

---

DUŠAN PIRJEVEC

---

# PESNIK I PITANJE PESNIŠTVA

---

## Spornost poezije

U naslovu je naznačeno pitanje pesništva koje implicira radikalnu spornost pesništva, a time i umetnosti uopšte. Glavne dimenzije i središnji eksplikativni trenuci te spornosti su poznati: otelotvoreni su, pre svega, u Platonu i Hegelu. Od Platona do Hegela teče, pod blistavom površinom umetnosti, što nosi ime Lepote, sudbinski i podmukli podzemni korozivni proces, koji je čak i Hajdegera prisilio da povodom Hegelove *Estetike* napiše da je pitanje — da li je umetnost još i sad suštinski i nužan način na koji se za naš istorijski tu-bitak odvaja odlučujuća istina— još prisutno.

Takva radikalna spornost poezije i umetnosti za zdrav razum je nerazumljiva, čini mu se kao izmišljotina nategnutih filozofskih spekulacija i apstraktnih konstrukcija. Prigovori zdravoga razuma se čine opravdanim tim pre što svi znamo kakve je izuzetne »uspehe« doživela umetnost u Americi i Evropi posle Hegelove *Estetike*, u kojoj se nalazi poznata rečenica o njenom kraju. Zato je argumentaciju zdravoga razuma moguće opovrgnuti samo ako se može dokazati da i umetnost shvata samu sebe kao nešto sporno. Pitanje, koje nam postavlja u filozofiji objašnjena spornost poezije, glasi: da li takođe i pesnici znaju da je njihovo delo pod znakom radikalne spornosti.

Da bismo, dakle, objasnili pitanje spornosti pesništva, pozvaćemo se na pesnike i njihovu auto-refleksiju. Ali, o spornosti pesništva nije moguće postaviti pitanje svim pesnicima istovremeno. Ova rasprava se poziva na Ivana Cankara, koji je spornost, o kojoj je ovde reč, očigledno duboko iskusio. Bar tako govore sledeće rečenice iz

*Bele hrizanteme:*

Samo jedna bolest ranjava srce do krvi, u um unosi tamu, rukama uzima snagu, nogama lakoću. »Šta predstavlja celo moje delo? Nije li to samo voda u pesak prosuta, seme na kamenu sejano, glas vetra u pustinji?«

Strašan je trenutak sumnje... U tom trenutku umetnik nije više umetnik. Onaj ko sumnja u svoju snagu, više nije snažan, onaj ko sumnja u svoju veru, više ne veruje.

---

Prema tome, umetnost nije samo samopotvrđiva-  
nje, već je takođe prostor za tako radikalne sum-  
nje da uopšte prestaje da potsoji. Umetnost  
je takođe prostor za takve situacije kad umet-  
nik prestaje da bude umetnik i kad je sa  
umetnošću kraj. Tako se u okviru same umet-  
nosti bar za trenutak razotkriva neka njena  
osnovna i nepremostiva spornost. Stoga navede-  
ne Cankareve rečenice možemo da shvatimo kao  
dokaz da se Cankaru umetnost otkrivala takođe  
i u dimenziji sasvim posebne i upravo sudbinske  
unutarne problematičnosti.

Jasno je da se tvrdnja da je tu u pitanju upravo  
osnovna i čak nepremostiva spornost umetnosti  
— može bar delimično opovrgnuti, jer je, naime,  
mogućno takve i slične Cankareve izjave shva-  
titi pre svega kao posledicu i izraz oštrog i ne-  
prestanog konflikta između njegovog izrazitog i  
u svakom pogledu naprednog dela i tadašnje,  
pretežno zaostale, nekulturne i čak reakcionarne  
sredine. Takvo tumačenje samo sebe proglašava  
istorijskim i sociološkim, a međutim nije ni is-  
torijsko ni sociološko, već je samo sociologističko  
i istorističko, što znači da je takođe — s obzirom  
na realno istorijsko zbivanje koje hoće da opiše  
i shvati — izrazito nepotpuno, parcijalno i pri-  
strasno, jer već po svojoj prirodi mora da previdi  
suštinski važne elemente te socijalno-istorijske  
situacije, koju bi htelo što više u celini da re-  
konstruiše i analizira.

Nesumnjivo je da je Cankar živeo, delao i stva-  
rao u stalnoj i vrlo oštroj borbi sa svojim vre-  
menom, a da je uvažen kao nesumnjivi literarni  
autoritet tek poslednjih godina svoga života, što  
je sve ozbiljno uticalo ne samo na njegovu knji-  
ževnost već takođe i na njegovu materijalnu eg-  
zistenciju, lični život i život uopšte — jer svi  
znamo da ne bi umro tako mlad da nije bio pi-  
sac i revolucionar. Taj konflikt je bio utoliko  
više sudbonosan što je Cankar bio prvi slovenač-  
ki *profesionalni* pisac, koji je, dakle, živeo samo  
od književnosti i samo za nju. Značaj te jedno-  
stavne činjenice, koja je izraz neke važne piščeve  
odluke, mnogo je sudbonosniji nego što to obič-  
no mislimo i može da se otkrije samo u značaju  
koji je imala književnost u okviru slovenačke is-  
torije, to jest u značaju onoga čemu se Cankar  
zavetovao tako reći na život i smrt.

Pitanje književnosti i slovenačke istorije je po  
svom sudbinskom značaju takvo da bi se o njemu  
moglo na odgovarajući način raspravljati samo  
u mnogo širem kontekstu; zato je na ovom mestu  
mogućno jedino upozoriti na nekoliko najočig-  
lednijih i još uvek aktuelnih činjenica. Niko ne  
može da ospori da je književnost za slovenačku  
nacionalnu istoriju i egzistenciju imala izvanred-  
no veliki i gotovo izuzetan značaj koji može da  
se ilustruje, sem drugim citatima, takođe i cita-

tom iz Vidmarevog govora na partizanskom kongresu slovenačkih kulturnih radnika. Citat glasi:

Na svom nedavnom putu u bosansko Jajce, u razgovoru sam pokazao predsedniku AVNOH-a, Vladimiru Nazoru, džepno izdanje Prešerna, koje me, kao i mnoge među nama, u tim danima prati na svim putevima. Stari hrvatski poeta je neko vreme čuteći listao knjižicu, a zatim se okrenuo svojim drugovima i rekao: »Pomislite šta može da učini ovakva knjižica pesama. Ona je stvorila slovenačku naciju«. — Svi znamo da u tim rečima ima mnogo istine. Čovek koji je stvorio tu knjižicu nesumnjivo je suštinski posegao u sudbinu slovenačke nacije, možda čak odlučujuće.

Još za vreme narodnooslobodilačke borbe, znači u vreme svog najvišeg istorijsko-akcionog uspona, Slovenci su sebe shvatali kao narod, koga je kao naciju suštinski i čak odlučujuće odredila i omogućila upravo poezija. Ovo je uverenje koje je i danas aktuelno, jer smo na ovaj ili onaj način svi ubedeni da bi naše nacionalno postojanje bez Prešernove poezije bilo mnogo manje pouzdano i imalo slabije temelje. To je znao već Stritar kad je 1866. godine svoj uvod u izdanje Prešernovih pesama završio ovom tvrdnjom: »Kad bi narodi bili sazvani pred sudnji presto da pokažu kako su postupili sa talentima koji su im dati... mala slovenačka nacija bi smela bez straha da se pokaže među drugima s malom knjigom koju zovemo: Prešernove pesme.«

U tom slučaju poezija je opravdanje istorijsko-socijalne egzistencije nacije, ona je njena osnova, njena konstituenta. Zato je svakako i poezija cilj, odnosno svrha egzistencije nacije. Ovo se jasno vidi iz zaključnih poglavlja Vidmareve knjige *Kulturni problemi Slovenstva*, koja je izdata 1932. godine. Tu je svrha slovenačke nacije ovako određena: »Slovenija će postati ono što je po svojoj lepoj prirodi — hram lepote i duha. U svojim umetnostima spojićemo najdragocenija umetnička dostignuća svojih velikih suseda i prožećemo ih svojim duhom, kako je Prešern to učinio u lirici. Stvorićemo na svom tlu nove Atine i novu Firencu.«

Iz značenja i značaja književnosti, koji dovoljno jasno i rečito izbijaju iz navedenih činjenica, za Cankara samo po sebi sledi da se on odlukom za profesionalno spisateljstvo uistinu odlučio da će »služiti« upravo onome što je za istorijsku egzistenciju njegove nacije i za njenu živu prisutnost u istoriji upravo osnovno, odlučujuće: dakle, nije se odlučio samo za »služenje« poeziji, već za služenje naciji i domovini. Plodovi tog služenja su poznati: potpuna predanost književnosti i samoj suštini nacionalnog postojanja odredila ga je kao večnog tuđina usred domovine kojoj je bio tako beskrajno odan. Zato je prirodno što je njegov odnos prema domovini, kakav možemo

da raspoznamo u njegovim tekstovima, izrazito ambivalentan: domovina mu je jednom »kao zdravlje«, a drugi put samo drolja.

Ovih nekoliko upozorenja pokazuju da je potrebno na položaj, odnosno notorni neuspeh Cankareve književnosti, a koji je Cankaru potkopavao umetničku snagu, misliti i u odnosu na šire strukture slovenačke nacionalne istorije, a u prvom redu u odnosu na one koje su u Sloveniji uopšte omogućavale poeziju, a kojima je ona istovremeno bila neophodna kao legitimacija. Doduše, na prvi pogled se čini da nam uvid u te šire strukture ne može dati drugi odgovor sem taj da se sa Cankarem ponovilo ono isto što se već dogodilo s Prešernom i da je slovenačka nacija kao prostor za poeziju takva struktura kojoj je poezija potrebna i koja poeziju istovremeno onemogućava, da je, dakle, nekakva, na poseban način pervertovana platonovska struktura. Istina je da je i Prešern bio u konfliktu sa svojim vremenom i da mu prosečna slovenačka svest još i danas pripisuje isti visoki položaj kao Cankaru. Međutim, ne treba zaboraviti da Prešern nije bio samo u sporu sa vlastitim narodom, već i u sukobu sa tuđinskom vlašću, tuđinskim institucijama i tuđinskim socijalnim grupama, dok Cankarevu ličnu, pesničku i političku sudbinu obeležava pretežno isključenost iz slovenačke sredine. Takođe nije bez značaja što Blajvajsu, prilikom Prešernove smrti, nije bilo moguće ni približno slično istupanje kakvo je, prilikom Cankarevog pogreba, reskirao pisac i ljubljanski župan Ivan Tavčar, koji je demonstrativno zabranio da se na nadleštviima ističu crne zastave.

Prešernovski konflikt se preko Cankara svakako produžavao, ali je istovremeno postao radikalniji. Cankareva književnost nastaje u okviru radikalizovane prešernovske strukture. Ali značaj i domet te radikalizacije nije moguće shvatiti ako se ne uvažavaju neke činjenice, značajne za samo zbivanje poezije. Prešern je bio, doduše, stvarno u oštrom konfliktu sa svojom slovenačkom sredinom; uprkos tome, iz te sredine se uz njega nije mogao pojaviti nijedan drugi autentični pesnik: mogao je da se pojavi samo nepesnik Jovan Vesel Koseski, a kad je hteo da se afirmiše još i Stanko Vraz, koji je imao nesumnjivo izrazit pesnički talent, bio je odlučno eliminisan, tako da je Prešern mogao da bude jedini zastupnik prave poezije. Prešerna je, doduše, njegovo vreme zaista osporavalo, ali ga je istovremeno takođe potvrđivalo kao jedinog pesnika, jer mu je, s jedne strane, suprotstavilo samo nepesnika Koseskog, a, s druge strane, »omogućilo« odstranjenje pesnika Vraza.

S Cankarom je u osnovi bilo drukčije: uz njega i istovremeno s njim je stvarao takođe Oton Župančič, koji nije bio samo autentični poeta,

već je bio društveno i društveno znatno uspješniji od Ivana Cankara. Župančič nije bio tuđin, a uprkos tome je bio pravi i izvorni pesnik, što je sve značilo da radikalna posvađanost sa konkretnom socijalno-istorijskom sredinom nikako nije jedno od bitnih i čak osnovnih određenja pravoga pesnika i pouzdan znak ili izvor njegovog pesništva. Ako je, s obzirom na odnos između pesničke vrednosti Prešernove i pesničke beznačajnosti Koseskog, moglo relativno s razlogom da se tvrdi da je pesniku, tako reći već a priori, određeno da što je moguće više dosledno negira svoju sredinu i da je, prema tome, poezija mogućna samo u doslednom sporu s tom sredinom, to više nije bilo moguće da se kaže kad je u pitanju vrednosni odnos između Cankareve i Župančičeve književnosti.

Sve to najpre znači da u vreme slovenačke moderne prešernovska struktura više nije bila jedini prostor za začecje autentične pesničke reči. Otonu Župančiču je ta činjenica bila dovoljno jasna, pa je u jednom pismu 1901. godine napisao o Prešernu, između ostalog, i ovo: »Da Prešern nije borac, filozof, da ne rešava probleme — to je tačno, zato ga niko i neće staviti u isti red sa Šekspirom ili Geteom. On je bio više centripetalan duh — romantičar. Ja mislim da se Prešern ne bi odao ni pijančenju, kad bi sada živeo. A i to mi se čini kao uticaj romantičarstva — figura pijanog pesnika.« Prešern je doživeo relativizaciju, čime je izgubila značaj Stritarova misao da su Slovenci upravo s Prešernom dostigli isto što i sve druge nacije. Župančičeva misao unapred obezvređuje i Vidmarevu viziju slovenačke budućnosti, jer je jasno da Prešern više ne može da bude jedini model recepcije i preoblikovanja najdragocennijih umetničkih dostignuća naših velikih suseda.

Posle takve dosledne relativizacije Prešerna, Župančič je, prirodno, morao strogo da sudi i o Cankaru. Tako mu je, npr., 1909. godine prebacivao da je njegova malodušnost posledica »alkoholom impregniranih i nikotinom okorelih živaca«, prebacio mu je mekušstvo i rekao: »Cankar, ti si otrov... Još nisi pravi čovek, jer si — nervozan neurastenik«, pa je dodao: »Dok ne budeš veliki, pravi čovek, nećeš biti ni veliki, pravi umetnik«. Sačuvano je još više sličnih izjava.

Prešernovska struktura u tom njenom radikalizovanom obliku, kakav predstavlja Cankar u vreme moderne je već očigledno izgubila svoju prvobitnu utemeljenost, a to znači da je nije ugrožavala samo nerazvijena socijalna sredina, nego je dobila još novog »protivnika« i to upravo na sopstvenom »terenu«, u okviru same poezije: njen »protivnik« nije više bio samo konkretni socijalno-istorijski svet, koji, sa stanovišta

čiste poezije, može da bude već a priori problematičan: njen »protivnik« je postala sama poezija.

Očigledno je, dakle, da je u vreme moderne slovenački literarni prostor počeo iznutra da se preuređuje u smislu policentrizma i pluralizma. Prešernovska struktura, prema tome, pripada totalitarnom svetu i, ukoliko je slovenačka poezija posle 1945. godine htela da živi kao reprodukcija Prešernovog mita, u svojoj najdubljoj suštini potpuno se prilagođavala staljinističkoj totalitarnoj strukturi čitavog našeg društva; zato nije tačno ako tvrdimo da je naš posleratni staljinizam bio u potpunoj suprotnosti sa interesima naših pesnika.

Uz pluralizam i policentrizam, koji su u poslednjim decenijama stare Austro-Ugarske zahvatili slovenačko društvo, najpre su se menjali odnosi između pesničkog dela i društveno-istorijskog sveta, ali isto tako i odnosi između pojedinog umetničkog dela i umetnosti uopšte. Literarno stvaralaštvo se individualizovalo i to tako da je svaka pesnička struktura bila izložena istovremeno spoljnjem i unutrašnjem pritisku, te je morala da se opredeljuje a istovremeno je i sama bila opredeljena prema spolja i prema unutra. Više nije bilo jedne i jedinstvene umetnosti. Umetnost je počela da omogućuje međusobno potpuno različite pa čak i suprotne, a ipak potpuno autentične umetničke pojave. Tu činjenicu Slovenci još ni do danas nisu do kraja i stvarno priznali. To se vidi već iz odnosa prema Cankaru i Župančiču. Za taj odnos su značajne ove dve težnje: prva pokušava da dá veću vrednost jednom ili drugom tako da bismo na kraju ipak dobili samo jednog autentičnog zastupnika umetnosti; druga, opet, želi da što više izbriše razlike između Župančiča i Cankara, tako da postanu što više slični čime bismo dobili dva u suštini jednaka predstavnika jedne i iste umetnosti. Vrlo nerado ih gledamo u njihovoj radikalnoj različitosti, a još manje smo spremni da do kraja prihvatimo tu različitost s obzirom na jedinstveni princip umetnosti.

Izmenjenom literarnom prostoru je odgovarao, a takođe mu je i doprinosaio izmenjeni Cankarev odnos prema sopstvenom literarnom delu i prema samoj umetnosti. Cankarevsko-prešernovska struktura nije više mogla sama po sebi da se oslanja na umetnost uopšte, jer se uz uspešnu a uprkos tome autentičnu Župančičevu poeziju, notorni neuspeh Cankarevog dela nije više mogao objašnjavati i potvrđivati kao apriorna neuspešnost svake prave umetnosti, tako da je Cankarev neuspeh počeo sve više da postaje neuspeh sasvim određene poezije, proze i dramske književnosti. Već time je bila sudbinski pokolebana prvobitna pesnikova čvrstina i njegova unutrašnja sigurnost u konfrontaciji sa

svetom, što se jasno vidi iz celog niza Cankarevih izjava koje govore o tome kako se pisac kolebao između odlučne istrajnosti u isključivanju iz sveta i iskušenja da se u njega uključi. O tome vrlo jasno i neskriveno svedoče i mnoge rečenice iz *Bele hrizanteme*. O tome takođe govori ovo razmišljanje iz novele *Profesor Kosirnik*, koja je objavljena 1901. godine u *Knjizi za lakomislene ljude*:

Kako da uredim svoj život te da budem ujedno i sluga i gospodar? Kako da postupim te da društvu ujedno i služim i rušim ga? Baš o stvarima koje se ne smeju doticati, o najdragocenijim svetinjama naroda, imam svoje posebne misli koje su takve prirode da bih samog sebe izbacio preko praga društva ako bih pokušao da ih branim ili čak ostvarujem... imam li uopšte pravo da zahtevam hleb od tog društva, ako ga negiram i zar nije moja dužnost da se sam izvučem iz njega pre nego što me odgurne?

Cankar je očigledno bio dovoljno svestan svoje sociološke problematičnosti i u toj svetlosti treba takođe shvatiti njegovo boemstvo. Nesređeni boemski život omogućavao je Cankaru da bude ono što nije moguće biti: ujedno i sluga i gospodar. Zbog boemskog načina života dosledno uključivanje u društvo nikako nije bilo moguće, jer je sredina primala boema kao čoveka koji nije ni dovoljno odgovoran ni ozbiljan. Ako se uprkos tome ipak desilo da je integracija prešla određenu granicu i počela ugrožavati pesnikovu slobodu, odmah je bilo moguće počinuti boemski eksces i veze s društvom su se opet kidale, te je pesnikova sloboda ponovo bila potvrđena. A pošto je to bio samo boemski eksces, nije se moglo desiti da budu pokidane sve veze i pisac potpuno isključen, pošto boemski eksces nije ništa ozbiljno i što do kraja obavezuje. Boemstvo je uistinu magično delovalo i na društvo i na samog pesnika, ali to nije bilo pravo delovanje sa svim stvarnim posledicama. Zato nije ništa čudno što je Župančič u Cankaru video samo alkoholom impregnirane i nikotinom okorele živce. Prešernovska struktura se svojom radikalizacijom degradirala u magično, to jest degradirano delovanje.

Takvom položaju je pripadao takođe izmenjen odnos prema poeziji, odnosno prema umetnosti. U svom konfliktu sa sredinom individualna pesnička struktura više nije mogla da se brani i da se zasniva samo na čisto deklarativnoj identifikaciji sa apstraktnim načelom umetnosti, što je značilo da umetnost više nikome nije davala jasna i nedvosmislena ovlašćenja. Njen jezik je postao nekako nejasan i kad je pesnik u trenutku svoje najveće nevolje tražio od nje jasnu reč i otvoreno mišljenje, ona je potpuno ućutala, uzmakla i sakrila se, te Cankar više nije znao da li je gospodar ili sluga. Samo zato je bilo mo-

gućno da Cankara u *Beloj hrizantemi* obuzme tako duboka sumnja da je prestao da bude umetnik.

Umetnost kao opšte i pouzdano načelo nije više bila neprekidno prisutna i više nije bila »pri-ruci«, a time je i sama postala nešto što je pod znakom pitanja, sporno, nepouzđano, pa prema tome podložno ispitivanju. Niko više nije mogao za sebe da kaže ono što je za Prešerna i pesnika uopšte napisao Josip Stritar: »Smemo ponosno da kažemo da je i naš Prešern jedan od onih izabranih organa kroz koje se na zemlji razotkriva rajska lepota, nebeska poezija.« Zato su ti »izabrani« organi morali da počnu da se pitaju ne samo o prirodi svoje izabranosti već takođe i o onom ko ih je izabrao, to jest o rajskoj lepoti i nebeskoj poeziji, jer sve govori da one uopšte ne postoje ili bar ne onda kad su ti nužno potrebne.

Sociološki okvir i sociološki značaj zbivanja poezije za vreme moderne su očigledno takvi da ni poeziju a ni pesničku autorefleksiju nije moguće svesti na goli klasni konflikt, već ih treba prvenstveno razumeti kao zbivanje problematičnosti, spornosti same poezije. Time je dovoljno jasno određen i zasnovan pravac čitavog daljeg raspravljanja: pitamo se o čemu govori Cankareva autorefleksija u odnosu na problematičnost poezije, kakvi su njeni rezultati i njen značaj za poeziju; jasno je da u tom trenutku napuštamo socijalno-istorijski i prelazimo na filozofsko-istorijski nivo, jer je samo po sebi jasno da spornost poezije kao takva uopšte nije dostupna sociološko-istorijskom istraživanju.

## Poezija i volja za moć

Već i dosad citirane Cankareve reči otkrivaju glavnu problematiku njegove misli o poeziji. Ali je ta problematika najkonkretnije opisana u ovom odlomku iz *Bele hrizanteme*:

Recenzent: »Gledaj, opet tvoj sivi, teški mrak — zar još nikada nisi video sunca? Gledaj, opet tvoji potišteni, nemoćni ljudi, koji tumaraju po neznanim putevima — zar još nikada nisi video snažnog čoveka koji stupa čvrstim korakom poznatim putem prema poznatom cilju?«

Pisac: »Pokaži mi te krajeve i te ljude da ih vidim i opevam!«

Recenzent: »Ako si umetnik, imaš oči da vidiš senku i svetlost!«

Pisac: »Senku gledaju moje žive oči, svetlost vidi jedino moje srce, koje gleda u budućnost... Današnje vreme mi liči na čoveka koji stoji na trulom brvnu: ni na ovoj ni na onoj obali, bez moći je i bez pouzdanja, kleca, sav je malen i malodušan... Verovatno će mu se moć devetostruko povratiti kad stupi na onu obalu... verovatno. Ali sada stoji na trulom brvnu.«



Recenzent: »Umetniče, budi glasnik i utešitelj naroda. Pokaži mu čoveka koji stoji na onoj obali, devetostruko velik i devetostruko moćan! Pokaži mu zoru koju slutiš!«

Pisac: »Pokazujem mu kako je malen, kako je malodušan, kako luta bez volje i bez cilja; pokazujem mu slavu besprincipijelnosti, poštovanja licemerstva, slavu laži — zato da se prene, da spozna ko je, te da pogleda u budućnost. Zar nisam pevao o žalosti, jer mi je srce čeznulo za veseljem? Slikao sam noć, svu pustu i sivu, punu sramote i gorčine, da bi oko što silnije žudelo za čistom svetlošću. Zato je moja reč, mada tvrda i teška, bila sva puna nadanja i vere! Iz noći i močvara bio je moj verni pogled uperen u nebeske daljine — a vi ste me proglasili za pesimistu!«

Ovo je fiktivni dijalog između pisca i recenzenta, ali u kome su obojica na istom nivou, te prema tome, potpuno ravnopravni sagovornici. Recenzent nije dat ironično, što znači da je to zapravo razgovor pisca sa samim sobom: odgovori i pitanja koja izgovara recenzent pitanja su koja muče samog pisca.

Prvo što u tom tekstu pada u oči jeste činjenica da Cankar samog sebe ne postavlja za nacionalnog glasnika i utešitelja: Cankar nije onaj Orfej za kojeg u sedmom sonetu *Sonetniog venca* Prešern moli nebesa i koji treba svojim pesmama da združi »rod Slovenstva celog« da bi Slovenci mogli da počnu srećnijim životom da žive. Uprkos tome Cankareva literatura jeste »služenje« naciji, jer jasno ističe da sve što piše i kako piše, piše samo zato da bi se narod prenuo, da bi se spoznao, da bi pogledao u budućnost. Prema tome, književnost se ne obraća samo pojedincu, već široj ljudskoj zajednici i neposredno je utkana u realne socijalno-istorijske odnose i zbivanja. Ali je još potrebno odrediti dimenziju ovog značenja književnosti.

Književnost treba najpre da na ovaj ili onaj način učini da nacija spozna šta je i gde je, dakle da upozna samu sebe, svoju suštinu i svoje konkretno postojanje, to jest svoju istinu. To za književnost znači da je literarno delo spoznanje neke istine ili još bliže: u Cankarevoj definiciji književnost je dobila značenje i status spoznanja istine, odnosno u tom slučaju, suštine realnih socijalno-istorijskih činjenica i pojava, tj. nacije, inače ne bi bilo jasno kako da nacija upravo u književnosti otkrije sopstvenu istinu. Time je književnost izjednačena sa spoznanjem uopšte, postala je modus razumskog spoznanja. Ali to spoznanje, koje je književnost, nije nikakva pasivna kontemplacija koja se kao spoznanje istine reprodukuje u svom »konzumentu«, a isto tako ne »izaziva« samo nekakvo pasivno kontemplativno držanje, jer je ipak ja-

sno rečeno da književnost treba da pokrene u naciji potpuno određenu i bitnu unutrašnju promenu: nacija treba, pri pogledu na svoju istinu, koju joj »poručuje« upravo književnost, da se *prene*, da još snažnije teži ka čistoj svetlosti i da pogleda u budućnost. Prema tome, umetnost ima mogućnost da preobrazi samosvest nacije, ima čisto opipljiv učinak, koji može za sada da se odredi kao socijalno-moralni učinak.

Međutim, ova unutrašnja promena koju izvršava književnost, nije zatvorena u samu sebe. Cankar, naime, govori da pokazuje narodu kako je malen i malodušan, što znači da opisuje upravo konkretno socijalno-istorijsko ponašanje, to jest određen način socijalno-istorijskog postojanja, a baš toga nacija treba da se otrese kad bude pod uticajem književnosti spoznala svoju istinu. Spoznanje, koje naciji pruža umetnost, i njen socijalno-moralni učinak su, prema tome, u neposrednoj vezi s načinom preobražaja socijalno-istorijskog postojanja, njegov su preduslov i uzrok. Književnost postaje tako reč. uputstvo za akciju, a i sama postaje socijalno-istorijska akcija.

Opisani elementi Cankareve definicije umetnosti i književnosti takvi su da nepogrešivo ukazuju na mnogo širu, tj. opštu evropsku strukturu, na sasvim određenu evropsku tradiciju, koja počinje sa Platonom, a završava se sa Hegelom. Baš zato i tim pre je potrebno da pokušamo da akcionu, odnosno društveno-istorijsku »funkciju« umetnosti — kako se ona pokazuje u Cankarevom tekstu — podrobnije odredimo. Ali se najpre treba upitati — za šta, zapravo, poezija budi svoju naciju, kakva je ta budućnost koju nacija pod »uticajem« umetnosti treba da ugleda i kakav je taj način istorijskog postojanja koji treba uz njenu pomoć da zasnuje.

Za tu budućnost, koju pokazuje umetnost, nacija se mora tek probuditi, što znači da je zasad još ne vidi i da, dakle, taj novi način postojanja naprosto uopšte još ne postoji. A pošto ne postoji, samo po sebi je jasno da je sadašnja, odnosno trenutna i jedino realna nacionalna egzistencija nešto sasvim drugo i suštinski drugačije od budućnosti, tj. od onoga što pokazuje umetnost. A čim je tako, već je jasno da se ta budućnost u glavnim obrisima može spoznati već iz same sadašnjosti: jasno je, naime, da je budućnost radikalno drugačija od sadašnjosti, te se može u odnosu na sadašnjost odrediti *per negationem*. Pošto je tako, sada treba najpre saznati kakva je uopšte ta sadašnjost. Nju opisuje ova rečenica: »Pokazujem mu kako je malen, kako je malodušan, kako luta bez volje i bez cilja; pokazujem mu slavu besprincipijelnosti, poštovanje licemerstva, slavu laži.« Sadašnjost je u toj rečenici određena sa sledećih sedam pojmova: malenost, malodušnost, nedostatak volje, odsust-

vo cilja, besprincipijelnost, licemerstvo, laž. Budućnost bi se, dakle, mogla opisati tako ako bismo potražili odgovarajuće negacije tih pojmova. To ne bi bilo teško učiniti. Međutim, pre toga se treba upitati još nešto drugo: kakav je međusobni odnos tih pojmova, pošto je moguće da oni čine posebnu i hijerarhijski uređenu strukturu u kojoj odlučujući značaj ima samo jedan pojam, dok svi ostali od njega zavise.

Cankareva rečenica navodi najpre *malenost*. Već sam taj pojam ima više značenja, jer bi mogao da se odnosi i na činjenicu da su Slovenci brojno malen narod. Međutim, to značenje ne dolazi u obzir, jer je malenost u Cankarevoj rečenici samo jedan od elemenata neke šire strukture koju treba u celini radikalno izmeniti tako da kao posledica te promene nestane takođe i sama malenost — a pošto brojnu malenost slovenačkog naroda nije moguće radikalno izmeniti, jasno je da nije u pitanju kvantitativno značenje te reči, te zato o njoj treba misliti u onom smislu koji joj daje Cankareva rečenica koja govori o savremenom čoveku koji stoji na trulom brvnu i sav je malen i malodušan. U pitanju je, dakle, beznačajnost, nevažnost, maleni i beznačajni pothvati itd. A ako je tako, samo po sebi je razumljivo da je malenost u najtešnjoj vezi s pomanjkanjem volje i jasnih, odnosno velikih ciljeva: malen je onaj ko nema veliku volju i velike ciljeve, pa upravo zbog toga i ne može da izvršava velika dela.

Isto to važi i za malodušnost, jer znamo da je malodušan onaj koji ne zna šta bi uopšte radio i koji ujedno nema volje da uopšte nešto radi. Upravo tako je i sa svim ostalim pojmovima: besprincipijelnost, licemerstvo, laž: ako nema jasnih ciljeva ni volje za te ciljeve, ne postoji nikakvo pouzdano merilo, te zato nije moguće odvojiti istinu od laži, licemerstvo od principijelnosti.

Osnovni pojmovi, koji određuju sve druge, jesu, dakle, volja i cilj. Međutim, treba još odrediti odnos između volje i cilja. Volja je volja ako se nešto hoće, dakle ako se ima cilj: besciljna volja ne postoji. Volji cilj već a priori pripada, dok se o cilju to ne može reći; cilj mogu da postavim i ako nemam volje da za njega uložim trud, ali to već nije pravi cilj, pravi cilj je samo onaj koga postavlja volja i gde postoji volja da se cilj postigne. Prema tome, volja je prvobitnija od cilja, odnosno: u duhu Cankareve reči volju i cilj treba shvatiti kao nešto jedinstveno, kao volju s ciljem. Ali tim je dato samo htenje volje, njeno hrlenje, a nije opisan ni njen smer ni njen cilj.

Cilj je nesumnjivo ta budućnost koju treba da ugleda nacija i kojoj je posvećeno celo piščevo delo. Ta budućnost je u *Beloj hrizantemi* dovoljno detaljno određena i to u rečenicama koje go-

vore kako današnje vreme liči na čoveka koji stoji na trulom brvnu: ni na ovoj ni na onoj obali, bez moći je i bez pouzdanja, sav malen i malo-dušan, ali će mu se moć devetostruko vratiti kad stupi na onu obalu. Budućnost, koja je cilj, upravo je na »onoj« obali na kojoj čoveka, a s njim i slovenački narod, čeka devetostruko vraćena moć. Budućnost je devetostruko vraćena moć i pošto je upravo ta budućnost istinski cilj volje, jasno je da je to što volja hoće, upravo ta devetostruka moć: volja s ciljem je, dakle, volja za moć.

Cankarev tekst nas odjednom i potpuno neočekivano suočava sa voljom za moć. Volja za moć je, za većinu, centralni pojam Ničeove filozofije, zato će se možda učiniti da je smer našeg raspravljanja, koje je dovelo upravo do volje za moć, određen nekako spolja, to jest iz aktuelnosti koju upravo danas ima Ničeova filozofija, te da se, dakle, ne držimo dovoljno verno same Cankareve reči. U vezi s takvim i sličnim prigovorima najpre treba ustanoviti da je Cankar Ničeovu filozofiju poznavao: čitao je njegova dela, a sem toga upoznavao se s njom takođe i posredno, jer je poznat veliki značaj Ničeove misli za modernu evropsku književnost na početku stoleća. Sem toga, nije bez značaja što su Ničea poznavala i dva Cankareva prijatelja: Oton Župančič i Ivan Prijatelj.

Međutim, ovde nije u pitanju samo određena ideja ili goli pojam volje za moć. Volja za moć nije samo ideja koju je stvorio Fridrih Niče, već osnovni lik evropske istorije novoga veka i zato se njen glas javlja već u Dekartovoj filozofiji, a i u književnosti je progovorila već pri lično pre Ničea, o čemu svedoči, između ostalog, Balzakovo literarno delo, naročito njegove *Izgubljene iluzije*, a posebno zagonetni lik njegovog Žaka Kolina, zvanog Trompe la mort. Zato je jasno da pitanje volje za moć kod Cankara nije moguće svesti na ono što bi htela tradicionalna komparativna književnost, jer nije u pitanju samo Cankarev odnos prema Ničeu. U pitanju je mnogo više: slovenačko učešće u opštim strukturama evropske istorije novoga veka. To učešće ne počinje tek sa Cankarem i zato je prirodno što se pitanje volje za moć, odnosno moći, otvara već u Prešernovoj poeziji, jer je poznato da je Prešern u *Zdravici* hteo da se Slovencima vrati *vlast* i sa njom čast. Časovi, kad »vremena Kranjcem bodo se zjasnile«<sup>1)</sup>, biće, dakle, časovi vraćene moći, ili prema Cankaru: devetostruko vraćene moći. Zato ne preostaje drugo već da, bez obzira na sve, najpre razmislimo šta je s voljom i moći u samom Cankarevom tekstu.

Na prvi pogled se čini da volja za moć nije ono što čeka čoveka i narod na onoj obali, to jest

---

<sup>1)</sup> ...kad se »vremena za Kranjce budu razvedrila«.

u budućnosti, tamo je, naime, samo devetostruko vraćena moć. Ali ta moć je cilj volje i to tako da ga nije moguće postići bez volje koja je volja za moć. Ili, drugim rečima: narod tu budućnost neće postići ako ne bude imao volje i ako to ne bude upravo volja za moć. Ono za šta narod treba da se prene jeste volja za moć, narod mora što pre da postane volja za moć.

Sve to je samo po sebi jasno, iako još nije jasno šta će biti s narodom kao voljom za moć kad bude stupio na onu stranu i kad bude devetostruko veliki i moćan, dakle kad volja bude postigla moć. Da li tada narod više neće biti volja za moć te će biti još samo moć? Da li je, prema tome, struktura volja — za moć — samo nešto prelazno, taj Ničeov čovek, koji je uže razapeto između životinje i natčoveka, uže iznad ponora, to jest ono Cankarevo trulo brvno između budućnosti i sadašnjosti i koje skriva u svojoj trulosti upravo iste opasnosti kao i Ničeovo uže iznad ponora?

Iz teksta o kome ovde raspravljamo svakako je jasno bar to: čovek Cankareve budućnosti je devetostruka moć i kao takav je budućnost, dakle nešto radikalno drugo od sadašnjosti. Ali u tu sadašnjost, koja je suprotnost moći, spada takođe i: biti bez volje, iz čega samo po sebi sledi da volja zajedno sa moći pripada upravo budućnosti. Budućnost nije samo moć, već je ujedno i volja, moć i volja istovremeno, dakle volja za moć i moć u volji: volja za moć nije trulo brvno a ni uže iznad ponora. Volja za moć je sva u budućnosti, ona je sama budućnost.

Iz međusobnih odnosa, u kakve Cankarev tekst postavlja volju i moć, dovoljno je jasno da je u pitanju osnovni lik čoveka i istorije. Taj lik je volja za moć i ujedno moć u volji. A to je takođe osnovni lik nacije. Posebno treba istaći da je nacija u Cankarevim rečima definisana kao volja za moć, jer ta činjenica zahteva od nas da ponovo razmislimo o celokupnom pitanju nacije i nacionalnosti, što bi nas verovatno oslobodilo celog niza još uvek prisutnih predrasuda. Ipak nam sada nije do toga, jer nas zanimaju u prvom redu umetnost i književnost.

Neka književnost prene narod, a neka ga prene za volju za moć. Književnost je, prema tome, u »službi« volje za moć, već je prilagođena volji za moć, žudnja je za budućnošću, to jest za moći, dakle već je volja za moć, njen je modus, ona postoji radi volje za moć i zbog volje za moć: poezija je vezana za volju za moć. Kad sve to ne bi bila, ne bi bilo jasno kako bi uopšte mogla da u narodu budi volju za moć. I upravo zato što je volja za moć, jer je volja i moć, ima snagu da utiče na menjanje socijalno-istorijskog sveta, ima realnu društvenu funkciju i dejstvo: ona predaje narod volji za moć. Zato je prirodno

što je za književnost najstrašnji upravo onaj trenutak kad ne može da djeluje, kad je samo još voda u pesak prosuta, seme na kamenu sejano — u tom trenutku više nije moć, a pošto je upravo po svojoj suštini volja i moć, jasno je da je to trenutak njenoga kraja, trenutak njene nemogućnosti da bude volja za moć.

## Poezija i bitak

Međutim, svim tim nije još baš ništa rečeno o sadržinskom i formalnom ustrojstvu književnosti, koja je prilagođena volji za moć i koja je njen modus. Kako obavlja književnost svoje »služenje« volji za moć; ili, konkretnije: šta kazuje i kako kazuje da bi mogla da što pre naciju preda volji za moć? U tom pogledu je Cankarev tekst izuzetno jasan i podroban: njegova literaturna dela prikazuju samo potištene, nemoćne ljude koji tumaraju po neznanim putevima. Cankar kao pisac pokazuje samo malenost i malodušnost, govori samo o pomanjkanju volje i odsutnosti jasnih ciljeva, peva o žalosti i nemoći, tako da je njegova reč tvrda i teška. Cankareva dela, dakle, ne opevaju »snažnog čoveka koji stupa čvrstim korakom poznatim putem prema poznatom cilju«, ne prikazuju budućnost koja je devetostruka moć, ne pevaju himne volji za moć i ne proslavljaju njene uspehe, već upravo obrnuto: prikazuju i opevaju sve što je osporavanje budućnosti i volje za moć. Književnost treba načelno da doprinese tome da slovenački narod što pre krene u budućnost, ali ona tu budućnost ne prikazuje i ne otkriva puteve ka njoj, već pokazuje narodu samo ono što nije budućnost i što nije put ka njoj. Cankareva definicija sopstvene književnosti otkriva njenu unutrašnju protivrečnost, koja može da se utvrdi kao suprotnost između cilja i stvarne sadržine, što je ujedno takode suprotnost između cilja i stvarnog učinka, jer Cankar sam kazuje da su ga proglasili pesinistom i sam potvrđuje da nije nacionalni glasnik i utešitelj, što sve znači da njegova poezija, kao konkretna književna struktura, ne otvara narodu oči u budućnost nego te oči prikriva samo na neodgovarajuću, malodušnu i malu sadašnjost.

Cankar je bio potpuno svestan te protivrečnosti, zato je morao i bio u stanju da odgovori na pitanja koja iz nje izviru. Pre svega je morao sebi da objasni na koji način prikazivanje i predstavljanje nemoći, bezvoljnosti i besciljnosti mogu da izvrše i ostvare buđenje, odnosno preobražaj u volju za moć. To je, naravno, osnovno pitanje. Koliko je ono osnovno jasno je iz činjenice da ono vodi pravo ka onoj problematici koja je u istoriji Evrope prvi put bila eksplicirana u Platonovoj *Državi*, naročito u vezi sa tragedijom.

Tragedija, koja daje prizore nesreće i ljudi u nesrećama, pobuđuje u gledaocu — bar tako se odvija Platonova misao — prvenstveno strah i samilost i jača loši deo njegove duše, što ima za posledicu da će gledalac, kad se bude sâm našao u nesreći ili u teškom položaju, postupiti samo onako kako ga je naučilo upravo tragično pesništvo i neće biti u stanju da postupa razumno i na odgovarajući način. Zbog toga je Platon, kao što je poznato, tragediju osudio i zabranio. Pitanje je kako je Cankar uspeo da spase svoju književnost koja, upravo kao i tragično pesništvo, prikazuje samo žalost i potištene ljude, koji bi dakle u čitaocu morali da jačaju samo žalost i potištenost i tako ga onesposobe za trezveno i srčano delanje?

Cankareva misao je sažeta u ovu metaforu: »Slikao sam noć, svu pustu i sivu, punu sramote i gorčine, da bi oko što više žudelo za čistom svetlošću«. Predstavljanje potištenih, malodušnih i nemoćnih ljudi, opevanje žalosti, noći i mraka, u čitaocu, dakle, ne pobuđuje potištenost i malodušnost, i ne potvrđuje njegovu nemoć, već upravo suprotno: što više slika sveta, — koju književnost postavlja pred čitaoca, — bude crna i mračna, tim pre će taj narod odbaciti svet koji mu ne odgovara i probuditi se u volju i moć. Ta Cankareva misao mogla bi da bude varijanta neoplatonske adaptacije Aristotelove teorije o katarzi: tragedija, doduše, zaista pobuđuje strah i samilost, međutim istovremeno dovršava njihovo očišćenje, što znači da tragedija izaziva neškodljivo oslobađanje lošijeg dela naše prirode, tako da čovek, kad ga snađe nesreća, zaslugom tragedije biva oslobođen svega što bi ga inače ometalo da trezveno i razumno postupi. Međutim, Cankar nije tako jasan kao platonovci, jer nigde eksplicitno ne objašnjava zašto bi upravo prikazivanje bezvrednog života budilo potrebu i čežnju za boljim. U Cankarevom tekstu samo to pitanje nije eksplicitno rešeno, zato se na njega može odgovoriti samo pomoću detaljnijeg razmišljanja.

Literarna dela, koja prikazuju samo bezvrednost sadašnjosti, otvoriće narodu oči prema budućnosti. Međutim, to sagledavanje opisano je i drugačije: narod će se pri pogledu na sadašnjost, koja je predstavljena u svojoj nedovoljnosti, prenuti, spoznati samog sebe i pogledati u budućnost. Narod će se, dakle, prenuti — a ako mora da se prene, onda to znači da zasad još spava i drema, zato je potrebno pre svega ispitati šta je to što u narodu spava i drema, a što će se sigurno probuditi. To može biti samo žudnja za čistom svetlošću: u narodu dakle već postoji žudnja ali koja još spava. Zato nije slučajno kad Cankar kaže da slika baš noć da bi oko što *silnije* žudelo za čistom svetlošću: u najtamnijoj noći oko ne može da žudi za svetlošću, ako svelost nije njegova apriorna

---

»potreba«, ako dakle oko nije od samog početka žudnja za svetlošću i ako nije namenjeno svetlosti. To što narod treba da bude, on je to već, samo na »dremljiv« način, to jest kao gola, a ipak pouzdana mogućnost. I pošto narod treba da se probudi za volju za moć, potpuno je jasno da je upravo volja za moć ono što sada drema u narodu. Narod je, dakle, ta volja za moć, ali tek dremljiva i neprobudena, ukratko, potencijalna volja za moć; kad tako ne bi bilo, uopšte ne bi bilo jasno kako atak književnosti na svest naroda, može da izazove da narod sagleda upravo onu budućnost koja je volja za moć. Književnost kao volja za moć obraća se još neprobudenoj volji za moć i budi je. A budi je upravo time što joj stalno stavlja pred oči ono što predstavlja njenu radikalnu negaciju, što je, dakle, na neki način ograničava ili čak ugrožava. Književnost, koja se kao negiranje volje za moć obraća uspavanoj volji za moć, vrši na nju pritisak, muči je, kao što čoveka muči mora u snu te se bori za vazduh dok se odjednom ne probudi.

Krug je, dakle, zatvoren: sve se događa na području volje za moć. Zbivanje književnosti je uhvaćeno u krug volje za moć, a u tom krugu i samo u tom krugu sama književnost je takođe volja za moć, ona je socijalno-istorijski čin ili spoznanje kao zasnivanje, odnosno uputstvo za takav čin i za takvo delanje i dejstvovanje. Ali se u tom krugu istovremeno otkriva još nešto drugo. Sama književnost kao takva — što važi bar za Cankarevo delo — ne prikazuje svetlu budućnost, ne pokazuje puteve koji u nju vode i ne peva hvalospeve volji za moć, već upravo suprotno: peva o noći i močvarama, pokazuje slavu besprincipijelnosti i slavu laži. Zato je jasno da ona može narod da prene samo u slučaju ako je narod »pravilno« razume, inače je mora shvatiti kao proklamovanje pesimizma, beznadežnosti i bezizlaznosti. Time je već rečeno da ono što ima neposredni socijalni uticaj nije književnost sama po sebi, ni literarno delo kao takvo, već književnost u određenoj interpretaciji — bez obzira da li je u pitanju čitačeva ili sopstvena interpretacija autora. Kad se književnost shvati kao socijalno delanje i kao buđenje svesti, onda ona računa na to da je narod potencijalna volja za moć, računa, dakle, na volju za moć: književnost može da ima značaj i svojstvo socijalno-istorijske akcije, može da ima određen značaj sa socijalno-istorijsku akciju samo posredno, putem volje za moć i uz njeno posredovanje, dok sama kao takva to ne može i zato joj uistinu i izvorno ne pripada značaj razumskog spoznanja kao uputstva za akciju.

Podrobno razmišljanje o Cankarevim rečima pokazuje, dakle, da književnost, izvorno uzeta, nije akcija, ni spoznanje, a ni volja za moć. Tako,



dakle, možemo da kažemo da se u Cankarevom tekstu otkriva razlika između književnosti i volje za moć, a to je istovremeno razlika između književnosti, s jedne strane, i razumskog spoznanja i istorijske akcije, s druge strane.

Taj zaključak, naravno, znači da je odnos između književnosti i volje za moć, odnosno između književnosti i njenog socijalno-moralnog dejstvovanja drugačije nego što je to sve dosada izgledalo. Zato je potrebno da pokušamo da taj odnos podrobnije opišemo. Potrebno je radi toga da se vratimo tamo odakle smo počeli, to jest tamo gde je počeo da se otvara put prema razlici između književnosti i volje za moć. Na taj put smo stupili sa saznanjem da je Cankarevom definicijom književnosti obuhvaćena suprotnost između cilja i sadržinske strukture umetničkog dela. Potrebno je da se vratimo upravo toj suprotnosti, odnosno protivrečnosti ne samo da bismo proverili tvrdnju o razlici između književnosti i volje za moć već da bismo ujedno otkrili još i druga određenja te razlike.

Protivrečnost, odnosno suprotnost koja je sada u pitanju, ovako izgleda: Cankareva književnost hoće da probudi narod za volju i moć i da mu otvori pogled u svetlu budućnost, a u stvari mu prikazuje samo ne-moć i bez-voljnost te prikriva njegov pogled samo za crnu sadašnjicu. Pri takvom, svakako protivrečnom položaju, samo po sebi se postavlja ovo pitanje: otkud i zašto uopšte u književnost, odgovara volji za moć, ulazi upravo nemoć, bezvoljnost, malodušnost i malenost. To pitanje je postavio takođe i sam Cankar kad se, na početku odlomka iz *Bete hrizanteme*, pita — zar još nikad nije video snažnog čoveka koji stupa čvrstim korakom poznatim putem prema poznatom cilju? Odgovor glasi: »Pokaži mi te krajeve i te ljude da ih vidim i opevam! ... Senku gledaju moje žive oči, svetlost vidi jedino moje srce koje gleda u budućnost«.

Cankareva književnost slika, kako to sad već pouzdano znamo, samo sadašnjost s njenom malenošću i malodušnošću, sa svim njenim moćvarama, lažju i licemerstvom — jer uopšte nije u stanju da slika nešto drugo. I to što slika, i što je jedino u stanju da prikaže, određeno je sada kao ono što vide žive oči. Budućnost i put u budućnost Cankareva književnost ne pokazuje, zato Cankar nije ni narodni glasnik, a ni njegov utešitelj, i ako se sada upitamo zašto on to nije u stanju, onda nam sâm Cankar odgovara da budućnost jednostavno ne može da slika zato što je ne vide njegove žive oči, vidi je, naime, samo njegovo srce, a niko mu je ne može pokazati niti je on može ma kome pokazati. Iz toga je najpre očigledno bar to da književnost može da prikazuje, da slika, oblikuje samo ono što vide žive oči, to jest samo ono što već postoji,

dakle živ, realan, sadašnji i ovdašnji život, a nikako nije u stanju da slika ono čega još nema i što tek treba da bude.

Međutim: zašto je to tako, zašto književnost može da opisuje samo ono što jeste, naime, samo sadašnjost ma koliko bila bezvredna i mračna i zašto ne može da opisuje budućnost, koja je veselje i čista svetlost i čemu srce tako silno žudi? Zašto budućnost dosledno ostaje izvan književnog dela i ne može da se u njemu pojavi *in corpore* onako kako se pojavljuje sadašnjost u svojoj čulno očevidnoj danosti?

Ta pitanja su u odnosu na umetnost, a posebno na Cankarevu, tako odlučujuća da je potrebno opisati njihovu dalekosežnost. Cankarevu književnost shvatamo kao oštru, doslednu, naprednu i revolucionarnu kritiku njegovog vremena, te je kao takvu u najrazličitijim svečanim prilikama na sav glas potvrđujemo, ističemo je kao primer i aktuelizujemo je u odnosu na one elemente našeg vremena koji nam se prikazuju kao neželjeni ostaci Cankarevog vremena ili kao nešto što je na bilo koji način slično onome što je Cankar iz sve snage negirao. Cankarevo literarno delo shvatamo, dakle, pre svega kao doslednu kritiku i negiranje, kao nemilosrdnu kritiku svega postojećeg. Međutim, posle onog što je Cankar rekao sam o sebi, ujedno je potpuno jasno da umetničko delo kao kritika svoga vremena nije jednoslojna struktura, već je sastavljena iz sadašnjosti i kritike tako da umetničko delo ima za osnovu dve različite intencije: jedna je okrenuta prema sadašnjosti kao takvoj, a druga upravo tu sadašnjost kritikuje. Pri tom je očigledno da prvo mesto pripada prvoj intenciji, jer je umetnik sa sadašnjošću ipak izvanredno sudbinski povezan, toliko sudbinski da dovodi u opasnost značaj svoje kritičke intencije. Ili, drugim rečima: pesnik nije za sadašnjost vezan zbog svoje kritičke revolucionarne angažovanosti, već zbog svog umetništva. Iz toga još sledi da Cankarevu književnost nije moguće objašnjavati isključivo pomoću sociologije i na osnovu klasnog konflikta, već u prvom redu kao posledicu posebnog ustrojstva same umetnosti i umetničkog dela. Tada je očigledno da postavljena pitanja upućuju upravo na izvor i osnovno ustrojstvo umetnosti.

Iz činjenice da Cankar posebno ističe kako ne može da slika ništa što ne vidi i što nije neposredno dano njegovim živim očima, moglo bi se učiniti da umetničko delo zavisi od onog što je dostupno našim čulima, odnosno našoj čulnoj percepciji i što čini čulni pojavni vid objektivnog sveta. Ako je zaista tako, jasno je takođe da je suštinska osobenost poezije u tome da donosi, pruža predmete, pojave, događaje itd. u njihovoj čulnoj očevidnosti, da ih dakle, u određenom smislu podražava, odnosno odslikava, dok

ih nauka analizira i opredeljuje uz pomoć logičkih pojmova i nije u stanju da ih *predstavi*, to jest postavi pred nas u njihovoj telesnosti, odnosno *in corpore*. U tom slučaju, naravno, više nije teško objasniti zašto umetnost ne može da slika budućnost: budućnost je u sadašnjosti i u odnosu na nju jedva tek vizija, zamisao, ideja ili misao, koja još nije ostvarena, nije otelotvorena i zato takođe u književnosti ne može telesno, to jest *in corpore* da nastupi; na njoj nema ničeg što bi se moglo reprodukovati kao takozvani čulno očigledni vid umetničkog dela, tako da umetničko delo, kome taj čulno očigledni vid pripada već *per definitionem*, zaista ne može biti ni u kom pogledu podražavanje — *mimesis* budućnosti.

Takvo se objašnjenje svakako dovoljno samo po sebi nameće, a ipak se očigledno naslanja na Hegelovu definiciju i ujedno nas vodi nazad čak do Platona. U isto područje spadaju takođe neke Marksove i Engelsove definicije umetnosti, kako su nam poznate iz njihovih pisama Lasalu, Margareti Harknes i Mini Kaucki. Ali pošto danas možemo da budemo sasvim svesni svih sudbonosnih posledica i implikacija Hegelovih opredeljenja, više se ne možemo zadovoljiti opisanim razrešenjem pitanja koje nam je postavio Cankarev tekst. To znači da hoćemo da izađemo iz kruga koji je obeležio Hegel i koji su na svoj način potvrdili takođe Engels i Marks. Naravno, nama je moguće da izađemo iz tog kruga samo ako nam to omogući Cankar, odnosno njegov tekst o kome ovde raspravljamo. Zato se pri rešavanju naših pitanja takođe pitamo nije li možda u Cankarevoj autorefleksiji došlo do izražaja i takvo pesničko iskustvo, koje se izmiče Hegelu, Marksu i Engelsu.

Za Cankara je književnost sama po sebi samo slikanje noći, močvare, nemoći, malodušnosti itd. A to je upravo ono jedino što vide žive oči. Književnost je sad najjednom zavisna upravo od onoga što vide žive oči, od onoga što je vidljivo. To, naravno, nikako ne znači da budućnost — koja se, za razliku od sadašnjosti, ne može da pojavljuje u književnom delu — nije vidljiva, ali se ona ne može videti živim očima, može da je vidi samo srce, može da je vidi samo duhovno oko. Razlika između budućnosti i sadašnjosti je, prema tome, razlika između dve vrste očiju, između dva načina vidljivosti, između dva načina — kako su čoveku stvari date i kako čovek stvari vidi odnosno gleda.

Sad sve zavisi od toga kako razumemo upravo ta dva načina viđenja i vidljivosti, pri čemu se već unapred odričemo mogućnosti koje nam nudi evropska tradicija s Platonom i Hegelom; zato nam ne preostaje drugo već da podrobno razmislimo o samom Cankarevom tekstu.

Umetnost je tako sudbinski zavisna od sadašnjosti i od svega što je vidljivo i što joj se daje na način sadašnjosti, da postupa suprotno od svoje volje i cilja. Međutim, iako je zavisna od sadašnjosti, ona tu sadašnjost ipak dosledno negira, osporava je, prikazuje je kao nemoć i malodušnost, ukratko kao nešto što treba što pre-promeniti, preseći, uništiti. Prema tome, odnos umetnosti prema sadašnjosti ima dva lika, umetnost se za sadašnjost hvata s dva različita pipka. Na jednoj strani je potvrđuje, jer joj je to ipak jedini predmet opisivanja, a s druge strane je, što je moguće doslednije, negira. Ali sve to je moguće samo ako i sadašnjost ima dva lika, dve dimenzije, odnosno dve ravni od kojih se jedna može negirati, a druga ne. Zato treba otkriti šta je to u sadašnjosti što umetnost negira i šta je to u sadašnjosti od čega sudbinski zavisi a što neprestano potvrđuje.

Iz svega što smo dosad izdvojili iz *Bele hrizanteme* jasno je da umetnost negira sadašnjost kao određen način postojanja nacije i čoveka: umetnost je »protiv toga« što je sadašnjost upravo takva kakva je, što je slava besprincipijelnosti, noć i močvare. A pošto je tako, to jest ako umetnost negira sadašnjost kao način postojanja, a uprkos tome ipak zavisi od sadašnjosti, jasno je da je sadašnjost i nešto drugo a ne samo način ili oblik postojanja — i upravo od toga drugog umetnost zavisi. Šta je, dakle, to drugo što nije samo određen način, odnosno potpuno konkretan oblik postojanja? To drugo može biti jedino sâmo postojanje. Umetnost, prema tome, negira onaj deo sadašnjosti koji zahvatamo pitanjem o obliku i načinu, dakle, onaj deo koji stoji pred nama kada se pitamo: *šta je i kakva je sadašnjost?* Ona, dakle, negira vid, odnosno takovost sadašnjosti, mada nikako ne može da negira to da sadašnjost *jeste*, iz čega jasno sledi da umetnost zavisi upravo od toga *jeste* sadašnjosti i da potvrđuje upravo to njeno *jeste*. Od toga što *jeste* sadašnjost poprima takode svoju vidljivost, jer upravo to *jeste* čini da žive oči uopšte nešto vide i da pred njima nije samo tama ništavila — u tom slučaju ni živih očiju ne bi bilo, ali pošto *jesu* i pošto sve oko njih najpre i pre svega *jeste*, one su sa svim što je oko njih združene upravo na poseban način, združene su u posebnu vezu i savez: združene su u dimenziji kojoj daju ime rečce *jeste* i *jesu*, dakle, najkraće rečeno, u dimenziji kojoj daje ime glagol *biti*.<sup>7)</sup>

Iz činjenice da je umetnost sudbinski i neopozivo zavisna upravo od sadašnjosti otkriva se posebna dimenzija same sadašnjosti, to jest dimenzija bitka. U toj dimenziji i zbog nje umetnik kao umet-

<sup>7)</sup> Je (*jeste*) i so (*jesu*) u slovenačkom jeziku su oblici glagola *biti*, a ne *jesam* kao u srpskohrvatskom jeziku (prim. prev.)

nik zavisi od biti, od bitka. Kad se, dakle, pitamo o onoj posebnoj vidljivosti koju Cankarev tekst dodeljuje sadašnjosti, nije moguće misliti da je u pitanju samo ono što nazivamo čulno vidljivim kvalitetima, odnosno čulnom danosti stvari. Čulna danost stvari nije samo njihova gola pojava, odnosno vid koji vara. Čulna danost je »znamen« jednostavne »činjenice« da stvari *jesu*, to je, dakle, način samootkrivanja bitka.

Postojati, biti — to je prvobitno, to je ispred svega i kad u pitanju o sadašnjosti ne bi bila u prvom redu dimenzija bitka, onda ne bi moglo da bude jasno zašto je umetnik tako konačno zavisian upravo od sadašnjosti, a takva zavisnost bi još manje bila razumljiva kod Ivana Cankara, koji je tako odlučno negirao svoje vreme. To negiranje znači da je Cankar negirao poredak stvari, a ne same stvari. Od samih stvari je sudbinski zavisio samim postojanjem, bitkom i to tako sudbinski da, uprkos svim zamerkama da je pesimista, nije mogao mimo stvari i zato i nije mogao da postane narodni utešitelj i glasnik. Cankar je čitavim svojim književnim delom postao glasnik i utešitelj naroda tek onda kad je pala u zaborav njegova zavisnost od bitka, to jest njegova zavisnost kao umetnika.

## Volja za moć i bitak

Vežanost za čulnost-*estenzis*, koja je Platonu i Hegelu značila flagrantnu nedovoljnost umetnosti, dobila je očigledno sasvim drugo značenje. Međutim, iz tog preinačenja značenja ne treba izvoditi zaključak da je sada moguće platonovsko-hegelovski odnos između čulnosti i ideje jednostavno preinačiti u korist čulnosti i umetnosti tako da umetnost postane, u odnosu na istinu i ideju, značajnija od razuma i nauke. Takav prekrat je u istoriji evropske umetnosti izvršila, na primer, simbolistička teorija umetnosti. Naša namena nikako nije da se sada postavljamo na stranu simbolista. To konkretno, na sadašnjem stupnju naše rasprave znači ovo: ako je moglo da se utvrdi da je umetnost izvorno vezana za sadašnjost, odnosno za bitak, zbog toga još ne treba misliti da time odbacujemo važnost prethodnih zaključaka koji su pokazali kako je umetnost čvrsto vezana za volju za moć. Konstatacije o zavisnosti od sadašnjosti nikako ne dozvoljavaju da sada na volju za moć jednostavno zaboravimo, blokiramo njen značaj i potisnemo je na ivicu onog prostora gde se zbiva umetnost. Volja za moć je još i sad upravo u jezgru umetnosti, umetničkog dela i umetnika. Zato je jasno da imamo samo jednu mogućnost: moramo da na nov način razmislimo o volji za moć i o njenom značaju za umetnost i umetnike, a naročito za Ivana Cankara i njegovu književnost.

Volju za moć Cankar postavlja u budućnost, zato je naše pitanje o značenju volje za moć moguće razviti i kao pitanje o budućnosti, što, između ostalog, znači da je razlika između volje za moć i bitka ujedno i razlika između sadašnjosti i budućnosti. Uprkos toj razlici, Cankarev tekst dodeljuje budućnosti, a s tim i volji za moć, upravo izuzetnu ulogu: budućnost postoji u samom srcu pesnika, ali ne može iz srca i na hartiju: pesnička reč ne može ni da je dâ ni da je opeva, ali je ona, uprkos tome, na ovaj ili onaj način intenzivno prisutna, a s njom je u toj reči prisutna takođe i volja za moć. Za umetničko delo, to jest za njegov nastanak i za njegovo bivanje, jednako su značajni i sadašnjost i budućnost, bitak i volja za moć.

S tom konstatacijom samom po sebi nikako nije moguće da se zadovoljimo; kad bi nam bila dovoljna, to bi značilo da prihvatamo misao o nekakvoj osnovnoj unutrašnjoj protivrečnosti umetničkog dela, a time bismo već prihvatili načelo protivrečnosti kao suštinski i sveodlučujući princip sveta i istorije, te bismo se opet nužno našli u Hegelovom svetu, čiji je osnovni pokretač upravo dijalektička protivrečnost. Zato se treba pitati da li je Cankarev tekst takav da omogućuje novo, to jest nehegelijansko shvaćanje protivrečnosti.

Za budućnost je karakteristično to što je ona samo u pesnikovom srcu i da ne može na hartiju, dakle nje nema u umetničkom delu kao takvom, odnosno: ona postoji u umetničkom delu, ali negde duboko ispod tvrde i teške pesničke reči, skrivena je i prikrivena, tako duboko je skrivena da pesnička reč sama po sebi deluje izrazito pesimistički i zato je samo voda u pesak prosuta, te njeno optimističko-budućnosno srce može da otkriva samo sâm autor, međutim, ne literarno pesničkom već racionalno publicističkom rečju. Budućnost je u autorovom srcu, a onoliko koliko postoji takođe u njegovoj realnoj, zapisanoj i svetu saopštenoj pesničkoj reči, vidljiva je i očevidna opet samo autoru. Prema tome, budućnost postoji potpuno samo u autoru i za autora a nema je i za čitaoca.

Položaj postaje jasniji. Budućnost je potpuno zaključana u autorovom srcu. A to već znači da od budućnosti i od volje za moć zavisi pre svega sâm autor.

Zaključak je sam po sebi jasan. Međutim, sve je suviše neodređeno, jer uopšte nije jasno šta treba da znači taj autor koji zavisi od volje za moć, a još manje je jasno šta taj autor koji zavisi od volje za moć i od budućnosti znači za samu umetnost i konkretna umetnička dela.

Na ta i slična pitanja dovoljno detaljno odgovara već onaj odlomak iz *Bele hrizanteme* koji govori o strašnom trenutku sumnje kad umetnik gubi svu svoju snagu i veru i prestaje da

bude umetnik. Taj strašni i uništavajući trenutak pokazuje da je literarno delo samo voda u pesak prosuta i samo glas vetra u pustinji: pokazuje, dakle, da književnost nema nikakvo realno socijalno ili moralno dejstvo, da, dakle, ne budi narod za budućnost i za volju za moć, što znači da ni sama više nije ni volja ni moć. Upravo u tom trenutku klonu i pišćeve ruke te postaje očigledno da pisac može da ima veru i moć samo dok njegova književnost svojim dejstvom dokazuje opipljiv i živ socijalni smisao. Ali, kako znamo, književnost ne može da dokazuje taj svoj smisao kao takva i sama po sebi, pošto je utvrđeno da socijalno-moralni učinak može da ima samo uz posredovanje volje za moć. A upravo od tog posredovanja književnost zavisi ako hoće da budi svest naroda. A od toga zavisi takođe i sâm autor kao socijalno-istorijski borac. Književnost, koja ima dimenziju i značenje socijalnosti i istoričnosti, zajedno sa svojim autorom zavisi od volje za moć. Ili obrnuto: Književnost zavisi od volje za moć kao socijalna i istorijska akcija, kao buđenje naroda i kao prikazivanje istine koja ima značenje »uputstva za akciju«.

Ali to očigledno ne važi za umetničko delo kao umetničko delo koje ne zavisi od volje za moć, već od bitka i sadašnjosti. Zato je potrebno sada dobro razmotriti na koji način je volja za moć zajedno s budućnošću prisutna u umetničkom delu koje zavisi od bitka. Pri tom je jasno bar ovo: volja za moć i budućnost su u umetničkom delu zaista prisutni, ali nisu prisutni tako da bi ih i oko naroda moglo neposredno da vidi, nisu dakle prisutni na otvoren već na prikriven način. U umetničkom delu, koje zavisi od bitka, volja za moć i budućnost pojavljuju se prikrivanjem. To je, naravno, samoprikrivanje volje za moć, jer znamo da je upravo sâm umetnik, — dok je umetnik i dok ne posumnja u sebe, — volja za moć i čvrsta vera u budućnost

Umetničko delo otkriva kroz Cankarev tekst novu dimenziju: sada je ono samoprikrivanje volje za moć i budućnosti. Ono je, naime, nastalo iz pesnikove vere u budućnost, iako ta vera u umetničkom delu ne »istupa« neposredno, već prikriveno i skriveno i to tako da je prikriva i skriva slikanje živoga života u sadašnjosti. Slikanje živoga života i sadašnjosti je, prema tome, način na koji se budućnost prikriva u umetničkom delu. Međutim, znamo da to prikrivanje ima ujedno potpuno određen cilj, jer smo saznali da umetnik slikanjem živoga i sadašnjeg života hoće da narod prene za budućnost i za volju za moć. Budućnost se, dakle, prikriva zato da bi prenula narod za budućnost, to jest za samu sebe. Slikanje sadašnjosti je samo sredstvo budućnosti, a na taj način takođe i sredstvo volje za moć: slike sadašnjosti kao prikriv-

vanje volje za moć treba, naime, da probude narod, koji je još neprobuđena volja za moć. Sadašnjost, to jest: ono što jeste, »upotrebljava« volja za moć za svoje ciljeve. Volja za moć ima očigledno takvu moć i takvu volju da može da upotrebljava i ovlada takođe i bitkom.

Šta sve to treba konkretno da znači? Odgovor je skriven u onim Cankarevim rečima koje govore da sve što piše, piše samo zato da bi se narod prenuo, spoznao ko je i gde je i pogledao u budućnost. Način na koji literatura kao volja za moći deluje dat je, dakle, u trima opredeljenjima: prenuti se, spoznati se, pogledati u budućnost. Narod se, dakle, mora spoznati: najpre mora da u ogledalu umetnosti ugleda svoju istinu i upravo pogled na tu istinu određuje smer njegovog buđenja i sadržinu budućnosti u koju bude pogledao. Istina, koju umetnost prikazuje narodu o njemu samom, usmeriće narod u jasno određenu, a ne u bilo kakvu budućnost, tako da njegov izbor tačno određene budućnosti neće biti ništa samovoljno i slučajno, već nešto što je zasnovano i jedino legitimno. Ili, drugim rečima: istina koju umetnost prikazuje osnova je narodnog buđenja za jasno određenu budućnost koja se zove volja za moć. Slikanje sadašnjosti zbiva se, dakle, kao utemeljivanje, zasnivanje određene budućnosti, volje za moć.

Ovi zaključci mogu da izgledaju suviše apstraktni, a premalo usidreni u konkretno gradivo, zato je potrebno prevesti ih na jezik koji obično upotrebljavamo kad govorimo o umetnosti. A na tom jeziku oba osnovna elementa — volja za moć i bitak, odnosno sadašnjost i budućnost — zovu se ideja i čulnost, odnosno ideja i život, koji su stavljeni u poseban međusobni, to jest estetski odnos i to tako da moraju da budu u određenoj ravnoteži, to jest da ideja ne sme da vrši nasilje nad životom. Takvo shvatanje je naročito plastično našlo potvrdu u poznatim Engelsonim teorijama o tendencioznosti u književnosti. To su njegove poznate izjave u pismima Margareti Harknes i Mini Kaucki kojima se mogu dodati i neke Marksove rečenice iz pisma Lasalu o njegovoj tragediji *Franc von Sickingen*. Te izjave su dovoljno poznate, zato ih nećemo posebno navoditi. U njima se Engels odlučuje za izrazito tendencioznu književnost, jer mu se čini da su tendenciozna i dela svih velikih evropskih stvaralaca od Eshila do Aristofana, od Dantea do Servantesa, pa sve do Šilera i do modernih norveških i ruskih pisaca. Međutim, istovremeno je ubeđen da je za umetničko delo kao umetničko delo najbolje ako su nazori pisca što je moguće više skriveni: na tendenciju koju je pisac postavio u temelj svoga dela on ne sme posebno da upozorava niti da saopštava čitaocu kakvo će u budućnosti biti razrešenje društvenih sukoba koje prikazuje. To ipak ne



znači da Engels zahteva da tendencija iz umetničkog dela sasvim nestane tako da ostanu samo još konkretne i opisane činjenice, radnja i događaji sami po sebi. Engels nije za to da umetničko delo bude otvoreno u tom smislu da omogućuje najrazličitija tumačenja i shvatanja, jer on ipak kaže da umetničko delo mora da bude tako sačinjeno da iz njega može jasno da se vidi tendencija, ali ne kao autorova deklaracija već da ona spontano zrači iz predstavljenih dela, radnje i događaja. Prema tome, umetničko delo mora da ima jasno određen socijalno-moralni efekat, što se jasno vidi iz ovih njegovih akcionih direktiva Mini Kaucki: »Osim toga, u našim okolnostima roman se obraća pretežno čitaocima iz buržoaskih... krugova, i zato, po mom mišljenju, socijalističko tendenciozni roman potpunije ispunjava svoj cilj ako zaista savesno opisuje realne odnose i time ruši o njima iluzije, ruši optimizam buržoazije, uliva sumnju u većno vladanje postojećeg pokreta, pa makar autor pri tom ne predlagao nikakvo određeno rešenje«.

Ne može biti sumnje: Engelsu nije stalo do pravog otvorenog dela. Pravo umetničko delo po njemu je ono u kome se autorove ideje ne pojavljuju otvoreno i neposredno, već prikriveno i posredno, tako da čitalac mora ideju dela tako reći sam i sopstvenim naporom da rekonstruiše iz prikazanog čulno vidljivog gradiva. Tako čitalac ideju, do koje sam bude došao, neće smatrati za subjektivnu misao autora, već za nešto objektivno, nešto što potiče tako reći iz samog života.

Autorova ideja se, dakle, prikrija da bi izgubila osobinu subjektivnosti i individualne jednodržavnosti te da bi dobila opštu važnost i sigurnu utemeljenost. Ideja se prikrija u onom što nazivamo čulno očigledan sloj umetničkog dela, što znači da je ideja uzajmila čulnu danost sveta upravo zato da bi se prikrija i utemeljila: što više bude, sve ono što umetnik opisuje bliže životu, tim će ideja biti skrivenija i pouzdanije zasnovana. Engelsona tendencija se, dakle, prikrija i utemeljuje na isti način kao i volja za moć i zato ne može biti ništa drugo već upravo volja za moć.

Osnovna struktura umetničkog dela, kako se vidi iz Engelsonih definicija, jeste prema tome neobično i očigledno slična strukturi koju smo opisali na osnovu Cankarevog teksta. Međutim, u Cankarevom tekstu, za razliku od Engelsonih izjava, otkriva se takođe još i spornost, problematičnost te strukture, jer Cankar više ne može pouzdano da združuje budućnost i sadašnjost, život i ideju. Upravo zbog toga Cankar nastavlja tamo gde je stao Hegel i otvara put u nov, nehegelijanski svet, dok se Engels vraća na prethegelevski nivo. Hegel je, naime, već razbio jedinstvo ideje i života, čulnosti i tendencije

kad je rekao da umetnost upravo zbog svoje čulne prirode ne može više da bude privilegovano mesto istine. Engels, dakle, prihvata samo Hegelovu definiciju umetnosti, a Hegelove misli o njenom svetsko-istorijskom značaju ne prihvata, dok se Cankareva autorefleksija odvija očigledno u znaku onih svetsko-istorijskih određenja koja su se ispoljila upravo u Hegelovoj *Estetici*.

Sad opet možemo da se vratimo Cankarevom tekstu. Pokazalo se, dakle, da se budućnost i s njom volja za moć, koristi sadašnjosti, to jest bitkom, da bi stvorila svoj sopstveni temelj. Literarno delo kao samoprikrivanje volje za moć je u tom slučaju samoutemeljivanje volje za moć u bitku, samoutemeljivanje budućnosti u sadašnjost. Volja za moć i budućnost ne utemeljuju se neposredno i na sopstvenim osnovama već posredno: na bitku i na sadašnjosti. Ako je tako, ujedno je takođe jasno da volja za moć nema temelja u samoj sebi, da se ni na čemu ne temelji i da se ne može utemeljiti: obeležena je izvornim ništa, dakle izvorno je nihilizam. Književnost kao samoutemeljivanje volje za moć i budućnosti jeste zato takođe prikrivanje njihovog izvornog nihilizma: budućnost »neće« da bude otvoreno polje beskonačnih mogućnosti, već »hoće« da bude jasno određena budućnost i upravo zato »mora« da se utemeljuje na poseban način, a pošto »ne može« sama da se utemelji, utemeljuje se na sadašnjosti. Kad ne bi bilo tako, ne bi bilo jasno zašto pesnik, koji je sav odan upravo toj jasno određenoj budućnosti, ne opisuje i ne opeva upravo tu budućnost i ne otkriva puteve koji u nju vode — a ako je preobražaj u tu budućnost odista nešto sudbinski nužno, bilo bi potpuno prirodno kad bi se najzad odrekao i pesničke reči ako je ona zaista do takve mere zavisna od sadašnjosti da budućnost u njoj ne može da progovori jasnim glasom.

Odnos između budućnosti i sadašnjosti, između volje za moć i bitka, počeo je već da se raspliće. Ako ništa drugo, postalo je jasno bar to da taj odnos nije moguće sapeti u uske okvire dijalektičke protivrečnosti koja se zbiva po logici trijade. Očigledno je da više nisu u pitanju dva suprotna pola na istoj ravni, jer je taj odnos bilo moguće opisati kao samoutemeljivanje volje za moć na bitku i to tako da nipošto nije moguće istovremeno govoriti i o samoutemeljivanju bitka na volji za moć. A upravo to je očigledan dokaz da bitak i volja za moć ne stoje jedno nasuprot drugom kao suprotnosti Hegelove protivrečnosti.

Sâm odnos dosad smo posmatrali samo u vezi sa voljom za moć, ali o njemu treba razmisliti takođe i u vezi sa bitkom i sadašnjosti, u vezi sa živim životom, odnosno u vezi sa živošću života. Šta se »događa« s bitkom u okviru tog od-

nosa i kakav značaj on dobija u tom odnosu? Odgovor na to pitanje je implicitno već dat onim što je bilo rečeno: u umetničkom delu, koje je zavisno od bitka i koje postoji na toj zavisnosti, volja za moć se »pojavljuje« na prikriven način i to tako da se zasniva na bitku, a time prikriva svoju izvornu nihilističku istinu. To nas već navodi na zaključak da volji za moć bitak nije važan osim kao mogućnost za sopstveno samoutemeljivanje i za prikrivanje sopstvenog nihilizma. Ili, nekako metaforično rečeno: nije joj bitak važan »u celini« već samo ona njegova »svojstva« koja mogu da »posluže« za samoutemeljivanje. Taj zaključak dobija mnogo konkretniji oblik ako umesto volje za moć stavimo budućnost: budućnosti nije stalo do sadašnjeg živog života u njegovoj punosti i svestranosti, već joj je samo do onih njegovih delova na kojima može sama da se utemelji kao jasno određena budućnost, tako da ne ostaje otvoreno polje bezbrojnih mogućnosti. Zato je potpuno jasno da kroz optiku volje za moć i budućnosti nije moguće nikad sagledati sadašnjost i njenu živost u njihovoj celosti, nije moguće ugledati život takav kakav je, već samo onakav kakav može da posluži za utemeljenje budućnosti kao volje za moć. Sadašnjost, kakvu umetničko delo pokazuje narodu, »prerađena« je u smislu interesa budućnosti, volje i moći. Budućnost, koja je u umetničkom srcu, osvetljuje i rasvetljuje sadašnjost na potpuno poseban način — u našem, to jest Cankarevom primeru, tako da je sadašnjost još samo malenost, malodušnost, močvara i crna noć: sadašnjosti pripadaju samo negativne odredbe, te je prema tome dosledno negirana. U svetlosti budućnosti, koja je volja za moć, sadašnjost je bez smisla, zato je treba što pre izmeniti, odbaciti, odgurnuti, ukratko uništiti. Ništa, koje živi u samom srcu budućnosti, ne samo da sadašnjost i konkretan život za-ništava, već i u-ništava. Izvorni nihilizam budućnosti i volje za moć, u »procesu« svog utemeljivanja u sadašnjosti i u bitku preobraća se u uništavanje, u ugrožavanje i pogađanje bitka: izvorno ništa pretvara se u ništavilo.

Opisani odnosi između volje za moć i bitka »odigravaju se« u samom umetničkom delu, tako reći čine njenu osnovnu strukturu. Za umetničko delo znamo da je sudbonosno zavisno od sadašnjosti i bitka, a uprkos tome u njemu se zbiva za-ništavanje i u-ništavanje sadašnjosti i bitka. Zato je moguće postaviti ovo pitanje: da li možda sve to što se događa u umetničkom delu kao za-ništavanje bitka i u-ništavanje sadašnjosti, ne uništava upravo ono od čega umetničko delo u samoj svojoj osnovi zavisi i što ga uopšte omogućava? Zar se sa zbivanjem opisanog odnosa ne zbiva takođe i uništavanje umetničkog dela kao umetničkog dela, uništavanje umetnosti, što bi značilo da se i autor

uništava kao umetnik. Zar time umetnik, koji je kao način socijalno-istorijskog zbivanja samo oblik volje za moć, ne podriva sam svoj sopstveni umetnički temelj koji zavisi od bitka? A ako je tako, zar ne postaje u tom pogledu jasno i to da je umetničko delo kao volja za moć, to jest kao način socijalno-istorijskog dejstvovanja, u stvari samouništaivanje umetnika kao umetnika?

Ta pitanja nas, u odnosu na citirane Cankareve tekstove, vode pravo nazad ka onom strašnom trenutku potpune sumnje, kad umetnik više nije umetnik, a ujedno nam omogućuju da otkrijemo nova značenja tog trenutka. Taj trenutak sumnje, kad umetnik više nije umetnik, ima svoj tačno određen intencioni korelat: on je samo reprodukcija trenutka u kome umetničko delo ne može da probudi narod. A za taj narod je već utvrđeno da je pospana, ali potencijalna volja za moć, da je već sav određen za volju za moć. Tom njegovom određenju, to jest njegovoj suštini, prilagođena je i umetnost koja se konstituiše kao volja za moć i koja treba upravo posredstvom volje za moć da dopre do same suštine naroda i da ga podigne u svetlost sveta, te da se njime i ceo svet obasja. Ipak, uprkos svemu tome, umetnost ništa ne postiže, što znači da volja za moć očigledno uopšte ne utiče, ne deluje u tom smislu da umetnost doživi odziv dremaljive volje za moć i tako se takođe narod kao potencijalna volja za moć na umetnost uopšte ne obazire. U tom zatvorenom krugu, u kome se odvija zbivanje volje za moć, umetnost očigledno uopšte nema šta da radi i ništa ne znači. Volji za moć jednostavno uopšte nije do umetnosti; umetnost ne može ništa u zatvorenom krugu volje za moć. Kad se umetnik konstituiše kao volja za moć, predaje se nečemu čemu uopšte nije do umetnosti, kao što mu nije ni do bitka. I kad umetnik stupa »u službu« volje za moć, stupa »u službu« kod nekog kome uopšte nije do njegovih »usluga«. Kad stupa »u službu«, u stvari ne stupa ni u kakvu službu, već stupa u prazno, u ništa.

A kad se sve to tako ili drugačije otkrije, umetnik u trenutku gubi svu svoju snagu i prestaje da bude umetnik, a s njim takođe prestaje da postoji i umetnost. Umetnik prestaje da bude umetnik, umetnosti više nema kad se pokaže da u krugu volje za moć umetnost ništa ne može. Merilo koje tu odlučuje o biti i ne biti umetnosti je, naravno, volja za moć — a volja za moć odlučuje da umetnost ništa ne može. Ali ova odluka ne dolazi spolja, pošto znamo da se sam umetnik već od samog početka konstituiše kao volja za moć, on sam i od samog početka hoće da menja svest naroda, a time i sam način postojanja. I upravo tim svojim samoopredeljenjem on je svojom voljom ušao u krug gde umetnost.

ništa ne može i gde mora kao umetnik samoga sebe stalno da gubi, gde stalno prestaje da bude umetnik.

Naša pretpostavka o samouništenju umetnosti time je potvrđena i u toj svojoj potvrđenosti dobija takođe konkretniju sadržinu: umetnost polazi u samouništenje čim se u svojoj zavisnosti od bitka prilagodi volji za moć, kad, dakle, predaje volji za moć upravo tu svoju zavisnost kao mogućnost prikrivanja izvornog nihilizma volje za moć. Zato se sam po sebi nameće i ovaj zaključak: u svetsko-istorijskoj epohi, čiji je osnovni lik upravo volja za moć, umetnost kao umetnost je mogućna samo ako u kružnom toku volje za moć ne učestvuje kao umetnost, ako ne učestvuje kao zavisnost od bitka i kao prikrivanje volje za moć. Umetnost, naravno, ne može biti izvan sveta, zato takođe ne može da bude izvan kružnog toka volje za moći, ali u njemu »ne sme« da učestvuje kao zavisnost od bitka, već samo kao npr. artikal, kao jedno između zanimanja, kao zanat ili kao industrija. Ta mogućnost, naravno, ne zavisi od volje umetnosti i otvara se tek onda kad se otvori radikalna, to jest ontološka razlika između volje za moć i bitka, između sadašnjosti i budućnosti. Naša analiza odlomka iz *Bele hrizanteme* dovoljno jasno pokazuje da je taj tekst već neposredno sudbinski obeležen s tom razlikom, koja je naročito očigledna u razlici koju Cankar uspostavlja između onoga što vide žive oči i onoga što je vidljivo samo za srce. Pošto je to istovremeno razlika između sadašnjosti i budućnosti, jasno je da se ujedno događa i ras-cep između onoga od čega je Cankar zavisio kao umetnik i onoga od čega je zavisio kao socijalno-istorijski akter i društveno-politički borac.

Pitanje je samo da li je taj ras-cep progovorio u Cankarevoj autorefleksiji razgovetnijim glasom? Pre nego što možemo da odgovorimo na to pitanje, potrebno je da ga podrobnije formulišemo, inače ne možemo znati šta zapravo tražimo. Radi toga treba se setiti nekih osnovnih konstatacija našeg dosadašnjeg razmatranja.

## Kraj i povratak poezije

Iz teksta *Bele hrizanteme* mogao je da se napravi zaključak da je umetničko delo kao umetničko delo po svom najdubljem određenju zavisno od bitka, dok kao volja za moć »predaje« bitak i svoju zavisnost upravo volji za moć, kojoj uopšte nije do bitka i do zavisnosti kao takve, već su joj »potrebni« samo kao sredstvo za prikrivanje svog izvornog nihilizma, odnosno za prikrivanje svoje slobodne neutemeljenosti. Kad se, dakle, umetnost kao umetnost, predaje osnovnom obliku sveta, koji se zove volja za moć i, predaje joj bitak i svoju zavisnost na upotrebu, zbiva se otpadništvo od bitka i izdaj-

stvo prema njemu, a s tim, naravno, i izdajstvo umetnika u odnosu na sebe samoga.

Na osnovu toga može se već jasnije odrediti pitanje kojim se ispituje Cankareva autorefleksija u pogledu ekstenziteta otkrivenosti ontološke razlike, odnosno ras-cepa između umetnika i političko-društvenog borca. Pitanje glasi: da li je Cankareva autorefleksija ikada prepoznala da je umetnost, koja je volja za moć, u stvari otpadništvo, izdajstvo i samoizdaja? Imamo li kakav Cankarev tekst u kome bi umetnost kao volja za moć bila nazvana izdajstvom i otpadništvom?

Na ta pitanja odgovara uvodna meditacija u crtici pod nazivom *Crtice*, koja je objavljena 1924. godine. Za nas su važne sledeće rečenice:

Najodvratniji, najništavniji čovek na svetu je novelist. Grešio je, činio zločin, podlo i podmuklo, tako svagdašnji zločin naime, da je kradom zabadao i ubijao čoveka čiodom, umesto da ga u časnoj borbi udari mačem. Potom ne odlazi ispovedniku, ni sudiji, ne posipa glavu pepelom, već u miru gospodnjem sedne i napiše novelu. Po svetu ide, pljuje poštenim ljudima otrov u srce a kaže da »traži građu«. Verne, sive oči, koje gledaju njega, izdajnika tako čisto i s poverenjem kao dva nebeska anđela — građa! Odane usne, topline i ljubavi pune, koje je srčuci poljubio, dok je krišom gledao na drugu stranu — građa! Reč koju je namerno izmislio i izgovorio da bi video koliki i kakav bol će izazvati u očima i na licu — građa! Ne može biti drugačije: otac svih novelista bio je Juda Iskariotski!

Takva ispovest je vrlo prijatna, razvedruje dušu, teši srce i sređuje odnose; kajanje se izlije i odleti s hartijom — list s grane.

Prva rečenica ovog odlomka deluje, zbog svoje hiperboličnosti, a i zbog svoje neobične usmerenosti, kao laka ironija na sopstveni račun, koju ne treba uzeti sasvim ozbiljno. Ali te lakoće postepeno potpuno nestaje i tekst dobija svu potrebnu težinu, te smemo da ga obrađujemo kao duboko potresnu i nekako jarosnu, mada potpuno autentičnu Cankarevu misao o samom sebi. U tom tekstu je novelist, to jest pisac i umetnik prepoznat kao izdajica, kao Juda Iskariotski, kao najništavniji i najodvratniji izdajnik. Ako pristanemo da Cankareve reči uzmemo ozbiljno, onda će u našoj starijoj književnosti teško biti da nađemo izjavu koja bi dublje i doslednije istakla problematičnost umetnosti. Inače, takvo i slično postavljanje problema obično ne uzimamo potpuno ozbiljno, jer nam se svako radikalnije osporavanje umetnosti čini besmislenim, pošto nam je sasvim jasno da umetnost prati čoveka od samog njegovog nastanka, te je smatra tako reći svojom neotuđivom suštinom. Takvo osporavanje nam se čini

još besmislenijim kad je u pitanju Cankar, za koga znamo da je pisao sve do svoje smrti.

Međutim, Cankareve reči o izdajstvu moraju nešto da znače. Ne mogu biti samo nekakva čud, nekakva neozbiljna dosetka ili neodgovorno koketovanje. Njegovo osporavanje i osuđivanje umetnosti treba shvatiti u svetlosti unutrašnje problematike same umetnosti, koja nam se otkrila već u tekstu *Bele hrizanteme*. A ako to učinimo, onda imamo pravo da kažemo da je u navedenom odlomku iz *Crtica* jasnom rečju nazvano ono što nam se na osnovu razmatranja odlomaka iz *Bele hrizanteme* nametalo kao više ili manje ubedljiv zaključak: umetnost je izdajstvo. Međutim, to načelno tvrđenje još uvek je nedovoljno, zato se treba pitati skriva li Cankareva reč o izdajstvu odista iste elemente i iste međusobne odnose koji su se potvrdili još u *Beloj hrizantemi* i koji su nas nužno doveli do misli o otpadništvu i izdajstvu? Radi toga treba podrobno razmisliti o navedenom odlomku iz *Crtica*.

Svoju misao o piščevom judaštvu Cankar objašnjava tako što opisuje konkretno piščevo ponašanje. Najpre govori o piscu koji je činio zločin »tako svagdašnji naime«. Ovde, očigledno, još nije u pitanju pisac kao pisac, već je tu pisac kao običan čovek sred svakidašnjeg, normalnog, tj. neliterarnog života. Pitanje umetnosti javlja se tek kasnije, posle izvršenog zločina: posle svog greha pisac ne ide na ispovest, a takođe ne prihvata na sebe kaznu i ispaštanje, već piše novelu, dakle literarno se ispovedi i time »sređuje odnose«. A upravo to je judaštvo: takva ispovest je, naime, veoma prijatna, jer uopšte i nije prava ispovest — bez kazne je i bez ispaštanja, zato je tako i prijatna, pošto se kajanje jednostavno prenese na hartiju i odleti zajedno s hartijom — list s grane.

Iz Cankarevog teksta je najpre i najjasnije to da novela ne može biti ni prava ispovest ni pravo kajanje, a još manje ispaštanje ili kazna. Novela je samo tobožnja ispoved a tobožnje kajanje je samo *kvazi*-ispaštanje. A to već znači da književnost nije isto što i realni čin, te očigledno ne može »da sredi odnose«, ne može, dakle, da dopre u ono područje života u koje je pisac stupio svojim prethodnim činom, te zato i nije istinski socijalno-moralni čin: u odnosu na pravu socijalnost i moralnost, književnost je samo *kvazi*-socijalnost ili *para*-socijalnost, odnosno *kvazi*-moralnost i *para*-moralnost.

Uprkos tome pisac se ipak ponaša tako kao da se svojom literarnom ispovešću uistinu ispovedio, istinski kajao i doživeo istinsko ispaštanje i kaznu. Ponaša se kao da je svoj realni dug stvarno realno izmirio, kao da se za svoje zločine takođe uistinu iskupio. A upravo tu se krije judaštvo. Svojom ispovedi-ispovešću u

stvari se nije ispovedio, nije uistinu razotkrio svoj greh, njegov zločin se samo prikrilo u njegovoj ispovesti. Zločin koji se ispovedi putem književnosti samo je prikriveni zločin. Književnost kao ispovest-ispoved je prikrivanje zločina.

O prikrivanju je bilo reči već u vezi sa *Belom hrizantemom*, kad je moglo da se kaže da je književnost prikrivanje volje za moć i njenog izvornog nihilizma. Sada, međutim, to što se prikriva naziva se zločinom, tako da se sama po sebi nameće paralela između zločina i volje za moć jer je oboma zajedničko to što se prikrivaju i što se prikrivaju upravo u književnosti, u umetnosti. Nije li, prema tome, zločin sada drugo ime za volju za moć?

Na to pitanje treba svakako dobiti pouzdan odgovor. Međutim, treba već unapred računati sa posebnom teškoćom: naime, nije moguće očekivati da je volja za moć i u *Criticama* tako neposredno imenovana kao što se to desilo u *Beloj hrizantemi*, zato će na postavljeno pitanje moći da se odgovori samo posredno, što znači da i samom pitanju treba dati posredan oblik.

Zločin zasad ima s voljom za moć zajedničko samo to što se prikriva i što se prikriva u književnosti: u odnosu na umetnost volja za moć i zločin su jedno isto. Ali pošto je volja za moć određena takođe i posebnim odnosom prema bitku, jasno je da će biti moguće zločinu opravdano pripisati značenje volje za moć samo ako se pokaže da je i njegov odnos prema bitku istovetan sa odnosom volje za moć. Treba se upitati ima li uopšte zločin kakva »posla« s bitkom i ima li prema bitku, prema životu i sadašnjosti negirajući odnos kao volja za moć?

Grehu i zločinu je u Cankarevom tekstu dato značenje ubistva, dakle krajnje uništavajućeg čina, odnosno čina kojim se radikalno poseže na život, što samo po sebi znači da je u osnovi ipak u pitanju bitak, bitak kao takav. Ubistvo je, dakle, zločin i greh prema bitku. Pri takvom zaključivanju može da nas dovede u zabunu pre svega činjenica da je iz Cankareve reči bez ikakve sumnje očigledno da to uopšte nije pravo ubistvo, nije pravo uništenje, ta to je samo umorstvo »čiodom«, nije, dakle, nikakvo fizičko ubistvo ni napad na telo i zato smo spremni da ga shvatimo kao psihičko ili moralno ubistvo. Takvo tumačenje je veoma primamljivo, ali ga ipak ne možemo prihvatiti, jer bismo u tom slučaju napustili nivo sveg dosadašnjeg razmatranja i ušli u oblast psihologije, što bi bilo još gore, jer u okvirima naučne psihologije uopšte nije moguće prihvatiti da je literarna ispovest samo kvazi-ispovest, pa, dakle, izdajstvo. U svetlosti naučne psihologije i takozvane teorije stvaranja, ovo pitanje, koje se javilo u Cankarevoj misli o izvornom piščevom izdajstvu,



uopšte nije moguće sagledati, a još manje razumeti. Zato ni zločin nije moguće shvatiti na odgovarajući način ako ga svedemo na psihičko ili moralno ubistvo, to jest na kategorije koje su razumljive upravo naučnoj psihologiji.

Taj zločin koji je ubistvo, a istovremeno to uistinu i nije, sigurno znači da nije u pitanju pravo fizičko ubistvo. Međutim, istovremeno znači još nešto drugo jer je, uprkos svemu, ipak ubistvo: to jeste ubistvo, radikalno uništenje ali takvo koje se ne događa u oblasti postojećeg kao takvog, te zato i nema ontički karakter. To što je izloženo uništenju, dostupno je, uostalom, na osnovu postojećeg, ali samo po sebi ne postoji, zato za njegovo uništenje nije potreban mač, već je dovoljno nešto tako neznatno kao što je sićušna igla. Uništenju je izloženo nešto što nije dostupno maču, već je dostupno samo sićušnoj čiodi: to nešto je, znači, neobično krhko, ali je istovremeno u osnovi tako značajno da je čin kojim se uništava okvalifikovan kao ubistvo. Iz toga sledi zaključak da nas takvo ubistvo prenosi sa ontičkog na ontološki nivo. Zločin kao umorstvo čiodom zbiva se, dakle, u oblasti bitka i pogađa bitak a ne ono što neposredno postoji kao biće.

Posle svega ovog nema druge mogućnosti sem da se pomirimo s mišlju da je, u stvari, u pitanju takav zločin koji je u neposrednoj vezi s bitkom, te je, dakle, zločin nad bitkom i greh prema njemu. Tim je već rečeno da je i zločin u određenom odnosu prema bitku i to u istom odnosu kao i volja za moć, iz čega sledi da je u *Crticama* volja za moć nazvana zločinom.

Ali time piščevo izdajstvo još nije iscrpeno; i u samoj crtici ono je opisano na još dva druga načina. Najpre ovako: »Verne, sive oči koje gledaju njega, izdajnika, tako čisto i s poverenjem kao dva nebeska anđela — tema! Odane usne, topline i ljubavi pune, koje je srčuci poljubio, dok je krišom gledao na drugu stranu — građa!«

Ovde pisac već istupa samo kao pisac i kao takav suočen je sa životom. Život mu se tako reći sâm pruža u vernosti, toplini i ljubavi, predaje mu se i daje tačno onako kako mu se daje i sadašnjost u svojoj vidljivosti i u njoj samoj. Sve mu se pruža u prijatnoj obasjanosti bitka. Ali se pisac ne predaje toj predanosti, ne odziva se odanosti i poverenju, ljubavi i toplini, već sve menja u običnu građu, u predmet: sve upotrebljava i zloupotrebljava da bi mogao da napiše novelu, da bi mogao da bude pisac. Kao što je volji za moć sadašnjost samo građa za nju samu, to isto se dešava i sa sadašnjošću kad padne u ruke piscu. I ovde su odnosi jednaki odnosima o kakvima svedoči tekst *Bele hrizanteme*.

Na kraju je potrebno razmisliti i o trećem načinu piščevog judaštva. Ono je opisano ovako:

»Po svetu ide, pljuje poštenim ljudima otrov u srce a kaže da traži građu... Reč koju je namerno izmislio i izgovorio da bi video koliki i kakav bol će izazvati u očima i na licu — građa!« Taj primer izdajništva opet se tiče pisca kao pisca, mada ima dinamičniji i agresivniji karakter, tako da u određenoj meri može da se izjednači s prvim primerom kad pisac kao običan čovek izvršava umorstvo čiodom. Da bi pisac uopšte mogao da bude pisac, očigledno je da sam mora da provocira svoju građu, stalno mora da poseže na živi život, mora da vređa i čiodom da ubija, mora, dakle, da uništava sam živi život i da ljude pogađa neposredno u njihov bitak. Takvo uništavanje i negiranje pripada, dakle, suštini spisateljskog zanimanja: zločin je, prema tome, u srcu spisateljstva, kako smo to mogli da utvrdimo već za volju za moć, koja se u obliku budućnosti takođe nalazi u piščevom srcu.

Prema tome, u odnosu na živi život pisac je zločinac i izdajnik, što znači da je književnost u sva tri primera koje opisuje crtica *Crtice*, očigledno shvaćena u dimenziji i opsegu volje za moć i kao takva prepoznata kao zločin i izdajstvo. A samo izdajstvo ima više stupnjeva i oblika. Prvi je onaj kroz koji se jasno predstavlja piščevo ponašanje prema odanim očima i toplim usnama: život se sam daje piscu, ali on tu prednost ne uzvraća životu, dimenzija davanja mu uopšte nije dovoljna već je on iskorišćava za to da promeni život u svoju građu, tako da se davanje pretvara u iz-davnje. A to je is-padanje iz dimenzije bitka, otpadništvo od bitka.

Otpadništvo od bitka se ponavlja i intenzivira kad pisac sam provocira svoju građu, kad nasilno, zločinački i uništavajuće poseže na živi život da bi ga preoblikovao u građu pogodnu za literarno uobličenje: život kao literarna građa je proizvod zločinačkog posezanja na sam život. Dakle, iz otpadništva se rađaju izdajstvo, nasilje i uništavanje ili, kako smo već ustanovili na tekstu *Bele hrizanteme*: izvorni nihilizam volje za moć potvrđuje se kao uništavanje.

Sada počinje da se otkriva treća dimenzija izdajstva, koje je u tome što pisac upotrebljava svoju literarnu ispoved kao ispoved, kajanje i ispaštanje, da bi njome »sredio odnose«. A kad pisac tako upotrebljava književnost za nešto što ona uopšte nije i što ne može biti, kad je dakle zloupotrebljava kao socijalno-moralni čin, kriv je za izdajstvo prema književnosti: predavanje umetnosti volji za moć radi prikriivanja njenog izvornog nihilizma izdajstvo je prema umetnosti.

Ako je književnost samo *kvazi*-ispoved i *kvazi*-ispaštanje, a s tim i *kvazi*-socijalnost, književnost kao volja za moć je takođe izdajstvo prema volji za moć i ujedno prema naciji. Književnost

kaó kvazi-socijalnost i para-istoričnost ne može da izazove i ostvari promene u socijalno-istorijskom načinu postojanja nacije, to očigledno može da izvrši samo volja za moć.

Na osnovu svega ovoga sada se može reći da je u crtici *Crtice* književnost, koja se konstituše kao volja za moć i kao socijalno-istorijska akcija, prepoznata kao izdajstvo prema književnosti i prema volji za moć, kao izdajstvo prema bitku i socijalno-istorijskoj akciji, prema budućnosti i prema sadašnjosti. Takvo značenje je, naravno, mogla da dobije samo zato što je u njoj sâmoj progovorila zavisnost od bitka i živosti života; ili, drugim rečima: merilo kojim može da se dokaže da je književnost, koja se konstituše kao volja za moć, izdajstvo, jeste jedino zavisnost od bitka. S tim naravno, nije kraj književnosti kao takve, već obrnuto: ona se vraća svojoj izvornoj zavisnosti, što naravno znači da je izgubila svoju socijalno-akcijsku udarnost. Prema tome, došlo je do odvajanja socijalno-istorijske akcije od umetnosti kao umetnost, a već onda kad je Cankar literaturu ispovest-ispoved shvatio kao izdajstvo, književnost je prestala da bude socijalno-moralni gest, pokret, a takođe i istorijska akcija. Načelno je jasno da se tim odvajanjem takođe menjaju i istorija i akcija.

To odvajanje se u našoj istoriji etablira sa Cankarem kao obavezujuće i konačno određenje one strukture koja je u slovenačkoj istoriji dugo bila glavni prostor autentične poezije — takozvana prešernovska struktura. Cankar predstavlja njenu radikalizaciju i njen kraj. Zatim, kad se taj kraj radikalno dokazao u crtici *Crtice*, Cankaru više nije bilo suđeno da još dugo živi: kraj prešernovske strukture i Prešernovog mita zapečaćen je krajem samoga živog života. Taj kraj je posle prvog svetskog rata pao u zaborav. Šta je i kako je bilo u vreme tog zaborava sa umetnošću i sa nama samima, pitanje je koje ovde nije moguće obrađivati.

Zbog toga je nemoguće da se naše današnje shvatanje poezije i umetnosti i dalje napaja mitom o Prešernu. Pitanje poezije nam se zato prikazuje pre svega u dimenziji njene zavisnosti od bitka i kao ustrajavanje u podvajanju i razlici. Ustrajući u tom odvajanju, poezija više ne može da bude prikrivanje i mesto za utemeljivanje volje za moć, koja se u tom trenutku već vraća u svoj izvorni nihilizam. S njom se u njega vraća i budućnost koja postaje polje bezbrojnih mogućnosti, te, dakle, više ne može da bude željno očekivani kraj poslednjeg i konačnog spasenja.

Iz svih tih zaključaka može se takođe shvatiti šta je zapravo umetničko delo i umetnost u Cankarevoj autorefleksiji, to jest u završetku prešernovske strukture. Očigledno je da umetničko

delo nije moguće do kraja predati volji za moć kao osnovnom obliku određene svetsko istorijske epohe, mada ujedno ono ne može da se javi van okvira te epohe i mimo njenog osnovnog oblika. Ono nikad ne može da postigne identifikaciju s voljom za moć, iako to ne znači da je umetničko delo glas samoga bitka. Bitak kao takav ostaje u odnosu na poeziju nem. ali se zato upravo u poeziji javlja razlika, dešava se ras-cep, odvajanje, odnosno raz-dvajanje. Umetničko delo kao umetničko delo čuvar je toga ras-cepa, raz-dvajanja i raz-deljivanja. Ono je način njihovog govora.

Prevod sa slovenačkog:  
(DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)

