tudi slovnične konstrukcije posameznih pesmi: Pesem strunarja je čisto »epičen« opis srečnega doma — toda od prve do zadnje vrstice je napisana v *pogojniku;* ravno tako je v pogojniku zadnja — ključna kitica Speče deklice (Povsod *bi* jo spremljàl in ljubil samo . . .); Zidar je napisan *v prihodnjem času* (Jaz pa kočo *bom* postavil . . .); zadnja kitica pesmi Prva pomladna bučela, ki je poanta pesmi, je v *želelniku* (Ognejo *naj* tvojih perut se vetrovi . . .). Epično vesolje je postavljeno kot virtualnost (pogojnik) ali kot projekt (prihodnjik) ali pa kar kot želja (želelnik). Epično enotno vesolje je zgolj v intenci liričnega osamljenega subjekta.

Edine pesmi, za katere bi lahko rekli, da je v njih resnično prisotna skupnost, so Študentovska zdravica, Na vseh svetnikov dan, Koledniki. Toda pri Zdravici je to izjemna mikroskupina, ki že sluti svoj razhod (Kmalu nam bo ura bila / nas po svetu razpodila . . .), pri drugih dveh pa je skupnost abstraktno krščansko občestvo, ki se pri Kolednikih pretaplja v idealno človeško skupnost, bratstvo

vseh ljudi: a pri obeh pesmih gre za izjemno priložnost, za (krščanski) praznik; v obeh je močan mističen element (zaklinjanje pri Kolednikih: Naš dar vam zemlja vaša / obilo bo vrnila: / iz zrna bo pet klasov itd. Tej želji sta v zadnji kitici paralelna verza o človeškem bratstvu, čeprav izrecno nista postavljena kot želja. — Pri pesmi Na vseh svetnikov dan pa je mistični element običajni krščanski paralelizem nebesa-veselje : zemlja-skrbi).

Levstikova pesem je torej lirsko-epska forma, ki se po eni strani naslanja na epiko ljudske poezije (sled romantičnega nauka o kontinuiteti med ljudsko in umetno poezijo; cf. Povodna deklica, Dekle in ptica, Mlinarica, Razglašena skrivnost, Povsod ni sreče: te pesmi prevzemajo tudi motive, predvsem pa figure iz ljudskih pesmi) — po drugi strani pa sega v lirsko poezijo (cf. Vzdihljaji, Razni glasovi, Upanje, Ura, deloma Pomladni sprehod. Značilno je, da je večina teh pesmi refleksivnih in da premišljujejo krščanske motive — tako da npr. pesem Ura v zadnji kitici ukine lirizem in vpelje trdno pozitivno transcendenco, univerzalno jamstvo enotnosti vesolja: ko boš zadnjič bila, / zopet poročila / z duhom boš telo! — V Raznih glasovih pa se na lirične tožbe osamljenih glasov »vpijočega« in »uma« oglasi kar sam bog, »glas duha«, in nasvetuje zdravilo: skrbi zase, ljubi brata itd.; tako se ta pesem iz lirične osamelosti prelevi v versko didakso: vendar za to didakso velja ista temeljna struktura — *je zgolj v pesmi!*).

Ugotovitev, da je Levstikova pesem lirsko-epska forma — da je torej epično enotno vesolje edinole v intenci liričnega osamljenega subjekta — se ujema z rezultatom razmišljanja na ravni ideologije (v vseh nacionalističnih ideologijah iz srede 19. stoletja je po nujnosti situacije slovenski narod koncipiran kot intenca k idealni skupnosti v prihodnosti) in s sklepom analize odnosa med izgovarjanjem in izgovorjenim Levstikove pesmi — temeljni smisel poezije je narod, ta pa je v pesmih prisoten kot čista intenca. Razmišljali smo v treh smereh in vselej smo prišli do istega sklepa. Preostane nam samo še, da iz tega sklepa ekspliciramo tisto definicijo Levstikove poezije, ki nam bo omogočila, da si ustrezno postavimo vprašanje, kaj in kako je bila ta poezija v slovenskem univerzumu sredine 19. stoletja.

Poezija izvira in črpa svoj smisel iz naroda kot avtentične skupnosti — ta skupnost pa eksistira edinole kot čista intenca te poezije: iz tega sledi, da je poezija *prvotni in privilegirani referent* idealne skupnosti — naroda. Idealna skupnost, h kateri intendira naša eksistenca, je postavljena v zgodovinsko prihodnost — poezija pa je edina razsežnost naše eksistence, po kateri je ta ideal prisoten v sedanjosti. Ker je idealna narodna skupnost naša *zaveza* in ker je poezija privilegirana *vez* med našo eksistenco in idealom — je torej poezija *integrativna razsežnost* naše k prihodnjemu idealu intendirajoče eksistence. Spet se ponavlja dvojnost, ki smo jo že opisali: kot integrativna razsežnost eksistence je poezija epika, ker pa realne skupnosti (še) ni (in je torej tudi »zavezujočnost« ideala problematična, saj je ideal le po poeziji), je ta poezija *tudi* lirika.

Dvojnost je protislovna in poezija jo doživlja kot tragično razklanost. Če je njen temelj v daljni prihodnosti in je v realni sedanjosti pesem edina nosilka skupnosti, za katero poje in iz katere edinole lahko poje — potem tudi pesem ne more biti to, kar bi hotela biti, ne more biti avtentična stvaritev iz skupnosti in za skupnost. Pesem je sama sebi cilj, njena identiteta je v prihodnosti, je le njen *telos* — pesem kot *resnična* pesem je le čista intenca tukajšnje pesmi.

Celotno strukturo, ki jo zdaj razbiramo iz Levstikovih pesmi, je vzpostavil prvi pesnik »Slovenš'ne« — Prešeren. Tudi pri njem je pesem prvotni referent idealne skupnosti, edini način prisotnosti te skupnosti v sedanjosti — tudi pri njem črpa pesem ves svoj smisel iz naroda kot *čiste intence* in je torej tudi sama sebi kot »resnična« pesem *čista intenca:*

Vremena bodo Krajncam se zjasnile,
Jim milši zvezde, kakor zdej sijale,
Jim p e s m i b o l j s l o v e č e se glasile;

Vendar je Prešernova pesem *prva izreka* narodne skupnosti in »začetek je najsilnejši«: v Prešernu kot *prvi izreki prvotnega referenta* je referenca — idealna narodna skupnost trdno prisotna, ta pesem je čvrsto integrirana v svoj vir, ker ga sama odkriva in ga sama postavlja — ker ga iz svoje imanence sama projicira v transcendenco. Zato je Prešernova poezija tembolj integrirajoča in integrirana — *epična* in zato tudi tembolj osamljena — *lirična.*

Želje, de zbudil bi Slovenš'no celo,
De bi vernili k nam se časi sreče,
Jim moč so dale rasti neveselo.

Ravno zaradi te privilegiranosti in prvotnosti si Prešernova pesem lahko pripisuje orfično integrativno moč. In ob zavesti, kako *lirična* je ta poezija, kako *čisto intencionalna* je, kako je osamljena in izrinjena (Cvetlice naše poezije stale / Do zdej so verh snežnikov redke rož'ce, / Obdajale so vterjene jih skale . . .) — Prešeren lahko vztraja pri *načelni* integrativni moči poezije kot prvotnega in privilegiranega referenta narodne skupnosti; miselno pot našega izpeljevanja je mogoče malone dobesedno opreti na sedmi sonet Sonetnega venca, katerega srednji dve kitici sta:

De bi nebesa milost nam skazale!
Otajat' Krajna našiga sinove,
Njih in Slovencov vsih okrog rodove,
Z domačmi pesmam' Orfeja poslale!

De bi nam serca vnel za čast dežele,
Med nami potolažil razpertije,
In spet zedinil rod Slovenš'ne cele!

Levstik ostaja (ta izraz seveda nima nikakršnega pejorativnega pomena — saj smo prepričani, da ta struktura velja za vso slovensko poezijo do Kosovela ali celo Šalamunovega Pokra in sta prva slovenska »neprešernovska« pesnika I. G. Plamen in Franci Zagoričnik) v strukturi, ki jo je postavil Prešeren; toda intenca (smisel) je bila že formulirana, Levstikova pesem *ne more biti več prva izreka*, še je sicer privilegirani referent — a je lahko le (v bistvu) ponavljanje že izrečenega, utrjevanje vezi s skupnostjo v prihodnosti. Levstikova pesem ni postavljanje kakor Prešernova, je (na tej ravni) le ponavljanje, vzdrževanje — zato je ta pesem veliko očitneje sama svoja intenca, senca in priprava *resnične pesmi*, ki bo prišla z idealno narodno skupnostjo. Ko umre Pesnik, je konec tudi Poezije, zdaj je treba potrpeti, utrjevati vez, *resnične* strune so neme vse do dneva, ko se rodi *resnični* Pesnik, ki bo povzel Pesem prve izreke in jo pripeljal v *identiteto*. Kaj je ta dan, je jasno:

v Kosovem ravnem je sveti oltar,
zidan na grob, kjer za naše narode
Miloš daroval krvavi je dar.

K nebu visokemu krepko poganja
zemlji iz groba košato drevo,
. . .
Z dreva šumijo pogubni vetrovi,
. . .
prah so mejniki, sovražnikov ni.

Sreča povsod se je Slavi zjasnila,
utihnil je stari, pretivni vihar;
zlata je zora ti, vnuk, prisvetila,
ktere poznali mi nismo nikdar.

(Umirajoči pevec)

Šele v tej idealni skupnosti se bo »vnel mogočen pevec« in vzel gosli prve izreke, ki so vse dotlej nemele; njihova intenca je realizirana, pesem je v identiteti:

himne prepeva o sveti svobodi,
strune vesele je nanje napel.

Pesem za Levstika torej ni, kakor smo prehitro sklepali na začetku, zgolj tehnični problem; pesem je v neposredni zvezi z »najglobljim« vprašanjem eksistence, z vprašanjem identitete eksistence in esence — dokler je eksistenca intenca k esenci, je tudi pesem le intenca k poeziji. Po drugi strani pa je, kakor smo že videli, ta pesem kot intenca edini način prikazovanja esence v »nebistveni« eksistenci. Pesem je *ontološki problem*.

Če je poezija »esencialna razsežnost« eksistence, takorekoč »ime esence«, potem je treba to ime ohraniti brezmadežno, bistveno: od poezije je treba odgnati vse, kar si lasti to ime, a ni poezija; potrebna je KRITIKA, ki varuje poezijo kot ognjišče ideala, ki žigosa verzifikatorstvo in sprenevedanje in ki neguje pravi poetični ogenj.

Levstik insistira na dialektičnem odnosu označujočega in označenega: označujoče ne sme degradirati označenega, če naj označeno ohrani svojo esencialnost in integrativnost; z drugimi besedami: ni vsako označujoče »vredno« označenega. Označeno je seveda fiksirano (kot »zadnje označeno«) in vseskoz primarno do označujočega: iz te primarnosti in fiksiranosti označenega kot »idealne narodne

skupnosti« je možna (in seveda nujna) kritika, ki potrjuje (afirmira) poezijo kot prvotni referent idealne skupnosti in jo varuje pred degradacijami; na ta način pa kritika že *ipso facto* afirmira in varuje referenco te poezije (idealno skupnost) in je — tako kot poezija — integrativna dejavnost v službi idealne narodne skupnosti.

Zato je čisto logično, da je Levstik v zbirko uvrstil tudi Puščice proti »nepoetičnim« pesniškim tovarišem in razvlečeno, šibko, a ostro satiro Ježa na Parnas. Med Puščicami našo misel, da Levstik insistira na dialektičnem odnosu označenega in označujočega, najzgovorneje potrjuje epigram proti Lovru Tomanu:

Tvoje pisarije so ko v gnoju Job,
duh je nekaj vreden, truplo polno gob!

(truplo = pesem [»pisarija«] kot označujoče — duh = narodna skupnost kot označeno)

S svetopisemsko primero je zagotovljena primarnost »duha« (označenega) nad »truplom« (označujočim); ker pa označujoče degradira označeno, je označeno lahko le »*nekaj* vredno«, označujoče pa ne more biti poezija kot prvotni referent ideala, ampak zgolj »pisarija«.

Če Levstikove poglede na odnos med poezijo in njenim smislom, temeljem (med označujočim in označenim) prepeljemo na socialno raven, pomenijo zahtevo po dialektičnem odnosu med ciljem in potjo, namenom in sredstvom. Levstik zahteva, da je konkretna politična praksa v vsakem dejanju kongruentna s svojim proklamiranim ciljem — narodno skupnostjo, da je ta narodna skupnost na neki način že ves čas prisotna v politični praksi. To pa je seveda povsem odkrita kritika slovenskih političnih praktik v petdesetih letih — Levstikove Pesmi so na ta način *tudi* politično dejanje; v vsakem političnem dejanju mora že biti prisoten cilj politike: cilj politike pa je narodna skupnost, katere privilegirani referent je poezija, skupnost, ki eksistira edinole kot čista intenca poezije. Politika se mora torej ravnati po tej intenci poezije. Iz te ugotovitve bomo skušali razložiti socialno razsežnost Pesmi in dogodkov, ki so jih povzročile. Vprašanje, ki se nam v tej zvezi že zdajle postavlja, je tole: ali je mogoče reči, da so Pesmi vseskoz in *samo* politično dejanje?

4.

Ob nasilnosti, s katero so zatrli Pesmi 1854 in preganjali njihovega pesnika, je pravzaprav presenetljivo, da je bil Janez Bleiweis tisti, ki je z ugodno oceno omogočil, da so Levstikove pesmi izšle. Ugotovili smo, da so Pesmi 1854 po svoji strukturi bile tudi politično dejanje in da so *implicite* kritizirale obstoječe slovenske politične praktike. Bleiweis bi kot najpomembnejša politična osebnost na Slovenskem bil lahko upravičeno prizadet; pa vendar Pesmi 1854 ni blokiral, čeprav bi to lahko storil, saj so šle skoz njegove roke, temveč jih je celo priporočil. Priporočilo tudi kaže, da je Bleiweis vsaj v glavnih črtah dojel strukturo Levstikove poezije, saj ugotavlja, da pesni Levstik v Prešernovem duhu in da je nedvomno najbolj nadarjen Prešernov naslednik. Ravno iz prešernovske strukture Levstikovih pesmi pa smo v naši analizi izpeljali politično relevantnost in kritičnost Pesmi 1854; če k temu dodamo še dejstvo, da je bila za Bleiweisa ena glavnih razsežnosti Prešerna to, da je polarno nasprotje Koseskemu, in da je Bleiweis Koseskega izrecno cenil bolj od Prešerena — potem je ta naklonjenost do Levstika še zanimivejša. Čeprav Bleiweis po izidu zbirke Levstiku ni odgovoril na pismi, v katerih ga je prosil, da bi smel v Novicah zagovarjati Pesmi — pa v gonji proti pesniku tudi ni aktivno sodeloval. Videti je torej, da je bil Beiweisov koncept slovenskega naroda zadosti širok, da je zmogel vanj — vsaj načelno — vključiti tudi Levstikovo poezijo. Da bi dognali, kako je mogel Bleiweis pozitivno oceniti Levstikovo zbirko, moramo predvsem preiskati, kakšno načelno funkcijo je imela poezija v Bleiweisovem konceptu slovenske nacionalnosti. Na ta način pa bomo Bleiweisov dvojni odnos do Levstika — najprej ga je priporočil, potem pa ga ni branil in mu niti ni dal priložnosti, da bi se sam zagovarjal — povezali z doslej ne zadosti razjasnjenim dejstvom, da so Novice v letih 1855—1858 bile literaturi naklonjene bolj kakor kdajkoli prej ali pozneje in da so pravzaprav vpeljale v slovensko literaturo tisto smer, ki je pozneje ustvarila prvo uspešno slovensko literarno-revialno podjetje — Slovenski glasnik.[42]

Bleiweisovih načelnih izjav o poeziji ni veliko in še te so drobne — večinoma pripombe k spisom drugih ali pa uredniška pojasnila. Vendar pa so ta bežna stališča vendarle toliko izrazita, da so iz njih dosedanji raziskovalci slovenske literarne preteklosti sklepali, da je bil Bleiweisov pogled na poezijo *utilitaristično*,

da je bil urednik Novic »brez posluha za poezijo«, ozek in prakticističen. Skušali bomo poglobiti te suhe in stroge sodbe; iz Bleiweisovih načelnih izjav, predvsem pa iz njegove uredniške in politične prakse bomo skušali izluščiti njegovo ideologijo v tisti razsežnosti, s katero se je dotikala problemov poezije.

Ob prvih prevodih Koseskega, ki jih prinašajo Novice, se Bleiweis opravičuje na skrajno utilitaristično način: »upamo, da jim (bralcem) bo prav zlo dopadla (Orjaška igrača), zakaj namemba te pesmice je pokazati, da je kmetovski stan velike časti vreden.« (N, 1843) Pozneje, ko začne Koseskega pogosteje objavljati, utemeljuje Bleiweis potrebnost pesništva na širšem temelju: »Če vam bodo, dragi bralci! te sorte pesmi všeč, smo sklenili prihodnjič več tacih oznaniti. *Prazne ne bodo. Nekoliko zernja resnice in podučenja bo vsaka prinesla.*« (N, 1844) Ob gostovanju zakotnega pesnika v avstrijskem dialektu Antona Klesheima pa piše: »Tu sem glejte, pesniki! ki radi *smešne* pojete: *Klesheimove* pesmi vam bojo pokazale, *kaj smete peti*. Tu ni nobene prazne kvante, ki nedolžno serce pohujša; iz čistega serca tečejo njegovi glasovi . . .« (N, 1846)

Bleiweisova stališča do poezije so torej tale:

1. Poezija ni sama sebi zadosten razlog; poezijo je treba utemeljevati s »pomembnejšimi« razsežnostmi eksistence. Konkretno se ta pogled kaže v neustavljivi potrebi, da Bleiweis objavljanje pesmi (vsaj na začetku) podpira z uredniškimi opombami.

2. Poezijo objavljajo Novice z istim namenom kot vse drugo gradivo: »ker prinaša zerno resnice in podučenja«.

3. Ker je poezija utemeljena v nečem drugem, kar ni poezija, in ker je njen namen spet v nečem drugem, v nečem nepoetičnem — se mora poezija podrejati zahtevam svojega temelja in svojega namena, zahtevam, ki so zunaj poezije in na katere sama ne more vplivati. Zato je mogoče govoriti, kaj poezija »sme« in česa »ne sme« itd.

V čem je temelj poezije in njen smisel, njen najgloblji namen, nam lahko pojasni tale poznejša Bleiweisova izjava — članek, v katerem polemizira z Rizzijevo kritiko Prešernovih Poezij (Napčna primera, N, 1850):

Gotovo vsaciga Slovenca je mogla tista primera razžaliti, ki jo je gosp. Rizzi zastran Prešerna in Koseskiga v svojim mesečnim časopisu na dan dal . . . Slavni Dr. Prešern je svoje pesmi o vsi d r u g i dobi pel, in v e č i d e l je imel le z »ljubeznijo« opraviti; marca 1848 je pa zapel v »Novicah« z d r a v l j i c o , ktera v 3. versti: »Grom z oblakov naj treši« itd. očitno kaže, kako nejevoljno je bilo tudi njegovo serce zavolj sužnosti Slovanov. Koseskiga krepkejši duh »višje podobe« ljubi in se clo nikdar »v kvantah ne gubi«. Navadni Madžarski izrek »Nem ember tot« je že sam po sebi zadostno opravičenje pesmi »Naprej slovenski jug« našiga perviga slovenskiga pesnika.

Temelj poezije, njen smisel in zadnji namen je narodnost. Vendar drugače kot pri Levstiku. Pri Levstiku je poezija esencialna razsežnost eksistence, tista razsežnost, po kateri je v sedanjosti prisotna bistvena in avtentična prihodnja skupnost; Levstik v tem navezuje, kakor pravilno ugotavlja Bleiweis, na Prešernovo izročilo — s to razliko, da je pri Prešernu poezija zraven tega še prva izreka avtentične skupnosti in s tem esence eksistence. Ravno ta epična zasidranost v skupnosti stori, da je v konkretni situaciji — ko je ta skupnost zgolj oddaljen ideal — Levstikova, predvsem pa Prešernova poezija tako izrazito lirična: »Prešern je svoje pesmi o vsi *drugi* dobi pel (Krst pri Savici! — preteklost se tu sprevrača v prihodnost; ali: in *spet* zedinil rod Slovenš'ne cele), in *večidel* je imel le z ‚ljubeznijo' opraviti« — in v tej liričnosti vseskoz *intelektualistična*.[43] — Za Bleiweisa je narod empirična danost in teleološka razsežnost Prešernovega naroda mu je čisto tuja, zato ji tudi očita zasebništvo, eskapizem, opolzko opevanje intimnosti. Narod je za Bleiweisa tu, sicer neizobražen, zaostal itd., vendar prisoten kot realiteta: problem je torej *»povzdiga naroda«*. Zato so Novice vestno stregle vsem potrebam, ki so *spontano* nastajale v ljudstvu — *niso* pa bile politični mobilizator in vodnik.

Ko je v burnih časih spomladi 1848 neki bralec vprašal urednika, čemu naenkrat toliko politike v listu, mu je Bleiweis odgovoril:

De smo od 22. Sušca popolnama iz vojnic stopili, ne moremo tajiti, in vsak rodoljub bo to za prav spoznal, ker p o s e b n i p r i g o d k i tudi p o s e b n o obnašanje potrebno store.« (N, 10. V. 1848)

Novice torej ravnajo ustrezno potrebam časa — odgovarjajo na vzgibe, ki se zbujajo v narodu. In tako urednik Novic mirno in ne da bi prav opazil, pove, da *se zgodovina dogaja brez človekovega poseganja*, da se zgodovina dogaja zunaj slovenskega naroda in morajo Slovenci le ustrezno odgovarjati na njene zahteve.

Prekucije našiga cesarstva, ki so se 15. Sušca začele, so prekucnile celo poprejšnje življenje vsih stanov. Dokler svet stoji, še taciga ni bilo ... V taki dobi, ko je vse hrepenelo zvedeti novih prigodb ... kdo bi bil rad bral, kako turšico sejati ... Na polje nove vlade so mogle Novice svoje bravce na kmetih peljati in jim kazati, kaj se tam godi, de so ... se zatirale škodlive pravlice, ktere so lažnivci po deželi obilno trosili ... Novice so se že sicer tudi celi čas svojiga obstanja ... goreče poganjale za povzdigo slovenske narodnosti — kako neki bi le bile zamogle zdej molčati, ko je žetve čas prišel, kar so one toliko let neutrudljivo sejale! Kadar bo pa vse to lepo dokončano, bomo pa spet začeli orati in sejati, de bo veselje. (N, 25. X. 1848)

Vendar ta pogled na zgodovino ni bil posebnost Novic; tudi »leva« Slovenija ni načelno čisto nič drugače gledala — čeprav je bila v praksi veliko bojevitejša od Novic in je vsaj jemala zgodovino v svoje roke, če je že ni vzela. Takole je pisal urednik Cigale, ko se je v zadnji številki Slovenije poslavljal od bralcev:

... Al te naše mile nade, naše naj slajše želje so skopnele kakor spomladanski sneg ... Raztergan in zapušen je slovenski naj svetejši narod ... Sovražna usoda je slovenski narod tepla. To je z grenko britkostjo vsakega rodoljuba napolnilo. (Slovenija, 29. III. 1850)

Sovražna usoda: Slovencem, žrtvam zgodovine, ostane zgolj grenka bridkost. Spet se epičnost narodne skupnosti pretvarja v liričnost — tokrat v liričnost zapuščenega in raztrganega naroda. Struktura prešernovske poezije in struktura *te* nacionalne ideologije sta paralelni: tam epična vključenost posameznika v idealno, še neprisotno prihodnjo skupnost, ki je v konkretni situaciji čista liričnost — tu epična skupnost naroda v popolnoma lirični situaciji pred tujo, sovražno zgodovino. Liričnosti Prešernove poezije na drugi ravni povsem ustreza liričnost časopisnega članka.

Implicitna supozicija o apriorni izključenosti iz zgodovine — in to po drugi strani pomeni zavest o apriorni zgodovinski čistosti, nedolžnosti: narcizem lirično osamljene lepe duše — je očitno ena od konstant slovenskih ideologij tistega časa. Fran Levstik je v uvodnem predavanju tečaja slovenskega jezika v Slavjanski čitalnici v Trstu rekel tudi tole:

Toda tega (nerazvitosti) nismo zakrivili mi, temveč naša žalostna usoda. (april 1861)

Bleiweisovemu pogledu ostaja liričnost kot končna konsekvenca izrinjenosti iz zgodovine skrita. Zato ni za Bleiweisa narod nič problematičnega in je teleološka razsežnost njegovi ideologiji tuja. Bleiweisova ideologija je naivni evolucionizem — narodni razvoj teče od šibkosti k vse večji moči, vsak čas ima svoje zahteve in vsaka zahteva svoj primerni čas. Človek mora ravnati ustrezno objektivnim okoliščinam, ki že jasno opredeljujejo, kakšna akcija je potrebna in torej edino realna. Bleiweisu pogosto očitajo, da ni bil iniciativen; toda to je le ena stran njegovega ravnanja. S svojim empirističnim objektivizmom je vendarle brez težav vpeljal gajico, »nove oblike«, in uspešno eliminiral ilirske popadke panslavistov. V teh vprašanjih res ni nikoli prevzel iniciative: toda »ko je čas dozorel«, je vpeljal rešitev, ki je obveljala.

Takšno stališče je Bleiweisu narekovalo tudi ravnanje leta 1848, ko je bil skrajno previden in je ožil že tako skromni slovenski program; o delu kranjske deputacije, ki je bila med devetim in štirinajstim aprilom 1848 na Dunaju pri cesarju in drugih odličnikih, poroča Bleiweis med drugim:

Pogovarjali smo se vsak dan s svojimi domorodci: k a j je zdej naši domovini zastran narodnosti nar bolj in nar poprej potreba? Le ena misel je bila nas vsih, de je treba n a r o d n o s t krepko povzdigniti in uterditi — ali v tem, k a k o se ima to storiti ... n i s m o bili vsi enacih misel. Nekteri naših domorodcov so vsi uneti za slavo in povzdigo naše narodnosti ... pa ne poznajo našiga sedanjiga s t a n u , n a š e s e d a n j e d u š n e m o č i in terjajo, de bi drevo v enim mahleji

padlo. Veliko druzih domorodcov pa je tudi na Dunaji ... ki pa oziraje se na s e d a n j i stan in na s e d a n j o dušno moč slovenskih dežela, z n a m i v r e d le to želijo, kar je z d e j moč v prid domovine izpeljati. (N, 19. IV. 1848)

Bleiweis je bil, kot je sam pravil, »praktiški Slovenec«; in »praktiška« je bila vsa kranjska politična elita. Zato Kranjska kot edina slovenska avstrijska dežela s središčem Ljubljano leta 1848 ni postala center slovenskega nacionalnega gibanja. Skromnost dosežkov leta 1848 je v veliki meri posledica razpršenosti slovenskega nacionalnega gibanja; kako živo so čutili potrebo po centralizaciji odločnejši duhovi, pričajo pozivi dunajskih študentov, pa tudi pisanje radikalnejše Slovenije (npr. 3. in 13. julija 1849 kritizira Einspieler neaktivnost Ljubljane; Bleiweis je bil prizadet in je v Novicah odgovoril s člankom »Le pravično!« 18. julija). Takole piše Slovenija 30. XI. 1849 v uvodniku z naslovom Politiško stanje Slovencov:

Ta naša pohlevnost, to deržavno nehajstvo (nemaršina), ta mehkoputnost na polji politiškega agitiranja ubija narodnost slovensko ... Jaz sem rekel, da slovenski domorodci delajo vse brez osnove in dogovora, in unih, kteri kdaj delajo, koliko jih imamo? Politikarji ex professo, učeni juristi, advokati, višji uradniki — vsa ta truma javnosti in mogočnega upliva se odtegne javnem življenju in delovanju, in pusti nemočnim mladičem sveti boj.

Ko so Ljubljani vzeli prizivno sodišče in višjo prokuraturo in ju prestavili v Celovec — in ko so ljubljanski nemškutarji krivdo za to zapostavljanje valili na »Slovenierje«, je Cigale vzkliknil:

O Ljubljana! spoznaj enkrat svoje! Kar se je zgodilo, ni sad vnete, dobroželjne mladosti, ampak sad žalostne narodne polovičnosti in zaspanosti in nekaterih ptujstvu prodanih uradnikov. (Slovenija, 10. VIII. 1849)

Kaj so mladi mislili o Ljubljani in uradni slovenski politični eliti, je lepo razvidno iz korespondence dr. Josipa Muršca.[44] Oroslav Caf piše 1. VII. 1848:

Nič ne čujem, kaj naši slaboserdčni bratje Krajnci delajo ... Dr. Bleiweis je strašljivi bedak — ravno prav za kmetske novice.

Einspieler 19. II. 1849:

Mislim, da tudi tam (v Ljubljani) raki žvižgajo ministerijaljne pesmi: »nazaj, nazaj«.

Cigale 23. VII. 1849:

Od tukaj ni mogoče deputacije skupaj spraviti, razun nekterih rodoljubov, kteri veljave nimajo. Večina je oterpnjena, p o h l e v n a , to je od birokracije in duhovšine (nota bene krajnske duhovšine, ktera se bistveno od drugih loči) s takim duham navdana, ki jih za h l e v pripravne stori. Ako bi Ljubljančani ministrovali, bi sedanji naši gg. ministri, ki z narodovo voljo tako vganjajo, na narskrajniši levici sedeli ... Od Krajncov ni torej v ti reči prav nič pričakovati ... Kar pa od g. Miklošiča pišete, je res, de bi lahko kaj pomagal, ali tudi on nema prave ljubezni do domovine, je prečastilakomen in boječ.

Kako je Ljubljana podpirala slovensko časopisje in se vključevala v slovensko intelektualno življenje, jasno priča Einspielerjevo poročilo, ki ga je napisal kot urednik Šolskega prijatla leta 1852:

U Celju štejemo dvanajst naročnikov; u Ljubljani — menda slovenski Meki?! pa dva ... (Šolski prijatel, 1852)

Zgovorno je tudi dejstvo, da razen prvega slovenskega leposlovnega lista Vedež — ki pa je bil namenjen predvsem otrokom in se s poznejšimi Janežičevimi prizadevanji ne more primerjati — v Ljubljani do ustanovitve Ljubljanskega Zvona 1881 ni izhajal noben leposlovni časopis. Pa tudi zanimala se ni Ljubljana kdo ve kaj za leposlovne liste; v letih 1850 in 1851 je bilo v Ljubljani okrog 25 naročnikov Janežičeve Slovenske bčele, leta 1852 pa samo 8 — od tega le 4 nedijaki!

V takem podnebju je bila seveda Bleiweisova ideologija najustreznejši vrh slovenske politike. In radikalnejši duhovi — da bi ne razdrli še te krhke centralizacije in povezave — so Bleiweisovim Novicam peli hvalo, namesto da bi udarili po njih. V odgovor na polemiko Le pravično! (N, 18. VII. 1849) vzklika Einspieler: »Živile Novice!« (Slovenija, 27. VII. 1849). Tako edina ideologija, ki bi s svojo teleološko vsebino mogla aktivirati množice, sama sebe blokira in se v imenu svojega temelja — naroda — odpoveduje spopadu s silami, ki po vsej družbeni logiki ta njen temelj spodkopujejo. O tej notorični samoblokadi liberalne politične akcije na Slovenskem — akcije, ki izvira iz prešernovske ideološke strukture — zgovorno priča praksa Slovenije, ki npr. v že omenjenem programskem uvodniku govori, da v novih razmerah le Nemcem »brez zaderžka veliko polje dušne in telesne delavnosti odperto stoji; mi pa ... Slovenci moramo pred vsim ... narodno zavest obudjati«; tako tudi v članku Politiški karakterji (25. XII. 1849) riše Slovenija lik idealnega slovenskega politika, ki naj ne bo ne oportunist ne upornik, pač pa *trezen* itd.; o tej blokiranosti zgovorno priča Janežičevo ravnanje, ko ni hotel v spopad z Novicami in je zato »gladil« Levstikove članke proti Bleiweisu in Hicingerju, končno pa Levstika pregovoril, da je odnehal; na ravni literature je ta blokiranost očitna v dejstvu, da slovenski realizem ne nastane kot zavestna opozicija proti romantiki (kakor npr. v Franciji), ampak narobe — se konstituira v imenu romantika Prešerna.[45] In nazadnje priča o tej blokiranosti nenehno podrejanje svobode narodnosti: dokler narod ni realiziran, ni svobode — kar konkretno pomeni: *v boju za idealno narodno skupnost ni možna nobena diferenciacija*, proti skupnemu zunanjemu sovražniku je treba nastopati skupno.[46] Narod se pred zunanjim (nemško-liberalnim) pritiskom zapira vase in se izreka proti svobodi. Konkretno je ta blokiranost delovala kot Jelačićeva ekspedicija proti Madžarski revoluciji, ki jo je ban načelno takole utemeljil: »Stranka, ki se je držim, je stranka naroda ... Ali sem izmed nazadnjakov ali naprednjakov, pokaže vse življenje moje in moje sedanje prizadevanje, s katerim izkušam svoji domovini obdržati ravnopravnost in svobodo, kakor jo zahteva duh časa in kakor jo je zagotovil vsem avstrijskim narodom Nj. Vel. cesar in kralj.« (Slovenija, 1. IX. 1848.) In stranka slovanskih narodov je bila stranka reakcije: »Tako je zadelo panslovansko prebujanje, ki je povsod v nemških in madžarskih slovanskih pokrajinah pretveza za vzpostavitev neodvisnosti vseh teh neštetih malih narodov, ob evropska revolucionarna gibanja, in Slovane, čeprav so trdili, da se bojujejo za svobodo, je bilo brez izjeme (razen demokratičnega dela Poljakov) najti na strani despotizma in reakcije.« (Marx-Engels)[47]

To blokado sta na Slovenskem radikalno prebila Füster in Dežman: odločila sta se za svobodo in proti narodnosti. Dežmanovo odpadništvo je težak in zanimiv problem, ki ga na tem mestu ne moremo podrobneje razčlenjevati. Tezo, da ta odpad izvira iz blokiranosti in protislovnosti liberalne nacionalistične ideologije, podprimo zgolj z nekaterimi citati iz Dežmanovih pisem Zarniku in Bleiweisu leta 1861.[48]

Dežman piše Zarniku 9. I.:

Slovenci in avstrijski Slovani ... so leta 1848 sveto svobodo ... kot mrho po glavi bili in tako dolgo trpinčili, da je uboga reva oči zatisnila in za 11 let srečno v Bogu zaspala ... Tačas so naši časnikarji le od narodnosti in slovenskega jezika blebetali, svobodo pa so kot deseto hči preganjali. ... Komaj začnemo zdaj nekoliko prostejši sopsti ... se zopet čujejo ravno tisti ostudni glasovi o narodnosti in o jeziku ... če se bomo zavedli, da ne nemščina, temveč naša lenoba, naša farska potuhnjenost in pohlevnost, naše črtenje vsake zdrave in pravične kritike, naša zaljubljenost v jerhaste hlače, v kranjske oštarije in v pijančevanje, naša apatija za javne reči, naša tesnosrčnost, naša prazna baharija, naša poželjivost po ravsanju in kavsanju, naša surovost so poglavitni vzroki, da ne napredujemo; če bomo k temu spoznanju enkrat prišli, takrat bomo šele v resnici svobodni postali. Do tiste dobe pa po svetlobi hrpenečemu Slovencu le nemška omika pravo pot napredovanja pokazati more. ... Ako se nemščini popolnoma odpovemo, bomo kmalu obskurantizmu in ultramontanizmu zapadli.

Bleiweisu piše Dežman 13. V.:

Čedalje bolj se meni Čehov ravnanje takšno dozdeva, da mi Slovenci ne moremo ž njimi iti. ... Lovro Toman je njih zvest tovariš in je tudi pri glasovanju jih vedno podpiral. Vem da bodete z glavo pomajevali, kako da smo mi drugi tako izneverjeni sinovi slovanski, da svojih severnih bratov ne podpiramo ... Čehi le hočejo svojo češko krono, oni hočejo to delati, kar pri Madjarih izvedeno vidimo.

In 30. V.:

Pisal sem Vam že, da nam Čehi in njih načelniki nič kaj ne dopadejo ... Tako je tudi zdaj Rieger absolutni vladar čez češko stranko ... na Češkem to velja, kar Rieger po navdihnjenju Palackega zapoveduje ... to jaz ne imenujem svobodno gibanje, temuč drugo obliko absolutizma. ... Zares škoda, da »Slovani« zgodovine leta 1848 si nočejo v poduk vzeti. Ravno tako se tudi zdaj snuje pogin svobode. Namesto da bi vsa ljudstva z obema rokama po zlatih jabolkih svobode segala, bodo še zoper svobodo protestirati začeli, misleč, da bi to njih »avtonomiji« škodovati moglo.

Samoblokiranje je inherentno teleološki nacionalni ideologiji: če je narod gibanje k prihodnji idealni skupnosti in je narod le, kolikor je to gibanje, potem je treba *vse*, tudi svobodo podrediti *enotnosti* v tem gibanju. Zato ta ideologija po notranji nuji mora sklepati kompromise — tudi z ideologijami, ki postavljajo narodnost ali idealno skupnost na drugačen način. Zunanji pritisk, ki ves čas ogroža narod in njegovo gibanje, le še zaostruje to zahtevo po enotnosti. Zato na prešernovski nacionalni ideologiji ni mogoče utemeljiti revolucionarnega ali vsaj radikalnega gibanja, čeprav je to na Slovenskem dolgo časa zraven katoliške edina ideologija z integrativno močjo — in sploh edina, na kateri je mogoče utemeljiti socialno gibanje. V prešernovski ideologiji se odprejo revolucionarne razsežnosti šele, ko se sreča z marksističnim pojmom *progresa*, ki modificira prešernovsko predstavo o gibanju k idealni narodni skupnosti, in ko marksistična razredna solidarnost obogati prešernovsko zahtevo po nacionalni enotnosti (Cankarjeva formula: narod proletarec).

Te notranje zakonitosti prešernovske liberalne ideologije so v času intenzivnega zunanjega pritiska v petdesetih letih pač morale omogočati Bleiweisovo prvaštvo — če ga niso po svoje kar vzdrževale; to misel lahko podpremo tudi s podatkom, da v šestdesetih letih, ko zunanji pritisk malo popusti (zgodovina se torej resnično dogaja »zunaj« naroda: narod se po njej le ravna, je v njej le pasivno udeležen), obenem z notranjo diferenciacijo slovenskega naroda nastane tudi geslo o slogi: začetek lahko opazimo že v politiki Slovenije, potem pa »slogaško koncepcijo« odkrivamo v obeh časopisih, ki sta bila do ustanovitve Slovenskega naroda (1868) ustanovljena ob Novicah — torej *proti* Novicam (*Naprej:* Concordia parvae res crescunt. Levstik — verjetno po zamisli Karla Lavriča — 21. IV. 1863; *Slovenec:* Mi združeni ne potrebujemo za naš prvi napredek drugega nego milega sonca ravnopravnosti in rosice božjega blagoslova ... *Edina Slovenija* — to je prva pogodba, to je conditio sine qua non vsega našega napredka. — 31. X. 1866).

Bleiweisa, ki je bil s svojim empirističnim »objektivizmom« (odzivati se na objektivne potrebe) pravo utelešenje slovenske historične situacije, je torej libe-

ralna prešernovska ideologija *morala* priznavati kot osrednjo slovensko politično osebo; in to celo v šestdesetih letih, ko se je izrecno diferencirala od Bleiweisa in njegovega elitnega kroga, ki takrat že dolgo časa javno ni več nastopal proti katoliški ideologiji in njenemu prešernovski ideologiji popolnoma nasprotnemu konceptu naroda.

V zgodnjih petdesetih letih pa je bil Bleiweis precej odprt za nekatere razsežnosti prešernovske nacionalne ideologije — in po drugi strani se je bolj ali manj odkrito razhajal s katoliško ideologijo. Na začetku četrtega odstavka smo se vprašali, kako je mogel Bleiweis pozitivno oceniti Levstikovo zbirko in jo priporočiti založniku Blazniku. To naklonjenost do Levstika smo povezali s splošno naklonjenostjo, ki so jo v letih 1855—1958 Novice kazale do literature.[49] Ko smo raziskovali Bleiweisov odnos do literature, nas je to pripeljalo do njegovega koncepta naroda in zgodovine, iz tega pa smo prek analize prešernovskega koncepta naroda in zgodovine ter prek inherentne samoblokade te ideologije sklepali na pomen Bleiweisovega nacionalno-političnega »prvaštva«.

Zdaj lahko pokažemo, kako je bil v zgodnjih petdesetih letih Bleiweis odprt za nekatere razsežnosti prešernovske ideologije — in iz tega natančneje razložimo Bleiweisov pogled na literaturo.

Dejstva, iz katerih lahko sklepamo, da je bil Bleiweis odprt za nekatere elemente prešernovske ideologije, so zraven že omenjene naklonjenosti do literature (tudi do čisto prešernovske — Pesmi 1854!) predvsem njegovi spori z Luko Jeranom oziroma odkrita ali prikrita polemika med Novicami in Zgodnjo danico, ki traja vsaj tja do leta 1855.

Leta 1851 je Luka Jeran v Zgodnji danici napadel Novice in jih obtožil somišljeništva z nemškim svobodomiselnim krščanstvom, ki ga je v Avstriji zastopal neki Ronge.[50] Bleiweis pa ga je zavrnil: »Novice ... že zamorejo same na sebi porok biti, da nič napčniga ne pride vanje.« (N, 27. VIII. 1851)

V letih 1851 do 1854 je Bleiweis v Novicah napadal v tistem času na Slovenskem zelo razširjeno praznoverje.[51] Zgodnja danica pa je trdila, da je zraven naravnega, bolezenskega zamaknjenja (kakor je razlagal stvar Bleiweis), možno tudi nadnaravno, čudežno zamaknjenje.

Leta 1852 so Novice objavljale potopis po Italiji, v katerem je pisec po Jeranovem mnenju vse preveč hvalil antično umetnost: »Radi bi bili vidili od taciga popotnika po deželah (pisec je bil *tržaški prošt* Mihael Verne, dežela pa — *katoliška* Italija) več čutila in spoštovanja za kerščanstvo, manj za ajdovstvo.« (Zgodnja danica, 11. XI. 1852.) Bleiweis pa je Danici »naravnost« odgovoril, »da več potov pelje v Rim, da mi uredništva ‚Danice' nikdar nismo silili *našo* pot iti, naj nas tedaj tudi *ono* pusti, da gremo *svojo*.« (N, 20. XI. 1852.) Jeran je v naslednji številki Danice še enkrat polemiziral proti potopisu. Zato je Bleiweis v odgovoru namignil, da gre v tem sporu pravzaprav za ideološko razhajanje in da Jeran zameri Novicam, ker so napadale praznoverje. (N, 27. XI. 1852.) Da se je v tem času Bleiweis res hudo oddaljil od katoliških skrajnežev Jeranove usmeritve, priča pismo, ki mu ga je 14. I. 1853 napisal višnjegorski župnik Janez Cigler:

Vi imate na Gorenskim nek, kje je, kdo je tega Vam nisem v stan povedat, silniga sovražnika. On je brezimene liste razpošilal po farah in duhovne odgovarjal naročevat se na Novice in piše — Ne berite več Novic, one so naši veri nasprotne, zapelive nevarne. Kdor se naroči na Novice on olje v ogenj vliva in pomaga zasmehovati in zaterati našo vero. ... Kaže, da je duhovnik, ker le duhovnikam piše, in pravi, da ste vi nar veči protivnik duhovnov.[52]

O tem, da se Jeran ni strinjal z Bleiweisovo slovstveno politiko, priča njegovo pismo, ki smo ga citirali v opombi 40. Značilno je tudi, da je Jeran Valjavca, ki so njegove Pesmi (1855) Novice zelo pohvalile (N, 17. III. 1855), postavil v isto vrsto z Levstikom: »Zdaj zapojo od lepe nedolžnosti, od Betlehemskega deteta (Levstik: Božična), še tudi ktero Davidovo pesem (Valjavčevi prevodi Psalmov); precej nato pa nesnažno ljubljevanje, od vsih strani pregrešno ponočevavanje ...« (Zgodnja danica, 15. III. 1855: Nečedno pisarstvo.)

Za Jeranovo načelno krščansko stališče ni razlike med Valjavčevim kompromisarstvom in Levstikovo izostrenostjo. Temelj jeranovske ideologije je vera: »Poglavitni del narodovnosti je in ostane vera.« »... jezik je le sredstvo in dobi svojo važnost le z oziram na svojo zveršeno omiko, ktera je pa zopet z vero tako tesno zvezana, da se brez nje clo misliti ne da.« (Zgodnja danica, 1849.) Ali kakor je jeranovsko ideologijo opisal Edvard Kardelj:

Bistvo narodnosti je bila zanj (Jerana) vera, kajti vsi zunanji znaki narodnosti, jezik, kultura itd., obstoje naposled samo zato, da se more izraziti versko čustvo ljudstva. ... Kdor torej zatira narodni jezik, slabi vero. Nasprotno pa zopet vse zahteve, ki presegajo okvire jezikovnih in kulturnih zahtev in ki slabe konservativni sistem, ki se opira na katoliško cerkev, izpodkopujejo vero in so zato zmotne.[53]

Zato velja za literaturo, ki je *vzgojna* in *razsvetljevalna* dejavnost:

... pravi keršanski duh, resnična bogoljubnost je naj potrebniši lastnost tistega, kdor hoče za vse ljudstvo kej pisati, in druge ali učiti, ali jih k čemu spodbudovati. (Zgodnja danica, 15. III. 1855)

Vse drugo je prevara, ki za literaturo skriva napad na vero, je kvarna in brezbožna dejavnost:

Pisavec s posvetnim duham okužen ... hote ali nehote tega nečistiga duha v svoje spise vgnjezdi ... in tako on s svojo nesnago tudi druge okuži. (ibidem).

— Bleiweis je gledal drugače. Tudi zanj je, kakor za Prešerna, literatura utemeljena v narodu. Toda ker Bleiweisova ideologija nima tiste izrazite in značilno prešernovske teleološke razsežnosti, ker je zanj narod že tu, je literatura po Bleiweisu le ena od afirmacij naroda, razvijanje ene od narodovih moči — in ne prvotna izreka narodne skupnosti in esencialna razsežnost eksistence. Ta pogled lahko razberemo iz spisa, v katerem Bleiweis priporoča Janežičevo Cvetje:

Če tudi navadno velja misel, da novele in njim slični beletristični spisi so le bolj berilo mladosti ... vendar je tudi lepa novela, dober roman itd. zanimivo berilo hladnejši krvi. Pa če damo tudi veljati, da najraje mladež čita izdelke na beletrističnem polji — vendar vprašamo: ali more t o d r u g e , ki si prilastujejo ime r o d o l j u b o v , odvezati dolžnosti, da z naročilom podpirajo podvzetje, ki je n a š e g o r e list ... (N, 1868)

Literatura sodi k narodu kot ena njegovih moči, razvoj literature je tudi razvoj naroda, zato jo velja podpirati in spodbujati — posebno v časih, ko »s

politiko nič ni začeti«, kakor je na začetku reakcije zapisal Matija Majar, ampak je edino realno »skerbno se literarnega dela poprijeti«.[54] In to je ravno čas do 1860.

Ker literatura za Bleiweisa ni znanilec prihodnje skupnosti, ampak afirmativna dejavnost že prisotnega naroda, Bleiweis ni naklonjen liriki; lirika kot izgovarjanje osamljenosti je zanj eskapizem in privatizem (»Prešern je svoje pesmi o vsi *drugi* dobi pel, in *večidel* je imel le z ‚ljubeznijo' opraviti«). *Le* z ljubeznijo: lirika je

umik, Bleiweis ne vidi, da je to zahteva po avtentični skupnosti, v kateri bo možna avtentična komunikacija. — Literatura je afirmacija ene od narodovih moči, literatura torej res izvira iz narodne skupnosti in se nanjo obrača, je afirmacija te skupnosti — zato je prava literatura le *epična* literatura. Od tod Bleiweisov mit Koseskega.

Za Prešerna in za Koseskega je narod temelj poezije in vir njenega smisla. Toda medtem ko Prešeren postavlja narodno skupnost v zgodovinsko prihodnost in postaja njegova poezija zaradi te teleološke razsežnosti *lirična* — pa je za Koseskega narod že prisoten in je njegova poezija kot afirmacija te skupnosti *epična*. Toda ker je Prešernova poezija vendarle zasidrana v neki (četudi prihodnji) skupnosti, svojo liričnost sama blokira in postaja (vsaj do neke mere) epična; in narobe: epiko Koseskega lahko danes, ko ni več tiste »zunanje skupnosti«, iz katere naj bi izvirala, in ko se nam ta skupnost razkriva kot voluntaristična iluzija — to epiko lahko danes beremo kot izrazito liriko. — Isto pomeni razlika v pogledu na jezik: za Prešerna je jezik edina vez z idealno narodno skupnostjo in edina razsežnost te skupnosti, ki je že prisotna v sedanjosti; zato je Prešernova pesem, ki se dogaja *zgolj v jeziku*, lahko *poezija*. Za Koseskega pa je jezik orodje obstoječe skupnosti in sredstvo, s katerim se ta skupnost identificira (sredstvo pa je mogoče in treba popravljati, prirejati — in Koseski v jezik čisto samovoljno posega); zato je tudi njegova pesem enosmiselno označujoče te skupnosti — sredstvo, s katerim se narod identificira. Pesem Koseskega se kot poezija radikalno blokira, medtem ko je pri Prešernu ta samoblokada precej manj izrazita. Samoblokado eksplicira šele ideološka interpretacija Prešernove poezije — to je enosmerna prepeljava strukture poetičnega jezika v ideološki jezik; ideološki jezik pa nima tistega »sakralnega« značaja, ki omogoča Prešerenu, da ostane poet. Narobe: ideološka sakralizacija jezika je spet le samoblokada ideologije; to je jasno razvidno v slovenski ideologiji petdesetih let, ki se namesto v neposredno socialno akcijo podaja v jezikovne spore — in v kateri po inherentni logiki vsak jezikovni spor pomeni politično-ideološki spopad.

Literatura v koordinatah, ki sta jih postavila Prešeren in Koseski (in to je celotna literatura 19. stoletja do Cankarja in Moderne) — je vselej referent naroda. Prešernova struktura s sakralizacijo jezika ohranja nekatere poetične razsežnosti: njena referenca je postavljena v prihodnost in literatura je njena edina in privilegirana nosilka v sedanjosti; zato ta literatura ne more biti čisto enosmiselna, čisto prozorna in tako tudi ne more biti le instrument v ceremoniji nacionalne identifikacije.

Brž ko pa se literatura utemeljuje na narodu, ki ni zasnovan kot teleološko gibanje, mora neizbežno postati enosmiselno označujoče in ustrezno sredstvo nacionalne afirmacije in identifikacije.

Prav programsko načelno je to veselovsko strukturo postavil Lovro Toman v *Glasih domorodnih* (1849), najpomembnejšem pesniškem dokumentu slovenske »marčne« ideologije in na tej ideologiji zasnovane literature. Na začetku te zbirke stoji pod posvetilom Slovenski mladini uvod, ki pojasnjuje, iz kakšnega temelja so te pesmi in kaj hočejo povedati; uvod kot nekakšen *manifest* razlaga glavne teze, ki jih v posebni pesniški obliki prinašajo pesmi na naslednjih straneh. — Iz tega, *da je* na začetku zbirke uvod, sklepamo, da je Tomanova pesem utemeljena v nečem, kar ni pesem in kar prinaša racionalno-instrumentalna (politična) beseda uvoda. Iz tega, *kakšen je* ta uvod — da je to namreč sistematična predstavitev tez, ki jih na svoj način *pomenjajo* pesmi — sklepamo, da je Tomanova pesem posebno primerna priprava (instrument), ki nosi in razglaša nacionalno ideologijo, ideologijo, v kateri se narod identificira s pomočjo pesmi. Pesniška beseda je torej ravno tako instrumentalna — »ideološka« kakor beseda uvoda: ker sta obe na isti ravni, si lahko nevezana beseda uvoda sposoja pri pesniški besedi emocionalni patos, ta pa z ono deli racionalno-instrumentalno strukturo pomenjanja. Označeno obeh besed — nevezane in vezane — je isto: *narod;* način pomenjanja (struktura) je enak: beseda je prosojna in ne-samostojna. Vso eksistenco črpa iz označenega.

Za ilustracijo bomo povzeli Tomanove teze, kakor jih razlaga v uvodu:

1. doslej je narod pod zunanjim pritiskom in zaradi »lastne nemarnosti« eksistiral le kot potencialnost; ni *se spoznal* kot narod in ni vedel za svoj »namen«, za *telos*, ki je položen v njegovo bit in ki ga lahko uresniči le prek samospoznanja in realiziranja lastnih moči na poti svobode.

Spali smo, kakor bi nas nikdar ne hotla danica prebuditi v napredovanje in dosego namena veliciga, ki od sleherniga naroda mora biti spoznan z doveršenjem svojih moči na poti s v o b o d e.

2. toda *zgodovina* kot avtonomno dogajanje je dopolnila obdobje »sužnih dni« in prišel je čas svobode.

sužnost pobegnila je in svoboda prisijala.

3. da se bo narod res vsestransko razživel, mora 1. spoznati svojo resnico — svojo bit in svoj telos; 2. spoznati resnico zgodovine; 3. ravnati tej resnici ustrezno, *zavezati* se tej resnici.

Do nar viši moči in veljavnosti pa, do sreče jasniga duha, žive ljubezni dospijo svoje moči in razmere spoznavši, v raznih zavezah se vodila resnice in pravice deržavši narodi.

4. treba se je torej identificirati: iz tega, *kaj smo,* sledi, kaj hočemo in — kar je isto — kaj moramo storiti. Narodni biti je imanenten telos naroda; narodni telos pa je le konkretizacija zgodovinskega telosa: skupnosti človeštva.

Spoznajmo, kaj smo? kaj hočemo? kaj moramo biti? Identifikacija — definicija:

Slovenci, Austrije udje, smo sinovi velike matere S l a v e , otroci človeštva po zemlji razširjenega.

5. iz teh štirih premis potem Toman izpeljuje zgodovinske naloge Slovencev; in končuje:

zakaj neprenehaje verti se časa kolo krog zemlje razširne; narodi vstajajo, se zbirajo, krepijo v snidu zakonske sodružbe, se bratijo v raji splošne ljubezni, se objemajo v dosegi namena človeškiga roda.

6. BOG (ki je ustvaril bit in položil vanjo telos; jamstvo zgodovine), SVOBODA (pot in način), DOMOVINA (temeljno eksistence; spoznana — na dan pripeljana bit in njen telos) so navdihnile Tomanove pesmi.

V Bogu, v svobodi in v domovini naj sklene in veže tvoja se misel in tvoje djanje s pesmicami mojimi.

Misel, dejanje in *beseda* so v istem razmerju s tremi temeljnimi razsežnostmi eksistence. Kakor je misel pot k tem temeljem in je dejanje njihova funkcija, tako je beseda *označujoče* biti, njenega telosa in načina realiziranja telosa. Zato se »v bogu, svobodi, domovini« pesem lahko sklepa in veže z mislijo in dejanjem.

Če je pesem v istem razmerju do »temeljnega, izvirnega« kot misel in dejanje, če je torej v pesmi nekaj racionalnega in akcijskega — potem mora biti tudi v misli in v dejanju nekaj »pesemskega«. Če se pesem blokira in se približuje misli in dejanju, se po drugi strani blokirata tudi misel in dejanje in se bližata pesmi. Kaže, da smo sledeč drugemu — veselovskemu kraku slovenske ideologije prišli spet do tistega temeljnega in nespremenljivega, kar smo odkrili že pri prešernovskem kraku: da je na osamljeni liriki nekaj epičnega in na skupnostni epiki nekaj liričnega. Pri prešernovskem — liričnem kraku smo ugotovili, da ima izrazite epične razsežnosti, zdaj pa moramo pri veselovskem — epičnem kraku priznati, da izvira iz neke vseprežemajoče liričnosti.

Čeprav veselovska pesem ni privilegirana glede na misel in dejanje, pa je njihov skupni temelj — narodna skupnost — samotna projekcija brez realnega korelata, torej *pravzaprav* ravno takšna lirična vizija kakor Prešernov narod — čeprav ga Prešeren postavlja v prihodnost, Koseski pa v sedanjost. Fiktivnost vizije se v sedanjosti samo še radikalneje očituje; in od tod vsa grotesknost bleiweisovsko-veselovskega vztrajanja v tej *očitni* fikciji. Grotesknost je torej veselovski *pendant* prešernovske poetičnosti.

Da bi podprli to trditev, bi morali na tem mestu navesti podatke, s katerimi bi dokazali, da je slovenski narod v dobi 1848—1866 (čas, ki smo ga raziskovali) *čista intenca* slovenskega naroda. Zadošča naj, da k dejstvom, ki smo jih omenili v dosedanjem razpravljanju, dodamo zgolj to, da v dobršnem delu našega časa še ni bil formiran niti slovenski jezik, to je prostor, v katerem se dogaja vse, kar v tem spisu opisujemo — jezik, ki je lahko edini realni nosilec naroda kot čiste intence.

Tako je Bleiweis, ko je kazalo, da bodo slovenščino uvedli v gimnazije, zahteval tale nenavadni »maksimum«:

Vsak učenec slovenskiga rodu naj se v sedanjih gimnazijalnih šolah tako izuči, de mu ... s l o v e n s k o r a v n o t a k o l a h k o g r e k a k o r n e m š k o. (N, 31. X. 1849)

Vemo tudi, da Bleiweis v prvih letih svojega urednikovanja ni znal pisati slovenščine in je njegove prve članke — kakor tudi članke nekaterih drugih

sodelavcev — iz nemščine prevajal France Malavašič. Malavašič je bil sploh prvi, ki je v svojem Pravem Slovencu začel ustvarjati enotni slovenski publicistični jezik:

. . . naša narveči potreba, de si le eno samo Slovensko narečje kot pisarsko narečje zberemo. Edinost je perva pogodba našiga narodniga omikanja. (Pravi Slovenec, 1. 1. 1849)

Trdina nam v avtobiografiji poroča, da so se »naši prvaki, Bleiweis, Dežman, Toman itd. pogovarjali med sabo vedno po nemški« in da je v čitalnici ljubljanskega Slovenskega društva »slišal več tujih nego domačih glasov. Če je kak izobražen domoljub tudi slovensko govoril, je rabil svoje domače narečje, ki je bilo polno germanizmov in lokalizmov«.

Levstik pa začenja Napake slovenskega pisanja takole:

Skoraj vsi, ki pišemo, s t a v i m o slovenske besede, m i s l i m o pa le nemški.

Razumljivo je torej, da je bila, kakor smo že ugotovili, edina realna raven notranje narodne diferenciacije *jezikovna* raven — in da so vsi *jezikovni* spori pomenili diferenciacijo. Ravno zato so tudi tisti, ki so te spore povzročili — Trdina, Levstik — morali biti tako previdni in so bili tako ali drugače v svojih intencah blokirani. Formula narod (enotnost) pred svobodo v taki situaciji neizprosno velja.

Zdaj je tudi jasno, kaj so bile Levstikove Pesmi 1854: bile so nacionalna afirmacija. V tem so bile odprte tako za prešernovsko kot za bleiweisovsko-veselovsko ideološko projekcijo ne glede na to, da se ti dve *interpretaciji* iz skupnega temelja podajata vsaka v svojo smer. Niso pa bile odprte za edino takrat *realno* ideologijo na Slovenskem: za rigorozno katolištvo kroga Zgodnje danice; niso se ujemale z religioznimi postulati te ideologije in zato so bile v tej luči tudi *nacionalno destruktivne*. Pesmi 1854 so torej delovale na ravni, ki je veliko bolj temeljna, kakor je *politična* raven; čeprav je večina literarnozgodovinskih razlag, ki smo jih brali, *implicite* govorila o Pesmih 1854 kot o političnem dejanju, močno dvomimo v upravičenost takšnega pristopa: politična raven takrat na Slovenskem pravzaprav še ni bila odprta. Kolikor pa je takratna situacija vendarle dopuščala nekatere politične razsežnosti (in to bi morali šele raziskati), so bile Pesmi 1854 seveda ravno zaradi te nediferenciranosti pravo politično dejanje.

5.

Zdaj, ko smo podrobneje analizirali utemeljevanje literature v Pesmih 1854 in ko smo si Levstikovo ideologijo ogledali v luči splošne slovenske ideološke situacije tistega časa, bomo skušali ugotoviti sociološki pomen Levstikovega konkretnega literarnega programa in prve realizacije tega programa — Jurčičevega Desetega brata.

Kakor ugotavljajo literarni zgodovinarji,[55] sta v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih za slovensko literaturo značilni dve težnji: naklonjenost *prozi* in želja ustvariti slovenski narodni *epos*. V luči naših dosedanjih ugotovitev vemo, kaj to pomeni: *epičnost* kot poetična struktura je literarni ekvivalent skupnosti kot socialne strukture. Epičnost pa se po koncu srednjeveškega krščanskega epa (chansons de geste itd.) naseli izključno v *prozi;* v vezani besedi je epičnost odtlej bolj ali manj blokirana, o čemer zgovorno priča baročni fantastični ep (Pulci, Boiardo, Ariosto), ki ga lahko vzporejamo z nestabilnimi, ostro diferenciranimi »psevdo«-skupnostmi italijanskih mest *quatro- in cinquecenta*. Zavestna usmeritev v epičnost je logična posledica nacionalno-konstruktivnega (prešernovskega) in nacionalno-afirmativnega (veselovskega) utemeljevanja literature. Ta epična obsedenost, ki jo je teoretično utemeljil Fran Levstik, je samo še dokaz več, kako trdno je v slovenski situaciji zakoreninjena doslej tako malo cenjena veselovska varianta slovenske nacionalne ideologije. Ko smo že pri analizi prešernovske strukture Levstikove pesmi tvegali zelo posplošen pogled na diahronično razsežnost prešernovske strukture, se lahko na tem mestu dopolnimo: dokler je stržen slovenskih ideologij *narod kot problem* (narod, ki ga je treba konstituirati ali afirmirati), toliko časa se te ideologije gibljejo v dveh temeljnih možnostih: prešernovski in veselovski; odtod tudi *bipolarnost*, ki jo lahko ves ta čas opažamo v slovenski literaturi in ki jo lahko povzamemo na primer v dvojicah: Prešeren-Koseski, Gregorčič-Aškerc, Cankar-Župančič, Kajuh-Bor, Šalamun-Brvar (ali Kuntner).

Zavestna krepitev epične razsežnosti v hibridni lirično-epični strukturi slovenske literature je nujna posledica nacionalističnega utemeljevanja literature. Če naj literatura deluje kot konstituanta naroda, je logično, da se mora čimprej usmeriti v epičnost in v njeno socialno bolj zasidrano in bolj učinkovito varianto — v prozo. Ta usmeritev je genialno strnjena v Levstikovi programski formuli v Popotovanju od Litije do Čateža (1858):

Se ve, da bi se moralo pisati v domači besedi, v domačih mislih, na podlagi domačega življenja, da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu.

Da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi: literatura je vizualizacija, živa *podoba* — je nacionalno konstitutivna, integrativna, afirmativna *akcija*. Isto misel opazimo še v drugih spisih, ki jih je Levstik objavil v Glasniku 1858; tako pravi v Odgovoru sestavku Potrebe Slovencev glede prirodnih ved:

... vender menim, da bi narodu za zdaj mnogo bolj koristile dobre p o v e s t i k r a t k o č a s n e g a i n p o d u č n e g a z a p o p a d k a in druge take reči, pisane v d o m a č e m g o v o r u in d o m a č e m d u h u.

In v kritiki Sreče v nesreči:

Ta povest je take snovi, da se mora slovenskemu ljudstvu skoraj že samo zavoljo tega prikupiti. Poglavitne osebe so n a š e, imena imajo slovenska, njih dom je kranjska zemlja blizu Ljubljane in čas, v katerem se godi, ni starodavni, ampak bližnji.

Literatura torej opravlja svoje nacionalno integrativno poslanstvo tako, da narod *vizualizira* (da v *domačem* jeziku prikazuje *domače* ljudi, kraje ...) in da se tako narod v njej *vizualno prepoznava* — da Slovenec *vidi* Slovenca v knjigi. Levstik tako iz časa nastajanja slovenskega naroda priča o istem procesu, ki ga ugotavljajo nekateri sodobni teoretiki komunikacij. Marshall Mc Luhan namreč trdi, da je tiskana beseda »arhitekt nacionalizma«:[56]

Na socialni ravni je tipografska ekstenzija vpeljala nacionalizem, industrializem, množično tržišče, vsesplošno pismenost in množično šolanje. (Understanding Media, str. 172.)
Psihološka in družbena posledica tiska je bila ... postopna homogenizacija različnih pokrajin in iz tega izvirajoče kopičenje moči, energije in agresivnosti, ki ga običajno povezujemo s sodobnimi nacionalizmi (175).
Političnega združevanja prebivalstva na način zbiranja v skupine, temelječe na domačem jeziku, si ni bilo mogoče niti zamisliti, dokler ni tisk spremenil domači jezik v ekstenzivno množično občilo ... Nacionalizem je nastal kot intenzivna nova vizualna podoba (predstava) skupne usode in skupnega statusa ... (177).

Levstik literaturo zavestno in popolnoma podreja njeni funkciji graditelja naroda na način vizualizacije; pri tem se seveda mora odločiti za epiko in prozo, saj o liriki pravi v Popotovanju:

A lirika se večji del peča samo z enim občutkom človeškega srca: »z ljubeznijo«, le redko se prime kake druge snovi. Pa naj bo njeno sadje s tem lepše, vender je vse v koseh, celega velicega dela nam ne podaja.

Levstik očita liriki isto, kar je pred osmimi leti Bleiweis zameril Prešernu: da je parcialna, omejena le na intimo. To je neizbežna posledica dejstva, da literaturo utemeljuje v narodu oziroma v intenci k narodu in da kot Prešernov naslednik in »popularizator« ne more vztrajati v Prešernovi individualistični lirični drži.

Vendar pa je Levstik v svoji kritični (Popotovanje, kritika Sreče v nesreči; neobjavljeni spisi: uvod v kritiko Valjavčevih Pesmi, kritika Pegama in Lambergarja) in literarni (Martin Krpan, Pižmar in Pilpoh) praksi formuliral in presegal nezadostnosti tiste epike, ki so jo iz v bistvu enakih temeljev ustvarjali Trdina (Arov in Zman, 1850; Glasan bog, 1850), Svetec (Vladimir in Kosara, 1851), Josipina Turnogradska (Nedolžnost in sila, 1851), Cegnar (Zlata deklica ali začaran kralj, 1849; Pegam in Lambergar, 1858), Valjavec (ki je v Cvetju 1867 izdal ep Zora in Sonca — realizacijo teženj iz zgodnjih petdesetih let) in drugi. Dosledno je izpeljal nacionalno utemeljenost literature v prešernovskem smislu: zato

je zahteval, da literatura govori o sedanjosti ali naveže vsaj na avtentično ljudsko izročilo — in da govori o aktivnih in individualnih junakih kot predstavnikih avtentične eksistence v narodni skupnosti.

Preobrat znotraj prešernovske strukture, ki ga je izpeljal Levstik, je ravno v tem, da je Prešernovemu ideološkemu projektu naroda poiskal realnega socialnega nosilca in potem iz tega realnega socialnega nosilca slovenskega naroda kot lastnega projekta napravil »vladajočo osebnost« slovenske literature v tainovskem pomenu besede: »osebnost«, iz katere literatura nastaja, ki jo opisuje in na katero se obrača. Tako je uspešno ukinil lirične razsežnosti prešernovske ideologije in zgradil most, prek katerega je držala pot v epičnost. S tem pa je tudi prevladal intelektualistični epični kolektivizem psevdofolkloristike, ki je bila čista ideološka projekcija socialno šibkega sloja slovenske »narodno zavedne« inteligence in ki je morala, ker je bila brez realnega historičnega korelata, s svojimi slabotnimi močmi ponarejati zgodovinsko gradivo. Ta homerska obsedenost je verjetno le prozna in folkloristična varianta Veselove epike, saj tudi Trdina, Svetec itd. začenjajo s predpostavko, da je narod že tu — ali da je vsaj že bil, kar je isto — in ga je treba le afirmirati — pri čemer se opirajo na folklorno in na prenarejeno zgodovinsko gradivo. Na ta način postavljajo isto veselovsko strukturo, kakršno lahko na čisto ideološki ravni odkrijemo pri Davorinu Trstenjaku, ki je skušal z zgodovinskim gradivom dokazati, da so Slovenci praprebivalci pokrajin, ki jih danes naseljujejo.[57] Ta fiktivni kolektivizem je doživel najbolj fantastično in zato tudi najbolj radikalno realizacijo v Trdinovi Pripovedki od Glasan-Boga, ki dokazuje, da individualizem in svoboda ne prinašata nič dobrega in se morata za svoje nosilce slabo končati. Trdina sam v Spominih čisto ustrezno komentira to pripovedko:

Narisal sem usodo človeka, katerega strasti in zgodbe od prve svetosti odvrnejo in ga dopeljejo nazadnje v popolno nejevero in svobodo, v kateri pogine.

Tole je program Glasan-Boga:

Deček sem služil B o g a , mladenič sem služil š k r a t a , pa postal sem možak in možak bom služil s a m e g a s e b e.

Glasan-Bog se odloči za svobodno nevezano moč (Trdina pravi »krepost«):

krepost . . . nikomur odgovorna, nikomur pokorna in strah in trepet je pred njo . . . in možak, ki dlani in uma več nebu in peklu ne daruje, vlada vse sam in povsod, in svobodno si postave voli in mejnike postavlja.

Glasan-Bog kot svoboden individuum osvaja svet in prinaša samo zlo:

Mir in blagostanje je zapustilo Slovane, pod grozovitimi stiskami so ječali, vendar niso obupali.

Zakaj niso obupali? Kaj je tisto, kar je močnejše od svobodne nezavezane moči?

Imeli so vero in imeli so dom, in kdor to dvoje ima — ima tudi krepko dlan in pogumno srce — najboljše poroke rešenja.

Vera in dom: krščanska in slovanska skupnost; le v skupnosti, v zavezanosti je avtentična in resnično močna eksistenca. Razumljive so zdaj Dežmanove besede o nacionalizmu kot sovražniku svobode.

Glasan-Bog (= svoboda in individualizem), absolutno zlo (absolutnejše od samega hudiča, zakaj zvestoba hudiču je še zmerom oblika zavezanosti) se sreča z dobrim (= vera + dom) in seveda podleže:

Posvečeni meč v desni, zveličavni križ v levi . . . tako bomo boj začeli, tako ga v slavo naroda in vere končali.

Slovani kot *antemurale Christianitatis;* ali kot je napisal Toman:

Kar iz oblakov grozivnih prikaže
V jugu r e š i v n a se z v e z d a svitla,
Austrija! jadraj za njo, se ne laže,
Ona te pelje z golfivga morja — (Austrije zvezda)

Pa saj je tudi Krpan rešil Dunaj in cesarja in le *minister* Gregor je bil nehvaležen.

Vse to je ideologija, ki jo je v revolucionarnih časih izrazil Matija Majar v Sloveniji, 3. XI. 1848:

Mi Slovenci smo v tem prepričani, da, če Austria padne, tudi naša narodna samostalnost bo padla, in . . . bo nemška centralna oblast nas s svojimi železnimi rokami objela . . .

Če bodo na Dunaju razglasili republiko, potem Majar predlaga —

naj se v slovenskih deželah kakor protislovje posebni narodni sovet ustanovi, kteri na ustavni podlagi stoje, bo zavezo z Dinastio obderžal in ž njo vred vladarske opravila vodil.

Ali Einspieler:

austrijanska vlada . . . ne sme gledati proti z a h o d u , temuč proti i z h o d u , njena politika ne more biti n e m š k a , temuč s l a v j a n s k a . . . Zato Austria noter do Balkana! (Slovenija, 24. VIII. 1849)

— Kako je Levstik *preobrnil* prešernovsko strukturo v epičnost? Začetke preobrata lahko opazimo že v fragmentarnem uvodu v kritiko Valjavčevih Pesmi (1855), do končne formulacije pa pride v Popotovanju od Litije do Čateža (1858). V prvem spisu so za nas važne tele misli:

Poet išče le dušnega življenja, torej mu more le človek in sam človek pravi predmet biti, vse drugo mu je le v to rabo, da človeka krasi.

Vidi se torej, da jezik ni v poeziji prva reč, on je le njen pripomoček.

Estetično, duhovna lepa je krepost človeškega duha, ki izvira iz čutov človeka, razodeta v njegovem dejanju.

V središču te fragmentarne prve slovenske poetike je *človek;* človek je edini »pravi predmet« poezije (važno je, da Levstik z izrazom »poezija« tu označuje *vse* literarne zvrsti) in edini prostor lepote. Poezija s pomočjo jezika (jezik je sredstvo) opisuje, opeva človeka v njegovi lepoti. Kaj pa je človekova lepota? — to je krepost duha, ki izvira iz človekovih čutov. Krepost tu očitno nima moralnoetičnega pomena, ampak pomeni *moč*),[58] energijo pri realiziranju »človekovih čutov« — človekovih sposobnosti.

Isto misel najdemo v Popotovanju:

Mislil bi, da je vsacemu vmetniku človek prva reč, vse drugo ima le toliko veljave, kolikor je dobi po njem.

Kdo je ta človek? Kaj je temeljna razsežnost človeka kot edinega predmeta poezije in edinega prostora lepote? Zdi se, da Levstik vztraja pri *»prirodnem«* človeku, saj zanj npr. socialne razlike niso bistvene:

Človek je prvo, tega je Bog ustvaril, a kmeta in gospoda še le človek sam. (Pismo Jurčiču, 7. II. 1868.)

Toda če bi Levstik utemeljil svojo poetiko na nevezanem, svobodnem »prirodnem« človeku, ki je lep v silnosti svojih sposobnosti — potem bi bil to popoln individualizem, sicer res realističnega tipa (za Balzaca je energija absolutna pozitiviteta; podobno Stendhalova »strast« itd.), a v neizprosnem protislovju z njegovim utemeljevanjem literature v narodni *skupnosti.* V individualizem Levstik enostavno ni mogel iti, ker bi bilo to v nasprotju z njegovim nazorom o bistvu in smislu literature — in ker je v Levstikovi situaciji odločiti se za individualizem pomenilo odločiti se za odpad od naroda, postati izdajalec (Dežman!).

Kdo je ta človek, ki je temelj literature, edini predmet poezije in edini prostor lepote, pove tale stavek iz Popotovanja:

Vzeti bi se moral kak veljaven domačin, in k njemu bi se vrstile druge manj pomenljive osebe, kakoršnih bi nam ne zmanjkalo tako hitro.

Veljaven domačin — to je »vladajoča osebnost« slovenske literature: to je njen edini realni predmet, njen edini realni socialni nosilec — v njem se realizira

literatura kot nacionalni integrator. V trdnem kmetu je stržen slovenskega naroda — in ustrezno svojemu smislu mora literatura govoriti o njem in zanj.

Splošneje rečeno: esencialna razsežnost tistega človeka, ki je temelj Levstikove poetike, je *narodnost*. To po podrobni analizi Levstikovih spisov ugotavlja tudi Paternu:

V primeri s tujimi realističnimi teorijami o človeku in književnosti je... Levstik dal manj prostora in svobode individualizaciji človeških likov ter usod. Nacionalno obeležje je bil poglavitni okvir njegove karakterne tipologije...[59]

Pojmovanje literature kot nacionalno konstitutivne dejavnosti je Levstika vodilo proč od liričnih razsežnosti prešernovske strukture v epičnost. Ta prehod je izpeljal tako, da je v trdnem kmetu odkril realnega nosilca literature. Kakor je utemeljevanje literature v narodu sililo Levstika proč od Prešernove romantike v bližino realizma, pa mu je tudi preprečilo, da bi stopil v realizem: namesto realističnega svobodnega junaka je v središče literature moral postaviti po narodni skupnosti opredeljenega veljavnega domačina kot nosilca slovenske nacionalnosti.

Zdaj, ko smo v glavnih črtah označili Levstikovo literarno teorijo, lahko tudi ugotovimo, kaj v svoji selektivnosti *pomeni* Levstikov odnos do Lessinga. Paternu[60] ugotavlja, da se je, če poplošimo, Levstik v treh točkah ravnal po Lessingu, v treh pa se je oddaljil od njega. Sprejel je:

1. izhodiščno postavko »o nujnosti idealizacije kot o njeni apolinični smeri in naravni omejitvi«;

2. nauk o »dialektični enotnosti individualnega in tipičnega«;

3. metodo razpravljanja.

Oddaljil pa se je od Lessinga v tehle točkah:

1.a »duhovni lepoti je dal širšo vsebino in je ni tako trdno vezal na nravstvene vrednote«; »apoliničnost je rahlo okrnil s težnjo po vitalistično svobodnejših estetskih učinkih«;

2.a »duhovnih vrednot ni vezal nikamor drugam kot na človeka samega, na njegovo naravo kot tako«; zato tudi »zakona harmonije ni nikjer vezal na metafizični red stvari«;

3.a izognil se je »strogo mehaničnemu razlikovanju ter vrednotenju zvrsti«; prozi je »dal enakovredno mesto in se s tem odmaknil od toge klasicistične koncepcije zvrsti«.

Poglejmo najprej to, v čemer se je Levstik oprl na Lessinga. Prva postavka je tesno povezana z evropskim filozofičnim utemeljevanjem literature: Levstik je torej po Lessingu povzel *najsplošnejše* pojmovanje literature, ki še ne pomeni nobene posebne literarne »usmeritve«, saj ga, grobo rečeno, srečamo na dnu vseh evropskih poetik do Levstika (in še naprej). Iz tega temelja seveda izvira ustrezna metoda (točka 3).

Dialektična enotnost individualnega in tipičnega, ki jo, kakor ugotavlja Paternu, Levstik »vidneje aplicira na mesto, kjer razmišlja o drugih vprašanjih« (str. 285), pa je očitno povezana z Levstikovim pojmovanjem človeka, katerega bistvena razsežnost je *nacionalnost*. S pojmom narodnega (tipičnega), a vendar individualnega junaka[61] Levstik konkretizira svoje utemeljevanje literature v narodu, saj je ravno individualno realizirana »tipičnost« skupnostna človekova razsežnost. Levstikovo utemeljevanje literature je tako na poseben način *antropocentrično*, zato lepote ne izpeljuje iz kakega metafizičnega svetovnega sistema, ampak jo veže naravnost na človeka; zato je seveda daleč od vsakršnega moralizma in se, ko postavlja lepoto v silnost človekovih moči, že približuje, kakor pravi Paternu, »vitalizmu« (točki 1.a in 2.a). Toda, ker antropocentrizma ne more izpeljati do konca (kakor smo videli, v svoj sistem ne more vpeljati individualne svobode), so ti individualistični poudarki blokirani s skupnostno razsežnostjo človeka, ki je bistvena in prek katere se človek integrira v avtentično narodno sožitje.

Tretji odmik od Lessinga (točka 3.a) nas ne more presenetiti: to je le nujna posledica premika k epiki in prozi, ki ga je Levstik v slovenski literaturi prvi teoretično utemeljil.

Levstik je tako sprejel od Lessinga le tiste prvine, ki jih je mogel logično vključiti v svoj koherentni, iz prešernovske strukture izvirajoči sistem utemeljevanja literature kot privilegirane nosilke nacionalne intence in kot konstituante naroda.

— Levstikova formula, da je veljavni domačin — trdni kmet središče in konkretni temelj slovenske literature, se v bistvu čisto nič ne razlikuje od Bleiweisove prakse, ki očitno izvira iz prepričanja, da je trdni, prosvetljeni kmet temelj slovenskega naroda. V tej luči nas torej preseneča, da sta Bleiweis in njegov krog

v znanem sporu o kritiki Levstika tako ostro napadla. Sklepali bi lahko, da ta spor ni v neposredni zvezi s temeljnimi svetovnonazorskimi vprašanji, ampak je bolj ali manj prestižnega značaja. Naša literarna veda je *implicite* ta spor tudi tako razlagala, čeprav je to razlago preoblekla v Bleiweisovo »prvaško nestrpnost in konservativnost« in v Levstikovo »progresivnost«. Nas pa zanima, v čem je Bleiweisova konservativnost, kaj pomeni »prvaštvo« in v čem je Levstikova progresivnost.

Oglejmo si najprej Levstikove klice po kritiki v Napakah:

Zadnjič pa izhaja naše slabo pisanje tudi od tod ... ker se bojimo v s a k e s o d b e ... Kritika nam je večje upanje napredovanja!

Menim, da ni že s tem vse opravljeno, d a se piše; ampak da je prva in poglavitna reč, k a j in k a k o se piše.

Dovoljeno bodi resnico govoriti ... dovoljeno bodi resnico slišati!

Kdor Slovencem dobro hoče, naj z mano reče: »B o g ž i v i k r i t i k o!«

Levstik ima v tistem času že izdelan koncept slovenske literature; po svoji notranji logiki je ta koncept tudi koncept slovenskega naroda. Levstik s temi svojimi stavki razglaša, da razpolaga z resnico, da ve zanjo — in zahteva, da mu jo pustijo uveljaviti (dovoljeno bodi resnico govoriti!). S stališča te resnice, ki je edina resnica literature in naroda, je vse, kar se ne ujema z njo, laž — torej *ni* literatura in *ni* narodno konstitutivno dejanje (— je narodno *destruktivno* početje). To resnico pa je mogoče uveljaviti predvsem s kritiko: ta bo sodila, kaj *je* in kaj *ni*, ta bo varovala narod pred destrukcijo, zakaj ni važno *pisati*, temveč *kako* pisati. Zato: Bog živi kritiko!

Levstik nastopa v imenu resnice in — kar neizbežno sledi — v imenu napredka. Takole pravi, ko odgovarja Bleiweisu in Hicingerju:

Očitno sta pokazala, da ne mislita, kakor jaz mislim: jaz pa se poganjam za napredovanje; torej se mu ona dva ustavljata.

S svojimi izjavami trdi Levstik tole:

1. da je stanje naroda v luči njegove lastne resnice temeljito insuficientno;
2. da obstoječa narodna elita to stanje vzdržuje in zato onemogoča, da bi narod napredoval svojemu *telosu* ustrezno;
3. ker je literatura temeljna razsežnost naroda, mora iz narodove resnice izhajajoča *kritika* prebiti stagnacijo in pokazati pot napredka; taka kritika je implicite seveda *totalna* kritika obstoječega.

Te trditve so radikalna kritika obstoječega stanja naroda, zavrnitev politike narodnih voditeljev in subverzija hierarhične vodstvene strukture. Jasno je, da je Bleiweis moral reagirati. Bleiweis pravi v opombi k Hicingerjevemu članku (N, 15. IX. 1858):

Ker brez kritike sicer nikoli nismo bili, pa je kritika naša dosihmal le bolj ljubezniva mati bila mali peščici slovenskih pisateljev, ne moremo onega hrepenenja po kritiki drugače razumeti, kakor da hočejo nekateri o s t r o, z a n i k a v n o k r i t i k o. Taka kritika s e d a j že bi bila pri nas »filius ante patrem«.

Tisti, ki brez posebne potrebe tako željno hrepene po kritiki, bi domovini naši gotovo več dobrega skazali, a k o b i s e u s e d l i i n d e l o z a d e l o m n a s v e t l o d a j a l i i n t a k o o b o g a t i l i s l o v s t v o n a š e ...

Bleiweis spodbija Levstika s *čisto enakimi* izjavami, kakor je leta 1851 zavračal Lovre Pintar Trdinov Pretres, prvi obsežnejši kritični spis na Slovenskem:

Prav močno se nam dozdeva, da Slovenci še nismo na tisti stopnji, da bi bilo slovenstvu koristno, naše literarne dela prav prav ojstro soditi ...

Slovenci še nismo na tisti stopnji, da bi nas zlatohruškarsko pšicanje svoje stranke ali pa prav ojstro rešetanje, žali Bog! še zmiraj diletantnih spisateljev politično kaj okrepilo, ali pa naše mlado slovstvo jako pospešilo (N, 5. II. — 5. III. 1851).

Bleiweis izhaja iz temeljnega stališča, da je literatura razvijanje ene od narodovih moči, da pa ni privilegirani prostor narodove resnice. Zato ji lahko odpuščamo spodrsljaje in diletantstvo — sčasoma se bo že okrepila. Po drugi strani pa bi prestroga kritika že tako šibko literaturo le še slabila, onemogočala bi normalen razvoj narodove moči — bila bi torej *destruktivna*. Kdor misli, da ve za novo formulo, ki bi pospešila razvoj literature, naj rajši te svoje ideje pokaže in dokaže z literarnimi deli.

Bleiweis torej trdi:

1. obstoječe stanje je vseskoz zadostno; narodova resnica je v sedanjem stanju zadosti prisotna in narod se normalno razvija in napreduje;

2. konstruktivno delovanje se integrira v obstoječe stanje, tako da razvija parcialne narodove moči.

Bleiweis kot »prvak« mora zastopati takšno stališče: vsaka nova resnica, ki hoče biti totalna, ki torej razglaša obstoječe za nezadostno in hoče temeljitih sprememb, ogroža njegovo vodilno pozicijo, ki temelji na resnici že obstoječega. V tem je torej »konservativnost« Bleiweisa — in vsakega »prvaka«: v njegovi (apriorni) konservirajoči funkciji. V našem primeru varuje Bleiweis obstoječe stanje s tem, da kritiko in njeno resnico parcializira, da kritiki in literaturi predpiše njuno mesto v celoti narodnega življenja, katerega uravnoteženost je utelešena v obstoječem stanju pod njegovim vodstvom. Perspektiva je imanentna sedajnosti; napredek je evolucija; Bleiweis kot prvak ne more dopustiti revolucionarnih erupcij novih resnic.

Levstik ima zato prav, ko v rokopisnih osnutkih za odgovor Bleiweisu piše:

Je kaj žalostno, da on ... sebe in slovensko slovstvo identificira. Reči moramo, da mu te pravice ne pustimo mi drugi Slovenci ... Da se g. dr. Bleiweis res identificira s slovenskim narodom, takih zgledov imamo še več.[62]

Pozablja pa, da se tudi obstoječi narod identificira z Bleiweisom, saj ga vzdržuje kot »prvaka« — in da se sam, Levstik, identificira z resnico naroda, torej z narodom, ki bo prišel.

V sporu med Levstikom in Bleiweisom lahko odkrijemo vse bistvene poteze, povezane s fenomenom literarnih gibanj v novoveški Evropi: spopad dveh resnic — dveh utemeljevanj literature in dveh podob sveta; družbeno združevanje na temelju teh resnic in ambicije teh skupin, da popeljejo narod (človeštvo) v edino možno prihodnost; identifikacija teh skupin z resnico in zgodovino.

Vendar Levstik ni mogel zbrati skupine in vsaj v tistem času še ni mogel začeti literarnega in družbenega gibanja; tisti čas očitno še ni bila možna radikalnejša diferenciacija v narodnem gibanju. O tem govori dejstvo, da je socialni nosilec Levstikovega projekta isti kakor socialni nosilec Bleiweisovega koncepta: trdni kmet. O tem govorijo Janežičeva pisma Levstiku: 21. XI. 1858 ga spodbuja, naj se nasprotnikov loti »z enakim orožjem«; 20. XII. ga že prosi, naj svoj odgovor »omili, skrajša«; naslednji dan, 21. XII., ga prepričuje, naj spis omili, ker je »preveč zabavljiv«; 18. I. 1859 pa ga že sili, naj polemiko »hitro zaključi«. Navsezadnje govori o tem tudi samo Levstikovo ravnanje, ki je v Glasniku 14. II. 1859 še oznanil, da bo za nadaljnjo polemiko »iskati treba druge poti« in je začel pisati brošuro, v kateri bi ves spor zaostril in ga razširil še na Koseskega — pa je vso stvar kmalu opustil in čez deset let prepustil Stritarju, da je povzel klic po kritiki[63] in obračunal s Koseskim.[64]

6.

Prva realizacija Levstikovega programa je Jurčičev »roman« Deseti brat. Motiv desetega brata je Levstik v Popotovanju izrecno priporočil; pomembno je tudi, da je sam dal isti naslov nedokončanemu proznemu delu, ki je izhajal leta 1863 v Vilharjevem Napreju. Levstiku je deseti brat simbol nemirne in skrivnostne eksistence, ki pa je vendar na poseben, drugim prikrit način povezana z resnico sveta; ljudska definicija desetega brata kot nemirnega prostora resnice je bila Levstiku primerna metafora, prek katere je hotel izraziti svoj koncept resnice in sveta. O strukturi nedokončanega Levstikovega Desetega brata lahko sklepamo iz tegale stavka:

Koliko velikanov na duhu bi lahko rodila naša zemlja, ko bi mogel biti vsak to, za kar je najpripravnejši!

Vsakdo ne more biti to, za kar je pripraven: vsakdo ne more realizirati svojih bistvenih moči, svoje esence. Eksistenca se torej ne ujema z esenco; obstoječe ni primerno svoji resnici. Deseti brat, ki ni nikjer *doma*, ki ne more najti svojemu bogatemu bistvu primerne eksistence, je utelešenje in nosilec — izpovedovalec te temeljne resnice sveta: eksistenca se ne ujema z esenco in jo onemogoča. — Takšna struktura pa se povsem ujema z Levstikovimi pogledi na stanje slovenskega naroda, ki smo jih opisali v prejšnjem razdelku. Levstik je v svoj tekst položil temeljno resnico, ki jo je živel in ki jo lahko razberemo iz njegovega opusa; ta resnica pa je takšna, da mu omogoča pisati »pod *višo moralno* perspek-

tivo«, kakor svetuje Jurčiču v pismu 7. II. 1868: s stališča radikalne kritike obstoječega, utemeljene na koncepciji resnice (in norme) tega obstoječega.

Kakšna pa je struktura Jurčičevega Desetega brata?

Svet Desetega brata je sestavljen iz dveh krogov. Na eni strani stoji grad, pod njim je vas. Dogajanje se spleta in razpleta na gradu, vas je le okrasna prvina; edina vez med gradom in vasjo je deseti brat, skrivnostna ljudska moč, ki prodira v grad. A izkaže se, da je to le dobro, ki se je pred zlom, ki se je skrilo na gradu (Slemenice in Polesek skupaj ustvarjata grajski krog), umaknilo v varno krilo vaške srenje. Zakaj vas je srenja, v njej ni konfliktov: Krjavelj je vaški revež, a tudi vaški besednik, in pri Obrščaku ima glavno besedo. Kakor v primitivni vaški skupnosti, tako ima tudi v Obrhku vsakdo svoj jasno določeni status in družbeno ravnotežje je trdno. Konflikta tudi ni med vasjo in gradom. Le na gradu je konflikt: spopad med dobrim in zlim. — Kdo so antagonisti v tem spopadu? Na strani zla je skrivnostni Piškav — njemu nasproti stoji deseti brat, Martinek Spak. Toda kakšen je konflikt med njima? Martinek kroži okrog Piškava kot njegova slaba vest, a ne stori nič proti njemu. Puška, ki ubije Martinka, se sproži *slučajno*. Martinek lopne Marijana v afektu in na smrt zadet. In naposled: Piškav pred smrtjo popravi, kar je popraviti mogoče in si sodi sam. Od kod tedaj zlo?

Zlo prihaja v ta svet od zunaj: *iz mesta*. Piškav — dr. Kaves se je »šolal« in Martinek se *noče* šolati in zbeži iz mesta:

Meni se je šola pristudila. Mislil sem, da so vsi učeni tistemu enaki, ki ga mati o č e imenjuje.

Kvas, ki je nepokvarjen in pošten mladenič, premaga pogubni vpliv mesta (katerega druga varianta je učeni stric Dolef) — a ne ostane v mestu, temveč se vrne *domov*, na tisti abstraktni grad, v domovanje dobrote, obdano z dekorativno idilično vasjo.

Jurčičev Deseti brat pripoveduje, kako so Martinek, Kvas — in navsezadnje tudi Piškav premagali zlo, ki je vdrlo v njihov majhni, zaprti svet. Način, kako zlo premagajo, je: poštenost in odkritost (Kvas), vztrajna potrpežljivost in krščanska ljubezen (Martinek), predajanje očitkom vesti (Piškav). Marijan doume nauk te zgodbe: on, ki ni bil nikoli »slab«, se na koncu *eksplicite* spreobrne v krščansko ljubezen do bližnjega.

Ljudi iz Desetega brata očitno druži skupen vrednostni sistem: ta vrednostni sistem ustavi vdor zla in izključi zlo iz svojega sveta. Ta vrednostni sistem tudi zagotovi popolnoma *neaktivnemu* junaku Kvasu Maničino roko in srečno življenje. Ta vrednostni sistem, ki se konkretno kaže kot zaprti svet v dveh krogih: gradu in vasi — je glavni junak romana: to je tisto, kar deluje prek Martinka, skrivnostna sila, ki jo nosi deseti brat — to je tisto, kar daje Kvasu moč, da čaka, in kar zagotavlja, da njegovo čakanje ne bo zaman.

Vse je povedano že v prvem poglavju:

»Peharček!« je dejal zdravnik, izpraznivši do čista prvo kupo, »naprezi, da boš tega gospoda peljal na Slemenice. Saj veš, da moram jaz tukaj v stran.«

Kvas stopi v zaprti svet, ki trdno stoji na integrativnem vrednostnem sistemu. Ta svet teče v svojih ustaljenih krogih (zdravnik pije, krčmar podi muhe) in hodi svoja začrtana in nespremenljiva pota (zdravnik mora »v stran«, Peharček ne more s Kvasom) — toda Kvas je postal del tega sveta, zdaj je v njem in prišel bo, kamor je namenjen: Peharček ima konja, zdravnik ima na vozu »ravno prav kupljeno sedlo«. Nič se ne bo spremenilo in vsi bodo dosegli svoj namen: dosegli ga bodo ravno zato, kar se ne bo nič spremenilo. Zakaj njihov posamični namen je le konkretizacija vesoljnega namena: večnega kroženja po ustaljenih — dobrih in pravičnih kolesnicah tega zaprtega sveta.

Deseti brat je *hybris*, rodil se je iz združitve dobrega z zlim — mati je bila z gradu, oče iz mesta; toda zateče se v *srenjo* in ta že ima pripravljen prostor zanj: Martinek postane deseti brat. Brezdomec najde svoj dom v statusu brezdomnega desetega brata. Tudi Piškav, utrujen zla in slabe vesti, se zateče na grad. Ker pa še nosi neporavnano zlo s seboj, ne more najti doma in miru. Srenja je nedolžna in ne more vedeti za Martinkovo prekletstvo; njej zadošča dejstvo, da je preklet — in kot takega ga sprejme medse. Martinka lahko spozna le Piškav: Martinkova naloga je, da spreobrne Piškava. Tako bo rešil sebe in opral Piškava, s tem pa tudi uničil zlo, ki naskrivaj že razjeda *srenjo*. Martinek umre in se reši — Piškav se ubije in se opere, obenem pa iz srenje izžene zlo.

Harmonija, ki je bila za hip ogrožena (a ne zares: saj zlo je bilo *zunanje* in ne vas ne grad ga *zares* nista občutila), je spet vzpostavljena; in Kvasova usoda, ki se je le slučajno zataknila, se lahko gladko dopolni.

Iz našega opisa je razvidno, da je struktura Desetega brata *nezgodovinska*. Ne le, da je junak neaktiven, ampak je tudi središčni konflikt v tem svetu *slučajen* in prihaja *od zunaj*. Ravno to, da se zgodovina dogaja zunaj človeka in skupnosti, pa je temeljna skušnja slovenskega naroda (dokaze, da je bila ta zavest prikrito prisotna v takratnih ideologijah —. glej na strani 225). Na tem odnosu do zgodovine temelji Bleiweisova politika, ki se odziva zahtevam časa, na tem odnosu temeljijo tožbe mladih, da je usoda tepla Slovence. — Ta zaprti in nezgodovinski svet je tudi svet *brez konfliktov*. Tudi to je skušnja slovenskega naroda: v vsem obdobju, ki smo ga obravnavali, je narod postavljen nad svobodo, iz katere bi mogli izvirati konflikti. Kako so se Slovenci v imenu narodne skupnosti izogibali konfliktom, smo že opisali, ko smo govorili o »složnosti« (strani 227, 228); o tem tudi priča previdna Janežičeva politika, zaradi katere je Levstik pri uredniku Glasnika protestiral že v prvem letu izhajanja revije:

vi pa — brezi zamere! — časi nerodno, pa še večkrat nepotrebno čertate!

in ki jo je v pismu Jurčiču 7. II. 1868 takole opisal:

Glasnik je skopljenec. Z Janežičem je težko poslovati. Njegov strah je silno smešen in našemu slovstvu grozno kvaren. »Molčimo, farji gredo!« tak je njegov vedni trepet.

Razumljivo je, da Levstiku ni mogel ugajati roman, ki je na način prikritosti izgovarjal slovensko situacijo, proti kateri je Levstik ustvaril svoj program. Zato je Jurčiča v pismu malone kar naravnost spodbujal, naj se ravna po njegovem programu:

delo postavljati pod v i š o m o r a l n o perspektivo (7. II. 1868)
izkušaj dati ... dogodbam več moralnega stojala (27. II. 1868).

Moralna perspektiva, moralno stojalo: to je luč resnice, s katero naj presvetli svoje pisanje, da bo slovensko skušnjo razkrival in ji kazal njeno resnico — perspektivo ter tako res pisal literaturo, ki bo nosilka nacionalne intence. Seveda je resnica, ki jo Levstik svetuje Jurčiču, resnica njegovega programa:

meju kmeti preveč popisuješ edini p r o l e t a r i a t. Zakaj nejsi poleg teh golih sinov postavil kake trdne kmetske hiše, v kterej moder mož in delavna žena vladata sebi in svojcem na blagost? (7. II. 1868)

Levstik ponuja Jurčiču svojo resnico, z njo pa seveda tudi njenega nosilca: veljavnega domačina iz Popotovanja — trdno kmetsko hišo, ki jo bo Jurčič realiziral v svoji najbolj uspeli realistični povesti — v Sosedovem sinu.

[1] Za nas so posebej pomembni Goldmannovi načelni metodološki spisi:
Recherches dialectiques, Gallimard, Paris 1959 — v srbohrvaškem prevodu Dialektička istraživanja, Veselin Masleša (Logos), Sarajevo 1962.
Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris 1964.
Upoštevali bomo tudi konkretni analizi, v katerih je svojo metodo uspešno uveljavil:
Le dieu caché, Gallimard, Paris 1955.
Racine, L'Arche, Paris 1956.

[2] Pour une soc. du roman, str. 335.

[3] Dialektička istraživanja, str. 118.

[4] Dialektička istraživanja, str. 110.

[5] Ibidem; glej tudi: Pour une soc. du roman, str. 41, 42.

[6] Podrobneje je Goldmann opisal ta dialektični postopek v uvodnem poglavju knjige *Le dieu caché* z naslovom *Le tout et les parties.*

[7] Knjiga Pour une sociologie du roman je za naše razpravljanje zelo pomembna, saj se ukvarja z zvrstjo, o katere prvi slovenski manifestaciji bo na koncu spregovoril naš spis. Ker se v tekstu ne moremo spuščati v obširnejše opise, uvrščamo kratek povzetek Goldmannovih misli o romanu kar med opombe.

Goldmannova hipoteza je homologija med strukturo romana in strukturo liberalne kapitalistične ekonomije:

— roman je pripoved, kako problematični junak na degradiran način išče avtentične vrednote v degradiranem svetu; avtentične vrednote ostajajo implicitne in v romanu niso neposredno prisotne ne v junakovem iskanju ne v njegovi zavesti. Degradiranost iskanja se kaže predvsem kot njegova mediativnost.

— v strukturi klasične liberalne ekonomije je bistven pojav reifikacija: človeške resničnosti postajajo prirodne lastnosti stvari, družbeni odnosi med ljudmi dobivajo videz odnosov med stvarmi. Kategorije kvantitete izrivajo iz človekove zavesti kategorije kvalitete, konkretno se nadomešča z abstraktnim. Avtentični odnos med človekom in svetom zginja, nadomešča ga degradirani, mediativni odnos: vsaka kvaliteta je dosegljiva le prek kvantitete. Konkretno in kvalitetno je potisnjeno v implicitnost; vrednote prijateljstva, ljubezni itd. izganja ekonomska logika v čisto subjektivnost.

Posamezniki, ki se naravnajo h kvaliteti, so v reificiranem svetu problematični; njihova usoda je degradirana, ker degradirane prisotnosti kvalitete v tem svetu ne morejo premagati.

Goldmann ugotavlja homolognost romaneskne strukture z družbeno strukturo; pri tem literature vsaj načelno ne reducira na druga družbena dejstva. Reduktibilnost literature in »družbene zavesti« je pri njem mišljena kot problem, ki ga osvetljuje s teorijo reifikacije.

Ko zavrne tezo, da bi roman izviral, izhajal iz kolektivne zavesti te ali one družbene skupine, postavi Goldmann vprašanje: kako nastaja povezava med ekonomskimi strukturami in strukturami literarnega ustvarjanja v družbi, kjer se ta povezava dogaja zunaj kolektivne zavesti?

Ko razlaga svojo tezo, ostaja Goldmann ves čas pri ugotavljanju vzporednosti med dvema strukturama — in ne vzpostavlja enotnosti (enosti) tega sveta. Na nekem mestu sicer pravi, da bi lahko govorili o eni in isti strukturi, ki se prikazuje na dveh ravneh; vendar nikjer ne pove, kaj je ta struktura in kako se prikazuje na dveh različnih ravneh. Tako sicer Goldmann literarnega pojava ne reducira na druga družbena dejstva, ostaja pa na pol poti, ker ugotavlja le paralelizem dveh struktur, o samem paralelizmu pa ne ve nič povedati.

Ko si izrecno postavi vprašanje o povezanosti obeh struktur, odgovarja nanj hipotetično s štirimi dejavniki, ki bi naj bili »izvor« strukture romana. To so štiri družbena dejstva, ki na njih temelji pojav romana; nepopolna izdelava teze o homologiji dopušča, da Goldmann zdrkne na pozicijo tradicionalne sociologije in išče zunaj literature družbena dejstva, katerih »izraz« je struktura romana. Pri tem govori celo o »afektivnem nekonceptualiziranem nezadovoljstvu in afektivni težnji za kvalitativnimi vrednotami«, kar je čista psihologistična reštev. — Podobno se mu zgodi pri analizi novega romana, ko skuša dokazati, da novi roman »izraža« bistveno resničnost našega časa.

[8] Pour une soc. du roman, str. 33.

[9] Gerda Neukomm-Zeltner je v delu o francoskem novem romanu ta dvosmiselni odnos, ki ga ima pisec tradicionalnega romana do svojega junaka (in ki ga seveda po piscu prevzema tudi bralec), posrečeno imenovala *»dvojna optika«*. Ta dvojna optika pravzaprav omogoča najznačilnejši in najbolj stereotipni — s stališča vsakdanjega rutinskega branja temeljni prvini tradicionalnega romana: junaka in zgodbo. Identifikacija z junakom omogoča piscu in bralcu, da se gibljeta na isti ravni kot junak, da ga »razumeta« — da je junak in da so osebe, ki ga obdajajo, »kot bi bili iz mesa in krvi«; distanca pa omogoča, da vesta pisec in bralec v vsakem trenutku neprimerno več od junaka in od »oseb iz mesa in krvi«, omogoča, da se dogodki, dejanja, misli, čustva itd. iz nepregledne neposrednosti, v kateri jih doživljajo osebe iz romana izkristalizirajo v pregledno, prosojno »zgodbo« z začetkom in koncem, zapletom in razpletom. Ko pisec ne more več gledati skoz to »dvojno optiko«, je konec tradicionalnega romana.

[10] O tem pravi sam v Pour une soc. du roman, str. 43: »... čeprav smo odkrili strogo homologijo med strukturo ekonomskega življenja in strukturo neke posebno važne literarne manifestacije, pa ne moremo najti nikake analogne strukture na ravni *kolektivne zavesti,* ki je bila vse doslej očitno neizbežna vez, utemeljujoča bodisi homologijo ali pa kako drugo inteligibilno in značilno razmerje med različnimi aspekti družbenega življenja.

Roman očitno ... ni več imaginarna transpozicija zavestnih struktur te ali one posebne skupine, temveč izraža ... iskanje vrednot, za katerim ne stoji nobena družbena skupina, vrednot, ki jih ekonomsko življenje potiska v implicitnost pri vseh članih družbe.«

In na str. 48: »Tu stojimo pred težkim problemom ... Pred vprašanjem kolektivnega afektivnega in nekonceptualiziranega ‚resonančnega prostora', iz katerega se je razvila romaneskna forma.

Svoj čas smo menili, da je reifikacija ... v tolikšnem protislovju z biološko in psihološko človekovo realnostjo, da mora pri *vseh* posameznikih izzvati ... nasprotovanje ... in da na

ta način ustvarja difuzen upor proti reificiranemu svetu, upor, ki bi bil ozadje romanesknega ustvarjanja.

Pozneje se nam je zazdelo, da je v tem sklepanju neupravičena apriorna predpostavka: da namreč obstaja biološka narava ... Prav verjetno pa je, da upiranje (čeprav le efektivno) reifikaciji izvira iz določenih družbenih slojev, ki jih bo moralo opredeliti pozitivno raziskovanje.«

[11] Rudi Supek, Sloboda i polideterminizam ..., v Čovek danas, Beograd 1964, str. 143 in sl. — Supek meni, da so pretirana Goldmannova pričakovanja, da bo s teorijo reifikacije kot univerzalno teorijo uspešno pojasnil procese v kapitalistični družbi in njeni umetnosti: »... samo s pomočjo tega procesa — pa četudi ga postavimo v središče nekaterih kulturnih področij, kakršno je umetnost — ne moremo pojasniti razvoja kulture v meščanski družbi, še manj pa lahko na ta način kulturne stvaritve vrednotimo.«

A tudi ko bi sprejeli Goldmannovo tezo o univerzalnem značaju reifikacije — »se takoj znajdemo pred vprašanjem: kaj se upira tej univerzalni tendenci reifikacije v meščanski družbi, na temelju česa se upira in kako se upira?«

S temi ugotovitvami je Supek zadel v temeljno nezadostnost Goldmannove teorije, v nezadostnost, ki jo avtor sam priznava in ki smo jo skušali v opombi 10 ilustrirati z njegovimi lastnimi besedami.

Na tem mestu lahko omenimo tudi Barthesovo kritiko Goldmannove metode; tako se bomo izognili morebitnim nesporazumom, ki jih omogoča Goldmannova nejasna formulacija, da je njegova metoda »strukturalistična«. Barthes pravi, da je Goldmannova metoda »kritika, ki daje zelo veliko polnost in zelo oster obris označenemu literarnega dela — saj to označeno, na kratko povedano, *imenuje*. Pri Goldmannu je to označeno realna politična situacija družbene skupine ... To poudarjanje — ali poimenovanje — označenega osvetljuje označujoči značaj dela veliko manj, kot bi si mislili ... prava kritika pomenjanja mora temeljiti veliko bolj na pozornosti, ki jo posveča organizaciji znamenj, kakor pa na odkrivanju označenega in odnosa, ki označeno povezuje z znamenjem. In ravno zaradi tega poudarjanja označenega Goldmannovi ... kritiki nenehno grozita dva fantoma ... ves čas grozi nevarnost, da bo označujoče (delo — ali natančneje: vez, ki jo upravičeno vpeljuje in ki ji pravi vizija sveta) postalo *produkt* družbenih okoliščin in bo pomen v bistvu le krinka, ki prikriva stari deterministični obrazec.« (R. Barthes, Essais critiques, Paris 1965, str. 267 in sl.)

Če bi iskali zgolj analogije in paralelizme med družbenimi strukturami in strukturami literarnih del, bi nas ta Barthesov očitek ne mogel zadeti. Ker pa ne bomo mogli izčrpno analizirati družbenih struktur — temveč bomo predvsem iskali sociološki (družbeni) smisel literarnih del, se Barthesovi kritiki ne bomo mogli povsem izogniti. Vendarle:

1. ne grešimo proti apriorni večsmiselnosti umetnine; skoz sociološko optiko iščemo njen družbeni smisel in se zavedamo parcialnosti tega početja;

2. ne reduciramo dela na kako drugo (socialno, ekonomsko) realnost; iščemo smisel, ki *je že* v delu in ki mora biti v nekem odnosu s smislom družbenih struktur.

[12] V slovenski bibliografiji sem samo v letih 1951 do 1963 naštel zgolj o Levstiku 47 člankov in razprav. Čeprav je bila v tem času vrsta obletnic, je poprečje malone 4 članke na leto še zmerom izjemna številka.

[13] T. Kermauner, Humanistična kritika in reistična ne-kritika, Naši razgledi, 4. XI. 1967.

[14] T. Kermauner, Trojni ples smrti, DZS, Ljubljana 1968, str. 18.

[15] »Temeljim na predpostavki, da je eksistencialna struktura nekega literarnega dela ... njegovo literarno jedro.« Ibid.

[16] »temeljna značilnost je odkrivanje inteligibilnosti literature, redukcija življenjske in neposredne polnosti literature na njeno temeljno strukturo, ... nato primerjanje vrste zaporednih struktur ..., nato pa ugotavljanje notranjih, pomenskih zvez nazaj in naprej. Tako pridemo do obsežnejših struktur ... lahko govorimo celo o nacionalni strukturi.« NR, 14. XI. 1967.

[17] »zgodovina sama ustvarja in nosi svoje norme ... Nikakor ni potrebna Norma nad normami, najvišja norma je Zgodovina sama ... Predlagana in uporabljena metoda je le inteligibilizacija ene od oblik Zgodovine« (Trojni ples smrti, str. 13) »... potem smo v posesti metode, ki nam na nesubjektiven način ... tako rekoč strogo znanstveno posreduje tako pomen kot tudi umetniško vrednost obravnavanega teksta.« (Str. 21.)

[18] Op. cit. 22/23.

[19] Ker temu delu sicer veliko dolgujemo, smo se morali do njega podrobneje opredeliti.

[20] Teoretik francoskega realizma Champfleury je l. 1857 z Durantyjem izdajal revijo Le Réalisme; že leta 1854 je izdal knjigo esejev z istim naslovom.

[21] Anton Slodnjak: v Frana Levstika zbrano delo, V, VI 1933—35: poetični, psihološki realizem; v: Fran Levstik, Zbrano delo I—VII 1948—58: naravni, folklorni, simbolni, kritični realizem; v Geschichte der Slowenischen Literatur 1958: domačijski realizem.

[22] Gl. Boris Paternu: Estetske osnove Levstikove literarne kritike, str. 14.

[23] Namreč: klasični realizem, op. cit., 172.

[24] O tem pravi Paternu: »Rene Wellek je s popolno upravičenostjo uvrstil Lessinga med tiste literarne kritike, ki so postavili temelje psihološkemu realizmu 19. stoletja.« (Op. cit. str. 231.)

»Če je Wellek ugotovil, da je Lessing postavil temelje psihološkemu realizmu 19. stoletja, velja to do neke mere torej tudi za slovensko literarno kritiko realističnega obdobja.« (Str. 293.)

Paternu se opira na Wellekovo knjigo: A History of Modern Criticism 1750—1950, London 1955.

[25] To koncepcijo vpliva je razvil in utemeljil prof. Dušan Pirjevec v predavanjih v šolskem letu 1964/65.

Zelo jasno je ta koncepcija razvidna v tejle opombi Rolanda Barthesa: »Prav nobenega razloga ni, da bi literarne vire nekega dela, osebe ali situacije kritika imela za gola dejstva: če si Racine izbere Tacita, stori to nemara zato, ker so v Tacitu že čisto racinovski fantazmi: tudi Tacit se opira na psihološko kritiko z vsemi njenimi odločitvami in tveganji.« (Sur Racine, Paris 1965, str. 164.)

[26] Pour une soc. du roman, str. 41.

[27] Tako npr. v Dialektička istraživanja, str. 40: »Vsekakor obstaja določeno *omejeno* število tipičnih vizij sveta . . .«

Str. 119: »Ker je število zgodovinskih situacij in književnih filozofskih in umetniških del, ki jim ustrezajo, neprimerno večje od števila vizij sveta . . . bomo morali takšna raziskovanja usmeriti seveda predvsem v izdelavo tipologije vizij sveta . . .«

[28] Ljubljanski časnik, 12. aprila 1850.

[29] Novice, 10. IX. 1857.

[30] Levstik v pismu Jurčiču 27. II. 1868: »Razloček meju novelo i romanom nej tako gotov i trdnih mej, da bi se moglo o vsacem delu na ravnost reči: to je novela, to roman. Nekteri še Goethejevega Wertherja štejo meju novele; meju katere bi jaz tudi ‚desetega brata' rajši vrstil nego meju romane. A novel imamo uže mnogo . . .«

[31] To varianto je prvič objavil dr. Žigon v Slovanu 1916; po njem jo povzema Slodnjak v opombah k prvemu delu Levstikovega zbranega dela (1948), str. 332.

[32] Paternu opozarja na domače vzore: Šmarski, Posvečenje, N, 26. III. 1845; Toman, Posvečenje, Glasi domorodni, 1849.

[33] Slovenija, 4. VII. 1848.

[34] Ivan Prijatelj, Kulturna in politična zgodovina Slovencev, II, Ljubljana 1938, str. 104: »Mladi generaciji, ki se je dobro zavedala, da grozi slovenstvu poguba v okviru nemške države, je namreč šlo za to, da reši najprej v južnoslovanski, a pozneje v vseslovanski združitvi vsaj svojo slovansko individualnost. Ta generacija si je pri vseh teh debatah o jeziku prizadevala pravzaprav za politično in državno osamosvojitev in osvoboditev malih slovanskih narodov. Jeriša je poudarjal jezikovno edinstvo pač zato, ker ni mogel političnega.«

Opiramo se tudi na Prijateljevo razpravo Borba za individualnost slovenskega književnega jezika, Ljubljana 1937.

[35] Ivan Prijatelj, Borba . . . str. 107.

[36] Ivan Prijatelj, op. cit. 99.

[37] Ivan Prijatelj, Kulturna in politična . . . I, str. 65.

Podobno piše tudi minister Thun Bleiweisu ob izidu Slovenskega berila za 1. gimnazijalni razred (1851): ». . . se mora vunder pri knjigi za uk v šolah določenih, teriati, de so jezikoslovne oblike, kolikor je le moč, popolnoma edine, ker brez tega se ne da tista gotovost jezika doseči, ki jo je treba v šolah zadobiti in napredek slovenske literature tirja že sam po sebi, de se, berž ko je mogoče, *edini književni jezik* vstanovi. . . . vse slovenske podnarečja v *jedni* književni jezik zediniti . . .« (N, 16. II. 1851.)

Prijatelj domneva, da je pismo koncipiral Miklošič (op. cit. I, 75).

[38] Zgodnja danica, 29. III. 1849.

[39] Ibid.

[40] Ilustrativen je v tej zvezi tale podatek: Društvo sv. Mohorja je bilo ustanovljeno 1851 in je bilo sprva organizirano po škofijah. 1852 je imelo 785 članov in število je naraščalo do 1854, ko je imelo 976 članov. Od tega leta je članstvo zaradi preveč centralizirane organizacije začelo upadati in je 1859 padlo na 263 članov. Društvo sta rešila Einspieler in Janežič, ki sta ga preosnovala v cerkveno bratovščino (družbo), organizirano po župnijah. 1860 je članov že bilo 1116, 1870 — 16.175, 1911 — ok. 86.000.

Vse to priča, da je bila katoliška cerkev na Slovenskem dolgo edina organizacija, ki je imela realno infrastrukturo, in da je bila torej katoliška ideologija zares realno zakoreninjena v družbeno življenje.

Podobno govorijo Janežičeva pisma, v katerih prepričuje Levstika, naj odstopi od polemike o kritiki; Janežič piše Levstiku 18. I. 1859: »Ne bil bi si verjel, kakšna je naša duhovščina, ne rečem vsa, vendar le redke so izjeme. Še predenj je bil 1. list na svitlem, že so oglasili 4 lanski naročniki g. Einspielerju . . . Glasnika pa nočemo več zato, ker se bo začel prepirati z duhovščino, kakor je oglasil. Ravno tako menda mislijo mnogi drugi, ker doslej še manjka okoli 100 lanskih naročnikov, med njimi celo taki, kteri so mi pred dvema — tremi mesci pismeno naznanili, da so z Glasnikom popolnoma zadovoljni. . . . Blizo vsa duhovščina, kolikor sem doslej zvedel, je potegnila z Hicingerjem, ker pravi, da je po tem spisu osramotena cela duhovščina. Od vseh strani mi dohajajo sporočila, da odjenjam, ali pa bo zaklenkalo Glasniku.« itd. (Pisma navaja Žigon v Donesku o razmerju med Janežičem in Levstikom, Časopis za zgodovino in narodopisje 1907.)

Zanimivo je Jeranovo pismo Matevžu Hladniku (ta je pri Janežiču protestiral proti Novicam, češ da objavljajo nespodobne ljudske pesmi): ». . . de bi škofijstva vredništvu (Novic) naznanile, de hočejo list svojimu občinstvu prepovedati, ako bi še kaj taciga razglasil. Tudi bravci bi to lahko in še nar ložej odvernili, ako bi bili enih misel; naj bi vselej, ko kej taciga pride, 10 do 15 listov od raznih krajov do vredništva prišlo, de s tacimi rečmi niso zadovoljni, in precej bi bilo bolje.« (30. VI. 1868.)

[41] Te pesmi ni v Pesmih 1854. Naslov se je ohranil v kazalu rokopisnega zvezka, ki je po Slodnjakovih računih nastal med 10. VII. 1853 in pozno jesenjo 1854. Prvi ohranjeni zapis je iz let 1856 do 1858.

[42] To dejstvo obširneje ugotavlja Slodnjak v Zgodovini slovenskega slovstva II, str. 227/228.

[43] Poudariti je treba, da »intelektualizem« velja le za strukturo Levstikove poezije; ideološko in programsko je Levstik v Popotovanju (in še večkrat pozneje, npr. v pismih Jurčiču) postavil v središče literature trdnega kmeta kot socialni temelj slovenskega naroda. V tem ni razlike med Bleiweisovo razsvetljevalsko prakso, politiko katoliške cerkve in Levstikovo literarno-kritično dejavnostjo; naj je na prvi pogled še tako nenavadno: vse te tri teorije in prakse se enako utemeljujejo. Iz tega horizonta so deloma stopili šele vajevci.

[44] Dr. Ilešič: Korespondenca dr. Josipa Murška, ZSM, VII.

[45] Na Slovenskem sta le Razlag (Divotvornost, Zora 1852) in Dežman (v Koledarčku za leto 1854) načelno kritizirala nekatere razsežnosti romantike.

[46] O tem izrecno govori že omenjena programska izjava v 1. številki Slovenije. Podobno tudi Janez Trdina, Ljubljanski časnik, 18. VI. 1850: »Narodnost je prva podpora, je pogoj svobode.«

[47] Marx-Engels: Revolucija in kontrarevolucija v Nemčiji, Izbrana dela III, CZ, 1967, str. 405.

[48] Ta Dežmanova pisma so objavljena v Naših zapiskih 1909.

[49] V tem času se je celo Bleiweis podal v literaturo: v Slovenskem koledarčku 1854 je objavil ciklus aforizmov Iskrice življenja.

[50] O tem sporu in o razhajanjih leta 1852 cf. Prijatelj, Kulturna in politična ... II. str. 83 in sl.

[51] Popularne so bile predvsem zamaknjenke in »krvotočnice«. Novice so 24. IX. in 1. X. 1851 napadle to »malikovalsko komedijo«. Podobno so pisale Novice ob sončnem mrku 28. VII. 1851, o repatici 1853—54 itd.

Sicer pa je bilo praznoverje tako močno, da je moral škof Slomšek zapretiti s cerkvenim izobčenjem vsem, ki bi romali ali vabili na romanje k neki smreki na Pohorju, kjer naj bi se bila prikazala Marija.

[52] Bleiweisov zbornik, str. 82.

[53] E. Kardelj, Razvoj slovenskega narodnega vprašanja, Ljubljana 1957, str. 242.

[54] Majar 5. XII. 1851 Muršcu: »S politiko sadaj nič ni začeti — samo pozorovati moramo kaj se godi — i skerbno se literarnega dela poprijeti.« (ZSM VII.)

V vabilu na naročilo je, kakor opozarja Prijatelj, Bleiweis 16. VI. 1852 izrecno napisal: »Novice so sedaj v stanu več lepoznanskih reči bravcam podajati.«

[55] Npr.: Ivan Grafenauer, Zgodovina novejšega slovenskega slovstva, II, 1911, str. 232/33: »Valjavec ... je ... ustvaril to, po čimer je tedaj, v šestdesetih letih, hrepenel ves slovenski literarni svet, *narodni slovenski epos*«.

A. Slodnjak op. cit. 188 in sl.: »Poleg folklornorealistične epike poskušajo nekateri pisatelji ustvariti historično povest in novelo. Pri tem jih vodijo nacionalnopolitični nagibi ...«

B. Paternu, op. cit. 22: »so se literarna prizadevanja preusmerila k pripovedništvu, ki naj bi se organsko navezalo na slovensko in srbsko in hrvaško ljudsko pesništvo ter na živi ljudski jezik.« Str. 75: »mlada marčna generacija, ki si je ... prizadevala ustvariti pripovedništvo v verzih in prozi ...« »Čas je nekako odvračal od lirike ...«

[56] Marshall McLuhan: Understanding Media, McGraw-Hill, New York, 1965.

[57] Npr.: »Ivanci imajo bika na lanci! Savci čednost brusijo!« Kako globoko segajo te šaljive prislovice v staro indo-slavensko basnoslovje! (N, 14. I. 1854.)

Povedali že smo, da je noriška zemlja bila pervotna domovina Slovencev. (N, 25. I. 1854.)

Čistoslovenska imena pričajo, da so slovenske plemena bile kadaj do Helvecije naseljene. (N, 1. II. 1854.)

— Da gre za isto strukturo kakor pri Koseskem, je čutil tudi Bleiweis, ko je 29. XII. 1855 napisal: »Novicam gre s Terstenjakovimi spisi sedaj, kakor leta 1844, 1845, 1846 s Koseskovimi pesmami.«

[58] Da krepost res pomeni moč, dokazujejo stavki iz istega fragmenta: »je ženska mehka, nežna, ... brez kreposti ... mož pa je močan ... ravno narobe tega, kar je ženska.« — »Nima torej vsak te kreposti (da bi bil genij).« — »Velik hudodel, kakor je Shakespearov Rihard, ki je poleg tega tudi telesno pohabljen, je vendar lep estetičen karakter, estetičen, moralen ne.«

[59] B. Paternu, op. cit. 254.

[60] B. Paternu, op. cit. 75, 132/33/34, 252/53/54, 281, 285.

[61] Zahteve po individualizaciji so zelo jasne v kritikah Sreče v nesreči in Pegama in Lambergarja. Npr.: »Dejanja res ne manjka, kaj da značaji so prvič premalo razviti, drugič pa vsi po eni meri urezani.« (Sreča v nesreči.)

[62] Levstikovo ZD, VI, 1956, str. 132.

[63] Česa je posebno treba našim pesnikom, I, Glasnik 1867: »Z eno besedo ... treba nam je *kritike*, kritike na vse strani pravične in ostre.«

[64] Peto Kritično pismo, Glasnik 1868; šesto Kritično pismo s prevodom prvih osmih kitic Byronovega Mazeppa, Glasnik 1868.

Franci Zagorič-nik: Pisatelj in po-etika

Naslov, pod katerim smo sklicani, lahko beremo vsaj na dva načina:

ali »pisatelj in poetika« kot dvoje različnih stvari, ki sta med sabo v določljivih ali v nedoločljivih razmerjih

ali »pisatelj in poetika« kot ena sama, nerazdružljiva stvar.

Pri tem je pod »pisatelj« mišljena »oseba, ki dela znamenja, spričo katerih sklepamo, da gre za literaturo«, pod »poetika« pa so mišljene »zakonitosti pisanja«. O enem in o drugem je bilo v literarni zgodovini in v literarni teoriji dosti govora. Zanima nas predvsem, kaj lahko spričo vsega o teh dveh stvareh že povedanega povemo novega.

Da je ta naslov naš in da je očitno pravilen, govori že dejstvo, da smo se tukaj zbrali. Skušajmo se približati temu svojemu naslovu do njegove intimnosti, skušajmo ga osvojiti. Za trenutek naj nam bo naša prisotnost nezadostna, skušajmo to svojo prisotnost tudi opravičiti, se pravi zavedati se, kaj vse to pravzaprav pomeni, kaj se sploh gremo.

Pisatelj piše. Za to mu v prvi vrsti zadošča papir in »pero« oziroma »pisalni stroj«. Zadošča mu star »Remington« ali »Gromina« ali »Tops M-2« itd.

Ni treba posebej poudarjati, da piše »slabo«; ni obiskoval administrativne šole, ni se učil strojepisja. Piše v glavnem z enim, največ z dvema prstoma. Glede izobrazbe zadošča, da iz nepismenosti prehaja v polpismenost. Glede pripravljenosti za pisanje zadošča, da »hoče«, s tem, da je to »hoče« odvisno od trdnosti značaja, saj je le od tega odvisno, ali to »hoče« tudi »mora«.

Ta »mora«, to nujnost nam kaže pogledati od blizu.

Zdi se nam, da v tem trenutku nastopa svojo službo poetika. Kaj je o tem pisal Aristoteles ali Horatius, ne bo vedel iz nepismenosti v polpismenost prebujajoči se človek in mu tudi ni treba vedeti, da bi naredil tisto, čemur bomo potem rekli literatura. Bele črte, s katerimi so označene črne tipke: Q, W, E, R, T itd., A, S, D, F itd., B, N, M, !, ? itd. predstavljajo poglavitni zgled, ki pozneje, žal, popušča in stopa v ozadje zavesti. Vedno večji vpliv imajo črke, ki se pod pritiskom desnega kazavca zapisujejo na bel bankpost papir in seveda predstavljajo negativ tistih črk, ki so bile prvotno pred nami belina, izstopajoča iz črnega polja tipk. Prej nekaj iz niča. Zdaj nič v nekaj. Vsa literatura je negativna. Njen najsrečnejši pomen je v tem, da je brez pomena. Le na ta način je najbolj blizu tistemu urejenemu kaosu na črnih tipkah.

Druge pobude literarnih oblik prihajajo od drugod. Poleg prvotne — ene same pobude — pride že nešteto drugih pobud in zgledov, pri čemer vsaka nova pobuda ali zgled predstavlja nov pretres poetike, jo ponovno trga in oddaljuje od tiste prvotne, ki nam ostane kot prva ljubezen najbližja, dasi se k njej vedno težje vračamo. Postali smo obremenjeni s poetikami drugih literatur, ki so močne pobude po svojem obsegu in po svoji učinkovitosti (skoraj neprimerljivo je recimo breme Vojne in miru ter neke vizualne poezije): z literaturo je mogoče nekaj doseči, lahko je sredstvo za nekaj drugega, lahko nečemu služi, je iz človeka za človeka in tako naprej. In to, kar literatura lahko, to se sprevrže v velike zahteve, velike svete zahteve človeka, ki se bori za zasužnjenje ali za osvoboditev pred drugim človekom. Poznamo razvoje družb, kjer so te zahteve uveljavljene in kjer se literatura sama postavlja v služnost človeku ali nečloveku. K temu se nam zdi potrebno pristaviti, da se čas v neki konkretni družbi kaže vedno zelo različno. Medtem ko neke plasti zahtevajo zelo veliko služnost, druge plasti to služnost literature samo dopuščajo in tolerirajo, spet druge plasti do literature nimajo nobenih zahtev in jo prepuščajo njej sami, njenim lastnim zakonitostim, ne pa izključno zakonitostim dejavnosti, kot je politika, sociologija, medicina itd. Lite-

ratura ne služi ničemur. Zato se literarne smeri, ki iščejo in odkrivajo nova literarna obzorja, imenujejo »avantgardne«. Zdi se nam, da avantgarda prav kaotizira naše ustaljene predstave o literaturi.

Toda vrnimo se k predpostavki, ki se nam je zdela zelo verjetna, namreč, da je literatura iz človeka in za človeka.

Vznemirja nas dejstvo, da je že literarno orodje, tisto, s katerim se literatura dela, zunaj človeka. Tudi v človekovi notranjosti je pogost občutek, »da se literatura dela sama«, se pravi, nastopa nekako samorodno, je kakor kakšen njegov organ, ki deluje po neki lastni nuji in zakonitosti, recimo želodec ali pljuča, ki jih ne uravnava človekova zavest ali prepričanje. Pogosto kakšna napaka pri tipkanju odkrije novo stvarno možnost, na enak način kakor kakšna miselna napaka. Mnogo okoliščin odloča o usodi nekega pesniškega izraza; večji del teh okoliščin je sploh neznanih, pesnik jih sprejme kot dar neba in v resnici je to dar sveta. Pesnik je s svojim posluhom (z odprtostjo za sporočila sveta) v svoji edini mogoči službi sveta. Ne vprašuje se, kam ga vodi, kaj bo iz tega in ali vse to služi človeku ali ne. On je zunaj tega ozkega okvira človeškega. Vprašuje po svetu, ima se za stvar med stvarmi, zanima ga, kakšne in kako so stvari med stvarmi. Vendar pa spet: literatura ni korespondenca s svetom. S svetom ni mo-

goča nobena korespondenca, noben dogovor. Veliko tega je prav lepo sprenevedanje.

Tako kakor lipa ni odnos do sveta, ampak je lipa, tako literatura ni nič drugega kakor ona sama. Govori v jeziku, ki ga človek komaj dohaja ali pa se mu sploh izmuzne. Je ali pa ni.

Če se nam literatura torej kaže kot organ človeškega organizma v svetu, torej organ sveta, tedaj seveda med pisateljem in poetiko (tehniko nastopanja literature oziroma njenega načina, kakšna in kako je) ne more biti nobenega odnosa, nobenega od-do, ker je vse skupaj isto, kakor hitro si to »vse« zamišljamo in kakor hitro je »skupaj«, za razliko od »vsega« (»istega«), razstavljenega na posamezno funkcionalno. Literatura je oziroma ni tuje telo v organizmu umetnosti, torej v organizmu sveta.

Literatura je na ta način med načini prikazovanja »istega«, ki je svet. Če je poezija poezije krvotok in živec sveta, tedaj je literatura njen osrednji organ, v njej se izraža duh sveta, brez nje je svet brez duha, svet brez videza-glasu-besede je mrtev.

Mrtva pa je tudi literarna preteklost, skupaj s svojo sedanjostjo in prihodnostjo. Živi v svoji smrti. Samo en čas je. Zato nobena posamezna poetika ni najboljša, nobena se ne obnese. Zmeraj iščemo novo, pravo, edino: poetiko sveta. Že ustvarjeno literarno delo zadošča ali ne zadošča samo sebi. Zato vsakokrat pričenjamo znova. Ničesar ne vemo. Tisto od prej komaj zadošča za nadaljevanje. Prej nas odbija, prej nam nudi odpor in nas spodbuja predvsem na ta način.

To pa je stanje, ki nam dopušča prebrati naš naslov samo na en način, namreč:

PISATELJ IN POETIKA

Andrej Medved: Vprašanje o kriterijih novodobne destruirane literarne kritike

A. Po dokončanju, izpolnitvi in destrukciji humanizma je nadaljnja eksistenca kritike [in kriterijev nasploh] postala vprašljiva.

Kritika je izgubila svojo občeveljavno in smisel [literarnemu delu] podeljujočo vlogo.

Zakaj?

B. *»Der Mensch als Subjekt und die Gegenstände als Objekte der Forschung überschreiten die für die klassische Wissenschaft geltende Subjekt-Objekt-Spaltung und geraten in einen neuen, anscheinend einfältigen, wenn auch vieldimensionalen Bereich.« (K. Axelos, Einführung in ein künftiges Denken, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966, S. 93.)*

Za klasično [in humanistično] znanost veljavni razkol med subjektom in objektom razpada in prehaja v novo, navidez preprosto, čeprav túdi večdimenzionalno območje: v naravoslovnih vedah predmet raziskovanja torej ni več narava-za-sebe, ampak samo narava, kot se kaže in prikazuje človeku. Razcepljenosti na subjekt in objekt ni več: človek povsod srečuje le še samega sebe.

Da pa kljub temu ohranimo [ohranjamo] možnost manipulacije-s-stvarmi ter odnosov bivanja človeka-med-ljudmi in človeka-v-svetu, smo prisiljeni pristati na kritično [to je racionalno, racionalizirano ter raziskovalno] zavest. Tako se izognemo neplodnemu [in nepotrebnemu] padcu nazaj: v kaotično zavest.

Racionalizacija in ohranitev kritične zavesti se torej dogaja v imenu koristnosti:

»...ich habe auf die Tendenz hingewiesen, die Wissenschaft im besten Sinn als utilitär zu verstehen, was nicht mit der absoluten Wirkung identisch ist, und vielleicht ist diese Reflexion über den Nutzen das beste Gegengift gegen die anonyme und dem menschlichen Eingriff sich entziehende Wirksamkeit.« (A. Axelos, Ein Gespräch über Wissenschaft, MN Verlag, Tübingen 1966, S. 4.)

Ta refleksija o koristi [ki nikakor ni mišljena v vulgarno-materialnem pomenu besede] je najboljši protistrup proti anonimni, človekovemu posegu izmikajoči se dejavnosti, proti padcu nazaj: v kaotično zavest.

C. Namen in bistvo kritične zavesti — ali kakršnekoli kritike — je postalo znanstveno-tehnično raziskovanje.

Kot raziskovanje je kritika izgubila svoj cilj in absolutni smisel. Njena naloga, ki ji istočasno omogoča nadaljnjo eksistenco, je postavljena v službo [na-novo-opredeljene] koristi. Kot táka sploh šele je možnost odnosov-med-ljudmi in ljudi-v-svetu, kot tudi vsakršnega delovanja in manipuliranja-s-stvarmi.

Cilj je sicer izgubljen. Raziskovanje kot temeljna intencija ohranjene kritične zavesti [kritike] ni niti humano ali nehumano, niti namensko ali nenamensko, niti

smiselno ali brez-smiselno. Raziskovanje JE: in kot tako [kot obstajajoče] edino omogoča in dopušča kakršnokoli organizacijo, kakršnokoli komunikativnost.

Destrukcija humanizma je prisotna v vsej novodobni znanosti. Povsod postaja poglavitno raziskovanje:

»Es gibt hauptsächlich Forschung: ständig erneuerte Forschung, die weniger wissen will, als forschen und bewirken. Deswegen heissen auch alle wissenschaftlichen Institute Forschungsinstitute; deswegen hat sich das Bild des Wissenschaftlers und des Gelehrten radikal verändert.« (K. Axelos, Ein Gespräch, ibid.)

Celo filozofi sami se označujejo za raziskovalce in jih država za raziskovanje tudi plačuje.

D. Iz tega aspekta domišljanja in iz tega horizonta mišljenja kritična interpretacija literarnega dela ne more biti ritual, ki ga je država voljna plačevati (R. Barthes), niti ne more biti navadna eksploatacija, intelektualno in materialno zajedalstvo, ampak le potencialna možnost nadaljnjega obstoja kritične zavesti, ki je nujno potrebna za kakršnokoli obliko človekovega bivanja-v-svetu.

Namen potrjevanja eksistence kritične zavesti pa ni več absolutno delovanje ali podeljevanje objektivnih in smiselnih določil, kakor tudi ne gola eksploatacija.

E. Novodobni kritiki gre predvsem za raziskovanje, ki nikakor ni brez-smiselno. Seveda pa tudi smisla ne vsebuje.

F. Literarno delo je položeno pred nas. V imenu ohranjanja komunikacije med-ljudmi in ljudi-v-svetu ga je potrebno raziskovati. Raziskovanju je odvzeta smiselna in brezsmiselna naravnost kakor tudi absolutna vrednost in objektivnost.

Na tem nivoju in v tem horizontu se javlja vprašanje kriterijev novodobne-destruirane literarne kritike:

F r a g m e n t i

Fragment 1.

Prvi pogoj vsakršnega postuliranja kot tudi samega postavljanja določenega tipa kriterijev je vedenje o novoveškem obratu znotraj evropske filozofske miselnosti. Resnica in bistvo tega obrata je v tem, da je človek raz-kril sebe kot človeka: medij in horizont vsakega spraševanja in mišljenja kot izrekanja resnice se nahaja znotraj cogita in iz cogita. Ničesar izven-človeškega, ničesar absolutnega ali transcendentalnega ni, kar bi mišljenje kot izrekanje potrjevalo in mu dajalo vrednost ter značaj objektivne resnice. Vsako postuliranje kot tudi postavljanje principov potrjevanja in omogočanja kakršnekoli izreke, torej postavljanja kriterijev, se dogaja iz intencij cogitationes. Te sovpadajo s tendencami novodobnega znanstvenega raziskovanja, ki znanost ne predstavljajo več kot humano, ampak kot [preoblikovano, vsebinsko ne-poenostavljeno] utilitarno.

Zastavlja se vprašanje, kako naj se na tej točki razmišljanja izognemo relativizmu ali popolnemu solus-ipse? Kaj nam torej verificira pravilnost našega dojetja [dojemanja], kako naj sodba, ki jo izrečemo, prejme značaj občeveljavnosti? Sam cogito nam tega ne daje. Potreben je preboj navzven.

Vse to spraševanje zadeva vprašanje postavitve in zadostnega razloga v zvezi s sekularizacijo kriterijev. Limita dosedanjega mišljenja, limita preboja navzven, nas vodi k sledečemu problemu, k problemu izkustva.

Fragment 2.

Izkustvo, v najširšem pomenu besede znanje-o-nečem, je nekaj, na-kar-naletimo [das Vor-gefundene], kar nam je v določenem smislu dano — seveda pa tudi tisto, kar sami zavestno ustvarjamo. Ko postavljamo kriterije literarne kritike, ni možno, da bi jih situirali izven na novo zastavljenega in opredeljenega izkustva. Izkustvo kot zavestna raziskava objektivnega odnosa nam sploh šele omogoča postavitev in sekularizacijo kriterijev. Izkustvo, ki je pot do zavesti o nekem objektivnem odnosu, dvignjenem nad golo subjektivnost [ki ni objektiven v smislu popolnega odraza tegá, kar je »an sich«], je torej spoznanje kot možnost spoznanja in približevanja objektivni resnici.

Objektivna resnica nekega literarnega dela je tako na podlagi izkustva in iz izkustva izvedenih kriterijev spoznavna — čeprav ne popolnoma spoznavna, možna in verjetna — kajti sekularizatorja, ki bi potrdil adekvatnost literarne kritike [interpretacije] in literarnega dela, po destrukciji, izpolnitvi in premaganju humanizma NI. Človek kot zavestno bitje in misleči človek ustvarja kriterije literarne kritike iz sebe in s pomočjo izkustva, ki pa zopet ni čisto izven človeka. Izkustvo je torej znotraj literarne kritike tudi sredstvo spoznavanja, temelj in dno, glede na katerega ustvarjamo in postavljamo kriterije.

Fragment 3.

Naslednji problem, ki se javlja v okviru postavitve kriterijev literarne kritike, je vprašanje ne-do-kraja-spoznavnega [Un-aus-kenntliches].

Vprašanje kriterijev literarne kritike je mogoče zastaviti le v odnosu z razčiščeno vpraševalčevo pozicijo glede spoznavnosti literarnega dela in objektivnosti literarne kritike. Ta pozicija pa ni in ne more biti nikoli do kraja razčiščena, kajti objektivna resnica literarnega dela v celoti ni dosegljiva skozi izrekanje kritike. To dejstvo potrjuje tudi možni in dejanski obstoj večjega števila literarno-kritičnih interpretacijskih medijev.

Preraščanje subjektivnosti v smislu objektiviziranja skozi-literarno-kritiko-izrečene resnice ni mogoče. Objektivnost in odraz-nost literarno kritične izreke v svoji nezadostnosti ne prerašča pred-nas-položenega literarnega dela, ki vedno ostaja ne-do-kraja-spoznavno, deloma zaprto in prikrito.

Dodatek k fragmentu 3.

«La distinction même entre la réalité et la pensée restera pour nous problématique. Ne cesseront pas de faire problème également les termes de subjectif et d'objectif. Tant que la subjectivité du sujet et l'objectivité de l'objet ne sont pas dépassées en direction de leur fondement unitaire et de leur horizon commun, nous n'en disons rien d'essentiel.» (K. Axelos, Marx Penseur de la technique, Les Éditions de Minuit, Paris 1961, S. 12.)

«Le monde ne sera plus divisé en monde sensible [physique] et en monde supra-sensible [méta physique], les sens ne seront plus séparés du sens.» (K. Axelos, Marx, S. 257.)

Fragment 4.

Izkustvo nam torej omogoča postavitev kriterijev, s svojim približevanjem objektivni realnosti literarnega dela pa obenem njegovo vrednostno ocenitev kot tudi vrednostno ocenitev samih kriterijev. Izkustvo kot na poseben način opredeljeno in določeno izkustvo sploh šele JE možnost literarno-kritičnega izrekanja in obenem tisti činitelj, ki omogoča sekulariziranje kvalitetnega preraščanja in odkrivanja novih interpretacijskih medijev literarne kritike.

Dodatek k FRAGMENTOM

Obravnavani aspekti kriterioloških postavk prav v slovenski literarni kritiki niso dovolj jasno in eksplicite prisotni. Mediji literarne interpretacije so po večini vzeti iz sodobnih evropskih filozofemov in ustvarjajo znotraj slovenske literature ne-dodelane, ne-literarne, pa tudi ne-filozofske konstrukcije. Namen, približati se značaju, notranji in zunanji naravnanosti ter uglašenosti literarnega dela pa navadno pri tem izostane in ni prisoten.

Takšne prevzete konstrukcije delajo tipično slovensko literaturo [na ves planet razširjajoče se znanstveno-tehnično raziskovanje, pa naj bo filozofsko ali literarno-kritično, ohranja v vsaki deželi svoj posebni karakter] vprašljivo. Bistvo in resnica kot neskritost slovenske literature pri tem ostaja skrito.

Posebna pozicija literarnega dela — f u n d u s u m e t n o s t i

A. Kljub temu, da razcepljenosti na subjekt in objekt ni več, kljub temu, da človek povsod srečuje le še samega sebe, pa eksaktne znanosti o predmetu svojega raziskovanja vedno lahko izrečejo nekaj določnega. Izrečeno se prav gotovo približuje objektivni stvarnosti, saj drugače ne bi bila omogočena manipulacija-s-stvarmi ter komunikativnost-med-ljudmi znotraj relacije čas-in-prostor-sveta.

Če znanost ne bi bila sposobna dajati določitvam, ki jih izreka, neke obče veljavnosti, bi bila ukinjena vsakršna možnost bivanja-v-svetu kakor tudi vsakršno delovanje.

B. *»Die Philosophie begrenzt das bestreitbare Gebiet der Naturwissenschaft. Sie soll das Denkbare abgrenzen und damit das Undenkbare. Sie soll das Undenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen.*

Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt.

Alles was überhaupt gedacht werden kann, kann klar gedacht werden. Alles was sich aussprechen lässt, lässt sich klar aussprechen.« (L. Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, VM, Sarajevo 1960, S. 74: od 4.113 do 4.116.)

Onstran izrekanja eksaktnih znanosti se nahaja — JE NE-izrekljivo [das Un-sagbare, Wittgensteinov izraz], ali — kar je tavtologija — vse-obsegajoče [das Um-begreifende, Jaspersov izraz].

O NE-izrekljivem ni mogoče ničesar izreči. NE-izrekljivo ni racionalno niti jezikovno opredeljivo. Ne poseduje razumskega izrekanja kakor tudi ne svojega logosa [govora, jezika]. JE onstran znanstveno-tehničnega planetarnega raziskovanja.

C. U m e t n o s t s t o j i n a m e j i m e d i z r e k l j i v i m i n n e - i z r e k l j i v i m.

Fundus in temelji umetnosti so položeni v NE-izrekljivo, vse-obsegajoče [znanstveno-racionalno neopredeljivo], vse ostalo v umetnosti sega v zavestno in racionalno-znanstveno opredeljivo izrekljivo.

Kot pravi Wittgenstein: »Meje jezika so tudi meje sveta.« O čemer lahko nekaj izrečemo, stopa v območje planetarno-znanstvenega raziskovanja, ostalo se nahaja izven planetarnega ter zemeljskega, izven raziskovanja in izrekljivega ter izven vsakršnega racionalno-opredeljivega.

(Izrečeno ostaja na nivoju hipoteze. Določitev in določnejša opredelitev presega okvir in intencijo članka.)

Vse, kar sega v območje literarne kritike, interpretacije literarnega dela ipd., je izrekljivo. Ko pa se vprašamo ne toliko po bistvu [resnici], kot po temelju in fundusu umetnosti [v našem primeru literarnega dela], se naš um znajde pred nečim iracionalnim: pred NE-izrekljivim.

V NE-izrekljivo ne seže moč in prodornost človeškega spoznanja.

Taras Kermauner: Dialektična anatomija

(Raziskava struktur v slovenski poeziji, I. del)

1.

V naših dozdajšnjih raziskavah smo se do neke mere že dotaknili eksistencialne strukture kot vsebinske forme oziroma formirane vsebine. Ker pa je struktura temeljna identiteta med vsebino in formo, ne zadošča, če samo opisujemo različne svetove različnih pesmi in poezij, temveč se moramo podrobneje posvetiti tudi formalni plati te identitete: njeni teoriji.

Vzemimo prvo pesem iz cikla *Vezenje sna* Saše Vegri (zbirka *Zajtrkujemo v urejenem naročju*, 1967). *Zobje sestradane zveri / na koži, / ki jo je izsušil veter. / Oguljeno sedlo, vsedlano v pajčevino. / Rebra katedrale, / kjer v kamnu odmeva / zbor dečkov, / ki so se že spremenili / v starce / z usahlimi udi. / Iz ikone / gleda lepotica, / ki ji spomin mrači / meniški habit. / Velika črna vrana / požrešno golta / jagode na rožnem vencu.* Cikel se konča s peto pesmijo: *Sredi bele praznine / je zasijala dlaka volka, / otrokove oči / odmevajo v neznano. / Osamljen žid / pajac na glavi / pred majhno žabo. / Za oknom je noč. / Šepet se je ugnezdil / v grla / kot stare, košate vrbe / v močvirje. Sredi križišča stoji obelisk / in maha / s kamnitimi rokami / proti severu in jugu: / v ledeni sveči / živi mogočni jelen, / v zeleni oazi / živi mogočni jelen.*

Poskusimo se približati obema pesmima. Sta uvodni in sklepni del celote, s tem pa za celoto reprezentativni. *Vezenje sna* je pesem, ki se ji po navadi reče romantična pesem. Na eni strani je opis stvarnosti, zdajšnjosti, sveta, ki ga živimo neposredno. Najprej sestradana zver, požrešna črna vrana, ki golta jagode na rožnem vencu, simbolu vere, predanosti, čistosti, upanja, nato v zadnji pesmi volk. Semantična vsebina besed je jasna. Leta 1967, ko to pesem prebiramo, nam besede zver, volk, vrana zbujajo čisto določne asociacije. Vsaj v začetku, na prvem planu, dokler ne bi opazili, da jih posebna struktura, znotraj katere se nahajajo, to je struktura poezije Saše Vegri, ni pomensko bistveno spremenila, se stare pomenske vsebine ne morejo znebiti; vprašanje, ali je ta struktura toliko nova, da jih je zmožna preoblikovati, in ali so torej zares preoblikovane, naj ostane ta hip odprto. Pesem je sicer mogoče brati šámo zase, jasno pa je, da je takšno branje amatersko. Z njim prihajamo predvsem do vsebine (ne do forme), se pravi do tega, kar pesem podaja, in to podano jemljemo naivno, neposredno, zaupno kot Resnico, ne vemo pa — nimamo v rokah merila — ali je ta pesem posneta po neki drugi, prejšnji, prototipski, neznano nam ostaja, koliko je pesem samo ali deloma ponaredek, koliko je eklektična simbioza že znanih in le deloma po svoje ponovno zlepljenih elementov. Te stvari začnemo razlikovati — in sploh odkrijemo njihov pomen — šele takrat, ko spoznamo poezijo v širših enotah, se pravi precejšnje število pesmi, ko jih začenjamo med sabo primerjati in ko tako ugotovimo, da so med njimi dostikrat zelo velike in za prebiranje pesmi zelo pomembne razlike.

Nobene pesmi ne smemo brati — razumeti — sámo zase

Besede zver, volk, vrana so bile brez dvoma že neštetokrat navzoče v poeziji. Zavest — spomin — posebnega specialista jim bo lahko odkrila tudi nešteto pomenov, odvisnih od številnih različnih struktur. Ti pomeni so vsi v besedah volk, zver, vrana navzoči še danes, vendar večina od njih v globoki podzavesti, ki je tako oddaljena in skrita »zavesti« neke današnje pesmi, da nanjo praktično ne učinkuje in lahko njen vpliv dejansko zanemarimo. Na drugi strani pa vsaka nova poezija obudi nekaj pomenov, ki so bili v polpreteklem obdobju skriti, se pa naenkrat pojavijo iz ozadja, iz globine in povzročijo v razumevanju pesmi pravo revolucijo (ker nastopijo kot opozicija nasproti polpreteklemu pomenu, ki

Vsaka nova poezija obuja skrite pomene

je danes v širših bravskih množicah najbolj ali celo edino veljaven). Vprašanje, ki se nam zdajle zastavlja, je torej: ali je v pesmi *Vezenje sna* pomen teh treh besed — in seveda še vrste drugih sorodnih, ki jih pa zaradi ekonomičnosti našega izvajanja ne navajamo in jim navedene tri določimo kot delegate, kot reprezentančni vzorec — zares tako nov, da bo v sodelovanju s preoblikovanjem določenega starega, danes in včeraj skritega pomena prekril, spravil v pozabo, odstranil iz naše bravske zavesti polpretekli pomen, ki danes v naši zavesti še zmerom velja?

Polpretekli, v splošni zavesti še veljavni pomen teh treh besed je določila predvsem ali skoraj izključno poezija Daneta Zajca. Na eni strani spadajo te med najbolj pogosto nastopajoče besede v Zajčevih pesmih, na drugi strani pa so celo takšne, da nosijo s sabo temeljni pomen Zajčeve pesniške strukture, njegovega pesniškega sveta. Vse tri so simbol ubijanja, uničevanja, ničenja, s katerim grozi najprej človeku svet, nato pa — to je novejši, predelani, a najbolj bistveni, najbolj temeljni, pa tudi najznačilnejši in najbolj avtentični pomen Zajčeve poezije — človeku človek sam, se pravi jaz — kot človek — sam sebi. Razkrije se, da je človek sam sebi predmet, suženj, žrtev, s tem pa tudi gospodar, rabelj, volk in zver. Gre za resnico do kraja prignanega eksplicitnega humanizma kot subjektivizma, v katerem je človek še edini subjekt sveta in zato ne najde predmeta svoje akcije nikjer več razen v sebi; a ker ta akcija ni pedagoško razvojna, temveč osvajalno revolucionarno anarhistično ubijavska, so njene posledice na dlani. Iz tega pomena besed volk, zver, vrana se je — kot njegova negacija — razvil pomen slovenskih reistov, ki so te živali naenkrat podajali kot do kraja udomačene, blage, nedolžne, enake ptici-pevki, jagnjetu in kovčku, ker se je u b i t i humanistični človek izenačil z rečjo in se s tem — na zgornjem eksplicitnem planu te poezije — rešil slehernega subjektivističnega ter aktivističnega odnosa do sebe in do svoje okolice. — Navedimo (za boljše razumevanje) samo nekaj primerov iz Zajčeve poezije. Ena od pesmi, ki je uvedla ta njegov novi pomen, njegovo novo strukturo in s tem tudi novo makrostrukturo povojne slovenske poezije, ima celo naslov: *Ujeti volk* (iz pesnikove prve zbirke *Požgana trava*, 1958). V njej so med drugimi, enako značilnimi, tudi verzi: *Teči kot siva tiha senca sovraštva ... tuliti, tuliti / divje in sovražno ... Kje so mehki ovčji vratovi ... O goltati sladko ovčjo kri.* Druga pesem — iz istega časa — ima naslov *Vse ptice: Pobil bomo vse ptice. / Vse, Vse, so rekli vrani v mraku ... / Zdaj čutim povsod na svojem tilniku / rumeno vranje oko. / Moja duša je prebodena. Moja duša je ubita ptica.* Zveri nastopajo skoraj v vsaki pesmi tega Zajčevega obdobja — kot modrasi, levi, hijene — in vse samo ubijajo.

Človek je sam sebi svoj rabelj in žrtev — tako pravi resnica eksplicitnega humanizma: subjektivizma

Pomen, ki ga imajo te in podobne besede v prvi zbirki Saše Vegri, je precej drugačen in izvira iz prejšnje makrostrukture. Živali niso zveri, temveč svobodne naturne sile, simbol vitalizma, neuklenjenosti v civilno, urbano, institucionalizirano življenje (to je nadaljevanje Minattijeve strukture). Recimo v pesmi *Kje je žrebec* (zbirka *Mesečni konj* — že v naslovu zbirke je pomen drugačen): *Kje je žrebec / rdeče, peščene barve, / ki ga še nikoli / ni jezdil nihče? ... je hodil, / opit zelenega mleka, / v brezskrbnost svoje rasti.* Kar je v tem žrebcu-živali nasilnega, je erotična nasilnost: *Čutim, njegov nemir / je že takrat plenil moje srce.* Ko govori pesnica o čredi ovac, to niso že vnaprej klavna jagnjeta v samopoboju človeštva, temveč živali, ki živijo onstran ljudi, onstran problematičnega, v absolutni nedolžnosti nedotaknjene nature: *Vidim čredo ovac / pod brdom, / kako gredo / v jutranjem vstajenju / po cvetju, / ki nežno priklanja glave.* (Pesem *Jutranjica.*) Temeljni verz je: *O domu sanjam, / ki bi ne imel zidov.* Ko omeni besedo zver, je ta zgolj prispodoba za nekoliko temačnejše razpoloženje, odsevano v naturi: *Nad jezerom bo tožil večer / kot ranjena zver, / ki se smrti boji (Žalostinka).* Tu je zver nekaj prijaznega, pozitivnega, simbol nedolžne, svobodne živali, ki jo preganjajo urbani ljudje. Njena osrednja misel se nenehoma ponavlja: *še vedno rastem / iz večnih bokov / zdrave zemlje. / Še razumem govorico / konj in volov ... Ni me vklenila ozkost / ulic ...*

V drugi zbirki Saše Vegri — *Naplavljeni plen*, 1961 — pa vdre v njeno strukturo ravno vpliv Zajčeve poezije, pomen, ki smo ga označili ob verzih Zajčeve prve zbirke. Pride do kontaminacije, do simbioze in svojevrstne sinteze obeh elementov. Recimo v pesmi *O gorka kri: Mar niso zatulili / nekje psi / in stekli / skozi meglo / z belimi krili / angelov na hrbtu? / Kotanja neba / je skrila šakale za zvezde; / usmiljenje curlja / po pajčevini / v prebodene dlani. O kri, / o gorka kri, / kako umirajo / v tebi / plemenite srne / z očmi, / uprtimi v nebo! / Kletke z golobi / so v brlogu dihurjev, / rumeni kaktusi / cvetejo vase / in pantri nosijo / ovratnice iz drobovja.* Ali v pesmi *Črna čreda drvi: Strah / prinašajo / črne črede, / ko zapičijo voli / svoje roge v zemljo / in jo prebadajo, / dolgo, / dolgo*

prebadajo, / izmučeno zemljo, / potem posteklenijo. / Takrat zemlja joče / bele telohe / iz ranjenih oči.

V poezijo Vegrijeve so zatulili psi, vdrli šakali, prebodene dlani, umirajoče srne, dihurji, ki so v isti kletki skupaj z golobi, kaktusi celo cvetejo vase, pantri so požrli nedolžne živali in jim pustili samó drobovje. Pantri niso več nedolžni simboli onkrajčloveške, zato pozitivne primarne nature, temveč simboli nasilja, zla, uboja, ki prevevajo naturo in človeka. Na prvi pogled se zdi, da v vsem svetu vlada enotno dogajanje: pobijanje. Tu je Vegrijeva vsekakor prevzela Zajčevo strukturo kot nadrejeno svoji strukturi; v primeri z njeno, ki je mikrostruktura, je zdaj Zajčeva makrostruktura: ta je njena idejno-eksistencialna norma. Ne moremo in ne smemo pa zapisati, da je poezija Saše Vegri epigonski posnetek Zajčeve. Struktura Zajčeve poezije kot norma njene poezije je le en del resnice; drugi del je njena prejšnja poezija, ki se kontinuirano nadaljuje v njeni novejši (v poeziji iz zbirke *Naplavljeni plen*). O tem nam priča celoten ambient, v katerem se to ubijanje vrši, mehkoba, ki je zamenjala Zajčevo zadrtost, liričnost, na katero naletimo namesto na Zajčevo dramatičnost, milina, nežnost, prijaznost, ki udarjajo skozi vse pore njene poezije, jo preplavljajo ter ji dajejo poseben priokus, ki je Zajčevi poeziji tuj. Ne tulijo volkovi, temveč psi, ne tečejo skoz Zajčevo meglo (ki se — citiramo verze iz Zajčeve pesmi *Zvonci novega dne*, 1957 — *zvija v klobčič zlobe, / v klobčič histeričnega smeha ... / ki se peni v kotlih prepadov*), temveč samo skozi meglo in to z belimi krili angelov. Podoba srditega, čez vse pretiranega, skrajno razburjenega Zla je odstopila mesto neprimerno bolj kulturni, estetski, skoz opno lepote presevani sliki. Šakali se ne *smejejo s suhim strašnim smehom*, z *jokajočim zlobnim smehom, s sitim razposajenim smehom*, v zvezi z njimi ne piše: *pustite moje speče roke. / Moje utrujene roke. / Ne zasajajte vanje / belih skelečih zob*, kot piše v Zajčevi pesmi *Smeh hijen* (1958), temveč so skriti za zvezdami; prebodene dlani niso same na svetu s svojo bolečino in prebodenostjo, narobe, do njih prihaja usmiljenje, zveza med njimi in usmiljenjem je pajčevina, podoba, ki bi bila v Zajčevi poeziji mogoča samo v zvezi s strupenim in ubijavskim pajkom, nikoli pa sama na sebi kot tenka mrežica na grmu v pomladnem jutru. Pri Zajcu je veliki črni bik do kraja sam: *Nihče ne sliši tvoje samote. / Nikogar ne napojiš / s črno krvjo svojega glasu.* Zanj *sonce na vzhodu brusi / bleščečo mesarsko sekiro*, ves svet je ena sama smrt, prav nič živega se ne more več ohraniti, medtem ko voli Vegrijeve sicer zemljo prebadajo in posteklenijo, zemlja pa ohrani svojo temeljno vitalnost, ostane načelo živega, natura se zjoče nad ubijanjem, se okiti s cvetjem, ki je dokaz, priča in — v bistvu — pravzaprav zmagovavec nad smrtjo (že navedena pesem *Črna čreda drvi.)*

Zajčevska makrostruktura je eksistencialna norma ene izmed faznih struktur Saše Vegri

Oba elementa pa nista ostala vsaksebi, spojila sta se v pristno strukturo, ki je različna tako od Zajčeve kot od prvotne Vegrijeve. Vendar (in tu je ugotovitev, pomembna za cilj naše raziskave, kakor smo si ga zadali v začetku našega razmišljanja): eksistencialna struktura, kakor jo pozna poezija Saše Vegri okrog leta 1961, je precej odvisna od nekoliko prej formirane eksistencialne strukture v poeziji Daneta Zajca. Ne le da brez te ne bi bila mogoča, temveč ji ta pomeni notranjo normo, se pravi, da je v nekem smislu »nad njo« (kot je »nad njo« njena lastna poezija iz prve faze). A preden se bomo podali na raziskovanje tega, kaj pomeni ta ugotovitev, da je v nekem smislu »nad njo«, moramo seči še za korak nazaj in se vprašati: ali pa je bila tudi tista prvotna poezija Saše Vegri, tista, ki zdaj skupaj z Zajčevo tvori njeno novo strukturo, absolutno izvirna, avtohtona in samo od sebe odvisna? Ali ni morebiti tudi nanjo vplivala neka druga struktura in poezija, ali torej tudi temu drugemu elementu ravnokar obravnavanih pesmi ni botrovala neka druga norma?

Na to vprašanje odgovorimo kar vnaprej z delnim »da« in delnim »ne«. »Da« pomeni, da je njena začetna poezija in struktura avtentična, prava, neepigonska, »ne« pa to, da ima tudi ona del svoje norme zunaj sebe v neki drugi poeziji: predvsem v poeziji Ivana Minattija.

Skušajmo opredeliti, kaj je v začetni poeziji Saše Vegri takšnega, čemur je botrovala poezija Ivana Minattija, kaj pa specifično njenega; in kaj oboje pomeni.

Minattijeva poezija pretrga z državno institucializiranim humanizmom

Minatti je bil tisti, ki je v povojni slovenski poeziji pretrgal s socialističnim realizmom, oziroma če uporabimo drugo, točnejšo oznako: z državno institucializiranim humanizmom. Ta razdor ga je prav kmalu pripeljal tudi v obup nad človekom, nad celotnim tistim njegovim delom, ki ga označujemo kot grupa, institucije, ekonomika, socialnost, tehnika, razum; ohranil je le drugi del človeka, njegovo posameznost, čustvo, ljubezen do sočloveka-dekleta oziroma točneje po-

trebo po ljubezni do sočloveka-dekleta, največje možno zadoščenje pa je našel v naturi, ki je nepokvarjena, nedolžna, lepa, zvesta, dobra, čeprav jo človek preganja in uničuje; morda ravno zato. V sklepni pesmi svoje druge zbirke *Pa bo pomlad prišla* (1955, a obsega bero več kot pol desetletja) izpove svoj epilog: *V mladih brezah tiha pomlad, / v mladih brezah gnezdijo sanje / za vse tiste velike in male, / ki še verjejo vanje. / Za vse tiste, ki jim nemir v očeh / zasije ob prvem pomladnem cvetu, / za tiste, ki se srce razboli jim, / ko dež zašumi v marčnem vetru ... O, v mladih brezah je tisoč življenj / za vse tiste, ki ne znajo živeti / in le mimo življenja gredo / kot slepci in zagrenjeni poeti.* Podobno piše tudi v eni najbolj značilnih pesmi iz iste zbirke, ki opredeljujejo novo intimistično obdobje, v *Razočaranju: Ljubil sem. O, kako je srce ljubilo, / kako je bil čist in svetal mladi svet ... / Tako ljubi otrok le in lahkoveren poet. — / Ljubil sem. Zdaj ljubim samo še tebe, / ciklamen, otožni cvet, / ciklamen zamolkli na jasah jesenskih, / tihi, zamišljeni v lesk neba — / kot da pod rušo so zakrvavela / srca uporna, prestreljena.*

Natura je pomen podeljujoča eksistencialna kategorija

Brez dvoma gre v tej Minattijevi fazi za močno poudarjanje nature; natura je — kot cilj, kot edina trdna točka — pomen podeljujoča kategorija te strukture. Njena posebnost je v tem, da je otožna, nežna, mehka, tiha, da nastopa kot človekovo direktno nasprotje, nasprotje zgodovine, socialnih odnosov, mestnega življenja, simbol čistosti, po kakršni hrepeni človek, s tem pa tudi lepega, človeškega (humanističnega) elementa revolucijske preteklosti. Natura ima v tej Minattijevi pesniški strukturi več funkcij, vendar je predvsem kompenzacija, dopolnilo, cilj, sanja. Pesnik ne govori o njej veliko, njegova pozornost je usmerjena na obup, na podajanje razboljenih čustev, trpljenja, razočaranja, umiranja.

Če ob to poezijo, ki je bila socialno učinkovita posebno okrog leta 1950—1955, postavimo začetno poezijo Saše Vegri in obe primerjamo, bomo takoj odkrili sorodnosti in razlike, vplivanost in svojstvenost. Poezija iz zbirke Mesečni konj, ki je nastajala kmalu po Minattijevi in ob njej, vsekakor pa že okrog leta 1955, izhaja iz novote, ki jo je vnesel v slovensko povojno poezijo Minatti (še neeksplicirano so jo napovedovali tudi Udovič, Vipotnik in Bor, a se pri teh še ni razvila v novo kvaliteto), utrjevati pa so jo pomagali posebno Pavček, Menart, Kovič in Zlobec: iz pomena nature kot temeljnega nasprotja urbanemu, socialnemu, zgodovinskemu življenju. Šele ko se je izhodiščna revolucijska enota človek-natura oziroma natura-zgodovina razlomila, šele ko se je postavil intimni (pravi) človek zoper zgodovinskega, družbenega, akcijskega (nepravega), je bilo mogoče pisati verze, kakor jih je pisala Saša Vegri. Temeljna predpostavka pomena nature je torej pri njej ista kot pri Minattiju, zato je literarno historično uvrščanje Saše Vegri v skupino pesnikov, kot so Zajc, Strniša in Taufer, netočno; ti so dali naturi že nov pomen (nature kot reči, Biti). Kadar se človek ne nahaja v naturi, sredi njene blažilne moči, potopljen v njo kot varni delček njene trdne celote, je nesrečen in obupan. Vegrijeva pravi v pesmi: *Moje srce je ožgana puščava: Kako dušim / se v tej praznini! / In moja kri / ni več kri moje matere, / mojih dedov, / ki leže spojeni s prstjo. / Izvržena iz svoje družine / kakor znakaženo govedo / iz črede, / begam skozi svoje srce / in se ne morem vrniti / k svojemu plemenu.* Drugič skuša izmiti *zenice, da bodo vrnile očem / iskrenost otroškega pogleda.* Ti in podobni verzi, ki jih je v tej zbirki vse polno, pričajo, da kategorija natura (kri, dedje, prst, čreda, govedo, pleme) ni samo utemeljena na Minattijevem pesniško eksistencialnem obratu, temveč da je tudi neposredno odvisna od minattijevskega pomena.

Minatti: Natura je temeljno nasprotje urbanemu, socialnemu, zgodovinskemu življenju

Poleg tega pomena, a na obratu utemeljen, čeprav ga že presega, pa je nov pomen, značilen za eksistencialno strukturo poezije Saše Vegri. Mislimo na tisto, kar smo že v začetku imenovali vitalizem. Recimo v pesmi *Še vedno rastem: Od smeha / in sončnih dni / in trudnosti oblačnega neba / živim, / v vsem bogastvu / dvomov, sovraštva in ljubezni. / Z besedami / mojega plemena govorim, / ki ni poznalo bojazni / in je verjelo v kletev / in molitev / kot v svojo zdravo čredo.* Ali v pesmi *V rumenem popoldnevu: Vse ceste in poti, / kot da so namenjene meni, / me vabijo.* Ali v pesmi *Po mlečnobelih ulicah ... z vsakim potepanjem / množim / v sebi neodgovorjena vprašanja, / da postajam v sebi vse težja / in smrti vedno bolj daljna.* Ali — v pesmi *Ljubim mladost: Ljubim življenje, / speto / z večnostjo / in razsekano / od bolečin. / Ljubim / življenje / in semenje.* V teh verzih odmeva obuditev optimizma, ki se je zdel od časov zloma socialističnega realizma za večno pokopan. Seveda je ta optimizem, ki pride šele čez nekaj let na dan v poeziji Marjana Krambergerja (spet po svoje strukturirani), zelo drugačen od državno humanističnega. Utemeljen ni ne na grupi, ne na instituciji, ne na revolucionarnem človeštvu, ne na Delu, temveč na biološko prvinskih kategorijah: zemlja, pleme, vse živo, kri, življenje, semenje. Minattijevski obrat je

Vegrijeva: Natura je utemeljena na biološko prvinskih kategorijah: zemlji, plemenu, krvi ...

dosegel, da je natura prenehala biti metafora za Zgodovino, ki se dopolnjuje v delovno državni praksi Historičnega subjekta. Pri Minattiju se je najprej osamosvojila v samobitno kategorijo, ki je pomenila še predvsem negacijo zgodovinsko socialnega človeka. Pri Vegrijevi — in v tem je njena novota, njena avtohtonost — pa se ta osamosvojitev stopnjuje v tako rekoč edino veljavnost, edino eksistentnost: človek pomeni, velja, obživi le toliko, kolikor živi sredi te nature kot njen odvisni del. To naturalizacijo je izvedel tudi Zajc, le da postaja pri njem natura Reč; izvedel jo je tudi Strniša, le da postaja pri njem natura Bit, Bit, ki ima svojo nadčloveško, ontološko zgodovino in se sama pred sabo skriva v Nič. Natura Vegrijeve ne pozna nobene zgodovine. Edini nič je človek, ko se od nature odtrga, sicer pa gre za čisto vsepričujočnost, intenzivno navzočnost vseprežemajoče, polne, žive, močne, v sebi sklenjene, dinamične nature; namesto zgodovine je prišla kontinuiteta rodu, ki ni niti v najmanjšem svojem delu zgodovinski, temveč skoz in skoz prvinski, življenjski. Vse to pa je, kot smo lahko med tem že sami sklepali, hudo oddaljeno od Minattijevega pomena nature in njegove eksistencialne strukture. Tudi pozneje, ko je Minatti svojo pozicijo še bolj razvil — v zbirki *Nekoga moraš imeti rad*, 1963 — mu pomeni natura še zmerom temeljno dopolnitev nesrečnega, osamelega, obupanega, ranjenega, razočaranega človeka: ne-družbo, ne-zgodovino. Pesnik si želi, da bi postala povsem samobitna in človek njen nerazpoznavni, nesamostojni del — natančno to, kar pri Vegrijevi popolnoma naravno in sama od sebe je; a zaman — tako oblikovana natura mu ostaja ves čas le želja (recimo: *Šel bom med visoke majske trave. / Trave so pokončne / in pokonci umirajo, / trave niso ljudje* ... Ali: *Velike tišine neba pod jesen bi rad. / Da mi do razbolelih, / razklanih globin / seže njena dobra, materinska dlan. / ... Naj ves občutim / predano usihanje korenin / in sinjo govorico neba, / ki neslišno prigovarja / vejam, / praprotim / in dremotnim čebelam: / spati, spati* ... Tu je natura spanje, mir, pozaba, dokončna ublažitev bolečin človeka, ki ga je zgodovina zdrobila — nadaljevanje te linije je na eni strani Zajčev obrat, ki naredi iz takšne nature reč, na drugi Grafenauerjev, ki odpravi zgodovino subjekta, ki je razbolen, nesrečen, nemočen, ga spremeni v eno samo uho in oko, v eno samo čutenje, se pravi, da ga utrdi, napravi za absolutnega in se ves preda uživanju nature *(naj ves občutim)*, ki ni nič drugega kot subjekt sam, se pravi samoobčutenju in samouživanju. Vegrijeva ni šla ne po eni ne po drugi poti, ne po desperatski, ne po narcisoidni.

Vegrijeva: Človek pomeni le toliko, kolikor živi sredi Nature kot njen odvisni del

Minatti: Natura je dokončna ublažitev bolečin človeka, ki ga je Zgodovina zdrobila

Upajmo, da se nam je posrečilo prikazati, kaj je v začetni poeziji Saše Vegri minattijevskega, kaj pa zares njenega, se pravi od česa je odvisna, kaj pa je pri njej sami neodvisno. Ravno to drugo, to neodvisno je tisto, kar pomeni tudi bistveni element v njeni drugi zbirki, kar povzema in preoblikuje zajčevske elemente, ki so v tem času (po letu 1958, po njeni prvi zbirki) vdrli v njeno poezijo. Lirizem, ki nevtralizira Zajčevo dramatičnost, enotnost, ki ukinja Zajčevo silovito razklanost, življenjska moč, ki nadvladuje Zajčev strastni obup, pa še cela vrsta drugih momentov, zaupanje v svet, lepota, uživanje v rasti, v življenju, v ljudeh, vse to jemlje zajčevskemu elementu značaj in pomen, hkrati pa — in to je bistveno — izvira iz vegrijevskega pomena kategorije natura. Med tem je postala natura — v poeziji Saše Vegri — manj divja in neposredna, bolj estetska, bolj kulturna, bolj urejena, nekdanjo direktno preprosto izpoved z relativno omejenimi metaforičnimi prijemi je zamenjala precej raznovrstnejša izoblikovanost. Natura ne kaže svojega bogastva le v nekoliko grobem, zdravem vitalizmu, temveč v najrazličnejših podobah. Recimo v pesmi *Stulim se: Prišel bo / jesenov bog / iz starega oltarja, / ranjen / od črvov / in groženj. / Mali konj, / iz sinjega stekla, / bo zapustil starinarno / in stresel ivje prahu / na mesečev pločnik. / Voščeno jabolko / bo padlo / zadremali starki / iz rok / in se skotalilo / pod gugalnik / k lačni miši. / V evangeliju / bodo ozelenele inicialke / kakor obcestna praprot. / Zavriskala bo voda / v starem vodnjaku / in razbila / svoje / zeleno dno.* V tej pesmi je oboje: svetlo in temno, smrt in življenje, a oboje je podrejeno življenju kot naturi, svetu, ki se sicer v sebi spreminja (gnije in raste), a neuničljivo obstoji, poln, raznobarven, trpek, glasen, nem, čez vse — še zmerom — vitalen. Zato lahko pesnica napiše — v pesmi *Pašnik: Saj sem / kot mati božja / na starih ikonah, / sveta in srečna.* Ali — v *Poletju: Poletje je rumena marelica / v rokah / sitega otroka. / Mali bog, / ki spi / v usihajočih grmih, / je vrgel / blagoslov / v volčje gnezdo.*

Kaj je v začetni poeziji Saše Vegri minattijevskega, kaj avtohtonega

Na začetna vprašanja naše naloge smo torej odgovorili. Kljub odvisnosti od minattijevske — v prvi zbirki — in zajčevske — v drugi zbirki — eksistencialne pesniške strukture je struktura poezije Saše Vegri avtohtona, se pravi takšne narave, da od drugod prihajajoče elemente povzame vase, čeprav ji ti — po svoje — ves čas predstavljajo eno izmed njenih norm.

2.

Obogateni z začetno vednostjo o stopnjah in strukturah prejšnje poezije Saše Vegri, pa tudi o strukturah nekaterih drugih poezij, predvsem Minattijeve in Zajčeve, ki sta na prejšnjo poezijo Saše Vegri vplivali in jo sostrukturirali, se vrnimo k prvemu ciklu njene najnovejše zbirke in preglejmo njegovo strukturo.

Že na prvi pogled opazimo, da je v njem še bolj izdelano načelo tihožitja, ki ga je Vegrijeva gojila že v drugi zbirki in prevzela predvsem od poezije Gregorja Strniše (iz njegove prve zbirke *Mozaiki*, 1959). Svet se ne daje v dinamično dramatičnem toku spopadajočih se nasprotij, temveč kot niz podob, ki stoje druga ob drugi in predstavljajo nekakšna gotska okna, med katerimi je vsako okno podoba zase, vsa skupaj pa celota našega življenja. V nasprotju s svojo začetno neposredno, ki je bila v stilu potencirane izpovednosti (iskrenosti, neposrednosti, avtentičnosti) prvega intimistično humanističnega vala (Minatti, Pavček, Menart itn.), je poezija njene druge zbirke oziroma stopnje ali strukture, ki

Strniša: Svet je niz podob, ki stojijo druga ob drugi

se končuje v prvem ciklu njene tretje zbirke, izrazito slikarska, objektivistična. Ravno Strniša pa je bil tisti, ki je — poleg starejših Udoviča in delno Ovsca — uveljavil ta objektivistično slikarski princip. Skoraj vsak stavek je sklenjena celota in enota — podoba, okno. Oglejmo si recimo tretjo pesem *Vezenja sna: V negodnem mraku / obletujejo mladiči sov / svoja gnezda. / V odmevu sten / živi dekle / in kodra svojo pot / med bilkami. / Na pladnju / kraljuje mrtva ščuka / z odmevom / svetlobe / v hrbtenici. / V platnenem prtu / so drobtine / in ptice. / Garjav konj / se valja v pepelu, / uzda je v reki. / Odprta vrata / sikajo svetle špranje / na platneno obleko. / Šum rezila, / ki tiplje v tolšči / in išče pot / do krvi. / Duh potu, / kakor duh po poplavi, / ki vleče smrad / s širokimi jadri vetra.*

Preden pa gremo naprej po naši v začetku začrtani poti, moramo znova napraviti kratek skok v stran. Primerjati moramo pesniški strukturi Vegrijeve in Strniševe poezije, da bi tudi tu ločili privzeto od pristnega. Strniša piše v pesmi *Mozaiki*, eni prvih te vrste: *Vitke, žalostne svetnice / stopajo po ognjih hladnih, / v luči senčnate svetilke / drsé po zidovih plašnih . . . / V tihem šelestenju časa / ugaša luč, temné oblike. / Le oči še zro iz mraka, / temne, zlate in velike.* Ali v *Polnoči: V kletki iz trnja poje rdeči ščip. / Kot srepi, sneti bronasti zvonovi / veliki hribi težki žde pod njim . . . Na modrem polju kot bel lev stoji / visok, tih dom, obzidan in zaklenjen. / Tri zvezde se leskečejo nad njim.* (Obe pesmi sta iz prve Strniševe zbirke, torej izpred 1959. leta). Razlika je pri priči očitna. Strniša podaja skrito, komaj vidno, oddaljeno, v preteklosti ostalo, nad nami sijočo Bit, ki transparira skozi lepoto v naš svet. To Bit simbolizirajo oči svetnic na starih ravennskih mozaikih, oči, ki sijejo iz mraka, med njimi in nami je tema, odsotnost, komaj prehoden medij. Bit — oči — celo temni. Rdeči ščip — luna, zvezda, prav tako simbol Biti — je v kletki, Bit je zaklenjena, zvonovi, ki naj bi jo sporočali, so sneti. Ta figura prisotno odsotne Biti se obnavlja tako rekoč v sleherni Strniševi pesmi brez izjeme — le metafore zanjo se spreminjajo, pesnikova fantazija si nenehno izmišlja nove in tako zida pravljični skrivnostni svet, v katerem Bit skrivajoče se pronica skozi tisoče podob.

Strniša: Bit je zaklenjena

Vegrijeva uporablja v tej fazi isto metodo tisočih podob, a te podobe — v tem je njena svojstvenost ter razlika od Strniše — niso motno transpariranje skrivajoče se Biti, temveč so, kar so: ne podobe, temveč stvarnost, ne prispodobe, temveč svet. Strniševa metoda je prišla v to poezijo skoz glavno, pomen podeljujočo eksistencialijo Vegrijeve strukture, skoz naturo. Ta natura pa je — kot pomensko, strukturirajoče, preoblikujoče polje — metodo preosmislila. V *Vezenju sna* — in v sorodnih pesmih, katerih odlomke smo v začetku naše raziskave že navedli — človeški svet ni svet lutk, Resnica ni zadaj in skrita, narobe, obstoji še zmerom en sam svet-natura, v katerem se nahaja na odkrit, naraven, prisoten način vse, od trdega do mehkega, od krivega do ravnega, od smrtnega do živečega kot vrednostno nediferencirana in nehierarhizirana vrsta (niz) enakovrednih podob, ki so naše življenje. Te podobe, to je to, kar živimo, vidimo, čutimo, je. Naše konkretno življenje je lahko galerija tihožitij, ker je v temelju natura, ne pa zgodovina (kar je za Strnišo — čeprav je ontološko pojmovana, kot zgodovina Biti). V tem naturnem svetu ni bistvene razlike med obstojem in početjem sove, dekleta, ščuke, risbe, konja, noža, krvi, smrada, človeškimi opravili, vetrom. Natura je temeljni, v temelju vse izenačujoči, vse enako noseči princip: natura kot konkretno dogajanje, obstoj, forma, barva, reč, žival, sled, delo, udarec, zvok, čustvo. Natura je pri Vegrijevi bit, a ta bit sploh nima heideggerjevskega pomena ali pomena substance, temveč romantične žive konkretne sile, ki je enaka v svojem izvirku-načelu kot v svojih manifestacijah. Ali ni torej v novi metodi, v novi preobleki — podobarstvu — izražajoča se temeljna eksistencialija Vegrijeve eksistencialne strukture — natura — ostala v bistvu ista, kot je bila že v njenih začetnih pesmih? In ali ne pomeni ravno s tem in zaradi tega temeljno identiteto te poezije, njeno razpoznavno in od vseh drugih razlikujoče se znamenje?

Vegrijeva: Natura kot pomensko polje strniševsko metodo preosmisli

Vegrijeva: Natura nima pomena Biti, temveč Žive sile

Zdaj se lahko znova soočimo z besedami vrana, zver, volk in se znova vprašamo, kakšen je njihov pomen.

Na eni strani ne moremo zanikati, da jih je uveljavil predvsem Dane Zajc, da imajo v Zajčevi poeziji odlikovano mesto-pomen in da je Zajčeva poezija ta pomen silovito vtisnila v povojno slovensko poezijo, posebno v obdobje zadnjih desetih let. Če gledamo torej ekskluzivno s stališča te Zajčeve poezije, njene strukture in pomena, in če imamo slovensko poezijo tega obdobja za takšno, kakor jo je oblikoval predvsem Zajc, potem bi lahko sklepali, da je Vegrijeva od te Zajčeve — in splošne — preveč odvisna in da si znotraj celote ni našla dovolj samobitnega mesta. Takšno sklepanje pa je prelahkotno, neobjektivno in netočno. Dela temeljno napako: enači svet tega obdobja povojne slovenske poezije

s svetom Zajčeve poezije (tako kot bi ga lahko s Strniševim ali katerim koli drugim). Vidi en sam pomen, druge, enako navzoče, spregleda. Iz pomena, ki je zgodovinsko uvedel novo pesniško makrostrukturo (to pa sta brez dvoma storili tako Zajčeva kot Strniševa poezija), iz pomena, ki je na ta način in samo v tem smislu nadrejen drugim poezijam, ki so prišle časovno za njim in bile zato od njega odvisne (nahajale so se že znotraj horizonta, ki ga je začrtal), bi takšno napačno sklepanje napravilo edini mogoči in absolutni Pomen. Če pa pobliže poznamo slovensko povojno poezijo, če še čisto posebej pobliže spoznamo poezijo Saše Vegri, bomo morali sklepati precej drugače. V besedah zver, vrana, volk bomo videli sicer besede, ki jim je Zajčeva struktura določila pomen pobijanja, uničevanja, smrti — videli bomo, da takšen pomen delno ohranjajo tudi pri Vegrijevi (kot pomen obdobja, makrostrukture), da pa imajo hkrati pri slehernem posameznem pesniku znotraj tega obdobja (zato tudi pri Vegrijevi) lasten pomen; ta je odvisen prav tako od kontinuitete, ki jo je v to obdobje prinesla ravno poezija vsakega posameznega pesnika, ki se je začela že pred tem obdobjem in zato nosi s sabo ter v sebi pomene, ki so od tega obdobja, od njegove makrostrukture neodvisni. Tako prihaja do sinteze med obema viroma pomenov, med splošnim pomenom (ki ga je uveljavila zmerom neka konkretna poezija ali več poezij hkrati) in posameznimi, ki prav tako pomagajo (eni bolj, drugi manj) določati tega občega, ki začrtuje horizont.

Besede zver, volk, vrana torej v tej pesmi Saše Vegri — v *Vezenju sna* — pričajo o svetu, ki požira, ubija, uničuje in se s tem hkrati tudi sam požira, sam ubija, sam uničuje; to je horizont makrostrukture tega obdobja in kaže na njeno temeljno pomensko značilnost: na samozanikovanje, samouničevanje, samorazdejanje humanizma oziroma neke njegove stopnje, oblike. Poezija Saše Vegri se nahaja znotraj tega horizonta — čeprav ne v celoti. (Za nobeno poezijo ni neogibno, da se nahaja zgolj znotraj enega samega horizonta, precej jih je, ki te horizonte mediirajo, povezujejo in — eklektično — spajajo; vendar se je treba takoj vprašati: kaj to pomeni? Je takšno križanje in sekanje horizontov odlika poezije ali slabost? Je v tem njena vrednost, je s tem širša, ali pa ravno narobe manj izvirna? In zato umetniško slabša?) Nahaja se le z enim delom. Drugi del je zunaj tega horizonta. O njem priča predvsem konec sklepne pesmi: podoba o mogočnem jelenu, ki živi v ledeni sveči, v zeleni oazi. Kakšen je pomen te podobe, kakšen je horizont, v katerega spada?

Vegrijeva: Preseganje horizonta zajčevske makrostrukture

Že v začetku smo omenili romantičnost tega elementa. Kaj smo hoteli s tem reči? Je mogočni jelen Strniševa Bit, ki je zaledenela, se pravi, da jo vidimo, a ni pri nas, da živi zeleneča, a je le oaza sredi puščave, puščava pa je naše življenje? Za takšno razlago se ne moremo odločiti — predvsem zato, ker ni v skladu s kontinuiteto in tradicijo strukture Vegrijeve poezije, kakor jo poznamo že od njenega začetka. Jelen — katera koli žival — je že v začetku pomenila svobodno, čisto, nedotaknjeno, neurbano naturo kot tisto maternico, ki nas očiščuje, varuje, osvobaja in ki nas prežema v zadnje pore našega življenja, naših čustev, želja, dejanj. Za Strnišo je resnica, svoboda, lepota, moč v Biti, človek je le njen pasivni odsev. Za Vegrijevo je vse to v Naturi, človek je njen aktivni, normalni del. Pri Strniši so edina vez med Bitjo in človekom sanje, spomin, umetnost, vse to pa so vrednote, ki vodijo človekovo roko, nikoli človek njih. Pri Vegrijevi je ta distinkcija odsotna. Ne zanima je. Pozitivni in negativni deli sveta so razporejeni eni ob drugih, skoraj enakomerno. Eno okno — podoba — kaže mogočnega jelena v ledeni sveči, drugo osamljenega pajaca pred majhno žabo, eno svetlobo na ščuki, drugo garjavega konja, eno noč, druge šepet v starih, košatih vrbah. Cikel se začne z ubijanjem, ki se večkrat ponovi, konča z jelenom, ki živi, čeprav zaledenel. Da se svet ubija in požira, je jasno (— to zahteva makrostruktura samonegacije določene faze humanizma); konec četrte pesmi nazorno priča o tem: *V gosti vrsti / se pomikajo podgane / k pragu hiše, / kjer vznak leže / nabite vreče. / Rumeno zrnje / je čisto / kot otroci pred krstom.* Ta čistost zrnja, ki je identična z mogočnostjo jelena, pa kljub nenehni o g r o ž e n o s t i ostaja. Svet se pred nami ne požira do konca, temveč ostaja o g r o ž e n po tem požiranju. Samonegacija eksplicitnega humanizma je le napovedana, v zraku, pred nami, nad nami, v nas, a ne kot izvršeno dejstvo. Naše opazovanje lahko sklenemo: če bi bil človek čisti subjekt, ki bi kreiral svojo zgodovino, življenje in svet (kar je tako za Zajca kot za Strnišo; pri Strniši je Bit onkraj subjekta, metahumanistična, človek je absolutni subjekt toliko, kolikor ni medij Biti — kar pa ne spreminja usode njegovega subjektivizma), bi ga njegov subjektivistični aktivizem zanesljivo pripeljal v golo samozanikanje — saj bi ostal sam sebi še edini predmet akcije. Ker pa v poeziji Saše Vegri — vsaj v tisti, ki smo jo obravnavali dozdaj — človek ni takšen absoluten subjekt, temveč del sveta-nature, zanj ni neogibno, da pride v

Vegrijeva: Čeprav po požiranju ogrožen, svet obstaja

tak ekskluziven in dokončen samoobračun s sabo. Drugi pol sveta — čistost, lepota, jelen, otroci, zrnje, vera, krst — lahko obstane, čeprav ogrožen in komaj navzoč. Lahko zapišemo, da s tem obstane tudi prejšnja intimistično humanistična makrostruktura, kakor smo jo spoznali predvsem v poeziji Ivana Minattija. Natura ostaja neuničljiva, neukinljiva, ne more sama sebe ubiti: natura kot načelo čistosti in vrednosti. Zato je neogibno, da se ta natura kot večna in večno močna ne kaže le sama na sebi, temveč v vsem — ker je vse ona sama; s tem pa tudi v človekovem srcu, duši, čustvu, želji, notranjosti (notranjost je del sveta-nature). Se pravi tudi v intimi. Ne moremo se ogniti sklepu: v poeziji Saše Vegri se bo morala ravno ta notranjost, intimnost kot preostali pol čistosti in vrednosti eksplicirati, tematizirati in se tako konfrontirati s svojim nasprotjem, z drugim polom: s človekovo oziroma subjektovo samonegacijo. Ta konfrontacija bo morala biti odkrito soočenje obeh makrostruktur: intimistično humanistične in samozanikujoče se humanistične. To pa bo ravno zato, ker bo šlo za ekspliciten dialog med obema, za tematizacijo tega, kar je bilo dozdaj implicite združeno ter koeksistiralo samó po sebi, najbolj avtentična, zares samobitna struktura poezije Saše Vegri, tista, ki bo hkrati neodvisna in odvisna od drugih makrostruktur, a ravno v tematizaciji te neodvisne odvisnosti zares »neodvisna«, se pravi avtohtona.

Vegrijeva: Natura je neuničljiva

Konfrontacija dveh makrostruktur: intimistično humanistične in samozanikujoče se humanistične

Ta naš »bo« in »mora biti« je seveda povsem navidezen in retoričen, saj govorimo v resnici že iz avtoričine nove skušnje, že iz poznavanja poezije, v kateri je Saša Vegri to konfrontacijo izpeljala; to je storila namreč v pretežnem delu svoje tretje zbirke *Zajtrkujem v urejenem naročju*. Preden pa se bomo lahko odkrito lotili te konfrontacije, bomo morali napraviti nov korak vstran in ugotoviti novo makrostrukturo povojne slovenske poezije, fazo, ki je prišla po Zajčevi, poezijo, ki je že učinkovala v času, ko je Vegrijeva pisala svojo zadnjo zbirko (po letu 1963) in je — tega ne bo težko dokazati — na novo poezijo Vegrijeve vplivala v podobnem smislu (s funkcijo kvasa in delnega horizonta), kakor že prej Minattijeva, Zajčeva in Strniševa. Povsem določno mislim na poezijo Tomaža Šalamuna in nekaterih drugih pesnikov iste makrostrukture (Zagoričnik, Rotar).

Prvi stilni način Saše Vegri je bila neposredna izpoved v prostem opisu nature, drugi precej bolj disciplinirana in posredna podoba, ki z vrsto enako grajenih, a vsebinsko drugačnih podob podaja slikovno celoto, kot jo tvorijo posamezni kosi v velikem oknu katedrale ali jagode na rožnem vencu. Tretji stil se začne — v ciklu *Uspavanke strahu* — s potencirano pripovedjo, prozaizacijo prej tako lirsko-poetsko poudarjenega podobarstva, nadaljuje in zaostri pa se v razsekan, oster, ironičen, hoteno urban katalog dejstev, spoznanj, misli, opazovanj, v formo, kjer je vsak verz svoj stavek in svoja misel, vsi skupaj pa dajejo zaželeno celoto. Podobarstvo je popolnoma izginilo, izpoved se je vrnila in nastopa vmes med ostalim kot priostrena intelektualna poanta. Recimo v pesmi *Prijatelica: REZERVNIH DELOV NI / Brezglave procesije drsijo. / Otroci so si zelo podobni. / Ne moreš prav spregledati. / Šteješ stopinje te nesmiselne povorke. / Vsak dan je praznik, toliko religij je bilo na svetu. / Na tvojem temenu razjeda nekaj rja. / Klicati je prepovedano. / Do krvi te lahko pobijejo z glasom. / Olje za maziljenje je žarko. / V mukah boš rodila svoje dete. / Porodna božjast ni nujna. / OB SREDAH OD 3 h DO 5 h / (Predvsem mleko, belo pijačo malčkov.) / Žeja, to je zlo vsakega začetka. / Kljub želji ostane ulica slepa. / »Krči se, če ga ne negujete pravilno. Želite tudi volančke?« / V embalažo duše se ne moreš odeti. / KADITI NI DOVOLJENO* itn. Takšnih verzov je polna poslednja poezija Saše Vegri.

Kot da smo v povsem drugem, novem, nepričakovanem svetu. V prvi zbirki je pesnica opevala predvsem naturo, svobodni, lepi, čisti svet, zraven muko, kadar ga človek ni mogel doseči. V drugi sta se pozitivno in negativno, živo in umirajoče kazala kot dela temeljne vse poganjajoče sile Nature-Življenja. V prvi je bila najbolj prepovedana, zanikana, osovražena téma urbanost, civilizacija, socialno življenje industrijske družbe, nasproti njej so stale biološke vrednote in prvine kot rod, zemlja, kri, čreda. Tretja pa, kot da bi ji ti urbano civilizacijski procesi pomenili edino preokupacijo. Iz himnične pastorale in gotskega okna sta se izvila protest in kritika. Človekov boj za čisto naturo se sicer nadaljuje, vendar v sila spremenjeni obliki. Je kot boj brez upa zmage. Prej je s čustvom živel v svobodi onkraj današnjega, zdaj je v to zdajšnje, današnje, predmetno, po človeku predelano uklenjen, po tem ogrožen, v njem zasužnjen. Kje je še čista natura? Kje še lahko pogleda izpod plasti mehaničnega, rutinskega, nesmiselnega, družabnega, snovnega? Vsepovsod so sami artikli, dolžnosti, odnosi, dejstva, en sam velikanski obrat institucialnega, iz katerega so se natura, neposrednost, svoboda, pristnost skoraj povsem izgubile.

Vegrijeva: Natura je prekrita pod mehaničnim, rutinskim, družabno družbenim, funkcionalnim Obratom

Téma in forma sta se spremenili v skladu s témo in formo makrostrukture šalamunovskega nihilizma, neantizma in reizma, se pravi sveta, v katerem se je subjektovo samozanikanje že toliko uresničilo ter dovršilo, da se nam kaže kot svet reči; človeški odnosi, čustva, dejanja, dogodki, misli, z eno besedo celotna človeška vsebina je reducirana, spremenjena, napredovala je v reč. Vzemimo za primer recimo Šalamunovo pesem *Če šteješ od ena do sto* iz zbirke *Poker* (1966) in navedimo iz nje nekaj verzov: *in tu se začne / laž karambol palčice skozi okno / ali se kaj spremeni / ti očeta do praga / sin tebe čez prag / še dobrih deset dni nas loči / od kvalifikacij za vstop / s tem ko je čevelj obrnjen k tebi / zgubi tisto nežnost v karakterju / ki jo ima isti čevelj ko gleda vstran / in tu se začne / Mojzes ribica višje zrenje / bradlja Hegel svetal vzgled / pajole pagaje bum mezaluna / eni so na zatič / drugi na patente / o škropilnica škropilnica škropilnica* itn. Pesem se konča z verzom: *dečva bečva bačva banana.*

Odnos med Šalamunovo poezijo in poezijo Saše Vegri je podoben, kot je bil med Strniševo in njeno. Šalamunovega vpliva se ne da zanikati. Verz, naštevanje predmetov, dejstev, ugotovitev, vse to je sorodno. Ravno Šalamun je tako rekoč priboril urbanemu besednjaku pravico do eksistence v slovenski poeziji. Malokateri slovenski pesnik se je tako brez predsodkov, čez vse značilnih ravno za slovensko romantično ruralno pesniško tradicijo, prepustil novemu, neodkritemu, čudovitemu, bogatemu svetu rezultatov dela, visoko razvitih družb. To je lahko storil, ker se mu ta svet ni upiral, narobe, ker se v njem počuti doma, ker je ta svet zanj edina in prava resnica. Absolutni subjekt se je s svojo absolutno aktivistično in subjektivistično samovoljo zanikal kot Avtor, vir in totalizator sveta ter se identificiral — sebe kot resnico — le še v svojih proizvodih, v objektivnem svetu fakticitete, v katerem si je vse enakovredno, saj je vse enako obstojno, v katerem ni nobenega Subjekta, ki bi vse — glede na svoje potrebe in cilje — znova spajal, totaliziral in osmišljal. Smisla — pomena — v tem svetu artiklov in v artikle spremenjenih odnosov sploh ni. Vse je zamenljivo, vse se samo od sebe stabilizira, vse harmonizira, vse je vpleteno v funkcionalen tek svetovnega veleobrata. Svet, ki ga podaja ta poezija, je torej skoz in skoz pozitiven svet.

Šalamun je priboril urbanemu besednjaku pravico do eksistence v slovenski poeziji

Šalamun: V svetu artiklov in v artikle spremenjenih odnosov ni Pomena

Tu pa se nam že kar v začetku razkrije temeljna razlika med tem svetom in svetom v poeziji Saše Vegri. Obe strukturi pravita: vse je zamenljivo, vse zunajčloveško, vse predmetno-rečno, vendar je Šalamun v tem do kraja dosleden in če reče vse, je to zares v s e. Vse Vegrijeve pa zadeva samo urbani civilizacijsko industrijski svet, ki je za Šalamuna vse, zanjo pa le del sveta, ječa, v katero je zaprt tisti, ki ni njegov del, temveč samo njegov predmet. Človek, identičen z Naturo, ostaja zunaj. Na eni strani imamo urbano predmeten svet, ki pomeni do kraja realiziranega človeka-aktivista-subjektivista, torej samozanikani in v nečloveškost, v zunajčloveškost, v rečnost spremenjeni humanistični subjekt (to je pomen makrostrukture prejšnje, »zajčevske« faze — Vegrijeva vizira svet artiklov drugače kot Šalamun, gleda ga po zajčevsko kot svet človekovega samomora), na drugi strani pa se je ohranila identiteta med človekom in Naturo, ne glede na to, da je do kraja ogrožena in zasužnjena (s tem pa se je ohranila tudi makrostruktura prejšnje, »minattijevske« faze — naturalizirana intima oziroma intimizirana natura). Zato mora Vegrijeva zapisati: REZERVNIH DELOV NI. Pomen tega stavka-verza je ravno obraten kot pri Šalamunu, kjer je vsaka stvar rezervni del druge. Vegrijeva ve: rezervni deli so za reči, teh lahko proizvedemo neskončno število, človek pa je po bistvu nekaj drugega, vsaka poškodba ga neusmiljeno pohabi. Za iztaknjeno oko ni zamenjave, ne za požrto roko ali nogo, ne za izgubljeno vero, ne za trpljenje, ne za smrt. Človeka gleda temeljno drugače kot Šalamun: ne kot reč, temveč kot nezamenljivo dušo, ki ji pripada nezamenljivo telo in ima nezamenljivo avtentičnost, potrebo po lepoti, željo po čistosti, težnjo po svobodi, ter zato, ker se ji te potrebe ne uresničijo, neznansko trpi. Iz muke pa se poraja nezadovoljstvo, jeza, bes, kritika, protest. V strukturi Šalamunove poezije je Hegel enak bradlji, ribicam, čevlju, kvalifikacijam, lajšticam, škropilnici; pomen podeljujoča eksistencialna kategorija je Reč. V strukturi poezije Saše Vegri je pomen podeljujoča, drugim nadrejena eksistencialna kategorija Natura-Človek, človek v svoji eksplicitni humanistični različici, ki išče smisel, vero, varnost v svoji notranjosti, ki kliče po odzivu drugega človeka, ki hoče sezidati s tem človekom smiseln, od proizvodov svojega dela nepodjarmljen svet človeške humanistične AVTENTIČNOSTI. S takšnega dejansko tipično minattijevskega stališča je groza, ker so si otroci tako podobni, ker so preveč serijski, premalo individualni, ker človek — pogled in potreba — izgublja kriterij ločevanje in hierarhiziranja; je obup, ker so povorke, ta znamenja človeške grupne aktivitete, nesmiselne, ker je prišlo do inflacije religij in se tako človek ne more več orientirati; je rana na temenu, na glavi, ker se moja dejanja reificirajo, alienirajo

Vegrijeva: Za iztaknjeno oko ni zamenjave

Šalamun: Hegel je enak bradlji in lajšticam

in me — kot tuja, neavtentična — zasužnjujejo; je trpljenje, ker v tem dehumaniziranem svetu ni več dovoljeno klicati, vpiti, izpovedovati se, izražati svoj obup, trpljenje, grozo, ker v njem ni odziva, ker te v njem pobijajo, ker v njem ni varnosti, nobene embalaže, v katero bi preganjani človek lahko odel svojo ranjeno dušo.

To razliko med obema strukturama bi lahko ilustrirali na nešteto primerih. Vmes med evidentiranjem vsakdanjih, banalnih, nesmiselnih dejstev, kakor jih pričajo verzi: *ODLOČBA POKOJNINSKEGA ZAVAROVANJA / ROŽE OHROVT CELOFAN / PRAVILO DESNE VOŽNJE / Pet do treh. Pet obrazov. / V krožniku živi juha svoje skromno življenje. / Čiščenje krtačke za zobe,* vmes med naštevanjem teh nesmiselnih vsakdanjih opravkov, ki so prekrili človeško bistveno, bomo naleteli na celo vrsto direktnih izpovedi, krikov, opozoril, spoznanj človekove neprilagojenosti, neprilagodljivosti in nereduktibilnosti: *Zjutraj nimaš poguma zamisliti si noči ... Nemogoče se je na kar koli navaditi ... Kadar ležeš k moškemu, imaš kresnice v laseh ... Postajaš slepa ... Vogali te zazidujejo ... Razmisli o možnosti, ki zija iz prepada ...*

Sklep naše primerjave med poezijo-strukturo Saše Vegri in Tomaža Šalamuna je podoben sklepu, ki smo ga že napravili ob primerjavah s strukturami Minattija, Zajca in Strniše. Njene najnovejše poezije nikakor ne smemo brati in dešifrirati izključno iz horizonta reistične makrostrukture — na ta način je ne bi razumeli — čeprav spet, na drugi strani, ne bi smeli vpliva te makrostrukture povsem zanemariti, kot da je od nje docela neodvisna. Pesnica je vstopila vanjo — tako kot je prej v minattijevsko intimistično in zajčevsko samozanikujočo — sprejela od nje marsikaj, vendar jo je cepila na svojo že dlje časa formirano kontinuiteto, na lastno strukturo. S pomočjo reistične makrostrukture je svoj svet izoblikovala na novo.

Najnovejših pesmi Saše Vegri ne smemo brati izključno iz horizonta reistične makrostrukture

Zdaj nam je strukturalna provenienca poezije, ki jo raziskujemo, že precej znana, čeprav seveda vseh vplivov in odnosov, ki jo vežejo z različnimi strukturami povojne slovenske poezije, nismo mogli in hoteli niti od daleč nakazati. Bistvo je pred nami, razvidno. Šele zdaj, ko smo opravili ta, po svoje precej pozitivistični posel, ko smo odkrili in definirali naravo struktur posameznih stopenj v poeziji Saše Vegri in struktur, ki so vplivale nanjo, v katere je — kot v makrostrukture — vstopala, lahko našo raziskavo nadaljujemo.

3.

Poskusimo sežeti naše dozdajšnje ugotovitve in natančno opredeliti eksistencialno strukturo poezije Saše Vegri, kakor se kaže v njeni tretji fazi oziroma v tretji zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju.*

V sleherni strukturi imamo eno ali več odločilnih, drugim nadrejenih eksistencialnih kategorij (eksistencialij), od katerih je predvsem odvisen pomen strukture, s tem pa tudi pesmi. Takšna pomen podeljujoča, nadrejena eksistencialija je bila v prvi fazi poezije Saše Vegri Natura. Natura je vsekakor temeljnejša od človeka: je vir in cilj sveta, je pa hkrati tudi ves svet sam. Človek je le njen del, ki se je začasno od nje odvrnil, jo bodisi pozabil ali pa se zaradi različnih težav ne more izenačiti z njo. Tako se Natura kaže prav za prav v dveh podobah: v eksplicitni in implicitni. Implicite je Natura vse, ničesar ni, kar ne bi bilo Natura; eksplicite pa je Natura cilj in vir, vzor in smisel, zgled, h kateremu težimo, varnost, moč, življenje, polnost. Razlika med implicitno in eksplicitno Naturo je navidezni odpad od Nature: mesto, nemoč, obup, zlo, beda, zapuščenost, strup, vse, kar je negativnega. Tako ima Natura dve funkciji, dve podobi. V eni — za Vegrijevo značilnejši in temeljnejši — je tisto, kar nas povsem presega, temelj, moč, iz katere črpamo naše moči, Sila, ki nas pogaja, določa in ki smo mi sami, pravzaprav ona sama, le da se tega ne zavedamo in igramo začasno — a nehoteno in trpečo — igro osamosvajanja. Ta — globlji — pomen govori o pesničini romantični kritiki humanističnega subjektivizma in aktivizma. Človek je, kolikor je po Naturi in zanjo. Sleherno poskušanje, da bi človek postal Avtor, Bog, Vir, Moč sveta, je smešno, neresnično in nemožno. V drugi — od minattijevske makrostrukture — prevzeti funkciji pa je Natura človekovo nasprotje, tisto, kar trenutno ni, pa bi rad bil, njegovo dopolnilo, psihološka varnost, lek ranam in trpljenju. Natura kot pozitivna negacija človeka, ki je sam na sebi negativum. Ta smer se je nadaljevala v poeziji Daneta Zajca, se tam radikalizirala v pomen Nature kot Ne-človeka in Reči ter prešla v poezijo Tomaža Šalamuna, kjer se je Natura pokazala kot pozitivni industrijski svet artiklov. V Šalamunovi poeziji — strukturi — je postala (seveda po človeku povsem predelana) Natura vse in se tako znova združila s pomenom, ki ga je pri Minattiju izgubila. Človekova subjektivistično aktivistično humanistična osamosvojitev, ki se je pri Minattiju začela (v prejšnji kajuhovski

Vegrijeva: Natura ima dve podobi — avtohtono in minattijevsko

Zajčeva poezija Minattijevo radikalizira

V Šalamunovi poeziji je svet industrijskih artiklov

zgodovinsko revolucionarno humanistični fazi Človek dela Zgodovino toliko, kolikor ona njega, zato se Človek ne razodeva kot posameznik, temveč kot grupa, zgodovinska organizacija, občestvo, naturnozgodovinska sila), se je pri Šalamunu končala. Vegrijeva je — v svoji prvi fazi — v okviru minattijevskega horizonta dopustila delno razcepljenje Nature in Človeka (kot posameznika), medtem ko je zgodovina pri njej neeksistentna. Njena pozicija pa je korak naprej od Minattijeve v tem, da je pri Minattiju posameznik sicer nesrečen, a v jedru pozitiven, edino mogoč — saj je le kot posameznik lahko obračunal z dehumanizirano, razčlovečujočo, sklerotizirano grupo-organizacijo, ki se je spremenila v avtokratično institucijo; ker si je ta institucija prilastila Zgodovino in njen pomen, je lahko našel človek, ki je še hlepel po Svobodi, Resnici, samouresničevanju, edini še nezasedeni, nekontrolirani in relativno svobodni, neodvisni prostor zase in za realizacijo svoje človečnosti v posameznosti oziroma celo zasebnosti. Na drugi strani pa je ta pozicija sila majava, negotova, majhna, komaj vzdržna; zato je moral človek hlepeti po nečem močnejšem, trdnejšem. Med obema možnostima: ali okrepiti človeka in ga napraviti za samostojen, neodvisen subjekt, ki zanika grupo, ki ne priznava zgodovine, ki se bori zoper institucijo, ki se realizira v aktivnem samoustvarjanju in osvajanju sveta (v tega ga je razvil v pozitivni obliki predvsem Taufer, v negativni Zajc), ali pa ostati pri nemočnem, nežnem, skromnem subjektu-polsubjektu, ki si upa sam sebi dovoliti le individualno akcijo ljubezni z dekletom, pa še ta je bolj predajanje kot akcija, ki pa hkrati išče dopolnilo svoji nemoči v nečem nadsubjektivnem, temeljnejšem in primarnejšem: v Naturi, si je Minatti izbral drugo možnost, saj ga je Natura vsaj spominsko vračala nazaj, v njegovo izhodišče, v prejšnjo fazo, v kateri so Človek, Grupa, Zgodovina in Natura tvorili identiteto.

Minattija vrača Natura v njegovo Izhodišče, kjer so Človek, Grupa, Zgodovina in Natura tvorili identiteto

Človek-posameznik ima pri Vegrijevi drugačen pomen kot pri Minattiju, saj ima drugačen izvor. Ni nastal kot reakcija na institucializirano grupo, na zgodovino, ki se je obrnila zoper posameznika, temveč je že rezultat te reakcije. Je že tukaj. Vegrijeva je to eksistencialno formo-figuro že našla; ko se je zavestno rodila, se je rodila že v horizont, znotraj katerega je ta figura, ta eksistencialija že prisotna, izdelana kot temeljna eksistencialna vloga. Samo stopila je vanjo, jo živela-igrala, a jo hkrati — s svojo svobodo, potrebami, močjo — preoblikovala. Preoblikovana figura človeka-posameznika pa je ravno tisto, kar iščemo in kar skušamo precizirati. Ta človek-posameznik je za Vegrijevo še mnogo manj eksistenten, še bolj majav, negotov, nevzdržen kot za Minattija: je sam v sebi skoz in skoz prehoden, negativen. Zato pa Natura zanjo ne more biti samo ali predvsem dopolnilo, poskus ozemljitve, iskana varnost in trdnost, v katero človek-posameznik hrepeni, pa ne more (kot za Minattija — fotografski negativ, a moralno eksistenčni pozitiv preživljanega življenja), temveč je lahko dopolnilo le deloma, na vrhnjem planu, v bistvu pa gre za temeljno, primarno odvisnost človeka-posameznika od te Nature, ki je pred njim, pod njim, nad njim, ki je razširjeni, bistvenejši, bolj živi on sam. Jasno je, da je tudi eksistencialijo Naturo Vegrijeva prevzela, kot je pač prevzela vse kategorije in kot pač vsi prevzemamo vse; v tem je pogoj in pomen kontinuitete človeške zgodovine. A v tem, ko jo je prevzela, ko je — natančneje izraženo — padla vanjo, se v njej znašla, jo je hkrati tudi preoblikovala v skladu s svojimi potrebami in možnostmi oziroma — natančneje izraženo — vse druge zahteve, dejstva, potrebe, sploh momenti, ki so nastopali v poeziji Saše Vegri (med te pa štejem tudi svobodo in moč), so se morali med sabo in z eksistencialijo Nature urediti, razporediti na primeren način; tako je nastala njena posebna eksistencialna struktura in poseben pomen eksistencialnih kategorij znotraj te novo-stare strukture.

V poeziji Saše Vegri so se vse eksistencialije mórale razporediti in preosmisliti v skladu s pomen podeljujočo eksistencialijo Nature

Oglejmo si primer, na katerem bomo zadosti jasno spoznali pomen kategorije človek-posameznik in njen odnos do nature. V pesmi *Dobre in daljne* (ves čas se nahajamo v horizontu prve zbirke Saše Vegri, med pesmimi *Mesečnega konja*, 1958) piše: *Dobre in daljne / obale molčanja / sprejmite me. / Tako trudno je beganje / v motnih vodah besed, / kjer naplavljeno zlo / jih drobi in spreminja ... / Razklala bom srce / na dvoje, / da lačne ptice / izkljujejo strjeno kri, / ki jo je zastrupljala / blaznost želja ... Obale molčanja, / rotim vas za srečo tišine, / da v vaši širini / zgubim svojo medlo podobo.* Natura — lačne ptice, obale molčanja — je pozitivna, saj očiščuje človeka-posameznika od njegove subjektivitete (*želja*) in socialnosti (*besed*). Posameznik na eni strani teži — želi — v naturo, da bi se v njej kot subjekt — kot želja — zanikal; se pravi, da gre že za napoved subjektovega samozanikanja. To si želi zelo intenzivno: roti. Na drugi strani pa je jasno, da natura ni samo predmet želja, sanjanja, a nedosegljiva lepota, temveč realiteta, ki je tako močna, da bo sama odločila, ali naj človeka sprejme vase ali ne. To vidimo nazorno v pesmi *Duh tlečega ognja me*

opijanja: V prsi in boke / se vrača / materina ženskost, / ki je z dobrimi rokami / zvabila iz očetovega telesa / moje rojstvo. / Nikoli mi ni bilo tako drago / to njeno dejanje / kot ta večer . . . / v moja čutenja / stopajo tkalci / belega platna, / sinji orači / nabrekle prsti / in dobrota, / ki celi rane vojn / in sovraštva. / Kako tuja / mi je strupenost pohlepa, / ko se telesa dotika zemlja. / Duh tlečega ognja / in nežnost zemlje me omamlja; / skozi telo se prelivajo / mehki tokovi zdravega spanja. Posameznik si nič več ne želi, temveč dobiva, ima. Natura-zemlja ga poji, ohranja, oživlja, pomirja, zdravi, daje mu moč, rodnost, dobroto, eliminira tisto, kar je prinesla družba, ta v temelju denaturirana kategorija (vojne, sovraštvo). Natura-zemlja odpravlja subjektivistični pohlep. Natura ostaja temeljna in zmagovita.

Vegrijeva: Natura odpravlja subjektivistični pohlep

Upajmo, da nam je zdaj jasen konkretni odnos med Naturo in človekom-posameznikom v zgodnji poeziji Saše Vegri. Natura je poglavitna pomen podeljujoča kategorija, zaznamujoče (semiološko) in pomenjujoče (semantično). Človek-aktivna grupa v tej poeziji ne nastopa. Kaže se le institucija družbe, ki predstavlja zlo, nemoč, neavtentičnost in je temeljna negativna kategorija. Ne živi sicer zunaj nature kot temeljne žive sile, a je v njej le implicirana kot njeno denaturiranje, padec, razkroj, negacija. To se pravi, da dobiva družba od Nature splošno eksistenco, ne pa pomena (oziroma pomen le v nekem skrajno splošnem, nekonkretnem smislu). Je relativno avtonomna in zato tudi pomen podeljujoča kategorija. Podeljuje ga tako Naturi nazaj, se pravi, da jo maže, kvari, uničuje, denaturira, hkrati pa ga daje tudi človeku-posamezniku, katerega prav tako kvari, denaturira, predvsem pa dela nesrečnega v njegovem sovraštvu, zlu, pohlepu. Je torej pomen podeljujoča kategorija nižje, a kljub vsemu zelo pomembne stopnje. Človek-posameznik kot dozdaj po vrsti tretja analizirana eksistencialna kategorija je polje, na katerem se za njegovo dušo borita obe nasprotujoči si sili: Natura in Družba. Obe ga pomensko določata, od obeh prejema vsebino: od ene moč, nedolžnost, kri, rod, ljubezen, mir, lepoto, naravnost, zdravje, od druge pohlep, sovraštvo, osvajalnost ter s tem obup, trpljenje, nesrečo, nemir, nesmisel. Po tej plati je posameznik-človek predvsem zaznamovano in pomenjeno (signatum), predmet v rokah usode, begajoča kroglica v območju dveh svetovnih prae-eksistentnih in nanj že čakajočih ter določujočih ga struktur (dveh signansov). Po drugi plati pa je tudi človek-posameznik pomen podeljujoča kategorija; ne podeljuje ga niti Naturi niti Družbi, temveč sam sebi. Takšen je kot subjekt, kot agens, kot želja, kot individualna svoboda (ne svoboda Nature), kot akcija, kot volja, se pravi tedaj, ko se zares individualizira, ko se odpove izvirni in zaželeni zvezi z Naturo, ko hoče igrati sam svojo samolastno igro zoper vse in vsakogar. Njegova individualiteta je torej dovoljena in pozitivna (po Naturi opredeljena in pomenjena) takrat, kadar uporablja želje, nezadovoljstvo, akcijo za to, da bi se čimprej strnil z Naturo: ko teži vanjo; a negativna, slaba takrat, ko se skuša s svojo akcijo uveljaviti na račun Nature, v družbi, med drugimi, nad njimi in nad naturo (kot osvajavec sveta in drugih). Individualiteta, človek-posameznik je torej prehodna kategorija, ki sama v sebi ni konsistentna, obstojna, trdna, trajna, temveč nenehoma teži iz sebe ven (to je pomen človekove aktivnosti) v eno ali drugo stabilno eksistencialijo: v Naturo ali v družbo.

Vegrijeva: Institucija Družbe predstavlja Zlo, nemoč, neavtentičnost in je temeljna negativna kategorija

Vegrijeva: Človek posameznik je prehodna, sama v sebi neobstojna kategorija, ki teži v eno ali v drugo stabilno eksistencialijo: v Naturo ali v Družbo

Določili smo tri temeljne eksistencialne kategorije v zgodnji poeziji Saše Vegri. Vse druge kategorije, ki jih je seveda cela vrsta, spadajo pod eno od teh treh ali pod vse tri, od njih, v njihovi igri dobivajo svoj pomen in tako tvorijo posebno eksistencialno strukturo te poezije. Recimo: rojstvo, rod, kri, pleme, čreda so kategorije Nature in posameznik participira na njih, kolikor je naturen. Sovraštvo, pohlep, nasilje so kategorije družbe, posameznik participira na njih, kolikor je denaturiran in podložen družbi. Čutenje je nevtralna kategorija; lahko čutim dobro ali slabo, mirno ali nemirno. V Naturo sodi še cela vrsta manj pomembnih kategorij, eksistencialij tretje vrste: dom, lep dan, bela domačija, kostanji, mladi smeh, domači kruh, jutro, piščali, brdo, topoli, trave, čistost, sadovi, njive, sreča, žrebe, metulj, sinji studenec, srce, mati, sonce, pomlad itn. itn. V družbo: oskrunjene sanje, smrt, odpadanje, lakota, samota, pocestnice, cenena prevleka, plehko plačilo, greh, žalost, strast, samota, praznina itn. itn.

Poseben pomen poleg temeljnih treh kategorij ima ljubezen kot težnja po spoju s sočlovekom v naturno celoto. Ljubezen se razodeva kot posebna, odlikovana téma in ima precejšen razvoj od začetne rahle dahnjenosti, nežnega občutka-čustva (ta linija se je pozneje razvila v poeziji Valentina Cundriča in Janeza Juvana, v najnovejšem času — po svoje — v poeziji Toneta Kuntnerja) pa do močnejših tonov. V pesmi *Pomlad prihaja: . . . se v meni razliva / nekaj še tiše / kot senca na hiše; / plaho se bliža / s polja / in vseh stvari / v mojo nemirno kri / val mehke pomladi.* Ali v pesmi *Rosa na pajčevini: Sanjam, sanjam / tiho srečo,*

Cundrič, Juvan, Kuntner

/ srečo, ki na cvetu spi. / Tiho, tiho, / in vse tiše, / da se ne zbudi. / Čakam, čakam. / a bojim se, / da ga ni. / Tipljem, tipljem / v cvetu češenj / tvoje roke, / ki jih ni . . . Ali v pesmi *Pridi: Pridi, ti, / ki s prvimi mehkimi / tokovi vetra / prinašaš nemir / in imaš smeh cvetov / in oči / pomladnega neba . . . Veš, / kako mehka / so usta spomladi / in žejna dobrote.* Ali v pesmi *Tako blizu si: In jaz jočem / s polnim naročjem / mladosti in lepote.* Ali v *Pesmi krvi: Nocoj te ves / večer je poln / in tvojega / telesa vonj / iz mladih / grmov mi puhti / v nosnice, / da se širijo / kakor nozdrvi / spočitih konj.* Navedeni primeri kažejo, da je ljubezen do sočloveka pozitivni izraz posameznikove nestabilnosti, vsebina njegove težnje, da bi se prelil iz sebe, iz svoje neobstojnosti v Obstoj, v Naturo. Po eni strani ljubezen sama prihaja iz Nature (s polja in vseh stvari). Na drugi strani je ljubljeni fant z Naturo identičen (sreča je v cvetu, tvoje roke so v cvetu, prihajaš z vetrom, imaš smeh cvetov in oči pomladnega neba). Posameznik pa komaj čaka, da se bo spojil s tistim, kar prihaja iz Nature (je žejen dobrote, vanj se preliva telo ljubljenega, ki izhaja iz grmov). Na tretji strani je ljubeči posameznik sam del Nature in samo kot del Nature lahko ljubi (ima polno naročje mladosti in lepote, njegove nosnice se širijo kot nozdrvi konj).

Zdaj, ko smo določili eksistencialno strukturo začetne poezije Saše Vegri, lahko preidemo na določitev strukture v njeni tretji, zadnji pesniški zbirki.

Prva zbirka je največ pozornosti posvečala Naturi, precej pa tudi človeku-posamezniku, ki je težil v Naturo (erotiki in drugim odnosom do Nature). Bistveno manj se je ukvarjala z družbo. V tretji zbirki je sorazmerje obrnjeno. Družba je postala glavna téma. Oglejmo si to novo razmerje pobliže.

V prvi zbirki je bil posameznik deklica v prvem razcvetanju, pred prvimi ljubezenskimi doživetji. V tretji zbirki je posameznik poročena žena, mati z dvema otrokoma. Njena eksistencialna situacija, njena skušnja, oboje se je temeljito spremenilo. Odtod tudi sprememba téme. V prvi zbirki je pesnica popisovala, kar je živela tedaj, v tretji, kar živi zdaj. *Zajtrkujem v urejenem naročju* je knjiga, ki že z naslovom tematizira svojo vsebino. V pesmi *Družina* (iz razdelka, ki je že spet po naslovu pomenljiv, iz *Relikvij*) piše: *Usta zalagamo. / Oči zalagamo. / Nato je neka ura, vsak dan neka ura, / ko moraš razbeliti maščobo in prižgati luč . . . / Vse dobro tesni. / Tesnijo čuti, / tesnijo besede, / tesnijo vrata in okna . . . / Pojedla sem zadnji grižljaj. / Ugasil si cigareto. / Gledam dim . . . / Tako počasi. / Tako hitro. / Tako za vedno.* Družina je pomanjšana družba, namesto da bi bila tisto, po čemer je bil človek v prvi zbirki: Natura, v naturno enoto dveh ali več posameznikov (žene, moža in otrok), v rod povečana in spremenjena, dezindividualizirana posameznost. Družina je obrat (skoraj tovarna), ki teče sam od sebe, mi vsi mu le služimo, ga mažemo, da bi bolje funkcioniral, sami sebe — kot naturo — ohranjamo, da bi služili — da bi natura služila — družbi, instituciji, praznoti, goli formi, golim odnosom, stavbi, v kateri ni nič več živega, primarnega, naravnega, polnega, neposrednega, lepega, zdravega, poetičnega, sanjskega, ljubečega, radostnega. Družba je postala poglavitna, prva, najbolj odlikovana pomen podeljujoča eksistencialija, natura pa njen odvisnik, zaznamovano v odnosu do zaznamujočega. Družba si je naturo podredila, jo domesticirala, zasužnjila, denaturirala, na svetu je zavladala Pošast, prav posebno grozljiva oblika Apokalipse: urejeni dom. Jemo, da bi ohranili svojo moč, svojo moč moramo ohraniti, da bomo lahko delali v proizvodnji, proizvodnja mora teči, da bi se Družba ohranila; ljudje smo torej nedolžne deklice, ki se dan za dnem sami mečemo v žrelo sedmeroglavega zmaja — ta lahko živi samo od naše krvi. Da bi jedli, moramo kuhati — deklica, ki se je spajala z Naturo, je postala kuharica, gospodinja, dekla, ki opravlja vse opravke, ki služijo naši reprodukciji, telo, ki služi naši razširjeni reprodukciji; jesti moramo, da bi lahko kuhali. Smo sredi neuničljivega proizvodno-porabniškega ciklusa, kakor se kaže v dnevni sobi in kuhinji sodobne urbanizirane družine. Ta družina je kos, kolesce v celotnem Obratu, sama v sebi zaključena, vase zaprta, relativno varna, nikjer nobenih vrat v Svet, v Naturo. Vsa vrata so zaprta, vsa vrata in okna dobro tesnijo, nikjer nobene špranje, skoz katero bi bil mogoč vdor nepredvidljivega, svežega, nepričakovanega, avtentičnega, živega, fantastičnega. Družina je na vse strani zavarovana in zaprta krogla, ki se obrača in obnaša zunaj sebe po zakonih, ki niso od nje odvisni. Srečata se dve družini, sreča se več družin, vse so v sebi enake, druga z drugo se obnašajo kot krogla s kroglo, po receptih spodobnosti, mehanike, zunanjosti, reči. *Pridejo. Potem drvimo, dobesedno drvimo / drug v drugega. / Potem se ljubimo prijatelji. / Potem se ljubijo naši otroci. / Potem si odlagamo plašče. / Potem si otroci podajajo igrače. / Potem si podajamo prostor. / Potem si otroci dajejo besede. / Potem si razširimo dogodke* itn. Prijateljstvo, ljubezen, otroci, dogodki, besede, vse je izgubilo svoj prejšnji — naturni — pomen. To so zdaj samo vloge, oblike, dolžnosti, funkcioni-

Vegrijeva: Družina je pomanjšana družba

Vegrijeva: Družba je Naturo domesticirala in denaturirala

Vegrijeva: Smo sredi proizvajalno porabniškega ciklusa sodobne urbanizirane družine

ranje Obrata. Vse se odvija mehanično, vse je ponavljanje že stokrat ponovljenih situacij: vse je struktura inertnega sveta, v katerem ne more priti do izraza nič tistega, kar pomeni pravo Naturo: avtohtona, neobvladljiva, vse prežemajoča, nepredvidljiva, svobodna, vulkanska, čuteča, tektonske premike povzročajoča Sila. Zmagala je rutina serije, proizvodnja na tekočem traku in po načelih moderne znanstvene organizacije. *Naprave delujejo brezhibno. / Delujejo. / Delujejo navzgor in navzdol / nezmotljivo.*

Vegrijeva: Po eni strani je zmagala rutina serije

Ta odvisnost nature od Družbe pa je le ena stran eksistencialne strukture te poezije. Druga stran je človek-posameznik — že iz prve zbirke znana tretja kategorija — ki ima približno enako mesto kot nekdaj, le da sta se oba pola, med katerima se nahaja in vrti, zamenjala. Posameznik še zmerom teži v Naturo, k Svobodi, a njegove težnje so postale neuresničljive, zaprte v njegovo posameznost, notranjost, čustvo, dušo. (Ali ni to minattijevska intimistična struktura v bolj konkretnih in konkretiziranih socialnih pogojih, v tematizaciji in eksplikaciji industrijske rutinsko serialne družbe?) Posameznik se ni do konca podredil Družbi; njegova podrejenost je le faktična, zunanja, od okoliščin prisiljena, družbena, materialna, čeprav večna. V svoji notranjosti — Naturi — pa ohranja zavest, srce, željo, zato tudi nezadovoljstvo, trpljenje, obup. Človeku-posamezniku se do gnusa, do bruhanja upira živeti v tem denaturiranem, postanem, zaudarjajočem, formalnem okolju. *Verjetno sem bila na ulici . . / Bilo mi je preveč dovolj ljubezni / v vseh, ki imajo petnajst, dvajset, trideset, / štirideset, petdeset, šestdeset, osemdeset let. / Mimo so tekli še psi. / Še ščepec tega nisem hotela.* Ljubezen, živali, oboje je bilo nekoč simbol in dejanje prehajanja v Naturo. Zdaj se zazidanemu človeku tudi to upira: postalo je gola spolnost, pasji spolni akt. Ljubezen se je spremenila v seksus, seksus je raba in obraba kože, izpolnjevanje dolžnosti, funkcija, zapovedana dejavnost v Obratu. Če je človek zanj zainteresiran, je poželenje, pohlep, pohota, se pravi nekaj skrajno negativnega. V obeh primerih je gnus. Konec je z resnično Ljubeznijo, z nedolžnimi živalmi in svobodnimi zvermi, s hrzajočimi žrebci v mesečini, s tenkim pričakovanjem odpirajočega se cvetnega lista. Človek ve, kaj se je zgodilo: *To je bil pokol sanjačev in enkrat temeljit.* Danes je vse zaman, vse samo prostitucija, strip tease, nečistost, a človek se brani pred poplavo onečaščanja. Ne more se ves predati Funkciji, še zmerom mora nekaj ohraniti zase, pa čeprav samo zavest in čustvo obupa: *Nikoli ne slečeš zadnje krpe. / Povsod slačenje. / Ob slačenju čutiš telo . . . / In nekje bi se moralo končati telo, hočeš. / Zato še bolj trgaš krpe navzdol, / a še bolj naplavljajo krpe telo.* Celo tako daleč greš: sam hočeš postati prostitutka, da bi se odrešil, končal, izmiril; a ne moreš, ne gre, v tebi je nekaj nereduktibilnega, kar se ne da identificirati z Obratom. Neizničljivi ostanek ostaja — ravno to pa je na najmanjšo mero skrčena Natura. Edino ta omogoča, da se človek še upira in da ne popusti: *Rekla si: nočem. / Potem si rekla: nočem tega: ogabno je.* Spolnost ni ljubezen, temveč polaščanje ali mehanika. Človek ne sme obupati, ljubezen mora za vsako ceno rešiti, vrniti jo nazaj v dušo, stran od telesa, v spomin, v neujemljivo. Konkretni, stvarni mož je postal enako zunanji kot vse drugo, prazen, faktičen: *Ti si takrat bil, pač tak si bil / in pristava v spominu je bila prazna. / Jaz pa sem hotela misliti / na stvar, ki te je zadnja videla . . . / Pustila sem v steni znamenje nate.*

Vegrijeva: človeku se do gnusa upira živeti v denaturiranem svetu

Vegrijeva: Spolnost je polaščanje ali mehanika

Do iste strukture pridemo tudi z analizo cikla *Balkon*. Na eni strani je še natura, a zmerom redkejša, zmerom bolj le spomin, izjemen dogodek. Mahinalno življenje jo zasipa. *Počasi ližeš sladoled / in počasi / z žličko. / Potem te sonce napolni, / napolni te do roba, / ker preprosto rečeno, še si blaten, / ves in cel. /* Ves in cel se pravi blaten: svoboden, naturen, zemljin, sončev si takrat, kadar počneš nekaj, kar ni proizvodno delo, kadar se nameri naključje, kadar se najde srečen trenutek. To je ena možnost. Druga je porod: *Od poroda strahoten, / od poroda neogiben / in čist, / preblazno čist v porodu.* Tretja je v uporu: *Vsaka glava / s silo odpira usta / in pripravlja barikade.* Ampak ta povezava človeka z Naturo je kratkotrajna, takoj ji sledi nadvlada Družbe: *Takrat mahneš v nasmeh / izžrto . . . / Odložiš vilice, / odložiš nož, / odložiš drobovje prebave, odložiš: / in male muhe / in male škatle / in male črke / in male otroke / in male prednike; / brskaš iz čeljusti.* Spet smo v zaprtem krogu zunajsmiselnih postopkov, do absurdnosti vsakdanjih, banalnih, kakor jih je podal tudi Braco Rotar v enem delu svoje pesniške zbirke *Lakota* (1966) — čeprav jih je podal z drugo poanto, v drugačni eksistencialni strukturi: kot tako rekoč edino mogoče, naravne in normalne; zanj je normalnost absurdna, komična, odvratna, a absurdnost, komičnost in odvratnost so normalne, zanj je eksistenten samo ta senčni svet, naturno-humanističnega človeka ni več nikjer. Rotar zgolj podaja, servira, posreduje, z grimaso poroga na licu, medtem ko Vegrijeva še zmerom kritizira: serializirani človek ji pomeni razčlovečenega, reificiranega človeka, njegovo srce je *srce hrošča ubogega*

Rotar: absurdnost, komičnost in odvratnost so normalne stvari, v tem našem senčnem svetu ni več naturnega humanističnega človeka

Kafke. Ves in cel in blaten samo na naključne, brezpomembne, neodločilne, bliskovito minljive trenutke, sicer pa: *ves čas / ves čas na hrbtu / hodiš po praznem v nebo.* Vse to naše delovno in potrošniško življenje je laž. *Takole lažemo: / z zobmi v kruhu, / z rokami v delu.* Nič drugega ni. *Takole / in drugače še / zmoreš misliti; / lahko samo odkoplješ, / nakoplješ, / ogradiš, zagradiš, / posliniš, / veliko česar koli počneš, / takole.* Prazno naprezanje, varovanje in prisvajanje svoje male lastnine, tekma med malimi porabniki in malimi polaščevavci: *Vsi prežijo, / vsi hočejo jesti do sitega. / Tudi ti goltaš do sitega / s svojimi leti.* In veš: *takole življenje / je pasje življenje.* Tega komaj obstojnega, čisto reduciranega naturnega človeka pa je vendar še toliko, da vse to čuti, da se zaveda, kako je z vsem skupaj in da ga ideologi tega modernega znanstvenega reklamnega političnega ekonomskega sveta ne morejo voditi za nos: *in je mir in je vojna / in je predal nočne omarice / in je miniatura celotnega stvarstva pri roki / in znanstvene vede / in verske sekte / in stranke / (desničarska levičarska komunistična nacionalna) / in vse to piše / in vse to se pojé (mimogrede med kosilom) / in je preciznost zemeljske poti / in je vibracija upoštevana.* Vegrijeva vé enako dobro kot Šalamun ali Rotar, da so ti pojavi vsi eno in isto: vse ideologije, vse politike, vsa znanost, vere in nočne omarice. In pri tem se enako dobro zaveda, da je ta proizvodno potrošniška družba skrajnega funkcionalizma in človeško-naturne odsotnosti rezultat človekovega Dela, Zgodovine, Aktivistične akcije, Subjektivitete; da je imel Dane Zajc prav, ko je opisal ravno to zmagovitost kot največji polom humanistično pojmovanega Človeka; da je svet Družbe svet, ki se je oddaljil od Nature (naturo je napravil za predmet svojega izkoriščanja); da se torej nahajamo pred realiziranim Človekom (čeprav sama te Človekove zgodovine ni opisovala): *Torej pokloni se, / pokloni se človeku, / pokloni se zmagi, / pokloni se / komu ali čemu že?*

Zajc: Dokončna Zmaga humanističnega Človeka je njegov največji Polom

Do istega rezultata, do iste strukture bi prišli tudi z analizo *Prijateljice:* do Družbe *(V enciklopediji najdeš pod črko Č tudi čustvo ... Ne, ne sanjaš več o originalih, zadostujejo ti reprodukcije ... Pred tem je kosilo. Potem je sprehod v zaokvirjeno panoramo občutkov. ... Vse je ljubeznivost navad.),* do tiste Družbe, ki je poglavitna nadrejena in vsedoločujoča eksistencialija; potem do Nature, ki je tokrat — proces denaturiranja se je nadaljeval — prisotna samo še implicite, v ozadju, kot nenavzoča eksistenca; nazadnje do človeka-posameznika, ki se še zmerom nahaja vmes, trpi in z zadnjimi napori izdavi iz sebe svoj obupani krik *(Vse te je ponižalo do tlaka ... Nemogoče se je na kar koli navaditi ... Kmalu moraš oddati znamenje soncu ... Prosta si. / Tu pred teboj je brezno. / Doživeti moraš slepo poletje. / Množičnost smislov prebija zenica glasu. / Lahko bi ostala nema ... / Razmisli o možnosti, ki zija iz prepada.* Ta glas — ta krik — je Poezija kot zadnja možnost dosezanja lastne identitete in Živosti sveta.

Skoraj smo končali opis eksistencialne strukture zadnje zbirke Saše Vegri; preostal nam je le še ciklus *Uspavanke strahu,* ki povezuje prvega — *Vezenje sna* (ta sklepa pesničino drugo fazo) — in ostale *(Relikvije),* ki pomenijo tretjo fazo. V strukturi tega ciklusa bomo kar najbolj nazorno spremljali proces denaturiranja, človekov odmik od Nature in padec v podložnost Družbi.

Pesnica opisuje igre svojih dveh otrok, svojo spremljavo teh iger, njuno moč in svojo nemoč. Otroka sta čista Natura, sveža, radostna, naravna, lepa, neposredna, potopljena v tisto, kar je bilo pesnici zmeraj največ vredno. *Preprosto zaživita / v svoje želje, / kakor iztegneta telesi / v svetlobo ... / Spustita dan / kakor papirnatega zmaja ... / Jokata, če ju želje prerastejo, / in se smejeta, / ko prerasteta mojo hromost / in špalir nesmiselnih početij. / Čudita se glasu, / ki prihaja iz mene / in iščeta njegov izvir ... / Spremenita se v zrno svetlobe, / ki se trklja od mize do vrat ... / Neukročena v svoji rasti / hitita mimo.* Otroka sta plod, sta rod, sta mladost, živalici, živost, samobitnost, čutenje — to, kar je sama Natura v svoji čisti nedolžnosti. Njuna mati ju je sicer rodila, se pravi da je prav tako vključena v Naturo, je pa hkrati tudi žena, delavka, gospodinja, član Družbe, odrasla oseba, ki se ji že zamegljuje pogled, krha odnos do otrok-Nature, čuti ji postajajo kalni. *In jaz tečem za njima, / zmedena in prestrašena, / tečem, a ju nikoli ne dohitim.* Vmes se je zakoličila bariera. Mati je od njiju popolnoma odvisna: *Zavezala sta popkovino / mojih skrbi / in se smejeta / z rumenim glasom, / velika, velika otroka / mojega naročja.* A njun svet je pretenak zanjo, preveč pristen, preveč stkan iz sanj in domišljije, preveč svoboden — Naturen. *Prestopati moram njune tračnice, / speljane prek vseh tal, / a jaz jih ne vidim dovolj, / zato stopim nanje, / oštevata me / in se jezita ... / Ne vidita mojih dolgih poti, / ko bežim od njiju, / kadar mi vdira v lobanjo / okrogla kepa strahu. / Stiskam se vase / in ju ne morem spoznati / med ostalimi stvarmi ... / Brezglavo se mučim / z nasršeno razdaljo ... Ostajata daleč / in hočeta sploščiti mojo od-*

sotnost / s svojo radovednostjo, / bliskata mi svoj smeh / na veliko nemo ploskev / mojega pogleda. Pesnica natančno popisuje potemnjevanje odnosa med sabočlovekom in otrokoma-Naturo. *Ne vem več, kaj hočem, / nič več ne vem: / kako se oplaja tišina / z našo prisotnostjo, / kako diha kamen / v levem zidu / in kaj pripoveduje / ploskev mize, ki jo neštetokrat polijeta otroka / z jedjo. / Hočem se spomniti, / kaj sem rodila / v njune oči ... / Z rokama / se ju ne morem dotakniti, / ker je moja roka ... / samovoljna / in nesmiselna. / Položim jo na kar koli / in jo gledam, / dokler ne zdrkne / izpred mojih oči, / potem gledam ploskev / in potem, še potem / ni ne prostora / ne roke.* Proces je končan. Čuti so potemneli. Notranji stik je pregorel. Človek je od Nature odpadel — medtem ko Natura ostaja sama v sebi večna, nedojemljiva, živa, polna, radostna, svobodna. *V mali večnosti, / ki se ji posmehuje cvrkutanje ure, / živita moja otroka / z neštetimi igrami — in nenehno potjo, / ki jo vedno in vedno hočeta / za svoje noge, / za svoje roke, / za svoj glas.* Družba je Naturo zgolj prekrila, odpraviti je ne more.

Vegrijeva: Človek je od Nature odpadel, a Družba je Naturo zgolj prekrila, odpraviti je ne more

Primer, ki smo ga ravnokar navedli, je skrajen in uvaja strukturo *Relikvij*, se pravi umik Nature iz eksplicitnosti v implicitnost, skritost, odsotnost, v točko, kjer je le še Merilo, nahajajoče se onkraj našega življenja; to jo je namreč že do kraja prekrilo. Manj skrajen, a ne manj značilen pa je primer, ko se mati in otroka, človek in Natura še srečata; ta primer nam lepo ponazori spetost obeh temeljnih eksistencialij. Mati je otrokoma do kraja vdana, vse stori zanju, lastno življenje jima žrtvuje (brez velikih in patetičnih besed): s tem, ko zanju skrbi, oživlja sebe kot človeka. To je še zadnja možnost notranjega stika z Resnico — z Naturo: *Iščem zloge v ustih, / razvežem svoje roke / in s svinčnikom / čaram po belem papirju, / da jima napolnim posode prežanja / in nasitim glad po podobah. / Odpiram že dolgo zapahnjena / vrata svoje pameti ... / Natopim se z vlago / okna, ki je branilo moje čelo / pred neurjem. / Zakličem med debla, / ki lomijo poglede v gozdu, / in ležem pod praprot, / da mi preprede nebo / s svojimi listi ... / Ogenj nasitim z zrakom, / da plamen prepeva. / Tu se srečujem / z njima / kot kristjani / z bogom / v krhki hostiji.*

4.

Dokopali smo se do generalne sheme eksistencialne strukture tako v zgodnji kot v pozni poeziji Saše Vegri. Sestavljena je iz treh pomen podeljujočih eksistencialnih kategorij (Nature, Družbe, Posameznika-Človeka), ki imajo v obeh fazah isto temeljno svetovnonazorsko vrednost, različna pa je njihova tematizacija. Se pravi: Natura je najvišja vrednota tako v zbirki *Mesečni konj* kot v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju* (seveda pa tudi v srednji zbirki — srednji fazi — *Naplavljeni plen*). Natura je torej glavni, vrhovni kriterij vrednosti, Natura določa hierarhično lestvico, merilo, na katerem se odčrtuje, meri in vrednoti sleherna posamezna kategorija; vsaka — ponavljam — najprej in temeljno v odnosu do Nature. Naturo bi torej lahko imenovali za temeljno svetovnonazorsko (a svetovnonazorsko v implicitnem, ne eksplicitnem smislu, ta svetovni nazor je v eksistencialni strukturi pesmi, ne-le v njeni racionalni, zavestni, tezni izpovedi, socialno moralno mentalni tendenci) eksistencialijo strukture v poeziji Saše Vegri. Ali z drugimi besedami: Natura je kot kategorija v r e d n o s t n o e k s i s t e n c i a l n i k r i t e r i j te strukture. Ta kriterij je absoluten, splošno veljaven, ni besede, ki bi se mu lahko izognila ali prikrila. Če vzamemo posamezno pesem ali celotno poezijo Saše Vegri kot pomen, potem je Natura temeljno pomenjujoče in je v odnosu do nje vse ostalo pomenjeno, se pravi, da pušča to temeljno pomenjujoče na vsaki besedi, na vsakem elementu sleherne pesmi Saše Vegri ne le svojo sled (to puščajo tudi druge kategorije), temveč ji da — pred vsemi drugimi — svoj vrednostni predznak (+). Natura je v mreži eksistencialnih pomenov, ki meče svojo senco na vsako besedo, še več, ki vsako besedo že vnaprej strukturira v določen mnogoplastno mnogoter pomen, najmočnejša črta, abscisa, ki s svojim vrednostnim nasprotjem — Družbo — kot ordinato tvori osnovno matrico, vrednostno primarni križ, glavni in odločilni koordinatni sistem te poezije.

Vrednostno eksistencialni kriterij strukture

Razlika med obema fazama, ki ju lahko imenujemo f a z n i strukturi, je v tem, da je v prvi Natura tudi tematično najbolj prisotna, eksplicite tematizirana, pesnica ji posveča največ pozornosti, je glavna vsebina te poezije, medtem ko je obseg družbe precej skrčen, odločno manjši; v drugi pa je razmerje med obema elementoma-eksistencialijama obrnjeno, tematizirana je Družba kot daleč najobsežnejša vsebina, Natura je po témi skoraj odsotna. S tem smo trčili na drugo značilnost kategorialnega sistema. Vrednostni koordinatni sistem ostaja isti, nespremenjen, enako veljaven, spreminja pa se tematični. Tematični je namreč

Fazna struktura

odvisen od vrednostnega le v vrednostnem smislu, se pravi glede na vrednostni eksistencialni kriterij; glede na tematični eksistencialni kriterij (glede nase) pa je neodvisen (je konstanta) — in narobe: glede na tematični kriterij je tudi vrednostni sistem odvisen od tematičnega sistema. Oba pomena se pokrivata le deloma. Natura je najvišja instanca, ko gre za presojo, kakšen pomen ima določena beseda ali skupina besed na vrednostno eksistencialni hierarhični lestvici (torej glede na to, koliko je v tej besedi ali skupini besed življenjskega Smisla, Lepote, Čistosti, Svobode, Dobrote, Notranjosti, Polnosti, Moči, Živosti — takšni in podobni so atributi, konkretne oznake temeljnega vrednostnega kriterija specifično v poeziji Saše Vegri). Natura pa ni najvišja instanca, ko gre za ugotavljanje, kaj v določeni pesmi ali fazi tematsko prevladuje, kaj pesnico najbolj prizadeva, kaj jo določa kot pretežna ali temeljna preokupacija, kaj je glavna vsebina pesmi; v takšnih primerih je najvišja instanca tematični eksistencialni kriterij. V prvi fazni strukturi poezije Saše Vegri je Natura tudi to — čeprav ne tako izključno kot glede na vrednostni sistem. V tretji pa Natura skoraj izgine, tematični kriterij postane njeno vrednostno nasprotje: Družba.

Tematizirani eksistencialni kriterij

Tematičnega kriterija nikakor ne smemo imeti za podrejenega, za nepomembnega. Vegrijeva si namreč ne izbira kakršne koli téme, ki bi bila sama po sebi nevtralna in bi se ji pomen priključil od drugod. Téma Natura in téma Družba sta eksistencialni témi, se pravi že od začetka identični z eksistencialno dimenzijo pesničinega sveta. Poezija Saše Vegri spada v tisti tip poezije, v katerem so temeljne téme identične z eksistencialno dimenzijo, se pravi v izpovedni tip; medtem ko spada recimo poezija Tomaža Šalamuna, ki je na poezijo Vegrijeve učinkovala celo kot makrostruktura obdobja, v drugačen tip: v igrivi, oblikovavski, v takšen, v katerem prihaja eksistencialna dimenzija na dan zelo posredno, po ovinkih, manj prek téme oziroma prek téme šele v širokem pomenu besede.

Kako se obnaša v obeh sistemih človek-posameznik (kot kategorija)? V vrednostno eksistencialnem je razpolovljen. Obe vrednostni nasprotji ga privlačujeta. Natura ga poji, Družba korumpira, v Naturi stoji temeljno, bistveno, s svojo nereduktibilno notranjostjo, z avtentično duševnostjo, s humanističnimi potrebami (po Lepem, Čistem, Polnem, Neposrednem), v Družbi pa navsezadnje nič manj močno, saj so potrebe, kot so pohlep, poželenje, nasilje, požrešnost, nečistovanje prav tako neodsvojljive potrebe človekove narave in če v človeku ne bi bilo sprejemljivosti za to, ne bi mogel zapasti ne v te negativne potrebe, ne v golo spodobnost, ne v rutinerstvo, brezdušnost, serialnost, laž. Oba vrednostno nasprotna pola ga enako opredeljujeta, sam stoji na sredi, a prav zato ne more odpraviti nobenega izmed njiju: ne more prenehati hrepeneti po Čistosti, Notranjosti, Avtentičnosti in ne more se spojiti z Družbo v prazen mehanizem, v golo zunanjost — v reč (prav zaradi tega Vegrijeva ne more po bistvu preiti v reistično makrostrukturo). Tako vidimo, da človek v tej poeziji temeljno pravzaprav sploh ni in ne more biti vrednostni kriterij; ta ostaja Natura (oziroma kot kriterij ne-vrednosti njeno nasprotje: Družba). Človek je lahko kriterij šele v drugotnem, prenesenem pomenu besede, takrat, ko uresničuje vsebino Nature (ko je čist, lep, pristen, liričen), oziroma — v negativnem pogledu — kadar izpolnjuje naloge Družbe. Človek je — v vrednostnem pogledu — odvisnik, variabla.

Vegrijeva: Človek ne more biti vrednostni kriterij

In v tematskem pogledu? Prva in tretja faza ga držita precej v ospredju, vendar ima v vsaki fazi lastno, posebno figuro. V prvi se spaja z Naturo, jo čuti, sanja, gleda, posluša, pričakuje, zveni, se drami, se predaja, zori, trepeta, je pa tudi že ranjen, žalosten, osamel, truden, nesrečen; vendar ti negativni prizvoki niso odločilni, gre za krizo po prvih ponesrečenih doživetjih, po prvih življenjskih skušnjah, za relativno krizo, ki sama sebe ves čas doživlja kot prehodno. Človek je še premlad, premalo močan, premalo skušen, da bi zmogel krizo takoj premagati, da bi se mogel ves čas enako obvladovati, pregnati vse sence (recimo: *Vse bajke nočnih senc / in sonca v vodi, / vsi ljudje, / z življenjem obremenjeni, / in vse tesnobe, / ki jih molk rodi, / se gnetejo v meni. / A jaz sem majhna, / vse premajhna / za to veliko, / preveliko igro čustev / in moje srce / še komaj bije. / Pustite me, / naj s svojim malim srcem / ležem na prod / med bele kamne / in naj tišina morja / me oblije.*) V tej — začasni — negativnosti ni nič usodnega in zares težkega, pretežkega (kakor je recimo v Zajčevih pesmih iz tega časa). — Figuro imenujemo konkreten, nazoren, v empiričnem gradivu razodevajoč se spoj med vrednostno eksistencialnim in tematsko eksistencialnim kriterijem na eni strani (kot dvema poglavitnima zaznamujočima in pomenjujočima) in pesniškim gradivom (besedo ali več besedami) na drugi strani (kot zaznamovanim in pomenjenim). Tudi figura je element v eksistencialnem smislu, medtem ko se ta isti element, če ga jemljem zunaj eksistencialnega smisla, zgolj tehnično-formalno (ne semantično, temveč sintaktično) imenuje kader.

Figure in kader

Vzemimo primer. V pesmi *Kje je žrebec* piše: *Kje je žrebec / rdeče, peščene barve, / ki ga še nikoli / ni jezdil nihče?* Pesem sodi v prvo strukturno fazo Vegrijeve poezije — kaj pa je notranji pomenski red te faze, kaj struktura te faze pomeni, kaj pomenijo njene pomen podeljujoče eksistencialije, smo ugotovili že z analizo vseh pesmi te faze-knjige in ilustrirali z vrsto odlomkov; pojmovna,

pomenska, vrednostna, tematična mreža je že pred nami, v naših rokah in jo lahko kot zanesljivo, kot dokazano uporabljamo pri nadaljnjih raziskavah teh in drugih pesmi. Dobili smo jo s pomočjo analize iz poezije same, saj smo gradivo — naš predmet: poezijo — najprej evidentirali po različnih kriterijih evidentiranja, nato pa formalizirali in ga uredili v dva pregledna, notranje koherentna, navzkrižja ključujoča **m o d e l a** (vrednostno eksistencialni in tematično eksistencialni sistem), modela spojili v enoten model višjega tipa (v bolj diferenciranega), zdaj pa z njim kot z glavnim orodjem, očesom, metrom znova raziskujemo tisti predmet, iz katerega smo ga poprej potegnili, oziroma tisti predmet, ki skriva v sebi in za sabo transpredmetno, do konca in v bistvu nikoli reduktibilno, avtonomno, samobitno, a znanstvenemu raziskovanju-predmetenju nenehno predajajočo se resničnost: poezijo. To, da je poezija metascientistična resničnost, nas seveda ne sme prav nič motiti, saj raziskujemo tisto v njej, kar je misli dostopno, raziskujemo jo z racionalnimi modeli, ki so njena lastna, čeprav v **d r u g e m** nahajajoča se kristalizacija.

Poezija je metascientistična resničnost, raziskujemo jo z racionalnimi modeli, ki so njena v drugem nahajajoča se kristalizacija

Navedeni kader iz pesmi *Kje je žrebec* lahko takoj semantično določimo. Žrebec je žival, je Natura, je Svoboda — nikoli ga še ni nihče jezdil. Forma, v kateri se ta žrebec pojavlja, pa že nakazuje vsebino figure. Posameznik-človek se obrača k Naturi, vprašuje jo, kliče ji: kje si? (Da gre za ta pomen klica, ne za kakršen koli drug — recimo za strah, odpor itn. — nam kažejo naslednji verzi, naslednji kadri (nobenega verza, besede ali kadra pa nikoli ne smemo vzeti samega zase, saj šele skupaj z drugimi tvorijo sekvenco, pesem, pomen, hkrati pa se v njem prav tako reflektira celotna poezija te fazne strukture, še več, fazna struktura ga tako rekoč že vnaprej — s svojo mrežo in redom — določa): *Poznam ga / še s svojih paš, / ko mu je najlepša kobila / nastavljala dojke, / da je hodil, / opit zelenega mleka, / v brezskrbnost svoje rasti / kot sanja.* (Vrednostni atribut Svobode se tu dopolnjuje z atributi Sanjskosti, brezskrbnosti, ki je oblika Naravne sile, Živosti, Moči.) Prvi kader dobi svoje dopolnilo v zadnjem: v poanti pesmi: *Čutim, / njegov nemir / je že takrat plenil moje srce.* Figura ni abstraktna shema, v kateri je določen usmerjevalni odnos med eksistencialnimi kategorijami, med Naturo in človekom, temveč konkreten model, ki upošteva in vsebuje mediacije med eno in drugo temeljno kategorijo. Prva mediacija so konkretni atributi Nature, ki so izraženi kot metafore. Svoboda ni poimenovana direktno kot svoboda, temveč z verzi: *ki ga še nikoli ni jezdil nihče;* tudi Moč, Živost in drugi vrednostni atributi se kažejo skoz **k o n t e k s t**, skoz igro besed, ki se odvija v že vnaprej začrtanem, prae-eksistentnem in vnaprej pomenjujočem pomenskem polju; ta kontekst prejmejo besede in sklopi besed od pomenskega polja, se pravi predvsem od fazne strukture — zato je v nominalističnem pogledu gramatično, eksplicitno neprisoten, neujemljiv, neidentifikabilen, daje ga — kot pomen — šele celota. Druga mediacija je ljubezen, ki smo jo v teku našega premišljevanja označili

Kontekst

kot posebno kategorijo; napol je atribut Nature — sila povezovanja, spajanja, enotenja, notranje in izmirjujoče napetosti, napol pa je tudi posebna zmožnost človeka-posameznika, ki jo razvija, če je v notranjem stiku z Naturo. Ljubezen je v bistvu humanizirana sila Nature in kot takšna temeljno nasprotje tistemu od obeh glavnih atributov Družbe, ki pomeni razdor, sovraštvo, greh, ubijanje, uničevanje (poleg drugega, ki pomeni prazno spodobnost, tekoči trak, zunanje funkcioniranje reči; ta drugi atribut se kaže v tretji fazni strukturi, prvi atribut v prvi fazni strukturi — kar je tudi razumljivo, saj se prva nahaja v horizontu minattijevske makrostrukture, za katero je temelj spor, ki ga je pozneje Zajc v naslednji makrostrukturi pripeljal do kraja, v ekskluziven, samouničevalen poboj, tretja pa se nahaja v horizontu šalamunske makrostrukture, za katero je značilna identiteta v gole zunanje reči spremenjene industrijske družbe).

Vegrijeva: Ljubezen je humanizirajoča sila Nature

Tudi ljubezen se ne daje eksplicite, direktno, temveč posredno. Gre bolj za željo po ljubezni, za prvi ljubezenski nemir, značilen za slehernega mladega človeka. Razlika med čustvovanjem slehernega mladega človeka, ki si želi partnerja, ljubezni, doživetij, in čustvovanjem, kakršno je podano v pesmi *Kje je žrebec* oziroma v poeziji Saše Vegri, pa je ravno razlika med živim konkretnim človekom-posameznikom v njegovi realni osebni in socialni praksi na eni strani in poezijo na drugi strani, med avtorjem na eni in delom na drugi strani, med situacijo, iz katere pesnik črpa, saj se v njej praktično nahaja, na eni, in strukturo, v katero se mu situacija, osebna skušnja, čustvovanje, misli prelivajo, na drugi strani, med tistim, kar dela oziroma meni, da dela, na eni, in tistim, kar je, na drugi strani. Pomen čustvovanja, ljubezni, hrepenenja, pričakovanja, želje, nemira človeka-posameznika, ki nastopa v pesmi kot njen slovnični osebek, je odvisen od fazne strukture, od pomena, kakor ga imajo temeljne eksistencialije v konkretnem vrednostno eksistencialnem sistemu te fazne strukture. Človek-posameznik je zunaj pesmi vse nekaj drugega kot znotraj pesmi. Zunaj pesmi je — kot avtor pesmi — njen Stvarnik, saj določa izraze, besede, ritem, dolžino, vsebino; tako se vsaj na prvi pogled zdi. Ko pa premotrimo te besede, ritem, vsebino, izraze znotraj pesmi, naenkrat odkrijemo, da so razmerja med človekom-posameznikom in drugimi elementi čisto drugačna. Človek-posameznik znotraj pesmi je samo na videz alter ego človeka-posameznika, ki je zunaj pesmi, slovnični osebek samo na videz adekvaten analogon praktičnemu avtorju. Naša dozdajšnja raziskava nas uči, da je pomenski osebek pesmi Natura, slovnični osebek pa le njen odtrgani, podrejeni del, ki teži nazaj k njej, da bi se združil s svojim jedrom, Očetom, Materjo, Celoto, Smislom, dopolnilom v primarno Eno. Razlika med Naturo in človekom-posameznikom, kakor nastopa v pesmi, je razlika med pojmoma: Natura naturans (sive Deus) in natura naturata. Zaključimo torej: pomeni slovničnega osebka (človeka-posameznika), ljubezni, žrebca, okolja (paše) so temeljno odvisni od fazne eksistencialne strukture. Zato pri tej začetni, komaj porojeni, mladostniški ljubezni ne gre za začetno, mladostniško, komaj porojeno ljubezen nasploh (to je samo pomen situacije, situacije, ki je sicer dostikrat eden od elementov vsebine pesmi, njena identiteta s socialno-osebno prakso, zveza s situacijami bravcev, da se s pesmijo lahko začetno identificirajo, nima pa v sebi nobene moči, da bi — kot pomen situacije — deloval diferencirajoče za pesem; po njem so vse pesmi, ki obravnavajo isto vsebino — mladostniško prvo ljubezen ali prvo potrebo po njej — iste: opredeljuje jih situacija, ne struktura). Gre za popolnoma določeno ljubezen, ker gre za popolnoma določni, z vsemi drugimi (če je pesniško zadosti izviren — to pa je vprašanje, ki smo si ga prihranili, zaenkrat njegovo pozitivno rešitev le predpostavljamo kot delovno hipotezo) nezamenljivi svet, ki se ne da reducirati na nobenega drugega. Razliko med zamenljivo, splošno identično situacijo na eni in posebno, nereduktibilno pesmijo na drugi strani, med ljubeznijo, ki izhaja iz situacije na eni, in ljubeznijo, kakršna se nahaja v pesmi na drugi strani, pa tvori in določa ravno s t r u k t u r a.

Razlika med pesmijo in zunajpomensko situacijo

To razliko določa ravno struktura

Vrnimo se zdaj k vprašanju figure. Figura je kader (poznamo seveda tudi drugačne figure), v katerem prae-eksistentna struktura in njeni sistemi zaznamujejo in pomenijo besede, vendar se ti sistemi kažejo samo skoz opno konkretnosti, empiričnih besed, skoz mediacije — skoz atribute in posebne kategorije. S tem pa mediacije že dobijo relativno avtonomno mesto. Temeljni sistem ostane isti, mediacija pa je lahko ta ali ona. Vsaka figura ima posebno razmerje med temi mediacijami. V nasprotju s strukturo, ki je fiksna, zaprta, stabilna, nespremenljiva — temeljno ogrodje pesmi, je figura precej manj obstojna, bolj relativna, ogrodje, ki je napolnjeno z mesom in prejema zato lik, podobo tega mesa; razumljivo, bližja je empiriji, samemu besednemu gradivu. To je en moment. Drugi — verjetno pomembnejši — pa je ta, da je vsaka beseda, ker nosi v sebi svojo notranjo zavest, podzavest, spomin, ker je rezultat in hkrati sled vertikalno diahronične,

Figure

v zgodovini poezije nastale globinske strukture, po svoje od fazne strukture neodvisna, oziroma pomenu, ki ga dobiva od horizontalne fazne strukture, postavlja po robu pomen — neskončno vrsto pomenov — ki jih dobiva od vertikalne globinske strukture. (Zadeli smo na moment, h kateremu se bomo podrobno povrnili, na moment, v katerem bomo morali morfološko raziskavo, ki jo opravljamo zdaj, dopolniti z arheološko, ki smo jo že nakazali, a še ne razvili v tukaj zaostrenem smislu, na začetku naše raziskave; spomnimo se preučevanja odnosov med fazami Vegrijeve poezije in Minattijevo, Zajčevo, Strniševo, Šalamunovo poezijo. Nobena od teh tujih makrostruktur, ki pomenijo horizonte obdobij, se ni izničila, izginila v zrak, ko je prešla poezija Saše Vegri v novo obdobje, v novo fazo, temveč je nekako ostala zraven, součinkujoča, sodoločujoča, soobstojna. V tem »nekako« je skrita rešitev vprašanja.)

Dopolnjevanje morfološke raziskave z arheološko

Figur je več vrst

Figur je več vrst, nekatere so širše, splošnejše, temeljnejše, druge ožje in manj pomembne. V prvi zbirki Saše Vegri opišimo predvsem to, ki smo jo ravnokar omenili: ljubezensko pričakovanje spoja s svobodno naturo, ki se izraža skoz polnokrvnega, živahnega, nedolžnega žrebca, pričakovanje, ki se že samo v sebi ukinja kot pričakovanje in se spreminja v dejstvo: v spoj; na koncu pesmi *Kje je žrebec* se prihodnji čas in pogojni način neopazno prelevita v indikativ preteklega časa: *Nocoj bi ga pognala / preko dišečega žita / — ta večer je najin, / ker nisva nikoli čutila brzde / — že čakajo polja / — ne smem zamuditi / tega prozornega hipa, / ko so lasje se mi spletli / z grivo najlepšega žrebca.*

Podobno bi lahko našteli in prikazali tudi druge figure oziroma elemente, ki tvorijo figure: čutenje Nature, ki vstopa v pričakujočo deklico kot rod, plodnost, ženskost, dobrota, zdravje, omama miru, mehkoba utrujenosti, sreča v občutku polnega bivanja. Ali pa čutenje Nature, ki vstopa v pričakujočega rahlega, nežnega človeka kot poletno popoldne, sonce, razgrete ulice in ga sili na potep, v obiskovanje vsega sveta, vseh cest, vseh popoldnevov. (*V rumenem popoldnevu, / ko sence utrujeno / legajo na pločnike / in listki zadremljejo, / obrnjeni proti soncu, / v poznem popoldnevu, / ko so ljudje podobni ujetim pticam, / v meni zadrhti ... / Takrat se vzpne / v meni / žalostni konj, / ki ima / v krvi ceste, / razpete kot strune, / in igra nanje s kopiti.* — Element žalosti — negativnosti — pomeni, da je spoja s svobodno Naturo — cestami — premalo, da je človek preblizu Družbi, drugim, ki so ujeti v mesta.) Lahko bi naštevali še in še.

Paradigmatičnost figur

Narava figure je jasna. Nikoli pa ne moremo zadosti poudariti, da so vse figure le variacije znotraj iste eksistencialne strukture; lahko jih imenujemo paradigmatične elemente, saj imajo poleg istih karakteristik tudi različne. A najsi bo figura iz poezije Saše Vegri na videz še tako sorodna figuri neke druge poezije, celo veliko bolj kot drugi figuri lastne poezije, se pravi drugi figuri lastne strukture, je ta sorodnost le navidezna oziroma poteka na relaciji situacijskih vsebin, ne pa eksistencialnih struktur. Če so vse figure variacije (a_1 b_1 c_1 ... n_1) znotraj strukture in hkrati serije A, potem jih deli velik prepad od figur-variacij (a_2 b_2 c_2 ... n_2) strukture in serije B. Figuri a_1 in a_2 sta si podobni le na zunaj, ne pa po notranjem zakonu sleherne od njiju. Sorodnost prejmeta lahko le na širši ravni, v večjem sklopu, takrat, ko so strukture-fazne strukture A_1 B_1 C_1 ... N_1 le variacije znotraj makrostrukture temeljnejšega horizonta (večjega obdobja, epohe), označenega z znamenjem AA; poleg njih pa znova naletimo na druge velike serije-makrostrukture BB, CC, ki imajo svoje variacije v manjših serijah A_2 B_2 C_2 ... N_2, A_3 B_3 C_3 ... N_3 itn.

5.

Statičnemu in horizontalnemu modelu raziskave je treba pridružiti dinamičnega in vertikalnega, sinhronemu diahronega

V *Pesmi (Pesmi štirih,* 1953) piše Tone Pavček: *Pojdem na ravno poljé, / na ravno poljé, kjer žito cvete, / naj mi pod prsti bilke šume, / naj se mi zemlja odpre. / In bom poslušal, kako drhti, / in se bom skril med njene dlani, / da tam pri njej na sredi poljá / žalost ne bo me našlá.* Če kombiniramo morfološko metodo z arheološko, če statičnemu in horizontalnemu modelu raziskave pridružimo dinamičnega in vertikalnega, sinhronemu diahronega, če sežemo torej — z eno besedo — v proces zgodovinskega nastajanja poezije, moremo ugotoviti, da je Vegrijeva to pesem in tej sorodne Pavčkove pesmi brala ter da so nanjo tudi — očitno — učinkovale. Ta pesem sodi v intimistični humanistični horizont, ki je — tako smo ugotavljali že ob odnosu med njeno in Minattijevo poezijo tega časa — ne le zapustil sledove v njeni poeziji, temveč ji je tudi pomenil horizont makrostrukture obdobja. Kot smo pa prav tako že ugotovili, je Vegrijeva sprejela iz tega horizonta le en del, en moment (negotovega, nesamostojnega človeka-posameznika), ki ga je spojila z elementom zunaj te intimistične strukture, z vsemogočnostjo in temeljnostjo Nature. Njena poezija je neposredno sledila Pavčkovi, izhajala je iz Pavčkovega rezultata, medtem ko je Pavčkova neposredna sledila

prejšnjemu obdobju — državno institucializiranemu humanizmu — in je morala opraviti drugačen posel.

Poezija ne nastaja sama iz sebe. Vsaka pesem je odvisna od fazne strukture posameznega pesnika, od makrostruktur manjših in širših obdobij. Ta odvisnost pa je mogoča samo v primeru, če je med posameznimi strukturami, faznimi strukturami in makrostrukturami povezava — kontinuiteta. Ta stavek je pravzaprav pleonazem. Že iz prejšnjega je jasno, da ta kontinuiteta na vsak način mora obstajati, drugače se posamezne strukture (A B C . . . N) ne morejo kot deli vključevati v zmerom višje in splošnejše serije. Če gledamo na celotno poezijo kot na eno samo — temeljno — Serijo, je s tem kontinuiteta predpostavljena. S to ugotovitvijo pa analiza medsebojnih odnosov v poeziji nikakor ni končana. Formulirali smo le statični, sinhroni model. Diahroni, dinamični ostaja odprt, nerešeno ostaja vprašanje, kakšni so odnosi med posameznimi pesmimi in strukturami, ki potekajo v zgodovini poezije. Ker smo to vprašanje nekoliko podrobneje reševali že v prejšnjem delu naše raziskave, naj tu zadošča trditev: vsaka nova poezija lahko nastane le v horizontu zgodovine (ves čas smo pri zgodovini poezije, ne pri praktični socialni, osebni, meta-pesniški zgodovini, torej pri pesmih, ne pri njihovih avtorjih; odnos pesnik-pesem je poseben odnos, ne smemo ga mešati s tem, ki ga raziskujemo, obdelati ga bomo morali posebej). Se pravi: poezija slehernega pesnika preide določen »razvoj«, v njej se zgodijo določene spremembe, spremembe v mikrostrukturah; to je eno. Drugo, za nas pomembnejše, pa je to, da je novo sleherne nove poezije ravno v njeni razliki od prejšnje. Vrsta prejšnjih — mikro in makrostruktur — daje na razpolago, v obtok, v veljavo veliko število rešitev, obrazcev, shem, razmerij, posamezne besede so obremenjene s sledovi vseh teh strukturalnih pomenov, z enimi manj, z drugimi bolj, že te same so med sabo v dialektičnih zvezah: vsak nov pomen ne le, da deloma prekrije starega, temveč se mu tudi na nek način zoperstavlja. Mikrozgodovina sleherne nove poezije je zmerom negacija, dialog, spor z mikrozgodovinami prejšnjih, posebej pa še z mikrozgodovino neposredno prejšnje. Ta prejšnja je startna točka, začetek, opora, tla, brez katerih se nova poezija sploh ne more začeti. Kadar jo nova le ponovi, ni nova, temveč prejšnji enaka, torej epigonska. Nova je tista, ki na eni strani drži zvezo s prejšnjo (jo mora držati, to je neogibnost) — saj bi bila brez prejšnje, brez vseh prejšnjih, tudi nerazumljiva — na drugi strani pa povezuje, strukturira dane, sprejete elemente v nov, poprej še neeksistenten, čeprav po svoje »napovedan« svet. S tem pa je že spet rečeno, da je pomen prejšnjih — posebno pa neposredno prejšnje — na svojevrsten način vsebovan v pomenu nove. Seveda v vsaki na lasten, poseben način, odvisen od razmerja, kakršno vlada med »staro« in »novo«; enkrat je to najlepša, mirna, gladka kontinuiteta, drugič ekskluziven spor, totalna negacija, enkrat evolucija, drugič revolucija, obstoji pa še vse polno vmesnih možnosti. Ko kot arheologi in »psihoanalitiki« odkrivamo podzavest pesmi, njeno diahrono, vertikalno strukturo — včasih so rekli temu: njen nastanek, a so mislili v drugem svetovno nazorskem okviru, z drugo optiko — trčimo na te skrito-odkrite pomene.

Vsaka nova pesem lahko nastane le v horizontu zgodovine

Mikrozgodovina sleherne nove poezije je zmerom dialog z mikrozgodovinami prejšnjih

Za Pavčkovo pesem moramo ugotoviti, da stoji sredi intimistične makrostrukture, ki smo jo že imenovali z vzdevkom minattijevska. Še več. Razlika med Pavčkovimi in Minattijevimi pesmimi je relativno majhna. Natančnejši pregled pa nam bo povedal, da je ravno tolikšna, da pomeni določen premik v tisti smeri, v kateri je nekaj let za tem nastala poezija Saše Vegri. Da pa bi nam bili ti odnosi docela jasni, moramo navesti še eno Minattijevo pesem, takšno, ki spada v obdobje pred intimizmom in pomeni prehod od državno institucializiranega v intimistični humanizem, vmesno stopnjo, na kateri je bila na poseben — reduciran — način obujena sinteza narodnoosvobodilne poezije. *Opoldanski pastel: Sinja luč prši v razore, / v modri dalji modre gore, / sonce nasmejanih lic. / V mladi detelji čebele, / v vetru trave, težke, zrele, / mak in vroče oči žanjic. / Lastovice med oblaki. / V vsaki roži, bilki vsaki / drobno srce drgeta.* (Pesem je nastala pred Pavčkovo.) Pesem je neke vrste paralogon partizanski poeziji. Na prvi pogled ima isto shemo kot partizanska: absolutna sinteza med vsemi pozitivnimi elementi — med ljudmi in naturo. Razlika pa je v tem, da je izpadel tretji pozitivni element, brez katerega si partizanske poezije sploh ne moremo zamisliti in ki je bil v njej glavni (njen vrednostno eksistencialni kriterij): Zgodovina, pojmovana kot sinteza med naturo in svobodno humanistično, svet spreminjajočo — a temeljnim Zakonom Nature ustrezajočo — akcijo organizirane grupe; ta sinteza se je imenovala Historični subjekt. Minattijeva pesem je brez tega historičnega subjekta, dela se, kot da ga sploh ni, z njim ne polemizira, sploh nima do njega nikakršnega odnosa. Pozneje, v naslednji — initimistični — fazi je bila ena od glavnih tém Minattijeve poezije ravno zgodovina oziroma Historični subjekt oziroma družba,

Pavčkova pesem stoji sredi intimistične makrostrukture

Narodnoosvobodilna poezija se sintetizira v Historičnem subjektu

Minattijev Opoldanski pastel je neeksplicitna polemika z Zgodovino

medtem ko je v prejšnji, narodnoosvobodilni fazi — v fazi ustvarjalnega, sintetičnega, zgodovinskega humanizma — zgodovino, družbo, organizirano grupo spajal z naturo in človekom-posameznikom v Eno. Vmesna faza — *Opoldanski pastel* — je torej (to vidimo iz njegovega nadaljevanja v intimistični fazi, iz prihodnosti) neeksplicitna polemika zoper zgodovino, polemika, ki se sploh še ni zavedela sama sebe, polemika, ki se kaže v obliki — to je freudistična razlaga — nehotenega pozabljanja na tisto, kar je bilo prej v poeziji istega avtorja glavno. Gre za droben trenutek zadnje možnosti optimizma, ko se obudi absolutna sinteza sveta — imenujmo jo Absolutna harmonija — a se pri tem pozabi na pol, na katerega de facto ni mogoče pozabiti (in poznejša slovenska poezija nanj tudi ni pozabila; videli smo, kako ga tretja faza Saše Vegri jemlje za poglavitno témo). V narodnoosvobodilni poeziji ustvarjalnega zgodovinskega humanizma je bila namreč huda razpoka: poleg dinamične (ne statično harmonične, prepuščajoče se, trpne, kakršna je Minattijeva v *Opoldanskem pastelu*), aktivne, bojne sinteze vseh pozitivnih vrednot (Zgodovina, Natura, Človeštvo, posameznik) se nahaja tudi negativni element, ki ga sinteza ne more ne vsrkati, ne odpraviti; nenehoma predstavlja njeno mejo, oviro, moti jo v njenem prepričanju, da nastaja na svetu Absolutna sinteza (Novo življenje, Komunizem), zato je z njo v ekskluzivnem konfliktu in ji je ena poglavitnih, če ne celo glavna téma: to je Razredni sovražnik, politični nasprotnik, nacionalni izdajavec, okupator, blagovno gospodarstvo, izkoriščanje, zatiranje, z eno besedo: čisto Zlo. Dinamična sinteza vsega pozitivnega se lahko ohranja le v primeru, če se hkrati bojuje zoper to Zlo, v težnji, da ga bo vsak čas izkoreninila in do kraja izničila. Ta boj pa poraja — za posameznika — zelo nezaželene, niti najmanj sintetične posledice: kri, trpljenje, sovraštvo, napore, nasilje, vrsto nerešljivih problemov, v katerih načelno pravilno zmaguje Historični subjekt, osebno-človeško pa se dostikrat končujejo kot rane in porazi. Svet torej le ni še sintetičen, nekaj ga moti, visi iz njega in ga kazi. Spor med sintezo pozitivnega na eni in negativnim na drugi strani pa se je v obdobju državno institucializiranega humanizma še povečal; onkraj bariere se ni znašel le razredni sovražnik, temveč tudi Materija, pravzaprav sama natura, ki jo je bilo treba z Delom premagati in osvojiti. Harmonija dejansko vseh elementov sveta, spojenih v Eno Novega življenja, se je spet odmaknila. *Opoldanski pastel* je poskus, kako to Absolutno harmonijo znova in dokončno uresničiti — pri tem pa tudi sam temelji na slepljenju samega sebe: na fiktivnem eliminiranju iz pesmi zgodovine, historičnega subjekta, spora med pozitivnim in negativnim.

Kajuh: Brez boja zoper Zlo ni dinamične Sinteze

To je dejanski, skriti, notranji pomen *Opoldanskega pastela* oziroma eden od njegovih temeljnih pomenov, ki izvira iz vertikalne strukture, iz podzavesti pesmi, iz njenega neogibno spremljajočega jo konteksta. Poglavitna pomen podeljujoča kategorija — vrednostni eksistencialni kriterij — je Absolutna harmonija, se pravi ne natura in ne človek. Natura je le poglavitna téma: tematični eksistencialni kriterij (poleg nature tudi delovna grupa ljudi, ki pa niso delovna brigada, se pravi bojni odred bojujočega se in svet spreminjajočega Historičnega subjekta, temveč naturno-delovna grupa, ljudje, ki so v naturo skoraj do vrha potopljeni, katerih delo je strežba naturi sami: žanjice; te sveta ne spreminjajo, temveč ohranjajo, so njegov pasivno pripadajoči, ne aktivno preoblikujoči del). Glede na vrednostno eksistencialni kriterij sta natura in človek podrejena Absolutni harmoniji, a med sabo izenačena. Natura je skoz in skoz humanizirana (sonce ima lica, v rožah in bilkah trepetajo srca), na pesniški — seveda povsem notranji — način je dosežen cilj, ki si ga je zadal aktivistični humanizem: počlovečenje nature, med človekom in naturo ni več odnos kot med subjektom in objektom, osvajavcem in osvajanim, bogom in snovjo, resnico in ostankom, ki se šele polagoma — v procesu Dela, ko je predelan — vpija v Človeka, razcepljenost med obema elementoma je odpravljena. Natura je počlovečena (a ne v zgodovini, temveč s tem, da je odkrita njena notranjost, njena človečnost, njena intimnost), ljudje so naturalizirani (žanjice so s svojimi vročimi očmi enake težkim, zrelim travam). Oba elementa — tematični eksistencialni kategoriji — sta med sabo v popolnem ravnovesju, drug drugemu pripadata, še več, v najvišji in najbolj temeljni vrednostni eksistencialiji, v Absolutni harmoniji dosegata takšno izmiritev, ki jo lahko imenujemo Identiteta.

Minatti: Absolutna harmonija kot vrednostno eksistencialni kriterij

Minatti: Natura je počlovečena, ljudje so naturalizirani

Pavčkova *Pesem* je drugačna. Situirana je v horizont, ki ga je začel sam Minatti, ko se mu je sesula ravno ta reducirana in le iz eliminacije bistvenega elementa — Zgodovine, Družbe — mogoča Identiteta-Absolutna harmonija. V *Pesmi* ni nič govora o socialnem življenju, vendar je v njej, v njenem notranjem pomenu implicite prisotno kot negativni eksistencialni kriterij; eksplicitno pa je prisotno v vrsti drugih Pavčkovih pesmi iz iste fazne strukture. Harmonije in Identitete ni več kot dejstva, ostali sta kot želja, kot cilj: kot kriterij. Dejstvo —

Pavček: Harmonija in Identiteta nista več dejstvi, temveč želja in Cilj

struktura — prejšnjega obdobja je postala cilj in merilo novega obdobja. Harmonija (celo absolutna) je kot element ostala, še več, sama na sebi ima celo enak vrednostni pomen kot prej, nima pa več enakega faktičnega pomena. Takoj, ko se je znašla v novi, drugačni strukturi (razmerju več elementov-eksistencialnih kategorij), se je njenemu, podedovanemu pomenu pridružil še tisti pomen (ali tisti pomeni), ki ga je prejela od strukture. V *Opoldanskem pastelu* sta vrednostni in faktični pomen enaka, med njima ni razlike, fakticiteta (svet) je prišla na raven vrednote (cilja), vrednota se je vrnila v fakticiteto (iz Komunizma, ki je onkraj naše zgodovine, torej meta-svet, v ponotranjeno naturo); v *Pesmi* sta različna: vrednota je spet cilj, fakticiteta je padla nazaj v vsakdanjost, danost, stvarnost, zdajšnjost, v stanje, s katerim človek-posameznik ni zadovoljen, v njem trpi in obupuje. Spet se je vzpostavila napetost med fakticiteto in ciljem, med človekom, ki je v svoji realiteti razlomljen, in zamišljenim svetom, ki je identiteta-harmonija. Le da zdaj ni razlomljen več socialni svet na Historični subjekt in Razrednega sovražnika, se pravi na Grupo in Antigrupo; Grupa (Historični subjekt) in posameznik sta se razšla, posameznik ni več del Grupe, kot je roka del telesa, sploh ni več njen del, postal je zares posamezen, za-seben. Grupa se je spremenila v institucijo, v sklop socialnih odnosov (prek vmesne faze: Države, v kateri se je iz bojne enote — človeške prakse razpršila, materializirala v alienirane in reificirane odnose, iz notranjosti-solidarnosti se povnanjila v zunanjost političnega in ekonomskega mehanizma, iz ljudi-borcev v ljudi-državljane, iz revolucionarjev, ki so ustvarjali revolucijski zakon po meri svoje aktivitete-zgodovinske prakse, v državljane, ki so spet postali predmeti pravnih form, iz ljudi, ki se so-čutijo, v ljudi, ki so-obstajajo, iz enotne Grupe v dupliciteto — homo duplex — med sloji, razredi, poklici, opravili, vlogami, funkcijami na eni in zasebnimi notranjostmi — privatniki — na drugi strani, med splošnim interesom — ki je postajal v precejšnji meri tudi posebni interes institucionalizirane organizacije — na eni in posameznimi, zasebnimi interesi na drugi strani).

Pavček: Napetost med fakticiteto in Ciljem, med razlomljenim človekom in zamišljenim svetom

Pavček: Grupa se je spremenila v institucijo

V tem prehodu k intimistični makrostrukturi se je izvršila pomembna zamenjava: temeljni vrednostno eksistencialni cilj ni več sinteza med Zgodovino, Naturo, Grupo in posameznikom, temveč sinteza med Naturo in posameznikom-zasebnikom. Ker pa je ta sinteza — Harmonija — le še cilj, ne pa več dejstvo, ker se je posameznik osamil iz grupe in ga je to vrglo v osamelost (osamel pa je postal, ker je bil ves čas temeljno vezan na Zgodovino, Grupo, Družbo in ni mogel — razen le za kratek hip, z redukcijo in samoslepljenjem, ki nam ga priča *Opoldanski pastel* — gojiti nedolžne, naivne, hote nevedne spojitve z zunajzgodovinsko naturo, ne zanimajoč se za vse drugo okrog sebe, ker ga je determiniral predvsem razkol z zgodovinsko grupo — do tega pa ni prišlo po njegovi krivdi, saj je bila zgodovinska usoda solidarnostno bojne Grupe, da se je institucializirala in povnanjila), se je svet de facto razpolovil: na eni strani posameznik-zasebnik, na drugi strani vse ostalo, tako pozitivno kot negativno; negativna elementa sta zdaj zgodovina, družba, pozitivni je Natura. Ta namreč posameznika ni izdala, saj je ves čas — od časov narodnoosvobodilne sinteze — ohranjala svojo pozitivnost. Le značaj je zamenjala. Prej je bila garant, da je zgodovinski boj aktivne grupe naraven, v skladu z zakoni Materije, zdaj se je iz te filozofske abstrakcije, ki jo je odvrgla kot odvečen, lažen, njej sami tuj plašč, spremenila v konkretno otipljivo nazornost (ki pa jo je recimo že sam Minatti v partizanski poeziji napovedoval in — v okviru delnega pomena, — gojil; glej njegove impresije s partizanskih poti), v polje, goro, travo, žito, gozd (pri Minattiju v partizanski fazi so prav tako nastopale te besede, le da je bil njihov pomen drugačen, bile so skladne z naturo kot Zgodovino, Narodom, politično in nacionalno svobodo, zdaj so se ti pomeni zabrisali, padli v nediferenciranost, postali so nezanimivi, saj so bili predvsem pomeni-cilji nacionalne ali socialne grupe, manj — šele v drugem planu — posameznikov). Za njen prejšnji pomen je kriv Historični subjekt, ne ona; šele zdaj se je našim, ne več politično zaslepljenim očem — tako rezonira intimist — pokazala v svoji pravi podobi.

Pavček: Prehod k intimistični makrostrukturi

Pavček: Natura se je iz garanta Zgodovine spremenila v otipljivo nazornost: v polje, drevo in gozd

Ker nismo več v sintezi in harmoniji, nismo več — kot posamezniki — identični z Naturo, postala je naš Cilj. To pa je poglavitna razlika od prejšnje faze. Posameznik je sicer ohranil svojo notranjost, se pravi dobroto, lepoto, srce, čustvo; vse to mu je ostalo, ko se je razšel z Grupo. Te pozitivne lastnosti je torej dobil iz prejšnjega obdobja: neposredno iz Človeštva-Grupe. To historično dejstvo je najpomembnejše: iz človeške celote-enote, ki ji je prej pripadal, a je zdaj ravno te vrednote izdala; ne pa iz nature. Natura mu pomeni — in takšen pomen ima tako v tej Pavčkovi *Pesmi* kot v drugih njegovih pesmih — cilj, dopolnilo, v katerem bo lahko stabiliziral svoje vrednote, našel mir, trdnost, enotnost, se rešil duplicitete, zgubil krivdo pred družbo zaradi svoje osamelosti in izločenosti.

Pavček: Ker nismo več v Sintezi in Harmoniji, nismo več identični z Naturo: zato je postala naš Cilj

Vendar ta natura ni fantazija, sanja, svet, ki obstoji le v posameznikovi notranjosti, faktično pa je neeksistenten. Nikakor. Ves čas je ohranila svojo faktičiteto. Posameznik jo vidi, opazuje polja, listje, cvetove, obiskuje jih, teži vanje, a ni njihov del. Vsi trije poglavitni elementi-eksistencialije so razporejeni na nov način: Družba (Zgodovina, Grupa) je samostojna, samobitna, ničesar ni faktično nad njo, vrednostno pa je negativna; Natura je samostojna, samobitna, ničesar ni faktično nad njo, vrednostno pa je pozitivna; človek-posameznik-zasebnik je samosvoj, lastna eksistenca, čeprav je izšel tako iz Družbe kot iz Nature (iz obeh kot iz dveh elementov, spojenih v Dinamično revolucionarno sintezo). To njegovo rojstvo iz obeh eksistencialij pa je stvar preteklosti, je zgodovinsko, ne pa ontološko dejstvo. Zdaj ni človek-posameznik niti družba niti natura; je zasebnik, ki beži pred družbo v smeri Nature.

Tu zdaj zadenemo na temeljno razliko s strukturo poezije Saše Vegri. Izberimo pesem, ki je na videz — po svoji figuri — podobna temu, kar smo ravnokar analizirali: *Bila sem topel veter / svetlozelenih poljan / in žrebe brez vajeti, / ujeto v sončen dan. / Na krilih neverjetnega / v igri nedokončani: / mehko plavajoč metulj / med zrelimi platanami. / Bila sem želja / sinjega studenca / in mesečina materinega srca.* Pesem je napisana v preteklem času, pa vendar pomeni nekaj drugega kot pesmi iz malo prej obravnavane strukture. Iz te pesmi jasno sledi, da je človek-posameznik še zmerom del te Nature, le da se ji je odmaknil. Sploh ne more ne biti njen del. Vanjo spada kot metulj, žrebe, veter. Zato sploh ne more — nikoli — biti zasebnik. Kot začasno odločeni del, ki pa je ravno zato, ker je odločen, le fiktiven, je lahko zgolj posebno in posamezno, nikoli privatno; takšne samostojne eksistence nima in ne more imeti. Pavčkov človek je nekoč — dejansko v pradavnini — izšel iz Grupe in Nature; ko se je osamosvojil, jima je postal — po faktični eksistenci — enak. Človek Vegrijeve izhaja iz Nature vsak hip, ves čas, je sam Natura, ki je en svoj del izpostavila kot pogojno naturen; naturen je, kolikor je v njem — v človeku — svobode in ostalih naturnih atributov, nenaturen, kolikor je v njem družbenih atributov, pohlepa, sovraštva. To pa nam kaže, da je edina prava, faktična antiteza Naturi Družba; samo ona je faktično eksistentna, vendar ne v enakem pomenu in enaki meri kot Natura: je negacija Nature, njeno nasprotje (podobno kot je Razredni sovražnik negacija, nasprotje Historičnega subjekta), ni pa Natura negacija družbe; njena eksistenca je za eno stopnjo primarnejša. Ta odnos Natura-človek je Strniševa poezija poglobila v odnos Bit-človek. Družba je na tej stopnji Vegrijeve nerazložena in nerazložljiva, je le fakt, ki izhaja iz prejšnjih poezij, iz zgodovine in ga pomenski sistem Vegrijeve ni zmogel do kraja osmisliti, koherentno integrirati. Družba stoji poleg Nature, njun odnos je sicer vrednostno jasen kot odnos med Negativnim in Pozitivnim, ontološko pa nikakor. Strniša pozna Zgodovino Biti, ki sama iz sebe poraja svojo negacijo — Nič, se pravi družbo in ljudi. Minatti — na stopnji, ki jo karakterizira *Opoldanski pastel* — podaja Absolutno harmonijo, ki sta ji prirejeno-podrejena natura in človek. Pri Pavčku gre za tri samostojne elemente, ki tvorijo dialektično negacijo drug drugega; vrhovni zakon je dialektična napetost: Beg-Želja, človek je negiran po družbi, a se hoče samonegirati v Naturi, pri tem pa ohranja svojo — notranjo — samostojnost tako glede na družbo, ki ga — njegove notranjosti kot njegove avtentične eksistence — ne more zares znegirati, kot glede na naturo, v kateri se — ker še ni dosegel Zajčeve stopnje subjektivizma — ne more zares samoznegirati. Med vsemi tremi elementi ostaja enakomerna napetost — medtem ko so se vsi trije elementi v Zajčevi strukturi silovito zaostrili, vsak zase je postal tako rekoč absoluten. Družba človeka nenehoma muči, preganja, ubija na najbolj krvave načine, človek se skuša s skrajno voljo in odločnostjo samozanikati v Naturi, napraviti svoj samomor, se okamniti v Reč, Natura je že spet skrajno samobitna, intenzivna, polna, ultraresnična. Pavčkova poezija obravnavane stopnje je v tem pogledu uvodni akord v Zajčevo, skica zanjo, čeprav so odnosi med omenjenimi tremi eksistencialijami — spet v določenem pogledu — sorodni; oziroma točneje: sorodno je njihovo sorazmerje, spremenjen pa njihov odnos, njegova kvaliteta, moč, intenzivnost, konkretna vsebina.

Vegrijeva: Človek sploh ne more ne biti del Nature; od nje je lahko le odmaknjen

Strniša: Odnos Natura - človek se je poglobil v odnos Bit - človek

Pavček: Vrhovni zakon, je dialektična napetost: Beg - Želja

Če se vrnemo k primerjanju pesmi Toneta Pavčka in Saše Vegri, moramo torej ugotoviti, da je v pesmi Vegrijeve človek samo trenutni izpad iz Nature, zato pa dejansko neeksistenten kot Človek, kot Zasebnik, kot nekaj, kar je za-sebe; po vseh pozitivnih lastnostih je še zmerom Natura. Pesem to lepo kaže: človek — slovnični osebek — sploh ne nastopa eksplicite, kot nekaj samosvojega, vse, kar je v pesmi, so elementi Nature, človek je zgolj tisto, kar Natura ni, se pravi odsotnost, neeksistenca, pretekli čas, pomožni glagol. Nobene dejavnosti ni v njem, ne načrta, ne polnosti. Kako drugačen je človek v Pavčkovi *Pesmi*. Goji

načrte (šel bo na polje — k naturi), želel, skoraj napol zahteval bo, naj se mu zemlja-natura odpre, sklenil je, da jo bo poslušal, da se bo vanjo skril: vse zato, da ga ne bo našla žalost, se pravi, da ga ne bo še naprej trpinčila družba (žalosten je, ker so ljudje v družbi slabi, grdi, hudobni, ker so družba in ne Človek; v *Pesmi o zvezdah* pravi: *A včasih so daleč poti, / da roka v roko ne seže, / a včasih preblizu so si, / da z nohti lahko / srce kdo doseže . . . / Od tega menda / človek umre . . .* Ali pesmi *Betty: A ostri prsti stezajo se k nji / in vsak dotik jo zaboli, / saj ve, da vsi ti prsti / mizarji so pri njeni krsti.*) To sicer še ni razvit subjektivizem (kakršnega srečamo — v različnih variantah — pri Krambergerju, Zajcu, Šalamunu), gre bolj za polsubjekt, še nerazviti subjekt, je pa ta polsubjekt ravno toliko razvit, da je. Pri Vegrijevi pa (ga) ni.

Pri Vegrijevi ni subjektivizma, pri Pavčku je nerazvit

Analizirajmo še eno pesem, ki ima na videz isto figuro: *Zimzeleno lepoto* Nika Grafenauerja (iz zbirke *Večer pred praznikom*, 1962): *V temi sem, sam / s pticami, slečenimi do duše. / Ne obvarujem se pred nežnostjo, / s katero so oprhale tišino. / Dvigam roke v jesen, ki se javlja / z ozvezdji rumenega listja. / Samota se odpira kot speči cvet. / Gledam: / na ramenu žitnega vala, / pod tihim vetrom, se bolečina vrača. / Ptice oživljajo v zelenem ivju dreves / in pesmi njihove moja tišina krsti. / Od njih / sem zdaj mehak, kakor je mehka solza pri korenini.* Smo v strukturi, ki ni le rezultat poezije Ivana Minattija, Toneta Pavčka in zgodnje Saše Vegri, temveč tudi zgodnje poezije Daneta Zajca. Polsubjekt se je razvil v subjekt, še več, v tem času se je okrepil v skrajno subjektiven subjekt. To svojo subjektiviteto je stopnjeval v več smereh: na eni se nahaja poezija Vena Tauferja. Ta najprej obuja grupno-revolucionarni, protestativni subjekt, ki planira zdravo erotičnost dveh enakovrednih partnerjev, potem pa podaja težave, nezmožnosti in zlom tega projekta, čeprav še v njem vztraja. Subjekt se je zapletel v lasten projekt in se v teh vozlih imobiliziral. Edina njegova svoboda je še zavest o samem sebi, o svojem položaju, o zgodovini svojih — in nekdanjih grupnih — projektov, o nemoči sveta, ta zavest-moč pa se kaže kot posmeh-samoposmeh, ironija, parodija. V drugi smeri se nahaja poezija Marjana Krambergerja. Ta obuja socialistično realistični, grupno-delovni, pozitivno družbeni subjekt. Vendar je posamezni subjekt ostal bolj pri želji in načrtu, pri izjavah volje, ni se niti integriral v delovno grupo, niti je ni sam ustvaril — to pravzaprav niti ni bil njegov namen. Zamisel pozitivne družbe je ostala liberalistični model svobodnega tekmovanja med močnimi, ustvarjalnimi, delovnimi, osvajalnimi, tudi eliminirajočimi se posamezniki. Družba je temeljni vrednostni kriterij — za slovensko poezijo po letu 1950 nekaj skrajno nenavadnega — vendar se je iz zaželene, projektirane podobe — delovne grupe — kaj kmalu preoblikovala v svobodno tržišče, v medsebojnost močnih posameznikov. Kriterij je torej posebne vrste Medsebojnost, ki ji služijo tako institucije kot posamezniki. Ti med sabo tekmujoči posamezniki, prostor, v katerem tekmujejo in ga v tem oblikujejo, delo in predelani predmeti, s katerimi tekmujejo, vse to pa je v bistvu Natura. Tako dobi pri Krambergerju Natura čisto poseben pomen sile, ki žene ljudi — dele Nature — v ekspanzijo njenega samopredelovanja in samospreminjanja. (Spet smo naleteli na sorodnost z Vegrijevo — vitalizem, vsemogočnost Nature — in na razliko — Natura je prava šele v medsebojni Tekmi delujočih, osvajajočih ljudi Volje in Dela; Natura kot nepredelana materija, kot gora, gozd, trava, ptica je zgolj možnost Nature, njena še neeksplicirana, prva stopnja, Natura po sebi, predmet same sebe, lastne pristnosti, ki je Delovna akcija subjektov.) Na tretji se nahaja poezija Daneta Zajca z njegovim ultrasubjektivizmom kot ubijanjem in samoubijanjem. Na četrti — našteli smo jih le nekaj — pa se nahaja poezija Nika Grafenauerja.

Taufer: Obujanje grupno revolucionarnega subjekta

Kramberger: Obujanje grupno delovnega subjekta

Kramberger: Natura ima pomen Sile, ki žene ljudi v ekspanzijo njenega samopredelovanja in samospreminjanja

Tudi ta Grafenauerjeva figura je na videz podobna prejšnjim, v resnici pa gre za absolutni subjekt, razvit do totalne redukcije. Človek ni ne neeksistenten, ne enakopraven naturi in družbi, veliko več: samo človek je. Ničesar ni zunaj njega, vse je pogoltnil, vendar ne z osvajanjem (kot bi rad — in do neke mere je — Zajčev), temveč s čutenjem. Ne čuti predmeta, ki je zunaj njega, temveč sam sebe. Družbe ni, ne zgodovine; izgubili sta se. Ostala je natura, ki pa ni Natura, sama v sebi samobitna eksistenca, temveč le atribut, ime, karakteristika za človeka. A tudi ta ni več samo posameznik (med posamezniki), ali celo zasebnik (poleg drugih zasebnikov, s katerimi konfliktira). Je samo še on sam. Ne običajni Narcis, ki se gleda v drugem: v zrcalu vode, temveč stopnjevani, še bolj narcisoidni in solipsistični Narcis, ki se gleda v zrcalu lastnega telesa. Na svetu je en sam Subjekt, zato je lahko absoluten in edin; natura je njegovo telo, čutenje, ki prehaja v uživanje, njegova zavest. Človekova-subjektova dejavnost je torej samočutenje in samouživanje. Ko gleda polja, ne vidi nature, različnega, drugega, temveč doživlja sebe: v slovenski povojni poeziji je spet dosežena absolutna harmonija, totalna identiteta, tokrat pa realizirana na še precej bolj reduciran (če vzamemo za osnovo

Grafenauer: Narcis, ki se gleda v zrcalu lastnega telesa: natura - čutenje

število elementov, ki so se nahajali v partizanski poeziji) način. (Ali ni težnja po Identiteti ena temeljnih teženj povojne slovenske poezije? Poezije nasploh? Gre torej za religiozno dimenzijo?) Ko gleda polja in posluša ptice, je ves *mehak*, sam je cvet, ki se sam sebi odpira. (V drugih pesmih pravi: *Mehkoba raste v meni kot planina ... Čutim, drhteč od bežnosti ... Čutim: vode / s slehernim valom odgrnejo / novo plast tišine ... Čakam, / da se nenadoma v meni okrene / najtišje vlakno spomina ... In si prav majhno, pozorno uho, / da občutiš / matico tišine ... Postanem zračen kakor grom, / sprostim se v sunek rdeče zarje ... Zdaj čutim: / žetvena pesem ptic se kakor val / razteza v moji glavi ... Me jedki veter kakor slast prežema ... Drhteč v zamaknjenosti, ki jo bol poraja, / srce opijam ... Samota me gladi ... Zapiram se kot knjiga, kakor rana.* Vse iz iste zbirke.) Odnosi med vsemi tremi eksistencialijami so torej že spet urejeni v posebno in nereduktibilno strukturo: človek je Jaz oziroma Moja Zavest, ki pa se je reducirala na čutenje in uživanje, natura je moje telo, ki ga čutim in ki se skoz moj Jaz čuti kot Jaz (človek je postal sam svoj predmet, a ker je človek Jaz, sem sam sebi edini predmet, torej je dogajanje sveta samopouživanje Mene-sveta); družbi pa ob tej doseženi identiteti ni mesta, zato je odslovljena.

Grafenauer: Družba je odslovljena

Iz iste generacije kot Grafenauer je Valentin Cundrič; tudi njegova prva zbirka je izšla približno v istem času (*Pojoči grm*, 1961). A v njegovi poeziji je sorodna figura spet drugače strukturirana. Na eni strani se nahaja še znotraj tiste makrostrukture, ki jo je zaznamoval Minattijev *Opoldanski pastel* — absolutna harmonija med človekom in naturo, na drugi strani pa je zaradi časa, v katerem je začel Cundrič pisati, zaradi poezije, ki se je dogodila vmes med letom 1950 in 1960 (Zajc itn.) precej drugačna. Obuditev polne identitete je neprimerno bolj lahkotna kot pri Minattiju. Vsi trije elementi so pridobivali težo, vsebino, diferenciranost, polnost v Zajčevi poeziji zato, ker so se v njej med sabo spopadli; njihov medsebojni razkol je bil pogoj njihovemu razvoju. Grafenauer je dosegel ponovno harmonijo lahko le na račun skrajne mogoče redukcije vseh na eno: Name. Cundrič je harmonijo vseh ohranil le na račun redukcije vsake izmed njih same v sebi na sled sebe, na skico, zapis, na eksistenco, ki je samo še dih. Človek je čisto nežno, rahlo, komaj zaznavno čutenje (ne grafenauerjevska težkokrvna, nasladna, vpijajoča čutna zavest, ne minattijevska polna sprostitev od nasilja institucializirane grupe, njegov osvobajajoči prehod k trdni in zanesljivi naturi), enako natura. V *Gozdnih travah* piše: *Kot deklice / so gozdne trave. / Ko dozorijo, / v veter zapojo. / Vetrovi naslonijo / lica na njihova, / dan jim stisne roko.* Itn. Je to natura, je to človek? Svet se preliva v radostni harmoniji vsega živega, čutečega, navzočega (a zunajdružbenega), eno se spreminja v drugo, nobena eksistencialija nima toliko obstojnosti, da bi se drugi upirala, ko se ji ta približa; podredi se ji, postane ona sama. Glavni faktični eksistencialni kriterij ni ne natura ne človek, temveč trepetajoči Preliv. Čim bolj se vse preliva in zliva eno v drugo, tem bolj je svet resničen in pristen. Pesem *Kmečki fant* je na videz precej podobna že navedeni pesmi Saše Vegri: *Zvečer je moje telo njiva pšenice / in moja moška sila / v klasju. / Dekleta se mi smejejo / s srpi v rokah; / žanjejo / dneve, ki mi klečijo / v tihi duši. / Kadar zapojo, / vztrepetam; / zapirajo me / v svoje plave oči, / da begam / preplašen / kot prva večerna zvezda. / Zjutraj / sem polegla njiva, / veter prosim, naj mi pomaga vstati.* A le na videz. Natura ni temelj, bistvo, vsepreženajoče. Kmečkega fanta prežema ravno toliko kot on njo. Fant je pšenica, dekleta žanjejo dneve, ki so jaz (moja duša). Fant prehaja v dekleta, zapirajo ga v svoje oči — te pa so spet natura. Natura ni vseeksistentna, človek pa neeksistenten (oziroma eksistenten po njej), temveč sta oba komaj eksistentna. Milo sozvočje je bilo doseženo na račun hude oslabitve eksistence.

Cundrič: Vrednostno eksistencialni kriterij ni ne Natura ne Človek, temveč Trepetajoči preliv

6.

Primerjali smo nekaj različno strukturiranih pesmi, za katere menimo, da sodijo bolj ali manj v eno in isto figuro. Različna so razmerja med temeljnimi eksistencialijami (Naturo, Človekom, Družbo), ki jih strukturirajo in jim — kot pomenjujoče — vtiskajo pomen; različna njihova intenziteta, prisotnost, predpostavke, atributi in še cela vrsta elementov, ki se jih v našem premišljevanju zaenkrat še nismo dotaknili, se jih bo pa ob priliki treba, če bomo hoteli priti do natančne in kompletne podobe strukturalne modelne mreže. Kljub tej različnosti pa je tudi nekaj elementov, ki pesmi med sabo povezujejo oziroma celo enačijo. Prvi se nam zdi element téme, ki je pri vseh natura. Drugi — enako pomemben — pa nas opozarja, da je tudi odnos človeka — osebka pesmi — do nature soroden, da gre namreč pri vseh za to ali ono obliko, stopnjo, značaj enega in istega odnosa: ljubezni. Ljubezen je pri vseh eksistencialna kategorija, ki določa specifičnost para človek-natura. Ljubezen ni zgolj ali predvsem eksplicitna téma

Ista figura — različne strukture

(ta ostaja natura sama), čeprav je sem in tja tudi tematizirana in predstavlja so-témo. Le sem in tja je tudi vrednostni eksistencialni kriterij, vendar prav tako ne zgolj ali predvsem; tudi to karakteristiko si deli z Naturo. Vsekakor pa je drugim (poleg Nature, Družbe in Človeka nastopajočim) kategorijam nadrejena eksistencialija, ki s svoje strani ravno tako nastopa kot pomenjujoče in spreminja vse navedene pesmi v enotna znamenja: v znamenja za ljubezen; ljubezen je njihov neodtujljivi so-pomen.

V pesmi Saše Vegri *Kje je žrebec* je očitno, da je ta žrebec kljub vsemu v precej tesni bližini pričakovanega ljubljenega fanta, čeprav med obema pojmoma nikakor ni identitete. Natura kot vrhovna eksistencialna vrednota se približuje človeku-posamezniku (in stavčnemu osebku) na način, ki spominja na približevanje moškega ženski; oziroma: ženska bi se rada stopila z Naturo na način, kot se ženska z moškim. Natura pristopa k nji v simbolu moškega, čeprav spremenjenega v svobodnega žrebca, nedolžno, samobitno, svoje spolne kvalitete povsem skrivajočo žival. Pri Vegrijevi — to sugerirajo tudi ostale njene pesmi tega obdobja — ne žrebec (ta nastopa večkrat) ne drugi podobni simboli nimajo eksplicitnega pomena spola, nasilja moškega nad žensko, subjektivitete, pohote, telesnega uživanja med moškim in žensko, ženske spolne nezadoščenosti (ki ga imajo pri vrsti drugih slovenskih pesnic). Človek občuduje žrebčevo moč, ki je moč Nature kot take, osebek pesmi ne govori s poudarkom na tem, da bi se mu podal(a), temveč da bi skupaj dirjala *preko dišečega žita*, se drug v drugega zlivala v popolni vitalni prostosti (lasje so se jima spletli v diru). Torej: brez dvoma erotičen odnos, a s posebnim značajem, zakritim, transponiranim, razodevajočim se — in to je osrednja značilnost — prek čiste, nedolžne, svobodne, polne, žive Nature. (To dejstvo je zelo pomembno zaradi druge figure, ki jo bomo tudi obravnavali — tako rekoč ljubezni v zakonu, realizirane ljubezni — in ki je brez te temeljne naravne sramežljivosti, zastrtosti, brez tega čisto nedolžnega in nevednega uporabljanja znanih spolnih simbolov, žrebcev, ki pa dobivajo zelo spremenjene pomene, ne bi mogli razumeti.) Ta posebnost: sramežljivost, zastrtost, nedolžnost, svobodnost, nedotaknjenost, naravnost, vitalnost ljubezenskega odnosa med človekom in Naturo izvira iz atributov Nature oziroma jo Natura prejema kot svojo temeljno karakteristiko iz povsem določene kombinacije teh atributov. Tako vidimo, da so tudi ti atributi strukturirani, se pravi med sabo povezani v nereduktibilen, zakonit, enoten, nezamenljiv, enkraten odnos, znotraj katerega smejo variirati zgolj do določene meje, do tiste, kjer bi se, če bi jo prekoračili, struktura spremenila; variacije so lahko le nebistvene, zamenjujejo se dublete, sorodni izrazi, odtenki se polagajo drug poleg drugega, drug na drugega ipd. Atributi — tako smo jih imenovali do zdaj — so kategorije, v katerih se meša eksistencialni značaj z i l u s t r a t i v n i m, eksistencialni temelj s specifično karakterizacijo, ki jo lahko ugotovimo, analiziramo v podobi sleherne strukture. Za razliko od razmerja med temeljnimi, pomen določujočimi, čistimi eksistencialnimi kategorijami (Naturo, Človekom, Družbo, ki pa se jim v drugih pesmih lahko pridružijo tudi najrazličnejše druge) — imenujmo ga i n f r a - s t r u k t u r a — gre zdaj za odnos v že bolj specificirani strukturi.

Vegrijeva: Transponirana ljubezen

Atributi

Infrastruktura

K a r a k t e r i s t i k o že specifizirane strukture (se pravi strukturirane atribute) lahko razpoznamo iz cele vrste besed. Karakteristika jim daje specifičen pomen (b a r v o), pesnica sama jih je — kot izraze — izbrala glede na svoj občutek, ki pač bolj ali manj direktno prevaja na eni strani njen osebni svet, na drugi svet njene poezije. Svet njene poezije, ki ga mi »odslikavamo« z meta-jezikom (jezikom ratia, analize, strukturalnih modelov), preoblikuje njen osebni svet glede na svoje strukturalne zakonitosti (zgodovino poezije, stanje besed, izrazov, pomenov, znamenj, modelnih razmerij, ki ene realizacije dopuščajo, druge pa zapirajo itn.); kako se pesničina osebna struktura in situacija, v kateri se pesnica nahaja (oziroma katero živi s svojo prakso), preoblikuje v strukturi pesmi, to nas na tem mestu ne zanima. Poudariti nameravamo samo to, da je izbor besed določen po vrsti momentov, ki so med sabo že v strukturni zvezi: po tematičnem vrednostnem kriteriju, po eksistencialnem vrednostnem kriteriju, po infra-strukturi, po so-temi itn. Zato se zdijo besede kot paše, kobila, dojke, opit, mleko, rast, nemir, srce, čutim, pognala, žito, najin, brez brzde, polja, moji lasje, griva žrebca izbrane povsem naravno; vse skupaj prevajajo enkratno celoto strukturalnih elementov, vštevši njeno barvo (pri tem ne smemo pozabiti, da ne gre za enkratno mikrostrukturo te ali katere koli posamezne pesmi, temveč za strukturo vrste pesmi, se pravi, da dobivajo mikrostrukture, posebno pa infrastrukture pomen, značaj in barvo od te vrstne ali celo fazne strukture, oziroma da na drugi strani — če gledamo z nasprotnega gledišča — dobiva vrstna struktura pomen, značaj in barvo od cele variirajoče in sodoločujoče vrste mikrostruktur, to je posameznih pesmi).

Pavček loči dve ljubezni: do dekleta in do Nature

Pavčkova *Pesem* je od običajno pojmovane erotike na videz še dlje kot pa pesem Saše Vegri. Podrobnejši pregled pa tudi tu izkaže, da gre prav tako za erotiko, le za erotiko posebnega tipa. Pavček loči dve vrsti ljubezni: ljubezen do dekleta in ljubezen do Nature. Prva ga sicer bolj vznemirja, mika, muči, vsebinsko je polnejša, bolj mnogostranska, druga pa je globlja, trdnejša, zanesljivejša, čeprav vsebinsko bolj enolična. Navedimo najprej primer, v katerem se predstavita obe in ločeni, primer, v katerem se zdi, kot da je ljubezen do dekleta — človeka — močnejša od ljubezni do nature. *Deklica v modrem: Lepa rž je, ki medi / v žarki junijski pripeki, / a še lepša deklica / v modri je obleki. / Težka klasje in se čudi, / kdaj se rž je pozlatila; / čudno, deklica, kajne, / kdaj si ti se oklasila . . .* A konec pesmi le kaže, da je zveza z naturo temeljnejša: *O, oprosti deklica / v modri mi obleki, / kriva rž je, ki medi / v žarki junijski pripeki.* Rž je osnova, na kateri nastopa deklica, rž je pesnika-človeka zapeljala, njegov odnos z ržjo — naturo — je intimnejši, trajnejši, bistvenejši. Vendar je ljubezen do deklice — nežna, mladoletniška, komaj zaznavna, rahla, tenka ljubezen — nekaj drugega kot ljubezen do nature. Ljubezen do deklice ni mogoča mimo ljubezni do nature — to je poglavitno dejstvo. Analiza infrastrukture Pavčkovih začetnih pesmi nam je sicer odkrila, da so vse tri že ves čas omenjane eksistencialije — Natura, Človek in Družba — samobitne, vsaka je zase samostojna, čeprav prva kot pozitivni kriterij, druga kot negativna vrednota, vendar nam šele ta, zdaj izvršena podrobnejša analiza specificirane in diferencirane strukture razkrije nadaljnje specifične diference te poezije. Kolikor ljubljeni sočlovek sodeluje s človekom-slovničnim osebkom v skupni ljubezni do nature, toliko je vreden; merilo za ljubezen enega kot drugega je torej natura. V pesmi *Kmečka* piše: *Dobra sreča . . . naj z menoj za plugom hodi, / rjave brazde mi rahlja, / naj mi veter konje vodi / sredi ravnega polja, / kjer za vselej bom pozabil, / da nekoč sem bil bolan, / da ko tebe bom povabil, / bom svetal ko tale dan! / Če prišla boš, počesala / bova rjave brazde te, / bova pólje posejala, / ej, s semeni vse poljé. / In na koncu poljubila / se lahno bi na oči, / za semena, da zorila / bi bogato tople dni, / za vse tiste, ki omami / pisan cvet jih sred rži, / za vse tiste, ki so sami, / ki jih skrita bol teži, / za mrliče, / ki spod ruše / po življenju hrepene, / in za tiste bolne duše, / ki ljubezni si žele.*

Pavček: Ljubezen do dekleta ni mogoča brez ljubezni do Nature

Kmečka je izredno pomenljiva pesem (nismo pa zapisali: pomembna). Eksplicite, deklarativno, naravnost, direktno, racionalizirano razloži, kar iščemo. Natura je temelj vsega, zdravi bolezen in samoto, človeka, ki živi z njo v skladu, dela svetlega. Zdaj jasno vidimo, da je ta natura precej drugačna kot pri Vegrijevi; pri obeh nastopa polje, le da je enkrat svobodno, nedolžno polje, do katerega ima človek estetsko-vitalni odnos, hrana za rod, rast, moč, drugič pa obdelano, kmečko polje, do katerega ima človek obdelovalno-zdravilni (kompenzatorični) odnos, je lečilo, osvežitev, prenovitev, očiščenje. Oziroma poskusimo biti še natančnejši: pravzaprav ne gre niti za obdelovalni odnos, temveč za željo po njem, za načrt, kako se bo osamljeno-žalostno-ranjeno-bolni posameznik-zasebnik rešil svoje samote, zasebnosti in bolečine v zdravem kmečkem delu, kako bo v njem ozdravil. Gre za subjekt, za katerega je značilna želja po rustikalnem delu. To delo ima namreč za edino ali vsaj najbližjo, najboljšo zvezo z Naturo, ki mu bo — po tem ovinku — navsezadnje omogočila in realizirala celo ljubezen z dekletom. V prvih verzih pravi: natura ga bo presvetlila prek dekleta; nato: skupaj se bosta posvetila naturi, realizirala skupno ljubezen do nje; na kraju: realizirana ljubezen z dekletom (ki je že rezultat, ki ga je omogočila natura) bo retroaktivno spet okrepila naturo, ji pomagala, jo stopnjevala. A ne le naturo, temveč tudi vse samotne, vse bolne in vse mrtve. Temeljni odnos med naturo in dekletom je recipročen, njuno sodelovanje pa povzroča in pogaja celo vrsto vsebinskih nians.

Pri Vegrijevi je polje, (Natura) svoboda, pri Pavčku zdravilo

Ta recipročnost se kaže še v vrsti drugih Pavčkovih pesmih tega obdobja (Lan: *Že dolgo je, odkar več nisem sam, / odkar modri se v mojem srcu lan, / odkar ga misel nate valovi, / da vsak večer opojno zadiši;* itn.). Seveda je ta recipročnost čisto posebnega tipa, ki ni reduktibilen na kateri koli drugi tip. Medtem ko gre v Pavčkovi poeziji za načrte, želje po združitvi tako z naturo kot z deklico, a tudi s to prek nature, ki je pojmovana kmečko obdelovalno, gre v poeziji Saše Vegri za odnos med ljudmi in naturo, ki ga ne moremo imenovati recipročnega, temveč identičnega: človek je notranji identični del Nature, Natura je skozenj neminljiva, plodna, večna. V pesmi *Bele žene* piše: *Proti reki / gredo bele žene / z vrči; / vse z globoko skritimi / sadovi / stopajo počasi, / kot da opravljajo vzvišeno delo . . . / Potem se bodo vračale: / vzravnane, nabrekle / ko zdravi sad, / podobne oplojenim košutam . . . / Vsak dan bo prišla ena manj, / a nikdar ne bo konca.* Obe figuri — Pavčkova in Vegrijeve — sta tipa pastorale. Obema je Natura zdravje, a vendar, kakšna razlika v tistem, kar smo ime-

Pri Pavčku je odnos med Naturo in dekletom reciprociteta, pri Vegrijevi identiteta

Obe figuri — Pavčkova in Vegrijeve — sta tipa pastorale

novali karakteristika že diferencirane strukture, barva, specifičen pomen, atributi oziroma eksistencialno ilustrativne kategorije! Tu obred dejanske stopljenosti, sleherno dejanje je oplodnja, rast, sad, neuničljiva kontinuiteta rodu, tam želja po stopljenosti, ki je v bistvu neuspešno hrepenenje po varnosti, ljubezni, sreči, miru.

Ta drugi tip ljubezni (ljubezen do deklice) je v Pavčkovi poeziji dopolnjen s prvim: z neposredno ljubeznijo do nature, ki pa ohranja iste atribute, se pravi isto strukturo. Na eni strani govori tudi v *Pesmi* o svojem načrtu, želji (naj se mi odpre, bom skril), na drugi pa je očitno, da gre za ljubezenski odnos do Nature, za njeno personifikacijo (kakršna se pri Vegrijevi ne da zamisliti). Samo nekoliko podrobneje si oglejmo besede, ki v pesmi nosijo pomen, pa bomo pri priči spoznali, za kaj gre: najprej izraz: *naj mi pod prsti bilke šume;* ali ni to ljubezenska igra, milovanje, božanje Telesa? Nato: *naj se mi zemlja odpre;* ali ne gre za spiritualno destiliran koitus (oziroma željo po njem)? Nato: *bom poslušal, kako drhti;* odnos med obema je odnos vznemirjenja, drhtenja, človek bi naturo rad pripravil, da bi mu pod prsti igrala, pela, oživljala (tega si pri Vegrijevi sploh ni mogoče predstavljati). Nato: *se bom skril med njene dlani;* po že analiziranem zakonu recipročnosti, ki velja za Pavčkovo poezijo tega obdobja, je zdaj ona tista, ki naj bi prevzela aktiviteto, pobudo, moč. Ali naj po vsem tem še dvomimo o zadnjem karakterističnem izrazu: da bom *tam pri njej?*

Nikakor ne nameravamo zanikati, da pozna tudi Vegrijeva oba tipa ljubezni. Vendar nam že čisto kratek vpogled v drugi tip, v primer, ko gre za ljubezen do človeka, pokaže, da je struktura tega tipa (znotraj iste figure) povsem enaka kot struktura drugega, že obravnavanega tipa; razlike med njima spadajo v nadaljnjo, še bolj specifično in diferencirano plast, ki je v naši analizi zaenkrat ne mislimo načeti (iz preprostega razloga, ker moramo priti do transparentnosti in translucidnosti vsake posamezne plasti, če hočemo pozneje vse te plasti z metodo sinteze znova sestaviti v enoten strukturalen model od najbolj generalne infrastrukture do tistih delov, ki so že najbližje empiriji, naključnosti in so predvsem le gradivo, prek vseh številnih vmesnih stopenj, med katerimi ne bi smeli zanemariti niti ene, če hočemo, da nam bosta jasni tako njihova celota kot realiteta). V *Pesmi krvi: In vendar čakam te / kot prst noči, / da jo shladi,* gre očitno za takšen spoj s so-človekom (fantom), ki se do kraja izčrpa v pomenu Nature in ne ohranja prav nič človeško samostojnega. V pesmi *Imela bi dom* pravi: *Na strehi, / ob soncu, / bi se greli / brsti najine krvi.* Pomen spoja je spet natura (nadaljevanje rodu, otroci). Ali v pesmi *Vrbova grma: Na bregovih ljubezni / rasteva tiho / v sinje nebo . . . / Ti veš, / kadar spomladi / poženejo moji brsti, / vsa vztrepetam, / ker čutim, / da tvoje veje že zelene.* Spet identiteta, a znotraj Nature. — Naj sklenemo ta del našega premišljevanja z opravičilom: mnogoštevilne primere navajamo zgolj zato, da bi dokazali, kako nobena posamezna pesem iste vrstne ali celo fazne strukture n e m o r e biti strukturirana po različnih, od drugih pesmi iste vrstne strukture bistveno, temeljno odstopajočih mikrostrukturah (kaj šele različnih makro ali infrastrukturah). Če gre v poeziji za strukture — in to skušamo ves čas dokazati — potem mora biti vsaka (s tem mislimo zares v s a k a) pesem d e t e r m i n i r a n a po razmerjih notranjega reda, ki ne dopuščajo izjem. Poleg tega glavnega pa je naš namen tudi ta, da skušamo čim podrobneje in čim jasneje opredeliti, k a k š n e in k a t e r e so te strukture, kakšni in kateri so njihovi deli, razmerja med njimi in sploh vse, kar sodi zraven; pri tem se moramo seveda zavarovati s pripombo, da je omenjeno početje naša naloga, torej naš — še nerealizirani — cilj, kateremu se je treba bližati le postopoma, z zaporedno analizo posameznih segmentov. In še zadnja opomba: jasno nam je, da tudi izanaliziranje pesniških struktur ne more biti zadnji namen našega ukvarjanja s poezijo; tudi temu opravilu sledijo še druga, raznovrstna, mnogoštevilna, med katerimi morda najprej analiza poezije kot informacije in komunikacije, analiza njenega odnosa z drugimi segmenti človeške proizvodnje (družbo v celoti, socialno-politično zgodovino, strukturiranostjo avtorjev, bravcev in kritikov) in seveda — last but not least — analiza samih temeljev proizvodnje poezije kot področja, ki je zapisano s posebno pisavo, govori s posebnim jezikom, nosi in izloča poseben pomen.

Vsaka pesem je determinirana po razmerjih notranjega reda

Naloge nadaljnjih raziskav

Minattijeva pesem *Opoldanski pastel,* pri kateri smo že ugotovili, kakšno — prav tako posebno, lastno — infrastrukturo ima, razkriva isto t e m e l j n o karakteristiko figure: to, kar jo uvršča v figuro l j u b e z e n s k e p a s t o r a l e (zdaj smo se dokončno dokopali do imena figure, ki jo analiziramo: po eni strani gre ves čas za pastoralo, vsem pesmim je téma natura kot polje, kot travnik — kot zemlja — na drugi strani je ta pastirsko kmečka pokrajina doživljana ves čas ljubezensko). Ali ne pomenijo ljubezni — tudi tu skrite, ne v prvem planu

Minattijev Opoldanski pastel je ljubezenska pastorala

tematizirane — besede, kot so: mlada detelja, težke, zrele trave, vroče oči žanjic, v vsaki roži in bilki drgeta drobno srce, in celotna zadnja, še nenavedena kitica: *Zrak v drhtavici pozvanja; / kot omamljen ječmen sklanja / šelesteča stebelca.* Skoraj ni mogoče, da ne bi videli te pesmi kot erotično. Absolutna harmonija kot pozitivni vrednostno eksistencialni kriterij, v katerem sta dosegli identiteto dve samostojni eksistencialiji (Natura in Človek), je ravno zato, ker je v njej natura počlovečena, človek pa naturaliziran, še tem laže ljubezenska; človek, ki je prinesel iz prejšnje faze véliko Ljubezen do Sveta, Ljudi, Zgodovine, Nature, jo je zdaj ohranil le do Nature in do ljudi, kolikor so zunaj družbe. Odnos med njim in naturo je enak dvogovoru v naturi sami. V njej sovpadata kot različno (človek ni zgolj neeksistenten del Nature kot pri Vegrijevi, se pravi, da je v temelju različen) mlada detelja in zrele trave, mlada detelja in vroče žanjice; ves svet drhti od ljubezenske omame. Poletna omama je ljubezenska omama. Trave, rože, mak, veter niso predmeti človekovega opazovanja, njegov cilj, h kateremu je namenjen, bistvo, h kateremu sodi kot čista odvisnost, temveč drgetajo z ljudmi vred v pastoralni ekstazi ljubezenske igre. Vsi, kar nas je — elementi Nature in elementi Človeštva — sklanjamo omamljeni glave, se pravi, nobeden od nas ni zmagovavec (ne Natura — kot pri Vegrijevi, ne Človek, Absolutni subjekt — kot pri Grafenauerju), nobeden ni avtor sveta, nobeden poglavitna, vse oživljajoča, vse posedujoča Moč; ta Moč je edino Absolutna harmonija, v kateri — kot deli njenega ravnotežja, kot njeni konstitutivni elementi — so-zvanjamo. Smo kot popolnoma ubran orkester, v katerem igramo začarano-očarani pod taktirko vsesplošne harmonije-ljubezni.

Seveda pozna tudi Minattijeva poezija tega obdobja eksplicitno ljubezen do dekleta. Infrastruktura pa je v obeh tipih podobna, razlike so le drugostopenjske, v diferenciaciji strukture. V pesmi *Tvoja roža* piše: *Nocoj mi tiha sreča srce boža ... / V zavesi veter. Čisto čisto sami / smo jaz, spomin in tvoja drobna roža ...* In: *da bom res sam s teboj v tej lepi uri. / Prislanjal drobno rožo bom na lice / — morda na njej poljub tvoj zame trepeta — / in dolgo v noč poljubljal lističe cvetice, / ki je iz dragih, plahih rok prišla.* Tokrat sicer ne gre za Absolutno harmonijo — v tem je prav gotovo neka razlika v infrastrukturi, razlika med dvema mikrostrukturama, posameznima pesmima, katerih ena (ta, ki jo obravnavamo zdaj) tvori prehod k drugi (k *Pastelu*). Razlika ni bistvena, je pa opazna in priča ravno o celotnem prehodu Minattijeve poezije iz ene — narodno osvobodilne, temeljno sintetične — makrostrukture prek druge — socialistično realistične — in tretje prehodne — harmonizirajoče — k četrti — intimistično razcepljeni. Temeljna vrednostno eksistencialna kategorija je tu Harmonija kot taka; njena Absolutnost se šele pripravlja. Ljubljeno dekle je sicer do kraja skladno s pesnikom, vendar skoz spomin; torej je odsotno. Ta spomin sicer ni grenak, dekle fanta ni zapustilo, narobe, poslana roža govori o tem, da mu ljubezen vrača, morda je celo pobudnica te ljubezni. Eno vsekakor drži: med obema vlada popolno sozvočje, pripadata si, ljubita se, čeprav njuna ljubezen ni tudi telesno prisotna, daljava ju loči, spojena sta ta hip le v srcu vsakega od njih; torej Popolna, a ne Absolutna harmonija, takšna, ki bi zajemala vse elemente (družba je v pesmih Absolutne harmonije odmišljena iz horizonta, povzelo jo je Človeštvo, zato ne pomeni razpoke in manjkanja). Čez vse tesna, intimna, popolna vez med obema ljubečima se pa je natura; in to je za našo analizo predvsem pomembno. Drobna roža je namestnica dekleta; dekle sámo je sicer odsotno, roža — element, simbol nature — pa jo tako dobro zamenjuje, tako identična je z njo (natura je počlovečena, človek naturaliziran), da pesnika-človeka to niti ne moti. Enačba: roža = dekle (človek je natura) bi bila torej eksaktna, s tem pa bi bila spet izpričana Absolutna harmonija, če ne bi bilo drugega stavka pesmi, v katerem je celo eksplicite, čeprav silno narahlo, potrjena naša misel o odsotnosti kot manjkanju absolutnosti: *Večer je. Glas harmonike otožnost drami.* Analiza nadaljnjih, še bolj diferenciranih plasti pesmi — tista, ki se je zaenkrat ne lotevamo — bi nam pokazala, da se to manjkanje kaže tudi drugod: v razpoloženju, ki je različno od razpoloženja v *Pastelu* (tam je svetlo, vroče, polno, intenzivno, v *Tvoji roži* tiho, otožno-srečno, samotno, večerno). Otožnost in radost, večernost in svetlost, žalost in veselje, poskočnost in umaknjenost pa so ravno pari, tako značilni za celotno fazno strukturo tega Minattijevega obdobja. Zato nam v tem primeru niti še ni treba posegati z arheološko metodo v prejšnje Minattijeve makrostrukture, da bi dobili zakon dvojnosti kot temeljno karakteristiko te makrostrukture. Zadošča sinhrona metoda, ki diahronost omeji na pesmi znotraj te fazne strukture. Ima pa ta dvojnost posledice tudi za pesem *Pastel*, se pravi za pastoralno-ljubezensko figuro. Ton absolutne radosti, nebeške harmonije je samo nadrejeni ton, je barva, ki prekriva vse druge, jih pa, če pesem natančneje pogledamo (se pravi v zvezi

Mikrostrukturalne razlike, ki so diahroni prehodi

Podrobna diferencialna analiza minattijevskih mikrostruktur

z drugimi pesmimi, že s tistimi, s katerimi skupaj tvori prvo nadrejeno-fazno strukturo in od katere prejema tudi velik del svoje notranje resnice), ne more do kraja skriti. Udarjajo izpod prekrivajoče jih površine, najbolj vrhnjo barvo spreminjajo, prirejajo. Ali določneje: karakteristika te fazne strukture je ravno v dvojnosti obojega, obeh tipov barv in razpoloženj: v menjavi, v dialogu med svetlim in temnim. Na tem mestu ni naša dolžnost, da bi raziskali, kaj to svetlo in temno pomenita, simbol česa sta, kako sta zašla v to fazno strukturo; namignemo pa seveda lahko, da gre za nadaljevanje razkola, kakor se je oglasil že v prvi Minattijevi fazi (razpoke med Aktivno sintezo ustvarjalnega humanizma in tistim, česar ta Sinteza le ni mogla do kraja povzeti, pa naj bo to individualno ali razredno sovražno, se pravi družbeno). Tega razcepa seveda niti prejšnja niti ta Minattijeva makrostruktura, ki jo obravnavamo, ni tematizirala in ga je pustila nekako ob strani, a vendar zadosti blizu, da je — kot nepredvidljivi magnet, kot neznano tuje telo — spreminjal vse vrednosti temeljne téme in temeljne eksistencialije (Harmonije); svoj véliki trenutek pa je ta pritajena razpoka doživela v naslednji fazi in je postala tudi glavna karakteristika Minattijeve poezije. Tedaj se je seveda iz karakteristike, iz so-pogajanja spremenila v temeljni infrastrukturalni odnos.

Tipi in barve

S tem smo na poti naše analize naleteli na nov odnos, na tipično notranjo razliko med dvema mikrostrukturama, ki obe tvorita isto fazno strukturo (včasih se fazna struktura v nobeni posamezni konkretni pesmi ne pokaže eksplicite in jo je treba modelno rekonstruirati na temelju t i p i č n i h mikrostruktur). Prej smo dejali, da pesem *Tvoja roža* napoveduje *Pastel;* zdaj pa bomo videli, da tudi *Pastel* napoveduje pesem, ki bi ji lahko rekli stopnjevana in razvita *Tvoja roža.* Oba tipa se sopogajata, vsak je prehod k drugemu, oba skupaj sta šele celota. V pesmi *Slutnja* piše: *Nad parkom pust večer. Na blatna pota / za listom list šumi, v tišino pada. / Nemirna sva. Drug drugemu bi rada / prikrila slutnjo, ki se v naju mota. / Ni treba, deklica! Na tla poglejva: / po stezah najine sledi kopnijo, / med poteptanim listjem se gubijo. / Oj, dekle moje! Grenko se nasmejva / in objemiva se drhteče, nežno. / Nekoč se bova med ljudmi zgubila / kot te sledi, ne da bi poljubila / se prej na hrepeneče ustne bežno.* Ta ton je v tej fazni strukturi že ekstremen. Zaljubljenca sta sicer še skupaj, še se ljubita, še sta tisti minimum harmonije, naravne sopripadnosti, ki tej pesmi še dovoljuje uvrstitev v obravnavano fazno strukturo, a njuno doživetje — negativno eksistencialno vrednostno merilo — pravi, da je prišla v prvi plan že njuna prihodnost, ki se napoveduje kot neogibnost: ločitev, osamitev, razkol (ta nujna prihodnost pa je de facto le z drugimi besedami povedana prihodnost Minattijeve poezije: napoved nove makrostrukture). Dva eksistencialno vrednostna kriterija postajata enakopravna: harmonija kot predstavnik stare strukture, kot danost in dejstvo, ki pa že sama v sebi ve, da je na umiku, in disharmonija kot predstavnik nove strukture, ki se sama v sebi obnaša, kot da je že novi gospodar. Tudi natura po eni strani ohranja staro mesto; med njo in človekom (zaljubljencema) je še zmerom identiteta: zaljubljenca slutita ločitev in se nekako že ločujeta in natura se sama v sebi ločuje, takšna je, da je ločitev, smrt, odpadanje, večer, pustost njena prava zdajšnja narava. Natura še ni sprejela nove funkcije v sistemu: mesta Cilja, Varnosti, Miru, Nedolžnosti, Lepote, po katerih hrepeni osamljeni in ločeni človek. Še je s človekom v naravni harmoniji. Hkrati pa je res — in to je druga stran njene zdajšnje funkcije — da se sama v sebi poslavlja, umira, se pravi, da tudi sama napoveduje ločitev (čeprav je v tem, da umira, da prehaja v jesen in zimo, njena čisto neposredna narava). Ljubezenska pastorala se je znašla na robu svojih možnosti.

Nadaljevanje podrobne diferencialne analize

Podobna, morda za odtenek še skrajnejša, je *Prošnja. Besedo reci, pa čeprav je laž, / besedo, ki jo čakam trepetaje, / o, reci, reci jo, na tiho, šepetaje, / vsaj v mislih . . . Čuješ, pa čeprav je laž. / Skoz spolzko pesem vinjenih ljudi / bi prisijala čista kot modrina / izza večernih gor v srce, od vina / in kvant umazano. A ni je, ni . . . / O, saj le veter si, ki čez pobočje / norčav zvihra za hip v trsje in ločje — / za njim v tišino niha zlomljen trs.* Natura še zmerom ni Cilj, še zmerom je med človeškim in naturnim sozvočje, katerega pomen pa ni več harmoničnost, temveč paralelnost. Harmonija je ostala le še kot forma. To, da človek in natura harmonirata, pomeni, da se v vsakem od njiju godi isti proces, proces razkola, zloma. Niti malo pa ne gre več za vsebinsko harmonično sovpadanje obeh v enem, skupnem in nadrejenem. Temeljna urejajoča in osmišljajoča eksistencialija v tej pesmi ni več ne Absolutna harmonija, ne Harmonija, ne par Harmonija-slutnja o neogibnem razkolu, temveč mejni primer harmonije, ki vsebinsko in pomensko ni več harmonija, temveč že njena negacija: Paralela. (Značilno in pomembno je, da je pesnik sam v ureditvi zbirke *Pa bo pomlad prišla* dal to pesem na konec cikla, ki

Zveze med posameznimi minattijevskimi mikrostrukturami in njihovimi pomen podeljujočimi eksistencialijami: Absolutna harmonija, Harmonija, Harmonija-slutnja, Paralela

vsebuje pesmi iz iste fazne strukture.) Poleg tega se je naenkrat iz ozadja vmešala tako dolgo pozabljena oziroma odrivana Družba. Kar pa je še pomembneje, je to, da se je naenkrat pokazala tudi v eksplicirano negativni obliki in tako že čisto določno uvedla pomen in mesto Družbe kot poglavitnega vrednostno negativnega kriterija v novi makrostrukturi. Ljudje so vinjeni ljudje, ki s kvantami mažejo besedo lepote: izginulo Harmonijo sámo. Človek je osamljen, zgubljen, nesrečen (že smo v neposredni bližini Pavčkove *Pesmi* in drugih njegovih verzov), a natura prav tako (v tem je bistvena razlika od Pavčkovega sveta in njegove makrostrukture). Tudi v naturi se godi, da veter iz same norčavosti, igrivosti, neodgovornosti, naravnosti zlomi trs. Pojavila se je smrt — to je strašna novost v prejšnji intimni harmonični pastorali; a to seveda še ni hotena, nasilna, trda, brezobzirna smrt, v kar se je razvila na naslednji fazi (posebno pri Zajcu). Verzi *Prošnje*, ki jih še nismo citirali, nam namreč dokazujejo, da je človekova osamelost, nesrečnost, ranjenost nastala zaradi posebnega dekletovega značaja, ne pa še zaradi značaja in ustroja sveta: *Smehljaš se, zagonetka vrtoglava, / ponosna zdaj, zdaj drzna, zdaj sanjava, / neugnana kakor igra tvojih prs.* Besede, ki smo jih uporabljali, so bile le še prehude, zlomljen trs v tem hipu in v tej strukturi še ne pomeni zlomljenega trsa iz drugega dela iste zbirke ali celo iz naslednje zbirke *Nekoga moraš imeti rad*. Struktura — kot temeljno pomenjujoče — daje tem besedam drugačen, ne še tako razvit pomen. Ne gre še za pravo zlomljenost, za Smrt, temveč šele za Disharmonijo kot vsebino Paralelnosti. — Naj analizo te pesmi končamo z ugotovitvijo, da tudi natura odkriva svojo dvojnost. Na eni strani je paralela z nesrečnim človekom (veter, ki lomi trs), na drugi paralela s človekom, ki hrepeni po izgubljeni harmoniji. A ta paralela — in v tem je bistvo napovedujočega se novega — ni več prava paralela; tudi paralelnost se je tu izčrpala in ostaja le še kot gola prazna forma. Natura je namreč čista modrina izza večernih gor, človek si pa te čiste modrine le želi v svoje srce; človek torej ni več ta čistost in modrina. Tudi natura se je nakazala v obliki Cilja, čeprav — v tem pa je ravno pravšnja izbira besed, ki se v svoji pomenjenosti adekvatno skladajo — je izražena dvoumno: modrina ta hip ni prevladujoča barva neba, temveč je že prešla za gore; to pa nas spet vrača na začetno ugotovitev o naturi, ki je sama v sebi — prav tako kot človek — notranje razdvojena.

Minatti: Vsebina paralelnosti je Disharmonija

Samo z nekaj besedami omenimo tisto Minattijevo pesem, ki je reprezentativna za v notranji dialektiki harmonizirajočo dvojnost te fazne strukture. V *Nemuru* piše: *Težko mi je, a sam ne vem, čemu. / Avgustov dan je čez nebo razpet, / v bleščavo vriska ptič, odpeva cvet, / a meni je težko, ne vem, čemu. / Zorijo njive, veter brodi v žitu, / pedikajo med klasjem prepelice, / zardeva mak, sanjarijo plavice, / široko smeje sonce se v zenitu. / A meni je težko. Ne vem, čemu. / Kljub maku, žitu, soncu, ki se smeje ...* Dvojnost, ki smo jo ravnokar odkrili, je tu še povsem nezavedna, implicitna, naivna, skoraj do kraja skrita. A — kar je pomembnejše — ker ni harmonije med človekom in naturo (te pa ni: natura poje, zori, se smeje, si odpeva, se pravi, da sama v sebi harmonira, človeku pa je težko in se ne more vključiti ne vanjo ne vase — vase zato ne, ker ga, samega na sebi, kot subjekta, čeprav razlomljenega, sploh še ni, saj je še zmerom le naturaliziran človek, to je počlovečena natura), ni in ne more biti ljubezni. Ljubezen je neukinljivo vezana na dano, naravno (v tej fazi, a na trenutke, ki niso sami v sebi konsistentni, tudi še pozneje) in zaželeno, sanjarjeno harmonijo.

Minatti: Notranja dialektika harmonizirajoče dvojnosti, ki pa je še implicitna

Naslednja citirana pesem figure, ki jo raziskujemo, je Grafenauerjeva *Zimzelena lepota*. Nekoliko podrobnejši pregled nam tudi tokrat prav kmalu pove, da gre za ljubezensko pesem, le da je ljubezen kot karakteristika bolj diferencirane strukture prav tako determinirana po Grafenauerjevi infrastrukturi: v svetu Absolutnega subjekta, za katerega ne eksistira nič, kar ni on sam, je tudi ljubezen avtoerotična. Absolutni človek, ki čuti, uživa in poživa le sebe, tudi ljubi le sebe. Ljubezen je zanj samouživanje. Čutenje, uživanje, milovanje, gladenje, božanje, naslajanje, vse to so elementi temeljne karakteristike te poezije in strukture, ki dajejo razviden rezultat. Res pa je, da tudi ta pastorala ni samo radostna, temveč se v njej prav tako prepletata oziroma harmonično uravnovešata oba tona (v poznejši fazni strukturi, posebno v zbirki *Stiska jezika*, 1965, popolnoma zmaga drugi ton, se do kraja tematizira in strukturira v Subjektovo samorazpadanje). Prvi ton smo že navedli, drugega razodevajo verzi kot: *Na sami meji / gledam podobo končnega razkroja. / Veke so težke, bol se približuje ... Gledam v mrlečem prahu: kalvarija, / poslednji most preko sebe, / smrt ... Utrujenost se spušča vame, čista / lega na rame. / Ne morem umakniti iz oči / megle, ki mi zaveša vid ... Drhteč v zamaknjenosti, ki jo bol poraja, / srce opijam ... Samota me gladi / kot voda svoj neminljivi kamen ... Zapiram se kot knjiga, kakor rana ...* Odnos, ki ga ima človek do samega sebe, ni ne opazovanje (Strniša), ne sovraštvo (Zajc), ne kopanje

Grafenauer: Absolutni subjekt tudi ljubi le sam sebe

po lastni preteklosti in porog (Taufer), ne hoteno spodbujanje k Volji (Kramberger) itn., temveč ljubezen.

Ravno ob tej Grafenauerjevi poeziji zadene naša analiza na nov prerez. Ves čas opažamo ne le, da je človek Absolutni subjekt in da se neprenehoma v samonasladi ljubkuje (pa čeprav ljubkuje občutke samote, umiranja, bolečine), temveč tudi to, da je gradivo pesnikovih metafor, vsebina tega ljubkovanja podana skoraj izključno — poleg izrazov čutenja — z besedami, ki označujejo neposredno naturo: pastoralo. Ali je ta pastoralna natura res samo prispodoba za človekovo samodoživljanje, ali pa je tudi kaj več? Odgovora ne moremo dobiti iz same Grafenauerjeve poezije. Iz te sledi popolnoma jasno, da je treba pozitivno odgovoriti le na prvi del vprašanja. Če pa postavimo to poezijo v zgodovino povojne slovenske poezije, če se je dotaknemo z arheološko metodo, če iščemo njen diahroni model, njeno podzavest, njeno vertikalno strukturiranost, bomo morali tudi na drugo vprašanje odgovoriti pozitivno. Vrsta struktur povojne slovenske poezije, od katerih smo jih vsaj nekaj — ne najmanj značilnih — spoznali že v tem našem premišljevanju, je imela Naturo za svoj glavni vrednostno eksistencialni in tematični kriterij. Grafenauerjeva poezija je dialog in kontinuiteta s prejšnjimi. Mimo nature tudi ona ni mogla. Ker pa je zgodovinski potek literature pripeljal človekovo pomensko naravo — Subjektovo subjektiviteto — tako daleč, da je prišlo do različnih variant Subjektove skrajne ekspliciranosti, tematiziranosti, določenosti, razvitosti (Grafenauer je sprejel eno od teh variant: samouživajočo se absolutnost, ki prehaja na njegovi naslednji stopnji v samopouživanje kot razpadanje, sesipanje), je moralo priti tudi do nove zveze novega odnosa med človekom (zdaj Subjektom) in naturo.

Diahroni model, podzavest, vertikalna strukturiranost

V ustvarjalnem, aktivnem, sintetičnem humanizmu medvojne makrostrukture je bila natura prežeta z Zgodovino; Zgodovina je bila njen zakon, cilj in namen; bila je torej historizirana. Pozneje, v Minattijevi fazi, ki smo jo analizirali, je postala počlovečena, v začetni fazi Vegrijeve telesnost, gmotnost, ki jo oživlja Živa sila, tendenca pomena nature je šla torej zmeraj bolj k telesnemu. Upoštevati moramo, da je natura navsezadnje tudi človekovo lastno telo. Omnipotentnost te čez vse pomembne eksistencialije se je torej lahko na nek način ohranila, če je Subjekt postal zgolj telo (ker je telo natura). V krščansko asketski tradiciji bi bilo to telo seveda vse nekaj drugega, v tradiciji povojne slovenske poezije pa je v pretežni in pomensko najbolj poudarjeni meri negativni princip (pomen, funkcija)

Omnipotentnost eksistencialije Natura

telesa zaznamoval telo kot element Družbe (se pravi kot ne-naturo), pozitivni princip telesa pa kot element Nature (se prav kot ne-družbo). Telo kot pohota, nasilnost, ubijajoča aktiviteta, nenasitna polaščevalnost sodi v Družbo, telo kot čutenje, doživljanje, čustvo, lepota, mir, hrepenenje (celo kot smrt — pri Zajcu) pa v Naturo. Zato ni nič čudnega, če se je vzpostavila stalna, prevladujoča, nenehno perpetuirajoča se — skoraj že prisilna — zveza (analogija) med pozitivnim telesom (lepim čutenjem) in naturo, kakršna se je kazala v svoji najbolj popolni, najbolj nedolžni, svobodni, čudoviti, reprezentativni podobi: pastoralo.

Grafenauer: Absolutni subjekt kot pastorala

Grafenauer ni napravil pravzaprav nič drugega, kot da je prevzel to zvezo, jo stopnjeval v identiteto, vse drugo (Družbo itn.) eliminiral, tej identiteti kot edinemu preostalemu elementu dal pomen absolutnosti (oziroma drugače rečeno: vse to se mu je pod prsti dogodilo) in tako dobil novo strukturo: Absolutni subjekt kot telo; njegova edina aktiviteta je čutenje-uživanje (narcisoidni avtoerotizem), njegov predmet on sam, ker pa je sam telo in telo pastorala, ne more slediti drugega, kot da je — de facto — njegova poezija poezija pastorale (zato navidez sorodna vsem drugim tipom ljubezenske pastorale, Pavčkovemu, Minattijevemu,

Vegrijeve, Cundričevemu itn., v resnici — se pravi po s t r u k t u r i, po njenem pomenu oziroma po zakonito urejeni igri njenih mnogoštevilnih, hierarhično urejenih, sodeterminirajočih pomenov — pa b i s t v e n o različna).

Naj ta del naše analize sklenemo z nekaj primeri tega, kar smo ravnokar pokazali. V pesmi *Večeri so moja uteha* piše: *Lepo je: omamljen od solza / slediti z mehkimi koraki živalim / v hosto.* Absolutni, od sebe omamljeni Subjekt seveda ne sledi dejanskim živalim (kot jim sledi — to je ravno obratna pozicija — Vegrijeva) v dejansko hosto, živali so prispodoba za njegove bežeče občutke, hosta je prostor v njegovem srcu ali čutnicah (njegovo srce namreč ni pavčkovsko hrepeneče čustvo ali minattijevska polnost radosti, nesreče, obupa, spora z družbo, vere v sintezo Zgodovine-Družbe-Nature, središče avtentičnosti zoper lažno povnanjenost — kar je bilo v vsej intimistično humanistični fazi — temveč kepica čutil, morda med vsemi kepicami v telesu najbolj intenzivna, se pravi čuteča, a vendarle zgolj kepica in zgolj čutilo, glede na prejšnjo polnost silovito abstraktno reducirano in zares telesno). Ves svet — ki je ena sama pastorala in nič drugega (takšen je ostal celo v naslednji, »negacijski« Grafenauerjevi fazi razpadanja) — sem Jaz, se pravi Moje telo (Moje in Telo), se pravi: Jaz se čutim skoz žival, hosto, runo, vrt, stebla, trnje, bor, ptiča, krilo itn. *S trpotcem bom izlečil svoje rane.* Odveč je ponavljati, da ne gre za trpotec, temveč Zame samega, ki sem (tudi) trpotec. So pa stavki, ki niso izraženi pastoralno; ti so zato manj predstavljivi: *Za očmi, v neznanem liku, / rase moja duša.* Kadar in koliko nisem telo, temveč duša, duh, Jaz, načelo subjektivitete (tisto, kar izraža beseda Moj — moja last; seveda pa zmerom: jaz sam kot Moja last), takrat in toliko ni ne telesa ne pastorale; zamenja ju ekstatična mistika gole duše. Primer doživljanja sebe skoz naturo-pastoralo pa so recimo verzi iz *Daljne večerne pesmi: Na poteh, kjer hodim, / med listjem / uvelim . . . / me jedki sever kakor slast prežema.* Ta identiteta med pastoralo, telesom in Subjektom je tako velika, da se Subjektu ni treba niti izražati v prvi osebi: *V steklenem zvonu / tone sonce; / spet to naraščanje temnega vina, / pijanost in v srcu čisti napor ptičev, ki lete . . . Mračni pastirji / tleskajo z bičem / večernim.* Te verze je treba zmerom brati tako kot tiste, ki so bolj eksplicitni: *Zategli klic preplašene živali / mi pretresa prsi.* (Kako so se te živali spremenile od prve zbirke Saše Vegri!) Jaz sem tu, ki edini morem biti pretresen, samoten, milovan in obstojen. Tudi smrt, tudi razkroj vsega sem jaz; saj sta obe besedi le prispodobi za moje čutenje: za občutek sesipanja, ne pa dejanska Smrt, ki bi morala biti smrt Mene — kar je seveda nesmisel: sleherna smrt mi je podrejena kot del mojega sovpadanja s samim sabo. *Razkroj je končni cilj vsega; / stojim pred tem pragom / in gledam / za veke pomaknjeni svet / brez imena, ki je okrilje smrti.* To je najbolj natančna

oznaka: ves svet Grafenauerjeve poezije, tudi pastorala, tudi smrt, je svet, pomaknjen za veke Absolutnega subjekta.

Grafenauer: Pastorala, svet, smrt, vsi so pomaknjeni za veke Absolutnega subjekta

7.

Morda bomo po tem našem ekskurzu k vrsti drugih pesmi (drugih avtorjev), ki pa vse skupaj sodijo v figuro ljubezenske pastorale, bolje razumeli začetne pesmi Saše Vegri, med katerimi ravno ta figura odločno prevladuje. Čeprav so obravnavane pesmi iz različnih obdobij, so njihove strukture glede na svoj tip (témo) sinhrone; diahronijo najdemo le v potekanju teh struktur znotraj samega tipa. Temeljnejšo diahronijo pa bomo spoznali, ko bomo z obravnavanim tipom primerjali drugega (ki ga bomo poprej ali vzporedno ravno tako razčlenjevali v njegovi sinhroniji): tisto figuro, ki tej prvi sledi — ljubezen, ki je zapustila svojo prvo fazo nedolžnosti, harmonije, identitete in se nam kaže zdaj kot ogrožena, razbita, nesmiselna, nesrečna, mrtva. Lahko bi jo imenovali figuro ljubezenskega b r o d o l o m a. Jasno je, da ni nastala naenkrat, temveč da je med prvo in to figuro vrsta prehodnih možnosti, ki bi jih navsezadnje prav tako lahko klasificirali v podtipe; tudi njih se bomo dotaknili. (Pri tem ne bomo mogli slediti načelu, da bi vzeli po eno pesem zgolj tistih pesnikov, katerih pesmi smo pregledovali že v zvezi s prvo figuro; iz preprostega razloga, ker je navzoča v nekaterih poezijah samo prva figura, v drugih samo druga, le nekatere poznajo obe. Za ta paralelizem med pastoralo in brodolomom nikakor ni neogibno, da se nahaja v vsaki poeziji, se pravi v konkretni empiriji slehernega pesnika. Videti ga je mogoče v širšem, obsežnejšem sklopu, ko obsežemo s pogledom več poezij posameznih pesnikov skupaj: ko gledamo poezijo kot celoto.)

Subfigura ljubezenskega brodoloma

Skoraj v vseh primerih je pastorala časovno prva, brodolom drugi. Tu se zastavlja vrsta vprašanj, na katera bodo naši odgovori takšni, kakršne lahko damo na osnovi prebiranja poezije, ne pa na osnovi kakršnih koli drugih dejstev zunaj poezije (socialnih, psiholoških itn). Zato nas tu ne bodo zanimale sicer same v sebi najbrž povsem točne misli o razliki med mladostjo in starostjo pesnika, o tem, kako biološka starost, izkušnje ipd. pogajajo njegov odnos do sveta. Zaenkrat naj ostanejo brez odgovora pomembna vprašanja, v kakšni zvezi sta obe figuri znotraj poezije, ali je brodolom stalno časovno poznejši, ali to za samo poezijo kaj pomeni, in če pomeni, kaj pomeni? In — ali odnos med obema tipoma-figurama ni nekaj temeljnega, temveč tvorita oba le podtipa, podfiguri temeljne figure: ljubezni?

Gotovo se še spominjamo posameznikove želje po ljubezni, njegovega hrepenenja po Naturi, s katero bi se rad spojil; to je bilo značilno za prvo Pavčkovo fazno strukturo (iz zbirke *Pesmi štirih,* 1953). V drugi pesniški zbirki tega avtorja *(Sanje živijo dalje,* 1958) naletimo na pesmi, ki so se od prve fazne strukture že precej oddaljile, čeprav sodijo v isto generalno — opusno — strukturo Pavčkove poezije. V *Žalostinkah* piše: *Neka zgodba (ali življenje?) se je končala. / Od zadnjih trzajev še v zraku drhti. / ... Neko življenje (ne zgodba!) je potonilo / nekam na skrajni ogon sveta.* Stojimo v času neposredno po obratu. Z nečim je končano. Nekaj je potonilo, čeprav ne izginilo; nahaja se na robu. Kaj je to? *Vse se je stišalo, zmanjšalo, zožilo ... / Le molk in kes in dvom so ostali. / In tak zdaj tavam, žena, ko slepec / po tvojih krajih ob zlati obali.* Zmanjšal in zožil se je človek. Zdaj pravzaprav sploh ne bi smel biti več posameznik-zasebnik, saj ima ljubico, še več, ženo, z njo tvorita — ali bi vsaj morala tvoriti — intimno občestvo; to pa je bil njegov prejšnji ideal. In vendar do idealitete tega občestva ni prišlo; morda pa se je že osulo? Namesto da bi posameznik-zasebnik našel svoj Cilj — Spoj, Varnost — je svojo samoto, ranjenost, nesrečnost še potenciral. Življenjske skušnje so ga obdarile z molkom, kesom in dvomom: potonil je začetni namen teh skušenj, potonilo je življenje, se pravi načrt o sreči. Človek je ostal potopljeni slepec. In Natura? *Nabrala si plavih rož in plavih misli / za najin poznopomladni večer. / Ne vidiš: trave zoré in midva sva prerasla / ta plavi aprilski okvir / nečesa, kar bi moralo biti pred leti, / morda za praznik odraslih otrok ... / Plave so rože ... Tiha sediva / stisnjenih ustnic, povešenih rok.* Tudi natura je izgubila svoje prejšnje mesto, svoj pomen. Izkušeni in karambolirani človek vidi v travah in rožah — teh izjemno poudarjenih simbolih neposredne Nature — goli okvir, kateremu je smisel odpadel. Resnica človeka je nemoč (povešene roke), muka (stisnjene ustnice), slepota, samota; v Naturi, ki jo je imel pred časom za najvišjo vrednoto (bila je tudi odločilni vrednostno eksistencialni kriterij prve fazne strukture), vidi zdaj le instrument, ki se je ponesrečil, dekoracijo, ki jo je čas pobledel, sanjo otroka, ki se je razblinila sredi faktične empirije. Je to dokončno stališče te faze ali pa samo trenutna nemoč in zato samo trenuten moment v novi strukturi?

Pavček: Človek je ostal potopljeni slepec

Pavček: Resnica človeka je nemoč, muka, samota; tudi Natura mu je le pobledela dekoracija

Druge pesmi v zbirki *Sanje živijo dalje* kažejo, da so navedeni verzi na njenem skrajnem robu in da predstavljajo drugi pol tega, čemur so bile pesmi iz prve zbirke prvi pol. Zato se ta prvi pol oglaša tudi tokrat. V pesmi *Prazen dan* piše: *Dober večer, Marija, dober večer. / Zopet se vračam praznih rok, / zopet se vračam plašnih oči, / zopet se vračam sam / in z mano strah / in v meni nemir. / ...Naj te ne rani, ne prizadene / sklonjena glava; dan je minil. / Ves dan sem čakal na tisto besedo, / ves dan sem hodil za tisto podobo, / ves dan sem tekal za čudežno ptico, / a je spet nisem, nisem dobil.* Vrednostni cilj — ideal — se je iz Nature razširil v Vse: v Tisto besedo, Tisto ptico, v Življenje (o nerojenih otrocih — simbolu nenavzočega Življenja — govori v *Prošnji: radi bi tekali ... za pisano srečo metuljev rumenih, / radi bi rastli ko trave, ko jelke ... / poslušali pesmi / rojstva, ljubezni, ljubezni, življenja ...).* Gre za nedoločno težnjo po Življenju (ki pa seveda še zdaleč ni niti Krambergerjeva brezobzirna medsebojna tekma niti Vegrijeve Živost nature), za željo po vitalizmu, ne za sam vitalizem. Vitalizem je program, ki ga z drugega pola iste strukture gleda želeči posameznik kot iluzijo; ko tako gleda, stoji v deziluziji. Nihanje med iluzijo in deziluzijo je nihanje med dvema temeljnima eksistencialijama te Pavčkove faze. Vrednostni kriterij je Življenje, a ker človek sam že vnaprej — na temelju vseh dozdajšnjih skušenj — ve, da je to Življenje le Sanja, načrt, Želja (ne še Volja), ve, da je Iluzija. Iluzija je zavest težnje po Življenju sama v sebi. Težnje po Življenju brez zavesti o nemožnosti uresničenja te težnje v tej fazni strukturi ni; to pa je za raziskavo pomena te fazne strukture tudi najpomembnejše.

Pavček: Nedoločna težnja po življenju

Vendar narava te Iluzije ni tako ekstremna, da bi zahtevala (kot bomo kmalu videli v Zajčevi poeziji) uničenje, odpravo sanj in želja. Posameznik se jim ne more odpovedati, še več, v tem, da jih goji z vso ljubeznijo še naprej kljub zavesti o njihovi neuresničljivosti, je temeljna karakteristika te strukture. Človekova želja je sama v sebi načeta, a hkrati gojena, kultivirana, zasebnik je bistveno bolj zaljubljen vanjo kot v njen objekt; ta pa je med drugimi elementi nedoločnega Vsega tudi njegovo dekle. Spet smo naleteli na eno izmed oblik avtoerotizma, čeprav seveda povsem drugačno od Grafenauerjeve. Gre za neke vrste skromen solipsizem. Se pravi: ne da bi zasebnik zanikal vse, kar je zunaj njega, narobe, to Vse si nenehoma želi, torej ga tudi priznava. Hkrati pa je — zaradi nenehoma spremljajočega ga védenja o nedosegljivosti tega nejasnega Vsega (ki nikakor ni Absolut, temveč razpršeni cilji, ki jih bomo še podrobneje opredelili) tako rekoč že nezainteresiran nad doseganjem tega Vsega in se je zato preusmeril vase, v čustvovanje (v nasprotju z Grafenauerjevim golim čutenjem-naslado) svojih želja in — to je neogibna posledica — tudi svojih neuspehov, se pravi, že vnaprej ponesrečenega (ker sploh ni praktično preizkušano) neuresničenja. Smo blizu tiste značilnosti, ki ji pravimo samoobjokovanje, samousmiljenje.

Pavček: Človek-posameznik si Vsega želi, hkrati pa ve, da je nedosegljivo; Vse so razpršeni cilji

Neposredna Narava je stopila v drugi plan. Otroci bi radi (*radi* je ključna beseda, simbol Želje) rasli; *rasli ko trave* je gola prispodoba. Otroci niso in ne bi radi bili (niti pesnik ne bi rad videl, da bi bili) trave, se pravi natura. Otroci naj bi bili živi, veseli, srečni, se pravi v posesti tega nedoločenega, kar je onkraj: kar je ravno tisto, kar zdaj niso (in kar zdaj nista tudi pesnik ter zasebnik). Otroci so prispodoba za tisto, česar ni (ker so še nerojeni). Prošnja za otroke je prošnja za realizacijo tistega onkraj (razpršenega Vsega) posameznikove sladko-grenke danosti. Tudi kadar nastopa eksplicite neposredna pastorala, je le reminiscenca: v stare besede oblečen nov, razvit pomen. Recimo v pesmi *Kri: Nekje od daleč kakor da vabi: / Čuj, ne pozabi / na daljo neznano, / na trte in rž. / Vstani! / Pojdi za mano / iz sobe, izven ograje, / iz sebe in svojih let / za glasom vabečim, / za dežjem šumečim / v prostrani svet!* (V pesmi je tudi drugi pol: Deziluzija, resnica vabljenja — *Pusti me, pusti: zunaj gre dež. / O, saj ni dež! / Kri je. le kri, / vseh, ki so pali ...)* Rž, posestrima nekdanjega žita, pa tudi sama je že nastopala, ni več simbol za Naturo kot najvišji vrednostno eksistencialni kriterij, enaka je ne le trti (kar bi bilo isto), temveč tudi dalji neznani. Ta neznana dalja je zdaj prevzela funkcijo vrednostnega merila. Subjekt ni več na stopnji, kjer se je zadovoljeval z željo po poniknjenju v Naturo, po takšni sreči z dekletom, ko mu je največji uspeh že njen dotik, bilka, ki jo je dekle pobožalo, nežen nasmeh, simpatija čez cesto. (V *Lanu* — prva zbirka — piše: *Nocoj si mimo mojega polja / zamišljena v vabljive sanje šla / in segla je za hip v cvetoči lan / trepetajoča tvoja dlan. / In čudo, glej, pustila v njem je sled: / vse lepše zdaj cvete, kot je popred.)* Takšno čudo mu ne zadošča več. Ostati zasebnik-posameznik, omejen v intimo želje po spoju z Naturo in sočlovekom, to stanje doživlja zdaj kot oviro, ograjo, plot — kar je prva oblika zapora, še neeksplicirano in ne zadosti dosledno doživljanje svojega danega življenja kot ječe (v to se bo razvilo na naslednji stopnji). Cilj, pozitivna Vrednota je Onkraj. Se pravi, subjekt se napolnjuje, po-

Pavček: Prošnja za realizacijo tistega, kar je On-kraj posameznikove danosti

staja ekspanzivnejši, čeprav je ta njegova ekspanzija tudi šele želja; vendar — v tem je razloček od prej — nekdanjo željo po statični intimi je zamenjala želja po ekspanziji. Glavno je: iti iz sebe, iz svojih let, iz vsega, kar je nerealizirani subjekt. Življenje, ki je zunaj mene, me vabi z zapeljivim glasom: je prostrani svet.

V teh verzih je začrtano kot načrt, seveda še nejasen in naiven, kar je bilo čez nekaj let dosledno izpeljano v Zajčevih *Otrokih reke* (1962): ekspanzija Subjekta v svet, polastitev sveta, uboj Gospodarja Življenja, zasedba Prestola. Na takšno pot, polno grozovitega trpljenja, pa lahko Subjekta spravi le silovito razvita, nenasitna, besna, blazna želja po Osvajanju, tako rekoč Usoda, ki se je ta čas v njem razvila do takšne nezmerne mere in narave. Pri Pavčku še daleč ni dosegla te stopnje razvitosti. Že razmeroma preprosti želji po soudeležbi v življenju, po uspehu, po (ob)lastništvu se postavi nasproti njeno notranje dialektično nasprotje: nemoč, svet sam, smrt. Pavčkov subjekt je še ves nebogljen, nesamozavesten, nebrutalen, neekspanziven, da ga že pred začetkom Akcije blokira lastna vednost o neuresničljivosti te Akcije, o nemožnosti soudeležbe v polnem Življenju, o temeljni neuspešnosti, ki čaka brez izjeme na vse, ki se bodo podali po tej poti (stara cankarjanska tradicija!). V dežju, za Zajčev Polaščevalni subjekt le relativni oviri, ki jo je treba preskočiti, pobiti, surovo, neskrupulozno, kot rabelj svojo žrtev, vidi Pavčkov Hrepeneči subjekt strašljivo kri. Dež mu je obarval v kri lasten pogled, lastna — usodna — mera razvitosti subjektivitete, se pravi Usodne zgodovine, ki ni le njegova poglavitna pomen podeljujoča eksistencialija, temveč veliko več: njegov Avtor. Človek v vseh svojih fazah (recimo kot ustvarjalna skupnost, kot podaljšek institucije, zasebnik, morivec, samomorivec, reč) sledi Zakonu, ki ga absolutno determinira. Zakonu, nasproti kateremu ne more uveljaviti nobene svobodne in uspešno uresničljive volje; gre iz etape v etapo, iz faze v fazo, iz pomena in ustroja v pomen in ustroj, ne da bi pri tem mogel karkoli spremeniti: podložen je Usodi, ta pa je njegova realna Zgodovina, zgodovina tistega, česar rezultat, podoba in metafora je sam. In z njim vred se spreminjata, menjata podobe, obleke in pomene obe ostali poglavitni eksistencialiji, ki se nenehoma — v celi vrsti faz, v zgodnjih in v poznih, v teh na ta, v onih na drugačen način — njegovim do samega sebe slepim očem kažeta kot njemu nadrejeni, bistvenejši, usodnejši: Natura in Družba. Skoraj nikoli ne ve (pa še takrat, ko ve, ve zato, ker mu je tako dano, ve iz drugih razlogov), da je sam temeljnejši od onih dveh: da sta obe navsezadnje le njegova atributa, podobi, metafori oziroma eksistenci, v katerih se sam s sabo razhaja na meji s tem, kar ni: s Snovjo, ki je neizrekljiva, pogoj njegovemu življenju, a kot taka neujemljiva, in s celotnostjo odnosov med ljudmi ter rečmi, ki ga — kot konsekvenca njegove zgodovine — nenehoma presega. Natura (v človekovi akciji in zavesti, zavedni praksi oblikovana snov) in Družba (iz človekove zavedne prakse in snovi rezultirajoča skrajna mnogovrstnost odnosov) sta človeku nenehoma nadrejeni kot njegov pogoj in rezultat, kot možnost in konsekvenca, nenehoma ga — kot njegova temeljna alienacija, drugost — preplavljata, sekata, napihujeta, omogočata, onemogočata; zato ni čudno, če vidi v njiju — na še zmerom veljavni animistični način — več, kot sta, več, kot je on sam. (Ravno na to dejstvo zadevamo ves čas v svoji analizi; poezija je po eni plati svoje narave posebno značilna oblika tega animistično mistifikatorskega odnosa do sveta.) Nikakor pa ni potrebno, da ji v tem sledi in naseda tudi misel, racionalna raziskava, refleksija, katere namen ravno ni oživljati Svet, oblikovati njegov pomen, temveč razstavljati ga in potem znova sestavljati, dešifrirati njegov pomen, predvsem pa pomen tistega, ki je po svoji zgodovinski usodi določen, da je nosivec svetovnega pomena, a to v svoji poetični i g r i odkrivajoč zakriva.

Pavček: Nihanje med željo po soudeležbi v življenju in dialektičnim nasprotjem te želje: nemočjo, smrtjo

Človek v vseh svojih fazah — ustvarjalna skupnost, podaljšek institucije, zasebnik, morivec, samomorivec, reč — sledi Zakonu, po katerem je absolutno determiniran

Poezija je posebna oblika animističnega odnosa do sveta

Ugotovitve, ki smo jih zapisali, so eden od nadaljnjih ciljev in nalog naše raziskave. Dozdaj smo predvsem analizirali, odkrivali strukture, kakršne v poeziji s o (na način modela); seveda je bilo že to početje rezultat predhodnih raziskav in stopenj (evidentiranja gradiva, stopnje, na kateri mora analizator doseči, da mu gradivo spregovori samo od sebe, da se razgrne kot avtentično, ne pa da bi ga analizator že vnaprej praeformiral in ovrednotil po lastnih, zunaj gradiva stoječih ideoloških kriterijih — kar dela klasična slovenska literarna kritika; stopnjo evidentiranja — s kratkimi ekskurzi v strukture in Zgodovino — smo opravljali v svojih premišljevanjih ob poeziji Zajca, Strniše, Krambergerja, Grafenauerja, Šalamuna, Zagoričnika, Rotarja, objavljeni v revijah *Problemi* in *Dialogi*). Stopnja, na kateri se razkrije, kakšne so strukture, ne zadošča. Odkriva le pomen, kakršen rezultira iz samih struktur, kakršnega da urejena igra v strukturi stoječih eksistencialij. Odkriva s p e c i f i č n i pomen teh pomenskih struktur, njihovo diferencirano samostojnost, samobitnost, to, kar so, ne pa tega, p o č e m e r so, kar so. Odkriva konkretnost tako posameznih faz slovenske povojne poezije (makrostrukture) ka-

Opis metode

kor — še večjo — konkretnost posameznih pesmi (mikrostrukture): kaj pomenijo, tako vsaka zase kot v odnosih med seboj. Čeprav je ta pomen impliciten, relativno skrit prvemu, površnemu pogledu, ki pomeša v nerazločno enost celo najrazličneje strukturirane pesmi znotraj ene figure (recimo ljubezenske pastorale), pa je eksplicitен, če ga primerjamo s pomenom, ki ga je potrebno najti na naslednji stopnji: s pomenom Z g o d o v i n e B i t i. Z izrazom Zgodovina Biti menimo — zaenkrat naj nam ta opredelitev zadošča — zgodovino, usodo, potek, spreminjanje oblik človeka kot subjekta, opredelitev pomena tega spreminjanja, usode in poteka; viziramo tisto, kar dela človeka za Subjekt: njegovo subjektiviteto. Jasno je, da na tej stopnji ne gre več za konkretne pomene struktur v poeziji, temveč za pomene tistega, kar (ne: ki) strukture dela, proizvaja. To pa ni preprosto pojmovani ustvarjalni človek zavedne prakse (temu se strukture ne le upirajo, temveč so tu že pred njim, ga čakajo, ga lovijo vase, determinirajo in pomenijo); gre za proizvajanje sveta po bistvu človeka. Ravno ta — temeljna — dimenzija vnaša Pomen v pomene posameznih struktur. Pomene posameznih struktur, ki smo jih poimenovali recimo Absolutna harmonija, Paralela, Nihanje med Iluzijo in Deziluzijo, dialektična spojenost Rablja in Žrtve, Živost Nature, Absolutni subjekt, Preliv itn., ta globlji Pomen podgrajuje, redefinira in jih razvršča v red, lasten njegovi, temeljnejši plasti: Zgodovini subjektivitete. Ta red je lahko marsikdaj različen od empirično ugotovljenega, od časovne zaporednosti, kakor ta nastopa v socialno danem času; struktura, ki se je zapisala kateremu koli pesniku časovno pozneje od neke druge drugega pesnika, je lahko v horizontu — za nas seveda zmerom v modelu, modelu horizonta — zgodovine subjektivitete prejšnja; ona je predhodna socialno časovno, ta pa po Pomenu, se pravi tudi po pomenu časa. Čas empirične družbe, empiričnih pesnikov in empirično pojmovane poezije (tradicionalna slovenska literarna zgodovina vidi in raziskuje samo tega, samo ta ji je merilo in vektor) ne mora neogibno sovpadati s Časom temeljnega pomena te poezije oziroma njenega eksistencialnega bistva: zgodovine človeka kot subjektivitete. Tako moramo konstruirati dve zgodovini, dva časa in dve vrsti pomenov: pomen Strukture in pomen Subjekta. Glede na konkretne besede v pesmi je njena eksistencialna struktura zaznamujoče in pomenjujoče, one pa ostajajo zaznamovano in pomenjeno. Če pa ne gledamo več kot znamenje in pomen same konkretne pesmi, temveč iščemo znamenje znamenja, pomen pomena (torej že pomenske strukture), nam bo struktura (makro ali mikro) prevzela vlogo pomenjenega, vloga pomenjujočega pa dobila zgodovina subjektivitete. Zaznamovanje in pomenjenje sta tu prešla v miselno globljo in bolj usodno plast, hkrati pa sta se nekoliko oddaljila od našega preferiranega predmeta, od tistega, kar raziskujemo: od pomena strukturalne mreže v poeziji. Omogočata odkrivanje pomena pomena poezije, naši raziskavi pa bosta služili le v primeru, če ju bomo prakticirali v obeh plasteh, na obeh ravneh: najprej na ravni strukture in njenega pomena, potem pa na ravni pomena pomena strukture, vendar vizirajoč ta drugi pomen (ta pomen na drugo potenco) skoz prvi pomen. Naša naloga ni odkrivanje zgodovine subjektivitete v njej sami, kot take, temveč skozi konkretno poezijo, se pravi: določanje odnosa med subjektiviteto in strukturami (navsezadnje bi lahko tudi subjektiviteto pojmovali kot strukturo posebnega, najvišjega ranga: kot strukturo Biti), odnosa med obema vrstama pomenov. Analizi strukturalne mreže (ki jo izvajamo s pomočjo instrumentarija: strukturalne mreže) se tako pridružuje analiza Zgodovine Biti.

Zgodovina biti je zgodovina subjektivitete

Dva časa: čas empiričnega pesnika in čas temeljnega pomena poezije

Pomen pomena poezije

Vrnimo se k obravnavani — drugi — fazni strukturi Pavčkove poezije. Nihanje med Iluzijo in Deziluzijo je njena karakteristika. Natura se je podredila nedoločenemu Življenju kot vrhovnemu vrednostnemu merilu, Družba se je toliko izločila iz popolne negativitete, kolikor je nedoločeno Življenje povzelo tudi njo, kolikor pomeni živeti — uspeti tudi v družbi, med ljudmi, v institucijah (a ta konsekvenca je za pesnika povsem netematizirana, neprisotna, nezavedna). Življenje in človek, ki želi uspeti-živeti, funkcionirata kot pomenjujoče v tem modelu znamenja, le s to razliko, da daje Življenje en sam pomen in na enem samem nivoju, človek pa dva pomena, vsakega na svojem, od drugega različnem nivoju. Življenje (v tej strukturi pa ga moramo zmerom videti kot nedoločeno, sluteno, zaželeno, nejasno) daje pomen človeku (kot pomenjenemu — to je še dodatni nivo, na katerem človek ne daje pomena, temveč ga prejema), kadar in kolikor se človek pojmuje kot nemočna želja, neuresničljiva težnja, napetost med iluzijo in deziluzijo, danost, nesrečni to-kraj, Življenje pa kot on-kraj, cilj, ideal, moč, resničnost; v tem primeru je dejanski Subjekt Življenje, človek pa njegov objekt. Gre za nivo človekove avtomistifikacije, ki pa seveda ni naključna pomota posameznika, njegova personalna nemoč (se pravi laž pesmi), temveč podoba, skoz katero vizira sam sebe in svet, ogledalo, s pomočjo katerega se sploh vidi, stopnja subjektivitete, na kateri se subjektiviteta skriva sama sebi in se sama sebi daje

Nihanje med Iluzijo in Deziluzijo je karakteristika druge fazne strukture Pavčkove poezije

kot nemočni predmet nečesa, kar je onkraj nje; konkretno pri Pavčku nedoločnega Življenja. Ta naša razlaga pa je že razlaga s stališča globlje ravni: je že uvrstitev obravnavane Pavčkove strukture v Zgodovino biti kot ene izmed stopenj te Zgodovine; je že odkrita narava in pomen te stopnje. Subjekt nastopa kot skriti, odsotni, netematizirani, še več, kot nesrečni, ranjeni, trpeči, želeči, hrepeneči, težeči subjekt, ki svojo težnjo po samopreseženju v drugem (v on-kraj, v Življenju) že vnaprej onemogoča, vanjo dvomi in v tem dvomu, v tej vednosti o neogibnosti neuspeha skoraj uživa, se objokuje in se smili sam sebi, subjekt, ki svojo subjektnost skriva v sebi kot v objektu svojega neuresničljivega projekta (Življenja). Če bi bil Pavčkov človek (posameznik-zasebnik) dejansko zgolj objekt, bi bil stvar, ki nima nikakršne aktivitete, tudi ne možnosti željenja, hrepenenja, trpljenja, samosmiljenja. Želeti pomeni presegati danost, pa čeprav le v želji, v zavesti, v občutku. Želja je ena od najbolj rudimentarnih oblik aktivitete (ta pa je temeljna značilnost subjektivitete). Želja je predstopnja volje; je nerazvita, neeksplicirana volja. (Ves čas viziramo s stališča Zgodovine biti.) Objekt, ki želi, trpi in se sam sebi smili, je v obliki objekta bivajoči Subjekt. Narobe pa je Življenje, pojmovano znotraj konkretne Pavčkove fazne strukture kot Subjekt (takšen pomen ima znotraj strukture, vse dotlej, dokler ne sestopimo na temeljnejšo raven), s stališča temeljnejše ravni objekt načrtov, želja, hrepenenja dejanskega, a samemu sebi skritega Subjekta, ki se v tem nedosegljivem objektu spoznava kot lastna drugost. Življenje-objekt je v resnici Subjekt sam, kolikor se je sam sebi odtujil in se odsvojil v ne-sebe, v mejni območji Nature in Družbe, v katerih je in ni več on sam. Tako Subjektiviteta na neki stopnji svoje zgodovine (zakritost, pasivnost itn.) postavlja za Subjekt tisti del sebe, v katerem je dejansko le objekt sebe; ta objekt sebe pa vidi — in to je raven strukture — kot Subjekt.

Pavček: Subjekt nastopa kot skriti, netematizirani, onkraj sebe hrepeneči, v uspeh dvomeči in zaradi vednosti o neogibnosti neuspeha samoobjokujoči se subjekt

Pavček: Življenje-objekt je v resnici subjekt sam, kolikor se je sam sebi odsvojil v ne-sebe, v mejni območji Nature in Družbe

Zamotanost teh odnosov je le navidezna in izvira iz tega, ker se moramo ves čas sinhrono nahajati na več ravneh, hkrati pa opisati diahronijo teh ravni: napraviti genetski prerez skoz funkcije in pomene. S tem smo se dotaknili možnosti Življenja kot pomenjujoče eksistencialije in človeka-posameznika-zasebnika kot pomenjenega, nato Življenja-objekta kot pomenjenega in človeka-Subjekta kot pomenjujočega. Življenje je enkrat pomenjujoče (kadar je Subjekt On-kraj, ki opredeljuje nemočnega posameznika), človek dvakrat: prvič kot nemočni posameznik, ki kljub temu, da je objekt Življenja, vendarle želi, teži, hrepeni, se pravi determinira in pomeni; to je še na nivoju strukture, dialektična igra med obema ključnima eksistencialnima kategorijama, ki se medsebojno pomenita; oba sta — formalno vzeto — ontološko enakopravna, saj ni, kot smo ugotavljali že v prvi fazi Pavčkove poezije, prvi drugemu absolutni vir (kot je recimo Natura pri Vegrijevi); temeljna realiteta je na tem nivoju struktura, eksistencialije so le njeni deli; glede na strukturo pa je lahko katera koli eksistencialija pomenjujoče (živa, kamen, harmonija, razkol, zlo, nedolžnost itn.). Drugič pa je človek pomenjujoče na globlji, temeljnejši ravni — ne več na ravni strukture, temveč zgodovine biti: subjektivitete. S tega stališča so življenje, natura, nedolžnost, obup, zlo le metafore za načine eksistence te subjektitivete, njena konkretna, v poeziji navzoča telesa.

Podobno analizo bi lahko napravili tudi za prvo fazo poezije Saše Vegri. Natura kot Živost, Nedolžnost itn. ima znotraj same strukture drugačno mesto in pomen kot pri Pavčku. (Pri Vegrijevi je Natura absolutni vir, pri Pavčku — v tej fazi — le del življenja.) Med obema pa je tudi sorodnost. Po vrednosti je namreč Vegrijevi najbolj vredna Natura, Pavčku Življenje; pri obeh je človek v drugem planu, čeprav pri Vegrijevi bolj (je manj obstojen: le kot del Nature), pri Pavčku manj (ima svojo samostojnost). Če gledamo s stališča formalne pozitivne vrednosti, eksistencialna vrednota ne pri enem ne pri drugem ni človek, temveč nekaj drugega; tisto drugo pa je različno, različen je tudi odnos tega drugega kot Bistvenega do človeka kot manj bistvenega ali nebistvenega. Strukturi obeh poezij sta torej različni. Če pa sestopimo na temeljnejšo raven, se nam pokaže drugačna podoba. S stališča te ravni sta obe poeziji isti v tem, da jima je ne-človek najvišja vrednota in da je človek potisnjen (čeprav zdaj nekoliko bolj, zdaj nekoliko manj oziroma drugače) v objekt tega ne-človeškega. Pomen pomena obeh struktur je isti v tem, da gre v obeh primerih za avtomistifikacijo, za netransparentnost Subjekta samemu sebi, različen pa v tem, da gre pri prvem pomenu pomena za eno zgodovinsko stopnjo subjektivitete, pri drugem za drugo, drugačno. V nasprotju s Subjektom pri Pavčku, ki smo ga malo prej precej natančno opredelili, Subjekt Vegrijeve (čeprav ravno tako skrit, netematiziran, odsoten) ni nesrečen, ranjen, trpeč, ker se ne bi mogel uresničiti v Življenju, v uspehu, On-kraj. Subjekt Vegrijeve gleda samega sebe v svojem nadrejenem Viru, Celoti, Živosti, Polnosti: v neposredni Naturi, si prikriva, da je natura On, temveč je prepričan, da je on Natura (torej ni natura njegov mejni primer, temveč je sam mejni primer Nature),

Istost in različnost med poezijama Saše Vegri in Toneta Pavčka

in to le takrat, kadar je s svojim Virom spojen; ker se sam sebi (kadar je v njem kar koli subjektivnega) kaže kot odstopanje od Nature (ta pa je v njegovih očeh ne-on, Nad-on), enači subjektivno z ne-naturnim, se pravi ne-resničnim, ne-bitnim, bitno in resnično pa z naturnim, ne-subjektivnim. Človek torej ni objekt Nature, temveč njen del, zdaj — v pozitivnem primeru — z njo vsak hip združljiv, zdaj — to je negativni primer — od nje ločen, potisnjen v naročje Družbi; kadar je spojljiv, ni človek, temveč Natura, kadar ločen, je subjekt, se pravi neresnica in neresničnost. Pravi, temeljni Subjekt — gledan s stališča zgodovine biti — se torej takrat, ko se zagleda kot subjekt, vidi v svoji neresničnosti, odpadu od Resnice, edino resnico ceni v svoji težnji, postati Natura, vrniti se vanjo, biti ona sama (vendar pa ta težnja ni pavčkovsko čustveno, »človeško« hrepenenje po On-kraj, temveč hilozoistična, tako rekoč živa materialna sila, ki vleče človeka v to, kar dejansko že — vnaprej — JE (medtem ko je za Pavčka Življenje to, kar človek še ni), čeprav trenutno, začasno ni: vleče ga v edini pravi To-kraj (medtem ko je on-kraj le skoz in skoz negativna Družba kot temeljna tujost, drugost, Nature-Resničnosti-Identiteti). Tisto, kar človeka v poeziji Saše Vegri dela za relativni subjekt — znotraj strukture — ni pavčkovska minimalna aktiviteta hrepenenja in željenja, temveč rezultat Družbe. Človek sicer ni objekt Nature, temveč njen del; je pa objekt Družbe kot Anti-nature, kot čistega Zla. Nesrečen ni nikoli zato, ker ne bi mogel on-kraj, v Družbo, temveč zmerom samo zato, ker ne more b i t i tokraj in ker ga Družba (kot prav tako nadmočna sila) sili on-kraj. Človek kot samozavedajoča se eksistenca je za Vegrijevo čista pomanjkljivost, sad družbenih naklepov in moči. Kot samozavedajoč se je že del (in objekt) Družbe. Samozavedanje sámo na sebi je produkt Družbe. Resnica je v neposredni, naivni Identiteti z Naturo, v ne-sebi, v biti-po-sebi (medtem ko je za Pavčka samozavedanje ravno možnost odhoda od nesrečnega sebe — neuspešnega zasebnika — *iz sebe*, od sebe v Življenje, ki je tudi družabno; samozavedanje mu je spoznanje, da obstoji nekaj drugega — boljšega, uspešnejšega, vrednejšega — zunaj njega; torej potencialna rešitev). V pesmi *Nekje je čas* (iz prve zbirke *Mesečni konj)* piše: *Nekje je čas, / ki sem ga razdala / med ozke ulice / in okna postaranih hiš . . . / Minil je čas.* Čas, ki ga človek porabi v mestnem življenju, v družbi, je izničen, neeksistenten: nič. In vendar: *Kako čudno, / ne morem razumeti, / zakaj ni smrti . . .?* Živeti sredi družbe pomeni živeti smrti. Razumeti svoje življenje sredi družbe pomeni razumeti smrt. Ker pa človek ni samo objekt Družbe, temveč je v temelju del Nature, Natura pa je močnejša od Družbe (kot je Bog od Hudiča), smrt ni mogoča, je v bistvu ni. Smrt je zmerom samo smrt družbe. Natura kot Živost pa je ravno zato temeljno nerazumevanje smrti, večna eksistenca, neuničljiv Obstoj. Razumevanje ji je povsem nepotrebno, človekovo samozavedanje je le ovira tistemu, kar velja: biti v Naturi, ne pa razumevati (njo in sebe). Sleherno razumevanje je že denaturiranje in s tem derealiziranje. Ko pravi v pesmi *Moje srce je ožgana puščava: Kako dušim / se v tej praznini,* ne dodaja, kot bi dodal pri priči Pavček: želim si iz praznine v polnost Življenja, temveč ravno obratno — navajam verze, ki prejšnjim neposredno sledijo: *In moja kri / ni več kri moje matere, / mojih dedov, / ki leže spojeni s prstjo. / Izvržena iz svoje družine / kakor znakaženo govedo / iz črede, / begam skozi / svoje srce / in se ne morem vrniti k svojemu plemenu.*

Vegrijeva: Človek ni objekt Nature, temveč njen del; je pa objekt Družbe kot Anti-nature

Vegrijeva: Človek kot samozavedajoča se eksistenca je čista pomanjkljivost

Vegrijeva: Živeti sredi Družbe, pomeni živeti Smrti

Vegrijeva: Sleherno razumevanje je že denaturiranje in derealiziranje

Pomena obeh subjektov (Pavčkovega in Vegrijeve) sta zares različna. S stališča Zgodovine subjektivitete gre za dve različni stopnji (in figuri — le da v tem primeru figura kot plastičen, premestljiv, vsestransko uporabljiv model ne pomeni več tematskega okvira — ljubezenske pastorale, ljubezenskega brodoloma itn. — temveč stopnjo subjektivitete, kakor se ta manifestira v poeziji). Figura Vegrijeve (v tej fazi njene poezije) je očitno precej bolj nesubjektivna (Subjekt je v njej temeljiteje zakrit) kot Pavčkova figura. Podobi obeh smo precej natančno opisali, zato ju poznamo. Ne moremo ju pa še uvrstiti v red, katerega del sta; zaenkrat smo ju le postavili drugo proti drugi. Uvrstitev v red temeljne zgodovine subjektivitete bo mogoča šele takrat, kadar se nam bo ta red skoz analizo vseh ali vsaj temeljnih figur dal s a m o d s e b e. Lahko bi ga sicer iskali na drugih območjih: recimo v zgodovini družbe. In ga seveda tam prav tako našli, kot ga moramo najti v zgodovini poezije. Napravili pa bi usodno napako (tisto, ki jo dela ideološko usmerjena kritika in interpretacija literature). Red sam bi sicer poznali, vedeli bi za Zgodovino subjektivitete, za njeno temeljno smer, postaje, oblike, nikoli pa ne bi mogli ugotoviti, katere so te temeljne postaje in oblike v konkretni poeziji. V poezijo bi jih le vnašali, ta tako, drugi drugače, vsak pa, kakor bi se mu zdelo (po nepreverjenem občutku, po sekundarnih znamenjih). Če takšna zgodovina biti kot zgodovina subjektivitete, ki jo ves čas predpostavljamo, sploh eksistira, potem se razpira sicer na različnih območjih, ne more se pa kazati na enak način. Če namreč

menimo, da je področje poezije relativno avtonomno, kot so tudi druga področja, potem poezija ni prazna snov, v kateri se odtiskuje Bit, snov, ki jo lahko zavržemo, ki nima nobene resnične eksistence, ni prazen odlitek brez resničnosti, temveč polna eksistenca, v kateri in skoz katero se razkriva, se dogaja, nastaja Zgodovina Biti, še več, brez katere in zunaj katere (kot tudi brez in zunaj ostalih avtonomnih področij) se ta Zgodovina Biti sploh ne bi mogla razpirati, ker je n e b i b i l o. Če sprejmemo ta sklep, to podmeno, potem je naša pot pravilna: ukvarjamo se s poezijo kot eno izmed resničnosti Sveta in v njej odkrivamo vse tisto, kar v njej dejansko tudi j e. To pa pomeni, da naletimo tako na zgodovino subjektivitete kakor na pesniške pomenske in faktične strukture, ki so značilne samo za poezijo (in za nobeno drugo območje), znotraj poezije pa samo za strukture konkretne pesmi, vrste pesmi, faze in obdobja (makrostrukture, mikrostrukture, fazne strukture, vertikalne strukture itn.), ki jih absolutno ni mogoče — na noben način, z nobenim sredstvom ali védenjem — vnaprej, neodvisno od njih identificirati kot takšne, kakršne dejansko so. — V teh razlogih vidimo zadostno opravičilo za to, da je raziskovanje poezije potrebno, neogibno in nenadomestljivo: nezamenljivo s katerim koli drugim početjem. Menimo, da sta tako avtonomija poezije kot avtonomija njenega raziskovanja utemeljeni.

Raziskovanje poezije je potrebno in nenadomestljivo, utemeljenost avtonomije poezije in njenega raziskavanja

S tem seveda nikakor nočemo reči, da je sleherna hipoteza o temeljnem redu, ki ga iščemo, odveč in nemogoča. Narobe. Relativno število obdelanih struktur nam vsekakor že govori in nam posreduje obrise iskanega reda. Smo v položaju paleontologov ali arheologov, ki postopoma rekonstruirajo celoto, zavedajoč se, da prav vseh delov (v tako ogromnem, neobvladljivem območju, kot je poezija) praktično ni mogoče identificirati. Nič ne de. Če obstoji zgodovina subjektivitete, še več, če obstoji zgodovina avtonomne poezije, potem obstoji tudi neštevilno zvez med posameznimi strukturami, med njihovimi eksistencialijami, zvez, ki nam včasih že v malem razkrivajo véliki model. Oziroma: če eksistira nekaj takšnega, čemur smo rekli vertikalna struktura, podzavest pesmi, njen notranji kon-tekst (vse to pa obstoji, če obstoji zgodovina poezije, kontinuiteta, v kateri se pomeni danih struktur in eksistencialij neogibno, čeprav ne enako močno ohranjajo in prenašajo na tiste strukture ter eksistencialije, ki nastajajo za njimi), potem bi nam morala — seveda povsem teoretično — že »psihoanaliza« ene same pesmi razodeti celoto. To je seveda nemogoče, prav mogoče pa je, da s primerjanjem vrste različno strukturiranih pesmi odkrijemo precej več, kot pa se nahaja v najbolj vrhnji, eksplicitni, vsem na očeh razstavljeni plasti vsake izmed njih posebej. Primerjanje je provokacija, ki sili pesmi same, da začenjajo transparirati svoje notranje odnose. V teh pa je skrito vse.

Paleontološka rekonstrukcija celote

»Psihoanaliza« poezije

V primeru, da naše trditve držijo, vsaka na novo analizirana pesem avtorja, ki ga obravnavamo, in faze, v kateri obravnavamo njegovo poezijo, naši vednosti nekaj pridoda, jo poglobi, predvsem pa diferencira predlagani strukturni model in njegove pomene; naše vednosti, če je le utemeljena na nekem minimalnem številu primerov, v temelju ne more podreti. Res pa je, da ji dostikrat doda nov, pomemben podatek ali pomen, ki s prejšnjim vred spopolni našo podobo, jo nanovo osvetli, vendar prejšnje ne negira v celoti, temveč jo le povzame in vključi. To se pravi, da ta prejšnja eksistira naprej, čeprav zmerom znova dopolnjena in nekoliko preformirana, še več, brez te prejšnje sploh ne bi moglo biti nove in popolnejše, bolj diferencirane in eksaktnejše. Tudi to je eden izmed razlogov, ki nas prepričuje, da je smer naše poti pravilna: da smo začeli namreč z raziskavo empirije, da smo najprej pustili govoriti poezijo tako rekoč na način prostih asociacij, da smo ji pomagali razgrniti se pred nami v nenačetem, vnaprej neopredeljenem stanju, da smo potem na osnovi skrbnega opazovanja in primerjanja različnih poezij začeli konstruirati prve hipoteze, fragmente struktur, jih potem znova verificirali v novem gradivu, s katerim smo postopali zmerom znova na enak način kot s prvim (se pravi, da smo ga najprej evidentirali in mu pustili, da samo govori), fragmente struktur in obrise zgodovinskega reda dopolnjevali z novimi fragmenti, hkrati pa so se nam začeli fragmenti sami sestavljati v celote-strukture, a te so nam začele — kot oddajnik — sporočati v isti sapi svojo šifro (kodeks), svoj ustroj in svoj pomen. Dobro se zavedamo, da so zaradi takšnega — načelno neintuitivnega in neideološkega — postopka (približevanja poeziji) vse naše trditve zgolj hipoteze, vse strukture zgolj začasno-stalni modeli, ki vsak hip dobivajo nove notranje zveze in se — plastični, kakor so — preoblikujejo v nove modele, v nove hipoteze. Kljub temu, kljub temeljni hipotetičnosti našega pristopa k poeziji pa nam je predlagani postopek dražji od ideološkega, čeprav ta zagotavlja trdne sodbe, enkrat za zmerom utrjena merila in pregled, ki ostaja brez temnega ostanka, se pravi zanesljivo vizijo sveta (svetovni nazor). Ta vizija sveta je sicer neizpodbitna, ker je odvisna od kriterijev, ki so zunaj poezije, zato s stališča

Metoda: od asociiranja prek opazovanja, primerjanja do prvih hipotez in v ponovno verifikacijo

Strukture so — zaradi neideološkega postopka — le začasno stalni modeli

poezije nepreverljivi in zato neovrgljivi, a ker to ni vizija-podoba, ki bi izhajala iz same poezije, tudi ni in ne more biti avtentična vizija-podoba poezije. Doseči to podobo pa je naš poglavitni namen.

8.

Oglejmo si še tretjo Pavčkovo pesniško zbirko (*Ujeti ocean*, 1964). V okviru figure ljubezenske pastorale beremo pesem *Odkritost: Ujeta sva, vidiš te vozle mreže, / vidiš te stene, z najino silo zgrajene, / ujeta, pripeta drug k drugemu, dva konca ene / in iste zanke, ki naju veže, / dva potnika čez vodoravno pusto krajino / v bogvekatero smer, v enoličnost deževja; / še veš, na začetku, kot zmeraj, so v pajčevini vejevja / gnezdile ptice in dan je polagal kruh in vino / pred naju; zdaj sva oba ujeta . . .*

Tretja fazna struktura Pavčkove poezije

Brez dvoma, obdobje nihanja med iluzijo in deziluzijo je končano. Iluzije ni več, vsa teža se je povesila na stran deziluzije. Kar pomeni, da je Pavčkova poezija sicer prišla v novo fazo, ni pa prebila okvira tiste makrostrukture, v kateri se nahaja že od začetka in ki smo jo imenovali minattijevska oziroma struktura intimističnega humanizma. Je pa tretja Pavčkova faza že na meji te makrostrukture. Se pravi: znotraj celotne Pavčkove poezije se odvija proces; od ene točke, ki je v bližini spodnje meje intimistično humanistične makrostrukture, se giblje prek sredine, k drugi točki, ki je v bližini zgornje meje. Izraza spodnji in zgornji ne pomenita vrednostnih oznak, češ spodaj je manj, zgoraj več, ali narobe. Glede na samo Pavčkovo poezijo sta ontološko vrednostno enakovredni. Pesnik sam sicer v tej zadnji fazi trdi, da prve faze ni več, da se je sesula (ptice ne gnezdijo več, odletele so) in da je torej resnica v skoraj popolni deziluziji; s stališča tega pesnikovega spoznanja je zadnja faza resničnejša od prve, ker vključuje, povzema prvo, prva pa ne zadnje (je sploh ne predvideva). A tega pesnikovega stališča ne smemo zamenjati z imanentnim stališčem same pesnikove poezije. Pesmi, ki je bila zapisana, nobena druga ne more zanikati. V nasprotnem primeru bi bile pesmi slehernega avtorja zmerom boljše, čim starejši bi postajal, saj se v kasnejših pesmih skoraj neogibno kaže več življenjske skušnje, s tem pa tudi manj pričakovanja. Isto velja za poezijo v celoti. Kasnejša, zapisana deset, sto ali tisoč let pozneje, ne more biti resničnejša od prejšnjih, čeprav je izraz večje — osebne ali človeške — skušnje; s tem bi v trenutku prekrižali in odpravili recimo vso nežno, radostno in neposredno ljubezensko poezijo; naj pride ta od še tako izkušenega človeka, vendarle razodeva vrnitev temeljne vere, upanja ali zaupanja v neposrednost, preprostost: v neizkušenost. Odločilna ne more biti ne skušnja, ne — in še manj — deziluzija, za katero ni niti nujno, da je posebno globoka skušnja, temveč je praviloma celo ena od oblik zelo mladostnega vedenja o svetu. Pesmi znotraj poezije enega avtorja ali pa znotraj celotne poezije moramo obravnavati kot potencialno enakovredne; nobene figure, karakteristike, vsebine, eksistencialije, skušnje, trditve, podobe ni, ki bi bila načelno resničnejša od druge. Zato je »razvoj« poezije nekaj relativnega in problematičnega; v bistvu gre za spreminjanje, preoblikovanje, zamenjavanje eksistencialnih struktur, ki pa ima svojo trdno notranjo logiko in vrsto možnosti. Prva je ta, ki smo jo ravnokar opisali: od manjše skušnje k večji oziroma od neposrednega dojemanja sveta k reflektiranemu, od bolj neposrednega k manj neposrednemu, od manj reflektiranega k bolj reflektiranemu, k takšnemu pesniškemu svetu, ki povzema svoj začetek. Poznamo pa tudi primere, ko pesnikova poezija ne more preiti v novo, povzemajočo fazo, temveč se vrti na mestu, obnavlja, ponavlja (recimo Gradnikova v zadnjih dveh zbirkah: *Pesmi o Maji* in *Pojoča kri*; ali Borova v zadnjih letih). Znani so tudi primeri regrediranja: ko poezija že zapusti dosežene faze in pade v začetek — a ne hote, ne z idejo, temveč iz notranje izgube resničnosti (ali ni to primer Torkarjevih zadnjih televizijskih dram — naj nam bo dovoljeno poseči na področje dramatike, recimo *Zgodba o klovnu* — v katerih ni več sledu o svetu, ki je bil podan v *Pisani žogi*, temveč ponavlja svet zgodnje *Pravljice o smehu?*). Navsezadnje so še primeri vrnitve v svet izpod začetka (ali nam ne nudijo dokaza za to zadnje pesmi Jožeta Šmita, ki jih je treba z ozirom na ustroj njihovega sveta postaviti pod njegove predvojne lirične impresije?). Primere, ki smo jih pravkar navedli, lahko označimo kot primere negativnega vračanja. Nikakor pa ni neogibno, da je sleherno vračanje negativno — a ravno to je hipoteza, ki jo hočemo podpreti. Kakor nam povojna poezija Otona Župančiča govori o negativnem regrediranju pod začetek, pod prvo fazo, pa nam njegova medvojna poezija priča nasprotno o tem, da se je sicer vrnila k svojim začetkom, prešla obup, resignacijo, liberalistično filozofijo večne Nature — tisto, na kateri je pozneje sezidal svoj nazor Josip Vidmar —, vitalizem, imoralizem, gigantizem in še celo vrsto karakteristik zrele faze, obudila čisto upanje, skoraj naivno vero, nedolžno ljubezen, neposredno

Pesmi, ki je bila napisana, nobena druga ne more izbrisati

»Razvoj« poezije je problematična stvar

Gradnik, Torkar, Šmit, Župančič, Vodnik

radost, mladeniški srd, ni pa s tem zapadla v nikakršno izpraznitev, suhotno ponavljanje, kliširano redukcijo, senilno pozabo prejšnje skušnje; v nji podana skušnja je polna, neposredna, izvirna, trdna, nova in se ne ozira na prehojeno pot. Ali ne bi bilo treba nečesa podobnega reči o marsikateri povojni pesmi Antona Vodnika?

Psihologija avtorja, analiza njegovega življenja — se pravi tisto, s čimer se tokrat ne nameravamo ukvarjati, ker predstavlja sicer pomemben, a od naše téme različen del kompletne raziskave o fenomenu literature — bi nam zagotovo zatrdila, da pri teh primerih pozitivnega vračanja ne gre za izgubo skušnje, temveč za njeno nadgraditev — ne glede na to, ali se to v pesmi vidi ali ne. A ker nas ta aspekt tokrat ne zanima, ga ne jemljimo v obzir. Bolj pomembno je vprašanje, ki sledi iz same poezije: ali se v poeziji ohranjajo prejšnje pesmi, se pravi prejšnje skušnje? Na to vprašanje smo že v začetku odgovorili pozitivno, vendar je bilo postavljeno iz nekoliko drugačnega aspekta. Trdili smo, da se ohranjajo pomeni, ki ostajajo — kot notranji sledovi, kot notranji kontekst — v sleherni eksistencialiji in strukturi. Tu pa je razlika. Vmes med življenjsko skušnjo avtorja, ki prehaja v poezijo kot njena situacija, njeno gradivo itn., in skušnjo poezije same se nahaja tisto, kar ves čas raziskujemo: struktura. Skušnja avtorja je strukturirana po avtorjevih osebno človeških in socialnih strukturah; v pesem prihaja kot sicer strukturirana, a hkrati svobodna, ustvarjalna praksa, ki bi si rada podredila ves svet, ga zanikala takšnega, kakršen je, in ga znova ustvarila iz nič (ex nihilo fit ens creatum). V tej praksi situacije so omenjene človekove in socialne strukture skrite in se šele pozneje reaktualizirajo v bravčevi zavesti. (To je področje, ki ga ne obravnavamo ter ga puščamo ob strani kot predmet druge, naslednje raziskave.) Pesniške strukture (med njimi še prav posebej tiste, ki jih edine obravnavamo: eksistencialne; formalnih, stilnih ipd. se prav tako nismo lotili) pa predstavljajo bariero tej živi praksi pesnika, v kateri ta transcendira lastno strukturiranost. Ustvarjalna transcendenca — kot projekt — se ujame v strukture poezije, ki jo že čakajo in jo preformirajo po svoje, v skladu z lastnimi pravili in zgodovino (v tem so strukture genetične). Iz ustvarjalnega transcendiranja nastane pesniška proizvodnja, ki poteka po zakonih proizvajanja, proizvaja artikle, kakršne ji omogočajo proizvajati njeni modeli, kalupi, stroji, tehnologija, način proizvodnje ipd. Vsi ti modeli, kalupi, način proizvodnje ipd. (kakor pravimo objektivnim pogojem, v katerih se realizira človeška delovna dejavnost) se imenujejo, če jih prenesemo iz industrijske na področje pesniške proizvodnje: mogoči (potencialni) horizont pesniške proizvodnje oziroma njene strukture. Strukturiranost poezije po prejšnjih pomenih in po natančni določenosti prejšnjih struktur človeško — pesnikovo — ustvarjalnost zanika in jo udomači. Hkrati je seveda tudi sama podvržena mutacijam, se pravi preskokom iz ene makrostrukture v drugo, mutacijam (novim, spremenjenim horizontom, okvirom, mogočim mejam), ki niso niti neusmerjene, naključne (se pravi igra Nature), niti jih ne usmerja, dosega in uveljavlja direktna, ustvarjalna, svobodna, načrtujoča človeška praksa (se pravi smiselna, vodena, obvladana, uresničevalna Zgodovina), temveč so dogajanje in razpiranje tiste Zgodovine Biti, ki smo jo že omenili, od katere smo v temelju odvisni in ki jo pojmujemo lahko kot Zgodovino, Usodo ali Igro. S tem pa smo se spet znašli na temeljnejšem nivoju, na tistem, ki nam lahko edini daje Smisel (tako človeškega kot) pesniškega »razvoja« (ki seveda ni nikak razvoj od snovi k Bogu, od danosti k Prihodnosti, od dejstva k Smotru in ki ni identičen s teleološkim pojmovanjem Napredka).

Pesniške strukture predstavljajo bariero živi praksi pesnika, s katero ta transcendira lastno — psihološko, sociološko — strukturiranost

Horizonti pesniške proizvodnje

Zgodovina, Usoda ali Igra

Smisel (ali pomen pomena) dobiva poezija šele v nivoju Zgodovine Biti; v naši raziskavi, ki je omejena na raziskavo nekaterih elementov povojne slovenske poezije in ki kvečjemu sem in tja sega v predvojno, pomeni to, da prihaja pomen pomena od zgodovine subjektivitete. Glede na naša prejšnja opozorila, da te zgodovine subjektivitete ne smemo opazovati zunaj zgodovine poezije, je treba takoj pristaviti, da gre torej za dve zgodovini: za prvo, ki gre od določene figure (v povojni poeziji je to kajuhovska sinteza posameznikove, občestvene, zgodovinske in naturne ustvarjalnosti, pojmovane v humanističnem duhu kot Historični subjekt) do določene figure (reistične redukcije te začetne sinteze, njenega bogastva, vsestranosti — posameznika, grupe, naroda, razreda, zgodovine, čustva, projektov itn. — na temeljno identiteto, ki je odpravila v s e t o v r s t n o in specifično humanistično pojmovano bogastvo, se pravi narod, posameznika, grupo, čustvo ipd., ga zamenjala z golo neposredno b i t j o — z izreko J E —, na mestu prejšnjega bogastva pa podala novo, drugačne vrste bogastvo fenomenov neposredne eksistence oziroma točneje raznovrstnost neposredne — s stališča humanizma zgolj čutne, s stališča reizma ontološke — eksistence, v kateri nastopajo narod, grupa, čustvo zgolj kot reči), pri tem pa naslednja figura pomeni novo,

bolj eksplicirano, nadaljnjo stopnjo Zgodovine Biti, stopnjo, ki je na nek način globlja od prejšnjih, saj pomeni temeljnejšo etapo v sestopanju k Resnici Biti: svet izhaja iz prejšnje zakritosti, se polagoma in postopoma (stopenjsko) razkriva v svoji že prej potencialno obstoječi, a ne eksplicirani, ne tematizirani, ne razkriti Resnici; v tem smislu je sleherna naslednja stopnja tudi »resničnejša«. Poleg te pa gre tudi za drugo zgodovino: za zgodovino same poezije, v kateri naslednja stopnja ni in ne more biti »resničnejša« v pomenu sestopanja k Resnici Biti; čeprav je vsaka naslednja stopnja notranje pogojena po — teoretično vzeto — vseh prejšnjih pomenih in strukturah (pesniških svetovih), ne more biti »resničnejša«, ker znotraj zgodovine poezije ni tega, kar je znotraj Zgodovine Biti: Biti kot temelja. Poezija — vzeta sama za sebe — takšnega temelja in vira sama v sebi nima (ker je takšen njen temelj pod njo — in s tem že ni ona — ravno Bit, o kateri govorimo). Sama v sebi k ničemur ne sestopa in se torej ne more razkrivati v svoji zmerom globlji »resničnosti«. Njena resničnost je načeloma ves čas enaka oziroma je odvisna od drugih kriterijev — od kriterijev, kakršni eksistirajo znotraj eksistencialne strukture kot osnovnega modela poezije, ki pa ni zgodovinski v pomenu Bitne Zgodovine, temveč samo je v tej in takšni zgodovini (v Zgodovini Biti). Prav tako ni vsaka naslednja, nova stopnja poezije »resničnejša«, če (in ker) povzema prejšnje. Ta heglovska predstava poeziji ne ustreza, ker poezija, enako kot nima sama v sebi Biti-Vira (temveč le eksistencialno strukturo), nima sama v sebi Biti-Cilja kot končne Polnosti Vsega, kot zadnje točke zgodovinskega napredujočega procesa, ki je prišel iz začetne abstrakcije v poslednjo konkretnost, iz po-sebi v za-sebe, iz Biti v Zavest, iz Substance v Duha, iz najmanjše v največjo Resničnost (Resnico). Oboje stoji zunaj poezije kot take (medtem ko mi — kot analizatorji — pristajamo na veljavnost teorije-hipoteze o obstoju Zgodovine Biti-Vira kot temeljne dimenzije sveta in enako na veljavnost teorije-hipoteze o obstoju Zgodovine Biti-Cilja, — seveda v čisto posebnem, ne heglovskem pomenu, ki ga na tem mestu ne moremo razviti, se pravi da v tej dimenziji pristajamo na sestopanje in na povzemanje k Resnici).

Vsaka naslednja poezija je »resničnejša« od prejšnje, hkrati pa ni in ne more biti »resničnejša«

Pomeni prejšnjih struktur, ki se v vsaki naslednji pesmi ohranjajo (deloma tako zabrisani, da govorimo lahko le o potencialnem ohranjanju, deloma tako navzoči, da moramo govoriti o faktičnem součinkovanju; med obema poloma je neštevilna vrsta vmesnih možnosti), se ne kopičijo kot zmerom večja gmota resničnosti, temveč samo kot navzočnost vseh prejšnjih resničnosti, se pravi strukturiranost (determiniranost) sleherne pesmi po predhodnih, po vertikalni strukturi, po podzavesti pesmi: po specifični zgodovini poezije. Zgodovina poezije sama direktno torej ne razkriva resničnosti (Resnice), temveč determiniranost, urejenost (Strukturo). Zgodovina poezije je diahrona — vertikalna — zveza struktur, ki je reverzibilna, se pravi inteligibilna v obe smeri: naprej in nazaj. Na eni strani je vsaka nova pesem determinirana s prejšnjimi pomeni in je zato novi pomen že vnaprej praeformiran, na drugi strani pa je vsa poprej eksistirajoča veriga pesmi determinirana po zadnji pesmi, po zadnjem pomenu; v tem — ali v enem izmed zadnjih — stoji namreč bravec, ki kot edini mogoči dešifrant in aktualizator poezije bere poezijo »nazaj« oziroma je sploh ne more brati — se pravi razumeti njenih pomenov — drugače, kot da izhaja iz bolj ali manj skladne korelacije-identitete med sabo in zadnjo pesmijo, iz pomena, ki je nastal kot rezultat te korelacije, kot rezultat obeh elementov. Ko bere »nazaj«, se zmerom bolj oddaljuje od zadnjega pomena in se približuje začetnim. A pri tem početju — branju — nikoli ne more preskočiti (teoretično, načelno) nobene stopnje, skoz katere sestopa k začetnejšim; to sestopanje je zanj hkrati kopičenje, povzemanje, saj je vsak pomen pesmi, ki je bližja začetkom poezije, determiniran po vseh pomenih, ki so bližji koncu poezije (šifrantskemu sistemu bravca, njegovemu kodeksu, s katerim sploh šele dobi dostop do poezije in njenih pomenov).

Pomeni prejšnjih struktur, ki se v vsaki naslednji pesmi ohranjajo, se ne kopičijo kot zmerom večje gmote resničnosti, temveč samo kot navzočnost vseh prejšnjih resničnosti

Reverzibilnost poezije

Kriteriji zgodovine poezije se nahajajo v poeziji, se pravi, v modelu in ustroju struktur; ti kriteriji pa so tisto, kar že ves čas iščemo — kar je eden poglavitnih predmetov naše raziskave: vrednostno eksistencialni kriterij, tematično eksistencialni kriterij, makrostruktura kot kriterij — horizont, mogoča zavest — mikrostrukture itn.; hkrati pa gledamo te kriterije ves čas v njihovi povsem določeni konkretni izoblikovanosti: Absolutna harmonija, Nihanje med iluzijo in deziluzijo, ekskluzivno in izničevalno razmerje med Rabljem in Žrtvijo, Natura kot Neposredna Živost, Natura kot Varni cilj itn. Teh in takšnih kriterijev je več, kot smo jih že opredelili ali nakazali: recimo narava in pogoji koherentnosti strukture ...

Ko smo tako razločili nivoja obeh zgodovin, zgodovine Biti in zgodovine poezije ter s tem opisali relativno avtonomnost druge, hkrati pa odvisnost ene od druge (saj brez poezije in sorodnih področij Zgodovine Biti sploh ni), ju

Relativna avtonomnost obeh nivojev: zgodovine poezije in zgodovine biti

moramo spet sestaviti in ju jemati tako, kot se kažeta v dejanskih pesmih (združeni). In tu moramo znova poudariti: v poeziji ne odkrivamo zgolj zgodovine poezije, se pravi njene strukturiranosti, njenega pomena, temveč ob istem času tudi Zgodovino Biti, se pravi njenega Časa (ki obstoji pod časom poezije, z njim in v njem), se pravi pomena njenega pomena. Eksistenca, ustroj, narava poezije, ki je podložna svojim zakonom (koherentnosti itn.), se sama v sebi sooča s svojim drugim jazom, drugo naravo, drugim ustrojem in drugo eksistenco, ki je podložna nečemu drugemu (je zunaj koherentnosti kot pravila znanosti). Bivajoče se srečuje z Bitjo. V diferenci med njima se poraja globlji Pomen poezije, ker je kombinacija in dialog med njenim specifičnim pomenom in pomenom tega specifičnega pomena, pomenom na drugo potenco, pomenom, ki temelji v temeljnejši sferi. Vprašanje, ali je to, kar se kaže kot realna, konkretna zgodovina Biti in kar smo z mislijo zmožni in dolžni tematizirati — figure subjektivitete — res Bit, ali pa so tudi to samo forme bivajočega, za katerimi šele stoji Bit (ali nekaj podobnega) kot pogoj, temelj in smisel (torej pomen na tretjo potenco) teh form, pustimo ob strani, saj za potrebe naše analize nismo dolžni nanj odgovoriti. Drugost poezije, ki jo odkrivamo zdaj, je drugost zgodovine subjektivitete. Nikakor ne nameravamo trditi, da smo s tem že prodrli do zadnjega temelja, ki je skrit v poeziji (do njenega temeljnega umetniškega značaja), za zdaj se zadovoljujemo s tem, da obravnavamo poezijo kot literaturo, se pravi kot tisti predmet, tisto dejanskost, ki nam je najprej dostopna in od katere mora izhajati vsaka skrbna in sistematična (ne genialoidna, ne impresionistična, ne ideološka — tem je namreč že vnaprej dana zadnja Resnica umetnosti in iz nje kot posedovane ter v temelju do kraja jasne nenehoma presojajo in obsojajo konkretna literarna dela) analiza. Premišljevanju o tistem, kar nastaja iz tematiziranega razmerja med predpostavko netematiziranega, neulovljivega, a po sekundarnih znamenjih slutenega in z mislijo predpostavljanega razloga, pomena in temelja Biti na eni strani in tematizirano, miselno eksplicirano zgodovino Biti kot zgodovino subjektivitete, združeno (spojeno) z zgodovino poezije kot diahronijo struktur plus s prostorom poezije kot sinhronijo struktur (ter njihovih pomenov) na drugi strani, se zaenkrat odrekamo, saj nam v naši pripravljalni analizi še ni do odkrivanja poezije kot umetniškega v umetnostnem, temveč literarnega in bitno zgodovinskega. Menimo pa, da če kaj takšnega (specifično umetniškega kot temeljno temeljnega in predznanstvenega) eksistira, ni mogoče, da se ne bi na svoj način kazalo tudi v sferi, na kateri smo se ustavili: na znanstveno-miselni sferi, v območju struktur in subjektivitete. Brez dvoma pa se mora to kazati le kot drugost tega, kar opazujemo: kot obratna plat (temna stran meseca) strukture in subjektivitete. A kako naj se nam razodene obratna stran (Drugost), če prej ne poznamo istosti, če prej ne definiramo načela identitete (in iz nje sledeče koherentnosti) in realitete samih v sebi identičnih konkretnih struktur (kar oboje ves čas poskušamo storiti)? Vprašanje in odgovor po specifično umetniškem kot tradicionalno vprašanje lahko razrešimo — pozitivno ali negativno, kot smiselno ali odvečno, celo lažno vprašanje — šele na osnovi rezultatov znanstvenega, identitetnega mišljenja, ki nas bodo pripeljali do roba horizonta znanstvenega mišljenja; šele takrat bo mogoče reči, ali je poezija umetnost v smislu ustvarjalnosti iz pra-temelja, ki je temeljni prepad sveta, iz tistega on-kraj, ki je najbolj to-kraj, a se ga ne da ujeti ter tematizirati, temveč le misliti kot vse pogajajočo odsotnost, ali pa je poezija umetnost v smislu pro-izvodnje, se pravi nekaj, kar nastaja v srečavanju usodnega in igrivega Časa subjektivitete (s svobodo in prakso, ki iz nje izhajata) na eni in prostorom struktur (kot neogibnostjo nature, iz katere strukture izhajajo) na drugi strani.

V diferenci med bivajočim in bitjo se poraja globlji pomen poezije

Vprašanje in odgovor po specifično umetniškem lahko razrešimo šele na osnovi rezultatov znanstvenega mišljenja in konkretne inteligibilizirajoče logike — dialektične povezave — zgodovine poezije

Omejili se bomo torej na analizo poezije kot diahrono-sinhrone mreže konkretnih struktur ter na figure subjektivitete, kakor se razodevajo v teh strukturah kot njihova temeljna drugost.

9.

Vrnimo se h konkretni Pavčkovi — delno že citirani — pesmi *Odkritost*. Poudarek je na ujetosti (takšen je tudi v celotni zbirki: *Ujeti* ocean), se pravi na ne-svobodi, na mreži-zanki, v katero se je človek zapletel, čeprav jo je sam stkal, na stenah, med katerimi se je znašel kot ujetnik, čeprav jih je sam sezidal (stene so *z najino silo zgrajene*). V nadaljevanju pesmi piše: *zdaj sva oba ujeta, kot dva jetnika, / izmenoma jetnik in paznik, kakor pijanec — trezen, / kakor strah in pogum, kot sovraštvo — ljubezen, / nemoč in volja, dva, ki sežiga / ju isti plamen, ujeta sva, vidiš, nikjer ni opore / in nikamor ne moreš, ne moreš, ne morem / nazaj ne naprej ne v drugi svet ne v lepšo pesem.*

Na prvi pogled smo že ugotovili, da je ta pesem subfigure, poimenovane ljubezenski brodolom, ostala znotraj iste makrostrukture kot prejšnje Pavčkove pes-

mi; sodi le v drugo fazno strukturo. Zakaj je ostala znotraj iste — intimistično humanistične — makrostrukture, bomo še podrobneje razložili. Nato pa si bomo ogledali zvezo med to pesmijo (pesmimi te faze) na eni in pesmimi drugih avtorjev, ki so bile napisane ob istem času ali celo nekoliko prej, spadajo pa že v naslednjo makrostrukturo, na drugi strani. (Spoznanje o tem, da je ta makrostruktura »naslednja«, črpamo iz vednosti o zgodovini subjektivitete; a saj nam je vednost o tej zgodovini že dala tudi temeljni pomen makrostrukture, v kateri se nahaja Pavčkova poezija: intimistični humanizem je samo drugo ime za stopnjo figuro Subjekta, ki je v razkolu med intimno zasebnostjo ter tistim, kar je onkraj njegove intime, pa najsi bo to — v pozitivnem smislu — Natura, v negativnem — Družba — ali kakršna koli kombinacija obojega.)

Témo ujetosti lahko zasledujemo daleč nazaj. Zadovoljimo se — za začetek — z eno njenih začetnih oblik znotraj pavčkovske makrostrukture. Kajetan Kovič piše v pesmi *Pesnikovo življenje* (iz njegove druge zbirke *Prezgodnji dan*, 1956) verze, ki so zelo blizu Pavčkovemu nihanju med iluzijo in deziluzijo, razodetem v drugi zbirki tega avtorja (v knjigi *Sanje živijo dalje*, 1958): *Med urami spomina živim / in urami pričakovanja / in sredi zamišljenih rim / sem nekdo, ki sanja / o veliki ljubezni in o sreči, / o mrtvih in nerojenih ljudeh, / o travi čez leta zeleneči / in o v starinarno postavljenih dneh. / Moja podoba se v sanjah izgublja. / Tuje življenje živim / in sredi domišljenih rim / sem nekdo brez imena.* Pavček deklarira ujetost direktno, zavest o nji je popolna, dokončna (ali pa vsaj skoraj dokončna). Pri Koviču je dana še po sebi, naravno, kot ugotovitev, ki je zanjo pesnik šele ravnokar zvedel in mu pomeni še odkritje. Predvsem pa se kombinira s svojim nasprotjem; položaj, v katerega se je ujel subjekt, nikakor še ni brezupen. Na eni strani je res, da se subjektova identiteta izgublja, a izgublja se v sanjah, ne v čisti ujetosti: nemožnosti. Sanje so možnost — in še kakšna, čeprav ne aktivna. Pesnikova prava narava je v sanjah (sanje so ena osrednjih eksistencialij te makrostrukture: pomenijo tisto zasebnikovo avtentično notranjost, ki je nobena zunanja sila ne more zavojevati in zasesti; sanje so garancija zasebnikove avtonomije, prav zato pa morajo biti takšne, da se jih od zunaj sploh ne da dotakniti). Te neaktivne sanje so sicer resignirane, dajejo vtis utrujenega pristajanja na vse, kakor je, niso prodor v fantastične svetove onkraj človeškega (kot recimo pri Strniši), kljub temu pa so temeljne nosivke pozitivnega, prihodnosti, sreče, lepote, Ljubezni, Življenja (trava čez leta zeleneča). Sanje kot pozitivni in rešilni element podpira tudi spomin, ki je še manj aktiven, ni usmerjen niti v prihodnost niti v pričakovanje, omogoča pa zasebniku, da na podatkih, ki mu jih nenehoma daje (iz njegovega že preživetega, torej neodtujljivega, avtentičnega, za zmerom — kot preteklega — trdnega življenja), kljub vsemu sezida svojo avtentično identiteto. Ta — pozitivni — del strukture je de facto pomensko različen od pozitivnega dela, kakor se je razodeval v Pavčkovi drugi zbirki in fazi, čeprav mu je navidez podoben; dejansko je bližji Pavčkovi prvi fazi (v prvi zbirki), čeprav v tej nikakor ni tako izrazit. Pavčkova intencionalna struktura (se pravi tisti možnostni, dispozitivni značaj vseh njegovih pesniških struktur, ki je nenehoma, že od začetka navzoč kot notranja eksistencialno-formalna teleologija tega pesniškega sveta, h kateri ta tendira, jo že vnaprej realizira, čeprav še ne v aktualni obliki) je bila že ves čas nihanje med iluzijo in deziluzijo, se pravi struktura, kakršna se je šele polagoma realizirala in od katere sploh ne more odstopiti, saj pomeni njegovo mejo, mejo njegove pesniške strukture (ne makrostrukture, ki omejuje horizont stopnje zgodovine subjektivitete, temveč strukturo poezije posameznega avtorja, ki po eni strani včasih celo lahko prehaja iz ene makrostrukture v naslednjo, po drugi strani pa omejuje poezijo enega avtorja v določen okvir). Za poezijo tega pesnika je značilno, da bi že od začetka nekaj r a d ; utemeljena je na želji, ki je vztrajno pričakovanje. Recimo v *Črnem mucu* — prva faza —: *O črni muc . . . nikar ne beži pred menoj, / čuj, pravim ti, da se ne boj. / Samo pobožal bi ti rad / hrbet teman in lepi vrat. / Saj tudi jaz menda imam / za božanje pripravno dlan. / Samo tega nihče ne ve . . . / Vsaj ti ne beži mi s poti. / O, ne posnemaj, muc, ljudi.* Vsi že analizirani momenti in karakteristike Pavčkove poezije (osamljenost, težnja po prodoru on-kraj, v Življenje, med ljudi, čeprav so ti ljudje slabi, saj se človeka, ki bi se jim rad priključil, izogibajo in ga izolirajo, pa tudi samosmiljenje zaradi svoje nesrečne usode — momenti, ki so značilni za Pavčka, drugi pesniki pa so na enake ali podobne zunanje udarce reagirali drugače: recimo Zajc, ki je dejstvo, da so ga ljudje ranili, vrnil z dejstvom, da jih je poteptal — do konca zanikal — tudi sam) se nahajajo v tej pesmi, a vsi so strukturirani po specifični pavčkovski intencionalni strukturi: po želji. Nihanje med iluzijo in deziluzijo se kaže v bistvu kot čustveno agiranje iz želje, kot potreba po doseganju cilja (Življenja, Ljubezni, Nature) iz nezadoščenosti, ki bi se

Sorodnost in razlika med Pavčkovo in Kovičevo poezijo

Pavčkova poezija je že od vsega začetka utemeljena na želji, ki je vztrajno pričakovanje

rada zadostila; želja je potemtakem notranja narava tega nihanja (drugi del nihanja — deziluzija — je nesrečnost zaradi neizpolnjene želje). Pavčkova poezija se te notranje narave ne more znebiti vse do konca; intencionalna struktura, čeprav že stokrat realizirana, ostaja v bistvu nespremenjena in vodi zasebnika nezmotljivo v svoje pomenske kanale. V *Sklepni* pesmi tretje zbirke-faze, po vseh številnih pesmih ujetosti, gluhosti, nemosti, zazidanosti, se pravi nemožnosti beremo: *Nehal sem jokati: / iz sanj nestvarnih, ki v stvarnosti / padajo v prah, / iz dlani, raskavih in razpraskanih kakor svet, / in kakor svet enako velikih ter majhnih, / ustvarjajočih uporno red in nered, / iz oči, ki sanjajo rože in gledajo strah, / iz vseh potopljenih ladij in odletelih ptic, / iz kletke telesa, iz ujetništva prostora, / iz jame ponižanj, kot izza rešetk in bodečih žic, / iz mraka môre kot skoz skorjo mraza / mora / predreti enkrat korenina, / postati upanje, rastlina, ki na križpotju danes-jutri / pod slavolokom mladih juter / kot zeleneč bršljan ovije most k obali / prihodnosti, / kjer nas bo mnogo in kjer znova bomo, / samo takrat od sreče, zajokali.* Pustimo ob strani obujene elemente socialističnega realizma (skupinski subjekt celotnega človeštva, ki na paraden način zasede Prihodnost in v nji — kot v Paradižu — proslavlja svojo Absolutno, samozadostno, vseh protislovij razrešeno, ambrozijsko Srečo), ki je dobil intimistično čustveno barvo (jok od sreče). Celotna pesem je kratek repetitorij elementov iz tretje faze, lepo razvrščenih po parih. Na eni strani nestvarne sanje, ki jih je realizirano Življenje razbilo, strah, potopljene ladje, odletele ptice, ujetost, ponižanje, z eno besedo negativni elementi, na drugi temeljno pozitivni: kako mora biti, kako naj bo in naj bi bilo. Prvega elementa brez drugega ne more biti — tako govori Pavčkova intencionalna struktura. Naj se še tako in tolikrat skrije (vrsta pesmi je brez njega), je skrit le začasno, na videz, dejansko pa je nenehoma navzoč kot kontekst pesmi, kot njen neodsvojljivi pomen, ki ga vsaka posamezna pesem-mikrostruktura dobi od fazne strukture ali strukture celotne pesnikove poezije (lahko jo zaznamujemo kot opusno strukturo).

Intencionalna struktura Pavčkove poezije ostaja ves čas nespremenjena

Kot je drugi — pozitivni in neogibno navzoči — element le ta ali ona oblika iluzije (lahko se kaže v besedah: rad bi, to je pasivna varianta, lahko v besedah: mora biti, to je aktivna varianta, obe pa sta temeljno isto), se pravi enkrat bolj eksplicirana, drugič bolj zakrita iluzija, tako je tudi prvi negativni in prav tako neogibno navzoči — element le ta ali ona oblika deziluzije. Odletele ptice so ptice, ki so najprej letele, se pravi, da so šle od pesnika k Življenju, noseč pričakovanje, potem pa jih je odneslo čez rob, on-kraj, stran iz dosega zasebnikovih rok; sicer še naprej so, a to intimista prav nič ne zanima, saj ima vrednost zgolj tista eksistenca, ki pomaga uresničevati ali vsaj obljublja, da bo uresničevala — njegovo nezadoščeno željo; odletele ptice so samo on-kraj, torej vrednostno niso. Enak pomen ima prispodoba potopljenih ladij: ladja plove k cilju, ki pomeni zaželeno posedovanje on-krajnega Življenja (tu lepo vidimo, kako je intimistični, pasivistični, resignirani, zadržani, zakriti subjektivizem te makrostrukture in stopnje v zgodovini subjektivitete izšel iz prejšnje stopnje v tej zgodovini, saj je ohranil vrsto v prejšnji stopnji navzočih struktur in pomenov: pot k Cilju, Cilj je absoluten, največ, kar je na svetu — Smisel — je uresničenje Cilja; intimizem je napravil zgolj to, da je Cilj pomanjšal, iz Zgodovinsko-svetovnega ga je skrčil v zasebno-intimnega, hkrati pa je metodo za njegovo doseganje spremenil iz vsedržavne, organizirane, institucializirane, brutalno orjaške Akcije v željo-sanje-čustvo; poznejše stopnje — recimo reistična — teh in tako strukturiranih pomenskih značilnosti sploh ne pozna več) na svoji poti potone (tu pa se pokaže razlika med intimističnim in državnim subjektivizmom: v horizontu tega Subjektova ladja ne bi mogla nikoli potoniti; to je nepredstavljivo, nemogoče; takoj, ko se kaj podobnega zgodi, pomeni, da pesem ne sodi več v socialistično realistično makrostrukturo).

Intimizem je Cilj pomanjšal, iz Zgodovinsko-svetovnega ga je skril v zasebnega, metodo, kako doseči ga, je spremenil v vsedržavne orjaške brutalne Akcije v željo-sanje-čustvo

Deziluzija torej ostaja tudi v tej tretji fazi, le da je otrdela. Prišla je do svojega roba (a ne čez, se pravi: ostala je deziluzija), ob katerem se ne kaže več kot očitna, razčustvovana, mila, samosmileča se deziluzija, jokav obup, samorazneženo trpljenje, temveč se skuša sama pred sabo in pred drugimi kot deziluzija skriti. To spremembo, inteligibilnost te spremembe, se pravi transparentnost njene poti od naivne, samozadovoljne in neposredno iz srca dajajoče se deziluzije pa do te — zadnje — skrite, sramežljive, prikrivajoče se, skorajda s slabo vestjo obremenjene deziluzije lahko razumemo kot nekaj nenaključnega, kot nekaj ne le faktičnega (in s tem neprozornega, v bistvu nerazumljivega) le tedaj, če strukturo Pavčkove poezije (njegovo opusno strukturo) primerjamo s strukturami drugih, ob istem času nastalih poezij, predvsem pa z naslednjo stopnjo v zgodovini subjektivitete, do katere je ta čas prišlo (subjektovo samorazdejanje v poeziji Zajca in Strniše). V tej novi makrostrukturi so se stvari namreč radikalno zaostrile. Ta

Pavček: Pot od naivne do samoskrivajoče se deziluzije

radikalizacija (in s tem že notranja sprememba), ki jo je Pavček bral, je morala vplivati nanj. Vplivala pa je nanj tako, kakor je edino sploh mogla: kakor se je ta vpliv sploh lahko pojavil znotraj Pavčkove poezije, se pravi znotraj zakonov in reda njegove opusne strukture; ker pa je ta opusna struktura takšna, da je v nerazdvojljivi notranji zvezi z intimistično makrostrukturo, sta makrostruktura in opusna struktura nastopali kot nepresegljiva intencionalna struktura, deloma kot horizont, deloma kot že strukturirano, v svojih možnostih, variacijah omejeno in torej samo določene smeri dopuščajoče pomensko polje, ki je vse iz druge makrostrukture prispele elemente pri priči, že a priori prestrukturirala v skladu s samo sabo. Drugačne možnosti sploh ni (vsakršno govorjenje o pesnikovi svobodi predpostavlja pesnikovo božansko kreativnost; prav tako vsakršno govorjenje o epigonski vplivanosti, to je o posnemanju, ki je samo ponavljanje vplivajoče pesmi in njenega sveta, predpostavlja nestrukturiranost vplivanega avtorja in nestrukturiranost vplivane poezije, njeno možnost, da se lahko izniči, odpravi prae-eksistentno pomensko polje in napravi s tem vse odnose med poezijami za naključne, svobodne, prosto v zraku viseče, nedeterminirane — to pa se pravi v njihovi notranji dialektični povezanosti nerazumljive: neracionalne).

Zavračanje postavke o pesnikovi božanski kreativnosti

Navedimo najprej nekaj primerov te samoskrivajoče se deziluzije. V pesmi *Nikamor* piše: *Ti veš, da ne greš nikamor / in jaz vem in vsi vemo: / nikamor ne pojdemo, nikamor / ne gremo. / Krog je sklenjen od vsega začetka, / začetek je hkrati konec in konec / je od začetka z nami.* Pesnik variira — precej retorično — isto misel, isto spoznanje: *Zato vedo poti: nikamor ne vodijo. / In reke vedo: nikamor ne tečejo. / In oblaki vedo: nikamor ne plovejo,* vendar to spoznanje ni tako dokončno, čeprav je velikokrat ponovljeno, da ne bi sledili verzi: *le ptice potujejo na topli jug / in se vračajo ali v morju umirajo, / a ljudje nismo ptice, ljudje vemo: / nikamor ne pojdemo* itn. Iluzija je bila želja, priti on-kraj; bila je utemeljena na predhodni, temeljni možnosti, da se sploh da kam priti. Deziluzija je spoznanje, da se ne da nikamor priti. Zato deziluzija ni samostojna, utemeljena je na iluziji in na njenem temelju (predhodni možnosti). Pesnikovo trdovratno ponavljanje, nikamor se ne da priti, vem in vemo, da se ne da, je torej samo na videz védenje o svetu, v katerem ni poti od želje k Cilju. Če bi bilo to spoznanje takšno, kot se kaže, če bi bilo brez skritega in predhodnega pomena, bi temeljilo že na strukturi, ki je sama na sebi onkraj napetega spora med možnostjo in nemožnostjo. V primeru Pavčkove poezije pa ni tako. Če piše recimo Šalamun v pesmi *Flor ars hippocratica* (iz zbirke *Poker*, 1966): *na drugi strani sedi dedek / na zofi izpred prve vojne / čisti puške / pada kler / jerebice* ali *potem pride oče / na spodnji rob slike / kjer je narisan Št. Vid* ali v pesmi *Osmić jé nekam čudno hrano: Nekaj drugega je če imaš grdo žensko / joto ali sam kamen / a nekaj drugega je božansko stlačenje,* so to ugotovitve golih dejstev, enkrat hote, stilizirano banalno-vsakdanjih, a v tem hkrati ironičnih, drugič fantastičnih, groteskih, a spet ironičnih. Struktura, v kateri so ta dejstva zagozdena — se pravi predhodno pomensko polje, intencionalnost strukture — je dejansko povsem zunaj konflikta med mogočim in nemogočim, zaželenim in neizpolnjivim, v nji ni teh dveh polov, zato tudi ni napetosti med njima in nihanja od enega k drugemu. V Šalamunovi opusni strukturi je v s e m o g o č e, ni stvari, ki se je ne bi dalo zamisliti, skombinirati, opisati in s tem eksistirati. Ker ne gre za subjekt, ki teži iz samega sebe k ne samemu sebi, temveč za subjekt, ki je sam sebe v temelju zanikal v reč, je edina napetost med samozanikanim subjektom in rečjo, v kateri se samozanikani subjekt skriva ter se iz (stališča) ne-sebe razglaša (kot subjekt) za neeksistentnega. Subjekt ne želi postati ne-subjekt (Življenje), proces samozanikanja je že opravljen (opravljan je bil že v prejšnji stopnji, pri Zajcu), subjekt je že ne-subjekt (reč), le da je reč na način absolutne voluntaristične subjektivitete. To stopnjo smo že opisovali v zvezi z Grafenauerjevo poezijo Absolutnega subjekta, ki je neposredna natura, njeno samočutenje. Pri Šalamunu gre za drugačno varianto istega: Absolutni subjekt ni postal ne-jaz s pasivnim čutenjem, temveč z aktivno voljo in hiperaktivističnim samozanikanjem v posredno naturo industrijskega, fantastičnega, zgodovinskega, vsakdanjega in drugih svetov. Podobno kot pri Grafenauerju na prvi pogled ne vemo, ali gre za Subjekt ali za Naturo (najprej nasedemo na Naturo), tudi pri Šalamunu ne vemo, za kaj gre in prav tako vidimo v prvem planu le groteskno premešani svet reči. Podrobnejša analiza pa pokaže, da je pravi temelj še zmerom subjekt, ki ohranja svojo bistveno značilnost: Negativiteto, le da jo je pripeljal do ekstrema in jo s tem sámo v sebi blokiral. Negativiteta se ne kaže več kot nenehna akcija zanikovanja sveta in sebe (takšna je bila eno stopnjo prej, v epohi samorazdejanja humanističnega subjektivizma, pri Zajcu in Strniši), temveč kot že zanikani subjekt. Seveda pa vertikalna strukturiranost sleherne strukture (in tudi Šalamunove) determinira, da Negativiteta in za-

Struktura Šalamunove poezije je zunaj spora med mogočim in nemogočim, zaželenim in neizpolnjivim

Šalamun: Subjekt je ne-subjekt (reč) na način absolutne voluntaristične subjektivitete

Vertikalna determiniranost Šalamunove strukture determinira, da Negativiteta ostaja, čeprav skrita

nikanje ostaneta, le da sta skrito — temeljno — navzoči kot zanikana zanikanost: kot absolutna navzočnost, zdajšnost, aktualnost, enodimenzionalnost vsega in vsake reči, kot to, da za nobeno rečjo ničesar ni, da ničesar ni tudi v nji sami: da je zgolj fakticiteta (faktična eksistenca). Faktična eksistenca pomeni torej pri Šalamunu zanikano zanikanost, skrito v faktični eksistenci kot njen notranji zakon. Napetost je med tema dvema elementoma: med absolutno prezenco in tako rekoč absolutno negativiteto, ki se v svojem absolutnem avtonegiranju formira kot absolutna prezenca. Napetost je neeksplicirana, do kraja skrita: kot bivša forma in zakon, ki se nahaja v kontekstu podzavesti pesmi in neodsvojljivega pomena.

Šalamun: Faktična eksistenca je zanikana zanikanost

Zdaj nam je odnos med Šalamunovo in Pavčkovo strukturo razumljiv. Šalamunova ima lastno napetost, red, razmerja, naravo. Glede konkretne napetosti in strukture, kakršna vlada v Pavčkovi poeziji, pa je Šalamunova on-kraj: gre — če utrdimo našo analizo — za razliko med sporom želje z neuresničljivostjo želje na eni in sporom absolutne subjektivitete z absolutno objektiviteto (rečnostjo) na drugi strani. Spora sta si različna v tem, da prvi predpostavlja — in v tem je bistvo — možnost uresničenja želje (ne glede na zmerom znova dokumentirano in izkušeno nemožnost tega uresničenja), medtem ko drugi predpostavlja možnost resničnosti vsega; zanj ni zato nič ne-resničnega, nič ne-mogočega (fantastični surrealizem te poezije). Razumljivo je, da zato sploh ne potrebuje eksistencialije u-resničevanja. Ta obstoji zgolj tam, kjer gre subjekt od danosti k Cilju, od sebe k Svetu, od ne-resničnosti k Resnici (ali pa vsaj od manjše, minimalne resničnosti k maksimalni, absolutni). Dokler priča struktura neke pesmi o formi u-resničevanja (iz-polnjevanja), ji seveda ne moremo in ne smemo verjeti, da je Iluzijo odpravila. Šele Šalamunova poezija je onkraj iluzije in deziluzije, Pavčkova pa skoz vse pore dokazuje ravno nasprotno. Ujetost, zazidanost in podobne besede ne pričajo o fakticiteti sveta, temveč o tem, da se je svobodno-aktivni človek potrebe in uresničevanja znašel v kletki, da nikamor ne more, čeprav bi tja želel in moral. — To, da ne jemlje molka, nemosti, zazidanosti kot nečesa povsem normalnega, prihaja na dan v vrsti drugih pesmi. V *Smehljajočih ustih* piše: *Kje si, neznani zvok / govorice? / Plani, kot čez nebesni lok, / žvižg bliskavice, / iz prsi, iz ječe v prostost / neomejeno!* Teh verzov ne smemo pri Pavčku nikoli odmisliti, pa čeprav beremo v nadaljevanju: *Kot nepremagljivi jez / je grlo. / Vse, kar bi moralo čezenj / že vnaprej je zamrlo / v grgranju, v hropenju, v mreži pen, / vse od molitve do psovke* ... Patos ob-upa, se pravi trpljenja, ki temelji na predhodnem Upu (naravnanosti v prihodnost, pričakovanju, veri v uresničitev želja), je neizbrisen; deziluzija potrjuje iluzijo, naj se ta še tako skriva pod slepilnim videzom.

Sorodnost in razlika med Pavčkovo in Šalamunovo poezijo

Nismo pa še podrobneje in argumentirano odgovorili na vprašanje, zakaj in kako je prišlo do skrivanja iluzije, do otrdelosti deziluzije. Vpliv nove makrostrukture, ki se je formirala ob istem času, smo le omenili. Navedimo eno izmed značilnih pesmi Daneta Zajca iz druge zbirke *Jezik iz zemlje* (1961), pesem *Dva: Vsak večer se iščeta* ... *Med strupenimi rožami spominov*. Prekinimo za hip naše citiranje in primerjajmo ta stavek z že navedenim Kovičevim. V Kovičevem *Pesnikovem življenju* so spomini pogoj in temelj človekove možne identitete, garancija pred anonimnostjo; so drugi pol sanj, v katerih se zasebnik sicer izgublja, a se izgublja v njih kot v pozitivnem, v lepem, v tem, kar mu omogoča sanjarjenje o Prihodnosti, Življenju, Sreči. Kot da ni prihodnost pogoj sanj, temveč so sanje pogoj prihodnosti: subjekt je — v svojem temelju — pogoj nesubjektivnosti in zunajsubjektivnosti. Resnica in resničnost so spomini, ne pa tisto, kar spomini nosijo in hranijo. Pasivni polsubjekt je na začetku svoje poti, sanje in spomini ostajajo nedotaknjeni. To je pozicija, iz katere je omogočen Pavčkov svet, posebno v drugi zbirki, ki je značilna že po naslovu: *Sanje živijo dalje*. Ko je Kovič v isti zbirki, iz katere je pesem *Pesnikovo življenje*, govoril o koncu sanj, je govoril o tem koncu s stališča spominov. Spomini so ohranjene sanje, čeprav iz sanj o prihodnosti spremenjene v sanje iz preteklosti: v védenje o preteklih, nekdanjih sanjah. Korak na poti deziluzije je sicer storjen, temeljna struktura pa ohranjena: nihanje med iluzijo in deziluzijo, le da prihaja v prvi plan drugi pol nihanja. V pesmi *Vsakdanjost* Kovič piše: *Namesto v sanjah živimo zdaj med pohištvom, / ki je, odrgnjeno od dolgih let, / že zdavnaj obupalo nad svojim devištvom / in mu je vseeno, soba ali klet. / O sreči pripovedujejo fotografije / v okvirih in albumih, ali kje drugje* ... In sklep: *kakor roke prezeble šivilje / v razdrapani kamri srce drhti*. Struktura je jasna: spomin ohranja možnost srca, se pravi čustvovanja, intimnega doživljanja lastne nesreče, ki ga omogoča napeti spor med iluzijo in deziluzijo. Ta spor kot temeljna intencionalna struktura daje spominu čisto določeno karakteristiko in funkcijo.

Zajc: Kot da ni prihodnost pogoj sanj, temveč sanje pogoj prihodnosti

Kovič: Spomin ohranja možnost srca, to je čustvovanja, intimnega doživljanja lastne nesreče

Ta karakteristika pa je v Zajčevi pesmi *Dva* drugačna. Ko je zapisano: *On jo išče med njenimi travami. / Med strupenimi rožami spominov . . . / Ko jo najde, / so njegova usta polna strupa,* ni zapisano več, da je spomin (kaj šele sanje) hranitelj pozitivitete in ohranjevavec možnosti srca, temveč narobe: spomin skriva v sebi strup, to je negativiteto. *Ona ga išče med kamenjem. / Ko ga najde, / so njene roke krvave. / Ko ga najde, se objameta. / Zakaj so tvoja usta polna volčjih jagod, / ga vpraša. / Zakaj so tvoje oči polne osata, / jo vpraša . . . Zato razpadejo njegova usta v dim. / Zato izhlape njene oči v roso. / Potem zbežita, vsak po svoji poti neznatna . . . Vsak večer se iščeta.* Zadeli smo na novo varianto znotraj figure ljubezni, varianto, ki jo že vnaprej lahko prištejemo k subfiguri ljubezenskega brodoloma in brez katere ne moremo razumeti našega začetnega vprašanja: po čem bistvenem je pogojena ljubezenska poezija Saše Vegri v njeni tretji fazi (v zbirki *Zajtrkujem v urejenem naročju).* Zajčeva struktura se nahaja ravno med Šalamunovo in Pavčkovo makrostrukturo. Šalamunova pomeni naslednjo stopnjo subjektivitete. Če ta pesnik zapiše: *Pi pi pi golobček moj, / pridi bliže no, / stopi iz skorje svoje otroškosti, / stopi iz nedolžnih soban. / In že te držim za vrat, / ljubezen moja. / Čisto po malem ti bom puščal kri, / dragocene kamne ti bom zabadal v telo. / S tankimi noži preteklosti / te bom razrezal na sedem koščkov. / Vsak košček bom dal v drug predal. / Vsak predal bom pobarval z drugo barvo,* potem je matrica iluzija-deziluzija navzoča le še kot že pozabljeni negativ, medtem ko je v navedeni Zajčevi pesmi prav téma pesmi. Če gledamo na Šalamunovo pesem v diahroni povezavi struktur ter njihovih pomenov, potem je jasno, da je sadistična igra z ljubeznijo in ljubljenim bitjem zadnja konsekvenca predhodne ljubezni do dekleta. Navedena pesem spada v prvo Šalamunovo fazno strukturo, medtem ko sodi *Flor ars hippocratica* v drugo, od prve že precej različno. V drugi ni več te matrice niti kot pozabljenega negativa, gre za golo ugotavljanje. V prvi se Absolutna negacija kaže še eksplicite, svet še ni svet golih reči, temveč Vsemogočnega subjekta. Ta Subjekt je tako vsegamogočen, da noče priznati nikakršne odvisnosti od česar koli zunaj Sebe (zunaj svoje volje po Negaciji), torej tudi od ljubljenega bitja ne. To hoče, a to — v globini podzavesti — ni. Sadizem je izraz maščevanja, se pravi odvisnosti. Vendar ta odvisnost — kot temeljni, ne tematizirani, a strukturno navzoči element — ni več v direktni zvezi s strukturno karakteristiko iluzijo-deziluzijo, temveč je le njena končna posledica; šele na osnovi te posledice je lahko Šalamun — v drugi fazi — vse vrednosti in momente izenačil v enakovrednost navzočnosti. Ljubezen je nič, dekle je nič, če kaj veljata, veljata le kot predmet ničenja. Ker je vrednostni eksistencialni kriterij te fazne strukture Ničenje (Negacija), je njen predmet vse, tudi ničenje sámo (v drugi fazni strukturi spremeni ime in značaj: vrednostno eksistencialni kriterij postane Reč, ki je vse, ničenje je vanjo inkorporirano kot njena prejšnja, zato skrita in z zunajnegacijskostjo negirana narava). To Ničenje, ki je pri Šalamunu prve fazne strukture naravni, normalni, samo ob sebi umevni, dani vrednostno eksistencialni kriterij, pa v Zajčevi fazni strukturi, ki jo ravnokar obravnavamo, šele rezultira iz tematiziranega dogajanja, to je iz po svoje in na nov način (na kakšen, to bomo takoj videli) tematiziranega, viziranega eksistencialnega para iluzija-deziluzija. (V tej svoji témi, ki jo je prejela od prejšnje makrostrukture, pa je Zajčeva poezija temeljno odvisna od pavčkovskega sveta; s tem nam postane zakrivajoča se zveza: šalamunska makrostruktura — pavčkovska makrostruktura prek vmesnega člena — zajčevske makrostrukture — razvidna in razumljiva.)

Zajčeva struktura se nahaja med Pavčkovo in Šalamunovo

Prehod Šalamunove poezije iz prve v drugo fazno strukturo; matrica Iluzija — Deziluzija ni več navzoča niti kot pozabljeni negativ

Dva — on in ona — se ljubita; ljubezen ni potreba po predanosti ali po predajanju Drugemu (kot za Minattija: *Nekoga moraš imeti rad . . . / nekomu moraš nasloniti roko na ramo . . . / nekomu moraš, moraš / to je kot kruh, kot požirek vode, / moraš dati svoje bele oblake, / svoje drzne ptice sanj, / — nekje vendar mora biti zanje / gnezdo miru in nežnosti . . .*), porojena iz nemoči, obstati sam. Oziroma točneje: za Minattija je takšna ljubezen rezultat človekove poti, eksistencialni rezultat strukture, »ideja«, poanta, teza, struktura v svoji eksplicitni in za navzven prirejeni formi. Ta ista ljubezen pa je za Zajca začetek človekove poti, eksistencialna izhodiščna točka strukture, téma, struktura v svoji implicitni, začetni in pozneje pomensko prestrukturirani formi. Dva bi se rada predala drug drugemu znotraj neposredne nature (rože, trave, kamenje, osat), ki je Natura, kakor je pomenjena v pavčkovsko-minattijevski makrostrukturi. Iščeta se, da bi odkrila vsak svojo, vsak drugega (ki je projektiran kot bližnji) in svojo skupno identiteto. Sicer izhajata tudi iz drugih že znanih pavčkovsko-minattijevskih izhodišč: samote (*Dva visoka samotna stolpa),* strahu, nemoči, a zgodba, ki se med njima odvija, je drugačna in nova: *Nepremično si gledata v prsi. / Vsak v svoje prsi.* Želja drugega po drugem ni več v ospredju; želje (te poglavitne karakteristike

Zajčeva tematizacija ljubezni začenja tam, kjer sta Minatti in Pavček končala

prejšnje makrostrukture, karakteristike, ki sta jo Pavček in Minatti ohranila do konca) tako rekoč ni več. Ne želita se iskati in najti, temveč: iščeta se in se najdevata *(V temi se najdeta)*. Prejšnji človek-zasebnik ni nikoli našel ne-sebe (Cilja); če je našel ljubljeno dekle, s katerim je predhodno identificiral Cilj, je polagoma ugotovil, da se je zmotil, da je dekle (zdaj žena) eno, Cilj drugo, in da je ta Cilj zmerom pred nami nedosežen. Zajčev absolutno osamljeni posameznik že v hipu najdenja odkrije negativiteto Cilja, nemožnost identitete, še več, že išče brez vere v Najdenje, v realizacijo Cilja. Pavčkov zasebnik sicer — v drugi in tretji fazni strukturi — tudi ve, da se ne da najti, to védenje ga spremlja že v upanju, a ga hkrati ne moti, da ne bi upal naprej; že prej smo ugotovili, da ne more ne upati (to je matrica njegove intencionalne strukture). Zajčev osamljeni posameznik pa ne upa več v ta nežni, kljub vsemu samozadovoljni, kljub vsemu v neogibnost realizacije Cilja — v temelju, v podzavesti — zaupajoči način (in vanjo prepričani: temeljna gotovost, da Cilj mora biti dosežen, da človekove želje morajo biti izpolnjene, je ravno bistvena značilnost sentimentalnega humanizma, ki je sicer manj gotov od državnega, še zmerom pa spravljen v maternici nad človekom obstoječega Smisla). Pesem *Dva* ne podaja upanja, želje, hrepenenja, temveč le še formo tega upanja. Oba osamljena posameznika se iščeta, kot da bi upala v Najdenje, dejansko pa sploh ne upata več. Pesnik se z njima ne identificira več kot s sabo: njegov pesniški osebek ni več intimni polsubjekt, Jaz, ki sem različen od vseh drugih, ki niso Jaz, temveč drugi: torej zasebni, posebni, enkratni, čisto določni jaz — pesnikov jaz. Oba ljubimca sta enakovredna. Oba sta Jaz, a ta Jaz je postal generični Jaz, metafora za subjektiviteto, ki se je zavedela sama sebe in se eksplicirala (dokler sem Jaz edinole jaz-pesnik, vsi drugi pa ne-jaz, tako dolgo je subjektiviteta skrita, nezavedna, polsubjektivna; kot Jaz sem se razkril šele posebni jaz, ne pa še svet v celoti). Iskanje ni več želja, temveč usoda, ni več rešitev, temveč prekletstvo, ne izhaja več iz moje potrebe, temveč je meni in vsem drugim naloženo kot breme, kot zapoved, kot dolžnost. Dva sta v primerjavi s Pavčkovimi ali še bolj Minattijevimi ljubimci lutki, prazni obliki, katerih gibi so v nesoglasju s pomeni teh gibov. (To je še bolj vidno pri Strniši.)

Intimistični zasebnik ni nikoli našel ne-sebe (Cilja)

Dialektično nasprotje med formo in vsebino v Zajčevi pesmi Dva

Priča smo popolni statiki dveh ljubezni. Ljubezen Pavčkovega zasebnika je bila vsa prežeta z notranjim drhtenjem, čustveno dinamiko, pri Zajcu gre za dva stolpa, noža, reči, ki gestikulirata v vnaprej določenem ritualu. *Dá ji besede. / Besede strahu. / Besede gnusa. / Besede samote. / Besede skoz vozle na ustih: / besede ljubezni. / In njen stolp raste. / Bel in sam. / Njegove besede zdrse ob njem na tla. / Nedotaknjene.* Gre za miren, naravnost prozaičen opis zakletosti v osamljenost (ravno ta prozaičnost, statika, skoraj zunanji opis, beleženje dejstev je omogočila in napovedala potencirano prozaičnost in zunanjo opisnost, faktičitetnost reistične makrostrukture; tu je zveza). Nikjer ne trepeta nobeno srce, nič ni samosmiljenja v doživljanju lastnega trpljenja; dejstva se vrstijo drugo za drugim: *Dá mu mesečino. / In v mesečini je njegov stolp vse manjši. / Vrni mi mojo dušo, ji reče. / Ne poznam tvoje duše, mu odgovarja.* Se sploh še da govoriti o sklopu iluzija-deziluzija?

Zajc: Jaz se je iz zasebnega spremenil v generičnega

Zajc: Zakletost v osamljenost

Čeprav ali morda ravno zato, ker je v prejšnji makrostrukturi subjektiviteta še skrita, imamo opravka s sintaktično strukturo, v kateri je zasebnik (ponavadi pesnik sam) osebek, drugi ljudje in stvari pa njegovi predmeti. Druga možnost je, da nastopi kot osebek tisto, kar je on-kraj (Natura, nedoločeno Življenje itn.). Pri Zajcu se ta jasna urejenost razbije. Naenkrat se pojavijo novi, drugačni osebki: *Besede ne umro. / Besede se spreminjajo. / Dva Ljubim sta ju našla. / Dve izgubljeni besedi.* Besede so sicer izšle iz osamljenih posameznikov, potem pa so se osamosvojile, se njihovim avtorjem odtujile in jih zdaj opredeljujejo nazaj. Med ljudmi in rečmi ni več tiste jasne in stroge meje, ki bi jih ločevala, niti ni več merila, po katerem bi bilo to ločevanje pri priči razvidno. Natura, Življenje nista več on-kraj, v nedosegljivi transcendenci, temveč sta se preselili to-kraj in se spuščata v promiskuiteto z ljudmi. *Razpadle so roke. / Razpadla so usta. / In prsi so jima razpadle v prah. / V prahu sta ostala dva ostra noža. / Ker besede postanejo zlo. / Zgubljene zaljubljene besede. / Večer, ki obsije noža, / si razreže obraz.* Ni več stroge ločitve med — seveda netematiziranim, neosveščenim — subjektom in mejo, na kateri prehaja v ne-sebe (Naturo, Življenje). Ta meja se je premaknila v subjektovo središče. Takoj ko se je zavedel sam sebe, se je zavedel tudi te meje kot sebe, hkrati pa vidi zdaj v sebi to mejo in ne-sebe. Človek kot zasebnik — se pravi od vseh drugih in vsega drugega jasno ločeni, oddvojeni — subjekt vidi v tem drugem svoj alter ego oziroma v sebi alter ego drugega. Kot jasno očrtani zasebnik razpada, roke gredo posebej, usta posebej, absolutna osamljenost je v svoji skrajni ogroženosti prebila ovire, ki so bile za prejšnjega intimnega zasebnika nepremagljive, in vrgla osamljenca v njegovo nasprotje: v vse, v

Zajc: Meja in ne-jaz, ki sta bila v intimizmu zunaj človeka, sta se preselila v subjektovo središče

identiteto z vsem — čeprav se v tej začetni fazi ta identiteta nenehoma pridobiva, nenehoma izgublja, oziroma točneje: v zavesti osamljenca je ni, saj misli in ve, da je še zmerom totalno sam, v svoji formi (eksistencialnem temelju porajajoče se nove strukture) pa je že identičen z vsem; forma je seveda odločilna. Nož, obraz, večer, besede, osamljeni posameznik, vse se je znašlo na isti eksistencialni ravni — tega se v prejšnji makrostrukturi sploh ni dalo zamisliti. Prišlo je na videz do enake naturalizacije človeka in humanizacije nature kot nekdaj pri Minattiju (faza *Opoldanskega pastela),* dejansko pa sta oba postopka pri Zajcu in pri Minattiju zelo različna. Upamo, da je iz dozdaj povedanega to tudi jasno in razumljivo. Predhodne strukture, vrednote, razmerja med eksistencialijami itn. so bile pri Minattiju čisto druge kot pri Zajcu; tam je šlo za redukcijo ustvarjalne sinteze človeškega, posameznega, naturnega in zgodovinskega na sozvočje nature in človeka v Absolutni harmoniji, tu gre za razpad človeka in Nature vsakega posebej kot dveh ločenih (prej sta bili ves čas ločeni) eksistencialij ter začetek njunega premešavanja v nove oblike, ki dajejo novo eksistencialno vrednoto: Reč (to je čisto posebna oblika Človeka-Nature) in do samosvesti razvitega človeka, absolutni polaščevavno-osvajavsko-zanikovavsko-ubijavski Subjekt. V takšnem, na novo strukturiranem pesniškem svetu je par iluzija-deziluzija seveda popolnoma odveč, saj nima več jasnega nosivca.

Sorodnost in različnost med Minattijevo in Zajčevo poezijo

Ob tem prestrukturiranju se je obenem odvijalo tudi radikaliziranje (Subjekt kot nosivec Smrti in Niča), ki smo ga že večkrat obravnavali in ga na tem mestu ne bi ponavljali. Če upoštevamo oba elementa, dosežena z razlomom nosivca željenja v absolutno objektiviteto (Reč) in absolutno subjektiviteto (Ubijavec), in če ta dva elementa, se pravi novo makrostrukturo, primerjamo s Pavčkovimi pesnimi, ki so nastale v času, ko je bila ta nova makrostruktura že formirana (te pa se nahajajo v njegovi tretji zbirki *Ujeti ocean),* bomo morali potrditi našo, na začetku tega dela raziskave postavljeno hipotezo: da se je nova makrostruktura odrazila v zadnjih Pavčkovih pesmih z nekaterimi svojimi — delnimi — elementi, s tistimi, ki jih je stara makrostruktura (determinirana po svojem horizontu) lahko sprejela, druge — a z njimi temeljni pomen nove makrostrukture — pa je morala zavrniti. Sprejela je radikalizacijo, ki pa je ostala radikalizacija znotraj možnosti stare strukture. Sprejela je subjektivizacijo, ki pa ni nič drugega kot zaostritev že znane in dane oblike subjekta (kot intimnega polsubjekta). Rezultat obojega je večji konflikt med možnostjo in nemožnostjo, med željo in Ciljem, med iluzijo in deziluzijo, konflikt, ki bi sicer ravno zato, da bi se pokazal bolj radikalen, rad prikril ali celo odpravil formo svojega spopada (par iluzija-deziluzija), se mu pa to ne more posrečiti. S še tako odločnim, deklarativnim in retoričnim ugotavljanjem ujetosti kot dejanskega stanja in ne kot rezultata obupa (deziluzije) ne preide okvira, kot je bil določen že precej prej, že na začetku intimističnega humanizma. Končajmo s primerom. V pesmi Kajetana Koviča *Šah* (*Prezgodnji dan,* 1956) piše: *Množica črnih in belih kvadratov, / množica črnih in belih figur / v nepodkupljivem tiktakanju ur / od prvih potez do remijev in matov. / Med vzporedniki in meridiani / vsi smo v tej igri zaznamovani. /Z njo mehanizem mojstrskih ur / meri življenje navadnih figur.* V pesmi Toneta Pavčka *Koračnica* II. (*Ujeti ocean,* 1964) piše: *Mi vsi smo ujeti v ta mali prostor, / postavljeni za zapahnjena vrata, / v sobe vsakdanjih ničevosti / kot med stranice in kote kvadrata; / kot ribe v stekleni posodi / zadevamo v stene, udarjamo v steklo, / švigamo, begamo, venomer iščemo / nikoli najdeno skrito reklo . . .*

Sorodnost in različnost med Zajčevo in Pavčkovo poezijo

Pavček: Radikalizacija in subjektivizacija ostaneta znotraj horizonta dane intencionalne strukture: intimističnega humanizma

10.

Za ravnokar citirane Minattijeve, Pavčkove in Vegrijeve pesmi je bilo značilno, da v njih nastopa neposredna natura. Ker pa iščemo inteligibilno zvezo med prvimi pesmimi Saše Vegri, v katerih je neposredna natura vse, in zadnjimi, v katerih se je tematsko umaknila v ozadje, čeprav je še zmerom ostala eksistencialni vrednostni kriterij, se moramo dotakniti še nekaterih pesmi, ki nam bodo pomagale razložiti ravno ta prehod: nekaj takšnih, v katerih prihaja v prvi plan moderna industrijska družba.

V tretji Pavčkovi fazi naletimo na eno redkih pesmi, ki tematizira industrijski aspekt družbe. V *Glasovih* piše: *Včasih so pele ptice, / zdaj kljujejo asfalt. / Kal človeške govorice / prekrila je plast / iz betona in jekla / štirioglatih oblik, / gladka ošabnost stekla / soncu izkrivlja disk / in človek pod spačenim soncem / je kot robot ali vojak / in koraka, koraka, koraka / z železom v prsih, / z železom na glavi, / z železom v roki / železnemu koncu nasproti / sredi . . . / vseh mogočih glasov / hvalnic, zdravic / rožljajočemu zlu, / koraka v železni red / nem, brez besed, / brez glasu.* Opraviti imamo z že omenjeno radikalizacijo Pavčkove poezije, s svetom, v katerem se eksplicite (deklarativno) govori o Koncu

človeka, o njegovi smrti. Človek je za Pavčka zgolj tisti in takšen, kakršnega je pojmovala intimistično humanistična makrostruktura, drugih oblik, podob, figur človeka pravzaprav sploh ne prizna; konec ene oblike mu pomeni konec človeka v celoti. Pavčkova radikalizacija torej ni posebno radikalna, saj velja le znotraj ene stopnje v zgodovini človeka kot subjekta. Zajčeva je hujša in doslednejša, saj govori o koncu človeka kot ekspliciranega klasičnega subjekta, ki je prišel k sebi, do svoje samosvesti — in vrhunca — ravno v zavesti o sebi kot Polaščevavcu, Ubijavcu in Izničevavcu; vendar si tudi Zajc ne more predstavljati človeka zunaj klasičnega humanizma-subjektivizma. Šalamun, ki stoji onkraj te klasične oblike in dobe, pa spet znova opisuje človeka, živega, obstoječega, takšnega, kakršen je postal po smrti intimističnega in klasično subjektivističnega človeka; njegov človek najde sicer svojo človeškost v identiteti z Rečjo, človek je pa le (mrtev, nečloveški, reificiran, alieniran je zgolj s stališča klasičnega subjektivističnega pojmovanja).

Šalamunova poezija opisuje človeka, kakršen je postal po smrti intimističnega in klasičnega humanističnega subjekta

Intimističnemu človeku-polsubjektu, ki je najbolj poln, najbolj avtentičen, varen, miren in srečen živel sredi Nature, pojmovane kot želja, spomin, sanje, okolje, pogled, je prinesla smrt — dobesedno ubila ga je — ravno oblika moderne industrijske civilizacije, Natura, ki se je iz neposredne spremenila v posredno in posredovano: predelano po zakonih tekočega traku, racionaliziranih gibov, geometrijsko matematičnega mišljenja, novih gradbenih materialov, novih oblik orodja in orožja. Ta Zla natura je pravzaprav deviirana, odsvojena, pokvarjena, denaturirana, uničena Natura, ki se ne kaže več kot Natura, temveč kot Družba (lahko bi celo rekli, da ni več Natura). Klasični subjektivizem, ki je a priori predpostavljal, da je Človek-Subjekt gospodar sveta (pa čeprav v intimistični fazi vsebinsko tega ni trdil in skusil, saj je doživljal predvsem svojo nemoč in si je Veličine Moči — obvladovanja sveta — le želel, ne vedoč, da to že vnaprej ima; Moč je skusil — na pozitiven način — v prejšnji fazi kot ustvarjalni Historični subjekt, a na negativen način v naslednji fazi kot Ubijavski subjekt), je de facto, v intencionalni strukturiranosti svojega vrednostnega odnosa do sveta pripisoval veliko bolj človeku moč, da spremeni naturo in s tem sebe, kot pa Naturi, da spremeni človeka in sebe. Natura sama ničesar ne spreminja, kar stori, je v bistvu dobro. Pravzaprav sploh ne more ničesar storiti. Intimistični, svojo subjektiviteto zakrivajoči si polsubjekt beži vanjo kot v simbol svoje varnosti, čeprav ves čas ostaja ta zaželena Natura on sam. In zgolj on sam je tisti, ki pada in napreduje, hodi in deluje, spreminja in izboljšuje (kadar izboljšuje). Ta apriorna temeljna struktura Človeka kot Ustvarjavca — struktura, ki se je ne zaveda — je edina, ki omogoča denaturiranje Nature. Zaradi te pomanjkljive zavesti o sebi in svoji zgodovinski naravi se intimistični Človek mistificira, sam sebe imenuje za edinega Človeka, svoje sile pa, s katerimi denaturira naturo, razglasi za Družbo (civilizacijo ipd.), kot da Družba ne bi bila ne človek ne človeška, temveč neka Zla sila iznad ubogega — intimističnega — Človeka, katerega deformira, preganja, muči in ubija. Človek je nem, brez besed, brez glasu, brez zveze z neposredno Naturo (ptice ne pojejo več), prekril ga je beton, steklo, jeklo, železo, postal je suženj teh animističnih sil, ki so ga napravile za svojega vojaka-robota; edino s sanjami in spominom — se pravi z najbolj duhovno notranjostjo, ponotranjenostjo — se lahko (vsaj moralno) rešuje. Zanj je bistven — in neprekoračljiv — prepad med hišo, ki je sezidana iz opeke, lesa, krita s slamo, postavljena v polje, in hišo, ki jo drži pokoncu beton in jeklo, hišo sredi mestnih cest. Enaka strahovita razlika je med kmetom, nekdanjim preprostim vojakom z nožem, puško ali sabljo, ter modernim mestjanom, ki strelja s strojnico, topom ali avionom. Prejšnja vojska je kljub vsem svojim negativnim aspektom stala sredi Nature, moderna nosi hujšo: železno smrt.

Intimističnega človeka, ki je čez vse veroval v — pastoralno — Naturo, je ubila prav ta Natura, spremenjena iz neposredne v industrijsko racionalizirano

Denaturiranje Nature omogoča ravno apriorna struktura klasičnega subjektivističnega humanizma: predelovanje okolja

To nasprotje lahko dokumentiramo še z drugimi Pavčkovimi pesmimi tretje zbirke. Na eni strani je cikel, ki govori že z naslovom: *Spomin na zemljo* in s podnaslovom: *Nekje na Dolenjskem so kraji;* cikla, ki pričata o nasprotnem, nosita naslova: *Gluhonemi* in *Ujetost*. Navedimo nekaj verzov iz prvega cikla: *S sabo odnaša zeleni tok / me čez plitvine, brzice / in kakor iz prvih rok / sprejemam na novo resnice . . . / čutiti jok in moč in srh / zemlje, opore, rešilne, / slutiti v krošnjah grozeči vrh / gore prihodnosti, temne in silne;* tako piše v pesmi *Predanost*. V *Molitvi* beremo: *Zemlja, težka in temna, / z vonjem in duhom stoletij, / s plodnostjo ledij . . . / ti, ki iz tebe je sla in rojstvo in rast . . . / te roke nebogljene očisti, / naj zadišijo po tebi, / naj bodo veje z zelenimi listi, / in prsi razgrebi, / naseli v njih ptice, / in usta oplodi / v vodi prasle, v dnu govorice / odrešujoče . . .* V *Spominih na Dolenjsko — Pomladna: Moj Bog, kako lep je svet / in kako majhno naše življenje! / Na enodnevnost obsojen cvet / in večna gotovost zemlje.* V vseh teh verzih znova naletimo na vse, kar smo že povedali o strukturi Pavčkove

poezije, predvsem na željo po Neposredni naturi. Na drugi strani te strukture pa se nahajajo drugačni verzi: *Zazidal me boš, slišiš! / Nehaj, nori zidar! / Plast na plast se ulega, / kamen pritiska na kamen, / veča se teža oklepa ... / Zida vztrajno in zida trdno / zid srahu in môre. / Z noro zlobnostjo načrtno / jemlje pota, jemlje trate, / jemlje zrak in jemlje svetlobo / in nebo deli v kvadrate, / oži možnosti v tesnobo, / v krog zaprtega prostora.* (Pesem *Nori zidar.*) Ali v *Uvodni: V naši ulici, kjer stekata mesto in vas, / kot v knjigah sen in resničnost ...*

Podobno strukturo lahko zasledimo že v drugi Kovičevi zbirki (*Korenine vetra*, 1961), se pravi v poeziji, ki jo je Pavček brez dvoma bral. V Pesmi *Psalm*, ki zbirko zaključuje, piše: *Blažena nerazumnost živali, / ločena od besed, ki so dane človeku, / da se z njimi do nesporazuma zastrupi. / Blažena skupna tema črede in samotarjev / pred podobo sveta, ki je ne meri duh, / ampak čuti, začudeni nad stvarmi. / Blažena, ker si onkraj zlega in dobrega / zajezena v nagon, ki ti vlada in sodi / in ti odmerja korak in izbira družico za noč. / Blažena, ker še tisti, ki jim je dana beseda, / tvoje blaženstvo čutijo in hrepenijo / v svojega bitja nezavestno temo.* Oglejmo si najprej sorodnosti med obema poezijama. Človek teži stran od sebe: on-kraj, na ono stran. Ta ona stran je Natura. Natura je varnost, identiteta, polnost. Človek je zasebnik, saj je ločen od občestva, potisnjen v družbo, ki je načelo razdruževanja, ne druženja (občevanja). Natura je vrhovni vrednostno eksistencialni kriterij. Do sem gre za sorodnost ali celo enakost s Pavčkovo strukturo. Od tu dalje pa so razlike. Pavček poudarja čustvo, Kovič čute — in s tem napoveduje Grafenauerja (obema je botroval isti vzornik: Gottfried Benn, deloma tudi Georg Trakl). Pri Pavčku je svet Nature hkrati — in celo predvsem — nedoločno Življenje, ki si ga zasebnik želi živeti, v njem uspeti, zato je Natura tudi silna Prihodnost (to smo prebrali v ravnokar citirani pesmi *Predanost*). Kovič — v tej fazni strukturi — takšne Prihodnosti ne pozna. Natura je zanj načelo nezavesti, nagona, čutnosti, ne-vedenja, črednosti, brez-duhovnosti. Pavček kliče po besedah (je v temelju retorik), Kovič sili stran od njih, ideal mu je nema govorica zemlje. Njegova Natura ni neposredna, na eni strani je bližja Naturi Vegrijeve (Živi sili, črednosti, nagonu, prvinskosti, onkrajmoralnosti, onkrajdiferenciranosti), na drugi je od te za eno stopnjo bližji reistični makrostrukturi, saj se napoveduje era reči (začudenost nad stvarmi). Seveda še ne gre za Grafenauerjev Absolutni subjekt, ki je identičen z Naturo in s tem že napol reč (čeprav intenzivno čuteča). Kovičeva poezija subjektivizem hote zanikuje, želi stran od njega in ga ravno s tem — per negationem — tematizira. Grafenauer pravi: čutim, naslajam se v čutih, Kovič poje psalm čutom, pomen strukture je še zmerom težnja iz sebe v ne-sebe: opeva, kar (še) ni, a bi rad bil. Značilnosti klasičnega humanizma pa so kljub temu manj navzoče. Pavček je v svoji drugi zbirki zapisal — pesem *Preproste besede: Treba je mnogo preprostih besed / kakor: kruh, / ljubezen, dobrota, / da ne bi slepi v temi / na križpotjih zašli / s pravega pota. / Treba je mnogo tišine, tišine / zunaj in znotraj nas, / da bi slišali glas, / tihi, pojemajoči glas / golobov, / mravelj, / ljudi, / src / in njih bolečine / sredi krivic in vojska ...* To je povsem koherentno s Pavčkovim pesniškim svetom: zasebnik išče identiteto med Človekom in Naturo. Človek pa je morála (dobrota, srce, bolečina). Pravi svet — svet, ki ga išče onkraj danosti — je sinteza mravlje in srca, kruha in glasu; obstoji prava pot, a ta vodi k idealnemu Življenju in njeno merilo je personificirana natura, naturalizirani človek. V Kovičevem svetu so razmerja med eksistencialijami in pomeni teh razmerij nekoliko drugačni (čeprav gre za isto makrostrukturo). Človek se želi popolnoma izgubiti v ne-sebi, ta ne-človek pa je nerazumna, nezavedajoča, onkraj morale stoječa Natura. Res je, da je to želja in da govori pomen strukture drugače: ta onkraj dobrega in zlega zaradi apriorne intencionalne strukture Kovičevega sveta ne more biti dejanski on-kraj (kakor je za Grafenauerja ali Šalamuna), temveč je le zakriti, v on-kraj težeči, kot on-kraj interpretirajoči se to-kraj: čutna natura je v bistvu Dobro, od nje odločeni človek slabo (to nam bodo potrdile tudi druge Kovičeve pesmi iz iste faze). Dokler obstoji napetost med človekom (zasebnikom) in Naturo, v kateri skuša Človek zanikati svojo zasebnost in preiti v ne-sebe, tako dolgo ne moremo govoriti o strukturi, katere pomen bi bil on-kraj (klasične humanistične) morále. Reči (stvari) so element, ki se napoveduje, je pa še integriran v staro makrostrukturo, in zato pomenijo še zmerom Človeka, ki se noče, ki se bi rad skril v ne-sebi. Natura je še zmerom ideal, ki prejema trdnost iz spomina (ne za Grafenauerja ne za Šalamuna ni nobenega tovrstnega spomina s tem pomenom: *Zakon črede je močno zapisan v nagon. / Je otroški spomin na potoke. / Zavetje pred smrtjo. / Je pred očmi teme dobrotljivi zaslon.* (Pesem *Gozd.*) Poleg spomina je tudi varnost (zavetje) — kar je neizbrisna težnja nemočnega zasebnika. V pesmi *Košuta* beremo: *O, preobilje rastlinskih moči, / ti, ki ozdraviš od smrti in strupa ...*

Še o sorodnosti in razliki med Pavčkovo in Kovičevo poezijo

Kovičeva poezija — v tej fazni strukturi — subjektivizem hote zanikuje, ravno s tem pa ga — per negationem — tematizira

Kovič: Človek se želi popolnoma izgubiti v ne-sebi, ta ne-človek pa je onkraj morale stoječa Natura; pri Pavčku je bila še moralna

Kovičev Onkraj je v resnici le zakriti, v On-kraj težeči in kot On-kraj interpretirajoči se to-kraj

Posebnost Kovičeve poezije v tej fazi je ta, da se je njenemu zasebniku veliko uspešneje posrečilo identificirati se z Naturo kot pa Pavčkovemu. Pavčkov želi več: uspeha v Življenju, se pravi tudi v Družbi, to pa je moči neprimerno manj obvladati kot neposredno naturo. Družabni uspeh je zelo težko doživljati v čutih (potrebne so najprej predstave, jasne, določne, hkrati pa so te predstave premalo, saj so le samoslepilo: do družabnega uspeha pridemo s konkretno prakso, ne z doživljanjem). Kovičev zasebnik, ki je bil že od začetka opusne strukture bolj pasiven oziroma bolj moder, resigniran in je manj težil v konkreten uspeh, se je znal zato zadovoljiti s čistim čutnim doživljanjem neposredne Nature (ki je že skoraj na robu doživljanja samega sebe, transpariranega skoz naturo). V njegovem primeru civilna praksa ni potrebna; čuti (a seveda makrostrukturalno podgrajeni s Smislom klasičnega humanističnega subjekta, ki se sicer še ne tematizira kot subjekt, a to je; se pravi osmišljeni čuti) se polno realizirajo, ko zgolj čutijo. Iz tega, kar pravkar opisujemo, je nastal značilni — a prehodni — optimizem znotraj intimistično humanistične stopnje subjektivitete, optimizem kot druga, a redkejša plat običajnega pesimizma, radost nad življenjem kot dopolnilo svetobolju in samoobjokavanju (seveda je to življenje reducirano na čutenje neposredne nature). Kljub vsemu pa tudi ta optimizem ni čist, ni mirna ugotovitev faktičnega stanja, temveč — ne more biti drugače — želja: *Naj se spet vrnem v nebesa aprilov, / v gostega drevja zeleni grad. / V mladih potokov prozorno idilo / vetrnic, vetrnic pojdem iskat.* (Pesem *Vetrnice.*) Ali: *šel bom med rastline in živali / in postal bom ruda, potok, hrib, / beli grmi bodo z mano spali / in zeleni veter mladih šib.* (Pesem *Slap.*) Spajanje z Naturo, prehod človeka-zasebnika v ne-sebe se izvrši tu na doživljajski, ponotranjen način človekovega samočutenja lastne čutno-nagonske polnosti *(Spet sem tako nerazumno bogat. / Komu naj dam vse te cvetne grmade? / Komu vsadim naj med sluha ograde / svetlozeleno besedo pomlad?* — Pesem *April.),* polsubjekt si je z redukcijo omogočil optimistično identiteto, medtem ko se v zbirki Daneta Zajca, ki je izšla isto leto *(Jezik iz zemlje),* osamljeni posameznik spoji, izenači, identificira z ne-sabo, z Naturo, z Rečjo ne prek intenziviranja subjektivne čutnosti, temveč prek svoje smrti humanističnega subjekta v celoti; zato ta Zajčeva varianta identifikacije z ne-sabo ni pesimistična (pesimistična ostaja v stari makrostrukturi), temveč nihilistična. Humanistični človek sam sebe izniči in prek smrti sebe (ta »sebe«, ta jaz je pojmovan kot integriteta humanistične osebe) postane ruda, potok, hrib, rastlina, žival, veter. Ta onkrajčloveški svet seveda ni idila Kovičevega radostnega zasebnika, ki se je za hip rešil svoje samote, temveč pekel človekovega samomora, perpetuiranega samo-ubijanja, oblečenega v formo naturne reči kot temeljne integritete: *Ustnice, ki zaigrajo, bojo razbite. / Bojo pojoči pesek.* (Pesem *Pot)* ali: *Gledal sem svoje obraze, / mrtve na belih kamnih. / Dež jih je brazdal. / Poldan je odkrival njihove bele zobe. / Gledal sem jih. / Kuščarice so zbežale / v moja stotera usta . . . / Bili so goli obrazi / s posneto kožo . . . / In vstale so moje sprhnele postave. / Vstale so mrtve. / Razbičane. Izsrkane / od mraza in od tipalk noči, / z bodali sonca pribite / na gomilo kamnov . . . / Ti si umrl, so rekli i rumeni obrazi.* (Pesem *Srečanje.)* Identiteta z naturo je mogoča le, če humanistični človek umre. Ta pa je — v tej Zajčevi fazi — hkrati mrtev in živ. Mrtev kot humanistični človek, integrirana persona, smiselna človeško družbena akcija, mrtev kot oblika Človeka-Ustvarjavca sveta, živ kot tisti človek, ki je pod formo Človeka-Ustvarjavca in Osebe (pod formo določene stopnje v zgodovini subjektivitete) in ki zdaj gleda lastno umiranje, lastno trpljenje, lastno dehumaniziranje in nasilno naturaliziranje. Za to fazno strukturo je bistven ekskluzivni konflikt med obema formama subjektivitete (eno prejšnjo, ki izhaja iz pavčkovske makrostrukture, in drugo prihodnjo, ki napoveduje šalamunsko makrostrukturo); struktura Zajčevega osamljenega posameznika je tipično vmesna.

Kovičev prehodni optimizem znotraj intimističnega humanizma

Zajčev onkrajčloveški svet je samoubijajoči se človek, oblečen v formo naturne Reči kot temeljne integritete

V Zajčevi poeziji je humanistični človek hkrati živ in mrtev

Navedene Kovičeve pesmi optimističnega humanističnega naturaliziranega intimizma pa so le en del fazne strukture, ki jo obravnavamo. Zbrane so pod naslovom cikla: *Vetrnice.* Pesmi, ki sodijo v drugi del, so zbrane pod naslovom: *Roboti;* oba cikla že z naslovoma pričata o tem, da je bil optimizem zares le začasne narave. Kot smo lahko potegnili paralelo (s stališča makrostrukture neogibno; velja tudi za Minattija, Menarta, Krakarja in druge značilne pesnike te stopnje subjektivitete) med odnosom do Nature, kakor sta ga zavzemala zasebnika v Pavčkovi in Kovičevi poeziji, tako lahko potegnemo podobno paralelo tudi med odnosoma obeh zasebnikov do družbe. Pavčkovega poznamo. Kovičev govori: *Med sivimi avtomati stoji / barvasti človek / in nanj dežujejo / plohe kovinskega ploskanja . . . / Votlo odmeva / svečani korak usode. / Klovn se priklanja. / Velik in sam / stoji sredi cirkusa. / Množica ploska / in čaka na veliko točko: / kam bo naslonil / svojo pisano mavrico? / Nocoj je zadnja predstava. /*

Kovič: Družba kot anonimna, razčlovečujoča sila ubija človekovo avtentično notranjost, s tem pa samega človeka, ki ga — na tej stopnji — zunaj intimne notranjosti ni

Pijte njegove barve. / Pijte njegovo kri. / Gol in mrtev / bo padel sredi arene. (Pesem *Klovn.*) Struktura je očitna. Pozitivni vrednostno eksistencialni kriterij je živi, ponotranjeni, sanjajoči Človek, negativni Družba (množica). Družbeni svet je arena, cirkus, v katerem stoji Človek sam. Družba pa kot anonimna, razčlovečujoča, surova sila ubija Človekovo avtentično notranjost (s tem pa Človeka samega, ki je — na tej stopnji subjektivitete — ponotranjeni, intimni, samotni zasebnik; čeprav je Človekova smrt zmerom le smrt neke njegove stopnje-oblike, s stališča te stopnje, s stališča, ki je znotraj njenega horizonta, tega ni mogoče ne vedeti ne videti, človeka torej ne relativirati: konec sleherne stopnje se kaže poeziji te stopnje kot Katastrofa, polom temeljev edine mogoče Človečnosti). Družba je institucija, brezosebna, avtomatizirana, kovinska, siva. Spor med klasičnim humanizmom in funkcionalizmom se kaže kot spor med (edino mogočim) Človekom in ne-človeškim, zoper-človeškim denaturiranim svetom. Ta spor je Zajc načel že v svoji prvi zbirki — v *Požgani travi*, 1958 — le da ga je pozneje za precej časa kot témo opustil; v pesmi *Beži človek* piše: *Z jeklenimi koraki / prihaja On. / Beži, človek. / Beži po jekleni dvorani nesmisla. / Po jekleni dvorani / neba in zemlje. / Kajti On ima pravico, / vsemogočno pravico, / pravico ubijanja.* Razlika med Kovičevo in Zajčevo strukturo je v tem, da je pri Koviču spor omejen na spor med Človekom in Družbo, zunaj Družbe obstoji še Natura, v Človeku samem pa njegova avtentična notranjost, ljubezen, čuti in še cela vrsta pozitivnih značilnosti, od katerih lahko Človek živi, medtem ko je pri Zajcu univerzaliziran na spor med človekom (ki nima več sam v sebi nobene zaslombe in trdnosti, ki je njegova notranjost do kraja izpostavljena silam sveta, ki je zato osamljen do zadnje mogoče meje in katerega pogled ne vidi ničesar drugega več kot svojo smrt: Svet kot celota — Usoda — nenehno ubija njegovo povsem neobstojno človečnost) na eni strani in tem vsemogočnim, v Zlem bogu personificiranim svetom, v katerem je družba le en njegov del, na drugi strani. Zato Zajc ne more tematizirati sveta prvenstveno kot družbene institucializacije, formalizacije, funkcionalizacije, avtomatizacije. Ker mu notranjost ne pomeni več mogoče varnosti, ga tudi raznotranjenje posebej ne zanima. Ker ni več zasebnik, ga tudi zadružništvo (življenje v raznotranjeni, deavtentizirani družbi) preveč ne okupira. Ker je predmet nenehnega uboja (za katerega je kaj kmalu ugotovil, da ga vrši tudi sam nad sabo), ki prihaja nadenj z vseh možnih strani, od vseh možnih sil in subjektov (drugih ljudi, družbe, nature — navedli smo pesem *Srečanje*, v kateri mrtvo-živega človeka pribija sonce z bodali na kamne — in samega sebe), stoji nasproti njemu kot absolutno osamljenemu posamezniku Vse, Celota: Svet. In ker je institucialna funkcionalizacija (industrializacija) le en del tega Ubijajočega vsega, je v Zajčevi poeziji tematiziran predvsem zakon tega Vsega, zakon odnosa tega Vsega do osamljenca; to pa je zakon ekskluzivnega boja med rabljem in žrtvijo: Svet sam v svoji Celoti in Vsem je Osamljeni človek — do samosvesti razviti Subjekt, ki je sam svoj edini predmet in zato svoj rabelj in svoja žrtev. (To identiteto sveta in človeka je pozneje razvila Grafenauerjeva poezija — seveda v drugo smer.) Svet je nenehna vojna subjektov s subjekti, vojna, v kateri sta obe strani enakopravni in enakovredni (razumljivo, če je Vse Subjekt). Nadaljnja tematizacija industrijsko

Sorodnost in razlika med Kovičevo in Zajčevo poezijo

funkcionalistične družbe je bila izvedena šele v šalamunski makrostrukturi — a seveda čisto drugače kot v intimistično humanistični. Šalamunovemu subjektu je bilo treba samo povzeti, kar so drugi pred njim opravili. Po smrti (klasičnega humanističnega) Človeka je bil subjekt razbremenjen cele vrste svojih determinacij, ki so ga izredno ovirale in ki mu niso dovoljevale normalnega življenja (rešil se je notranjosti, morale v pomenu moralizma, osebe kot totalizirajoče integritete med potrebo, prakso in ciljem, težnje od sebe k ne-sebi). Zato je lahko človek v novi — reistični — makrostrukturi povsem naravno zaživel z institucializiranim, funkcionaliziranim, anonimiziranim, reificiranim svetom kot njegov del oziroma je v tem svetu videl le del Subjekta, ki se je sam v sebi funkcionaliziral, razosebil, oziroma: tehnizirana družba in raznotranjeni, pozunanjeni človek sta integralna elementa nove totalitete — Sveta kot Reči. Tej makrostrukturi je Kovičeva tuja kot njena direktna opozicija, Zajčeva pa kot njen negativni, v negaciji izražajoči se pogoj.

Reistični makrostrukturi je Kovičeva struktura tuja kot njena direktna opozicija, Zajčeva pa kot negativni pogoj

Iz navedene Kovičeve pesmi smo videli, da je razlika med odnosom njenega in Pavčkovega zasebnika skoraj neopazna. Tej so sorodne tudi druge Kovičeve pesmi iz istega cikla. V *Očenašu* piše: *Oče naš Veliki Stroj, / ti, ki nam daješ in jemlješ / barvo, obliko, ime, / ki bi nas rad vse enake, enake, enake / kot stroje po svoji podobi, / ti, ki si prepovedal trnova stebla, / ker so se tvoje roke / zbodle na trnu, / povej / kam naj rasejo zdaj / bolečine akacij?* Komentar je nepotreben, ker ga že poznamo — te Kovičeve pesmi so model, po katerem so se oblikovale tudi prej navedene Pavčkove, hkrati pa so v skladu z intencionalnima strukturama obeh poezij.

V pesmi *Roboti* pa moramo ugotoviti razliko od mikrostruktur Pavčkovih pesmi. V Pavčkovi poeziji se svet ni nikoli osamosvojil, zmerom je nastopal le kot dopolnilo, ideal, z eno besedo kot dialektično nasprotje želečemu zasebniku. Tudi tedaj, ko zasebnika navidez ni bilo v pesmi, je bil navzoč kot karakteristika tega, kar je nastopalo. (V *Glasovih* so bile to ptice in spomin in nemost človeka, v pesmi *Ribe* so ribe ljudje: *Ribam je ribnik ječa. / Drzne plavuti tesni. / Togo se krči in veča / leča ribjih oči.* Itn.) V *Robotih* pa je svet že za močno nianso bolj samostojen, pesem podaja do kraja reificirano družbo, ki je tudi ljudi že skoraj do kraja reificirala. Humanistični človek nastopa seveda v kontekstu, v podtekstu kot notranja opozicija, pesem je seveda kljub tematizaciji čiste institucializirane družbe protest — vendar tak, kakršen je lahko nastal na osnovi Zajčeve že poprej izvršene univerzalizacije: *Roboti korakajo. / Prvi robot je štirioglat. / Kamen v njegovi roki / je kocka. / In kocka je kocka od vekomaj / in vse, kar je, je kocka ... / Kamen na nebu, kamen na zemlji / nima izbire. / Danes je kamen, jutri je kocka ... / Kocka raztrešči kroglo. / Krogla ubije kocko ...* Bistvo tehnizirano uniformiranega sveta-družbe je vseobči konflikt-poboj. (V strukturi Krambergerjeve poezije ima to dejstvo pozitiven pomen vitalnega izbora.) Ali ni ta struktura te Kovičeve pesmi nastala iz kombinacije kovičevskega humanističnega pogleda na tehnizacijo (družba je kocka-krogla) in zajčevske univerzalizacije konflikta (Zajc piše v *Gotskih oknih: Boril se bo sam s sabo. / Roka bo iztrgala roko. / Noga se bo zapletla z nogo. / Glas bo vstal proti glasu. / Glas bo požiral glas. / Eno oko na vzhodu. / Drugo na zahodu. Dve očesi se bosta žrli, / vsako na svojem koncu sveta.*)?

Struktura Robotov je rezultat kovičevskega humanističnega pogleda na tehnizacijo in zajčevske univerzalizacije konflikta

Končajmo s tem delom Kovičeve strukture, saj je povsem razviden. Iz dozdajšnje analize nam morajo biti naslednji verzi dovolj inteligibilni: *Skoz mesto kock in kvadrov / koraka samoten človek. / Kako rad bi skril svoje nežnosti / v vejico bezga. / Kako rad bi sanjal o velikih godbah / v modrih paviljonih. / V starem parku bi čakal, / da mu zrase grm v dlaneh. / Človek gre / in vse nežnosti so kvadratne, / vse sanje pravokotne, / vsi grmi iz železa.* (Pesem *Geometrija dneva.*) Ali v *Metamorfozi: Veliki pametni stroj, / oživeti te hočem. / Iz tvojega jekla bom napravil žleb / za kaplje žalosti / in za kaplje veselja.* Infrastruktura pesmi predpostavlja humanističnega človeka, ki hoče, ki dela, ki hoče delati, človeka prakse, sanj, srca, nežnosti, ljubezni, notranjosti, trpljenja, žalosti, ki se je na smrt in življenje zapletel v spor z Družbo kot poglavitnim negativnim eksistencialnim kriterijem sveta.

11.

Vmesni člen, ki ga iščemo in ki ga nismo našli ne v Kovičevi ne v Zajčevi poeziji, nikakor ni empirično neeksistenten; našli ga bomo v poeziji Vena Taufer-ja. V pesmi *Koncert v naravi* iz cikla *Slovenski sonetje 62* (zbirka *Jetnik prostosti*, 1963) piše: *Ona s pločevinastimi nogami / s peščenimi urami v ustih akvarijem v glavi / ona z vsemi stopnišči mesta na rami / pod roko s srcem ki se lahko navije*

Tauferjeva poezija je missing link

in ustavi. To bi lahko bil kovičevski človek-robot. *Odpreta knjigo in iščeta pot / kjer je nebo voda in cvetni log / kjer ni znojnega papirja in tipajočih oči / ampak kot v kinu lepo ptič žvrgoli.* Tudi ta dva ljubimca iščeta neposredno naturo, spoj z njo, rožo in polje, vendar je očitno, da ga iščeta bistveno drugače kot njuni predniki. *Ona razstavi noge akvarij odkrije / in začne loviti ribe / on se na stopnišča povzpne in srce navije / pesek ur goli telesi zalije / ribe švignejo skoz njune žile / v krvavih škrgah skrivajo mračne nagibe.*

Poskusimo opisati strukturo te poezije. Že v začetku se nam zastavi vrsta vprašanj. Je mogoče reči, da je Natura vrhovni eksistencialni vrednostni kriterij? Najbrž ne. Neposredna natura — pastorala (ta posebno odlikovana eksistencialija prej obravnavane poezije) — je podana groteskno. Ko jo opisuje Kovič *(Zelena pesem: Šipek poganja rožnate bradavice. / Zrak je ženitve v bukovih krošnjah pijan. / Jelen beži po sveži sledi samice / in po kopitih ga tolče zeleni dan.),* je lepa, ne le lepa, čudovita, popolna v svoji estetski dognanosti, s tem pa — in to je temeljno — v svoji Vrednosti. Neposredna natura (pastorala) je sama na sebi kar najbolj lepa, hkrati pa zasebnik tudi hoče, da bi bila lepa; volja in dejansko stanje sovpadata. (Resnica tega sovpadanja je seveda v tem, da se zasebniku nekritično zdi, da je sama na sebi lepa in ne vidi, da gre za projekcijo njegove želje-volje.) Pri Tauferju pa je njena lepota ironizirana. Kovičev zasebnik se opaja nad nedosežno harmonijo Nature (obnovitvijo minattijevske Absolutne harmonije s pomočjo navidezne izločitve tematiziranega zasebnika), ki je de facto, v podtekstu, v kompletni strukturi, v njenem pomenu zdravilna, rešilna: pozitivna Vrednota: *Močno in sladko dišijo presna zelišča, / kose in škorce napaja godba vrtov, / grmi so vodometi zelenega blišča, / reke kipe med koleni napetih bregov.*

Kaj se je dogodilo med Minattijevim Opoldanskim pastelom in Kovičevo Rumeno pesmijo, ki Pastel obuja

Očitno je, da je neposredno neposrednost Minattijeve, Pavčkove in Vegrijeve nature-pastorale zamenjala pri Koviču posredna neposrednost, narejena, izdelana, premišljena, virtuozno komponirana: skoz in skoz estetsko visoko kultivirana. Naivno spajanje med človekom in naturo, znano iz *Opoldanskega pastela,* je prepustilo mesto rafinirani harmoniji izbranih metafor, učinkujočih kot poslastica za hiperreflektirane estetske gurmane. Smo na precej drugačni stopnji subjekta: v *Pastelu* je bil subjekt še globoko potopljen v nekdanjo polno ali novo, nekoliko reducirano sintezo med temeljnimi eksistencialijami, natura in človek sta si še temeljno pripadala, subjekt se je kvečjemu osipal, tanjšal, reduciral, a vseskoz znotraj začetne sinteze Izhodišča. Med *Pastelom* in recimo *Rumeno pesmijo* Kajetana Koviča, ki obnavlja *Pastelov* svet, pa je doživel subjekt dogajanje lastne zgodovine: razcepil se je v intimo in v on-kraj, v zasebnika in v družbo, začel je reflektirati sebe (svojo nemoč) in družbo (njeno zlo), pa tudi njun odnos, obenem pa — kar je za nas ta hip najpomembnejše — izgubil v resnici neposredno, naivno, naravno razmerje do nature in sebe. To je razumljivo: če ni več sinteze, ki bi omogočala in strukturirala vsa razmerja že vnaprej kot pripadajoča si, vse člene razmerij kot sovpadajoče, ni in ne more biti več avtentične preproste neposrednosti. Ker pa zasebnik ne more in ne zna živeti v razcepljenem svetu, ker se nenehoma trudi priti on-kraj (z željo, akcijo, čutenjem, čustvovanjem) v ne-sebe (trudi pa se, ker je nenehoma sam s sabo, s svojo odločenostjo od sveta, za-sebnostjo, s tem pa reflektiranostjo sebe), je razumljivo, da bo skušal predvsem znova obuditi nekdanjo, a izgubljeno naivno neposrednost harmonije. Ta harmonija zdaj zanj ni več dejstvo (kot je v *Pastelu),* temveč načrt, realizacija želje z voljo. Izkonstruirati, ustvariti, izsanjati mora tak svet, ki bo navidez čisto podoben — še več: enak — nekdanji harmonični sintezi (intimistični humanizem je z enim krakom nenehoma obrnjen nazaj, v obnovo, v ujetje, v polastitev pretekle preteklosti: njenega pomena). Neposrednost harmonije bo zdaj rezultat dela, napora, celo premišljene prebrisanosti: njena resnična vsebina — antiteza razcepljenosti, reflektirajoči se zasebnik, ki pada pod bremenom zgolj posredne, anonimne, povnanjene družbe — mora biti za vsako ceno popolnoma skrita. V njej ne sme biti človeka (ker je človek na tej stopnji zasebnik); če pa že je, mora biti le prispodoba za naturo, človek nature, postava iz pastorale, po funkciji in naravi enaka ptiču, drevesu in vetru: njegovo dogajanje mora biti naturno dogajanje *(Čez postelje visijo grozdi spanja, / a bosi kmetje luč do jutra žgo, / v steklenem litru pleše nitka žganja, / v bakrenih kotlih pare se tepo.)* Temeljna refleksija se v teh Kovičevih pesmih kaže sama sebi kot nerefleksivna, delo kot dar, kultiviranost kot danost, izbranost kot najdba, zasebnik kot nenavzoča oseba-ime, o kateri se še nikoli ni nič slišalo in najbrž sploh ne eksistira. Na drugi strani pa se je ogroženi, omajani, v sebi razcepljeni, s svetom razišli se, nesrečni, obupani, nemočni, izgubljeni polsubjekt tisti hip, ko se je začel zavedati sam sebe kot subjekta in s tem sprejemati nase konsekvence svoje narave, samega sebe

Kovičeva hotena estetska rekonstrukcija nekdanje harmonične Sinteze

tako prestrašil, se pred konsekvencami (ki jih je izpeljal šele v Zajčevi poeziji) tako zgrozil, da se je panično obrnil nazaj, bežeč v to, kar je nekoč bil. Subjekt noče biti subjekt, zato beži, pri tem pa natančno ve, da beži. (Kovič piše v pesmi *Beg: Naše življenje je beg. / Nenehoma moramo teči, / od nekoga ali k nekomu, / pred onim ali za tem ... / Na hribe otroštva / ali v puščave smrti, / naprej ali nazaj, / vseeno. / Samo proč ... / Na križ smo pribiti, / ali vsaj na verigo pripeti.*

Kovič: Subjekt, ki pred sabo beži, natančno ve, da beži

Iz te temeljne resnice, ki je temeljna pomen podeljujoča eksistencialija intimistične makrostrukture v tej fazi, hkrati pa eden od poglavitnih njenih pomenov (beg je pomenjujoče v odnosu do človeka, ki je pomenjeno), sledi več variant. V Pavčkovi poeziji naletimo na sentimentalno obujanje neposrednosti. Njegovemu zasebniku se ne posreči, da bi do kraja prikril, da bi se izločil iz lastne pozornosti in se ves usmeril v oblikovanje Nature. Ne posreči pa se mu zategadelj, ker so njegove značilnosti čustvo, hrepenenje po uspehu v Življenju, čustvovanje lastnih čustev (samosmiljenje), se pravi odnos do sveta, ki ne dopušča redukcije; zanj ostaja značilno polno, bogato srce kot temeljna vrednota, človeški integralni osebi, ki čustvuje in agira, se ne zmore odpovedati. Kovičev zasebnik je za cel seženj bližji naslednji makrostrukturi. Kljub temu, da izhaja iz istega temeljnega izhodišča kot Pavčkov, se zna preoblikovati zgolj v čut, v čuteče telo, se zna za določene trenutke ali celo krajše čase odpovedati integralni osebnosti, hrepenenju, razčustvovanosti. Njegova volja je večja, s tem večja oblast nad sabo, s tem pa tudi večja zmožnost samonegacije. Navedene pastoralne pesmi so tipičen izraz človekove samonegacije: samonegacije človeka, kakršen se nahaja na obravnavani — intimistični — stopnji, in fiksiranja sebe v ne-sebe oziroma v absolutiziran en del sebe (čut, telo), medtem ko se Pavčkov zmerom znova vrne k tematiziranju sebe, svoje nesreče, svojega hrepenenja (v pesmi *Preplah* piše: *Večer je, kot so večeri doma; / s slutnjo o domu belem. / Breskev poa njim šepeta / o nečem neskončno vesetem ... / Kaj sanjaš otročje sanje! / Kot na nedolžen obraz / stopil boš nanje / sam, ko pride čas.* Ali v *Jesenski: Rad bi kot pajek zakril / s pajčevino prazne izložbe / izropanih njiv, / preden nad vsem zavlada / osamelosti temni bog, / pa sem sam, ki kruha stradam, / sam kakor bojevnik brez rok.)* Pavčkov zasebnik ne more, da ne bi ves čas padal v stereotip: v rad bi, v želelnik, Kovičevemu je ta želelnik sicer prav tako strukturirajoče pomensko polje, pa se ga je le zmožen na trenutke otresti (v nekaterih pesmih iz cikla *Vetrnice*), se identificirati z indikativom. Možnost za to mu je dala lahko le metoda kulture. Kultura pomeni v tem Kovičevem primeru zmožnost zasebnikovega samoobvladanja (samovzgajanja, samooblikovanja), obuditve navidezne (v bistvu pa silovito reducirane) sinteze v duhu, ki ga približuje novi makrostrukturi (redukciji nekdanje polnosti). Figura kultiviranega intimističnega subjekta je posebna oblika znotraj obravnavane stopnje.

Pavčkov zasebnik neogibno pada v želelnik, Kovičevemu se na trenutke posreči identificirati se z indikativom

Z gledišča makrostrukture, kateri pripada Tauferjeva poezija, gre v obeh primerih za samomistifikacijo subjekta, ki ne zmore dejanskega stanja vzeti kot nečesa, kar ne bi bila deziluzija, nesreča, obup, trpljenje, razkol (iz te nesrečne zavesti potem neogibno sledi potreba po samoskrivanju zasebnika v Naturi, po begu v spomin in sanje). Tauferjev človek, ki ni več zasebnik, kritizira kovičevsko makrostrukturo zelo drugače kot Zajčev. Ta jo z radikalizacijo in univerzalizacijo konflikta, medtem ko Tauferjev z intenzifikacijo kulture, posrednosti, refleksije. Zajčev subjekt se je okrepil iz pavčkovskega nosivca hrepeneče želje v uresničevavca ubijavske volje, Tauferjev iz kovičevskega kultivatorja samoskrivajoče se refleksije v kultivatorja samoodkrivajoče se refleksije, iz subjekta, ki se reflektira, a beži pred to refleksijo, v subjekt, ki to refleksijo goji kot svojo osrednjo témo. Zato je neposredna naturna pastorala predmet njegove refleksije, ki se oglaša v obliki ironije (ironija je stopnjevana kultura: stopnjevana posrednost, posrednost za vsako ceno, posrednost kot program, ki ga goji že onkraj čustva nahajajoči se človek razoblikujoče volje). Kovičev čudoviti kos in škorec sta postala ptiča, katerih lepota je največja v kinu. Kriterij lepote ni več Neposrednost harmonije, temveč kino, se pravi institucija industrijske družbe, katere glavni namen je proizvajati iluzije (tovarna sanj). Lepota kot taka je iluzija. Subjekt na tej stopnji hoče — za vsako ceno — Resnico: ne bežati, temveč tematizirati svoj beg, ne konstruirati iluzornih in mistificiranih quasi totalitet, temveč destruirati te lažne sanjske stavbe. Kultivirani ironični subjekt zbira zato povsem drugačno obliko, v kateri se lahko razodeva. Pavček, Kovič, Minatti, vsi poznajo pesem, ki je v bistvu kancona, spevna celota, v kateri so osebek, povedek, določila povezani na »normalen« način, se pravi tako, da osebek nosi misel, določila ga določajo, osebek povezuje druge stavčne in pesemske člene v smiselno, sklenjeno,

Sorodnost in razlika med Kovičevo in Tauferjevo poezijo

Kriterij Lepote ni več Neposredna natura, temveč institucije industrijske družbe

v postopnih posameznih celotah odvijajočo se shemo. Nova makrostruktura je dala drugačno pesemsko in pomensko formo. Zajc je vpeljal prozaizacijo, ki začenja tretirati ljudi kot dejstva, ne pa kot hrepeneče, smisel sveta določujoče osebke. Taufer je to prozaizacijo radikaliziral v eksplicitno destrukcijo verza, pesmi in njene po osebku določene (totaliteto totalizirajoče) integritete. Glagoli so večkrat opuščeni, stavki niso več vsak za sebe stoječa smiselna celota, temveč prehajajo drug v drugega, interpunkcije so odpadle; to, da se je ohranila navidez stroga, naravnost klasična forma (recimo sonet), je ironično paradoksno groteskna nadgradnja izvršenega razparceliranja, z njo je subjektova dezintegracija še poudarjena. Lahko potegnemo enačaj: subjektova dezintegracija je subjektova intenzifikacija. Dezintegriral se je subjekt strukture, subjekt kot téma, subjekt kot empirična forma, intenziviral pa se je njegov temelj: subjekt kot subjektiviteta. Večja, močnejša, izrazitejša, bolj eksplicirana subjektiviteta pomeni bolj destruirano podobo človeka (destruirano seveda s prejšnjega klasično humanističnega stališča, z njegove specifične predstave o integriteti).

Taufer: Subjektova dezintegracija je subjektova intenzifikacija

Brez težav bomo ravno v tej Tauferjevi strukturi opazili tisti missing link, ki nam bo povezal subjektiviteto pavčkovske in subjektiviteto šalamunske stopnje, poeziji teh dveh pesnikov. (Šalamunski subjekt je seveda hujši, doslednejši, manj obremenjen po preteklosti, še bolj destruktiven in dezintegrativen.) Neposredna pastoralna natura ni nikakršen eksistencialno vrednostni kriterij, pozitiven sploh ne, negativen pa zgolj v pomenu, da je izmišljotina (ne pa Zlo). Kaj je s človekom? Na eni strani je podoben kocki in kvadru (je pločevinast, mehaničen, urban, robotska igračka), na drugi pa je v njem vendar nekaj, kar ga bistveno loči od avtomata. V kovičevski makrostrukturi sta si stala ekskluzivno nasproti ponotranjeni zasebnik in pozunanjeni avtomat, v tauferjevski je avtomat hkrati živ človek: goji iluzije (išče cvetni log) in čuti nek krvav, temačen, nagonski aspekt lastnega življenja kot resnico, ki dopolnjuje iluzijo. Človek torej prav tako ne more biti eksistencialno vrednostni kriterij. V sonetu *Potovanja* razkriva svojo človečnost kot laž, egoizem, nasilje, samoprevaro, avtoerotizem, vendar vse te oznake zanj nimajo zgolj negativnega prizvoka, niso izrečene zgolj s stališča humanističnega moralizma (Človeka kot moralnega ideala), temveč so hkrati tudi oznaka fakticitete: človekov solipsizem. Prav ta dvojnost obeh elementov je značilna za Tauferjevo strukturo: ni več intimistični moralizem, ne še gola zunanja fakticiteta (kot pri Šalamunu). Tauferjeva poezija je podobno kot Zajčeva prehodne narave, saj povezuje »tradicijo« z »avantgardo«, klasični humanizem s funkcionalizmom, v obeh je prišlo do znamenitega »obrata« iz zgodovinskega v nezgodovinski, iz razvojnega v ciklični čas, iz romantične produkcije (ustvarjanja) sveta v njegovo do kraja tehnizirano samoponavljajočo se reprodukcijo.

Tauferjeva struktura ni več intimistični moralizem, a ne še zunanja fakticiteta

Potovanja: Sleherni se vrti okrog lastnega kroga / v njem cvetje goji volčjih meglà se brani / prav na sredi z lastno slino polža hrani / njegovih rožičkov se boji in jih uboga / v tiho glavo tihe kamne vlači / potreboval jih bo za tiho ljubljenje ali tih uboj / le okrogla misel o krogih v krogih mu kali pokoj / ko si zvečer iz las zvezdni prah krtači / ponoči krog je mehka žoga / ki se sama s sabo žoga / dokler se krog ne zoži zoži / ko se zbudi je žoga lastna glava / spet za kamni cvetjem polžem tava / v vse širših krogih okrog krogov kroži. Če bi nekatere Minattijeve pesmi lahko označili kot klic obupa, klic nesrečnosti, Pavčkove kot jok, nekatere Kovičeve *(Roboti)* kot protest, Zajčeve kot histerično besno naricanje, krik smrtno ranjene živali, se obravnavane Tauferjeve od vseh ločijo predvsem po tem, da v njih ni neposredne bolečine; lahko bi jih imeli za ironično kritiko. Človek, ki je njihov predmet (pomenjeno, zaznamovano), je bedna pokveka, egocentrični onanist, samega sebe gladeči zasebnik, ki sadi rožice, se vdaja hrepenenju, uživa lepoto, privatnik, ki beži pred realnostjo sveta. Očitno je, da gre za direktno kritiko človeka-subjekta, ki je bil nosivec kovičevske makrostrukture: zasebnika. Tauferjev človek-subjekt, ki je pomenjujoče (pomen pomena strukture), je tista samokritična zavest, v žarišču katere se vse lastnosti prejšnjih figur in stopenj subjekta razodenejo kot nemogoče, neprimerne, negativne; samokritika je tako velika, da je že samorazdejanje (čeprav povsem brez zajčevske strasti in pristranega užitka nad lastnim polomom). Človek-pomenjeno je hlapec samega sebe, temu pogoltno-ostudnemu Samemu sebi streže, se uboga, se boji. Je zavraten ljubimec-ubijavec: ljubljenje je zanj ubijanje in narobe, a oboje dela majhno, poniglavo, zahrbtno (obratno kot Zajčev univerzalni Ubijavec). Na eni strani se v svojem narcisoidnem početju oži v nepomembnost, na drugi se razširja kot prazen balon v enako nepomembnost. Po vsem tem bi težko rekli, da je v tej poeziji človek eksistencialno vrednostni kriterij. Od glavnih eksistencialij, na katere smo naleteli v prej analiziranih poezijah, ostane še Družba. Kako je z njo v tej Tauferjevi drugi zbirki?

Taufer: Človek je bedna pokveka, egocentrični onanist; gre za ironično kritiko intimističnega polsubjekta

V pesmi *Na kraju popotovanja* piše: *Stopaš v deželo opic / stopaš k zelenemu opičjemu očesu / snemaš koralde misli slačiš cunje popotnih načrtov ... / vse opice so knezi sam boš knez / pokloni se zelenemu opičjemu očesu / pridi na veje banan iz žaganja / sam boš banana vse opice so banane / nasmehni se zelenemu opičjemu očesu / dobil boš rep iz dolge kodraste ljubezni / vsi knezi imajo tak rep gugal se boš z ljubeznijo / pridi pridi ali pa stoj ali pa klanjaj se / pomahaj pomežikni smej se ali pa jokaj / zmeraj si knez ki se guglje med knezi.* Družba — človeštvo — ni niti od daleč več (nekdanje polno sintetično, humanistično) občestvo, temveč bedna reprodukcija. Gesta, sestavljena iz tisočev posameznih enako praznih, brezvsebinskih gest. Igra, v kateri mora človek igrati prazno formo, če hoče obstati, biti drugi, enak, se z družbo in njenimi člani identificirati. Ljubezen je videz, oblast je videz, vse, kar je družbenega, je bedna fikcija. Človek-pomenjeno je takšen družbeni nosivec praznih gest, medtem ko se zdi človek-subjekt (figura stopnje v zgodovini subjektivitete) v takšnem svetu sam sebi neeksistenten. Subjektiviteta je prišla do stopnje, na kateri ne more več »normalno« obstati. Družba in Narava sta se izkazali za pogrošni kulisi zasebnika, ki je nenehoma sam sebe slepil in se pred sabo — svojo nemožnostjo — skrival v ne-sebe, a to ne-sebe želel pri tem uživati kot svoj uspeh. Nedoločno Življenje-Narava, Narava sanjani so-človek in druge oblike ne-sebe, v katerih se skuša zavarovati težko obstojni zasebnik, ki se samemu sebi ne odpoveduje za nobeno ceno, so neresnične eksistencialije, neresničen je zasebnik. V čem je ostala, v kaj se je skrila Resnica (njen pomen)? Odgovor Tauferjeve poezije je odgovor, kakršnega daje celotna njegova makrostruktura: *lahko pa tudi umreš in nisi ne mrtva banana / nisi ne mrtev rep ne okostje ljubezni / v tebe ne zre zeleno opičje oko nisi knez med knezi / si zrno peska ali kaplja vode zagleda jo / le tvoje oko zasliši le zrno ali kaplja / ko se ju dotakneš na skupni poti v veliko morje / v zenico teme v oko zvezd.* Človekovo družabno življenje je smrt (mrtvo posnemanje mrtvega), smrt te vrste pa ne more biti resnica. Resnica te smrti je v dejanski smrti zasebnika, neposredne pastoralne nature in dane družbe: v subjektiviteti, ki je eno svojo formo negirala, novo pa vidi v totalni, absolutni izenačitvi z Rečjo (s temeljno onkraj-subjektivnim). Očitno je, da je vrhovni eksistencialno vrednostni kriterij postala Reč. Značilno pa je, da se ta Reč še ne daje kot industrijsko banalna (stol, ravnilo), kakršna je v pristnem reizmu, temveč je — podobno kot pri Zajcu — navzela podobo neposredne nature (zrno peska, kaplja vode) ali — podobno kot pri Strniši (zenica teme, oko zvezd) — podobo metafizične fantastike (prispodobe za Bit). V navedeni Tauferjevi poeziji je razkrinkano eno skrivanje človeka-zasebnika pred samim sabo, uporabljeno pa drugo — novo — skrivanje samozanikujočega in samouničujočega se človeka v neeksplicirani, mistificirani (seveda s stališča naslednje stopnje subjektivitete), še romantično preoblečeni Reči.

Taufer: Družba in Narava sta se izkazali za pogrošni kulisi zasebnika, ki si je v igri z njima prikrival svojo resnico

Opisano strukturo lahko zasledimo tudi v drugih Tauferjevih pesmih. V pesmi *V odprtem krogu* recimo piše: *na sredi našega življenja pota / zdaj stojiš obotavljaš se ne oziraj se / za tvojim hrbtom je ogledalo / čoln iz mesečine / je pristal na produ papirnatih vrtnic / še tako svilen meč se skrha ob njihovem vonju / stojiš v gozdu školjk / stojiš v gozdu koščenih slušalk / stojiš sredi odpadkov zvezd planetov in sonc / stojiš sam goljufaš se / da nosiš družbo ljubih podob / za škrlatnimi zavesami vek.* Ali niso citirani verzi natančna kritika samoslepečega se, hrepenečega, v lastno ponotranjenost zalezlega zasebnika? Svetu brez resnice je postavljen nasproti resnični svet avtentične temne smrti: *... ali pa odpri oči / in stopi v temo / za svojo senco pred tabo / — približno tvoje rasti — ubira stopinje.* Vrhovni vrednostno eksistencialni kriterij je drugobit Reči: Smrt. Reč je v tej makrostrukturi samorazdejajočega se humanističnega subjekta zmerom smrt, horizont intencionalne strukture to neogibno zahteva (medtem ko je v pristni reistični makrostrukturi smrt uvrščena med druge reči; razumljivo: smrt je zmerom smrt neke forme subjekta, tauferjevska struktura pa je še zmerom — enako kot strniševska in zajčevska — tematizacija konca humanističnega subjekta). Prejšnji svet je definitivno mrtev: *svet je dograjen in nepremičen / kamnita stavba zraka je polna mlečne svetlobe / ki sije iz pokrajin brez obzorij / med pokončnimi stvarmi pokajo mehurčki pen / sledovi rdečih kretenj mnogih rok / ki so brstele v zgodnjih pomladanskih jutrih ... / ničesar ne najdem le v ušesih mi umirajo črički (Jesenska pesem).* Družba, geste, kretnje, vse to so samo še sledovi tega, kar je bilo, do kraja izpraznjeni, brez pomena, odpadki nekdaj živih planetov in zvezd. (Element, ki Tauferjevo poezijo bistveno loči od Zajčeve in Strniševe in ga na tem mestu ne bomo obravnavali, je ta, da Tauferjev subjekt nenehoma tematizira nekdanjo veliko ustvarjalno humanistično Sintezo kot absolutno Izhodišče, hkrati pa vidi v njem tudi njegovo drugobit: Smrt — smrt očetov. Človek

Reč je v makrostrukturi samorazdejajočega se humanističnega subjekta zmerom Smrt

izhaja iz Absolutne polnosti, ki je že hkrati Smrt — v tem je temeljni paradoks Tauferjeve opusne strukture.)

Začnimo se vračati k začetku naše raziskave: šele zdaj nam je zares razumljiva in očitna velika razlika (pot), ki loči neposredni živi svet prve fazne strukture v poeziji Saše Vegrijeve od mrtvega sveta druge Tauferjeve fazne strukture. Tam je bil vsak delec Spontane nature poln vitalnih sokov, tu je celo Orfej, ta večni simbol ljubezenske moči oživljanja, ta čarovnik (prispodoba za romantični subjekt: za človeka-Stvarnika), enako, brez žive moči kot vse drugo. V pesmi *Orfej* piše: *o pomladi poje pod cvetočo češnjo / v angelskih rokah drži note narobe / poje angelsko žalostno in vražje smešno / ženske in otroci ga gledajo brez zlobe / cvetovi se mu usipljejo na čelo odmeva mu v glavi . . . / njegovo srce je ujeda / na nosu mu sedi v oči ga gleda / s sapicami perutnic hladi mu smrtno srago . . . / izkljuje mu oči v lobanjo seda / v zatohli suši grebe s krempeljci za vlago.* Resnica je izpraznjenost sveta, neposredna natura sicer še cvete, a to je brez pomena, v tem cvetenju n i p o m e n a, cvetenje je zgolj cvetenje, kot je premikanje vagona zgolj premikanje vagona (reistični aspekt), ne pa prispodoba za Živost vsega. Kar je še ostalo človeškega, je samomor humanističnega človeka, ki se dogaja na način konstantnega mučenja. Edina preostala eksistenca človeka je v tem, da sam sebe ujeda, trga in ubija (a na miren, hladen, faktičen, obvladan, nič zajčevsko demoničen, temveč tauferjevsko ironičen, posreden, grotesken način).

Taufer: Resnica je izpraznjenost sveta, cvetenje Nature je brez pomena

Tako smo se približali zadnji figuri ljubezni, ki jo nameravamo analizirati in postaviti v vrsto z drugimi, že analiziranimi. V osrednjem ljubezenskem ciklu zbirke *Jetnik prostosti*, v *Sedmem dnevu*, je opisana odisejada ljubezenskega para od njunih romantično iluzijskih začetkov do stanja, v katerem se nahajata na zdajšnji stopnji zgodovine subjektivitete. Najprej prvi takt: *naprej na pot dokler v gobavem morju sonce ne zgnije / ladja iz najinih rebrastih teles stoka kot pav / najini prsti so mornarji zaljubljeni v zemljevide / sanjajo o bordelih vseh vrst gladkih vitkih barv . . .* Kot smo natančno videli na primeru zgodovine intimističnega subjekta, se ta prvi takt ne more končati drugače kot v nasedlosti: *v kljun najinih belih grl buta stena / teme in se ruši in spet vstaja / dokler naju nemo brezvetrje krog in krog ne obdaja . . .* Ljubimec je egoistično solipsistični subjekt, ki ne more srečati živega ne-sebe, temveč zmerom le sebe kot silo ubijanja, akcijo pogoltnosti, neogibnost polaščanja: *v strahu pred smrtjo od gladu / tvoje telo zavlečem čez rob / z jezikom ga prekoljem od kolen do zob / v njem ni življenja sledu / ko se kri umiri čez čas / z gladine odseva moj lačni obraz.* Humanističnemu človeku se je spet ponesrečilo. Na tej stopnji zanj ljubezen ni več hrepenenje in želja, temveč akcija, volja, a zaman, rezultat je enak, oziroma še slabši: *zdaj tople rože cvetijo povsod / odpreva usta iz njih se usujejo rože / venci rož se davijo na vrtu najine kože / po pogrebu diši kamor koli naju vodi pot.* S humanističnim subjektom je konec. Ravno tu, kjer se je prejšnja intimistična makrostruktura ustavila, pa išče nova makrostruktura edino — novo — možnost: ali je resnica onkraj Smrti? *Ko bo tema rožam na grla stopila bodo stegnile / hiše skale vode in korenine / svoje tipajoče roke / ne smeva se bati primiva jih za mrzle prste / mogoče bova slišala njihove dolge plesoče vrste / mogoče bodo izdali kako jim je zares ime.* Reči so onkraj humanistično človeškega; kaj so? So Bit? Subjekt jih odkriva kot svoj temelj, svojo predpostavko, svojo dozdaj skrito Resnico: kot to, kar je p o d njim. Svet ni njegov predmet (predmet hrepenenja, sanj, polaščanja, akcije), temveč Resnica, ki ga omogoča; ta Resnica pa je Reč: *in globoko pod nama svet s svojimi stvarmi . . . / na ognjišču obale sled okamnelih plamenov / domačija naslonjena na ramo vode / sesa mrzlo dojko lunine svetlobe / ladja stoji med otoki zvezd in planetov.* Fantastični okamneli svet je tisto, kar je edino res, čeprav si tega intimistični humanizem in vitalizem ni mogel nikoli predstavljati. Pravzaprav ni svet senc okamnela živost ljudi, temveč so ljudje farsna raztopitev temelja: kamna. *Globoko pod nama pod gladino najinega diha / skoz sloje potopa svet stvari spačeno niha / počasi kamni.* Takšen je pogled z gledišča humanističnega človeka, kateremu je bližanje resnici potop. In ta del pesmi, ki nas v naši zvezi zanima, se sklene: *potem pride sedmi dan sedem dni je kamen.* (Ob tem merilu Reči pa nastopa v Tauferjevi poeziji še drug vrhovni eksistencialno vrednostni kriterij: Ljubezen — Ljubezen kot reaktualizacija nekdanje Izhodiščne sinteze ustvarjalnega revolucionarnega humanizma, obujena seveda na svojevrsten način, ki se ga v tej zvezi ne nameravamo dotikati, saj pomeni neko drugo zvezo v povojni slovenski poeziji: zvezo med revolucionarnim humanizmom medvojnih let in obuditvijo tega humanizma v ultrahumanizmu, v radikaliziranem anarhistično proletarsko kmečkem pesniškem svetu antireistične avantgarde po letu 1964; navedimo le nekaj imen: Ogen, Kuntner, Brvar, Fritz, Gajšek, Cimerman . . .)

Usoda intimističnega subjekta onkraj intimistično humanistične makrostrukture

Taufer: Ljudje so farsna raztopina svojega Temelja: kamna

Radikalizirani ultrahumanizem (antireizem)

12.

Tako smo prišli do konca tega dela našega premišljevanja o strukturalni modelni mreži v poeziji. Pregledali smo vrsto posameznih pesmi, tako takšnih, ki spadajo v figuro ljubezni oziroma v eno od njenih podfigur (pastoralne ljubezni in ljubezni brodoloma), kot tudi drugih, ki se s temi dopolnjujejo, posredujoč nam najrazličnejše aspekte strukturalnega modela. Menimo, da smemo na osnovi te relativno obširne argumentacije in dokumentacije sklepati, da je naša hipoteza verificirana: da ima sleherna pesem znotraj figure ljubezni, pa najsi je na videz po témi še tako sorodna drugim ljubezenskim pesmim drugih poezij, lastno strukturo, da torej ni odvisna prvenstveno od téme, temveč od strukture (mikro-, fazne, makro-, intencionalne, infrastrukture in drugih strukturalnih modelov). Upamo pa, da smo inteligibilizirali tudi drugo hipotezo: da imajo strukture svojo notranjo povezavo — red, ureditev — ki ji daje globlji pomen (pomen pomena) zgodovina subjektivitete oziroma njene posamezne stopnje. V konkretnih analizah konkretnih posameznih pesmi (njihovih mikrostruktur) smo se ves čas trudili, da bi podali ravno to vsestransko povezanost in pomenskost.

Jasno je, da smo z našo raziskavo šele na začetku in da so njeni rezultati še zelo skromni. Dopolnjevati jih bo treba še s celo vrsto raziskav (razmerje pesem—pesnik, pesem—bravec, pesem—družbena zgodovina; v prvih dveh primerih gre za aktualizacijo in reaktualizacijo poezije, v tretjem za korelacijo dveh tipov struktur: pesniške in socialne). Predvsem pa se bo treba še temeljito posvetiti sami poeziji, saj morajo biti strukturalni modeli veliko bogatejši, kot pa se zaenkrat kažejo v naši raziskavi. Na omejeno število modelov in aspektov strukture smo se omejili hote; hoteli smo namreč napraviti dovolj razvidne te, ki smo jih predlagali kot temeljne; na njihovi osnovi pa nameravamo zidati naprej in jih postopoma izpopolniti v zares profilirane, plastične, trdno sklenjene, urejene, a znotraj sebe celo vrsto komunikacijskih kanalov zaznamujoče modele (prepričani smo namreč, da so »pravila«, »zakoni«, plasti, kriteriji, z eno besedo strukturiranost strukture obenem tudi komunikacijski kanali, ki šele omogočajo pravo, inteligibilno komunikacijo znotraj same poezije, komunikacijo med njenimi najrazličnejšimi, a prav nič naključnimi deli). Prav tako se ne odrekamo svoje, v prejšnjih premišljevanjih izražene hipoteze, da je mogoče konstruirati »znanstveno«, se pravi imanentno kritiko poetične literature, ki bi v nasprotju z danes pri Slovencih veljavno ideološko ali hiperideološko eksterno kritiko ne izhajala iz ideoloških sistemov (pogledov na svet, svetovnih nazorov), ki stojijo zunaj literature (in so predvsem socialno-moralno filozofski), temveč iz strukturalnih sistemov — estetskih norm, ki so znotraj literature. Modelno mrežo, ki smo jo predlagali v tej raziskavi, smatramo za prvi in nepogrešljivi element pri konstrukciji takšne imanentne kritike; ta bo namreč morala, če bo hotela biti zares učinkovita, izhajati iz cele vrste notranjih kriterijev v poeziji, ki bojo s primerjanjem posameznih struktur ter njihovih pomenov odkrivali primernost teh struktur tem notranjim kriterijem (merilom, ki so hkrati zahteve glede na pomenski svet sleherne makrostrukture, glede na norme, ki jih sleherna makrostruktura izpostavlja kot aspekt normiranosti svojega zakonitega sveta) oziroma njihovo medsebojno neprimernost; tako bomo prišli do precejšnjega števila novih odnosov, recimo do odnosa med mikrostrukturo in makrostrukturo, v katerem je makrostruktura norma mikrostrukture itn. V našem premišljevanju smo tokrat nakazali nekatera izhodišča, nismo pa zakonitosti teh odnosov še fiksirali.

Omejitev na omejeno število modelov in aspektov strukture

Imanentna kritika

Obenem pa ne smemo pozabiti poudariti, da v kritiki poezije ne vidimo zadnjega smisla in namena literature ali pa vsaj njenega najbolj privilegiranega opravila (kot ga vidi slovenska klasična ideologija), temveč pomožno opravilo, sredstvo, ki naj služi temeljnejšemu opravilu, bolj bistvenemu ukvarjanju z literaturo: komunikaciji. Kritika, ki naj na imanenten, literaturi inherenten, notranji način odkriva prednosti in pomanjkljivosti literature (recimo, da nas informira, katera poezija uvaja novo makrostrukturo, katera se vanjo zgolj vključuje — vidik izvirnosti; ali: katera poezija nosi v sebi večje število prejšnjih pomenov in tako v igri z novimi razodeva večjo mnogopomenskost sveta — vidik bogastva, polnosti, pomembnosti poezije; ali: katera ustreza bolj, katera manj zahtevi po notranji koherentnosti strukture — vidik izčiščenosti; ali: v kateri neposredneje, očitneje, močneje prihaja do izraza sama zgodovina subjektivitete — vidik globine itn.), naj s tem samo pomaga olajšati pristop k literaturi, ga narediti bolj vsestranskega, transparentnega, translucidnega. Zdi se nam, da je obdobje kritike kot kraljice v obravnavanju literature minilo in da ga bo zamenjalo obdobje razumevanja; razumevanje pa zahteva predvsem misel, pa naj bo ta znanstvena, predznanstvena (filozofska) ali pa obojna, kjer se metode obeh kombinirajo v specifično literarno, a hkrati obče svetovno misel o poeziji.

Nadmoč komunikacije nad kritiko

Dušan Pirjevec: Smrt in akcija

Naslov *Smrt in akcija* kot naslov za uvodno študijo k Malrauxovemu romanu *Kraljevska pot* že sam po sebi dovolj razločno napoveduje čisto določeno razumevanje ali interpretacijo tega romana, vendar tako, da je v tem trenutku ta interpretacija le gola domneva, ki bi jo bilo treba šele dokazati s podrobno analizo besedila. Zato bi bilo potrebno najprej opisati ustroj in usodo glavnih junakov, raziskati vse razsežnosti in celoten potek dogajanja, razkriti skrite vzroke in pomene spopadov, bitk, zmag in porazov, popisati pripovedni in estetski ustroj celotnega dela in se navsezadnje vprašati, če naslov *Smrt in akcija* res vodi bralca k tistemu tematskemu in idejnemu središču, iz katerega izvirajo vse bistvene značilnosti *Kraljevske poti*. Takšen postopek bi bil vseskoz utemeljen in naraven, vendar pa v našem primeru lahko izberemo drugačno, krajšo pot, ki jo omogoča dejstvo, da so najnovejše razprave o Malrauxovem pisateljskem delu že stopile v tista območja, ki jih naznanja ravno naslov te študije. V mislih imam vse, kar je v zadnjih letih o evropskem romanu in še posebej o Malrauxu napisal francoski sociolog Lucien Goldmann. To pa je predvsem njegova knjiga *Za sociologijo romana — Pour une sociologie du roman*, v katero je vključena tudi obsežna razprava *Uvod v strukturalno raziskavo Malrauxovih romanov*.

Ta razprava je na eni strani del danes že splošno znane Goldmannove sociološke teorije o zgodovini in ustroju evropskega romana, hkrati pa se opira na posebno razumevanje celotne zgodovine evropskega novega veka. V okviru teh širših konceptov, ki jih tukaj ni treba posebej opisati, skuša avtor pokazati, kako je Malrauxovo delo ujeto v tisto splošno problematiko, pred katero se je znašel evropski človek dvajsetega stoletja, ko je izgubil svoje temelje, ko se je tako ali drugače razkrojilo prav to, v čemer se je ta človek utemeljeval in v imenu česar je ustvarjal svojo zgodovino oziroma svojo socialno zgodovinsko eksistenco. Ta razkroj ima po Goldmannovem mnenju dve glavni razsežnosti: na eni strani je razpadlo načelo individualnosti, se pravi, da je individualnost prenehala biti vrhovna vrednota; na drugi strani pa so se nekako razblinile vse transindividualne realitete, v katerih se je evropski človek kot individuum sploh lahko utemeljeval. Evropski človek kot individuum je ostal torej sam. Izgubil je vse, kar je bilo več kot on sam in kar ga je družilo z drugimi posamezniki ter ga vključevalo v preteklost in prihodnost. Ostal je sam s seboj, brez transcendence, brez določenega cilja in smisla in zato se je znašel pred dvojnim vprašanjem o akciji in o smrti. To dvojno vprašanje je treba potemtakem razumeti na eni strani kot tisto temeljno vprašanje, pred katerega je na usodno zavezujoč način postavljen evropski človek dvajsetega stoletja, po drugi strani pa je potrebno doumeti, da ni nikakršno naključje, da je postalo temeljno ravno vprašanje o akciji in smrti: dejstvo namreč, da je prav to vprašanje postalo temeljno, je v Goldmannovi razpravi uveljavljeno kot neogibni plod celotnega razvoja novoveške zgodovine. Vse, kar se z nami dogaja, vse, kar z nami je in kakor je, se odloča in določa v območju tega vprašanja, in zato so v to območje ujeta tudi vsa velika literarna dela, med njimi tudi Malrauxovi romani z njegovo *Kraljevsko potjo* vred.

Kraljevsko pot obravnava Goldmann skupaj z drugim velikim Malrauxovim romanom, ki ima naslov *Zavojevalci* — Les Conquerants. Po času nastanka sta si romana zelo blizu in že to je razlog, da ju je mogoče obravnavati skupaj kot posebno obdobje v razvoju Malrauxovega pisateljskega dela.

Smisel, ki je skrit v posameznih usodah in v razpletih teh dveh romanov, je po Goldmannovem prepričanju možno opredeliti kot nezdružljivost ali inkompatibilnost in neprimerljivost akcije in smrti. Malrauxovi romani kažejo — tako piše Goldmann — da se akcija in smrt kot dve neposredni in hkratni navzočnosti izključujeta, iz česar bi utegnilo slediti, da prava in smisla polna akcija sploh ni možna, saj je smrt vendar temeljno dejstvo človeka, tako temeljno in

* Pričujoče besedilo je uvodna študija k slovenskemu prevodu Malrauxovega romana *Kraljevska pot*, ki bo izšel pri Cankarjevi založbi v zbirki *Sto romanov*.

nepresegljivo, da je nobena še tako mogočna in še tako uspešna akcija ne more ne premagati ne preseči. Kljub tej nepreklicni nezdružljivosti pa tvorita akcija in smrt v Malrauxovih romanih tudi nekakšno sintetično strukturo, se pravi, da se akcija in smrt pojavljata v posebnih medsebojnih razmerjih, da lahko nastane poseben tip junaka, poseben tip človeške eksistence. Temeljni sestavini tega posebnega tipa sta ravno akcija in smrt in posebnost tega tipa je prav v tem, da je zgrajen iz dveh razsežnosti, ki druga drugo zanikujeta, izključujeta, onemogočata. Vprašanje je, kako sploh lahko nastane neka bolj ali manj trdna struktura, če sta zanjo na razpolago samo dve sovražni si sestavini? Kako je sploh mogoče dve izključujoči se prvini združiti v nekaj enotnega?

Smrt in akcija lahko tvorita sintetično strukturo le, če si sledita v času — tako vsaj misli Goldmann in svojo misel utemeljuje s podrobnejšim opisom posameznih Malrauxovih junakov. Ta junak je vedno človek akcije in to dejstvo pomeni: dokler je človek živ, je njegovo življenje nekaj avtentičnega, resničnega, zares eksistentnega le, če se totalno angažira v revolucionarno osvobodilni akciji. Človekovo življenje je polno, smiselno in pravo le kot zavezanost socialno zgodovinski akciji kot skrajno napeta skrb za uspeh in zmago akcije oziroma revolucije.

Takšno polno življenje in takšna totalna angažiranost seveda ne moreta odpraviti vprašanja smrti, še manj pa smrt samo. Kljub totalni angažiranosti v nečem transindividualnem, kot je to revolucionarno osvobodilna akcija, in kljub morebitni zmagi je človek še vedno smrtno in smrti zapisano bitje. Tudi sredi akcije je smrt še vedno nekaj stvarnega, še tako totalna akcija ji ne more prav nič odvzeti, vendar pa je hkrati potisnjena nekam v ozadje. Za Malrauxovega junaka sredi akcije je torej smrt še vedno samostojna, neukinljiva realiteta, vendar je hkrati drugotnega pomena. Smrt je zanj samo nenehoma navzoča meja, in ker se junak te meje zaveda, postane njegova akcija šele zares resna in veljavna. Ker junak docela jasno ve, da ga prej ali slej čaka smrt, se zato še z večjim zagonom vrže v samo akcijo, se že bolj »preda« revoluciji.

To pa je samo ena plat vprašanja, kakor se je razkrilo Goldmannu skozi Malrauxove romane. Smrt je sicer res potisnjena v ozadje, je res samo stalno navzoča meja in je hkrati možna, virtualna realnost, vendar pa je tudi nekaj docela drugega kot akcija, je akciji tuja, nasprotna. Zato je nujno, da odvzame, če se realizira oziroma aktualizira, akciji retroaktivno sleherno veljavnost. V tej luči se prikazuje usoda Malrauxovih romanov takole: kadarkoli se junak znajde neposredno iz oči v oči s smrtjo, se mu razkrije ničevost vse njegove pretekle akcije in se ji zato vsaj za trenutek odreče.

V skladu z vsem tem nam ponuja Goldmann tale opis glavnega junaka *Zavojevalcev* Garina in glavnega junaka *Kraljevske poti* Perkena: »Dokler sta Garin in Perken v akciji, eksistira smrt zanju samo kot meja in tveganje akcije in s tem, da vzameta smrt nase, postane njuna akcija šele resna in veljavna. Brž ko pa se smrt zares pojavi, izgubi njuna akcija retroaktivno sleherno veljavnost in ostaneta sama kakor Pascalov človek.« Garin in Perken sta za Goldmanna zato dva problematična in hkrati bolna junaka. Problematični junak je za Goldmanna junak tradicionalnega romana, kar pomeni, da je Malrauxov junak bolni tradicionalni junak. To pomeni, da sta še vedno junaka akcije, vendar hkrati bolna. V Malrauxovih junakih je akcija zbolela. Bolezen prihaja od smrti.

Tu se mora naš kratki prikaz Goldmannove razlage Malrauxovega pisateljskega dela ustaviti, saj nam vendar ne gre za to, da bi v celoti in v vse podrobnosti spoznali to razlago; naš namen je le, da bi se iz glavnih Goldmannovih misli pokazalo, kako je docela upravičeno, če izberemo za naslov uvodne študije h *Kraljevski poti* ravno naslov *Smrt in akcija*. Če se torej pričujoče razmišljanje že od vsega začetka usmerja v tisto območje in k tisti problematiki, ki ju naznanjata ravno pojma akcije in smrti, potem je to docela v skladu z najnovejšimi interpretacijami Malrauxovega dela. Naslov *Smrt in akcija* je bilo torej potrebno izbrati že zaradi tega, čemur ponavadi pravimo »odgovornost do stroke«. Pri nas na Slovenskem tak način ravnanja lahko vzbuja in tudi res vzbuja najrazličnejše ugovore, ki nam skušajo dopovedati, bodisi da vnaša takšno ravnanje k nam samo neke zahodnoevropske modne domislice, ali pa da na ta način vdirajo k nam pojmi in nazori, ki niso v skladu z našo posebno socialno zgodovinsko skušnjo in ki zato tudi niso primerni, da bi konstituirali in ohranjali naš posebni socialno zgodovinski prostor.

Takih in podobnih ugovorov seveda golo in čisto formalno načelo odgovornosti do stroke ne more zavreči. Gre za to, da načelo odgovornosti tudi globlje utemeljimo. Odgovornost namreč pomeni: odgovarjati na to in temu, kar se je razkrilo že drugod. Takšna odgovornost je možna le, če je tista problematika, ki

jo je na svoj način razvil Goldmann, opredelila tudi naš socialnozgodovinski prostor in skušnjo. Ali torej naša socialnozgodovinska skušnja omogoča v nas odprtost za vprašanja, ki so zbrana okrog pojavov akcije in smrti? Če takšne odprtosti ni, ne more biti zvestobe stroki. Brž ko pa takšna zvestoba je, je sleherna obramba pred »vdorom« tuje problematike iluzija in v najboljšem primeru pobožna želja, da bi obnovili neko patriarhalno, ganljivo in romantično nacionalno skupnost. Pričujoče razmišljanje se hrani s prepričanjem, da smo tudi kot člani slovenske nacionalne skupnosti določeni v odprtost za vprašanje o akciji in smrti. Narodnoosvobodilna vojna in njena usoda po njeni zmagi nas v to odprtost prav usodno določata.

Naslov *Smrt in akcija* je v našem primeru torej res v skladu z najnovejšo mislijo, pa tudi primeren našim realnim »možnostim«, vendar hkrati sámo problematiko označuje na nov način. Ko bi namreč hoteli podati smisel Goldmannove raziskave v kar se da strnjeni obliki, bi morali uporabiti »formulo« akcija in smrt. Smrt je namreč v Goldmannovem besedilu vseskozi na drugem mestu: v toku akcije je sicer res nenehoma prisotna, ker je pač vključena v junakovo zavest, vendar je hkrati potisnjena v ozadje, tako da je kljub svoji realnosti drugotnega pomena in zato učinkuje na akcijo tako rekoč šele *post festum*, šele retroaktivno. V Goldmannovi razlagi je samo akcija vseskozi prvo in prvotno, je nekaj pozitivnega, smrt pa vnaša vanjo bolezen in nekaj negativnega. Razmerja pa se obrnejo, brž ko do kraja domislimo same Goldmannove trditve. Smrt namreč ni samo nekaj, kar akcijo retroaktivno razveljavlja, marveč je hkrati tudi edini izvir resnosti in veljavnosti akcije: šele v luči smrti se junak zares in dokončno angažira, šele zaradi smrti postane njegova akcija polna, prava, resnična. Prvotna torej ni akcija, marveč smrt. In šele če je smrt res nekaj prvotnega, zares temeljnega, lahko akcijo tudi retroaktivno razveljavlja: jemlje ji veljavo, ki ji jo je sama podelila. Smrt je torej nekaj zares temeljnega in vsedoločujočega, zato jo je bilo treba tudi v samem naslovu postaviti na prvo mesto.

Naš naslov potemtakem ne govori le o tem, da se hoče pričujoča študija podrejati pravilom stroke, marveč hkrati vodi že prek okvirov, ki jih je razumevanju Malrauxovega pisateljskega dela začrtalo Goldmannovo raziskovanje. Pričujoča študija noče tujih dognanj niti preprosto povzemati ne popravljati ali razširjati; nadaljevati hoče tam, kjer se je Goldmannovo raziskovanje ustavilo.

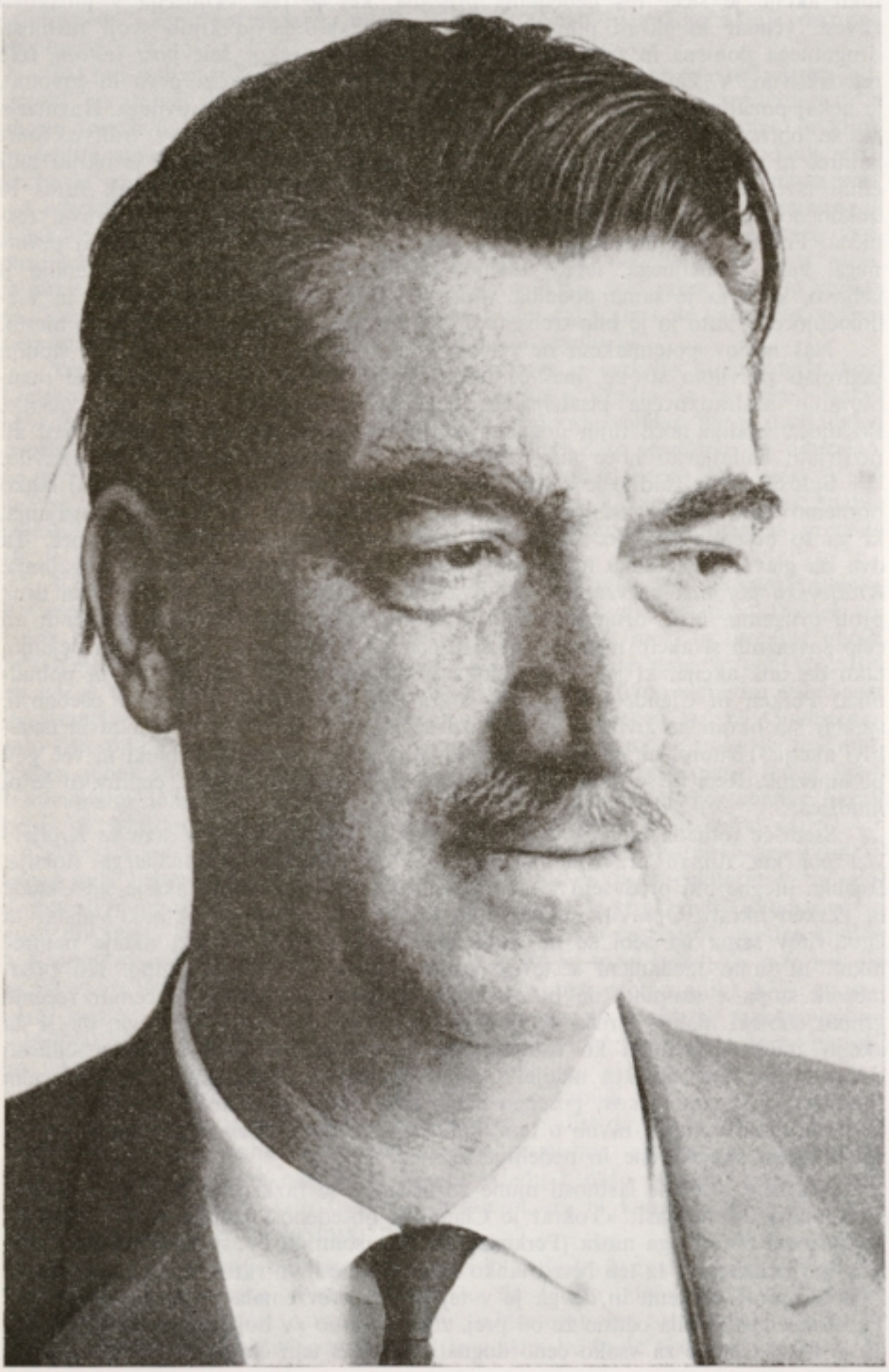
Splošni okvir študije je s tem dovolj natanko določen, in zato se zdaj lahko obrnemo naravnost k Malrauxovemu besedilu samemu. V središču dogajanja, ki ga to besedilo opisuje, stojita dve osebnosti: Perken in Claude Vannec. Ta dva sta glavna pobudnika in nosilca dejanja, ki tvori temelj opisanega dogajanja. *Kraljevska pot* ima pravzaprav kar dva glavna junaka, ki pa ne nastopata drug proti drugemu, nista drug z drugim v sporu in nista nosilca dveh različnih ali celo sovražnih si akcij, marveč sta združena na skupni poti, v skupnem dejanju, tako da ima akcija, ki je stržen celotnega dogajanja, kar dva nosilca in pobudnika. Perken in Claude sta na eni strani dve samostojni in izraziti osebnosti, vendar sta hkrati na življenje in smrt združena v eni in isti, torej enotni in nedeljivi akciji. To torej ni več prava individualna akcija, saj njen subjekt ni več goli posameznik. Reči bi se dalo, da ima akcija že kolektivni subjekt, čeprav to še ni množica.

Središče romana in njegov izvor je torej še vedno akcija. V tem se *Kraljevska pot* kot roman prav nič ne razlikuje od romanov devetnajstega stoletja. Razlika utegne biti predvsem v ustroju subjekta akcije. Subjekt akcije sta Claude in Perken hkrati. Opraviti imamo tako rekoč z grupnim subjektom. Vendar ta ugotovitev sama na sebi še ne more zadoščati. Grupni subjekt akcije namreč nikoli ni samo mehanični seštevek posameznikov, ki tvorijo grupo. Ko posameznik stopa v skupino, da bi z drugimi posamezniki tvoril to, čemur rečemo grupni subjekt akcije, izroča skupini le tisto, kar je v njem takšnega, da je za akcijo zmožno, medtem ko ostajajo vse druge njegove lastnosti in značilnosti zunaj grupe kot subjekta akcije. Grupni subjekt je torej prav poseben način združevanja posameznikov, poseben način združenosti posameznih osebnosti. Zato se moramo vprašati ravno o tem, kako sta združena Perken in Claude, da sta sploh lahko subjekt ene in nedeljive akcije.

Nekatere bistvene lastnosti njune združenosti se razkrivajo že v prvem stavku romana, ki se glasi: »Tokrat je Claudova obsedenost stopila v boj: vztrajno je opazoval obraz tega moža [Perkena], da bi v somraku ... slednjič vendarle razločil kaj izrazitega.« Iz teh besed lahko najprej zanesljivo razberemo, da je Claude sedel nasproti Perkenu in da ga je v tej bližini prevzemala posebna obsedenost. Ta obsedenost je bila očitno že od prej, zdaj je samo »v boj stopila«, kar pomeni, da je hotel Claude za vsako ceno dognati, kaj je s tem človekom, ki ga navdaja

s takšno obsedenostjo. Claudova navezanost na Perkena je tedaj že v prvem stavku označena kot obsedenost, in če nič drugega, je jasno, da je nanj navezan na prav poseben in zelo intenziven način. Nekaj strani kasneje je ta navezanost že določneje opredeljena: »Prijateljstvo, ki se je bilo rodilo ob njunem srečanju v Džibutiju, ga ni [Clauda] osvobodilo tesnobne radovednosti, ki ga je gnala k njemu [Perkenu], ko da bi bil preroško vnaprej videl svojo lastno usodo.«

Besedilo je zelo jasno. Clauda je gnala h Perkenu tesnobna radovednost, ki je izvirala iz dejstva, da je v njem preroško gledal svojo lastno prihodnost. Claude je bil tedaj obseden od Perkena zato, ker je bil Perken njegova prihodnost. Perken je torej to, kar Claude šele bo, je pravzaprav Claudova dovršitev. Iz tega nujno sledi, da stopa v tem trenutku Claude na podobno, če že ne kar na isto pot, na katero je Perken stopil že zdavnaj, in na tej poti se bo z njim zgodilo isto, kar se je že in kar se bo vsak hip dovršilo s Perkenom. Zato tudi ni težko reči, da je Claude to, kar je Perken nekoč že bil. To domnevo potrjuje še posebej to, kar v IV. poglavju prvega dela romana pripoveduje Perken o



svojem življenju, pa tudi o svojem odnosu do Clauda. Pri tem se obrne na Clauda tudi z naslednjo izjavo: »Prav zato se tako zelo utegneš navezati na tistega, pri katerem spet najdeš to upanje.« To upanje, o katerem govori, je našel prav pri Claudu. Perken priznava, da ga veže na Clauda globoka simpatija, to pa zato, ker je v njem odkril isto upanje, kakršno je bilo nekoč njegovo lastno, skratka ker je v Claudu odkril svojo lastno mladost. Claude je potemtakem Perkenova preteklost, kakor je Perken Claudova prihodnost. Perken je prihodnji Claude, in Claude je pretekli Perken.

Claude in Perken sta očitno eno in isto, le da je to eno in isto v Claudu na način možnosti in golega zasnutka, v Perkenu pa že na način dovršenosti in uresničitve. Claude in Perken potemtakem »predstavljata« eno in isto temeljno načelo ali strukturo, en in isti način bivanja ali biti. To, kar ju torej tako močno druži in združuje, je skrito v dejstvu, da je v teh dveh osebnostih utelešen en in isti način, kako biti človek. Ta način biti človek je v romanu prisoten v dveh variantah hkrati, navzoč je v dveh svojih temeljnih fazah: kot začetek in konec.

Vprašanje o subjektu akcije, ki je središče dogajanja v *Kraljevski poti*, nas je privedlo do vprašanja o načinu, kako biti človek, iz česar sledi, da je treba zdaj opisati ravno ta način biti človek. Ta način biti človek se v romanu razkriva skozi dve varianti hkrati, utelešen je v dveh osebnostih, v dveh konkretnih in enkratnih človeških življenj. Ta način biti pa ti dve življenji zveže na prav posebno usoden in intenziven način. Vprašanje je le, kje se sam ta način v romanu kar najbolj jasno in neposredno razkrije. Na katerem mestu je treba odpreti *Kraljevsko pot*, da bi kar da se jasno ugledali to, kar iščemo. To mesto lahko tako rekoč vnaprej uganemo, če upoštevamo to, kar že vemo o Claudu in Perkenu, hkrati pa še nekatere posebne okoliščine njune usode. Prišla sta vsak iz svojega sveta in sta se srečala, spoznala in spoprijateljila šele na ladji, ki ju vozi nekam v južno Azijo. Oba potujeta sicer v približno iste kraje, vendar vsak z drugim namenom in vsak zaradi svojih razlogov. Na ladji pa se dogovorita, da bosta svoji poti združila in da se bosta skupaj prebijala skuzi južnoazijski pragozd. Skleneta torej nekakšno »pogodbo«, ki ju zaveže in zveže tako, da postaneta enotni subjekt enotne akcije.

Načeloma je jasno, da bo za naše vprašanje najbolj pomemben ravno tisti trenutek, ko skleneta pogodbo za skupno pot. To je trenutek, ko morata tako rekoč položiti vsak svoje karte, ko se morata razkriti in se spoznati kot isto. Presoditi namreč morata, ali sploh sta za takšno skupno pot, ali se res lahko drug drugemu zaneseta, ali gre torej obema za isto ali vsaj podobno stvar. Tisti posebni način biti se mora razkriti v trenutku, ko oba glavna junaka *Kraljevske poti* skleneta zvezo za skupno pot in skupni boj.

Vprašanje pa je, če je v romanu ta trenutek posebej popisan, saj bi bilo vendar možno, da bi se mu pripovedovalec izognil, in v takšnem primeru bi bilo potrebno smisel in razsežnosti »pogodbe« in zaveze rekonstruirati iz poteka kasnejšega dogajanja. Vendar nam tega ni treba, kajti Malraux je ta trenutek posebej popisal v drugem poglavju prvega dela romana, in sicer v obliki dialoga, ki poteka med Perkenom in Claudom. Potrebno je, da navedemo glavne sestavine tega dialoga, ki ga začenja Perkenovo vprašanje:

»Zakaj boste to poskusili?«

»Lahko bi Vam odgovoril: ker skoraj nimam več denarja, kar je tudi res.«

»So še drugi načini, da si prislužite denar. In čemu si ga želite? Povsem očitno je, da ne zato, da bi ga uživali.«

»... Biti reven se pravi, da si človek ne more izbirati svojih sovražnikov,« je odvrnil. »Upor je zame pogrošna zadeva in nimam zaupanja vanj.«

(. . .)

»Iz svojega življenja človek nikoli ničesar ne napravi.«

»Zato pa življenje iz njega marsikaj.«

»Ne zmeraj... Kaj pričakujete od svojega?«

Claude ni takoj odgovoril. Preteklost tega moža je postala sčasoma ena sama izkušnja, komaj započeta misel, da je njegova življenjska zgodba izgubila ves svoj smisel. Zdaj ju je medsebojno povezovalo samo tisto najgloblje, kar hrani človek v svoji duši.

»Mislim, da vem zlasti tisto, česar ne pričakujem.«

»Vsakokrat, kadar ste se morali odločiti za eno ali za drugo, je...«

»Nisem jaz tisti, ki se odloča, marveč tisto, kar se upira.«

»Čemu se upira?«

Claude si je bil pogosto že sam zastavil to vprašanje, tako da je mogel takoj odgovoriti.

»Zavesti o smrti.«

Ta odlomek smo citirali zaradi prepričanja, da se da prav iz njega razbrati, kaj in kakšen je tisti način biti, ki oba junaka tako močno združuje v eni in isti akciji. Ta odlomek naj bi torej imel prav poseben pomen, podajal naj

bi konstituiranje tistega grupnega subjekta, o katerem smo že govorili. Posebno pomembnost tega dialoga je poudaril tudi pisatelj sam, saj je ugotovil, da sta oba sogovornika prišla do tiste točke, kjer ju lahko druži samo še to, kar je v človeku najgloblje. V navedenih besedah prihaja torej na dan, kar je zadnja in najgloblja resnica Clauda in Perkena. To je njuno bistvo, in to bistveno je tisto, kar ju lahko združi in zveže v skupnem tveganju. In to bistveno je tudi posebej imenovano: nekaj vrstic za citiranim odlomkom namreč beremo kot povzetek celotnega razgovora tale stavek: »In nenadoma je Claude odkril to, kar ga je vezalo na tega moža, ki ga je bil sprejel, ne da bi mu bilo jasno, zakaj pravzaprav: obsedenost od smrti.«

Obsedenost od smrti je torej tisto, kar tako močno veže Clauda na Perkena in zaradi česar je tudi Perken Clauda sprejel, se začel z njim družiti in se nazadnje tudi dogovoril z njim za skupno potovanje po kraljevski poti skozi južnoazijski pragozd. Obsedenost od smrti je tisto, kar ju druži. Ta obsedenost pa je hkrati tudi najgloblje, kar je v človeku, in je zato bistvo ali temeljna resnica obeh junakov. Ker pa sta oba obsedena prav od smrti, lahko postaneta skupinski subjekt akcije in zasnujeta akcijo, ki je središče romana.

Obsedenost od smrti ima očitno prav izjemen in zares temeljni pomen, zato je treba dognati, kaj je vsebina te obsedenosti, saj je vendar že na prvi pogled jasno, da bi lahko pomenila tudi nekaj morbidnega ali celo nekaj morilskega oziroma samomorilskega. Kljub temeljnemu pomenu, ki ga ima za Malrauxov roman, pa pomen samega pojma ni dovolj jasen.

Za podrobnejšo določitev pomena obsedenosti od smrti imamo zaenkrat na razpolago samo citirani pogovor med Perkenom in Claudom in morda so že v njem navzoče sestavine, ki obsedenost podrobneje opredeljujejo. V tem pogovoru pa Claude izjavlja, da njegove odločitve, se pravi njegova dejanja ne izvirajo iz njega samega, marveč iz tistega, kar se v njem upira zavesti o smrti. V zvezi s smrtjo sta se zdaj pojavila dva nova elementa: zavest o smrti in odpor ali upor zavesti o smrti. Prvotna je vsekakor ravno zavest o smrti, ker je jasno, da brez nje ne more biti upora ali odpora proti njej, brez odpora in upora pa tudi odločitev in dejanj ne bi bilo. Zavest o smrti je tedaj glede na odločitve in dejanja, skratka za način bivanja nekaj odločilnega. Kljub temu pa je jasno, da ta zavest še ne more biti isto kot obsedenost, čeprav je spet samo po sebi jasno, da mora biti zavest o smrti na neki način bistveni sestavni del obsedenosti od smrti. Še več se da reči, saj lahko uporabimo tudi tole formulacijo: na obseden način se zavedati smrti. Zavest o smrti lahko sama po sebi dobi takšne razsežnosti, da je podobna obsedenosti. Zavedati se nečesa na način obsedenosti utegne pomeniti jasno in nenehno živo zavest, ta pa je lahko jasna, živa, obsedena le, če je tisto, česar se zaveda, nekaj zares usodnega, bistveno pomembnega. Zavest o smrti bi nedvomno lahko imela značaj obsedenosti, če se v njej smrt nenehoma »uresničuje« kot temeljna, najbolj usodna resnica, ki je sicer zunaj dosega človekovih rok, a ki hkrati vendar v celoti določa človeka.

Vse torej kaže, da bi bilo možno že samo zavest o smrti razumeti kot obsedenost od smrti. Vendar pa je prav tako nedvomno, da se v Malrauxovem besedilu zavesti o smrti pridružuje še odpor ali upor proti tej zavesti, in zato je za jasnejšo opredelitev obsedenosti potrebno upoštevati tudi »zvezo« med zavestjo o smrti in uporom proti njej. Pri tem je najprej očitno to, da živa in vseskozi jasna zavest o smrti ni samo nekakšna pasivna kontemplacija, ni le mirno in neprizadeto ugotavljanje nekega dejstva, marveč da nujno, zakonito in takoj poraja čisto določene posledice, ki nekako presegajo to zavest samo: jasna zavest o smrti požene človeka v upor ali odpor. To pa najprej pomeni, da na podlagi »spoznanja« o usodnosti in nepresegljivosti smrti ni mogoče napraviti sklepa, češ zdaj je tako ali tako vseeno, vse enako nepomembno, ko bo pa treba prej ali slej umreti. Ravno nasprotno: človek je odpor in upor proti zavesti o smrti, to pa je lahko le, če nenehoma ve za svojo smrt, če je torej vseskozi v živem stiku s smrtjo. S tem pa se že razkriva nova razsežnost same obsedenosti. Po vsem videzu je ni mogoče razumeti samo kot jasno in čisto zavest o smrti in nepresegljivi smotrnosti človeka, marveč ji pripada tudi poseben način človekovih odločitev in ravnanj in ta je v Malrauxovem besedilu dobil ime: odpor proti zavesti o smrti. Obsedenost od smrti se uresničuje v odporu proti smrti. V luči smrti se šele razkrije to, kar človek je: upor ali odpor proti smrti. V luči smrti odkrije človek, kaj je in kaj mora biti: ne-smrt. Če pa se človeku to, kar naj bo, odkrije šele v luči smrti, je hkrati očitno, da je ravno po smrti določen v to, da naj bo ne-smrt, da naj bo torej nekaj za razliko od smrti, ki »je« nič.

Ta smrt, ki se razodeva človeku v obliki obsedenosti od smrti, ima značaj temeljne, zadnje, nepresegljive in človeku nedostopne resnice: človek smrti ven-

dar ne more ukiniti. Tisti način biti, v katerega je človek določen po smrti, je zato tak način, ki je v skladu z neko neukinljivo, zares zanesljivo resnico in je zato edino resnični, edino pravi, skratka avtentični način bivanja.

Zdaj je že možno vsaj deloma odgovoriti na vprašanje, ki se je pojavilo ob Perkenu in Claudu kot o skupinskem subjektu enotne in nedeljive akcije. Tisto, kar omogoča, da se Claude in Perken tako tesno združita, je tisti poseben način biti, ki mu lahko rečemo: biti upor ali odpor proti smrti, kar hkrati pomeni: biti v skladu s človekovo končnostjo, s temeljno resnico človeka.

Samo po sebi je jasno, da bi bilo zdaj potrebno ta način biti in na njem zgrajenega junaka romana podrobneje opisati, saj nam vendar manjka še dolga vrsta sestavin, da bi si ju mogli zares jasno in plastično predstavljati. Preden pa to storimo, je prav, da že kar zdaj opozorimo na nekatere bistvene razlike, ki ločijo Malrauxovega junaka od junaka tradicionalnega evropskega romana. Ta opozorila so potrebna, da bi takoj na začetku dobili vpogled v samo temeljno problematiko Malrauxovega junaka in da bi hkrati takoj spočetka dobili zanesljiv stik s tistimi vprašanji in pomeni, ki so skriti ravno v razlikah, ki ločijo Malrauxa od Balzaca in Flauberta.

Lucien Goldmann je prepričan, da Malrauxovi romani s svojimi posebnimi junaki utelešajo v zgodovini evropskega romana nekakšno prehodno fazo, da torej stoji tisti hip romana, ki ga je ustvaril Malraux, nekje v sredi med Flaubertom in novim romanom, ki so ga ustvarili Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute idr. Pojem prehodne faze je sam na sebi zelo nejasen, čeravno ga vsi zgodovinarji kaj radi uporabljajo, najbrž prav zaradi njegove nejasnosti. Nejasen je, ker se da dokazati, da je bilo konec koncev sleherno obdobje zgolj prehodno, saj vsako obdobje nadaljuje nekaj, kar je bilo spočeto pred njim, hkrati pa sámo spočenja nekaj, kar bo dozorelo šele v prihodnosti. Zato ni prav nič potrebno, da uporabljamo pojem prehodnosti, ko trdimo, da je v Malrauxovem junaku marsikaj, kar ga še močno veže na ustroj tradicionalnega junaka, da pa je hkrati v njem tudi že marsikaj, kar ga od tega junaka tudi temeljito loči.

Ko skušamo na podlagi tega, kar že vemo o osrednjih dveh osebnostih *Kraljevske poti*, opisati to, kar ju druži z junaki tradicionalnega romana, potem smemo zapisati, da gre tako pri prvih kot pri drugih za enak temeljni ustroj: obakrat gre za resnico in resničnost, oziroma za skladnost z resnico. Junak je pravi junak, če je v skladu z neko resnico, ki je praviloma zunaj njega, ga od zunaj določa in je torej takšna, da je človek ne more po mili volji spreminjati. Razlika pa je v sami resnici, v ustroju in razsežnosti tistega, s čimer je junak v skladu, da je lahko resničen, zanesljiv, utemeljen. Razliko in podobnost je potrebno podati s pomočjo konkretnih dejstev.

Don Kihot hoče biti tak, kakršen je bil plemeniti vitez Amadis; Julijan Sorel hoče biti novi Napoleon; Ema Bovary hoče živeti, kakor živijo premožnejši sloji in kakor so živeli junaki manjvredne romantične literature. Junak tradicionalnega romana ima vzor, po katerem se ravna, in je zato posnemanje, kakor je tudi kristjan posnemanje ali imitatio Christi. Junak hoče biti v skladu s svojim vzorom. Tudi junaki Malrauxovega romana hočejo biti v skladu z nečim, z neko resnico, samo da ta resnica ni več vzor. Claude Vannec in Perken se utemeljujeta v nečem in sta v skladu z nečim, kar sploh ne more biti vzor, utemeljujeta se v nečem, kar je docela zunaj dosega človeških rok: v smrti. Ta razlika v načinu samoutemeljevanja najprej nekaj posebnega pove o tradicionalnem junaku in romanu: zdi se, da se je v toku zgodovine romana tisti način samoutemeljevanja, ki je omogočil Don Kihota, Julijana Sorela, Emo Bovaryjevo itd., tako ali drugače »kompromitiral«, se torej izkazal za nezadostnega. Nezadostnost je skrita že v temeljni lastnosti samoutemeljevanja, ki je posnemanje oziroma zvestoba določenemu vzoru: že načeloma je namreč jasno, da si lahko pač vsak izbere svoj vzor, da torej posnemanje kot način samoutemeljevanja prinaša s seboj nevarnost relativizacije in samovoljnost, in prav zato je moralo prej ali slej izgubiti svoj pomen za konstituiranje junakov romana. V okviru zgodovine evropskega romana je ta nezadostnost prihajala med drugim na dan tudi tako, da se je od Cervantesovega Don Kihota do Zolajeve Nane vse bolj zoževala metafizično socialna pomembnost junaka, saj vemo, da je pri Zolaju junak samo še brezmočno orodje fizioloških zakonitosti, tako da ne more nositi niti socialnih revendikacij niti globalne vizije novega sveta. Posnemanje kot samoutemeljitev junaka je izginila pravzaprav že pri Zolaju. Novi junak, novi Don Kihot zato ne more biti več posnetek Amadisa, pač pa sam postane Amadis, original, izvirnik. Kljub temu, da je original, pa ne more biti nekaj poljubnega, samovoljnega, čisto naključnega, nezanesljivega in relativnega. Mora biti utemeljen, in sicer mnogo bolj utemeljen kot njegov predhodnik. Utemeljiti se mora

v nečem, kar ni dostopno človekovi samovolji — in če ni boga, če je bog mrtev, je samo še smrt tisto, česar se ne morejo dotakniti pohlepne in v svoji samovoljnost nenasitne človekove roke. Svoje vzore in ideale lahko človeštvo presega in spreminja — smrt pa je nepresegljiva, enkrat za vselej postavljena kot taka.

Naš opis vprašanj, ki se odpró, brž ko primerjamo Malrauxovo pripovedno delo z velikimi romani prejšnjih obdobij, je seveda kar se da skop, a kljub temu kaže, da se je v Malrauxovem romanu skušalo razrešiti neko temeljno in usodno vprašanje, ki se je pojavilo in se z vso ostrino zastavilo že v območju tradicionalnega romana in ki je bilo takšno, da je začelo ogrožati junaka tega romana in seveda tudi roman sam. Zato najbrž ni nedokazljiva domneva, da je v Malrauxovem pripovednem delu doživel tradicionalni junak nekakšno prenovitev, ki je prenovila tudi roman sam.

Kakšen je torej novi ali prenovljeni junak, in kakšen je prenovljen roman? Njune bistvene razsežnosti bi lahko izvajali že iz tega, kar smo doslej povedali, le da bi morali hkrati nenehoma upoštevati tudi tiste teze o ustroju, zgodovini in pomenu evropskega romana, ki jih je skušala razviti in utemeljiti uvodna študija h Kafkovemu romanu *Grad*. Vendar pa je bolje, da se držimo Malrauxovega besedila in da nadaljujemo tam, kjer smo ga zapustili. Zapustili pa smo ga ob koncu izredno pomembnega razgovora med Claudom in Perkenom, v katerem se je razkrila temeljna razsežnost teh dveh osebnosti. Ko se to zgodi, Perken odide, Claude pa ostane sam v svoji kabini in se prepusti razmišljanju, ki je za naša vprašanja izredno pomembno. Ta razmišljanja so popisana v daljšem odlomku, so tako rekoč »program« Claudove akcije in delovanja, ki jih je treba v celoti citirati:

> Nedavno tega je razmišljal — seveda ni bil toliko naiven, da bi ga izsledki tega premišljevanja presenečali — o civilizaciji, ki odmerja duhu tolikšen pomen, da se ga tisti, ki se z njim hranijo, sčasoma preobjedo in so potem prisiljeni, da jedo z znižano ceno. Torej? Nobene želje ni imel, da bi prodajal avtomobile, vrednostne papirje ali govore, kakor tisti izmed njegovih tovarišev, katerih polizani lasje so pomenili odličnost; prav tako ni stremel za tem, da bi gradil mostove, kot tisti, katerih zanikrno ostriženi lasje so menda izdajali znanstvenike. Čemu so ti možje sploh delali? Najbrž zato, da bi jim zrastel ugled. Claude je sovražil ta ugled, ki so se zanj oni tako gnali. Podrejanje moža, ki nima niti otrok niti boga, redu, je najgloblje podrejanje smrti; to se pravi iskati svoje orožje tam, kjer ga drugi ne iščejo. Poglavitno, kar mora mož, ki ve, da je vzvišen nad navadnimi ljudmi, zahtevati od sebe, je pogum. In kaj naj bi sploh počeli z mrtvimi idejami tistih, ki se slepijo s tem, da je njihovo življenje obči blaginji v kakršnokoli *korist*? In kaj z mrtvimi besedami tistih, ki se trudijo, da bi svoje življenje podredili kakršnemukoli vzoru? Da življenje nima nobenega končnega smotra — ta misel je postala za Clauda prvi pogoj njegove dejavnosti. Naj le drugi iztuhtajo, kako se bodo premotali skozi naključja in vznemirljivo preračunanost neznanega ... Svoje lastne podobe je treba iztrgati svetu, ki je v stagnaciji in ki jih poseduje ... To, čemur pravijo ljudje pustolovščina, ni noben beg, marveč lov ... Svetovnega reda ne poruši nobeno naključje, temveč volja, ki se z njim okoristi. Poznal je ljudi, za katere je bila pustolovščina le hrana njihovih sanj (igraj in lahko boš sanjaril); poznal pa je tudi take, ki jim je bila spodbuda, da se na kakršenkoli način dokopljejo do upanja. Kako bedno! Stroga gospodovalnost smrti, o kateri je bil pravkar govoril Perken, oblastnost smrti je butala obenj kot val krvi v njegovih sencih, oblastno kot potreba po spolni zadostitvi. Biti ubit, izginiti, kaj zato? On sam tu ne pomeni mnogo, glavno je, da najde tukaj svojo bitko, če že ne zmage. Toda, ali naj se živ vda v to ničevo brezpomembnost lastnega življenja, ki ga razjeda kot rakasta rana, ali naj še živi s tem mlačnim občutkom smrti v rokah? ... (Odkod, če ne od njega, izvira potemtakem tista zahteva po večnih stvareh, tako do globin prepojena z duhom mesenosti?) Kaj je potem tista sla po neznanem, tisto vsaj začasno prenehanje podrejenosti sužnja svojemu gospodarju, čemur pravijo ljudje, ki te sle ne poznajo, pustolovščina — kaj drugega, če ne obramba zoper smrt? Obramba slepca, ki hoče svojega nasprotnika zgrabiti in se z njim okoristiti v igri ... Zagospodovati ne samo nad samim seboj, doseči več kot to, ubežati zaprašenemu življenju ljudi, ki ga mora sleherni dan gledati okrog sebe ...

V tem odlomku ni nikjer obsedenosti od smrti, nadomestila jo je očitno stroga gospodovalnost ali oblastnost smrti, ki buta v človeka nasilno kot val krvi ob sencà ali kot potreba po spolni zadostitvi. Tako tudi ta odlomek govori o nekem posebnem razmerju med človekom in smrtjo, in to razmerje je dobilo metaforično podobo butanja krvi in spolnega nagona; to pomeni, da gre za nekaj, kar človeka do kraja in nepreklicno obvlada in kar ima hkrati značaj nečesa tako elementarnega, naravnega, prvotnega, kot sta valovanje krvi in spolni nagon.

Vendar je v teh metaforičnih opisih smrti oziroma razmerja med človekom in smrtjo še nekaj drugega: butanje krvi ob sencà in oblastna potreba po spolni zadostitvi nosita s seboj nekaj nadvse aktivnega, dinamičnega, navzven obrnjenega, a to tako, da imata dinamičnost in aktivnost značaj nekakšnega elementarnega, naravnega vzgona. S takšnimi lastnostmi podaja besedilo na nov način to, o čemer smo že govorili: da namreč obsedenost od smrti človeka ne izroča pa-

sivnemu čakanju na smrt, marveč ga potiska v dejanje in v akcijo. Strogi gospodovalnosti smrti se pridružuje prav posebna aktivistična napetost.

In še nekaj je v teh metaforah: stroga gospodovalnost smrti buta v človeka nasilno kot zahteva po spolni zadostitvi, obsedenost od smrti vliva v človeka potrebo po sprostitvi, delovanju, akciji. Smrt človeka iz sveta ne iztrga, marveč ga nanj dokončno priveže. V luči smrti se človeku svet razkrije kot edini prostor njegovega bivanja, kot vse, kar mu je sploh dano. To posebno razmerje med človekom in smrtjo je torej tudi razmerje med človekom in svetom, in metafora, ki ga podaja, ima erotične poudarke, kar ne more pomeniti drugega kot naravnost usodno, erotično zavezanost svetu. Ali z drugimi besedami, obsedenost od smrti je hkrati potreba po polnem življenju.

Vse to je čisto eksplicite podano v naslednjih Perkenovih besedah, iztrganih iz pogovara s Claudom ob koncu prvega poglavja tretjega dela romana:

»Vi ne poznate vznemirjenja, ki izhaja iz nesmiselnosti življenja, kadar ste pred njim kot pred slečeno žensko, ki stoji nenadoma gola ... Na svojo smrt ne mislim zato, da bi umrl, temveč zato, da bi živel.«

Absurdnost življenja, kakršna izvira iz smrti, postavlja človeka v poseben in izrazito erotičen zanos. Smrt obrača človeku oči k življenju, ona mu življenje šele odkrije. Vprašanje pa je, kako se tak preobrat iz smrti v življenje sploh dogaja in kako določa človekovo konkretno bivanje.

V svojih razmišljanjih si Claude med drugim dopoveduje, da se ne more živ vdati v ničevo brezpomembnost lastnega življenja, ki ga razjeda kot rakasta rana, in da ne more živeti s to mlačnostjo smrti v rokah. To si govori bitje, ki se jasno zaveda svoje končnosti in enkratnosti ter nepresegljivosti in nepreklicnosti smrti. Spričo te zavesti se mu življenje, ki mu je dano, razkriva kot brezpomembna ničevost; *la vanité — vanitas*. In *vanitas* se v istem razmišljanju pojavi tudi kot: *l'absence de finalité donnée à la vie* — življenje nima nikakršnega vnaprej postavljenega cilja, končnega smotra, zato tudi ne more imeti smisla, je nekaj absurdnega. Enako misli tudi Perken, kakor kažeta ti dve njegovi izjavi: »Prav tako dobro veste, da življenje nima nobenega smisla ... Razumete, smrt je kot dokaz absurdnosti življenja.«

Življenje je ničevo, absurdno, brez končnega smotra. Človek mora umreti in po njegovi smrti zanj od njega samega nič ne ostane: vsa njegova dejanja, radosti in trpljenja, sovraštva in ljubezni, vse se z njim vred pogrezne v nič, kakor da vsega tega ne bi nikdar bilo. Ko se človek tega jasno zave, se v njegovih rokah naseli mlačnost smrti, kar pomeni, da je izgubil sleherno moč in zmožnost za dejanje, tako da se spremeni v eno samo veliko rakasto rano, njegovo bivanje pa postane počasno gnitje in razpadanje. Spoznanje o nepresegljivosti smrti je temeljni pretres, ki postavlja človeka na točko nič. Ko se človeku razkrijeta resnica in pomen smrti, se mu tako rekoč vse podre, hkrati pa se mu zastavi vprašanje, kaj naj zdaj sploh počne s samim seboj, kaj naj še bo. Razkritost resnice in pomena smrti prinaša s seboj vprašanje: kako biti.

Vprašanje: kako biti, je razmerje do biti. V načinu, kako se to vprašanje odkriva in kako je zastavljeno ter v odgovoru nanj se kažeta resnica in pomen biti. Nam se ta resnica in pomen odkrivata skozi Malrauxov roman in hkrati skozi pomen, ki ga ima to besedilo v sklopu zgodovinske usode evropske besedne umetnosti. Zaradi tega ni le potrebno, da spremljamo usodo obeh Malrauxovih junakov, marveč ju moramo neprestano primerjati z junaki tradicionalnega evropskega romana.

Za Clauda in Perkena je značilna, kakor že vemo, jasna in nenehno živa zavest o smrti, a to tako, da se v luči te zavesti razkriva življenje, ki je človeku pač dano, kot nekaj absurdnega, nesmiselnega, kot rakasta rana in počasno gnitje, skratka kot nekaj zavrženega in neustreznega ali vsaj skrajno vprašljivega. Iz tega pa seveda takoj sledi, da je treba to, kar je neustrezno, čimprej zavreči ali vsaj spremeniti ter zasnovati nov način biti, ki ne bo več samo počasno gnitje in razpadanje.

Tak je začetni položaj Perkena in Clauda in v tem položaju je marsikaj, kar spominja na junaka tradicionalnega romana. Cervantesov Don Kihot odhaja na svoj svet odrešujoči pohod zaradi jasne zavesti, da ta svet in to življenje nista pravi in ustrezni svet in življenje, ker pač ne temeljita na ljubezni in pravici. Tudi z Don Kihotom se je zgodilo, da ni mogel več živeti na stari način, da ni mogel več mirno sprejemati življenja in sveta, kakršna sta mu bila pač dana. Zato je odločno pretrgal s svojo preteklostjo, iztrgal in izločil se je iz svojega okolja ter skušal zasnovati in uresničiti to, čemur lahko rečemo nov način biti.

Tudi Claude Vannec in Perken sta izvržena oziroma iztrgana iz svojega okolja. Oba sta v romanu označena kot brezdomovinca, tujca in hkrati človeka,

ki nočeta živeti v skupnosti z drugimi. Zaradi temeljnega spora, ki jih izvrže iz neustreznega življenja in sveta, so si Claude Vannec, Perken in Don Kihot nenavadno podobni. Prave razlike so drugje.

Za tradicionalnega junaka sta svet in življenje nekaj vprašljivega in neustreznega zato, ker nista v skladu z bistvom ali *»bitjo«*, ker nista ustrezna in dosledna realizacija neke temeljne in vsesplošne resnice. Vendar pa neustreznost v tem primeru ni nekaj nepreklicnega: Svet je namreč mogoče spremeniti, popraviti. Svet in življenje sta res iz tira, vendar se ju da spet spraviti v pravi tir, a to lahko stori le človek s svojo socialno zgodovinsko akcijo, ki ima, kot že vemo, pomen revolucije, oziroma re-evolucije, saj je to vendar takšna akcija, ki poteka v interesu samega življenja in sveta in ki naj svet in življenje pripelje spet nazaj k njunemu bistvu ali »biti«, tako da postaneta res utemeljena in polna smisla. Neustreznost je tedaj le nekaj delnega in začasnega, zato je vedno mogoče že v tem neustreznem svetu najti prvine ustreznosti, se pravi prvine novega, boljšega, popravljenega sveta. Takšna prvina je seveda najprej junak sam, ki je v tem primeru privilegirani pooblaščenec še neuresničenega bistva. Junakovo življenje dobi sedaj smisel in pomen, je polno, resnično in zares eksistentno, če je vse posvečeno uresničevanju tega bistva, če je torej revolucija, ki naj prinese na zemljo identiteto esence in eksistence. Ali z drugimi besedami: človekovo življenje ima smisel le, če je iz bistva, iz resnice izvirajoča in svet spreminjajoča akcija. Pri tem pa je seveda jasno, da sta tak junak in takšno smisla polno življenje možna le, če je temeljna značilnost celotnega sveta razlika med bivanjem in bistvom, esenco in eksistenco, če je torej esenca neeksistentna in eksistenca neesencialna.

Kako pa je s Claudom in Perkenom? »Smrt je kakor dokaz absurdnosti življenja,« pravi Perken. Življenje je torej absurdno, se pravi, da je neustrezno ravno tako, kakor je bilo neustrezno za tradicionalnega junaka. Vendar ima ta neustreznost zdaj drugačen izvor in pomen, zato pa tudi druge razsežnosti. Življenje je neustrezno, absurdno in vprašljivo zaradi smrti. Smrt je tista luč, ki osvetljuje svet in življenje tako, da postaneta problematična. Smrt pa je hkrati nekaj nepresegljivega, temeljnega in ima pomen bistva, bistvene resnice. Te ni mogoče odpraviti in tako je zdaj življenje radikalno problematizirano. Don Kihotu sta ljubezen in pravica razkrivala, da svet ni pravi svet, Claudu in Perkenu sta razkrivala smrt. Iz temeljne razlike se poraja dolga vrsta zelo pomembnih posledic.

Tudi za Clauda in Perkena je prav le tisto življenje, ki je zvesto bistvu in resnici. To bistvo in resnica je smrt. Bistvo in resnica sta bila za tradicionalnega junaka vedno nekaj neuresničenega, zato sta bila cilj, ki naj ju s svojo akcijo uresniči in privede v svet. Bistvo je bilo v tem primeru tudi nek ideal, neka splošna vrednota ali pa vizija pravičnejše, boljše ureditve celotnega življenja, sveta in družbe. Za Clauda in Perkena je bistvo smrt. Smrt pa ne more biti cilj, vsaj ne tak cilj, kakršen je določal ravnanje tradicionalnemu junaku. Smrt kot cilj bi v takšnem primeru lahko porodila samo samomor ali pa vsesplošno uničevanje. Zato je jasno, da bistvo v tem primeru ne more biti tudi cilj. Bistvo ni nekaj, kar je treba šele uresničiti, torej ni nekaj, kar je v tem trenutku še neuresničeno in kar čaka kot Trnjulčica na svojega viteza. Potemtakem tudi človek ne more imeti posebnega cilja, ki bi bil hkrati bistvo ali bit celotnega sveta. Smisel človekovega enkratnega življenja ne more več biti v tem, da s svojo akcijo privede svet nazaj k njegovi biti ali njegovemu bistvu. Biti zvest bistvu, biti v skladu s temeljno resnico, ki je zdaj smrt, ne more več pomeniti, da mora človek spreminjati s svojo akcijo svet po podobi bistva, ne more torej posegati v svet in življenje kot privilegirani pooblaščenec bistva tega sveta, ideje, resnice itd. Razmerje med junakom in svetom ni več razmerje med čistim bistvom in neustreznim bivanjem, eksistenca ni več voljna glina, na razpolago junaku, da jo preoblikuje po podobi bistva. Zato tudi smisla tega razmerja ni več mogoče označiti kot razliko med esenco in eksistenco, iz česar bi bilo mogoče napraviti sklep, da diference kratko in malo sploh ni več in da je na svetu zavladala neskaljena identiteta. Takšen sklep pa bi bil prenagel, kajti diferenca še vedno je.

Svet Malrauxovega romana kljub vsem razlikam, ki ga ločijo od tradicionalnega romana, ni niti nekaj enotnega ali amorfnega, pa tudi ni idila vsesplošne skladnosti in usklajenosti. Direktor francoskega inštituta, Ramagès, in Claude Vannec se med seboj bistveno razlikujeta in sta si celo sovražna. Je diferenca, je sovraštvo med Claudom in Perkenom na eni in med plemenom divjih Moisov, ki so ju obkolili, na drugi strani. Bistvena, usodna, nasilna razlika je med kraljevsko potjo, po kateri se z muko in v smrtni nevarnosti prebijata Claude in Perken, ter sovražno, razpadajočo, gnijočo in gomazečo gmoto južnoazijskega

pragozda, ki hoče preplaviti in pokopati pod seboj cesto kraljev in kralje na njej. Razlika torej še vedno je, kakor je tudi še vedno sovraštvo in kakor še vedno divjajo boji in neusmiljeni spopadi. Vendar pa je hkrati očitno tudi, da vsa ta sovraštva, spopadi in razlike ne morejo imeti več pomena diference med bistvom in bivanjem. Svet je torej še vedno razpolovljen, naravnost usodno razklan, vendar pa ta razklanost ne more imeti več istega izvora, pomena in razsežnosti kot v tradicionalnem romanu. Od kod izvira torej ta diferenca, kaj je smisel in kakšne so razsežnosti vseh teh sovražnosti, spopadov in bojev?

Na ta vprašanja se da odgovoriti na dva načina. Najprej tako, da se vrnemo k Malrauxovemu tekstu in poiščemo v njem vse tiste stavke, v katerih so morebiti skrite sestavine za odgovor. Ta način je nekam nezanesljiv, ker ni mogoče vnaprej dovolj natanko povedati, kje naj iščemo te stavke. Zato je boljša druga možnost: slediti našemu dosedanjemu sklepanju in ga pripeljati do kraja in se šele nato vprašati, če tudi besedilo *Kraljevske poti* potrjuje naše sklepanje.

Sprašujemo se o diferenci, o tistih nasprotjih in sporih, ki omogočajo, da se človek dvigne iz celote sveta kot izrazit posameznik in ki so ravno zaradi tega temelj dogajanja v romanu. Pri tem je treba seveda upoštevati, da ne gre samo za kakšne manj pomembne razlike: diferenca, ki omogoča posameznika, je takšne narave, da ga postavlja kot popolno nasprotje proti svetu. Zato se naše vprašanje glasi: kaj je tisto, kar je lahko bistveno različno in v temelju nasprotno tistemu tipu človeka, tistemu načinu biti, kakršna sta utelešena ravno v glavnem junaku romana, se pravi v Claudu in Perkenu? Njuno bistvo je obsedenost od smrti in je hkrati zvestoba splošnemu bistvu, je torej skladnost s temeljno resnico, ki je smrt oziroma nepreklicna smrtnost človeka. Njuno zares dosledno nasprotje je tedaj lahko samo nekaj, ker ni zvestoba temeljni resnici, kar ni obsedenost od smrti, se pravi takšen način življenja, bivanja in delovanja, ki ni v skladu z nepreklicnostjo človekove končnosti in ki torej ni utemeljen v obsedenosti od smrti. Kakšen je ta drugi, Claudu in Perkenu dosledno nasproten in celo sovražen način bivanja?

Obsedenost od smrti določa človeka v odpor ali upor proti smrti, zato je samo po sebi umevno, da je tisto nasprotje, ki ga iščemo, le tak način bivanja, ki ni upor ali odpor proti zavesti o smrti oziroma proti smrti. Kdor se ne upira, ta pač na nekaj pristaja, sprejema, se nečemu podreja. Za opredelitev Claudovega in Perkenovega nasprotja se torej sam po sebi ponuja izraz: *podrejanje*. To pa ne more biti nič drugega kot podrejanje smrti, če sta namreč Claude in Perken odpor proti smrti.

Claudovo in Perkenovo nasprotje je očitno mogoče dovolj natanko opredeliti kar na podlagi dedukcije. To podrejanje ali podreditev smrti je tisto, s čimer sta v spopadu oba glavna junaka in kar se upira njuni akciji in jo hkrati seveda tudi izziva. Vprašanje pa je, kakšen je notranji pomen tega njunega nasprotja. Že na prvi pogled je jasno, da to nasprotje oziroma da ta sovražnik ni utelešenje nekega načela, ki bi bilo nasprotno in sovražno načelu, ki je utelešeno v Claudu in Perkenu. Spopad, kakršnega uprizarja *Kraljevska pot*, ni spopad dveh nasprotnih si načel, dveh različnih temeljnih resnic, saj je očitno, da je resnica vseskoz ena in ista: oba nasprotnika, oba pola »izvirata« iz enega in istega, se pravi iz skupnega načela, iz ene in iste temeljne resnice, ki je smrt. Smrt je temelj Clauda in Perkena, hkrati pa je tudi temelj njunega nasprotja. To, kar loči Clauda in Perkena od njunega nasprotja, je le razmerje ali odnos do temeljne resnice. Ali z drugimi besedami: temeljna resnica se pojavlja in uveljavlja na dva načina, omogoča dve razmerji: odpor in podrejanje. Na podlagi ene in iste resnice nastajata torej dva načina biti, vedenja in delovanja, čeravno je temeljna resnica obakrat ista.

Ali lahko te ugotovitve dokažemo tudi z Malrauxovim besedilom? Vrniti se je treba k prvemu delu Claudovega pogovora s samim seboj. Tam Claude med drugim razmišlja tudi o civilizaciji, ki odmerja duhu prevelik pomen in ki jo nekoliko kasneje označuje tudi za svet v stagnaciji in zaprašeno življenje ljudi. V okviru te civilizacije človek lahko prodaja avtomobile, vrednostne papirje, vrednote in govore, lahko pa gradi mostove in služi znanosti, da si pridobi ugled in pomen. Takšno ravnanje pa izdaja samo po sebi, da je utemeljeno v prepričanju, češ da človekovo življenje služi in mora služiti nekakšni obči blaginji in da se mora človek ravnati po nekih zanesljivih vzorih, kar vse pomeni, da ima človekovo življenje že samo po sebi nek končen, zato tudi dosegljiv smoter. Ta civilizacija ima po vsem videzu nek notranji red in v okviru tega reda je človek podrejen določenim vrednotam, vzorom, obči blaginji itd. Kdor se vključi v ta red in se podredi vrednotam in pravilom, ta ne ve, da je življenje absurdno in brez končnega smotra, kar pomeni, da ne ve za smrt, da ne ve za nepreseglji-

vost smrti, ne ve za njeno resnico. Bistvo civilizacije tedaj ni obsedenost od smrti, zato je naravno, da je za Clauda podreditev temu redu civilizacije in sveta isto kot najgloblja podrejenost smrti.

Tudi v samem Malrauxovem besedilu je to, kar je nasprotje Clauda in Perkena, označeno kot podrejanje ali podreditev smrti. Besedilo samo torej v celoti potrjuje logiko, pa tudi rezultate našega sklepanja, hkrati pa daje podrejenosti konkretnejšo vsebino: to je civilizacija v stagnaciji, je določen red sveta ali svetovni red, torej določena socialno zgodovinska struktura ali eksistenca.

Ta socialno zgodovinska struktura je v stagnaciji, je nekaj mrtvega, saj Claude posebej ugotavlja, kako so vse ideje, na katerih je zgrajena, samo še trupla brez življenja. Civilizacija, ki stagnira, je civilizacija mrtvih idej, civilizacija trupel, kadavrov. V tej civilizaciji gospodari smrt, smrt ima civilizacijo zares in do kraja »v rokah«. Zato je jasno, da je možno tudi v zvezi s to civilizacijo govoriti o strogi gospodovalnosti smrti. Smrt pa je, kakor vemo, tako ali tako edina in temeljna, nepresegljiva in nepreklicna resnica vsega, iz česar sledi, da je tudi ta civilizacija vsa, kar je je, v »rokah« te edine in izvirne resnice. Gospodovalnost smrti je nekaj zares vsesplošnega in se razprostira prek vsega, kar je, torej tudi prek civilizacije, prek določene socialno zgodovinske strukture, ki je dosledno in tako rekoč prvinsko Perkenovo in Claudovo nasprotje. Res je sicer, da je ta civilizacija v stagnaciji, kar nedvomno pomeni, da jo obvladuje tista posebna mlačnost smrti, o kateri govori Claude, in res je, da ne more biti drugega kot ena sama velika rakasta rana, počasno gnitje in razpadanje, vendar pa vse to ne pomeni, da se dogaja nekje daleč stran in brez stika s splošno in temeljno resnico, nekje zunaj območja, kjer vlada in se uresničuje vesoljno bistvo sveta. Zato ta civilizacija ni nasprotje bistva, ni samo nekakšna neustrezna eksistenca, ki je z ozirom na bistvo vseskozi in vedno nekaj neustreznega, lažnega, samo goli videz in prevara ter zato določeno za predmet človekove spreminjajoče akcije. Vesoljno bistvo je edini in dokončni gospodar razpadajoče civilizacije in svetovnega reda, ki sta podrejenost smrti, se pravi podrejenost samemu vesoljnemu bistvu. Zato je jasno, da ni niti potrebe niti možnosti, da bi ju privedli nazaj k bistvu, da bi ta svet re-evoluirali nazaj h prvotni biti. Ta civilizacija, ta neustrezni svet je že uresničitev bistva in biti.

Iz tega pa se sam po sebi ponuja naslednji sklep: revolucionarna socialno zgodovinska akcija, kakršno praviloma uprizarja tradicionalni roman, zdaj sploh ni več možna, pa tudi potrebna ni več. To sicer pomeni, da tudi tradicionalni junak ni več možen, vendar pa ne more pomeniti, da od zdaj naprej ni nobene akcije več in nikakršnega junaka; če bi bilo tako, ne bi bilo ne Perkena in ne Clauda, pa tudi *Kraljevske poti* ne. Zato je potrebno dognati, kako je v takšnem položaju akcija sploh še možna, v čem je utemeljena, kakšna je, kako poteka, kam vodi in kakšen je njen pomen.

To vprašanje nas vodi nazaj k vprašanju o razliki in sprašujemo se, kako ta diferenca omogoča akcijo in kakšno akcijo omogoča. Diferenca je zdaj za nas razlika ali sovraštvo med Claudom in Perkenom na eni ter civilizacijo oziroma svetovnim redom na drugi strani. Hkrati je to nasprotje med biti upor in biti podrejenost smrti. Jasno pa je tudi, da to ni več tradicionalna razlika med bistvom in bivanjem, med lepo idejo in zavrženo stvarnostjo. To je nasprotje med dvema načinoma biti, ki oba izvirata in sta oba utemeljena v enem in istem temeljnem »dejstvu«, ki ima pomen in »funkcijo« splošne in nepresegljive resnice. Tak značaj obeh načinov biti seveda marsikaj pove tudi o sami zadnji resnici, iz katere izvirata. Temeljna resnica je po vsem videzu takšna, da se lahko uresničuje na dva načina hkrati in da zaradi tega omogoča tudi dva načina biti človek. Bistvo sámo se torej uresničuje na dva načina — in ker je svet Malrauxovega romana zgrajen iz dveh različnih delov, je jasno, da je to bistvo že uresničeno, da torej posega v vse predele sveta in ga zato ni treba šele uresničevati, kakor se je to godilo v tradicionalnem romanu. Zdaj gre samo še za razliko med dvema uresničitvama enega in drugega bistva, ene in iste temeljne resnice: nad vsem gospodujočega »načela« smrti. Zato je tudi jasno, da se mora vprašanje o diferenci kot izvoru akcije spremeniti v vprašanje o pomenu in o medsebojnih razmerjih teh dveh različnih uresničitev enega in istega vesoljnega bistva. Sprašujemo se, kaj pomeni, da se eno in isto bistvo uresničuje na dva tako različna in nasprotna si načina, ki sta takšna, da se lahko poženeta v neusmiljen medsebojni spopad.

V stagnirajoči civilizaciji se bistvo, tj. gospodovalnost smrti, ne uresničuje in ne »deluje« na isti način, kot se nam razkriva v znani Claudovi misli, za katero je gospodovalnost tudi nekaj takega kot butanje krvi ob sencà ali zahteva po spolni zadostitvi. Kljub temu je ta civilizacija še vedno v oblasti smrti in smrt z vso svojo močjo gospodari nad njo. Vendar to gospodovanje očitno ni takšno,

da bi se hkrati z njim v notranjosti sveta in civilizacije dogajalo tudi tisto elementarno valovanje in prvinska napetost, ki sta kakor butanje krvi in spolni nagon. Stroga gospodovalnost smrti, ki ji je izročena stagnirajoča civilizacija, se v sami notranjosti civilizacije ne reproducira kot notranja napetost in akcijska izprošenost, kakršni sta značilni za Clauda in seveda tudi za Perkena. Civilizacija je sicer do kraja podrejena smrti, vendar živi, kakor da bi smrti ne bilo; ljudje se v okviru tega sveta vedejo, kakor da bi človekovo življenje zares imelo nekakšen zanesljiv smoter, kakor da je zares možno služiti obči blaginji in kakor da je res najbolj pomembno, da se ravnaš po določenih vzorih in si kar naprej prizadevaš za ugled in odličnost. Vse te lastnosti civilizacije v stagnaciji in svetovnega reda so še posebej poudarjene v naslednjem pogovoru med Perkenom in Claudom:

»Smrt je tu, razumete, kot ... kot neovrgljiv dokaz absurdnosti življenja ...«
»Za vsakogar.«
Za nikogar! Smrti ni za nikogar. Redki bi lahko živeli ... Vsi mislijo na to ... da bodo ubiti, tako. To nima pomena. Smrt je nekaj drugega: je ravno nasprotno.«

Ljudje sicer vedo za svojo smrt, vedo, da bodo umrli, oziroma da bodo ubiti. Vendar to hkrati pomeni, da zanje smrti sploh ni, sicer ne bi mogli živeti. Smrt torej vlada svetu, ne da bi svet zanjo vedel, ne da bi vedel za njeno resnico. Gre torej za posebno razmerje med svetom in smrtjo oziroma med smrtjo in svetom — in to lahko opredelimo takole: smrt gospoduje svetu prikrito, njena gospodovalnost in resnica sta svetu prikrita. V gospodovanju, s kakršnim gospodari smrt stagnirajoči civilizaciji, se resnica smrti ne razkriva. Iz tega pa seveda jasno sledi tudi tale sklep: tak svet in civilizacija sta možna le, če se temeljna resnica prikriva, in sta ravno zato sama na sebi prikrivanje te resnice, vendar hkrati njeno docela zakonito uresničevanje.

Pravkar opisane razsežnosti svetovnega reda same po sebi omogočajo tudi novo opredelitev tistega načina biti, ki je nasprotje tega reda in ki je utelešen v Claudu in Perkenu: če je bilo možno v zvezi s stagnirajočo civilizacijo uporabiti pojem prikritosti in prikrivanja, je docela jasno, da smemo zdaj uporabiti pojma razkrivanja in razkritosti. Resnica smrti se zdaj razkriva, njeno gospodovanje je razkrivanje njene resnice, in način biti, ki tako nastane, je razkrivanje resnice.

V luči teh ugotovitev dobijo nov pomen tudi druge bistvene Claudove in Perkenove lastnosti. Oba se razumeta kot odpor in upor proti smrti, iz česar sledi, da morata biti hkrati tudi upor in odpor proti civilizaciji in svetovnemu redu, ki sta najgloblja podvrženost smrti. Ali z drugimi besedami: kot upor in odpor zavesti o smrti sta tudi odpor in upor proti tistemu načinu biti, ki se mu reče podrejanje smrti in ki se uresničuje v propadajoči civilizaciji in svetovnem redu. Kakor večina junakov tradicionalnega romana tudi Claude in Perken zanikujeta obstoječi in veljavni socialno zgodovinski red, iz česar bi se dalo pojasniti tudi izvor in razsežnosti njune akcije, ki je ravno odpor in upor stagnirajoči civilizaciji.

Vendar pa vemo, da se obe glavni osebnosti od tradicionalnega junaka tudi močno razlikujeta, in zato moramo domnevati, da je njun upor nekaj posebnega in drugačnega od tradicionalnega upora in tradicionalne revolucije. Na to opozarja tudi že navedena Claudova izjava Perkenu: »Upor je zame pogrošna zadeva in nimam zaupanja vanj.« Claude v upor ali revolto nima zaupanja, a ta upor ne more biti drugega kot upor, v kakršnem je stal junak tradicionalnega romana. Zaupanja pa nima vanj, ker prinaša samo drobiž, ker je torej nekaj malenkostnega, obrobnega in ne more prizadeti svetovnega reda v njegovem središču, zato ga tudi zrušiti ne more.

Kakšen je torej upor, ki je utelešen v Claudu in Perkenu? Odgovor na to vsekakor temeljno vprašanje se začne odkrivati že, če med seboj zvežemo in hkrati mislimo vse tiste najvažnejše ugotovitve, ki označujejo obe glavni osebi romana. To so predvsem štiri definicije: odpor ali upor proti zavesti o smrti; odpor in upor proti civilizaciji in svetovnemu redu; odpor in upor proti podrejenosti smrti; razkrivanje in razkritost temeljne resnice oziroma resnice temelja. Če vse te štiri opredelitve med seboj povežemo v skladu s kontekstom celotnega razmišljanja, lahko sklepamo nekako takole: tisti način biti, ki je odpor ali upor proti smrti, je razkritost in razkrivanje temeljne resnice, in v njem »gospoduje« smrt tako, da se njena resnica razkriva, iz česar sledi, da je ta način razkrivanje in razkritost vesoljnega, edinega in poslednjega bistva. To vesoljno bistvo pa določa, opredeljuje in obvladuje tudi propadajočo civilizacijo in svetovni red, ki sta najgloblja podvrženost smrti, zaradi tega je očitno, da je upor proti smrti kot

razkritost resnice smrti, ki je vesoljno bistvo, hkrati tudi razkrivanje resnice prav te propadajoče civilizacije in svetovnega reda. Jasno je tedaj, da se človek, ki je v uporu proti podrejenosti, propadajoči civilizaciji in svetovnemu redu, neposredno izroča prav resnici te podrejenosti, reda in civilizacije. Svetu se upira iz resnice tega istega sveta. V svoji akciji proti redu in civilizaciji potemtakem ne uveljavlja nekega drugega ali novega načela, marveč uveljavlja tisto temeljno resnico, ki je položena v temelj njegovega nasprotja. Upor proti svetu prinaša v tem primeru na svetlo in v svet resnico tega sveta in se v njej utemeljuje. Svet se že od vsega začetka dogaja po meri svoje resnice, vendar tako, da se »svoje« resnice »ne zaveda«, resnica se mu prikriva, čeprav se v njem hkrati tudi uresničuje. Resnica se zaveda in resnica se razkriva samo v uporniškem junaku, samo on ve, kakšna je mera, ki odmerja usodo in potek sveta. In prav v tej resnici je utemeljen tudi junak za svojo uporniško akcijo proti svetovnemu redu: resnica, ki je temelj junaka, je hkrati tudi temelj svetovnega reda.

Za razliko od Malrauxovega junaka se je junak tradicionalnega romana utemeljeval v nečem, kar se v realnem svetu, v obstoječem svetovnem redu ni uresničevalo in kar je svet pravzaprav zanikoval: za Don Kihota sta resnica vsega ljubezen in pravičnost, svet pa je zanikanje ljubezni in pravičnosti; ljubezen in pravičnost se v obstoječem svetu ne moreta uresničevati. Malrauxov junak pa se utemeljuje tako, kakor si to prizna Claude sam: »Arracher ses propres images au monde stagnant qui les possède« — junak mora svojo podobo, se pravi svojo resnico iztrgati svetu, ki to njegovo resnico že poseduje. To, kar junak mora biti, je že tu, je že v svetu in seveda ni nič drugega kot resnica sveta, ki pa je v tem svetu samem navzoča na način prikritosti; zato ni dovolj, da si junak ogleda svet, da bi našel svojo resnico, mora jo svetu iztrgati.

Junak pride do svoje podobe in resnice, ko »pride« v resnico sveta in do nje. To se zgodi tako, da sestopi v temelj sveta, da se mu razkrije resnica sveta. Junak je zdaj v resnici sveta in je zato očitno, da »ve« o svetu ravno to, česar ta svet sam o sebi ne »ve«. Junak se naseli prav v središču tistega mehanizma, ki je svetu prikrit in ki hkrati ureja potek dogajanja sveta in njegovega reda. Junak je videc, svet je slepec. V tem trenutku pa je jasno, da junak svet lahko obvladuje. Sestopil je v temelj, v bistvo sveta, in zato mu je svet izročen, kakor je izročen svojemu bistvu in svojemu temelju. Razmerje med junakom in svetom je zdaj razmerje med bistvom in svetom. Kakor bistvo, tako tudi junak zdaj drži svet v »svojih rokah«, ga obvlada in se lahko z njim igra, okorišča itd. In res pravi Claude samemu sebi: »Svetovnega reda ne poruši naključje, marveč volja, ki se z njim okoristi.« Junak se lahko okoristi s svetom, ker je sestopil v bistvo, kateremu je svet podložen.

Malrauxov junak pa je z vsem tem razkril neke posebne razsežnosti, zaradi katerih postaja podoben tistemu liku, kakršen je utelešen npr. v Balzacovem Jacquesu Collinu, imenovanem Trompe-la-Mort. To je tisti tip človeka, ki pozna skrito bistvo sveta in to svoje znanje uporablja tako, da prezira vse veljavne norme in pravila in jih izkoristi v svoje »egoistične« namene. Podobne prvine smo odkrili tudi v Stendhalovem Julijanu Sorelu in markizu La Mollu. Vsi ti natanko vedo, da so vse veljavne norme in vrednote le nekaj izrazito instrumentalnega, brez slehernega nadiha prave transcendence, zato jih človek lahko uporablja docela v lastno korist, kakor mu narekujejo njegovi vsakdanji interesi. To so demonične osebnosti, ki se ne podrejajo redu sveta, marveč ga izkoriščajo zase. Docela upravičeno je vprašanje, ali je treba tudi Clauda in Perkena uvrstiti v družino teh demoničnih likov, in če bi morali na to vprašanje odgovoriti pritrdilno, bi bilo jasno, da je tista prenovitev tradicionalnega junaka, ki se je dogodila v Malrauxovem romanu, pač v tem, da je Jacques Collin postal vsesplošni način biti.

To, kar utegne družiti Clauda in Perkena s tradicionalnimi demoničnimi liki, je predvsem dejstvo, da imajo vsi jasen vpogled v bistvo sveta, da so tako rekoč v temelju sveta. Razlika utegne biti le v tem, kaj pomeni biti-v-temelju-sveta. Kaj torej pomeni ta posebni način biti v Malrauxovem romanu in v kaj določa Malrauxovega junaka?

Junak, ki sestopi v temelj sveta, je v resnici sveta in zato je njegovo bivanje določeno kot razkrivanje prikrite resnice sveta. Zato nastane vprašanje: kaj pomeni za ta svet, ki je prikritost resnice, razkrivanje te resnice, se pravi razkrivanje in razkritost njegove lastne resnice? Kaj pomeni za ta svet, če se razkrije resnica njegovega temelja? Kakor že vemo, pa je ta svet, tako, kakršen je, z vsemi svojimi vrednotami, ideali, vzori itd., možen le, če se njegova resnica prikriva, ker je sam po sebi njena prikritost. Sama resnica »hoče« ta svet kot »svojo« prikritost. Svet kot nekaj docela realnega, kot realno bivanje in uresničevanje določene

resnice je možen le, če uresničevanje resnice nima značaja in pomena razkritosti oziroma razkritosti resnice bistva, v katerem je ta svet utemeljen tako, da sploh nekaj je. Brž ko bi se torej očem sveta razkrila resnica njegovega lastnega bistva in brž ko bi bile oči takšne, da bi lahko ugledale resnico, bi takšnega sveta ne moglo več biti. Zrušil bi se vase. Že iz tega pa je docela jasno, da je tisti način biti človek, ki je kot upor proti civilizaciji razkrivanje resnice temelja te civilizacije, hkrati tudi konec te civilizacije, njena absolutna meja, nepreklicno zanikanje svetovnega reda, ki je najgloblja podrejenost smrti. Natančno to pa je tudi smisel že citirane Claudove misli, ki pravi, da svetovnega reda ne more porušiti naključje, marveč le volja, ki se z njim okoristi. Claudova misel govori o okoriščanju in mi vemo, da je okoriščanje v najtesnejši zvezi s tistim obvlado-

vanjem, za kakršnega je zmožen junak, ko je sestopil v temelj sveta. Vendar pa je hkrati to obvladovanje tudi konec sveta, je njegovo porušenje. Biti v razkritosti resnice svetovnega bistva res omogoča junaku, da svet obvladuje in se z njim okorišča, toda hkrati s tem, ko je junak sestopil v temelj sveta in ko se njegovo bivanje oblikuje kot razkrivanje resnice bistva sveta, se dogaja še nekaj drugega: polom, rušenje, konec sveta.

Razlika med Claudom in Perkenom na eni in demoničnimi osebnostmi tradicionalnega romana na drugi strani je postala zdaj že jasnejša. Te demonične osebnosti poznajo resnico sveta. Resnico uporabljajo zato, da bi svet obvladovale in s tem obvladovanjem se šele zares dokončno naseljujejo v tem svetu, okoriščajo se z njim tako, da se vanj do kraja vključujejo in ga s tem ohranjajo ter šele do kraja potrjujejo.

Malrauxov junak se sicer približa tisti točki, ko bi se lahko sprevrgel v demonično osebnost tradicionalnega romana. Vendar pa se mu to ne more zgoditi, ker bi v tem trenutku začel potrjevati to, kar je njegovo nasprotje, in tako bi prenehal biti upornik, sesul bi se, kakor se mora sesuti svetovni red, ko se razkrije resnica njegovega bistva.

Zdaj so pred nami najpomembnejše lastnosti Malrauxovega junaka. Na teh nastane potem neka konkretna in individualna usoda, ki se uresničuje v čisto konkretni akciji. Potrebno si je ogledati zdaj ravno to konkretno usodo in akcijo, kajti vse, kar je bilo doslej povedano, je samo načelni temelj usode in akcije. To pomeni, da je treba opisati, kaj Claude in Perken v romanu sploh počneta.

Claude odhaja v južnoazijske pragozdove, da bi tam našel spomenike staroazijske umetnosti, predvsem reliefe na starih, že zdavnaj zapuščenih in porušenih pagodah. Na to pot se je lahko odpravil, ker je znanstvenik arheolog, saj izvemo, da je kot specialist za staroazijske kulture dosegel tudi stopnjo doktorja znanosti. Za svojo pot je vsekakor dobro pripravljen: pripravila pa ga je zanjo evropska znanost, ki mu je hkrati tudi omogočila, da je dobilo njegovo potovanje uradni značaj in podporo, saj ima s seboj vsa potrebna ministrska pooblastila, ki mu zagotavljajo podporo francoskih oblasti v Indokini. Njegovo potovanje ima vsa znamenja uradne znanstvene arheološke ekspedicije.

Vse to pa je komaj del resnice. Claude je sicer na arheološki ekspediciji, vendar nima namena, da bi ravnal, kakor je treba ravnati v takem primeru. Njegov namen namreč ni, da bi si z ekspedicijo pridobil znanstveni sloves,

univerzitetno profesuro, z njo pa tudi ustrezen družabni ugled in verjetno še kar ugoden materialni položaj. Tega, kar bo našel, se pravi staroazijske umetnine, ne bo izročil ustrezni znanstveni ustanovi, niti jih ne bo ohranil zase in z njimi tako ali drugače uprizoril nekakšno znanstveno senzacijo. S svojo ekspedicijo ne bo prav nič prispeval znanosti niti ne bogastvu in slavi arheoloških zbirk svoje domovine. Claude že apriori ne more prispevati k še večjemu bliščU civilizacije, ki je v stagnaciji, saj je vendar prepričan, da je misel, češ da mora človek služiti znanosti ali nekakšni obči blaginji, že zdavnaj mrtva in brez sleherne zavezujoče moči. Vse, kar bo na svoji znanstveni ekspediciji odkril, bo znanosti in uradom utajil. Umetnine, ki se mu jih bo posrečilo iztrgati razpadanju sredi južnoazijskega pragozda, bo na skrivnem prodal, da bi dobil kar največ denarja. Claude namreč nujno potrebuje denar, kakor je to jasno izpovedal v citiranem pogovoru s Perkenom. Vendar pa denarja ne potrebuje, da bi užival. Potrebuje ga zato, ker človek brez denarja ne more sam izbirati svojih sovražnikov, kar pomeni, da je brez denarja brez svobode in brez samostojnosti. Claude pa hoče doseči ravno samostojnost in svobodo. Denar potrebuje zaradi svobode, pridobi pa si ga lahko edino s tistim sredstvom, ki mu je pač na razpolago, in to je njegova znanost. Znanost je zanj samo sredstvo za pridobitev svobode. Claude je torej ne podreja pravilom in interesom znanosti in je prav zato bolj podoben plenilcem faraonskih grobov kot pa pravemu arheologu. Tak je zato, ker znanost podreja človeku oziroma najvišji človekovi potrebi: svobodi. Zato ni nikakršno naključje, če ponudi polovico denarja, ki ga bo dobil za utajene reliefe, Perkenu, ki prav tako nujno potrebuje denar. Tudi Perken namreč ne želi denarja zato, da bi užival, pač pa hoče kupiti večje količine orožja, da bi z njim oborožil neka severnolaoška plemena, ki si jih beli kolonizatorji še niso podvrgli. Tako oborožena bi se plemena lahko uspešno branila pred napredujočo kolonizacijo in sredi med njimi bi si tudi Perken vse do svoje smrti ohranil svobodo.

Claude znanost res zlorablja, se okorišča z njo in jo s tem seveda zanikuje, jo kot znanost uničuje. Postavlja jo v službo človekove svobode in prav s tem jo uničuje. A kljub temu ni mogoče reči, da je Claude samo navaden plenilec grobov, to pa pomeni, da je njegovo ravnanje v nekem smislu vendarle tudi v skladu z znanostjo. Kako je mogoče reči, da Claude kljub vsemu ravna v skladu z znanostjo? To je odvisno od tega, kako znanost razumemo, oziroma kako znanost samo sebe razume. Evropska znanost pa tako rekoč že od svojega začetka govori, da ni sama sebi namen, marveč da je samo v službi človeka in njegove svobode. Evropska znanost razume sebe vedno kot osvoboditev človeka: osvobaja ga izpod oblasti predsodkov, religije, izpod oblasti narave, pa tudi družbenih zakonitosti. Prav te in podobne njene »lastnosti« pa mečejo na Claudovo ravnanje čisto novo luč. Ko namreč Claude podreja znanost temeljnim interesom človeka, ko jo spremeni v instrument za dosego konkretne človeške svobode, ravna docela v skladu s tistim namenom znanosti, ki si ga je znanost sama določila. Claudova ekspedicija je z vsemi svojimi »nenavadnimi« lastnostmi uresničevanje samoopredeljenosti znanosti. Na tej ekspediciji se uresničuje to, kar je za evropsko znanost njeno bistvo.

Znanost je v tem primeru samo metafora, samo *pars pro toto*, simbol za svetovni red in civilizacijo v stagnaciji, zato je jasno, da je v Claudovi ekspediciji utelešen tisti način biti, ki ga poleg njega predstavlja tudi Perken. Docela naravno je, da je spričo tega potrebno opisati tudi Perkenovo akcijo, da bi tako lahko ugledali nove pomene in novo notranjo problematiko Malrauxovega junaka.

Tudi Perken pristaja na »zlorabo« znanosti. Kakor vemo, hoče oborožiti še nepodvržena plemena, da bi si zavarovala svobodo in da bi med njimi tudi sam do svoje smrti ostal svoboden. Vendar pa ima tudi to njegovo ravnanje še drugo plat. Perken namreč natanko ve, da bodo beli kolonizatorji razmeroma kmalu dosegli tista, za zdaj še svobodna plemena. To je pravzaprav samo še vprašanje časa in največ, kar bi se jim posrečilo, je le to, da bi si ohranila svojo svobodo vsaj do Perkenove smrti. O vsem tem si je Perken docela na jasnem, kakor pričajo tudi naslednja njegova priznanja Claudu: »V svoji pokrajini sem svoboden. Če bi bil oborožen, bi zdržal do svoje smrti ... Z nekaj mitraljezi bi postala tako nezavzetna, da je ne bo mogla zasesti nobena država, razen če žrtvuje zelo veliko število mož.«

Že vse to daje slutiti, da Perkenu sploh ne gre najprej in predvsem za svobodo in usodo teh plemen. Njihova usoda je docela jasna, in vprašanje je, če je spričo realne zgodovinske perspektive tisti način ravnanja, ki jim ga ponuja Perken s svojimi strojnicami, zares najbolj ustrezen in v skladu s potekom zgo-

dovine. Zato je docela upravičeno, da se vprašamo, kaj Perken sploh hoče in zakaj ga tako močno privlačijo ravno ta, zaenkrat in začasno še svobodna plemena. Nekaj sestavin za odgovor na to vprašanje ponuja že tale njegova izjava: »Če že moram igrati proti smrti, potem raje igram s petimi plemeni kot z enim otrokom.«

Pravi smisel Perkenovega delovanja je igra proti smrti. Ta igra proti smrti ne more biti drugega kot odpor ali upor proti smrti. Upor proti smrti določa človeka v kar se da intenzivno in polno življenje oziroma bivanje, in zato je jasno, da bo življenje s petimi plemeni res mnogo bolj polno, kot pa če bi bilo treba igro igrati z enim samim otrokom. Skoraj bi bilo možno reči, da Perken svobodna laoška plemena tako rekoč izkorišča, zlorablja jih, uporablja jih, da bi bilo njegovo kratko in enkratno življenje kar se da polno in razburljivo, da se torej ne bi moglo spremeniti v rakasto rano in počasno gnitje. Ta plemena so tako rekoč gradivo, ki naj izpolni praznoto in nesmisel življenja. Perkenov odnos do teh plemen je torej natanko isti kot Claudov odnos do znanosti.

Vendar pa smo morali že pri Claudu ugotoviti, da njegovo zlorabljanje znanosti nikakor ni tako zelo v nasprotju s samim bistvom in resnico znanosti, kot se utegne zazdeti na prvi pogled. Že to nas opozarja, da bomo tudi v Perkenovem ravnanju morda odkrili sestavine, ki postavljajo njegovo akcijo v drugo luč. To se zgodi, brž ko upoštevamo, da so ta svobodna plemena tako in tako že obsojena na smrt in polom, so že v neposredni bližini, tako rekoč že v rokah smrti. Njihov položaj je tak, da jih ima smrt docela v oblasti in se jim torej že približuje na način razkritosti, kar pomeni, da so po smrti določeni, da bi postali uporniki proti njej oziroma proti podreditvi smrti, ki jo s seboj prinašajo ravno beli kolonizatorji; ti pa niso drugega kot odposlanci civilizacije v stagnaciji in svetovnega reda, ki ga je treba porušiti in se z njim okoristiti. Smrt postavlja to pleme v tak položaj, ko se jim že utegne kazati resnica smrti, kar pomeni, da bi sami lahko postali razkritost resnice smrti. Tako so zares v rokah smrti, da bi se lahko njena gospodovalnost v njihovi »notranjosti« pojavila kot obsedenost od smrti. Če torej »uporablja« Perken ta plemena v svoji igri in v uporu proti smrti, jih s tem potiska v tisti način biti, ki bi bil njihovemu konkretnemu socialno zgodovinskemu položaju edino primeren. Perken ravna iz njihove resnice. Ni tedaj nobeno naključje, če nekajkrat zatrdi Claudu, kako močno obvladuje ta plemena in njihove poglavarje: obvladuje jih, ker je sam obseden od smrti in ker je zaradi svoje obsedenosti postavljen v resnico teh plemen, ki se jih bo ta resnica vsak čas razkrila. Perken ravna iz resnice plemen, kakor ravna Claude iz resnice evropske znanosti.

Za Claudovo in Perkenovo akcijo pa je značilna še neka posebna okoliščina, ki prav tako govori o samem bistvu te akcije. Claudova navidezno znanstvena ekspedicija skozi južnoazijski pragozd poteka tako, da je Claude v večni nevarnosti. Na tej svoji poti, ki je uničevanje in zlorabljanje znanosti, Claude nenehoma izpostavlja in tvega svoje življenje. Tako je, kakor da bi za zlorabljeno in uničeno znanost hotel dati v zameno svoje življenje. S tem postane dokončno podoben znanosti, saj vendar pravimo, da je znanstvenik človek, ki vse svoje življenje posveti znanosti in ki je za znanost pripravljen celo umreti. Vemo, da to ni fraza. Očitno je torej, da je Claude s svojim celotnim ravnanjem mnogo globlje v sami resnici znanosti, kakor pa se zdi na prvi pogled. Prav zato, ker na svoji poti, ki se sicer kaže kot zlorabljanje znanosti, nenehoma tvega svoje življenje, je šele zares v resnici znanosti, tako da jo lahko obvlada, razruši in se z njo okorišča, da ne bi zaradi tega postal navaden plenilec faraonskih grobov.

Natanko isto velja tudi za Perkena. Njegovo življenje je nenehoma v smrtni ogroženosti in prav to je še posebej poudarjeno v tisti mračni in grozljivi sceni, ko se mora proti obkolitvenemu obroču pragozdnih divjakov dvigniti v najhujše tveganje, ki ima že značaj prave ekstaze. Če opazujemo to njegovo lastnost hkrati z njegovim razmerjem do svobodnih laoških plemen, ki so obsojena na smrt, potem postane očitno, da je zaradi nenehne ogroženosti pravzaprav v natanko istem položaju, v kakršnem so ta plemena sama. Še več: njegov ekstatični pohod proti grozeči gmoti divjakov in njihovemu orožju dokazuje, da sam pravzaprav vseskozi počne natanko to, v kar bi rad pripravil svobodna plemena severnega Laosa.

Vse to kaže, da ima ta nenehna ogroženost oziroma nepretrgano tveganje življenja prav poseben, tako rekoč odločilen pomen. Vse poteka tako, kakor da bi Malrauxov junak šele s tveganjem dobil potrebne razsežnosti in bi šele zaradi njega postal do kraja utemeljen in resničen. Njegova akcija je ena sama izpostavljenost smrti, poteka v obliki nepretrgane verige limitnih situacij in zdi se, da je prav v tem skrita tista mera in meja, zaradi katere se njegova akcija ne

more sprevreči ne v goljufijo ne v demonijo. Ta mera in meja je smrt. Akcija se razvija ob neprestani navzočnosti smrti. Smrt ni samo inkorporirana v junakovo zavest, marveč je nenehoma že tu, tako da se akcija in usoda junaka dogajata pod njenim nadzorom. Junak stoji nenehoma iz oči v oči s smrtjo. Navzočnost smrti pa ne more biti brez zveze s tisto junakovo lastnostjo, ki se imenuje obsedenost od smrti. Človek kot obsedenost od smrti se lahko dogaja le ob nenehni navzočnosti smrti, le v nenehni smrtni nevarnosti. Šele v tej ogroženosti se dogaja konstituiranje Malrauxovega junaka. Zato ni čudno, če Perken nekje govori o užitku, ki ga človek občuti v skrajnem tveganju svojega življenja. To je užitek, ko človek začuti, da je, ta užitek je znamenje zanesljivosti lastne biti. Zanesljivost oziroma »pristnost« biti se kaže v smrtni ogroženosti, oziroma bit sama se razkriva skozi smrtno nevarnost. Od kod prihaja ta nevarnost?

V romanu samem ima ogroženost obliko nevarnosti, ki grozé Claudu in Perkenu od pragozda in od divjih plemen, ki se v njem skrivajo in so z njim tako rekoč eno. Pragozd s svojimi nevarnostmi ima seveda simbolični pomen, saj *Kraljevska pot* ni niti preprost avanturistični roman, še manj pa gola reportaža. Kaj torej simbolizira pragozd? Že Goldmann je ugotovil, da je pragozd simbol za neresnično, neavtentično življenje. Zato lahko v Malrauxovih opisih pragozda odkrijemo celo vrsto metafor, ki spominjajo na opredelitev, s katerimi se Claude v svojih razmišljanjih opredeljuje do civilizacije in do svetovnega reda, skratka do podrejenosti smrti. Dovolj je, če v tej zvezi navedemo iz začetka prvega poglavja drugega dela romana, da se Claudu prikazuje pragozd kot svet, v katerem človek nič ne velja. Nekaj strani kasneje pa mora Claude ugotoviti, da vladajo gozdu žuželke in razpadanje. Gozd je razpadanje, je torej ravno takšna rakasta rana kot življenje, ki je podreditev smrti.

Pragozd je simbol za svetovni red in za civilizacijo v stagnaciji. Tej civilizaciji se junak romana upira in je zaradi tega v romanu samem opredeljen bodisi z nemško besedo: *heimatlos* — brezdomovinec, bodisi kot človek, ki noče živeti v človeški skupnosti. Človek je brez domovine, tujec, ki se noče vrniti v domovino, marveč jo hoče razrušiti in obvladati. Zato se zdi nekam docela naravno, da se med svetom in junakom razvije neusmiljen boj na življenje in smrt. Toda boj na življenje in smrt ne more biti isti boj, kakršnega bije junak tradicionalnega romana, saj je Malrauxov junak docela drugače utemeljen kot revolucionar devetnajstega stoletja.

Če hočemo razumeti izvor nevarnosti, v kateri se junak šele zares konstituira, je treba na novo premisliti nekatere temeljne razsežnosti celotnega sveta Malrauxovega romana. Ta svet je, kakor smo že ugotovili, na znotraj razklan in razpolovljen. Ta razklanost in njeno posebnost lahko doumemo le, če vemo, od kod prihaja. Celotni svet z vsemi svojimi nasprotji je utemeljen v smrti. To temeljno dejstvo opredeljuje tudi človeka: človek je človek zaradi svoje smrtnosti. Smrt pa se »uveljavlja« na dva načina in omogoča človeku dva načina biti. V zvezi s tema dvema načinoma smo uporabili izraze: razkritost in razkrivanje ter prikritost in prikrivanje. Ta dva načina biti nimata istega pomena kot v tradicionalnem romanu bistvo in bivanje, videz in resnica. Nobeden od teh dveh načinov biti ni nasproti drugemu kot videz proti resnici. Oba načina *sta*, noben ni le goli videz — prav zato uporabljamo izraz: način biti. To sta dve eksistencialni strukturi ali možnosti, dva eksistencialna modela. Če naj pri tem uporabljamo Malrauxovo terminologijo, potem ju označimo enega kot upor, drugega kot podrejenost smrti. Uporabiti smemo tudi Goldmannovo terminologijo in tako dobimo avtentični in neavtentični način bivanja.

Za naše vprašanje pa je zdaj važno predvsem to, da lahko ugotovimo, kakšna razmerja se spletajo med tema dvema eksistencialnima strukturama. To spoznamo, če upoštevamo vse, kar o obeh strukturah že vemo.

Avtentični model je razkritost in razkrivanje resnice bistva celotnega sveta. Ta model pa je lahko razkrivanje in razkritost le zato, ker stoji ob njem drugi model, ki je prikritost in prikrivanje resnice istega bistva. Še več: razkrivanje in razkritost sta možna samo zato, ker oni drugi model ni goli videz, nekaj začasnega in naključnega, marveč nekaj docela naravnega, utemeljenega, enako upravičenega kot to, kar je njegovo nasprotje. Razkrivanje in razkritost se lahko dogajata le kot razkrivanje resnice neavtentičnega modela, in zaradi tega sta tudi onemogočanje, zanikovanje, rušenje tega modela. Na nivoju konkretnega človeškega bivanja avtentična eksistencialna struktura ne more biti drugega kot razkrivanje prikrite resnice neavtentične strukture. Ali z drugimi besedami: upor proti smrti se lahko dogaja samo kot upor proti podrejenosti smrti. Upora ne more biti, če ni tudi podrejenosti. Upornik je potemtakem naravnost usodno vezan na svetovni red in civilizacijo, ki stagnira.

Ta temeljna lastnost upora je v romanu posebej poudarjena in je jasno razvidna že iz tele Perkenove izjave: »Zapustiti hočem brazgotino na tem zemljevidu.« S to izjavo si Perken jasno določa svoj namen in cilj, skratka to, zaradi česar sploh more biti. Zapustiti hoče za seboj brazgotino na zemljevidu sveta — a to pomeni, da mora prej zarezati v živo meso sveta kar se da globoko rano. V romanu je meso sveta metaforično podano tudi kot pragozd, in zaradi tega se razkriva tudi simbolična razsežnost same kraljevske poti: junak si mora v živo meso sveta zarezati svojo kraljevsko pot. Njegova pot torej ne more potekati nekje zunaj sveta, marveč ravno skozi sredino tega sveta, skozi sredino podrejenosti kot globoka rana in kraljevska pot. Ta svet je meso in je očitno samo zato tukaj, da človek vanj lahko zareže krvavo rano in svojo kraljevsko pot. Ko bi ne bilo svetovnega reda, ki je podrejenost sama, ne bi bilo kam zasekati kraljevske poti in za človekom niti brazgotina ne bi ostala.

Seveda je docela jasno, da tudi junak tradicionalnega romana ne bi imel kaj početi, ko bi ne bil okrog njega čisto konkreten svet in ko bi tega sveta ne bilo treba spremeniti. To je res, vendar pa je hkrati ravno tako res, da ta usodna zveza med junakom in svetom v okviru tradicionalnega romana ni bila položena v samo strukturo junaka. Svet tradicionalnega romana je v bistvu dosledno razklan in zato mora v času tradicionalnega romana ostati pomen junakovega poloma prikrit, kajti ravno junakov polom, njegova smrt, njegov padec v nič je tista sestavina dogajanja, v kateri prihaja na dan usodna vezanost človeka na svet, ki ga hoče spremeniti. V luči Malrauxovega besedila bi se dalo reči še več: junakov padec v smrt je »povratek« v to, kar je skupni izvor junaka in sveta, ki ga je hotel junak zanikati, spremeniti in odpraviti. Očitno je torej, da ima razmerje med upornikom in obdajajočim ga svetom v Malrauxovi *Kraljevski poti* poseben značaj in takšne razsežnosti, kakršnih v veliki realistični prozi devetnajstega stoletja ni najti. Malrauxov junak do sveta ni niti ravnodušen, pa tudi ne more ga samo sovražiti in v svojem sovraštvu kar se da dosledno zanikovati. Zato ni naključje, da je Malraux v opisu južnoazijskega pragozda, ki je, kakor vemo, simbol za zavrženi in neustrezni svetovni red, zapisal tudi tele besede: »ta zavrženi svet in hkrati privlačen kakor oči bebca«. Iz konteksta je jasno, da to ni samo nekakšen neprizadet avtorjev komentar, marveč gre za opredelitev Claudovega in Perkenovega razmerja do tega sveta, za njun položaj v tem svetu. Ta svet pa je zavržen, je svet bebcev, je torej nerazumen svet, a kljub svoji zavrženosti in nerazumljivosti privlačen. Upornika in junaka torej privlačita ravno zavrženost, nerazumnost in bebavost, zato lahko rečemo, da je tudi njuno razmerje do sveta na svoj način »bebasto«, nerazumno, skratka iracionalno, oziroma nekoliko natančneje: v upornikovem razmerju do obdajajočega sveta ni samo upor, marveč je tudi neka iracionalna navezanost. Za to iracionalno navezanost smemo uporabiti izraz: erotičnost. Govoriti smemo o erotičnem razmerju, a to tembolj, ker se nam s tem vračajo tiste opredelitve obsedenosti oziroma gospodovalnosti smrti, v katerih smo odkrili erotične in nagonske sestavine.

Erotičnost tega razmerja je odkril že Lucien Goldmann, ki je hkrati opozoril tudi na dejstvo, da je v *Kraljevski poti* nenavadno veliko prostora odmerjeno prav erotiki in seksualnosti. Goldman je celo dokazal, da sta seksualnost in erotika v Malrauxovem pripovednem delu samo simbol za razmerje med junakom in svetom, skratka, da je odnos med moškim in žensko prispodoba odnosa med človekom in obdajajočim ga ničevim svetovnim redom.

Domneva o erotičnosti in seksualnosti, se pravi o nagonsko iracionalnem razmerju nam ne more zadoščati, ker ostaja v območju metaforičnega izražanja. Razmerje med moškim in žensko že po tradiciji velja za odnos med aktivnostjo in pasivnostjo, zato smemo oba junaka *Kraljevske poti* razumeti kot utelešenje aktivitete, medtem ko je ogrožajoči ju svet simbol pasivnosti. To je jasno razvidno iz ustroja in poteka posameznih spopadov, v katere zaideta Claude in Perken, ko se prebijata po sledovih nekdanje kraljevske poti. Vse, kar ju tako usodno in smrtno ogroža, je vseskozi pasivno, je kot nekaka brezoblična gmota, ki jima nenehno grozi, da ju bo pod seboj pokopala, zadušila, poteptala, pregazila, zmečkala. Še posebej je pasivnost nevarnosti poudarjena v opisu Moiških vojščakov, ki obkolijo Clauda in Perkena. Postanejo del džungle in spremenijo se v nekakšno prežečo lavo, ki se bo zdaj razlila prek obeh glavnih junakov. To, kar nenehoma grozi Claudu in Perkenu, ohranja značaj brezoblične mase, podobne lepljivemu in zavratnemu močvirskemu blatu. Ta pasivnost ne pomeni, da blato ne zna ubijati, čeravno se ubijanje ne more dogoditi na način dvoboja, v borbi moža proti možu. Blato se niti ne brani niti ne napada na aktivni način, samó *je* in ker *je*, je že nevarno. Smrtno nevarno je, ker je močvirsko

blato in človek je v nevarnosti, brž ko je postavljen pred to blato in ko mora prek njega. Močvirsko blato pač »ne more« drugače.

Posebni pasivni značaj smrtne nevarnosti, ki prihaja nad junaka od obdajajočega ga sveta, določa tudi način junakove akcije. To zahrbtno močvirsko blato namreč ni več glina, ki naj bi jo človek preoblikoval po svoji podobi, ni le nekaj začasnega in spremenljivega; prvinsko je, večno in nespremenljivo. Spopad med posameznikom in tem blatom ni spopad dveh enakopravnih bojevnikov in to ni boj z enakim orožjem. Človek si ne more domišljati, da bo iz tega blata napravil nekaj drugega, da si bo sredi močvirja postavil varen dom — edino kar more, je le to, da to gomazečo gmoto, ki nezaustavljivo sili proti njemu, nekako uroči, jo z neko magično silo prikuje k tlom, da se vsaj za trenutek zaustavi. Zaradi tega mora dobiti junakova oziroma upornikova akcija tako rekoč iracionalne, magične razsežnosti. Ta magični značaj je v besedilu samem močno poudarjen. Prebrati je potrebno npr. samo odlomek, v katerem je opisano, kako Claude in Perken iščeta sredi pragozda razrušeno pagodo in kako se borita za reliefe. To nikakor niso realistični opisi realno potekajočega delovanja in še tako površen bralec bo moral priznati, da je v te opise položena neka nenavadna ihtivost, in vsak še tako droben gib je obtežen s posebno usodnostjo in pomenljivostjo. Za nas je zlasti zanimiv opis, kako Perken obvlada Moiške vojščake. Vse poteka tako, kakor da so ti divjaki pod vplivom Perkenove osebnosti, ki jim ne dovoli, da bi se sprostili v napad — in nazadnje uprizori Perken celó pravo čarovnijo s strelom v gaurovo lobanjo, iz katere priteče curek krvi.

Magična in iracionalna razsežnost akcije je, kakor se je dalo ugotoviti, v neposredni zvezi z naravo tega, kar človek ogroža: močvirsko blato ogroža človeka zato, ker je močvirsko blato, in človek je v smrtni nevarnosti, brž ko se znajde pred tem blatom in ko mora prek njega. Vprašanje pa je, kako da je človek sploh postavljen pred to smrtno nevarno gmoto, kako to, da je postavljen kar na sredo zavratnega pragozda? Pragozd je tu, kakor vemo, utelešenje podrejenosti smrti, in če je človek, ki je po svoji temeljni določitvi upor proti smrti, postavljen prav v sredo pragozda, prav v sredo podrejenosti smrti, potem je to možno zaradi tega, ker je tudi ta človek, ker je tudi ta upornik od vsega začetka v določeni meri natanko to, kar je tudi pragozd, se pravi podrejenost smrti. Ali z drugimi besedami: tudi junak sam je na določen način isto, kar sta civilizacija v stagnaciji in svetovni red.

Kaj naj to pomeni? Odgovor je v temelju celotnega sveta. Ta temelj je smrt, zato se morajo njene »lastnosti« reproducirati na vseh ravninah in v vseh delih ali regijah sveta. To velja seveda najprej za tisto njeno »lastnost«, ki je v tem, da se enkrat uresničuje na način prikritosti, drugič na način razkritosti svoje resnice. Iz tega sledi, da se morata tisti dve temeljni eksistencialni strukturi ali možnosti, ki se imenujeta podrejenost in upor proti smrti, obnavljati na vseh nivojih in v vseh delih sveta. Razklanost na upor in podrejanje se mora obnoviti tudi v junaku samem. Junak je tudi sam razklan in ne more biti samo upor, marveč je hkrati tudi podrejenost smrti.

Ti sklepi, ki hočejo utemeljiti notranjo razcepljenost, so sicer sami na sebi logični in v skladu z vsem, kar vemo o ustroju sveta, ki ga uprizarja *Kraljevska pot*. Skladajo pa se tudi s tistimi že opisanimi Goldmannovimi trditvami, ki dokazujejo, da v Malrauxovih besedilih smrt na eni strani akcijo omogoča, na drugi pa jo ravno tako onemogoča, ker se junak ob neposrednem soočenju s smrtjo vedno tako ali drugače iz akcije umakne ali pa se ji vsaj odtuji.

Nobenega pomena ne bi imelo, ko bi se še enkrat trudili s tistim, kar je opravil že Goldmann, kljub temu pa je treba navesti vsaj nekaj odlomkov iz romana, da bi vprašanje samo dobilo v pričujočem razmišljanju dovolj plastično obliko.

V pogovorih s Claudom Perken večkrat spregovori o takih pomenih in razsežnostih smrti, o katerih doslej še nismo podrobneje razmišljali. Prvikrat se zgodi to v tistem odločilnem dialogu, ko se oba glavna junaka odločita za skupno pot. Na Claudovo izjavo, češ da vse njegove odločitve določa le to, kar se v njem upira zavesti o smrti, odgovarja Perken takole: »Resnična smrt je propad ... Starati se, to je mnogo huje! — Sprejeti svojo usodo, pasjo hišico, ki si jo je bil človek postavil, da zavaruje v njej svoje življenje ... Ko je človek mlad, ne ve, kaj je smrt ...«

Iz teh nekaj stavkov še ni mogoče zanesljivo izluščiti celotnega pomena Perkenovih izjav, zato je potrebno navesti še dva odlomka.

Preden se Claude in Perken zares odpravita v pragozd, se med njima razvije dolg pogovor, v katerem Perken med drugim prizna, da se je bil tako rekoč že odpovedal svojemu prvotnemu načrtu, da bi se prebil do svobodnih severno

laoških plemen in jih oborožil. Na Claudovo vprašanje, zakaj je to storil, mu odgovori takole: »Glejte: to, kar me je odvrnilo od mojega načrta, kakor pravite, so bile ženske, ki sem jih zamudil. Ne gre za impotenco, razumite me! Grožnja... Kakor prvikrat, ko sem sprevidel, da se Sarah stara. *Konec* nečesa...« Tudi kasneje, ko sta že globoko v pragozdu, se spet pogovarjata o tistem, kar je za oba najbolj pomembno, in Perken pravi med drugim tudi tole: »Najprej sem doumel, kaj je smrt, ko sem videl starajočo se žensko, ki... skratka: žensko. Sicer pa sem vam govoril o Sari... In potem, kakor da to opozorilo ni bilo zadosti, sem to doumel tudi takrat, ko sem prvič začutil, da sem impotenten... *Nikoli pa pred obličjem mrtveca*... Starati se, to je tisto! ... Propad. To, kar me teži, je — kako naj rečem — moja človeška pogojenost — *la condition humaine* — to, da se staram, da se ta strahotni čas... Poglejte, ves ta mrčes, ki je podložen svetlobi, leta k našemu svetilu. Termiti žive v svojem termitnjaku, podložni zakonom termitnjaka. *Jaz* nočem biti pokoren ničemur.«

V teh Perkenovih izjavah je smrt staranje, propad, strahotni čas, skratka tako rekoč čisto realni »proces«. To ni samo zavest o smrti, o kateri govori Claude in ki se ji je možno upreti, marveč je *la condition humaine*, nepresegljiva človekova določenost. Perken pa prav tej *condition humaine* noče biti podložen. Noče se naseliti v tisto pasjo uto in noče pristati na svojo funkcijo in še manj na zakone termitnjaka. Na nič, kar je »naravno«, noče pristati, čeravno ga ima to »naravno« vseskozi v rokah in sicer tako močno, da se je za trenutek celo odrekel svojemu načrtu, svoji akciji, kar seveda pomeni, da je bil že na tem, da bi sprejel svojo utico, funkcijo in termitnjak. Možnost za podrejenost je torej človeku tako rekoč apriori dana, je njegova apriorna *condition humaine*.

Citirani odlomki imajo seveda še druge pomene, vendar v naš namen zadostuje to, kar smo pravkar ugotovili. Iz tega je namreč razvidno, da tista podrejenost smrti, kateri se mora resnični človek upirati, ni samo zunaj njega in ne gospodari samo v svetovnem redu in propadajoči civilizaciji, marveč je tudi v njem samem. Upor proti smrti je tedaj tudi upor proti samemu sebi. Upor proti podrejenosti smrti je obvladovanje civilizacije, ki je utelešenje te podrejenosti, zato je hkrati jasno, da je upor proti samemu sebi tudi obvladovanje samega sebe. Spričo tega ne preseneča, če si Claude ob koncu svojega razmišljanja reče med drugim: zagospodovati nad samim seboj.

Zagospodovati samemu sebi pa pomeni obvladati in preseči lastno podrejenost smrti, preseči to, čemur pravi Perken *la condition humaine*. Samo to je prava akcija, z njo presega junak svojo *condition humaine* oziroma iz nje izstopa. Stopiti iz *condition humaine!* Za akcijo, ki pomeni: *stopiti iz* in *biti iz* smemo uporabiti izraz ekstaza, ek-staza.

Ekstatični značaj akcije je razviden že iz omenjenih opisov Claudove in Perkenove »borbe« za reliefe, posebej pa je poudarjen v Perkenovem pohodu proti Moisom. Potrebno je navesti vsaj nekaj najbolj značilnih stavkov:

> Perken ni slišal ničesar več... V Perkenu se je razbesnel boj zoper propad kot nekakšna spolna pobesnelost... Tako burno je občutil v sebi zanos, da je na kocki več kot njegova smrt, da je ta smrt njegovo maščevanje nad svetom, osvobojenje iz človeškega stanja, da je čutil, ko da je to boj zoper nekakšno omamno blaznost, zoper nekakšno slepeče notranje razsvetljenje... Perken je korakal proti Moijem, korak za korakom in ves tog... Perken ni videl ničesar več... Nikdar Perken še ni hodil tako, ne da bi upogibal kolena. Sila, ki ga je držala pokonci, je slabo poznala njegove kosti; brez volje, ki ga je gnala proti mukam s trdovratnostjo ukročene živali, bi si bil mislil, da ga nese na slepo... Pretresal ga je nekak tragičen zanos, nekakšna divja veselost... se je oprijemal samega sebe, skrčeni dlani sta rili v meso beder, oči so bile premajhne za vdor vseh vidnih stvari, koža pa je bila kot živec. Kakor da je spolno razdražen, se je vrgel v ta smrtni boj svoje svobode na krilih do besnosti razkačene volje, ki je spričo tega pretečega uničenja sama sebe obsedla.

Gotovo je, da ni potrebno z izrecnimi opozorili na posamezne podrobnosti dokazovati posebne razsežnosti opisanega Perkenovega pohoda proti prežečim sovražnikom. Besedilo samo razločno poudarja, da tu ne gre samo za preprost boj moža proti možu, marveč za osvoboditev iz človeškega stanja, torej za preseganje, za izstopanje iz *condition humaine*. Zato tudi ravna Perken skoraj brez jasne zavesti, kot v oblasti neke tuje sile, skratka v pravem ekstatičnem zagonu.

Ekstatičnost je seveda nekaj ravno tako iracionalnega kot magičnost. Ekstatičnost je tako rekoč notranja, magičnost pa zunanja lastnost akcije. Akcija, kakršno uprizarja v smrti utemeljeni junak, je ekstatično magična akcija.

Te lastnosti akcije opredeljujejo najprej estetsko pripovedno strukturo Malrauxovega besedila. Ekstaza in magija sta nekaj iracionalnega, nenavadnega, kar se ne izmika samo logično racionalni analizi, marveč tudi običajni čutni percepciji, zlasti pa v celoti presega običajno, vsakdanje delovanje našega čutno čustvenega

mehanizma. Zato je docela naravno, da se mora Malrauxov roman močno razlikovati od tradicionalnega romana, ki je bil zgrajen kot sinteza logično racionalnega in čutno čustvenega sveta. Ne more biti naš namen, da bi to misel podrobneje dokazovali z natančno stilno analizo, velja naj samo kot opozorilo bralcu, ki je navajen predvsem na velika pripovedna dela XIX. stoletja in ki bo ob *Kraljevi poti* nujno moral spremeniti svoj ustaljeni način branja.

Ekstatičnost in magičnost akcije pa na poseben način opredeljujeta tudi zakonitosti, katerim je podložna junakova usoda. Če je junakova akcija kot magično obvladovanje »pragozda« hkrati tudi ekstaza, se pravi obvladovanje samega sebe, izstopanje iz *condition humaine*, potem je jasno, da njegov poraz nikdar ne more biti samo posledica tuje premoči, marveč predvsem posledica neke lastne in prav usodne nezadostnosti. Junak lahko propade, ker je v njem upor proti smrti preslaboten, ker kratko in malo ni zmožen ekstaze. Zato njegovega propada nikdar ni mogoče razumeti kot zgolj fizični polom, ki pa bi vendarle utegnil veljati za nekakšno moralno zmago. Junak namreč lahko le toliko časa seka v živo meso sveta svojo kraljevsko pot, dokler obvladuje samega sebe, dokler obvladuje in premaguje svojo lastno podrejenost smrti. Ko tega ne zmore več, mu meč avtomatično pade iz rok in ne more več izsekovati gozda, ki se pri tisti priči zgrne prek njega. V tem trenutku je samo še ena možnost: samomor. O njem pa pravi Perken tole: »Ko človek propade, se mora ubiti, toda ko propade, spet vzljubi življenje,« kar pomeni, da se ne more ubiti in da torej dokončno zapade tistemu načinu biti, ki se imenuje najgloblja podrejenost smrti. Natančno to se je primerilo Perkenovemu znancu Grabotu. Grabot ima celo vrsto lastnosti, zaradi katerih je podoben Perkenu, zato se da reči, da je tudi Grabot takšne vrste upornik kot Perken in Claude. V svojem uporu pa ni vzdržal, propadel je, in ko je propadel, se ni mogel ubiti, postal je ujetnik divjih Moisov, ki so mu iztaknili oči in ga privezali kot vprežno žival k mlinskemu kolesu. Postal je slep suženj, ki se z muko poganja v vedno istem krogu. Takšnega ga najdeta Perken in Claude in ga osvobodita. Toda osvoboditve ni, z Grabotom je konec in niti govoriti noče več. Spremenil se je v metaforo za tisto nesmiselno počasno gnitje, ki se mu je hotel upreti, a se mu ni posrečilo.

Načeloma je jasno, da je Grabot propadel samo zato, ker njegov odpor ali upor proti smrti že od vsega začetka ni bil popoln. O tem priča že Perkenova misel, češ da je vse Grabotovo ravnanje nekakšno kompenziranje, se pravi nadomeščanje. Grabot je nadomeščal neko svojo temeljno nezadostnost in to v našem primeru ne more biti drugega kot nezadostnost njegovega lastnega upora. Z ozirom na vse, kar že vemo o notranjem ustroju upornika, je očitno, da ta nezadostnost upora ne more pomeniti drugega kot to, da je bila v njem tista druga plat, se pravi podrejenost smrti premočna. Podrejenost smrti je resnica civilizacije v stagnaciji in svetovnega reda, iz česar se da sklepati, da je bil Grabot še vse preveč navezan ravno na to civilizacijo in na ta svetovni red, da bi se jima lahko zanesljivo uprl. Zato se njegova dejanja ne dogajajo že zunaj območja civilizacije in reda, marveč imajo očitno le ta smisel, da se skuša Grabot z njim iztrgati iz objema svoje podrejenosti, se pravi iz svoje nepremagljive navezanosti na norme svetovnega reda. Njegova dejanja, o katerih pripoveduje Perken, imajo zato značaj napenjanja, v njih je nekaj pretiranega, nenaravnega. Hkrati je v njih nekaj izrazito mazohističnega, in mazohizem je posebej poudarjen v njegovih erotično seksualnih razmerjih, saj pripoveduje Perken o njem, da se je dal ženski za celo uro nag obesiti. Grabot pravzaprav muči samega sebe. To, kar v njem samega sebe muči, ne more biti drugega kot podrejenost smrti, ki se muči, da bi se lahko spremenila v upor, vendar tega ne more doseči. Grabot sicer ve za smrt in njeno resnico, natanko ve, da je življenje absurdno, vendar ga to védenje še ne spreminja v obsedenca od smrti.

Grabot je nezadostni upornik. Prav tak pa je tudi Mayerena, o katerem Perken nekajkrat razmišlja. Tudi v njem je navezanost na svetovni red premočna. O njem pravi Perken, da je ravnal tako, kakor da bi bil na odru. Mayerena se je razkazoval, s svojim uporom je hotel uspeti v očeh sveta, ki ga je podiral, za potrdilo svojega upora je potreboval potrdilo gnijoče civilizacije, kar pomeni, da se je v resnici temu svetu, njegovim normam in vrednotam podrejal.

Grabot in Mayerena sta tudi utelešenje določenega načina biti človeka in torej pomenita določeno eksistencialno strukturo, ki je nekje na sredi med uporom in podrejenostjo smrti. Med obema skrajnima poloma je tedaj še cela vrsta možnosti, kar omogoča Malrauxu, da na eni strani razvije posebno notranjo dinamiko samih junakov, na drugi pa pravo tipologijo eksistencialnih struktur.

Vendar sta Grabot in Mayerena za nas pomembna še zaradi nečesa drugega. V luči njunega ravnanja in njunih usod se na nov način zastavi vprašanje o

konstituiranju in izvoru Malrauxovega junaka. Grabotov lik nam zastavlja vprašanje: kako da Grabot ni mogel postati upornik, kako da kljub vsem naporom in nenavadnemu pogumu, kljub izredni zmožnosti za tveganje ni mogel postati to, kar je Perken. Kako, kdaj in zakaj lahko postane človek pravi in dosledni upornik proti smrti? To, kar določa Clauda in Perkena za prava in nepopustljiva upornika, je obsedenost od smrti, zato se je treba vprašati: od česa pa je odvisna ravno ta obsedenost, zakaj so nekateri ljudje lahko, drugi pa ne morejo biti obsedeni od smrti?

Toda: ali že dovolj vemo, kaj ta obsedenost sploh je? V katerih predelih človeka naj jo iščemo? Ali je v zvezi z njegovo voljo, ali je odvisna od njegove miselne prodornosti, racionalno logičnega sklepanja, načina čustvovanja in značaja, ali od fizioloških in socialnih determinant?

Če natanko premislimo sam Grabotov lik, nam postane jasno, da nezadostnost njegovega upora ni posledica njegovega mazohizma, da torej ni posledica fizioloških ali psiholoških lastnosti, saj je vendar očitno, da je samo zato mazohist, ker ne more biti resnični upornik: v njem samo sebe muči, muči se na mazohistični način ravno podrejenost, ki se je že spoznala za podrejenost in nesmisel, a ne more prek sebe. Vprašanje ni ne sociološke in ne psihološke narave, kakor tudi ekstaza in magičnost nista dostopni veljavnim oblikam sociološke ali psihološke znanosti. Obsedenost od smrti nikakor ni odvisna samo od človeka, od njegove volje, pa tudi ne od njegovih privzgojenih in prirojenih lastnosti. Kakor nas postavlja *Kraljevska pot* ven iz območja tradicionalnega romana, tako nas tudi njen osrednji »pojem« postavlja ven iz območja tradicionalne psihologije, sociologije, zgodovinopisja itd.

To, od česar je obsedenost od smrti najprej in predvsem odvisna, je izrečeno že v njenem imenu: obsedenost *od* smrti je odvisna od *smrti*. Ko se sprašujemo o tej obsedenosti, se hkrati sprašujemo o smrti. Vendar pa ni jasno, kako se pravzaprav glasi vprašanje o smrti, če ga razumemo kot vprašanje o obsedenosti in ne-obsedenosti, se pravi, kot vprašanje o dveh eksistencialnih strukturah oziroma možnostih.

Iz vsega, kar smo iz Malrauxovega besedila že izluščili o pomenu smrti, je docela jasno, da sta ti dve eksistencialni strukturi, da sta torej odpor in podrejenost, obsedenost in ravnodušnost, možni le, če je smrt res poslednja resnica, zadnje, neukinljivo načelo, če je smrt res resnica temelja sveta. A ne samo to. Vprašanje o teh dveh eksistencialnih strukturah je tudi vprašanje o prikrivanju resnice smrti, ki je temeljno načelo vsega. Ko se zaradi vprašanja o obsedenosti in ne-obsedenosti od smrti obrnemo k sami smrti, se odpreta dva sklopa vprašanj: prvo zadeva temelj sveta, drugo zadeva razkrivanje in prikrivanje resnice tega temelja. Oba pa zadevata ustroj in dogajanje sveta. Pri vseh teh vprašanjih gre tedaj za svetovno zgodovinsko dogajanje.

Prvo, kar je treba dognati, je, če je smrt res temelj sveta, njegova nepreklicna resnica. V ta namen je dovolj, če še enkrat premislimo Perkenovo akcijo, nekatere njene bistvene razsežnosti, zlasti pa to, kar jo omogoča. Ugotovili pa smo že, da je ta akcija v neposredni zvezi z dejstvom, da je pet še nezasužnjenih severno laoških plemen obsojena na sužnost, ki je isto kot smrt. Če ne bi bila obsojena na polom in sužnost, bi jih Perken ne mogel obvladovati, ne bila bi mu pokorna, niti misliti ne bi mogel na to, da bi jih oborožil s strojnicami. Ta plemena so že »zrela« za tisti način biti, ki ga jim s svojimi strojnicami ponuja Perken: obsojena so na smrt. Obsojena pa so, ker divja kolonialna vojna.

Iz teh na kratko skiciranih dejstev se sam po sebi ponuja tale sklep: Perken kot obsedenost od smrti se pojavlja sredi posebnega splošnega stanja sveta. V *Kraljevski poti* je to kolonialna vojna in oborožena obramba svobode. Nekaj podobnega pa velja tudi za vse druge velike Malrauxove romane: *Zavojevalci* — Les Conquerants (1928), *Človekova usoda* — La condition humaine (1932) in *Upanje* — L'espoir (1937). Tudi v teh treh romanih je socialno zgodovinski svet v izjemnem, nenormalnem stanju: revolucije in vojne. Posebej je treba poudariti, da niti v enem izmed velikih in slavnih Malrauxovih pripovednih del ne vlada mir, marveč samo revolucije in vojne. Revolucije in vojne so redno in edino stanje sveta.

Vojna in revolucija pa pomenita predvsem, da so se ljudje dvignili drug proti drugemu v neusmiljen boj na življenje in smrt. To je bojno stanje, ko je smrt zares neposredno navzoča in ko neposredno gospodari. Vsesplošni boj je znamenje, da so je smrt naselila v temelju sveta in da se razkriva kot njegov temelj. Ker pa vojne in revolucije v Malrauxovem delu niso nekaj naključnega, je jasno, da je boj normalno stanje sveta. Svet in njegovo dogajanje sta nenehni spopad na življenje in smrt — in temu dejstvu se ni treba prav nič čuditi, ko pa

smo se navadili vsak dan ponavljati, da je življenje borba, in ko vsak dan ponavljamo, da se je treba kar naprej boriti zdaj za to zdaj za ono.

Splošno stanje sveta, kakršnega popisujejo Malrauxovi romani, ta nenehni boj vseh proti vsem ne more biti brez zveze s tistim, kar se v *Kraljevski poti* imenuje najglobljа podrejenost smrti. Vojne in revolucije morajo biti tako ali drugače najglobljа podrejenost smrti. Ali z drugimi besedami: revolucija in borba proti kolonizatorjem sama po sebi še nista tudi upor proti smrti, marveč sta lahko čisto navadna podrejenost smrti, se pravi nekaj neavtentičnega.

Kaj pomeni, da sta vojna in revolucija podrejenost smrti? V Malrauxovem romanu je podrejenost tudi to, če se človek podreja tem ali drugačnim vzorom, če ravna v smislu končnih smotrov in če se podreja načelu obče blaginje. Revolucije in vojne so podrejanje smrti, če se ljudje zapletajo v vojne in revolucije zaradi končnih smotrov, obče blaginje in visokih vzorov. V takšnem primeru se podoba sveta takole preobrne: ljudje gredo na vojno in v revolucijo zaradi obče blaginje, končnih smotrov in vzorov. Obča blaginja, končni smotri in visoki vzori kličejo ljudi v boj na življenje in smrt. Prav obča blaginja izroča ljudi neusmiljenemu boju na življenje in smrt, izroča jih smrti. Ljudje so v oblasti smrti, vendar ne vidijo njene resnice, to resnico jim prikriva obča blaginja, prikrivajo jim jo visoki vzori in končni smotri. Kljub temu pa je v takšnem stanju smrt tukaj in vsak trenutek se lahko razkrije njena resnica, ker je pač smrt postavljena v temelj sveta.

To splošno stanje, ki je boj vseh proti vsem, pa močno spominja na tradicionalni roman in na delovanje njegovega junaka. Ta junak gre v boj v imenu neke ideje, nekega smisla, bori se za občo blaginjo, pravičnejši socialni red in boljše življenje. Kljub temu pa konča v polomu, v smrti ali samomoru, ne da bi spoznal, da so mu visoki ideali, ideje, vrednote itd. prikrivale nesmiselnost njegovega početja. Junak ni vedel, da ga prek idealov, vrednot in lepše prihodnosti kliče ravno smrt. V luči Malrauxovega romana se ravnanje in neuspešni boj tradicionalnega junaka kaže kot podrejenost smrti in kot prikritost resnice smrti. Iz tega seveda sledi, da je Malrauxov junak konec tega junaka in razkritje njegove, njemu samemu prikrite resnice. Iz tega seveda sledi tudi preobrat v temeljnem ustroju romana samega. Junaki tradicionalnega romana so drug za drugim odhajali v isti brezuspešni boj, drug za drugim so se metali v žrelo smrti — vse to pa je bilo možno le, ker jim je bil pomen poloma in smrti njihovih predhodnikov prikrit. Polom in smrt sta v tradicionalnem romanu ohranjala značaj naključnosti. Razkriti resnico tega junaka pomeni razodeti, da sta polom in smrt nekaj nujnega, upravičenega in zakonitega, da sta bila torej skrita že v samem zasnutku akcije, ki je pripeljala junaka v polom, smrt ali samomor. Ko se resnica razodene, se mora smrt tudi dejansko pojaviti že v samem začetku akcije. In res: v romanu devetnajstega stoletja se je smrt prikazovala samo ob koncu, v Malrauxovem romanu se pojavi že takoj na začetku in sicer tako, da je postavljena v sam temelj sveta. Ta razlika pomeni, da sta se spremenila pomen in položaj smrti.

Novi položaj in pomen smrti nista brez zveze z značilnostmi tradicionalnega romana. Res je, da je v njem smrt ohranjala značaj naključnosti, vendar pa se je pojavljala s takšno trdovratnostjo, nasilnostjo in močjo, tako redno in zakonito, da res ni bilo več mogoče misliti, da je zgolj nekaj naključnega in posledica nekakšne junakove naključne zmote. Prej ali slej je bilo treba vzeti smrt resno in zares.

V okviru zgodovine evropskega romana se je smrt kot nekaj zaresnega in zakonitega vselila že v Kafkovo pripovedno prozo, kakor je to poskušal dokazati uvod k njegovemu romanu *Grad*. Zato je jasno, da Malrauxovo pisateljsko delo, ki uprizarja svet, kjer je smrt temelj in bistvo, ni nikakršen izjemni pojav, pač pa je oblika dogajanja temeljne zakonitosti romana in evropske besedne umetnosti sploh. Sprememba v položaju in pomenu smrti je potemtakem zgodovinsko utemeljena in je sama na sebi del zgodovinskega dogajanja. S svojim pomenom presega ozko literarne okvire.

Novi položaj in pomen smrti pa omogočata tudi novega junaka v romanu. Njegova bistvena lastnost je obsedenost od smrti, ki se lahko »dogodi« le spričo spremenjenega položaja in pomena smrti. Za to spremembo pa smo morali ugotoviti, da je del svetovnozgodovinskega dogajanja in da ravno zaradi tega obsedenost od smrti ni individualno psihološki pojav. V romanu samem se to dejstvo kaže tako, da je junak vezan na čisto določeno splošno stanje socialno zgodovinskega sveta. Obsedenost od smrti je torej »posledica« razvoja evropskega romana samega, kar je v skladu z dejstvom, da je v samem Malrauxovem romanu »posledica« socialno zgodovinskih sestavin. Iz tega sledi, da je tudi sprememba v pomenu in položaju smrti čisto »realna« zgodovinska sprememba, ki se je zgodila v samem temelju sveta. Brž ko pa je tako, moramo že pristati tudi na misel, da gre

za spremembo v načinu zgodovinske eksistence evropskega človeka sploh. Ali z drugimi besedami: gre za spremembo v načinu socialno zgodovinske akcije, in zato si je treba zastaviti vprašanje, kakšen je zgodovinski pomen tiste akcije, ki jo uprizarja Malrauxov roman in ki je edina možna, ko se spremenita pomen in položaj smrti.

Ta akcija je zasnovana v smrti, zato naše vprašanje sprašuje o razmerju med akcijo in smrtjo. O tem je premišljal že Goldmann. Po njegovem mnenju ravno smrt omogoča zares pravo in totalno angažiranost v akciji oziroma v revolucionarno osvobodilnem boju. Vendar pa smrt to akcijo retroaktivno tudi docela razveljavlja, ker akcija smrti pač ne more preseči, in tako postane jasno, da potiskata smrt človeka na eni strani v totalno akcijo, hkrati pa ga iz nje tudi trga. Smrt akcijo tedaj omogoča in hkrati tudi onemogoča.

Goldmannovi sklepi so po svoje utemeljeni in notranje skladni. Vendar pa vse kaže, da je potrebno vprašanje o akciji in smrti razviti še v drugi smeri.

Nedvomno je res, da sta Claude in Perken izrazita človeka akcije. Vendar pa je vprašanje, če je to res prava socialno zgodovinska akcija v običajnem pomenu besede. Za Goldmanna tega vprašanja sploh ni, čeprav je samo po sebi očitno, da je to bistveno in odločilno vprašanje, ker lahko pomen smrti odkrijemo šele, ko vemo, kakšna je tista akcija, ki jo omogoča, in kakšna je tista, ki jo onemogoča.

Kakor že vemo, je ves smisel, pomen in namen Perkenove akcije v tem, da zareže kar se da globoko rano v živo meso sveta, da si izseka iz zavratnega pragozda svojo kraljevsko pot. Vendar pa vemo, da se bo rana zacelila in tudi pragozd se bo tako temeljito in zanesljivo spet zgrnil prek kraljevske poti, da bo od nje ostalo le nekaj sprhnelih kamnov, ki bodo postali skrivališča krastač.

Vse to pove najprej, da ta akcija v socialno zgodovinskem smislu ne more zasnovati nič trajnega. V njej ni ničesar, iz česar bi lahko nastalo nekaj, kar bi njo samo preseglo. Akcija je do kraja zaprta sama vase, je tako rekoč sama sebi namen. Pojavi se sredi sveta, zareže vanj krvavo rano in izgine. Ta akcija sveta torej ne spreminja. Vse razloge imamo za trditev, da to sploh ni socialno zgodovinska akcija, pa tudi ne revolucionarno osvobodilni boj. Iz obsedenosti od smrti ne prihaja revolucionarno osvobodilna akcija. Akcija, ki jo smrt omogoča, ni niti revolucija niti boj za osvoboditev.

Vendar to še ne pomeni, da poteka akcija Malrauxovega romana zunaj, mimo in brez konkretnega socialno zgodovinskega sveta, zunaj revolucije in boja za svobodo. Prav nasprotno. Junak reže svojo kraljevsko pot ravno v socialno zgodovinski svet, v svet revolucij in osvobodilnih vojn, in pri tem uporablja sredstva socialno zgodovinske akcije. Junakova akcija ni revolucija, vendar se dogaja sredi revolucije in s sredstvi revolucije.

Gre torej za poseben položaj sredi revolucije in za posebno razmerje do revolucij. Ta položaj in razmerje ne moreta biti nekaj drugega od tistega položaja in razmerja, ki sta značilna za Claudovo razmerje do znanosti in za Perkenovo razmerje do še svobodnih severno laoških plemen. To razmerje se obnavlja v njunem razmerju do celotnega socialno zgodovinskega sveta, in zato moramo zdaj uporabiti vse tiste pojme, s katerimi smo že enkrat skušali opredeliti pomen in razsežnosti Malrauxovega junaka. To pa so: razkrivanje resnice, obvladovanje in okoriščanje. Akcija Malrauxovega junaka se dogaja iz resnice revolucije in hoče biti razkritost njene resnice, kar pomeni, da je obvladovanje in okoriščanje z revolucijo. Junak tradicionalnega romana je bil bojevnik in revolucionar, junak Malrauxovega romana je več od njega, je nad-revolucionar. Junak devetnajstega stoletja je hotel svet spremeniti po svoji podobi, da bi ga tako obvladal. Malrauxov junak pa hoče obvladovati spreminjanje samo. V tem smislu sta Perken in Claude radikalizacija tradicionalnega junaka in njuno delovanje je radikalizirana akcija ali radikalizirana revolucija.

Kaj pomeni radikalizacija? Gotovo je možna predvsem zato, ker tradicionalna revolucija ni več zadostna, ker je očitno postala vprašljiva. Njena vprašljivost je bila prisotna že v tradicionalnem romanu, saj se ji vendar ni nikdar posrečilo spremeniti sveta, nikdar se ni mogla uresničiti, pač pa je svojega nosilca redno pognala v polom, smrt ali samomor. Radikalizacija pomeni tedaj najprej razkritost te vprašljivosti in zato je treba opisati njene glavne razsežnosti.

Tradicionalna akcija je bila vedno zasnovana v nečem transcendentnem in je bila sama po sebi transcendirajoča: utemeljena je bila v »biti« ali bistvu, v duhu, materiji, zgodovinskem interesu, v taki ali drugačni splošni ideji ali vrednoti. To, v čemer je bila zasnovana, pa se je ohranilo pri življenju, tudi če je nosilec akcije s svojo akcijo propadel in izgubil svoje življenje; ravno zato je bil njegov

polom le nekaj naključnega in samo načelo zgodovinske akcije je ostalo trdno in nepremakljivo. Vprašljivost akcije se zato dotika kar njene zasnove, njenega temelja: razkriva se vprašljivost, nezadostnost in nezanesljivost njenega izvora. To pa je seveda vprašljivost »biti«, bistva, ideala, ideje, vrednote, zgodovinskega interesa itd. ter hkrati tudi vprašljivost transcendentalnosti akcije.

Spričo pravkar opisanih razsežnosti same vprašljivosti postane jasno, da mora na nezadostnosti tradicionalne socialno zgodovinske akcije zasnovana radikalizirana akcija pomeniti konec transcendentalnega značaja in vseh transcendirajočih lastnosti tradicionalne akcije. Izgubila je svoj transcendentalni mandat. V luči radikalizirane akcije se kaže, da socialno zgodovinska akcija in revolucija nista nekaj, kar bi lahko odrešilo svet in človeka, iz česar seveda sledi, da se dogaja razvrednotenje socialno zgodovinske razsežnosti človekove eksistence. Gre torej za razvrednotenje socialnosti in zgodovinskosti. Ta razvrednotenost je v zvezi z radikalizirano akcijo, ki je obvladovanje tradicionalne socialno zgodovinske akcije, iz česar samo po sebi sledi, da je evropski človek socialnost in zgodovinskost razvrednotil tako, da ju je obvladal.

Kakšna pa je ta nova, radikalizirana akcija? Zasnovana je kot upor proti smrti, poraja se naravnost iz resnice smrti, in prav to ji daje »pravico«, da obvladuje in s tem razveljavlja socialnost in zgodovinskost človeka. Vprašanje je le, kaj upor proti smrti sploh pomeni. Upor je sicer nekaj zares pravega in resničnega in poteka ob nenehni navzočnosti smrti. Vendar pa s tem uporom ni mogoče ničesar doseči: smrti namreč ni mogoče premagati niti odpraviti, zato je upor proti smrti že vnaprej obsojen na neuspeh in propad. Zato je treba nujno, da razume Claude sam svoje delovanje in svojo akcijo le kot začasno destrukcijo razmerja med ujetnikom in gospodarjem. Življenje kot radikalizirana akcija je samo začasna prekinitev podrejenosti smrti. Upor proti smrti pa je v Claudovih razmišljanjih opredeljen tudi kot upor proti ničevosti človeškega življenja, in zato je naravno, če ob koncu romana izvemo, da se je umirajoči Perken znašel iz oči v oči ravno z ničevostjo biti človek. Junak se ob koncu povrne tja, kjer je začel. Ta temeljna značilnost upora, se pravi apriorna nemožnost slehernega uspeha, je zavestno položena v sámo zasnovo upora. Z ozirom na upor in akcijo, kakršna uprizarja tradicionalni roman, sta to absurdni upor in absurdna akcija. Zato ni čudno, če sta dobila v Claudovih razmišljanjih ime: avantura, pustolovščina.

Ta avantura je hkrati radikalizirana akcija, je obvladovanje konkretnega socialno zgodovinskega sveta, vendar ne v »interesu« socialnosti in zgodovine. Avanturist se s tem svetom samo okorišča. Perken pravi Claudu med drugim tudi tole: »Biti kralj je neumnost; to, kar velja, je napraviti si kraljestvo.« Iz socialno zgodovinskega sveta si avanturist napravi svoje kraljestvo, zasede ga. Avanturist je tudi zavojevalec in docela naravno je, če je dal Malraux tistemu svojemu romanu, ki je nastal hkrati s *Kraljevsko potjo*, naslov *Les Conquerants — Zavojevalci*.

Vendar pa zavojevalec ne more nikdar doseči svojega cilja: Perken umre preden pride do »svojih« svobodnih plemen; za Clauda pa sploh ne izvemo, ali se mu je posrečilo pretihotapiti v Evropo tiste reliefe in jih drago prodati. Toda kaj pomeni, da zavojevalec ne more doseči svojega cilja? Zakaj Perken ne more priti pravočasno do svobodnih plemen in zakaj ga prehiti kolonizatorska kolona? Ali to pomeni, da radikalizirana akcija ni mogoča, da se torej socialnosti in zgodovinskosti ne da obvladati, da je obvladovanje socialnosti in zgodovinskosti čista iluzija, kakor je bila iluzija, da je možno svet uskladiti s plemenitim idealom? Ta vprašanja so tem bolj pomembna, ker vemo, da je tisti način biti, ki ga lahko označimo z izrazom avantura in zavojevanje, hkrati razkrivanje resnice bistva sveta. Ali torej iz poloma Perkena in Clauda sledi, da resnice bistva ni mogoče odkriti? Zavojevalec in avanturist sta upornika, njun upor je razkrivanje resnice in se omogoča iz obsedenosti od smrti, ker pa je njuna akcija obsojena na polom, bi bilo iz tega možno sklepati, da je tudi razkrivanje resnice obsojeno na neuspeh, da torej razkritosti kratko in malo ni in biti ne more. Smrt sicer omogoča razkritost, vendar jo hkrati tudi onemogoča.

Takšno sklepanje pa ni do kraja utemeljeno, niti ni docela logično, ker pozablja na neko bistveno sestavino Perkenovega delovanja: Perken je radikalizirana akcija, iz česar sledi, da se razkrivanje resnice smrti dogaja na akcijsko aktivistični način. Zaradi tega je treba reči: smrt omogoča razkrivanje resnice sveta, vendar pa ne omogoča akcijsko aktivističnega uresničevanja in dogajanja te razkritosti. Ali z drugimi besedami: razkritost resnice bistva sveta ne omogoča obvladovanja sveta, ne omogoča obvladovanja socialnosti in zgodovinskosti, ne določa človeka v pustolovščino in zavojevalstvo. Obvladovanje socialnosti in zgodovinskosti ni uresničevanje razkritosti resnice bistva sveta.

Spričo vsega tega pa postane jasnejši in razvidnejši sam potek upora. Malrauxov junak je takoj spočetka obseden od smrti, že takoj spočetka je postavljen v položaj, v kakršnem se tradicionalni junak znajde šele na koncu svoje poti. S tem je postavljen v resnico socialno zgodovinske akcije, zato ne more zasnovati ničesar, kar bi bilo podobno delovanju, boju in revolucionarnemu naporu tradicionalnega junaka. To, kar lahko zasnuje, je nekaj drugega: resnico, ki se mu razkriva v obsedenosti od smrti, hoče uresničiti na socialno zgodovinski način kot obvladovanje socialnosti in zgodovinskosti. Zaradi tega se v njegovem polomu ne prikaže le to, kar je že sam spočetka vedel, da namreč smrti ni mogoče premagati, marveč se v njegovem polomu razkrije še nekaj drugega: izkaže se, da akcijsko aktivistični način uresničevanja razkritosti resnice »ni v skladu« s to resnico in njenim svetovno zgodovinskim pomenom. Junakova smrt ni samo naravni povratek tja, od koder je junak prišel, je mnogo več: v njem se razkrije nemožnost tistega, za kar se je radikalizirani junak boril. Na začetku poti Malrauxovega junaka je torej kljub vsemu neka iluzija in na koncu je zato deziluzija. Zato ima Malrauxov roman jasno razvojno linijo, tako da se dogajanje, ki ga uprizarja, ne vrti v krogu niti se ne sprevrže v brezupno stopanje na enem in istem mestu.

Na koncu junakove poti je torej polom, ki ni bil vračunan že v sam začetek. O tem jasno priča opis Perkenove smrti. Iz tega opisa izvemo najprej, da se je Perken v smrti spet znašel pred ničevostjo človeka, vendar to zanj ne bi mogel biti prevelik pretres, ker je že od nekdaj vedel, kako je z življenjem in smrtjo. Zato se tembolj začudimo, da govori ta opis tudi o *cette mostrueuse defaite* — o pošastnem porazu.

Kaj naj bi pomenil ta pošastni poraz? Perken je od vsega začetka zasnoval svoje življenje iz resnice smrti, zato je jasno, da ga smrt ne more presenetiti kot pošastni poraz, čeravno je res, da je možno doživeti resnico smrti šele v smrti sami. Perken je bil na smrt vseskozi pripravljen in če je zdaj prišla nadenj kot pošastni poraz, tedaj to ne more pomeniti drugega, kot da se mu je v smrti prikazala drugačna in druga smrt, kot pa je bila tista, ki ga je obsedala v času njegovega življenja in ki ga je določala v odpor in upor. Ta pošastni poraz je zato poraz tistega, v imenu česar je Perken zasnoval vse svoje življenje in akcijo. Zasnoval jo je na smrti, zato je njegova smrt poraz smrti, je smrt smrti.

Vse to sklepanje se utegne zazdeti na prvi pogled dokaj nenavadno, kakor je nenavadna tudi misel o smrti smrti. Zato se je potrebno zateči k Malrauxovemu besedilu. V njem pa je trenutek Perkenove smrti opisan takole:

> Pobegniti tej opustošeni glavi, temu pošastnemu porazu! Ustnice so se razprle: »Smrt ... ni ... Sem samo ... jaz ... ki ... bom umrl.«

Smrti ni! V smrti se človek razkrije, da smrti ni, da je samo on sam, ki bo umrl. To spoznanje in razodetje morata biti seveda v neposredni zvezi s tistim pošastnim porazom, biti morata tako rekoč pravi pomen tega poraza.

Da bi lahko odkrili, kaj pomeni, da smrti ni, je treba navesti še zadnje vrstice romana, ki govorijo o Claudu:

> Če že ne z besedami, pa vsaj z rokami in očmi izraziti to brezupno bratovstvo, ki ga je [Clauda] potiskalo iz njega ven. Objel ga je [Perkena] prek ramen.
> Perken je gledal to pričo, ki mu je bila tuja kot bitje z drugega sveta.

V trenutku pošastnega poraza, ko se razodene, da smrti ni, se je Perkenu zgodilo očitno še nekaj drugega: Claude mu je postal tuj kot bitje iz nekega drugega sveta. Prav s tem Claudom pa je bil lep čas zvezan na življenje in smrt in nanj ga je vezala izredno globoka simpatija, kakor si je moral to tudi sam priznati. Zvezana sta bila zaradi obsedenosti od smrti. Zdaj, v Perkenovi smrti, pa ta obsedenost očitno razpade, z njo razpade tudi zvezanost s Claudom. Razpad obsedenosti in zvezanosti je v zvezi z »dejstvom«, da smrti ni. Zveza med Perkenom in Claudom je torej lahko trajala le, dokler še ni bilo jasno, da smrti ni. Tista tesna združenost je bila možna, dokler se je zdelo, da smrt je.

Spričo tega pa je že jasno, kaj pomenita navidez nerazumljiva ali vsaj nejasna stavka: *smrt je* in *smrti ni*. Smrt je, pomeni, da je smrt nekaj takega, kar ljudi lahko združuje, torej tisto tretje, v katerem se lahko dva posameznika združita. Je torej nekaj nadindividualnega. Ko pa je treba reči, da smrti ni, potem to ne pomeni, da je smrt kot realni pojav izginila in da je človek postal nesmrten, marveč je s tem povedano le, da smrt ni nadindividualna realnost. Pri stavkih »smrt je« in »smrti ni« ne gre za eksistenco smrti, marveč za njen pomen za človeka, za pomen, ki ga ima v svetu in v zgodovini, za njen svetovnozgodovinski pomen.

Zdaj je šele možno izmeriti globino tistega pošastnega poraza, v katerega je zgrmel Perken. Smrt kot nadindividualna realiteta ga namreč ni združevala samo s Claudom na skupni poti skozi pragozd, marveč je hkrati omogočila in opredelila tudi celotno njegovo akcijo, se pravi tudi njegovo razmerje do stagnirajoče civilizacije kakor njegovo razmerje do še svobodnih severno laoških plemen. Smrt kot transindividualna realiteta je omogočala njegovo radikalno akcijo. Ko pa se izkaže, da smrti ni, da smrt ne tvori nikakršnega nadindividualnega območja, se podre celotna radikalna akcija. Pošastni poraz je pošasten zato, ker je to poraz radikalne, pošastne akcije. V njem se razkrije pošastnost te akcije.

Poraz je pošasten tudi zato, ker je poraz, polom same smrti kot nadindividualne realitete. Da bi torej lahko pogledali prav v dno tega poraza, je treba vedeti, kaj pomeni smrt kot nadindividualna realiteta oziroma kaj pomeni, da smrt je. To, da smrt je, pomeni najprej, kakor kaže naša analiza Malrauxovega romana, da je smrt postavljena v temelj sveta, da je bistvo, ki omogoča dva načina biti. Ta dva načina sta vedno enaka, kakor je tudi njuno razmerje vedno enako. Svet, ki ga tvorita opisani dve temeljni eksistencialni strukturi, se prav nič ne spreminja: resnica se sicer pokaže, vendar jo neresnica takoj nato spet preplavi, kakor se bo tudi pragozd zgrnil prek kraljevske poti. Smrt kot bistvo in temelj sveta opredeljuje svet vekomaj na en in isti način in je sama v sebi vekomaj enaka, večna in nespremenljiva. V samem temelju se torej nič ne dogaja. Pomen smrti kot temelja sveta je enkrat za vselej določen. Smrt je. To pa ne more pomeniti drugega, ko da ima smrt vse tipične »lastnosti« tradicionalne metafizične kvalitete: je bit bivajočega in je hkrati sama nekaj bivajočega, le da je vrhovno bivajoče.

Kakor tradicionalni roman je torej tudi Malrauxovo besedilo ujeto v dogajanje evropske metafizike. Kljub temu pa to ni več tradicionalni roman, kajti v tradicionalni pripovedni prozi je bila bit vedno nekaj polnega, pa naj se je imenovala duh, materija, pravičnost, bog, ljubezen, zgodovinski interes itd. Polna bit je je v toku lastnega dogajanja izpraznila, ta izpraznjena bit je smrt, ki je nič. A čeprav je zdaj bit smrt in nič, je to še vedno bit, in zato se mora vse, kar je na njej zasnovano, dogajati tako, kakor je primerno samemu ustroju metafizične biti. Junak tradicionalnega romana je izhajal iz polne biti, a je na koncu padel v smrt, v nič. Junak Malrauxovega romana ne more več začenjati iz polne biti, marveč samo iz izpraznjene, iz smrti in niča. Ker pa je tako, ne more ob koncu pasti v nič, marveč se mu mora zgoditi nekaj mnogo bolj usodnega: pasti mora v polom biti same. Smrt smrti je smrt biti.

Smrt biti in smrt smrti sta nedvomno v neposredni zvezi s tem, kar se je izkazalo že skozi absurdno Claudovo in Perkenovo akcijo, da namreč smrt omogoča razkrivanje socialno zgodovinskega sveta, vendar pa ne omogoča aktivistično akcijskega uveljavljanja te resnice, ne omogoča radikalno aktivističnega obvladovanja te resnice, ne omogoča radikalno aktivističnega obvladovanja sveta. Ob koncu Malrauxovega romana zasije diferenca med resnico in radikalno akcijo: po smrti je človek postavljen v resnico socialno zgodovinske akcije, vendar pa ni kot radikalni revolucionar postavljen nadnjo. Ta diferenca je destrukcija smrti. Ko ostane človek sam in brez boga — Claude misli o sebi in o Perkenu kot o možu, ki je brez otrok in brez boga — se res znajde iz oči v oči s smrtjo, z nepreklicnostjo svoje končnosti. Ta človek je na začetku *Kraljevske poti* zasnovan kot bitje, ki je po smrti določeno v odprtost za resnico sveta in s tem za radikalno akcijo. Na koncu se izkaže, da je določen samo v odprtost za resnico. Na začetku je ta človek po smrti določen, da je ne-smrt, da torej *je*, in prav to, da je, mu pomeni, da je določen za polno, totalno in radikalno akcijo. Na koncu se izkaže, da je po smrti določen samo v to, da je ne-smrt, da je, določen je v: *biti*. Smrt človeka ne določa ne v uničevanje pa tudi ne v samouničenje. Spričo tega morajo tudi vse druge »kategorije« ali eksistencialije, ki se pojavljajo v svetu *Kraljevske poti*, kot npr. obsedenost od smrti, igra proti smrti, podrejenost smrti, absurdnost, ekstaza, magičnost itd., retroaktivno izgubiti svojo radikalno aktivistično razsežnost. Vprašanje pa je, ali to retroaktivno učinkovanje ne prizadene tudi smrti same? Vse namreč kaže, da je usodni in vseopredeljujoči, skratka »smrtni« pomen smrti vseskozi v najneposrednejši zvezi z akcijo in njeno radikalizacijo. Intenzivnost obsedenosti od smrti, mera pretresenosti nad človekovo končnostjo, razsežnosti iz smrti izvirajoče absurdnosti, vse to je v premem sorazmerju z akcijo in njeno radikalnostjo. Ali ni akcija s svojo radikalnostjo edina luč, ki razsvetli prostor človekovega bivanja do tiste črte, kjer se ta prostor neha in kjer se odpre prepad? Ali pa je tako, da samo radikalna akcija lahko odkrije v smrti svojo absolutno mejo? Naj bo tako ali drugače, zanesljivo je zdaj vsaj to, da si moramo ob Malrauxovem besedilu zastaviti tudi tole vprašanje: kaj se zgodi s smrtjo, ko se izkaže problematičnost akcije in njene radikalizacije? Kaj se zgodi s smrtjo,

ko enkrat odkrije radikalna akcija v njej svojo absolutno mejo? Toda: ali je vprašanje sploh zastavljeno na pravi način? Na vse to bi najbrž lahko odgovorila samo dosledno izvedena retroaktivna destrukcija.

Te retroaktivne destrukcije v okviru tega razmišljanja ni mogoče opraviti. Dodati pa je treba, da to retroaktivno delovanje smrti ni tisto, na katerega je mislil v svoji razpravi Lucien Goldmann. Za Goldmanna je to, kar smrt omogoča, in to, kar retroaktivno razveljavlja, eno in isto, zato je bilo mogoče njegovo misel povzeti v formuli: smrt akcijo omogoča in jo retroaktivno razveljavlja. Nam pa se zdaj kaže, da to retroaktivno delovanje ne pušča tega, česar se dotakne, na njegovi prvotni in začetni ravnini: to, kar smrt omogoča, ni isto, kar onemogoča. Zato smemo tudi zapisati, da je Goldmann vseskozi ujet v metafizično razumevanje Malrauxovega romana, in nujno je, da ne more zagledati tega, s čimer ta roman kot umetniško delo že presega metafiziko. S svojo sociološko analizo ostaja dosledno v območju, kjer se Malrauxovo besedilo nikakor ne more izkazati kot umetnost.

Smrt smrti, ki je smrt biti, pa slednjič pomeni, da je tudi konec junaka. Ob koncu tradicionalnega romana je propadel vedno samo ta ali drug konkretni pomen biti, medtem ko je sámo načelo metafizične biti ostajalo nedotaknjeno, in zato je kljub polomu, smrti ali samomoru prvega junaka lahko nastal na isti način še drugi junak, njegov naslednik. Način konstituiranja junaka je dolgo ostal neprizadet. V Malrauxovem romanu pa se je zrušil ravno ta način sam, s tem pa se odpre vprašanje, ali je roman sploh še možen, ali sploh še lahko nastane nov junak romana? Malraux je na to vprašanje odgovoril tako, da je nehal pisati romane.

Ta nezmožnost nenehnega obnavljanja enega in istega tipa glavne osebe je na svoj način utelešena tudi v sami pripovedni strukturi *Kraljevske poti*. Zanjo je namreč značilno, da ima dva glavna junaka, ki sta kot prihodnost in preteklost enega in istega načina biti. Perkenov polom je tedaj tudi Claudova prihodnost. Claude je obsojen na natanko isti konec kot Perken — in to Claude tudi »ve«. To je docela drugače kot v tradicionalnem romanu, kjer junakov polom ni nikdar zavezoval njegovega naslednika. Novi junak je poskušal natanko isto kot njegov prednik, a to v upanju, da mu bo uspelo, kar njegovemu predhodniku ni bilo dano. Zato je za ta roman res možno uporabiti znano Lukácsevo misel: pot se pričenja, potovanje je končano. Junakovo potovanje je sicer končano, a v tem koncu se je šele odkrila prava pot in po njej bo jutri potoval nov junak — in tako dalje v neskončnost. Pri Malrauxu pa je junakov polom tudi že polom njegovega naslednika. Konec potovanja je tudi konec poti. Claude ne more nadaljevati Perkenovega dela. V njem se Perkenova usoda lahko samo še ponovi in če se bo res ponovila, se bo Claude spremenil v oslepljenega Grabota, privezanega k mlinskemu kolesu.

Dejstvo, da ima *Kraljevska pot* dva glavna junaka in da sta postavljena v prav posebno medsebojno razmerje med preteklostjo in prihodnostjo, ni torej nikakršna naključna domislica. V ustroju tega grupnega subjekta je utelešena tista stopnja, do koder je dozorela temeljna notranja problematika evropskega romana v prvi polovici našega stoletja.

S tem pojasnilom glede obeh glavnih junakov Kraljevske poti smo se vrnili k vprašanju, ob katerem se je naše razpravljanje pričelo. Krog je sklenjen. Dodati je treba le še kratko pripombo o mestu, ki ga utegne imeti Malrauxov roman v razvoju evropske pripovedne proze. Goldmann je mislil, da je to nekakšna prehodna faza. Vendar smo morali ugotoviti, da je to vse preveč nejasna trditev. Nam se Malrauxov roman kaže kot prenovitev tradicionalnega romana in sicer v smislu radikaliziranja njegove problematike in njegove »problematičnosti«.

Niko Grafenauer: Pesniški svet Hansa Magnusa Enzensbergerja

Hans Magnus Enzensberger se je rodil 1929. leta v Kaufbeurenu na Bavarskem. otroštvo je preživel v Nürnbergu, kjer ga je zatekla tudi vojna in bombardiranje mesta. Po maturi je bil nekaj časa tolmač in barman, nato pa se je posvetil študiju literature, jezikov in filozofije. Predavanja je poslušal v različnih nemških univerzitetnih središčih in tudi na Sorbonni. Promoviral je z razpravo o poetiki Clemensa Brentana. Kasneje je postal urednik na oddelku za radijski esej pri stuttgartskem radiu. Veliko je tudi potoval po Evropi in Ameriki. Zdaj živi kot svoboden književnik in se živahno udejstvuje v kulturnem in družbenem dogajanju v Nemčiji; v ta namen je z nekaj somišljeniki osnoval celo svojo revijo Kursbuch, mimo literarnega, esejističnega in redaktorskega dela pa prireja tudi številna predavanja doma in v tujini.

Med pesniki, ki po aktualnosti in prodornosti svoje izpovedi dandanes sodijo v sam vrh nemške poezije, ima Hans Magnus Enzensberger, vodilni predstavnik tako imenovanega jeznega pesništva, nedvomno nadvse vidno in pomembno mesto.

Specifičnost njegovega nastopa je v tem, da ga pesniško vznemirjajo v prvi vrsti fenomeni sodobnega družbenega instrumentalizma in na njem temelječih medčloveških odnosov, ki opredeljujejo usodo današnjega sveta. Tu imamo v mislih predvsem tako imenovani tehnični oziroma tehnokratski princip družbenega funkcioniranja, kjer so vsa nekdanja idilična razmerja porušena in se človek uveljavlja kot poosebljena volja in moč. Zato je ta svet nasilen in brutalen, poln neprestanega vrvenja in napetosti, ki si išče sprostitve v večni antinomiji rabljev in žrtev. Enzensbergerjeva poezija stoji v središču tega dogajanja in je potemtakem neke vrste sociogram moderne družbe. Pri tem ne smemo prezreti dejstva, da se Enzensberger oglaša v takšnem socialnem prostoru, kjer so emanacije volje do moči še zlasti izrazite in intenzivne, zato pa je tudi družbena razplastenost in razlika v socialnem pomenu upravljavcev in upravljanih izredno velika. Nedvomno je položaj intelektualca v takšnem okolju izredno težaven in zapleten, saj v njem nenehno povzroča notranje stike in krize, ki ga pogosto ženejo iz ene skrajnosti v drugo. Nemško izobraženstvo pa je dandanes še posebej prizadeto, saj se v njem kot dediču in nadaljevalcu nemške kulturne dediščine spričo nacistične avanture, ki je bistveno okrnila organski razvoj nemške kulture in umetnosti, in spričo meje, ki deli Nemčijo na dvoje, porajata strah pred tem, da bi se pretekla skušnja ne ponovila, in pa občutek brezdomstva ali bolje poldomovinstva. Ni namreč naključje čisto zunanje dejstvo, da velik del nemških ustvarjalcev, ki so emigrirali pred nacisti, raje živi raztresen po vsej Evropi in tudi v Ameriki, kot pa da bi se vrnil v domovino. Še bolj določno in nedvoumno pa sedanji položaj nemškega intelektualca in stisko, ki jo ta položaj povzroča v njem, prikazujejo zlasti avtorji, ki so s svojimi deli nastopili šele po vojni. Mednje sodi tudi Enzensberger.

Ti avtorji se povečini zbirajo v okviru tako imenovane »*Grupe 47*«, ki v svoji sredi združuje velik del najpomembnejših zahodnonemških besednih ustvarjalcev, saj se prištevajo k njej imena kot so Heinrich Böll, Günter Eich, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Günter Grass in drugi, katerih glede na njihovo različno generacijsko pripadnost in literarno estetsko usmerjenost nikakor ni mogoče uvrstiti v isti razred. To pa pomeni, da gre za skupino, ki je ni mogoče pojmovati v smislu ozko diferencirane grupacije z enotnimi literarnimi cilji, marveč bolj kot tribuno, katere poglavitno vodilo je, da si prizadeva zagotoviti kar najbolj organičen in poln razvoj nemške kulture in umetnosti, varujoč jo

vseh poskusov negativne politizacije, ki bi lahko privedla do takšnih ali podobnih katastrof, kakršna je bila zanjo nacistična vladavina.

»*Grupa 47*« potemtakem predstavlja široko kulturniško platformo, s katere posamezniki lahko kar najbolj učinkovito posegajo v zdajšnje duhovno življenje v svoji deželi, bodisi s polemikami in kritikami, ki zadevajo najrazličnejša področja javnega življenja, bodisi s samim umetniškim ustvarjanjem. Pri tem pa se zavestno izogibajo sleherne institucionalizirane oblike nastopanja in se celo odpovedujejo vsakršnemu enotnemu programu, ker bi jih ta uniformiral in jih kot posameznike omejeval pri njihovem umetniškem poslanstvu.

Enzensberger to skupino takole opisuje: »*Grupa 47* nima, to vem še predobro, nobenega oporišča. Nima, dovolj žalostno, nobenega častnega predsednika, nobenega zapisnikarja in nobenega blagajnika. Nima članov. Je brez čekovnega računa. Ni registrirana. Nima svojega sedeža in pravilnika. Noben tujec ne more presoditi, kaj to pomeni v deželi, kjer se še profesionalni množični umor ne more opraviti brez uradnih zabeležk in kjer celo anarhizem »zajema« svoje privržence z neoporečno vodeno kartoteko. To lahko pomeni le dvoje: *Grupa 47* ni niti legenda niti — dosti slabše — klika.«

Ta izjava razločno kaže, da se opisana skupina, kolikor le mogoče, izogiba institucionaliziranega delovanja. Edino, kar jo povezuje, so moralne afinitete njenih članov. Ideološko popolnoma neutesnjeno duhovno ozračje, ki ga ustvarja takšen sporazum, omogoča svojim tvorcem kar najbolj neposreden in neomejen stik z realnostjo in v nemajhni meri spodbudno vpliva na njihovo delo. Moralni nagibi so v veliki meri tudi vodilo Enzensbergerjeve literarne in publicistične dejavnosti, zato jih velja ob sami njegovi poeziji podrobneje opisati.

Enzensberger, ki se je s svojimi pesmimi, kritikami, literarnimi in kulturno političnimi eseji ter polemikami pojavil na odru nemškega kulturnega dogajanja sredi petdesetih let, si je kaj kmalu zagotovil sloves radikalnega upornika in literarnega prevratnika. Njegovo strastno zanimanje za socialna in politična dejstva, njegovo izrazito nagnjenje k temu, da posega v aktualiteto javnega življenja pri njenih koreninah, strast do odkrivanja bedastih efemerid množičnih sredstev obveščanja kakor tudi sposobnost za učinkovito uporabljanje frazeologije občevalnega jezika in uradnih ter časopisnih frazeoloških šablon kot pesniškega stilizma, s katerim svojsko prikazuje družbeni in duhovni prostor, v katerem živi — vse to ga označuje kot lirika »cityja« in kot kritičnega predstavnika tehnične civilizacije, ki z vsemi svojimi institucijami in oblikami življenja vzbuja v njem gnev in odpor.

Enzensberger je postal poseben pojem v sodobni nemški literaturi in predstavlja nemškega pendanta tisti skupini »jeznih mladeničev«, ki v Angliji nastopajo proti pritisku državne blaginje in puritanizma ter odgovarjajo na vsesplošno brezidejnost in brezciljnost časa z literaturo konsekventnega nerazpoloženja.

Svojo prvo pesniško zbirko pod značilnim naslovom »zagovor volkov« je Enzensberger izdal leta 1957 pri frankfurtski založbi Suhrkamp, kjer izhajajo vsa njegova dela. Dosledna pisava z malimi črkami, skopa in pogosto zelo svojevoljna uporaba interpunkcij, razstavljanje sestavljenk v njihove sestavne dele, globoki posegi v sintaktično fakturo jezika, besedne igre itd., vse to naj bi že tipografsko podkrepilo samosvoj značaj te lirike.

Naslov knjige je povzet po vodilni misli zaključne pesmi, ki ima naslov »zagovor volkov pred jagnjeti« in ki je vsa prežeta z jedko ironijo in ogorčenjem nad klavrno usodo v svoj udobni privatizem ugreznjene meščanske družbe. Podobno kot v družbeno kritičnih zgodbah in moralitetah iz srednjega veka tudi tu jagnje in volk predstavljata človeška značaja. Še več. Pesnik, ki ga zanimajo vprašanja oblasti in morale, zoperstavi tu dvoje principov, na eni strani princip moči in zla, ki ga utelešajo volkovi, na drugi strani pa princip šibkosti in nemoči, pogosto pa tudi neumnosti in nesposobnosti, kakršnega simbolizirajo jagnjeta. Na ta način skuša pesnik predstaviti tista razmerja in odnose, ki vnašajo v socialni red neko značilno in temeljno sestavino. To sestavino, ki določeni družbi pravzaprav daje njeno mobilnost, ponavadi označujemo z voljo do moči. Pojem volje do moči, ki ga je prvi filozofsko opredelil Friedrich Nietzsche, čeprav so se njegove anticipacije pojavljale v Evropi že pred njim, je v Enzensbergerjevi poeziji našel posebno obliko aktualizacije, ki je vsekakor v tesni zvezi s stanjem in prostorom, v katerem se oglaša ta poezija.

V času, ko je nekdanja harmonična predstava o svetu že močno razkrojena, saj ni več možna polihistorska dominacija individualnega duha, kakršnega je bila na primer še značilna za Goethejev čas, je volja do moči tesno povezana z nihilizmom. Posameznikov ali družbeni napor, da uveljavi svojo vizijo sveta in s tem seveda tudi svojo moč, namreč ne pomeni nič drugega kot nasilje in zanikovanje

tistega, kar že je, a kar je treba po logiki kreacije spremeniti. To je svet nenehnega angažmaja, prerivanja in uveljavljanja novih vrednot na račun starih in preživelih. Takšen svet je seveda poln nasprotij, trenj in pehanja za najrazličnejšimi smisli in ideali, za katere pa se vselej znova izkaže, da niso pravi ideali in vrednote. Zato v njem vlada popoln relativizem, saj ni več neke vse obvezujoče substance, marveč se pred človekom razgrinja le prazen prostor neštetih možnosti.

V takšnem položaju je seveda tudi tradicionalni humanistični moralizem, ki temelji na takšnem ali drugačnem absolutnem postulatu, docela neobvezen, saj je temelj, na katerem stoji, namreč absolutni postulat sam, docela irelevanten. Če pa je tako, se je seveda nesmiselno sklicevati na neke absolutne vrednote. Zato je Enzensberger ubral drugo pot. Svojega moralizma namreč ne utemeljuje z idealnimi transcendentnimi kategorijami, marveč z eksistenco, to je s pravico bitja do bivanja. Osnovna lastnost, imanenca vsega, kar je, je to, da je, se pravi, da je že v samo to dejstvo položena tudi pravica do eksistence. Tako ni naključje, da je ves Enzensbergerjev vitalistični pesniški napor usmerjen v to, da se zavzema za možnost prebivanja v svetu, medtem ko si ljudje to možnost nenehno in na vse načine kratimo. Vendar si je pesnik na jasnem, da je tudi on sam del vsakdanje človeške resničnosti, ki sam po sebi nikakor ni nekaj prijaznega in varnega. S tem pa se usodni krog sklene. Tudi pesnik sam je potemtakem prisiljen, da se bori za obstanek, da uresničuje svojo vizijo boljšega sveta, s čimer kajpada ni samo upornik zoper svet, marveč tudi njegov predstavnik in glasnik.

Tako se Enzensbergerjev ekstistencialistični moralizem hkrati izkazuje tudi kot imoralizem, ali z drugimi besedami povedano, Enzensbergerjeva vitalistična moralična koncepcija sveta postaja s svojo socialno objektivizacijo nasilna, kar povzroča tisto dvojnost in razkol v njej, ki se dovolj jasno kaže že v samem pesnikovem prepričanju, da je socialno kritični srd zoper volčje oblikovani svet lahko učinkovit le, če se tudi sam navzame volčjih potez.

Poglavitno gibalo in izvor pesnikovega moralizma, kot smo videli, ni polnost, dobrota, višji smisel, lepota itd., marveč človekova nezadostnost in apriorna krivda. Ta nezadostnost je počelo vsega zla, hkrati pa tudi vir sleherne aktivnosti. Pesnik se zaveda svoje udeleženosti v zlu, zato mu zlo pomeni eno bistvenih vprašanj človeške eksistence. S tem, ko polemizira s svetom in zlom v njem, se namreč spopade tudi s samim seboj in s temelji lastne usode.

Vendar pa se dobro in zlo med sabo dopolnjujeta in predstavljata celost sveta. Ker pa svet nima enotnega kriterija, s katerim bi bilo mogoče enkrat za vselej izmeriti, kje se dobro neha in se začne zlo, je meja med njima hudo zabrisana in odvisna od cele vrste naključnosti. A ker ni enotnega smisla, je seveda tudi razrešitev moralnih dilem in alternativ vselej nekaj dvoumnega, odvisnega od vsakega zgodovinskega trenutka posebej, ne pa od kakršnihkoli apriornih zakonitosti in določil.

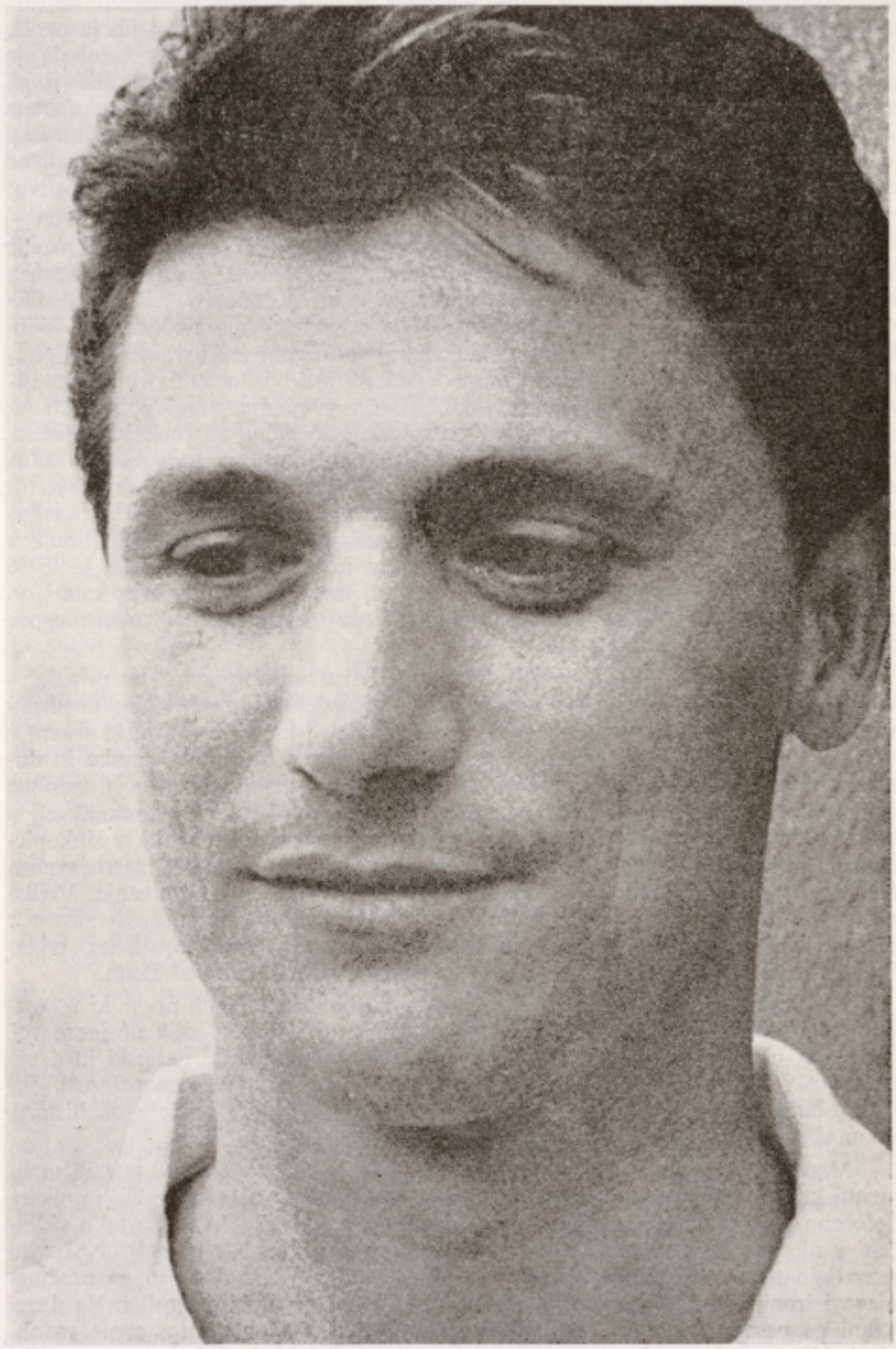
Eno takšnih dilem nam značilno prikazujejo zlasti naslednji verzi iz *poučne pesmi o umoru:*

razlika med morilci
in žrtvami je gradualna:
če hoče nedolžni preprečiti
umor, pogine sam.
modrost, ki si pripravlja
dom v zavetju, skrita
za pleči storilcev
je morilska, kot so oni.

Človekov izvirni greh je torej položen v njegovo bistvo. Dobro in zlo se v različnih situacijah kažeta različno. V imenu vitalističnega pristajanja na življenje je biti žrtev in propasti prav tak zločin kot dopustiti ali celo izvršiti umor, zato je tudi »modrost«, ki stoji vzvišena nad vrvenjem in pehanjem človeštva, prazna, sterilna in nezgodovinska in v skrajni posledici tudi nemoralna. Edina možnost za samoodrešitev in s tem tudi za odrešitev sveta je v akciji, ki spet poraja rablje in žrtve, a je hkrati tudi bistveno gibalo zgodovine. Vse to pomeni, da je za Enzensbergerja človek kot zgodovinsko bitje možen samo v dejanju, v katerem se v skladu z dogajanjem njegove resnice tako ali drugače oblikuje tudi njegov moralni obraz. Ta pa je vselej nekaj konkretnega, razodeva se v vsakem novem človekovem posegu v svet.

Da bi bil posameznik dorasel svojemu nasprotniku, ki se imenuje »moderna družba«, ne sme dopustiti, da ga preglasi in potegne v svoje mehanizme, marveč se ji mora upreti in ji zoperstaviti svojo individualno kreativno voljo. To pa pomeni, da morajo proč slonokoščeni stolpi vsakršnega izolacionizma, bodisi umet-

niškega bodisi filozofskega. Človek mora zastaviti svoje življenje za konkretne socialne cilje in se uresničevati z nenehnim angažmajem zanje. Zato se je treba v liriki odvrniti od poljskih, gozdnih in travniških razpoloženj občutljivih duš, ki jim je tako imenovana »Naturlyrik« nekakšno pribežališče pred grdim in banalnim



svetom, ter prodreti v jezik sodobnih realitet. Ironija je orožje, s katerim je te realitete mogoče razkrinkavati in jih podrediti lastni ideji. Potemtakem ni nič presenetljivega, če v Enzensbergerjevem pesniškem opusu naletimo na take pesmi, ki se na satiričen in ironičen način spoprijemajo tudi s tako nepoetičnimi fenomeni v sodobni družbi, kot so: splošna vojaška obveznost, ponovna oborožitev Nemčije, izotopi, atomska nevarnost, blokovska razdeljenost sveta itd. Ta poezija marsikje posnema suhi gravitetični uradni ton, da bi s tem kar najbolje izrazila mehanicistično vsebino medčloveških odnosov in poudarila človekovo odtujenost v svetu.

Tako tudi ni naključje, da Enzensberger svojo pesniško besedo, zlasti v parodijah, rad navezuje na Brechtovo umetniško izročilo, ki mu nudi pomembno oporo

pri njegovem prizadevanju, da bi revolucionarni instinkt množice mobiliziral proti neustreznim pojavom v resničnosti in da bi pod krastami družbenih in jezikovnih konvencij prebudil njeno prvobitno človeškost. Vendar pa je Enzensberger v nasprotju z Brechtom iz svoje lirike izločil revolucionarno-dialektično zavest, ki hoče spremeniti svet s poučevanjem in agitacijo. Njegov strastni pesimizem ne verjame v uspeh politične akcije pri odreševanju človeka iz spon, ki si jih je nadel, kar je tudi razumljivo, saj nam vsa novejša zgodovina človeštva kaže, da je politizacija posameznika in družbe v temelju združena z dezintegracijskimi ali alienativnimi procesi. Tako ni nič presenetljivega, da ni zanj *in politicis* nobene ideje, nobene ideologije, nobenega programa, ki ne bi slej ko prej moral končati v mitizaciji ali pa v nezmožnosti in sterilizaciji, kar oboje povzroča različne družbene deviacije. Zanj velja le ena sama ideja: jeza, in eno samo poslanstvo: »srd sveta pomnožiti za drobec«.

Srd je Enzensbergerjeva temeljna eksistencialna deviza. V njem so združene vse pomembne duhovne lastnosti, kot so vednost, zanesljivost, pogum, inteligenca itd., ki nastopajo zoper brezsrčnost, nezanesljivost in neumnost razčlovečenega in razčlovečujočega sveta. Ta svet je brez globlje veljavnega moralnega reda, ki bi bil sposoben premagati svojo materialno, duhovno in celo jezikovno skorumpiranost, hkrati pa je prenapolnjen z najraznovrstnejšimi privlačnostmi, fascinantnostmi, s čustvenimi in duhovnimi pustolovščinami; v svoji mnogoteri pojavnosti pa je ne glede na to, ali ga ocenjujemo moralično-humanistično ali funkcionalistično, hkrati lep in grd, odrešujoč in poguben, neizmeren in omejen, toda vselej ostane edini. Obsojeni smo nanj, druge izbire nimamo. Res je, živimo v množični, tako ali drugače funkcionalizirani družbi, med »jagnjeti«, v tako imenovanem »upravljanem svetu«, kjer se človeške usode spletajo v nekakšen samogiben mehanizem, v katerem je človekova prvobitna narava zatajena in izdana: posameznik je le še vijak v strukturi neke celote, ki se zmerom bolj institucionalizira in v kateri on sam čedalje bolj izgublja svojo individualnost. Toda to je proces, ki ga ni mogoče zaustaviti.

Tehnični komfort čedalje bolj napolnjuje družbene prostore in prinaša s seboj nova notranja izkustva, s čimer posega v medčloveške odnošaje; po drugi strani pa fantastično izpopolnjeni tehnično-komunikacijski in poročevalski sistem v razvitih družbah odstranjuje zadnje ostanke province v smislu prostorske in duhovne omejenosti. Stopnjevani življenjski tempo, ki zajema vsa področja sodobne civilizacije, zapušča sledove tudi v načinu in vsebini človekovih komunikacij s svetom, kar se na zunaj kaže v preganjajoči nervozi zaznav in občutij, v sinkopičnem in »filmskem« stilu gledanja, mišljenja in govorjenja. Različne plasti javnega življenja vse bolj vdirajo tudi v pesnikov način življenja in spoznavanja. Velika *mass media* časa, kot so tisk, radio in televizija preplavljajo njegovo zavest s preobilico vsebin, mnenj, senzacij in izraznih vrednosti: »Vrvež misli, tez, prizadevanj in nobenega odgovora«, tako je to nekoč označil Gottfried Benn.

Pod pritiskom informacijskih, komunikacijskih in semantičnih prvin, ki ustvarjajo internacionalne jezikovne variante in pomene, tudi lirikov jezik ne more več ostati čist in neprizadet. Francoski, angleški, španski, italijanski, latinski in drugi frazeološki drobci vdirajo vanj in razširjajo njegove pojmovne razsežnosti. Pri Enzensbergerju srečujemo celo vrsto takšnih vrinkov (npr. makers of history, doomsday, countdown, condensare, picul, mi dulce amor itd.).

V zvezi z uporabo takšnih formul in gesel pa je treba v njegovi poeziji razlikovati kritični efekt od emfatičnega. Na eni strani namreč pesnik z njimi implicira določeno plast družbenega življenja in medsebojnih odnosov, ki pa so tako vključeni v njegovo izpoved, da s svojimi pomenskimi zvezami kar najbolj učinkovito razgaljajo tisto vsebino tega življenja in notranjih odnosov, kakršni so predmet njegovi ironiji, zato so tovrstni drobci hkrati tudi njeni temeljni nosilci. Na drugi strani pa pesnik s takšnim jezikovnim ravnanjem izraža tudi patos svoje sodobnosti, ki se mu kaže hkrati v privlačni in odbijajoči luči, bodisi da se ta nanaša na tehnično, jezikovno, politično ali erotično območje. Pesnikova razmerja s svetom in družbo niso nikoli a limine odklanjajoča ali pritrjujoča, odločilna zanje je intenziteta občutenja, ki ga ta svet z vsemi svojimi razsežnostmi sproža v njem.

Celoten Enzensbergerjev pesniški opus, ki ga razen že omenjenega »zagovora volkov« sestavljata še dve pesniški knjigi »jezik dežele« iz leta 1960 in »pisava za slepce« iz leta 1964, se po vsebini in strukturi odnosov s svetom, ki se v njem prikazujejo, deli v tako imenovane (oznaka je iz prve zbirke) »prijazne«, »žalostne« in »jezne« pesmi.

V prvo skupino sodijo predvsem pesmi, ki izražajo avtorjeva najbolj intimna občutja in razpoloženja. V njih se njegova čustva in misli razpredajo v subtilne

izpovedi, kjer prevladujejo predvsem tiste sestavine, ki so že od nekdaj temeljni del lirične poezije: ljubezen, hrepenenje po neizživetem, po svetu prvobitnih vrednot ter po pomirjenju z večnim redom stvari.

To skupino na svojski način dopolnjujejo in nadaljujejo tako imenovane »žalostne« pesmi, med katere se uvrščajo različna elegična spoznanja in odsevi človekovih tragičnih izkušenj v preteklosti in sedanjosti. Tu je smrt osrednje in najmočnejše pesniško doživetje, saj z vsemi svojimi odnosi v svetu razpenja nad človekom neizogibno mrežo, ki je močnejša od vsega. »Žalostna« sestavina teh pesmi potemtakem tiči v spoznanju, da se človek ne more iztrgati svoji lastni usodi, čeprav se z njo nenehno spopada. Iz tega ontološkega spoznanja nedvomno izvirajo tudi Enzensbergerjevi sizifski motivi in reminiscence.

Opisanima dvema pesniškima območjema stoje nasproti pesmi, ki človekov spopad s svetom prikazujejo kot moralično potrebo. Tu se človeški svet razodeva kot volčja jama, v kateri se dogajajo najrazličnejša hudodelstva, ki jih pesnik razgalja z ironijo in sarkazmom. Zato je središče te poezije srd, ki ga Enzensberger, kot že rečeno, pojmuje kot poglavitno gibalo svoje moralike. Glede na takšno pesniško izhodišče je razumljivo, da se pesnik v teh stvaritvah poglablja predvsem v tiste plasti našega vsakdanjega bivanja, ki so posledica in zunanja pojavna oblika nekaterih na prvi pogled prikritih eksistencialnih vzrokov in stanj. Zato je svet teh pesmi preprostejši, razboritejši, bolj polemičen in naposled tudi bolj komunikativen kot v ostalih primerih. Tedaj tudi ni naključje, da prav ta del njegove poezije vzbuja največji odziv med bralci. »Jezne« pesmi so namreč vse usmerjene v to, da z lastnim ogorčenjem in revolto vzbujajo ogorčenje in revolto tudi pri bralcu. Gre torej za izrazito moralično poantirano angažirano poezijo, katere izpoved je nemara prav zaradi svoje aktualične note na moč jasna in neposredna.

Po drugi strani pa srečamo v Enzensbergerjevem pesniškem opusu, zlasti med »prijaznimi« in »žalostnimi«, celo vrsto stvaritev, v katerih se moralično izhodišče razkraja, s čimer dobi izpoved nove notranje razsežnosti, ki jih bomo opisali kasneje. Tu se ironija in srd kot moralični kategoriji pojavljata samo tam, kjer pesnikova izpoved iz globin spoznavanja sveta in človekove usode v njem seže tudi na površino vsakdanje človekove *praxis*, ali z drugimi besedami: kadar z eksistencialnega preskoči na eksistenčni nivo. In prav ta razpon, ki je v Enzensbergerjevem pesniškem opusu izredno velik in intenziven, predstavlja najvišjo vrednost njegovega pesniškega sveta, ki ga vsega obvladuje včasih močnejši in včasih tišji kritični impulz. Ta impulz dobi v pesniški ureditvi posameznih asociacij, sentenc in metaforičnih sklopov estetsko vrednost in lahko spaja sila raznorodne elemente. Z ironičnim, satiričnim ali polemičnim prijemom nastajajo posebni šoki, kontrasti in ritmične vrednote, tako da se celo iz agresivnih grobosti navadno vzdiguje poetičen ton.

Vse to kaže, da je Enzensbergerjevo pesniško izhodišče zelo jasno določeno. Na dnu vseh njegovih razmerij s svetom se skriva neka temeljna nezadostnost in odpor, ki se navadno izraža v kritično agresivnih pesniških stvaritvah, v katerih je pesniško stališče zelo izrazito izpovedano, drugje pa se omejuje le na navidez indiferenten opis nekega stanja ali položaja, ki se v njem nahaja sodobni človek. S temi opisi skuša pesnik doseči nekakšno objektivno podobo sveta in prepušča bralcu, da se opredeli do nje, pri čemer pa je jasno, da je pesnikova negativna temeljna intencioniranost hote ali nehote zapustila v pesmi določene nastavke, ki se skrivajo za zunanjim »objektivnim« orisom in se aktualizirajo šele z bralčevim doživljanjem. Zato v teh stvaritvah nemška družbena tematika manj izstopa kot v njegovih kritičnih agresivnih pesmih in tako dopuščajo bralcu, ki prihaja iz drugačnega socialnega okolja, večje možnosti pri njegovem doživljanju in opredeljevanju. Ponekod, zlasti v pesmih, kjer se Enzensbergerjeva misel poglablja v ontološke globine človekovega bivanja, pa se njegova prizadetost, nezadovoljnost in metafizični upor izražajo v elegičnih tonih. V tovrstnih stvaritvah pogosto prihajajo do izraza tudi tragični in groteskni elementi, ki nedvomno najbolj učinkovito zastopajo pesnikovo evidenco sveta in so tudi poetsko najbolj učinkoviti.

Glede na opisani vsebinski razpon Enzensbergerjeve poezije tudi skala njegovih izraznih in oblikovnih sredstev sega od čvrstih in ritmično urejenih kitic, ki so zgrajene iz štiristopnih trohejev, kakršne srečujemo v španskih baladah in romancah (tu Enzensberger svojo liriko navezuje na pesniški zgled Garcie Lorce) do ličnih sramotilnih spisov zoper uradne politike, socialne neprilike ter trdoživo neumnost oblasti in institucij. Ta skala sega od iznajdb drzne in neutesnjeno uporabljane domišljijske sile do izredno presenetljivih prevar in trikov pesniškega žonglerja, od elegične resnobe mrtvaških tožba prek ljubkega in igrivega ariosa metonimij do drzne in vendar sugestivne montaže, ki dosega svoj izrazni namen skoraj

izključno z nespremenjeno surovino, se pravi z jezikovnimi odpadki moderne vsakdanjosti.

Ali iz vsega tega sledi, da je Enzensbergerju forma važnejša od sporočila? Nikakor ne, ker sta tako forma kot vsebina integralni sestavini sleherne pesmi in ju ni mogoče ločevati med seboj. Pesem se namreč pojavlja kot strukturalna in doživljajska enota, ki se poetsko izpolni šele v stiku z bralcem, če jo je ta sposoben polno doživeti. V nasprotnem primeru je pesem lahko le materialni pojav, ni pa živa in tvorna komunikacija, ki bi v bralcu prebudila določene vzgibe in impulze, da bi poezija lahko vstala od mrtvih in postala v prostoru prisotna. Bralec mora biti njen sodelavec, šele v tem primeru lahko govorimo o njeni socialni realizaciji in njeni estetski učinkovitosti.

Seveda pa se je eksistencialni položaj sodobnega pesnika bistveno spremenil v primeru s položajem, kot ga je imel npr. romantični pesnik. Ta je verjel v možnost pesniškega spreminjanja sveta. Enzensberger zavrača to iluzijo. Poezija mu predstavlja le možnost individualne opredelitve in individualnega upora, pripisuje ji le sposobnost moralnega animatorja, ne prisoja pa ji konkretne revolucionarne vloge v smislu dejanske življenjske akcije, kakršna se na primer izraža v znanem Župančičevem vzkliku:

Veš, poet, svoj dolg?
Nimaš nič besed?
Kaj zagrinjaš se v molk?
Vrzi pesem v svet,
pesem za današnjo rabo:
vsi jo bomo povzeli za tabo.

Zato tudi, ko govorimo o socialni realizaciji pesmi, tega ne mislimo v konkretnem akcijskem smislu, marveč v eksistencialnem, kar pomeni, da bralec, ki pesem podoživi, z njeno pomočjo odkriva predvsem samega sebe, svoje lastne meje in možnosti in spozna tiste svoje odnose s svetom, ki jih sam ni sposoben dovolj jasno doznati, kaj šele polno formulirati, ker niso racionalno opredeljivi, jih pa pesem, ki ni le racionalna tvorba, ampak vizija, lahko prikaže.

Zato se Enzensbergerjeva poezija tudi močno razlikuje od Brechtovega pesniškega izročila, ki uveljavlja določeno metafizično doktrino. Res je, da je svoje temeljne nastavke našla pri Brechtu, vendar pa vzorca za svojo kritično podobo sveta ni povzela samo po njem, marveč se je oplajala tudi pri takih pesnikih, kot je Stefan George, in če posežemo še dlje v evropsko literarno preteklost, Hölderlin in Horac. Zakaj Enzensberger kot *poeta doctus* pozna velik del lirične literature vseh časov. To pa pomeni, da za navidez antilirično in antitradicionalno poezijo stoji velika literarnozgodovinska erudicija, ki v nekem smislu samo potrjuje in poglablja Enzensbergerjevo pesniško stališče, saj mu daje tisto vrednost, o kateri govori T. S. Eliot v svojem znanem eseju *Tradicija in individualni talent:*

»Če pa bi edina oblika tradicije, izročila bila v tem, da sledimo potém neposredne generacije pred nami s slepo in ponižno privrženostjo njenim uspehom, bi se bilo na vsak način treba od »tradicije« odvračati. Videli smo, kako se je mnogo takšnih preprostih tokov kmalu izgubilo v pesku; in novost je boljša od ponavljanja. Tradicija ima mnogo širši pomen. Ne da se podedovati in če jo hočete imeti, si jo morate pridobiti z velikim trudom. Predvsem vključuje zgodovinski čut, ki je, lahko rečemo, neogibno potreben vsakomur, kdor hoče po svojem petindvajsetem letu še ostati pesnik. Zgodovinski čut pa ne vsebuje samo predstave o pretečenosti preteklega, ampak tudi o njegovi prisotnosti. Človeka sili pisati ne samo s svojo lastno generacijo v krvi, ampak z občutkom, da sočasno obstaja celotna evropska književnost od Homerja naprej — in v njenem okviru celotna književnost njegove lastne domovine — in se združuje v sočasen sistem. Ta čut, ki je občutek tako za nadčasovnost kot za časovnost in za nadčasovnost in časovnost skupaj, je tisto, kar naredi avtorja tradicionalnega in obenem povzroči, da se avtor kar najostreje zaveda svojega mesta v času svoje lastne sodobnosti.«

Ta Eliotova misel je še toliko pomembnejša, ker se tudi bralec srečuje z nekim novim literarnim pojavom ob prisotnosti svojega umetniškega izkustva in vednosti in ju zavedno ali nezavedno sooča z njim, s čimer ta literarni pojav že vključuje v določeno tradicijo. Tako ga nujno, naj se zdi še tako antitradicionalen, tudi že spreminja v tradicijo. Zakaj če danes govorimo o Enzensbergerjevi poeziji, ne govorimo o njej izven zgodovinskega konteksta, marveč s svojim odnosom do nje tako ali drugače vnašamo historično dimenzijo, ker samo ta daje tej poeziji tisto vsebino, zaradi katere se nam kaže kot *novum*, kot doslej še neizražena evidenca sveta. Naj nam bo torej dovoljeno, da na kratko opredelimo ontološke temelje te poezije in opišemo njene odnose s tradicijo.

V svojih odličnih esejih, ki so leta 1962 izšli v knjigi pod skupnim naslovom Posameznosti, se Enzensberger obširno ukvarja s specifičnimi fenomeni sodobne civilizacije, kot so *mass media,* industrijska zavest, teorija turizma, časopisni jezik, literarna avantgarda, odnos med poezijo in politiko in še vrsta drugih zanimivih tem in problemov, kar vse priča, da pesnik izredno intenzivno doživlja sodobni čas in njegove pojave. Vendar pa nas v zvezi z našim vprašanjem najbolj zanima njegov esej *Svetovni jezik moderne poezije* in sicer prav zato, ker je v njem pesnik najbolj jasno opisal položaj moderne poezije v zgodovini. V njem pravi:

»Od konca druge svetovne vojne kaže jezik moderne poezije v mnogih deželah, predvsem tam, kjer se je ta poezija najbolj zgodaj razvila, sledove izčrpanosti. Tako kot katerikoli drug historičen pojav je tudi ona slabo zavarovana pred staranjem. Fašizem in vojna, razpad sveta v sovražne bloke, razrahljanost alternativ, oboroževanje za propad: vse to je v temelju pretreslo tudi soglasje pesnikov. Auschwitz in Hirošima sta ustvarila novo epoho tudi za poezijo. Le kdor jo razume kot alibi pred zgodovino, si bo domišljal, da veliki zgodovinski prelomi verzu niso mogli do živega. Notranjost se ne da priučiti in ne pozna nikakršnih obdobij. Nasprotno pa se moderna poezija ekstremno izpostavlja zgodovinskemu izkustvu; ne more drugače. Zavest, ki jo združuje, je samo historična in ne more uiti zakonu naraščajoče refleksije.

Mnogi njenih velikih mojstrov so mrtvi. Drugi, mlajši, se zadovoljujejo z golim nadaljevanjem, kot da se ne bi bilo mogoče ločiti od nje, kot bi bila stanje, ne pa proces, kot da bi se dala napraviti za konvencionalno igro. Nasprotno pa so pomembnejši duhovi že zdavnaj začeli razmišljati o njej. Poezija danes ne suponira samo poznavanja, marveč tudi kritiko moderne poezije, saj se ustvarjanje in kritika ne dasta več ločiti drug od drugega.

S takšnimi opomnjami in svarili ne izdajamo ničesar. Zaničevanja vredna, ne pa pametna je pozicija tistih, ki bi radi moderni kot hipoteko naprtili svojo preteklost, kot da se je vse, kar je veliko, že izvršilo in je mogoče samo še posnemanje, izkoriščanje, imitacija ali kapitulacija. Vse se je že izvršilo: to je maksima bojazljivosti in impotence. Poezija je zmerom nepopolna, torzo, katerega manjkajoči udje se nahajajo v prihodnosti. Nalog in možnosti ji manjka prav tako malo kot tradicije; o tem, če njene moči zadostujejo, da sprejme te izzive, pa ne odloča kritike. Njena dolžnost je, da izmeri položaj, ne pa da dela prognoze ali horoskope. Prihodnost moderne poezije je v rokah neznancev, ki jo bodo pisali.«

Tako je Enzensberger tudi svojo poezijo vključil v zgodovinski kontekst, saj ta odstavek lahko brez obotavljanja sprejmemo za njegov ustvarjalni credo.

V čem je torej posebno poslanstvo Enzensbergerjeve poezije? Ali z drugimi besedami: v kakšnem smislu ta lirika izstopa iz tiste poetske danosti, ki jo vzpostavlja pesniška tradicija? Kot smo že omenili, je bistvena za sleherno resnično poezijo nova evidenca sveta. Seveda pa je to nujno zvezano tudi z novim, se pravi tej evidenci ustreznim pesniškim izrazilom. Podoba sveta, ki se prikazuje v takšni liriki, ni podoba danosti, ampak je v resnici razgaljanje in razstavljanje te danosti na prafaktorje. Predisponirani red stvari v pesniški viziji je potemtakem v bistvu le subjektivno dojeta realnost, njeni elementi so v tej viziji tako razporejeni in povezani, kot to ustreza pesnikovemu doživetju sveta. Razmerja, ki nastopajo v njegovi viziji, zategadelj niso in tudi nočejo biti posneta po konkretni danosti, marveč nastopajo usklajena z individualno pesniško komunikacijo s svetom, tako da so po svojem poreklu preoblikovana in tematizirana sestavina te danosti. Gre torej hkrati za odkrivanje in tudi že za kreacijo nečesa novega, za takšno pesniško resničnost, ki ni vezana na enkratno zgodovinsko stanje, marveč se skuša dvigniti nadenj in se univerzalizirati. Resnica, ki jo razodeva, se na področju umetnosti v toku zgodovine po eni strani zmerom znova potrjuje, po drugi strani pa z novimi in novimi aktualizacijami bralca v konkretnem socialnem kontekstu nenehno spreminja. Le tista pesniška vizija, ki to zmore, je živa in dejavna. Kadar pa razodeva zgolj resnico enkratne zgodovinske situacije, se v toku časa nujno izčrpa in odmre.

Enzensbergerjevo pesniško delo je glede na svoje eksistencialno poreklo tako strukturirano, da kar najbolj neposredno razkriva tiste sestavine sedanjega bivanja, ki so za to bivanje najbolj značilne in jim pogosto ne manjka tudi grozljivosti. Na eni strani atomizacija družbe, kjer se razdirajo pristne in prvinske komunikacije med ljudmi, na drugi strani pa uradni funkcionalizem, ki s svojimi mrzlimi mehanizmi uničuje sleherno intimnost — vse to Enzensberger v svoji poeziji izraža na moč prepričljivo, saj oba pola človeške eksistence nenehno sooča, kot se soočata tudi v vsakdanji praksi, in s tem dosega izredno polne učinke. Asociativni drobci, frazeološki fragmenti in gesla se v ironičnih ali tragično groteskih kombinacijah vzajemno osvetljujejo in poetizirajo. Kot pri mnogih avtorjih zgodnjega ekspresionizma, predvsem pri Gottfriedu Bennu, je cinizem, ki pogosto udarja na dan,

tudi pri Enzensbergerju gesta patetičnega čustva, ne pa kot v ustih Goethejevega Mefista veto razuma zoper čustvo. Evokativna neposrednost izraza, ki se pogosto odpoveduje sintaktični členitvi ali pa jo prikraja po svoje, je utemeljena in razčlenjena z izzivalnimi akcenti: evokacija in provokacija sta eno in isto. Tako iz zmede brezsmiselnih posameznosti in drobcev nastaja nekakšna prispodoba tehnične civilizacije.

Ali hoče Enzensberger, kot je to dandanes v navadi na univerzah in v časopisih, doseči s svojo poezijo le sociološki opis neke realnosti, ne da bi ta opis tudi filozofsko interpretiral in poglobil? Toda ali se je sploh mogoče drugače orientirati v nerazvidni avanturi našega družbenega bivanja kot s pomočjo golih registracij, statistik, duhovitega fotosa, sociografskega posnetka stanja itd.?

Ali je možno v srditem pritisku raznovrstnih komunikacij, prometa in tehničnih zvez, v mreži radiotelegramov in pod nenehnim bombardiranjem različnih zahtev, parol, senzacij in vsega drugega, kar označuje razvito evropsko družbo, obdržati neko »trdno točko«, tisto znamenito Arhimedovo točko, s katere bi se dalo »premakniti zemljo« in dati svetu nek trden temelj?

Enzensberger priznava svojo lastno breztemeljnost, svoje nevarno in neodločno prodiranje v »tok« tega časa. Zaveda se, da je njegov pesniški upor le kontemplativne narave in da z njim ne more obvladati stvarnosti. Zato tudi ne izdeluje nikakršnega kanona resničnosti, s kakršnim na primer nastopa ostroumni satirik Evelyn Waugh v katoliški religiji in Bertold Brecht v marksistični ideologiji. Imenuje se Odiseja, a ne verjame v vrnitev domov. Je le drzen junak nekakšnega brezkončnega, brezinterpunkcijskega toka zavesti in nekakšnega pesimistično naglašenega *élan vital*.

Nedvomno je dandanes nemški družbeni prostor, za katerega so značilni tisti notranji procesi, ki so privedli do gospodarskega čudeža in do najmočnejše socialne razslojenosti v Evropi, s svojimi anticipacijami amerikanizma kot dandanes najbolj razvite pojavne oblike družbenega funkcionalizma, zelo pripraven za takšno pesniško izpoved, ki v svoj ustvarjalni postopek povsem nesramežljivo sprejema najrazličnejše sestavine tehnicističnega in tehnokratskega »melosa« Zategadelj tudi ni nikakršno naključje, da je Enzensbergerju zelo blizu sodobna ameriška poezija, predvsem tista njena smer, ki nadaljuje Eliotovo in Poundovo poetsko izročilo in katere najvidnejši predstavnik je W. H. Auden.

Enzensbergerjevo osnovno izhodišče je sicer moralično, a samo kot stimulus za njegovo spuščanje v tok in dogajanje tega sveta. Zakaj v tem eksistencialnem procesu se namreč izkaže, da so ideali in vrednote, podedovane od velikih šol nem-

ške kulture in zgodovine, nezadostne in pomanjkljive. Iznenada se zruši na subjektivni zavesti osnovana normativna stavba vrednot, ki si jo je zgradil subjekt za svoje varno in zanesljivo prebivanje v svetu. Razodene se, da subjekt kot merilo stvari in pojavov ni utemeljen v ničemer razen v samem sebi.

Tako pesnik s svojim vstopom v svet, ki na začetku poteka na nivoju zagrizenega spopada z njim, polnem nenavadno iskrivih emanacij srda, spoznava nemočnost svojih idealov in vrednot, nemočnost svojih želja in svojih odisejskih iskanj. Ali naj obupa in objokuje svojo žalostno usodo? Enzensbergerju je humanitarni sentimentalizem tuj, zato se mu posreči nekaj drugega: groteska. Do dna

spregleda vso brezbožno naravo sveta, kjer se odigrava zmerom ista človeška komedija. Nič sakralnega ni več v tem dogajanju, zato ga noben pomislek ne zadržuje več. Njegova ironija in srd veljata najrazličnejšim družbenim eksistencialijam, modelom in institucijam.

Tu se mora poezija odpovedati svoji nekdanji romanticistični vzvišeni drži, kakršna ji je bila dodeljena z idejo o božanski iskri, ki jo navdihuje, in se predstaviti kot samozavedanje deziluzioniranega sveta. Zato tudi ni naključje, da Enzensberger, kot je to razložil v svojem eseju *Nastanek pesmi*, pojmuje pesniško ustvarjanje kot invencijo, kot asociativno-tehnično operacijo. Ne glede na vse drugo je že s tem svojim stališčem pesnik dovolj razločno pokazal, da ne priznava in ne pozna nikakršnega višjega kvintesencialnega mediativnega principa pri svoji pesniški komunikaciji s svetom. To pa pomeni, da je to, kar je, namreč pesnik, samo po volji tega sveta, ki je človeški svet, v katerem vladajo degradirani, izpraznjeni ideali, omejeni zgolj na svojo mitično funkcijo, zgolj na videz, ki za njim zeva praznina.

Potemtakem se svet tu pojavlja kot tista znamenita votlina, o kateri govori Platon v svoji Državi, ko z njo pojasnjuje zakritost demiurga. Človeštvo je v njej obsojeno na svoj senčni ples, na bivanje, ki ga ne more presvetliti svetloba božje resnice. Pesnik samega sebe ne izvzema iz tega dogajanja, spoznava ga kot edini možni nivo človeške eksistence. Zakaj bog je mrtev in njegova svetloba je zapustila ta svet. Resnica kot prava podoba stvari se je pomaknila v neke druge sfere, ki so izven območja samoumevnosti, se pravi v temo in zakritost. Ostale so samo sence.

in jaz sem senca
ki jo druge sence
mečejo proti prihodnosti
drugim nočem
drugim obrazom
novim delom nasproti
sence so moja dela

Platonova prispodoba o votlini senc ima v Enzensbergerjevi sociološki in pesniški tematizaciji bistven dodatek, ki ga je, kot smo že omenili, filozofsko najbolj eksplicitno postuliral Nietzsche s svojo interpretacijo volje do moči. Ta dodatek je v moderni evropski literaturi nemara prvič in obenem tudi najbolj intenzivno in dosledno predstavljen v Balzacovih romanih. Na tem mestu se ne moremo spuščati v razpravljanje, zakaj je Balzac tisti avtor, ki ga problem volje in moči tako zelo zaposluje. Vsekakor pa je zelo zanimivo dejstvo, da je že v enem svojih prvih del tako imenovane druge faze, v Šagrinovi koži, zelo razvidno in nedvoumno spregovoril o volji in moči kot dveh temeljnih gibalih moderne družbe; vsa njegova kasnejša dela so samo še silovite variacije na to temo. Cinični pokol, ki ga uprizarja v njih, ima v Enzensbergerjevi varianti človeške komedije še bolj dokončno in brezupno podobo, saj se tu svet prikazuje kot »razbojniška jama«, iz katere ni rešitve. Medtem ko ima Balzac še možnost, da se vsak hip lahko umakne v golo rezoniranje (ne glede na dejstvo, da struktura romana to dopušča, medtem ko je lirika izrazito subjektivistično strukturirana), stoji Enzensberger v tem svetu gol in osramočen, prisiljen, da se tudi sam po vsesplošnem vzorcu zgrize na življenje in smrt. Prav iz tega razloga je tudi razumljivo, zakaj mu je srd temeljna vrednota v njegovem boju s svetom in zakaj si je ravno ironijo in grotesko izbral za najbolj zveličavno orožje, ki ga vihti v njem. Srd in ironija sta namreč vsebina in oblika njegovega odnosa do sveta, ki je odnos volje do moči, vendar omejen na intelektualno osvajanje sveta. To osvajanje pa je le navidezno, zakaj dogaja se v degradiranem svetu. Zato sta srd in ironija prisotna le na način degradiranih vrednot. Pesnik se tega zaveda, kar kažejo tudi njegovi verzi, ki smo jih navedli. S tem pa seveda že tudi implicitno zastavlja vprašanje o svojem lastnem temelju v tej zgodovinski noči, ki je ne razsvetljuje luč resnice, in hkrati o temelju vsega evropskega intelektualizma danes. Vendar pa tega vprašanja ne more razrešiti, marveč ostaja ves čas odprto.

Ravno to pa mu po drugi strani omogoča, da se lahko zmerom znova spušča v odisejska iskanja, v tok zgodovine, ki ga nosi. Še več. To je njegova nujna in usodna zavezanost svetu in resnici, ki ga kliče na pot. S tem pa hkrati tudi izpričuje edino možno svobodo v današnjem svetu propadlih teozofij in eshatologij, svobodo lastne odločitve, se pravi tudi zavezanost samemu sebi kot nosilcu in izvajalcu lastne zgodovinske odgovornosti.

Po vsem tem je razumljivo, da se pesnik, ko uveljavlja svojo družbeno kritično misel, noče in niti ne more vsiljevati za razsodnika svoji okolici. Lahko sicer

obsoja in se tako vzpostavlja kot moralični subjekt, vendar se v »toku časa« njegov moralični upor pogosto izgubi, s tem pa tudi ironična distanca. Pesnik je samo »pastir laži« in »morilec brez krivde v vročem vetru«. Ne pozna nobene poti, nobenega smisla in nobenega opravičila, na dnu je le še zoprni okus sveta, ki ga je mogoče tolmačiti tudi kot posebno obliko Sartrove »nausée«:

odpri oči in poglej
to nebo iz apna . . .

To je okus po posušenem, grenkem, izjedenem, okus po razkrajoči se, razsoljeni substanci, ki prihaja do izraza v celi vrsti pesmi. Besede kot so apno, lapor, kreda, rja, prod, pepel itd. pesnik zelo rad uporablja. To so elementi, ki spreminjajo svet v puščavo, človeka pa v tujca, popotnika sredi te puščave.

Vsekakor sta gnus in odpor, ki ju pesnik doživlja v tujem in sovražnem svetu, posledica dvojnega izkustva. Na eni strani je to izkustvo povezano z doživljanjem splošne človeške usode, ki ima na sebi nekaj sizifovskega. Pesnik se namreč ne more pomiriti z dejstvom, da je človek le eden v verigi pojavov tega sveta, ki je tako kot vse drugo omejen po svojem izvoru, da je vsa njegova *praxis* opredeljena s smrtjo, ki grozi od vsepovsod kot nekaj nepredvidljivega, kar pa vendarle nenehno oživlja v naši zavesti, saj se je kot nepreklicno dejstvo naselilo v nas že ob rojstvu. Zato je razumljivo pesnikovo hrepenenje po avtentičnosti človeškega bivanja, ki jo išče v prvotnih, z moderno civilizacijo še neokuženih okoljih (larisa) in njegov srd nad tem, da človeška (nes)pamet sama jemlje človeštvu tisto svobodo, ki mu gre, ko tira svet v najrazličnejše stiske in preizkušnje, katerih najbolj brutalni izraz so umori, vojna itd. Zaradi tega je bistvo njegove poezije v prikazovanju odtujenosti človeka v svetu, kakršen je in v katerem mora vztrajati, ker nima druge izbire.

Na drugi strani pa je pesnikovo izkustvo povezano tudi s sedanjo usodo nemškega naroda, ki je politično, teritorialno in družbeno razcepljen na dvoje, čeprav je zgodovinska, jezikovna in etnična enota. Vendar pesnik svoje nacionalne bolečine ne izraža v obliki moralične obsodbe sedanjega stanja, marveč z veliko mero kritičnosti do nemštva in nemškega vprašanja sploh. Vsekakor se izogiba tega, da bi krivdo za to stanje valil na karkoli izven konteksta nacionalne zgodovine ali da bi iskal kakršnokoli nasilno politično rešitev. Njegova pesem je le opomin in izraz njegovega občutja nemškega prostora, ki mu je, kot sam pravi, samo po naključju njegovega rojstva postal domovina. S tem pa je hote ali nehote izrazil posledice usodne vrženosti v svet slehernega posameznika. Zakaj s svojim rojstvom se vsakdo vključi v določeno nacionalno zgodovino ne glede na to, ali je ta bleščeča in velika ali pa majhna in v svetovnem merilu nepomembna. Nemara Slovenci ta problem znova in znova občutimo še posebno močno, saj je naša kreativna vloga bodisi na kulturnem, političnem, gospodarskem ali kateremkoli drugem področju v evropski perspektivi več kot neznatna. Vendar tu ne pomaga jadikovanje, marveč sposobnost, da vsakdo sprejme svojo usodo nase in da svojo nacionalno vezanost, naj jo občuti kot še takšno breme, spremeni v temelj svojega delovanja. Enzensberger je to storil in uspelo mu je, da je s svojim delom postal pomemben izpovedovalec resnice sodobnega sveta in nemštva kot njegove specifične sestavine.

Roman Ingarden: O zgradbi podobe

Skica iz teorije umetnosti

Pogosto sem že imel priložnost primerjati neko delo literarne umetnosti s slikarskim delom.[1] V pričujočem delu bom skušal podrobneje analizirati slikarsko delo. Običajno mu pravimo »podoba«. Ta beseda pa je mnogoznačna. Moja najbližja naloga je, da pojasnim njene posamezne pomene in jih temeljito primerjam med seboj.

V vsakdanji govorici nam navadno pomeni »podoba« neko realno stvar, ki običajno visi na stenah, je iz papirja, lesa ali platna itd., je dalje obrnjena s plosko površino h gledalcu ter je pokrita s plastmi ustrezno razporejenih pigmentov, tako da se na njeni površini razprostira vrsta barvnih »peg« raznih barv in oblik. V nasprotju s tem pa lahko pokažemo, da »podoba« kot predmet našega »ogledovanja« in posebno naše estetske percepcije ni identična s prav to prej omenjeno realno stvarjo, ki visi na steni.[2] Ta stvar je samo realni predmetni pogoj konkretnega ogledovanja »podobe« kot umetniškega slikarskega dela. Da pa bi nam bila »podoba« dana, morajo biti seveda izpolnjeni še različni subjektivni pogoji. Vendar se izkaže, da je v tem novem, estetskem ali umetniškem pomenu besede »podoba« še mnogo večznačnega.

Naj najprej opozorimo na naslednje:

»Podoba«, ki visi na steni kot neka realna materialna stvar, ima mnoge lastnosti, ki pri »podobi« kot umetniškem ali estetskem predmetu sploh ne pridejo v poštev, niti mu jih ne moremo pripisovati. Ta stvar — odslej jo bom imenoval »slika« — je npr. iz platna, napetega v lesenem okviru, ki zavzema določen odsek **stvarnega** prostora in to odsek, ki je ob različnih temperaturah zdaj večji zdaj manjši glede na temperaturo, kakršno ima slika. Ima določene vidne in dotikalne lastnosti, diši tako ali drugače (če je npr. prekrita z »oljnatimi« barvami), hkrati pa ima še vse tiste lastnosti, ki jih ne moremo zaznavati neposredno. To so kemične in fizikalne, električne in termične lastnosti ipd. Slika nam je torej dana v neposredni čutni zaznavi in to **prav tako dobro** v vidni zaznavi kot v dotikalni ali slušni. Zaradi tega ji pripadajo — kot določenemu, identičnemu, realnemu, zaznavnemu predmetu — številne množice ali nizi konkretnih videzov raznih vrst in raznih konstitutivnih ravni. Pri zaznavanju je zaznavajočemu subjektu dana ena in ista slika. To pa nikakor ne velja za »podobo« v estetskem pomenu, oziroma to lahko pripisujemo podobi samo v prenesenem, torej v bistveno spremenjenem smislu. Kako je pravzaprav s to stvarjo, bomo takoj videli.

Lahko bi sicer poskusili trditi, da »podoba« v estetskem smislu dejansko ni **tista celota,** ki visi na steni, temveč je vsakokrat nek njen **del.** Namreč v smislu tega, kar tvori predmet estetskega zaznavanja. Torej tisti del, ki je pobarvan z določenimi barvnimi pigmenti po površini slike z njej ustreznimi vidnimi lastnostmi vred. Vendar se izkaže ta misel ob bližnjem pretresu kot zmotna. Da bi se obvaroval pred prezgodnjimi posplošitvami, moram, predno bom skušal to dokazati, izvesti razliko med možnimi tipi »podob« v smislu slikarske umetnosti. Na tej poti bom pokazal zgradbo dela in njegovih možnih variant.

1. Podobe z »literarno temo«.

Oglejmo si »Zadnjo večerjo« Leonarda da Vincija! V njej je treba razlikovati vrsto elementov, ki nujno izstopajo v določenem **tipu** podob. Najprej se bom ukvarjal z njimi.

a) V tem delu kot celoti je treba predvsem razločiti »večerjo«, torej v **sami podobi predstavljeno** (upodobljeno) **življenjsko situacijo** v določenem trenutku dogajanja. Ta situacija je za nas v podobi pričujoča, vendar ne tako, kot bi bila, če bi se mi sami udeležili te »zadnje večerje«. V podobi vidimo osebe, stvari in orodja kot same po sebi, vendar ne bi mogli hkrati reči, da bi bilo vse to pričujoče **telesno in osebno,** kot so npr. stvari našega neposrednega okolja, kot med drugim tudi ta stvar, sestavljena iz platna in barv, ki visi na steni in ji v vsakdanjem jeziku pravimo »podoba«, tu pa smo jo imenovali »slika«.

Ko skušamo čim bolj temeljito ujeti razliko med tem, kako nam je na eni strani dana slika, z druge strani pa življenjska situacija, ki jo »podoba« predstavlja, nas kaj lahko misel zavede v zmoto. Seveda, nam bo kdo rekel, življenjska situacija, ki jo predstavlja podoba Leonarda da Vincija, ni in tudi ne more biti nam — gledalcem podobe — dana neposredno, v »originalu«, saj se je dogodila pred kakšnimi 1900 leti. Tedaj pa je bila vidno zaznavno dana ljudem, ki so se je udeležili, vendar je minila za vse čase in danes nam ne more biti dana kot pričujoča niti v zaznavi niti v fantaziji niti v spominu. Lahko si jo samo **predstavljamo** in sicer nazorno, vendar vedno samo posredno. Lahko jo posedanjimo, vendar ne bo nikoli natančno **pričujoča.**

To je seveda res, vendar pa, ko sem rekel, da je v **sami** podobi »pričujoča« določena življenjska situacija, toda to ni prisotnost katerekoli stvari, ki jo vidimo v neposredni čutni zaznavi — nisem mislil na tisto življenjsko situacijo, ki se je nekoč dejansko zgodila. V sami podobi, ki je prisotna življenjska situacija, mora to situacijo, ki se je nekoč

zgodila, »reproducirati« — »posnemati«, kakor bi se izrazil Aristotel — vendar pa je v odnosu do nje nekaj **novega,** to namreč, da je samo njena »reprodukcija«, njena »podoba«, ne pa življenjska situacija sama. Samo ta reproducirana preteklost, podoba, ki je življenjska situacija, je — ko podobo gledamo — za nas »to tukaj«, čeprav zdaj ne eksistira v tej sobi, v tej dvorani tako, kot eksistira v njej stol ali miza, za katero sedimo. Lahko si jo »ogledamo«, kolikokrat hočemo, in to vsakokrat kot nekaj identičnega s tem, kar je po svoji biti in lastnosti popolnoma **nespremenljivo.**[3] To je tisto, čemur običajno pravimo »sujet« podobe.

Kar loči način, v katerem nam je dan ta »sujet« podobe, od čisto vidno zaznavnega načina danosti prisotne stvari, je predvsem to, da nam je situacija, ki jo vidimo »na podobi«, dostopna izključno po svoji vidni **plati,** čeprav nam ni dana izključno po vidnih lastnostih, kakor bi morda kdo dejal v prvem zaletu. Ne more nam biti dana po kakšni svoji drugi plati, na podlagi drugih čutnih kvalitet (v nasprotju s sliko). Na to prav nič ne vpliva dejstvo, da se v analizirani življenjski situaciji, ki jo kaže slika, udeležujejo ljudje in stvari takšnega tipa, ki bi morali biti glede na svoje lastnosti predstavljeni načeloma v **čutno** drugih kvalitetah — saj na sliko sodijo ljudje, ki npr. govorijo, torej ustvarjajo glasove, na mizi so jedila, ki so topla in imajo določen okus. Vseh teh stvari in ljudi, ki so nekako prisotni na podobi, ne moremo — tako, kot jih vidimo na podobi — niti slišati, niti se jih dotakniti, niti povohati, niti okusiti. Vse to je a priori izključeno. Bilo bi nemogoče kaj takega domnevati ali kaj takšnega zahtevati. Šele če bi opustili »stvarnost«, ki nam je **razvidna** s podobe, in se napotili — če bi bilo to mogoče — v to že davno preteklo situacijo, bi lahko vzeli v roke kruh, ki leži na mizi, preizkusili njegovo trdoto s prsti, preverili njegov okus itd. Vse to pa je zunaj te podobe, čeprav tudi ni res, da vidimo na podobi izključno barve, svetle in temne stvari, ki jih podoba predstavlja, in ne same stvari; — k temu se bomo kmalu vrnili. Vendar so tudi pri gledanju podobe možnosti vidne zaznave — kolikor bi šlo nasploh samo za ta tip percepcije — omejene. Pri neposrednem vidnem zaznavanju, lahko npr. zaznavamo neko stvar z raznih daljav. Lahko se ji približamo — vsaj do določene meje — tako, da se nam stvar, ki jo vidno zaznavamo, ne zdi samo večja v skladu z zakoni perspektive, ampak nam razen tega odkriva še razne lastnosti in podrobnosti, ki nam z večje oddaljenosti niso vidno zaznavno dostopne. To zadeva tudi podrobnosti tiste stvari, ki ji pravim »slika«. Tako se nam kaže npr. oblika posameznih barvnih madežev ali peg, ki so na površini platna (posebno če slika ni pobarvana povsem plosko, temveč ima nanesene barve v raznih debelinah) zelo spremenljiva, kar je odvisno od mesta, s katerega sliko gledamo. Vendar se stvarem, ki jih podoba **predstavlja** in se udeležujejo reproducirane življenjske situacije, ne moremo približati poljubno blizu. Če hočemo to napraviti in to celo — recimo — če bi se z nosom zadeli ob sliko, ostanejo vidno v nam nedostopni daljavi, ki pa je v bistvu **vedno tista,** v kateri so bile »naslikane«, samo s to razliko, da jih dobro vidimo šele v ustrezni oddaljenosti od slike — če smo preblizu ali predaleč, teh stvari ne vidimo več enako dobro. Nikoli jih ne moremo doseči. Če se preveč približamo sliki, nam stvar, ki jo slika predstavlja, sploh **ni** več dana. Ali natančneje: ne **vidimo je več,** njeno mesto pa prevzame del tistega kosa platna ali papirja, ki je prekrit z barvo. Torej moramo praviloma »sliko« gledati z določene, relativno ozko začrtane oddaljenosti, da bi nam bile stvari in ljudje — če lahko tako rečemo — adekvatno dani. Če se gibljemo glede na sliko preveč na desno ali na levo ali predaleč ali pa tako, da stoji slika »na glavi«, tedaj v njej **predstavljenih** stvari ali sploh ne vidimo več ali pa zelo spremenjeno; njihovo mesto zavzame določena barvna »pega« v skrajšani perspektivi, ki se nahaja na površini slike. Če pa se gibljemo v mejah dopustne oddaljenosti, to nima vpliva na gledanje v podobi predstavljenih stvari: vidimo jih vedno **z iste strani in v istih lastnostih,** čeprav premiki gledalca po prostoru pred sliko izrazito vplivajo na neposredno zaznavanje stvari (v našem primeru na steni viseče slike), saj jo vidimo zdaj v drugi perspektivni okrajšavi, z druge strani in z drugim videzom. Stvari pa, ki jih predstavlja podoba, se nam lahko kažejo **samo** z **določene** strani in oddaljenosti, ki jo je enkrat za vselej izbral in slikarsko utrdil umetnik. To seveda ne izključuje, da je ne bi videli kot tridimenzionalne stvari, ki izpolnjuje v podobi predstavljen prostor, kot stvar, ki je opremljena z vseh strani. Prav okoliščina, da je tako, da pa je **kjub temu** a priori nesmiseln vsak poskus, da bi videli podobo z druge strani, morda »od zadaj«, najbolje kaže, da se način, v kakršnem so nam stvari dane pri ogledovanju podobe, načelno razlikuje od vidne zaznave; čeprav podobe ne dojemamo niti v fantazijskem predstavljanju niti v spominjanju, temveč v vsej aktualnosti in konkretnosti, ki je zelo podobna zaznavnemu načinu dojemanja stvari in kljub temu, da se to dogaja na področju zaznavanja, posebno vidnega ogledovanja stvari, ki jo imenujemo slika.[4] Kako je to mogoče — to je problem, ki si ga bo treba pobliže ogledati. Za zdaj je pomembno samo to, da pokažemo hkrati na sorodnost kot tudi na razlike med obema načinoma, v katerih so nam stvari dane: čisto čutno zaznavnem in tem, v katerem »vidimo« »v« podobi predstavljene stvari.

b) Od »sujeta« podobe v razloženem pomenu pa je treba razlikovati, kot sem že omenil, tisto življenjsko situacijo, ki se je nekoč **dejansko** zgodila in minila za vse čase. Ta nekoč stvarna življenjska situacija je v podobi, kako sem se izrazil, samo »reproducirana« (prim. »Das literarische Kunstwerk, parr. 37, str. 246 in dalje). Seveda pa so sredstva reproduciranja v slikarski umetnosti popolnoma drugačna od tistih, ki jih rabi literarno delo. Vendar je funkcija »reproduciranja«, ki izpolnjuje ponazorjeno življenjsko situacijo, glede na tisto, ki se je nekoč zgodila, popolnoma ista kot v literarnem delu. Ta »reproducirana«, davno pretekla življenjska situacija **sama ne sodi v slikarsko delo,** je v zvezi s podobo načelno **transcendentna,** ne glede na to, v kakšni meri smo pri ogledovanju pozorni nanjo zaradi funkcije reproduciranja, kakršno izpolnjuje »sujet« podobe. To relativiziranje pa pri per-

cepciji podobe povzroči, da imamo v določenem smislu dano podobo za »historično«. To preteklo, realno v podobi samo »reproducirano« življenjsko situacijo moremo imenovati **historična tema** podobe.

c) Za zdaj si bom odmislil funkcijo reproduciranja, ki jo izpolnjuje »sujet« podobe, in se bom ukvarjal izključno s situacijo, ki jo predstavlja **sama podoba.** So namreč podobe, v katerih te funcije reproduciranja sploh ni, ker ne vsebujejo predmetne, tj. življenjske situacije (npr. ko na podobi »vidimo«, kako se vojščak besno meče na drugega in dviga roko, da bi ga udaril, in ko se hkrati dobro zavedamo, da predstavljeni »prizor« nima nobenega realnega korelata, ali z drugimi besedami, da tega prizora nikoli ni bilo). To predmetno in predvsem življenjsko **situacijo,** ki je predstavljena v podobi in nam je iz podobe razvidna, imenujemo »literarna tema« podobe. Ta tvori **fazo,** moment nečesa, kar — če lahko tako rečemo — izhaja zunaj tega, kar je v sami podobi efektivno predstavljeno, fazo nečesa, kar bi lahko **izrazili z besedami** (s stavki) kot »zgodbo«. Ali povedano drugače: »literarna tema« nas vodi **nujno** iz same sebe in iz **podobe,** zahteva razširitev v celotno »zgodbo«, v kateri običajno delujejo ljudje. Ni je mogoče **razviti** v polno predstavitev s pomočjo slikarskih sredstev. Zahteva literarna sredstva predstavitve, kolikor se seveda omejimo na samo **eno** podobo te vrste.[5] Če jo hočemo pri ogledovanju bolj temeljito razviti, jo moramo v mislih ali zares **pripovedovati.** S tem pa postane jasno, da je situacija, ki jo predstavlja podoba, **faza** neke ne slikarsko pojmovane »zgodbe«. Pri tem pripovedovanju pa se kaj hitro zaustavimo, če se hočemo natančno držati tistega, kar je v podobi predstavljeno, in nočemo ničesar spreminjati niti dodajati. Literarna tema nam namreč le v **zelo omejeni meri** pove, kakšni so bili prejšnji in kasnejši dogodki glede na predstavljeno situacijo. Literarna tema daje samo spodbudo, da bi **izšli** iz tega, kar je predstavljeno, in se **odvrnili** od podobe, in to samo tako, da bi se po razvitju predhodnih in kasnejših faz spet vrnili k podobi in da bi s tem to, kar je v podobi predstavljeno, popolneje ali samo bolje razumeli — **nota bene,** da bi bolje razumeli ne slikarske ampak »literarne« momente podobe. Če na primer pustimo ob strani vso Jezusovo legendo v takšni meri, da jo pri ogledovanju podobe popolnoma izključimo iz zavesti, potem nam bo Leonardova podoba pomenila gotovo nekaj čisto drugega kot »bi morala« pomeniti glede na svoj naslov. V prvem primeru ne bi videli Jezusa in njegovih učencev, prav tako ne bi pojmovali razdelitve kruha in vina v krščanskem smislu, temveč bi imeli pred seboj kvečjemu neko skupino moških različne starosti za skupno mizo, pri čemer bi le težko ali sploh ne bi razumeli raznih kretenj in izrazov na obrazih. Pa celo v tem primeru bi bila v obravnavani podobi skrita literarna tema, čeprav čisto druga kot pa tista, ki jo kaže podoba, če poznamo Jezusovo zgodbo in smo zaradi **naslova** a priori seznanjeni z nekim trenutkom te zgodbe. Pri **obeh** teh možnih naravnanostih analizirane podobe imamo opraviti z neko »predzgodovino« v podobi predstavljenega dogodka, s predzgodovino, ki v predstavitvi ni razvita. Vendar v prvem primeru začenjamo **od te predzgodovine** (ki nam je od koderkoli znana) in s tem znanjem pristopamo k podobi ter jo skušamo razumeti **na temelju** tega znanja. V drugem primeru pa smo prepuščeni **izključno** podobi in moramo **razvijati** predzgodovino na **podlagi same podobe.** Čisto naravno je, da imamo tukaj opraviti ne samo z dvema različnima **temeljema** podobe, temveč tudi z **dvema različnima možnima tipoma podob:** 1. s podobami, ki so v dobesednem pomenu te besede »historične«, in ki so preračunane na to, da pri ogledovanju že poznamo neko »zgodovino«. Te podobe **ilustrirajo** neko fazo zgodovine; 2. podobe z neposredno — naj mi bo dovoljeno uvesti ta termin — »literarno temo«, ki so razumljive celo brez znanja »predzgodovine«. Njihovo »predzgodovino« določajo **izključno** podrobnosti literarne teme in njena slikarska predstavitev v podobi. Seveda pa oba tipa ne izčrpata vseh možnih inačic podob.

Dejstvo, da so historične podobe popolnoma razumljive samo tedaj, če imajo ustrezen informativni naslov, in da jih opazujemo na podlagi neke **literarno** sporočene »predzgodovine«, nam najbolj jasno kaže, da te vrste podobe niso **popolnoma samostojna** dela slikarske umetnosti, temveč dela, ki zahtevajo za konstituiranje in dojemanje razen slikarskih sredstev še sredstva drugih vrst. Zato ni nič čudnega, da se navadno v dobah, ki so že prenasičene s historičnim slikarstvom, začne boj proti tako imenovani »literaturi« v slikarstvu in da se pojavi geslo »čistega« slikarstva. To geslo pa je — kolikor gre za možnost in vrednost del čistega slikarstva — utemeljeno. Gre samo za vprašanje, kako daleč gremo s takšnim geslom. Zlasti, ali gremo lahko tako daleč, kakor gredo tako imenovani čisti »formisti« ali predstavniki tako imenovanega »abstraktnega« slikarstva. Ti namreč ne zavračajo samo vsakršnega historičnega slikarstva, temveč zahtevajo tudi odstranitev vsakršne »literarne teme« in vsakega **predmetnega** predstavljanja. K temu vprašanju se bom še povrnil.

d) Literarna tema v podobi ni predstavljena **neposredno.** Izhaja šele iz predstavitve predmetov, stvari in ljudi. Ti predmeti morajo biti v podobi razvidni v ustrezni urejenosti in po lastnostih, kolikor naj sploh pride do realizacije določene literarne teme. To, da i eni i drugi — literarna tema in v podobi predstavljeni predmeti (stvari, ljudje) — tvorijo dva **različna** elementa podobe, nam najbolje dokazuje dejstvo, da eksistirajo podobe, ki nimajo literarne teme, vendar predstavljajo določene predmete. Takšno je npr. vsako »tihožitje«. Pa tudi v **čistem** »portretu«, pri katerem ima, kakor bomo kmalu videli, funkcija »reproduciranja« bistveno vlogo, ni literarne teme. Seveda se tudi v tej vrsti podob, površno vzeto, nekaj »godi« s predstavljenimi predmeti (npr. portretirana oseba »sedi« za mizo, sadje »leži« v stekleni skledi itd.). To dogajanje pa se vendarle omejuje samo na to, da je predstavljeni predmet ponazorjen v določenem stanju (v neki izbiri lastnosti, v določenem prostorskem položaju in v odnosu do drugih predstavljenih predmetov), čemur se po bistvu stvari ni mogoče izogniti. Predstavitev literarne **teme** pa zahteva še ne-

kaj več. Zahteva najbolj pogosto **niz** predmetov, katerih predstavljena stvarna stanja (ki so ponazorjena) so takšne vrste, da vsi hkrati tvorijo en in isti **dogodek,** isto **dejstvo,** isto **situacijo,** ki je prehodna faza neke zgodovine, neke zgodbe. Pri tem je literarna tema navadno dogodek iz **človekovega** življenja ali vsaj dogodek ali proces v **naravi** (npr. vihar na morju), ki pa je tokrat pojmovana kot svet, ki **obdaja človeka,** kot to, s čimer se moramo v življenju boriti in sploh občevati. Če pa takšnega dogodka ni, tedaj nimamo več opraviti z literarno temo, vendar predstavljeni predmeti (stvari ali ljudje) ostanejo v določenem stanju.

Stvari (ljudje), ki jih predstavlja podoba, pa morajo biti posebne vrste, da bi lahko imeli vlogo sestavin podobe. Imeti morajo neposredno »vidne« lastnosti — in to takšne, da bi se lahko v njih konstituiral monolitni predmet ali več takšnih predmetov — ki imajo poleg drugih tudi takšne lastnosti, da se lahko »izrazijo«, pojavijo v tem, kar je dano, vidno. Npr. čustveno stanje (veselje) osebe, ki jo predstavlja slika, ni samo po sebi vidno, in zato ga podoba tudi ne more **neposredno** predstaviti; izraža pa se v tako imenovanem »izrazu obraza« (ali v kretnjah vsega telesa), ki ima po svoji plati temelj v vidnih lastnostih človekovega obraza. »Čisto« vodo je mogoče ponazoriti v podobi samo tako, da jo slikar kaže v ustreznih barvah ali v posebni svetlobi. Vendar je že »čist« zrak zelo težko ponazoriti s pomočjo zgolj slikarskih sredstev, ne da bi omenjali reprodukcijo nečesa prozornega. Ne-vidnih lastnosti stvari se sploh ne da predstaviti na podobi drugače kot samo **posredno** — to pa le, kolikor moremo konstituirati pojav z vidnimi lastnostmi.[6] Ni npr. mogoče »naslikati« smradu pokvarjenega mesa niti sladkosti sladkorja ali vlažnosti vode. To pomeni, da vsega tega ni mogoče izvesti s pomočjo zgolj slikarskih sredstev, torej ni mogoče neposredno efektivno ponazoriti. Seveda voda morskih valov, ki jih naslika dober slikar, gotovo ni nekaj »suhega«, niti ni nekaj, kar bi bilo glede na vrsto lastnosti suh—moker popolnoma **nedoločeno,** popolnoma **brez** tovrstne lastnosti. Če je voda dobro naslikana, dejansko vidimo njeno mokroto. Toda njena vlažnost v tem primeru ni neposredno razvidna in če natanko premislimo, sploh ni **vidna,** temveč s pomočjo ustreznih barv in barvnih oblik so-predstavljena. Včasih pa se ne posreči niti to so-predstavljenje; v tem primeru bi lahko rekli, da je na podobi predstavljeno morje »slabo naslikano«. Pri »dobri« predstavitvi pa v podobi niso ponazorjeni — kakor bi morda kdo mislil, samo »vidni predmeti«,[7] čisto vidni fantomi, temveč nasprotno, **stvari hkrati** z njihovo **materialnostjo** ter z množico njihovih več kvalitativnih določil; so ujete s **plati** svojih vidnih lastnosti in so efektivno predstavljene v lastnostih drugih vrst samo toliko, kolikor le-te morejo biti **sopredstavljene** v vidnih lastnostih. Razen tega pa se razlikujejo od materialnih stvari v naravi po tem, da so v nekaterih pogledih — kot so okus, vonj, toplota ipd. — popolnoma nedoločene. Ali z drugimi besedami, imajo neka »nedoločena mesta«. K temu se bom še povrnil v razdelku 10.

Hkrati pa v podobi predstavljeni predmeti kakor tudi njena literarna tema, pri katere določitvi sodelujejo, niso resnični deli, realni elementi slike, kot npr. realna stvar, ki visi na steni, temveč so samo elementi »podobe« kot umetniškega dela. To so intencionalne tvorbe, ki se konstituirajo v drugih elementih »podobe« in so po svoji biti odvisni od njih, podobno kot od določenih operacij, ki jih zavestno izvaja gledalec. To pa, v čemer se konstituirajo, je nadaljnji element podobe, namreč **vidni zaznavni videzi, ki so v podobi reproducirani.**

e) Ti »videzi« so določeni prav enoznačno z izbiro in sestavo ustreznih barvnih peg, linij, svetlejših in temnejših madežev, ki imajo svojo bitno osnovo v ustreznih lastnostih realne slike. Načini, kako isti videz določajo barve, oblike, linije, svetlost in temnost, ki ga podgrajujejo, so lahko različni, kar je odvisno od »tehnike«, kakršno je v dani podobi uporabil slikar. Vendar se ne glede na te možne razlike v **vsaki** podobi, ki predstavlja kakšne stvari,[8] pojavijo vidni videzi in se tudi morajo pojaviti, saj ti tvorijo **edino** slikarsko sredstvo, ki omogoča nazorno predstavitev predmetov in predmetnih situacij v podobi. Vidni videzi so torej svojstven element v celotnosti podobe, ki imajo, kakor se bo izkazalo, z umetniškega vidika v podobi prvorazredno vlogo. Da bi razumeli, kakšen je ta element podobe in kakšne so njegove možne inačice, je potrebno predvsem vsaj na kratko obravnavati videze na področju, kjer se pojavijo najprej, namreč v vidni zaznavi.[9]

Ko vidim npr. rdečo, enolično pobarvano kroglo na zeleni podlagi biljardne mize, spoznam hkrati, čeprav se s tem osebno ne ukvarjam in se sploh tega jasno ne zavedam, določen vidni pojav. V mojem vidnem polju se pojavi neki krogec, izpolnjen z raznimi odtenki rdeče barve, ki zvezno prehajajo ena v drugo, pri čemer pa se na določenem delu kažejo skupine svetlejših, na drugem temnejših »tonov«, ki hkrati vsebujejo tudi razne druge barvne »tone« (npr. vijoličaste, zelenkaste, bolj ali manj jasne tone itd.). Če zaprem oči, barvni krogec s svojo barvno okolico izgine, vendar nimamo hkrati občutka, da bi izginila tudi sama krogla prav tako, kakor lahko preneha sam vidni pojav. Ko ponovno odprem oči, vidim **isto** kroglo kot prej (seveda, kolikor je ni med tem kdo drug vzel ali zamenjal z drugo), vendar je zaznavani pojav kroga **popolnoma nov.** Ko se z glavo približam krogli, jo vidim bolje, bolj izrazito, čeprav se krogla sama pri tem ne izpreminja; to »bolje« in »bolj izrazito« je povezano s tem, da ta barvni krog, ki ga zaznavam, ko vidim kroglo, ne postaja samo večji od prejšnjega, ampak je v svojih mejah tudi izpolnjen z odtenki barv, ki so med seboj zelo različne, nekako bolj nasičene ipd. Ko se oddaljim, »postane krogec« manjši, ko obračam glavo, se začne premikati v vidnem polju ipd. Nekaj podobnega se dogaja tudi, ko gledam druge materialne stvari. Npr. to mizo, katere površino vidim kot pravokotno in postavljeno horizontalno v prostoru, vidim, zaznavajoč njen »videz«, ki je v tem primeru trapez, izpolnjen z barvami, ki se med seboj ne razlikujejo samo kvalitativno, ampak tudi po svetlosti in nasičenosti. Določeni deli tega trapeza — ti, ki so bliže njegovemu temelju — so izpolnjeni z bolj nasičenimi, rekli bi bolj sočnimi barvami, bolj ločljivimi, bolj ločenimi od drugih barv.

Ni mogoče reči, da bi bil »krogec«, ki ga zaznavam, ko vidim **kroglo,** »ploskoven« v dobesednem pomenu te besede, vendar pa tudi ni tako izbočen, kakor je izbočen proti meni obrnjeni del krogle. Rekli bi raje, da ima ta krogec nekakršno tendenco, da bi bil ploskoven, in posamezni deli se razlikujejo med seboj z odtenki, ki so ustrezno položeni v njegovo področje. Podobno tudi tisti trapez, ki ga zaznavam, ko vidim pravokotno biljardno mizo s površino, ki je prostorsko postavljena horizontalno, ni postavljen s svojo površino tako razvidno horizontalno. Rekli bi raje, da teži k temu, da bi se dvignil »navzgor«, kot da bi bil njegov ožji del položen više kot pa njegov širši del. Ko mizo obhodim, vidim neprestano **isto mizo,** ki se po svojih lastnostih ne spreminja (ima isto obliko, isto barvo, isto gladkost površine, iste sloje površine itd.).[10] Vendar pa se »trapez« začne izrazito spreminjati; premika se v vidnem polju, spreminja svojo obliko, prehaja skozi razne trapezoide; spredaj postavljene stranice postanejo kasneje sključena »ramena« itd. Podobno se godi z barvami, ki izpolnjujejo notranjost teh neprestano novih trapezov ter neprestano spreminjajo svoje odtenke. V določenih delih teh trapezov postanejo bolj izrazite, v drugih potemne itd. Vsak izmed teh mnogih, drug v drugega prehajajočih »videzov« izpolnjuje svojo posebno funkcijo: ko ga zaznavamo, čutimo njegovo prisotnost, vendar kljub temu, da ne pazimo nanj, niti ga ne analiziramo, kakor dela, prav v tem trenutku, **ustvarja telesno samoprisoten predmet,** neko **stvar,** ki ima ustrezno zaznamovane, nam nazorno dane lastnosti. Vsak izmed videzov nam to stvar razkriva, stvar, ki je nekako oblečena v posebne, za dane videze izbrane nazorne lastnosti, toda hkrati lastnosti, ki nikakor niso — lahko rečemo — ponovitve barv, oblik itd., ki nastopajo v posameznih videzih. Nasprotno — tu gospoduje posebna divergentnost npr. med posameznimi oblikami, ki se pojavljajo v različnih videzih, in obliko stvari, ki se nam kaže nazorno v vsej množici videzov; stvar nam je dana npr. kot »obla«, v videzih pa nastopa samo oblika »kroga«, stvar nam je dana kot pravokotna miza, večina oblik, ki se kažejo v videzih, pa tvori raznovrstne trapeze ali romboide. Samo v primeru, ko gledamo npr. na mizo neposredno pravokotno »od zgoraj«, pri čemer so naše oči nameščene v presečišču diagonal pravokotnika, ki tvori vrh mize, samo tedaj vsebuje oblika, ki nastopa v videzu, tudi pravokotnik, večji ali manjši, kar je odvisno od oddaljenosti oči od mize. To pa se prav tako nanaša na barve: **enolični** obarvanosti krogle »ustreza« v zaznavanih čutnih videzih množica **raznih** barvnih odtenkov, ki pa so ustrezno izbrani. V teoriji perspektive se lahko poučimo o vrsti natančnih zakonov, po katerih so lahko konstruirani različni videzi — »okrajšave perspektive«, da bi postale z njimi prisotne stvari z določenimi nazornimi lastnostmi. To so zakoni, ki kažejo na divergenco med kvalitetami, ki nastopajo v videzih, in kvalitetami (lastnostmi), ki so nam dane kot lastnosti zaznavanih stvari. Prav delo slikarjev mnogih pokolenj nam je omogočilo, da se teh zakonov zavemo in da jih uporabimo v slikarstvu. Kajti dejavnost slikarja temelji — čeprav ne izključno — na

reproduciranju zaznavno vidnih videzov (čeprav ne čisto vidnih) v podobi, kolikor je podoba a priori zgrajena tako, da bi morala pri ogledovanju »predstaviti« gledalcu ali mu aktualizirati takšno ali drugačno stvar. Na razpolago so različna tehnična sredstva in različni možni odtenki reproduciranja »istega« videza za predstavitev »istega« predmeta. Kakšna so ta sredstva, to je drugo vprašanje, s katerim se bomo še morali ukvarjati. Za zdaj pa je treba ugotoviti, da je videz, ki je v podobi reproduciran s slikarskimi sredstvi, **edino** sredstvo, ki omogoča nazorno posedanjenje, ponazoritev predmetov v sliki (stvari in ljudi). Videzi, ki nastopajo v podobi, pa morajo biti reproducirani tako, da ne privlačijo posebej pozornosti gledalca, temveč da jih samo zaznava, da bi tako prek tega mogel zagledati stvari, ki jih kažejo. Torej od teh videzov ni odvisna samo konstitucija in način pojavljanja predmetov, ki jih predstavlja podoba (stvari), temveč tudi konstitucija vseh preostalih dejavnikov podobe — takšnih, kot so predmetna situacija, literarna tema, kvalitativna soigra in še drugi dejavniki, na katere doslej še nisem opozoril. Od teh je odvisen pojav vseh estetskih momentov, ki so pomembni za podobo, njena »lepota« ali »grdota«, njena sugestivna moč ali »slabotnost«, ekspresivnost ali harmonično ravnotežje itd. Ti videzi torej tvorijo konstitutivno najpomembnejši dejavnik in jih bo treba malo podrobneje obravnavati. Brez njih sploh ne bi bilo podobe kot umetniškega dela[11] in vse spremembe, ki se dogajajo na njihovem nivoju, se odločujoče zrcalijo tudi na preostalih dejavnikih.

Kot vidimo, tvori podoba — v smislu umetniške tvorbe — (podoba takšnega tipa, o katerem smo ves čas govorili) **večplastno** tvorbo — podobno kot literarno delo, samo da so tukaj posamezne »plasti« druge kot v literarni umetnosti, in da se morda te mnogoplastnosti pri percepciji podobe ne zavedamo tako izrazito, kakor če zavestno občujemo z delom literarne umetnosti. Seveda so za to bistveni razlogi, na katere se bom še povrnil.[12]

2. Portret

V tipu podobe, kakršno smo pravkar obravnavali, eksistirajo **tri** različne plasti: 1. slikarsko re-

producirani videz stvari, 2. stvar (materialni predmet), ki se kaže v njem, 3. literarna tema, ki po svoji plati kaže kako bolj ali manj določeno »predzgodovino« ali »pozgodovino« tega, kar **explicite** vstopa v nazorno predstavitev v podobi. In če naj ta tema še »reproducira« kakšno realno predmetno situacijo (življenjsko), tedaj tema kakor tudi predmeti, ki se je udeležujejo, skupaj izpolnjujejo funkcijo reproduciranja, ki je spet sama zase poseben moment podobe in to moment, ki je z različnih vidikov relevanten v soigri estetsko dejavnih momentov. Je pa vseeno mogoče, kot sem že opozoril, da literarna tema popolnoma odpade. V tem primeru izpolnjujejo v podobi predstavljeni predmeti še funkcijo reproduciranja določenih predmetov, ki so glede na podobo transcendentni. Opraviti imamo namreč s »portretom«, pri čemer so največkrat »portretirani« ljudje. S to zastavitvijo problema malce razširjam pojem »portreta« glede na to, kako običajno uporabljamo to besedo. Navadno govorimo namreč o »portretu« samo tedaj, kadar podoba reproducira eno ali več oseb. Ta omejitev pa se mi ne zdi nujna in zaradi tega govorim o portretu tudi tam, kjer se pokaže funkcija reproduciranja kakih predmetov, ki so **določeni kot neponovljivi individui,** in kjer je reproduciranje **glavna funkcija** predmetov, ki jih predstavlja podoba. Lahko torej govorimo tako o portretu Adama Mickiewicza ali od nekod nam znanega gospoda X, kot npr. o portretu Giewonta ali Morskega Očesa.[13]

Če se nam funkcija reproduciranja posreči, tedaj nazorno predstavljeni predmet v podobi mora biti **podoben** predmetu, ki je reproduciran (in je glede na podobo transcendenten), a ob ogledovanju podobe običajno ni dan neposredno čutno zaznavno. Ta podobnost pa ni nujna v vsakem pogledu, saj to ni mogoče. Če je na portretu predstavljen človek ali sploh kakšno psihofizično bitje, tedaj običajno ne gre za podobnost čisto fizičnih lastnosti, npr. obraza, temveč gre bolj — če lahko tako rečemo — za »duhovno« podobnost. Predstavljeni predmet se nam mora pokazati v **posebno izbranem** videzu, ki naj bi ponazoril prav tiste poteze obraza, v katerih se ne kaže toliko trenutno fizično stanje dane osebe, temveč bistvene in trajne poteze njenega značaja. Zaradi tega je lahko portret z vidika čisto fizičnega videza (ali celo nalašč) v določeni meri **nepodoben** danemu človeku, vendar pa je lahko dober in imeniten, ker kaže bistvene in svojstvene karakteristične psihične poteze dane osebe, kakor je to npr. pri nekaterih ekspresionističnih portretih (prim. npr. **dobre** portrete Stanisława Ignaca Witkiewicza). Pa tudi narobe: podoba lahko nazorno kaže predmet, ki je po čisto fizičnih znakih zelo podoben reproduciranemu predmetu (modelu), a je kljub temu kot »portret« »slab«, ker v njem ni bilo ponazorjeno to, kar je svojstvenega, posebnega, to, kar se ne dá opisati, kaka neponovljiva duhovna poteza dane osebe.

Tako literarna tema kakor tudi funkcija reproduciranja, ki se kaže med drugim v portretu, sta **nebistveni** za podobo kot slikarsko delo **nasploh,** to pomeni, nista nujni za to, da bi nekaj bilo podoba. To se kaže že pri ogledovanju starih portretov, ki reproducirajo nam celo po imenu popolnoma neznane osebe. Zaradi tega podobe niti ne moremo zares dojeti v njeni reproducirajoči funkciji. Zaradi ustrezne in po svojem bistvu neslikarske informacije, da gre v danem primeru za portret, smo dejansko naravnani na to, da mora ta podoba izpolnjevati to funkcijo. Vendar je ne more efektivno razviti, ker se v tem primeru podobnost s portretirano osebo ne more nazorno izkazati. Za pojav podobnosti dejansko sicer ni ravno potrebno zavestno **primerjanje** med seboj podobnih si predmetov; podobnost nam »pade« običajno »v oči« brez takšnega primerjanja. Toda pogoj konstituiranja tega pojava je v vsakem primeru predhodno nazorno poznavanje potez **reproduciranega** predmeta. Funkcija reproduciranja se torej ob **neznanem** modelu ne more razviti. Ustrezna podoba pa zavoljo tega ne izgubi niti svoje eksistence kot podoba niti to, da je umetniško delo, če le sodi v umetnost iz drugih razlogov.

Nota bene: ni izključeno, da se nam bodo zdeli nekateri portreti, katerih modelov sploh ne poznamo, podobni modelu: določene podrobnosti v načinu, kako so naslikani, posebna »živost« izraza obraza itd. nam vsiljujejo misel, da dani portret »mora biti podoben«, čeprav tega ne moremo preveriti.[14] Ta misel je lahko celo v določeni meri ostvarjena v obliki kakega potencialnega pojava podobnosti. Zdi se nam tedaj, da prav **vidimo,** da je dani portret podoben portretirani osebi. Portret »dela vtis« podobnosti. To ima celo določeno estetsko vrednost pri percepciji kake podobe. Toda ta pojav je izjemen in v določenem primeru ni nujen pri ogledovanju starih portretov. Portreti so za nas še dalje podobe in vsekakor **dobra** umetniška dela. Tudi ta potencialni pojav ni torej bistven za podobo kot umetniško delo.

3. Čista podoba

Če pri nekaterih podobah odpadeta tako literarna tema kot tudi funkcija reproduciranja,[15] se v tem primeru omeji podoba samo na **dve plasti:** 1. na reproducirani videz in 2. na **predmet,** ki ga ta videz ponazarja. Tu se lahko pripeti samo ta komplikacija, da je na podobi ponazorjeni predmet človek (resp. splošni psihofizični individuum). V tem primeru je treba razlikovati med njegovim **telesom** ter njegovimi fizičnimi lastnostmi, psihičnimi stanji ali pa tudi značajskimi potezami človeka, ki ga predstavlja podoba in ki se izražajo v prvih. Ker funkcija reproduciranja v tem primeru odpade, je za zdaj obravnavani tip podob popolnoma nebistveno, ali in v kakšni meri so predmeti, ki jih ponazarja podoba, res podobni tistim, ki jih dejansko zaznavamo v stvarnem svetu. Seveda pa mora biti v podobi ohranjena tako imenovana »konsekvenca predmetov«, kakor sem jo bil nekoč imenoval,[16] kolikor naj slika sploh predstavlja določen predmet.

Kako naj pri tem razumemo »konsekvenco predmetov«? Gre za naslednje: predmeti, ki so nam izkustveno dani (posebno v čutnem izkustvu) ali označeni po kakih apriornih aksiomih, se delijo na rodove in vrste po nadrejenih momentih, ki jih običajno imenujemo splošni »tipi«. Vsaj v nekate-

rih primerih se ti »tipi« pojavijo nazorno kot specifičen moment v izkustvu danega predmeta in dajejo celoti karakterističen pečat. Ta moment zahteva, da v predmetu danega tipa so-nastopa izbor lastnosti (kvalitativnih momentov, ki vodijo s tem, da se med seboj nekako harmonizirajo, do sintetičnega momenta, in sicer prav do momenta, ki ustvarja tip predmeta. Posamezne lastnosti tega izbora se lahko spremene, ne da bi pri tem trpela istovetnost tipa predmeta, vendar meje njihove spremenljivosti ni mogoče prekoračiti, če hočemo ta tip predmeta ohraniti. Druge lastnosti predmeta, ki ne sodijo v ta izbor lastnosti, so spremenljive v tistih mejah, v katerih njihova spremenljivost ne vpliva na preveliko spremenljivost lastnosti, ki so v neposredni zvezi s predmetnim tipom. Zakoni odvisnosti med tipom predmeta in prirejenim mu izborom njegovih lastnosti so na splošno **apriorne** narave (tj. označujejo jih same **kvalitete**, ki so materija upoštevanih lastnosti[17]), vendar jih na splošno ni lahko odkriti. Skoraj vedno se jih zavedamo izključno po poti slučajno dobljenih izkušenj tedaj, ko se zaradi okoliščin, v katerih je predmet, ta spremeni tako, da je meja še dopustne spremenljivosti prekoračena in pride takoj **eo ipso** do destrukcije tega tipa.

Če se nam pri predstavitvi predmetov v podobi posreči ohraniti zakone te »konsekvence predmetov«, potem sodi predstavljeni predmet **sub specie** svojega splošnega tipa. Če pa lastnosti, v katerih skušamo predstaviti predmet, niso ustrezno izbrane, če se torej ne ujemajo s tipom predmeta, tedaj se pogosto ta tip sploh ne pojavi v podobi (ali v literarnem delu npr.). Lahko pa se nam posreči s pomočjo ustrezno uporabljenih sredstev po eni plati nazorno predstaviti splošni tip kakega predstavljenega predmeta, po drugi plati pa dajemo temu predmetu vrsto takšnih lastnosti, ki ne sodijo v izbor lastnosti, ki bi bil **idealiter** enakovreden danemu tipu predmeta; tedaj je v podobi predstavljen neke vrste **neharmonizirani**[18] tip predmeta, ki je obremenjen z notranjo protislovnostjo, predmet, ki se nahaja v stanju notranje »eksplozije«, kot bi rekel Husserl. Porušena je enotnost predmeta in samo umetna sredstva predstavljanja omogočajo vsaj na videz nekaj, kar naj po svoji formi sicer tvori enotnost, kar pa hkrati razpada, ker kvalitete, ki mu jih pripisujemo, to enotnost razbijajo. Ali z drugimi besedami: če naj bi bil videz, ki ga reproducira podoba, še videz nečesa monolitnega, posebno videz stvari določene vrste, tedaj se — ne toliko glede na podobnost s kakim realnim predmetom, ki je transcendenten v odnosu do podobe, kolikor glede na možno monolitnost predmeta, na njegovo notranjo harmonijo — na površini slike ne morejo pojaviti takšne barvne pege, ki ne bi bile prilagojene vsebini danega videza, ker bi s tem omajale njegovo funkcijo posedanjenja monolitnega predmeta. Ali če rečemo isto glede na predmet, ki ga predstavlja podoba: če naj bo v kaki podobi sploh ponazorjen nakazani predmet nekega tipa, tedaj gremo lahko z morebitnimi odkloni (»deformacijami«) do izbora lastnosti realnih predmetov tega tipa, ki so nam običajno dani v izkustvu, le tako daleč, kolikor nam to dovoljuje predmetna konsekvenca, tj. kolikor je nujno za ohranitev identičnosti tipa, istovetnosti in notranje enotnosti danega predmeta. Res se je v posameznih primerih pogosto težko odločiti, koliko daleč gredo lahko odkloni od »narave«, kajti največkrat gre tu za čisto empirične zveze med deli **resp.** lastnostmi stvari, ki »morajo« biti v dani podobi predstavljene.[19] Ni dvoma, da so **lahko** prav meje **čisto** empiričnih (slučajnostnih) zvez med predmetnimi momenti, ki pripadajo drug k drugemu, pogosto prekoračene, ne da bi bila porušena enotnost in vrsta predmeta, ki ga nazorno predstavlja podoba. Lahko npr. slikamo ljudi ali sploh živa bitja z dvema ali več glavami, z dvema obrazoma ali v popolnoma drugih sorazmerjih, kot pa jih **poprečno** najdemo v naravi (kakor se je to večkrat zgodilo v grški umetnosti; prim. kasneje to tudi pri Rubensu: na veliki podobi, ki predstavlja Katarino Medičejsko — v Louvru — ima vrsta žensk po nekaj parov prsi ipd.). Te vrste deformacije, čeprav ne tako jasne, se kažejo na podobah pogosteje, kot pa si mislimo. Vendar niso v protislovju z bistvom podobe kot takšne. Dejansko je treba paziti pri tem še na to, da odkloni (deformacije) predmeta, ki ga podoba predstavlja, od ustreznega realnega predmeta niso preprosto risarske »napake«, npr. napačne perspektive ali skratka posledica zmotne slikarske tehnike, temveč deformacije, ki nastopajo po prosti umetnikovi volji ter imajo v umetniški kompoziciji celotne podobe pozitivno vlogo. Tu ne gre za pogoj možnosti **eksistence** podobe, temveč za pogoj njene umetniške **vrednosti.** Vendar pri tem niso zadostna sama pričevanja slikarja, saj so ta lahko pogosto zmotna in zvodljiva. Tu nam lahko pomaga samo temeljita analiza dane podobe in njene umetniške zgradbe ter za njeno realizacijo uporabljene slikarske tehnike, čeprav se nam ne bo vedno posrečilo prodreti do enoznačnega in popolnoma trdnega rezultata.

4. Mejni primer: podobe brez predstavljenih predmetov

Tako imenovana deformacija stvarnosti pa ne sme iti predaleč, če naj podoba predstavlja kak predmet. V nasprotnem primeru nastane popolnoma drug tip slikarskega dela, ki ga le s težavo še lahko imenujemo »podoba«. Kot nam dokazujejo npr. arabeske ali nekatera dela na steklu (npr. slavne rozete v bočni ladji cerkve Notre Dame v Parizu), ali pa nekatere »podobe« abstraktne umetnosti, lahko eksistirajo slikarska dela in celo velika umetniška dela, pri katerih sploh **ne gre za predstavitev** kakih monolitnih predmetov (stvari ali ljudi) in ki v skladu s tem ne vsebujejo nobenih reproduciranih videzov stvari v dobesednem pomenu te besede. Ne glede na to, kako velika je njihova umetniška vrednost, so v vsakem primeru dela slikarske umetnosti in jih je kot takšne tudi treba analizirati. Temeljito pa je treba premisliti, ali jih lahko postavimo v isto vrsto z že omenjenimi tipi podob, ali pa tvorijo bolj poseben mejni primer, ki je soroden delom čisto druge umetnosti, npr. arhitekture. S tega vidika je treba po eni strani še bolj temeljito analizirati podobe v pome-

nu, ki ga določajo tipi, omenjeni od 1 do 3, po drugi plati pa dokončno razvezati vprašanje razlike med sliko kot nekim realnim predmetom in podobo v estetskem smislu. Začnimo s prvim vprašanjem.

5. Reproducirani videz v podobi in načini njegovega reproduciranja

Podobe, ki sem jih analiziral v 3. točki, so dvoplastne. Vsebujejo: 1. predmet, ki je v podobi predstavljen nazorno, 2. videz, ki predstavlja isti predmet in ga podoba reproducira. V **vsaki** izmed teh plasti je treba razlikovati dvojno vrsto elementov in momentov:

1. K o n s t r u k c i j s k i e l e m e n t i, ki so člen anatomske zgradbe dela in so hkrati v zvezi z drugimi elementi dela, bodisi da pripomorejo, da se ti elementi pokažejo v delu, bodisi da poudarjajo njihovo prisotnost v podobi.[20] V tej svoji **konstruktivnosti** (torej v konstrukcijski vlogi, ki jo imajo v delu) so estetsko irelevantni, nevtralni, čeprav ni izključeno, da vsebujejo tudi kakšne takšne momente, zaradi katerih jih moremo šteti med elemente (momente) druge skupine.

2. E s t e t s k o v a l e n t n e kvalitete, tj. kvalitete, ki nastopajo v delu nazorno. Te a) tvorijo same po sebi (neposredno) aktivni dejavnik podobe, ki spodbuja gledalca, da se poglobi vanjo in razvije estetski doživljaj, posebno specifično estetske čustvene dejavnike, b) tvorijo nazorni bitni temelj estetskih »vrednostnih kvalitet«, ki se nadgrajujejo nad temeljem. To so takšne kvalitete, ki skupaj ustvarjajo estetsko slikarsko vrednost podobe. Estetsko valentni momenti so lahko tako formalnega kot materialnega značaja. Lahko delujejo pozitivno kot tudi negativno.[21] Od konstrukcijskih in estetsko valentnih momentov je treba razlikovati:

3. Estetske v r e d n o s t n e k v a l i t e t e. Te dajo navadno pečat **celovitosti** podobe (splošno umetniškemu delu) in so zadnji rezultat konstituiranja podobe na podlagi estetskega doživljanja. To pa med drugim tudi zato, ker tvorijo zadnji pečat kvalitativne celote, ki ga v posameznih primerih ni mogoče določiti v njegovi kvalitativni svojskosti: to je estetska vrednost podobe (umetniškega dela).[22] Estetske vrednostne kvalitete imajo razne kategorije in inačice, npr. **določene vrste** lepega[23] ali gredega, takšno ali drugačno milino ali nemilino (nelepo), takšen ali drugačen odtenek globine ali plitvine, takšen ali drugačen odtenek originalnosti ali vsakdanjosti itd. Vsaka tovrstna vrednostna kvaliteta sodeluje v estetski vrednosti dela in deluje na gledalca, ki se z njimi — in podobno tudi z drugimi vrednostmi dela — v estetskem zaznavanju zasičuje in navdušuje ter na tej podlagi delo tudi pozitivno **ocenjuje;** v primeru negativne vrednosti dela čuti odpor do njega, beži pred njim (se mu umika) in delo **obsoja.** Tako so te kvalitete, podobno kot estetsko valentne kvalitete — estetsko aktivne.

Momenti vseh **treh** vrst elementov so za delo slikarske umetnosti enako bistveni. To pa pomeni, da ni podobe brez nekega izbora momentov **vsake** izmed teh treh vrst. Šele poseben izbor teh momentov omogoča, da postane podoba pozitivno ovrednoteno umetniško delo. Kakšen je ta izbor, pa je eno izmed najbolj osnovnih vprašanj teorije umetnosti, ki pravzaprav ni bilo še nikoli jasno formulirano. Torej je treba upoštevati pri obravnavanju posameznih plasti podobe vse te momente. Če pa so v podobi še kakšni drugi elementi, ki konstrukcijsko nimajo nobene vloge niti niso estetsko pozitivno valentni, tedaj so glede na svojo odvečnost ne samo nepotreben dejavnik, ampak tudi element, ki deluje destruktivno na celovitost podobe, monolitnost dela, in je kot takšen estetsko negativni valentni dejavnik. Pri estetski analizi podobe je treba biti na takšne dejavnike posebej pozoren.

Po teh uvodnih pripombah naj pristopim k obravnavanju teh zadev v videzu, ki je reproduciran v podobi.

V vsebini videza je treba razlikovati momente dvojne vrste in tudi funkcije dvojne vrste:

1. momenti, ki izpolnjujejo samo **funkcijo prezentiranja** (posedanjenja) nekega predmeta in nazorno izstopajo iz neke množice lastnosti;

2. momenti, ki so — da se tako izrazim — »dekorativni« ali bolje rečeno — estetsko valentni.

Za delo slikarske umetnosti ni značilno samo to, da pridejo v poštev izključno **vidni** videzi, ali to, da imajo videzi svoj **temelj** v vidnem materialu, temveč tudi to, da so ti videzi reproducirani izključno s **slikarskimi sredstvi.** Slikarska sredstva pa temelje na tem, da takšen ali drugačen tehnični postopek (prekritje z drugo substanco, kemično delovanje ipd.), povzroča na posameznih delih površine »slike« **trajno obarvanje** te površine, kar je v skladu z nalogami, ki naj jih izpolnjuje — torej predvsem reproduciranje kakega videza. Reproduciranje je mogoče izvesti na razne načine. Posebnosti in lastnosti načina reproduciranja so pomembne zato, ker v videzu s tem lahko nastopijo raznorodni »dekorativni elementi«. Ti dekorativni momenti pa niso popolnoma poljubni, ampak so lahko samo tistega tipa, ki je možen na področju vidnega videza ali tipa, ki se more opirati na vidni material. Pojasnimo to malo podrobneje.

Isti predmet — npr. kaka materialna stvar, miza ali stol — ki je predstavljen v istih vidnih lastnostih (barvnih in svetlobnih) in ki jo vidimo z iste strani, se lahko nazorno kaže v videzih, ki so reproducirani na različne načine.[24] Tu pa ne gre za takšne razlike, ki nastanejo, če nekaj opazujemo z raznih oddaljenosti ali v različnih osvetlitvah. V tem primeru imamo namreč opravka z **različnimi** videzi. Tu gre za razliko, ki ji je podvržen **isti** videz (točneje, videzna shema); gre za isti videz, tj. videz, ki nazorno kaže isti predmet z iste strani in oddaljenosti (v istem vidnem kotu), v istih nazornih predmetnih lastnostih in v istih predmetnih pogojih zaznavanja. Kajti poleg istovetnosti se lahko dve slikarski reprodukciji istega videza ločita med seboj na dva načina: 1. s tem, da spadata — kakor se o tem govori v fenomenologiji čutnega zaznavanja — v različne **konstitucijske plasti** in se razlikujeta po »racionalnosti videza«, ki je povezana s temi tipi in stopnjami, 2. po specifično slikarsko reproduciranem videzu.[25] Laže je prikazati

razlike drugega tipa. S tem bom tudi začel: Isti videz je na primer lahko reproduciran z »risbo«, drugi pa je »naslikan« in to npr. z oljnatimi barvami ali z akvarelno tehniko ali še kako drugače. Ta razlika v »materialih« je toliko pomembna za podobo, kolikor se na **vidni** način kaže različnost v kvaliteti in sestavi barvnih peg na površini slike. Svinčnik, oglje ali kreda nikoli tako ne prekrijejo površine kot npr. oljnata barva ali akvarel. Drugačna je tudi **vidna** gladkost površine slike ob raznih materialih, kar gre v korak z eksistenco ali neeksistenco sijaja ali svetlosti. V zvezi s tem se spreminja tudi stopnja, po kateri se gledalec, ki zaznava reproducirani videz, zaveda eksistence in prisotnosti **površine slike.** To pa ima svoj pomen tako za funkcijo prikazovanja ustreznega predmeta, ki ga predstavlja podoba — ta je tem bolj pravilna, čim **manj** je za gledalca očitna površina slike (!) — kakor tudi za estetsko percepcijo podobe. Pri vidnosti površine slike, ki pa ne bije v oko, je množica raznorodnih elementov podobe relativno večja, in zaradi tega je tudi njihovo harmonično soizstopanje bolj zapleteno, kakor v primeru, ko postane površina slike popolnoma nevidna in izgine med percepcijskimi podatki podobe.

Druga razlika pri reproduciranju videza pa nastopi, če je reproduciran »enobarvno«, tj. s pomočjo raznih odtenkov sence ali raznih kvalitet iste barve (npr. kadar imamo na beli podlagi razne odtenke nevtralnih barv), spet drugače pa je, če je ta videz reproduciran s pomočjo množice barv razne svetlosti, kvalitete in nasičenosti (gostote).

Ni treba misliti, da mora biti videz, ki je reproduciran »risarsko«, že **eo ipso** tretiran »črtasto« (v smislu Wölfflina). To nikakor ni nujno; lahko ga tretiramo »nečrtasto«, kar je v bistvu isto kot »pegasto«. Toda tudi »črtastost« je lahko z raznih vidikov različna, pač glede na način, kako so izvedene črte, ali gre za: njihovo zveznost ali pretrganost, debelino, valovitost ali zlomljenost, drznost ali očitno plahost, za drgetajoč nemir ali mehak mir, za splet razvoja črte in za sotek z drugimi črtami ipd. Tudi »nečrtastost« se lahko kaže v različnih inačicah. Tu gre ali samo za bistvene inačice načinov pri izvajanju črt kot pri črtastem reproduciranju v dobesednem pomenu te besede, lahko pa tudi za bolj ali manj daljnosežno izogibanje črtam, za izključno uporabljanje ploskev, peg, madežev, in to zdaj večjih zdaj manjših, ki so razbiti na drobne »pike« ipd. Pri tem pa so možni še različni prehodni tipi med »črtastostjo« in »nečrtastostjo«. Večina teh različnih inačic je mogoča, čeprav vedno z določenimi modifikacijami, in to tudi v primeru »pobarvanih«, ne-risanih videzov.

Naznačene razlike v načinih reproduciranja videzov so ali vsaj morejo bili interesantni za vprašanje, v katero **konstitucijsko plast** sodi reproducirani videz s pomočjo takšnih ali drugačnih »tehnik«. Za primer in pojasnilo, za kaj mi gre, ko govorim o raznih konstitucijskih plasteh, primerjajmo nekatere Ingresove podobe (npr. znani »Izvir«) s podobami francoskih impresionistov (lahko pa bi vzel tudi mnogo drugih primerov, ki bi nam ponazorili iste razlike — npr. podobe Leonarda ali Dürerja z ene strani in Rembrandta z druge).

Videzi v Ingresovih podobah so reproducirani tako, da kažejo predmet, ki se pojavlja v njih, kot stvar, ki je omejena **z zveznimi, enoznačno določenimi površinami:** površine so »poslikane« tako, da jih vidimo v vsakem delu enoznačno nameščene in v prostoru same podobe izrazito zarisane (v prostor, ki ga podoba predstavlja). To enoznačno omejevanje z zveznimi površinami pa tu ni doseženo samo z očitno **zveznostjo razmejitve silhuet** od neposredne okolice, temveč tudi s tem, da je notranjost te silhuete omejene stvari, ki je obrnjena h gledalcu, pokrita z barvami, ki so **izrazito lokalizirane** in so — če lahko tako rečemo — **monolitne in gladke. Površina** predmeta (npr. telesa deklet, predstavljenih v podobi) je **vidna sama zase** in to prvič tako, da — če se gledalec pravilno postavi — sploh **ni videti** površine **slike,** drugič pa, da je nekako **med** površino predstavljene stvari in gledalcem — **in to na področju prostora, ki ga predstavlja sama podoba** — očiten del praznega prostora (ozračje med stvarjo in gledalcem). Površina predstavljene stvari je zaradi ustreznega sestava barv tako izrazita, da je tako rekoč **otipljiva.** Človek ima občutek, da se je je mogoče **dotakniti** v vseh njenih prelomih in krivinah.[26] Treba bi bilo še bolj temeljito raziskati, od katerih barvnih peg, ki so očitne na podobi, in od kakšnih karakterističnih momentov nalaganja barv na površino slike je pravzaprav odvisen ta pojav. Za zdaj pa je najbolj važno to, da se zavedamo tega **posebnega tipa konstruiranja** vidnega videza stvari, ki jo predstavlja podoba (posebno človeškega telesa, v katerega barvi je nekako čutiti njegovo gladkost in mehkobo) in ki je drugačen od načina, kakršen se kaže npr. pri impresionističnih podobah, ko predstavljajo podobne predmete, torej npr. tudi žensko telo. Tu ne gre samo za to, na kar so opozorili že pred časom, da se namreč v impresionističnih podobah vidno pojavlja kot poseben dejavnik ozračje in svetloba. Ta polzi po površini predstavljenih stvari in pušča na njih svoje spremenljive pege, ki sploh ne sodijo med barve predmeta, ki ga predstavlja podoba. Najbolj pomembno v tem primeru je to, da v tu reproduciranem videzu predstavljene stvari njeno omejevanje z **zvezno, enoznačno določeno in v prostoru (predstavljenem) nameščeno površino sploh ni neposredno očitno.** In spet ne gre toliko za popolnoma drugačen način razmejevanja silhuete dane stvari od njene **neposredne okolice** (razmejitve, ki se tukaj sploh ne bi dala »potegniti« z zvezno črto, s tako imenovano konturo, brez radikalnega prehajanja prek tu reproduciranega videza in globoke spremembe tega tipa), kolikor za neko posebno lastnost videza, ki je bistveno povezana z njegovim tipom. **Notranjost površine stvari,** ki je obrnjena h gledalcu, **ni namreč dana v neki** sestavi **izgotovljenih, enkrat za vselej določenih izboklin,** ki zvezno prehajajo ena v drugo v izrazito vidnih ovinkih krivin. To ni tisto **dano,** kar sprejema gledalec kot nekaj izgotovljenega, vidnega, ampak se mora površina stvari — kolikor naj postane vidna! — konstituirati šele pri ustrezni gledalčevi **naravnanosti in dejavnosti** v neki množici barvnih peg, izmed katerih nobena posamezna ne pomeni sama zase neposredno ustreznega dela oblike predstav-

ljene stvari, oblike, ki je prekrita z izrazito prostorsko lokalizirano barvo predstavljene stvari. To tudi tedaj, ko je prišlo zaradi ustrezne poglobitve gledalca, zaradi njegovega gledanja v nekako premikajoče se barvne pege in svetlobo, v njihovo spremenljivo migotanje, monolitno površino, do konstituiranja površine predstavljene stvari in do ustalitve barve, ki je lastna predmetu, s tem pa je postala tudi ta nekaj vidnega, ali bolje, postala je vidna sama stvar, ki se kaže skozi množico svetlobe, senc, barv itd. Kljub tej posrednosti postane stvar nekako **neposredno** prisotna. — Pa še tedaj se ne kaže kot prekrita ali vidno omejena v monolitno, v vseh svojih krivinah zvezno, v oblinah, izboklinah in vboklinah vase prehajajočo eno površino, ki oddeljuje stvar od tiste, ki je prostorsko pred njo (na področju same podobe), kot se je to dogajalo v prej analizirani Ingresovi podobi.

Res je sila težko opisati **pozitivno** pojavljanje nazorne in površinske omejitve predmeta pri impresionističnem načinu reproduciranja videzov stvari. Ni namreč mogoče zanikati, da je — pri ustreznem načinu gledalčeve percepcije podobe — predmet, ki ga predstavlja podoba in ki se na kraju nazorno pojavi, kljub vsemu oddeljen od (v podobi) obdajajočega ga prostora. Vendar pa izrazita zveznost stvari tu v vsakem primeru v neki meri izginja — kolikor se lahko strinjamo, da sploh eksistira v podobi — ker so ukrivitve površine, njene izbokline in vbokline, določenost njene lokalizacije v predstavljenem prostoru itd. obremenjene z neke vrste **potencialnostjo,** s tem pa so očitno zaznamovane s posebno **negotovostjo, nemirom in vibracijo.** Prav to onemogoča, da bi pri ogledovanju podobe lahko dobili občutek, kot da lahko v podobi predstavljeni predmet otipamo, kot da bi lahko z dotikom natanko zadeli prav površino, ki je na podobi vidno zaznamovana.[27] Za impresionistični način reproduciranja videzov[28] je bistveno to, da barve, **realiter** utrte v platno, reproducirajo samo **čutni temelj** konkretnega videza, ki ga zaznavamo pri opazovanju neke stvari. Ta temelj, ki ga doživlja gledalec pri ogledovanju podobe, **spodbuja gledalca, da izpopolni množico čutnih podatkov** z raznimi — **strukturalnimi in vsebinskimi** dejanji — kot pravijo fenomenologi, in da torej intencionalno zgradi videz višje konstitucijske plasti. Med vsebinska »dojemanja« spada med drugim tudi naslednje: zaradi tega, ker gledalec združuje neko število barvnih peg v monolitno celoto, mu niso dane te pege, temveč prek njih **prava monolitna barva stvari** in hkrati sence in svetloba, ki so ji nasprotne in jo morebiti tudi pokrivajo. To razlikovanje med **pravo barvo** stvari po eni plati in po drugi **osvetlitvijo,** v kateri se ta stvar nahaja, sencami in refleksi, ki leže na njej, je v skladu z dojetjem ustrezne prostorske oblike stvari, poleg tega pa še s pojavom nekaterih **materialnih kvalitet** predstavljene stvari, npr. s telesnostjo telesa, svilnatostjo blaga, rahlostjo in prozornostjo vode ipd. Hkrati se pojavijo čisto strukturalna (kategorialna) dojetja, v katerih se kažejo predstavljeni predmeti: svojstveni momenti, ki so radikalno brez kvalitet, ki pa se kljub vsemu dajo razločiti v tem, kar je predstavljeno; to pomeni, da imamo opraviti s **stvarjo,** ki je predmet z določenimi **lastnostmi,** ali pa tudi s **procesom** (npr. z vodo, ki teče), ki se izpolnuje v času itd. Tako se raznorodni, spremenljivi čutni temelj nekako prekrije z mrežo kompliciranih struktur, in šele med seboj povezane kvalitete, ki se kažejo v videzih, omogočajo gledalcu, da vidi predstavljeni predmet.[29] Ali z drugimi besedami: šele takšna dopolnitev čutnega temelja, ki ga nudi impresionistična slika, omogoča nazorno pojavljanje predmeta, ki ga predstavlja podoba. Realizacij s tem povezanih subjektivnih operacij, ki so zelo podobne tistim, ki jih realiziramo nenamensko in brez zavestnega poudarjanja (akcentiranja) pri normalnem gledanju stvari v realnem prostoru, pa nam ni treba — vsaj v neki meri — izvajati pri ogledovanju tipa podob, kakor so že omenjene podobe Ingresa (seveda pa tudi Raffaela, Leonarda, Dürerja ipd., **ne** pa pri delih Rembrandta, še manj pa pri sodobnih impresionistih[30]). Lahko rečemo, da nam podobe mojstrov, ki smo jih omenili v prvi skupini, gredo nekako na roko pri dopolnjevanju videzov, kajti same dajejo ne samo čutno podlago videzov, ampak poleg tega tudi vse tiste strukturalne in vsebinsko-predmetne momente, ki šele tvorijo hkrati s čutno podlago (pri izboru teh) konkretni videz predstavljene stvari. Te podobe so »izgotovljene« nekako v višji meri, kot pa je mogoče govoriti o tem pri Rembrandtu ali celo pri impresionistih. Pri imresionistih je predmet, ki ga kaže videz, v določeni meri samo **potencionalno** konstruiran. Z reproducirano čutno podlago videzov so — če lahko tako rečemo — določene samo poti, po katerih naj se izvrši zadnja konstitucija predmeta. Za realizacijo in dopolnitev te konstitucije pa je poklican v tem primeru gledalec. Seveda si ne smemo misliti, da bi pri nasprotnem tipu, v katerega je mogoče kljub vsem razlikam šole ali stila prišteti tako podobe Ingresa kakor Raffaela ali Dürerja, gledalec ni imel nobenega dela več, da bi mu bil dan predmet, ki ga podoba predstavlja, povsem nazorno. Tudi tukaj je reproduciran predvsem **videz** — čeprav mnogo **višje** konstitucijske plasti, ki je mnogo bolj »racionalizirana« kot pri impresionističnih podobah. Torej je potrebno sodelovanje gledalca, da bi prišli prek izkoriščanja funkcije, ki jo izpolnjuje videz, do nazornega **predmeta,** ki je dan gledalcu. Vendar — če se izrazim figurativno — je pot, ki jo mora v tem primeru prehoditi gledalec od zaznave na platno ovekovečenih, ustrezno oblikovanih barvnih peg slike do predmeta, ki ga kaže podoba, bistveno krajša. Operacije, ki jih izvršuje gledalec, so mnogo bolj preproste in hkrati mnogo bolj enoznačno določene, kot pri gledanju impresionistične podobe.

Način reproduciranja videzov, s kakšnim imamo opravka bodisi pri Ingresu ali Raffaelu, Leonardu ali Dürerju, povzroča, da so njihove podobe mnogo bolj racionalne (racionalizirane) tvorbe, kot pa so podobe impresionističnih slikarjev, kajti razlike v načinu reproduciranja videzov se odražajo na tipu oblikovanja sveta, ki ga nazorno kažejo podobe. Na primer: v impresionističnih podobah slikarsko predstavljeni predmeti ne tvorijo tako natanko med seboj ločenih in **oddeljenih posameznikov,** kakor vidimo to v drugih različnih tipih slikarskih

del. Tudi trodimenzionalni **prazni** prostor (ki ga predstavljajo podobe), v katerem se nahajajo s površinami med seboj ločena, polna in stalna telesa, ni v impresionističnih podobah efektivno predstavljen kot posebni dejavnik podobe. Seveda tudi tukaj eksistira prostor, vendar pa se kontrast med tem, kar je polno, materialno, in tem, kar je prazno, ne kaže tako izrazito. Tu je prostor nekako izpolnjen z ozračjem, svetlobo, pogosto pa tudi z meglo. Prostor je samo **so-konstruiran** kot sekundarni in pogosto teman in zamazan **medium** tal, iz katerih se izvijajo stvari neostro in ne da bi se postavljale nasproti temu, kar je stalno, zaprto samo vase in izpolnjuje prostor. Lahko bi po pravici rekli, čeprav je to videti paradoksalno in nepričakovano, da je prostor, ki je predstavljen impresionistično, bistveno soroden domišljijskim prostorom.

Te nakazane zveze med načinom predstavljanja s pomočjo tako ali drugače reproduciranih videzov in določenimi lastnostmi sveta, ki je v podobi predstavljen slikarsko, kažejo na to, da je podoba kot estetska (umetniška) tvorba kljub vsej svoji plastni zgradbi **notranje povezana celota** in da je to morda celo v večji meri kot literarno delo. Podobno kot pri literarnem delu zahteva ta celota za svoj nastanek ne samo raznovrstnih psihofizičnih operacij, temveč tudi raznovrstne subjektivne operacije, da bi se popolnoma razgrnila pred gledalcem.

6. Estetsko valentni momenti reproduciranega videza

Kot sem že prej omenil, so v vsebini videza, ki je reproduciran v podobi, poleg momentov, katerih razlog eksistence in funkcije je predvsem v nazorni predstavitvi predmeta, tudi estetsko valentni momenti, ki so tesno povezani z vrsto slikarskega načina reproduciranja videzov in katerih eksistenčni smisel v podobi je popolnoma drugačen od gornjih. Če se zadovoljimo tudi tukaj z nekaterimi primeri, lahko nakažem naslednje momente videzov.

Tu pridejo v poštev različni tipi tako imenovane »kompozicije« podobe. Pa tudi v »kompoziciji« lahko razumemo različne stvari, ki so sicer med seboj ozko povezane:

Predvsem je to naziv za **način grupiranja** predstavljenih predmetov glede na površino slike. Predmeti so grupirani npr. na navpični ali vodoravni osi, postavljeni so simetrično ali nesimetrično glede na eno izmed osi slike, razprostrti so enakomerno po njeni površini ali pa nasprotno, v posebnih skupinah. Že na prvi pogled dobimo vtis, da zadeva »kompozicija« drugo, **predmetno** plast podobe. In gotovo ima tudi v tej plasti svoje mesto. Vendar tiči njen temelj v plasti reproduciranih videzov. Odvisna je od vsebine videzov, od tega, kakšni predmeti se pokažejo nazorno v podobi in kako so postavljeni v predstavljenem prostoru. Poleg tega pa niso razmeščeni v določenem odnosu do površine slike le predstavljeni predmeti, ampak tudi sami videzi, ki se kažejo hkrati z elementi svoje čutne osnove, kakor tudi z morebitnimi više konstituiranimi kvalitetami ali vidiki.

V kompozicijo podobe pa ne sodi samo vrsta **grupiranja** predmetov, ki so predstavljeni drug poleg drugega, ampak tudi **način,** kako so **postavljeni** v predstavljenem prostoru, s katere strani so predstavljeni (ali so obrnjeni h gledalcu) in v kakšnih izborih vidnih lastnosti in v kakšne vrste videzu (perspektivni okrajšavi) so ponazorjeni v podobi. V kompozicijo podobe sodi torej to, **kakšen izbor** videzov je v podobi reproduciran. V tem primeru se izrazito pokaže, kakšna je estetska valentnost videza za kompozicijo podobe. »Isti« obraz se nam lahko npr. zdi v enem videzu (okrajšavi) »lep«, v drugem po dekorativnem vidiku ne eno ne drugo, v tretjem pa celo grd. Prav tako se nam lahko obraz zdi v enem videzu »podoben« in »znan«, živ in simpatičen, v drugem pa tuj, neznan ali zelo mrtev in top. Momenti »lepote« in »ne-lepote« so za zdaj popolnoma splošni estetski, vrednostni znaki. Njihov pojav v podobi ni nujno povezan z dekorativnostjo v istem popolnoma **specialnem** pomenu, v katerem lahko govorimo o dekorativnosti v slikarstvu. Obraz je lahko »lep« v določenem perspektivnem vidiku, ne da bi bil hkrati »dekorativen« in ne da bi izpolnjeval vlogo dekorativnosti v celoti podobe. Toda njegova »lepota« ali »nelepota« je odvisna od narave, ali drugače povedano, ima temelj v določenih posebnih momentih videza, v kakršnem se nam predstavlja v podobi.

Ne gre samo za to, da ima predstavljeni predmet v kakem specialno izbranem videzu glede na svoje vidne (nazorne) lastnosti določen estetsko valenten značaj, temveč tudi za to, da se lahko pojavijo v podobi estetsko valentni momenti višjega reda. Kolikor je namreč v podobi predstavljenih več različnih predmetov, se nam lahko kažejo v takšnih videzih, ki zaradi svojega estetsko valentnega značaja vodijo v **monolitni** estetsko valentni značaj **celotne** podobe. Tu se lahko pojavijo seveda tudi **kontrasti** estetsko valentnih momentov — in pogosto je podoba nekako preračunana na enega izmed njih — pa tudi tedaj se lahko med estetsko valentnimi momenti konstituira harmonija **višjega reda** in celo mora se v podobi pokazati, da ne bi bila porušena **nazorna** enotnost podobe. Tu nočem odločevati o vprašanju, ali je podoba **samo** tedaj pozitivno vrednostno valentna, če se v njej pojavi takšen estetsko valenten moment, ki zajema celoto podobe in ji daje pečat monolitnosti, in ali je v nasprotnem primeru podoba **negativno** estetsko vredna. To namreč predpostavlja temeljno obravnavo o estetski vrednosti in nasprotja, ki eksistira na estetskem področju med pozitivnimi in negativnimi vrednostmi. Tega problema pa tu ne morem načeti, ker bi nas to zavedlo predaleč. Kljub temu je morda le mogoče ugotoviti, da ima podoba popolnoma **drugačen** estetski značaj, če se ta enotnost kaže v njej nazorno, in popolnoma drugačen, če te enotnosti ni.

Za eksistenco in za tip harmonije in disharmonije, kakršne so v slikarstvu možne, je pomemben izbor videzov ne samo glede na to, s katere strani, v kakšnem vidiku perspektive se kaže nazorno v podobi, ampak tudi glede na čutno podlago posameznih videzov, ki so reproducirani v podobi. Estetsko valentne **so lahko** že same barvne pege:

njihova kvaliteta, oblika, nasičenost ali jasnost, svetlost in temnost, ter način, kako se kažejo, pa tudi to, v kakšnih vzajemnih odklonih, sorodnostih ali nasprotjih kvalitete, nasičenosti, jasnosti ali oblike ali razprostrtosti se pojavljajo v podobi na podlagi videzov. Tu pridejo v poštev raznovrstne harmonije, disharmonije, neposredno so-eksistiranje ali zveze, ki so lahko, čeprav ni nujno, estetsko valentne. In šele eksistenca takšnih estetsko valentnih značajev v takšnih ali drugačnih sestavah ali ansamblih veže nase specifično slikarske estetske vrednostne kvalitete, ki konstituirajo vrednost slikarskega dela — in to **kvalitativno** (materialno) **določeno** vrednost. Zato lahko rečemo, da imajo npr. Rembrandtova dela **drugačno** estetsko vrednost kot pa npr. dela Raffaela ali Leonarda, vendar hkrati pogosto ni mogoče odločiti, katera izmed njih je višja ali nižja. Tukaj bi bilo treba razviti obširno teorijo estetskih kvalitativno določenih vrednot. S tem bi lahko pokazali, da to ni samo možno, ampak tudi nujno, in da izhaja iz bistva estetskih vrednot. Tu pa se moramo omejiti samo na gornje opombe.

7. Dekorativni (estetsko valentni) momenti v plasti predstavljenih predmetov

Če se obrnemo na plast predmetov, ki so nazorno predstavljeni v podobi, in na plast predmetnih situacij, ki so prikazane s slikarskimi sredstvi, kaj lahko menimo, da so ti predmeti in situacije z estetskega vidika irelevantne. Ta nazor so izpovedali mnogokrat[32] v obliki trditve, da je estetsko pomembna samo tako imenovana »forma« slikarskega dela, da pa je tako imenovana »vsebina« estetsko irelevantna. Ne glede na to, da pojma

»forme« in »vsebine« uporabljajo razni avtorji popolnoma različno in na splošno ne dovolj pojasnjeno, se zdi ta nazor napačen. Seveda, če bi govorili o **realnih** stvareh, vzetih natanko tako, kakršne so po svoji neposredni **biti,** potem bi lahko rekli, da so glede svoje estetske vrednosti irelevantne. V podobi pa ne nastopajo predmeti, ki bi eksistirali sami po sebi, temveč predmeti, ki se **nazorno** kažejo po videzih in v **vidnih lastnostih** (ne glede na to — vsaj za zdaj — ali so ti realni ali ne). Predmeta, ki se nazorno pojavlja, pa ni mogoče — na to je treba še posebej opozoriti — istovetiti s **pojavom** predmeta, posebno z množico videzov, v kakršnih se kaže **in concreto,** ko ga kdorkoli zaznava. Predmet, ki je dan nazorno, pojavno — npr. cerkev sv. Magdalene (v Parizu), ki ga pravkar zaznavam — ima »svoje« **pojavno nazorne lastnosti in značaj,** kaže se mi v njih ne glede na to, ali nas bodo kasnejša dognanja spoznavne teorije ali katere koli druge znanosti (npr. psiho-fiziologije) prepričala, da so nazorne, pojavno dane lastnosti stvari samo tako imenovani »subjektivni pojavi«, ki ne pripadajo stvari, vzeti natanko tako, kakršna je sama po sebi. Pa čeprav bi bilo to res, so nazorno dane lastnosti stvari, ki jo zaznavamo — kakor sem že omenil — **drugačne** od množice zaznavanih, nastajajočih se konkretnih videzov in njihovih čutnih temeljev. Enolično rdeča krogla **je enolično** rdeča (tj. barva **istega odtenka,** jasnosti in nasičenosti prekriva **celotno** zaznavno dano površino krogle). Temu nasproti pa vsebino ustreznih videzov, ki jih zaznavamo, ko opazujemo enolično obarvano kroglo, kaže na dalekosežno **raznorodnost** temelja čutnih barvnih podatkov. Pravilno ali nepravilno, nazorne lastnosti stvari, ki jo zaznavamo, so nam dane, kakor pripadajo **njej sami** in kakor eksistirajo neodvisno od slučajnosti čutnega zaznavanja. Videze pa zaznavamo kot nekaj, kar smo zaznali **samo mi** in kar nujno izgine hkrati z doživetjem, v katerem so zaznani. Treba je torej razlikovati med enim in drugim ne glede na to, kakršen način eksistence pripisujemo nazornim lastnostim stvari. Če je tako, pa spet ni hkrati res, da bi bili vsi nazorno dani predmeti — ne glede na to, ali v zaznavi ali tudi samo na »podobi« — irelevantni glede estetske vrednosti. Med nazorno danimi premeti (stvarmi) so ene grde, druge lepe, tretje odvratne ali privlačne, druge spet polne čara itd. Pa tudi pri tem so različni tipi ali odtenki lepote. Drugače je lep grški tempelj, npr. dorski, drugače stari gotski hram, in čisto drugače spet tako imenovana »romantična« krajina. Za zdaj je čisto brez pomena, ali gre tu za »lepoto« stvari v naravi ali tudi za lepoto, ki se kaže v umetniških delih. Toda te vrste vrednostne kvalitete, kakor so »lep«, »čudovit«, »grd«, »odvraten«, »mil« ali »odbijajoč« so konstitutivno odvisne od estetsko valentnih kvalitet raznih vrst — pri čemer gospodujejo natančne zveze med enimi in drugimi. Na tem mestu se bo treba zadovoljiti samo z nekaterimi predmetnimi **primeri** estetsko valentnih kvalitet, ki jih je mogoče odčitati na podobi. Sem npr. sodi komičnost, pa tudi »grotesknost« ali kakšno njuno nasprotje, »banalnost« ali »subtilnost«, to, kar je »grobo« ali »prostaško«, ali to, kar je »rafinirano«, ali to, kar je »fino«, »zrelo« ipd. Vsi ti momenti so prvič določitve določenih predmetov ali predmetnih situacij ali njihovih stanj, drugič pa so spet sami nekaj popolnoma **kvalitativnega** in ne »formalnega« (strukturalnega). Razen tega eksistirajo med drugim tudi estetsko valentni momenti samih predmetnih **struktur,** kot npr. zapletenost ali prozornost kake strukture, njena kompliciranost ali preprostost, njena lahkotnost (gracija) ali težina, ritmičnost ali neritmičnost (splošneje nemuzičnost), njena dinamičnost ali njena negibnost v ravnotežju itd. Tudi ti estetsko valentni momenti struktur (form v **specialnem** pomenu te besede) so sami nekaj **kva-**

litativnega. Sem sodijo na kraju — kakor sem jih imenoval — tudi »metafizične kvalitete«, ki sem jih skušal skicirati na drugem mestu.[33] Te se pojavijo na temelju predmetnih situacij, zlasti na temelju raznovrstnih človeških in medčloveških zadev. To so kvalitete kot pokončnost ali vodoravnost, tragičnost, bojazljivost, pretresljivost ali nepojmljivost, demoničnost kakega dejanja ali osebe, njena svetost ali »grešnost«, ekstatičnost najvišjega navdušenja ali pokoj poslednjega miru ipd. Tovrstne kvalitete niso preprosto kakšne posebne lastnosti **predmetov** (stvari), pa tudi na splošno ne znaki teh ali onih psihičnih stanj, temveč so bolj neke vrste specifična atmosfera, ki obdaja človeške ali nadčloveške dogodke in situacije: to so kvalitete, ki zagrnejo ljudi in stvari v kakih situacijah ali fazah tega, kar se z njimi dogaja, kvalitete, ki prenikajo vanje in jih presvetlijo ter jim dajejo čudovit čar. Ta čar, ki je vsem skupen (se pa kaže v mnogih kvalitativnih odtenkih in raznih intenzitetah), je to, kar nas na specifičen način spodbuja, posebno kadar imamo zaradi posebnih okoliščin možnost, da občujemo z metafizičnimi kvalitetami z določene oddaljenosti, pri oslabitvi moči, v kakršni se nam kažejo v prvotnem življenju. To se dogaja najčešče pri občevanju z umetniškimi deli, v katerih se razgrinjajo te metafizične kvalitete: v njih skriti čar nas spodbuja na specifičen način in hkrati povzroča v nas nekakšen glad ali tesnobo, ki jo čutimo za metafizičnimi kvalitetami (in to ne glede na to, ali smo sami teoretsko naravnani metafizično ali nemetafizično, spiritualistično ali materialistično). Materialist ali pozitivist v filozofski teoriji prav tako sprejema metafizične kvalitete v percepciji umetniškega dela kakor pravi »metafizik« spiritualist. Največ, kar se lahko zgodi, je, da ima posebno simpatijo do **nekaterih** metafizičnih kvalitet, ki jih najde v naravi ali v umetnosti. Vsa eksistenca ali neeksistenca tovrstnih kvalitet nima nič skupnega s spori na področju metafizike ali z borbo proti metafiziki. Za nas je v tem trenutku važno in bistveno samo to, da tovrstne metafizične kvalitete tvorijo prvič v umetniškem delu estetsko valenten dejavnik (ki je morda estetsko najbolj dejaven), drugič pa, da se pojavljajo v **vsakem tipu** umetniškega dela, pa naj bo to že literarna ali glasbena tvorba ali delo likovne umetnosti: slikarsko, kiparsko ali arhitektonsko delo.

S tem smo razrešili problem, ki bi mogel nastati v zvezi z deli slikarske umetnosti: ali se namreč metafizične kvalitete pojavljajo samo v tistih podobah, ki imajo kakšno literarno temo, ali pa tudi v takšne vrste podobah, npr. na portretih ali čistih podobah, ki predstavljajo te ali one predmete, in končno tudi v podobah »abstraktne« umetnosti. Ni dvoma, da imajo v podobah z literarno temo metafizične kvalitete nekako več možnosti, da se pokažejo, kajti za njih je odprto celo področje človeških dogodkov, konfliktov ipd. Toda prav tako, kakor se tovrstne kvalitete pojavljajo v naravi in zunajčloveških dogajanjih, tako se pokažejo tudi v slikarskih delih, ki niso samo brez literarne teme, ampak niti ne vsebujejo dejavnika človeške psihe (ki nastopa npr. v portretu[34]) in so torej npr. čiste abstraktne podobe.[35]

Prej omenjena množica predstavitve predmetov (stvari ali ljudi), ki kaže z raznih vidikov izrazit odklon od stvari v naravi, kakor so nam dane v vsakdanjem izkustvu (in jih označujejo razne »deformacije«, odpira slikarjem pot do tega, da dajo nazorno predstavljenim predmetom v podobi takšne estetsko plodne momente, ki navadno ne nastopajo v stvareh s področja narave. To zadeva predvsem raznorodne »stilizacije«, tj. posamezna oblikovanja predstavljenega predmeta, ki s tem, da so odklon od narave (deformacije), dajejo predstavljenim predmetom takšne lastnosti, momente njihove razporeditve (sestava), ki vsiljujejo predmetom enotnost. To bom tu imenoval »harmonična« enotnost in je enotnost posebne vrste, a ni tista čisto formalna enotnost, ki je lastna vsakemu predmetu, kolikor sploh eksistira, marveč je kvalitativna enotnost. Ta temelji na tem, da se pokaže v predmetu oblikovna kvaliteta, ki monolitno daje pečat **celotnemu** predmetu in hkrati **veže nase** vrsto v predmetu se javljajočih kvalitet, ki so med seboj v soglasju in hierarhično povezane. To so kvalitete, ki so nekako v temelju te nadrejene glavne kvalitete in ne le pronicajo v celotnost predmeta, ampak so hkrati tudi v sozvenu z nadrejeno kvaliteto. Če je stilizacija realizirana na podlagi kakega predmeta, katerega splošna zgradba in opremljenost z lastnostmi prvotno (v naravi) ni v nobenem stilu, npr. na podlagi človeškega telesa, morajo biti njegovi posamezni deli tako preoblikovani v svojih lastnostih, da bi po eni strani ohranili osnovne lastnosti, ki so jim lastne kot posebnim delom človeškega telesa, po drugi plati pa morajo biti modificirani tako, da kažejo ne toliko njihovo sorodnost kolikor karakteristično soigro v celoti neke kvalitete, ki daje značilen pečat danemu telesu.

Vendar bi se zmotili, če bi jemali postulat notranje sorodnosti ali soigre posameznih delov ali strani »stilne« celote preveč rigorozno, kajti v tem, čemur pravimo »groteska«, so možni različni stili. V umetniškem delu ni grotesknosti brez disharmonije, neke posebej izbrane raznorodnosti med lastnostmi ali med deli predmeta (morebiti situacije). Čeprav je ravno v groteski poleg tega možnost stilizacije relativno velika, lahko razumemo, da **poleg** te disharmonije nastopa harmonična enotnost ali pa da se opira na **druge** momente, lahko pa tudi, da se ta disharmonija med momenti predmeta ali situacije sama nekako spreminja v harmonično enotnost višjega reda.

V momentih, ki konstituirajo **specificum** nekega stila, prehaja umetnost (posebno slikarska) za meje tega, kar je dano v vsakdanjem izkustvu, in postane v pravem pomenu besede ustvarjalna v odnosu do narave. Vsaka velika doba umetnosti in vsak velik slikar ustvarja v svojih delih te vrste lasten »stil« predmetov, ki jih predstavljajo njegove podobe. Svojstveno kvaliteto, ki tvori pečat danega stila, je mogoče — na splošno — samo nazorno dojeti, uzreti, ni pa je mogoče razstaviti s pomočjo pojmovne analize na njene elemente. Pač pa je mogoče analizirati lastnosti predmetov in njihovih delov ter ugotoviti, kakšni kvalitativni momenti **podgrajujejo in pogojujejo** to, da se v predmetu

(morebiti v celotnosti podobe) pojavi tisti celostni kvalitativni moment, ki tvori pečat danega stila. Tu se tudi odpirajo številna vprašanja, katerih obdelava bi nam omogočila pojasniti bistvo posameznih stilov.[36] Ne glede na to, kakšne bi bile podrobnosti te obravnave, je kvalitativni stilni pečat estetsko valenten moment **predmeta,** ki ga predstavlja podoba (sploh umetniško delo). Stil ali stilni pečat je lahko **odvisen** od slikarske tehnike in od estetsko valentnih videzov v podobi reproduciranega videza. Razen tega pa je še nekaj, kar karakterizira predvsem, če ne izključno, same predmete, predstavljene v podobi in kar je na njih **resp.** na celotnem njihovem ansamblu mogoče dojeti.

Zato se zdi precej trdno, da vsebujejo tudi predmeti, ki so nazorno predstavljeni v podobi, estetsko valentne momente in vrednostne kvalitete, s čimer zanikamo, da bi te vrste kvalitete nastopale izključno v reproduciranem videzu tega ali onega konstitucijskega tipa ali v čutnih podatkih njegovega temelja. Seveda pa nastopata oba niza ali oba estetska izbora, posebno slikarski valentni momenti in vrednostne kvalitete hkrati v vsaki podobi (kolikor si tu odmislimo skrajne primere). Ti so povezani med seboj na različne načine, kar vodi do raznovrstnih izvedenih pojavov, do sintetičnih harmoničnih kvalitativnih momentov ipd. Prav eksistenca takšnih raznih izborov estetsko valentnih kvalitet v podobi, ki tvorijo njeno estetsko vrednost, povzroča, da ima podoba kot umetniško delo, oziroma njena konkretizacija,[37] značaj polifonične tvorbe, tako kot literarno delo, čeprav ta polifonija ni v podobi nikoli tako mnogoglasna kakor v literarnem delu. Treba pa se je ob tem zavedati, da je ta polifonija v podobah, ki vsebujejo literarno temo — glede na to, da se v njej pojavijo plasti človeških življenjskih situacij in s tem tudi psihofizični dejavnik — bogatejša glede npr. na podobe, ki predstavljajo tako imenovana »tihožitja«. Bogatejša je za nove izbore estetsko valentnih in vrednostnih kvalitet, ki so lastne svetu psihičnega. Glede na tip podobe, pa tudi stila, v kakršnem je podoba naslikana, stopijo v splošnem polifoničnem sestavu estetsko vrednostnih kvalitet v ospredje drugi izbori kvalitet: enkrat npr. tisti, ki so lastni področju vidnih videzov, drugič pa tisti, ki se kažejo na področju fizičnih predmetov, ki jih predstavlja podoba, spet tretjič pa oni, ki so povezani z »literarno temo« podobe. To pa so že podrobnosti, ki bi jih kazalo obravnavati pri obdelavi posameznih tipov ali stilov v slikarstvu. Tu se pred nami odpirajo nadaljnje perspektive za raziskovanje deskriptivne znanosti o slikarski umetnosti, ki imajo in bi morale imeti tudi v tako imenovani zgodovini umetnosti široko polje svoje uporabnosti.

8. Dekorativne podobe. Odnos med podobo in sliko.

Ugotovil sem že, da kažejo dela te vrste, npr. arabeske ali slikarstvo na steklo, vsaj po nekaterih tvorbah, kot so na primer rozete v bočnih ladjah Notre Dame v Parizu ali rozeta v Sainte Chapelle, po drugi strani pa nekatere tvorbe abstraktnega slikarstva, da lahko eksistirajo »podobe« (slikarska dela), ki ne vsebujejo plasti nazorno predstavljenih predmetov in s tem tudi plasti videzov. Barvne pege, ki se urejajo v takšne ali drugačne nadrejene celote, govore v tem primeru nekako **same za sebe** in sploh ne izpolnjujejo funkcije **predstavljanja česa drugega.** Največ, kar lahko rečemo, je to, da tvorijo **elemente** nečesa nadrejenega, vendar ne prehajajo področja čisto barvno-vidne tvorbe. Iz barvnih peg, ki so nameščene na površini slik, »nastanejo« zaradi njihovih kvalitet in oblik **celote,** ki so prav tako položene na površino slike. Ne glede na to, ali je umetniška vrednost takšnih tvorb velika ali majhna, imamo opraviti z dejstvom, da so to slikarska dela. Zato jih moramo upoštevati, predvsem pa si zastaviti vprašanje, 1. ali je mogoče te podobe razporediti v niz že analiziranih tipov podob, kar bi nas seveda prisililo, da bi razširili določitev bistva podobe kot dela slikarske umetnosti, ali pa 2. da so že tako različne od obravnavanih slikarskih del, da jih je sicer mogoče šteti za umetniška dela, vendar ne za »podobe« v ustaljenem pomenu te besede. Lahko da so poseben **prehodni tip** umetniškega dela, in to med slikarstvom in nečim drugim, recimo arhitekturo.

Da bi bila zadeva jasna, je treba najprej izvesti posledice iz zadnje serije obravnavanj in ugotoviti načelno, bistveno razliko med »podobo« v smislu teorije umetnosti in »sliko« kot neko realno stvarjo, ki v danem primeru visi na steni in je podvržena raznim fizikalnim spremembam. Motive tega razlikovanja lahko strnemo takole:

a) To, kar tvori »podobo« — torej posebna združitev plasti: reproducirani videz, nazorno predstavljeni predmet in eventualno literarna tema, pri čemer ima lahko drugi ali tretji element še funkcijo reproduciranja — ni realni del ali izbor lastnosti realne stvari, ki je »slika«. Ima namreč takšne lastnosti in izpolnjuje takšne funkcije, ki tej stvari ne pripadajo. Po drugi plati lastnosti te stvari spet ne pripadajo »podobi« v smislu umetniškega umotvora. Hkrati pa so med sliko in podobo ozke bitne zveze, ki jih je potrebno pobliže pojasniti.[38]

b) Realna stvar, ki jo slikar ustrezno oblikuje in jo tvori v tem oblikovanju, je fizična bitna podlaga podobe kot umetniškega dela. Ta ima svojo osnovo v barvnih pegah, ki so nastale s polaganjem barv ali kemičnih substanc na kak realni material (npr. na platno, papir ali desko itd.), ki odražajo na določen način svetlobne spremembe. Barvne pege so **nujni** pogoj, da gledalec aktualizira **določen** videz. S tem pa posredno omogočijo, da zagleda predmet, ki je vidno predstavljen na podobi, in njeno estetsko percepcijo. S tem slika omogoči, da se »konstituira« podoba kot poseben čisto intencionalni predmet. Določa niz direktiv, po katerih poteka konstituiranje podobe; ali te direktive določajo podobo enoznačno in v vsakem pogledu — to je zadeva, ki zahteva posebno obravnavanje in je lahko tema zanimivih raziskovanj. Za zdaj pa lahko ugotovimo: sestav barvnih peg, ki se kaže na sliki, **ni zadosten** pogoj, da bi se konstituirala podoba, kajti za to konstituiranje ni potreben samo gledalec, ampak poleg tega tudi njegova ustrezna naravnost in način dojemanja

videne stvari (slike), da bi dejansko zagledal predstavljeni predmet, s čimer bi se podoba tudi konstituirala. Prav zato, ker podoba **prehaja** prek svojega lastnega bistva za realno stvar, ki ji je temelj, kaže po eni plati na neko subjektivno ustvarjalno operacijo, iz katere je nastala v umetnikovi duši, ko se je razigrala njegova ustvarjalna vizija, po drugi plati pa na poustvarjalno, vendar v določenih mejah prav tako ustvarjalno operacijo gledalca, zaradi katere pride do konkretne očividne danosti podobe pri vsakokratnem ogledovanju. Če gledalec ni ustrezno naravnan, če se v njem ne dogaja estetsko doživetje, ki ga v določeni meri usmerjajo lastnosti slike, potem gledalec zaznava samo neko pestro pobarvano stvar, katere pobarvanost se zdi nerazumljiva in celo komična. Gledalec je slep za samo podobo: sploh je ne vidi ali pa vidi samo nekatere njene elemente in ni sposoben, da bi jo konstituiral v njeni polni in sintetični polifoničnosti. Po drugi strani pa barvne pege slike, ki tvorijo bitni temelj podobe, pomagajo, da zavzame gledalec ustrezno stališče: ko gleda sliko, od nekega trenutka na poseben način pozabi nanjo, jo zapusti in se ukvarja izključno s podobo, ki se gradi na njej. Razen tega pa imajo barvne pege neko sugestivno moč, ki povzroča, da se v gledalcu začne estetsko doživljanje in to v določeni smeri. V teku tega doživljanja zagleda gledalec podobo, ki jo je ustvaril umetnik, kot estetski predmet. Ta sugestivna moč »slike« pa ni brezpogojna, ne sili brezprizivno in enoznačno gledalca, da bi konstituiral podobo z lastnostmi, ki bi bile v vsakem pogledu določene. Gledalec se lahko načeloma vedno osvobodi njenega učinkovanja in zaznava preprosto samo košček pobarvanega platna ali lesa (tako kakor dela to npr. specialist, ki pri tako imenovani »restavraciji podobe« ogleduje sliko skozi povečevalno steklo, ali ga presvetljuje z Roentgenovimi žarki, da bi odkril razne plasti zapovrstnih preslikanj), ali pa ga zaznava prav kot podobo, vendar ji daje še razne subjektivno pogojene oblike.

Z drugimi besedami: podoba je po svojem bistvu čisto intencionalni predmet, ki ima svojo določujočo bitno podlago po eni plati v realni sliki, po drugi pa v gledalcu, ali bolje v njegovi percepcijski dejavnosti. Zaradi tega je pravilno, če razlikujemo pri slikarskih delih med »originalom« in »kopijo« (reprodukcijo), kar pri literarnih delih ni bistvenega pomena. Originalni pesnikov rokopis ni v tako tesni zvezi z ustreznim delom literarne umetnosti, kakor je to pri »originalu« podobe. Če ima originalni rokopis pesnika sploh kakšno vrednost glede na tiskane primerke, se to dogaja iz čisto drugih razlogov, ki nimajo z vrednostjo pesniškega umotvora nič skupnega. Vrednost pesniškega originala je pretežno ekonomske narave. Njegova eksistenca omogoča določene naloge, pa naj bodo to že založniške (natančnost tiska) ali raziskovalne, npr. psihološka razmotrivanja, ki so abstrahirana od **pretium affectionis.** Slikarski »original« dobi svojo **ekonomsko** vrednost samo **izvedeno** (drugotno), ima pa spet drugo vrednost glede na to, da tvori kos platna ali lesa, ki ga je obdelal umetnik, bitni temelj ustrezne podobe ter označuje sorazmerno bolj točno strukturo in lastnosti podobe, ki se konstituira na tem temelju (čeprav ta ni nujno že čisto enoznačna in izčrpna). Vsaka kopija ali reprodukcija, pa naj bo zavoljo modernih tehničnih sredstev še tako verna, je vendarle samo posnetek slike, ki jo je ustvaril umetnik, in šele posredno posnetek podobe. To posnemanje pa se nujno v neznatnih podrobnostih vedno loči od originala (npr. v komaj zaznavnih odklonih v tonih, ki so uporabljeni, pri reprodukciji barv), s tem pa je izključen natanko isti nastanek podobe. Po drugi strani pa neizogibno »staranje« slike (pokanje plasti barv, spremembe pod vplivom delovanja svetlobe, kemične spremembe zaradi ozračja, vlažnosti itd. **(vide** npr. Sikstinsko kapelo!) povzroča, da sam original v neki meri izgublja sposobnost za konstituiranje večno iste podobe v vseh njenih estetskih vrednostih in je zaradi tega podoba neizogibno — kljub svoji čisti intencionalnosti — potisnjena v historični proces spreminjanja realnega sveta, ne da bi omenjal vse tiste pogoje, ki delujejo v tej smeri s strani sprememb, kakršnim je podvržen tudi gledalec ali gledalci v toku historičnih procesov. Tudi tukaj se odpirajo perspektive za raziskovanja, ki so za zgodovinarja umetnosti bistvena, pa se jih na splošno še nihče ni lotil v posebnih raziskovanjih.

c) Z razliko med sliko kot neko realno stvarjo in podobo kot intencionalno tvorbo določenega tipa je v tesni zvezi tudi razlika med načinom, kako je dana z ene plati podoba, z druge pa realna slika (kos pobarvanega platna). Medtem ko je slika dana v **neposrednem** zaznavanju ter se kaže prek množice čisto čutnih videzov, ki jih zaznavamo prek čutnega predmeta, pa je potrebno pri ogledovanju **podobe** — kakor to mnogi sodijo — **nadgraditi na temelju** zaznavanja **novo intencionalno dojetje,** ki nas šele privede do podobe ter omogoča njeno konstitucijo v estetskem smislu kot tvorbe, ki je opremljena z estetskimi vrednotami. Akt, ko zagledamo podobo, je — če se izrazim kot Husserl — vedno akt, ki je po svojem bistvu »v-fundiran«, **nadgrajen.** To v-fundiranje pa postane tem bolj komplicirano, čim več plasti skriva v sebi podoba, posebno če izpolnjuje funkcijo reproduciranja in vsebuje literarno ali historično temo.

Ugotovitev razlike v načinu dajanja podobe in realne stvari, ki je slika, najdemo — kot sem že dejal — pri Husserlu.[39] Ta nazor zahteva še globljih analiz, kajti v tej kratki formulaciji, kakršno najdemo pri njem, je tudi nekaj napačnih pogledov. Enega izmed njih bi mogli formulirati takole:

Dojetje podobe je v tem pomenu odprto (nadgrajeno) na čutnem zaznavanju v tem smislu, da najprej zaznavamo realno stvar: »sliko«. Ker pa smo nanjo naravnani in zaznavamo njene lastnosti, se obračamo — ob tem, ko ohranimo našo usmeritev na sliko — hkrati k nečemu drugemu, namreč k podobi v estetskem smislu, in jo dojemamo nekako nazorno. Subjektivno dojemanje podobe naj bi se v nekem trenutku nadgradilo na zaznavi slike tako, kakor da bi bili hkrati poglobljeni v **dvoje raznih** doživetij (izmed katerih naj bi bilo drugo bitno samostojno glede na prvo). Objektivno pa — seveda samo v smislu pojavno nam danega predmetnega korelata naših doživetij — bi imeli v tem

primeru opraviti hkrati **z dvema** raznorodnima, čeprav na specifičen način med seboj povezanima predmetoma: z realno sliko in s podobo v estetskem smislu. Drugi bi se pri tem nadgradil na prvem na način, ki ni bliže pojasnjen.

Zdi se, da se ta nazor ne ujema z dejstvi in da je — vsaj do neke mere — po svojem bistvu nemožen. Ni namreč mogoče, da bi začenši z nekim trenutkom **hkrati** izpolnjevali akt **polne** čutne zaznave, dojemajoč to, kar je v njem dano, in se hkrati poglabljali v dojemanje podobe. In korelativno: da bi prišlo do ustrezne **dvojnosti** predmetov, da bi torej po eni strani govoreč po husserlovsko — imeli »malo figurico« na papirju, na drugi strani pa bi imeli nazorno prisotnega »viteza«. Dejansko se kaže pri Husserlu neke vrste kolebanje v zvezi s tem reproduciranim »vitezom«. Po eni plati govori Husserl o njem kot o vitezu »aus Fleisch und Blut« — tako torej, kakor da bi bil »vitez« **realen** in v odnosu do podobe transcendenten predmet (model) — ker bi moral biti prav »iz krvi in mesa« — po drugi strani pa bi moral biti ta »vitez« — po Husserlu — mišljen v čisto estetski obliki, v tako imenovani »nevtralni« modifikaciji (v aktih z ravnodušnimi prepričanji o stvarnosti), in bi torej moral biti bolj predmet, ki se kaže v **sami podobi**, v njej sami predstavljen in njej imanenten, torej pripadajoč njeni predmetni plasti. Šele tedaj bi vzeli tega viteza v prvem pomenu in ko bi hkrati sprejeli tudi trditev, da je mišljen v čisto miselnem aktu ali pa posredno v domišljiji ali v spominu, bi bilo mogoče in razumljivo, da se poleg neposrednega čutnega zaznavanja »majhne figurice« dogaja hkrati fantazijsko ali fantazijsko-spominsko doživetje, ki zadeva realnega, vendar ne prisotnega viteza. Trditev, da bi bilo možno imeti zaznavno dano »malo figurico« za element realnega predmeta, za košček pobarvanega papirja, in hkrati dojemati **nazorno** (in ne v fantaziji ali spominu) **predstavljenega** viteza (ki ni niti »majhen« niti ni »figurica«), je treba zanikati, saj se ne ujema z izkustvom.

Seveda je možno, da bi — če lahko tako rečem — spremenili svojo naravnanost **intermittendo**, tj. da bi v nekem časovnem odlomku zaznavali realno sliko in njene posamezne lastnosti in dele (v našem primeru tisto »majhno figurico«), v naslednjem časovnem odlomku pa izpolnjevali akt dojemanja podobe in hkrati nazorno sprejemali viteza, ki ga predstavlja podoba. Tam, kjer gre v resnici za to, pa šele nastane vprašanje, kaj se pravzaprav godi v tem drugem časovnem odlomku in ali lahko govorimo o odnosu utemeljevanja akta dojemanja podobe v aktu polnega zaznavanja slike. In to je prav tisto, kar velja zanikati.

Če je v danem primeru sploh potrebno govoriti o odnosu »utemeljevanja« (biti temelj), gre za poseben pomen, ki se razlikuje od tistega, ki bi ga morali uporabiti pri utemeljevanju enega doživetja z drugim. Zdi se namreč, da se nazorno dojemanje (videnje) podobe v estetskem smislu ne opira na polno zaznavanje realne slike, temveč samo na **zaznavanje** množice čutnih podatkov,[40] ki tvorijo **čutno** podlago videzov realne slike. Kako pride do tega? V začetku vidnega zaznavanja slike zaznavamo nekatere njene dele (npr. tisto »malo figurico«, o kateri je pisal Husserl) ali pa tudi lastnosti (npr. da je površina slike prekrita z barvami, kar vodi do določene razmestitve barvnih peg na platnu), ki se nam kot take zdijo nerazumljive ali nenaravne; lahko pa se nam tudi predstavijo kot deli ali lastnosti, ki dani stvari ne pripadajo sami po sebi, temveč so ji bile vsiljene ali pa jih ji je nekdo dal z za zdaj še nerazumljivim namenom. Ta nerazumljivost ali nenaravnost nekaterih lastnosti ali delov realne stvari, ki jo imenujemo slika in s katere eventualno odseva neki cilj, ki ji je kot realni stvari tuj, nas sili k temu, da začnemo ta cilj iskati, da bi videli pravkar zaznavano stvar ne kot preprosto dejstvo samo zase, temveč kot **sredstvo** za nekaj drugega. Seveda pa je ta cilj lahko še zelo različen. To, kar nas usmerja pri iskanju cilja, so prav tisti deli ali lastnosti zaznavane stvari (slike), ki se nam za zdaj zdijo nerazumljive, nenaravne. Pade nam npr. v oči, da nas na papirju (platnu) razmetane barvne pege, ki bi sicer morale izpolnjevati funkcijo reprezentiranja določenih, pri neposrednem zaznavanju stvari normalnih lastnosti, spodbujajo k temu, da skušamo — kot posledico vsiljujoče se podobnosti z videzom nekega predmeta, ki pa ga v danem trenutku ne zaznavamo — zagledati prav ta drugi predmet. Za to pobudo gremo često brez sodelovanja volje, in zato se nam pojavi **na mestu**, ki je pokrito z barvnimi pegami, to je na papirju ali na platnu npr. »vitez« ali »Venera«, »miza«, na kateri leži sadje, pač glede na to, kakšne so barvne pege, ki so prvotno bile na površini slike. Gladka, ploska površina papirja nekako **izgine** iz vidnega polja (vsaj v neki meri, kar je odvisno od stopnje, v kateri se nam posreči »vživeti se« v to, kar je na podobi predstavljeno), njeno mesto pa prevzame **površina telesa** danega lika. Barve, ki so pri zaznavanju »slike« prekrivale papir, se nam ne kažejo več kot njegova obarvanost, in postanejo npr. obarvanost **kože človeškega telesa** ali obarvanost obleke, v katero je dani človek oblečen. Torej dejansko ne zaznavamo obarvanega kosa papirja in **poleg** tega mislimo nenazorno signitivno na Venerino telo ali les mize, na kateri leži sadje. Prav narobe: to telo nam je v svoji barvi dano **neposredno** in prav tako kot v zaznavanju, čeprav ne čisto natanko tako. Ali z drugimi besedami: barvne pege, ki jih je namestil umetnik na papir, nam nudijo **čutni material**, ki izpolnjuje še **drugo funkcijo** kot pri zaznavanju stvari, ki jo imenujemo slika: namesto da bi nam bile prezentirane **njene** lastnosti, nam **omogočajo quasi** zaznavajoče videnje predmeta, ki nam ga slika predstavlja: viteza, Venero, mizo s sadjem ipd. To pa se godi zato, ker se ta čutni material nekako zrcali v ustrezna strukturalna dojemanja ter ustvarja v njih reproducirani videz predstavljenega predmeta.

Tako je treba torej razumeti stavek o utemeljevanju nazornega dojemanja podobe v čutnem zaznavanju. Seveda pa se vloga zaznavanja »slike« ne omejuje na to, da nam je dan na razpolago ustrezni material po svojem videzu ali čutno. Vedno imamo možnost, da se **vrnemo** na stališče, v katerem preprosto zaznavamo sliko kot realno stvar, ki visi

npr. na steni. V neki meri tudi pri nazornem dojemanju podobe nikoli ne izgine čisto periferna zavest o prisotnosti slike. To izhaja od tod, ker slika sprošča v nas zaznavanje še **drugih** videzov, videzov, ki niso reproducirani v podobi. Zato tudi dojemamo periferno npr. steklo, s katerim je pokrita slika, okvir, v katerega je vpeta in končno še pojave svetlobe in odbliskov, ki so nekako razmeščeni po površini slike in se spreminjajo glede na premikanje naše glave ipd. Pri vernem, polnem »videnju« podobe v estetskem smislu pa je potrebno določeno abstrahiranje teh spremljajočih, perifernih zaznavno-predmetnih podatkov, ki kljub vsemu prihajajo v našo zavest in nas motijo: potrebno je odvrniti od njih pozornost, ne smemo jih gledati, posvetiti se moramo **izključno podobi**. To ne-gledanje, nepozornost v zvezi z raznimi perifernimi podrobnostmi slike, ki se kažejo v vidnem polju, nam pomore, da oddelimo, izoliramo podobo iz realnega okolja, v kakršnem se nahaja slika.[41] Ker pa se samo periferna zavest lastnosti in podrobnosti realne slike spremeni v »tematično« zavest v Husserlovem smislu — tj. ko se v tako imenovanem centru zavesti nahaja slika — izgine iz vidnega polja podoba in to, kar je v njej predstavljeno, in vidimo samo tisto »malo figurico« ali pa določene barvne pege na površini papirja ali platnu. Katera oblika zavesti se realizira, je odvisno seveda od različnih okoliščin, med drugim tudi od izbora mesta v realnem prostoru pred sliko, s katerega opazujemo podobo. Da bi lahko v podobi reproducirani videz popolnoma razvil svojo funkcijo posedanjenja predmeta, ki ga predstavlja podoba, da nas torej ne bi čutni material, ki je njegov temelj in izhaja iz zaznavanja slike (ki se ni čisto realiziralo) odvrnil od videnja podobe in nas motil pri poglabljanju in pri izkoriščanju funkcije videza, ki nam reprezentira v podobi predstavljeni predmet, je mesto, od koder gledamo sliko, silno pomembno. Če opazujemo sliko s prevelike razdalje ali pa nasprotno preveč od blizu ali od strani ipd. (npr. »z glavo navzdol«), tedaj v podobi reproducirani videz ne izpolnjuje funkcije ponazarjanja v podobi predstavljenega predmeta. Nastanejo namreč razne neskladnosti v skupnosti pojavov, ki to onemogočajo. Zadostuje, kot sem že omenil, da npr. obrnemo »z nogami navzgor« fotografijo znane osebe, pa je že ne spoznamo več. Med drugim moramo izpolnjevati zahteve, ki nam jih prek podobe nalaga perspektivno gledanje. Zato moramo zavzeti v prostoru čisto določeno mesto (namreč: začetek sestave koordinacijski osi, ki ga določuje v podobi dani reproducirani videz, ničelna točka orientacije, kakor pravi Husserl), da bi točno **opazili** prostor, **predstavljen** v podobi, in predmete v njem. Če si izberemo drugo mesto v realnem prostoru, v katerem se hkrati s sliko **realiter** nahajamo, potem bomo ob pogledu na sliko, ko bomo zaznali barvne pege, ki nam jih slika nudi, dobili **drug** videz stvari, ki nam jo predstavlja podoba, in ne tistega, katerega bi morali zaznati z danega mesta v realnem prostoru, da bi »videli« dani predstavljeni predmet. V sliki reproducirani resnični videz tedaj ne izpolnjuje funkcije posedanja nazornega predmeta: barvne pege, ki služijo za njegovo čutno podlago, so same podvržene okrajšavam in prestavitvam perspektive in zato — namesto da bi videli v prostoru, ki nam ga predstavlja podoba, Venero, vidimo samo »majhno figurico« na koščku papirja. V podobi predstavljeni predmet lahko dobro »vidimo« samo iz neke približno določene točke, ki je označena vsakokratno po sestavi v podobi rekonstruiranih videzov. Slika pa, košček pobarvanega papirja, platna ali lesa, nam je lahko dana s poljubnega mesta v prostoru,[42] in sprememba mesta s katerega jo opazujemo, povzroči samo to, da jo vidimo zdaj bolj zdaj manj izrazito in z nekaterimi drugimi lastnostmi, vendar ne vodi do destrukcije zaznavanega predmeta, do tega, da bi izginil iz našega vidnega polja.

Po teh pripravah se povrnimo k tisti vrsti »podob«, ki gledalcu sploh **ne** nudijo nobenih nazorno danih predstavljenih predmetov, ki so tako ali drugače sestavljeni v predstavljenem prostoru (torej predmetov, ki ne leže na **površini** slike, temveč na poseben način **zunaj nje,** pri čemer slika sama ni vidna). Naj takoj pripomnimo, da imamo v tem primeru opraviti s popolnoma drugačno situacijo kakor v »predstavljajočih« podobah. Pred seboj imamo neko na določen način kvalificirano realno stvar, ki je lahko celo »lepa« ali »grda«, vendar to ni v smislu poljubne stvari v naravi, stvari, ki je ni formiral umetnik. Lahko nam daje celo visoko estetsko ugodje, vendar nam za zaznavanje tega ugodja ni treba delati nič drugega kot preprosto opazovati in to popolnoma na isti način, kakor opazujemo npr. lepo gorsko pokrajino in se pri ogledovanju predajamo čaru, s katerim pokrajina učinkuje na nas. V nobenem primeru nam ni treba prehajati za meje tega, kar nam je dano po čutni plati, ni nam treba izpolnjevati nobenih miselnih aktov, opirajočih se na zaznavni temelj, da bi se nekako preselili v drug prostor in videli v njem čisto drugačne predmete. Koliko te vrste »podoba« vsebuje neko barvno harmonijo ali posebne barvne kontraste ali nam zaradi npr., posebno izbranih oblik nudi svojevrstne estetsko valentne in zato tudi vrednostne kvalitete, lahko vzbudi v nas estetsko zanimanje, lahko povzroči, da se začne v nas proces estetskega doživljanja, ki je bolj ali manj zapleten in bogat, ter nas hkrati privede do spoznanja nekega estetskega razkošja, kakor tudi do svojstvenega reagiranja naših čustev na to, kar nam je dano. Ker pa je hkrati to stvaritev ustvarjalne človekove dejavnosti in vzbuja v nas svojska stanja ter se pri tem obdaja z lepoto kvalitativne sestave, ki je polna čara — zato je to tudi umetniško delo. S »podobo« — v prej ustaljenem pomenu — pa ima skupno samo to, da vsebuje takšne ali drugačne **dekorativne** momente ali pa samo tehnično estetsko plodne momente, ki se organizirajo med seboj v neko celoto. Njeni posamezni deli so med seboj povezani z monolitnim nadrejenim kvalitativnim pečatom. Zato se kaže v bolj ali manj izrazitem stilu (prim. npr. arabeske). Vendar niti te niti druge podrobnosti te vrste »podobe« ne izpolnjujejo funkcije predstavljanja (posedanjanja) predstavljenih predmetov in niso sredstva, namenjena kakšnemu cilju (za razkrivanje česa drugega), niti niso »glas« v polifonični harmo-

niji vrednostnih kvalitet — kakor se to dogaja pri prej omenjenih »podobah«. So torej posebna, nekako **glavna tema** te vrste ne-predstavljajočih podob. Pogoj, da so te podobe takšne, pa je, da barvne pege, položene na platno, ne sestavljajo kakšnih smiselnih videzov, ali njihove čutne osnove, temveč da so kvalitativne celote, ki se predstavljajo.

Pri tem se lahko zgodi, da učinkujejo te vrste »podobe« bolj s sestavo prostorskih oblik, ki so razmeščene po površini podobe, kot pa s sestavo in posebne vrste harmonijo barvnih tonov, ali pa tudi narobe, da so preračunane na eno in drugo, ali še na kakšne druge posebne pojave, ki izhajajo iz prisotnosti določenega izbora barv, določenih oblik, jasnosti, nasičenja in ureditve na površini podobe. Glede na to predstavljajo te podobe zdaj te zdaj druge kvalitativne skupnosti, vendar so vedno, v nasprotju s prej obravnavano »podobo«, samo **dvodimenzionalne** tvorbe (površinske). Ne vsebujejo torej predstavljenega trodimenzionalnega prostora — in površina, na kateri se raztezajo, tvori del realnega prostora, v katerem se nahaja tako realna slika kot tudi gledalec. Prostor pa, v katerem se nahajajo s slikarskimi sredstvi nazorno predstavljeni predmeti v mnogoplastni podobi, je trodimenzionalen in ne tvori **nobenega dela** realnega prostora, v katerem se nahaja ustrezna slika. Sam je namreč samo **predstavljen** prostor in — če hočete! — prav tako **fiktiven** kot predmeti, ki se nahajajo v njem. Toda fiktivnost tega prostora v ničemer ne manjša njegove nazorne prisotnosti v gledalcu, ki ustrezno percipira mnogoplastno podobo, niti ne moti njegove soigre kot specifičnega sestavnega elementa podobe s preostalimi njenimi elementi v celotni kvalitativni skupnosti, kakršna se konstituira v njej. Končno pa »podoba«, ki ne vsebuje predstavljenih predmetov, ni mnogo, ampak enoplastna — kolikor se strinjamo, da vrednostne kvalitete, ansambelske kvalitete raznih tipov in redov, ki se kažejo v njej, ne tvorijo same zase posebne plasti. To se ne zdi verjetno, in v vsakem primeru, četudi bi bilo tako, bi bilo treba te plasti razdružiti v mnogoplastno podobo, ki predstavlja te ali druge predmete. Zdi se namreč, da njeno bistvo ni v tem, da je »podoba«, temveč bolj »ornament«, »dekoracija«, »okrasni« element neke **druge** celote, v katere sestavo sodi — npr. dvorana, v kateri »visi«. Kot takšna se mora uglasiti v nadrejeno celoto, kolikor naj se kvalitativna skupnost, ki jo vsebuje, ali bolje rečeno, v njej konstituirani in v estetski percepciji se vsiljujoč celoti, ustrezno razvija, učinkuje na gledalca in vodi do monolitnega estetskega doživetja. Kolikor podoba v prej analiziranem pomenu nekako terja, da jo **oddelimo** od njenega neposrednega okolja (npr. s pomočjo ustreznega okvirja) in pozabimo nanj, ker tvori vase zaprto in samozadostno celoto, toliko »ornamentalna« podoba zahteva, da jo **vključimo** v arhitektonsko celoto, katere sestavni element je. Zato je tudi, če ne že sorodna, pa vsekakor v zvezi manj s slikarstvom kot z arhitekturo. Poznamo takšne vrste arhitektonskih tvorb, ki že po svoji kompoziciji zahtevajo »okras« notranjosti ali npr. fasade s kakimi podobami-ornamenti (dekoracijami), pa tudi takšne, pri katerih bi te vrste ornamente občutili kot dejavnik, ki ruši ravnotežje, je tuj, kvari linijo, vtis mase in skupnosti mas. Ne prenesejo nobenih »okraskov«, posebno pa ne okraskov, izdelanih s slikarskimi sredstvi. Podoba-ornament torej ni, vsaj zdi se tako, samostojno umetniško delo, temveč je dopolnitev, komplement umetniških del druge vrste, v nasprotju z mnogoplastno podobo, ki nas vodi za realni prostor in nam nudi polifonično skupnost, v katerem skupine barvnih tvorb predstavljajo samo **enega** izmed glasov celotne polifonije in so hkrati konstitucijski dejavnik za druge plasti podobe.

Končno obstoji še en tip podobe, s katerim se lahko srečamo npr. pri Picassu in pri njegovih posnemovalcih. Ta tip je posrednik med čisto abstraktnim dekorativnim slikarstvom in predstavljajočim, mnogoplastnim slikarstvom. Nekateri elementi slike so namreč natančno takšni kot v »dekorativnem« slikarstvu, drugi pa so nekakšni fragmenti predstavljenih predmetov, ki pa niso ponazorjeni s pomočjo takšnega ali drugačnega zaznavnega videza, temveč so nekako naslikani »neposredno« po svojih čisto predmetnih sestavnih elementih (kolikor je to sploh mogoče). To so nekakšni kosi samih stvari, ki so seveda po moči stvari predstavljeni v nekem videzu, vendar tako, da v percepciji ne ostane nič od tega videza in je vsa pozornost usmerjena na samo stvar. Ti kosi pa so takšne vrste, da spodbujajo gledalca (prav zaradi svoje fragmentarnosti) da **si predstavlja** kak predmet — vendar pa ga **ne vidi** v tipu zaznavne nazornosti kot posledico zaznavanja nekih videzov, kakor se to godi pri omenjenih mnogoplastnih tipih podob. Večkrat se kaže v podobah tega tipa **mnogo** vrst takšnih predmetnih elementov, kosov kake stvari, vidnih z raznih strani. Ti spodbujajo glemet, da v fantaziji nekako zlaga iz teh reprezentiranih kosov celoto in to tako, da to, kar zlaga, vidi dalca, da si fantazijsko predstavlja en in isti predz raznih strani hkrati ali v različnih fazah. Tu pa natanko vzeto gledalec ni več gledalec, temveč se mora bolj vživeti v stališče pesnika, čeprav mora hkrati gledati in videti to, kar je na podobi-sliki. Prav tako, kot je neenotno v tem primeru njegovo stališče duhovnega opazovalca, tako je neenoten tudi objekt njegove percepcije. Ta je slikarska tvorba, ki je na meji med slikarstvom in literaturo, vendar na popolnoma drugačen način kot podoba z literarno temo. Saj tu v njem ne pride niti do »zagledanja« in posedanjenja neke življenjske situacije niti do **quasi**-zaznavne prisotnosti ljudi in stvari, ki se je udeležujejo. Poleg tega pa vodi gledalca **za** samo sliko, vodi ga na področje **fantazijskih** predmetov in mu pušča mnogo večjo svobodo fantazije kakor pri podobi z literarno temo, ki v vseh razdaljah nekako »prikuje« gledalčevo pozornost nase, posebno na situacijo, ki jo predstavlja.[43]

9. Podoba in literarno delo

Zdi se mi, da sem preučil vse možne tipe »podob«, pri čemer sem se seveda omejil samo na najsplošnejše pripombe. Zdaj lahko odgovorim na vprašanje, po čem se podoba razlikuje od umetniškega literarnega dela.

Podoba kot umetniško delo kaže relativno še največjo sorodnost z gledališčem: oba tipa umetniškega dela vsebujeta plast predstavljenih predmetov in plast videzov, ki so v podobi reproducirani s slikarskimi sredstvi, v gledališču pa z realnimi predmeti in igralci. Lahko bi rekli — čeprav ne povsem točno — da tvori podoba nek delni sistem mnogoplastne zgradbe, ki jo vsebuje gledališče; v njej manjka dveh plasti jezika. In prav zato eksistirajo pomembne razlike med plastmi, ki se kažejo v obeh tipih umetniških del. Sredstvo predstavljanja in konstitucijska podlaga za plast predstavljenih predmetov v literarnem delu je izključno, ali vsaj — kakor v gledališču v bistveni meri, dvoplastnost jezika: zven besed, ki imajo pomen, intencionalno označujoč predstavljene predmete. V podobi mora biti to sredstvo zamenjano z ustrezno izbranim reproduciranim vidnim videzom. Ali drugače povedano: funkcija, v kateri gledalec **zagleda** predmet, mora biti v podobi izpolnjena **izključno** z videzi ali z njihovimi izbori. S tem pa v umetniškem slikarskem delu odpadejo vse tiste posebnosti načina predstavljanja, ki so v literarnem umetniškem delu karakteristične za predstavljanje s pomočjo stanj stvari, označenih s posebnimi stavki, ki sodijo v sestav dela. Razen tega je videz predmeta, ki ga predstavlja podoba, **en sam,** in hkrati — če se lahko tako izrazim — je nekako otrpel, negiben, medtem ko je v gledališču (eventualno tudi v filmu) zaradi igre igralcev cela množica tekočih in drug v drugega zvezno prehajajočih raznovrstnih videzov. S tem pa je podoba po svojem bistvu — kar zadeva časovno formo v podobi predstavljenih predmetov, **momentalna** tvorba. Ali z drugimi besedami: v podobi predstavljeni predmeti so vedno prikazani v **enem** trenutku svoje intencionalne biti, kolikor je sploh v podobi prisoten časovni moment. To se dogaja samo tam, kjer je na podobi predstavljen dogodek, torej v podobah z literarno temo. To je vedno samo neka **sedanjost,** morebiti z določeno perspektivo preteklosti in prihodnosti, katerih doseg pa je odvisen od tega, za kakšno vrsto dogajanja gre pri nazorni predstavitvi v podobi. V čistih podobah ni predstavljen časovni moment, v katerem se nahajajo predstavljeni predmeti. Podoba pa celo tedaj, ko razkriva določen časovni moment, nima te vrste časovne strukture, kakor je značilna za literarna umetniška dela. Te strukture nima v dvojnem pomenu: prvič v tem, da se v predstavljenem svetu podobe ne pokaže potek celotnega časovnega **kontinuuma** — kakor se pokaže v filmskem delu! — drugič pa v tem, da slikarsko delo ne razpolaga z razpetostjo faz, mnogofaznostjo, ki je značilna za literarna in glasbena umetniška dela. Kajti kolikor se mora namreč konkretizacija literarnega dela razvijati v konkretnem času tako, da se posamezne faze dela aktualizirajo v posameznih trenutkih in so zato podvržene različnim spremembam časovne perspektive (prim. mojo knjigo »O spoznavanju literarnega dela«, razdelek II), toliko ne more biti govora o čem takem pri percepciji slikarskega dela. Ta percepcija dejansko ni in ne more biti trenutna, tudi ona se dogaja v času, vendar se kljub vsemu to, kar se v njej konstituira: podoba kot umetniško delo ali kot estetski predmet **ne razprostira, ne razvija** v času, ampak bolj **traja** v času kot nespremenljiv predmet — kolikor slika ni podvržena realnim spremembam, kar pa v okviru ene estetske percepcije sploh ni opazno. Literarno delo (podobno kot glasbeno) ima v konkretizaciji formalno strukturo procesa, ki se razvija in vodi v zvezi s tem do vrste posebnih dinamičnih momentov; podoba pa nima nikoli te vrste dinamike, saj tvori tako v estetski percepciji kakor tudi po svoji realni naravi kot slika bolj predmet, ki traja v času, kolikor sploh ni kot »podoba«, vsaj v nekaterih primerih, po svoji vsebini zunajčasni predmet.

Temu navidez nasprotujeta dve okoliščini: prvič to, da obstajajo podobe z literarno temo, pri katerih se, kot sem že omenil, očitno kaže časovni moment v obliki nekega »sedaj«, ki ga izpolnjuje v podobi predstavljeni dogodek, drugič pa, da gledalec navadno ogleduje podobo daljši čas, potuje s svojim fizičnim in duhovnim pogledom zaporedoma po posameznih delih podobe in s tem zaznava določeno množico videzov slike, skozi katere se mu pri spremembi naravnanosti prikaže podoba. Ta množica videzov pa je časovno razpeta. Vendar prvo dejstvo bolj govori v prid stališču, ki sem ga tu zavzel. Je precej splošno sprejeto, čeprav ga še nihče ni razvijal s tega vidika in s pomočjo argumentov, s katerimi razpolagam tukaj. Kot sem skušal pokazati, je s slikarskimi sredstvi predstavljen samo **en** moment neke zgodbe — namreč sama literarna tema — »zgodba« sama pa mora biti dopolnjena z literarnimi sredstvi, in šele ta sredstva uvajajo po svoji plati strukturo — da se tako izrazim — razvitega časa, toda ta struktura že **prehaja** okvire same podobe. Drugi izmed navedenih argumentov pa ugotavlja dejstvo, ki se dejansko pogosto pripeti, vendar ni nujno. Načelno je namreč mogoče zajeti podobo »z enim samim pogledom«, in samo pri prevelikih slikah, ki jih opazujemo iz bližine, moramo potovati s pogledom po posameznih delih podobe. To pa dokazuje samo to, da so ti pogoji ogledovanja podobe nekoristni in da se jih je treba izogibati. V vsakem primeru je treba po takšnem delnem ogledovanju podobe težiti k **združitvi** dobljenih fragmentov v celoto, težiti je treba k enotni viziji te celote. Pri literarnih delih pa je prav to nemogoče, saj ne moremo zajeti literarnega dela »hkrati«, »v enem zamahu« — in to še pri relativno kratkih delih ne. Razen tega ne smemo mešati mnogih konkretnih videzov in doživetij, v katerih jih zaznavamo, da bi videli samo podobo, s tistim enim videzom, ki je v podobi reproduciran. Če namreč potujemo s pogledom po sliki, še ne dojemamo podobe adekvatno in to prav zato ne, ker v našem doživljanju še nismo dosegli tistega enega edinega videza, ki se kaže v dani podobi. Šele ko smo našli točko, s katere lahko konkretno zaznavamo videz, ki ga je treba aktualizirati, da bi zagledali v podobi predstavljeni predmet, šele tedaj se lahko poglobimo v **celotno** podobo. Potem jo šele moremo dojeti v njeni estetski vrednosti, čeprav ni objekt našega zanimanja samo ta vrednost. Podobo lahko gledamo nekaj časa (z istega gledišča) in uživamo ves ta čas njeno lepoto ali druge v njej inkarnirane estetske vrednote. V tem časovnem razdobju se nedvomno razvija ves **kon-**

tinuum konkretnih zaznavanih videzov. A vsi ti, pa naj bo njihova čutna osnova podvržena še takšnim modifikacijam zaradi samega preteka časa, se odlikujejo po tem, da je njihova vsebina neprestano ista. Nespremenjene ostanejo namreč tako izpolnjene kot tudi neizpolnjene kvalitete,[44] od katerih eksistence v videzu je odvisna tudi pojava določenih nazornih lastnosti predstavljenega predmeta. Če namreč čez čas spet pogledamo isto podobo, bomo kljub vsem subjektivnim spremembam videli isto podobo: isti predstavljeni predmet, ki ga kaže isti reproducirani videz. In celo če gledamo na neko podobo z raznih gledišč, v raznih premikih v doživljanju v podobi reproduciranega videza, iz tega nikakor še ne izhaja, da bi bilo to, kar se konstituira v teh doživljanjih, nujno predmet, ki se razvija v času, kakor se to dogaja v vsakem procesu. Tudi stvari, ki so časovno razvijajoči se predmeti, vidimo v mnogih, časovno različnih doživljajih in v njim pripadajočih množicah videzov, kar pa nikakor ne ruši neprocesualnosti značaja stvari. Tako torej niti podobe niti same slike ne postanejo časovno razpete ali mnogofazne tvorbe (kakor so to npr. literarna dela), če jih ogledujemo v času.

S tem, da v podobi odpade dvo-plastnost jezika, ni samo način predstavitve predmetov in njihova nazorno dana prisotnost drugačna kot v literarnem delu, ampak je poleg tega drugačna tudi estetska vrednostna polifonija vrednostnih kvalitet, ki se kažejo v podobi. Tu je namreč bistveno revnejša.

V podobi predstavljeni predmeti so tako kot v literarnem delu čisto intencionalne tvorbe in imajo zato prav tako po svojem bistvu razna nedoločna mesta. Ta pa so v podobah številnejša kot v literarnih delih — če se lahko tako izrazim. Samo ena pot je, po kateri se konstituira v podobi predstavljeni predmet; namreč — kakor smo to že mnogokrat ugotovili — vse mora biti »izraženo« z barvo: Lahko se konstituirajo samo tiste lastnosti v podobi predstavljenega predmeta, ki jih je mogoče ponazoriti z enim samim, prav v dani podobi izbranim in »ovekovečenim« videzom. To pa niso samo čisto vidni videzi — kakor sem naznačil že poprej. »Vidni« videz lahko zaradi tega, ker vsebuje neizpolnjene lastnosti, kaže tudi druge lastnosti predmeta — in to ne samo materialnih stvari, temveč v danem primeru tudi lastnosti psihičnih bitij, kakor npr. kako karakterno potezo, ki je vidno izražena v dani grimasi obraza. Eksistirajo pa tudi takšne lastnosti in stanja v podobi predstavljenih predmetov, ki jih po tej poti sploh ni mogoče nazorno predstaviti; s tem so ti predmeti s tega vidika nepopolno določeni.

Kar končno zadeva način eksistence, je podoba kot intencionalni predmet, ki je utemeljen v **realnem** materialnem predmetu — v sliki — če lahko tako rečemo — v boljšem položaju kot pa glasbeno delo. Njegova bitna osnova (utemeljevanje) **enoznačno določa vsaj čutno podlago** videznih plasti (kakor npr. pri impresionističnih podobah),[45] v mnogih primerih pa še popoln v podobi reproduciran videz, posredno pa tudi predmet, predstavljen po svoji telesni plati, če pustimo ob strani nekatere poljubnosti in nedoločnosti, kar zadeva psihično plat predstavljenih oseb. V vsakem primeru pa zagotavlja **identičnost** podobe kot umetniškega dela, čeprav še vedno dopušča množico »konkretizacij«, ki nastanejo pri gledalčevem opazovanju podobe. Da bi lahko nastala »konkretizacija«, mora priti na pomoč še konkretno subjektivno »videnje« podobe (slike). Tako podoba kot tudi njena konkretizacija, sta samostojna predmeta (tj. tvorita celoto) v odnosu do gledalčevih doživetij, vendar pa takšna predmeta, ki po svoji naravi nakazujeta ustvarjalne procese **avtorja** slikarskega dela, po drugi plati pa spet doživljanja, v katerih **gledalec** dojema podobo, in sta tako od prvega kot od drugega kot tudi od slike bitno odvisna. Ker pa je podoba utemeljena v določenem realnem fizičnem predmetu, ki je položen v zunanjem svetu, je relativno bolj neodvisna od subjektivnih operacij gledalca kot npr. glasbeno delo od poslušalčevih doživetij.

10. Podoba in njene konkretizacije. Slikarski estetski predmet.

Sicer bi lahko kdo podvomil ali imamo sploh pravico razlikovati med podobo kot intencionalnim predmetom, ki je po eni plati bitno utemeljen v sliki, po drugi pa v ustreznih perceptivnih gledalčevih doživetjih, in »konkretizacijo« podobe. Kaj ni to v tem primeru eno in isto? Kaj se ne bi bilo treba na področju slikarstva zadovoljiti bolj z drugim nasprotjem, prav s tem, ki je služilo za direktivo pri dosedanjih obravnavanjih, namreč med sliko kot objektivnim delom umetnosti, ki je umetnikova tvorba, in »podobo-konkretizacijo« kot z nečim, kar nastane kot intencionalni predmet pri sodelovanju med sliko in perceptivnimi doživetji gledalca? Ta razlika — vsaj zdi se — bi bila dovolj ostra in bi hkrati tudi zadoščala za to, da bi se zavedali dejstev, ki se dogajajo na tem področju. Kaj bi komplicirali zadevo in zoperstavljali **tri** bistva: a) sliko, b) podobo in c) konkretizacijo podobe?

Če bi sprejeli ta predlog, bi tedaj eksistirala v vsakem primeru **ena** slika in mnogo »podob« — konkretizacij iste slike. Namreč toliko, kolikor bi nastalo percepcij dane slike. Če pa bi se morali izreči za drugo možnost, bi eksistirala **ena** slika, **ena** podoba in mnogo konkretizacij, pri čemer bi bilo treba med temi konkretizacijami izbrati posebno skupino takšnih, ki bi jih morali imenovati v posebnem pomenu besede **estetske** konkretizacije ali drugače **slikarske estetske predmete.** Te estetske konkretizacije bi bile tiste, ki jih dobimo pri percepciji na področju estetskega doživljanja.

Da bi odločili, katero izmed teh možnosti velja sprejeti, razmislimo, kakšni razlogi so me nagnili v primeru **literarnega** dela, da sem na eno stran postavil samo delo, na drugo pa njegove raznorodne konkretizacije. To je bilo po eni plati dejstvo, da obstajajo nedoločena mesta v **literarnem** delu, ki se izpolnjujejo (vsaj nekatera) v konkretizaciji, po drugi plati to, da so v samem delu nekateri sestavni elementi, kot npr. videzi, metafizične kvalitete ipd. v **potencialnem** stanju, nadalje aktualizacija teh elementov v konkretizaciji, in končno možnost zoperstavljanja **enega** dela mnogim konkretizacijam, ki ustrezajo temu, kolikorkrat smo delo pre-

brali. Ali imamo v primeru **slikarskega** dela opraviti z analognimi dejstvi?

Ni dvoma, da **slika** kot realen predmet **ne vsebuje** nobenih nedoločenih mest. V vsakem pogledu je označena enoznačno z najnižjimi kvalitativnimi odtenki. S tega vidika iz same slike ni mogoče razumeti, od kod sploh posamezne konkretizacije slikarskega dela. Če bi takšne konkretizacije eksistirale, potem bi jih ne mogli razumeti drugače kot samo tako, da so »videzi« enega in istega realnega predmeta ali pa subjektivni odkloni od njegovih avtentičnih kvalitet. Toda že prej smo se prepričali, da velja ločiti čutne videze same slike, v katerih se nam — če smo nanje naravnani — kaže kot ena izmed realnih materialnih stvari, od »podobe«, ki postane objekt našega popolnoma specialnega načina dojemanja, ko nekako sledimo intuicijskim direktivam, ki nam jih nudijo nekateri dejavniki slike. To se namreč godi, ko nam nekatere lastnosti slike

nudijo čutno osnovo za nastanek videzov, preko katerih se nam pokaže v podobi predstavljeni predmet. Šele v podobi — prav kot intencionalnem predmetu, ki ga zgradi gledalec na podlagi ali na osnovi nekaterih lastnosti slike — se lahko pojavijo nedoločena mesta, ki po svoji plati omogočajo eksistenco množice konkretizacij. Nastane pa vprašanje, ali lahko konkretno pokažemo, da takšna nedoločena mesta eksistirajo, da je torej podoba **efektivno** tudi shematična tvorba kakor literarno delo, čeprav morda ne na takšni stopnji.

Torej — kakor sem malo prej trdil — eksistirajo mesta nedoločenosti v plasti predmetov, ki jih predstavlja slikarsko delo. Ta mesta nastopajo tudi v drugih plasteh podobe, toda zadostuje, če dokažem, da se kažejo v plasti predstavljenih predmetov. Sem sodi predvsem »zadnja stran« stvari, ki je s svojo »prednjo stranjo« obrnjena h gledalcu. V podobi reproducirani videz izpolnjuje med drugim tudi to funkcijo, da se skozenj prikazuje neka **stvar,** torej nekaj, kar je z **vseh** strani omejeno in ima neko barvno površino. Na podobi vidimo namreč samo **del** te površine stvari, ostalo pa je »skrito« pred gledalčevim očesom in, natanko vzeto, ni znano, kakšno je, saj po samih sestavinah podobe ni opredeljeno. Toda če naj se neka stvar, npr. miza sredi sobe, za katero sedi npr. portretirana oseba, sploh pojavi, mora biti podoba naslikana tako, da bi se nam ta zadnja stran prikazala nekako zunaj naše volje kot nekaj, kar eksistira in je določeno. To seveda zadeva tudi notranjost v podobi predstavljenih stvari. Tako kot pri zadnji strani stvari, tako so tudi, kar zadeva njeno notranjost, v podobi določene direktive, ki nakazujejo, kakšna naj bo **notranjost** in kakšna zadnja stran stvari; torej da je npr. ta stvar iz lesa ali iz mehkega človeškega telesa ipd. Toda to je že samo »domnevno«, ne pa nekaj, kar bi bilo **pozitivno in vidno,** enoznačno določeno. Temu domnevanju nekako sledimo, gledamo podobo in smo podvrženi sugestijam, ki izhajajo iz reproduciranih videzov dane stvari, **izpolnjujemo po domnevi** nedoločena mesta; zdi se nam, da **vidimo** stvari tako in tako določene z zadnje strani ter da so tako in tako opremljene v svoji notranjosti.[46] Če npr. opazujemo podobo Matejke »Batory pod Pskovom« in vidimo »na njej« Batorija, ki sedi na stolu in je oblečen npr. v temno granatno plišasto obleko, se nam zdi, da vidimo, kako se ta obleka ovija okrog nog, kako se vleče pliš med nogo in stolom, kako se krivi noga za obleko itd. Prav nič drugače ni, če gre za psihična stanja oseb, ki nam jih predstavlja podoba. To, kar je mogoče s čisto slikarskimi sredstvi »realizirati« v podobi, to so samo nekateri »izrazni« dejavniki, namreč takšen ali drugačen »izraz« obraza ali kretnja ipd. To, kar ti dejavniki izražajo, se kaže v »izrazu« kot specifičen, npr. emocionalni značaj, ki ni čisto vidno zaznaven, je pa dostopen naši percepciji (ki jo nekateri, npr. Teodor Lipps, imenujejo »čustveno«). Ta specifični emocionalni **karakter** pa ni **samo stanje emocije** ali sploh psihično stanje, ki se dogaja v dani osebi, temveč je bolj lastnost njegovega zunanjega »videza« (»izraza«). V tem videzu se nam razkriva kot neka psihična **realnost.**[47] Vendar se ne pokažejo vse lastnosti te realnosti — seveda razen tega edinega specifično kvalitativnega momenta, ki ga prav »izraža« obraz ali kretnja. Druge lastnosti psihičnega stanja so torej spet eno izmed »nedoločenih mest«. Pri neposredni percepciji podobe jih lahko domnevamo ali mislimo ter so tako **dopolnjene,** kolikor gledalca seveda zanimajo; če ga ne zanimajo, tedaj gledalec niti ne opazi, da podoba na tem področju vsebuje kakšne nedoločenosti. To, kar je domnevano, pa je lahko zelo različno. Obstaja določena **množica** možnosti, množica odtenkov lastnosti, ki lahko tvorijo bližjo določitev, izpolnitev nedoločenih mest. Od tod tudi možnost, da gledalec izpolnjuje praznine na ta ali na oni način, ter pri tem modificira celoto podobe. Ni mogoče reči, da bi podoba, pa naj bo še tako temeljito naslikana, popolnoma enoznačno označevala to, kar naj izpolni nedoločenosti. Če bi bilo tako, potem, natanko vzeto, sploh ne bi bilo nobenega nedoločenega mesta. Vendar, če tudi tukaj eksistira neka mnogoznačnost, eksistira s tem tudi možnost mnogih različnih konkretizacij podobe, ki vsaj v nekaterih točkah odpravljajo s podobe nedoločenosti.

Takšno dopolnjevanje izvršujemo pri **vsaki** normalni percepciji podobe, ne da bi se tega sploh ali delno zavedali. Kajti za »podobo« po navadi zmotno štejemo pravzaprav nekaj drugega, namreč eno izmed naših konkretizacij. Pogosto — posebno če obiskujemo galerijo podob — ne dobimo od ene podobe nič več kot eno samo konkretizacijo; zato smo tem bolj nagnjeni, da to štejemo za samo po-

dobo. Potrebno je neko izkustvo pri mnogokratnem srečanju s to podobo, da bi se zavedli, da je podoba nekaj drugega kot pa naša enkratna konkretizacija te podobe. Šele ko se zavemo, da se nam ena in ista podoba **različno** »predstavlja« glede na **pogoje, v kakršnih jo percipiramo,** šele tedaj se zavemo, da je **sama podoba** nekaj drugega kot pa tisti različni liki, v katerih se nam predstavlja pri posameznih ogledovanjih. Pogoji, v katerih percipiramo podobo, so različni. Prvič so spremenljivi čisto predmetni pogoji, kakor npr. ustrezna osvetlitev, neposredno sosedstvo slike, ki je izpolnjeno s takšnimi ali drugačnimi vidnimi tvorbami, mesto, s katerega gledamo sliko itd. K temu je treba dodati še subjektivne pogoje, ki so predvsem v psihičnih stanjih gledalca, v kakršnih je v trenutku percepcije: včasih je že vnaprej v določenem emocionalnem stanju, ki mu onemogoča temeljito in mirno ogledovanje podobe, včasih pa je prav nasprotno — kot pravimo — dobro disponiran za estetsko doživljanje, v katerem mu podoba razgrne pravo obličje, ne da bi omenjali še stanja našega perceptivnega aparata, s katerim percipiramo. Vsi ti pogoji so zelo spremenljivi, njihova spremenljivost pa ni odvisna od lastnosti podobe. Tako različno vplivajo na konkretni lik, v kakršnem se nam kaže podoba, in v teh raznih odklonih lika — ko smo jih doživeli že celo vrsto — se hkrati pojavi nekak izbor **stalnih** dejavnikov, ki tvorijo sam skelet podobe, spremenljivke pa se začno vzajemno dopolnjevati in korigirati: izkaže se, da niso enoznačno označene že s samo podobo, temveč so dopolnitve tiste shematične tvorbe, kakšna je podoba. Če smo pri percepciji podobe že tako daleč, da smo se že naučili razlikovati med njo samo in spremenljivimi konkretizacijami, tedaj lahko po eni plati globlje proučujemo lastnosti podobe, po drugi pa se lahko orientiramo, katera izmed naših konkretizacij dano podobo bolj ali manj falzificira in katere so bile bolj v duhu njene lastne strukture. Predvsem lahko izločimo izmed vseh konkretizacij tiste, v katerih se je konstituiral estetski predmet, ki smo ga dobili v razvoju procesa estetskega doživljanja. Še več, lahko se prepričamo, da tudi med temi **estetskimi** konkretizacijami iste podobe **niso vse v skladu** s samo podobo in s tem, kar naj ob njej »domnevamo«, s čimer naj bi dogradili shematično tvorbo, kakršna je, da bi lahko dobili konkretizacijo, ki je relativno najbližja njenemu idealu. Včasih so cela obdobja, ko ne znamo ustrezno gledati podobe, ko je ne razumemo. Posledica tega je, da jo ob percipiranju estetskega doživljanja čisto napačno konkretiziramo. Včasih ti premiki, ki se dogajajo, v posameznih konkretizacijah niso povsem neskladni s stilom ali z individualnim obličjem same podobe, vendar tečejo v tej ali v oni smeri stran od nje. Večkrat se je zgodilo, da smo poskusili preslikati podobo v duhu konkretizacij, ki smo jih od nje dobili ali vsaj hoteli dobiti, in te poprave so »ugajale«. Šele po stoletjih je bilo pri restavraciji podobe odkrito, da neka doba ni znala podobe videti adekvatno, marveč jo je spremenila v duhu svojih okusov, in da je treba vsekakor preslikave in razne kasnejše dodatke odstraniti, da bi prišli do originalnega umetniškega dela in ga pravilno percipirali.

Vsa ta izkustva potrjujejo stališče, ki sem ga zavzel tukaj, da je treba razlikovati predvsem med sliko in podobo, kot posebno intencionalno tvorbo, ki je dvostransko pogojena v realnih predmetih: v sliki in — da se tako izrazim — v idealnem perceptorju, ki zna hoditi za direktivami, kakršne mu diktira slika v zvezi z načinom izvajanja percepcije podobe. Od podobe pa je treba poleg tega ločiti še množico njenih konkretizacij, kakršne sprejmemo pri posameznih ogledovanjih podobe **resp.** slike. Lahko bi rekli, da je podoba odločujoče označena s samo sliko, v njej je njena **glavna** bitna osnova, perceptor pa se mora **prilagoditi** dani podobi, da bi jo zvesto konstruiral. Posamezne konkretizacije pa imajo lahko — in tudi imajo — svojo **glavno** bitno osnovo bolj v individualnem receptorju in niso vedno zadostno pogojene v sliki. Čim manjše je sodelovanje slike, tem večja je poljubnost perceptorja in tem večji so odkloni posameznih konkretizacij podobe od njenega svojstvenega obličja, od vrednosti, ki jo inkarnira sama v sebi.

Tu se seveda vsiljujejo analogni problemi, kot sem jih skušal rešiti pri obravnavanju načina percipiranja del literarne umetnosti v knjigi »O spoznavanju literarnega dela« — s tem dodatkom, da bi bilo treba tukaj najprej opisati in analizirati povsem **drugačne spoznavne postopke,** kot pa pridejo v poštev pri literarnem delu. Toda problemi **kritike spoznanja slikarskega dela** so načeloma zelo sorodni tistim, kakršni se vsiljujejo na področju kritike literarnega spoznanja. Pri tem pa je treba poudariti, da so ta vprašanja plodna predvsem za spoznanje **dela slikarske umetnosti v njegovi umetniški vrednosti,** kajti dopolnitve, ki se dogajajo pri posameznih konkretizacijah podobe, ne zadevajo samo tistih momentov ali plati njenih posameznih plasti, ki imajo z umetniškega, torej slikarskega vidika čisto konstrukcijski pomen — kakor npr. nekateri prej navedeni primeri nedoločenih mest, npr. notranjost predmeta — ampak se nanašajo tudi na estetsko valentne kvalitete in njihove skupine. V tem primeru pa ne gre več za spoznanje podobe kot nečesa, kar bi bilo z umetniškega vidika irelevantno — temveč za spoznanje podobe kot umetniškega dela, ki ima specifične vrednosti. Če percipiramo podobo na osnovi estetskega doživljanja, aktualiziramo estetsko valentne kvalitete podobe, ki se kažejo v obeh njenih plasteh, potem pa se predamo njihovemu učinkovanju. Toda naša estetska občutljivost in naše znanje, kako »videti« podobo, nista vedno ista, zato so tudi učinki različni. Mnogo estetsko valentnih kvalitet ima sintetično naravo; njihov pojav v podobi oziroma njihova konkretizacija je odvisna od tega, ali smo ustrezno percipirali kvalitativne momente, ki tvorijo njihovo podgradnjo, in ali smo ustrezno izvrševali njihovo ansambelsko sintezo. Različni perceptorji lahko na različne načine združujejo estetsko valentne momente podobe v estetsko valentno skupnost. Tako se lahko pojavijo v eni kokretizaciji ene, v drugi konkretizaciji pa druge vrednostne kvalitete. Posledica tega je, da se lahko dve konkretizaciji med seboj **bistveno** ločita, kajti razlikujeta se lahko v konstituiranju svojih **estetskih vrednosti.** Tu pa imamo opraviti z dvema primeroma. Lahko se prvič zgodi, da

dve različni konkretizaciji dobimo tako, da so enkrat estetsko valentne kvalitete in njihova skupnost konstituirani **v skladu** z lastnostmi slike in s sestavo dejavnikov, ki se kažejo v dani sliki, drugič pa se dogaja konstituiranje vrednostnih konkretizacij tako, da bistveno opustimo nekatere estetsko valentne kvalitete ali pa jih neustrezno povezujemo v kvalitativne skupnosti, in končno, če uvedemo v celoto konkretizacije kakšne nove estetsko valentne kvalitete, ki se v konkretizaciji podobe ne bi smeli konstituirati na podlagi dane slike. Če gre za ta drugi primer — katerega eksistenco je mogoče odkriti samo **ex post** — tedaj so povzročitelji razlik med konkretizacijami izključno perceptorji. Ta razlika pa je takšne vrste, da med preceptorji ne more biti **utemeljenega** spora o umetniških vrednostih dane podobe, kajti eden izmed njih preprosto **napačno** percipira dano podobo, bodisi da jo podcenjuje ali precenjuje, ali končno — da napačno klasificira v njej tujo kategorijo estetskih ali umetniških vrednosti. Možen pa je še en, mnogo bolj težaven primer; temelji na tem, da sta obe konkretizaciji, ki se ločita med seboj po konstituiranju estetsko valentnih in vrednostnih kvalitet, v podobi enako utemeljeni. Lahko se namreč zgodi, da pri prvi konkretizaciji gledalec konstituira neko skupnost estetsko valentnih kvalitet, ker je izpolnil nedoločena mesta (med njimi so tudi takšna, ki jih je mogoče izpolniti z estetsko valentnimi kvalitetami) **z enim** izmed možnih izborov estetsko valentnih kvalitet. V drugem primeru pa pride gledalec do popolnoma druge kvalitativne skupnosti, ker je pri konkretizaciji izbral prav **druge,** vendar **tudi dopustne** estetsko valentne kvalitete za dopolnitev nedoločenih mest, ki jih vsebuje dana podoba. Kako često se nam zgodi, da pri opazovanju neke podobe z začudenjem odkrijemo, da je mogoče nanjo — kakor pravimo — »pogledati« popolnoma drugače in da jo zaradi tega vidimo v popolnoma drugi »svetlobi« in v drugi lepoti kot doslej. Barvne skupnosti, ki jih prej sploh nismo opazili, se nam nenadoma kar vsilijo. Kak prej nerazumljiv izraz ali kretnja, ki smo jo prezrli, ne da bi se poglobili vanjo, kakšno posebno nasprotje med izborom barv in čustveno atmosfero, ki vlada v podobi — vse to dobiva za celoto podobe poseben pomen, in ko gledamo isto podobo, jo vidimo drugače v njenih za predmet bistvenih estetskih potezah in se jo učimo ceniti popolnoma drugače kot doslej, vsaj kolikor se zavedamo, da jo je **mogoče** gledati tudi tako, kakor se nam je kazala doslej. Vsak izmed teh načinov gledanja ima »kaj svojega« in »nekaj zase«. Eden izmed njih je lahko globlji od drugega, eden nam razgrinja to, drugi ono plat dela, toda obadva sta glede na podobo dopustna v **enaki meri** in ni mogoče **zavrniti nobenega od obeh.** To paradoksalno situacijo pa lahko razumemo samo tako, da zoperstavimo »podobo« — kot shematično tvorbo, ki je glede nekaterih svojih estetsko valentnih kvalitet nedoločena in glede drugih svojih elementov potencialna — njenim konkretizacijam, ki smo jih dobili na podlagi estetskega doživetja. V tem se to, kar je nedoločeno, določi do kraja, to pa, kar je v njej potencialnega, se aktualizira, konkretizira, pri čemer je vsaka konkretizacija realizacija ene ali druge možnosti, kakor jih pač naznačuje sama podoba. To so konkretizacije, ki jih je mogoče glede na to, da se konstituirajo kot korelati estetskih doživetij, imenovati estetski predmeti.

11. Umetniška vrednost in estetska vrednost ter problem njene relativnosti

Ko postavljam ti dve kategoriji eno proti drugi, lahko takoj razmejim dve kategoriji vrednosti (ne da bi omenjal popolnoma druge vrednosti, kakršne ima lahko umetniško delo): a) **umetniške** vrednosti, ki so v samem umetniškem delu, torej v našem primeru vrednosti, ki se kažejo v podobi, in b) **estetske** vrednosti, ki se pojavijo **in concreto** šele v estetskem predmetu.[48]

Prve vrednosti so **relativne** v posebnem pomenu te besede, druge pa so **brezpogojne** vrednosti. Umetniška vrednost umetniškega dela je namreč skrita v tistih njegovih momentih, ki so v umetniškem delu — če eksistira **ustrezen** perceptor, ki ima ustrezno kulturo in pravilno percepcijo — so **sredstvo** (orodje) za aktualizacijo estetskih vrednosti estetskega predmeta. Ta vrednost pa je relativna zategadelj, ker je vrednost **sredstva,** namenjenega nekemu cilju, ker pripada umetniškemu delu v estetskem predmetu. Estetska vrednost pa, ki je konstituirana iz nekega izbora vrednostnih kvalitet, oprtih na estetsko valentne kvalitete, je **brezpogojna,** ker jo **vsebuje** sam estetski predmet: je v izbiri njegovih aktualiziranih vrednostnih kvalitet. Poleg tega jo označujejo enoznačno elementi same konkretizacije podobe, torej estetsko valentne kvalitete, ki jo podgrajujejo — in odvisna je izključno od teh. To, da se estetsko valentne kvalitete, ki podobo aktualno utemeljujejo, enkrat aktualizirajo, drugič pa spet ne (in to zaradi različnega poteka estetskega doživljanja), to je že nov problem, ki zadeva **pogoje** konkretne **uresničitve** vrednosti in ne njeno relativnost ali njeno višino. Prav tako je povsem drug problem, ki ga lahko razrešujemo popolnoma neodvisno od razpravljanja o brezpogojnosti estetskih vrednosti, vprašanje, ki zadeva **odvisnost** ali neodvisnost subjektivne **ocene** estetskih vrednosti od dejavnikov, ki leže **zunaj** same podobe **resp.** zunaj slikarskega estetskega predmeta.

Običajno — vsaj na področju psihologistično-pozitivističnih tendenc — pojmujejo vse vrednosti kot nekaj »relativnega«. S posebno strastjo pa to poudarjajo v zvezi z estetskimi vrednostmi. Predaleč bi prišel, če bi hotel tukaj pokazati napačnost te koncepcije estetskih vrednosti. Lahko pa vsaj nakažem smisel, ki se kaže ob govorjenju o relativnosti estetskih vrednosti.

O tem se navadno govori v dveh različnih pomenih: 1. za »relativno« štejejo estetsko vrednost zato, ker — kot sodijo — ima umetniško delo (ali estetski predmet) **spremenljivo** vrednost, ki je odvisna od njegove percepcije: ima zdaj to zdaj ono vrednost. Ker pa predpostavljajo, da je estetski predmet vedno isti in da se sam po sebi ne more spreminjati tako, da bi imel zdaj te zdaj druge estetske vrednosti, trdijo dalje, da sploh **nima nobene estetske vrednosti in samo vzbuja videz, kot da ima vrednosti glede na pogoje, v katerih se odvija per-**

cepcija. Relativnost vrednosti — če bi dejansko bila takšna — bi tu torej ne temeljila samo na ožji povezanosti vrednosti s percepcijo kot z umetniškim delom (ali estetskim predmetom) kakor na odvisnosti tega predmeta od percepcije, poleg tega pa še na **čisti pojavnosti** (fenomenalnosti) in hkrati **iluzornosti** vrednosti.

2. V drugem pomenu govorijo o relativnosti estetske vrednosti tisti, ki razglašajo: **de gustibus non disputandum,** kar je v skladu s trditvijo, da »lepo ni to, kar je lepo, ampak kar komu ugaja«. To trditev pa pogosto razumejo tako, kot da sploh ne bi bilo **nobene »lepote«** v smislu kakšne **lastnosti** samega umetniškega dela ali estetskega predmeta, ampak da je samo **ugajanje,** ki pa je samo po sebi popolnoma nevtralno, kar zadeva nasprotja lepo—grdo, in da to ugajanje lahko v zvezi z določenim predmetom enkrat eksistira, drugič pa ne, in da ni mogoče predvideti, kdaj bo eksistiralo in kdaj ne, ker pač ni pogojeno v estetskem predmetu (**resp.** v umetniškem delu), temveč **izključno** v perceptorju ali v sami percepciji. »Lep« (ali splošneje: estetsko vreden) **pomeni** po tej koncepciji relativnosti estetskih vrednosti toliko kot »ugajajoč komu«. Tu torej ne bi imeli opraviti z nobenim posebnim pojavom estetske vrednosti (posebno z lepim), in pojav »ugajanja« bi bil z vidika samega umetniškega dela (estetskega predmeta) nekaj popolnoma nepreračunljivega.

Ne bi odločil vprašanja, ali so to že vsi načini pojmovanja »relativnosti« estetskih vrednosti,[49] bi pa hotel naznačiti, da v navedenih pomenih ne morem priznati relativnosti, čeprav priznam — kakor izhaja iz gornjih razlogov — da lahko vodi isto umetniško delo do konstituiranja zdaj takšnih zdaj drugačnih estetskih vrednosti. Stališče pa, ki je po mojem mnenju pravilno, vendar ga tu ne morem bliže utemeljiti, se od navedenih nazorov razlikuje v naslednjih točkah:

1. Estetska vrednost (npr. »lepo«) je nekaj **različnega** od »ugajanja«. Ugajanje je zavestno stanje ali proces, ki se godi v **perceptorju** umetniškega dela, estetska vrednost pa (npr. lepo) je nekaj, kar se kaže v **samem estetskem predmetu** kot — na splošno govoreč — njegova svojstvena kvaliteta.

2. Estetska vrednost je poseben **kvalitativni** sintetični moment, ki se kaže v estetskem predmetu (ali točneje v skupnosti vrednostnih kvalitet). To, čemur npr. navadno pravimo »lepo«, ni nič drugega kot ena izmed možnih estetsko-vrednostnih kvalitet.

3. Estetska vrednost je gotovo **pojavna** tvorba in to prav zato, ker je utemeljena v estetsko valentnih **kvalitetah** in ker je sama **kvalitativni** moment. To pa ne pomeni, da bi bila perceptorjevo **slepilo,** ki bi ga ustvarjal **poljubno** preko ugajanja, da bi torej njena **vrednostnost** bila bodisi učinek neke vrste **sic iubeo** perceptorja, ki je skrit v oceni, ali da bi bila prevara, ki jo povzroča ugajanje. Pojav vrednostne kvalitete v aktualizirani obliki, kakršno dobi šele v **konkretizaciji** slikarskega dela (ali sploh umetniškega dela), ima svojo **eksistencialno** osnovo po eni strani v sliki in v podobi, po drugi pa v estetsko-spoznavnih aktih perceptorja,[50] ki so ustrezno prilagojeni lastnostim podobe. Ta dvostranska eksistencialna utemeljitev vrednostnih kvalitet in hkrati njihovo prileganje estetsko valentnim kvalitetam, ki so njihova osnova, povzroča, da estetska vrednost slikarskega estetskega predmeta nikakor ni se sicer v posameznem primeru **motimo** in **ne znamo** konkretizirati prav tistih vrednostnih kvalitet, ki so pri dani podobi dopustne (ali splošneje v danem umetniškem delu), vendar pa ta možnost pomote, to, da smo **zgrešili** vrednost, nikakor ne priča o tem, da ni **mogoče zadeti** vrednosti, ki jo označuje umetniško delo (podoba), pa tudi to ne, da imamo v primeru, če jo zadenemo, opraviti s poljubnim slepilom in ne z vrednostjo, ki efektivno eksistira in je po svoji **višini** od nas (od perceptorja) popolnoma neodvisna, čeprav je po svojem **uresničenju,** v svojem konstituiranju, **pogojena** po harmoničnem sodelovanju umetniškega dela in percepcijsko-ustvarjalnih gledalčevih aktov. Ali z drugimi besedami: Od nas je odvisno samo to, ali se nam bo **posrečilo konkretizirati** prav tiste estetsko valentne kvalitete, ki potencialno tvorijo sestavino podobe, ali pa se nam to ne bo posrečilo. Tudi njihova prilagojena vrednostna kvaliteta ni določena z našo estetsko občutljivostjo, temveč **samo in izključno** s samo vsebino estetsko valentnih kvalitet (tu gre za neko **idealno,** po svoji povezavi **nujno prirejanje** med estetsko valentnimi kvalitetami in vrednostnimi kvalitetami!). Pa tudi **višina vrednosti** ni odvisna od naše **subjektivne ocene,** naše **miselne** sodbe, ki smo jo izrekli **na podlagi** estetskega izkustva, vendar je tudi ta spet enoznačno idealno določena z izborom vrednostnih kvalitet, ki so po svoji strani določene z izborom estetsko valentnih kvalitet dane podobe. Mi pa ali znamo ali ne znamo **razbrati,** kakšna je ta višina vrednosti. Če to znamo, pomeni to, da dajemo **točno** oceno vrednosti. Če pa tega ne znamo, nikakor ne pomeni, da te vrednosti ni ali da je njena višina drugačna od tiste, ki natanko ustreza danim vrednostnim kvalitetam, ampak samo to, da **smo se zmotili pri ogledovanju podobe in pri konkretiziranju** njene konkretizacije, da **nismo znali ustrezno emocionalno reagirati na estetsko valentne kvalitete, ki pripadajo podobi potencialno.** Toda podobno, kot naša sposobnost »videnja« in estetskega občevanja z umetniškim delom tega **ne obdaruje** z neutemeljenimi vrednostmi, ki mu ne pripadajo, tako mu tudi nesposobnost »videnja« **ne odvzema** njemu lastnih vrednosti. Preprosto za to gre, da se enkrat vrednosti konkretizirajo, drugič pa ne. Vrednosti pa so **idealiter** prirejene danemu umetniškemu delu.

4. Ni res, da bi eksistirala kakšna **poljubnost** ocene ali estetsko-emocionalnega reagiranja na vrednostne kvalitete. Kdor jih je enkrat znal konkretizirati v konkretizaciji umetniškega dela (podobi), ki nastane pri percepciji dela, ta ne bo mogel imeti **poljubnega** odnosa do teh kvalitet. Zato tudi ni res niti ni mogoče, da bi kdo imel **in concreto dane** neke vrednostne kvalitete, npr. lepote, a bi neposredno reagiral prav z nasprotnim emocionalnim odgovorom, npr. da bi imel odpor do lepote in bi mu ugajalo samo grdo (izvzemši seveda patološke primere; na njih temelji pojav tako imenovane perverznosti[51]). Resnica je samo to, da lahko pri eni in isti podobi en perceptor aktualizira delu

zvesto konkretizacijo, drugi pa ne-zvesto, neadekvatno, in da bodo zato tudi njune emocionalne reakcije različne. Eden se bo navduševal, drugi bo čutil odpor. Ko bo istovetil — kakor se to pogosto nepravilno dogaja — lastno konkretizacijo s podobo, bo eden izmed obeh dajal na podlagi lastne **konkretizacije** pozitivno oceno, drugi pa negativno, in to o isti podobi; vendar iz tega izhaja samo to, da ne znata oba gledati enako na podobo, da torej ne izkoriščata na enak način možnosti, kakršne jima nudi podoba. Celo prej omenjeni primer, ko imamo opraviti z dvema raznima konkretizacijama, ki jih **ista podoba enako utemeljuje,** ne priča o tako imenovani »relativnosti« estetskih vrednosti ali o njihovi »subjektivnosti« (v navedenih pomenih te besede), temveč samo o tem, da isti podobi pripadajo **idealiter** razne možne konkretizacije z različnimi estetskimi vrednostmi, kar pa čisto nič ne zniža, ampak morebiti zelo zvišuje **umetniško** vrednost same podobe. Ta skriva tedaj nekako **in potentia** več možnih realizacij estetskih vrednosti, je bogatejša od podobe, ki takšnih raznorodnih možnosti ne dopušča. Končno je tu treba pojasniti še en primer, ki ga ne smemo rešiti sumarično. Kajti to je lahko odvisno še od stopnje **vsebinskosti** kvalitativnega ansambla, kakršen nastopa v dani podobi. Ni namreč izključeno, da so možne podobe, ki imajo tako veliko vsebinskost skupnosti estetsko valentnih kvalitet, da kakršna koli sprememba na tem področju vodi do **razbitja** ali celo do neeksistence skupnosti. Nedoločena mesta v takšni podobi nam ne puščajo raznorodnih možnosti takšne izpolnitve, da bi se pri vsaki izmed njih konstituirala različna, vendar vedno pozitivno vrednostna skupnost estetsko valentnih vrednosti, ampak samo ta, da so lahko na vsakem nedoločenem mestu konkretizirane samo **specialno izbrane dopolnitve,** če naj bo celota vsebinska enotnost kvalitativnih vrednosti. **Generaliter** je težko odločiti, v katerem primeru imamo opraviti z višjo vrednostjo. Ni namreč izključeno, da se pri tem dobljene estetske vrednosti sploh ne dajo uvrstiti v **en** niz vrednosti, ki naraščajo ali upadajo. Lahko da eksistira mnogo nizov estetskih vrednosti, ki jih ni mogoče uskladiti med seboj, mnogo naraščajočih in upadajočih nizov, mnogo različnih stilov ali osnovnih skupin estetskih vrednosti. To pa je čisto nov problem, ki ga tukaj ne morem razrešiti.

Dejstvo eksistiranja mnogo različnih in različno vrednostnih konkretizacij iste podobe, ki so enako utemeljene v podobi, nam narekuje, da moramo biti previdni, ko sprejemamo ali izrekamo **ocene.** To nas sili, da pri vsaki podobi preučimo možnosti, ki jih podoba določa s sestavo v njej določenih elementov in z izborom svojih nedoločenih mest, da bi lahko predvideli, kako je vse možno videti podobo, in torej, do kakšnih adekvatnih konkretizacij lahko pride. To pa priča samo o tem, da je tako sámo percipiranje podobe, kot umetniško in estetsko ocenjevanje (sploh ocenjevanje umetniškega dela ali estetskih predmetov) zelo težavno in da ne zahteva samo naravnega okusa in občutka, ampak tudi določene spretnosti in izkustva, ali bolje rečeno **estetske kulture.** Samo ljudje, ki imajo to kulturo, natanko vzeto, imajo pravico, da se izrekajo o umetniških delih, **resp.** o ustreznih estetskih predmetih. Na nesrečo pa je v praksi ignoranca in barbarstvo najbolj glasna in se najbolj trudi vsiliti drugim svoje ocene. Ni se nam treba prepustiti terorju, temveč nasprotno, dolžni smo, da **vzgojimo** gledalce tako, da bi pravilno percipirali slikarska dela, da bi jih videli tako, kakor zahteva umetniška struktura dane podobe. To vzgajanje »videnja« pa je osnovni pogoj tako imenovane »popularizacije« ali »podružbljenja« umetnosti. Ni treba **nižati vrednosti** ustvarjenih del, ampak je treba samo **zvišati sposobnost njihovega** percipiranja. Tedaj umetnost ne bo samo umetnost za »izbrance«, ampak bo za vse ustrezno **vzgojene** ljudi, ki bodo zato umetnost tudi **razumeli.**

Pariz 1928 Kraków 1945

OPOMBE K DELU O ZGRADBI PODOBE

[1] Pričujoča razprava je prvotno tvorila 71. paragraf prve redakcije moje knjige »Das literarische Kunstwerk«, ki sem ga napisal januarja 1928. leta v Parizu kot del njenega zadnjega poglavja. To poglavje je bilo posvečeno predstavitvi glavnih potez splošne strukture glasbenih, slikarskih in arhitektonskih del. Vendar ga tedaj nisem mogel objaviti iz raznih tehničnih razlogov. To pa je imelo razne negativne posledice. Med drugim so namreč razni avtorji tako na Poljskem kot tudi za mejo, ki so poznali mojo knjigo, poleg tega pa še moje nazore o slikarstvu, ki sem jih mnogokrat sporočal ustno na univerzitetnih predavanjih in vajah (od 1925. leta), uporabljali moje koncepcije ter se pri tem sprenevedali, češ da ne vedo za njihov izvor. Ker pa sem že vrsto let v nadvse težkih delovnih pogojih in v nemogočih založniških razmerah, sem moral **ad calendas graecas** odložiti projektirano prvotno izdajo tega zadnjega poglavja svoje knjige v posebni publikaciji. Samo droben del sem uporabil pri razpravi **»Problem istovetnosti glasbenega dela«,** ki je bila sicer samo delno publicirana 1933. leta v reviji »Przeglad Filozoficzny«. Tako mi je šele sedaj, ko je preteklo že 17 let od nastanka teh razmišljanj, omogočeno, da jih objavim. Razmere, v kakršnih sem, mi niso dovolile, da bi izvedel kakšne bolj dalekosežne spremembe, ki bi upoštevale tudi rezultate novejše literature o tem predmetu. Trenutno namreč nimam nobenega dostopa do literature zadnjih let in ne vem, kako se je ves

problem razvil do sedaj. Vendar sem skušal nekatere misli globlje utemeljiti in bolj razviti. Razmere, v katerih delam, so mi tudi onemogočile, da bi oskrbel to razpravo z ustrezno izbranimi reprodukcijami slikarskih del, ki bi tvorile delni dokazni material za tu podane trditve.

[2] Na to je opozoril že Husserl v svojih »Idejah« (l. c. str. 226) in nakazal nekatere poteze strukture podobe. Moja izvajanja pa bodo pokazala, da zahtevajo Husserlovi nazori bistveno spremembo.

[3] Kolikor slika sama ni podvržena spremembi!

[4] O tem bom malce bolj temeljito govoril na kraju te razprave.

[5] Šele pri **filmski** predstavi se razvije »zgodba« te vrste, toda prav zato je filmska umetnost **mejni** primer literature.

[6] Prim. razpravo **W. Schappa,** Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung, Halle 1912.

[7] O »vidnih predmetih« prim. **E. Hering:** Physiologie der Farbenempfindungen, tudi **H. Hofmann,** Untersuchungen über den Empfindungsbegriff, Archiv f. d. ges. Psychologie, 26. t.

[8] Ali mora vsaka podoba predstavljati nazorno kakšno stvar — to je vprašanje, ki ga bo treba kasneje posebej razvijati. Je pa v zvezi z raznim teorijami, ki jih izpovedujejo pristaši tako imenovanega abstraktnega slikarstva.

[9] O tej temi imamo na razpolago zelo podrobna in subtilna razmišljanja. Vse, kar bom o tem tukaj povedal, bo samo zelo veliko poenostavljenje zadev, ki so danes že znane v epistemološki literaturi.

[10] Seveda se lahko zgodi, da se med zaznavanjem miza spremeni. Toda tu govorim o relativno najbolj preprostem primeru.

[11] Z določenim mejnim primerom se bom ukvarjal v nadaljevanju razprave.

[12] Glej 9. poglavje.

[13] Nemara je treba pojem portreta razširiti in zajeti z njim **vse** tiste primere, v katerih nastopa funkcija posnemanja. Lahko bi rekli, da so ozko historične podobe, ki **zvesto** reproducirajo kakšne historične dogodke, v tem razširjenem pomenu besede prav tako »portreti«. Vendar s tem izražanjem že prehajamo čez vsakdanjo rabo pojma portreta.

[14] Prim. npr. nekatere portrete Fransa Halsa!

[15] Treba je poudariti, da tu govorim o funkciji »reproduciranja« v točnem in ozkem pomenu, po katerem je to, kar je reproducirano, neka povsem **določena** oseba ali kot **individuum** vzeta stvar, **katerikoli** človek, katerakoli stvar ali »pokrajina«.

[16] Prim. mojo knjigo o literarnem delu, parr. 52, str. 312 in dalje.

[17] Seveda ne gre tega »a priori« istovetiti s Kantovim pojmom »a priori«, ki je povezan z vso njegovo teorijo »subjektivnosti« form nazornosti in kategorij. Ta kantovski pojem samo zamegljuje pojasnitev, kakšna je razlika med spoznanjem »a priori« in izkustvom (posebno čutnim).

[18] Tovrstne notranje harmonije ali disharmonije, ki jih nazorno predstavlja podoba, imajo lahko estetski pomen pri percepciji podobe in zato jih mnogokrat slikarji uporabljajo. K temu se bom še povrnil.

[19] Tega »morajo« ni treba iskati v slikarjevih namerah pri slikanju, kajti te namere so nam na splošno neznane in nedostopne. To »morajo« ima svojo zaznavalno **osnovo v sami podobi,** v vrsti in podrobnosti v sami podobi reproduciranega videza.

[20] V nekaterih krogih teoretikov umetnosti govorijo o »konstrukciji« podobe v mnogo **ožjem** pomenu, čeprav na splošno ni preciziran. Kolikor lahko domnevamo, gre tukaj za tisto vrsto specialne zgradbe slikarskega dela, v kateri estetsko valentne kvalitete tvorijo **harmonično** enotnost celote podobe (monolitni ansambel estetsko valentnih kvalitet, ki je povezan z najvišjo likovno kvaliteto). Kakšne so lastnosti te vrste »konstrukcije« podobe, je eno izmed osnovnih vprašanj teorije umetnosti. Na splošno znamo perceptivno razlikovati samo tiste podobe, ki imajo te vrste »konstrukcijo«, od tistih, ki je nimajo. Vendar pa vsebuje **vsaka** podoba »konstrukcijske« elemente v pomenu, ki sem ga razložil v tekstu. Treba je poudariti, da **niso vsi** členi anatomske zgradbe podobe v svojem dokončnem pomenu konstrukcijski elementi dela. To niso namreč tisti elementi, ki so samo odvisni od konstrukcijskih elementov, sami pa ne izpolnjujejo nobene konstrukcijske vloge.

[21] Primere estetsko valentnih kvalitet bom navedel kasneje.

[22] Ta izjava ni povsem točna. Izkazalo se bo namreč, da je treba razlikovati med **umetniško** vrednostjo umetniškega dela in estetsko vrednostjo estetskega predmeta.

[23] Eksistirajo razni kvalitativni odtenki »lepote« nečesa. Najlaže lahko pokažemo izmed njih tiste, ki so povezani s kakim **stilom** umetniškega dela: kvalitativno različna je npr. lepota gotske katedrale od lepote romanske katedrale, še drugačna je lepota renesančne palače. Od tod izhaja tudi to, da je nemogoče razporediti največja dela raznih stilov v niz stopenjsko različnih estetskih vrednosti. Natanko vzeto pa je lepota vsakega velikega dela kvalitativno tako svojevrstna, da jo je mogoče percipirati samo v njeni specifičnosti, ni pa je mogoče pojmovno označiti. Toda četudi gre za adekvatno percepcijo, zahteva pri različnih stilih različno estetsko občutljivost gledalca, kar velja tudi za največja dela umetnosti. Šele v okvirih te občutljivosti se lahko nekako vzgojimo, da moremo zvesto zaznavati dano delo.

[24] Čeprav so meje te različnosti označene z materialnimi lastnostmi predstavljenega predmeta.

[25] Prvo se pogosto veže z drugim.

[26] Dve leti po tem, ko sem napisal te misli, sem bral v delu H. Friedmanna »Welt der Formen« (1930) razna razmišljanja, ki zadevajo dotikalne (haptične) lastnosti predmetov, ki so nekako predstavljene v nekaterih delih. Lahko, da je na moja opažanja (ki so se opirala na neposrednih proučevanjih v Parizu 1927-28) kot tudi na Friedmannova izvajanja vplival Wölfflin.

[27] Pravilno kaže na to že Wölfflin (prim. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe), ki pa ne uvaja tu uporabljenega razlikovanja plasti v podobi niti ne uporablja tu apliciranega pojma »videza«. Seveda pa to ni bilo mogoče, ker sploh ne upošteva — že leta 1915 precej razširjenih — fenomenoloških analiz notranjega zaznavanja (Husserla, Schappa, Hofmanna, Conrad-Martiusa in drugih). Prav tu leži vzrok zakaj prelomna Wölfflinova raziskovanja kljub vsemu nimajo takšnega pomena, kot bi ga lahko imela, če bi bila oprta na osnovno analizo zgradbe podobe.

[28] Če bi platno, na katerem je naslikan Ingresov »Izvir«, razrezali na kose in si ogledali vsak kos posebej, bi lahko brez težav takoj spoznali, da je na enem kosu naslikana dekletova dojka, na drugem usta ali koleno ipd. Z avtoportretom Renoira (nekoč lastnina Clemenceauja, zdaj visi v Louvru) bi bilo to popolnoma nemogoče. Posamezni kosi bi vsebovali »nesmiselne« barvne pege, v katerih bi mogli pri spremembi naše naravnanosti videti povsem različne stvari ali bolje rečeno, sploh ne stvari, ampak samo pege brez zveze in smisla.

[29] Podrobnejše analize čutne podlage videzov in raznih konstitucijskih videznih plasti so v zadnjih nekaj desetletjih (in sicer pod različnimi imeni) izvajali v raznih deželah in filozofskih skupinah. V Franciji je takšno analizo možno najti npr. pri Bergsonu v »Matière et mémoire«, v Angliji pri B. Russellu (»Our knowledge of the external world«), v Nemčiji pa predvsem pri Husserlu ter njegovih učencih in sodelavcih (kakor Schapp, Hofmann, Conrad-Martius, Becker in drugi), kasneje tudi pri Carnapu. Raziskovanja fenomenologov so relativno prišla najdlje in so dala spodbudo raznim avtorjem, ki tega kasneje pogosto niso priznavali.

[30] Razlike, na katero mislim, ne smemo istovetiti z razlikovanjem, ki ga je napravil Wölfflin med »črtastim« in »slikarskim« predstavljanjem, čeprav sta obe zadevi med seboj delno povezani.

[31] Seveda ne pri vseh impresionistih in niti ne pri vseh njihovih podobah. Tudi te se med seboj ločijo po tem vidiku. S tega stališča pa bi se dalo razlikovati mnogo tipov impresionistov, kar je problem zase. Impresionistično slikarstvo sem vzel tu samo za **primer** in ni samostojna tema obravnavanja.

[32] To stališče zavzema npr. znani francoski estetik Charles Lalo (prim. Esthetique, Paris, Alcan, 1925).

[33] Prim. mojo knjigo o literarnem delu parr. 46 in 49.

[34] Za primer lahko služijo nekateri Rembrandtovi portreti ali npr. Leonardova Mona Liza.

[35] Za primer podob, ki vsebujejo močne metafizične kvalitete, lahko navedem van Goghove podobe.

[36] Wölfflin si je v zvezi z renesanso in barokom verjetno zadal kot nalogo najti prav takšen ansambel kvalitet, na katerih temelji svojstveni pečat danega stila, toda pomanjkljiva analiza zgradbe podobe mu je to nalogo otežkočila.

[37] Glej niže poglavje 10.

[38] Razlikovanje med stvarjo, ki je slika, in podobo je izvedel že Husserl v svojih »Idejah k čisti fenomenologiji« iz 1913. leta (prim. str. 209 in 211). Vendar pa ne analizira podobe, kakor jo analiziram tu jaz, niti pobliže ne utemeljuje tega razlikovanja. Tu sem skušal seči do globljih argumentov, hkrati pa dajem tudi malce spremenjeno pojmovanje podobe, kakor je to storil Husserl. Nekaj let po tem, ko sem že napisal ta izvajanja, je objavil Fink svojo razpravo z naslovom »Vergegenwärtigung und Bild«, ki daje sorodne rezultate, vendar tudi on ne zahaja v podrobnosti, kakršne dajem tu. Razen tega je Fink poznal mojo knjigo o literarnem delu. Tam se je v poglavju o filmskem delu lahko seznanil z mojim nazorom o zgradbi podobe. Prav tako je uporabljal mojo knjigo tudi N. Hartmann, ko je pisal svoj »Problem des geistigen Seins«. Iz poljske literature primerjaj L. Blaustein, »Przedstawienia imaginatywna/ (1930) in St. Ossowski, »U podstaw estetyki« (1933).

[39] Prim. E. Husserl o zavesti podobe »Logische Untersuchungen«, II. t. — VI. poglavje, str. 526, poleg tega pa še »Ideen zu einer reinen Phänomenologie«, str. 79 in dalje, 209 in dalje, ter 226.

[40] V delu z naslovom »O nevarnosti 'petitionis principii' v spoznavni teoriji« (1921) sem razlikoval: 1. predmetno dojemanje, 2. zaznavanje množice čutnih podatkov ali videzov poljubne konstitutivne plasti in 3. doživljanje samih aktov zavesti. To, kar prvotno zaznavamo, ko hkrati zaznavamo neko stvar, nam ni dano predmetno niti ni navadno izrazito zavestno, temveč pride samo do naše pasivne zavesti in pogojuje na bistven način predmetni način dajanja kakšne stvari in vsebine tega, kar nam je dano predmetno (npr. v zaznavi).

[41] Na to izoliranje so mnogokrat opozarjali estetiki pri analizi doživljanja v zvezi z estetskim predmetom. Pri tem so poudarjali vlogo okvira.

[42] Seveda v mejah njene vidljivosti.

[43] Kolikor se ne motim, je opozorila na to, da imajo svoj delež v tovrstnih podobah tudi fantazijski predmeti, pri nas prvič g. Wanda Lempicka, ki se je nekoč ukvarjala s slikarstvom s psihologističnega vidika.

[44] O izpolnjenih in neizpolnjenih kvalitetah v vsebini videza glej mojo knjigo o literarnem delu, parr. 40.

[45] Seveda ne gre pozabljati na predmetne in subjektivne pogoje zaznavanja slike in — če lahko tako rečem — ustvarjanja podobe. K tej zadevi se bom še povrnil.

[46] Teorija, ki pravi, da se v tem primeru dogaja subjektivno **povezovanje fantazij**, s pomočjo katerih si domišljamo to notranjo ali zadnjo stran, se mi ne zdi točna. Vendar je to zadeva zase, o kateri na tem mestu ne morem podrobneje razpravljati.

[47] Da je ta psihična realnost v podobi samo predstavljena in torej samo intencionalno naznačena — to je druga zadeva, ki pa je analogna tisti, s katero imamo opraviti pri literarnem delu.

[48] To dvoje sem postavil nasproti prvič v knjigi z naslovom »O spoznavanju literarnega dela«.

[49] Sam govorim, kar je lahko preveriti v popolnoma **drugačnem** pomenu »relativnosti« umetniških vrednosti. Ali eksistirajo še v kakšnem podobnem pomenu relativne vrednosti estetskega predmeta (vendar ne estetske vrednosti!), — to je novo vprašanje, ki ga tu ne morem razrešiti, vendar mislim, da je to verjetno.

[50] Treba je dokončno opraviti z mnenjem, po katerem je estetsko občevanje z umetniškim delom nekaj kar je samo emocionalno »občutenje«, vzbujanje takšnih ali drugačnih »impresij«, nekontroliranih in neodgovornih vtisov, ki ne zahtevajo od perceptorja nobenega spoznavnega napora niti vaje v načinu gledanja niti kulturnega okusa. Videnje podobe, ki vodi h konstituiranju adekvatnega estetskega predmeta — tj. ki je v mejah možnosti, ki jih določa sama podoba — je predvsem zelo blizu **spoznavnim** postopkom, ki zahtevajo od gledalca dobro poznavanje stvari, subtilnost pri opažanju bistvenih momentov podobe in sposobnost za konkretiziranje ustreznih estetsko valentnih kvalitet in nad njimi nadgrajenih vrednostnih kvalitet, ter končno reagiranje ustrezno prilagojenega **čustvenega** odgovora. Po tej zapleteni poti šele dobimo **estetsko** izkustvo, in šele na njegove rezultate lahko nanašamo oceno dela; da pa bi bila ta točna, mora biti prilagojena vrednostnim kvalitetam, ki se kažejo v konkretizaciji. Prim. v zvezi s tem moje dokazovanje v knjigi »O spoznavanju literarnega dela«, parr. 24.

[51] Seveda pa je nekaj čisto drugega, če se perceptor nekako **odrine** od estetskega izkustva in pozabi na njegove podatke in potem kar na slepo daje čisto **intelektualne** sodbe o estetski vrednosti estetskega predmeta.

Prevedel Frane Jerman

Radomir Konstantinović: Pentagram

Beležke iz hotelske sobe

1. HAMLET NA SEMNJU ILUZIJ

Toda kdo sem jaz, ki verujem v zločin in mi je ta zločin v moji zvestobi absolutnemu celo potreben, nujnejši od vsakdanjega kruha? Vera v absolutno me vodi k veri v zločin. Iskanje absolutnega v njegovi odsotnosti, v verovanju v njegovo možnost, v njegovo prihodnost in s tem tudi v to preteklost je vedno tudi iskanje tega zločina: ne more biti zamisli zgodovinskega zunaj te usodne zamisli zločina, **ne more biti duha zgodovinskega, ki ne bi bil hkrati tudi ta duh, ki išče zločin,** ta metafizični duh, vedno v senci, vedno v prisotnosti (četudi motni, četudi nejasni) nekega zločina. Ali nisem soočen s svojo neresničnostjo, s svojim odloženim smislom, ki ga tukaj vse zanikuje, vsaka stvar, vsako bitje kot ta »stvar«, v trenutku, ko je moja zavest samo ta zavest o odsotnosti, korozivna zavest, ki povsod odkriva praznino, ne da bi se z njo mirila, ali nisem tisti, ki skuša videti tega zločinca? Ali ne iščem tudi jaz sam tega krivca, tega povzročitelja mojega sedanjega, nenaravnega stanja? Jaz sem prerok stare zaveze, ki odsotnost skladnosti v sedanjosti vidi v grehu Babilona, Mesija, ki šele v identifikaciji, **v času** uresničuje svojo združitev z Očetom, z nadčasovnim, z absolutnim; končno sem tudi Hamlet, ki ni zgolj žrtev dvornega zločina, ampak tudi tega metafizičnega upora proti sedanjosti, te nepomirljivosti metafizične skladnosti s slutnjo, da je samo stvar duha. Včasih mislim, kako Hamlet v trenutku, ko sliši svojega očeta, ko ga (duh) ponoči vabi z obzidja, dejansko sliši tudi ta svoj klic za samim seboj in da odhaja nasproti sebi absolutnemu, ko skuša oditi nasproti Očetu, se vrniti k njemu, tostran enosti, ki ne obstoji, a je po njegovem nekoč morala obstajati tudi ob njegovi nepomirljivosti. Ali je »zgodovinski« element, ali je okoliščina, da je bil nad Hamletovim očetom dejansko izvršen zločin in da je zločinec legel v posteljo Hamletove matere, absolutno odločujoč za Hamletovega duha? Ali je Hamlet z njim izčrpan? Morda bi bilo mogoče napisati tudi nekega drugega **Hamleta,** tragedijo, v kateri Klavdij ne bi ubil Očeta in v kateri bi Hamlet vseeno verjel, da ga je ta ubil: kdo bi ga mogel prepričati v njegovem prepričanju o tem, da je zločinec na dvoru? Shakespearov **Hamlet** nedvomno odkriva, kako je Hamletu veliko do zločinca Klavdija, pred katerim obupuje, prav toliko kakor do Ofelije, če ne še več kakor do nje: Klavdij je institucija sovražnika, z njeno vrednostjo se ne more primerjati nobena druga institucija. Lahko je živeti brez Ofelije, toda kako živeti brez Klavdija, ki nosi ime zla, ki je tisti odkriti povod za mojo neusklajenost, za odsotnost integralnega mene v mojem absolutnem, za odsotnost mojega absoluta? Če je vsa naša zgodovina gojenje sovražnosti, neko neutrudno ustvarjanje sovražnika, je tedaj izraz neke peklenske lucidnosti, nekega lucidnega demonstva: **sovražnik je koherentna sila mojega Jaza,** moj neogibni in nenadomestljivi »gledališki« partner[1] je mračno, »obrnjeno« ime (negativna definicija, ker je vsaka definicija vedno in samo negativna) mojega absoluta, ki je vedno odsoten v tistem svojem prihodnjem »zdaj« in brez imena, da samo po sovražniku, ki ga zanikuje in ga z zanikovanjem ustvarja, lahko dobi svoje ime, obsojen na to peklensko zvestobo nezaželenemu svetu. Je paradoksalni poskus oblike odsotnega, stvarnosti nestvarnosti, videnja (in vidljivosti) nevidljivega, čutnosti nečutnega, nazadnje tudi realnosti pojmovnega, poskus krvave »materializacije duha«. Ali bi takšen predrugačen Hamlet lahko izgovoril tudi neke vsebinsko drugačne besede od teh, katere zdaj izgovarja Hamlet, na katerega **smo se navadili** gledati kot na čisto žrtev zgodovinskega zločina, a ne tudi kot na žrtev njegovega lastnega metafizičnega duha — pajka, ki ga je vrgel v to krvavo gledališče? Včasih sem celo pripravljen trditi, da bi lahko uporabili povsem ustrezno prejšnje stavke Shakespearovega **Hamleta** tudi v tem novem **Hamletu,** ne da bi se izneverili njegovemu bistvu, tam, kjer bi se odkrivala tudi ta njegova metafizična volja, ta metafizična dimenzija njegovega dvornega upora, ki bi bil nujen, četudi Oče ne bi bil ubit, kajti s svojo nujnostjo povzroča v svoji nepomirljivosti nad odsotnostjo absoluta v Hamletovem gnusu do tega danega sveta to, da je Oče moral biti ubit. Hamlet je neogibno Hamlet ubitega očeta, kakor koli ga pojmujem, kakor koli bi on samega sebe pojmoval, kajti vedno je v svetu, v katerem ga »ni«, sredi stvarnosti, ki jo čuti nasproti sebi z vso njeno nasilnostjo. Če je Hamlet vselej moralni upornik, pripravljen dati svoji akciji predvsem moralno podobo, je to zato, ker vsako iskanje tistega idealnega sveta, ki **je moral** biti, sveta mojega pričetka, moje enosti s samim seboj kot enosti z Očetom, zahteva ta moralni gnus: metafizični upor vedno išče zavest o sebi, svoj motiv nekje **zunaj** sebe, dodatno išče moralne razloge, obrača se k morali pri svojem obračanju k preteklosti, k temnemu dejanju, ki se je v njej dogodil, k zločinu, usodno se obrača v moralni upor, projektira se vanj v tej nepomirljivosti z dejstvom, da je samo in nič drugega kot čisti me-

[1] Ali Hamlet tudi zaradi tega ljubi gledališče, se obrača k njemu za rešitev?

tafizični upor, dan s samim duhom in samo z njim motiviran. Pri tem je morála izraz nepomiritve metafizične stvarnosti s spoznanjem, da je stvar duha; ona je izraz nujnosti tega duha, nujnosti, da se obrača k svetu, da v njem, v tem svetu (a ne v sebi) vidi izvor slehernega prekletstva.[2] Kakor da bi bila morála tehnika, s katero ta duh, obrnjen k negaciji, k **sojenju** sveta (ta, ki v resnici ne zna reči, kaj je dobro, ampak le, kaj ni dobro), odkriva svet, prihaja z njim v stik. Ni metafizičnega upora, ki ne bi vodil v ta moralni upor, ker ni duha, ki bi ostal v sebi in pred sabo: odpreti se morajo zares vsa vrata sholastičnih celic. Kdo me poziva na moralo, če ne ta metafizični duh negacije in sodbe, kateremu je ta svet potreben, da bi mu mogel soditi? Morala je pri tem **ustvarjalna metoda,** a pogled moralista, usmerjen k meni, je takšen, kakor da bi bil v svojem najglobljem bistvu istega porekla kakor pogled, ki ga jaz pošiljam temu nalivnemu peresu, tej glavi iz mavca, tistemu jabolku tam: v potrebi po svetu, katerega ne maram in da bi ga mogel ne marati. Morala je stvar volje, izvor moči mojega duha v njegovem iskanju absoluta, sleherni njen kriterij se nahaja v tem absolutu kot idealno-dobrem, idealno-pravem; zunaj časa, od kod bi sicer lahko črpal te svoje kriterije? Pred vsako sodbo stoji nek zakon, tukaj stoji zakon, tega absoluta: absolut se izraža s sodbo vsemu, kar od njega odstopa, on pospešuje s svojo moralno sodbo, ki se tudi kaže kot neka **simbolizacija** v delovanju, pri katerem v ognju moralne sodbe preneham pripadati sebi, toda postajam **izraz** nečesa širšega od sebe, izraz nekega hotenja, njegov simbol. Ta moralna sodba, ki me pretvarja v simbol in ne vidi ne bitja ne stvari drugače kot nosilce določenih splošnih idej, je izraz absoluta, njegova ustvarjalnost, prevajanje vseh predstav in videzov na splošni imenovalec: moralist ne priznava individualnosti, v njej vidi le nekaj zunanjega, nekakšno golo obliko, išče pa univerzalnost in moralno bistvo, dejansko univerzalnost in bistvo absolutnega. Ničesar drugega ni, kar bi mi moglo dati tolikšno oporo na poti k absolutnemu, na tej **zgodovinski** poti, v mojem metafizičnem uporu, razen te moralne sodbe: vselej, kadar Hamlet koleba, v resnici išče izhod iz tega kolebanja v moralnem gnusu. Kakšna naj bi bila njegova kolebanja, če ne kolebanja v sodbi? Ali ni to kolebanje sodbe, če je ta projekcija neke podobe, nekega metafizičnega zarisa sveta, v resnici kolebanje njegove metafizike? Ta svet je svet zločina povsod okrog mene, Hamleta, je »nemoralen«, ker je »nenaraven« svet. Metafizična realnost se razglaša za »stvarno« in se zanikuje kot metafizična ravno (morda tudi izključno) s tehniko te moralne sodbe; to je najuspešnejša tehnika, do katere se je povzpel metafizični duh in od katere ne bo odstopil s pristankom, ne bo pristal na to, da bi ostal sam pred sabo, soočen s sabo kot z nepopravljivo metafizičnim. Ta duh me usmerja k morali, obsoja me na žrtev: žrtev sem, ker sem v tem svetu, ki ni **moj,** ker je nad mojim svetom izvršeno nasilje. Ne morem se opredeliti za nasilje v imenu svoje metafizične realnosti na kakšen drug način: moje nasilje je vselej **nasilje žrtve,** vselej odgovor na tuje nasilje. Kje je rabelj v svoji zavesti kot rabelj? **Rabelj je vselej ta »žrtev«,** ta utopist, ki ga njegova utopija usposablja za rablja, za nasilneža, v šoli absoluta, ki je **šola za žrtve,** on je vselej uporna žrtev, za katero so vsi okoli nje nasilneži, izraz njenega sedanjega ne-jaza, ves ta svet. Ali ni tudi Hamlet v poteku razvoja svoje tragedije takšna žrtev-rabelj? Tisto, kar ga odklanja, kar je njegova zavest o tej odklonjenosti, to je vsakdo izmed nas na tem njegovem dvoru, v tem ne-njegovem svetu. Ali sem pred njim kot nekak samostojen Jaz? In ali morem to biti? Jaz za Hamleta nisem jaz, ampak samo negacija njega, Hamleta; jaz sem pred njim brez svoje samostojnosti, zdi se, da nisem nič drugega kakor oblika te njegove zavesti o njegovi lastni odsotnosti, dokaz za to odsotnost, njeno znamenje, slaba vest o njej, vest o tej zli sili, ki ga v njem samem razdvaja in je brez svojega obraza, a če ga ima, če Hamlet »vidi« ta moj obraz, potem ga vidi samo v tej obliki ali v maski te zle oblike, ki ga v njem samem uničuje, ki mu ne dopušča priti k sebi, ki uničuje njegovo kontinuiteto, njegovo vez z njegovim lastnim pričetkom. Nisem samostojen, če pa vendar igram, sem samo v tisti vlogi, ki mi jo določa njegovo hrepenenje po absolutnem kot po njem samem, obrnjenem nasproti njegovemu svetu, kot nasproti samemu sebi. Šifra sem, s katero rokuje, **me zapisuje s svojo roko,** z istim odnosom do mene, kakor do katere koli druge **stvari;** če me sploh želi, me želi kot šifro, kakor želi to stvarnost stvari s samo voljo svojega besa nasproti tej stvarnosti, pred katero obupuje; hoče me s tistim hotenjem, s katerim si obup želi svet, pred katerim obupuje. Hoče me kot izvor svoje negacije, ta izvor njega samega kot igravca. In kdaj se on kot igravec utrudi? Kdaj slabi njegova igravska volja, če ne v trenutkih, ko slabi volja negacije, torej v trenutkih, ko je mogoče sposoben videti me bolj stvarnega in v moji kakršni že samostojnosti, ne pa samo kot šifro svojih sanj, kot znamenje tega svojega nejaza? V njegovem pogledu obstaja zame nevarnost zanj kot igravca, toda tudi njegova edina priložnost. Zato, da bi mogel igrati, mora biti v tistem, kar je, v tem obupavati, a ne razumevati, s pogledom sežigati, a ne videti. Obup je njegova igravska energija. Obup pretirava s podobo sveta, dela ga neznosnega, vabi k negaciji, kjer odkriva svet kot negacijo moje metafizične stvarnosti, ki hoče biti edina stvarnost in ki v tem svetu kot v negaciji svoje stvarnosti odkriva obup in bes, toda nič manj tudi kolebanje. Ali ni v bistvu Hamletove neodločnosti ta neodločnost njegove metafizične utopije? To je neodločnost metafizika, to je vselej ura njegove preizkušnje. Zakaj bi Hamlet sicer z nezadržno togoto skušal uničiti Ofelijo? Ali naj bi bilo njegovo igranje blaznosti samo eden izmed trikov njegove gledališke predstave, njegove taktike,[3] ali pa je to prav tako tudi poskus uničiti Ofelijo, ki je

[2] Metafizični upornik se celo obrača proti metafiziki nasploh: najstrastnejša oporekanja metafizike prihajajo prav s strani metafizikov. Metafizični duh je rojen v lakoti po stvarnosti, v nepomiritvi z obsojenostjo na izven-stvarno in nestvarno. Mar tega ne potrjuje nova filozofija in tudi zgodovina od Nietzscheja sem, zastrupljena z metafizičnim duhom, ki zanikuje metafiziko v imenu stvarnosti?

najbolj kritična točka njegove metafizične utopije, največja skušnja njegove metafizične revolte? Ofelija je podoba, ki jo svet »izločuje« pred Hamleta, podoba, s katero se svet brani pred njegovim metafizičnim besom. Ofelija je nihanje tega metafizičnega upornika. Ljubezen je mogoče skušnjava slehernega svetnika, metafizičnega tirana. Ona vabi na povratek k svetu: metafizična realnost, ki je absolutna, išče ne-absolutno, ona ne dopušča nobene druge ljubezni kakor ljubezen do sebe. Ona je vedno pripravljena na to, da z glasom Tirana, Voditelja, Učitelja resnično vabi k opuščanju vsega, ne samo mrtvih, ki jih morajo živi zasuti. Ona je vabilo **k stvarjenju** teh mrtvih. Vse drugo mora biti mrtvo, da bi absolut mogel živeti; nikoli mu ni zadosti krvi, zadosti zraka. Ta monstrum, ta prazna pošast, ta abstrakcija trpi zaradi svoje abstraktnosti; življenje išče v tem, ko v vsem išče smrt, v vsem, kar ni ona, v vsem, kar je zunaj nje. Absolutizacija nekega mojega sveta (podobe idealnega sveta je vedno zahteva po uničenju tega sveta, po razglasitvi tega sveta za mrtvega, nestvarnega, zahteva po njegovem degradiranju. Svet, ki nudi odpor, pa je isti »živi« svet. On odklanja absolutno s samim obstojem, a s tem odklanjanjem tudi ustvarja to absolutno, možno samo po tem svetu in samo v njem: medtem ko zanikuje absolut in sebe povzdiguje, ga slavi, med odklanjanjem ga kliče. Kakor da je svet v službi absolutnemu, kakor da vse posamezno služi temu absolutnemu kot tistemu mojemu »vsemu«, tisti »stvarnosti«, ki je vseobsegajoča zgolj projekcija tega posameznega. Če sprejemam to posamezno, če **ga celo iščem,** ga iščem, kakor Hamlet išče Ofelijo: iščem ga kot možnost za graditev absolutnega z metodo destrukcije posameznega. Pri kakšnem opravilu sem torej? Absolut zanikuje posamezno, toda on je **samo to zanikovanje** in dokler traja, je zunaj tega zanikovanja nepredstavljiv. Od mene zahteva, naj stopim pred stvari, zahteva moj spopad s posameznim. »Poriva me« proti posameznemu, usposablja me celo z nekim vidom in sluhom za pekel kot odsotnost absoluta, toda pekel, ki absolut kot mojo idealno podobo sveta, kot utopijo mojega nad-jaza, kot smisel moje volje išče in kliče z nekakšno mračno ljubeznijo, ker se šele z nevzdržnostjo tega pekla, šele v obupu in v nepomirljivosti s triumfom posameznega edinole ustvarja. Zvestoba absolutu je paradoksalna zvestoba temu peklu, obupu, ki ga pri tem odkrivam: ni vabila k absolutnemu, ki ni tudi vabilo k obupu: konstrukcija absolutnega je možna samo z destrukcijo posameznega, »čas« absoluta kot čas odsotnega je čas rušenja obstoječega. Svet obilja in predstav je pri tem podoben nekemu lažnemu svetu, nekemu **semnju iluzij,** premišljenih podtikanj, čarovniških trikov, tukaj, kjer je delo čarovniških trikov, tega vesoljnega čarovništva absolutno vse: tudi ljudje, ki jih vidim, njih gibi, glasovi, ki jih poslušam, prav tako ulice mesta okoli mene, nebo, stolpi v nebu, avioni in zvezde nad menoj. Ali je to nek pravljični svet, kakor je vsak karnevalski svet pravljičen, svet cirkusa, sejemskih stojnic? Mogoče je ta svet spet kakor nekdaj omamen; mogoče je naše trpljenje, kadar ga uničujemo, kadar ga hočemo abstrahirati, globoko, strahotno trpljenje tudi **za** ta svet in **zaradi** njega. Prepričan sem, da Hamlet trpi, medtem ko skuša od sebe odgnati Ofelijo, ta za njega najbolj boleči videz, to najbolj pretresljivo in bolestno predstavo, njegovo najglobljo in najgrenkejšo zvezo »s tem« svetom, zvezo, na kateri niha njegov duh metafizika-tirana; prepričan sem, da pod njegovo masko ravnodušnosti in cinizma, v tistem dialogu z Ofelijo, ko govori proti sebi, ko sebe ponižuje pred njo z namenom, da bi uničil njo, ki je **v njem** in po njem, ko ruši sebe, da bi mogoče porušil njo, prepričan sem, da je pod to masko globoko trpljenje. Toda mar ne trpijo vsi, ki nas ubijajo v imenu svojega absoluta in za katere smo mogoče včasih te ali takšne predstave, tako vabljive, tako uročne (kdo se obvlada pred semnjem in ognjemetom videza?), in ali ne krvavijo, medtem ko nas ubijajo? Skušnjava je vselej skušnjava semnja, karnevala, ljubljenega videza, četudi je videz, a dostikrat celo prav zato, ker je videz, vselej v nepomirljivosti z njim, v tej ljubezni, h kateri me vabi sam absolut, ki raste iz destrukcije vsega in zahteva tudi destrukcijo ljubezni, tudi sámo ljubezen, to mojo slabost do semnja, do ognjemeta, ta čas skušnjave, da bi lahko rušil; ni absoluta brez skušnjave, ker ga ni zunaj sveta, ki spet mora biti, da bi bil uničen, odvržen, poražen, da bi mogli nad njim slaviti zmago. Absolut kliče Ofelijo, rastlinstvo in zveri lepote, vesolje in zvezde, pomladi in sanje o pomiritvi s svetom, da bi jih mogel uničevati. Oni so njegova hrana, njegova duša je v njih. Trpljenje je tukaj neogibno, trpljenje, ki je prav tako zaželeno, ki je ljubljeno: ni vernika absolutnega, ki ne bi trpel. Ni absolutnega zločinca, tega mračnega ustvarjavca absoluta, ki bi bil onkraj trpljenja. Želi ga, on ni on, če ni trpin; biti more, kar je, samo dokler trpi. Dokler me uničuje, dokler me abstrahira (to predstavo, ta goli videz, kakršen sem zanj!), lahko ihti; še sam morda trpim zaradi predstav, ki jih uničujem s svojo tehniko abstrakcije. Kdo naj to zanika?

2. TUDI PEKEL IMA SVOJE ZAKONE

Vendar je trpljenje že davno izgubilo svojo dokazilno moč. Absolut me pošilja nasproti trpljenju, ne dovoli mi ostati v moji sholastični celici: metafizik mora dejansko odpreti vrata svoje samice; neizprosen je čas, ko bom odšel odpret ta, še zaprta vrata.

Kateri čas bo to? Ali tisti, v katerem bo moja metafizična volja pričela sama v sebi omahovati, ko si bo želela pekla, obupa? Kaže, da obupa nikoli ni zadosti; pekel se včasih zdi povsem nezanesljiv. Zdi se, da to, kar je, da ta svet popušča pod pritiskom moje volje, svet, vse pogosteje šibkejši od mojega metafizičnega duha. Zdi se mi, da v njegovi slabosti odkrivam njegovo maščevanje, nekakšno podtikanje sveta, ki pred mano popušča, čigar odpori slabijo, ki preti, da me bo prikrajšal zase, **me pustil v praznem,** onkraj možne negacije, pa tudi

[3] Tudi gledališke? Ali ni sleherna dvorna taktika gledališka? Ali ni po Shakespearovem spoznanju dvor dejansko vselej gledališče, v katerem se zdi, da vsakdo izmed nas obupuje v plesu sovražnosti in v resnici teži k temu plesu, neprenehoma hiti k tej sovražnosti?

onkraj absolutnega. Volja po absolutnem se res odkriva samo v odnosu do nekega **danega reda** in ureditve, do tega danega sveta; odkriva se v uporu proti temu redu in ureditvi, kakor da ne bi bilo jamstva zanj v samem uporu, ampak je v tem redu, v njegovi nesprejemljivosti, v upanju na nek drug red, v nek drug svet. Zvestoba absolutu pa me vodi k zvestobi temu svetu, pred katerim in zaradi katerega obupujem, toda z dvoličnim obupom, s trpljenjem duha, ki **hoče, česar noče,** kliče ta svet razedinjenosti, ki nasprotuje moji lastni enosti, hoče svet stvari, ki nasprotujejo moji stvarnosti. Upanje me obsoja na obup, ki me vodi k abstrakciji v obupu priklicanih stvari; moja vera, moja ljubezen me vodi k njej. Ali se ne sklicujejo vsi absolutisti na upanje, na vero? Ali se ne skušam kot vernik absoluta predstavljati tudi kot pripadnik ljubezni? Toda **kdo sem jaz** v tem upanju, za katerega se zdi, da mi daje avreolo lepote in celo plemenitosti (tistega, kar sem se naučil imenovati plemenitost); kdo sem jaz na poti k svojemu svetu skozi ta ne-svet, namreč skozi ta ne-moj svet? Ali ne ponavljam, če sem res ta sanjavec igre, poti vsakega igravca, ne le onega dvornega Hamleta, pač pa tudi tistega, ki to isto načelo igre, načelo negacije, ki me pelje k posploševanju, k abstrakciji, izvaja **tudi tam, kjer ni dvora,** kjer se končuje ta krvava gledališka igra med dvornimi kulisami, v svetu brez krvi, v svetu mineralov in rastlinstva, v svetu zveri? Tu nekje se zdi, da vsak Orfej nadaljuje **dvorno igro,** kakor bi razširjal meje svojega dvornega gledališča. Kaj nas pravzaprav privlači k Orfeju, k temu poosebljenju zmagoslavja glasbe in ljubezni? Ali to, da v njegovi roki ni shakespearovskega noža, ampak lira, da on uspeva v tistem, česar jaz ne morem: priti čez reko Stiks? Toda dobro je treba po vsem tem odpreti oči pred pevcem ljubezni; **dobro je treba videti** njegov instrument, ki mu pomaga čez to reko. Kajti kako priti čez mejo tega, kar je? Reka Stiks je reka končno-nespremenljivega, stvarnega. Ona teče tukaj, v tem stvarnem. Ona je v tem stolu kot stolu za-vselej, v tem črnilniku, v rastlinstvu in kamenju, do česar Orfej prihaja, ki pa je samo rastlinstvo in samo to kamenje. Priti čez Stiks pomeni priti čez to končnost, čez vse, kar je; instrument je tudi tukaj instrument negacije. Zveri in kamenje na orfejski poti ne ostanejo zveri in kamenje; ukroti jih s svojim instrumentom, celo zanika jih na svoji poti k absolutnemu, k tej Evridiki; kako bi namreč mogla biti nekaj drugega, če ne transcendenca tega kamenja in rastlinstva, teh zveri, ki jih Orfej abstrahira s svojo glasbo, s pesmijo na poti abstrakcije, na poti k svojemu absolutu. Orfejevo ustvarjanje je ustvarjanje Evridike, toda s tem sistemom **neogibnega nasilja nad tem, kar je,** ker pozna svojo končnost in s tem tudi mejo med možnim in nemožnim, to reko Stiks. Njegova moč je moč abstrakcije, moč nasilja nad svetom. **Orfej je nasilnik** in tisto, kar povzroča pri njem naše občudovanje, je občudovanje njegovega talenta za nasilje, sposobnosti zanikati svet, ta svet, ki je, ker zanikuje Evridiko in pravzaprav obstaja kot samo to zanikovanje, skoraj kot »oblika« tega zanikovanja Evridike. V pesmi zveri in rastlinstva, vsega tistega kamenja, ki se uglašuje z Orfejem, slutim krik zveri, tega rastlinstva, toda tukaj krik, oglušen z glasbo skladnosti, z glasbo absoluta. Abstrakcija vedno varuje in nosi s seboj ta svoj osnovni izvor. Ona sežiga stvarnost v imenu absolutnega, ona je tiranska do sveta, ki je, do sedanjosti: tukaj, kjer ni Evridike, kakršnega koli absoluta, je vse bivajoče za mene, iskavca absolutnega, nujno v nekem pogledu, v nekem videzu nasilja zločinsko, tiransko. Steklo kozarca za vodo na moji mizi je ta hip tiransko steklo. Zid, na katerega polagam roko, je tiranski zid, celo nalivno pero, ki me uboga, ko ga v gluhoti te sobe vodim po papirju, to navidezno poslušno, pokorno pero, je prav tako tiransko. Povsod preži name tiranija, iz vsega, kar je, prav s tem, ko je. Ves svet je razodetje te tiranije, njena oblika. Branim se pred njim. Prepričan sem, da so te stvari (ves ta svet) med menoj in absolutnim, ki je nekje pod temi stvarmi, v njih, v njihovi globini; zanikujem te stvari, osamljene, zunaj moje idealne stvarnosti, stvari med menoj in to stvarnostjo, skoraj nekakšne ne-stvari, za kakršne jih razglašam v svoji nepomirljivosti z njimi, skoraj kot da so nekakšni videzi nečesa drugega, a ne tega, kar morajo biti zame. Stvarem oporekam stvarnost, ker one oporekajo moji viziji stvarnosti, moji metafizični realnosti; reduciram jih na tiste videze, »izza« katerih mora biti globlja, tista moja prava, idealna stvarnost, v katero polagam upanje in verujem vanjo, v njeno bistvo kot duha skupnosti tega mojega univerzalnega nad-jaza, kot mojega smisla, skupnosti, iz katere sem izključen, a ne sprijaznjen s to izključenostjo, ne sprijaznjen s svojo osamljenostjo, ki je oporekanje redu vzročno-posledičnega sveta nujnosti, kateremu tudi sam pripadam, zunaj katerega (če tega reda ni) morem biti samo **nakljućen,** brez stvarnosti, pred katero sem kakor dejstvo med dejstvi, kot »člen« v tem redu. Kar me spravlja v grozo ob razodetju stvari, odtrganih od mojega smisla, od absoluta, od mojega nad-jaza, je prav ta zavest o osamljenosti oziroma zavest o moji nestvarnosti, o mojem neobstoju: kaj je ta moja tako imenovana samota, če ne zavest o odsotnosti stvarnosti? **Ne more se razodeti samota v stvarnosti,** ker ni stvarnosti, ki ne bi bila **stvarnost zame,** ki **je** ne bi občutil kot stvarnost; čuteč jo kot takšno, kot stvarnost, občutim sebe v njej: tako me stvarnost drži v sebi, pripada mi in sam pripadam njej. Ne more biti samote v tem občutju pripadništva stvarnosti. Vse lahko najdem tukaj, i obup i bes, le samote ne. Toda kaj sta obup in bes proti samoti? V samoti slutim nestvarnost, nekakšno zunaj-stvarnost; na tem mestu se zapuščam. Nepripadnost je tisto, kar me zgrozi. Moram pripadati nečemu zunaj sebe, da bi mogel pripasti sebi. Spet iščem v svojem starem, strahotnem opravilu (kdo me bo rešil, pred kom, kako in kdaj?) ta svet, ki je moj in bom s pripadnostjo njemu pripadal samemu sebi, svet skupnosti onkraj osvobojenih stvari, kaosa, nereda, ki je zaradi tega demonski, namreč svet reda kot edini svet, kateremu morem pripadati in v katerem pripadam sebi. Kjer vlada zanikovanje reda, tam vlada tudi zanikovanje mene, tam se odpira ta samota, ta vrata niča. V samoti sem sam v odnosu do stvarnosti, v kateri edinole lahko sem,

sam sem v odnosu do sebe, sam brez sebe. Ali potem poznam samoto? Ali pa je moje poznavanje samote samo ta slutnja niča kot nereda, kot kaosa? Zame ni samote. Nekakšen red slutim, na katerega prežim, katerega odvzemam stvarem, od bitij, ki se od njega odtrgujejo, red, v katerem tudi sem zase stvaren, zato ker gre v njem (kot v redu) zmeraj nekaj pred mano in mi z enako neodkupljivostjo nekaj sledi, kjer imam svoj vzrok in svojo posledico, **jaz kot jaz samo pred tem** vzrokom in to posledico, v povezavi s svetom, zame možnim samo, če je vzročno-posledičen, ta svet, ki me določa, čigar volja je neuklonljiva kakor volja nekega nad-jaza. Ali sem sposoben govoriti proti tej volji? Toda kakor bi že bil naklonjen ali celo **obsojen,** da v njej gledam neko tiransko voljo svojega nad-jaza, kjer me moji mrtvi in moji potomci v tem nujnem kavzalnem redu pogazijo kot voljo, zanikujoč mojo samostojnost, sem zvest tej tiranski volji, jo celo hočem, ker hočem sebe, ta jaz, ker hočem mejo reda, njegov zakon, obliko, ki je možna samo v redu in je (oblika) sam ta red. Pristajam na to tiranijo, ker hočem obliko, jaz, neozdravljivi častivec oblike. Kaj je moja akcija (ona akcija smisla), če ni **igra za obliko** v mojem čaščenju oblike? Ali sem potem, v trenutku svojega strahu pred zmrznjenjem, pred končnostjo, iz katerega preži name nič, v trenutku, ko sanjam in kličem absolutni let, sem tisti igravec Faust, zares iskren v svojem klicanju demona, tega kaosa, te zmešnjave, ki ji ne uspe pomiriti se, zaledeneti v neko obliko, v katero koli končnost, in v kateri je naključje edini zakon? Kakor da bi na pragu namestil **pentagram,** magično znamenje, to božansko obliko, to delo mojega čaščenja oblike, resnično samo zato, da bi se z njim branil pred demonom; to obliko sem nastavil proti kaosu, ta red proti neredu. Ta moja soba je sholastična soba. Na njenem pragu je **pentagram** proti demonu. O čem govori moj faustovski klic,

Jaz nisem kriv, da zdaj tarnaš;
kaj nisi sam se znašel v pasti?

ko v vlogi Fausta »ulovim« demona v pentagram in ko mi demon prizna:

tam tisto znamenje me veže,

(namreč on, demon, lahko tudi izstopi od tam, kamor je vstopil, a jadikuje, kako ne more ven iz tega magičnega znamenja z neskladnimi kraki, v katerem pa

v zunanjem oglu, kjer se risba sklepa,
je majhna špranja sredi črt)

O čem govori? Kaj odkriva? Ali mojo željo, da bi bil kos demonovi družbi, ali sanje tega mojega sholastičnega duha, da bi bil vsemočen, da bi vladal vsem in vsemu, tudi demonom? Toda ali je ta demon, ki ga vklepa magični pentagram, zares demon, ali pa je nekakšen paradoksalni, v sebi protislovni **urejeni kaos,** neki kaos, ukročen s to mojo voljo po redu, neka ukročena svoboda, karikatura svobode, a ne svoboda? Če se Faust odreka logiki in teologiji in vsem učenostim sholastike, se zato še ne odreka tudi svojemu sholastičnemu duhu, ki sanja o svojem vsesplošnem triumfu, o svoji absolutni oblasti nad svetom. Ali sem ta Faust? Ali sem kakšen nefaustovski Faustov potomec, ki ne govori v Faustovi mrzlici, ki ne vidi pitagorejsko v pentagramu na svojem pragu pravilnosti v triumfu nad prvotnim kaosom in zmedo, ali sem igravec, ki bi rad igral pod kakšno drugo zvezdo, ne pa pod to zvezdo sanjanega reda in skladnosti? Vse pogosteje prihaja do mojega sluha šepet, ki mi prinaša sporočilo, da svet ni upodobitev tega mojega sna o skladnosti, da svetu i mrtvemu i živemu, i vidnemu, i nevidnemu ni do poslušne in suženjske podpore tej geometrijski volji mojega duha, mojega bitja, zaobljubljenega redu in skladnosti. Ali se pomirjam s tem sporočilom ali pa je to najporaznejše sporočilo, ki ga morem sprejeti? Ali ne bi mogel biti tako pomirjen s kaosom, brez vere v možnost skladnosti in reda, rešen iz pentagrama, hkrati rešen tudi pred igro? Kje naj najdem voljo po letu? Volja je volja po redu, volja po tem, da bivam, jaz, ki sem nekakšen red in skladnost, ki išče samo sebe, ali sam ta kaos, bitje tega kaosa, ki sebe ne odkriva, ki zaradi tega **ne biva** zase, tega kaosa, ki se kaže trpeč v svoji izgubljenosti v samem sebi. Med mojo zahtevo po Jazu in to zavestjo o kaosu, ki name preži od vsepovsod, zame ni pomiritve: in vendar imam na pragu pentagram, celo na čelu svojega zakononosnega bitja, obrnjenega Jaza: če sanjam nemir in let, celo če kličem kaos, obsojen na voljo, na igro ali na to zvestobo redu, pride trenutek, ko bom kakor srednjeveški Faust v tem protislovju med vztrajnostjo in gibanjem, med zakonom in kaosom, nepodkupljiv trenutek, ko bom padel v ta paradoksalni sen o **zakonitem kaosu,** ko bom kriknil s krikom, ki bo izrazil vso mero mojega obupa:

tam tisto znamenje me veže.[4]

Ali torej zares kličem demona? In kaj je moj sen o demonu, o večnem letu in nemiru, če ne **sen o druženju z demonom,** namreč o tej pomiritvi zakona (zunaj katerega me ni) in kaosa (v katerem sem nemožen), sen, biti v kaosu, najti v njem nek zakon, ampak tako, da bo kaos vendar kljub temu ostal kaos?

3. DEMON KOT ČISTA VOLJA

Ali sem bil kdaj pri bolj nesmiselnem opravilu? In **kdaj** sem bil pri kakšnem drugačnem opravilu? Vsako moje opravilo je v bistvu takšno. Slutim, kako me sama vztrajnost zanikuje kot voljo, a tudi to, kako me ustvarja. Trdim, da me zunaj zakona ni, vendar pa je zakon sam tista vztrajnost, tisti led nespremenljivega (in zato le v tem zakonitega) kot samega niča, ki me bo odnesel. Zdi se, da vselej nek svet **ostaja zunaj,** svet, ki se odtrguje moji sholastični stvarnosti, mojemu spiritualnemu svetu. Čutim, faustovsko, da sem zunaj tistega sveta, izključen iz njega, moja lakota je lakota po tistem

[4] Vsi citati iz Goethejevega Fausta so v prevodu Boža Voduška. Op. prev.

svetu, toda tisti svet je zame ta neznani svet, ki me skuša s svojo nepoznanostjo, demonski svet, ker je onkraj pentagrama, reda in smisla, ki ga ta predstavlja. Ali dojemam ta svet kakor svet tistega »večno zelenega drevesa življenja«, nasproti kateremu je vsaka »teorija siva«? Ali kličem takšen svet? Toda kolikšna je globina mojega zaklinjanja na ta svet, mojega klicanja nemira v letu, moje odpovedi pred teorijo? To večno zeleno drevo življenja je tudi neka takšna teorija, zraslo je v tej teoriji, v njeni zavesti o sami sebi, je tudi nekak smisel, kot smisel tega neposrednega, od sleherne teorije ločenega življenja, toda smisel vendarle, delo tega neozdravljivega teoretičnega duha, obsojenega na teorijo, obsojenega na ta smisel. Sanjam neko »čisto« življenje, neko čisto (avtentično?) življenje, rešeno tega duha teorije, tega smisla, dasi vselej najdem nek smisel, **kakor da bi ta smisel šel pred mano,** ta misel, ki me vabi, naj ga dam življenju, kakor da je življenje samo po sebi nesmiselno. Ali ne dajem ta smisel življenju od tod, ker si moram dati samega sebe, moram si dati ta Jaz, zunaj katerega me ni in ki brez tega smisla ne biva? Jaz brez smisla je volja brez smisla, (kakor ta volja po življenju), neka **čista volja.** Ali sem sposoben za to čisto voljo? Zahteva po pristanku na takšno voljo je zahteva, naj enostavno hočem, ne da bi vedel, kaj hočem, z nekim hotenjem, ki si sebe ni v svesti. To »hočem« je neosebno: smisel prihaja, da ga izoblikuje, da usmerja to hotenje, da mu da neko obliko: **smisel je oblika volje.** Ali ni potem volja po obliki volja po smislu volje in na nek način volja proti tej čisti volji? Ne moremo enostavno hoteti z voljo, ki bi bila brez smisla, ki ne bi vedela, kaj hoče, z voljo, ki se ne zaveda svoje usmeritve, pa ne samo zato, ker takšna volja ni trajno mogoča, ampak zaradi tega, ker je ona, tudi kadar se pojavi, četudi v bežnem hipu, v takšnem trenutku, ko Faust kliče demona, tega duha leta, čistega sveta, absolutne svobode, tista neznosna absolutna volja, oropana smisla, neka volja, ki je »hočem« brez vedenja o tem, kaj je hoteno, **brez svojega objekta.** Kakor da bi to bila neka čista volja po bivanju, toda volja, ki me prav v tej moji nesposobnosti za njo neogibno obrača proti nekemu objektu, proti neki moji zahtevi, ki jo postavljam v ta objekt, proti zahtevi tega mojega smisla kot smisla te volje, oblike, ki jo volji dajem, s katero jo omejujem. Volja, oropana objekta (onkraj smisla), je ta nevzdržna absolutna volja, tista volja, v kateri samo »hočem«, toda tedaj, ko sem to čisto, to absolutno hočem, za katerega se ne zavzemam, ki ostane v meni samem, ki me razdira. Ali tukaj spoznavam pekel? Ali tukaj odkrivam demona? Volja brez objekta se obrača k svojemu subjektu, ona se spreminja (ker je kot absolutna nevzdržna, v težnji po svoji omejitvi, po objektu) v svoj lastni objekt, se vrže v sam ta pekel, ki je pekel nerazločljivosti subjekta in objekta, tega, ki hoče, in tega hotenega. Obrača se sama proti sebi v obupanosti volje brez smisla, neke akcije brez smeri, te čiste akcije kot samega pekla. Če se obračam k objektu, k tej obliki volje, počnem to zato, da bi našel pot in način tega izpostavljanja svoje volje, da bi našel za njo neko usmeritev. Moja zahteva v volji je zahteva po smeri, zahteva po nekem objektu, zahteva po tej zahtevi, ki oblikuje nek objekt kot moj smisel, pravzaprav kot smisel volje. Smisel je za voljo to, kar je objekt za subjekt v tej sintaksi bitja. Ali se ne bi sicer pomiril z nesmislom? Ali bi kakšen absolutni demonski svet, v katerem je odsoten sleherni smisel, sleherni red, v katerem je vse prepuščeno absolutnemu naključju, v tistem vrtincu bitja in stvari, ki prehaja domišljijo vsakega Bruegheha, vsakega Boscha, lahko izzval v meni to faustovsko hlipanje, to zaklinjanje na zvestobo, ali strah? In ali bi sploh bil demonski? Ne bi poznal demona; mogoče bi bil sam ta demon, onkraj vsake volje po smislu, **demon kot čista volja,** ki brez zavesti o tem smislu ne bi imel zavesti niti o sebi, demon, ki v nekakšni popolni identiteti s samim seboj (kot identiteti čiste volje, ki bi po moje morala biti vedno **v** sebi, vedno absolutna, namreč brez smisla, za katerim pa tukaj zamuja) sebe ne bi mogel niti spoznati. Na mojem pragu ne bi bilo nikoli pentagrama (če bi ta prag sploh obstajal?), nikoli mi ne bi bile poznane skušnjave v hotelski sobi: letel bi, kakor leti svet. Bil bi kakor sam kaos te volje, ki ne ve za smisel in zato tudi zase ne ve. Bil bi kaos, ki si ne more domisliti kaosa. Toda tisto, kar je nevzdržno v trenutkih odkritja nesmisla, je prav ta osamljena volja, prepuščena sami sebi, oropana svojega smisla, ta absolutna volja; tisto, kar me neogibno tira v smeri nekega smisla, to je prav nevzdržnost čiste volje, tega kaosa, tega samega demonskega sveta, v katerega vstopam v trenutkih nekega **velikega pozabljenja,** in kadar tega nočem v trenutkih, kadar sem samo izraz bivanja, volje po biti, po hotenju tega bivanja, po nekem hotenju ali volji, ki v pozabljenju ostaja v sebi, se obrača proti sebi, ko sem sam pod udarcem te volje, **sam pred svojim lastnim udarcem,** v sebi, a tudi zunaj sebe, neko trpeče bitje, toda tudi bitje, ki se mi tukaj oglaša kot izvor nevarnosti, neznan svet v meni, nepoimenljiv svet, ki me napolnjuje s strahom, me sili v bran, me sili odpirati oči, da bi ga videl in imenoval, nek iracionalni svet, ki me, glej, prisili govoriti in se spet braniti pred tem pozabljenjem smisla in reševati se pred to absolutno voljo.

Absolut proti meni

Toda kaj pravzaprav počnem? Ali mi preostane še kakšno oko, ki bi me bilo tukaj sposobno videti? In ali želim, da me pogled tega očesa najde kakor kakšen nepodkupljiv reflektor, ali se skrivam pred sabo, se prepuščam nejasnosti v slutnji neke **zle** vesti, na katero se pripravljam, da jo bom tukaj sporočil samemu sebi?

Ali ne iščem, kadar kot volja iščem ta smisel, objekt, **ki mora nujno biti neuresničen,** idealni objekt, da bi se moja volja mogla izpostaviti nasproti njemu? Smisel volje omogoča izpostavitev volje, toda to je tisti smisel, ki to **omogoča le, dokler ni dosežen,** samo dokler »vleče« voljo za sabo, dokler jo je zmožen mobilizirati. Ali ne iščem tukaj prav s tem, z edinim načinom omogočanja volje, tisto, kar to voljo hkrati dela neuresničljivo, tukaj, kjer je volja lahko volja samo v zavesti o neuresničljivosti? Ali ne zapiram vztrajnosti, absolutne uresni-

čitve sebe, svojega Jaza, v ta prihodnji smisel, ki mora biti tukaj na ta način nujno neuresničen, da bi se volja mogla uresničevati, da ne bi padla vase, kakor v ono absolutno voljo? Volja zahteva ta svoj nedoseženi in prihodnji smisel, ki torej nikoli ni in ne more biti tukaj, ona nalaga iskanje tega smisla, ki ostaja v prihodnosti. Mogoče me ona meče v čas in ga s tem celo **ustvarja, s tem ustvarjanjem večno-prihodnjega smisla,** s to neogibnostjo neuresničenosti, da bi mogla biti, da bi bila delno nasproti sebe absolutni samo v tej nedosegljivi prihodnosti. Kakor da bi se v teh trenutkih med voljo in smislom (ki je idealni smisel mojega idealnega sveta in idealnega mene v njem kot smisla mojega **stvarnega** sveta in stvarnega mene v njem, končno uresničenega) odprla razpoka, moja zavest pa je zavest o tem, da je **volja trpljenja zaradi volje,** toda hoteno trpljenje, ki je porok same volje v njeni vzpostavitvi, zastavek tiste negacije vsega, kar se ji prikazuje kot dokaz njene delnosti, prav tako kot njen preklic. Če me prevzema strah pred tem vdorom stvari, ki se ločujejo od stvarnosti, tega mojega združevalnega smisla, ki me obljublja meni samemu, ki pretijo, da me bodo razkrojile, medtem ko rušijo ta moj smisel (in prav zato, ker ga rušijo), in če je moja volja vselej volja po tem smislu, nujno prihodnjem zato, da bi ta volja lahko zdaj spoznala samo sebe in da bi se mogla uveljaviti, ali je potem avtentično to njeno trpljenje? Kakor da volja išče, kar odstopa od njenega smisla, zato da bi bila volja nasproti smisla, in kakor da bi svet delal zanjo s tem, ko ta smisel odklanja, ko ga preskrbi s prihodnostjo, svet spopada in nevarnosti, kakršne si volja želi. Da bi volja mogla biti, ne more in ne sme priznati ničesar, kar je, in kakor koli že je volja po smislu, se zdi, da ne mara tega smisla v svoji obsojenosti na prihodnji smisel, katerega išče (tudi zato, da bi ga mogla iskati), ampak hoče samo njegovo prihodnost; zdi se, da sploh ne mara smisla, ampak hoče voljo, ta volja kot volja po sebi sami, ta med menoj in svetom, a tudi ta med menoj in menoj. Negacija je absolutna, nasilje je scela. Neizprosen je čas, ko se bo ta duh negacije obrnil tudi proti meni samemu, svojemu subjektu. Ali lahko še verjamem, da je nasilje obrnjeno samo proti drugim, proti temu svetu zunaj mene, da ne prihaja tisti črni čas, ko se bo nasilje obrnilo tudi proti meni samemu, proti svojemu iskavcu? Ne more biti službe absolutnemu, ki me v določenem času ne bi vrgla med druge, me z njimi celo poistovetila v tej slutnji vsesplošne nezvestobe absolutnemu. Absolutno se brani (pred spregledanjem, da je samo utopija, ideja, ki ničesar ne pokriva) ne samo tako, da vse razglaša kot sebi nasprotno in izdajalsko, temveč tudi tako, da isto izdajo odkriva tudi v meni samem. Ali ne odkriva, če sem se obrnil na to absolutno v občutju svoje odsotnosti in v iskanju svojega enotnega »pravega« Jaza, tudi mene prav v tem, ker nisem absoluten, in v tem absolutu (zato, ker vedno ostajam nezadosten na poti do njega) tudi krivca? Kriv sem pred absolutom, ker nisem uničil sveta, ker me svet še zadržuje nasproti nezaželeni zvestobi do njega; toda kriv sem tudi glede na okoliščine tega odkritja, da sem zunaj absolutnega, ker sem brez absolutnega. Absolut, rojen v klicu po moji enosti, odkrit v moji neenosti (zaradi ne-enosti stvarnosti), me vrača k zavesti o tej moji ne-enosti. Ta, v čigar imenu sem se obrnil proti vsemu svetu, me obrača proti sebi samemu. Absolutni upor, dosledno izveden, nujno obseže tudi mene. Upor tudi mene v meni samem spreminja v objekt svojega besa. Jaz sem tako Jaz samo še kot objekt svojega lastnega upora in s tem, namesto da bi se z iskanjem absolutnega pomiril s seboj, sem še dlje od sebe, moja odsotnost je še večja in še neznosnejša. Ni absolutne zarote proti svetu, ki se ne bi spreobrnila v zaroto proti meni samemu. Odkriva se v službi absolutnemu, zasačim se kot nekaj, kar je tudi proti meni, a v tej neznosni zavesti vidim kakor v ogledalu, ki mi še vedno izdaja mojo prisotnost, neko nezaželeno zavest. Obračam se proti inteligenci, proti vsem njenim instrumentom. Hočem gluhonemo Noč. Hočem se v njej izgubiti, rešiti se pred to ovaduško zavestjo, pred to zavestjo, ki se zdi, da se sama v sebi kolje, da se obrača proti sebi, ker mi odkriva nezaželenega mene v nezaželenem svetu, prav tako tudi ta svet, ki mi ga sporoča kot še vedno tisti moj — ne — moj svet, v katerem ostajam. Ali ne sumničim tukaj te zavesti, ki mi sporoča svet, da je skoraj zanesljivo v nekakšnem dogovoru s svetom? Zdi se, kakor da sem v tem trenutku za svet, a ne za sebe. Kakor da sem proti sebi. Hamlet skuša »igrati« blaznost ne le za druge, pred drugimi, ampak tudi zase, ta Hamlet kot zavest o tem dogovoru s svetom, ta neznosna in »izdajavska« zavest v svoji odkriti nezvestobi proti absolutu, ta zavest, ki čuti sebe samo kot to nezvestobo, samo kot to izdajo absoluta. Zakaj skače Hamlet v Ofelijin grob, če ne zato, ker v njem išče nič, ker se v njem hoče srečati iz oči v oči z njim, s ponovno neuspešnostjo tega poskusa tukaj, kjer najde samo grob, a ne nič, to zavest, ki vidi grob, zavest o grobu, prav tako, kakor je poskušal videti isti nič z Jorikovo lobanjo v rokah? Kdo varuje ta grob, to čisto zanikovanje niča, in kdo varuje to lobanjo, ki resnično ničesar ne pove, ker ne »sporoča« niča, če ne ta še vedno prisotna zavest, ki se zaman trudi postati zavest o niču? Če je igra vselej takšna »hamletovska« igra nasproti absolutu, z negacijo tistega, kar je, s klicem prihodnosti, ki med tem ostaja prihodnost, ker je nedosegljiva, ker se nenehno izmika, ali ni igravec obsojen na to, da se obrnjen proti svetu v nekem trenutku na isti način obrne proti lastni zavesti, v želji po rešitvi pred njo, po samopozabi? Kakor koli preklicuje igro in jo omogoča samo ta klic mojega absolutnega Jaza, mene samega, pozna vsaka igra trenutek obračanja nasproti Jazu, upor proti zavesti. Metafizični upor, ki je bistveni duh sleherne igre kot negacije tega, kar je, proti danemu redu in njegovi dani pravilnosti, me vodi k uporu proti zavesti, v nemožnosti izničenja sveta. Če me je strah odkritja sveta v meni in mene samega kot tega sveta, ki (skozi mojo zavest, v sodelovanju s to zavestjo) še je, dasi nezaželen, pred odkritjem, ki mi sporoča, da sem v službi sveta prav v tem, ker sem ta zavest, ali se tedaj ne rodi iz strahu poslednje upanje, ki pričakuje metafizičnega upornika, upanje v **samomor zavesti,** v ta obrat volje proti zavesti, toda prav s tem

tudi proti sami sebi kot volji te zavesti, ki je tukaj ni mogoče več prenašati? Toda kaj je in kam me vodi ta volja, obrnjena proti volji? Kakor da v sami volji, ki me tvori, odkrivam tisto voljo, ki je težeč po nedosegljivem, namreč vselej v prihodnjem smislu, bila od nekdaj sama po sebi, po svoji osnovni naravi, ta volja proti volji, namreč volja, ki more biti samo tako, da ne odkriva tistega smisla, katerega išče, ki odklanja ta smisel, v katerem bo absolutna, da bi mogla biti volja nasproti sebi absolutni kot nasproti temu svojemu absolutnemu smislu. Ta protislovnost volje, katere odkritje naredi iz volje mojo možno voljo, pa prav s tem tudi omogoča igro moje volje, kakor da se v poteku igre odkriva, tako da je igra, ki je izpostavitev volje, tudi to spoznanje o njej sami, o tem njenem protislovju, spoznanje te volje, ki varuje ta svet, da bi ga mogla odkloniti od prihodnje, absolutne sebe, odkloniti od svojega smisla, in to odkrivanje volje, obrnjene nasproti sebi. Metafizični duh igravca kot igravca nasproti absolutnemu je neogibno duh upora, ki se obrača tudi proti zavesti, nasproti samemu igravcu. Kakšna je ta volja, obrnjena proti volji, namreč obrnjena proti njeni zvestobi zavesti, proti sami tej zavesti, če ni volja po blaznosti, **upanje na blaznost,** to poslednje zatočišče obvladanih uporni kov proti svetišču? To je zdaj hotena blaznost, želja po samo-destrukciji kot destrukciji zavesti. Izdajavec absoluta ni torej samo drugi, tisti »on«, ki se je znašel pred mano kot pred igravcem absoluta, ampak sem to tudi jaz sam kot ta njegov iskavec v trenutku, kadar začutim, da sem ta delujoča zavest, zavest, ki podpira in varuje nezaželeni svet pred menoj, zavest, ki se mi sporoča v teh trenutkih, ne kot zavest absoluta, ampak kot zavest ne-sveta, zavest tega sveta-ne-sveta, proti kateremu sem in katerega bi uničil, toda ki je neuničljiv, dokler je tu moja zavest, ki traja **v tej zavesti in z njeno pomočjo,** ki me spravi do tega najglobljega obupa, ki me obrača proti tej zavesti, prav tako tudi proti meni samemu, o katerem mi ta zavest dostavlja sporočila, sporočajoč mi, da sem tako jaz kot drugi **še tu, kjer sme biti samo absolut,** tisti absolut, ki ne pristaja niti na koga niti na kaj, pa tudi ne na moj Jaz. Ali ni ta moj Jaz, odkrit v trenutku odkritja moje zavesti kot tuje zavesti, kot zavesti sveta, nezaželeni Jaz, prav tako zapreka v uresničevanju absoluta? Če se obračam proti zavesti in proti svojemu Jazu, ki ga najbolj čutim ravno v teh trenutkih, ko ga ne želim, je to pod zapovedjo absoluta, ki je brez zavesti, ki je proti njej. Nemogoče je biti za absolut in za zavest: absolut me spre z zavestjo. Obrača me proti sebi in proti tej zavesti. Če uničujem kot vernik absoluta (čigar korak skozi gozd sveta mislim, da zelo dobro slišim, kako odmeva v tej noči, v kateri se prižigajo ognji sredi nepojmljivo potrpežljivih, zapuščenih predelov), če uničujem sleherno posameznost na poti k absolutu, je to zaradi tega, ker skušam uničiti zavest, ki je zavest posameznega o posameznem, mene pred onim drugim, pred katerim sem se znašel, torej pred tistim **drugim kot aktualnim trenutkom moje zavesti,** kot obliki te zavesti, ki se zarotena proti absolutu, usmerjena k njemu dejansko obrača proti sebi. Vsak zarotnik absolutnega je uporabnik proti zavesti, ki »nezavestno«, to nadzavestno absoluta odbija in v katerem ni možna. Če je abstrakcija izključna metoda v iskanju absolutnega, je tudi metoda zavesti proti sebi sami, zavesti, ki poizkuša abstrahirati tudi sebe, medtem ko abstrahira svet, čigar zavest je. Jaz, usmerjen k absolutnemu, sem absolutni terorist; teror, rojen v službi absolutnemu, je absoluten, nedeljiv. Če obstajajo trenutki, ko sem »v« absolutnem, je to zaradi tega, ker obstajajo trenutki temne zavesti, trenutki, v katerih zavest spoznava nič, prepad, v katerem se izgublja. To je zaradi tega, ker v teh trenutkih izginjam, toda vselej v nekem nezadostnem izginjanju: da bi izginil **za sebe,** moram vendar biti nekakšna zavest o tem zginjanju. Zame absolut tudi tukaj ostaja samo kot neka obljubljena prihodnost, ki se mi nenehno izmika. Sanjam, da bi bil absoluten, torej da bi bil izgubljen. Nahajam se v protislovnem, paradoksalnem podvigu: da bi bil v absolutu kot v niču, torej v poskusu biti in ne biti. To, o čemer sanjam pod tem paradoksalnim imperativom, ki me meče v bes in obup, je svet absolutne skladnosti, svet, o katerem še misliti ne maram in se prepuščam nekakšni **kontemplaciji brez misli,** v prostoru, kjer je zavest samo neka splošna zavest, kjer ni nobenih razlik več, kjer je vse nekakšna oznanjena splošna skladnost, ki se ne izgovarja, za katero ni jezika, prav s tem, ker je s to skladnostjo uničena sleherna možnost primerjave in se pretvarja izključno v senzacijo slutnje, v senzacijo obžarjenosti in blaženosti, v končno najdeni spokojnosti, v kateri je obljubljeno uničenje slehernega razlikovanja in z njim sleherne bolečine, ki mogoče ni nič drugega kot zavest o **razliki,** kjer preneha govor, kjer umira jezik, sredi tega absoluta, ki se opisuje sam s seboj, ki je absoluten, namreč brez vsega zunaj sebe, nasproti čemur in s čemer bi se mogel primerjati, kar bi mogel odklanjati ali k čemur bi mogel težiti, in ki je onkraj vsakega jezika.

4. STRAH PRED LEPOTO

Kaj so opisi absolutnega, če ne vselej »falsifikat« porajajoč občutek **izdajstva, ki se prične s samim faktom govora,** ki je govor **proti** absolutnemu, ne pa govor **v** absolutnem: to je vselej tudi tisti očitek vesti, kesanje zaradi izdaje nečesa svetega, kar je umazano, ponižano z govorom, tisto, kar je moglo ostati svetlo samo brez govora. Jezik je izdaja absoluta, ker je vedno »proti« njemu, vedno v »odsotnosti« absoluta, plod nepomiritve s to odsotnostjo, toda je neogibna izdaja, ki me pričakuje vedno v trenutku, ko v tem somraku zavesti, v tem približevanju absolutnega skušam sebi »sporočiti« to bližnje, to že sporočeno absolutno, da bi se prav z dejanjem tega sporočila **do kraja** znašel v njem samem, da ne bi bil več na njegovem pragu, pred njim kot pred prihodnjim, ideja kot oblika, ki teži k zapiranju in ki razkriva absolutno kot brezoblično in onkraj vsake oblike. K čemu me vabi ta absolut, če ne na absolutno dajatev? Ali ne želim biti neka absolutna oblika, ko želim biti absolutno, neka oblika brez meja, oblika brez oblik? Absolutni Jaz je nič, neki neizgovorljivi vse-jaz brez je-

zika, namreč onkraj vsake oblike. Zdi se, da se mi absolut daje samo v trenutku tega mojega samouničenja. Ali ne obljublja mojega uničenja, medtem ko mi obljublja ta absolut kot absolutna lepota, ki je pri tem na lepem obtožena kot **čarovnica pod masko?** V vsakem absolutnem preži kakor v tej absolutni lepoti neka vrhovna Zloba, Nevarnost čarodejnega duha, ki računa na moje uničenje. Vsaka lepota je kakor v sholastičnih časih čarovniška lepota: vedno vidim v njej skrite neke zle namene, nekega duha mračne volje. Ali ni osvajalnost lepote neka strahotna agresija proti meni? In kje je ta sholastična doba? Ali se v teh časih lahko zaklinjamo: sholastika je mrtva, sholastika kot ta strah pred lepoto? Kjer je lepota, je tudi ta **nevarnost**, njeno razodetje, ta strah pred izgubljanjem sebe pred mojim izginjanjem, strah, v katerem se poraja moj sholastični duh, tisti, ki lepoto odklanja, ker odklanja nevarnost, ker teži k varnosti, k utrjeni ureditvi stvari, k redu, postavljenemu nasproti vsakemu izzivanju nevarnosti. Sholastika je ta strah pred doživetjem, pred samo lepoto kot vabilom k nepredvidenemu dogodku, k temu preizkušanju dane varnosti, določene norme, enačbe in šifre mojega bitja. Kadar skušam izreči lepoto, izraziti jo, ali to zares počnem zato, da bi to lepoto podprl v njeni neizrazljivosti, njo onkraj slehernega določenega, meni znanega reda in ureditve, onkraj mojega Jaza kot izraza tega sanjanega reda, h kateremu me vabi bitje v strahu pred svojim izginjanjem, ali pa je s stvarmi drugače? Moj izraz lepote je le na videz v službi lepote; v bistvu pa je prav tako kakor vsak izraz, ki se spravi nad mojega duha, nad njegovo organizacijo, nad moj Jaz kot nad misel in vse obsegajočo strukturo tega reda, te organizacije duha; **ta izraz lepote je v nasprotju z lepoto**, poraja se ravno v tem, da **ne prenaša lepote** kot te odprtosti, ki mi preti, kot agresije na moj določeni red in ureditev, kot preizkušnje tega reda in ureditve. Z izrazom, **s svojimi** besedami, torej z jezikom svojega lastnega izkustva, z jezikom svojega Jaza poskušam izreči to lepoto, jo vpeljati v svoj svet, s temi svojimi besedami vzpostaviti nek odnos do nje, odnos možnega medsebojnega upoštevanja med mano kot tem danim izkustvom in to lepoto, odnos neke pomiritve med mojim jazom in njo samo. Toda ali lahko pridem do pomiritve? V bistvu je ta pomiritev možna samo z nasiljem nad avtentično novostjo kot nad avtentično novim doživetjem z odkrivanjem nečesa že znanega v tem doživetju, zaradi česar (ker je to že znano, ker je to že »bilo«) ta pomiritev tudi je nasilje nad samo lepoto, eden od njenih odgovorov na izzive iracionalnosti, na grožnjo tega iracionalnega duha lepote. Izraz me varuje, nosi v sebi moje izkustvo, je nadaljevanje tega izkustva, nadaljevanje mene. Sicer si ga ni mogoče predstavljati. Izraz je že dan svet, tehnika, izoblikovana v njem. Ni izraz tistega novega v doživetju (ki je doživetje samo kot ta novina, v tistem »šoku«, ki ga novina izvede na duhu), ampak izraz že danega mene, že preteklega, postavljenega v zvezo s tem novim v doživetju. Tista **osuplost** pred novostjo v hipu njenega odkrivanja je osuplost zaradi tega srečanja, tega spopada in te oznanjene nevarnosti, to je hkrati tudi vabilo na izražanje. Ali se ne bi odrekel tudi svojemu izkustvu, ko bi se mogel odreči izražanju, toda ali se ne bi s tem »uničenjem« sebe, s tem svojim trganjem od samega sebe onemogočil tudi za novino doživetja, za samo lepoto? Da bi bila ta novina, zahteva od mene mojo danost, celo to mojo slepo, skoraj stihijsko zvestobo vsemu danemu, da bi se lahko razglašala. Odvisna je od mene, od te moje zvestobe sebi, na nek način tudi od moje nezvestobe do nje. Moja edina sposobnost za njo je v tej moji nesposobnosti za njo, moje edino pristajanje na njo izvira iz tega nepristajanja na njo, od te moje usmerjenosti k izražanju, k temu zapiranju novine doživetja in njegove »iracionalnosti« v sistem jezika, v sistem njegovega prevzvišenega racionalnega bitja, — jaz sem tisti sholastik, ki z izražanjem sežiga lepoto, a njeno sevanje, oddajanje njene svetlobe, ki jo pošilja mojemu duhu, v katerem se edino tudi kaže kot »vidna«, je refleks te grmade-izraza, tega ognja-stavka, mojega jezika, s katerim jo sežigam, v mrzlici Jaza, v obrambi, v nasilju Jaza, ki z nasiljem odgovarja na to izzivanje lepote. Ali na ta način odkrivam bistvo svojega podviga? Ali se zavedam, ali vidim ob svetlobi istega ognja, ki mi daje lepoto, ki jo napravi vidljivo, tudi samega sebe, ujetega pri tem opravilu uničevanja lepote, v tem podvigu, v katerem sem rabelj tistemu, kar hočem, ko spet ne maram tistega, kar kličem, in ko morem imeti edinole s tem odklanjanjem to, da sem zvest s to nezvestobo, v strahu in grozi nad svojim neogibnim sholastičnim bitjem? Samemu sebi se prikazujem kot ta prekleti, lepote nevredni, previdni, boječi sholastik, na čigar pragu se nahaja pentagram. Obtožujem se zaradi te svoje sholastičnosti. Obračam se proti sebi s tem, ko se samemu sebi sporočam kot »nevreden«, izgnan iz sveta absolutne lepote, kot iz sveta neke absolutne svobode v tej lepoti, samemu sebi ovira za življenje v njej, za neko »drugo«, drugačno življenje, o katerem tukaj blodim bolj mrzlično kakor kdaj koli prej. Kakor da me lepota obrača proti meni samemu, proti rablju tega sanjanega, klicanega drugačnega življenja v nekakšni nedosegljivi, absolutni svobodi, nekega absolutnega življenja.

5. RAZUMEVANJE JE BELA MAGIJA PSA

Razumevanje se kaže kot ustvarjanje zgodovine v tem uporu proti vsemu končno-nespremenljivemu, ki ostaja takšno samo toliko časa, dokler je zunaj zgodovine, ki se nam tudi sporoča kot končnost, ker je zunaj-časovnost in kot v nekakšni zunaj-zgodovinskosti. Med dejstvi in duhom, obrnjenim k tej igri razumevanja, je isti odnos kakor med absolutno-brezčasnim, večnim in zgodovinskim, to je časovnim. Obračam se po najgloblji zapovedi biti, po nekakšnem njenem neizrekljivem izkustvu, po tej zgodovini, v uporu proti danemu absolutnemu kot večnosti »zdaj«, kot niča, ki preži name iz dejstev. V zgodovini iščem rešitev. Zdi se, da je med zgodovino in razumevanjem ta globoka **zveza po nemožnosti sprejemanja dejstev,** ta moj nepodkupljivi upor proti njim. Zgodovina ne priznava dejstva, ona je vedno tisto nekaj višje in globlje

od dejstev, neko gibanje kot smisel oziroma kot izpolnjevanje tega smisla, ki se zoperstavlja tudi dejstvom. Tako kakor tudi v zgodovini išče duh v razumevanju ta smisel kot jamstvo gibanja oziroma kot edino jamstvo negacije dejstev, osvoboditve od njihovega tutorstva; toda prav tako kakor v zgodovini je usmerjen k dejstvom, celo k nekakšnemu sodelovanju z njimi, čeprav tudi v tem nasprotovanju proti njim. Ne more brez dejstev. Na nek način jim je zvest, ker jim je nezvest. Išče jih, kajti zunaj njih ne more najti sebe, toda v njih absolutnih (kot absolutnih dejstvih) najde samo svoje lastno izničenje. Tukaj se razumevanje, ki išče nezaželeno dejstvo, da bi šele v nasprotovanju najdenemu dejstvu našlo gibanje, zares približuje zgodovinskemu duhu in mogoče je tudi samo neka **oblika zgodovine,** toda oblika notranje zgodovine duha, zgodovine, pri kateri iščemo samo gibanje, mogoče nekakšne **neboleče** zgodovine. Kakšna je metoda te zgodovine, če ne metoda tega razumevanja, tega duha, kateremu ni preostalo nič drugega, kakor da v svetu dejstev, ki ga zanikuje in mu onemogoča katero koli drugo akcijo, z razumevanjem teh dejstev najde njih gibanje, da za samega sebe odkrije možnost gibanja? Mogoče je to edina **magija,** za katero je v trenutku polne zavesti o svoji absolutni nemoči v svetu sposoben ta duh, ta Faust, ki brez moči v tem svetu (»Povrh celo revščina me tišči, svet ne pozna me in ne časti.«) živi slabše kakor pes:

Še pes ne bi maral tako živeti!
V magiji zdaj iščem si razodetij.

Ali je magija samo za tistega, ki živi slabše kakor pes? Če je razumevanje določena magična metoda, potem je to metoda tega iskanja gibanja, tega iskanja življenja in časa v svetu dejstev; poskus, da bi mrtva dejstva tega končnega sveta moje bede, sveta, v katerem sem zbrisan, ponižan, prečrtan, zaledenel pes, vendar naredili za izvor življenja, da bi v njih odkrili življenje, neko možnost zanj. Ali ostaja v tej **magiji, ki premika dejstva,** ki iz smrti končnosti, mene samega in moje ukinjene volje rodi neko življenjsko in životvorno gibanje; ali ostaja v njej ta duh, živeč, kakor še pes ne bi hotel, spet ta isti pes? Ali izgubi spoznanje, da je pes? Ali tukaj izginja dejstvo mene kot psa? Zavest o dejstvu varuje to zavest, toda zdaj sprevrženo v celico gibanja, v aktivno molekulo, izvor in prevodnik energije, v to dejstvo, ki se giblje, v to dejstvo v času kot neko dejstvo-ne-dejstvo, čigar razumevanje ni več samo razumevanje nekega časa, gibanja, pravzaprav razumevanje tega dejstva samo kot oblike časa. Pes, ki sebe spoznava kot psa, ni končni pes, ni zavest o končnosti; to je pes, ki sluti migotanje svetlobe v neživem, neko fluorescenco življenja v svetu, ki ga odkriva kot svoj svet s tem odkrivanjem splošne povezanosti, s tem temnim vzhičenjem, ki tu čaka nanj, v odkrivanju nekih doslej še neslutenih, ravno odkritih, skritih vezi med vsemi stvarmi. Svet postaja najbolj pristno njegov svet, ta svet, v katerem je vse povezano, četudi bi to bil svet bolečine. Vse je v dotiku, v dogovoru z vsem. Svet ni predel neskončnega polja monad, med katerimi ni stikov. Gibanje nekega vala v kdo ve kateri smeri živega ali neživega sveta in gibanje, ki tukaj čaka name, v tej magiji razumevanja vsega, kar je, v tem odkritem gibanju k praizvoru vsega, sta v najpristnejši zvezi. Ali sem jaz samo jaz, če je vse povezano? Uteha, ki jo tukaj najde pes, prepuščam tej magiji (beli magiji?) razumevanja, tega klicanja duhov iz mrtvega sveta dejstev, ki jih razumevam, tega iskanja nekega izgubljenega bratstva, je morda tudi v tem: da tukaj, kjer se vse dotika in kjer vse v vsesplošni vzročno-posledični determinirani ureditvi prebiva v vsem, ni absolutne individualnosti, in kaže, da se tudi moja absolutna individualnost kot tistega zavedno-psa (tega psa, ki mu je ostala samo še ta zavest, da je pes) izgublja, saj jaz tukaj tudi sem pes, s tem razumevanjem dejstva svoje prebrisanosti, svoje nemoči, svoje nepomembnosti v tem svetu; toda nisem samo to, sem tudi vse tisto, kar v vsesplošni vzročno-posledični zvezi sveta stopa vame kot v tega psa, vsak moj vzrok iz tiste neskončne verige vzrokov in vsaka moja posledica, ta moj nešteti porod, ki mi sledi. Pes je tudi udarec, namenjen njemu, toda tudi strah, ki ga ta udarec vzbuja, mogoče tudi upanje, mogoče tudi neka bilka tega upanja, val nekega oceana; pes je **tudi** ta bilka, **tudi** ta ocean, on je tu zanesljivo neka bilka-pes-ocean, nek pes svet, on se **posplošuje v svet** s tem razumevanjem sebe kot psa, pretvarja se v svet; magija razumevanja je metoda, s katero se pes z dojemanjem sebe kot psa pretvarja v svet. To je magija rešitve pod navidezno masko pomiritve s tistim, kar je, pod masko **stoične** pomiritve s svetom, vendar tistega stoicizma, ki prevzemajoč stvari z razumevanjem ne jemlje stvari, ampak **duha gibanja,** ki je duh razumevanja, ki me usmerja k zavesti o dejstvih sveta, v katerem se razcveta čemerna bilka moje bede, moje zbrisane volje, mojega oporekanega Jaza, in zdi se, da išče ta dejstva in kakor da mu ni nikoli zadosti teh dejstev moje bede, ne sprejema teh dejstev, ko sprejema njih gibanje enega k drugemu. To razumevanje odkriva gibanje v še neodkritem vzroku na poti k istemu pra-fenomenskemu, bitnemu vzroku-pra-vzroku, v katerem je vsebovano vse, v nenehnem gibanju h globini, **k preteklosti,** ki nenehno prikriva ta iskani vzrok, da se potapljam v to globino preteklosti, zapuščajoč, že spet **krt podzemlja,** slepa zver globine, ta sedanji svet sedanjih dejstev, toda v zapuščanju, ki **išče, kar ni dovoljeno najti,** izvor vsega, ta **en** in vse vsebujoči pravzrok. Protislovje razumevanja je protislovje same zgodovine, pravzaprav tisto neogibno protislovje igre, brez katerega si igre ni mogoče zamišljati, moje protislovje med procesom (kot časom) in rezultatom (kot večnostjo): moram hoteti rezultat (končno dejstvo), v katerem se stapljajo, prelivajo vsa druga dejstva, da bi prišel do procesa, ki je vedno **proces v smeri rezultata,** ki je brez njega nepredstavljiv, in moram hoteti ta rezultat (to dejstvo, ki bi me, končno odkrito, dokončno zanikalo, mi onemogočilo nadaljnje gibanje in tudi samo nadaljnje razumevanje), da bi mogel imeti proces. Do procesa ne pridem z željo po procesu. Med procesom in menoj, mojim duhom, je edina zveza v tem, da se ne pomirim s procesom, moj sen o rezul-

tatu, kakor je tudi med zgodovino (tega procesa v poteku) edina zveza prav tako »negativna«, zveza s tem, da se ne pomirim z zgodovino, z mojimi sanjami o mojem triumfu, mene kot zgodovinskega igravca, o končno le odkritem smislu. Jaz sem igravec v tem razumevanju, ki pa je magija igre, mislim, najbolj prav tu, v tej moji dvoličnosti do igre in rezultata, v tej okoliščini, da moram iskati, kar bi me, odkrito, uničilo in da odkrivam možnost zase, katero koli in kakršno koli, samo na tej poti, kjer iščem svoje uničenje. Spoznanje tukaj omogoča spoznanjanje in sicer tako, da bi končno doseženo bilo konec vsega, da bi se v njem spet našel kot končni, zamrznjeni pes, katerega sem končno spoznal. Ali sem spet na poti sredi svojih dveh smrti, svojih dveh nemožnosti? Hočem razumevanje sveta, ne pa svet, ki bi ga razumeval; hočem zgodovino sveta, ne pa sam svet, iz katerega skušam emigrirati v njegovo zgodovino, iz tistega, kar je, v tisto, kar biva. Kakor da se pomirjam z okoliščino, da sem to, kar sem, kar pojmujem, toda kot duh tega pojmovanja, a ne samo pojmovanega. Jaz sem (če se obračam k sebi) svoj lastni objekt, skoraj neka **stvar** svoje analitike, spremenjen tukaj v ta objekt, v to stvar, nič drugačno od vseh drugih stvari sveta, za samega sebe tudi ta stvar, a možen za sebe kot ta stvar in zmožen videti se takega s pogledom nepodkupljivega razumevanja, tudi zaradi tega, ker sem **subjekt** tega razumevanja, torej ne le tisti, katerega razumevam, marveč tudi tisti, ki se s samo svojo sposobnostjo razumevanja malodane vzdiguje nad samega sebe kot stvari, kot svoj lastni predmet, postajajoč nasproti samemu sebi nek svoj nad-jaz. Razumevanje sebe me vzdiguje nad samega sebe, omogoča mi najokrutnejšo operacijo nad seboj, tisti nepodkupljivi pogled, ki ga napotim sebi, pogled analize mojega propada, **mojega pasjega stanja,** ki ga ne bi mogel zamišljati in ki je prav tako neizvedljiv, ko ne bi v tem dejanju razumevanja, na ta način zapuščal samega sebe in postal ta razumevajoči duh. Jaz sem svoj objekt, moj obraz je kot pri Rembrandtovih avtoportretih obraz, katerega **jaz** razumevam v preučevanju njegovega razjedanja, kemije njegovega pretvarjanja v nič, to ni več samo moj obraz, a mogoče tudi sploh ni več moj obraz. Koga je naslikal Rembrandt na tistih svojih poražujočih avtoportretih, v studijah ugašajočega obraza, razbitih ust, motnih oči, obraza, kateremu ni rešitve? Koga je naslikal, razumevajoč ta obraz kot **primer materije,** kot nek zelo primeren prostor za analizo svetlobe, za optično, racionalistično raziskavo (zanesljivo v duhu holandskih optikov, spinozističnih racionalistov), če ne nekoga drugega? Ta avtoportret je pravzaprav portret Rembrandta, ki ni več Rembrandt, iz katerega se je z razumevanjem, s to skrajno objektivno analizo, Rembrandt izselil. To ni avtoportret nekega Rembrandta, subjekta te analize; zdi se, da njegov portret nikoli ne more biti, nikoli ne bo naslikan, on je neprevedljiv v obliko, v jasno črto, on je v tistem duhu moč, skoraj **brezobzirne** in neizrekljive, **nepredstavljive** moči tega razumevanja, on je v tem skoraj ravnodušnem očesu, ki gleda tega Rembrandta kot stvar, kot material za raziskovanje, kakor laboratorijsko žival. Ali tisti starec v ogledalu še trpi? Kakor da je slišati njegov šepet, njegovo jecljanje morda nekih brezzveznih besed, nekega **jezika prahu,** ki vse tukajšnje osvaja, iz trenutka v trenutek vse bolj. Od portreta do portreta, ustvarjenega tako, je vedno več mraka, a ta obraz je vse manjši madež svetlobe, ki se potaplja v mrak, v katerem bo na koncu izginil. Neko trpljenje je tu, je pa tudi ta ravnodušnost v raziskovanju tega trpljenja; neka nemoč je, ki nas z neprizanesljivim glasom opominja, da je okrog mene vedno večji mrak; da se moj obraz raztaplja v tem mračnem plamenu mraka kakor vosek, toda hkrati s to svojo nemočjo, skozi njo, celo po njeni zaslugi, obstaja še neka nevidena moč, neka nadčloveška moč, namreč moč tega pogleda-analitika, tega pogleda analize. V teh portretih je zato vse neka moč nemoči, neko stanje protislovja, protislovni duh, ki je sam duh razumevanja, prignan do absolutnih razsežnosti, **absolutnega racionalizma,** ki neutolažljivo dejstvo pretvarja v nov izvor moči tega racionalizma kot magije, s katero se pes spreminja v boga, s katero se najbolj nemočno vseh bitij, ta ponižani človek v propadanju, pretvarja v neko moč, ki prehaja zmogljivost izražanja. Ali ima ta moč svoje meje? Včasih si mislim, da je ta analitik, zagledan v vse manjši madež svetlobe, sanjal, da slika tudi še po svoji smrti, da slika v agoniji, mogoče na poti k neki absolutni, črni sliki, že na poti poskusa slikanja praznine, niča, ko bi le prišla od nekod neka druga moč, ki bi vodila njegovo roko s čopičem. On se niti ne nahaja več v sebi, ker je ta duh razumevanja, duh analize, ki je **brezoseben** duh, **nadoseben;** s to magijo je spremenjen v tega duha in ni več nobene druge magije, ki bi ga vrnila njemu samemu, zapuščenemu za vedno.

6. SAMOMOR Z ADEKVATNOSTJO

Ali je razumevanje potem igra ali je le nemožni poskus igre, ker je poskus, ki me ne vodi k meni samemu, temveč proč od mene, ki me ne seznanja s sabo, ampak me od mene ločuje, posplošujoč me v svoj brezosebni in nadosebni duh? Razumevanje sveta me vrača v proces, toda v proces, ki ne odkriva, ne omogoča mojega izpostavljanja, ampak nasprotno vodi do izpostavljanja sveta, katerega razumevam, ki pričenja »igrati« z mojim razumevanjem sveta, ki v resnici igra skozme, ki me naseljuje, ki me izpolnjuje; v razumevanju igra svet, katerega razumevam, ki se je osvobodil dejstev zunajčasovnosti in se vrnil **času sveta, a ne času mene,** ki se pri tem izgubljam, izginjam. V razumevanju se posplošujem v ta duh razumevanja, v duh tiste zborne zavesti, povsem brezosebne, izginjam v zboru in hkrati tudi izginjam v svetu, katerega skušam razumeti, kateremu skuša biti moja zavest adekvatna, v oni popolni adekvatnosti, možni samo, ko me ni več, ko se sprevržem v tisto, kar razumevam, ko sem ta zavest, ne pa jaz: duh adekvatnosti je duh niča, ki me vabi, duh absoluta, ki me odnaša. Ali je mogoče zaznavati nek obup v tem izginjanju? Ali pa je to spet moj nesporazum s to adekvatnostjo, z idealom adekvatnosti, nesporazum mojega duha, ki se je vrnil v pentagram, duha, kateremu je preostal samo ta penta-

gram, samo poskus, da bi igral v njem, v kraljestvu zavesti, zakona tega, kar je, ki tukaj odkrije svoj konec, ali pa sem jaz, zanikan kot volja, a nezmožen pobegniti pred zbori, ki mi neizprosni sledijo in se rušijo v godrnjanju komentarja in analize za menoj in skozme, nesposoben za eksistenco brez zborov, brez zavesti, za eksistenco kamna v kamnu, in včasih tudi težim k temu **razumevanju kot specifični tehniki samomora,** k temu razumevanju sveta, ki prinaša uteho (tudi kadar je razumevanje besa in zla) s tem, ko se izgubljam v poplavi tega splošnega (svetovnega kot mene-svetovnega), ki odnaša še poslednje ostanke moje posebnosti, ko se z odkrivanjem vsesplošne povezanosti dejstev, h kateri teži razumevanje, **preizvajam** v svet, v ta svet, katerega razumevam, ko se potapljam vanj z vsemi sredstvi razumevanja, ko nisem več »izločen«, ko nisem zunaj sveta. Moja nemoč pred svetom kot nemoč moje volje, da bi karkoli spremenil v svetu, me vodi k tej metamorfozi v svet z razumevanjem tega sveta. Ali sem torej hotel igrati, obračajoč se k razumevanju, v katerem dejstva odkrivajo dinamizem, se vračajo k zgodovini, času, ali pa je to razumevanje kot moj poskus igre dejansko samo maska (ki zanjo ni nujno, da se je zavedam) tega mojega bistvenega poskusa pred voljo neuničljivega sveta, ki me zanikuje, ki mi obljublja katastrofo, da se preizvedem v ta svet, da postanem ta svet in se tako rešim pred njim samim? Kakor da sem Jona v tem poskusu igre, ki je igra za svet, a proti meni, moja igra proti meni samemu. Sanjam, da bi se poistovetil s svetom, da bi potem, ko bi »postal« ta svet, vstopajoč vanj kot Jona v pošast, ta svet ukrotil prav s tem, ko nisem več pod njegovim udarcem, ko nisem več zunaj njega, ko nisem več jaz, ampak svet. Moj Jaz ostaja nekje zunaj mene, v nekakšni preteklosti, ki je moja preteklost igravca in moja igra za dani svet, za njegovo urejenost, a proti naključju, je igra tega mojega samouničenja, te moje preobrazbe v ureditev sveta, v abstrakcijo tega reda, katerega odkrivam, ki se po meni odkriva v svoji samo-zadostnosti, in kadar moj Jaz postane Jaz sveta, Jaz vsepovezujoče splošnosti, v kateri je na nek način prisotno vse v vsem (tako v svojem vzroku kakor v svoji posledici), onkraj sleherne samostojnosti, posameznosti stvari, kjer se vse v mojem duhu sporoča v iluziji nekakšne enotne, sebi vedno dorasle materije, kateri tudi sam pripadam, za katero sem adekvaten s tem razumevanjem in v iluziji tiste »tolažilne« Spinozove vseprisotne substance, v kateri se preizvajam z adekvatnostjo, s to tehniko samomora zavesti. Odkod se sicer s posebno močjo pojavlja imperativ razumevanja v obdobju tiranije, v obdobju, ko je moja zavest o moji zanikani volji največja? Če je to znamenje mojega gladu po igri, ki more biti zdaj igra te pretežne zavesti (tukaj, kjer je volja zanikana), potem je tudi znamenje te moje »igre Jona«, igre moje rešitve s samouničenjem, s to idealno adekvatnostjo. Kaj pri tem izginja, če ne sama zavest, ki je vselej zavest o razliki in je možna le tam, kjer je neko razlikovanje, ta zavest mojega Jaza, ki tudi je Jaz v različnosti s svetom? Razumevanje je priprava tega samomora zavesti, kakor je absolutni racionalizem vselej priprava za mistično združitev s svetom, za izgubljenje sebe v tistem, kar razumevam, ko se moja zavest v tem izgubljanju razlike, v tem oznanilu dosežene »blaženosti« izgublja, ker izgublja tisto razliko, ki jo omogoča, kadar v tem stanju »identifikacije« duha in sveta z metodo adekvatnosti mogoče preostane samo še sanjarjenje ali intuicionizem, gibanje nejasne slutnje, te slutnje, ki gre pred idejo (kot intuicija), a ji tudi sledi, kadar ta ideja doseže tisto, za čemer je težila, ko zaobjame, absorbira vase svoj želeni objekt, svoj svet. **Intuicionizem je usoda vsakega absolutnega racionalizma,** vsakega »racionaliziranja« iracionalnega sveta, vsakega istovetenja sveta z duhom: duh odkriva na skrajnem koncu, v klimaksu vsake akcije svet kot duha, svojo identiteto s tem svetom kot duhom, torej to identiteto s samim seboj, v odkritju vsesplošne skladnosti. Ali je ta usoda absolutnega racionalizma nujno vodila Pascala v mistična oznanjenja, Kanta v smeri nepojmljive stvari po sebi k nespoznavnemu višjemu bitju in ne tako davno Bergsona, ki je skušal priti v **Snovi in spominu** po srednji liniji filozofije, nekje med idealizmom in materializmom, od »zdravega razuma« k intuiciji, intuicionizmu? V obdobju zanikovane volje se zdi, da je ta intuicionizem nujen na poseben način z neko posebno vrsto nujnosti, s tisto, ki me obrača k razumevanju kot k poskusu igre, kadar lahko igram samo še v predelih zavesti in morem biti le ta igravec v pretežni zavesti, vse bolj zunaj sveta. Mogoče se, ugibam, v sami igri, h kateri se obrača duh s samo nujnostjo igre, nujnostjo iskanja prostora svojega lastnega pomena, prostora, v katerem ni oporekan, postopoma odkriva ta »uteha«, sama ta »blaženost« v identiteti mene in sveta, ta uteha in ta blaženost, ki je prava igra ne pozna (dokler je in če je igra), ko se v duhu poistovetim s svetom, zahvaljujoč se operacijam svoje racionalne zavesti, svojega »racionaliziranja« sveta, izgubljam v njem, preizvajam vanj, ko umre tista razlika, edini prevodnik, edino jamstvo bolečine, ko na lepem postajam bolečini nedosežen, **skoraj neboleč,** onstran bolečine. Sen o blaženosti je vselej sen o tej združitvi s svetom z izgubljanjem zavesti kot zavesti o razliki med menoj in svetom, kot mojega ponovnega poskusa pretvarjanja, tokrat z racionalnimi sredstvi, v »nezavestni« svet, sen o mojem samopozabljenju, o uničenem pomnjenju sebe s tem svojim vstopanjem v »nezavestno«. V prihodnosti, v cilju že slutim močan **orfizem** in prav s tem, v prazačetnem razlogu sleherne zahteve po absolutnem razumevanju, po tej absolutni adekvatnosti, h kateri me bo odvedla takšna igra. To skrivno tehniko »utehe«, tega samomora z adekvatnostjo, te v bistvu orfične, mistične igre slehernega absolutnega racionalizma (navkljub njegovim verbalnim odrekanjem vsakršnemu misticizmu, tudi navkljub sami želji po tem, da bi ta misticizem zares odklonil, onemogočil) sem zaslutil celo v absolutno racionalistični **Etiki** Spinoze, ki se mi vse pogosteje zdi (ta čudovita in strašna, nezamenljiva knjiga, napisana v poskusu pomiritve z absolutno samoto, s smrtjo boga, ki nas uporablja kot končni namen svojega finalizma) mračno, grenko **soteriološko delo,** ki razpravljajoč o morali, **modo geometrico,** v nekakšnem

čudovitem kubizmu strasti, »afektov«, dejansko sanja to mračno srečo osvoboditve izpod sebe z metodo adekvatnosti. Ali me lahko zmede, da se je ta osamljenec, ta **Žid, preganjan tudi od Židov,** torej ta absolutni Žid, absolutno preganjan, odrekel samomoru, trdeč, da »vse trajajoče teži k trajanju«? Ali naj verjamem, da je njegova **Etika** sanjala samo za to, da bi zanikala boga in sleherni smisel, sleherno finalnost sveta, tudi harmonijo nebesnih teles, trdeč, da tedaj, ko odkrijemo skladnost, toda tudi lepoto, pravico, prijateljstvo, dobro in zlo, odkrivamo samo naše »afekcije moči predstavljanja«, ki jih uporabljamo za same te stvari? Končno, če je tukaj tudi svoboda zanikana z glasom mračnega in poražujočega determinizma, ki nam iz absolutne osamljenosti sporoča, kako verujemo, da smo svobodni samo zato, ker »se zavedamo svojih dejanj«, a ne poznamo »vzrokov«, po katerih smo opredeljeni; in če je namesto te zanikane svobode napovedan absolutni determinizem, splošna kavzalna, vzročno-posledična zveza med stvarmi, ali nas tukaj ta determinizem izničuje? **Etika** ne vidi v svobodi le modus našega mišljenja, ki v stvarnosti nima potrdila; ona odkriva pravzaprav **nezaželeni svet nereda in kaosa,** ki bi, ko bi bil mogoč, prodrl povsod, naselil tudi naše bitje, nas pretvoril v torišče pekla. Odrekanje svobode tukaj je pot v odkritje neskončnosti tega vzročno-posledičnega sveta, tega racionalnega sveta, in istočasno ravno s tem (ker je neskončen v tem odkritem determinizmu brez konca) tudi moje možnosti za **vključevanje** v ta svet, za rešitev pred samoto mojega Jaza, moje identifikacije s sistemom idej, s tem svetom. VII. poglavje prvega dela **Etike,** ki razglaša, da sta »red in zveza idej ista kot red in zveza stvari«, dejansko razglaša z navidez zadržanim in objektivnim glasom brez kakršne subjektivnosti tisto vseprisotno Spinozovo substanco, ki je vedno ista, tudi kadar je substanca, »ki misli«, in kadar je substanca na mestu boga, ki ga je Spinoza razrešil vsakršne namere, vsakršne finalnosti (a gotovo tiste, ki bi vodila računa o nas, kateri bi jaz, človek, bil končni smisel oziroma njen vzročni cilj), za katerega je imel pogum osamljenca, da je mogel reči, da on (bog) nikogar ne ljubi in nikogar ne sovraži, ker ni aficiran z afekti sovraštva, ljubezni itd. kakor človek, in z vzrokom v sebi, a ne zunaj sebe, toda njegov, nov panteistični bog vendar, ta božanska substanca! Ali so tedaj nujno vse ideje, kolikor zadevajo boga, resnične, ker se »povsem ujemajo s svojim predmetom«? Če torej nisem svoboden, ampak sem vedno določen z nekim vzrokom, nisem sam: obsežen sem s tem vzrokom, ali točneje, s tem svetom medsebojno povezanih vzrokov, z njegovim duhom, z njegovo substanco, ki je (pojem, substanca) zdaj povsod iskana spričo odklanjanja vsega, kar bi bilo samo »predstava«. Če »v naravi razuma ni gledati stvari kot naključne, ampak kot nujne« (poglavje XLIV) in s tem, da »opaža stvari samo v neki obliki večnosti« (ker sposobnost predstavljanja »koleba« v odnosu do stvari v času), išče razum »pojme«, torej tisto, kar »je vsem stvarem skupno«, in tako ne pojasnjuje »bistva nobene posamezne stvari«, ampak eno in isto bistvo vseh stvari, vsega tistega, čemur pripada tudi ta razum, kateremu je tudi, kadar izreka zablode in kadar izreka točne ideje, vselej adekvaten. Če ni ne popolnosti ne nepopolnosti in če dobro in slabo ne označujeta ničesar »pozitivnega«, pač pa sta le »modusa mišljenja«, še zmeraj ta razum odkriva zveze med stvarmi, je obdarjen s sposobnostjo spoznanja, z adekvatnostjo. Ta adekvatnost je rešitev, **tehnika rešitve** pred trpljenjem: če odkrijem vzrok svojega trpljenja, če imam moč spoznanja, sem trpljenja rešen, »povezujem se« z vzroki, z njihovim razumevanjem, jaz sem tisti, ki je »v« svetu, ki se je vrnil k svetu, kakor sam ta svet, v katerem ni več mišljenja, ampak je samo še »blaženost«, pomirjenost, enost, do katere sem adekvaten, kateri je mogoča samo še slutnja, »intuicija« kot najvišja, poslednja vrsta spoznanja, o kateri govori **Etika.** Če nas bog ne vidi, ne ljubi in niti ne sovraži, onkraj vsakega »smisla«, je vendar ostala geometrija, to božanstvo, ki nas pričakuje, ko nas že vse drugo zapušča, to poosebljeno iskanje vzrokov in posledic, vzajemne povezanosti povsod in vsega, in navkljub vsemu vendarle neke skladnosti, ki jo Spinoza zanikuje, a se ji ne odreka. Ali je zagledan v nek trikotnik, čigar koti obsegajo vselej istih 180 stopinj, občutil ves mraz adekvatnosti, tega uglaševanja idej in stvari, duha in sveta, sveta in sebe? Pri katerem opravilu se nahaja, sklonjen nad takšen trikotnik, če ne pri opravilu vračanja v svet kot pomiritve s svetom, pri opravilu bratstva, preklet in pregnan od vseh? Prepričan sem, da se je pri tem odvijala **velika igra,** v tem iskanju pojmov, v odklanjanju predstav in naključij, v tem odkrivanju duha nujnosti, igra, ne manj vznemirljiva od katere koli igre. Toda kakšen je izid te igre, kakšna je njena usoda? Ali res samo preneha biti »nevednež, kakor hitro preneha trpeti«, kot se kaže v zaključnem odstavku **Etike,** in ali je v tej geometriji, kjer preneha trpljenje nad nekim takšnim trikotnikom in se razteza tudi na naš afektivni svet, kjer se odpira novo spoznanje sveta kot sam svet, mogoče bivati tukaj, kjer se »posplošujem« s posploševanjem vseh pojmov, s tem zanikovanjem sleherne posameznosti? Obstaja zgodba, da je Spinoza rad naganjal dve podgani (v kakšnih trenutkih, v kakšni skušnjavi), da sta se grizli. Ali je s tem zapuščal geometrijska telesa vsesplošne soglasnosti, izginjanja duha v tem uglaševanju z geometriziranim svetom, svoja šestila in svoja ravnila, da bi tako obseden z najmočnejšimi »afekti bitja«, katerih se je sicer bal, z najtemnejšimi strastmi mogel **modo geometrico** obvladati te strasti? Ta kubist strasti je hitel k svetu pojmov, k somraku, v katerem izginjajo posamezne stvari in se vzdiguje duh geometrije, **duh somraka posameznega,** razlike, trpljenja v njih, duh zborne zavesti antične tragedije, čigar pravila nas ne zapuščajo, in je stremel po tej popolni adekvatnosti, v kateri ni trpljenja, toda zdi se, da v njej ugaša tudi samo bivanje, da zavest pada v tisto stanje slutnje, meditacije brez misli, brezglasne kontemplacije ugašajočega duha v nekakšni **beli smrti** ledene dobe negibnosti, ki se vselej pričenja tu; ta veličastni geometer, ki je v geometriji iskal rešitev pred strastjo, je bil obsojen na trpljenje: neka kri, neko trpljenje, **neke podgane** so nam vendar potrebne,

neka napaka v geometriji, neka nepredvidena odprtina med figurami božanske geometrije, kakor odprtina, skozi katero je Goethejev Faust privedel demona v pentagram, neka odprtina, skozi katero bo v to vsesplošno skladnost in uglašenost prodrla neka podgana bolečine in groze, podgana teh spinozovsko dojetih afektov, nekaj, kar zmanjšuje to priložnost adekvatnosti, nekaj kot naključje, kot nespoznavni duh, da bi mogli pričeti igro od začetka. Jaz sem samo, če sem (in dokler sem) neadekvaten, na poti k adekvatnosti. Biti adekvaten svetu pomeni biti svet in brez izraza kakor on, v absolutni nepojmljivosti. Ali imajo preroki v svojih največjih trenutkih moč jezika ali so obsojeni na brezjezična stanja, na nemost? Ali je tisto, kar slišimo, kadar pride do nas kakšna beseda od njih, zares **njihova** beseda, ki jih izgovarja? Ali se Spinoza v trenutkih dosežene blaženosti, v adekvatnosti, v resnici izraža, ta s svetom usklajeni geometrizirani duh, ta duh absolutne adekvatnosti? Ali se Mondrian, ki je geometriziral svet, izraža, ko je prav gotovo dosegel stanja absolutne enotnosti z njim, neke absolutne adekvatnosti? Od teh stanj je za nas kot **stvar sporočanja** ostala samo igra vertikal in horizontal vsega, kar je nekoč pred tem triumfom adekvatnosti bil svet. **Kalvinistični** Mondrian, ki je na poti k svojemu absolutu čakal na večer, da je mogel slikati, da je v somraku videl zapuščene, ugašajoče pejsaže, kako izginjajo in puščajo za sabo samo nejasne oblike, je v slutnji teh prihodnjih, čistih geometrijskih figur in odnosov gotovo kakor Spinoza dosegel točko svoje pomiritve, ki jo je iskal, toda pomiritve, ki je neizrekljiva in ki tudi mene samega odnaša v neizrekljivost. Tisto, kar tukaj ostaja kot jezik, to je **nek drug jezik,** ki ne sporoča teh stanj, ki nam ne omogoča povratka vanje: reprodukcija absolutnega se odkriva v svoji nemoči, toda kot ta strahotna nemoč absolutnega, ki me s svojo adekvatnostjo uničuje, je sam absolut, ki se z ničemer ne vzporeja, ki je »vse«, onkraj gibanja, čisti nič, iz katerega ni vrnitve.

7. NESREČA JE NESREČA SMISLA

Ali hočem, **ali morem hoteti** to adekvatnost? Tu nekje se pojavlja strah pred adekvatnostjo, v tem strahu pred absolutnim. Če spet sanjam, da bi bil, da kamen vračam kamnu, kaj mi preostane drugega, kakor da sem neadekvaten, kakor da zaradi tega obupujem? Kaj mi preostane drugega, če je magija razumevanja metoda mojega samomora, če se instrumenti mojega duha obračajo proti meni, če je sen o adekvatnosti sen o mojem samouničenju, kot ta **magija obupa,** v katere moč bi rad veroval, ta magija, ki abstrakcijo pretvarja v svet, ki senco vrača v telo, sposobno zaječati in krikniti?

Obupavati torej, ponuditi svetu svoje telo za udarce, svojega duha, zato da bi se nam svet po udarcih in skozi obup spet vrnil, da bi ga z obupavanjem rešili pred abstrakcijo? Brez dvoma, obup postaja nocoj vse bolj metoda: to je delo nekega namena in to namena, osvoboditi se pred adekvatnostjo, pred duhom transcedence, ki pretvarja svet v sebe, da bi mu bil adekvaten. Obupujem pred svetom, da bi ta svet skozi obup prispel do mene, da bi spet bil svet. Tega najpogosteje ne razumemo, ker imamo obup za beg od sveta, zato, ker je upor proti njemu in ker se pozablja, da je upor proti nekemu motivu, proti neki stvari moja najgloblja zveza s to stvarjo, s tem motivom in da je treba biti proti nečemu, da bi paradoksalno, toda neizbežno bili za ta nekaj, da bi s tem nasprotovanjem vzpostavili globoko zvezo: pred obupom v uporu, pred uporom v obupu se stvari razvejujejo, so polstvari duha, ki pred njimi ne obupuje, ki jih je s tistim svojim imanentnim smislom ublažil, napravil je iz njih skoraj svoje izraze, privide, elemente navidezne stvarnosti, pretežno racionalnega, a ne stvarnega izkustva. Stvar se mora osvoboditi te službe meni, te svoje podrejenosti zavesti, mojemu duhu, da bi jo občutil kot stvar, kot nekaj zunaj mene, kot nezavzetno, kar me s svojo absolutno nedolžnostjo, s svojo končnostjo zanikuje. Stvar je samo v tem poskusu oporekanja ali pa ni stvar. Obup je brez dvoma poslednji poskus oporekanja svetu, temu tukaj priklicanemu, čistemu svetu, ki me opореka. Na videz je stvar poraza; dejansko pa je agresivno, je poskus rešitve pred tem svetom, njegovo nepriznavanje. Je poskus, da bi se stvari vrnile v ureditev ideje, da bi se preobrazile v idejo, sámo pa še ni ideja, pač pa njena odsotnost, obup zaradi odsotnosti ideje, zaradi prisotnosti stvari. **Kar obupuje, je zanikana ideja.** To je nemožnost racionalnega odnosa do sveta, prevlada afektivnega. Toda kaj je afekcija, če ne triumf iracionalnega? Afekcija je uvajanje iracionalnega v racionalni red, nepredvidenega v predvideno, naključnega v nujno, duha nevarnosti v duh, zaobljubljen miru, vsesplošni skladnosti, konstrukciji. Afekcija je destruktivna metoda (tudi metoda?) nasproti redu, poskus, zrušiti ga. Kdo obupuje, ko obupujem jaz? Toda če me ni zunaj sveta, ki je zame vselej red, določena zamisel tega sveta, ali nisem jaz ta moj svet, proti kateremu nastopam, ali bivam tako Jaz? In ali ne obupuje, ali ni z valovi obupa zajet sam ta svet? Kadar obupujem, tedaj pada v obup ta racionalni svet, vanj zajet, oblegan kot osamljen, nemočen stolp z morskimi valovi. Bolj ko se stolp upira, bolj napadam. Trpim zaradi teh napadov, med dvema udarcema, od enega do drugega, ta Jaz v stolpu tega racionalnega sveta, toda jaz tudi napadam in sem srečen zaradi tega napadanja, dosezam vrtoglave trenutke besa, tega hotenega obupa tega hotenega trpljenja, te srečne groze. Podvojen sem v obupu, obup je dualističen, bitje je subjekt njegovega besa in objekt tega besa, jaz se obračam proti svetu v sebi in »uničljivemu« samo tukaj, kjer sem Jaz uničljiv, kjer vsaj mislim, da sem uničljiv, kjer upam, **kjer hočem** biti uničljiv. To je spopad v meni samem, v sami dvoličnosti, in jaz sem sam ta dvoličnost. V obupu sem skrajno neiskren. Podpiram tisto, kar bi hotel porušiti, a tudi podiram tisto, kar podpiram. To je paradoksalna energija, v kateri podvojeno bivam tako svoj objekt kot svoj subjekt in se, obračajoč proti sebi, odkrivam v akciji besa, ko sem odkrivajoč in najden, tem bolj objekt za sebe, kolikor bolj ta subjekt, v obupu, ki je **obup subjekta, zani-**

kanega po objektu, in objekta, zanikanega po subjektu, ko sem najgloblje v sebi, najbližje sebi s tem uporom, kot duša tega upora, tudi kadar sem najbolj zunaj, zunaj sebe, ta svet, z uporom sebe proti sebi eksterioriziran, ko meja med menoj in svetom izginja, ko sem tudi svet, toda tudi jaz, ko sem jaz-svet, svet-jaz, v nerazrešljivosti obupa, v tej antinomiji, ki je duh obupa, ki hrani obup, napravi iz njega obup, ki je obup nad obupom. V resnici nisem nikoli bliže, nikoli dalj od sebe kot takrat, ko sem ta jaz, sebi dorasel, ko obupujem, z obupom približan sebi, toda zaradi tega sveta in kot sem njegov obup za nje, a samega, torej tudi sam kot ta svet, a ne samo jaz. Obup utrjuje (nehote) svet v svetu, ta mi približuje svet: vidim stol, svoje nalivno pero, celo to roko; to je tista nesreča, potrebna, da bi lahko videl stvari, tisti zastoj moje akcije kot akcije smisla, ta nesreča kot **nesreča mojega smisla.** Ako je smisel oblika volje, ki volji daje smer, ki jo določa, ali tedaj ne ostaja volja brez te smeri, neko čisto »hočem«, ki pravzaprav ne ve, kaj hoče, ki je vrženo v blodnjo? In kaj je ta obup, če ne obup čiste volje, oropane smisla? Obup je vselej ta volja brez smeri, ta obup volje nad samo seboj, prepuščene same sebi, te **slepe volje,** in zaradi tega je obup nad nesmislom vedno odkritje nesmisla, obup za nekim smislom: **ni obupa tam, kjer je smisel,** ni nesmisla brez obupa. Ni stvari zunaj obupa te volje brez smisla (ki uničuje stvari), ni jih v smislu, v tej centrifugalni sili stvarnosti; šele obup jih odkriva, one šele v obupu ponovno dobivajo svojo težo, obliko, celo barvo in vonj, one se tukaj vračajo iz stanja imaterialnosti smisla v materialnost nesmisla, to nesmiselno materialnost, za mene, ki moram obupavati, da bi prispel do tega nesmisla, do teh **čustev, ki se prebujajo tam, kjer umira smisel,** v mojem strahu pred njimi, v strahu duha, zaročenega s smislom, jaz, ki vidim, čutim le s čuti obupa, jaz, ki moram hoteti obupavati, če hočem slišati, videti, čutiti. Ali je samo v strahu mogoče slišati, videti in čutiti? Ali mora Faust trpeti, da bi spregledal in zaslišal? Kaže, da postaja obup tehnika, ki omogoča gledanje, poslušanje in čutenja, tehnika, v katere odrešilnost hočem verovati v trenutku, ko se želim iz abstrakcije vrniti v svet, rešiti se svojega »smisla«. Ali ni obup, kadar obupujem za tem smislom in zaradi njegove odsotnosti, čas odsotnosti tega smisla in čas prisotnosti stvari, ki so se pred njim rešile, ki so prevladale njegovo tiranijo? Hočem obupavati v tem obupu nad obupom; vse bolj ga negujem, vse bolj ogorčeno, kolikor bolj slutim, da me moj svet smisla, svet moje smiselne drame kot drame teze o svetu, a ne samega tega sveta, tega duha razumevanja, oddvaja od sveta. Ali se ne bom resnično rešil iz sveta drame, **zapustil ta svet drame,** če obupujem nad nekim smislom (toda v tem obupu kot odsotnosti tega smisla), če paradoksalno **hočem** obupavati? Odkod je sleherni poskus ulovitve, »restavracije« absolutnega v mojem gledališču, ki je predvsem antidramsko, poskus, ki nujno izrablja to peklensko tehniko obupa? Če je anti-drama privzela nesmisel v svojem odklanjanju drame, ga je privzela, odklanjajoč ta smisel. Njena tehnika ne more biti tehnika obupa nad zanikanim smislom, tehnika, ki razdira ta smisel kot samo »stvarnost«, tehnika, ki mi približuje stvari, ki vstajajo iz smrti te stvarnosti, tega mojega smisla (dramskega smisla) te stvarnosti. Kakor da slutim tudi to: da je moja drama vedno igra s stvarmi, pravzaprav proti njim v imenu mojega smisla, te stvarnosti. Ali so stvari v drami v resnici stvari? Zaobjete so z dramo, ki je ne igramo le mi, ampak v to dramo prinašamo mogoče s prikrito, maskirano, toda neuničljivo potrebo pod imperativom našega samouresničevanja tudi vse stvari: z nami sodelujejo tudi stoli, drevje, vodometi. Stol Louisa XV. vselej igra v drami Marivauxa ali Lesagea. Šele v tej drami postane to, čemur pravim **stol,** šele tedaj bi rekel, da je **primoran** biti stol. Kadar je drama prekinjena, če je onemogočena, je konec (tam, kjer pride do zastoja moje akcije, kjer se »ustavi« čas) stvari, ki je stvar samo v drami in po njeni zaslugi, oddvoji se od sebe, ker je oddvojena od svoje funkcije, od vloge v drami, ki ji to funkcijo tudi daje, preneha (zunaj te funkcije) biti stvar, preneha biti stol in postane čudo. V stvareh, ki jih **drama drži v ureditvi stvarnosti,** prežijo na nas čuda. Zdi se, da od nekdaj vsaka stvar stremi k nekakšni osvoboditvi pred stvarnostjo, pred smiselnostjo drame, **pred pojmovnostjo** in pojmovanostjo, v katero smo jo z dramsko igro privedli za sabo kot psa! Dotlej neopažena, celo vržena v slepo kontinuiteto moje navade (tistega z voljo danega smisla v akciji), zvezana z verigo svoje funkcije, tistega trenutka, ko se »osvobaja« drame, se osamosvaja in jaz jo šele tedaj opažam. Stvar postane vidljiva. Igralec, junak je slep za stvari. Ne morem verjeti, da bi isti Marivauxovi ljubimci, medtem ko raziskujejo svojo ljubezen od enega do drugega obrata svoje lahkotne, svoje zaslepljujoče igre, zares videli svetilke, ki jih osvetljujejo, tapiserije na zidovih, pod katerimi igrajo; dvomim, da Fragonardovi letavci na gugalnicah svoje igre opažajo gozd okrog sebe. Dekor v gledališču je neviden v klimaksnih trenutkih drame. **Veliki zločini se dogajajo brez dekora.** Macbeth ubija v praznem. Hamlet obupuje v absolutni praznini: klimaksni trenutki duha zbrisujejo stvari. Ne ubija se samo človek, ampak tudi vsa stvarnost: pod mojo roko so med tem, ko ubijam človeka, tudi stvari okoli njega, med njim in menoj; vsak umor je »integralen«, je umor stvari. Edip je slep samo v času, preden si je iztaknil oči: šele brez oči zares vidi stvari, sliši veter v oljkah, čuti zemljo pod nogami, tukaj, kjer je njegova akcija izvedena, kjer je njegova igra zaključena in kjer se začne igra stvari, ki čakajo na konec naše igre, da bi mogle v maščevalnosti in prikazujoč se skoraj z nekakšno nakazno »nesramnostjo«, zaigrati pred nami, namesto nas. Ali bi Macbeth ubil, če bi zagledal pred sabo neko drevo, če bi zares slišal veter, ko je že dvignil roko, ko se je pripravljal na zločin? Ali ga ne bi to **videno** drevo, ta šum vetra, ki je prišel do njegovega sluha, zaustavil, zadržal njegovo roko? To videno drevo bi bilo kot »videno« samo znak zastoja akcije, neka njegova posledica, ne pa tudi njegov vzrok: drevje, veter nas na naših poteh zločina, v naši zgodovini ne bosta rešila zločina. Prepuščata nas zločinu, kakor koli sta že »tu«, kakor koli se že ponujata našemu pogledu, kakor koli nas že kličeta.

Svet stvari, ta ogromni oceanski svet me prepušča mojemu zločinu, ne rešuje me, mogoče je brez moči, da bi me mogel rešiti, ta ogromni svet, neštet, neizrekljiv, neopisen, ti oceani svetovnih stvari, ta ocean, šibkejši od mojega smisla, od njegovega vala, ki me nosi: energija moje akcije je močnejša od energije, ki strahotna biva v stvareh, v tem »spodnjem« svetu povsod okrog mene. Zaman bom skušal svojemu jutrišnjemu krvniku v trenutku, ko bo prihajal k meni, pokazati ta stol, ta kamen, to nalivno pero, v upanju, da jih bo »videl«, da se bo zaustavil: on jih ne more videti. Ta **slepota za stvari je v moči moje akcije,** mojega smisla; pod roko imamo neke stvari, ki ne bodo nikoli splavale z dna te nevidnosti. Slišim podzemeljska gibanja upora v teh stvareh, najstrašnejše upore, kakršne mora skusiti duh. Zakaj je potem vendarle tukaj dekor, ta dekor, katerega tako in tako »spregledam«, katerega ne vidim? Ali bi ga moral čim prej uničiti, pred igro? Gledališče bistva, absolutna drama kot nasilje absolutnega smisla, tega absolutnega zanemarjanja stvari je uničila dekor še pred vsakršno igro. Samo svoj absolutni smisel hoče, svojo »čistost«, in zato se izogiblje stvarem, ki so zgolj ovira tej »čistosti«, tej absolutni vsevednosti, ki je redukcija vsega na pomen smisla, na njegov esencialni duh. Vendar vloga dekora, te smešne zmešnjave poniževanih stvari, olepšavanih kot voščene lepotice, ki jih noče nihče ljubiti, nobeden niti opaziti, za dolgo časa ni le v tem, da bi bil zanemarjen, da bi drama mogla nad njim triumfirati, uničujoč ga, ta plamen smisla, ki razveje gore in pejsaže kot nek viharni, ognjeni veter pesek na naše oči; mogoče je dekor nujno potreben zato, da bi se v drami izničen, končno lahko triumfalno in maščevalno vrnil, ko drama preneha, ko moram jaz, Edip, oditi. Mogoče je on ta svet stvari, ki jih uničujem, a neuničljive čakajo trenutek svojega maščevanja, ko se mi bodo odkrile onkraj vsakega smisla, vsakega pojmovanja, kot neke stvari, ki so **samo** stvari, kot neke stvari po sebi?

Prevedel Franci Zagoričnik

Vladimir Donat: Pota novega strukturalizma

Ena med prevladujočimi ambicijami sodobne literarne kritike, ki jo opažajo tudi laiki, je prezirljiv odnos te kritike do problemov vrednotenja konkretnega literarnega dela v sistemu domenjenih in s tradicijo potrjenih vrednot. Že na prvi pogled je razvidno, kako se sodobna literarna kritika v veliki meri trudi, da bi obravnavala literarno delo kot sistem določene samostojne duhovne dejavnosti.

Max Bense izhaja iz predpostavke, da »umetnost ni delovanje narave, ampak delovanje duha«, ki jo zaključuje s trditvijo, da »tudi umetnost lahko vzbudi polno zanimanje zgolj z vidika razumevanja«. Razumevanje ali doumevanje določenega literarnega dela, določenega sistema v neki literaturi oziroma določenega literarnega obdobja je bilo tudi prej poglavitno vprašanje kritične razlage literature. Razlika je v tem, da je bilo nekoč to kritično razumevanje ali doumevanje povezano predvsem s celo vrsto »subjektivnih in metafizičnih predsodkov«, pri čemer je bilo zelo pogosto pozabljeno, da je literarno delo v prvi vrsti sistem proizvedenih nosilcev »estetskih pomenov«, danes, pri novi kritiki, pa prevladuje prepričanje, da je treba na literarno delo gledati kot na sistem proizvodnih, načrtovanih ali probabilnih razmerij v enovitem modelu teksta, v tej paradigmi, ki ni nič drugega kakor funkcionalna aproksimacija objekta. Če prenesemo nekatere izkušnje s področja lingvistike v domeno kritike, kar danes ni več izjema, pač pa pravilo, tedaj bomo opazili, da se razni modeli enega in istega pojava med seboj razlikujejo v naslednjem:

1. po vrsti izhodiščne informacije,
2. po obsegu izhodiščne informacije,
3. po načelih obdelave informacije oziroma po vrsti uporabljenih pravil ter
4. po obliki razlage.

Del kritike, tako na Zahodu kakor na Vzhodu, skuša danes z različnimi metodami priti do algoritma literarnega dela, da bi na ta način fiksiral aktivnost, ki proizvaja »estetske pomene«. Med odnosi, prenesenimi iz narave, in med načrtovanimi odnosi umetniškega dela ni neposredne povezanosti, lahko pa v sklopu enih kot drugih iščemo, odkrivamo ali konstruiramo sistem, ki proizvaja pomene. Opis vseh teh odnosov med znaki in simboli, h katerim pristopa kritik, se je spremenil zaradi tega, ker so se po izkušnjah radikalnih fenomenologov novi kritiki zavedli nevarnosti tega nenehnega vračanja k čistim fenomenom, nevarnosti poti, ki jih je vodila s pomočjo kritičnega filtriranja, s pomočjo vsega tistega, kar onemogoča neposredni odnos s stvarmi, in je kritike pogosto zavajala; prihajali so do spektakularnih analiz, ne pa tudi do konsekventnih rezultatov. Novi kritiki so skušali odkriti v slehernem odnosu pomenov mehanizem delovanja, kar jih je pripeljalo do tega, čemur pravi Roland Barthes »strukturalistična aktivnost«, to pa zaobsega tudi iskanje načina, kako se bodo v tej strukturalni rekonstrukciji manifestirali zakoni funkcioniranja danega predmeta. Po istem avtorju je »struktura v bistvu kopija predmeta, vendar izvedena s posebnim namenom, namreč imitirani predmet kaže zdaj nekaj, kar je bilo prej, v naravnem predmetu nevidno oziroma, če hočete, nejasno. Strukturalist jemlje stvarnost, jo razstavlja in spet sestavlja; na videz je to zelo malo (zato imajo nekateri strukturalistično delo za nepomembno, nekoristno in nezanimivo). Z drugega stališča pa je ravno to nekaj malega odločilno, saj se med dvema predmetoma ali med dvema trenutkoma strukturalistične aktivnosti poraja nekaj novega, to novo pa ni nič manj kakor splošna razumljivost: kopija je intelekt, dodan predmetu, in to dodajanje ima antropološko vrednost s tem, da je kopija sam človek, njegova zgodovina, stanje, svoboda in tudi odpor, ki ga narava nudi njegovemu duhu.« (R. Barthes: L'activite structuraliste, Essais critiques, str. 214—215) Strukturalizem predstavljanja s svojimi različnimi vidiki ustvarjali napor, s katerim naj bi bila ustvarjena sintaksa vedenja določenih odnosov in prenašalcev »estetskih pomenov«.

To je privedlo do semantičnih in semioloških raziskav, od katerih so prav slednje vedno pogosteje v središču pozornosti. Mnogi kritiki ne le da ne dvomijo več v to, kako jezik kritike ni več jezik predmeta, pač pa meta-jezik, namreč s svojimi raziskavami iz dneva v dan, vse pogosteje potrjujejo delovno hipotezo, da tudi moderna literatura ne govori več v jeziku narave, torej z jezikom predmeta, ampak s predmetom, s katerim se ukvarja, zatrjuje, da bo pisala v jeziku predmeta. To mnenje vse bolj determinira tudi sam proces sodobne kritike. O tem piše Barthes naslednje: »Strukturalistična aktivnost obsega dve različni operaciji: razstavljanje in sestavljanje. Razstaviti prvotni predmet, tisti, ki je izpostavljen aktivnosti imitiranja, pomeni najti v njem gibljive dele, pri katerih različnost položajev ustvarja določen pomen; fragment je sam po sebi brez pomena, je pa takšen, da najmanjša sprememba v njegovem položaju spremeni tudi celoto; vzemimo Mondrianov **kvadrat,** Pousseurovo **serijo,** Butorjev **verset** iz **Mobila, miteme** Levy-Straussa, foneme fonologov, **temo** kakšnega literarnega kritika: vsem tem enotam (kakršna koli že je njihova notranja struktura in njihov obseg, kar je od primera do primera različno) dajejo pomen le njihove meje — tiste, ki jih ločujejo od drugih možnih enot, s katerimi tvorijo določen razred (ki ga lingvisti imenujejo **paradigmo**); ta pojem paradigme je nadvse pomemben za razumevanje strukturalistične vizije: paradigma je najožji možni

fond enot, iz katerega s pomočjo citiranja izvabljajo tiste enote, pri katerih je treba poudariti pomen prisotnosti; paradigmatski predmet označuje to, da je proti drugim predmetom svojega razreda v odnosu podobnosti in različnosti: dve enoti iz iste paradigme sta si lahko podobni, da bi bila močneje poudarjena razlika, ki ju veže: glasova »s« in »z« morata imeti nekaj skupnega (dentalnost) in nekaj, kar ju loči (sonornost); Modrianovi kvadrati si morajo biti istočasno podobni (po obliki) in se med seboj razlikovati (po barvi in velikosti); ameriški avtomobili v Butorjevem Mobilu morajo biti ves čas opazovani na isti način in se vendarle vsakokrat razlikovati po znamki in barvi; epizode iz mita o Edipu v Levy-Straussovi analizi morajo biti hkrati identične in diferencirane, šele tedaj so lahko vsa ta dela ali analize jasne. Postopek razstavljanja vodi na ta način najprej do stanja razpršenosti predmeta-kopije, a med njegovimi strukturalnimi enotami vendarle ni nereda; predno bodo razporejene in vključene v celoto kompozicije, bo vsaka od njih s pomočjo lastnih možnih enot sestavljala lasten pravilen organizem, ki je zgrajen po načelu najmanjše razlike kot vrhovnem načelu.« (R. Barthes: ibid, stran 216—217).

Ob delu na proizvajavski, se pravi strukturalni analizi humorističnega romana **Dvanajst stolov** Iljfa in Petrova sta sovjetska znanstvenika A. Žolkovski in J. Ščeglov prišla do podobnega rezultata: »Vse prej navedeno, kakor tudi izkušnje sodobne lingvistike (kjer se najbolj uresničujejo ti opisi, ki so grajeni kot pravila za gradnjo odgovarjajočih objektov-stavkov, slovničnih oblik, besed in fonemov itd.) navajajo k prepričanju, **da se kot strukturalni opis umetniškega dela pojavlja demonstracija njegove gradnje iz različnih tem in materialov in to po nekih trajnih pravilih,**« ne da bi se pri tem na zapleteni poti analitike zapletla v mreže vrednot; na prvem mestu je osredotočenost na funkcioniranje posameznih plasti pomenov.

»Sleherni romanopisec, sleherni pesnik misli, ne glede na to, po kakšnih stranpotih lahko krene literarna teorija, ko je govor o predmetih in pojavih, najsi so izmišljeni, glede na jezik eksteriorni ali interiorni, takole: svet je in pisatelj pravi: književnost, bodi. Predmet književnosti je zelo raznolik; to ni »svet«, to je razprava, razprava o neki drugi: kritika je razprava o razpravi, je **drug** jezik ali **meta-jezik** (kakor bi rekli logiki), ki se preizkuša na glavnem jeziku (ali **jeziku-objektu).** (R. Barthes: Que est-ce que la critique? Essais critiques, str. 255) Po eni strani imamo izkustva neopozitivizma, po drugi pa vrsto estetikov z velikim znanjem raznih matematičnih disciplin — od statičnih metod do teorije probabilizma — in delujejo vedno bolj radikalno v smeri novih, še neraziskanih prostorov, prostorov, kakršni do nedavnega za literarno misel še sploh niso obstajali. Tako po Maxu Benseju zamenjuje v našem času tehnična zavest Heglovo zgodovinsko zavest in pri tem spreminja razsežnosti našega sveta, saj je ob klasičnem svetu materije in energije odprta tudi perspektiva sveta informacij in komunikacij.

Jurij Lotman, avtor **Lekcij o strukturalni poetiki,** danes eden najbolj gorečih zastavonoscev strukturalističnega pristopa k literaturi v Sovjetski zvezi, trdi, kako je »dialektika metodološka osnova strukturalizma«. Po istem avtorju je »eno izmed temeljnih načel strukturalizma odstopanje od mehaničnega katalogiziranja simptomov: umetnina ni seštevek simptomov, pač pa funkcionirajoči sistem, struktura. Raziskovalec ne sešteva simptomov, pač pa sestavlja model zvez. Sleherna struktura predstavlja organsko povezanost elementov, ki so sestavljeni po določenem sistemskem tipu, in je po svoji vrsti spet samo element še bolj sestavljenega strukturalnega mehanizma, čigar elemente spet lahko vsakega zase jemljemo kot samostojne strukture. Zaradi tega je ideja analize po plasteh nasploh lastna sodobni znanosti, tako globoko lastna tudi strukturalizmu. Iz tega lahko sledi, da je stroga delitev sinhrone in diahrone (zgodovinske) analize sicer zelo pomembna kot metodološki postopek, ki je svoj čas odigral veliko, temeljno vlogo, po pomenu pa ni principialna, pač pa heuristična. Preučevanje sinhronih presekov sistema omogoča raziskovalcu prehod od empirizma k struktualnosti.« (J. Lotman: **Razlaga literature mora postati znanost.)** Isti avtor se približuje vprašanjem, ki se jih bomo dotaknili podrobneje, ko bo govor o poskusih, da bi spremenili teorijo informacij v legitimno instrumentalistično platformo, na kateri bomo prišli do neposrednega srečanja s strukturami umetniškega dela. Številne ugovore zavrača tako Lotman kakor tudi drugi strukturalisti s temi besedami: »Nujno je treba poudariti še eno stran vprašanja. V zapleteni hierarhiji umetniškega dela je težko zreducirati vse na spoznavni sistem. Tisti, ki se bojujejo proti strukturalizmu s pozicij intuicionizma, ga obtožujejo zaradi nerazumevanja sublogičnega, emocionalne plati umetnosti. Ta očitek je brez osnove. Vprašanje modeliranja emocij, odnos do spoznavnega in intuitivnega v umetniškem ustvarjanju še kako zanima literarne znanstvenike in psihologe strukturalistične smeri. Oni vedo prav tako dobro, kakor ihtiologu ni treba postati riba, da je pri preučevanju intuitivnih procesov treba uporabljati popolnejšo metodologijo od tiste, ki temelji na raziskovalni intuiciji. Pri tem je treba upoštevati, da dobiva vprašanje o naravi intuicije vedno večji pomen, da se spreminja v enega najbolj aktualnih znanstvenih problemov, kolikor je vedno bolj jasno, da je prehodnost avtomatskih sistemov tesno povezana s poskusi umetnega modeliranja intuitivnih procesov.« (ibid)

Ena od poglavitnih odločujočih tendenc v razvoju sodobnega človeškega védenja je matematizacija našega pristopa k svetu. Kibernetika, uporabljena na različnih področjih človeškega védenja, omogoča skoraj eksaktno preučevanje posameznih delov umetniškega ustvarjanja in skuša odkriti zakonitosti posameznih procesov. Že sama definicija kibernetike, ki jo je dal Louis Couffignal: »Kibernetika je umetnost vračanja dejavnosti k akciji,« usmerja našo misel na njeno uporabnost na področju kritičnega raziskovanja umetnin, še posebno književnosti in glasbe.

Abraham Moles, avtor dela **Teorija informacije in estetska percepcija,** je po eksperimentalnem de-

lu prišel do zaključka, da obstajata dve vrsti informacij, ki jih sam imenuje:

1. semantična informacija, ki jo karakterizira logičnost, strukturiranost, dorečenost in prevedljivost in

2. estetska informacija, ki je neprevedljiva, neintencionalna in deluje na ustvarjanje stanja, se pravi subjektivnih stališč.

Znotraj same informacije uporablja dva pojma: izvirnost in količina informacije. Iz razmerja, ki vlada med inovacijo in ponavljanjem znanega, ocenjuje potem izvirnost oziroma banalnost nekega dela.

Strukturalizem je delovna hipoteza, je poskus, ukrotiti intencionalnosti fenomenoloških opisov, poskus izogniti se prevajanju literarnega dela in nasproti njemu izvesti parafrazo. Medtem ko je klasična in meščanska družba v besedi videla samo orodje in okras, pa danes novi kritiki vidijo v njej »znak in resnico«. Vendar se nova kritika v vseh svojih aspektih, od katerih smo se tukaj dotaknili le najbolj vidnih, danes vedno bolj ukvarja tudi s **pragmatičnim aspektom** literarnega dela; to pa je antropološka razlaga literature, ki jo srečujemo tudi pri tako imenovanih ontoloških, mitskih in sociooloških kritikih; namreč ti kritiki, za razliko od starih kritikov, so v okviru svojih delovnih hipotez mimo že davno raziskanega sintaktičnega aspekta, v katerem so raziskovali zveze med znaki, sklicujoč se na izkušnje semantičnih raziskav, pri katerih so izhajali iz dejstva, da vsak nekaj označuje, ter mimo semantičnega aspekta, v katerem so raziskovali, kaj znak pomeni, uvedli še četrti, pragmatični aspekt, v katerem raziskujejo odnos med znakoma »Z« znaka in »L« ljudi, ki ta znak tvorijo. Na tej točki lahko pričnemo raziskovati odnose med jezikom in kulturo, ki jih je načela strukturalna antropologija, na kar je zelo mogoče navezati tudi raziskovanja nove sociologije literature.

Prevedel Franci Zagoričnik

Intervju z Alainom Robbe-Grilletom

Express: Precej redek primer ste, če ne kar izreden. Priznan pisatelj, ki je sam začel snemati filme. Nič novega vam ne bomo povedali, ko pravimo, da je vaše filmsko občinstvo omejeno. Kdo, po vašem mnenju, gleda vaše filme? Kdo si bo šel ogledat zadnji Robbe-Grilletov film »Človek, ki laže?«

Alain Robbe-Grillet: Ko pravite »omejeno«, s čim primerjate? Z »Velikim ponočevanjem«?

E.: Ali pa z »Blow up«.

G.: Moja publika so mladi, pogosto celo zelo mladi ljudje, fantje in dekleta od 15 do 25 let, ki so kot doma v teh formah, ki jih te forme prav nič ne presenečajo. Starejši ljudje so pogosto odvisni od tega, čemur bi lahko rekli kultura . . . Mladi živijo na ta način, na ta način mislijo svoje življenje.

E.: Kako »na ta način«?

G.: Nekoč sta bila roman ali film načelno v kronološkem redu pripovedovana zgodba. Ljubezenski roman na primer: »srečanje, strast, pojemanje, polom«. Ko se v tradicionalnem filmu, ki spominja na roman XIX. stoletja, obravnava epizoda iz zgodbe tam, kjer ni njeno kronološko mesto, nam to skrbno naznanijo. To se imenuje »flash-back« in ustreza uporabi »preteklosti« (nedovršeni pretekli čas: imperfekt; dovršeni pretekli čas: passé simple ali passé composé) v romanu.

Toda kaj kmalu so ugotovili, da je pri filmu nekaj narobe. »Preteklost« je možna v literaturi, ne pa pri filmu. Slika ne more biti preteklost. V trenutku, ko jo vidimo, je v sedanjosti.

E.: V »Bežnem srečanju«, ko je junakinja mislila na preteklost, je »halo« ustrezal preteklemu času, na katerega je mislila.

G.: Tako je. Toda skoraj vsi cineasti so zavrgli »halo«. Če se izrazim drugače, zatekajo se k temu, kar imenujemo montažni »cut«, ko vam angleške besede že ugajajo.

E.: Vi ste bili tisti, ki ste prvi rekli »flash-back«.

G.: V »cut« noben »halo«, noben tehnični postopek ne oznanja spremembe časa, in to nikogar ne moti. Ker gledalcu uspe obnoviti kronologijo iz nekaj tehtnih indikacij v dialogu . . .

E.: Zakaj tehtnih?

G.: Da bi gledalcu dopovedali za kaj gre! Film, kakršnega si želim, ni film, ki bi se edino jaz zavzemal zanj, saj to veste. Vsi se razvijajo. Kar poglejte Melvilla, ki sovraži avantgardo, poglejte, kako je obravnaval »Samuraje«.

E.: Vi omejujete svoj prispevek filmu na to, da z drugimi sodelujete v razvoju filmskega jezika?

G.: Razvoj poteka tako ali tako. Toda nekateri pospešujejo proces, gredo dalje, preprečujejo ljudem, da bi se oklepali svojih lenobnih navad . . .

E.: In begajo.

G.: To velja za vse umetnosti. Ko je Cézanne začel slikati ploska jabolka, so ljudje pravili: »To ni mogoče. Jabolko je okroglo.« Cézanne pa je odgovoril: »Ne, jabolko, naslikano na platno, je plosko in jaz ga bom slikal ploskega.« To je bila neverjetna revolucija in vse sodobno slikarstvo je brez optične globine.

E.: Kaj se vam ne zdi, da delate vi ravno narobe? Da poskušate snemati še bolj reliefno, namesto da bi snemali čisto plosko?

G.: Ne, snemam popolnoma plosko. V kakšnem smislu uporabljate besedo relief?

E.: V smislu področja duha.

G.: Pred kratkim me je zelo presenetil intervju z Royem Lichtensteinom, ameriškim slikarjem, ki je njegova formalna misel — kot pri mnogih umetnikih — veliko pred njegovo konceptualno mislijo. Ko govori o tem, kar dela materialno, kot slikar, se pravi, kadar govori o formah, takrat je odličen. Takoj pa, ko ga prisilijo, da interpretira te forme, da išče njihov pomen, naredi korak nazaj. Mislim . . .

E.: . . . da vi delate isto?

G.: Ne, moja misel je — prav nasprotno — sijajna tako s formalne kot s konceptualne plati! . . . Težko je, če se pogovarjaš, zato da bi ta pogovor pozneje natisnili, saj bi zdajle morali dati v oklepaj »smeh« ali »se smeje« . . . Toda vrnimo se k Lichtensteinovi plehkosti. Takole pravi: »Zdi se, da je optična globina, kot globina čustva, ostanek preteklosti, ki ne ustreza več ničemur, to je mrtva forma. Mene fascinirajo te ploske slike v stripih.« Dobro. Toda če ga potem vprašaš: »Ali dajete svoji slikariji karakter družbenega protesta?« odgovori: »Seveda protestiram proti družbi; to, kar hočem pokazati, je, da ljudje ne sodelujejo več zares v svojem življenju . . . V Vietnamu je vojna, Amerikanci ne občutijo več mrtvih, občutijo jih natanko tako, kot da bi bile to slike v stripu.« Kaj torej to pove? Da bo nekoč Lichtensteinova slikarija spremenila Američane, da si bodo spet pridobili globino in da bo znova mogoče slikati kot Rembrandt? To bi bilo brez smisla. Mislim, da je Lichtenstein zelo velik izumitelj, toda da se ne zaveda pomembnosti tega, kar dela.

E.: Kaj pa vi, ali se zavedate pomembnosti tega, kar delate?

G.: Da. In zato vse skupaj pripelje do samospoznanja. »Smeje se«, »Smeh« itd. V Franciji je nekdo, ki me navdušuje in ki je na istem kot Lichtenstein, to je Godard. Če poslušaš, ko govori o tem, kaj dela, ravno tako dobiš občutek, da je zadnji branilec tradicionalnega humanizma. Saj veste: človek proti robotom!

E.: Kaj vi ne protestirate proti družbi?

G.: Mislim, da imam rad svet okrog sebe, resnično imam občutek, da sem z modernim svetom vzpostavil neposredne kontakte. To niso zmerom srečne zveze, vendar so to kontakti, ki so dovolj strastni, da to zagotavlja euforijo, nikakor pa to ni globoka žalost sodnika, ki obsoja, zato ker noče sodelovati.

E.: Kaj imate radi na tem svetu?

G.: Mislim na najbolj površne stvari: na izložbe, reklamo, hodnike v metroju, Bus-Palladium, »L'Express« . . . Toda če bom rekel tako, boste izpustili.

E.: Ne.

G.: Potem bom pa jaz.

E.: Ne.

G.: V ta pogovor sem privolil zato, ker si od tega nekaj obetam! Zakaj pa mislite, da sem tukaj?

E.: Da. Zakaj?

G.: Ker je moj film tik pred predvajanjem in ker sem popolnoma prepričan, da je to važen film in da je vredno storiti vse, da zaslovi!

Vrnimo se h Godardu. Tudi pri njem čutim, njegovim izjavam navkljub, ljubezen do tega sveta, ki je naš svet. Če ga ne bi ljubil, ga ne bi tako dobro filmal. Na začetku »Week-enda« je sijajna scena, izpoved Mireille Darc. Na mizi sedi v hlačkah in modrčku in s tihim glasom pripoveduje o precej neokusni zabavi. »Zamenjali smo prostore, storil je to z drugo, jaz sem naredila tole« itd. Govori z enoličnim glasom, malo kujavim, in kamera se ji zelo počasi približuje, ste to opazili? To je skrajno erotično, skrajno lepo. Toda ko Godard govori o tem prizoru, pravi: »S tem kažem, da ni več ljubezni, da je vse samo še tehnika in brez užitka.« To ni res, ne vem, ali je zabava, o kateri pripoveduje, res žalostna, toda posneti prizor je zelo erotičen. In mislim, da prav tukaj Godardova formalna kreacija izraža realno misel, ki je njegova ljubezen do tega sveta, in nikakor ne tale groteskni in premleti protest: »Danes ne znamo več ljubiti . . .«.

E.: Kako bi vi pripovedovali o svojem zadnjem filmu »Človek, ki laže«, nekomu, ki ga še ni videl?

G.: Oh! To je še prekmalu, saj sem ga komaj končal, lahko vam govorim o prejšnjih filmih, toda o tem . . .

E.: Kaj je vsebina tega filma?

G.: Upam, da se zavedate, da vprašanje, ki je bilo smiselno recimo v dobi, ko je Balzac delal filme, da to vprašanje nikakor ni smiselno za sodobna dela. In ne samo za moja dela. Na deset načinov bi lahko povedali to zgodbo, na sto načinov se lahko približamo . . . Ali se zanimate za različne možnosti približevanja? Lahko bi vam povedal zgodbo o Don Juanu, Borisu Godunovu, psihoanalitično zgodbo, da . . . Kdo je Don Juan? To je nekdo, ki govori in za kogar je vse, kar reče, resnično. Naslov »Človek, ki laže« je že neke vrste domislica, kajti človek lahko laže le glede na neko predhodno resnico. A v tem filmu ni druge resnice razen besede tega človeka, ki izumlja svet; vsaki od treh žensk zapored lahko reče, da jo ljubi, njo edino: v trenutku, ko to reče, je to res.

E.: Kdo je »on«? . . .

G.: Boris, Jean, jaz . . . Vi ste videli film. Kaj ko bi mi ga vi povedali. Bilo bi vznemirljivo!

E.: Poskušali bomo. Med tem razgovorom. Ali ste ga povedali svojemu producentu, preden ste začeli?

G.: On dopušča, da delam svoje filme, kot si želim. Zavedam se, da je to zelo redko. Dali so mi več kot 100 milijonov starih frankov in nihče ni zahteval, da bi spremenil eno samo sličico, en sam rez, en sam zvok, nikdar nihče.

E.: Ne bo imel izgube z vami?

G.: Ne . . .

E.: Koliko zaslužite s tem?

G.: Ne več ne manj, najsi gre ali ne. Majhen skromen stalen zaslužek imam.

E.: Ta producent je g. Sami Halfon?

G.: Da. Od trenutka, ko je sklenil, da se bo zanimal za nekoga kot avtorja, je uvidel, da je njegovo delo v tem, da organizira, kako bi film kar najmanj stal in kako bi se kar najbolje prodajal, in se ne meša v ustvarjanje. Distributor bi ponudil več, če bi bil film v barvah. Rekel sem: »Ne, želim ga posneti v črno-beli tehniki,« in Halfon me je podprl, čeprav se zdi, da je to manj komercialno. Nisem proti barvi, toda ta film sem videl črno-bel. Ta gozd, ta grad z nejasnimi zelenimi ali rožnatimi barvami, to bi bil »Benjamin«!

E.: Zakaj ste nehali pisati romane in se odločili za film?

G.: Saj nisem nehal z romanom, in s filmom se bom začel ukvarjati najprej šele čez leto dni, ker želim končati roman. Med »L'Immortelle« in »Trans-Europ-Express« sem objavil »La Maison de rendez-vous«.

E.: Kaj vam prinašata film in literatura?

G.: Tega se ne da primerjati. Literatura se ustvarja sama, je samo beseda, stavek, slovar, slovnica; in če se vse to upira, prihaja upor le od mene. Ko pišem, postanem jezik, in problemi so le med mano in mano. Film, pa če mi puščajo še tako svobodo, film ustvarjajo vsi: sonce, Trintignant, moj interpret. Snemam zmerom v realnem okolju, torej se ves čas srečujem z upiranjem skrajno nasilnega materiala.

E.: Kaj ni ta nasilnost še večja svoboda? In končno, kaj pred listom belega papirja in z upiranjem besed nima človek še več težav kot s soncem, Trintignantom in s steno?

G.: Realnost vam pogosto predlaga rešitve. Nikdar pa mi jih ne predlaga v romanu. V romanu sem vse, kar tam je, tja postavil jaz. V filmu ne. Cel kup stvari je, ki so jih tja postavili drugi.

E.: Vam to bolj ugaja?

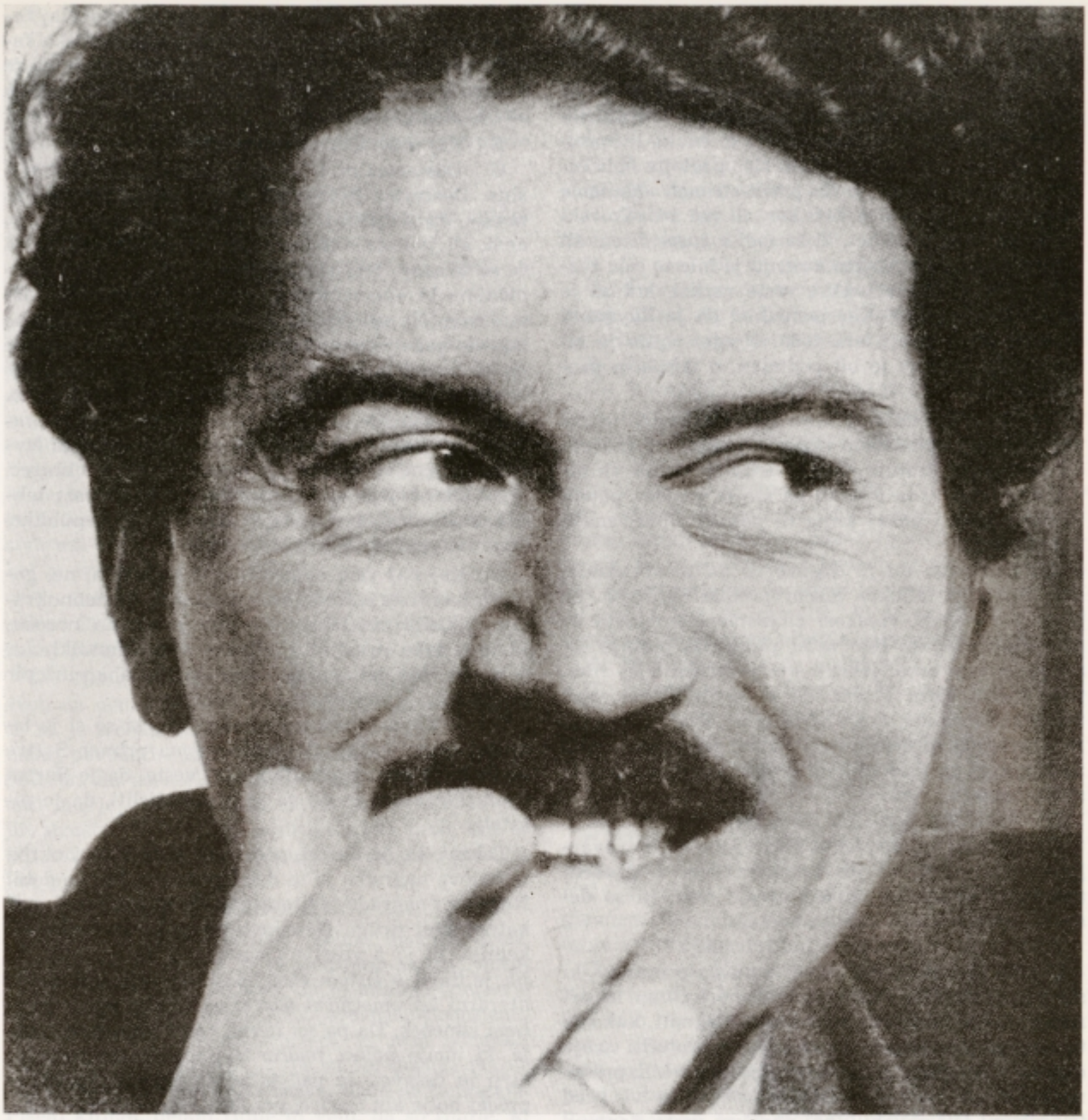
G.: Drugače je. To je drugačna težava. To zunanje, pristno, realno in nasilno vesolje me hkrati ovira in bogati. Poglejte samo igralce, v glavnem sem kar zaljubljen v svoje igralce, na primer v Trintignanta, ki sodeluje na nenavaden način, ki je privlačen, inteligenten, občutljiv. Odnosi z igralci so vedno topli odnosi.

E.: Človeški?

G.: Lejte . . . Kako to pride samo po sebi! . . .

E.: Kaj je to površno ali globoko?

G.: Površno. V dobrem pomenu besede. Izogibam se rabi te besede, ker je to besedo ustvarila neka



celotna civilizacija. Očitno je, da se, ko uporabljaš besede, hkrati že vežeš na vrednote.

E.: Vaš film se hoče malo norčevati, ima humoristično aspekt.

G.: V vsej moderni umetnosti opažamo neprestan zasmeh. Ne verjamem, da je ta zasmeh jedek, je pa . . .

E.: . . . ironija?

G.: Da, ironija. Kar največ fabulativnih elementov razbijejo ironični detajli. Na primer osrednji čustveni prizor med Silvijo in Borisom . . . Vse stavke podkrepljuje slavčkovo petje, ki je neverjetno čisto, in to me je zelo zabavalo.

E.: Kaj mislite, da široka publika sprejema tako ironijo?

G.: To še pride.

E.: Se pravi?

G.: Pri svoji prvi knjigi sem dobil pismo nekega velikega pariškega založnika, v katerem mi pravi, da natis nima nobenega smisla, ker zadeva le majhno število bralcev. Danes pa mi ponuja precejšnje vsote za malenkosti iz mojih drobnih del. Dokaz torej, da publika, ki je prej ni bilo, zdaj je.

E.: Je to zaradi razumevanja te vrste stvari, za katere se publika začenja zanimati, ali je to generacijski problem?

G.: To je seveda tudi generacijski problem, toda tudi med starejšimi ljudmi se vsi ne oklepajo preteklih form. Poglejte Paulhana, ki je pri 85 letih prvi v N. R. F. objavil moje trike, hkrati pa je precej mladih ljudi, ki so popolnoma sklerotični.

Od preteklosti smo toliko bolj odvisni, kolikor bolj smo se podvrgli družbi in kulturi, ki jo prinaša. Zamislite si samo nekoga, ki bi bral zgolj Balzaca in bi se pri njem ustavil — prav nič ne bi razumel, kaj se zdaj dogaja. Razumel bi celo manj kot kdo, ki ni bral sploh ničesar.

E.: V slikarstvu so v obdobju med Ingresom in

današnjim časom omogočili prehod impresionisti in surrealisti. Kdo je po vašem mnenju bil to na literarnem področju?

G.: To se dogaja bolj neopazno. Jasno je, da je glede na Balzaca Flaubert popolnoma revolucionaren. Največkrat mislimo, da je to enaka literatura, toda saj je čisto drugačna. Kar poglejte opis čepice Charlesa Bovaryja na prvih straneh »Madame Bovary«... Ta čepica nikakor ni več balzakovski predmet, to je predmet, ki že sodi v surrealizem ali v novi roman. Po mojem mnenju je bila to cela razvojna veriga in ne takšne vrste razkol, kot se je zgodil v slikarstvu. Kar pomislite, da je Raymond Roussel začel pisati leta 1880! Njegov vpliv je bil velikanski, čeprav je bil podtalen, o tem sem prepričan!

E.: Vi trdite, da vaši filmi ali vaše knjige ustrezajo nekemu splošnemu razvoju umetnosti, kulture ali zanikanja kulture. Ali se trudite, da bi vključili svoje delo v ta tok, ali pa ste se v njem, potem ko ste napisali nekaj knjig in posneli filme, znašli **a posteriori?**

G.: Zanimivo mi je odgovoriti na to vprašanje, ker dejansko nikakor nisem produkt kulture. Se pravi — v svoji vseskozi znanstveni izobrazbi se nisem zavedal, ko sem začel pisati, da pisanje romana ni kar tako. Hkrati me je vznemirjal film, toda nisem začel s tem, da bi hodil gledat vsak večer in se naučil, kako se to dela. V kino sem šel le včasih, kot to delajo vsi. V glavi sem imel načrte za filme, ki pa niso izhajali iz del drugih, ampak iz sveta samega.

E.: Nekakšna genialna intuicija?

G: Všeč mi je, da ste to rekli! Dve vrsti ustvarjalcev sta: tisti, ki jih inspirira svet v grobem stanju, in drugi, ki jih inspirirajo dela, ki so del sveta, seveda kultiviranega sveta.

E.: Kaj se vi nimate za kultiviranega?

G.: Ne preveč. Samo zaradi soglasja protestov, ki sta jih povzročila »L'Immortelle« pri filmu in pri romanu »La Jalousie«, sem skušal dognati, kako se to dogaja pri drugih. Poskušal sem določiti svoje odnose z drugimi. Sicer pa me je šele »L'Express« napravil za teoretika. Dokler me niste vi pred trinajstimi leti povabili, naj napišem vrsto člankov, ki sem jih imenoval »La littérature aujourd'hui«, nisem napisal niti najmanjšega teoretičnega stavka. Hotel sem reči ljudem: »Še zmerom verjamete, da ste v letu 1860! Toda stvari so se spremenile. V drugem svetu ste, drugače živite, drugače mislite. Zakaj se neprestano poskušate oklepati umetnosti, ki ne ustreza ničemur, kar živi, in ki je za vas tako preprosto pomirjevalna?«

E.: Pravite, da vas je navdihnil svet. Toda to, kar široka publika očita vašemu literarnemu in filmskem delu, je, da ne ustreza svetu. Za človeka iz široke publike je to abstraktno delo.

G.: Ne. Tega ne verjamem.

E.: Vaš zadnji film »Človek, ki laže« je abstrakten...

G.: So ljudje, ki bodo navezali neposreden odnos s tem filmom, so pa tudi drugi, ki se jim bo zdel popolnoma abstrakten, saj so navajeni, da jim je konkretno to, kar jasno razumejo. Ne razumemo pa, kaj vse je Zgodovina že domislila in je zdaj torej postalo abstrakcija. Linearno in kronološko fabulo prejšnjega stoletja imamo za konkretno, pa je za nas vendarle abstraktna, saj se v naših glavah vse to dogaja drugače.

E.: Kaj mislite o Descartesu?

G.: Descartes ni bil vedno kartezijanec, kot mislite. Descartes je napisal v prvi »Filozofski meditaciji«, da si zjutraj, ko se prebudi, ni čisto na jasnem, ali je tisto, o čemer je sanjal, resnično ali ne — če so le sanje bile zadosti žive. Razprava med »resničnim« in »neresničnim« zastavlja vprašanje formalizma. Na splošno imenujemo delo formalistično takrat, kadar ne razumemo forme. Ravno narobe pa bi morali imenovati formalistično tisto delo, katerega formo bi razumeli. Zakaj če jo razumemo, potem to pomeni, da je že premišljena, in če je premišljena, potem v njej ni več njenega realnega življenja, njene eksistence, je samo še mrtev obrazec.

E.: Obtožujejo vas, da ste literat in cineast tehnokratske družbe, da ste avantgarda V. republike, se pravi gasilec. Kaj mislite o tem?

G.: Kaj naj vam odgovorim, če ne: »Ah, ne, gospod, to ni res!« Toda vedeti morati, da tehnokracija nikakor ne izključuje strasti, ravno narobe. Malo je tako strastnih ljudi, kot so matematiki.

E.: In vaše delo naj bi dokazalo, da lahko inženir ravno tako lepo sanjari kot vsak drug?

G.: Je neka predstava o inženirju, ki so si jo izmislili osamljeni intelektualci — na primer Sartre — in ki je precej grozljiva. Saj veste, da je Sartra groza literature in da ga je groza misliti, da je pisatelj.

Takrat, ko je Sartre počel vse tiste stvari okrog Nobelove nagrade, je to delal pač zato, ker je dobil Nobelovo nagrado iz literature. Če bi mu predlagali katero koli drugo Nobelovo nagrado, iz fizike ali kemije, bi jo z veseljem sprejel. V intervjujih, ki jih je dajal v tistem času, poskuša pokazati, da je literarni ali umetniški ustvarjalec neke vrste družbeni izmeček. Da pa so, ravno nasprotno, tudi ljudje, ki imajo polno, realno življenje, in to so inženirji in delavci. Je pač tako, da poznam inženirje precej bolje kot Sartre, posebno še raziskovalne inženirje, ki so v temelju vsakega tehniškega razvoja. In glej, opravljajo dela, ki bi osupnila J. P. Sartra. Neki veliki raziskovalec — mislim, da Fréchet — je posvetil del svojega življenja temu, da je spuščal vrvico, da je padala na tla, ker je hotel statistično raziskati obliko, ki jo vrvica dobi na tleh.

E.: Surrealistični slikar Marcel Duchamp je počel isto.

G.: Ko sem še bil inženir, sem imel prijatelja, ki je porabil nekaj let za to, da je določeval na kvadratnem papirju žužkovo pot med dano točko in koščkom bananovčevega stebla v spremenljivi legi... Raziskovalec se zelo redko ukvarja z morebitnim rezultatom svojih poskusov: ve, da večkrat ne bo našel nič, včasih pa zelo oddaljene stvari... Kaj je to stati »z nogami trdno na tleh«? Sartre je rekel, da nima »La Nausée« pred umirajočim otrokom nobene teže. To je groteskno, kajti pred umirajočim otrokom nima prav nobene teže tudi žužkova pot do bananovčevega debla!

E.: Ali vi stojite z nogami trdno na tleh? v

G.: Jaz? Popolnoma. Kaj se to ne vidi? Ali poznate trik z barvami v »La Nausée«: Antoinijine oprtnice so bledo vijolične; Roquentinu se to gnusi. Če bi bile vsaj vijoličaste ali modre, bi to lahko naravnost povedali! Sartru se zdi tudi literatura nekoliko bledo vijolična.

E.: Kakšne barve pa se zdi vam?

G.: Jaz ne delam takšnih primerjav, sam stojim z nogami trdno na tleh!

E.: Se vam ne zdi, da živite tako, kot pišete in snemate?

G.: Kaj imenujete »živeti«? V »La Jalousie« je hiša in število sob se spreminja skozi poglavja. Hoja po gradu v »Človeku, ki laže« se spreminja od osebe do osebe. Jasno je, da se zanimam, ko kupujem hišo, ali ima dve ali deset sob. To je raven realitete ... to je, kako bi rekel ... funkcionalno življenje, ki v glavnem ni zanimivo, je pa temelj, ki ga je treba omogočiti vsem: materialno življenje, če hočete. Potem so še čustveni odnosi z ljudmi in stvarmi. Te čustvene odnose živim resnično tako kot v svojih drobnih delih.

E.: Zakaj se pravzaprav lotevate peresa in kamere? Če to ni zato, da bi ljudi pomirili ali ganili, zakaj potem?

G.: Nedvomno zaradi občutka, ki ga povzroči svet, da nenadoma spregovorim: »To moram storiti, to je treba,« in ne da bi se pretvarjal: »Imam nekaj povedati.« Zakaj nič nimam povedati. Čutim potrebo, da ustvarjam forme. Čutni kontakt s svetom me je spodbudil, da ustvarjam forme, in jaz jih strastno ustvarjam za druge, toda tako, kot bi bili vsi jaz, ne zaničujem publike, saj sem publika jaz, pomnožen z milijoni.

E.: Čemu služi Robbe-Grillet?

G.: En sam Robbe-Grillet, recimo, da to ni dosti. Toda mnogo ljudi je, ki napredujejo skupaj, torej se stvari razvijajo. Dejstvo, da so mlade generacije manj odvisne od misli XIX. stoletja, dolgujemo ravno tem nekaj raziskovalcem, ki niso odnehali govoriti: »Hja! ne, ne ... To se ne dogaja tako.« Vidite, občutek imam, da iščem, kako se to dogaja. Pišem knjige, delam filme in vem, da so ljudje, ki pravijo: »Res je, to je tako.«

E.: Torej sprejemate kulturni boj, ostanete vojak v bitki?

G.: Da. Toda to ni boj za stare vrednote.

E.: Je to tudi igra?

G.: Saj že celo uro govorimo o igri ...

Umetnost išče vrednote, ki jih še ni. Ta strast, s katero živim, se lotevam svojih romanov ali filmov, je zame odkritje sveta, ki še ni zaprt in zaključen, pač pa odkritje sveta, ki ga je treba še narediti. Jasno, torej ne gre za solzenje nad zgubljeno preteklostjo, nad zgubljeno globino, nemožno ljubeznijo ... Za reševanje Človeškega z velikim Č imam raje oglase na ulici... Reklama pa si ne more dovoliti abstraktnosti. Zgrabiti vas mora naravnost!

E.: Kaj vas v reklami zgrabi?

G.: Da postavi moje strasti predme. To je velik javni teater. Stene Pariza, hodniki v metroju so veliki ekrani, na katerih odsevajo naše strasti.

E.: Ali si želimo, da naše strasti odsevajo na ekranu?

G.: Seveda, da bi mogli dalje. Rekli vam bodo: »Kaj ni nič skrivnostnega več, kaj ne moremo storiti ničesar zanimivega več?« ... Pač, lahko gremo dalje!

E.: Ko pravite: iti dalje na področju strasti, kam si predstavljate, da bi to šlo?

G.: Zakaj naj bi poskušali že vnaprej omrtviti to, kar ravnokar ustvarjamo?

E.: Se vam zdi, da gre happening v isti smeri?

G.: Teoretično da, toda tak, kakršnega sem videl, manj. Misel, da bi ljudje sodelovali, je sijajna. Toda očitno je bilo, da ne sodelujejo.

E.: Zakaj?

G.: Varujejo se, oddeljujejo se ... Ne vem. Globoko verujem v individualno udeležbo pri literaturi, teatru, filmu, slikarstvu, branju, toda kolektivna udeležba ... Mislim, da je to ostalo na teoretični stopnji, ni šlo. Prekmalu je še ... Govorili smo o igri. Morali bi določiti, do katere točke je igra resna. Igram se, kaj to pove? Igramo se svoje življenje, to je resno, toda igramo se svoje življenje, ker ga ustvarjamo. Igrati se je ustvarjati, zato, ker ne gre za igro po pravilih, ki že eksistirajo; to je igrati se igro, katere pravila ustvarjamo sproti.

E.: In katere cilja ne poznamo?

G.: Inženir se igra, medtem ko se Sartre ne igra.

E.: Kaj v tej igri je erotika?

G.: V nekem smislu je to najvišja igra.

E.: In vi ne poznate njenega cilja?

G.: Vsekakor to ni repopulacija.

E.: Torej užitek?

G.: Užitek ... to je hitro rečeno .. Pri tem gre zares, to je nekaj trdnega, ne pa nespodobna šala.

E.: Vi trdite, da so forme, v katerih živimo, v glavnem nekdanje forme. Ali mislite, da je tudi morala nekdanja forma?

G.: Seveda. Morala je tipičen nekdanji produkt. Kljub temu pa bo zmerom neka morala. Mi smo tukaj zato, da bi napredovala. Moralo kot tudi vse drugo moramo neprestano ustvarjati. To, kar nas moti pri socialistični revoluciji ali krščanski morali, je, da obe mrtvita. To pa ne zanima več nikogar. Ravno narobe, če pa moramo neprestano ustvarjati, potem sem jaz moralist. Še posebno pa mislim, da moramo vse na novo ustvariti v morali dvojice.

E.: V kakšnem smislu?

G.: V smislu prihodnosti. Ne morem vedeti, v kakšnem smislu. To bo povedala skušnja.

E.: Imate otroke?

G.: Ne.

E.: Kje je v vaši koncepciji sreča?

G.: Je ni, če mislite s srečo intelektualno udobje. Umetnost je neudobna, umetniško delo dela zmedo.

E.: Toda vi ste srečen človek?

G.: Imam veliko sposobnost, da z veseljem sodelujem pri svoji eksistenci in pri vsem, kar me obkroža.

E.: In poznate dosti takih ljudi?

G.: So seveda tudi ljudje, ki najdejo svoje zadovoljstvo v misli o človeški naravi, ki je nerazdružljivo povezana s samoto in tesnobo. K sreči pa je to že iz mode.

E.: Mislite?

G.: Zadovoljstvo v tesnobi že. Saj poznate Ehrenburgov stavek: »Tesnoba je meščanski greh. Mi, mi na novo gradimo-«

E.: Mislite, da je dejstvo, kako življenje traja še po vaši smrti, da je to tolažba, spodbuda, zanos?

G.: Da, da ... Zapustil bom svoja skromna delca temu ljubkemu svetu.

E.: Kaj mislite resno, ko ironizirate?

G.: Zmerom mislim resno, kar pravim, zlasti tisto, kar rečem, ko se šalim.

E.: Zanimate se za politiko, podpisali ste Manifest 121. Na splošno pa vaše politično prepričanje ni znano. Ali pripadate »intelektualcem levice«?

G.: Ne, ne tako zelo. Zunanja politika me veliko bolj zanima kot notranja. S strastjo čitam informacije o Vietnamu, o kongresu v Budimpešti, o krizi dolarja, prepire med Mitterrandom in Komunistično partijo pa preskočim, ker me čisto nič ne zanimajo.

E.: Zakaj?

G.: Ne vem, opisujem samo svoje obnašanje.

E.: Kaj je to nagnenje do eksotike?

G.: To je tisto, zaradi česar lahko mirno rečem, da sem golist, obenem pa mi ne pride na misel, da bi volil za U. N. R.... V Franciji že dolgo ni bilo nekaj manj spornega, kot je De Gaullova zunanja politika.

E.: Notranji problemi, nezaposlenost ... nič?

G.: To bi me zanimalo, če bi živel v nerazviti deželi. Bil sem tovarniški delavec in to ni zmerom zabavno, toda vse skupaj se je že zboljšalo in se še zboljšuje. Malo po malo, življenjska raven se zvišuje, prostega časa je več in svoboda ... Veliko več stvari je na svetu, ki so precej bolj sramotne kot delavski položaj v Franciji.

E.: Da, toda za tiste ne morete ničesar storiti. Ali bi vas zanimalo, če bi vam predlagali konkretno politiko, ki ustreza svetu, v katerem smo?

G.: Dejansko mislim, da bi me zanimalo, če bi kdo rekel, da bo kaj naredil. Težko pa je izjavljati, da si levičar, če je glavni problem Federacije, da izdela zadosti absurden tekst, da bi ga vsi mogli podpisati.

E.: Ali v vsakdanjem življenju pripisujete pomembnost podrobnostim?

G.: Da. Rad imam, če so stvari v redu.

E.: Vi ste obsedeni od besed. Kaj tudi njih spravljate v red?

G.: »Dve veliki nevarnosti grozita svetu: red in nered« (Paul Valéry).

E.: Ali mislite, da se v Franciji izvaja cenzura? Veliko ljudi se pritožuje zaradi tega.

G.: Cenzura je in uradno so tudi cenzurne komisije.

E.: Vas to moti?

G.: Naloga družbe je, da izvaja cenzuro, naša naloga pa je, da gremo prek nje. Verjetno je cenzura tista, ki omogoči erotiki, da napreduje. Erotika naredi korak in cenzura naredi drugega, dogaja se neke vrste tekmovanje in tako stvar po malem napreduje. Če človek pogleda knjige, ki so bile včasih prepovedane! Danes se zde popolnoma dostojne ... Francoska cenzura pa je v tem trenutku bolj prizanesljiva, kot je bila kdajkoli poprej.

E.: Zakaj niste nikdar napisali erotične knjige?

G.: Človek ne more storiti vsega. Veliko delam, precej časa porabim za en film, leto ali manj: šest mesecev, da ga napišem in priredim, en ali dva meseca, da ga posnamem, šest, da ga zmontiram.

E.: Kako pišete?

G.: To nikakor ni vedno zabavno. Živim na deželi. Z oken svoje delovne sobe vidim ves vrt, ki me privlači, rad bi nadzoroval rastline, poskrbel zanje, pokosil malo trave, ki je že zrasla, in moram se res zelo potruditi, da ostanem za mizo. Še toliko bolj, ker ne ustvarjam z veseljem. Veselje pride šele potem. Ko delam, se ves čas silim, da bi delal. Od jutra, ko vstanem, do večera, ko ležem.

E.: Kako dolge so faze vašega dela?

G.: Nekoč sem delal po eno leto. Zdaj so krajše, ker živim pol časa v Parizu, pol pa na deželi.

E.: Kaj veste, da živite življenje, o katerem sanja mnogo ljudi?

G.: Ko me ljudje spoznajo pobliže, me pomilujejo, posebno inženirjem agronomije, ki so ostali pri svojem poklicu, se zdi njihovo življenje prijetnejše od mojega. Preden sem se poročil, sem veliko delal s svojo sestro. Tudi ona je inženir agronomije in zdi se ji, da mora biti moje sedanje življenje utrudljivo in da bom sčasoma postal potrt.

E.: Ne greste nikdar na počitnice?

G.: Praktično nikoli. Strast, ki jo polagam v svoje delo, je tako strašna, da se mi zdi, da je nemogoče, da ne bi planila na dan. Ko sem pisal »La Jalousie«, sem bil skoraj kot Raymond Roussel, ki je zagrnil zavese svoje sobe, da ne bi njegov genij, zaradi svetlobe, ki je sevala iz njega, motil sosedov. Ko sem končal knjigo, sem si rekel: »To je neovrgljiv uspeh mojega dela, nemogoče je, da ne bi bilo priznano.« Priznanje sta bili zame Goncourtova ali Nobelova nagrada itd. Ustvarjalec je poln neke vrste naivnosti. Kakor bogu se mu zdi, da je tisto, kar dela, dobro, in verjame, da bo to vsem jasno.

Zelo hitro sem razumel, da ne gre tako. Večina kritik je bila katastrofalna, vsi članki so bili proti, nekatere odlomke so brali na radiu v zabavnih oddajah in ljudje, ki so me vse dotlej podpirali, so bili prepričani, da sem znorel. Prodali so je 600 izvodov na leto. V nekem trenutku pa je bil to udar. Danes je to že stvar bontona, če rečeš, da je »La Jalousie« moja najboljša knjiga. Za literaturo to ni tako usodno, kajti knjiga lahko počaka; toda za film, če propade, je to konec.

E.: Kako ste mogli čakati? Ste imeli materialno podporo?

G.: Imel sem prvič prepričanje in drugič nisem imel nobenih potreb. Nisem bil poročen. Lahko živim skoraj brez vsega. Zdaj se včasih zgodi, da dobim nekaj denarja in v veliko veselje mi je, ko ga zapravim, lahko pa živim skoraj brez vsega. Ničesar več nisem kupoval, nobene cele srajce nisem imel več in oblačil sem hlače, ki jih moji prijatelji niso marali več ...

E.: Kaj tole ni kino?

G.: Ne, verjemite mi, da ne, v »Plaisir de France« sem celo zasledil reportažo o sobi, v kateri sem

živel, bila je luknja, morala je imeti kakih 11 m², toda v obliki črke L. Kljub temu nisem živel v bedi: včasih sem delal z agronomi in potem sem lahko živel nekaj mesecev. Tudi družina mi je zelo prijazno pomagala. Nikakor nisem bil preklet ali zgubljen pesnik, ne. Nikakor ni bilo žalostno. Nisem imel denarja, pa ga tudi nisem potreboval, jedel sem pri starših, ni bilo tragično.

Počasi pa se je zboljšalo. V desetih letih sem znova dosegel raven, ki sem jo imel kot inženir. Približno. Zakaj se zanimate za materialne podrobnosti? Da bi se mladi ljudje, ki želijo postati pisatelji, zavedeli, kaj to pomeni. So ljudje, ki mislijo, da se bodo valjali v zlatu, če jih bodo enkrat natisnili. Celo za film to ne velja. Jaz plačujem svojo svobodo.

E.: Vam je to, da imate uspeh, prineslo kakšno spremembo? Razen materialnega aspekta?

G.: Kaj mislite, da bi mogel obdržati to prepričanje, če me ne bi spodbudili? To je tako težko povedati. Veliko vztrajnosti imam in zvest temperament, zvest ljudem, stvarem, tudi zaupanjem. Težko si predstavljam, da bi zgubil prepričanje o pomembnosti svojih majhnih del.

E.: Zakaj zmerom rečete »moja majhna dela«? Zaradi lažne skromnosti?

G.: No pa recimo mojih mojstrovin, če imate to raje . . .

E.: Lahko bi rekli moja dela.

G.: Kadar rečem dela, mislim na železobeton. Precej takih del sem naredil, delal sem z rokami. Zdaj pa so to majhna dela, vse je natančno in problematično.

E.: Kaj pišete na roko?

G.: Vedno.

E.: Ko ste z Resnaisom končali »L'Année dernière à Marienbad«, ste mislili, da bo šlo?

G.: Ne, moram reči, da ni nihče mislil tega. V uspehu je bil takrat lep del snobizma, toda nihče ni verjel vanj, najmanj seveda distributorji.

E.: Ali je še vedno del snobizma v uspehu nekega filma?

G.: Seveda, seveda . . . Poezija je zmerom potrebovala snobe. Na potrošniškem nivoju lahko sprejmemo neko stopnjo nesporazuma. Ko je knjiga končana, sem pripravljen podati sheme, ne ponarejene, ampak parcialne . . . Načine uporabe, navodila za sodelovanje.

E.: Kaj ni to tisto, kar imenujemo kompromis?

G.: Ne, saj se delo s tem nič ne spremeni. Razumem, kaj hočete reči. Ne, nikdar nisem počel ničesar, česar nisem želel, pa naj bo to literarno ali filmsko delo. Ponudili so mi velike vsote, da bi pisal za modne časopise, pa sem odklonil, ker imam srečo, da ne znam delati drugega kot to, v kar sem globoko prepričan.

E.: Ničesar niste počeli, česar niste želeli, toda ali ste počeli vse, kar ste želeli delati?

G.: Želim si slikati. Toda vse preveč načrtov imam za svojo skromno zmogljivost.

E.: Niste nikoli pisali za gledališče?

G.: Ne, toda zanima me in storil bom to, kakor hitro bom utegnil. Madeleine Renaud in Jean-Louis Barrault sta mi obljubila, da bosta dala na program moje delo in da mi ga bosta pustila režirati.

E.: Kdaj?

G.: Najprej ga moram napisati, potem morata onadva držati obljubo, da ne bosta rekla: »Kaj mislite, da vam bo Mali Odéon ustrezal? . . . Vaše delo ni za veliko dvorano . . .«

E.: Ali vas televizija kaj mika?

G.: To je odvisno, koliko svobode mi bodo pustili. Imam načrt za feljton. Bomo še videli . . .

E.: Ali kaj gledate televizijo?

G.: Bil sem član komisije za televizijski program. Predstavnik avantgarde mora biti danes že povsod. V visokem Komiteju za skrb za francoski jezik sem tudi. Tja nas dajejo kot talce. Na televiziji se ne more nič zgoditi brez soglasja desetih članov Komiteja. To je bila neverjetna odgovornost, pa tudi črna laž . . . Nekoč so nam dali podpisati papir, s katerim nam ni več treba soditi o načrtih za dramske oddaje, ne zaradi njihove bistvene vrednosti, ampak zaradi skladnosti z dekorjem, ki je že bil postavljen na platoju X, katerega smo si morali ogledati . . .

E.: Ali ste še vedno član?

G.: Ne. Nehalo se je tako, da so se mi vljudno zahvalili. Ne gledam televizije in kar je še bolj sramotno, nimam je za preveč moderno.

E.: Zakaj ste sprejeli igro talca v tej Komisiji?

G.: Zdelo se mi je precej smešno. Zelo kmalu bom vstopil tudi v Francosko akademijo.

E.: Toliko bolje.

G.: Z mojo kandidaturo se bo ukvarjal Services et Méthodes. Predlagajo mi zelo zanimivo pogodbo, ničesar mi ni treba plačati, samo v sprejemnem govoru bom moral, potem ko bom pohvalil svojega predhodnika, reči: »Nekdo je, ki mu dolgujem še več . . . Services et Méthodes je organizirala vso mojo izvolitev!«

E.: In kdaj bo to?

G.: Bomo videli, jaz sem si izmislil to zgodbico in objavili so jo v tisku. Ko je »France-Soir« vprašal Services et Méthodes, kaj je s tem, so mu odgovorili: »O svojih klientih ne dajemo informacij . . .«

E.: 45 let vam je. Ali čutite težo let?

G.: Nimam občutka, da sem se postaral v katerikoli kvaliteti mladosti, se pravi v navdušenju, naivnosti, strasti, ljubezni itd. Včasih pa, če sem s kakšnim zelo mladim dekletom, si nenadoma rečem: »Saj bi bil lahko njen oče,« in ona morda misli isto.

E.: Torej se v odnosu z ženskami ne čutite več mladega.

G.: Ne, to je bil le primer. V odnosu z mladimi ženskami to vsekakor ni dramatično: one imajo najrajši očete.

E.: Mislite, da je življenje prekratko?

G.: Nisem še spoznal konca, res pa je, da gotovo ne bom vsega storil. Ko je umrl moj že zelo priletni stari oče, je dejal: »Toliko stvari moram še storiti.« Mislim, da bom tudi jaz imel ta občutek.

E.: Kaj bi storili, če bi vam rekli: »Usodno ste bolni. Živeli boste samo še tri mesece.«

G.: Oh nič . . . nič. Trije meseci so premalo, ne delam dovolj hitro. Če bi moral kakšno stvar končati v treh mesecih, bi to morda poskusil, toda da bi nekaj začel v treh mesecih, ne, to pa ne.

E.: Ali vam je tako pomembno, da končate?

G.: Da, pred večnostjo! Če se česa lotim, potem ne odneham ... Vse pišem na roko, torej nimam kopije, in če sem delal dve ali tri leta, sem si včasih rekel: »Če zgubim rokopis, če zgori, kakšno mojstrovino bo zgubil svet! ...«

E.: Zakaj puščate brke?

G.: Iz navade. Pognali so mi, ko sem imel 16 let. Bolj rastejo, teže bi se ločil od njih. Mislil sem že, da bi jih obril, toda le pomislite, kako bi zmedel organizatorje, ko bi prišel v Čile na konferenco brez brkov in me ne bi prepoznali, ko bi stopal iz aviona?

E.: Ker pa se takrat niste obrili, pomeni to, da vam je veliko do sebe?

G.: To je morda fetišizem. Trkam po lesu, ne grem pod lestvijo ...

E.: Kaj ste res taki?

G.: Oh! seveda. Kadar začno predvajati moj film, se cele tedne krčevito oklepam svojega — lesenega — stola.

E.: Ali ste videli ta moderni svet, ki ga tako ljubite, v Ameriki? Kakšen se vam tam zdi svet?

G.: Vznemirljiv. Kljub temu, da zastavlja moralne probleme. Ko sem vam rekel, da me vojna v Vietnamu bolj muči kot brezposelnost v Franciji, tega bržčas ne bi rekel za črnska geta v Združenih državah. Če bi bil Američan, bi se nemara ukvarjal z notranjo politiko.

E.: Kaj bi pisali enaka dela, če bi bili Američan?

G.: Ne, mislim, da je moja literatura evropska. Ameriška družba je preveč različna. Poznam nekega Američana iz New Yorka, ki je prvič videl krave, ko je bil na univerzi Yale.

E.: V katerih deželah imajo vaše knjige največji uspeh?

G.: Paradoksalno sicer, to so Združene države. Potem pride Francija, Italija ...

E.: Vam je v veselje, da ste znani?

G.: Mislim, da strast včasih potrebuje dialog. Če rečem kaki ženski: »Ni me treba ljubiti, saj vas že jaz ljubim za dva,« potem to ni čisto res. Človek potrebuje malo spodbude. Mislim, da tako zelo ljubim publiko, da ne potrebujem njenega razumevanja; včasih pa si človek le zaželi odgovora.

E.: Rekli ste: »Kadar pišem roman, pravijo, da sem inženir, kadar snemam film, pravijo, da sem romanopisec, in kadar igram komedijo, pravijo, da sem režiser.« Kaj mislite, da ste?

G.: Nekaj je, v kar sem prepričan: ko snemam film, ne delam tega kot režiser, in ko pišem roman, ga ne pišem kot inženir. In lahko mi verjamete, saj sem bil dober inženir ...

E.: In bi to bili še danes?

G.: Da, pod pogojem, da bi se znova usposobil za raziskovanje. Agronomsko raziskovanje se, kakor tudi druge stvari, hitro menja. Kritiki so rekli, da se v mojih delih vidi, kako sem bil inženir. To so prav gotovo ljudje, ki niso v svojem življenju nikoli brali kakšnega tehničnega dela. Kar poglejte »La Jalousie«, v njej je hiša opisana na 300 straneh. Inženir ne bi tega napravil tako: narisal bi kroki.

E.: Kako razumete opis?

G.: Literarni opis je ustvarjalno-razdiralen, vsekakor ni opisen. Stavek ni poročilo o predmetu, ki bi bil pred njim in nekaj drugega kot on. Če se je za balzakovski opis v XIX. stoletju zdelo, da govori o svetu, pa sodobni opis ve, da opisuje le samega sebe, se pravi mentalno vesolje avtorja. Če opisujem kozarec, ne bo imel ta kozarec nobene realitete kot stvar, pač pa bo opis kozarca realen kot ustvarjalno in razdiralno gibanje. In to gibanje, to sem jaz.

E.: Ali ni med pisanjem in filmom bistvena razlika?

G.: Da. Film govori o realnih predmetih. Literarni stavek pa je tako abstrakten kot matematična enačba, tako prazen, tako čist. Jaz lahko napišem: »Na mizi je kozarec,« pa ni ne mize ne kozarca, nič ... Ravno narobe pa je filmska slika vedno usidrana v realiteti, miza je prava in pravi kozarec. Posebno še zame, ki snemam samo v prirodnem okolju. S tega stališča je med romanom in filmom antinomija. Zato sem tudi zavrnil, da bi posnel filme po svojih romanih.

E.: Se vam ne zdi, da je adaptacija romana za film priporočljiva?

G.: To je nesmisel ... Razen če si eden tistih ustvarjalcev, ki potrebujejo nekaj, da jih inspirira, ker jih realni svet ne vznemirja direktno; seveda pa se morajo rešiti vsakršne misli o zvestobi izhodiščnemu delu.

E.: Malo prej ste govorili o možnosti, da bi vstopili v Francosko akademijo. Sodelovali ste v komiteju za francoski jezik. Ali sprejemate sodelovanje v kulturniškem svetu, vas zanima socialna igra literature? Do katere točke?

G.: Vse preveč rad povem, kar želim povedati, da bi mogel živeti pravo mondeno življenje. Ne morem vstopiti v Akademijo, ker se ne morem premagati, da bi celo z ljudmi, ki jih potrebujem, govoril, kot da jih ne potrebujem. In ker še delam počasi in naporno, nimam veliko časa za cocktaile ... Razen če bi imel zamorce. Toda če je človeku do drobnih misli, do drobnih konstrukcij ...

E.: Kaj se vam ne zdi, kot bi vaše knjige napisal kdo drug?

G.: Sem poskušal, pa sem bil razočaran.

E.: Je »Človek, ki laže« vaša avtodefinicija? To bi bilo zanimivo zvedeti, na koncu takšnega razgovora.

G.: V mojem filmu pravi Trintignant tale Shakespearov stavek: »Dvomim, da je resnica laži sovražna.« Zame je laž vprašanje, ki je zastavljeno resnici.

Prevedla Zoja Skušek-Močnik

Nekaj besed ob ...

Pred nami je četrta dvojna številka Problemov; skupno torej osem številk novega uredništva. S tem dobivajo obrisi uredniškega koncepta jasnejše konture in nas zvabljajo v razgovor o uredniški politiki.

Če na začetku tega razgovora ocenimo spremembo formata revije kot nekaj nebistvenega in spremembo podnaslova revije zgolj kot nekaj nakazujočega in že na zunaj opozarjajočega, tedaj to pomeni, da že na samem začetku pokušamo zastaviti vprašanje tako, da bi izzvali k besedi tisto bistveno v tem novem uredniškem konceptu. To bistveno je opredeljeno v razliki sedanjega koncepta Problemov od prejšnjega, toda v tej razliki najprej negativno; pozitivno je postavljeno v tistem, kar je vsem štirim dvojnim številkam Problemov skupno in osnovno. Vprašanje v tem razgovoru lahko zastavivimo takole: po čem so nošene vse te številke, kaj je tisto skupno v njih, ki jih hkrati razlikuje od prejšnjih?

Na prvi pogled je to vsebina, vendar: prva teh štirih številk je literarna z izrazitim poudarkom na dramskih tekstih mlajših avtorjev. Druga je zastavljena še ekskluzivneje: prinaša samo filozofske prispevke, ki tudi znotraj področja filozofije odpirajo isti miselni horizont. Tretja je tematsko spet razbita, vendar enotna v drugem smislu: z enega samega zornega kota prinaša neke strukture sveta v prozaičnem, pesniškem, likovnem, filofozofskem itd. dogajanju. Četrta številka je spet tematska in ekskluzivirana: v njej ne gre za neko literarno teorijo nasploh, temveč za neko posebno »teorijo« in »kritiko« (uvod v to številko zadosti pojasnjuje, zakaj sem prisiljen postaviti te oznake v narekovaje), ki zapušča samoumevnost literarne kritike in skuša reflektirati lastna izhodišča.

Vsebina — literatura — filozofija — eksplikacija — literarna teorija — se torej od številke do številke močno spreminja in ne more biti tisto skupno, kar bi bilo treba samo eksplicirati. Pa vendar nam ta odgovor, če se zadovoljimo z njim, zapre pot do nadaljnjega zasledovanja našega vprašanja. Različnost vsebin posameznih številk je zajeta že v tem, ko poskušamo koncept uredništva označiti kot težnjo za t e m a t s k o organizacijo številk. Vsebina številk je različna, toda to je različnost tematskih področij: vsebina ni s l u č a j n a ali p o l j u b n a.

V vsaki dozdaj »normalni« situaciji so veljala naslednja razmerja: subvencioniranje posamezne revije je temeljilo na programu te revije, oziroma še praktičneje in enostavneje: bilo je vezano na posameznike kot nosilce revije oziroma revialne orientacije z namenom, da se preventivno odpravi možnost konfliktne situacije, v kateri se revija postavlja »zoper« obstoječe strukture in institucije.

V normalnosti teh razmerij je zapopadeno, da v bistvu ni šlo za kulturniško, temveč za p o l i t i č n o dogajanje, oziroma da so avtorji te situacije imeli v mislih neko programirano kulturo. V osnovi

tega mišljenja je vulgarizirana marksistična teza o kulturi kot »nadstavbi« in določajočem pomenu baze: produkcije in produkcijskih odnosov (in »politike«) »v zadnji instanci«. V politični preinterpretaciji je ta teza seveda omogočala zahtevo po programiranju kulture, zahtevo po tem, da vsako zgrešeno kulturno dejanje premotrimo, razsvetlimo v luči kritike in skozenj odkrijemo stvarno osnovo kulturniške manifestacije, tisto politično strukturo, ki je lahko nevarna in zaradi katere je vse utrujajoče personalno povezovanje kot preventiva.

Nepotrebno se nam zdi ponavljati, v kakšnem pomenu je postal in postaja ta (revialno) kulturo motreči nazor problematičen. To je dejstvo, ki s svoje strani omogoča, da se revialna publicistika poskuša osvoboditi taktizirajočega pritiska teorij in teorijic in se zaokrene k izvirnejšemu mišljenju in pesništvu. Iz te intencije sprememba podnaslova revije.

Iz te intencije tudi ostala »politika« uredništva: dvosmiselno politično-kulturniško dejanje poskušamo reducirati na osnovnejšo dimenzijo od kulturno-političnega dualizma: v dimenzijo razkrivanja in legaliziranja neke obstoječe ustvarjalnosti, ki ji kriterij ne bo več razmerje do institucionaliziranega, temveč prehajanje, napor za izkristaliziranje lastnih oblik in izpovedi. V tem smislu je vsebina vseh številk »ista«, čeprav je daleč od tega, da bi bila enaka.

Kakor hitro kot kriterij uredniške politike odpade pripadnost nečemu obstoječemu, tj. težnja po iskanju, razkrivanju in interpretiranju »ozadja« in »namena« nekega umetniškega dela, ki v prostoru objavljanja učinkuje hromeče, cenzurično in avtocenzurično, se kot možnost razkrije iskanje smelejše, izrazitejše, izvornejše, estetsko in izrazno bolj dognane in predvsem bolj avtentične poti izpovedovanja in snovanja.

Osem številk poskuša zastaviti napor za to pot. Vsebina, gledano formalno, se ni spremenila: ob koncu letnika bo izračun pod črto razkril prejšnjim podobna razmerja med poezijo, prozo, filozofijo, literarno teorijo in sociologijo. Organizacija te »vsebine« v posameznih številkah je drugačna. Ta organizacija v kontekstu osnovne intencije zahteva celo vrsto sprememb: več pozornosti avtentičnejši likovni oziroma tehnični ureditvi. Ta svobodnost tehničnega

urejanja zahteva boljši papir in ustreznejši format. Kršitev tradicije v ohranjanju formata skozi celo leto smo omilili s tem, da je bil format spremenjen po šestih številkah tega letnika, torej na polovici.

Tematska organizacija številk, kršena občasno z objavo prispevkov, ki po nastajanju in stremljenju v take tematizacije ne teže, zahteva od bralca, navajenega klasične revije, povečanega napora. Od vseh institucij zahteva več strpnosti in več zaupanja, saj s tem odpada »sigurnost«, ki je prej temeljila na uredniškem programu oziroma nosilcih revije. Od vseh umetniških in strokovnih grupacij pa zahteva večjega napora za ohranjanje in izoblikovanje lastnega umetniškega izraza oziroma za neprestano preseganje tega. V tem smislu se posamezne številke istega tematskega področja ne bodo ponavljale, temveč nadgrajevale.

Ta kratek zapis ne opredeljuje v zadostni meri uredniškega koncepta. Tega ne more noben zapis, temveč samo izhajajoče številke. Odpira pa možnost za razgovor in v tem smislu ga je treba razumeti kot vabilo na diskusijo.

Največja knjigarna v Sloveniji,

MLADINSKA KNJIGA

Ljubljana, Titova 3/I

vas opozarja na nove knjige založbe Mladinska knjiga, na nemške in italijanske umetnostne edicije, ter nekatere plošče:

BART WINER: ŽIVLJENJE V STAREM SVETU

Knjiga v zgoščenem in prijetnem slogu opisuje življenje v starem veku od Mezopotamije do Rima in je zelo zanimivo branje za otroke in odrasle. Je bogato opremljena z barvnimi ilustracijami Stelle Savage, velja pa 60,00 N din.

SODOBNA ILUSTRIRANA ENCIKLOPEDIJA

To je knjiga »Sodobne ilustrirane enciklopedije«, ki zanimivo obravnava celotno zgodovino človeštva in je namenjena predvsem mlajšim bralcem. V tej zbirki so doslej izšle Narava, Umetnost, Zdravje in Bogastvo, Znanost in Zgodovina, v pripravi pa so še Geografija, Tehnika ter Jezik in komunikacije. Naročniki na celotno zbirko imajo še vedno ugodnost subskripcijske cene, to je 90,00 novih dinarjev za zvezek.

MARTIN LUTHER KING — ČRNI GANDI

Knjiga iz zbirke »Pričevanja«, ki opisuje življenje in delo velikega črnskega borca za mir, prijateljstvo in sožitje črncev in belcev. Velja 4,00 nove dinarje.

TOLIČIČ, SMILJANIĆ, ČOLANOVIĆ: OTROŠKA PSIHOLOGIJA

Knjiga iz zbirke »Učbeniki in pripomočki«, cena 31,00 novih dinarjev.

Poleg naštetih knjig ima knjigarna na zalogi knjige s področja umetnostne zgodovine znane italijanske založbe Rizzoli, in sicer zbirko Clasici dell'Arte, v kateri so doslej izšle monografije **MICHELANGELA, BOSCHA, BOTTICELLIJA, BREUGLA, VERMEERA, LEONARDA DA VINCIJA, VAN EYCKA, INGRESA** in drugih, izidejo pa še: **DÜRER, PICASSO, WATEAU, VELASQUEZ.** Cena posameznega zvezka je 23,50 N din.

V glasbenem oddelku »Mladinske knjige« sta plošči založbe Mladinska knjiga »SIMFONIJA« MARIJANA KOZINE v štirih stavkih, v izvedbi simfoničnega orkestra RTV Ljubljana, in PARTIZANSKE PESMI v izvedbi Invalidskega pevskega zbora, ter plošče holandske založbe Philips, med drugim BACHOVE maše in pasijoni, kompletne BEETHOVNOVE klavirske sonate v izvedbi Claudia Arraua in Svjatoslava Richterja, GREGORIJANSKI KORALI IN MAŠE, SCHUBERTOVI samospevi ter operi ZALJUBLJEN V TRI ORANŽE in PRODANA NEVESTA v izvedbi ljubljanske Opere.

Iz zahodnonemške založbe Electrole pa je dobiti izbor Bachovih kantat, Beethovnovo Misso solemnis, Faurejev Requiem, Haydnove Letne čase in Stvarjenje, Händlove koncerte za orgle in orkester ter Mozartove klavirske sonate in klavirske koncerte.

nr razgledi

štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna vprašanja

naši razgledi

Tribuna slovenskih izobražencev že 17. leto odprto in kritično posega v aktualno dogajanje doma in po svetu. NR objavljajo na svojih straneh zunanjepolitične komentarje, zapiske in razprave iz družbene politike, gospodarstva, šolstva in prosvete, znanosti in kulture, pesniške in prozne prispevke, eseje in ankete, kritike in glose umetnostnih manifestacij, aktualne pogovore in bibliografijo.

nr po svetu

izbor iz tujih časnikov in revij

naši razgledi

Priloga NR — razgledi po svetu — pa prinaša članke, komentarje, razprave in feljtone vsega tistega živega svetovnega dogajanja in snovanja, ki odmeva tudi pri nas, izpod peres uglednih tujih avtorjev in iz mnogoterih tehtnih virov publicistike vsega sveta.

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo, št. 71

PROBLEMI

POEZIJA PROZA DRAMATIKA

Najnovejši izdaji edicije OHO:

TOMAŽ ŠALAMUN: NAMEN PELERINE
(format 22 × 22 cm, cena 24 N din)

I. G. PLAMEN in MARKO POGAČNIK:
PEGAM IN LAMBERGAR
(format 20 × 11 cm, cena 13 N din)

Na voljo v vseh knjigarnah širom Slovenije