



Dr. Vojan Rus

UMETNINA KOT VISOKA DUHOVNA TRANSCENDENCA

Resnično in izjemno vlogo umetnine/umetnosti v človeški celoti – njeno resnično vlogo na izjemnem človeškem zgodovinsko razvojnem prizorišču – odkriva *filozofsko antropološka razčlenitev burne dialektike človeške razvojnosti in njenih vzrokov* (popolnoma pa so pri tem odpovedali vsi ozki, enostranski filozofski in sociološki pogledi na človeka).

Kot sem podrobneje dokazal v svoji filozofski antropologiji, izvira izjemno burna in neenakomerna človeška razvojnost iz izjemnega, izredno v sebi nasprotnega in nihajočega človeškega bistva.¹

Vloga umetnine/umetnosti zato ni v nadaljevanju ali dopolnjevanju nekakšne veličastne in monolitne, mirujoče človeške družbene palače (tak vtis dajejo enostranske filozofije in sociologije).

Prav nasprotno: vloga umetnosti/umetnine je še najbolj podobna »gibljivemu« morskemu svetilniku, ki daje s (svojo) trajno svetlobo upanje, pogum, odločnost in smer tistim mornarjem na razburkanem morju in sredi orkana, ki si še upajo dvigniti pogled k pravim človeškim obzorjem, prek pretečih valov in orkanskih sunkov.

Človeška zgodovina (človeška celota) je bila doslej očitno (razen za kabinete »nadzgodovinskih« filozofov) zelo daleč od umirjene in dremajoče večnadstropne stavbe, bila je veliko bolj podobna nemirni morski površini in viharjem (Prešeren).

Vloga umetnine v taki človeški celoti pa je bila v tem, da je s svojo močno in vzvišeno duhovno lepoto ostro nasprotovala nižjevrstnim družbeno-zgodovinskim protislovjem, nižjevrstnim tokovom, prazninam in zaostalostim. Umetnina/umetnost je bila zato pomemben in trajen duhovni izvor (duhovna spodbuda, duhovni katalizator) za dejavno in kvalitetno transcendenco teh antropološko-socialnih protislovij in zaostalosti.

Seveda so bili poleg umetnin še drugi duhovni izvori transcendence: izrazita moralna dejanja, humanistično-etična vzgoja in drugi. Vendar ima umetnina prav s svojo izrazito in posebno duhovno lepoto (s svojo izrazito in izjemno duhovno-komunikacijsko izoblikovanostjo, s svojo posebno in izjemno duhovno formo in vsebino, s svojo izrazito in izjemno duhovno živostjo) med vrhunci človeške duhovnosti svoje lastno mesto, ki ga ne more zamenjati in nadomestiti noben drug vrh človeške duhovnosti in človeške celote.

Učinkovanje umetnine/umetnosti v človeški celoti je dvojno. Zaradi svojih splošnih človeških vrednot in zaradi svoje komunikacijske izoblikovanosti in prodornosti lahko umetnina duhovno učinkuje tudi v zelo oddaljenih časih in prostorih,

¹ Filozofska antropologija, Ljubljana, 1991, str. 157–177.

zunaj svoje epohe in okolja. Ker pa se duhovno poraja veliko bolj kot duhovna reakcija na nasprotja svojega časa (in ne kot njegov uniformni podaljšek), je umetnina veliko bolj v »spopadu« s svojim časom, kot pa njegov konformistični prilagojenec. To objektivno »spopadanje« ima zelo posebno naravo (o tem kasneje). Zato se avtor umetnine največkrat niti ne zaveda vseh dimenzij svojega »spopada« z zgodovinskim okoljem. Vendar je ta »spopad« umetnine z zaostalostmi in podpovprečnostmi svojega časa pogosto duhovno ostrejši, kot je odnos večine znanosti, filozofije, vzgoje, religije in politike do svojega zgodovinskega okolja!

Potem ko smo ugotovili, da vloge umetnine ne more zamenjati nobeno podobno duhovno področje, lahko z gotovostjo trdimo, da je umetnost človeški celoti nujna (ne neizbežno, temveč pogojno: če ni umetnosti, ni optimalne celote).

Ker je umetnost pogosto pred povprečnim duhom svojega časa, izžarevajo navidez »nemočne« in »majhne« umetnine več svojega duha v druga mastodontska družbena področja, kot pa obrnjeno. Zato umetnine utemeljeno primerjamo s katalizatorji: umetnine so kvantitativno zelo drobni človeški delci, ki pa duhovno delujejo na vso družbo bolj kot katerikoli drugi enako veliki delci.

Tega izvirnega, vzvišenega in širokega učinkovanja duha umetnine v človeški celoti pa nikakor ne odkrivajo, temveč potlačijo vse enostranske filozofske in sociološke teorije, ki bistvo človeka in umetnine stisnejo samo v eno ozko plast (ali največ v dve: dualizmi).

Znani skrajno ozki Platonov pogled na umetnost je dosedanja »neantropološka« filozofija zgrešeno izvajala samo iz platonističnih ontoloških in gnozeoloških tez, ni pa uvidela, da so še večji »krivec« Platonove antropološko-sociološko-politološke premise za estetiko. Platonov antropološko-politološki projekt si idealnega človeka posameznika predstavlja kot popolnoma podrejen delec veličastne monolitne totalitaristične družbene zgradbe. Posameznik, vključen v to totalitarno piramido, sme in mora delovati samo v strogem okviru delovne specializacije, ki mu je bila dodeljena v totalitarno kastinsko okameneli delitvi družbenega dela in družbenih vlog. Umetnina pa je ob tem »veličastnem« projektu skrajno »sumljiva« in »destruktivna«, ker v posamezniku zbuja čustva, misli in fantazijo, ki (ga) silijo prek strogih mejá njegove delovne specializacije, zbuja »neprimerne« želje in s tem vnašajo zmedo v »popolno« organizacijo. Zato je do umetnosti treba biti skrajno strog in jo dopuščati samo v tistih predpisanih kapljicah, ki učvrščujejo to zgradbo (npr. dovoliti samo toliko glasbe in samo táko, ki bo človeka družbeno disciplinirala).

Ta Platonova »estetika« ni zlonamerna (saj ni nobenih resnih dokazov, da bi poskušal osvojiti oblast in cenzurirati umetnost), temveč je (najverjetneje) njegov totalitarizem samo teoretičen poskus izhoda iz krize atenske demokracije. Toda ta Platonov konstrukt je paradigmatičen za vse kasnejše filozofske poskuse, da se antropologija, estetika in kalistika izvedejo iz ozkih, enostranskih tez. Celó v najbolj nedolžnih primerih – ko so take enostranske teze ostale samo teorija in niso bile izhodišče za politično podrejanje umetnosti (včasih so bile tudi to) – pa enostranske filozofske teze niso mogle prav nič prispevati h graditvi mostov razumevanja med umetnostjo in publiko in k rušenju duhovnih pregrad med njima.

Znano je, kako so racionalistično-gnozeologistične teze (Hegel in drugi) zoževale bistvo človeka samo na mišljenje. Zato niso mogle dojeti izjemno bogate in izjemno žive igre duševnih moči v umetnini (ter iz tega izhajajočo nezamenljivo vlogo umetnosti v družbi), še manj pa so to bogastvo mogle posredovati javnosti.

Enako kulturno neplodne in siromašne so bile ozke »marksistične« (sociologistične in gnozeologistične) teze, ki so umetnost npr. razumele samo kot nemočen

spoznaven odraz edinega vsemogočnega vzroka, ki se imenuje ekonomska baza. Moderna varianta je strukturalistični »marksizem«, po katerem je umetnost samo delec ideologije, njena edina vloga pa naj bi bila podpiranje in krepitev dane družbeno-ekonomske strukture: umetnost naj bi bila torej samo skladnost z dano družbo, njena krepitev in ne »spopad« z njo!

Zaradi znanstvene objektivnosti pa moram ugotoviti, da je prav ob vprašanju umetnosti Marx dokazal svojo šalo, da namreč ni »marksist«. Prav glede umetnosti je Marx najbolj poudarjeno izjavil ne samo, da je ni mogoče kar tako podrediti ali prirrediti družbeno-ekonomski strukturi, temveč da se umetnosti lahko močno razlikujejo od svojih družbenih struktur in da so sestavine družbene idejne nadgradnje ne samo posledica ekonomskih nasprotij, temveč tudi same aktivno delujejo nanje.² Ni pa pri Marxu filozofsko-antropološke analize (ki bi bila iz njegovih antropoloških izhodišč možna), kje so vzroki za izjemno duhovno vsebino in vlogo umetnine/umetnosti.

Dosedanja razmišljanja in razčlenjevanja zelo različnih človeških lepot so pokazala, da nobeno znano bitje nima toliko različnih lepotnih vertikalno kvalitativnih stopenj kot prav človeško bitje z največjim bogastvom vertikalnih plasti. Ta podoba človeka pa sedaj omogoča preciznejši pogled na samosvojo in nezamenljivo vlogo, ki jo ima posebna lepota umetnine/umetnosti v človeški celoti.

Posebna lepota jasno izoblikovane duhovne kvalitete umetnine ni samo kvalitativni vrh kakšnega ožjega človeškega področja, ampak spada med najvišje vrhove človeške celote (kot so še: vsako izrazito moralno dejanje, etično živa vzgoja in religija, izrazito napredna politična dejanja, napredne znanstvene humanistično-družboslovne sinteze). Samosvoje učinkovanje posebne duhovne lepote umetnine v človeški celoti pa je določeno z dvema komponentama:

Prvič s tem, da so plasti človeške celote (gospodarstvo, politika, morala, religija, vzgoja, sredstva informiranja, zelo raznolike socialne skupine itd.) zelo avtonomne, vsaka plast z lastno notranjo dinamiko. Zato v človeški celoti in zgodovini nujno prihaja do velikih razvojnih nesorazmerij, do velikih konfliktov, družbenih praznin, enostranskih napredkov in zaostajanj posamičnih plasti; take burne, nihajoče in v sebi nasprotno razvojnosti nima nobeno drugo (znano) bitje v kozmosu.

Druga komponenta, ki določa vlogo umetnine v človeški družbenozgodovinski celoti, je seveda lastna vsebina in oblika umetnine. Omenil sem že, da sta posebna duhovna živost (vsebina) in komunikacijska izrazitost (forma) umetnine glavna vzroka njenega »spopada« z družbeno zgodovinskim okoljem. Ta dva vzroka pa je nujno še točneje določiti, saj gre za »spopad« čisto posebne vrste; ki ga povsem zgreše plehke razlage, da gre v tem »spopadu« kar za nekakšen osebni nekonformizem ali čudaštvo umetnika (v človeštvu so se pojavili že mnogi nekonformizmi in čudaštva, ki niso rodili nobene umetnine). V resnici pa je vsaka močna umetnina in njena vloga rezultat razvojne večplastnosti človeštva.

Vloga umetnine je »ostro« soočanje družbenih nasprotij in družbenih potreb (prva komponenta) in izjemne forme-vsebine umetnine (druga komponenta). Umetnina pa je tudi zelo posebno križanje zelo različnih človeških plasti (in nikakor ne plod kakšne samovolje, anarhizma in izpahnenosti umetnika). Zato soočanje umetnine in okolja lahko vzročno razloži in dojame samo *dialektična antropologija*.

Vrhunska duhovna živost umetnine je prvi vzrok ostrega »soočanja« in ostrega

² K. Marx. »Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie, Berlin, 1953, S. 30, 31; MEID, IV., str. 105–106.

»spopada« umetnine s potrebami in zaostalostmi svojega časa. Pri tem pa gre za izrazit duhovno vrednostni »spopad«, in nikakor za nižjevrsten političen, gospodarsko-konkurenčen, religiozen, dogmatičen, skupinski ali oseben spopad. Oster »spopad« duha umetnine ni torej nikakršno mahanje z mečem ali s političnimi parolami ali z revolucionarnimi frazami.

Spopad umetnine z okoljem tudi ni omejen na tiste umetnine in njih sestavine, kjer je najbolj viden (satira, ironija, drama, tragedija, zgodovinsko-politični roman in podobno). V ostrem duhovno-vrednostnem spopadu s svojim časom, njegovimi zaostalostmi in deformacijami je lahko tudi umetnina, v kateri prevladuje duh liričnosti, ljubezni, humorja, navideznega pesimizma, navidezne nemoči ali optimizma, navideznega umika iz sveta v intimo – torej tudi umetnine, katerih duhovne vsebine in oblike so navidez daleč od vsakega ostrega »spopada« z okoljem (malo kasneje bom to ilustriral na primerih Sanča Panse, Ofelije, Švejka, Charla in drugih).

Izjemna duhovna živost umetnine zlahka razloži, zakaj se umetnina vedno – tudi če se umetnik tega prav nič ne zaveda! – ostro sooča s pritlehnostmi svojega časa, in to ne glede na zelo različna duhovna razpoloženja, različno tematiko in obliko posameznih umetnin.

Dosedanja estetika je, razpravljaje o spoznavnih in miselnih sestavinah umetnine, večkrat pozabila, da imajo zelo različne misli prisotne v zelo različnih umetninah vedno še nek vrednostni naboj, da niso nikoli samo golo, čisto spoznavno registriranje. Ti različni vrednostni naboji pa vedno pomenijo neko vrednostno (lahko tudi nezavedno) stališče do nižjega vrednostnega stanja zgodovinskega okolja; in to je že vrednostno soočanje umetnine z okoljem. V umetnini je izrazita čustvenost najmočnejša sestavina njene duhovne živosti in ta čustvenost je najmočnejši izvor vrednostnega soočanja in spopada umetnine z okoljem. Ta čustveni naboj seveda skoraj povsem izostane v družboslovni študiji, ki hladno pojmovno in faktografsko razčlenjuje in odkriva celo najgloblja družbena protislovja. Miselno vrednostni in čustveno vrednostni naboj umetnine in njena predstavno likovna forma pa sprožata v recipientu tudi fantazijo in najstvene težnje, ki so tretja in četrta sestavina duha umetnine, ko se sooča s svojim okoljem: ali bi bilo možno neko lepše življenje in kako do njega priti? Znanstveno družboslovna študija tudi teh dveh elementov duhovnega »spopada« z družbo ne spodbuja tako močno kot umetnina.

Duhovno vrednostni spopad umetnine z *okoljem* pa je še posebej »oster«, ker so vse izjemno žive sestavine njenega duha vrednostno enako usmerjene. Tako skupaj še bolj učvrste in zaostre vrednostni odnos do okolja.

Poudaril sem že, da soočanje umetnine z okoljem ni nikoli spopad na nižji ravni, ampak *vedno spopad višje vrednostne ravni z nižjimi*. Umetnina se z okoljem spopada vedno *transcendentno*, se pravi *vedno kot preraščanje nižje duhovne ravni z višjo duhovno kvaliteto*. Ob umetnini gre vedno samo za duhovni »spopad« in samo za duhovno preraščanje, nikoli za politično ali statusno-konkurenčno spopadanje ali zmanjanje (to lahko dela umetnik kot državljan ali privatnik, ne pa umetnina, če je res to in če ne gre za pamflet).

Transcendentno-duhovni »spopad« umetnine z okoljem poteka lahko brez vsakega loma in grmenja, tiho in učinkovito: že s tem, da umetnina, na primer lirična pesem, žari v sami sebi, v svoji lepi vsebini in obliki, se hierarhično »najvišji« socialno-oblastniški status (ki se je samemu sebi in podaniški okolici dozdeval nebeško visok) ob lepотно-vrednostnem sijaju te umetnine pokaže kot mediokriteten ali celo podpopvrčen, četudi umetnina o tem sploh ne govori.

Močna umetnina prestrukturira duhovno-vrednostno stanje svojega okolja

tako, da mnoge stvari pridejo na svoje pravo mesto, skoraj tako, kot to napoveduje evangelij: tisto, kar se je zdelo najvišje, postane najnižje ali povprečno; in obrnjeno. Seveda je to prestrukturiranje družbeno vrednostnega prostora po umetnini samo duhovno in ne socialno-politično. Toda vrednostno-duhovni preobrat lahko pomaga socialnemu in taka je bila v veliki meri vloga najboljše evropske klasične literature v 19. stoletju: tudi njena zasluga je, da ima Evropa danes socialno državo in da v svetu pravice človeka že nekaj pomenijo.

Duhovno vrednostna transcendenca umetnine/umetnosti je najvišja, ker je transcendenca celotne družbe in ne ožjega segmenta družbe. S tem seveda niti od daleč ne trdim, da umetnina/umetnost sama popolnoma spremeni vso družbo in jo odreši. Poleg tega so še druge najvišje transcendence (humana morala, vzgoja, politika, religija); tu pa seveda poskušam le odgovoriti, v kakšnem smislu je umetnina/umetnost transcendenca nižjih transcendenc.

Možnost *transcendence nižjih transcendenc* je dana s človekovim ustvarjalnim bistvom, večplastno človeško celoto in s človeško neenakomerno razvojnostjo (vse do stalnih možnosti velikih odtujitev). Pojav umetnosti kot posebne oblike najvišje transcendence je zakonita možnost v takem razvoju človeške celote, nekakšen povsem izvenzgodovinski pripetljaj.

Umetnina/umetnost je le ena (ne edina) najvišjih zgodovinskih transcendenc in se kot one, vendar svojstveno, nezamenljivo duhovno-vrednostno »spopada« z velikimi protislovji, nastalimi znotraj drugih velikih transcendenc: s tlačenjem človeške osebe in njenih vrednot, z zatiranjem plemenitih človeških čustev (ljubezni, prijateljstva, zvestobe) in svobod, s samopašnostjo oblastnikov in bogatašev, z okamenelostjo in praznim formalizmom raznih institucij, z izkoriščanjem in poniževanjem množic, z nerazumevanjem za novo ter za duševno in etično bogastvo človeka, z družbenim, duhovnim in socialnim gnitjem.

Duhovno vrednostno »spopadanje« umetnine s takimi družbenimi deformacijami, gnilobami in protislovji bom kmalu dokazal z osvetlitvijo nekaj izrazitih umetniških likov.

Upam, da prav nič ne posiljujem zgodovine filozofije in umetnosti, ampak odkrivam važen del dejanske resnice umetnosti (to bom kasneje tudi konkretno dokazal z analizo tipičnih umetniških likov) s trditvijo, da je *velika umetnost največkrat bila antropološko pred večino filozofije*, ker je v spopadu z okoljem soočala prav *realni humanizem kot svojo pozitivno celovito vrednoto* (medtem ko je bil realni humanizem v filozofiji in družboslovju bolj redek).

Ta realni humanizem večine umetnosti bom dokazal malo kasneje, pri tem pa nas ne sme motiti najmanj dejstvo, da umetnost ni uporabljala izraza »realni humanizem« (saj gre za specifično vsebino umetniških likov, ki ni skoraj nikoli opredeljena z znanstveno filozofskimi in sociološkimi termini). Upoštevati je tudi treba, da pod »realnim humanizmom« ne razumemo niti materializma niti nekakšne povprečnosti in konformizma, ampak gre za tisti pogled na vrednote človeka, ki je strogo in brez dogem zgrajen na resničnem in izjemno nasprotnem človeškem bistvu in na njegovi resnični zgodovini. Realnega humanizma pa dosedanja filozofija in estetika večinoma ni imela v sebi sami in ga zato ni mogla odkriti v umetnosti (ampak je umetnosti pogosto /nehote/ vsiljevala svoje abstrakcionizme in abstrakcionistična merila ali celo ideale).

Zaradi svojega *implicitnega* realnega humanizma pa je bila umetnost duhovno bolj (in ne manj) prepričljiva v svojih umetniških likih, v duhovnih vrednotah in v soočanju z družbenimi nevrednotami, kot so bili tisti filozofi ali politiki, ki so obljubljali recipientom povsem neverjetno popolno človeštvo.

Kot skoraj izjemno realen humanist je že Aristotel odkril, da je tragedija umetniško najbolj učinkovita in da zbuja gledalčevo najgloblje sočutje, če ne predstavlja junaka tragedije niti kot nerealno utelešenje vrhunškega, popolnega dobrega niti kot utelešenje absolutnega zla, ampak kot »srednjega« človeka; se pravi kot bitje, v katerem so vrednote in pomanjkljivosti,³ se pravi kot *normalnega* človeka, znanega iz vsega človeškega izkustva: to je realni humanizem.

Novejši primer filozofskega abstrakcionizma v Sloveniji je znani poskus, da hajdegerjanska teza o »subjektiviteti subjekta« pokrije in vsrka kar celo vsebino evropskega romana: vsi junaki evropskega romana in drame naj bi človeštvu vsiljevali kakšno vladajočo ideologijo in naj bi se zato zlomili. Kasneje bom vsaj delno in posredno nakazal, kako ta teza siromaši realno humanistično vsebino teh umetnin.

Duhovno-vrednostno »spopadanje« umetnine z okoljem je praviloma bolj učinkovito kot pri znanosti, filozofiji, politiki ali novinarstvu tudi zaradi komunikacijske izraznosti umetnine, zaradi njene prodorne forme. Za umetnino je namreč značilna izbrana, vsebinsko intenzivna in večplastna predstavno-likovna forma (in izraz), ki se močno razlikuje od izrazne forme znanosti, večine filozofije, politike in novinarstva (izražanje v obliki vsakdanjega ali celo abstraktno-pojmovnega govora, s suho faktografsko argumentacijo).

Zaradi predstavno-likovne forme postane »dialog« vrednot in protivrednot v umetnini izredno »oster«, ne glede na to, ali se ta spopad dogaja v notranjosti literarnega junaka ali med več osebami. »Oster dialog« pa ne pomeni političnega ali osebnega zmerjanja, ampak nastopanje vrednot in protivrednot v taki umetniško-likovni simboliki, ki naredi vrednote in protivrednote umetnine veliko bolj »žive« kot pojmovni izrazi filozofije in znanosti. V predstavi recipienta literarne umetnine nastopa »boj« vrednot pogosto kot notranji ali medsebojni spopad »živih« oseb. Zaradi tega je duhovno soočanje umetnine z okoljem pogosto jasneje izoblikovano (četudi umetnina o okolju ne izreče ničesar), kot kritična abstraktno pojmovna in faktografska analiza družbe, ki jo podajo znanost, politika ali novinarstvo.

Zato so v 19. in 20. stoletju krščanski evangeliji in literatura Balzaca, Stendala, Tolstoja, Dostojevskega, Gorkega, Dickensa, Hugoja, Heineja, Manna, Londona, Cankarja in Krleža pogosto v mladih ljudeh izzvali globlji duhovni vrednostnosocialni prevrat, kot še tako temeljita družbeno kritična dela v čisti znanstveni obliki: združeni duhovni učinek idej-čustev-fantazijskega poleta in likov (= forme) evangelijev (ki so tudi literarne umetnine) in drugih umetnin je bil pogosto močnejši kot učinek znanstvenih pojmov, logike in faktov.

Prejšnje teze o učinkovitem duhovnem »spopadanju« umetnin s svojim časom bom ilustriral in dokazal z naslednjo analizo določenih fragmentov likov literarnih in drugih umetnin (filozofsko-estetska analiza te vrste mora seveda, kot vsaka znanost, temeljiti na objektivnih dejstvih, vendar ni tako celovita, kot so analize posebnih umetnostnih teorij in kritik: literarne, likovno umetnostne itd., ampak se nanaša samo na eno plast večplastne umetnine).

PROMETEJ

Ta znani lik moram omeniti, ker najbolj nazorno nakazuje začetek transcendece, preraščanje iz mita v govorno-književno umetnost in je obenem ostro, para-

³ Aristotel, Poetika, XIII. poglavje.

digmatično soočanje možnega literarnega lika in okolja: tu gre za skoraj klasičen primer prehoda-preraščanja iz ene v višjo stopnjo zgodovinske transcendence.

Gre res šele za začetek transcendence iz prejšnje v najvišjo transcendenco. Prometej se silovito trga iz prejšnje stopnje k jasno opredeljeni in zavestno višji stopnji, a še ne uspe; vendar njegov realni cilj ostane. Prometej je izrazilo *vmes*, med mitom na eni strani ter polisom, njegovim svobodnim občanom, filozofijo, znanostjo in literaturo na drugi strani – toda možno duhovno spopadanje literarnega lika z okoljem je redko kje tako ostro nakazano, kot prav v liku Prometeja.

Prometejev siloviti upor proti bogovom na Olimpu je prvi znani simbol vznika človeške osebnosti in začetek njenega spopada s hierarhičnimi, avtoritarnimi makroskupinami vseh vrst, da bi se človeška družba postavila na nov temelj – na temelj svobodne, ustvarjalne in odgovorne osebnosti (ta spopad teče vse do današnjih dni). Prometej se ne bori, da bi bogovom odvzel pozicijo oblasti in da bi se leno zavalil na njihov udobni, monopolistični vladarski prestol, ampak hoče bogovom samo ukrasti ogenj za ljudi (– simbol samostojne svobodne misli, samostojne osebnosti, strastnega stremljenja navzgor, simbol ustvarjalnosti, aktivnosti in odgovornosti. Prometeju gre torej zares za transcendenco, za prehod v višjo kvaliteto, ne pa za zamenjavo na isti ravni oblasti, monopola, lenobne in gnijoče statike.

Zgodba o Prometeju priča o duhovni intenziteti in prodornosti predstavnega lika (figure) kot forme umetnosti; v liku njegovega drznega dejanja in strašne kazni užaljenih olimpskih oblastnikov so obenem zgoščena zrna mnogih globokih humanih idej in njihov pretresljiv čustveni izraz.

Kot rečeno, že sam mit je velik zgodovinski korak navzgor, ker transcendirajo družbeno atomizacijo. Mit kot prva velika duhovno povezovalna oblika poveže razsute poljedelce, ki s svojim kultiviranjem že množično transcendirajo naravo. Toda mit ima še (eno samo) sestavino, ki ga povezuje z avtoritarnimi strukturami: pojmovanje mitičnega človeka, da so bogovi (ki jih je človek sam ustvaril) absolutna vsemoč, ki popolnoma enostransko in samovoljno vlada nad ljudmi. Tako pojmovanje pa ni ustrezalo vse bolj samozavednemu in samostojnemu človeku dinamičnega polisa (trgovcu, obrtniku, inteligentu).

Zato imajo prometejski antimit, nova govorna umetnost (ep) in filozofija, ko se soočajo s starim duhom, skupni imenovalec: samostojno osebnost, ki je bistvena sestavina realnega humanizma. Prometej je nasprotje med mitom in umetnostjo, nastalo znotraj mita.

Realni človek kot samostojna osebnost (z ostrimi notranjimi nasprotji in s sposobnostjo samogradnje) postane glavni predmet nove govorne in književne umetnosti. V tem je glavna razlika in transcendenca te umetnosti od mita.

ODISEJ

Odisej je prvi izraziti lik evropske (morda svetovne?) govorno-književne umetnosti, ker ima vse omenjene lastnosti samostojne osebnosti.

Proces osvobajanja osebnosti od nadrejenih duhovnih in družbenih nasilij je v predstavnem liku Odiseja in njegovih blodenj prikazan sugestivno dramatično. Besna užaljena olimpska avtoriteta goni Odiseja po padcu Troje desetletja po Sredozemlju. Kapriciozna samovolja vrhovne svetovne mitične avtoritete doseže tako svoj vrhunec tik pred porazom, ki ji ga zada Odisej s svojo normalno človečnostjo: v nasprotju od osvajaške in maščevalne družčine pred Trojo ima Odisej pred seboj normalen cilj – živeti v svoji rodni Itaki. In v tem je njegova vrednostna moč.

Ta cilj pa doseže Odisej s samospoznanjem, z zaupanjem v svoje lastne, predvsem duhovne sile, z graditvijo lastne osebnosti v boju z zunanjimi, nečlovečnimi družbenimi silami, z naravnimi nevarnostmi ter v notranjem boju z lastnimi nasprotji.

Tako Odisej uresničuje najvažnejše človeško vodilo »spoznaj sam sebe« že nekaj stoletij, preden se to vodilo pojavi na svetišču v Delfih in v grški filozofiji.

Te vrednostne ideje seveda v Odiseji niso formulirane tako filozofsko pojmovno, ampak v močnih predstavniških likih, v okoliščinah in dejanjih: medtem ko v Kiklopovi jami njegovi tovariši jokajo, stokajo in prosijo za pomoč bogove, Odisej razmišlja in najde izhod; v lastnem mišljenju najde glavni, odločilni vzrok svoje eksistence in se s tem reši nadvlade bogov; ob presladkih glasovih siren obvlada in vodi sam sebe (= osebnost), česar njegovih sodrugi še niso zmožni.

Filozofsko temeljno spoznanje in vodilo »spoznaj sam sebe« in umetniško predstavniki lik Odiseja se sijajno dopolnjujeta, ker dobro opravita vsak svojo vlogo v osvobajanju osebnosti in njene duhovnosti. Pojemovno jasn in zgoščen izrek »spoznaj sam sebe« nezmotljivo odkriva, da je glavna enota človečnosti (humanitete) osebnost in da je neusmiljeno samospoznanje izhodišče graditve osebnosti in demokratične družbe. Tako jasne antropološke pojmovnosti in usmerjenosti ni mogoče izraziti v predstavnem liku.

Toda – v nasprotju od filozofske pojmovnosti – liki Odiseja, njegovih vrednot in blodenj utelesijo zahtevnost, dramatičnost in uspešnost samogradnje osebnosti tako slikovito in prepričljivo, kot to ne bi nikoli zmogla filozofska pojmovnost.

Umetnost, filozofija in znanost se dopolnjujejo.

SANČO PANSO IN DON KIHOT

Ob visoki postavi viteza iz Manche je ostala pogosto v senci bistvena pomembnost njegovega spremljevalca Sanča Panse (ne bi želel napraviti obrnjene napake). Morda so njegove humoristične poteze malce prekrile njegovo humanistično modrost in perspektivnost.

Pristop do prave duhovne in družbenokritične vsebine lika Sanča Panse pa je resnična duhovno kritična vsebina Don Kihota.

Pogosto menijo, da je don Kihot simbol propada ideje viteštva oziroma viteških idealov. Ta zgrešena teza predpostavlja, kot da je sploh nekdanj, pred don Kihotom, uspešno delovala neka abstraktna enotna viteška ideja/ideologija/ideal, in sploh ne upošteva tiste komponente – dejanskih družbeno razvojnih protislovnosti – ki sem jih (poleg vsebine-forme umetnine) označil za bistvene v razumevanju duhovnega spopada umetnine z okoljem.

Zgodovinska resnica v času, ko je nastal ta roman, ki jo ta odločno pove v obraz svojemu času in okolju, pa je: čas pozitivne zgodovinske vloge viteštva kot elementa fevdalizma se je iztekel, treba bo kreniti v nove čase. Evropsko viteštvo je kot del evropskega fevdalizma gotovo imelo pozitivno vlogo, dokler je Evropo na njenem jugu in vzhodu branilo pred nomadskimi napadi, toda po rekonkvisti v Španiji se je ta vloga na zahodu končala. Takoj za tem so hidalgi začeli – ne da bi bili vedeli – z osvajanjem prekomorskih kontinentov igrati drugačno vlogo, ki se je tudi kmalu zaključila: zbiranje bogastev prvobitne akumulacije za drugega, za meščanski kapitalizem.

Po izvršitvi teh dveh vlog je zahodnoevropsko viteštvo obviselo povsem v zraku, ni imelo nobenega zgodovinskega opravila več: in to je don Kihot; to

kritično presojo implicira roman in lik don Kihota. S tem ne zanikam obstoja zanimive viteške etike, toda ona je le delec celotne vsebine in vloge viteštva in fevdalizma, v razlagah don Kihota pa je pogosto iztrgana iz celote in absolutizirana kot vsa vsebina viteštva. S temeljitim ironiziranjem don Kihotovih idealov kot megleno iluzionističnih in povsem nerealnih (mlin na veter, Dulcineja) pa roman niti najmanj ne sugerira, da naj bi nekdanje viteštvo kot popolno živelo po teh idealih, ampak implicira še eno kritiko, ki zadeva tedanjo družbeno resničnost: sloji v zgodovinskem odmiranju (vitezi) pogosto nemočno iščejo izhod v idealiziranju svoje preteklosti.

Niti od daleč ne pripisujem Cervantesu razmišljanja v teh socioloških terminih (fevdalizem, zgodovinska vloga itd.), saj sem ugotovil, da so ideje, ki so v znanosti jasno opredeljeni pojmi, v umetnini vedno samo idejni embriji, ki so se sposobni razviti v več smeri. Tak (embrijski) pa je največkrat tudi nastanek idej, ki jih umetnik vlije v umetnino: za njegove ideje Cervantesu ni bila potrebna sociološka študija, ampak so zadoščala doživetja kakšnih pomanjkljivosti tedanjega viteštva (pojavi trohnenja, nemorale, brezciljnega življenja).

Toda tiste pozitivne vrednote, ki so v tem romanu pozitivno izhodišče kritičnega duha do viteštva, so prisotne v Sanču Pansi. Zato brez dojetja tega lika ni možna niti celovita presoja Don Kihota niti celotnega sporočila romana. Sančo Pansa je vsakdanji človek, kot ga dojema realni humanizem: ne zanašajo ga preveč iluzionistični ideali (ki so značilni za vse filozofske abstraktne humanizme), toda nosi pomembne vrednostne poteze: realne ocene realnih razmer, zvestobo do konkretnega človeka, ljubezen do svojega doma in vasi.

Zaradi take družbenovrednostne vsebine obeh likov je logičen tudi zaključek romana: don Kihot umre brez naslednikov – zgodovinski konec viteštva; Sančo Pansa živi dalje – množica vsakdanjih ljudi ima dolgo pot pred seboj.

Duhovno vsebino obeh glavnih oseb romana pa zelo oživlja in izostruje umetniška oblika, tista izrazna in oblikovalna sredstva, ki grade predstavniki lik don Kihota in predstavniki lik Sanča Pansa: humor, ironija in včasih skoraj karikiranje.

Ta izrazna sredstva sestavljajo stilno enotnost romana in različno poudarjajo različne duhovne vsebine obeh likov: ironija in karikiranje don Kihota zbujata seveda v recipientu emotivno negacijo praznega iluzionizma o vlogi viteštva; humoristične poteze v gradnji recipientove predstave o Sanču Pansi pa ga tudi emotivno usmerjajo k spoznavanju, da normalen človečni človek nikoli ne bo vsemočni absolutni junak, ampak trajen in nepopolen iskalec normalnih in realnih vrednot.

Čeprav sta don Kihot in Sančo Pansa očitno predstavniki različnih slojev – propadajočih in prihajajočih – pa je humanistično-antropološka veličina romana v tem, da teh predstavnikov ne slika črno-belo, ampak tudi v njihovih osebnih nihanjih in z jasnim uvidom: v vsakem človeku so potenciali, da preraste ozkosti družbenih skupin in mehanizmov, katerim pripada.

Pri Sanču Pansi ni dovolj poudarjati samo njegov realizem, kot je običaj. Sančo Pansa je nedvomno pripadnik slojev, ki prihajajo in ki so bolj vtankani v novo življenje, približno označeno z mestom in vasjo, s kmeti, obrtniki, trgovci in drugimi meščani. Toda Sančo kot oseba je, in to in več in manj: še vedno mu diši, da bi z vitezom pustolovsko pograbil kakšen velik zalogaj, obenem pa takoj vidi otročjo smešnost teh »akcij«. Sančo je pa veliko več od buržuja s svojim človeškim prijateljstvom in prizadetostjo ob nerodnostih svojega viteza in s svojim čutom pravičnosti in sočutja do drugih. S tem sega daleč prek ozkih obzorij viteštva, meščanstva in malomeščanstva.

Don Kihot je s svojimi iluzijami, s svojim samoprecenjevanjem in samozaljub-

ljenostjo, pa tudi s svojimi oblastniškimi in nasilnimi grabljivimi postopki podoba oblastniškega sloja v zgodovinskem debaklu. Toda don Kihot čuti človeško, prijateljsko naklonjenost in zvestobo Sanča Pansa. Zato v odnosu z njim zgublja svojo razredno skorjo kot kača staro kožo: brez prepotentnosti poslušna odkrite in včasih tudi uničujoče Sančeve kritike, postopno sprejema njegov bolj realističen in bolj human sistem vrednot, ne da bi enkrat samkrat vzrojil, ker ga Sančo Pansa stalno miselno in vrednostno premaguje.

Nekatere bisere teh dialogov je nujno navesti:

– Na te besede mu je Sančo rekel:

»Pomislite, milostni gospod don Kihot, da je tisti vitez, ako je storil vse, kar ste mu bili ukazali, in šel in se poklonil moji gospe Dulčineji Toboški, izpolnil svojo dolžnost in ne zasluži kazni, dokler ne zagreši novega hudodelstva.«

»Dobro si govoril in prav pripomnil,« mu je pritrdil don Kihot, »in zategadel preklicujem svojo prisego glede tistega, kar zadeva novo maščevanje nad njim . . .«.

»Ne zamerite, milostni gospod,« je dejal Sančo, »ker pač ne znam ne brati in ne pisati, kakor sem že prej povedal, nič ne vem o pravih viteškega stanu in mi niso znana; za naprej pa bom v svojo torbo naložil suhega sadja vseh sort za vašo milost, ki ste vitez, zase, ki nisem, pa bom natlačil kaj pernatega in bolj sočnega.«

»Saj ne trdim, Sančo,« je odvrnil don Kihot, »da kdo primora popotne viteze, da ne jedo drugega kot tisto sadje, o katerem ti govoriš . . .«.

V tem je privlekel iz torbe, kar je imel v njej, kot je rekel, in južinala sta v lepem miru in tovarištvu.

»Za to podobo je škoda časa in denarja,« je dejal Sančo; »nič drugega vam ni treba storiti, le . . . odkrijte lice tistim, ki ga hočejo gledati, pa vas bodo . . . imenovali Vitez žalostne podobe . . . zavoljo lakote in manjkajočih kočnikov ste videti tako klavrni, da si tisto žalostno slikarijo lahko mirne duše prihranimo.«

Don Kihot se je zasmejal Sančevemu duhovičenju, a vendar sklenil, da se bo dal klicati s tem imenom . . .

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)



Dr. Vojan Rus

UMETNINA KOT VISOKA DUHOVNA TRANSCENDENCA

Nadaljevanje in konec

Ofelija in Hamlet

Ne vem, ali je v poplavi spisov o Shakespearjevem Hamletu kje ugotovljeno, da je **ta tragedija najvišja moderna filozofska antropologija** in da je še nedosežen vrh humanističnega dialoga ter ostrega soočanja z družbo novega veka vse do danes; in zakaj ima tako visoko vrednost.

Tisto, kar pri Hamletu včasih označujejo kot omahljivost in nekakšno nemočno, neplodno intelektualistično rezoniranje, dejansko izražata človeška dialektika in humanost in še posebej humanost, ki jo zahteva moderna doba in sodobnost. Nobena novoveška filozofija ni uspela tako globoko dojeti človekove usode in narode kot ta tragedija, ki v novih razmerah moderne dobe nadaljuje visoko filozofijo človeka, porojeno v antični grški filozofiji in v krščanskih evangelijih.

Hamlet ni neroda niti nesposobnež niti strahopetec: skrajno spretno uporabi potujočo gledališko družino, da bi razkrinkal zločinskega očima, uspe mu izmotati se iz tako rekoč »izgubljene situacije«, ko je pod prikrito stražo poslan v Anglijo, da bi ga tam skrajšali za glavo; pripravljen je iti v nujno krvav boj: »Misel, o, poslej krvava bodi ali nič ne šteje!«

Toda ta skrajna odločnost lahko zraste samo, če ima humano podlago in smisel: »Kdor si resnično velik, ne planeš brez velikega povoda...«

Velika resnica Hamleta kot izrazitega prvega nosilca humanizma moderne dobe je v tem: moderen svobodoljubni človek je podoben človeku grškega polisa, vendar ima v sebi še več plasti, še več nasprotij, še več humanih potreb in interesov in še več različnih medčloveških odnosov.

V teh okoliščinah je veliko težje najti zase in za svojo okolico pravo pot, ki bo obenem realistična in človečno vredna in vsa Hamletova »omahljivost« je predvsem mučno in težko iskanje te prave poti v surovi in zapleteni džungli sodobnih družbenih večplastnosti in nasprotij. Če bi Hamlet s svojim mojstrskim mečem kar mimogrede prebodel svoje nasprotnike – in za to ima več možnosti – bi se vse spremenilo v banalen dogodek in primer, kakršnih je prepolna svetovna in evropska zgodovina, zlasti zgodovina Shakespearjeve dobe in vseh kasnejših evropskih stoletij vse do danes: en evropski oblastnik sname s prestola – z oblastniške pozicije – drugega oblastnika in potem vlada enako oblastniško kot vsi oblastniki pred njim.

Lepota in visoka raven Shakespearove tragedije pa je v tem, da se Hamletovo

visoko in realno sporočilo (realno v smislu, da ni mogoče živeti človečno v strukturi skrajnega oblastništva in da je možno polno človeško življenje bolj realna realiteta človeka kot oblastniška abstrakcija človeka) ne zruši v blato, kar bi bilo neizogibno, če bi Hamlet po uspelem pokolu priredil ob fanfarah bogato gostijo.

Hamlet nam sporoča, da zmaga humanizma nad absolutnim oblastništvom ni možna samo z golimi nasprotnimi sredstvi, ki so na ravni oblastništva, ampak z bistveno višjo kvaliteto: te nove kvalitete pa v Hamletovem času in še dolgo po njem ni bilo (morda nastaja šele sedaj s sodobno demokratično organizacijo množic in z vsaj elementarnim uveljavljanjem človeških pravic in socialne države v razvitih zahodnih deželah), zato je hamletovski poraz takrat nujen. Hamletov boj pa ni povsem zastoj, je pomembna skušnjava in važno izročilo kasnejšim rodovom. Zato je eden od vsebinskih vrhov drame sporočilo:

*... razloži mene in mojo stvar
vsem, ki je ne vedo...
Če si kdaj me nosil v svojem srcu,
odreci se zveličanju še malo
in ahtaj mučno na tem krutem svetu,
da mojo zgodbo razložiš.*

(Hamlet Horaciju)

Izkustvo in sporočilo Hamletovega boja je tolikanj pomembno, da se zaradi njega splača vztrajati »v mučnem dihanju na tem krutem svetu«.

Hamlet je veliki nosilec istega prometejskega ognja kot antična grška filozofija in še bolj evangeljsko krščanstvo, saj je Hamletovo edino izhodišče, edino najvišje merilo in edini najvišji sodnik njegova osebna vest. Toda njegov boj iz tega izhodišča je veliko težji, kot je bil človeku antičnega polisa, ker se Hamlet srečuje z veliko bolj zapleteno družbo, pa tudi z bolj premetenim, prefinjenim družbenim nasiljem, kot ga sreča Oidip v Sofoklejevi tragediji ali Sokrat v povsem razvitem grškem polisu.

Med tem ko je grški polis majhna mestna enota in te enote sklepajo razne miniaturne zveze, v času Hamleta že nastajajo velike absolutistične evropske nacionalne države (kakršnih v Grčiji ni bilo) in njihove politične zveze prepletejo že vsa Evropa; Hamlet je ujet v odnose Danske, Anglije, Poljske in Norveške. V Evropi obstajajo tudi velike (tega ni bilo v Grčiji) in izkušene cerkvene organizacije, organizirana znanost in umetnost in Hamletov čas so značilni za boj med reformacijo in protireformacijo, med dogmo in znanostjo. Tehnika absolutne vladavine je (v primerjavi s časom Antigone in Oidipa) bistveno bolj izdelana: kralj Klavdij poskuša obvladati Hamleta s podkupnino, z apeliranjem na viteško čast in športni dvoboj, s »skrbjo« za Hamletovo »varnost«, s hujskanjem Laerta, z izrabljanjem starih umazanih dolgov, ki jih ima do njega angleški vladar, z zlorabo Ofelije, z vohlanjem in ovaduštvom Polonija, s tajno policijsko službo Rozenkranca in Gildensterna, s karierizmom Osrika in šele nazadnje s sunkom meča (seveda zastrupljenega)! To je že do vrhunca izdelan repertoar oblastniškega manipuliranja, pred katerim antična Grčija močno »zaostaja«; v grški tragediji se zato ne more pojaviti resničen problem absolutne oblasti v vsej njeni goloti, človek na oblasti in v oblasti v vsej njegovi goloti. Med tem ko imajo v grški tragediji in pri Homerju veliko vlogo večkrat izvenčloveške usodne sile, tega v tej tragediji ni.

Ker se Hamlet praktično sam spopada (suvereno, samozavestno in spretno) s tem z vseobsegajočim in pretanjenim mehanizmom oblasti, je **večji junak** od katerekakoli antičnega junaka.

Ker je mehanizem oblasti ostal vse do danes enak, je Hamlet anticipator vseh humanističnih borcev za svobodo in človečnost moderne dobe. Hamlet ne zapade nikoli v depresijo in obup, ko se sooča s tem grozo in nemoč zbujujočim stoglavim mehanizmom. Hamlet je povsem zrel za boj z njim, toda časi za to še niso zreli; Hamlet je praktično sam (Horacij je nepomemben), časi bodo še dolgo zoreli, saj se pobijeta z Laertom, ki mu je etično najbližji.

Niso nepomembne različne sposobnosti in spretnosti, preko katerih se Hamlet srečuje z absolutno oblastjo. Vendar ga samo njegovo glavno izhodišče – **osebna vest in realni humanizem** – dviguje na visoko raven antične grške filozofije in avgelijskega krščanstva.

Hamlet ni na ravni nižjevrstnega omahljivca, ampak na najvišji možni etični ravni, ko sebi in drugim hrabro priznava, da je tudi on sam nihajoče in »grešno« bitje. Njegova veličina pa je v tem, da se je iz te splošne negotove in nasprotne narave človeka sposoben dvigniti do hrabre dejavnosti in voditi najhujše možen boj z absolutno oblastjo, ki si ga je sam svobodno izbral: boj, ki se ne boji soočanja z največjo koncentracijo moči in ki je še posebej težak, ker obenem upošteva vse etične norme kvalitetnega preraščanja odtujene oblasti in ker se ne spušča na njeno raven (Hamlet bi v svoji kraljevski poziciji zlahka zbral zarotnike z obljubami velikih privilegijev, ko pospravijo prejšnjo vladujočo ekipo).

Eden **največjih** stavkov, kar jih je bilo izrečenih v zadnjih deset tisoč letih, je Hamletov usodni rek že ob koncu prvega dejanja: SVET JE IZ TEČAJEV (IZ TIRA). Ta ugotovitev pomeni: kjer vlada in dokler vlada tako absolutna oblast, kot jo povezuje Klavdij, je človeštvo oropano najbolj naravnih vrednostnih temeljev; ne zadošča torej le zamenjava oblastnika, ampak je potreben celovit in korenit preobrat družbe, človeštva! Besede »Svet je iz tira« dajo Shakespearjevi tragediji **svetovne zgodovinske dimenzije!**

Ni znak slabosti, ampak etične trdnosti in samostojne osebnosti, ko Hamlet ne zaupa slepo niti taki avtoriteti, kot je duh dobrega očeta, ampak se hoče sam nedvomno prepričati o očimovi krivdi, ko upošteva (kljub svoji emotivni vznemirjenosti) bistveno razliko med večjo očimovo in manjšo materino krivdo, ko se javno, skromno in dostojanstveno opraviči Laertu (čeprav je krivica, ki jo je prizadejal Hamlet Leartu, le objektivna, nenamerna), ko si očita nezadostno aktivnost pri likvidaciji očima (čeprav bi to banaliziralo njegov boj, ki je veliko bolj veličasten in vseobsežen kot prozaično prebadanje tirana).

Šele človek, ki je v boju s tiranom sebi in drugim odgovoril na vsa neizogibna vprašanja, je res »pripravljen«, da bo njegov boj s tiranom obenem boj za višjo človeško kvaliteto.

Hamlet pa je šele ob koncu tragedije vsestransko pripravljen na tak boj (etično, telesno, miselno). Zato so njegove besede ob koncu tragedije »pripravljen bodi, to je vse« še en vrhunec drame, saj tu ne gre samo za fizično-borilno in tehnično-politično pripravljenost (ki ju ima Hamlet na pretek že na začetku), ampak tudi za miselno in etično dozorevanje. Tedaj pa dobi tudi usmrtilcev Klavdija nadoseben smisel, kot višja metafora (ki je dramsko nujna, četudi nam danes usmrtilcev ne predstavlja nobenega ideala).

Ta dovolj razvidna in nedvomna duhovna vsebina Hamletovega lika pa ni bila dovolj dojeta zaradi pomanjkljivosti dosedanje filozofije. Ta ni mogla niti sama odkriti (niti v tej smeri pomagati drugim umetnostim in strokovnim dejavnostim, še manj pa množici recipientov) tistega v Hamletovem liku, česar ni imela v sami sebi: dialektične filozofije človeka, ki je bila največja praznina (ne absolutna praznina) vse dosedanje filozofije, še zlasti novoveške.

V liku in tragediji Hamleta je te dialektične filozofije več kot v veliki večini novoveške filozofije, ki je s svojimi enostranskostmi silila človeško misel povsem drugam, kot jo usmerja Shakespearjeva tragedija.

S stališča preprostega racionalističnega absolutiziranja razuma-uma kot neomejene absolutne moči v človeku, ki zlahka potlači vsa nasprotja v človeku, se je zdelo, da je možen junak s tako neomajno in vsemočno jekleno identiteto v sebi; s stališča take nerealne, prenapihnjene predstave o človeku je seveda Hamlet nemočen čagavec.

Prav tako je Hamlet čagavec, če je vzor junaka – kot je bil mnogim vladajočim vse do 20. stoletja – neumni militaristični plemenski vodja Ahil, ki zaradi lastne primitivnosti in primitivnosti svojega okolja nima nobenih pomislekov in dvomov, ko po ovnovsko rine skozi vrste vojnih nasprotnikov. Hamlet pa je junak prave korenine v svojem okolju, v okolju desettisočletne in razvejane hierarhične družbe.

Ni treba posebej poudarjati, da je v svoji drami Hamlet glavni lik.

Ni bila pa vedno dovolj zapažena pomembna, celo bistvena vloga navidez stranske osebe, Ofelije v gradnji idejne in čustvene vsebine drame in samega lika Hamleta.

Med vsemi osebami, ki so v tej drami v napetih konfliktih, je Ofelija še najbližja Aristotelovemu »srednjemu« človeku: je še skoraj naiven otrok, ne ve ničesar o bistvu spopadov, sredi katerih se je znašla, ni se še mogla opredeliti niti za lastno smer niti med nasprotnimi stranmi, njene možnosti bi morale biti odprte, v njej so verjetno samo naravna čustva do očeta in do Hamleta, kakršna ima prebujajoča se žena.

Ko pa to nemočno in nevedno bitje siloviti spopad drugih oseb najbolj grobo in vsestransko raztrga – moralno, duševno, osebno, eksistenčno – postane daleč najbolj tragično bitje te drame. Njena usoda je krik do neba proti strahotnim posledicam tistega divjega boja za oblast in bogastvo, ki se je začel že z razredno družbo, se še posebej intenziviral v evropskem prehodu iz poznega fevdalizma v začetno kapitalistično akumulacijo – prav s tem časom se soočajo Shakespearjeve drame.

Ofelijina usoda najmočneje obtožuje tako družbo, saj je dekle najmanj krivo zanjo, nima v sebi popačenih in nejasnih namer, je še odprta za drugačno prihodnost, pa jo kljub temu ta družba najbolj kruto pohodi – kot bo pohodila milijone mladih v pollaščevalnih vojnah v naslednjih stoletjih. Dinamika lika Ofelije med vsemi osebami drame najbolj pretresljivo ponazarja uničevalnost te družbe: moralno ponižanje in zlom Ofelije, njena blaznost in samouničenje si sledijo v zastrašujoči intenziteti, ki je ne bi zmoglo nobeno enakomerno nizanje pojmov v znanstveno kritični analizi te družbe. Ofelija na račun te družbe ne izreče niti ene besede niti ene oddaljene aluzije, toda v njenem predstavnem liku implicirana obtožba je najmočnejša.

Hamlet je izrazita samostojna osebnost, kot jo prezentira prav implicitni realni humanizem evropske literarne umetnosti že od Odiseja – osebnost, ki se samostojno gradi v svojih notranjih bojih in v konfliktih z okoljem: biti ali ne biti – to je zdaj vprašanje.

V upravičenem občudovanju, ki ga zbuja Hamletov lik, večkrat pozabijo, da je Ofelija bistvena za odgovor na vprašanje: biti ali ne biti, saj nosi prav Ofelija v sebi glavno podvprašanje – **kako biti**.

Ni važno samo vprašanje, ali se bo Hamlet odločil za boj s pokvarjenimi pollaščevalci oblasti in ali jih bo premagal, temveč je še pomembnejše vprašanje, s **kakšnim namenom** bo vodil ta boj: ali samo z namenom, da uzurpatorja vrže s prestola in sam sede nanj; ali pa tudi z namenom, da gradi bolj človečno družbo.

Lik in usoda Ofelije ni samo memento največjim pokvarjencem v drami, ampak tudi samemu Hamletu: ali bo z oblastjo gradil družbo, v kateri bo manj takih pohojenih usod, kakršna je Ofelijina?

Lik Ofelije je v tragediji povsem samostojen in postavljen proti vsem drugim načelom; ne samo proti vsem nosilcem mehanizma absolutne oblasti, ampak delno tudi proti Hamletu, ki je plemenit, vendar v silini izčrpajočega neposrednega boja z moderno tiranijo včasih pozablja na najvišje medčloveško načelo: ljubezen. Ofelija pa je kot žena (podobno Marjetica v Goethejevem Faustu) nosilka prav te največje medčloveške vrednote, ki je najvišje merilo vseh strani v silovitem spopadu. Hamlet ni nasprotnik tega načela, saj je ljubil Ofelijo resnično in ne glede na njen nižji, neobetavni (za bodočega kralja) družbeni status, vendar včasih to načelo prezre.

Ker je najvišje življenje tudi najvišja ljubezen in ker je najvišja ljubezen povezana tudi z največjo lepoto, ki jo zmore živo bitje, je Ofelija v tragediji nosilka življenja in lepote, v svetlobi katere so še bolj surove in brezsmiselne krutosti oblastniškega sveta in boja v tem svetu. Zato je svet odtujene oblasti najhujše obsojen ob preprosti, jasni in nenehni izpovedi lepote in ljubezni s strani Ofelije.

Zato je Ofelija eden glavnih likov, njeno soočanje z oblastništvom pa eden od vrhov tragedije:

Ofelija (poje):

*In ko so nesli ga v pokop,
oj tralalalala,
solze so kapale na grob
Zbogom, golobica moja!*

Laert:

*Da imaš razum in kličeš maščevanje,
ganiti bi ne moglo nas tako.*

Ofelija:

*Tukaj je rožmarin, to je za lep spomin: prosim te,
ljubi moj, spominjaj se me: in tu je božja misel
za lepo misel.*

Laert:

*Potrnost, bol in gnev, še sam pekel
presnavlja ona v dražestno lepoto.*

Karatajev in Bezuhov

Morda je na prvi pogled v Tolstojevem romanu *Vojna in mir* glavna oseba Pierre Bezuhov: čeprav je zelo premožen, je preveč notranje bogat, razmišljujoč, odprt in iščoč, da bi se preprosto podredil svojemu premoženju, ustaljenemu redu gosposke in hierarhične družbe, stilu življenja, konvencijam ter »vrednotam«, ki oblikujejo premožne in vladajoče sloje.

Duhovno vrednostni spopad evropskih umetnin z okoljem, ki se je zakonito pojavljal v likih Prometeja, Odiseja, Sancha Panse in don Kihota, Ofelije in Hamleta, se spremeni v Tolstojevem romanu v zelo jasen *duhovno-vrednostni preobrat*, ki je nekakšen zgošččen in kristalno jasen sklep vseh omenjenih duhovnih spopadov. To pa je povsem logično, saj je Tolstojev »roman – reka« tudi nekakšno celovito tehtanje celotne narave vladajočih slojev v večtisočletni svetovni zgodovini.

Glavni vrednostni preobrat v Tolstojevem romanu in tako rekoč v vsej doteda-

nji govorno-literarni umetnosti se dogaja v odnosu Bezuhova in kmeta Platona Karatajeva. Čeprav je med vsemi »pozitivnimi« osebami iz višjega sloja (Nataša, Marja, Andrej in njegov oče, Nikolaj, Kutuzov) Bezuhov duhovno najglobji, pretrsen doživi višjo vrednoto (kot v vseh članih vladajočega sloja) v preprostem Karatajevu. To Pierrovo doživetje je tako močno, da je blizu pravemu spreobrnjenju samega Bezuhova in je obenem popolno prevrednotenje družbe, ki se deli na višje in nižje sloje:

»V ujetništvu je spoznal, da je bog v Karatajevu večji, neskončnejši in nedoumljivejši kakor v Stavbeniku vesoljstva, ki ga priznavajo prostozidarji. Navdajalo ga je čustvo človeka, ki je našel tisto, kar išče, pred svojimi nogami, medtem ko je napenjal oči in gledal v daljavo. Vse svoje življenje je gledal kdo ve kam, visoko prek glav ljudi, ki so ga obdajali, ko sploh ni bilo treba napenjati oči, ampak samo gledati predse... V vsem, kar je bilo bližnje in razumljivo, je videl samo omejenost, majhnost, življenjsko vsakdanost in nesmiselnost. Oboroževal se je z daljnogledom razuma in zrl v daljavo, tja, kjer se je ta majhnost in vsakdanost skrivala v megleni dalji in se mu zdela samo zato velika in neskončna, ker ni bila razločno vidna očem. Takšni so se mu zdeli evropsko življenje, politika, prostozidarstvo, filozofija in človekoljubje... Zdaj pa se je naučil videti veličino, večnost in neskončnost v vsem...«⁴

Popoln svetovnozgodovinski duhovno-vrednostni preobrat, ki ga rezimirajo ta razmišljanja Bezuhova, je zgoščen v zgornjem dobesednem odlomku iz zadnjega dela *Vojne in miru*, ko Bezuhov pretehta resnično vlogo vseh slojev v strašni preizkušnji Napoleonevega nasilnega osvajanja Rusije: Karatajev je v tem tehtanju simbol ogromne množice »malih« ljudi (predvsem kmetov), ki pripadajo nižjim slojem.

Duhovno-vrednostna revolucija, ki jo doživi Bezuhov, je v jasnem spoznanju, skoraj razsvetljenju: tisto, kar je resnično najvišje, kar je najvrednejše, ni zgoščeno v najvišjih slojih dvatisočletne evropske družbe, četudi ne moremo zanikati pozitivnosti v nekaterih njihovih članih; resnično najvišje – človeško najvrednejše – tudi ni v evropskem razumu, racionalizmu, ni v znanosti, filozofiji in politiki, ni v njihovem pridiganju o humanizmu-človekoljubju; tisto najvišje, najvrednejše je predvsem v konkretnem »drobnem« življenju mnogih »malih« ljudi, ki z največjimi napori in tihim stoicizmom čuvajo in gradijo človečno življenje, ne da bi pri tem pomislili na javno nagrado in priznanje. To delajo zaradi »stvari same«, zaradi življenja svojih otrok, sami grade svoj pravični svet, svojo živo etiko, ker je ta pravični svet nujna sestavina njihovega življenja.

Prej sem dokazal, da je prav **implicitni** realni humanizem tisto, kar evropska literatura (od Homerja do Shakespeara) postavlja kot višjo vrednoto nasproti vsem človeškim odtujitvam.

Vendar ta realni humanizem zasije v Tolstojevem romanu prvič tako močno, kot ga Evropa in svet nista videli od krščanskih evangelijev. Tisti realni humanizem, ki je od Prometeja, Homerja do Shakespeara samo impliciten, privre v Vojni in miru na dan kot jasno duhovno izoblikovani, kot smiselno in še posebej čustveno(!) doživljeni realni humanizem: najvišje, najvrednejše v vsej človeški celoti in v kozmični celoti (= bog, panteistično božanstvo) ni ločeno, ni dvignjeno nad konkretno, »drobno« življenje, ampak vredno lahko najdemo v njem, in to lahko najbolj zaživi v najtežjih preizkušnjah vseh ljudi, v krvi, blatu in boleznih; to najvišje nikakor ni izključna last dvorov in drugih »najvišjih« institucij. (Tolstojeva podoba ruskega

⁴ Tolstoj, *Vojna in mir*, 5; Ljubljana, 1968, str. 101.

kmeta ni v nobenem izključujočem protislovju s podobo Bunina, ki v ruski vasi najde tudi nemalo zlobe in zanikrnosti: Tolstoj slika veličino dela »malih« ljudi v najhujši preizkušnji, Bunin zlobo dela »malih« ljudi v »dolgočasnem« miru.)

Čeprav je realni humanizem v Vojni in miru že precej jasno miselno izoblikovan (podobno kot v evangelijih), ni to edina njegova visoka duhovna vrednost. Duhovna moč tega realnega humanizma je v tem, da so v njem združeni misel in močno čustvovanje in bogato, nazorno praktično izkustvo, ki živi v najbolj živih predstavnih podobah.

Tega nikakor ne bo zmožl znanstveni pisec kritične zgodovine ali znanstvene sociologije, ki bi samo **pojmovno** faktografsko govoril o Rusiji v 19. stoletju, o napoleonskih vojnah, o evropskih svetovnih vladajočih slojih in o malih ljudeh v več zadnjih tisočletjih – tudi če bi ta pisec imel vse Tolstojeve duhovne moči.

Izredno živost duha Tolstojevega realnega humanizma je bilo mogoče izraziti *samo z umetniško formo*, ki jo je uporabil Tolstoj: samo z **likovno-figurativnim** izrazom usod številnih ljudi in njihovih nihanj med dobrim in zlim, med vzponi in padci; se pravi samo s figurativno likovnim prikazom njihovih življenjskih poti in njihovih medsebojnih odnosov, ki so se do skrajnosti izoblikovali in izostrili v ognju, krvi in osebnih tragedijah, ko je milijone ljudi zajela skrajna katastrofična situacija, do tedaj največja vojna vseh časov: osvajaški pohod 600.000 glave Napoleonove armade na Rusijo.

Resnične žive vrednote Bezuhova in Karatajeva pa so stehane na najnižjem dnu tega dantejevskega pekla. Stehane so v okolju gladu, smrti, streljanja in surovega suženjstva, v katerega sta padla Karatajev in Bezuhov, ko ju vleče seboj skozi rusko zimo Napoleonova razpadajoča, posurovela armada na umiku iz Moskve.

Šele v tem okolju mraza, blata, smrti, umiranja vzvišeno zasije lik Karatajeva in dobi vso težo samokritična ocena Tolstoja-Bezuhova:

»Ko je stopil (Bezuhov) k ognju in začul Platonov slabotni, bolni glas ter zagledal njegov revni, od ognja živo osvetljeni obraz, je Pierra nekaj mučno zbudilo v srce. Ustrašil se je svojega sočutja do tega človeka in že hotel oditi, ali drugega ognja ni bilo, in Pierre je prisedel k ognju, trudeč se, da bi Platona ne gledal ...

... Ne ta zgodba sama po sebi (zgodba o pravičnosti, ki jo pri ognju pripoveduje Karatajev – V. R.), ampak njen skrivnostni smisel in tista vznesena radost, ki je sijala Karatajevu na obrazu, ko jo je pripovedoval, in skrivnostni pomen te radosti – to je bilo tisto, kar je zdaj nejasno in radostno polnilo Pierrovo dušo ...

... Karatajev je gledal Pierra s svojimi drobnimi, okroglimi očmi, ki so jih zdaj zagrinjale solze, in ga očitno vabil k sebi, da bi mu nekaj povedal. Ali Pierre se je prehudo bal zase. Naredil se je, kakor da ne vidi njegovega pogleda, in hitro odšel.«⁵

Tu, v najtežji preizkušnji, je bila rzsodba zgodovinske resnice pravična in Tolstoj je ni zamolčal: tudi najboljši iz vladajočega sloja nima toliko duhovne in etične moči kot Karatajevi.

Zdravljica (Prešeren)

Prešernovo Zdravljico sem uvrstil med tipične umetnine. Ker je v dotedanji svetovni literarni zgodovini prva znana resnična umetnina, ki je posvečena enemu

⁵ Isto, str. 46–49.

od dveh najbolj vznemirljivih pojavov v 19. in 20. stoletju: prebujanje in oblikovanje narodov – in ker problem narodov osvetli izrazito realno humanistično.

Po začetni postavki o Prešernovi *človečnosti po človeški meri* in o njegovi izraziti nemitičnosti bi lahko prešli v neposredno branje, v samo notranjost Prešernovih poezij.

Začnimo kar s prešernovskim doživetjem pesnika – tistega, ki v njegovih Poezijah »poje« s tovarišijo *Zdravljico* in *V spomin Andreja Smoleta*. Ali je to mitično bitje?

*de oblast
in z njo čast,
ko pred, spet naša bosta last!*

*Mladenči, zdaj se pije
zdravljica vaša, vi naš up;
ljubezni domačije
noben naj vam ne usmrti strup;
ker zdaj vas
kakor nàs,
jo srčno branit' kliče čas!*

*Nazadnje še, prijatljí,
kozarce zase vzdignimo,
ki smo zato se zbrat'li
ker dobro v srcu mislimo;
dókaj dni
naj živi
vsak, kar nas dobrih je ljudi!*

*Videl povsod si, kak iščejo dnanje,
kak se le uklanjajo zlatmu bogú;
kje bratoljubja si videl oltarje?
S srcam obupnim si prišel domú.*

Nesporno sta obe pesmi pristni umetnini. In obenem je življenjsko-vrednostna, družbena in politična filozofija Prešerna – zlasti glede njegovega časa in tudi glede naroda – v obeh pesmih najbolj otipljivo prisotna.

Tu torej Prešernova umetnost najbolj neposredno umetniško določa svoje mesto v družbi in v narodu.

Tisti, ki tukaj pojejo skupaj s pesnikom, so v obeh pesmih imenovani kot običajni »zbrani prijatljí«, kot »bratci«. Lahko si jih zamislimo, ko sede v slovenski gostilni. Seveda pa je to le prisposodba njihove vključenosti v običajno življenje svojega ljudstva, njihove neabsolutnosti. Pesnik se je stopil s tem krogom prijateljev; zato ni nobena mitična izjemnost. Simbol omizja nakazuje, da še niso organizirani: niso (če govorimo figurativno) niti člani kakšne tajne zveze komunistov niti blankistični ali karbonarski zarotniki. Sebi ne pripisujejo nobene mitične vzvišenosti, ničesar nečloveškega: niso popolni, niso nadljudje.

Vendar se pesem, ki je tukaj zapeta, točno zaveda sama sebe; da je z muko svetovnega, narodnega in osebnega izkustva pridobljena in prečiščena življenjska modrost, da je tista duhovnost, ki je izraz premisleka dolge preteklosti, sedanje

prelomnosti in da je sama najbolj zbrano duhovno izhodišče prihodnjega preporoda družbe in naroda, kot ga zahtevata čas in prostor.

Prešernova pesem, ki je najvišji izraz take duhovnosti, pa v *Zdravljici* in v spevu v spomin Smoletu ne ločuje sebe od drugih kot manjvrednih.

Ne gre več za enega »pevca« (kot v prejšnjem Prešernovem razdobju). Sedaj pojejo vsi, vse omizje, ves krog. Ta duhovni krog (in pesnik v njem) se povsem jasno zaveda in izpoveduje, da niti pevec niti njegovi bratci niso edina narodna moč ali njegova celostna vsebina. Prešeren torej sebi niti od daleč ne pripisuje tistega, kar mu pripisujejo nekateri (da naj bi bil »edini organ našega samoutemeljevanja«).

Kljub svoji samozavesti si Prešeren in njegov krog na vrhu dozorelosti ne natikata nobenega mitičnega sijaja. Vesta, da sta središče narodne duhovnosti, vesta pa tudi, da še nista vsa duhovnost, niti narodna akcija niti narodna organiziranost, brez katerih ni mogoče doseči človeških – narodnih in družbenih – ciljev. To bo uresničeno šele, ko bodo prihodnji slovenski rodovi (»mladenke« in »mladenči« v *Zdravljici*) sami razvili akcijsko duhovnost (»srčnost«), ki bo izvirala iz »ljubezni domačije« in ko jih bo prav ta vodila v akcijo (»brani« domačijo; torej brez šovinističnih pogledov čez plot).

Tu ni nobenega zavijanja poezije v mitične obleke, nobenega polaščevalnega nacionalističnega romantizma. Z rastjo Prešernove pesmi vsekakor raste vse bolj jasno, realno samoodločanje njene vloge v narodu, dozoreva pogled na vse njegove dejavnike.

Kroga, ki se poslavlja od Smoleta in ki poje *Zdravljico*, ne preveva fanatična politična in nacionalna zagrizenost, ki je le znak duhovne nestalnosti in nedozorelosti.

Skoraj mimogrede, toda z vso gotovostjo pa so naši »bratci« tudi »dobri ljudje« in imajo v tem čisto »normalnem« dobrem, v tem običajnem bratoljubju jasno filozofsko osnovo in merilo (človečnost) za vsa družbena dogajanja.

Dobro, o katerem poje *Zdravljica*, je jasno določeno: je povsem nemitično, posvetno, zemeljsko (»sosede«, »oblast«, »čast«). To dobro ni človek, ki je popoln vladar sveta, ni raj na zemlji, popolna sreča ali harmonija.

Človekoljubje se v teh pesmih navezuje na tisto splošno in skupno dobro, ki je pristopno vsem ljudem sveta: da bi bil človek človeku in narod narodu preprosto »dober sosed«, da bi bil vsak osvobojen tuje oblasti in da bi svobodno razpolagal s seboj kot s človekom.

Stališče do enega od najvažnejših vprašanj našega prostora – odnos med narodom in krščansko religijo – je pri Prešernu dosledno izveden iz istega realno-humanističnega družbenega vidika in smotra kot sam pogled na narod. Razlika med »krščanstvom« oblastnika (Valjhuna) in tistim krščanstvom, ki uči, da so »ljudje vsi bratje, bratji vsi narodi« (Krst), je pri Prešernu tako jasna, zgodovinsko utemeljena in realno zastavljena, da je in bo trajno za vzor – na Slovenskem in drugod – sožitja vseh tistih, ki so ali skeptiki ali svobodomisleci ali marksisti, in onih, ki so kristjani. Realnost te formule je bila preizkušena prav na slovenskih tleh v sredini XX. stoletja.

Kot rečeno, bratoljubje in dobrota nista prišla med »prijatelje« po kakšnem nadnaravnem navdihu, ampak po trdi, boleči in vsečloveški izkušnji (»Videl si Nemško, Francosko, Britansko...«). Obe pesmi se pojeta ob zatonu ali zrelosti življenja, ko so raztrgane prav vse iluzije, vsi miti. Nikjer na svetu nismo odkrili bratoljubja, še grob za nas se bo težko našel. Bratoljubje za tedanje človeštvo kot celoto, za vladajoči družbeni red še ni stvarnost. Je torej samo možnost, samo projekt novega. Ta možnost ima majhno, toda zelo gotovo in zelo realno potrditev.

Odnos »prijateljev« se odkrije – po njihovem celotnem življenjskem izkustvu – kot odnos »dobrih ljudi«, ki so svojo dobroto ne samo obdržali, ampak tudi kristalizirali v ognju preizkušenj.

Seveda bi bilo mitično in pretirano govoriti, da se je v Prešernovi poeziji spočel in utemeljil kar cel narod. Toda ta poezija je narodni projekt, ki je trdno utemeljen v splošnem človeškem, narodnem in osebnem izkustvu in se tega tudi jasno zaveda. Ta projekt ima temelj v *izkustveno zrasli filozofiji človeka, ki je neskončno daleč tako od mitičnega, naivnega pesimizma kot od mitičnega, naivnega optimizma.*

Švejk in Charlo

Haškov Švejk in vsa Chaplinova filmska dela se soočajo po svoje, umetniško in moderno z moderno industrijsko urbano družbo 20. stoletja v njenih najbolj odtujenih oblikah: v doslej nevideni podivjanosti odtujene vojne moči in množičnega vojno-industrijskega klanja topovskega mesa; v doslej nevidenih totalitarizmih, kot sta militarizem in fašizem.

Dolgo potovanje skozi »svet, vržen iz tečajev« – skozi družbo, ki jo že tisočletja temeljno deformirata odtujena oblast in bogastvo – ki ga je začel Odisej, nadaljujejo Sančo Pansa, Hamlet, Ofelija, Bezuhov, Karatajev pa dobri ljudje, ki prepevajo Prešernovo Zdravljico, in v naših, modernih časih Švejk in Charlo.

Izrazit, skoraj lahкотen humor in ironija, ki sta dosledno sredstvo Haška in Chaplina, sta navidez povsem nezadostna za duhovni spoprijem s strahotnimi vojnimi klanji in nevidnim totalitarističnim nasiljem. Zdi se, da ta čas – zlasti prva polovica 20. stoletja z dvema svetovnjima vojnama, veliko ekonomsko krizo, fašizmom, stalinizmom in kolonializmom – zahteva neskončno bolj trde, bolj grmeče in grozeče obsodbe teh gigantskih deformacij in njihovih nosilcev, kot so blage sapice Haškovih in Chaplinovih del.

In vendar so ta dela med najmočnejšimi duhovno-umetniškimi »spopadi« s svojim časom, ker se ne zadržujejo v grozotah 20. stoletja, ki so znane že vsem ljudem, ampak slečejo do golega in neženirano pobrskaajo po drobovju tistih institucij in slojev, ki so nosilci teh grozot in družbenih deviacij. Ko Švejk in Charlo pokažeta, da so ti nosilci prazni napihnjeni baloni in ne nadljudje z nedojemljivo globino misli – postanejo splošne morije in nasilja še veliko bolj brezsmiselna, kot če bi bili rezultat veličine duha, ki je zgrešil v neki decimaliki in tako povzročil katastrofo.

Glavna junaka Haškovih in Chaplinovih del nista neizkušena kmetička, ki bi prvič pokukala v vladajoča moderna mesta in ki bi zato (kot množice kmetov, valeče se v velemesta) živela v iluzijah o neskončni modrosti in duhovni moči ter nerazdružljivi, lesketajoči se avtoriteti ljudi, ki za visokimi zidovi velemest navidez krmarijo usodo človeštva.

Pod suverenim smehom, ironijo in humorjem Švejka in Charla se sesujejo v prah vse nedotakljive moderne avtoritete. Ta suvereni smeh je znak duhovne nadmoči prekaljenega malega človeka iz mesta, ki je v stoletjih mestnega življenja in ob neposrednem pogledu v intimnosti nove gospode izrekel svojo sigurnost. Ne zmeni se za lažni »svet vrednot«, ampak se odločno vrača k elementarnim in normalnim človeškim vrednotam, vendar utrjenim z novimi spoznanji, ki jih niso imele kmečke množice (Sančo). To so vrabci, ki so se povsem prilagodili velemestu, ki v njem suvereno operirajo in so zato tu močnejši kot najveličastnejši orli Ahilovega ali don Kihotovega kova, ki bi jih takoj pregнал bencinski smrad, betonska monotonost in vrvež milijonskega mravljišča.

Ironični humor in odsotnost sovraštva do duhovne bede sodobnih totalitarnih oblastnikov – je največji znak duhovne suverenosti Švejka in Charla. Švejk ne robanti čez avstro-ogrskega cesarja, ne čuti potrebe, da bi pljunil na njegovo sliko: samo ugotovi, da so to sliko onečedile muhe.

Ti tipični antijunaki nimajo nič skupnega z Ahilom in Agamemnonom, toda prodrli so mnogo dlje v zgodovino. Nepodkupljivo in prekaljeno težijo, da bi živeli normalno življenje v sodobnem mestu in njihovega koraka ne more ustaviti nihče (razen vsesplošno fizično uničenje človeštva), saj se Charlo iz vsake zapletene situacije odguga kot zmagovalec.

Novе umetniške oblike, skozi katere se gibljeta naša junaka – burleska, skeč, anekdota, film, podlistek, akrobacija – so povsem ustrezne ironični in humorni, toda vedno humani vsebini in duhu ter dostopne tako širokim množicam, kot nikoli doslej.

Glede tega dela moderne umetnosti so povsem zgrešene in nemočne ocene in predvidevanja Jose Ortega y Gasset, da se moderna umetnost dehumanizira, da ni naravna in da je nepopularna, ker jo masa ne razume. Opravičilo za to pretirano tezo: napisana je bila na začetku 20. stoletja.

Kratek rezime

Razčlenitev nekaj plasti (vsekakor ne vseh!) velikih likov nekaj ključnih umetnin vse od prvih poganjkov umetnosti (zgradba o Prometeju) do moderne umetnosti 20. stoletja (lik Švejka, Charla) omogoča induktivno, izkustveno utemeljeno izrekanje nekaterih splošnih estetskih zakonitosti, ki jih (bolj ali manj izrazito) vsebujejo vse umetnine (seveda imajo te v sebi še mnoge druge posebne in temeljne individualne zakonitosti, ki jih nikakor ni moč deducirati iz splošnih zakonitosti, ampak so posebne in zlasti individualne zakonitosti posamičnih umetnin samostojne, avtonomne in neodvisne od občin estetskih zakonitosti):

– Niti enega od teh likov ni mogoče razložiti samo gnošološko, samo mimično, samo kot čutni in miselni odsev objekta, saj imajo vsi ti liki (Prometej, Odisej, Don Kihot in Sančo Pansa, Ofelija in Hamlet, Karatajev in Bezuhov, Prešernovi izobraženci, Švejk in Charlo) v sebi veliko več bistvenih duhovnih plasti in potencialov (poleg spoznanja tudi čustvovanje, vrednotenje, psihološki motivi, domišljija). Ti liki niso samo spoznavna zrcala človeške družbe, niso samo fotografije človeških odnosov in narave.

– Vsi omenjeni liki so (delno) vedno tudi spoznavni odsev (mimēzis) človeške in naravne objektivnosti, toda vedno zelo selekcioniran odsev, ki ni nikoli predstavná podoba te objektivnosti; ampak umetnina vedno z izbranimi redkimi, predstavnimi sestavinami, vzetimi iz objektivnosti, gradi povsem svoj (»iluzionistični«) predstavná lik. Ta živi samo v umetniku, umetnini in recipientu, nima pa objektivnega pandana v objektivni stvarnosti. Iz selekcioniranih delcev predstav o objektivnosti zgradi umetnina povsem nov predstavná lik, ki ga navadno imenujem umetniška figura, umetniška slika ali umetniška podoba (drugje bom pokazal, da figura ni edini možen umetniški lik in da je le važen del umetniške likovnosti!). Avtonomna, izvirna in ustvarjalno oblikovana umetniška figura je zgrajena z (zavestnim ali podzavestnim) smotrom umetnika, da ta avtonomna umetniška predstava čimbolj zajame, spodbuja in usmerja živo duhovno igro duševnih sil, ki jih ta figura združuje (vsebuje, implicira) kot individualni duhovni potencial individualne umetnine. Ker je figura umetnine zgrajena zavestno in ker tudi za recipienta (čeprav je z njo

prevzet in ji »verjame«) ni trajna iluzija, ki naj bi odražala dejanske objekte iz stvarnosti – kar pa velja za mitične figure – zaradi vsega tega ni znanstveno, antropološko in psihološko dovolj precizno označevanje umetniških figur kot »iluzionističnih«!

Zaradi vseh duhovnih plasti, delujočih v njem, je umetniški lik mogoče razložiti tudi filozofsko-antropološko in psihološko, ne pa samo gnoseološko (gnoseološko v umetnini ni abstraktno, ampak je del duha).

– Poleg predstavnih elementov zajema umetnina iz objektivnosti na miselno pojmovni način tudi strogo selekcionirane bistvene sestavine objektivnosti, ki jih vključuje v svojo figuro. Zato te misli žive v umetnini samostojno, predvsem v takih zakonitih zvezah, ki jih narekujejo odnosi teh izbranih misli z vrednotami in psihološkimi motivi (čustvi in domišljijo), kakršni so značilni prav za to umetnino. Nadaljnje gibanje izbranih predstavnih elementov in pojmovno spoznavnih elementov, vzetih mimetično iz objektivnosti, ne diktira kasneje (v nastajanju umetnine, v njenem končnem tkivu in v recipientu) objektivna stvarnost, iz katere so ti predstavniki in pojmovni elementi vzeti, ampak ga določa avtonomna notranja zakonitost umetnine, predvsem pa izvirno in zakonito, medsebojno delovanje vseh omenjenih duhovnih sestavin. Le-ti delujejo delno po splošnih psiholoških zakonitostih, vendar v vsaki umetnini individualno, po individualnem zakonu, ki velja samo zanj.

Prav ta individualna, neponovljiva igra duhovnih moči v vsaki umetnini je bistvena oblika živahnosti duha v umetnosti, ki ji ni para v nobeni drugi človeški proizvodnji.

Ker umetniške figure-liki niso samo sociološki pojmi o tipičnih abstraktnih fevdalcih, tlačanih, izobražencih, oblastnikih itd., ni možno umetniške figure zožiti samo na sociološko podobo sociološkega tipa (čeprav vsebuje umetniška podoba pogosto tudi sociološke elemente).

To pa je še en dokaz, da niti gnoseologija niti nobena druga specialna znanost o kakšni človeški delnosti (sociologija, ekonomija) ne more biti sama zadostna razlaga umetniške figure, ampak je za to nujna filozofska antropologija (ki v svojo misel o človeški konkretno-zgodovinski celoti vključuje tudi elemente gnoseologije, sociologije in ekonomije). Iz dialektičnih antropoloških izhodišč zgrajene splošna estetika in posebne estetike ter kritike niso podrejene antropologiji, ampak preprosto vedo za njeno metodološko razliko, ki utemeljuje **avtonomijo vseh estetik** (od absolutizacij posamičnih znanosti in filozofskih disciplin). Vse estetike morajo biti izrazito avtonomne tudi od filozofije in filozofske antropologije, ker imajo vse umetnosti povsem avtonomne estetske zakonitosti in ker ima vsaka umetnina še svoje individualne zakonitosti, ki jih ne more odkriti nobena posebna in splošna estetika!

– Ker dosedanja enostranska filozofija (razen izjem, kot je Aristotel) ni razvila filozofske antropologije in ker sta bila v njej še zlasti odsotna realna antropologija in realni humanizem, ni mogla (ta filozofija in iz nje izvirajoče enostranske estetike in enostranske umetnostne kritike) odkriti velike in avtonomno pridelane vrednote vse dosedanje umetnosti, ki jo predstavljata v umetnosti (dosti bolj kot v filozofiji!) implicirana realna antropologija in realni humanizem. Pridevnik »realna« in »realni« pa v tej zvezi nikakor ne pomeni »materialistični«, ampak je bližji Aristotelu, ker označuje antropologijo, zgrajeno na realnem zgodovinskem izkustvu o dejanskem in v sebi zelo nasprotnem in nihajočem bistvu človeka (zato je evangelijsko spoznanje bistva človeka veliko bolj realistično kot vse enostranske materialistične in naturalistične zožitve človeka na instinkt, biološkost in ekonomijo). V figurah velikih umetnin je torej imela filozofija tako rekoč pred nosom sijajni možni izvor, material

in spodbudo za razvoj pojmovno-sistematične filozofske antropologije, toda filozofija zaradi svojih teoretskih ozkosti tega izvora ni uporabila.

Realna antropologija in njen humanizem človeka nikoli ne gledata kot monolitno popolno bitje, ampak kot bitje v stalnem procesu notranjih intimnih nasprotij in medčloveških nasprotij, ki jih človek zmore humano prerasti in sintetizirati, toda nikoli dokončno, vedno le občasno, fragmentarno.

Nasproti družbenim in človeškim odtujitvam (grdemu in ozkostim) realni humanizem umetnosti postavlja višje, toda realne, normalne in vsem ljudem implicitne vrednote: medčloveška ljubezen, želja po svobodi in sreči, želje po mirnem življenju in lepoti, želja po uveljavljanju osebnosti, želja po sodelovanju, zvestobi in tovarištvu, želja po skladu z naravo in želja po socialni pravičnosti.

Prav to so tisti vrednostno intonirani pojmi ali ideje, za katere sem že v prvem poglavju ugotovil, da so specifičnost umetnosti.

Če se ponovno ozremo na razčlenjene ključne figure-like – Prometej, Odisej, Sančo Pansa in Don Kihot, Ofelija in Hamlet, Karatajev in Bezuhov, Prešernova družčina, Švejk in Charlo – lahko z vso gotovostjo ugotovimo, da prav v nobeni od teh figur ne vlada abstraktni filozofski humanizem, ki bi v figure projiciral kakšno svojo absolutno vrednoto (razum ali nagon ali politiko ali ekonomijo itd.) in na njej zgradil povsem neprotislovne in brezkonfliktne, popolnoma monolitne in vsemogočne figure-junake (ti so bili značilni za vse nekalitetne ideološke »umetnosti«, in ne samo za socrealizem).

V ostrem nasprotju s takim abstraktnim humanizmom ali ideološko-dogmatičnim nazorom pa so vsi omenjeni junaki, ob vseh svojih človeških podvigih – hrabri Prometej in Odisej, Sančo in njegov »gospodar«, smeli, misleči in plemeniti Hamlet in nežna Ofelija, etično vzvišeni Karatajev in široki Bezuhov, frajgajstovska Prešernova pevsko-pivska tovarišija, neuničljivi Švejk in njemu enaki Charlo – prikazani v »svojih« umetninah kot normalni, zmotljivi, nepopolni in ranljivi ljudje, ki jih od duhovno bolnih oblastnikov, bogatašev in praznih narcisoidov ostro razlikujejo prav stremljenja k realnim, normalnim človeškim vrednotam in ne k raznim »popolnostim« (ki so pogosto samo želje po absolutnem vladanju): težnja Prometeja po svobodnem in ustvarjalnem delu, in ne po oblasti; težnja Odiseja po svojem domu in družini, ne pa po zavzetju vladarske pozicije Agamemnona ali absolutne elitnosti Ahila; nezavedna, vendar prevladujoča težnja osamljenega Don Kihota po pravem človeškem tovarištvu in enaka vzajemna težnja Sanče; težnja Karatajeva po človeško lepem življenju in pravičnosti in Bezuhovo iskanje resnice o človeku, brez bolesterne oblastizeljnosti in srebroljublja; težnja Ofelije po normalni ljubezni med ženo in moškim, brez najmanjše skrite misli o preboju na vladarski tron; težnje Hamleta po normalnem človeškem prijateljstvu in po odstranitvi najtežjih človeških in družbenih deformacij, ki jo nikoli ne prevlada logika odtujenega, bolnega in bolesternega Machtcomplexa, čeprav je prestol na dosegu roke: realna zavest Prešernove tovarišije – niti samopodcenjujoča niti precenjujoča – o svoji realni družbeni vlogi, brez narcisoidne samozaljubljenosti; suverena samozavest Švejka in Charla o njuni normalnosti, brez najmanjše zapadlosti miku, da bi se zrinila na položaj praznih »avtoritet«.

– Te realne in normalne človeške vrednote, nevsiljivo implicitne v figurah-likih vseh naših junakov, so še en dokaz, da te figure lahko razloži samo estetika, ki upošteva tudi filozofsko antropologijo (in ne samo gnoseologijo in sociologijo). Teh vrednot nikoli ne bi mogli dojeti in vgraditi v svoje figure-like avtorji, ki bi samo sociološko in gnoseološko ugotavljali, koliko oblasti in bogastva imajo/nimajo npr. don Kihot, Hamlet in Bezuhov, in ki ne bi upoštevali, da ti junaki niso samo

predstavniki določenih razredov, temveč so tudi ljudje. Šele kot ljudje pa imajo vsi naši junaki tudi implicitne težnje po normalnih človeških vrednotah. V njih so te težnje prisotne in skrite vsaj kot človeška možnost, ki pa je nikoli ne bi mogla odkriti samo sociološka analiza izražene družbene danosti, npr. realnega bogastva in politične moči teh junakov.

Posebej je treba poudariti, da zagotovo niti eden od umetniških oblikovalcev naših junakov (razen morda Tolstoj) ni imel nikakršnih ambicij do filozofskih odkritij in polemike, ampak je njihovo nakazovanje normalnih človeških vrednot povsem integriran sestavni del njihovih umetniških likov-figur. Ta implicitna sestavina realnega humanizma umetniških figur ne osiromaši s podrejanjem filozofskim tezam, ampak implicitni realni elementi humanizma vse te umetniške figure delajo še bolj umetniško žive, še bolj umetniške, še bolj nabite z duhovno živostjo.

Umetniška organska navzočnost realno humanistične sestavine je samo ena od enakopravnih sestavin figure-lika (in ni prevladujoča sestavina). Ta sestavina je v neprestanem dialogu z drugimi sestavinami likov (npr. v dialogu s Hamletovo občasno negotovostjo, z Ofelijino nemočjo, z elementi samoljublja pri Bezuhovu in oblastiteljnosti pri Sanču in don Kihotu); taka integriranost humanističnih elementov naredi umetniške like še bolj žive in prepričljive.

Prav prisotnost elementov realno humanističnih vrednot v naših junakih daje njihovemu spopadu z danim družbenim okoljem še močnejšo noto živosti, kot če bi se npr. Odisej, don Kihot, Prometej in Hamlet borili na isti vulgarni sociološko-politični ravni kot njihovi nasprotniki. Z elementom realnega humanizma niso ti liki prav nič »ideološko osiromašeni in okameneli«, ampak so nasprotno še bolj umetniško živi in izostreni. To velja tudi za njihov spopad s časom, okoljem in prostorom: tudi zaradi tega so »ostrejši« umetniški liki.

S tem pa sem tudi podal dokaz, zakaj polnokrvni umetniški liki niso nikoli samo odraz, nikoli samo mimezis svojega zgodovinskega in naravnega okolja, ampak so vedno (lahko je to povsem nezavedna Ofelijina reakcija, kot žalost in obup) tudi dejanski vrednostni »spopad«, vrednostno »soočanje« z okoljem, so vedno tudi transcendenca.

– Čeprav bom kasneje navedel še nekatere pomembne implicitne sociološke (lahko bi tudi psihološke) vrednote umetnosti, je vendar, ob vseh njenih velikih prispevkih človeški duhovnosti, nujno omeniti tudi nekatere njene meje, ob katerih včasih pride do družbenih nesporazumov in zmede.

S svojimi duhovnimi prispevki je umetnost bila in bo bogat izvor visokih duhovnih spodbud za vsa področja družbe – za vzgojo, filozofijo, znanost, politiko. Nikoli pa umetnost s svojimi liki ne more biti dovolj pojmovno izdelan načrt (zamisel) za katerokoli napredno družbeno akcijo na kateremkoli področju. Umetnost ne more nikjer zamenjati prispevkov, ki jih za take načrte lahko nudi temeljita in ustvarjalna znanstvena obdelava pojmov in dejstev.