

Dušan Pirjevec

## VPRAŠANJE O CANKARJEVI LITERATURI

Naslov *Vprašanje o Cankarjevi literaturi* je sam zase dvosmiseln, saj vodi kar v dve smeri in k dvema različnima vprašanjema: najprej nam priključuje v zavest tisto vprašljivost Cankarjevega umetniškega dela, ki se je uveljavljala in se še vedno uveljavlja v načinu, kako je to delo sprejemala in kako ga še danes sprejema slovenska socialno zgodovinska in estetska zavest; hkrati pa vodi tudi do vprašljivosti, kakor se nam je implicite ali eksplicite ohranila v Cankarjevi avtorefleksiji, v Cankarjevi misli o samem sebi in o lastni umetnosti. Ker so nekatere pomembnejše razsežnosti prvega problema opisane ali pa vsaj dovolj jasno nakazane že drugje,\* bo pričujoča razprava posvečena predvsem drugi temi.

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

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

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

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

---

\* Dušan Pirjevec, *Hlapci heroji ljudje*, CZ, Ljubljana 1968, glej zlasti zadnje poglavje »Hlapci« kot literatura.

To je opis nekakšne mejne situacije, ko umetnik ni več umetnik in ko je z umetnostjo tako rekoč konec. To je hkrati trenutek doslednega dvoma o umetnosti, ko se torej razkrije neka temeljna in vsaj za trenutek nepresegljiva vprašljivost same umetnosti. Zato lahko navedene stavke razumemo kot dokaz, da se je Cankarju umetnost odkrivala tudi v razsežnostih prav posebne notranje nezanesljivosti.

Jasno je, da se dá trditev, češ da gre pri tem prav za temeljno in v določenem smislu nepresegljivo vprašljivost umetnosti, vsaj deloma ovreči, ker je možno takšne in podobne Cankarjeve izjave razumeti predvsem kot posledico in izraz ostrega ter nenehnega konflikta med njegovim izrazito in v vseh pogledih naprednim delom ter tedanjim pretežno zaostalim, nekulturnim in celo reakcionarnim okoljem. V luči takšne razlage pa že načeloma ni mogoče doumeti, da gre pri vsem tem tudi za posebno notranjo, imanentno problematiko same literature. Prav zaradi tega je potrebno vsaj mimogrede opozoriti na nekatere bistvene pomanjkljivosti takšnega historicističnega razumevanja Cankarjeve avtorefleksije.

Docela res je, da je Cankar živel, deloval in ustvarjal v nepretrganem in zelo ostrem boju s svojim časom in da se je kot nedvomna literarna avtoriteta uveljavil šele razmeroma pozno, kar vse je resno prizadevalo celo njegovo materialno in celotno zasebno eksistenco. Vendar pa je pri tem potrebno upoštevati še nekatera druga dejstva, da bi lahko odkrili pravi pomen in glavne razsežnosti njegove umetniške in osebne stiske. Predvsem je treba premisliti, kaj pomeni, da je bil Cankar prvi slovenski poklicni pisatelj. Pomen tega na videz preprostega dejstva, ki je izraz neke važne pisateljeve odločitve, je mnogo širši kot ponavadi mislimo, in se lahko razkrije le skozi pomen, ki ga je imela literatura znotraj slovenske zgodovine, se pravi skozi pomen tistega, čemur se je Cankar s svojo odločitvijo zavezal tako rekoč na življenje in smrt.

O literaturi in slovenski zgodovini na tem mestu seveda ni mogoče izčrpno razpravljati, zato se da v tej zvezi opozoriti le na neka splošno znana dejstva, pri katerih smo še vsi bolj ali manj udeleženi. Nihče ne more zanikati, da je imela literatura v naši zgodovini kot zgodovini naroda nadvse pomembno, takorekoč temeljno »vlogo«, zato se razumemo kot narod pesnika Prešerna, kar se med drugim kaže tudi v znamenem geslu: *Prešeren-Lepstik-Cankar*, ki je hotelo utemeljevati in do-

ločati narodno-osvobodilni boj prav s sklicevanjem na pesnike.\* Ko se je torej Cankar odločal za pisateljski poklic, se je odločil, da bo »služil« tistemu, kar je bilo za zgodovinsko existenco njegovega naroda, za narodovo živo prisotnost v zgodovini naravnost temeljnega pomena, odločil se torej ni samo za »službo« poeziji, marveč za »službo« narodu in domovini. Plodovi te njegove »službe« so znani: popolna izročnost literaturi ga je konstituirala kot tujca sredi domovine, ki ji je bil tako do kraja vdan. Ni tedaj čudno, če je njegov odnos do domovine izrazilo ambivalenten: enkrat mu je kakor zdravje, drugič mu je vlačuga.

Že ta skopa opozorila kažejo, da je potrebno položaj oziroma notorični neuspeh Cankarjeve literature in ki je Cankarju samemu spodkopaval njegovo umetniško moč, misliti tudi glede na širše strukture slovenske zgodovine in v prvi vrsti glede na tiste, ki so poezijo na Slovenskem sploh omogočale in jo hkrati nujno potrebovale za svojo legitimacijo. Na prvi pogled se sicer zdi, da nam vpogled v te širše strukture ne more povedati drugega kot to, da se je s Cankarjem ponovilo pač isto, kar se je zgodilo že s Prešernom. Vendar pa takega sklepa ni mogoče sprejeti brez ustreznega premisleka.

Res je sicer, da je bil tudi Prešeren v konfliktu s svojo dobo. Vendar pa je treba upoštevati, da to ni bil samo spor z lastnim narodom, marveč tudi spopad s tujo oblastjo, medtem ko je Cankarjeva osebna, pesniška in politična usoda zaznamovana pretežno z izvrženostjo iz slovenskega okolja. Tudi ni brez pomena, da Bleiweis ob Prešernovi smrti ni bil zmožen niti približno podobnega dejanja, kakršnega je ob Cankarjevi smrti tvegala pisatelj in ljubljanski župan Ivan Tavčar. Prešernovski konflikt se je v Cankarju torej radikaliziral in zato je Cankar radikalizirana prešernovska struktura. Vendar pa pomena in razsežnosti te radikalizacije ni mogoče ugledati, če ne upoštevamo nekih posebnih dejstev, značilnih za samo dogajanje poezije. Prešeren je bil sicer res

\* V tem pogledu so nadvse značilne naslednje misli iz Vidmarjevega govora na partizanskem kongresu slovenskih kulturnih delavcev: »Na svoji nedavni poti v bosensko Jajce sem v pogovoru pokazal predsedniku AVNOHA, Vladimirju Nazorju, žepno izdajo Prešerna, ki me kakor marsikoga med nami v teh dneh spremlja na vseh potih. Stari hrvaški poet je nekaj časa molče listal po knjižici, nato pa se je obrnil k svojim tovarišem in dejal: 'Pomislite, kaj lahko povzroči takale knjižica pesmi. Tale je ustvarila slovenski narod.' — Vsi vemo, da je v teh besedah veliko resnice. Mož, ki je ustvaril to knjižico, je nedvomno bistveno posegel v usodo slovenskega naroda, morda sploh odločilno.« Josip Vidmar, *Srečanje z zgodovino*, založba »Obzorja«, Maribor 1963, str. 136.

v konfliktu tudi s svojim slovenskim okoljem, vendar se kljub temu ob njem ni mogel pojaviti noben drug avtentični pesnik, pojavil se je lahko samo Koseski — in ko se je hotel uveljaviti še Stanko Vraz, ki je imel nedvomne pesniške kvalitete, je bil zelo odločno eliminiran, tako da je bil lahko samo Prešeren edini »zastopnik« prave poezije. Prešerna je njegov čas sicer res zanikoval, vendar pa ga je hkrati nenehoma potrjeval kot edinega pesnika, saj mu je na eni strani zoperstavil samo ne-pesnika Koseskega, na drugi strani pa omogočil »odstranitev« pesnika Vraza.

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

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

Prešernovska struktura je bila kot edini prostor za poezijo v Cankarjevem času po vsem videzu že temeljito zrelativizirana, s tem je postala vprašljiva tudi njena radikalizacija, kakršno predstavlja prav Ivan Cankar, a vse to pomeni, da je ni ogražalo le nerazvito socialno okolje, marveč je dobila še novega »nasprotnika« in to kar na lastnem »terenu«, v območju literature same: njen »nasprotnik« ni bil več samo

konkretni socialno zgodovinski svet, ki je s stališča čiste poezije lahko že kar apriori problematičen; njen nasprotnik je postala takorekoč poezija sama. Župančičeva »uspešna« poezija je bila stalen memento Cankarjevi »neuspešni« literaturi — in obratno. Vse to je jasno razvidno iz celotnega razmerja med Župančičem in Cankarjem, zlasti pa še iz tega, kar sta drug o drugem izjavljala bodisi javno bodisi privatno.\*

Očitno torej je, da se je začel v času slovenske moderne slovenski literarni prostor notranje preurejati v smislu policentrizma in pluralizma, s tem pa so se spremenila tudi razmerja med konkretnim pesniškim delom ter družbeno zgodovinskim svetom, ravno tako pa tudi razmerje med posamezno umetnino in Umetnostjo na sploh. Literarni umotvor se je individualiziral, a to tako, da je bila sleherna pesniška struktura izpostavljena pritisku od zunaj in od znotraj hkrati ter se je morala opredeljevati in je bila sama opredeljena hkrati navzven in navznoter. Ni bilo več ene in enotne umetnosti. Umetnost je začela omogočati med seboj docela različne in celo nasprotno si, vendar popolnoma avtentične umetniške strukture. Tega dejstva še vse do danes nismo do kraja in zares priznali, kaj šele da bi se izročili njegovemu pomenu, kar vse se vidi že v našem odnosu do Cankarja in Župančiča. Za ta odnos sta značilni dve težnji: prva poskuša dati več vrednosti enemu ali drugemu, tako da bi na koncu vendarle dobili enega samega avtentičnega zastopnika Umetnosti; druga pa hoče čim bolj izbrisati razlike med Župančičem in Cankarjem, da bi si postala kar najbolj podobna in da bi tako dobili dva v bistvu identična predstavnika enega in istega temeljnega počela. Zelo neradi pa ju gledamo v njuni različnosti, kaj šele da bi to različnost glede na en in enotni princip Umetnosti mislili do kraja.

Spremenjenemu literarnemu prostoru je bil prirejen in ga je soustvarjal tudi spremenjeni Cankarjev odnos do lastnega dela in do umetnosti kot take. Cankarjansko-prešernovska struktura se ni mogla več čisto samoumevno utemeljevati v Umetnosti na sploh, kajti spričo »uspešne« in kljub temu avtentične Župančičeve poezije se notoričnega neuspeha Cankarjeve literature ni dalo več pojasnjevati in utemeljevati kot apriorno neuspešnost Umetnosti, tako da je Cankarjev neuspeh začel postajati samo še neuspeh čisto določene poezije, dramatike in proze. S tem pa sta bili že kar usodno omajani prvotna pesnikova trdnost in

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

notranja zanesljivost v konfrontaciji s svetom, kar se jasno vidi iz cele vrste Cankarjevih izjav, ki pripovedujejo, kako je pisatelj nenehoma nihal med odločnim vztrajanjem v odklanjanju sveta in med skušnjavo vključevanja vanj. O tem čisto jasno in neprikrito priča tudi marsikateri stavek v *Beli krizantemi*.

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

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

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

Žela sem veličastno žetev, na brezmejnih njivah sem jo žela... Po kolovozu kraj njive si prišel ti in si se ozrl postrani na črno deklo božjo. Zasmilil se ti je ta in oni zlati klas, ki je padel; napol iz strahu napol iz nečimrne hinavščine si potočil papirno solzo za tem in onim...; nase, nase<sup>2</sup> edinega pa si

mislil ves čas. Na nič drugega nisi pomislil. Nisi pomislil, da to zlato klasje, ki je bilo pokošeno in povezano v snopje, ni umrlo, temveč da bo obrodilo tisočkratno življenje! Pomislil nisi, da nikoli še nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem. Vsega tega ti ni bilo mar, mislil si nase, bal si se zase, zato ker si gledal v ogledalu poslednjo sodbo in te je bilo te sodbe strah! Strah te je bilo vprašanja: čemu si živel, človek, komu živiš?

Literatura je tukaj prav v bistvu problematizirana: razpoznana je kot egoistični strah in nečimrnost. Merilo pa, ki je omogočilo to problematizacijo, sta dve temeljni »zadevi« človekovega bivanja: življenje in smrt, kar v zadnji posledici pomeni, da se literatura dogaja zunaj in mimo teh dveh temeljnih »zadev«, da je »beg« pred njima, da je torej navsezadnje prikrivanje teh bistvenih razsežnosti človekove eksistence. Kljub temu, da se pesnik v isti črtici odkupi in legitimira z materjo, domovino in bogom, je vendarle jasno, da je v citiranem odlomku prišla na dan neka temeljna nezadostnost literature in ta nezadostnost ni takšna, da bi jo smeli reducirati na tradicionalni spor med naprednim pesnikom in zaostalo ali reakcionarno družbo oziroma družbenim redom.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

vinska sila oziroma akcija, saj očitno lahko povzroča spremembe v socialno zgodovinskem načinu bivanja, v načinu prisotnosti v zgodovini.

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

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

Cankarjev stavek imenuje najprej *majhnost*. Le-ta ima več pomenov, saj je jasno, da bi se lahko nanašala tudi na dejstvo, da smo

Slovinci pač številčno majhen narod. Vendar ta pomen ne pride v poštev, to pa zaradi tega ne, ker je majhnost v Cankarjevem stavku le ena od prvih neke širše strukture: določenega, sedanjega načina bivanja slovenskega naroda — in ta način bivanja je treba radikalno spremeniti tako, da bo v okviru te spremembe izginila tudi majhnost — in ker številčne majhnosti slovenskega naroda ni mogoče spremeniti, je jasno, da ta pomen te besede v tem primeru ne velja. Zato je to ista majhnost, o kateri govori tudi Cankarjev stavek, ki pripoveduje o sodobnem človeku, kako stoji na trhli brvi in kako je ves majhen in malodušen. Majhnost potemtakem pomeni: nepomembnost, neveljavnost, opravljati samo majhna in nepomembna opravila itd. Če pa je tako, je že takoj jasno, da je majhnost v prav najtesnejši zvezi s pomanjkanjem volje in jasnih ali velikih ciljev: majhen je, kdor nima velike volje in velikih ciljev.

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

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

Cilj je nedvomno tista prihodnost, ki naj bi jo ugledal narod in ki ji je posvečeno vse pisateljevo delo. Ta prihodnost je v *Beli krizantemi* dovolj natanko opredeljena in sicer v stavkih, ki pripovedujejo, kako

je današnji čas kakor človek, ki stoji na trhli brvi: ni ne na tem ne na onem bregu, brez moči in brez zaupanja, ves majhen je in malodušen — pač pa se mu bo moč devetkratno povrnila, ko bo stopil na oni breg. Prihodnost, ki je cilj, je prav na tem »onem« bregu — tu pa čaka človeka in z njim seveda tudi narod devetkratno povrnjena moč. Prihodnost je tedaj devetkratna moč in ker je prav ta prihodnost resnični cilj volje, je jasno, da je to, kar volja hoče, ravno ta devetkratna moč: volja s ciljem je potemtakem volja do moči.

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

\* Glede Prijatelja in Nietzscheja glej Anton Ocvirk, *Ivan Prijatelj in slovenski realizem*, objavljeno kot *Literarnozgodovinske opombe* k IV. knjigi Prijateljeve *Slovenske kulturnopolitične in slovstvene zgodovine 1848—1895*. Vse drugo glej v *Ivan Cankar in evropska literatura* ter *Ivan Cankar in Oton Župančič*.

Vendar pa pri vsem tem ne gre samo za neko določeno idejo o volji do moči, ne gre le za idejo, ki jo je izdelal Friedrich Nietzsche, marveč gre za mnogo več. Volja do moči ni le ideja, marveč je temeljna struktura novoveške evropske zgodovine in zato se njen glas oglašča že v Descartesovi filozofiji, ravno tako pa tudi v evropski literaturi že zdavnaj pred Nietzschejem. Kar se same literature tiče, se je volja do moči z vso svojo silo oglasila že v Balzacovem delu.\* Zato je jasno, da vprašanja volje do moči v Cankarjevem literarnem in publicističnem delu ni mogoče reducirati, kakor bi to hotela tradicionalna primerjalna literarna zgodovina, samo na vprašanje o Cankarjevem odnosu do Nietzschejeve filozofije. V resnici gre za slovensko udeležbo pri splošnih strukturah evropske novoveške zgodovine. Ta udeležba pa se ne začneja šele pri Cankarju in zato je naravno, da se vprašanje volje in moči odpira že skozi Prešernovo poezijo, saj je znano, da je Prešeren v *Zdravljici* hotel, naj bi se Slovincem povrnila *oblast* in z njo čast. Časi, ko vremena Kranjcem bodo se zjasnile, bodo torej časi povrnjene oblasti. tj. moči, ali po Cankarjevo: devetkratno povrnjene moči.

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

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

Vse to je samo po sebi jasno, vendar pa še ni jasno, kaj bo z narodom kot voljo do moči, ko bo stopil na oni breg in ko bo devetkratno velik in močan, ko bo torej volja dosegla moč. Ali tedaj narod ne bo več

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

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

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

Vendar pa z vsem tem ni še prav nič povedano o vsebinskem in formalnem ustroju literature, ki je prilagojena volji do moči in je njen

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

Cankar se je tega protislovja jasno zavedal, zato je moral in zmožal odgovoriti tudi na vprašanja, ki iz njega izvirajo. Predvsem si je moral odgovoriti na vprašanje, kako naj prikazovanje in upodabljanje nemoči, brezvoljnosti in brezcilnosti izvršuje in dovršuje prebuditev ali preobrat v voljo do moči. To je seveda prav temeljno vprašanje. Njegova temeljnost pa je razvidna predvsem iz dejstva, da vodi naravnost do tiste problematike, ki je bila v zgodovini Evrope prvikrat eksplicirana v Platonovi *Državi* zlasti v zvezi s tragedijo. Tragedija, ki uprizarja nesreče in ljudi v nesrečah, vzbuja v gledalcu — tako vsaj teče Platonsva misel — predvsem strah in sočutje, ter krepki slabši del njegove duše, to pa ima za posledico, da bo gledalec, ko se bo sam znašel v nesreči

ali v težkem položaju, zmožen samo takšnih reakcij, kakršnih ga je naučilo ravno tragično pesništvo, ne bo pa zmožen ustrezno ukrepati. Zaradi tega je Platon, kot je znano, tragedijo obsodil in »prepovedal«. Vprašanje je, kako pa se je Cankarju posrečilo, da je rešil svojo literaturo, ki prav tako kot tragično pesništvo prikazuje samo žalost, samo potrte ljudi in ki bi torej morala v bralcu utrjevati samo žalost in potrtoost ter ga tako onesposobiti za smotrno in pogumno dejanje?

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

Literarna dela, ki prikazujejo samo zavrženost sedanjosti, bodo narodu odprla oči za prihodnost. Vendar je to spregledanje opisano še drugače: narod se bo ob pogledu na sedanjost, upodobljeno v vsej svoji nezadostnosti, predramil, spoznal samega sebe in pogledal v prihodnost. Narod se bo torej predramil — in če se mora predramiti, potem to pomeni, da zaenkrat še spi in dremlje, zato je potrebno izvedeti predvsem, kaj je tisto, kar v narodu spi in dremlje, pa se bo zagotovo prebudilo. To ne more biti nič drugega kot prav hrepenenje po čisti luči: v narodu je torej že hrepenenje, vendar to hrepenenje še spi. Zato ni naključje, če Cankar pravi, da je slikal ravno noč, da bi oko *tem silnejše* zakoprnelo po čisti luči: sredi najtemnejše noči oko pač ne more zakoprneti po luči, če ni luč njegova apriorna potreba, če torej ni oko



že od vsega početka hrepenenje po luči in namenjeno za luč. To, kar naj bi narod bil, torej že je, le da je na »dremav« način, se pravi, kot gola, a vendar zanesljiva možnost. In ker naj bi se narod prebudil v voljo do moči, je docela jasno, da je prav volja do moči tisto, kar zdaj dremlje v narodu. Narod je torej že volja do moči, vendar je to šele dremajoča in neprebujena, skratka potencialna volja do moči; če ne bi bilo tako, potem sploh ne bi bilo jasno, zakaj naj bi sunki, s katerimi udarja literatura v zavest naroda, povzročili, da bo narod ugledal prav tisto prihodnost, ki je volja do moči. Literatura kot volja do moči se obrača tedaj na še neprebujeno voljo do moči in jo prebuja. Prebuja pa jo ravno s tem, da ji kar naprej postavlja pred oči to, kar je njeno radikalno zanikanje, kar jo torej tako ali drugače omejuje in celo ograja. Literatura, ki se kot zanikovanje volje do moči obrača na spečo voljo do moči, izvaja v resnici nanjo pritisk, tlači jo kot tlači mora človeka v spanju, da hlasta po zraku, dokler se kar naenkrat ne prebudi.

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

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

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

Protislovje oziroma nasprotje, za katerega nam zdaj gre, ima tole podobo: Cankarjeva literatura hoče prebuditi narod v voljo in moč in mu odpreti pogled v svetlo prihodnost, v resnici pa mu prikazuje le ne-moč in brezvoljnost ter priklepa njegov pogled samo na črno sedanost. Ob takšnem vsekakor protislovnem položaju se samo po sebi zastavlja naslednje vprašanje: odkod in zakaj pa sploh prihajajo v literaturo, ki je primerna volji do moči, ravno nemoč, brezvoljnost, malodušnost in majhnost? To vprašanje si je zastavil tudi Ivan Cankar sam, ko se je na začetku odlomka iz *Bele krizanteme* vprašal, če še nikoli ni videl krepkega človeka, ki stopa s trdim korakom po znani cesti znanemu cilju nasproti? Odgovor se glasi: »Pokaži mi tiste kraje in tiste ljudi, da jih vidim in opevam! ... Senco gledajo moje žive oči, luč vidi edinole moje srce, ki gleda v prihodnost.«

Cankarjeva literatura upodablja, kakor zdaj to že zanesljivo vemo, samó sedanost z njeno majhnostjo, malodušnostjo, z vsem njenim močvirjem, lažjo in hinavščino — kaj drugega upodabljati sploh ne zmore. In to, kar upodablja in kar edino zmore prikazovati, je zdaj opredeljeno kot to, kar vidijo žive oči. Prihodnosti in pota v prihodnost Cankarjeva literatura ne kaže, zato Cankar ni niti narodov glasnik pa tudi ne njegov tolažnik, in če se vprašamo zdaj, zakaj tega ne zmore, potem nam

Cankar sam odgovarja, da prihodnosti kratko in malo zato ne more upodabljati, ker je ne vidijo njegove žive oči, vidi jo namreč samo njegovo srce, nihče pa mu je ne more pokazati in tudi sam je ne more nikomur pokazati. Iz tega je najprej razvidno vsaj to, da literatura lahko prikazuje, upodablja, oblikuje le to, kar vidijo žive oči, se pravi le to, kar že je, torej živo, realno, sedanje in tukajšnje življenje, nikakor pa ni zmožna upodabljati tega, česar še ni in kar naj bi bilo.

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

To so vsekakor prav temeljna in odločilna vprašanja. V duhu tradicionalnega razumevanja umetnosti in njene strukture bi se dalo nanja odgovoriti nekako takole: prihodnost je v sedanjosti in glede na sedanjost komaj šele vizija, zamisel, ideja ali misel, ki še ni uresničena, še ni utelešena in zato tudi v literaturi ne more »telesno« t.j. *in corpore* nastopati, ne more biti predstavljena na čutno nazorni način, ki je ravno umetniški način upodabljanja ideje oziroma resnice. Takšna razlaga je sicer nekam samoumevna, vendar pa je tako očitno oprta na Heglovo definicijo umetnosti, hkrati pa vodi celo nazaj do Platona, da nam prav zaradi tega ne more več zadoščati, ko pa se že zavedamo vseh posledic Heglove opredelitve umetnosti.\* Zato je treba najti drugo pot za razumevanje Cankarjevega besedila.

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

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

vrstama oči, med dvema načinoma vidnosti, med dvema načinoma, kako so stvari človeku dane in kako človek stvari vidi ali gleda.

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

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

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

način, združene so s posebno zvezo: v razsežnosti, ki jo ponazarjata besedici *jè* in *so*, torej kratko in malo v razsežnosti, ki jo imenuje glagol: *biti*.

Skozi dejstvo, da je umetnost usodno in nepreklicno zavezana sedanjosti, se razkriva posebna razsežnost sedanjosti same, to je razsežnost biti. Tej razsežnosti in po njej je umetnik zavezan sedanjosti in sam je v njej; umetnik kot umetnik je zavezan biti. Ko se torej sprašujemo o tisti posebni vidnosti, ki jo Cankarjev tekst dodeljuje sedanjosti, ni več mogoče misliti, da gre pri tem le za tisto, čemur pač pravimo čutno nazorne kvalitete ali čutna danost stvari. Čutna danost stvari ni le njihova gola pojavnost ali videz, ki vara. Čutna danost je »znamenje« preprostega »dejstva«, da stvari *so*, je torej način samorazkrivanja biti, je pri-*sostvo*-vanje, pri čemer je treba to sestavljeno besedo razumeti v luči njene osrednje sestavine, ki se imenuje *sostvo* in ki je v Janežič-Bartlovem *Nemško slovenskem slovarju* zapisana kot slovenski prevod za nemški *Sein* — Bit.

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

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

Vprašanje je le, zakaj je ta prihodnost postavljena ravno v srce, ki je ponavadi prostor ljubezni, čustev, slutenj? Ali ne dobiva s tem

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

To, kar je v tem trenutku najbolj razvidno in zanesljivo, je, da literatura očitno ni več zavezana volji do moči — pa vendar smo morali ugotoviti, da je literatura tudi volja do moči, da učinkuje s posredovanjem volje do moči in da s svojim delovanjem izroča narod prav volji do moči. Zdi se potemtakem, da smo prišli do sklepov, ki dovolj jasno oporekajo prejšnjim ugotovitvam. To pa že *sámo* na sebi spravlja v nevarnost celotno dosedanje razpravljanje, zato je zdaj treba najprej odgovoriti na vprašanja, ki se v takem položaju sama po sebi zastavljajo. Ta vprašanja zadevajo predvsem voljo do moči. Pri tem pa je že vnaprej jasno tole: če naj ugotovitve o zavezanosti biti ne razveljavljajo sklepov o zavezanosti volji do moči, potem ne smemo misliti, da smo voljo do moči kratkoinmalo odpravili, jo blokirali, omejili njen pomen in jo potisnili na rob tistega prostora, kjer se dogaja umetnost. Potrebno je zato na nov način razmisliti prav o volji do moči in o njenem pomenu za umetnost in umetnika ter za Cankarja in njegovo literaturo še posebej.

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

kljub temu v tej besedi tako ali drugače zelo intenzivno prisotna, z njo pa je v tej besedi prisotna tudi volja do moči. Prihodnost in volja do moči sta takorekoč v samem središču pesniške besede, kakor sta tudi v samem pisateljevem srcu. Vse to je bilo pravzaprav že povedano, in povedati je bilo treba še enkrat, da bi postalo jasno, kako vse kaže, da sta za umetnino enako pomembni tako bit kakor volja do moči, tako sedanjost kakor prihodnost.

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

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

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

Sklep je sam na sebi jasen, vendar je še vse preveč nedoločen, saj sploh ni razvidno, kaj naj bi pomenil ta avtor, ki je zavezan volji do moči, in še manj je jasno, kaj ta volji do moči in prihodnosti zavezani avtor pomeni za samo umetnost in konkretne umetnine. Najprepro-

stejši odgovor na vsa ta vprašanja se glasi: avtor ne bi mogel pisati, ko ne bi verjel v prihodnost, ko ne bi imel ne dovolj volje in ne dovolj moči. Ob tem pa nastane vprašnje, zakaj je sploh tako, zakaj mora avtor sploh verjeti v prihodnost, da bi lahko bil avtor, zakaj mora imeti dovolj volje in moči, da bi sploh lahko ustvarjal umetnine?

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

To pa očitno ne velja za umetnino kot umetnino. Le-ta je namreč zavezana biti ne pa volji do moči in prihodnosti. Kljub temu pa sta volja do moči in prihodnosti v pesniški besedi vendarle navzoči, saj Cankar vendar zagotavlja, da je njegova težka, trda in pesimistična beseda vsa polna upanja in vere, vsa polna je prihodnosti in volje do moči. Zdi se, da se vrtimo v krogu in da tako vsaj implicite pristajamo na Heglovo protislovje. Zato je potrebno zdaj premisliti prav način, kako je volja do moči s prihodnostjo vred prisotna v umetnini, ki je zavezanost biti. Pri tem je jasno vsaj tole: če sta volja do moči in prihodnosti v umetnini res prisotni, pa vendarle nista prisotni tako, da bi ju oko naroda lahko neposredno ugledalo, potem to pomeni, da nista prisotni na odkrit, marveč na prikrit način. V umetnini, ki je



zavezana biti, se volja do moči in prihodnost uveljavljata na način prikrivanja. To je seveda samoprikrivanje volje do moči, saj vendar vemo, da je umetnik, dokler je umetnik in dokler ne zdvomi vase, prav volja do moči in trdna vera v prihodnost.

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

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

uporabljata sedanjost, se pravi bit za utemeljevanje same sebe. Literarno delo kot samoprikrivanje volje do moči je samoutemeljevanje volje do moči v biti, je samoutemeljevanje prihodnosti v sedanjosti. Volja do moči in prihodnost se v literarnem delu ne utemeljujeta neposredno in sami iz sebe, marveč posredno: v biti in v sedanjosti. Če pa je tako, je hkrati tudi jasno, da je volja do moči sama na sebi neutemeljena, da ni utemeljena v ničemer in da se tudi utemeljiti ne more: zaznamovana je z izvornim ničem, je torej izvorno nihilizem. Literatura kot samoutemeljevanje volje do moči in prihodnosti je zato tudi prikrivanje njenega izvornega nihilizma: prihodnost »noče« biti odprto polje neskončnih možnosti, marveč hoče biti čisto določena prihodnost, in prav zato se »mora« posebej utemeljevati; ker pa se sama ne more, se utemeljuje v sedanjosti. Če bi ne bilo tako, ne bi bilo jasno, zakaj naj bi pisatelj, ki je ves vdan prav tej čisto določeni prihodnosti, ne opisoval in opeval ravno prihodnosti in odkrival pota vanjo — in če je preobrat v to prihodnost res nekaj usodno nujnega, bi bilo docela naravno, če bi se navsezadnje odrekel še pesniški besedi, če je res do takšne mere zavezana sedanjosti, da v njej prihodnost sploh ne more spregovoriti z razločnim glasom.

Razmerje med prihodnostjo in sedanjostjo, med voljo do moči in bitjo se je že začelo polagoma razpletati. Če nič drugega je postalo jasno vsaj to, da tega razmerja ni mogoče stisniti v okvire dialektičnega protislovja, ki se dogaja po logiki triade. Ne gre več za dva nasprotna pola na isti ravnini, saj se je dalo to razmerje opisati kot samoutemeljevanje volje do moči v biti in to tako, da nikakor ni mogoče hkrati govoriti tudi o samoutemeljevanju biti v volji do moči. Prav to pa je očiten dokaz, da si bit in volja do moči ne stojita druga nasproti drugi kot nasprotja Heglovega protislovja. In če je tako, je tudi že nedvomno, da zdaj ne moremo iskati nikakršne sinteze, pač pa je potrebno opisano razmerje premisliti do kraja in sicer v luči vprašanja, kaj pomeni za umetnino in za usodo same umetnosti.

Razmerje sólo smo doslej opazovali le glede na voljo do moči, se pravi glede na njene »potrebe« in njeno »ravnanje«. Premisliti ga je treba tudi glede na bit in sedanjost, glede na živo življenje. Kaj se »dogaja« z bitjo v okviru tega razmerja, kakšen pomen dobi v tem razmerju sostvo kot sostvovanje? Odgovor na to vprašanje je implicite podan že v tem, kar je bilo povedano: v umetnini, ki je zavezanost biti in ki je iz te zavezanosti, se volja do moči pojavlja na način prikritosti

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

Opisana razmerja med voljo do moči in bitjo se »odigravajo« v umetnini sami, so takorekoč njena temeljna struktura. Za umetnino pa vemo tudi, da je usodno zavezana sedanosti, pri-sostvo-vanju in biti, kljub temu pa se v njej dogaja za-ničevanje in u-ničevanje sedanosti in biti. Zato si je možno zastaviti tole vprašanje: ali pa vse to, kar se dogaja v umetnini kot za-nikovanje biti in u-ničevanje sedanosti, ne ogroža

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

ravno tistega, čemur je umetnina prav v svojem temelju zavezana in po čemer je sploh možna? Ali se z dogajanjem opisanega razmerja ne dogaja še nekaj drugega: uničevanje umetnine kot umetnine, uničevanje umetnosti, kar bi pomenilo, da se tudi avtor uničuje kot umetnik. Ali ni torej tako, da si umetnik, ki je kot način socialno zgodovinskega delovanja oblika volje do moči, sam spodjeda svoj lastni umetniški temelj, ki je zavezanost biti? In če je tako, mar ne postane v tem trenutku jasno tudi, da je umetnina kot volja do moči, se pravi kot način socialno zgodovinskega učinkovanja, v resnici samouničevanje umetnosti in umetnika kot umetnika?

Ni treba misliti, da so to nekakšna gola retorična vprašanja, ki so morda nastala docela zunaj Cankarjevega besedila. Ta vprašanja nas namreč čisto neposredno vodijo k tistemu strašnemu trenutku totalnega dvoma, ko umetnik ni več umetnik, in nam s tem omogočajo, da odkrijemo v tem trenutku nove pomene. Ta trenutek dvoma, ko umetnik ni več umetnik, pa ima svoj natanko določen intencionalni korelat: je samo reprodukcija trenutka, ko je umetniško delo samo še voda, v pesek izlita, seme, na kamen sejano, ko je skratka brez slehernega moralnega ali socialnega učinka in torej ne more prebujati naroda. Za ta narod pa se je že dalo ugotoviti, da je dremajoča ali potencialna volja do moči, da je že ves določen za voljo do moči. Prav tej njegovi določenosti, se pravi njegovemu bistvu, ki se imenuje volja do moči, pa je prilagojena in prirejena tudi umetnost, ki se konstituira kot volja do moči in ki naj bi prav s posredovanjem volje do moči dosegla samo bistvo naroda, ga dvignila v svetlobo sveta, da bi bil od njega tudi svet ves razsvetljen. Vendar pa je umetnost kljub vsemu temu docela brez učinka, kar pomeni, da volja do moči očitno sploh ne »posreduje«, da bi umetnost doživela odziv pri dremajoči volji do moči; in tako se tudi narod kot potencialna volja do moči za umetnost sploh ne meni. V tistem sklenjenem krogu, ki je krog dogajanja volje do moči, umetnost očitno sploh nima kaj početi in nič ne pomeni. Volji do moči kratko in malo sploh ni do umetnosti, nič ni z umetnostjo v sklenjenem krogu volje do moči. Ko se torej umetnik konstituira kot volja do moči, se izroča nečemu, čemur sploh ni do umetnosti — kakor mu tudi do biti ni. In ko umetnik stopa v »službo« volji do moči, stopa v »službo« pri nekom, ki mu sploh ni do umetnikovih »uslug«. Ko stopa v »službo« v resnici sploh ne stopa v nikakršno »službo«, pač pa stopa v prazno, v nič.

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

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

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

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

Iz besedila *Bele krizanteme* se je dalo napraviti sklep, da je umetnina kot umetnina po svoji najgloblji določenosti zavezana biti, vendar pa izroča umetnost kot volja do moči to svojo zavezanost prav volji do moči, ki ji sploh ni do biti in do zavezanosti kot takšni, marveč ju »potrebuje« samo kot »sredstvo« ali kot način za prikrivanje svojega izvirnega nihilizma oziroma svoje svobodne neutemeljenosti. Ko se torej umetnost izroča temeljnemu liku sveta, izroča volji do moči svojo zavezanost biti in bit samo. Umetnost kot »služba« volji do moči je odpad od biti in je izdajstvo nad bitjo, s tem pa je seveda tudi izdajstvo same sebe in je zato samouničenje.

Na podlagi tega se da že precej jasneje opredeliti tudi vprašanje, za katero nam zdaj gre. To vprašanje se glasi: ali je Cankarjeva avtorefleksija kdajkoli razpoznala umetnost, ki je volja do moči, prav kot odpad od biti in izdajstvo? Ali imamo kakšen Cankarjev tekst, kjer bi bila umetnost kot volja do moči imenovana kot odpadništvo in izdajalstvo. To mora ugotoviti nadaljnje raziskovanje. Pri tem je treba dodati le to, da je pričujoča razprava svoj smoter le dosegla, čeravno nujno zahteva nadaljevanje. Naj bodo namreč ugotovitve nadaljnega raziskovanja takšne ali drugačne, je vendar jasno, da v bistvu ne bodo prizadele nobenih dosedanjih sklepov, ker se vprašanja, ki ga je treba rešiti, sprašuje samo o tem, katere predele in nivoje je še zajelo razkrivanje razlike med voljo do moči in umetnostjo, medtem ko se o samem razkrivanju te difference ne sprašuje več. Zato je docela utemeljeno, če

skušamo to, kar je bilo povedano, že zdaj in ne glede na rezultate nadaljnjega raziskovanja strniti v nekaj načelnih sklepov, ki zadevajo predvsem metodologijo raziskovanja.

Cankarjeva besedila so nam odkrila neko posebno notranjo problematiko umetnosti kot umetnosti in njene konkretne usode oziroma nje-nega konkretnega bivanja v zgodovini. Ta problematika je po Cankarju pri nas padla v pozabo, oziroma se raziskovanju ni mogla razkriti. Do nje smo prodrli lahko le tako, da smo se že takoj na začetku odrekli tisti ustaljeni navadi literarne zgodovine, ki pojasnjuje umetnikovo umetnost in njegovo misel iz značilnosti določenega časa in dobe, na podlagi stvarnih socialno zgodovinskih dogajanj ali pa celo na podlagi individualnih psihofizičnih lastnosti samega avtorja. Iz tega pa nikakor ni treba sklepati, da razglašamo teorijo, češ da se dogaja umetnost zunaj časa in prostora ter zunaj socialnosti in zgodovinskosti. Tako domnevo je treba kar najdoločnejše zanikati, ker gre v bistvu le za to, da ta čas in prostor, da ta socialnost in zgodovinskost niso čas, prostor, socialnost in zgodovinskost, kakor jih pojmuje tradicionalna literarna zgodovina in tradicionalno zgodovinopisje sploh. Pričujoče razmišljanje poteka zunaj dileme: ali čas ali brezčasnost. Zato je razumljivo, da ga ni mogoče meriti z merili, metodami in načeli tradicionalnih literarnih znanosti, in to je tem bolj res, ker so prav te znanosti odločilno prispevale k temu, da je tista notranja problematika, za katero nam tukaj gre, padla tako zanesljivo v pozabo. Spričo tega je hkrati razumljivo, da se njeno odkrivanje dogaja tudi kot refleksija o tradicionalnem načinu raziskovanja, tako da je razmerje med pričujočo razpravo in tradicionalnimi raziskovalnimi postopki možno podati kot razmerje med reflektirano in nereflektirano mislijo, iz česar sledi tale preprost in jasen sklep: nereflektirana misel ne more pristojno meriti misli, ki je misel o njej sami. In pomen Cankarjeve avtorefleksije je med drugim tudi v tem, da omogoča prav takšno notranjo »diferenciacijo« literarnih ved in historiografije na sploh.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung erörtert Cankars Äußerungen über Kunst und Poesie (besonders Weiße Chrysantheme), jedoch nicht als sogenannte literarische Anschauung, auch nicht als Ausdruck einer dichterischen Konfrontation mit der derzeitiger herrschenden Gesellschaftsordnung, sondern als Bestandteil der Plu-

ralisierung des slowenischen literarischen Raums und als dichterische Auto-reflexaon, das heißt als Selbstenthüllung der inneren Problematik von Dichtung und Poesie. In den analysierten Texten Cankars hat das traditionelle Verständnis von Poesie als Synthese von Idee und Leben eine radikale Problematisierung erfahren, und damit befindet sich Cankars Idee schon außerhalb der bekannten Definition Hegels: *das sinnliche Scheinen der Idee*. Der konsequente Unterschied zwischen Idee und Sinnlichkeit enthüllt. Die Sinnlichkeit aber erhält die Bedeutung der Selbstenthüllung und der Treue zum Sein, so daß sich das Kunstwerk als Synthese von Sinnlichkeit und Idee als Selbstenthüllung eines nihilistischen Wesens des Willens zur Macht im Sein enthüllt. Der gültig gewordene Unterschied hat die Bedeutung einer ontologischen Differenz und deshalb besteht auch der Unterschied zwischen dem literarischen Text als sozialgeschichtlicher Tätigkeit und dem Text als Kunstwerk. In Cankars dichterischer Reflexion eriegnen sich das Ende der traditionellen künstlerischen Strukturen, zugleich aber auch das Ende jener Art Daseins der slowenischen Poesie, das mit Prešeren eingeleitet wurde. Dieses Ende geriet durch Cankars Tod in Vergessenheit. Im Prozeß dieses Vergessens diente auch die traditionelle slowenische Literaturgeschichte als Mittel. Deshalb entzieht sich die vorliegende Abhandlung den Maßstäben der traditionellen Literaturwissenschaften, jedoch nicht so, daß sie die Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit verneinte, sondern so, daß sie implicite ein neues Verständnis von Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit zur Geltung bringt.