

19.245

204
(1, 1981)
LETNIK XIX

PROBLEMI

6

Dora leži na parah, okno je zaprto, prišla sta bila soseda, na mizi je še ena steklenica vina. Vsi štirje sedijo, mečejo kanasto in kadijo ko Turki. Eden od sosedov, Trygve se je imenoval, seže v žep po robec in si otre preznojeno čelo, mimogrede se ozre še na mrtvo. Nadaljuje z metanjem in se nenadoma strese ter odrine stolico. Pogleda še enkrat v trugo.

— Ti, stara je čisto potna.

V resnici je bilo po njenem mastnem obrazu polno vodenih kapljic, kot bi jo kuhala vročina.

— Križana, ja, kaj pa misliš? V glavah se jim je že vrtelo.

Gospodar se je zagledal v sličice in počasi izcedil:

— Odpri okno, naj se zlufta.

Trygve je hitro vstal, druga dva za njim. Prijeli so za dno in zanesli žensko na okno, kjer se je prezračila in osušila. Zunaj se je že svetlikalo, najbrž se je tudi že kak petelin prebudil. Fantje so igrali dalje.

. . . . . s kočije stopal,
težak je nosil plašč na sebi.
Vprašal sem, če križa nima.
Ni odvrnil mi besede.
. . . . . sem vedel,
da križ v srcu svojem nosi.

. . . . . .
. . . . . .
V srcu kar nosim,
moje je vse.

* * *

V vasi Laudat je zakikirikal petelin.

* * *

Skozi prosojno meglo in skozi okno se je prebil slaboten glasek navčka. Zaklenkal je enkrat, še enkrat in še enkrat. Menihi so se odpravljali k jutranji maši. Ljudje so še spali, a začenjal se je nov dan. Ko so zjutraj vstali, so bili spet taki kot včeraj. Bali so se noči in jo komaj spet čakali.

7

Že zgodaj sem šel v vas po kruh. Ko sem se vrnil, so stali vsak zase. Nekateri so brskali po zemlji kot kure, s palico, z nogo, nekateri so kar tako gledali v zrak, v nebo, v drevesa, čakali sonca, da jih ogreje, potem zajtrk, pa kosilo, se bali dolgega popoldneva, ... spet večerja, spanje ... Na hodniku sem srečal Jedto in se ji nasmehnil; poslala me je nekam, naj se ji že skidam izpod nog.

— Ooo, la la, sem rekel.

VPRAŠANJE O POEZIJI NA SLOVENSKEM

Ivan Urbančič

Tekst, ki ga tu objavljam, je prvo poglavje iz študije "Vprašanje umetnosti in estetike na prelomu sodobne epohe", *s podnaslovom "Estetska in filozofska misel Dušana Pirjevca". Študija je bila napisana avgusta 1980 v okviru avtorjevega dela na Inštitutu za sociologijo pri Univerzi v Ljubljani. Pričujoči tekst je torej odlomek iz širše celote in je zato kot tak brez razvidnih zaključkov. Prikazuje samo začetno ali "pripravljalno" fazo Pirjevčeve problematizacije estetike oz. poetike.*

Takoj za začetku je treba povedati, da Pirjevec v svojih študijah in predavanjih ni razvil kake svoje posebne estetike ali poetike. V prvi vrsti je s temi svojimi premisleki **utemeljil radikalno vprašanje** o estetiki in o poetiki in s tem tudi vprašanje o umetnosti in o poeziji. Prav zaradi tega pripada tej Pirjevčevi misli edinstveno mesto v zgodovini estetske misli na slovenskem. Edinstveno zato, ker to njegovo vprašanje po intenciji svoje utemeljitve, kakor jo je zarisal Pirjevec, pomeni pravzaprav problematizacijo ne le vseh dosedanjih že obstoječih estetik in poetik in teorij oz. znanosti o umetnosti, temveč pomeni radikalno problematizacijo samega njihovega **principa**. Če postane problematičen sam **princip** estetike kot take in poetike kot take in s tem tudi vseh drugih znanosti o umetnosti in poeziji, potem je jasno, da ne gre več le za kako novo formulacijo neke nove estetike in nove poetike, ki bi ustrezala nekim novim pojavom, ki jih dosedanje estetike in poetike in teorije o umetnosti in poeziji niso mogle primerno zapopasti. Vendar pa ta problematizacija ni postavljena kot kaka poljubna Pirjevčeva domislica.

Pirjevec v svojih izvajanjih pokaže, da ta problematizacija izhaja iz nekega sodobnega zgodovinskega dogajanja same stvari estetike in poetike. Prinaša jo namreč sodobno dogajanje same umetnosti in poezije v sodobno-prihodnjem svetu kibernetične znanosti-tehnike na eni strani in sodobno vprašanje naroda, posebej vprašanje narodne kulture in njenega bivanja v tem svetu na drugi strani. Iz rečenega se že nakazuje, da dobiva Pirjevčeva misel utemeljitve vprašanja o estetiki, o poetiki in o umetnosti in poeziji svojo spodbudo od dveh sovisnih strani. Najprej iz specifičnega sodobnega dogajanja umetnosti in poezije znotraj naroda in problema njegovega bivanja v sodobnem svetu. Konkretno to pomeni, da mu gre tu v prvi vrsti in odločilno za **slovensko** umetnost, za **slovensko** poezijo, za **slovensko** misel o umetnosti in poeziji in s tem za **slovenski** odnos do umetnosti in do poezije znotraj **slovenskega** duhovnega, kulturnega in narodnega prostora. Nato pa dobiva njegova utemeljitev vprašanja o estetiki in o umetnosti spod-

budo od sodobnega **svetovnega** dogajanja umetnosti in teorije o umetnosti (in drugih ved o umetnosti), ki se ju je polastila kibernetično-tehnična znanost in obenem tudi suspendirala dotedanje in obstoječe humanistične stroke historičnih, literarnih in drugih humanističnih ved dosedanjega tipa kot z njenega sodobnega vidika **neznanstvene**. V sklop omenjene kibernetično-tehnične znanosti spadajo po nji določene posebne veje, namreč sodobna informacijska teorija, sodobna teorija komunikacije oz. splošna semiologija in teorija sistemov ali sistemska teorija. Po Pirjevcu je to troje v sklopu kibernetike podlaga in imanentni cilj tudi strukturalne poetike oz. estetike, brez ozira na to, ali njeni avtorji to eksplicite povedo ali ne. Ena izmed značilnosti sklopa te kibernetične znanosti je, da ni zgolj veda, ampak postane v svoji dognanosti sama generativna, kar v aplikaciji na umetnost pomeni, da kibernetika sama prevzame tudi proizvodnjo umetniških proizvodov. Šele s tem se ta **znanost** dovrši kot **znanost**, ki ne le **ve**, temveč **zna** narediti, **zna** proizvesti, je samouravnavajoči se način realizacije vsakega možnega cilja, torej tudi proizvodnje umetniškega(!?) dela.

Če zazdaj dopustimo v zvezi z rečenim vsaj to, da nekaj na vsem tem je, da to niso le prazne izmišljotine kake znanstvene fantastike, temveč že realna sodobna zgodovinska dogajanja in "smeri razvoja", potem mora to dogajanje skrajno vznemiriti vsakega resnega in poštenega znanstvenika humanistične, bodi historične ali literarne stroke dosedanjega tipa. Vznemiriti namreč v prvi vrsti zato, ker suspendira prav **znanstvenost** vsega njegovega dosedanjega znanstvenega dela. Nič več ne bo mogel mirno znanstveno delati naprej na že utečeni način in tudi vsa zgradba njegovega dotedanjega dela se mu mora mahoma zamajati. Taka situacija neogibno terja od znanstvenika, da radikalno in do kraja brezobzirno pretrese in preveri same principe tako svoje dosedanje znanosti kakor tudi nove prevratne znanosti o svojem posebnem predmetnem področju. Še več: tudi sámo to dosedanje predmetno področje postane s tem dogajanjem prav tako vprašljivo in potrebno radikalnega premisleka.

Da zbuja taka situacija tudi že kot možnost skorajda grozo, ni treba posebej govoriti. Zato pa je mogoče tudi pričakovati različne obrambne reakcije vsega ustaljenega in obstoječega na tak vdor novega, nepredvidenega in prevratnega; in to najprej v vsakem od nas samih in šele nato tudi lahko navzven, v odnosu do drugih. Brez ozira na različnost takih obrambnih reakcij, ki segajo lahko od navadne ignorance in ne sprejetja na znanje, preko navideznega "teoretičnega" zavračanja ali tudi ideološkega odklanjanja do slepega aktivnega institucionalnega onemogočanja in uničevanja, je vsem takim obrambnim reakcijam lastno to, da se ne spuščajo v ustrezno in radikalno teoretično razpravo nastale situacije, ker je po samem tem obrambnem refleksu taka teoretična razprava že onemogočena in zaprta, dokler tega obrambnega refleksa ne obvladamo.

Iz ozira na Pirjevčeva izvajanja lahko rečemo, da se je nekaj takega godilo v zadnjih dvajsetih letih na slovenskem **tudi** na področju umetnosti in poezije in estetike oz. poetike in teorije umetnosti, da niti ne omenjam filozofije. In prav zato, ker je Pirjevec, sam tudi dejavni in plodni nosilec določene literarne znanosti na slovenski univerzi, kot tak prevzel nase radikalni premislek nastale sodobne situacije svoje vede in s tem tudi umetnosti in poezije, ker se tej zgodovinsko nastajajoči problematizaciji tudi lastnega dela ni izmaknil s káko obrambno reakcijo, pripada njegovi utemeljitvi radikalnega vprašanja o estetiki, o poetiki in s tem o umetnosti in o poeziji in literarni znanosti zazdaj edinstveno mesto na slovenskem — in to brez ozira na to, kako ocenimo njegovo faktično izvedbo utemeljitve tega vprašanja. Da je tu ne bom ocenjeval niti kot ideološki odklon, niti kot neznanstveno, niti kot totalni nihilizem, niti kot nacionalni nihilizem, niti kot kaj zastarelo zaprašenega, kar je hvala bogu že pase, niti kot nacizem ipd., kar so vse že znane in popolnoma brez-miselne obrambno-reakcijske nalepke na Pirjevčevo delo, bo postalo očitno iz celote tega mojega premisleka.

Seveda nikakor ne gre za to, da bi odslej hodili kar po Pirjevčevih stopinjah. Vendar si tudi ni mogoče kar naprej zatiskati oči pred krajino **sodobnega** sveta, v kateri se dogajajo take in take, med drugim tudi nenavadne reči. Vprašanje je, ali je mogoče bivati v svetu, pri tem pa misliti in se obnašati tako, kakor da je ta svet zmeraj enak, le naši instrumenti da se "razvijajo". Mar ni treba prisluhniti najprej spremembi samega sveta, kjer navsezadnje izvira tudi vsa radikalnost nepoljubnih zgodovinskih vprašanj? Vendar kako je s sedaj rečenim svetom? Je svet tu tisto, kar sproti registriramo dogodkov in na ozadju že znanega obdelamo z našimi že utečenimi znanostmi, dobavljajoč si tako skoraj vsakodjevno drugačno "podobo sveta", ki se sedaj takorekoč kar pred našimi očmi nenehno spreminja? Najbrž ne. Svetovnozgodovinske epohalne zareze, medsebojne sklopljenosti in razločenosti epoh zgodovine sveta, **napoke epoh sveta** najbrž niso take tekoče 'podobe sveta", ki si jih v našem času dobavljamo za svoje vsakdanje orientiranje. Zakaj ne? Zato, ker se s táko epohalno zarezo, s táko napoko epohe sveta ne spremeni le to ali ono ali tudi vse bivajoče, temveč se prelomi sam smisel, **resnica** ali **bit** vsega bivajočega, vključno človeka samega. Napoči nova epoha. Zato je s táko zarezo, s táko napoko mahoma drugi ne le princip in bistvo znanosti in znanstveno-tehnične proizvodnje in umetnosti itd., temveč je sedaj drugo tudi sámo bistvo človeka. Taka zareza ali napoka je **zgodba o-svojitve** človeka in z njim vsega, kar zanj je, v novo epohalno poslanstvo svojega svetovno-zgodovinskega bivanja.

Vprašanje o epohalni spremembi sveta in o izkušnji take spremembe je zato skrajno zagonetno in kočljivo, edinstvena in prava uganka. Vendar če se dandanes in že nekaj časa in pogosto in dokaj brez misli prepričujemo o tem, da živimo v prelomnem času, bi bil morda res že čas, da vzamemo to govorjenje o prelomu resno v obzir in da ga poskusimo misliti dosledno in nepopustljivo pri vsaki stvari, ki nas srečuje in zadeva, najprej seveda pri vprašanju zgodovinskega časa. Torej tudi pri estetiki, poetiki, literarnih vedah itd. in prav tako pri sami umetnosti in poeziji, o katerih je Pirjevec razvil tako radikalno vprašanje. Prvo, kar se pri takem poskusu zahteva, je, da žrtvujemo svoje prepričanje o lastni zanesljivi posesti kakih svojih trdnih in neporušnih spoznanj in spoznavnih principov. Tega se je, kot bomo videli, Pirjevec izrecno zavedal, čeprav pa v svojih izvajanjih temu pogosto ni bil docela zvest. Še huje je. To, kar na mnogih mestih v svojih spisih Pirjevec počne z bitjo in bistvom in bivajočim in močjo in subjektom in ontološko diferenco in ničem ipd., je kratko malo nezaslišano po svoji brezmiselnosti. Na taka mesta se v svojem celotnem premisleku nisem mogel ozirati. Da so taka, leži najprej na odsotnosti izvorne fenomenologije v tistem njenem smislu, ki ga bom naznačil v nadaljevanju tega premisleka. Fenomenologija je pravzaprav edinstvena možnost pristnega filozofskega mišljenja danes. Iz tega bistvenega manka potem pri Pirjevcu na takih mestih nastane zgolj silogistično veriženje praznih "misli". Eno je namreč — tudi lahko podrobna — **seznanjenost** z izvorno fenomenologijo, nekaj povsem drugega pa je dosledno **izpolnjevanje** te fenomenologije pri lastnem mišljenju tematičnih stvari, da bi s tem to mišljenje sámo bilo stvarno-izvorno. Ta razlika je podobna razliki med seznanjenostjo s teorijo plavanja in dejanskim plavanjem. To pa, prvič, ni tako lahko v času splošne epohalne uveljavljenosti vsega drugega v mišljenju, sámo ne izvorne fenomenologije in, drugič, je še posebno težko na slovenskem, kjer: a) nimamo niti kdo ve kako razvite in trdne filozofske tradicije, ki bi nam lahko sama po sebi bolj disciplinirala naše filozofiranje; b) velja iz golega predsodka tudi izvorna feno-

menologija, tudi če jo sploh ugledamo v tej njeni danes še nikakor ne samoumevni izvornosti, za nekaj ideološko in tudi sicer nezaželenega in nepotrebnega in se jo brez vsake resnične potrebe kritično zavrača, še preden se seznanimo z njo; c) ni nikjer nobene instance, kjer bi se ta izvorna fenomenologija sistematično gojila in poučevala oz. **uvajala** kot neka danes nepoljubna možnost filozofskega mišljenja. Prišli smo do tega, da se lahko npr. "abstraktno" slika ipd., ne da bi nam ta nekdanji baubau "protisocialističnega" slikarstva danes rušil našo socialistično družbeno ureditev. Le izvorna fenomenologija je še danes tak baubau. Tisti, ki bi se morda samo spotikali nad omenjenimi Pirjevčemivi miselnimi ohlapnostmi, ki so bolj ali manj lastne nam vsem, bi storili bolje, če bi se obenem ozrli tudi na njihove naznačene pogoje.

Nadalje je treba videti, da ima poskus mišljenja v prej omenjenem smislu, če je res vsaj po intenciji pristno mišljenje, neogibno svojo svetovno-zgodovinsko dimenzijo, brez ozira na to, v katerem posebnem ali zavrženem kotu tega planeta se dogaja. Filozofskega mišljenja v pristnem smislu ni brez svetovno-zgodovinske dimenzije. To je treba pri nas posebej poudariti najprej zaradi znanega slovenskega kompleksa majhnosti, iz katerega se Slovenci radi takole kaznujemo: češ, "kaj boš govoril o svetovnosti, ko nas je vseh za en pariški kvart", da bi se nato umaknili vsak na svoje ozke in pred hudim svetovnim vetrom zavarovane vrtičke za narodnim ali tudi kakim drugačnim plotom. Res je, da slovenski mislec, tudi če še tako dožene svojo misel, zlepa ne bo imel velikega vpliva na druge velike narode (če ga bo sploh, kdaj lahko imel na lastni narod?!), namreč kultur-sociološko ugotovljivega in izračunljivega vpliva. Vendar je tako izračunan "vpliv" nebistven in ni v nobeni direktni zvezi s svetovno-zgodovinsko dimenzijo njegovega mišljenja, če je res pristno mišljenje. Prej bi se dalo mogoče danes pokazati, da je velikost njegovega vnanjega vpliva obratno sorazmerna s svetovno-zgodovinsko dimenzijo njegovega mišljenja. Iz tega seveda ne sledi, da vsakdo, ki nima nobenega vpliva, že svetovnozgodovinsko misli.

Najbrž so takile preudarki gole banalnosti, vendar, kot vemo, prav te "banalnosti" pogosto hudo žro slovenske kulturne ustvarjalce. Tako da bi v zvezi s tem kompleksom slovenske majhnosti smeli govoriti že kar o zgodovinsko-arhetipski potezi slovenske inteligence. In tudi če se tega kompleksa znebimo, nas ta negacija še vedno sodoloča v naši takšnosti.

Z omenjenim kompleksom slovenske majhnosti morajo biti v zvezi tudi tisti podatki o sodobnih Slovencih, ki jih Pirjevec navaja v svoji študiji, namreč podatki o tem, "da v letu 1967 46 odstotkov Slovencev ni prebralo niti ene knjige" in da smo Slovenci: "Glede števila knjig v javnih knjižnicah na prebivalca več kot trikrat pod standardnim povprečjem. Mi smo narod, katerega okus, kultura in zavest postaja enaka ničli."(1) Je danes, namreč v letu 1980 v tem pogledu na slovenskem kaj boljše? Na to vprašanje bi zelo težko pritrdilno odgovorili. Znano mi je namreč simptomatično dejstvo, da Mestno gledališče ljubljansko igra pred prazno dvorano za abonmaje kolektivov, čeprav so ti abonmaji "polno zasedeni". Torej je samo takoimenovanim kulturnim animatorjem uspelo prepričati ljudi, da so pokupili abonmaje, ne pa tudi, da bi hodili tja še poslušat in gledat predstave.

Kako vse to razumeti, če ne tako, da pač ni dovolj intenzivne potrebe po duhovni kulturi, po tistem "duhu", ki je in ki nosi svetovno in s tem tudi narodno zgodovino oz. zgodovinskost? Kaže morda ta odsotnost intenzivne potrebe po takem "duhu" na to, da ta narod nereflektirano obupava nad svojo svetovnostjo in zgodovinskostjo? Ali ni to tedaj le druga stran tistega prej omenjenega, kulturno-zgodovinskega kompleksa slovenske majhnosti, ki mori slovensko inteligenco? Ali ne prihaja iz te "razsežnosti" tudi tisto vprašanje, ki ga Pirjevec navaja v svoji študiji, namreč vprašanje:

"ali naj tudi mlada humanistična inteligenca sledi zgledu tehnične inteligence in se izseli? Mladi generaciji se je položaj prikazal tako, kakor da nima več možnosti ustrezne fizične in duhovne eksistence tu, kjer je pač doma." (Vp, 9).

Res je, kdo od nas še ni nikoli pomislil na to, da bi imel kje v tujini več možnosti, če... če seveda ne bi bil tam izkoreninjen tujec? In tako pač vstrajamo. Toda to golo vstrajanje je najbrž premalo. Otresti se takih kompleksov in iz njih vstajajočih vseh mogočih notranjih in vnanjih ovir in pregraj pa ni mogoče vse dotlej, dokler jih iz topega občutja ne postavimo predse v jasnino in tako vzpostavimo do njih distanco in se obenem odpremo "duhu" zgodovinskosti sveta in nas samih v njem. Nesmiselno je zato prav tistim posameznikom, ki take stvari prinašajo na dan in ki so povečini tudi ustvarjalno dejavni, očitati zato pesimizem, defetizem, nihilizem in podobne reči.

Čemu tu vsa ta apelirajoča "poučnost"? Zato, da bi bolje razumeli Pirjevčeva izhodišča in spodbude tako pri zasnavljanju njegove filozofske misli o dopuščanju biti ali dejavni ljubezni kakor tudi pri utemeljevanju radikalnega vprašanja o umetnosti in poeziji, o estetiki, o poetiki in drugih vedah o umetnosti. Premislek takega vprašanja ima, kot smo to omenili, nedvomno svojo svetovno-zgodovinsko dimenzijo; in utemeljitev takega vprašanja zahteva od človeka odprtost in izpostavljenost temu sodobnemu "duhu"; in prav isto zahteva taka utemeljitev od nas, če naj jo primerno stvari razumemo. Skratka: Pirjevec sam, uvajajoč svoje vprašanje o poeziji, najprej govori o zgodovinsko nastali situaciji poezije in sploh umetnosti na slovenskem in opisuje pomen in vlogo, ki sta jo imeli umetnost in poezija za slovensko narodno gibanje, predvsem pa opisuje sodobno krizo te njune vloge in pomena, ki pelje na eni strani v konflikte in na drugi strani obenem sprošča pot novemu odnosu do poezije in umetnosti. Do take sprostitve za novo dojemanje umetnosti pa pelje po Pirjevcu premislek tega, "kaj je bistvo poezije", ki je "hkrati vprašanje o umetnosti nasploh" (Vp, 5).

Vendar zastavitev takega vprašanja zahteva najprej neko utemeljitev, saj "ni jasno, zakaj mu je prav v tem trenutku treba posvetiti posebno pozornost, ko pa vsi vemo, da je bilo izčrpno obravnavano v neštetih razpravah, knjigah in priročnikih." (Vp, 5).

Taka misel lahko pomeni, da načelna zastavitev vprašanja, kaj je poezija in kaj je umetnost, mora — da bi bila utemeljena — imeti neko globljo osnovo. Torej je zgolj dozdevnost mnenje, da je táko vprašanje mogoče zares postaviti kjer koli in kadar koli, kakor da je kaj brezčasnega. Nasprotno, táko vprašanje ima svoj lastni čas, sicer je nebistveno, zgolj abstraktno. Razen tega je v tako preprosti obliki zastavljeno vprašanje, kaj je poezija, po Pirjevcu prav zato tudi **radikalno**.

"Vprašanje je zastavljeno tako, kakor da sploh ne bi vedeli nič o poeziji ali kakor da bi o njej nič več ne vedeli." (Vp, 6).

Vendar tudi to še ni dovolj, zakaj táko vprašanje mora navsezadnje izhajati iz same tiste stvari, o kateri vprašuje in ki je nekako nasploh znana in prisotna, namreč iz poezije same. Zato Pirjevec pravi

"...da je možno radikalno vprašanje o poeziji postaviti le v primeru, če je tudi poezija sama postala radikalno vprašljiva, z njo pa tudi vsi doslej veljavni odgovori na vprašanje: kaj je poezija." (Vp, 6).

---

1 Glej **"Vprašanje o poeziji"**, Znamenja 56, str. 8—9, kjer Pirjevec navaja te navedbe po Janezu Vipotniku in Jožetu Snoju. V nadaljevanju bomo to študijo označevali s črkami Vp.

Pirjevec sedaj najprej oriše sodobno situacijo poezije na slovenskem in pokaže, da prav različni, bolj ali manj nerefleksirani odgovori na vprašanje, kaj je poezija, peljejo v hude kulturne konflikte, kjer eni očitajo nekaterim sodobnim pesnikom totalni nihilizem in pesimizem in razkrajanje vrednot in proglašajo njihovo delo sploh za nepesništvo itd. V te probleme, ki sodijo bolj v sociologijo slovenske kulture, se sedaj ne bomo spuščali. Zanima nas v prvi vrsti Pirjevčeva nadaljnja pot razvijanja vprašanja o poeziji in umetnosti. Ta pot pelje Pirjevca k nekaterim že uveljavljenim pojmovanjem poezije in umetnosti.

Najprej zadene na problem historične metode oz. historizma v odnosu do umetnosti in poezije. Na zelo plastičen in preprost način razvije problem historizma ob Vidmarjevi razlagi Prešernovega pesimizma ob primeru soneta "Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,". Da bi namreč Prešernova poezija lahko veljala kot visoka narodna vrednota, je bilo potrebno najprej historično relativirati ta očiten Prešernov pesimizem. Takole pravi:

"dognati je potrebno, kakšen je ustroj tistega preobrata v razumevanju in ocenjevanju Prešernove poezije, ki se mu redno posreči, da odstrani ali pa vsaj dovolj prepričljivo in učinkovito blokira pesimistične razsežnosti Prešernovih verzov." (Vp, 19).

Ta preobrat v razumevanju pokaže Pirjevec kot historično relativiranje Prešernovega pesimizma samo na njegov čas in na njegovo osebnost. S tem pa je ta Prešernov pesimizem ne le relativiran na njegov čas, temveč že tudi preinterpretiran v kritiko tega časa in teh razmer. Ker pa je Prešernova doba za nas preteklost, ki jo ne moremo več neposredno izkusiti, leži taka interpretacija Prešernove poezije v celoti na historični vedi, ki ji mora taka razlaga brezpogojno zaupati.

Toda izkušnja radikalne vprašljivosti, iz katere prihaja Pirjevčev premislek, ne dopušča več takega naivnega zaupanja. Humanistične vede se sicer — kot je splošno priznano — razlikujejo od prirodoslovnih znanosti, ne da bi se to priznanje kdaj tudi zares razvilo v radikalno vprašanje o znanstvenosti humanističnih ved, meni Pirjevec. Problem historizma v odnosu do umetnosti pa pravzaprav ne leži v prvi vrsti na resničnosti ali neresničnosti samega historičnega spoznanja, temveč na relativiranju umetnosti in poezije na njeno vsakokratno dobo in njene razmere. Historične znanosti se namreč ločijo od historizma, zakaj raziskati historični nastanek česa ni isto kot relativirati veljavnost česa samo na določen čas, kraj in konkretnega nosilca, kar je značilnost historizma. Na docela enak način relativira metoda historizma tudi filozofsko mišljenje na svojo vsakokratno dobo in družbene razmere in družbenega nosilca in preinterpretira s tem filozofsko mišljenje v svetovni nazor ali ideologijo. To se po Pirjevcu dogaja tako, da se v historični razlagi poezija in umetnost pokažeta kot neka posledica, katere vzrok je v družbenih razmerah in odnosih časa in kraja svojega nastanka v sovisnosti z ustrojem osebnosti svojega ustvarjalca. Status pesniškega dela je sedaj ta, da je pesniško delo odraz ali izraz dobe in avtorja ali tudi svojski posnetek tega dvojega. Ne da bi historizem naravnost imenoval s tem imenom, izreka Pirjevec prav to njegovo poglavitno potezo, ko pravi:

"Popolnoma vseeno je, s kakšnim splošnim pojmom skušamo označiti ta novi 'status' pesniškega besedila: lahko rečemo, da je izraz ali odraz, odsev ali refleks; lahko pa celo s Tainom rečemo, da je posnemajoče prikazovanje ali uveljavljanje te ali druge bolj ali manj bistvene oziroma pomembne značilnosti. V resnici gre namreč za to, da je besedilo zdaj posledica nekega vzroka, in sicer tako, da je hkrati tudi 'izjava' o tem vzroku oziroma o tistem čisto konkretnem dejstvu, ki je pač bilo vzrok za nastanek besedila, in je zato to besedilo lahko veljavno samo glede na to dejstvo oziroma samo glede na svoj lastni vzrok." (Vp, 27).

Očitno je torej, da historistični relativizaciji poezije na njen določni čas, kraj in osebnost leži v osnovi pojmovanje umetnosti oz. poezije kot izraza ali odraza ali prikazovanja ali posnemanja nečesa historično dejanskega, realnega. Tak je njenemu razlaganju poezije imanentni odgovor na vprašanje, kaj je poezija, naj se tega zaveda ali ne. In z druge strani, namreč s strani same teorije odražanja ali izražanja ali posnemanja, je mogoče reči, da je tej teoriji umetnosti imanentno in načelno lastna historičnost. Zakaj že pomisel na odražanje ali posnemanje je mogoča le iz bistvenega ozira na nekaj historično faktičnega, realnega ali dejanskega, kar misel ali umetniško delo ali poetsko delo kot odraz odrazi ali kar kot posnetek posname. Pokojni Ziherl nas je na filozofski fakulteti še z neskaljenim prepričanjem učil, da sta umetnost in poezija poseben subjektivni odraz objektivne stvarnosti in je s to objektivno stvarnostjo razumel historično ugotovljive in ugotovljene družbene odnose, katerih osnova so proizvodni odnosi in njihova pravno-politična nadstavba. Znanstveno historično spoznanje teh odnosov je zato zanesljiva historična opora za razlago kakega umetniškega dela. Zakaj? Zato, ker je to delo sámo subjektivni umetnikov odraz ali posnetek teh objektivnih odnosov. Iz tega je spet mogoče pokazati, da je umetnost pravzaprav svojski način spoznavanja te objektivne stvarnosti. Med tako razumljeno in vzeto umetnostjo in družboslovno znanostjo je možen glede na spoznanje neki medsebojen odnos podpiranja, vendar tako, da ima seveda v spoznavnem smislu znanost vedno načelno prednost in je umetnost nižji in ne docela primeren način spoznavanja, vendar pa le tudi spoznavanje. Zato tudi pravi Pirjevec:

"Tudi za nas je poezija še vedno način spoznavanja, o čemer priča tista definicija, ki ima sama sebe za marksistično in ki pravi, da je znanost spoznavanje s pomočjo pojmov, medtem ko je poezija oziroma umetnost spoznavanje v obliki podob." (Vp, 43).

"Prilagoditev poezije znanosti in akciji je omogočila, da je literatura sama dobila vrednost znanstvenega spoznanja, kot o tem jasno priča znana Engelsova izjava, češ da je iz Balzacove literature **'celo glede ekonomskih podrobnosti (npr. prerazdelitev realne in osebne lastnine) izvédel več kot pa iz vseh knjig profesionalnih zgodovinarjev, ekonomistov in statistikov tega obdobja'.**" (Vp, 50).

Ko pravi Pirjevec, da je poezija tudi **za nas** še vedno način spoznavanja, misli s tem na utečene in uveljavljene nazore, ne da bi se sam s tem identificiral.

Vendar je treba sedaj opozoriti na to, da je med imanentno in načelno historičnostjo umetnostne teorije odraza in **historizmom** kot relativizacijo vsakega umetniškega oz. literarnega dela na njegovo konkretno dobo in osebnost ustvarjalca sicer majhen korak, da pa historičnost teorije odraza le še ni, niti ni nujno tak historizem. Zakaj trditi, da je neko umetniško delo odraz neke dobe ali nečesa historično dejanskega iz te dobe in trditi, da **velja** in je **resnično** le za to dobo, ni isto. Zato Pirjevčev prikaz popolnega relativizma in s tem tudi nihilizma, v katerega mora neogibno pasti vsak historizem, še ne zadeva tudi umetnostne teorije odraza ali posnemanja. Ta teorija lahko zapade historizmu in s tem relativizmu in je bila zelo pogosto tudi od svojih lastnih nosilcev na ta način izrabljena, vendar strogo vzeto sama še ne pelje v historični relativizem kljub svoji načelni vezanosti na historičnost. Šele ko se pokaže, da je tudi sama **historičnost** v smislu historičnih ved podvržena relativnosti, je mahoma prav tako relativna in zato ne več splošno obvezna vsaka faktična zvedba kakega umetniškega ali literarnega (tudi filozofskega) dela na dobo svojega nastanka in njen ustroj v smislu teorije odraza ali posnetka. To pomeni, da se umetnostna teorija odraza pri svojem faktičnem izvajanju ali zvajanju umetniških del nikakor ne more rešiti tega **svojega** historičnega relativizma in je zato kakršna koli aplikacija te teorije na umetniška dela splošno neobvezna, se je drži ta poljubnost. "Obvezna" je le za svojega individualnega ali grupnega nosilca (za svoj individualni ali

grupni subjekt) kot njegova svojska delovanjska perspektiva. Resnica take zvedbe ima sedaj tak perspektivičen značaj.(2) Šele v tem smislu zadeva to teorijo umetnosti in poezije Pirjevčev premislek.

Dalje pa je odločilno vprašanje, ali je kar koli rečeno o **umetniškosti** ali **poetičnosti** kakega dela, če ga pokažemo kot odraz ali posnemanje? Očitno še prav nič. Tudi če še tako natančno izvedem kako delo iz njegove dobe in neke njene osebnosti ali ga zvedem na to, iz takega izvajanja še ne zvem niti tega, da je sploh umetniško ali poetsko delo in moram to vednost torej prinesti k takemu zvajanju že od drugod. Zakaj otično kot le kaj je postalo, da vernost ali ne-vernost umetniškega posnetka ali odraza, tj. stopnja skladnosti ali neskladnosti umetniškega ali poetskega dela s čimer koli historično dejanskim ali realnim kot znanstveno-empirično ugotovljivim nima nobene zveze z njegovo umetniškostjo ali poetskostjo in te zato ne moremo na ta način niti potrditi niti ovreči. V tem smislu je treba razumeti tudi Pirjevčevo zavračanje teorije odraza ali teorije posnemanja v umetnosti in poeziji. Teorija odraza ali izraza ali posnemanja postavlja na mesto poetskosti kakega dela njegovo skladnost z odraženim ali posnetim in po historično-empirični poti ugotovljivim realnim ali dejanskim in kolikor skladnejše je toliko boljše, lepše je zanjo, tako da je lepota samo druga oblika znanstvene resnice. Ne daje torej odgovora na vprašanje, kaj je umetnost oz. poezija. Odgovor, ki ga daje, ne zadeva niti umetniškosti niti poetičnosti kakega dela. Zakaj najboljši posnetek ali odraz česa historičnega je lahko v umetniškem smislu neznosno skrpucalo ali zgolj fotografija in najslabši posnetek ali odraz česa historičnega je lahko izvrstno umetniško delo. In če imamo že znanost, ki zares najprimerneje odraža objektivno stvarnost, kdo bi se potem še silil z mnogo bolj negotovim načinom spoznanja, z umetnostjo, ki jo je potem treba še interpretativno prevesti v znanstveno obliko? Razen tega pa poznamo celo izvrstna umetniška dela, ki so docela "abstraktna", kot se reče, tako da niti pri najboljši volji ni mogoče reči, da so sploh poskus posnemanja česa historično faktičnega. Navsezadnje pa tu tudi ne gre za zanikanje tega, da je mogoče iz kakega umetniškega dela razbrati historično faktične reči iz časa njegovega nastanka, temveč za to, da ta možnost še prav nič ne pove o poetskosti tega dela.

Od historizma v odnosu do umetnosti, preko teorije odraza oz. teorije posnemanja pelje Pirjevca pot te še splošne in pripravljalne problematizacije obstoječih in veljavnih teorij in razumevanj umetnosti in poezije k vprašanju vloge, pomena ali učinka, ki ga imata umetnost in poezija na družbo in na človeka. Prav ta problem je namreč spet predmet žolčnih kulturnih sporov in pozorne budnosti oblasti, ki s strogim očesom gleda na te reči. Za splošno sprejeto da velja mnenje, da umetnost in poezija, če sta pravi, človeka dvigata k visokemu idealu človeškosti, ga humanizirata in delujeta nanj moralno in družbeno-politično in vzgojno pozitivno. Pirjevec misli, da imata tako historična redukcija "slabih" komponent umetnosti na določene družbeno-zgodovinske razmere in osebnost avtorja kakor tudi pri tem uporabljena teorija odraza eno svojo korenino in tudi smisel v tem prepričanju o praktični strani delovanja umetnosti v družbi. Pravi namreč:

"zakaj pa je Prešernovemu doslednemu pesimizmu sploh potrebno jemati njegovo splošno veljavnost in ga za vsako ceno stisniti v ozke okvire določene dobe in določene enkratne osebne usode." Pirjevec odgovarja na to vprašanje, navajajoč Vidmarjeve misli: "popolni in dosledni pesimizem bi namreč lahko med drugim **'v največji meri zastrupljal odraščajočo mladino'**, vzeti bi ji utegnil **'smisel in perspektivo njenega življenja'** in tako bi morda onemogočal tudi **'vse izobraževalne in vzgojne napore učiteljev in vzgojiteljev'**." (Vp, 35).

Skratka: take "slabe" sestavine umetnosti in poezije jemljejo človeku voljo do življenske dejavnosti in delujejo, po tem prepričanju, defetistično. To pa ravno kaže, da gre tu zares le za prej omenjeni grupno-subjektni perspektivizem resnice umetnosti kot ene komponente delovanjske perspektive skupinskega subjekta. In take sestavine umetnosti so "slabe" in so "negativne", če jih jemljemo v direktnem smislu kot veljavne le in samó v delovanjski perspektivi subjekta in tudi to le na podlagi prepričanja, da umetnost in poezija zares tako ali drugače, tj. pozitivno ali negativno vzgojno, moralno, politično, družbeno itd. delujeta na človeka, usposabljajoč ga za praktično družbeno delovanje ali pa jemajoč mu voljo do takega delovanja z razglašanjem vsesplošnega nesmisla. Zato se sedaj postavlja Pirjevcu naslednja vprašanja:

"ali poezija res v takem smislu in na tak način deluje na človeka? Kaj pa če v resnici sploh nima nikakršnega socialno moralnega učinka in pomena? Kaj pa če sploh nima tiste družbene funkcije, kakor si jo ponavadi predstavljamo?" (Vp, 36).

In brez dvoma, da je za odgovor na táko posebno vprašanje potrebno najprej odgovoriti na prvo vprašanje, kaj je pravzaprav poezija, kaj je umetnost.

Za taka posebna pojmovanja, namreč da umetnost in poezija imata ali da nimata takega vpliva na človeka, da delujeta ali da ne delujeta na vzgojo, moralo, družbeno-politično obnašanje itd. človeka, išče Pirjevec vzore in osnove v tradicionalni evropski misli o umetnosti in poeziji. Pravi namreč:

"Ko torej razmišljamo o temeljih pri nas še danes prevladujočega odnosa do umetnosti, nam mora biti jasno, da gre pri vsem tem za splošno evropsko vprašanje. Zato se zdaj našemu razmišljanju odpirata kar dve poti: ena vodi k vprašanju o splošno evropski misli, druga pa k vprašanju o njeni slovenski 'varianti', se pravi o pomenu te misli znotraj naše nacionalne zgodovine." (Vp, 37—8).

Prvi in najmočnejši vzor za ta pojmovanja umetnosti v evropski misli najde Pirjevec pri Platonu. Pirjevec se pri tem ne spušča v načelno razpravo Platonovega pojmovanja poezije, ampak se zadrži samo pri navajanju Platonove misli o delovanju poezije na človeka v državni skupnosti. Sedaj ne moremo pretresati vprašanja, ali Pirjevec sami antični grški misli in posebej Platonovi misli primerno interpretira odlomke o umetnosti in poeziji, ki jih navaja iz Platonovega dialoga o državi. Dalo bi se namreč razločno pokazati, da je Pirjevec Platona tu preinterpretiral v duhu moderne epohe in je s tem zabrisal epohalno svojskost zadevne Platonove misli. Vendar ta problem sedaj niti ni najbolj pomemben, če nam gre za Pirjevčeva pojmovanja.

Pirjevec prikazuje najprej Platonove misli o delovanju poezije in nato takole strne to izvajanje:

"Naš opis razprave, ki jo vodi Platon v svoji **Državi** proti poeziji, je zaobsegel že toliko prvin, da jih lahko strnemo v krajšo definicijo: tragično pesništvo zbuja z uprizarjanjem nesrečnih usod v gledalcu čisto določena čustva, predvsem sočutje in strah, ter utrjuje slabši del naše duše, kar vse ima lahko usodne posledice; ko namreč gledalec sam pade v nesrečo ali se znajde v težkem položaju, ko mora izbirati med smrtjo in svobodo, pa v njem zaradi vpliva tragedije prevlada slabši del njegove duše, se torej ne more obvladati, ves se preda strahu in sočutju, zato ne more primerno ukrepati in odločil se bo raje za poraz in suženjstvo kakor pa za svobodo in smrt. Iz tega pa sledi, da ima poezija v okviru Platonovega sveta takšno moč, da naravnost odločilno oblikuje človekovo notranjost, odločilno vpliva na njegovo vedenje in prek tega celo na usodo skupnosti... Brž ko pa ima poezija takšno moč, jo je seveda pri priči treba podrediti nekemu višjemu

2 Podrobneje sta smisel perspektivizma resnice in načina izpolnjeva ja tega smisla popisana v knjigi: I. Urbančič, "**Temelji metode moči**", pri založbi NIP "Mladost", Beograd 1976.

merilu, ki zadeva tako človekovo ravnanje v določeni skupnosti, pa tudi njegovo ukrepanje v okvirih čisto individualnega, tako rekoč zasebnega bivanja. To merilo je razumno, učinkovito, za posameznika in skupnost koristno delovanje in dejanje. V skladu s tem merilom poezija ne sme pripovedovati ničesar, kar bi zmanjšalo borbenost državljanov, ne sme slikati podzemlja v črnih barvah, kar konkretno pomeni, da ne sme govoriti o smrti kot o nečem dokončnem in nepresegljivem, tako da mora ostati človekova končnost kot temeljno in neukinljivo dejstvo človeka prikrita." (Vp. 40—1).

Zadnji stavek že nakazuje celotno Pirjevčevo misel o smislu smrti, kakor jo je razvil v utemeljitvi dopuščanja biti kot dejavne ljubezni v svoji interpretaciji Karamazovih. Iz te Pirjevčeve misli je treba razumeti sedaj tudi njegovo interpretacijo Platonove razlage umetnosti in poezije. Da imata poezija in umetnost po Platonu tak vpliv na človeka, da ga lahko tako ali drugače spreminjata, zvaja Pirjevec na Platonovo načelno pojmovanje poezije kot posnemanja, ki da leži na čutnosti:

"Kakor dokazujejo njegova obširna razpravljanja zlasti v deseti knjigi, je nastanek umetnosti vezan ravno na čutnost, zato je poeziji, ki je posnemanje — mimesis —, dostopno le to, kar je pač dostopno čutom. (...) Umetnosti potemtakem globlja resnica pojavov in predmetov sploh ni dostopna." (Vp, 42—3).

Na čem leži tedaj tak vpliv umetnosti, táko njeno delovanje na ljudi? Po Pirjevcu: na njeni zlaganosti:

"Glede na resnico pojavov, ki jih upodablja oziroma posnema, je pesniško delo navadna prevara in laž. Kot je Platon prej odrekel poeziji značaj pravega delovanja, tako ji odreka tudi značaj pravega, tj. razumskega ali znanstvenega spoznanja. To pa seveda lahko stori le, ker je že vnaprej prepričan, da nam hoče poezija kot posnemanje, tj. kot mimesis čutnih kvalitet pojavov in predmetov podajati pravzaprav njihovo bistvo in resnico ter tako opravljati posel, ki je posel razuma oziroma znanosti." (Vp, 43).

Iz navedenih Pirjevčevih sklepov postaja očitna njegova moderna in Platonovi misli neustrezna preinterpretacija, ki zadevno Platonovo misel ne le poenostavi, ampak jo preloži iz njenega lastnega horizonta v docela drugi horizont, namreč v horizont moderne misli. Popolnoma jasno se to vidi ob pojmu znanosti in znanstvenega spoznanja. Iz Pirjevčevih formulacij je očitno, da ima v mislih moderni pojem racionalno-empirične znanosti o posebnem predmetnem področju bivajočega in da tak pojem znanosti pripisuje nazaj Platonu. Platon pa takega pojma znanosti kratko in malo še nima. Platon misli s svojo znanostjo na **bit** bivajočega, pravo znanstveno spoznanje je zanj spoznanje bit-nega, saj edinole **bit** bivajočega ni kaka bivajoča lastnost na bivajočem, ki bi bila dostopna čutom; zato umetnost kot posnemanje bivajočega, kakor se kaže čutom, ne more spoznati biti. Problemi, ki vstajajo ob vsem tem, so izredno zapleteni in bi zahtevali zelo obširno razpravo, ki je tu ni mogoče podvzeti.

Prikazana Pirjevčeva misel zadeva v resnici samo moderne razlage Platonovih misli o umetnosti, torej razlage, ki so v Evropi nastajale v času po Heglu in Marxu. Res je namreč, da so Platona v tem času tako razumeli in razlagali, kar sedaj pomeni, da so pri Platonu našli svoje lastne, ne-vedé njemu podtaknjene misli in tako obenem brisali nezvedljivo epohalno svojskost Platonove misli. Zato je bila možna tudi Pirjevčeva historično kulturološka iz-postavitev takoimenovane platonistične linije pojmovanja umetnosti in poezije v nasprotju oz. v razliki z aristoteljansko linijo v evropski zgodovini, od katerih prvo pripisuje Pirjevec pretežno evropskemu Vzhodu (danes torej socialističnim deželam), drugo pa pretežno evropskemu Zahodu. Res pa je tudi, da ta pretežno kulturološka Pirjevčeva teza nima za vprašanje estetike in poetike nobene bistvene teže.

Iz Pirjevčevega prikaza "Platonovega" pojmovanja poezije in umetnosti je očitno, da sta torej le tista umetnost in poezija **pravi** in **dopustni** v državni skupnosti, ki sta 1. prilagojeni znanstvenemu spoznanju objektivne stvarnosti v prej omenjenem smislu in 2. pospešujeta s svojim delovanjem na ljudi bivanje in uspevanje te državljanske skupnosti, sta torej spet v skladu z njenim ustrojem in z njenimi cilji, sta le-temu prilagojeni tako, da s svojim delovanjem na ljudi le-te spreminjata v smislu primernosti tej lastni državljanski skupnosti v njenem obstajanju in rasti. Ali moderneje rečeno: umetnost in poezija sta pravi in dopustni le, če sta pozitivni moment celotne delovanjske perspektive (= akcijske ideologije) državljansko-družbenega subjekta, če sta le posebna oblika te delovanjske perspektive ali kompleksnega svetovnega nazora oz. ideologije državljansko družbenega subjekta. Pri tem je prej omenjeno znanstveno spoznanje objektivne stvarnosti, ki ga nosijo takoimenovane družbene ali humanistične znanosti, sámo prvoredni moment te delovanjske perspektive državljansko-družbenega subjekta, tj. njegove kompleksne ideologije, katere sestavine so 1. sámo to perspektivično spoznanje, 2, formulacija vrhovnih vrednot in ciljev gibanja in delovanja in 3. produkcija sredstev za 1. in 2. dejavnost, ki sta tudi le svojski produkciji. Iz tega svojega **bistvenega** mesta in vloge humanistične znanosti tedaj le-te izgubijo svojò univerzalno veljavnost in postanejo načelno-bistveno pristrane v tistem smislu, kakor to navaja Pirjevec po Cl. Levi-Strausu (glej Vp, 24). S tem je nepopravljivo načeta tudi sama njihova znanstvenost v smislu univerzalne priobčljivosti in veljavnosti njihovega spoznanja. Natančno v istem smislu (čeprav ne na enak način) morata biti pristrano angažirana tudi umetnost in poezija, da bi bili za državljansko-družbeni subjekt "**pravi**", saj je le **prava** umetnost ali **prava** poezija v opisanem smislu tudi dopustna znotraj državljanske družbe kot subjekta in je le kot taka deležna vse podpore od organiziranih nosilcev državne subjektnosti tega subjekta. Če pa se s tem ne ujema, če ni tem zahtevam prilagojena, ipso facto tudi ni "prava" umetnost, ni "prava" poezija, zato ker je za državljansko družbo moteča, destruktivna, defetistična itd. in je deležna ostrega zavračanja in onemogočanja, črtanja, cenzure itd. in od organiziranih nosilcev subjektnosti državljanske družbe kot subjekta ni deležna podpore, ampak graje in njeni nosilci so po potrebi tudi kaznovani. Šele iz teh globljih struktur modernega dogajanja razumemo lahko Pirjevčevo misel, ko pravi:

"To se redno dogaja v totalitarnih socialno zgodovinskih strukturah, kot npr. v stalinizmu ali neostalinizmu. Tu so se izoblikovali postopki, ki sleherno drugo ali drugačno misel takoj preinterpretirajo v direktno posledico določenih socialno-zgodovinskih dejstev, tako da postane ta misel bodisi uveljavljanje principialno že poraženih, a še vedno živečih reakcionarno buržoaznih 'elementov', bodisi agentura sovražnega kapitalizma, tako da se je lahko polasti policijska 'manipulacija'." (Vp, 32).

Z našim dosedanjim povzetkom in premislekom so v grobem naznačene tiste strukturne konsekvence doslej opisanih teorij umetnosti in poezije, ki določajo v modernem času odnos do umetnosti in do poezije in s tem tudi do njenih ustvarjalcev v državljanski družbi in ki torej določajo tudi bistvo umetnosti.

Vendar iste strukture ne določajo odnosa do umetnosti in poezije le v novejšem času, temveč po Pirjevcu na svoj način tudi v vsej zgodovini slovenskega narodnega gibanja. Zato Pirjevec, ko skuša najti korenine opisanega sodobnega slovenskega odnosa do umetnosti v platonizmu, izrecno govori o tem, da ima ta misel svojo slovensko varianto, ki jo razume kot vprašanje o pomenu te misli znotraj naše nacionalne zgodovine (glej Vp, 38). S tem hoče reči, da je v celotni dosedanji slovenski nacionalni zgodovini odnos do umetnosti in do poezije nosil in določal prej opisani strukturni sklop "plato-

nistične" misli, saj je prav ta ustrezal gibanjskemu subjektu slovenskega narodnega gibanja. Pirjevec namreč pravi:

"Oris splošno evropskih struktur, ki so bile odločilne za usodo poezije nasploh, nam omogoča, da slednjič ustrezno zastavimo in primerno razvijemo tudi vprašanje o slovenski poeziji in umetnosti. To vprašanje se glasi: kaj je s poezijo in umetnostjo znotraj slovenske nacionalne zgodovine, se pravi znotraj čisto določene socialno zgodovinske strukture." (Vp, 54).

Odgovor na to vprašanje, ki ga lahko posnamemo iz Pirjevčevega izvajanja, je ta, da je bila poezija konstitutivni gibanjski element slovenskega narodnega gibanja in je to zares bila le kot **zavest in samozavest** slovenskega naroda. Če je poezija taka zavest in samozavest slovenskega naroda, je torej **bistvena** konstutivna sestavina slovenskega narodnega gibanja k lastni narodni samostojnosti in državnosti, je bistvena konstitutivna sestavina delovanjske (gibanjske) perspektive subjektnosti slovenskega naroda. Odgovor na gornje vprašanje je, "...da je poezija znotraj slovenske zgodovine edina prava in s tem tudi sámo bivanje določujoča zavest; poezija je potemtakem edina samozavest slovenskega naroda. Ali je možno dodeliti poeziji še večji pomen?" (Vp, 56). Z vidika naših vprašanj se ne moremo spuščati sedaj v Pirjevčevo posebno analizo slovenske nacionalne zgodovine, ker nam gre za problem umetnosti in estetike. Vendar je sedaj treba videti, da iz prikazane najvišje vloge, iz največjega pomena poezije v zgodovini slovenskega naroda dobiva tudi sama poezija nazaj naročilo ali poklic, da to tudi zares **je**, da tudi zares kot taka nastopa in tako sledi tej svoji višji narodno-zgodovinski **poklicanosti**. Iz te svoje poklicanosti **je prava** poezija, ko je tej poklicanosti svojega bistva poslušna. To pomeni: umetniško oz. poetsko delo je to zares le, če v sebi zbira in izžareva zavest in samozavest slovenskega naroda v njegovem gibanju k subjektnosti; in táko delo se kaže kot toliko bolj poetsko in lepo kolikor bolj mu uspe **zbrati** in **izžarevati** to zavest in samozavest slovenskega narodnega gibanja k lastni subjektnosti, kar spada k epohalnemu poslanstvu človeka te dobe. Izžarevati to pomeni: delovati tako na ljudi, da se preustvarijo v primerne nosilce ali individue slovenstva in njegovega gibanja k subjektnosti. Turobne, pesimistične poteze, želja po smrti, nepreseglјivost smrti, propad in nesmisel vsake akcije in zato beda junakov itd. niso primerne v direktnem in neposrednem smislu in jih mora narodni subjekt blokirati, kakor pravi Pirjevec, mora jih preinterpretirati, njihove nosilce pa skozi poseben proces spremeniti in povzdigniti v nedotakljive žrtve.

Ker gre tu za same principe pojmovanja umetnosti in poezije, tj. za estetiko in poetiko, omenjeno Pirjevčevo prikazovanje konkretnega dogajanja poezije v slovenski narodni zgodovini za ta naša vprašanja ni pomembno, naj bo sámo po sebi še tako zanimivo in najbrž neogibno za sociologijo slovenske kulture. In ta bo prej ali slej morala raziskati Pirjevčeve vodilne misli in bo gotovo dobila od njega tudi mnoge spodbude, obenem pa bo lahko korigirala njegove ponekod zgolj silogistične verige zgolj misli.

Iz rečenega pa vendarle že razločneje vidimo, v kakšnem smislu je treba razumeti Pirjevčevo misel o zvezi med filozofsko teorijo poezije in samim načinom bivanja poezije. Pirjevec namreč zavrača poseben ugovor, ko pravi:

"celo dobronamernemu bralcu se namreč utegne zazdeti, da pripisujemo filozofskim izjavam o poeziji glede samega bivanja poezije vse preveč pomena, zlasti pa se mu ne bo zdelo čisto utemeljeno, če iz takšnih izjav sklepamo na način in razsežnosti zgodovinskega bivanja poezije. (...) Poezija — tako mislimo ponavadi — živi sama zase ne glede na to, kaj mislimo o njej, kakor biva tudi narava sama zase ne glede na to, kaj mislijo o njej naravoslovne znanosti." (Vp, 44—5).

Pirjevčeva izkušnja je, da to ni tako. V tem pogledu Pirjevca tradicionalna slovenska navada podcenjevanja filozofske misli ne prepriča več. Filozofsko mišljenje o poeziji izkusi kot bistveno pomembno tudi za sámo poezijo in umetnost, ko pravi:

"Zato je že vnaprej jasno, da za poezijo ni brez pomena, kaj o njej mislimo. V naši misli o poeziji je vedno nekaj, kar poezijo naravnost usodno določa. Ali nekoliko bolj preprosto in zato tudi ne docela točno: v znanstvenih in filozofskih izjavah o poeziji se 'zrcali' sámo bistvo poezije, in sicer tako, da je to bistvo spet 'zrcalna podoba' izjav o poeziji." (Vp, 45).

Prej naznačena poklicanost slovenske poezije v vlogo bistvenega narodno konstitutivnega elementa v zgodovini slovenskega narodnega gibanja, v vlogo zavesti in samozavesti slovenskega naroda v njegovem gibanju k lastni subjektnosti, iz katere poklicanosti ji vstaja tudi kriterij njene poetskosti, kaže en poseben način, kako "naša misel o poeziji" usodno določa sámo poezijo, kako ji namreč šele **daje** njeno tako bistvo. Zakaj določiti nekaj, da je kaj določnega, se pravi izpostaviti njegovo bistvo. In prav to je "odnos", ki vlada tedaj med filozofsko mislijo in poezijo. Če torej postane vloga poezije drugačna, oz. če poezija ne pristaja več na táko, iz svojega takega bistva prihajajočo ji vlogo in se začne izmikati tej svoji določenosti in poklicanosti — biti zavest in samozavest narodnega gibanja k lastni subjektnosti (ker takega gibanja ni več!) — in če zaradi tega med državljansko-družbenim subjektom in poezijo ter njenimi nosilci pride do konflikta, kakor se to dogaja v sodobni slovenski zgodovini, vstane s tem radikalno vprašanje o poeziji, ki se mora nujno vrniti prav k osnovnim filozofskim principom pojmovanja poezije in umetnosti, tj. k filozofski estetiki in poetiki. In prav to je tista Pirjevčeva zgodovinsko konkretna izkušnja, iz katere izhaja ves njegov zapisani in nezapisani premislek o poeziji v tekstu, ki ga tu obravnavamo. Prav tako, če je poezija na **strukturno isti način** poklicana v vlogo npr. momenta delovanjske perspektive gibanja delavskega razreda k socializmu in komunizmu ali pa kakršnemukoli drugemu cilju in se temu klicu ne more več v celoti odzivati, ker ne more prevzeti nase vlogo ideologije oz. se ne more spremeniti v ideologijo, če se torej osamosvaja od njega, prihaja tudi do **strukturno istega** konflikta med njo in državljansko-družbenim subjektom **tega** gibanja (partijo), kar je spet komponenta slovenskih sodobnih konfliktov okrog poezije, ki se ji prav zato očita nesocialistične tendence ali celo protisocialistične ekscese. In dalje: če je poezija po svojem bistvu poklicana v vlogo radikalnega revolucionarnega spreminjanja sveta in je njena poklicanost sedaj v taki brezpogojni revolucionarni angažiranosti, je poslušnost temu klicu prav tako njen konec. Zakaj namesto da bi bila poezija in lepota, mora biti sedaj radikalna, rušilna in brezobzirna kritika, indignacija, sovraštvo, razkrajajoči posmeh in zastrupljanje **vsega na vsak način in za vsako ceno**. To je najbrž ena stran zadnje svetovne in slovenske zgodovinske variante dogajanja umetnosti in poezije v njeni tradicionalni bistveni določenosti in poklicanosti. (O drugi, kibernetični strani njenega sodobnega dogajanja, bomo govorili pozneje.) Kot taka naravnanost izziva konflikt z vsem obstoječim. Paradoksalno pa je pri tem zanjo to, da v vsej svoji radikalni revolucionarnosti izpolnjuje svojo tradicionalno in že zdavnaj uveljavljeno bistvo. Skratka in posplošeno: če se poezija v svojem sodobnem dogajanju ne more odzivati klicem, ki jo kličejo in zahtevajo **ne kot poezijo, temveč kot nekaj drugega in jo zato ravno zničujejo kot poezijo**, mora vstati radikalno vprašanje, **kaj je poezija** oz. **kaj je umetnost**, ki zahteva pretres tradicionalno-filozofskih principov odgovarjanja na to vprašanje. Izkušnja in formulacija tega problema, tega vprašanja tako iz ozira na slovensko kakor tudi iz ozira na svetovno sodobno dogajanje poezije in umetnosti je tisto, za kar Pirjevcu pravzaprav gre. In nam gre sedaj samo za to, da bi jasno prikazali prav to izkušnjo in to

vprašanje brez ozira na podrobnosti Pirjevčevega izvajanja. Zakaj prav izkušnja in utemeljitev tega vprašanja kot nepoljubnega zgodovinskega vprašanja je tisto, kar je živo v zadevni Pirjevčevi misli in kar spodbuja k razmišljanju.

Iz našega gornjega izvajanja vstaja vprašanje, zakaj poezija in umetnost nenadoma ne moreta več poslušno slediti klicu svoje poklicanosti v prej naznačenih pomenih, zakaj se nenadoma temu upirata in izmikata in se od tega osamosvajata? Je to morda zgolj rezultat samovolje umetnikov in pesnikov? Samo drobnoburžoazna individualistična želja in zahteva po svobodi v smislu absolutne nevezanosti umetnikov in pesnikov? Morda samo ostalina meščanske miselnosti v smislu bivanja na način "prosto lebdeče inteligence" (t. im. freischwebende Intelligenz!)? Ali morda obnova radikalnega larpurlatizma? Dokler ne uvidimo, da to dogajanje principialno **ne** leži na samih umetnikih in pesnikih, dokler ne uvidimo, da sledita umetnost in poezija **sami** sedaj nekemu drugemu **zgodovinskemu klicu**, nas sodobno vprašanje poezije in umetnosti še ni zadelo in mu zato še nismo dorasli. Odgovor na vprašanje o tem "osamosvajajočem preobratu" same umetnosti in same poezije izhaja iz vpogleda, da gre pri tem dogajanju umetnosti sami in poeziji sami za biti ali ne biti. Rekli smo namreč: če se poezija in umetnost danes odzivata klicu svoje dosedanje poklicanosti v kateri koli varianti že, sami sebe zničita. Pirjevec pravi, da se to dogaja kot samouničevanje poezije.

Pirjevec izhaja pri izvedbi tega odgovora iz teze o postopni "prilagoditvi" umetnosti in poezije opisani "platonistični" določenosti svojega bistva tako, da se celo sami ženeta za tem. Pirjevec pravi:

"Prilagoditev poezije znanosti in akciji je omogočilo, da je literatura sama dobila vrednost znanstvenega spoznanja, kot o tem jasno priča znana Engelsova izjava, češ da je iz Balzacove literature 'celo glede ekonomskih podrobnosti (...) izvédel več kot pa iz vseh knjig profesionalnih zgodovinarjev, ekonomistov in statistikov tega obdobja'." (...) "Takšna skrajna oblika prilagoditve je zlasti naturalizem. Naturalizem je hotel iz literature napraviti znanost, tj. znanstveno raziskovanje človeka kot moralnega bitja; literatura kot znanstveno natančno in zavezujoče raziskovanje človekovega moralnega vedenja naj bi razkrila še neznana gibala tega vedenja ter tako slednjič omogočila, da bi se človek do kraja spoznal in obvladal ter stopil v popolnoma nov in srečnejši način bivanja. (...) Iz teh dejstev pa se že da napraviti splošnejši sklep: očitno je, da se literatura, ko stopi v neoplatonistično strukturo, napoti svojemu lastnemu uničenju nasproti, ali z drugimi besedami: literatura kot prilagojenost načelu akcije in spoznanja se dogaja kot samouničevanje. To samouničevanje pomeni, da se literatura do tiste mere prilagodi akciji in znanosti, da sploh ni več literatura..." (Vp, 50—1).

To, kar misli tu Pirjevec z "akcijo", je tisto, kar smo prej imenovali "gibanje slovenskega naroda k lastni subjektnosti", v katerem sta umetnost in poezija moment delovanjske perspektive tega subjekta, namreč zavest in samozavest naroda, če tu omenimo samo ta primer.

Iz rečenega je očitno, da umetnost in poezija sami sebe uničita le in samo v primeru, če sledita svoji **dosedanji, tradicionalni bistveni določenosti in poklicanosti**, kakor smo to prej nakazali. In to in **samó** to je ves smisel Pirjevčeve paradoksalne teze o koncu, o samomoru ali o samouničenju umetnosti in poezije, ki je ob svojem času in nerazumljena dvigala na slovenskem prah in bila splošen predmet spotike. Tak smisel Pirjevčeve teze o koncu umetnosti pač ne pomeni drugega kot to, da se s sodobnostjo končuje dosedanja epohalna določenost in poklicanost in bistvo umetnosti in poezije in da je v pri-hodu neka drugačna bistvena določenost in poklicanost, ki pa je še ne-premišljena in zato tudi ne-pripuščena in obenem nikakor ne kaj samoumevnega, dojetje česar bi bilo odvisno le od naše dobre volje. Zato prav razumljena Pirjevčeva misel tudi ne teži h kaki oživitvi larpurlatizma. Bistveno za tezo larpurlatizma namreč je, da umetnost sploh nima nobene poklicanosti. Vendar gre danes za to, da prisluhnemo prav njeni epohalno novi **poklicanosti**. Torej: iz neformulirane izkušnje nekega še ne očitnega epohalnega preloma sodobnosti, iz neke take še ne izjasnjene izkušnje napoke nove epohe v sodobnosti prihaja tedaj celotna Pirjevčeva misel in z njo tudi njegova misel o umetnosti in poeziji. Na tem še ne izjasnjenem in zato tudi še ne jasno izrečenem epohalnem prelomu leži tedaj tudi vse sodobno "vretje" v sami umetnosti in v poeziji. Poglavitnemu svetovnemu načinu tega preloma epohe se skuša Pirjevec približati — kot bomo videli pozneje — v svojih predavanjih o strukturalni poetiki.

Bilo bi čudno, če Pirjevec iz svoje opisane izkušnje konca umetnosti in poezije ne bi bil pritegnil Heglove estetike, v kateri ta veliki mislec evropske zgodovine prvič domisli do kraja tudi umetnost in poezijo. Naj navedem Pirjevca in njegovo navedbo znanega odlomka iz Heglove estetike:

"Naravno je, da se je moralo to dejstvo v evropski zavesti tudi jasno izraziti; zgodilo se je to v Heglovi **Estetiki**. Tu so zapisani stavki: 'V vseh teh pogledih je in ostane umetnost po svoji najvišji določenosti za nas nekaj preteklega. S tem je za nas izgubila tudi svojo pravo resnico in živost... Nam umetnost ne velja za najvišji način, v katerem si resnica ustvari svojo eksistenco... Upati smemo, da se bo umetnost še naprej stopnjevala, vendar pa njena oblika ni več najvišja potreba duha.'" (Vp, 51—2).

Te Heglove besede imajo svojo težo, če jih razumemo 1. iz njegove celotne misli, ki zbira v sebi dotedanje evropsko mišljenje, in 2. iz ozira na prej naznačeno tezo, da filozofska misel (če to, seveda, zares **je**) za samo umetnost in poezijo ni nekaj poljubnega, ampak je iz-postavitev njunega lastnega bistva in lastnega dogajanja, ki ga tudi sami hočeta; je formulacija tistega klica, ki sta mu poslušni in po njem poklicani. In kaj **daje** Heglova misel umetnosti in poeziji? Vtem ko izpostavi njuno najvišjo določenost, jima je s samim tem že tudi odvzeta ta bistvena poklicanost, je svojo odločilno svetovnozgodovinsko nalogo že izpolnila, zakaj naj bo podoba boga še tako odlično izrisana, koleno se pred to podobo zares ne upogne več, svetost jo je zapustila. Obenem pa moramo iz Pirjevčevega premisleka videti še nekaj drugega. Pirjevec namreč ne izvaja konca in krize umetnosti in poezije v našem času in kulturnem prostoru iz Heglove teze o umetnosti in o poeziji. Prej je res narobe, da mu namreč šele iz izkušnje tega svojskega konca in te krize v našem času in prostoru postane zanimiva in zgovorna tudi Heglova misel, ki jo šele na tej eksistenčno-zgodovinski podlagi začne študirati. Če to ne bi bilo tako, ali ne bi šla teza o umetnosti iz Heglove Estetike mimo Pirjevca prav tako, kakor je šla doslej mimo drugih učenih Slovencev s tega področja? Podobno je najbrž treba razumeti tudi druge take primere.

Na tem mestu moram z rečenim v zvezi omeniti Pirjevčevo nedopustno poenostavljanje filozofije, kí se mestoma spreminja že kar v banaliziranje in golo kulturološko površnost. Tako npr. stavek, ki sledi navedbi Heglove Estetike: "Očitno je, da se s to ugotovitvijo že vračamo k Aristotelu, kar pomeni, da se s Heglom razbije tudi neoplatonistični 'model'." (Vp, 52). Kakor da filozofija misli v modelih in kakor da Aristotel in Kant, ki ga s tem v zvezi tudi omenja, ne spadata v veliko evropsko metafizično filozofsko tradicijo in bi "vračanje" (!) k njima umetnost in poezijo že lahko rešilo njune sodobne krize. In Pirjevec sedaj še zares misli, da je z Aristotelovo teorijo **katarze** dan docela drugačen odgovor na njegovo izhodiščno vprašanje o učinkovanju umetnosti in poezije na človeka, o njunem možnem moralno, vzgojno, družbeno-politično itd. pozitivnem ali negativnem delovanju in s tem vlogi v državni družbi. Pirjevec namreč skuša pokazati, da Aristotelovo katarzično pojmovanje umetnosti in poezije prihaja do rezultata, da sploh ne delujeta na opisan način na človeka in zato tudi nimata take družbene vloge, kot ji jo pripisuje

Platon in neoplatonizem in je torej tudi ni treba v družbi preganjati. Tako pravi:

"Aristotel namreč v svoji **Poetiki** priznava, da zbuja tragedija strah in sočutje in tako potrjuje Platonovo opredelitev, vendar pa hkrati zagotavlja, da dovršuje tragedija tudi očiščenje — katarzo — teh in podobnih čustev oziroma vzburjenj. Iz tega sámo po sebi sledi, da tragedija v gledalcu ne zapušča nobenih trajnih sledov, zato je očitno, da ne more imeti tudi nobenega vpliva na njegovo ravnanje, na njegovo realno življenje in vedenje v družbi; gledalec se ob pogledu na tragične usode sicer vzburi, strah ga je in navdaja ga sočutje, vendar pa se hkrati teh in podobnih čustev tudi 'očisti', ter odide domov natanko tak, kakršen je prišel v gledališče. (...) Tako je poezija izgubila pomen socialno moralnega delovanja." (Vp, 46—7).

Na ravni takega vnanjega rezoniranja bi sedaj lahko Pirjevčevim sklepom ugovarjali tako, da imata sedaj umetnost in poezija torej **táko** vlogo v državni družbi, da katarzično delujeta na človeka, ga s tem pozitivno spremenita, saj se očisti svojih sicer razdiralnih čustev, in je tako, po umetnosti in poeziji spremenjen in poboljšan, blažji v svojih odnosih do drugih ljudi, kar seveda omogoča in pospešuje bivanje državljanske skupnosti. Umetnost in poezija imata sedaj svoje bistvo in poklicanost v takem katarzičnem delovanju. Ni torej res, da sploh ne delujeta v socialno-moralnem smislu, kar je bilo Pirjevčevo izhodiščno posebno vprašanje. Nasprotno, táko njeno katarzično delovanje lepo dopolnjuje ono drugo, ki o njem govori "neoplatonistična" misel. Kar pa se tiče Pirjevčeve omembe Goetheja, ki da je sprejel to Aristotelovo misel, vemo, da zanj npr. že bežen človekov pogled na kak bakrorez tega človeka spremeni. Itd.

O takih tezah, skratka, na ravni takega vnanjega rezoniranja, ki docela zabrisuje ne le vsako epohalno svojskost filozofskih misli, temveč je tudi mnogo pregrobo, da bi sploh ugledalo vse odločilne bistvene "finese" teh misli, ni treba posebej izgubljati več besed. Táko Pirjevčevo rezoniranje, namenjeno širši javnosti, tudi v ničemer bolj ne osvetli tiste Pirjevčeve osnovne izkušnje krize sodobne umetnosti in poezije in s tem tudi krize in vprašljivosti same obstoječe estetike in poetike in drugih ved o umetnosti in literaturi, za formulacijo katere pa Pirjevcu zares gre. Prej bi lahko rekli, da jo táko rezoniranje zabrisuje in zamegljuje. Deloma je razlog temu gotovo v Pirjevčevem iskanju primernih poti za premislek konstelacije, v kateri sta se znašli v našem času umetnost in poezija. Bilo pa bi gotovo neprimerno, če bi zaradi takih težav, ki se jih Pirjevec sam zaveda in jih v nadaljnjih tekstih korigira, zavrgli tudi tisto, kar pa nedvomno ima svoj globlji smisel. In reči je mogoče, da se je prav to pogosto tudi res dogajalo.

V svoji študiji Vprašanje poezije, ki jo doslej obravnavamo, omeni Pirjevec tudi **fenomenologijo**, s katero da pride glede na vso dotedanjo evropsko filozofijo do odločilnega preboja v izvornejša in dotlej izmaknjena področja filozofskega mišljenja. Tako pravi Pirjevec, da je bil s Heglovo tezo o koncu umetnosti in poezije storjen šele pravzaprav prvi korak na poti sprostitve umetnosti in poezije iz njene dotedanje določenosti, ki da ga še niso vzeli njegovi tehtnosti primerno: "umetnost je kljub Heglu za večino evropske zavesti še kar naprej ohranjala pomen, ki so ga ji določili novoplatoniki. Preobrat se je dovršil šele s tisto moderno filozofsko smerjo, ki se imenuje fenomenologija." (Vp, 53).

Pirjevec hoče s tem reči tole: čeprav je Hegel pokazal, da sta za duha znanosti poezija in umetnost prenehali biti njegova prva oblika, da sta prenehali biti najvišji način bivanja resnice, saj je to odslej znanost, da po takem svojem **bistvu** pripadata torej že preteklosti, sta umetnost in poezija kljub temu še kar naprej vztrajali v svojem dogajanju pri takem svojem — že preteklem — bistvu in se torej sami zadrževali v tem kraju svoje svetovno-zgodovinske manj-vrednosti. Prav tako pa so tudi po Heglu nastajajoče estetike in poetike vztrajale pri tistih principih svoje možnosti, ki so pripadali že epohalni preteklosti, ne da bi sploh imele vednost o tem, da jih je še pred njihovim nastankom principalno suspendirala Heglova filozofska misel v svoji posebni obliki, namreč v Heglovi Estetiki. Te vednosti niso imele, ker niso vzele na znanje svetovno-zgodovinskega dogodka bistva umetnosti in poezije iz katerega govori in katerega prinaša Heglova misel. To pomeni, da so **vse** po Heglu nastale estetike in poetike **kot take** zgrešile svojo **principialno** svetovno-zgodovinsko nemožnost oz. mrtvost, brez ozira na še tolikšno zanimivost in duhovitost svojih izvajanj, kar velja v polnem smislu besede vse do danes; danes najbrž še mnogo bolj zaostreno kot v času neposredno po Heglu. Bile so gluhe za to bitno epohalnost brez ozira na to, koliko so se med seboj razlikovale in kakšen kulturniški odmev so zabeležile. Njihovi tvorci so v svojem prepričanju, da lahko mirno ignorirajo tega "zračnega idealista", tega "nebuloznega špekulativca" Hegla, padli globoko pod svetovno zgodovinski smisel Heglove misli. Kakor poheglovskim estetikam in poetikam se z omenjenim svetovno-zgodovinskim dogodkom v **samem bistvu** umetnosti in poezije godi enako tudi ostalim znanostim o umetnosti in poeziji. In ovedeti se je že treba tega, da velja vse to v svetovno-zgodovinskem smislu **brez izjem**. Ne gre tu za káko narejeno radikalnost in ekskluzivnost naših trditev, temveč za epohalno nepoljubnost same stvari, ki je daleč od vsakega barantanja z nami, če se komu od nas kdo ve zakaj hoče delati in imeti estetiko in poetiko in imeti neko znanost o umetnosti in poeziji. Prvo je in ostane tole: **izkusiti je treba naznačeni svetovno-zgodovinski epohalni dogodek v samem bistvu umetnosti in poezije** in s tem tudi v **samem fundamentu principov estetike in poetike; fundamentu, ki nosi vse filozofsko mišljenje**.

Dva velika misleca poznamo v času po Heglu, ki sta velika po tem, da njuna misel prihaja iz **bitno-epohalne** svetovno-zgodovinske konstelacije in ji odgovorno ustreza. To sta **Marx** in **Nietzsche**. Niti eden niti drugi pa ni podvzel pisanja estetike in poetike, kakor tudi nista zasnavljala drugih disciplin: etike, spoznavne teorije, psihologije, logike ipd., niti ne kake nove sociologije ali politične ekonomije, kar je še danes ponekod najtrdovratnejši predsodek interpretacije Marxa. Zakaj ne? Mar samo zato, ker nista imela časa, ker sta se ukvarjala pač z drugimi rečmi? Vemo, da to sploh ni nikakršen odgovor. Nista je zasnovala, ker je sam princip estetike in poetike v njunem času že epohalna preteklost, če parafraziramo tu Heglovo besedo. Vemo tudi, da je ostalo vprašanje umetnosti in poezije pri Marxu načelno odprto (v tem pogledu je zgovoren zadnji del njegovega uvoda k Grundrisse). In to ne zaradi tega, ker Marx za to vprašanje ni imel časa. Znotraj epohalnega horizonta Marxove filozofske misli sta estetika in poetika v smislu tradicionalnih disciplin načelno nemogoči. In če mnogi deklarirani marksisti vse do danes delajo marksistične estetike in poetike(3), so zgrešili epohalnost Marxovega mišljenja. Njihovi izdelki nimajo nobene svetovno-zgodovinske relevance več, so abstraktno-akademski ali ideološki. V tem pogledu moramo biti jasni in nepopustljivo dosledni, brez ozira na to, da nas bodo zato taki marksisti grdo gledali. Podobno kakor o Marxovi filozofski misli lahko rečemo tudi o Nietzschejevi filozofski misli, da je bil in ostal prezrt epohalni smisel njegove filozofske misli. In kakor si je **zahodna** akademska elita "razvijala" nemoteno mimo Hegla in mimo Marxa in mimo Nietzscheja še kar naprej svoje "estetike" in "poetike" (že zaradi svoje univerzitetno institucionalne obveze), tako je po analogiji tudi nastopajoča **vzhodna** akademska in ideološka elita hotela imeti in pokazati Zahodu: tudi mi imamo marksistično estetiko, tudi mi imamo marksistično poetiko, tudi mi

3 Še številnejši delajo zanju le programe ali pa zgolj deklarativno pritrjujejo ideji marksistične estetike.

imamo marksistično etiko, marksistično logiko itd. in je zato prav tako mimo Hegla in mimo Marxa in mimo Nietzscheja delala vse te "discipline". Vendar sta bili in sta ena in druga stran v epohalnem svetovno-zgodovinskem oziru, po bitno-epohalnih principih **tega** svojega početja, samo še igra senc onkraj življenja. Hoteti mimo Hegla in mimo Marxa in mimo Nietzscheja "razviti" estetiko in poetiko itd., pomeni: ne vzeti na znanje, ignorirati, prezreti, ne vzeti v mar epohalne svetovno-zgodovinske napoke samega bistva teh stvari; pomeni toliko kot ne izkusiti in ne misliti teh epohalnih napok in se tako tihotapiti mimo resnice v varljivem prepričanju, da umetnost in poezija in zato tudi estetika in poetika itd. pač kar samoumevno **so**, so zmeraj bile in zmeraj bodo, kakor da so od boga. Da so te estetike in poetike ene in druge strani brez epohalne svetovno-zgodovinske resnice, je začelo postajati več kot očitno iz dogajanja same umetnosti in poezije. Pri tem pa epohalni prelom pri Marxu in Nietzscheju tudi še nikakor ni **sodobni** prelom.

Iz ozira na naznačeno stanje tako poetike in estetike kakor tudi poezije in umetnosti pravi sedaj Pirjevec: "Preobrat (namreč po Pirjevcu s Heglom začeti) se je dovršil šele s tisto moderno filozofsko smerjo, ki se imenuje fenomenologija".

Kaj hoče s tem reči? Da bi to izjavo ustrezno razumeli, je treba vzeti moderno **fenomenologijo** najprej v tistem njenem širokem smislu, ko še ni kaka določena filozofija ali kaka posebna filozofska smer niti ne kaka posebna filozofska metoda, temveč pravzaprav izvorni in ireduktibilni način človeškega mišljenja evropskega zgodovinskega človeštva. Kot taka se je v modernem času fenomenologija prvič izrecno in ponovno prebila na dan s Husserlovimi **Logičnimi raziskavami** (objavljena v prvem letu našega stoletja). Res pa je, da je Husserl v svojih poznejših delih(4) zaobrnil to, če smemo tako reči, "čisto" fenomenologijo v smeri svoje transcendentalne fenomenološke filozofije in je odtlej po zaslugi samega Husserla s fenomenologijo razumljena in označena nasploh ta njegova transcendentalna fenomenološka filozofija. S tem Husserl sam spet zabriše načelno razliko med "čisto" fenomenologijo svojih Logičnih raziskav in svojo transcendentalno filozofijo subjektivitete subjekta, kakor so jo razvijali filozofi od Descartesa do Hegla (Leibniz, Kant, Fischte, Schelling). Kot taka obnova je transcendentalna fenomenološka filozofija subjektivitete zgrešila možnost preboja k filozofskim izvirom. Iz te nejasnosti oz. zabrisanosti razlike med **fenomenologijo** v izvornem smislu in fenomenološko **filozofijo**,(5) govori tudi prej navedeni Pirjevčev stavek, ko pravi, da se je "preobrat dovršil šele s tisto moderno filozofsko smerjo, ki se imenuje fenomenologija". Strogo vzeto namreč fenomenološka filozofija kot filozofija ni niti fenomenologija v izvornem smislu niti ne nosi tistega radikalnega preobrata, ki ga skuša formulirati Pirjevec. Iz te nejasnosti, ki leži — kot sem to že omenil — na Pirjevčevem iskanju primernih poti za formulacijo svojega problema, njegova omemba fenomenološke estetike Romana Ingardena zgreši Pirjevčev lastni intencionirani problem. Pirjevec namreč pravi:

"Šele pripadniki fenomenologije, ki so se posebej ukvarjali z vprašanjem umetnosti in poezije, so izdelali novo teorijo umetnosti. Med njimi je na prvem mestu poljski filozof Roman Ingarden, ki je leta 1928 izdal znano knjigo **Das literarische Kunstwerk**." (Vp, 53).

Ingarden ostaja namreč zavezan fenomenološki **filozofiji** in sam prezre izvorno **fenomenologijo** kot možnost preboja evropske novoveške in moderne filozofije, preboja, ki pelje k izmaknjenim izvirom vse dotedanje filozofije in s tem tudi estetike in poetike. Prav zato Ingarden tudi zasnavlja v principu spet le neko svojsko estetiko oz. poetiko, ki kljub nekaterim predrugačitvam ostaja principialno zavezana filozofski tradiciji in torej nikakor ne dovršuje tistega preobrata, ki ga omenja Pirjevec, niti ni pot k takemu preobratu. Natančneje rečeno: ni pot za primeren in odgovoren premislek epohalne sodobne napoke v samem bistvu umetnosti in poezije. Popolnoma isto je mogoče reči tudi o drugih estetikah fenomenološke **filozofije** in njenih variant, kakor tudi o sami Vebrovi predmetnoteoretično zasnovani estetiki, ki jo je Pirjevec kot edino slovensko **sistematično** izvedeno estetiko podrobneje premislil in nam zapustil ta premislek v posebnem tekstu. Iz tega teksta je razvidno, kako je Pirjevec šele sedaj spoznal, da le v tistem, kar je ostajalo sami Vebrovi (ali Ingardnovi) estetiki skrito in izmaknjeno, leži nekaj, kar ne le še čaka, temveč prav **kliče** našo misel. To pa ni posebna hotena zasluga bodi fenomenološke ali predmetnoteoretične estetike, temveč leži shranjeno in čaka in kliče v **vsaki** pristni filozofski misli evropske zgodovine, zaradi česar vse te filozofije nikakor niso kaj mrtvega, niso nekaj, kar je zgolj že pasé. To, kar je v njih skrito in hsranjeno in tako čaka in kliče, je bistveno in živo, tj. ravno **pri-hodno**. Vendar do načelnega vpogleda, da je tudi fenomenološka filozofska estetika principialno zavezana evropski filozofski estetiki in torej ne pomeni preboja čez njen horizont, je Pirjevec prišel šele pozneje, ko je (1975) podrobno analiziral Vebrovo predmetno teoretično filozofsko estetiko in jo spoznal za zelo sorodno z Ingardnovo filozofsko fenomenološko estetiko, s katero jo v omenjeni analizi primerja. Dotlej pa je bil Pirjevec prepričan, da je fenomenološka estetika zares prebila horizont tradicionalne filozofske estetike. O tem pričajo tudi naslednje besede iz njegope študije o Stendhalovem Lucienu Leuwenu (1970), kjer pravi o svojem delu:

"Fenomenološka estetska misel, zlasti kakor jo je razvil pred kratkim umrli poljski filozof Roman Ingarden, je bila odločilnega pomena za vse, kar je avtor pričujočega razmišljanja doslej prispeval k zbirki **Sto romanov**" (Sto r., knj. 47, str. 101).

To Pirjevčevo prepričanje leži, kot rečeno, na zabrisanosti temeljnega razločka med izvorno fenomenologijo in transcendentalno fenomenološko filozofijo.

Izvorno fenomenologijo Husserlovih Logičnih raziskav je dosledno povzel in razločil od Husserlove transcendentalne filozofije subjektivitete Martin Heidegger in je to izvorno fenomenologijo na kratko uvodoma označil v uvodu k svojemu delu **Sein und Zeit**, ki je izšel leta 1927. Z dejanjem te razločitve je bila odprta pot ne le k preboju vse dotedanje evropske filozofske tradicije, namreč načina vsega dotedanjega filozofiranja, temveč obenem pot k **izvornemu** dojetju vse evropske filozofije od njenih začetkov v antični Grčiji do moderne dobe, da bi iz te svoje skrite izvornosti premišljena ta tedaj že umirajoča evropska velika filozofska misel spet zažarela v svojem polnem sijaju in neodpravljivi tehtnosti. Ne smemo namreč prezreti tega, kakšen je bil dotlej v moderni odnos učenih profesorjev in drugih do velikih filozofij preteklosti: ravnalo se je z njimi kot z mrtvimi trupli iz prepotentne drže moderne boljše vednosti o vsem; in zgodovina filozofije na univerzah je bil kratek sprehod po pokopališču mrtvih idej iz zaostalih časov. Skoraj brez izjeme je bilo tako. Fenomenologija, zagledana v svojem izvornem smislu, ko še sploh ni kaka določna filozofija, in kot taka **zares izpolnjena v mišljenju** je korak v še ne uhojeno svežo krajino sodobnega svetovno-zgodovinskega bivanja človeka. Zazdaj ne vidim kake druge, s to tudi le primerljive možnosti.

---

4 Najprej v svojih petih predavanjih "Die Idee der Phänomenologie" 1907, predvsem pa v obširnem delu "Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie" 1913 in potem v vseh nadaljnjih delih.

5 Temeljito razliko med fenomenologijo in (fenomenološko) filozofijo skušam obširneje prikazati v sestavku "Problem fenomenologije", časopis "Problemi", št. 116—117, 1973. Čeprav mi tam te razlike še ni uspelo jasno in primerno prikazati, si tu vendarle dovoljujem opozoriti na ta svoj poskus.

Nikakršno naključje ni, da je Pirjevca pri njegovem premišljanju doslej prikazanih problemov zmetnosti in poezije, estetike in poetike kakor tudi drugih znanosti o umetnosti in poeziji, vse najprej iz ozira na slovenski kulturni prostor in na problem (v prvi vrsti **tudi** slovenskega) naroda v sodobnem svetu, tako močno pritegnil ravno Heidegger in da ga je Pirjevec tako intenzivno študiral, kot nobenega drugega sodobnega avtorja. Kaj je iz tega nastalo in kako je Pirjevec razumel Heideggra, bom poskusil prikazati v drugem delu tega svojega premisleka. Pirjevec je zasnoval svojo misel o dopuščanju biti kot dejavni ljubezni, katere epohalna vsebina bo — glede na že utečena mnenja na slovenskem — najbrž marsikomu presenetljiva. In sklepni odstavki njegove študije **Vprašanje poezije**, ki smo jo obravnavali doslej, že nekako vnaprej napovedujejo Pirjevčevo misel o umetnosti in poeziji kot svojskem dopuščanju biti. Sedaj si moramo ogledati še ta sklepni akord njegove napovedi novega.

Ko Pirjevec z analizo dogajanja umetnosti in poezije v zgodovini slovenskega narodnega gibanja ugotovi, "...da vsaj načeloma ni več možno, da bi poezija še ohranjala svoj nekdanji pomen za socialno zgodovinsko akcijo", torej da bi morala še naprej slediti temu svojemu klicu in bistvu kot zavest in samozavest naroda ali pa drugim klicem, ki sem jih omenil prej, se te svoje dotedanje poklicanosti in bistva sprosti.

"Poezija se vrača torej sama k sebi. K sebi povrnjena poezija ni več akcija, pa tudi ne racionalno spoznanje. S stališča akcijskih potreb in razumskega spoznavanja je poezija igra. Poezija, ki je igra, ni odpiranje svetlih perspektiv, pa tudi zanikovanje prihodnosti ni, stvarem, ki jih imenuje, ne dodeljuje niti smisla, a tudi ne razkrinkava njihove nesmiselnosti, ne ugotavlja, ali so resnične ali lažne, pravilne ali zgrešene, pa tudi nas ne uči, kako moramo z njimi pravilno ravnati." (Vp, 85).

Da se poezija vrača k sami sebi, pomeni, da se ohrani **kot poezija** in se tako reši svojega samouničenja, ki jo ogroža, če še naprej sledi svoji dosedanji bistveni poklicanosti, kakor smo to pokazali prej. Razen tega rabi Pirjevec besedo "**igra**" tu v dveh ne posebej razločenih pomenih. Poezija, ki ne sledi več svoji tradicionalni poklicanosti, je s stališča te poklicanosti (= tradicije) **prazna** igra ali zgolj igračkanje. To je negativni pojem igre. Potem pa rabi besedo "igra" v smislu takrat na slovenskem "moderne" in silno mnogo obetajoče "filozofije igre", ki ji je igra najvišja oblika človeške dejavnosti v pozitivnem smislu. Pirjevec to pove v zvezi, iz katere pa se že nakazuje, da mu gre pravzaprav za nekaj drugega, ne pa za filozofijo igre.

"Poezija, ki je igra, se stvari, ki se jih dotika in ki jih imenuje, dotika in imenuje na prav poseben način. Vsega, česar se dotakne in kar imenuje, imenuje in se dotakne tako, da ničesar ne spreminja in da pusti v resnici nedotaknjeno; njeno 'dotikanje' pusti vse, kar je, tako, kakor je, in tako se skozi igro 'kaže', da vse, kar je, najprej in predvsem je. Takšno dotikanje, ki vse pusti, kakor je, da bi se pokazalo, kako najprej in predvsem je, pa očitno ni samo 'značilnost' poezije kot konkretnega besedila, marveč je predvsem splošno človekovo 'razmerje' do vsga, kar je. Poezija je potemtakem najprej prav takšno 'razmerje' in je kot taka nekaj drugega od poezije, ki je določeno besedilo. Zato se da reči, da se vračanje poezije k sami sebi ne dogaja samo kot nov način pisanja pesniških tekstov, marveč tudi kot vračanje poezije iz pesniških tekstov k človeku. Pesniški teksti niso več privilegirano mesto poezije." (Vp, 85).

Skratka: zarisana je naloga premisleka poezije kot svojskega **dopuščanja biti**, ki ni le "značilnost" poezije, ki torej ne pripada le poeziji, temveč je splošno človekovo razmerje do vsega, kar je. Kaj je s tem **razmerjem** mišljeno, bom prikazal v drugem delu tega premisleka: je dejavna ljubezen ali dopuščanje biti. S tem se, po Pirjevcu, poezija iz tekstov vrača k človeku. To misel moramo imeti pred očmi, ko bomo govorili o Pirjevčevih predavanjih o strukturalni poetiki, ker bi sicer lahko nasedli videzu, da se Pirjevec identificira s strukturalno poetiko.

S tem v zvezi je treba ponovno omeniti Pirjevčevo pojmovanje Aristotelove misli o umetnosti oz. poeziji, predvsem njegovo misel o katarzi v umetnosti. Kako Pirjevec razume Aristotelovo **katarzo**, vidimo iz njegove študije o Stendhalovem romana Lucien Leuwen, kjer razloži katarzo že izrecno v smislu svoje poglavitne filozofske misli, namreč iz **dopuščanja biti** in kot dejavno ljubezen. Tako npr. pravi v omenjeni študiji: "umetnost je ljubezen sama. Umetnost je prava ljubezen in prava amabilité, je pravo bitno razmerje do vsega" (glej na navedenem mestu, str. 93). In dalje pravi: "Umetnost je očitno umetnost samo, ko se dogaja kot katarza" (prav tam, str. 104). In nekoliko naprej beremo: "To pomeni: biti in pustiti biti. Katarza je očiščenje ravno za to in v to temeljno razliko, razlikovanje in razločnost." (str. 105).

In kaj je katarza pravzaprav? Po Pirjevcu: "katarza je razkritje niča samega". In to za Pirjevca obenem pomeni, da je **katarza** odpiranje ontološke diference in s tem tisto, kar presega platonistično-hegeljansko estetiko in po čemer da se ločita aristoteljanska in platonistično-hegeljanska linija pojmovanja umetnosti v zgodovini Evrope. Naj navedem še ta odlomek iz omenjene Pirjevčeve študije:

"Na podlagi naše analize **Luciena Leuwena** lahko rečemo, da je katarza znotraj literarnega dela isto kot odpiranje ontološke diference, razklepanje metafizične identitetne strukture in torej očiščenje od vsega, kar prikriva bit kot tako. Zato je hkrati tudi očiščenje od vsega, kar se v Heglovem jeziku imenuje čutno svetljenje ideje." (prav tam, str. 104).

Sedaj se ne bomo spuščali v razpravo teh Pirjevčevih tez in v razlago teze o katarzi kot razkritju niča, saj bo vse to izrecna tema drugega dela te naše razprave, kjer govorimo o Pirjevčevi filozofski misli o dopuščanju biti. Pirjevec pa med tem tudi sam uvidi, da Aristotelove poetike ni mogoče na tak način izigravati nasproti "platonistično-hegeljanski" estetiki, ker je skupaj s svojo teorijo katarze prav tako zavezana evropski metafizični filozofiji, kakor velja to tudi za fenomenološko filozofsko estetiko.

Smer Pirjevčevega naznačenega premisleka umetnosti in poezije kot človekovega vse zajemajočega razmerja dopuščanja biti vsemu bivajočemu je v tem tekstu naznačena torej z naslednjimi smernicami: 1. umetnost in poezija po svojem bistvu nista več poklicani v to, da bi bili nekaj drugega kot prav umetnost in poezija in da bi iz česa drugega, kar koli naj že bo, sprejemali svoje bistvo v smislu tradicionalno-filozofskega načina določanja bistva umetnosti in poezije; 2. umetnost in poezija sta in ostajata tako pri sebi, kar se ne tiče le sodobnih nastajajočih umetniških in poetskih del, temveč tudi vse/h dotedanjih del, ki se s tem obratom vrnejo k samim sebi v svoji umetniškopoetski čistini; 3. umetnost in poezija sta táko razmerje dopuščanja biti vsemu bivajočemu, katerega umetniško-poetska svojskost je **igra** in se dogaja zunaj oz. pred interesno-manipulativnim človekovim razmerjem do vsega v sklopu proizvodnje-potrošnje-potrebe-uživanja, pred akcijo, pred znanostjo-tehniko ipd.; 4. poezija se sedaj dogaja kot nov način pisanja tekstov in analogno se dogaja tudi umetnost kot nov način oblikovanja, saj se iz tekstov in oblik vračata k človeku; 5. k človeku se vračata kot "sestavini" tistega njegovega ontološko **pred**-nostnega razmerja, ki je na podlagi **katarze** kot razkritja niča ležeče **dopuščanje biti** vsemu bivajočemu, še predno je to bivajoče kaj določenega, o čemer bo govora v drugem delu tega premisleka; 6. kot taki **sta** umetnost in poezija v svoji novi poklicanosti **igra** ljubezni, hvaležnosti, ljubeznivosti in svetosti; 7. po taki svoji novi

svetovnozgodovinski poklicanosti in bistvu pa umetnost in poezija ravno ne zapadata razvezanemu larpurlatizmu.

V nakazanih smernicah razumevanja umetnosti in poezije, ki jih povzemamo iz Pirjevčeve misli in po katerih naj bi bil on tematično izrecno premislil poezijo in umetnost, kar mu ni bilo dano, je očitno **igra** tisto, kar umetnost in poezijo karakterizira prav kot taki; **igra** je tisto, kar umetnost in poezijo kot **svojsko dopuščanje biti** dela prav za umetnost in poezijo in po čemer torej sta, kar sta. Očitno je tudi, da ta igra ni nikakršno igračkanje. Kaj pa je ta igra sama, kako bi bil Pirjevec, če bi mu bilo dano, premislil bistvo igre, tega ne moremo vedeti in se moramo odreči vsakemu nadaljnjemu ugibanju.

DRAMA HREPENENJA

Tine Hribar

(Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide III)

Lepota Cankarjeve Lepe Vide ni čutno ženska lepota. Ko nam Cankar Vido prvič predstavi, jo oriše takole: "Ogrnjena je v dolg temen plašč, izpod plašča se sveti bleščeča plesna obleka, v laseh nad sencem ima rdečo rožo. Za to opravo je njen obraz preveč otroški, njeno vedenje preveč plaho... "Čudno, toda po avtorju drame predpisano nasprotje med opravo zrele zapeljivke in med preveč otroškim obrazom je nasprotje, ki za fatalno žensko kot simbol simbolizma pravzaprav ni nasprotje. Bi ne bilo nasprotje, če ne bi bil poudarek ravno na pretirani otroškosti in na pretirani plahosti.

*

K fatalni ženski, ki ni kakšna Venera, temveč angelsko demonična Beatrice, kakršna je sicer tudi Vida, spada lahko poleg kančka infantilnosti prav oprava, ki jo narekuje Cankar: dolg temen plašč, bleščeča plesna obleka in rdeča roža v laseh. Bleščeča obleka in temen plašč spadata že v Baudelairjev repertoar združevanja nasprotij: sovpeta sta življenjski ples in ples smrti. Roža (rosa mystica) v laseh tvori metaforo raja in simbol hrepenenja. Rdeča roža v laseh seveda ni bela lilija v rokah Sv. Alojzija. Ne pomeni nedolžnosti. Vendar tudi razbrzdanosti ne. Rdeča roža je simbol ljubezni in prostosti, simbol svobodne ljubezni. V laseh ženske zato obljuba obljube. Znak žensko samo nezavezujoče izzivalnosti. Povabilo k osvajanju. Nekoliko otroški obraz in nekoliko plaho vedenje opisanega vtisa ne kvarita, temveč ga stopnjujeta. Ker sta tudi onadva neke vrste obljuba, saj dajeta slutiti, da gre le za videz. Kdor se bo znal približati, bo prebudil vse kaj drugega.

Toda Cankar izrecno poudari, da je Vida ženska s *preveč* otroškim obrazom in s *preveč* plahim vedenjem, tako da se ta obraz in to vedenje ne ujemata z opisano opravo. Oprava je torej, z nasprotnega vidika, *preveč* teatralična. Namesto da bi poudarila ženskost, izpostavlja otroškost. Razgalja Vido v njeni otroškosti in plahosti bolj, kakor bi jo golota sama. Ni tedaj podobo take lepe Vide domala smešna podoba? Cankar smeh prehiti, ko doda; "smehlja se, kakor da bi milosti prosila". Ob Vidinem smehljaju se naš smeh zaustavi. Občutek komičnosti se umakne občutku nečesa tragičnega. Vida se nam zasmili, v nas se prebudita sočutje in neke vrste strah zanjo. Hkrati začutimo, da bi jo lahko ljubili na poseben, malce zaščitniški in zato pokroviteljski način. To bo pač lahek plen. Ampak o prevzetosti z njeno lepoto bi tedaj težko govorili.

Potem pa se nenadoma zgodi obrat. Intenzivnost Vidinega hrepenenja zbriše otroškost z njenega obraza. Plahost ponikne v zanosu. Zdaj ni več Vida na tem, da bi se nam zazdela smešna, marveč postane neustrezna in smešna njena oprava. Vida je v svojem čustvenem zanosu hrepenenja namreč več kot lepa. Več kot čutno zapeljiva. In ko pride Vida v drugem dejanju počasi in tiho, "v temen plašč ogrnjena in se ozre smehljaje", to ni več smehljaj, ki prosi za usmiljenje, temveč smehljaj iz usmiljenja. Vida se zaveda svoje s hrepenenjem prežete odmaknjene lepote in svoje fatalne smrtonosnosti, ki jo simbolizira le na temen plašč poenostavljena oprava. Bleščeče plesne obleke in rdeče rože v laseh ni več. Roža je v srcu, vesel in svetel je Vidin obraz. Temni plašč ta videz samo še poudarja; čeprav obenem razkriva, da je zarja Vidinega obraza večerna zarja, da je jutro njenega veselja jutro, ki ji sije od zahoda. Ne iz pokrajin svetlobe in sonca, temveč iz pokrajin teme in noči. Ne iz dežele rojstva, temveč iz dežele smrti. V tej obžarjenosti s temo in smrtjo je Vida lepa, je zares lepa Vida. Ter je fatalna, ne da bi bila infantilna.

Fatalnost in infantilnost sta semantično nezdružljiva pojma, saj pomeni in-fantilnost direktno negacijo fatalnosti(1). Dekandenčni simbolizem je potemtakem popolnoma v skladu s samim seboj, če v fatalni ženski kot sebi ustreznem simbolu ženskosti združuje sicer nezdružljivi nasprotstvi. Kolikor je Cankarjeva Vida sprva preveč infantilna, da bi bila lahko *fatalna* ženska, potem pa preveč fatalna, da bi ostala zgolj fatalna *ženska*, je kaj lahko ugotoviti, da Cankar z *Lepo Vido* prebija horizont dekadenčevega simbolizma. A ne gre samo za to. Gre za nekaj povsem drugega.