

in moderno znanostjo, med ideologijo in znanostjo, utemeljeno na vzorcu matematike in kibernetike. Razprava opozarja tudi na spore, ki so jih te težje sprožile v slovenski misli o umetnosti, in na odklonilne reakcije tradicionalnih piscev. Pisarje Pirjevca in nekateri drugih resda načelno, teoretsko in filozofsko utemeljeno omogoča oz. uresničuje prelom v slovenski literarni vedi, vendar se nezadostna razvitost moderne literarne znanosti na Slovenskem Ponižu kaže v izrazitem pomanjkanju konkretnih, aplikativnih raziskav. Vzroke za to vidi med drugim v še vedno močnem položaju tradicionalne znanosti in literature kakor tudi v dejstvu, da moderna znanost ni institucionalizirana, kajti „dejavna in produktivna moderna literarna znanost se danes lahko dogaja le v dobro opremljenem centru, kot skupinski projekt, ki angažira znatne človeške in materialne možnosti“ (str. 114).

Poniževa razprava je seveda posvečena predvsem usodi tako pojmovane moderne literarne znanosti v slovenskem prostoru, ne pa celotni literarnoteoretski misli Dušana Pirjevca, zato se ne letova vprašanja, ali je ta misel zmeraj neprotislovna, oziroma kakšen je pomen in vloga razpravljanja o numeričnih estetikah, kibernetiki, strukturalni poetiki itd. v njej; to ostaja važna naloga slovenske literarne vede, zanjo pa je pričujoča razprava prispevala nekaj zanimivih izhodiščnih točk.

Končno naj dodamo, da je obravnavano delo očitno izšlo precej po času, v katerem je bilo napisano, in se zato ob svojem izidu sooča s pojavi in gibanji, ki v času njegovega nastanka še niso bili prisotni ali vsaj ne opazni. Gre namreč za bolj ali manj izrazit obrat od modernizma v razmislek in prevrednotenje tradicije, pa tudi v angažirano literaturo, hkrati pa npr. za ponovno oživljanje nacionalno konstitutivne vloge literature in umetnosti. Zdi se, da to potreben tudi razmislek o odnosc

omenjenih težnj do preloma med tradicionalnim in modernim, na katerega opozarja Poniževa razprava; kajti čeprav nikakor ni nujno, da se je s temi težnjami položaj, ki ga označuje razprava, radikalno spremenil, je vendarle verjetno, da so ti in podobni tokovi vnesli vanj pomembne nove prvine in ga v marsičem modificirali.

Igor Zabel

Tine Hribar
DRAMA HREPENENJA
(od Cankarjeve do Šeligove
Lepe Vide)

Mladinska knjiga, Ljubljana 1983

S knjigo *Drama hrepenenja* se je Tine Hribar po eni strani priključil širokemu krogu interpretov hrepenenja v Cankarjevi *Lepi Vidi* (iz leta 1911) kakor tudi precejšnjemu številu tistih, ki so tako ali drugače obravnavali istoimensko dramo Rudija Šeliga (iz leta 1977), po drugi strani pa se je oddaljil tako rekoč od vseh njihovih temeljnih ugotovitev ali pa jih vsaj bistveno dopolnil. V predgovoru in uvodu je namreč poudaril, da je v njegovi razpravi oziroma analizi in interpretaciji ontološke drame hrepenenja glavni predmet razmišljanja „ontološka, človekovo bit zadevajoča drama hrepenenja, ki se dogaja pod pritiskom metafizičnega stremljenja . . . v vseh dobah več ko dvatisočletne zgodovine filozofije.“

To pa pomeni, da je želel s pričujočim delom usmeriti tok svojega razpravljanja v povsem drugo in močno drugačno smer od dosedanjih razmišljanj o tako bistvenem pojmu, kot je *pojem hrepenenja* pri Cankarju in Šeligu. Velik del interpretacij je namreč osvetljeval problematiko hrepenenja pri Cankarju bolj ali manj na moralno etični, če ne že kar na socialni ravni. Tako je na primer literarna veda — vsaj v

okviru primerjalne književnosti — opozorila na Cankarjev odnos do metafizike oziroma hrepenenja z ugotovitvami, da to razumevanje metafizičnih kategorij ni bilo filozofske narave, pač pa etično moralnega značaja, in da je njegovo „zanikanje življenja“ v glavnem „moralno etični protest s konkretno družbeno vsebino“, njegovo nihanje med monizmom in dualizmom pa da dokazuje, kako ni mogel sprejeti nobenega izmed dveh možnih metafizičnih sistemov, „kar pomeni, da je *ne-nehoma* (podčrtala F. B.) zanikoval metafiziko samo“ (Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, str. 396—397), da meji podobnost Cankarjevega, Emersonovega in Platonovega pojmovanja hrepenenja pravzaprav že kar na „identičnost“ (prav tam, str. 449), ter da je Cankar (skupaj z Župančičem) pri nas prvi dojel problem volje do moči, se zavedel njene nezadostnosti in se z *Lepo Vido*, svojo zadnjo dramo, obrnil k hrepenenju oziroma k „ideji novoromantičnega hrepenenja“ (Janko Kos, *Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih*, Sodobnost 1968, str. 1218). Kar pa zadeva *Lepo Vido* Rudi-ja Šeliga, je bilo doslej največ razmišljanj in razprav navezanih na tiste njene vsebinsko-formalne plasti ali elemente, ki nudijo dovolj trdno podlago za sklepanje, da se Vida bliža „ničū“, da je tendenca te Šeligove igre „padajoča: zmerom bliže ničū“ (Taras Kermauner, *Demonična moč trpljenja*, v knjigi: R. Šeligo, *Lepa Vida*, Ljubljana 1978, str. 136); to pa se po Hribarjevem mnenju diabolčnosti Šeligove *Vide* predvsem približa, a je še nikakor ne pojasni.

Tako zastavljeno razmišljanje je avtor, če izvzamemo predgovor in uvod, razdelil na štiri dele, ki jim je dodal še epilog. Tri poglavja prvega dela govorijo o Cankarjevi drami *Lepa Vida* — o Vidi kot objektu in subjektu hrepenenja ter o inverzni transkripciji psihoanalize v zvezi z

njo. Avtor najprej opiše pomen in vlogo hrepenenja pri posameznih Cankarjevih dramskih subjektih in jih označi glede na njihov odnos do objekta hrepenenja, do *Vide*, medtem ko *Vida* sama svojega lastnega objekta hrepenenja nima, vsaj ne v smislu objekta, ki naj bi bil nekaj bolj ali manj jasno določenega. Zato je v tem poglavju največji del razpravljanja namenjen Poljancu; ta je med vsemi dramskimi subjekti še najbolj zavezan hrepenenju in z njim v zvezi nagonu smrti, ki se mu prepušča vse do svoje dokončne osvoboditve iz „ječe življenja“. Tu pa Hribar opozori na problematiko hrepenenja z vidika Freudove in Lacanove psihoanalize, predvsem na Lacanov termin „*désir*“, ki pomeni hrepenenje ali željo, pri čemer podčrta, da otrok, ko stopi z besedo v triadno strukturo simbolnega, realnega in imaginarnega, stopi tudi v dualno razmerje med samim seboj in svojo zrcalno podobo kot objektom hrepenenja. Hkrati otrok na tej stopnji razvoja tudi išče pot, „kako bi ravno kot ljubljencek svoje domišljije ostal ali postal tudi mamin ljubljencek“ (str. 34). Pri tem občuti nastop očetove avtoritete (le-ta obvelja kot zakon), z njo pa tudi prepoved vstopa v območje čistega užitka. To pomeni, da želja ni povsem isto kot hrepenenje, ker se pojavi *hrepenenje kot želja* šele tedaj, ko hrepenenje po materi ogrozi očetova prepoved. To pa dokazuje, da je *želja* — v skladu s Freudom in v nasprotju z Lacanom — „v svojem jedru vselej spolna želja“ (str. 35). Zdi se, da bi si večina dramskih subjektov v *Lepi Vidi* mogla poiskati nadomestek za mater, na primer drugo žensko, medtem ko Poljanec hrepenenje deseksualizira, ga spremeni v hrepenenje po večnosti. Šele v tretjem dejanju se razkrije, da Poljanec ne zahteva od nikogar drugega kot od lastne matere, „naj mu pomaga na pot k roži čudotvorni, k Vidi kot zvezdi njegovega hrepenenja“ (str. 49), ko torej zahteva od Matere „rožo“, svojo *sestro*

Vido, ki mu je bila obljubljena. Na koncu se mu obljuba izpolni, saj se za to izpolnitev Poljanec celo zahvali, čeprav ga Vida poljubi šele tedaj, ko Poljanec že izdihne.

V drugem poglavju prvega dela definira Hribar Vidino hrepenenje kot hrepenenje brez objekta, ker ima za cilj le pot, ki ne vodi nikamor. Prav zato ne more biti identično niti z romantičnim niti z novoromantičnim, saj mu je tuje na primer vsakršno hrepenenje po zlitju duš (Maeterlinck) ali po vključitvi v veliko enotnost, celovitost sveta (Rilke). Vida se torej iz Hribarjeve psihoanalitične perspektive ne obrača k transcendenci ali imanenci, ampak k *rescendenci*, podobno kot lirski subjekt v Traklovi, kakor piše Hribar, ekspresivno simbolistični liriki. Ne ženeta je ne čutnost ne duhovnost, temveč *čustvenost*. To pa pomeni, kakor zremo v naslednjem poglavju *Inverzna transkripcija psihoanalize*, da Lepa Vida vsekakor je simbol hrepenenja in poezije, a ne v smislu Baudelairove *femme fatale*, usodne ženske iz dekadence in simbolizma, ampak v smislu fatalne ženske, Ženske kot antipoda Moža, „zastopnika stremljenja“, torej kot poosebljenega nasprotja metafizične moškosti (str. 86). S tem pa, sklepa Hribar, izpričuje Cankarjeva Vida svojo zasidranost v *razliki* med hrepenenjem ter voljo do moči oziroma v samem bistvu psihoanalize, o kateri trdi to: „Psihoanaliza, ki je vredna svojega imena, torej od vsega začetka postavlja proti volji do moči in stremljenju željo in hrepenenje. Lacan prebija familiarnost psihoanalize, ki jo je Freud projiciral tudi na socialnost, in jo skozi Heideggrovo misel o ontološki diferenci sooča z metafiziko.“ (Str. 80)

V drugem delu knjige razpravlja Hribar o vprašanju simbola in simbolizma v zvezi s Cankarjevo *Lepo Vido*. Ker se Vida pojavlja kot simbol mitične težnje po magični enotnosti, kot mit o mitu, avtor pričujoče razprave poudari, da je „baza“

simbolizma predvsem mitična težnja po magični enotnosti, po enotnosti vseh označencev, po ukinitvi označevalčeve diferencialnosti in opozicionalnosti. V tem, mitičnem simbolizmu, o katerem je govor v razpravi, se razkriva paramitološko jedro mitologije, različnih mitov in mitičnih oseb, tudi mita o Lepi Vidi. Vendar, kakor razlaga avtor, postane mit s tem, ko ga zavestno predelamo, *simptom*, saj se spremeni v označevalec in se tako *demitologizira*, na primer v psihoanalitični interpretaciji. V Cankarjevi *Lepi Vidi* se simptom (označevalec) ponovno mitologizira predvsem s krčenjem alegoričnih emblemov (oblačil in predmetov, kot so na primer temen plašč, rdeča roža itd.), ki jih na koncu drame ni več. Tako naj bi bil Vidin simbol očiščen, njen mit pa prenovljen. Kljub temu vidi Hribar do kraja izvedeno remitologizacijo šele v Šeligovi *Lepi Vidi*.

V tretjem delu razprave so zbrane najpomembnejše avtorjeve ugotovitve o remitologizaciji mita Lepe Vide pri Šeligu. Podrobni analizi pomena in funkcije časovnoprostorske kompozicije ali zasnove v povezanosti z glavnim dramskim subjektom (Vido) oziroma z njeno predstavo sveta in človeka sledi sklep, da je vodilna tema Šeligove drame razvidna iz Vidinega dojetja resnice, da ji nobena in nikakršna uresničitev *hrepenenja kot želje* ne more potešiti, odpraviti tistega pravega, *najglobljega hrepenenja*. Povsem jasno se namreč zaveda, da hrepeni po *celovitosti*, ki pa je ni mogoče doseči v okviru metafizičnega reda, še najmanj tako, da bi upoštevala načelo volje do moči. Kajti za Vido je svet sestavljen iz hrepenenja ali tako imenovane *vesoljske energije, iz večnosti zgolj fizike in težnosti in iz civilizacije*. Torej se je v Šeligovi drami mit Lepe Vide remitologiziral tako, da je glavna junakinja zavrgla celotni civilizirani svet, v katerem je metafizika kot onto-teologija teologizirala kozmično silo in jo na tak

način demitologizirala. Njeno hrepenenje, ki je po njeni predstavi sveta vesoljska energija, ne hrepeni po moškem, ampak po združitvi z vesoljsko energijo, kar pomeni, da Vida hrepeni po hrepenju samem, po energiji spolne združitve, ne po spolni združitvi. Vida hoče „biti cela v svoji spolni polovičnosti“, ker sluti, da spolna združitev ne umiri hrepenjenja, ali da ga umiri le za kratek čas, a še to ne na način, ko bi bila hkrati užitek in zavest o užitku, torej „samozavest užitka“ (str. 135), ki jo obljublja mit.

Po mitu o Erosu, o katerem spregovori avtor v zvezi s Platonovim *Simpozijem* v drugem poglavju analize Šeligove drame — *Demoničnost in diaboličnost*, je izvor vsega hrepenjenja v spominu na *spolno celovitost*, v *obljubi* prvobitne spolne samozadostnosti. Čeprav je ta prvobitna *celota* (brez spolne razločenosti) v sebi razporna, pa se mit na ta „logični paradoks“ ne ozira, saj mu gre ravno za *utemeljitev* paradoksov življenja. Iz primerjave Aristofanove razlage mita o Erosu, po kateri (s)pol prezentira samega sebe in hkrati reprezentira drugo polovico celote ali hrepenenje po *izginuli celoti*, in Sokratove (Platonove) razlage mita, po kateri ni ljubezni ne do polovice in ne do celote, če ta ni neko *dobro*, je razvidno, kako se je Eros preobrazil v stremljenje po preseženju vsega čutnega in telesnega, tj., spolnega in smrtnega. „Pri tem je stremljenje po nesmrtnem že samo na sebi razglašeno za nekaj nesmrtnega“ (str. 147). Ko pa je postalo hrepenenje po najvišjem dobrem stremljenje po čisti resnici oziroma po lepoti kot taki in s tem edino pravo hrepenenje, je prišlo v zvezi z razliko med obema mitologemoma do „razloma“ hrepenjenja in stremljenja, poezije in filozofije, predvsem pa je bilo zavrtno in obsojeno vsakršno hrepenenje, ki ni težilo k transcenci kot najvišji resnici, torej tudi hrepenenje po prvobitni *dvospolni celovitosti* človeka.

Kakšne so bile v zvezi z omenjeno spremembo razumevanja hrepenjenja posledice na področju umetnosti, pojasni Hribar v svoji obrazložitvi razlike med mitičnim in metafizičnim simbolom. Po Aristofanu se hrepenenje (pothesis) veže na spola kot simbola *celote*, ki sta drug drugemu predmet hrepenjenja (pothema), po Sokratu (tj. Platonu) pa je predmet hrepenjenja (pravzaprav stremljenja, boulema) najvišje dobro, *ideja*. Ideja pa ne more biti simbol, npr. Aristofanove celote, ampak prav nasprotno — vse čutno je tako postalo simbol zanjo (str. 149). Demitologizirani mit o Lepi Vidi je že v Cankarjevi drami, še bolj pa v Šeligovi, spričo tega, da Vida zavrača hrepenenje kot hrepenenje po ideji in sprejema hrepenenje v smislu Aristofanovega hrepenjenja po prvotni spolni celovitosti, ki jo obljublja mit, doživel ponovno mitologizacijo. Primerjava med obema dramama v četrtem delu knjige privede avtorja do sklepa, da pri obeh „poteka drama poetičnega hrepenjenja pod pritiskom in nasiljem metafizičnega stremljenja“ (str. 252) in da se zaradi tega nasilja hrepenenje pri obeh Vidah rešuje v hrepenenje po hrepenenju. Le-to pa je v drami, ki jo doživlja Šeligova junakinja, še zaostreno spričo njenega dojetanja grozovitosti praznine tudi v *razliki* med simbolom in celovitostjo, ki ji jo obljublja mit (str. 246).

Gotovo pomeni Hribarjeva knjiga za literarno vedo pomembno osvetlitev središčnega pojma — ideje hrepenjenja — v Cankarjevi in Šeligovi *Lepi Vidi*, saj je v *Drami hrepenjenja* avtor na podlagi svojega razumevanja izvora hrepenjenja iz križišča *spolne razlike in iz razlike med bitjo in bivajočim* (str. 246) aktualiziral doslej bolj ali manj prikrite razsežnosti mita o Lepi Vidi. Kljub temu pa se največ vprašanj zastavlja prav v zvezi z opredelitvijo simbolizma kot literarne smeri na prelomu 19. in 20. stoletja in — tako se zdi — novega, mitičnega simbolizma novejše

književnosti, ki se odvrta od metafizičnega razumevanja sveta in človeka, s čimer pa sestopa „v prazno jedro simbolizma“ (str. 220), kakor npr. Šeligova Vida. Če se namreč mitični simbolizem, ki se je pojavil kot reakcija na nasilje volje do moči (npr. pri Cankarju) ali na samovoljo volje do volje, kot reakcija v obliki hrepenenja do hrepenenja, bistveno razlikuje od simbolizma kot literarne smeri, se v prvi vrsti zastavlja vprašanje, kaj simbolizira Vida kot mitični simbol. Gotovo nikakršne ideje, ne lepote ne umetnosti (str. 96—99), „marveč *izpričuje* nepremagljivo diaboličnost sredi najskrbnejše, se pravi, simbolno urejenega človekovega sveta, njegovega lastnega bitja in žitja“ (str. 241).

V takšnem okviru razlike med literarnim simbolizmom in Hribarjevim filozofsko utemeljenim razumevanjem „diabolične zarez v simbolu kot združevalcu biti in bivajočega“ (str. 231) se ponovno potrjuje resnica, da se literarna veda ne prebena srečuje tako z znanstvenimi kot s filozofskimi perspektivami na določene plasti in elemente v posameznih literarnih strukturah oziroma delih; vzrok za to pa je treba v prvi vrsti iskati v sestavi njenega predmeta raziskovanja, literature, odprte — v svoji snovni, racionalni in emocionalni pojavnosti — interpretacijam z različnih, še posebej filozofskih perspektiv.

Franca Buttolo

ANALECTA

DDU Univerzum, Ljubljana 1980 —

„Kaj nam je vseč v gledališču? Nemara prav to, da sleherna režija pokaže, kako različno je mogoče upogniti isto označevalno verigo, in da pokaže, kako ni nobenega govornega spomenika, ki ga ne bi načenjali, ki ga ne bi preobrazali *ekvivalenca* in *amfibolija*. Pisce tolažijo s tem, da

jim postavljajo spomenike, a smisel, prvotni smisel se zgublja.“ (J. A. Miller, *Teorija jezika*, v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, DDU Univerzum, Ljubljana 1983, str. 122).

Zbirko *Analecta*, ki jo izdaja DDPisna delavska univerza Univerzum v Ljubljani, bomo poskušali predstaviti s prikazom knjig *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* (1980) Zoje Skušek-Močnikove in *Mesčevo zlato* (1981) Rastka Močnika, ki sta tako po svojih prijemih kakor tudi po svoji problematiki nedvomno najzanimivejši deli te zbirke z gledišča literarne vede. A preden se lotimo omenjenih del, bi na hitro našteali še druge naslove, vključene v to zbirko, ki izhaja že četrto leto. Knjiga Slavoj Žižka *Hegel in označevalec* (1980) se od številnih poskusov reaktualizacije heglovske dediščine loči po tem, da živo kal te dialektike ne išče v poheglovski filozofski tradiciji, ampak v tistih sodobnih teoretskih prizadevanjih, ki navezujejo na Freudovo psihoanalizo (Habermas, Kristeva, Lacan, Lévi-Strauss, Lotman, Adorno, Althusser). Seveda pa domet teh podrobnih analiz presega čisti filozofski interes, saj se skozi postopoma kuje koncept označevalne prakse, govornice kot praktične dejavnosti, kot tiste podlage, ki šele omogoča pojasnitev vseh oblik družbene zavesti, med katere sodi tudi umetnost. *Govoreče figure* (1981) Braca Rotarja se že s svojim fragmentarnim pristopom ogibajo utvari totalnosti, oziroma zanikajo možnost celovitega obravnavanja kulturnih in umetnostnih „pjavov“ in si za „predmet“ jemljejo prav tiste, doslej najbolj uveljavljene doktrine na področju likovne umetnosti, ki umetnino razumejo kot totalnost, kot „svet“. Mladen Dolar v *Strukturi fašističnega gospodstva* (1982) kritično preiskuje marksistične teorije fašizma, kolikor si prizadevajo razložiti ideološke mehanizme fašističnega gospodstva, njihova dognanja pa poskuša ovrednotiti v navezavi na novejšo recepcije