

V IMENU PRAVIČNEJŠE KRITIKE

Dimitrij Rupel

I

Ko se spominjam srednješolskih let, posebej še pouka slovenščine, čutim bridko nostalgijo. Zdi se mi, da je takrat bilo vse preprosto in urejeno, avtorji, ki mi jih je predstavljal profesor, so bili zame bolj ali manj prijetna šolska obvezna snov in konec. France Prešeren je bil najprej tisti Prešeren z Jakčeve grafike, takoj zatem pa Ribičev sin, doma iz romantične Vrbe, kjer je potrkaval zvon sv. Marka, obdarjen z dobrosrčnim očetom in materjo, ki je znala nemško. Očetu je bilo ime Šimen in materi Mina. Ne spominjam se več natanko, vem le, da je vse tisto — rojstna hiša, Gorenjska, Trnovo, pesnikova nesrečna ljubezen in še kaj iz pesnikove biografije, napolnilo v moji glavi poseben prostorček, posebej pripravljen ravno za Franceta Prešerna in tam ostalo izprašano in potrjeno vse do danes. O pesniku Prešernu sem si ustvaril sliko o Prešernu, kmečkem sinu, ki ga mati uči nemško, o pridnem študentu, ki posoja svoje knjige Anastasiju Grünu, in neuslišanem ljubimcu, ki mu preklicana neusojena nevesta uide v oportunistični zakon k Antonu Scheuhenstuelu. Obupal sem že ob misli, da je bila le meni sojena takšna predstava o »našem največjem pesniku«, kot mu pravijo šolske knjige. O pesnih smo v šoli govorili manj kot o pesniku. Vem le, da so v njih nastopale določene osebe (v knjigi smo jih našli z imenom in priimkom) in določena pokrajina. Ta pokrajina je »romantična Gorenjska z visokimi gorami v ozadju«, to je »temačno Bohinjsko jezero z neurji«, to je »vrtinčasta Ljubljana«.

In umetnina je postala kristalno jasna in kemično čista. Nobene mistike ni bilo, bila so le dejstva, logično razporejena in pripravljena za memoriranje. Učitelji so nam skoraj pod kaznijo zabičali: ljubite Prešerna! In zraven so še rekli, da je to največji slovenski pesnik.

Sprašujem se, kaj si o literarni zgodovini in njenih čarovnijah mislijo moji tovariši, ki so si takrat in nikdar več izoblikovali svoj odnos do literature. Strah me je. A Prešeren je še najmilejši primer, čeprav upoštevam, da je srednješolski. Srednješolski primer, kako pokopati umetnino, ograditi njene sfere na hudo racionalističen način. Kajti časovne, krajevne in privatne determinante pesnikovega dela nam tega dela niti ne razložijo niti mu ne storijo usluge. Edino vprašanje, ki si ga lahko zastavimo dandanašnji glede literarne kritike oziroma zgodovine, je naslednje: »Kaj mora početi literarni kritik (oziroma zgodovinar)«.

vinar), da bo s svojim počtetjem umetnini dodajal, jo bogatil, plemenitil, ne pa ji odvzemal njene veljave in samostojnosti?« Tista romantična Gorenjska, ki nastopa v Prešernovih pesmih, namreč sploh ne bi bila takšna in romantična, če je ne bi Prešeren vzel v svojo pesem. Te Gorenjske, cerkve sv. Marka, Vrbe in Bohinja s takšne plati sploh poznali ne bi. In ravno tako je dovolj, če poje Prešeren o svoji Juliji, saj ima on do nje prvo pravico. Julije brez Prešernovih pesmi ne bi nikdar poznali in malo bi nam bilo mar zanjo, če bi samo literarna zgodovina pisala o njej. In kdove, ali ni pesem brez takšnih sociologističnih in psihologističnih dodatkov privlačnejša, bolj svojemu imanentnemu smislu zvesta in s takšno komunikacijo najposrednejša.

Zdi se, da je vsa tradicionalna slovenska literarna zgodovina nasprotnih misli. Tako na primer Joža Mahnič (*Zgodovina slovenskega slovstva* V). On svojega mehanizma sploh ne prikriva. Že v kazalu opazimo, za kakšen mehanizem gre. Pri vsakem avtorju je posebno poglavje posvečeno »življenju in osebnosti«, posebno pa »oznaki umetnosti«. Takšna ločitev pomeni: na tej strani ograje je pisatelj-privatnik, na oni strani pa pisatelj-spiritus, umetniški posnetek tistega prvega. In kateri je pravi? Takole pravi dr. Mahnič o Dragotinu Ketteju: »Za pesnikovo zunanost sodobniki poročajo, da je bil srednje visoke in moške postave, lepega obraza z brado in brki, v život plečat in čokat, v hoji pa racav in drobnih korakov. V občevanju z drugimi je bil vesel, duhovit, šaljiv in zabavljiv, prijeten družabnik, ki se ni izogibal krčmam, in dober pevec baritonist, ki je rad zaigral na klavir ali kitaro. Le včasih je nenadoma postal zamišljen in otožen...« Kot vse kaže, je bilo vse dobro, dokler je Kette racavo hodil, bil vesel in hodil po krčmah, tedaj pa, ko je »nenadoma postal zamišljen in otožen«, torej ves drugačen in nič prijeten, je sedel za mizo in pisal pesmi. Te pesmi »tožijo o ljubezenski osamljenosti«, razodevajo »občutje mehke melanholije«, ki jim je »vložena v okvir fine gozdne impresije...«, kot pravi avtor. »Prizorišče teh Kettejevih ciklov je zdaj ljubo mu Novo mesto z mračnim gotskim kapitljem, z zelenimi drevoredi in gaji, z živahnim plesiščem in čitalnico, s tiho, globoko Krko ter oboževano, a hladno Angelo, zdaj prostrana, valovita in bleščeča ploskev Jadranskega morja ter vroča tržaška obala z bujno vegetacijo in zapeljivo strastnim dekletom...« In zdaj vemo vse. Ta stavek nam je o Ketteju vse pojasnil. Z bolj ali manj prirojenimi Kettejevimi besedami je izpovedana vsa pesnikova modrost. In spet vprašanje: Ali naj bo takšna razlaga namesto pesmi (če je tako, se bo malokomu zdela zanimiva) ali pa naj rabi kot komentar. Zdi se, da kot komentar ni potrebna, saj pesmi več in bolj povedo, kot pove to zaviti stavek.

Dr. Mahnič je ostal zvest svojemu prepričanju tudi, ko gre za Cankarja. Takole razlaga: »Čudno naključje je hotelo, da sta se v istem kraju (Vrhniku) rodila tudi Kettejev in Murnov oče. Cankarjeva mati Neža, rojena Pivk, je bila hči kmečkega delavca, hlapca in žagarja na velikem posestvu z Vrzdencu pri Horjulu. Oče Jožef Cankar, izobrazbe željan človek in soustanovitelj vrhniškega bralnega društva, pa se je kakor njegovi predniki, ki so prišli iz Ligojne, izučil krojaške obrti...« Takšna je potem dualistična razlaga Cankarjevih mladih let: »Kot dijak je namreč le še bolj jasno kakor otrok na Vrhniku čutil, kako ga ljudje zaradi ubožstva in bolehnosti odrivajo, zato je postal v odnosu do njih nezaupen ali celo zakrknjen ter se zapiral v svet svojih, iz trpljenja in ponižanja porojenih sanj, ki so ga vabile vse bolj v umetnost: prepričan je bil, da se bo uveljavil v kraljestvu duha in se tako maščeval nad družbo...« Nič ni bolj preprosto — recimo, da je imel Cankar manjvrednostni kompleks in vsa njegova umetnost nam bo na dlani. Dva Cankarja poznamo potemtakem. Eden je ubog, reven in ponižen, drugi pa kraljuje v kraljestvu duha. Značilna metafizična delitev nam nasilno mistificira naš odnos do umetnine. Časi neposredne komunikacije so mimo, človeška alienacija prinaša tudi breme racionalizma.

Ko spremljam slovensko gledališko in knjižno dejavnost, si včasih prav sentimentalno zaželim, da bi začutil neskaljeno vez med umetnino in seboj. Malokdaj se mi posreči. Doba je okužena z avtoritarnostjo in tehnicističnimi principi tudi na umetniškem področju. Namesto Vrzdencu preberimo rodovnik Cankarjeve matere, namesto Hlapca Jerneja in Martina Kačurja Cankarjevo biografijo! Ali pa oboje in razmišljajmo o Cankarjevih shizmah, psiholoških krizah in čustvenih depresijah. In vsemu navkljub mislim, da je literarno ustvarjanje proces, ki ga ne moremo istovetiti ali primerjati s človeško pridobitno materialno dejavnostjo, torej zasluži takšno ustvarjanje poseben odnos in posebej odgovorno obravnavo.

V uvodni študiji k Hemingwayevemu romanu »Komu zvoní« (Cankarjeva založba, 100 romanov), ki ga je napisal Janko Kos, naletimo na naslednji stavek: »Ključ do Hemingwayevega pisateljskega dela, do razumevanja njegovih odlik pa tudi meja, so prav gotovo nekatere značilne poteze Hemingwayeve osebnosti, kot jih je mogoče razbrati iz njegove biografije...« Naprej zvemo, da je bil pisatelj nekoč razbolel mladostnik, da pa je bil kasneje eden najpremožnejših pisateljev tega stoletja; privatno življenje mu je potekalo v štirih zakonih, pustolovski in vojni podvigi so mu večali popularnost, film in tisk pa sta skrbela, da je bil skoraj tako slaven kot filmska zvezda. Kos nato razlaga, da je bil pisatelj ekscentričen alkoholik, na sploh pa »problematična osebnost«. Tudi v pisateljevo družino poseže s svojo literarnozgod-

vinsko vnemo. Pravi, da ima oče Roberta Jordana, junaka romana Komu zvoní, enake lastnosti kot pisateljev oče, da pa E. Hemingway materi ni bil naklonjen, kar je očitno iz novel Sneg na Kilimandžaru in Srečno kratko življenje Francisa Macombra. Kos nadaljuje, da je imel Hemingway probleme s svojo moškostjo, da je ta psihološki kompleks čutiti v romanu Komu zvoní, kjer je pisatelj »stvarna doživetja preoblikoval in prenesel v območje umetniške resničnosti.«

Kos nam implicite govori o dveh resničnostih — pisatelja je razdelil na dvoje bitij, delujočih posebej in neodvisno. Ena je življenjska, druga pa umetniška resničnost. Zdi se celo, da je za Kosa tista »stvarna« življenjska resničnost pristnejša in pomembnejša od umetniške (tiste v literarni umetnini), kajti ta druga je le posledica prve, nje blede senca, iz nje zajema, je iz nje prenesena. Če je tako, potem ima seveda Kos prav, ko s poudarkom obravnava Hemingwayevo, privatno življenje, saj je le to bolj resnično, kot je tisto, ki ga beremo v romanu Komu zvoní. Ostane nam samo še vprašanje, zakaj namesto romana ne beremo kar življenjepisa.

Toda Kos prizna: »Roman je seveda umetniško preoblikovana in v marsičem idealizirana podoba Hemingwayevega španskega izkustva...« In neke drugje: »In tako se ni čuditi, da so doživetja, ki so v pisateljevem delu dobila umetniško predelano in velikokrat celo pretirano obliko, postala tako vsesplošno učinkovit izraz časa, da so mladi ljudje začeli posnemati vedenje Hemingwayevih junakov...« Tako zvemo, zakaj je vredno brati roman: doživetja, ki jih je Hemingway preстал v resnici, so v umetnini umetniško predelana, idealizirana, preoblikovana, včasih celo pretirana. Brž ko rečemo besedo »predelana«, se vprašamo, zakaj so predelana. Verjetno je pisatelj za predelavo imel vzrok. Kos celo pravi: »...problemi lastnega življenja in osebnosti so v Hemingwayevem pisateljskem delu močno v ospredju. Prav z njim pa je povezanih največ slabosti in enostranosti tega dela. Vzrok zanje je pač ta, da Hemingwayu velikokrat manjka *distanca* do lastne, najbolj osebne problematike.« Torej, če so ta doživetja premalo predelana, so literarno slaba, če so premalo pretirana, so neučinkovita. Za dobro literaturo je potrebna *distanca*, če uporabim Kosovo terminologijo. Hemingway mora potemtakem, če hoče biti učinkovit pisatelj, vsa svoja doživetja iz španskih bikoborb, državljanskih vojn, vseh vrst pustolovščin predelati, se od njih distancirati, jih pretirati. Kos nadaljuje, da se Hemingway namesto takšnega, kakršen je, pogosto kaže tak, kakršen bi hotel biti, da se zateka v poenostavljeno »tu in tam idealizirano, če ne že kar egocentrično olepšano podobo lastne osebnosti.« Prav to pa po Kosovem mnenju pisateljevim pismom jemlje vsestransko in neizprosno doslednost,

ki smo je vajeni pri najpomembnejših predstavnikih moderne proze: Joyeu, Gidu ali Kafki.

Ugotavljamo dvoje: Kos meri literarno moč, »vsestransko doslednost« literature z intenziteto predelanosti, s stopnjo distanciranosti, z močjo pretiranosti, saj romanom (Joyce, Gide, Kafka), ki ideje izpovedujejo na metaforičen, nadrealističen način, jih torej od privatne resničnosti loči debelejša opna kot Hemingwaya, izreka največjo veljavo. Po drugi strani ugotavljamo protislovje. Če je res, da resnično doživetje ne vpliva na pomen literarne umetnine, potem lahko resničnost zane-marimo in opazujemo samo umetnino. To je seveda v skladu z našo predstavo o nastanku in bivanju umetnine, ni pa očitno v skladu s Kosom, ki z veliko pozornostjo in dobršno mero zavzetosti razklada Hemingwayevo biografijo in iz nje izvaja avtorjevo pisateljsko delo. Gornje merilo pa, mimogrede povedano, verjetno Hemingwayu ne bi bilo bogve kako pogodu, saj je po idejnem izhodišču tako daleč od eksistencializma ali katere druge izvenrealistične smeri, da menda ne bi hotel nastopati v komparaciji z Joycem, Kafko ali Gidom, čeprav tudi te tri brez poprejšnje utemeljitve težko navajamo v istosmiselni trojici. Pa pustimo to parcialno vprašanje ob strani. Kaj naj v primeru zgornje konsekvence počnemo s tradicionalno mislijo o avtentični literaturi, o prizadetosti, ki o njej pravimo, da veje iz vsake vrstice dobre proze, o čustvih, ki so tako močna, da na nas prenašajo svojo energijo? Kako naj takšne determinante uskladimo z zahtevo po avtentičnosti doživetja, lahko bi rekli — nepredelani, nepretirani in nedistancirani umetnosti. Naleteli smo torej na protislovje, ki mu je en pol »teorija« o distanci, drugi pa naša tradicionalna misel (nasploh uveljavljena) s svojo zahtevo po avtentičnosti.

Preden se odločimo za razplet, še enkrat natančneje pogledjmo stanje stvari. V uvodu v Hemingwayev roman je komentator nadrobno razčlenil Hemingwayevo privatno življenje, ga zavoljo lažje razumljivosti in privlačnosti opremil s popularnimi epiteti in zatem ugotavljal, kako se to pisateljevo privatno življenje zreali v literarni umetnini, konkretno v romanu Komu zvoni. Hemingway je v svojem osebnem čustvovanju »problematična osebnost«, ne-moški, ima odpor proti intelektualnim ženskam, obsoja strahopetnega očeta. V svojih delih pa uveljavlja totalnega moškega, pogumnega junaka itd. itd. Seveda pisatelj ni mogel mimo svojega temperamenta, mimo svojih izkušenj, jih prikazal v romanu, in zato so tista mesta v romanu slaba. Če smo v naši logiki nekoliko brezobzirni, lahko rečemo, da je Hemingway, ki stoji sredi pustolovščin ali bojne vihere, popolnoma drugi Hemingway, kot je tisti, ki poln spokoja in premišljenosti seda za pisalno mizo in vključi svojo intuicijo

v proces literarnega ustvarjanja. Tedaj, ko se pišeči Hemingway približa resničnemu, pustolovskemu Hemingwayu, takrat je literatura slaba, takrat pa, ko je vmes kolesje pravilno delujočega literarno-kreativnega stroja, je literatura dobra in je blizu Gidu, Kafki in Joyceu. In niti nam takšna neizprosnost ni potrebna. Dovolj je, če ugotovimo, da je Kos z vzporejanjem Hemingwaya-privatnika in Hemingwaya-umetnika vzpostavil določeno shemo. Racionaliziral je vse tisto, kar nam neposredno iz knjige ostaja skrito, določil čas in kraj nastajanja umetnosti in resničnosti. Ugotovil je, kaj je v tem nastajanju pravilnega in dopustnega, kaj slabega in neustreznega. Če bi raziskovali naprej, bi iz ugotovitev v imenovanem uvodu razbrali celoten sistem.

II

Ob napisanem se nam zastavlja več vprašanj, ki se povečini vsa dotikajo temeljnih izhodišč literarne zgodovine in kritike nasploh. Predvsem tradicionalne literarne kritike, ki se navdihuje iz pozitivistične šole, iz Taina, njegovih manj in bolj slavnih prednikov in naslednikov.

Glede na pomen sem izluščil dvoje bistvenih vprašanj, problemov, ki pa v svoji razvojni poti ne ostajata dve enostavni premici, temveč se razvejata v sto in sto stranskih podvprašanj, ki bi končno tudi zaslужila resne obravnave. Ta dvojica je naslednja:

1. Tradicionalna literarna zgodovina si je zadala nalogo, da razišče ozadje neke umetnine. V zvezi s tem raziskovanjem je najprej naletela na umetnikovo osebnost, na njegovo privatiteto. Ni se zadovoljila zgolj z biografskimi podatki, temveč je prestregla komunikacijo, ki poteka med umetnikovo osebnostjo in njegovim umetniškim produktom. Ta komunikacija se zdi tradicionalni literarni zgodovini izrednega pomena za posteriorno komunikacijo umetnine z občinstvom. Zato jo raziskuje precizno in dolgotrajno. Vprašanje, ki se zdi tu pomembno, se torej nanaša na smisel in ustreznost takšnega povezovanja umetnikove privatitete z umetnikovim produktom.

2. Drugo vprašanje se nanaša na sam proces ustvarjanja. Ta proces je pojmovan z različnih, nasprotnih si stališč. Eno takšnih stališč je, da je umetnina dobra takrat, kadar se umetnik od nje distancira, drugo — nasprotno pa je ravno narobe. Pojasniti torej velja sam akt umetniškega ustvarjanja.

Kot smo že dejali, si apologeti pozitivizma privzemajo ekskluzivno pravico do razpolaganja s pisateljevo ali pesnikovo biografijo. Takšna metoda je postala ustaljena navada tudi v slovenski literarni zgodovini. Razsodba, ali je ali ni takšno ravnanje koristno, bi bila v dani situaciji

kaj problematična. Če ni koristno, je pač tradicionalno, to pa tudi nekaj zaleže na Slovenskem.

Dejstvo je, da je umetnina v svojem bivanju nekaj vznemirljivega in skrivnostnega. Sicer bi vsi napori, usmerjeni v njeno razlago, dojetje ali kritiko, ne stali toliko truda niti bi ne bili deležni tolikšne vneme. Ko ne bi umetnina po svoji notranji logiki bila nekaj nadlogičnega, bi nam bilo danes o njej vse jasno in ne bi bilo treba postavljati nobenih vprašanj. Ko bi bila nekaj, kar lahko za vedno odkrijemo, bi bila že davno odkrita in zavzeta. Pravimo, da potuje z ljudmi, doživlja razvoj in torej razpolaga z dialektično logiko. Umetnost je spremljevalka človeka, in to intimna in zaželeno spremljevalka. Ni samo spremljevalka, temveč je človek. Je njegova zavest. Ni sekundarna, temveč primarna. Toda biti ne more samo zavest o nečem, kar je izven nje, temveč mora biti tudi zavest o sebi (ne smemo sprejeti enostranskega pojmovanja zavesti kot odseva nekega objektivnega sveta, torej samo nečesa, kar je izven zavesti, niti se ne smemo zadovoljiti z dodatkom, da je poleg nje še neka druga zavest, odsev subjektivnega sveta — tak dualizem nima z dialektiko nič skupnega). Enotnost subjekta in objekta, Marxova »roka, ki se s tem, da deluje, spreminja tudi sama«, je pogoj za doživetje neke umetnosti. Doživetje pravim zato, ker je v bistvu vsako drugo ravnanje umetnini nelastno in vzpostavlja na relaciji subjekt-objekt nekakšno metafizično pojmovanje.

Dejstvo pa je tudi (in z njim smo se že skorajda sprijaznili), da je sleherni naša aktivnost alienacija. In če je tako, si moramo v alieniranem svetu pomagati z alieniranimi sredstvi, torej tudi s takšno terminologijo. Brez dvoma komunikacija med umetnikom in umetnino obstaja, saj je njena eksistenca pogoj za nastanek. Prav tako je nedvomna komunikacija na razdalji umetnina — občinstvo. No, in slednja je vsekakor važnejša kot prva. V nekem smislu. Tako kot otrok, čeprav je rojen iz materinega telesa, zaživi samostojno življenje, tako zraste umetnina v svojeglavo eksistenco, živi samostojno in vihravo življenje.

In za življenje umetnine nam gre. Predvsem zanj. Vprašanje o nastanku umetnine, o umetnikovi privatiteti in umetnini se v tej luči kaže kot manjvredno in parcialno. In če ga hočemo kolikor toliko pravično razrešiti, moramo ukiniti dualizem med njegovima konstituantama. Zdi se, da tako ukinjamo tudi vprašanje samo. Morda ni čisto tako, kajti ostane nam še vedno vprašljiv problem umetniškega ustvarjanja. V tistem hipu, ko se pričinja komunikacija med umetnikom in umetnino, se meja med njima raztopi v elektrenju in duhovnem snovanju. Umetnik se ne sprašuje, ali prenaša na papir svoja lastna doživetja, kako jih prenaša in zakaj jih prenaša, on le prenaša. In že se sučemo v okviru našega drugega vprašanja.

Teorija posnetka, teorija tipičnih lastnosti, rasno-nacionalnih determinant, izvirajoča iz misli Hippolyta Taina, a navzoča že v klasični grški dobi (Aristotelova »mimesis«), nas zavede v preizkušanje sheme objekt — subjekt. Svet, ki se upodablja, je objekt, vprašanje je le, kako se bo upodobil — v subjektovih očeh, s subjektivimi zmožnostmi. In tako pridemo do absurdne misli, da subjekt sploh ni važen, kajti resnica obstaja že a priori, v objektu, mimo subjektove volje. In tako naprej bi nas po izhojenih poteh sofističnih razglabljanj peljala naša misel, če se ne bi premislili in obupali nad racionalizmom. Človeška pamet, obupana, da bi kdaj mogla najti svojo racionalno shemo, svoj pravilnik, svoj sistem, je takšen sistem hotela vdihniti področju, ki je njen produkt. In racionalizem (tudi moj je delež v njem) na področju umetnosti spodrsne v splet nešteti nasprotij, iz katerega ga ne reši nobena logistična potencia. In kot se zdi absurdno, moramo ugotoviti, da stališči, kot smo ju formulirali v drugem vprašanju o procesu literarnega ustvarjanja, dejansko obstajata. Obstajajo pisatelji, ki sami o sebi pravijo, da je pisateljstvo izrazito racionalno dejanje, torej pristajajo na princip vnaprej projektirane fabule, ograjene od neposrednega privatnega izkustva, torej princip »distance«, drugi spet pravijo, da asociirajo, torej ne kontrolirajo navzočnosti lastne izkušnje in pravzaprav realizirajo avtentičnost v literaturi. Sodobna proza, ki uveljavlja alegorično shemo, se sicer participaciji na avtentičnost doživetja ne odreka, vendar jo s svojo strukturo pravzaprav negira. Prav tako ne velja princip avtentičnosti za vse realistične ali asociativne izpovedi; kot rečeno, s takšnim sistematiziranjem ne pridemo bogve kako daleč.

S svojim razmišljanjem ne bi hotel razveljaviti tradicije, kajti tradicija je ravno tako kot razmišljanje plod človeške imanence. Zdi se, da je v tem smislu mogoče zastaviti le vprašanja. Vprašanja o literarni zgodovini in kritiki, o dejavnosti, ki bi umetnini dodajala, ji odpirala širše dimenzije, ji lajšala komunikativnost, ne pa o dejavnosti, ki bi ustoličevala mrtva načela in brezkoristne sheme. Umetnina je hkrati vzvišena in ljudska, je napisal Taine. Kljub svojemu širokemu miselnemu obzorju se je ujel v lastne pozitivne zanke in kljub temu, da je v parcialnih dojemih prenikav in daljnoviden, je v absolutizaciji svojega sistema poln protislovij in nerešljivih ugank. Zdi se, da so različna pojmovanja nujen davek, ki ga plačujemo na prelomu dveh obrazov iste dobe, na križišču idej, ko racionaliziramo sleherno svojo do racionalizma tako uporno dejavnost. Upam vsaj, da živimo v času, ko se lahko pomenkujemo brez kompleksa absolutnih avtoritet in enakopravno izmenjavamo svoje misli. In misli so pač vedno subjektivne.