

*Literatura kot poseben način spoznavanja je odločilno povezana z nastankom in razvojem metafizike. Uveljavlja se predvsem kot posnemanje metafizike. Mitsko kot predmetafizična oblika zavesti je tudi pred sleherno literaturo in umetnostjo. Znotraj literature se mitski način prikazovanja (poiesis) reducira v posnemanje (mimesis). Kriza metafizike se v literaturi kaže v t. i. mitologizaciji. Analiza modernih tekstov (Beckett, Robbe-Grillet) pokaže, da osnovno izhodišče literature še ni preseženo, zato je tudi mitologizacija v njih zgolj navidezna. Vzpostavitev poetičnega, mitičnega znotraj literature je možna samo zunaj metafizike.*

Literarna veda običajno pojmuje mit kot del literature, kot zvrst, sorodno bajki, pravljici, legendi itd.<sup>1</sup> V tem smislu je mit postavljen znotraj območja literature, njegova »literarnost« ni vprašljiva. Naš naslov izpostavlja razliko med mitom in literaturo, s čimer poskušamo uveljaviti drug, širši pomen pojmov mit, mitsko, mitično, mitološko ipd. Različnost mitskega in literarnega skušamo eksplicirati kot razlike v temelju, kjer oboje nastaja, tj. v mišljenju. Misel, ki proizvaja mit, je drugačna od tiste, ki proizvaja literaturo, znanost, religijo, filozofijo. Mit ali mitsko opredeljujemo najprej kot tisto obliko zavesti, ki se v okviru evropske kulturne zgodovine razvije pred t. i. diferenciacijo družbene zavesti.

Družbenozgodovinsko okolje mita, ki bo prikazano zgolj shematično, je Morgan imenoval divjaštvo, Lévi-Strauss pa govori o divji misli. Produktivna sredstva so zelo slabo razvita, delitve dela skoraj ni. Produktivna se omejuje na skromno prisvajanje iz narave. Kohezivna sila primitivnih skupnosti je ob takih materialnih pogojih zelo močna. Vsakršno početje, materialno in duhovno, je skupinsko. Primitivni človek ni individuum, ampak je lahko le člen skupnosti. Njegova zavest je zavest skupine. Glavno načelo mitske družbe je torej kolektivnost. Prvotna zavest je skupinska in neizoblikovana, duhovno življenje skupnosti se izkazuje kot religija, ki je edini izoblikovani odnos med človekom in svetom.<sup>2</sup> Najvišji zunanji proizvod take zavesti je mit. Jezik mita je posvečen, sakralen govor, ki se obrača na transcendenco oziroma sporoča ljudem voljo bogov. Prek jezika mita pride človek prvič do možnosti, da izrazi in potrdi svojo samobitnost, svojo od narave različno človeškost. Za mit je odločilnega pomena sakralna dimenzija, ki zajema vse druge, nižje rabe govora. Ernst Cassirer pravi, da je mit nastal iz jezika, ki je predvsem imenovanje stvari ali evokacija bivajočega. Ko jezik izgubi sakralnost, je možna igra besed in stvari, kot se zgodi v znanosti in filozofiji. Izvor mita je za Cassirerja neprevarjeni um, ideološko neobremenjena, naivna zavest. Za mit naj bi bila značilna stroga zavezanost pomenom, ki je hkrati zavezanost stvarjem samim.<sup>3</sup> Materialni pogoji silijo človeka v neposreden stik z naravo. Človek je del narave, vendar se od nje že tudi ločuje, saj ve za sebe. Ločitev, kjer človek postaja človek, je mogoče izraziti prav skozi jezik. Jezik ali govor pravzaprav šele omogoča formiranje človeške zavesti. Zato ga lahko označimo kot eksistencialni temelj človeka. Skozi mit izraža človek svojo človeško zavest (odnose do bivajočega in transcendence), kar mu omogoča videti svet kot nekaj, kar ni on sam, hkrati pa mu mit ponuja možnost, da se svetu znova približa (si ga pridobi). Mit ima torej dve funkciji: ločuje in spaja človeka in svet. Kot edini izraz človeške zavesti izloča človeka iz sistema naravnih bitij, postavlja ga izven narave ter mu omogoča refleksijo o njej. Človek si začne svet podrežati, vstopati vanj na nov način. Jezik, uporabljen kot mit, še ni igra besed, pomenov in stvari. Znak in predmet, ki ga označuje, sta neločljivo povezana, napačno izgovorjen čarovni obrazec pomeni nesrečo za celo skupnost. To odseva še v islandskih sagah, kjer se celotno pravo omejuje na pravilnost sodnega postopka in uporabo pravilnih izrazov, krivda in nedolžnost pa nista pomembni.

Omenimo naj še teorijo Rolanda Barthesa, ki je skušal določiti značilnosti mitskega govora v opoziciji z lingvističnim jezikom. Za Barthesa je mit govor, ki je hkrati sistem označevanja. Vse (ideja, predmet, človek) lahko postane mit, se spremeni v govor, ki funkcionira na mitski način. Mitski govor je drugostopenjski semiološki sistem, ki premakne sisteme pomenov za eno stopnjo vstran, pri čemer se odnos označeno – označujoče izkrivlja. Mit ne prikazuje stvari tako, kot v resnici obstajajo, ampak jim daje posebne drugotne pomena. Mitski govor se spreminja v glas narave, svojim izjavam daje značaj neprizivne resnice, češ da je tako po naravi. V tem smislu postaja mitologija varanje ljudi.<sup>4</sup> Barthes očitno razume mitologijo kot ideologijo v Marxovem pomenu sprevrnjene zavesti. Raziskava odnosa med mitologijo in ideologijo presega naš okvir, pripomnimo samo, da je ideološka uporaba jezika v primerjavi z mitsko verjetno bistveno reducirana.

Videli smo, da je mit najtesneje povezan z vprašanji jezika. Mit je govor, ki je v svojem času vedno nekaj obvezujočega. Mit kot najbolj sveta uporaba govora je vedno izraz celotne skupnosti. Le v takem okolju lahko opravlja svojo funkcijo. Mircea Eliade pravi, da nastaja in je možen le v svetem času.<sup>5</sup> Mit je živ, nezapisan govor. Čeprav so ohranjeni številni zapisi obrazcev in navodil za obrede, ni nikjer omenjeno, kako je treba mitsko zgodbo posredovati. Fonetična pisava je pri Grkih dokončno ukinila mit kot nekaj posvečenega. Pisava je vzpostavila profanost in individualizem. Mitska zavest se začne diferencirati in takrat mit izgubi svoj obvezujoči značaj in je odslej na voljo umetnosti kot zakladnica motivov. Homer in Heziod pomenita že profanacijo mita, čeprav njuni teksti še niso izgubili pridiha božanskega, saj je Homer poznejšim Grkom veljal za učitelja in utemeljitelja njihove religije in celotnega načina življenja.

Funkcionalna analiza mita kaže na to, da mit v mitskem času ni mogel biti literatura, se pravi umetnost. Mitska zavest česa takega ne pozna. Mit je bil vedno del obreda, skozenj je človek prihajal v stik s transcendentno. Bistvo mita je v njegovi sakralnosti in kolektivnosti, ne pa v umetniškosti ali estetskosti. Funkcionalne lastnosti mu določajo tudi notranje značilnosti.

Kaj je njegov predmet? Tipološko lahko skoraj vsako mitologijo razdelimo na teogonijo (miti o nastanku in izvoru bogov), kozmogonijo (o nastanku in izvoru sveta) in antropogonijo (o nastanku in izvoru človeka).<sup>6</sup> Delitev je umetna, saj skoraj ne najdemo teogonije, ki ne bi govorila tudi o razvoju sveta in človeka. Predmet mita so torej bogovi, človek in svet (kozmos). Mit vzpostavlja neke odnose med njimi in je glede tega podoben znanosti, filozofiji in umetnosti. Je prva refleksija odnosa med človekom in svetom. Tisto, kar jo ločuje od znanstvene, filozofske ali umetniške refleksije, je najprej njena celovitost. Moderna dialektična misel pogosto govori o celovitem, totalnem človeku. Tak človek je uveljavljen že v mitu. Ne loteva se podrobnosti, ampak se takoj spoprime s temeljnimi vprašanji. To seveda ni celovitost v smislu znanstvene dialektike, ki je celovitost najbolj heterogenega. Mitska totaliteta je nediferencirana, nerazvita in amorfna. Kljub temu pa je celota. Vprašanje o bogu, človeku in svetu je namreč edino, ki si ga lahko človek zastavi na svojem začetku. Nima pogojev, da bi raziskoval svet po načelih znanosti ali umetnosti. Prisiljen je živeti iz rok v usta in nima časa za dolgotrajno premišljevanje. Kar najhitreje mora sprejeti svet, ki ga obdaja. To pa mu omogočajo prav iracionalni principi mitske zavesti. Marx pravi: »... vsaka mitologija premaguje, si podreja in oblikuje naravne sile v domišljiji in z domišljijo; kakor hitro torej človek v resnici zavlada nad naravnimi silami, domišljija izgine... Potemtakem si sploh ni mogoče misliti takega razvoja družbe, v katerem bi bilo onemogočeno vsako mitološko gledanje na naravo, vsakršno mitologiziranje narave.«<sup>7</sup>

Osnovni princip, ki obvladuje tri glavne elemente mitskega sveta, je polarnost. Prevladujoče načelo mitskega sveta je gibanje in razvoj skozi nasprotja. Ta nasprotja niso realna, dejansko obstoječa, ampak so določena poljubno. Vsako realno dejstvo, ki nima svojega realnega nasprotja, zadene ob iracionalno nasprotje. Mit pozna predvsem kvalitativne preskoke na iracionalni osnovi. Princip polarnosti bi lahko imenovali tudi princip metamorfoze. »Glavni zakon, ki se mu podreja svet v mitu, je zakon metamorfoze – vse se lahko spremeni v vse.«<sup>8</sup> Morphé pomeni prvotno obliko, formo, izgled. Metamorfoza je torej predvsem sprememba oblike, vendar oblika tu ne pomeni le golega videza, kar je nekaj nepomembnega, zunanjega. Po Platonu je morphé ali edios tisto, kar prinaša stvar na svetlo, kar omogoči, da se nekaj pojavi iz kaosa amorfnega, ki ga grška misel istoveti z nebivajočim. Morphé ima torej vlogo biti, omogoča, da nekaj biva v razliki od nebivajočega, nič. Metamorfoza ni samo sprememba zunanjega videza, ampak je sprememba v biti (iz nebivajočega vznika bivajoče kot nekaj izoblikovanega). Taka sprememba je podobna spremembi v smislu moderne dialektike, le da člani mitske metamorfoze niso pojmovani znanstveno. V tem pa je tudi prednost mita, ki je sposoben sprejeti vse in ničesar ne zavrže. Mit lahko zajame celotno protislovno realnost, ne da bi zašel v protislovje s svojimi lastnimi izhodišči, kot se dogaja posameznim znanstvenim in filozofskim usmeritvam.

Mircea Eliade govori še o dveh principih mitološke gledanja na svet: to sta arhetipizacija in paradigmatizacija.<sup>93</sup> Svet mita je vedno reduciran na nekaj osnovnih, izredno širokih pojmov ali kategorij – arhetipov. Vsak pojav primitivnega sveta ima, še preden se sploh pojavi, svoje mesto v mitološkem sistemu. Arhetipi sestavljajo paradigmo, ki zajema vse elemente človeškega, naravnega in božjega sveta. Mit producira človeka in svet na način paradigme, ki zaradi svoje širine zajema vse, kar se mitskemu človeku ponuja. Vsi trije principi, o katerih smo govorili, so principi splošnega ali abstrakcije. Kljub temu podrobnosti niso zanemarjene, kajti v mitu je prostor tudi za drobne detajle. Usoda, ki vlada vsemu, lahko namreč vsak hip spremeni nepomembno v najbolj pomembno.

Podoba mitskega sveta in človeka je težko določljiva, ker pač ni na razpolago avtentičnih tekstov. Verjetno pa je njuna duhovnozgodovinska struktura močno podobna strukturi antičnega duha v najzgodnejši fazi, saj se je le-ta razvijal v neposredni bližini mitologije. Ta struktura je znana: antični človek ni subjekt v smislu novega veka, ampak je psihofizična enota. V njem ni nasprotja med notranjim in zunanjim (telo-duša). Transcendencija je imanenten del njega samega. Antični človek je zato predvsem medij te transcendence, popolnoma se ji podreja. Za mit je zlasti značilna neizoblikovanost in nestabilnost odnosa človek – svet – transcendencija. Mitski človek ni več naravno vključen v univerzum, prejšnji položaj se mu z novega, človeškega vidika kaže kot amorfni kaos, ki se utegne vsak trenutek znova povrniti. Naloga mita je, da varuje komaj vzpostavljeni red. Za to ponuja mit več možnosti, vendar nobene ne izoblikuje do kraja. Mitski svet je svet v nastajanju. Mit le vzdržuje razliko sveta in človeka, kaosa in nousa, v ničemer pa te razlike ne konkretizira. To stori šele metafizična misel. Urejenost, ki jo predstavlja mitska transcendencija, je labilna in spremenljiva. Mitski človek zato ni postavljen na povsem določeno mesto v odnosu do transcendence. Bogovi, ki jih časti, so le trenutni predstavniki nousa, zato jim ni absolutno podrejen. Ni zgolj medij transcendence, ampak ostaja v nekem smislu svoboden. Vprašanja svobode mit ne zastavlja kot biti svoboden od nečesa, ampak biti svoboden za nekaj. Človek mita je osvobojen svojega naravnega temelja, zato ga narava ves čas ogroža. Ni več samo del narave, ampak osvobojeni del, ki je prav zaradi osvobojenosti še močneje zavezan naravi, ta pa ga ne sprejema kot nekaj enakovrednega, naravnega, ampak se mu upira in ga ogroža. Človek mita je zapustil območje naravne svobode in stopil v pro-

stor nesvobode od narave, ki pa je edini prostor človeške svobode. Ta svoboda pomeni možnost biti človek. Že tu se torej postavlja svoboda kot spoznana nujnost in skok iz kraljestva nujnosti v carstvo svobode se nekako dogodi že v mitu.

Mitska misel vzpostavlja nešteto možnosti za razvoj človeka v njegovem razmerju do sveta. Metafizika je uresničila nekatere, hkrati pa popolnoma zavrгла druge. Mit ničesar ne absolutizira, v njem je trajna le razlika sveta in človeka, ki pa je prazna razlika. Mit te razlike ne tematizira do kraja, vedno znova jo napolnjuje z drugačno vsebino. Mitski človek kot človek še neuresničenih možnosti je zelo podoben človeku v znanstveni dialektiki, ki se prav tako postavlja na ničelno točko razvoja. Dialektična misel izhaja iz krize metafizike kot enostranskega mišljenja. Črpa iz nje, jo prerašča in dokončno ukinja. Vojan Rus ugotavlja, da se nahaja dialektika v samem temelju metafizike, ves čas jo razkrajaja od znotraj, zato je vsa zgodovina metafizike v bistvu spopad dialektike in metafizike.<sup>10</sup> Zadnji veliki poskus metafizike – Heglova filozofija – že ne shaja brez eksplicitne dialektične zasnove svojega sistema. Dialektiko lahko najširše opredelimo kot odprtost za vso raznolikost bivajočega v njegovem razvoju. Dialektična misel je sposobna sprejeti vse. Njeni osnovni principi so postavljeni tako, da se izogne vsakršnim absolutizacijam. Bivajoče kot dialektični preplet nasprotij, razlik, preskokov itd. se ji ne kaže kot nekaj samoumevnega, ampak kot nekaj enkratnega. Dialektika skuša ohraniti razliko med bivajočim in nebivajočim. Ve, da človeku ni vse dano že po naravi, od vekomaj. Metafizika te razlike ne ohranja. Nekaj proglašaja za bivajoče, drugo za nič. Dialektična misel ve za nič, zato se zaveda tudi dragocenosti bivajočega. Vse, kar je, skuša ohraniti ne zgolj glede na bistvo, ampak glede na prisotnost. Bivajoče dobiva v dialektiki novo, mnogo bolj polno in celovito podobo. Podobno velja za odnos človek – svet. V metafiziki je človek krona stvarstva, ki odloča o biti in nebiti. Kot vrhovno bitje je uničevalec sveta in samega sebe. Dialektika misli ta odnos v obe smeri. To, kar človeka loči od sveta, mu še ne daje pravice za vsakršno razpolaganje s svetom. Razmerje človek – svet ni zgolj enosmerno.

Zgornje misli nas kar same vodijo v bližino mitološke postavitve sveta in človeka. Dialektika se prek negacije metafizike nekako vrača v izhodiščno pozicijo mitske misli. Strah pred kaosom, ničem, skrb za pravilen odnos do ne-človeškega, vse to je prisotno že v mitu. Dialektika to povzema, a na višji ravni, kjer človek ni več nebogljjen element skupnosti, ampak ima na voljo različna sredstva za uresničevanje najštevilnejših možnosti svoje eksistence, česar mitski človek ni imel.

V mitskem času je mit najvišja možna zavest o svetu. Narava te zavesti je bila opredeljena kot odprtost. Svet, ki ga mit prinaša v človeško zavest, je svet, ki ga človek kot naravno bitje še ni poznal. Je produkt od sveta ločenega človeka, vendar ni producirana glede na svoje bistvo, kajti človek za kaj takega še ne ve, ampak glede na svojo prisotnost, vsemogočnost itd. V tem smislu je mit proizvajanje in ustvarjanje in ustvarjanje za človeka. Mitski govor ničesar ne posnema, o vsem govori na iracionalen način, vendar tako, da je njegov produkt nekaj novega, kar obvezuje vse in vsakogar. Lahko ga imenujemo ustvarjalni ali poietični govor.<sup>11</sup> Poietičnost mita je utemeljena v poietični naravi človeškega jezika. Jezik sam je tisto, kar omogoča človeka kot človeka, in zato je vse, kar je v jeziku izrečeno, počlovečeno. V mitu, kjer prihaja ta elementarna funkcija jezika kar najbolj do izraza, je jezik vedno poesis. Metafizika to reducira, jezik ji postane sredstvo obvladovanja sveta.

Iz dosedanjega razpravljanja je očitno, da se ob obravnavi mita ni mogoče izogniti kategoriji metafizike oziroma pojmu metafizičnega mišljenja. Zato si velja to podrobneje ogledati, kajti odnos mit – literatura je tudi odnos mit – metafizika.

Predmet metafizike je prvi opredelil Aristotel. Imenoval ga je biva-joče kot bivajoče. Bivajoče je tisto, kar je skupno vsemu, kar je. Je torej najširša možna kategorija. To, kar omogoča, da vse je, se imenuje v stari grščini *einai* in substantivirano to *ón*, kar prevajamo z biti ali bit. Bit omogoča bivajoče, je vedno bit bivajočega (Heidegger). Biti pomeni v metafiziki predvsem biti nekaj. Bivajoče je, kolikor je to ali ono posebno bivajoče. Najvišje bivajoče, ki ga metafizika označuje kot bit in bistvo vsega (preko katerega vse je), je dobilo v zgodovini razna imena: ideja dobrega, krščanski bog, materija, volja do moči itd. Metafizika je nauk o najvišjem bivajočem, ki je identiteta biti in bistva, zato ne more zajeti bivajočega v celoti, ampak samo glede na njegove bistvene značilnosti. Pri spoznavanju le-teh metafizika postopa tako, da določen pojav popolnoma izolira, izključi iz vseh odnosov, ki ga povezujejo z drugim bivajočim, in ga kot takega opazuje glede na njegovo bistvo. Pri tem zanemari vse, kar na pojavu ni bistveno. Metafizični okvir je zato izredno ozek in brez vsake zgodovinske perspektive. Metafizični se opazovani predmet ves čas spreminja v nekaj drugega, ne da bi ji uspelo spremembo vključiti v svoj sistem. V ta namen se obrača na transcendenco, to je na najvišje bivajoče, ki v zadnji instanci odloča o biti in nebiti. Metafizika lahko do določene mere razloži strukturo sveta in človeka, ne more pa je razložiti razvojno. Zato se vedno spreminja v teologijo, odmika se iz tega sveta v nespremenljivi svet metafizičnih bistev. Struktura njenega sveta je struktura negibnega, v sebi popolnega, večnega bistva, kjer ni prostora za bivajoče kot nekaj dejanskega, prisotnega in tudi nebitvenega. Ker ga ne more v celoti osmisлити, ga zavrne. V temelju metafizike se skriva torej nekakšen nihilizem. Za navidezno odmaknjenostjo od sveta tiči njegova negacija. Metafizični predmet je mrtev predmet. Kolikor ne podleže izolaciji in omrtvitvi, kolikor ni ustrezno utelešenje bistva, ga metafizika razglasi za nič. Človek je v metafiziki pojmovan kot krona stvarstva in je vsemogočni osmišljevalec, obvladovalec in posedovalec sveta. Reduciran je zgolj na svoje bistvo, bodisi da je to razum, volja ali mehanizem telesa. Metafizični človek izkorišča svet glede na njegovo esenco. Pri tem spregleda in uniči tisto, kar mu s tega stališča ostaja prikrito ali se kaže kot neuporabno. To pa je ravno bivajoče kot tako. Odnos človeka in sveta je odnos odtujenosti. Človek je v metafiziki odtujen tisti razsežnosti, ki je pred vsakim bistvom, to je razsežnosti bivanja. Metafizika preprosto spregleda, da je eksistenca pred vsako esenco.<sup>12</sup>

Metafizika kot določena oblika mišljenja je torej predvsem poseben način spoznavanja, ki se loči od dialektičnega ali mitičnega. Pri obravnavi mita smo hoteli opozoriti zlasti na tiste njegove značilnosti, ki ga povezujejo ali ločujejo od metafizike oziroma dialektike. Metafizika kot absolutistično, nihilistično, esencialno naravnano spoznanje je hkrati tisto mišljenje, v okviru katerega se pojavijo znanost, filozofija in umetnost kot relativno samostojne oblike spoznavanja. Splošni okvir pa je določen z glavnimi značilnostmi metafizike, zato moramo literaturo obravnavati prav glede na te značilnosti. Specifičnost literarnega (umetniškega) spoznavanja lahko opredelimo kot mimetičnost in aisthetičnost.

Mimesis prevajamo običajno z izrazom posnemanje. »Prvotni pomen te besede ni povsem znan. Ob Platonovem času pa ima mimesis že zelo širok slovenski obseg in je ni mogoče v vseh primerih prevesti z enim in istim slovenskim izrazom, ki bi pokrila vse njene pomenske odtenske; ti se namreč raztezajo od 'posnemanja' do 'ponazarjanja', od 'uprizorjanja' do 'utelešanja' ... Zdi se, da mimesis v poeziji prvotno pomeni čim bolj zvesto, čim bolj nazorno in živo prikazovanje nekega dejanja.«<sup>13</sup> Pri Platonu pomeni izraz mimesis posnemanje v najbolj vsakdanjem pomenu besede. Posnetek (literarno delo, slika, kip ...) se mu zdi kar najbolj oddaljen od resničnega bistva tega, kar je hotel umetnik posneti. Po Platonu je umetnost posnetek posnetka (mimesis miméseos) in zato ni spo-

sobna predstaviti predmeta glede na njegovo bistvo (idejo), ampak posnema le goli videz, torej nekaj nepomembnega in neresničnega.

Aristotel daje pojmu podobno vsebino, le da ost naperi proti učitelju. »Aristotel skuša besedo mimesis rehabilitirati v njenem prvotnem pomenu, tako da mu mimesis ne pomeni več golega posnemanja, ampak nekaj več: pomeni mu hkrati 'prikazovanje', 'ponazarjanje'. Aristotel meni, da nas poezija kot mimesis resnici približuje, ker prikazuje življenje v neki popolnejši razvojni obliki, ker prikazuje stvarnost osvobojeno od vsega slučajnega in navideznega, ker skuša prodreti skozi zunanji videz stvari in jih prikazati v povsem novi, dotlej neznanj luči.«<sup>14</sup> Mimesis je za Aristotela očitno tako posnemanje, v kakršnem pridejo do izraza predvsem bistvene značilnosti predmeta, kajti umetnost posnema glede na to, »kar je splošno in skupno.« Umetnost je torej spoznavanje pojavov v njihovem bistvu in »zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinske pisane: poezija govori bolj o splošnem, zgodovinske pisane o posameznostih. Pod 'splošnim' razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takim in takim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to.«<sup>15</sup>

Aísthesis pomeni predvsem čutno zaznavanje, pa tudi čutilo, občutek, predstavo. Že Platon in Aristotel menita, da umetniški posnetek deluje predvsem na človeške čute, oziroma da umetnost posnema to, kar je dostopno čutilom. Platonova obsodba umetnosti temelji prav v tej opredelitvi. Po njegovem prikazuje umetnost svet in človeka popačeno, mimo pravega bistva. Posnema in prikazuje zgolj videz, ne pa resnice. Videz pa je očitno nekaj čutnega, dostopnega neposredni človeški zaznavi.<sup>16</sup> S tem umetnost v nekem smislu vara ljudi, ker skuša delovati na nerazumni del njihove duše (strasti, čustva, občutke), ne pa na razum, ki je edini sposoben pravilno dojeti smisel in pomen pojava, ki nam ga umetnost predstavlja.<sup>17</sup> Aristotel se tudi ob pojmu aisthesis postavlja zoper Platona. V aisthetičnem principu umetnosti vidi prednost, ne pomanjkljivosti. Cilj umetniškega mimesis je po Aristotelu (zlasti pri tragediji) zbujanje sočutja in strahu, s čimer umetnost doseže očiščenje (kátharsis) teh občutij. Vse to dosega umetnost s specifičnim načinom prikazovanja, ki ga lahko označimo kot čutnega (aisthetičnega).<sup>18</sup>

V prvih dveh vzponih metafizike je umetnost in s tem tudi literatura pojmovana kot posnemanje na čutni način. Za Platona in Aristotela je mimesis takšno posnemanje, ki skuša predstaviti pojave glede na njihovo bistvo. Čeprav je končni rezultat pri Platonu negativen, gre pravzaprav za enak princip, ki ga lahko opredelimo kot način metafizičnega spoznavanja. Mimesis je spoznavanje, ki je usmerjeno na bistvo in ga podrobnosti ne zanimajo. Hkrati je to spoznavanje predvsem v območju čutnosti in s pomočjo čutno-nazornih sredstev. V tem smislu je nekaj nižjega od filozofije ali znanosti, kajti čutnost pripada nižji stopnji človeške duše (ne omogoča tako adekvatnega spoznavanja kot razum). Platon in Aristotel razglašata za pravi prostor resnice in spoznavanja razum in filozofijo. Hegel kot zadnji veliki predstavnik metafizike je obe značilnosti umetniškega spoznavanja jedrnat izrazil v definiciji umetnosti, ki je »čutno svetenje ideje«. V metafiziki je literatura pojmovana torej kot specifična oblika spoznavanja, ki naj bi po eksplicitnih izjavah posameznih mislecev v ničemer ne izstopala iz okvira metafizike. Eksplicitno se literatura znotraj metafizike uveljavlja kot čutno posnemanje, kot čutno svetenje ideje in je zato v bistvu posnemanje metafizike oziroma njenih ugotovitev, te pa se formirajo v območju filozofije ali znanosti, ki veljata od Platona dalje za privilegirani način spoznavanja. Literatura kot mimesis je vedno metafizična umetnost, je čutno-nazorno posredovanje metafizike, zato v zadnji stopnji razglašena za nekaj že končanega, nepotrebne, namenjenega človekovi zabavi.

Kriza metafizike v 19. in 20. stoletju je privedla do radikalnega preobrata v znanosti, filozofiji in umetnosti. Čeprav se metafizika ne uveljavlja več v obliki velikih sistemov, je še vedno prisotna v posameznih elementih, principih, kategorijah sodobnega mišljenja. Kritika klasične gnozeologije, ki jo je izvedla fenomenologija, je pripeljala do nove zasnove estetike, do novega pojmovanja umetnosti. To je pogojeno tudi z razvojem sodobne umetnosti od konca 19. stoletja dalje. Sodobna literatura, za katero nam predvsem gre, se razglša za nekaj novega, prelomnega in bistveno drugačnega v primerjavi s tradicionalno literaturo. Videli smo, da se v času metafizike umetnost eksplicitno uveljavlja kot način spoznavanja, kot čutno posnemanje. Moderna estetika pojmuje literarno delo kot ontični akt, ne pa kot posnetek. Literatura ni nikakršno posnemanje obstoječega, ampak produkcija novega. Ustvarjalni značaj umetnosti najbolj ponazarja beseda *poiesis*, ki jo v podobnem pomenu uporablja že Platon. Ontološka estetika skuša obuditi in uporabiti predplatonski pomen te besede, glavni vir pa naj bi bil zopet sam Platon, ki v *Symposionu* (205 b, c) opredeli *poiesis* zelo na široko: »... zakaj sleherni vzrok za sprehajanje iz nebivanja v kakršnokoli bivanje je *poiesis*. Tako so vsa dela, ki sodijo v področje umetnosti (*téchne*), *poiesis* (stvaritve) in njih mojstri vsi *poietai* (ustvarjalci). . . In vendar veš, da ne pravimo vsem *poietai*, ampak da imajo razna druga imena. Ime celote velja samo enemu delu, tistemu, ki se je od občnega pojma *poiesis* odločil ter ima opraviti zgolj z muzično in metrično umetnostjo. Samo ta del se imenuje *poiesis*, in ljudje, ki se ukvarjajo s to vrsto ustvarjanja, so *poietai*.«<sup>19</sup> Platon označuje kot *poiesis* vsakršno proizvajanje, ki nastaja na podlagi védenja (*téchne*).<sup>20</sup> *Poietai* so tudi obrtniki, znanstveniki, čeprav s tem imenom označujejo le umetnike. Zakaj se samo umetnost ponaša s tem imenom? V Državi Platon natančno razloži, da umetnost posnema videz in ne resničnega bistva stvari. Proizvaja torej nekaj nepomembnega, lažnega. Edini pravi ustvarjalec (*poietés*) je bog, ki ustvarja ideje, kajti edino te resnično bivajo.<sup>21</sup> Obrtniki posnemajo boga, umetniki pa obrtnike in so torej proizvajalci najslabše vrste. *Poiesis* je v Državi torej izenačena z *mimesis*. V citiranem odloku pa je opredeljena tudi kot vzrok za prehod iz nebivajočega v bivajoče. Ima torej funkcijo biti, saj omogoča, da nekaj nastaja v razliki od ničā. Ni nikakršen lažniv mimetični princip, ampak je princip najprvotnejšega možnega ustvarjanja. Očitno je pri Platonu prišlo do redukcije pojma *poiesis*, ki se ob obravnavi umetnosti spremeni v *mimesis*, proizvajanje bivajočega pa v posnemanje zunanjega videza stvari.

Prvotni, širši pomen pojma *poiesis* z lahkoto povežemo s pojmom mita oziroma mitskega govora. Ugotovili smo, da je za mitskega človeka govor tisto, kar mu omogoča identifikacijo. Skozi govor mita prihaja človek v stik s svetom in z bogovi, skozi mit izraža in utemeljuje vse svoje duhovne potrebe. V mitu človek proizvaja samega sebe in svet na nov, človeški način, mit varuje komaj vzpostavljeni red pred kaosom, ničem. Mit kot sveti govor vzdržuje razliko bivajočega in ničā. V tem smislu mu pripada atribut *poietičnega* proizvajanja, kajti *poiesis* je celotni vzrok (*aitia pásā*) za prehod iz nebivajočega v bivajoče (*ék tou mé ontos eis to ón*). Mit na podlagi znanja, védenja (kar pripada zgolj človeku) iz nebivajočega, ki je amorfni kos nečloveškega, ustvarja bivajoče, ki je človeško bivajoče.

Ko mit izgubi sakralni značaj, se funkcionalna celovitost mitskega jezika razcepi. Prvotno enotna zavest se diferencira, s čimer se poruši prvotna harmonija estetskega, filozofskega, religioznega itd. Kot prevladujoč način spoznanja in mišljenja se uveljavi filozofija. *Poietični* princip jezika se ohrani le še v literaturi, vendar tako, da se reducira na princip mimetičnega. Moderna estetika meni, da se pod eksplicitnim metafizično-mimetičnim značajem literature veš čas razkriva tudi prvotna *poietična* funkcija jezika, s čimer se razkrajata metafizična zasnova literature. Dušan

Pirjevec je to ugotovil ob novoveškem romanu, kjer naj bi se v nenehnih porazih junakov razkrivala problematičnost njihovih idej, ki so seveda ideje same metafizike. Kljub temu ostaja literatura v času metafizike predvsem to, kar v tem okviru lahko je: čutno-nazorno posnemanje. Znotraj take zasnove se kažejo tudi težnje, ki trgajo literaturo iz metafizičnega območja, kar se ujema z dogajanjem v metafizični filozofiji, kjer se odpravljajo stari metafizični principi, zaradi dialektične strukture sveta in človeka, ki je metafizika kot enostranska misel ne more ustrezno pojasniti. Navzlic vsemu temu pa literatura še vedno ostaja predvsem produkt metafizike. Literatura dvajsetega stoletja naj bi sicer dokončno prelomila s tradicijo, uveljavila naj bi se kot nekaj popolnoma novega, izven vsake metafizike. Ta trditev pa ni sprejemljiva in jo bomo skušali zavrniti na primeru dveh modernih proznih tekstov, Beckettovega *Molloya* in Robbe-Grilletovega *Vidca*.

Na prvi pogled se nam literatura dvajsetega stoletja kaže kot nepregledna mešanica najrazličnejših tokov, gibanj, smeri, šol in povsem izoliranih pojavov. Določanje globalnih temeljev tega spleta je zelo težavno, kajti kriza metafizike je vplivala tudi na krizo same literarne vede, ki nima na voljo nemetafizičnih kategorij, s katerimi bi lahko ustrezno spremljala in opredeljevala vse pojave moderne literature. Kljub temu lahko rečemo, da literatura, ki nastaja v času propada metafizike, v svojem območju razkriva podobno sliko propada, saj se je literatura zasnivala in razvijala prav kot del metafizike. Vse te spremembe zadevajo predvsem roman, torej literarno zvrst, ki je kar najtesneje povezana z razvojem novoveške metafizike. Kriza metafizike je predvsem kriza novoveškega subjektivizma. Roman je z njim v najtesnejši zvezi, je njegov literarni izraz. Pogosto govorimo o novem veku kar kot o romanesknem svetu. Ta romanesknost doseže vrh v času realizma, začne pa se že s Cervantesovim *Don Kihotom*. Cervantesov roman ni le prva literarna postulacija človeka kot metafizičnega subjekta, ampak razkriva že vsa njegova protislovja in dileme, ki so znova aktualne prav v današnjem času.<sup>22</sup> Razkrivanje skritih temeljev romanesknega junaka se kaže kot ukinjanje romana. Konec metafizike je tudi konec romana v tradicionalnem pomenu besede.

Glavnino proznega opusa Samuela Becketta tvori trilogija romanov *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952) in *L'Innomable* (1953). Ukvarjali se bomo predvsem z *Molloyem*, ki ga imamo tudi v slovenskem prevodu. Roman je dvodelen, sestavljata ga dve zgodbi, ki ju pripovedujeta Molloy in detektiv Jacques Moran. Molloy in Moran sta nekako povezana: Moran išče Molloya, pa tudi Molloy pozna in pričakuje Morana. Oba pripovedovalca govorita pravzaprav o istem, o svojem potovanju, kakor se ga spominjata zdaj, ko sta oba skoraj negibna in na robu življenja. Gre za dvojno poročilo o preteklosti, o potovanju, ki je natrpano z različnimi dogodki. Oba sta se odpravila na pot na neki ukaz, o katerem Molloy ne ve povedati ničesar, Morana pa je poslal na pot njegov delodajalec, da bi poiskal Molloya; tudi Moran o tem ni čisto prepričan, včasih se sprašuje, ali je res prejel ukaz ali pa se mu le tako zdi. Njuno spominjanje preteklih dogodkov, čeprav izredno gostobesedno, je zelo nenatančno. Zapletata se v protislovja in vedno dvomita o svojih besedah, tako da dobi bralec vtis nejasnosti in zmedenosti. Dogajanje, ki ga opisujeta, je povsem nepomembno, tudi sama mu ne pripisujeta nikakršne vrednosti. Molloy in Moran vse bolj pozabljata, kaj sta hotela povedati in čemu je bilo njuno početje namenjeno. Vedno manj vesta, zakaj sploh to spominjanje.

V tradicionalnem romanu je bilo dogajanje oziroma akcija tisto, kar je bilo za osebe romana pomembno, kar jih je opredeljevalo in omogočilo tudi bralcu, da se je odločil med njimi. V *Molloyu* je identifikacija v veliki meri odpravljena, saj junaka nikoli ne pojasnita, čemu je bilo njuno potovanje namenjeno. Noben dogodek, opisan v romanu, ni zares verjeten,



vedno je hkrati tudi zanikan ali postavljen v negotovost z izrazi: zdi se mi, ne vem, mislim... Vse to je poudarjeno v zadnjih vrsticah romana: »... ampak nazadnje sem ta jezik razumel. Razumel sem ga, razumem ga, nemara napak. Ne gre za to. On mi je rekel, naj sestavim poročilo. Se pravi, da bom zdaj bolj svoboden? Ne vem. Zvedel bom. Takrat sem se vrnil v hišo in napisal. Polnoč je. Dež se zaganja v okna. Ni bila polnoč. Ni deževalo.«<sup>23</sup>

Kaj pomeni govorjenje, ki smo mu priča v romanu, komu so namenjeni slapovi besed, ki nočejo ničesar povedati, kjer je vsaka trditev takoj zanikana ali obrnjena na glavo? Kaj naj bralec, ki se je prebil skozi tekst, sklepa iz enoličnega, naveličanega, še komaj človeškega govora obeh junakov? Aleš Berger je v uvodni študiji k romanu zapisal: »... če kljub temu govorita, je to zato, ker je edino, kar jima je ostalo: na koncu poti, ki je vodila v ubožstvo, v odmiranje, negibnost, se izkaže, da je govorjenje, kakršno že bodi, edini način vztrajanja, zadnja možnost, da še naprej prebivata. Molloy natančno ve: 'In če rečem to ali ono ali kaj drugega, je to precej vseeno,' pa vendar ne neha pripovedovati: razpreda zgodbe, ki jih, kot pravi 'potrebuje', govorjenje ga potrjuje v tem, da še obstaja, in hkrati terja od njega, da obstaja še naprej...«<sup>24</sup>

Osrednji problem junakov in s tem romana je vprašanje o bivanju ali o jeziku. V vseh treh tekstih trilogije smo priče nenehnemu toku govora, ki noče ničesar sporočiti, ki pripoveduje dogajanje, ne zato da bi nekaj povedal, ampak ker je govor edino, kar je preostalo človeku, da ga potrjuje v njegovi eksistenci. Človek obstaja le, kolikor obstaja njegov govor, kolikor je govoreči človek. Beckettovim junakom ni na voljo nikakršna akcija, nikakršnega smisla ne iščejo. So popolnoma negibni, prazni, neživljenjski. Edino, kar jih ločuje od mrtvih predmetov, je njihovo govorjenje. Jezik je zadnja meja bivanja, pri čemer ni prav nič pomembno, kaj ta jezik sporoča. Njegov pomen je izčrpan v neprekinjenosti toka besed, v nenehnem valovanju zvoka. V *Molloy* sta junaka še predstavljena kot človeka, sicer negibna, vendar se spominjata svojega potovanja, svojega gibanja. V romanu *L'Innomable* so od človeka preostale le tri glave, nasajene v lonce, ki pa prav tako govorijo in govorijo. Tradicionalni literaturi je bil jezik sredstvo za pripovedovanje dogajanja. Rabila ga je za osmišljevanje dogodkov, za sporočanje višje resnice dogajanja. Z njim in skozenj je pojasnjevala človeka in svet. Jezik je bil glede na akcijo in smisel vedno drugotnega pomena. Pri Beckettu jezik ničesar ne sporoča niti ne osmišlja, o ničemer ne govori. Jezik preprosto je in zaradi tega so tudi ljudje, je tudi svet, brez vsakršnega smisla in pomena. Človek in človeški svet obstajata, kolikor obstaja jezik. Molk je konec človeka in sveta.

Jezik in stvarnost se pri Beckettu nahajata v bitnem razmerju. Jezik ni več prostor za usklajevanje mišljenja in stvari, ni več prostor metafizične resnice. Jezik omogoča, da nekaj jè, je torej prostor bivajočega. V jeziku se bivajoče razkriva kot bivajoče. Podobno smo ugotavljali že ob mitu. Vendar je bil mitski jezik izraz polnosti človeka in stvarnosti, v njem sta človek in svet obstajala kot konkretni totaliteti. Beckettovski jezik je jezik negibnega, praznega človeka, jezik praznine, nič. Pojem nič je treba razumeti metafizično. Nič je za metafiziko nekaj nasprotnega od bivajočega, kolikor je le-to utelešenje nekega smisla in bistva. Nič je torej nekaj nesmiselnega, kar nima nobenega pomena in ni namenjeno ničemu. Metafizični pojem bivajočega je pri Beckettu reduciran zgolj na prisotnost. V bivajočem ni nikakršnega bistva; bivajoče samo jè in nič drugega. S stališča metafizike je zato tako rekoč isto kot nič. Edino, kar mu še daje nekakšen smisel, kar ga še vedno veže na nekaj bistvenega, je jezik. Jezik kot metafizična kategorija, kot produkt človeškega ratia ohranja bivajoče pred ničem. Omogoča, da s stališča metafizike bivajoče se jè, čeprav nesmiselno in absurdno. Zato je to bivajoče popolnoma prazno, človek povsem negiben.

Jezik pri Beckettu zadnja metafizična kategorija, ki se ni razdejana, ki še ohranja svoj metafizični značaj. Beckett se res precej približa mitični zasnovi jezika, vendar prvotnega razmerja jezik – človek – stvar ne more več vzpostaviti, ker to s stališča metafizike tudi ni mogoče. Beckett ohranja metafizično pojmovanje jezika, zato v vseh svojih delih, ki so vedno krajša in vedno bolj nerazumljiva, nikjer ne more preseči meje, ki jo njegovo stališče predpostavlja. To je hkrati meja same metafizike, onkraj nje je lahko le še molk.

Novi roman je zaključek tiste proze in literature, ki izhajata iz metafizično zasnovanega pojma umetnosti. Beckett je roman pripeljal v območje govora kot zadnje metafizične kategorije. Beckettovski subjekt je subjekt, kolikor govori. Za njim, za molkom se začenja novi roman, kjer subjekt v pravem smislu ne obstaja več in se začenja reizem, écriture objective. Načela in postopki novega romana so najbolj radikalno uveljavljeni v delih Alaina Robbe-Grilleta, predvsem v romanu *Videc* (*Le voyeur*, 1955). To je delo kratkega obsega, kar je značilno za večino tekstov novega romana. Fabulo lahko opišemo v nekaj stavkih: trgovski potnik Mathias pride na neki otok, da bi prodajal ročne ure. S svojim blagom križari po otoku in ga po dveh dneh zapusti, ne da bi kaj prodal. V času njegovega bivanja se na otoku pripeti neka nesreča ali umor: deklico Jacqueline najdejo mrtvo ob morski obali. Po nekaterih Mathiasovih izjavah lahko sklepamo, da jo je ubil on in da ga je nekdo videl. Boji se, da ga bo naznanil, a nič takega se ne pripeti. Mathias mirno zapusti otok. V tekstu se torej nič ne zgodi, umor ni nikjer opisan. Vprašanje o glavnem junaku in njegovi akciji izzvani v prazno.

*Videc* pripoveduje na prvi pogled o dejanju, ki je tradicionalno (umor, strah pred kaznijo), vendar se hkrati tej tradiciji izmika, saj pripoved teče tako, da se kar najbolj izogiba tistemu, kar poznamo v romanu kot akcijo in je gibal tradicionalnega pripovedovanja. Dogajanje v *Vidcu* je ves čas nejasno, zamegljeno, bralec nikoli ne ve, kaj se je pravzaprav zgodilo. O glavnem junaku izvemo tako malo, da ni možna nika kršna identifikacija. Mathias zapusti roman prav tako brezbarven, kot je vanj stopil na začetku. Pisatelj nam o njem ničesar ne pove, opisuje le njegovo doživljanje predmetov, ki je povsem brezosebno, podobno registriranju kakega avtomata. Pri tradicionalnem romanu je bilo istovetenje bralca z osebami v tekstu osnovni pogoj za njegovo razumevanje in vrednotenje, saj je bil tak roman predvsem posnemanje stvarnosti. Posnemanje je možno, kolikor je posnemanje nečesa, kar je človeku domače in poznano, tako da je literarno estetski doživljaj sploh mogoč. V *Vidcu* je vsega tega zelo malo. Junak je opredeljen samo na splošno, manjka mu vsa kršna couleur locale. Mnogo večja pozornost je namenjena opisom predmetov, ki jih Mathias srečuje. Vendar je bralec tudi tu razočaran. V teh opisih se predmeti nikjer ne pokažejo glede na svoje bistvo, na noben način niso povezani z junakom, ničesar nam ne povedo o globljem smislu realnosti. Predmetnost, opisana v tekstu, je povsem nepomembna, malenkostna, brezsmiselna. Kljub temu je teh opisov zelo veliko, skoraj povsem prevladujejo nad t. i. fabulo. Namenjeni so sami sebi, nič ne pripomorejo k razumevanju dogajanja. Očitno je, da ne gre več za posnemanje v tradicionalnem pomenu besede.

*Videc* torej ne podaja več sveta v njegovem bistvu, ampak ga prikazuje zgolj v njegovi prisotnosti. Predmeti niso prikazani tako, da bi se pokazali bralcu kot nekaj pomembnega, ampak se zde brez smisla, kar tako. Avtor je njihov položaj opredelil kot être-là pour rien. Predmeti so pred nami, vendar niso ničemur namenjeni, ampak so kar tako, za nič. Alain Robbe-Grillet pravi: »Svet nima pomena, pa tudi absurden ni. Čisto preprosto je... In nenadoma nas ta očitnost zadene z močjo, ki proti njej nič več ne moremo. Vsa lepa zgradba se naenkrat podre: ko kar tako odpremo oči, smo še enkrat skusili udarec te trmaste stvarnosti, ki smo o

njej mislili, da smo ji prišli do dna. Stvari okrog nas so in prezirajo vso to jato naših animističnih in gospodinjskih pridevnikov . . . Predmeti in kretnje naj se prikažejo najprej v svoji navzočnosti in ta naj nato prevladuje preko sleherne razlagalske teorije . . . Predmeti in kretnje v prihodnjih romanesknih zgradbah bodo najprej tu, preden bodo neka stvar; in kar naprej bodo tu trdi, nespremenljivi, prisotni za zmeraj in kakor da se norčujejo iz lastnega smisla . . . »<sup>25</sup> Stvarnost v novem romanu ni več prikazana na način metafizične stvarnosti kot utelešenje raznoraznih bistev, ampak brez vsakega bistva, samo kot nekaj, kar preprosto jè. Drugeče rečeno: prikazana je samo glede na svojo bit in je za metafizične oči ničeva ali kar nič.

Kakšna je usoda človeka, junaka v tako razumljeni stvarnosti? Dušan Pirjevec pravi, da Mathias vsiljuje predmetom nekakšne smisle, ki jih le-ti sploh nimajo, in v tem je njegov zločin. Mathias se ne zaveda temeljnega dejstva, da stvari so in nič več. Njegovo zločinsko početje je osmišljevanje sveta. V tem je Mathias še tradicionalni junak, podoben Kafkovem K.-ju iz *Procesa*. Kolikor je tradicionalen, je tudi zločinec in shizofrenik. Ker ne sprejema bivajočega kot bivajočega, ampak kot smiselno bivajoče, ga svet preplavi s svojim videzom, čutnostjo, s svojim jè, kar ga požene v shizofreno krizo.

Jezik *Vidca* je nov jezik, ki razkriva bivajoče v njegovi navzočnosti in izenačuje človeka z bivajočim. Človek je samo del bivajočega in kolikor se hoče povzpeti nadenj v imenu smisla, je zločinec. Jezik, ki ga govori Mathias pri svojem osmišljevalnem početju, je v romanu skrčen na minimum. Mnogo več je brezosebnih popisov predmetov. To ni več govor subjekta, ampak je podobno opisovanju nekakšnega avtomata, ki registrira pojavnost mimo vseh človeških občutij. Tak postopek se v teoriji novega romana imenuje *écriture objective*. Literatura, ki jo taka pisava producira, ni več *mimesis*, v njej se odkriva svet kot prisotnost (*la présence*).

Kaj je lahko literatura, ko ni več *mimesis* in ko s tem tudi ni več literatura v tistem smislu, v kakršnem se v antiki vzpostavi najprej kot *mimesis*, ki je povsem poseben, omejen del *poiesis*? Ali novi roman uveljavlja jezik v njegovi osnovni in prvinski funkciji? Ali ga vrača v mit? Jezik novega romana vrača bivajoče v dimenzijo biti. Svet kot biti za nekaj spreminja v svet za nič. Ta postopek je obraten od mitskega. Mit prinaša na dan polni svet možnosti, ki še nima razumnega smisla, ker temelji na poljubnih iracionalnih premisah. V novem romanu ni nikakršne polnosti v smislu celovitosti. Bivajoče je razdrobljeno na tisoč podrobnosti, ki jih jezik novega romana nikoli ne more zajeti v celoti kljub natančnemu opisovanju. Novi roman sporoča, da vse samo jè, vendar je ta jè tako prazen, reven, ničev, da nas niti najmanj ne more razburiti, začuditi, kot se je dogajalo mitskemu človeku, ampak nas pušča zdolgočasene in hladne. Ta jè je skoraj isto kot nič. Novi roman poruši metafiziko znotraj literature do kraja in se vrača v prvotno situacijo mita. Stvari postavlja pred nas v tistem smislu kot mit, vendar so te stvari za človeka nezanimive in dolgočasne. To ni produkcija sveta, ki ga je človek proizvajal z mitom. Jezik novega romana se odmika mimetičnosti in skuša vzpostaviti svojo poetičnost na način skrajne izpraznjenosti. Poskus novega romana, da bi se vrnil oziroma dosledno izpeljal težnje, ki jih je literatura razvijala od antike dalje, je sicer uspel, vendar se s tem hkrati odpravlja tudi literatura sama.

Razmerje med mitom in literaturo bi lahko strnjeno opisali takole: mit in literatura se razvijeta kot izraza različnih mišljenj, sta produkta različnih zavesti. Literaturo proizvaja tisto mišljenje, ki ga imenujemo metafizično. Literatura se je izkazala kot način metafizičnega posnemanja spoznanja. To spoznanje pa je enostransko, parcialno, absolutizirajoče, nihilistično. Oba principa literarnega spoznanja, mimetičnost in ais-

thetičnost, ustrežata metafizičnemu principu esencialnega. Razmerje med mitom in literaturo je razmerje med splošnim in posebnim, celovitim in delnim. Mitska misel se nam je pokazala kot nekaj celovitega, kar zajema svet in človeka v najširših dimenzijah. Hkrati je vsebina mitske celovitosti neizoblikovana in nediferencirana. Zato se metafizika lahko uveljavi kot redukcija celovitosti in kot absolutistična realizacija parcialnega. Iracionalno splošnost mitske zavesti prevede metafizika v posamezne kategorije, pojme, vsebine. Zaradi parcialnega pristopa pa se ves čas izkazuje kot nezadostna. Iz te nezadostnosti črpa dialektika. Dialektična misel se vrača na stopnjo mitskega, vendar ne kot prazna misel. Iz metafizike prevzema njeno vsebino, iz mitskega njegove principe.

Razmerje med mitom in literaturo ustreza razmerju med mitskim in metafizičnim. Mit je najvišji izraz mitske zavesti in kot tak zadošča vsem duhovnim potrebam človeka. Jezik mita je polifunkcionalen. Mit je spoznanje, ki proizvaja svet in človeka v vseh možnih dimenzijah. To značilnost mitskega jezika (spoznanja) smo imenovali poietičnost. Literatura je le poseben način metafizičnega spoznanja. Jezika ne uveljavlja v njegovi celovitosti, polifunkcionalnosti, poietičnosti, ampak v neki omejeni obliki, kjer se poiesis reducira na mimesis. Moderna literatura se razglašča za nekaj novega, prelomnega. Toda pri analizi dveh modernih tekstov smo videli, da tradicionalni značaj literature pravzaprav ni presežen. Moderne literarne smeri, tokovi, gibanja itd. odražajo le krizo same metafizike, s čimer literatura potrjuje svojo zavezanost metafiziki. Novi roman v ničemer ne preseže tega okvira, ampak vztraja v popolnem razdejvanju metafizičnega subjekta in se uveljavlja kot *écriture objective*, ki pa bralcu pravzaprav nič več ne pomeni. Ves čas poroča o popolni izpraznjenosti svojega sveta. V tem smislu morda novi roman res ukinja literaturo, vendar sam te ukinitve z ničemer ne preseže.

Tako imenovana mitologizacija moderne literature je torej predvsem odraz krize same metafizike, v kateri se moderna zavest odpira številnim elementom mitskega mišljenja. V okviru literature, njenih osnovnih predpostavk, principov in načel pa nikoli ne more priti do prave oživitve mita, kajti mitsko je izven metafizičnega, je širše od same metafizike. Z destrukcijo metafizike se literatura torej odpira mitologizaciji, vendar je ta mitologizacija le navidezna.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. A. Jolles, *Einfache Formen*, Frankfurt 1970.

<sup>2</sup> Pojem religije, uporabljen na tem mestu, ne pomeni samo določene oblike družbene zavesti, ki obstaja poleg drugih oblik, ampak je poudarek na primarnosti religioznega odnosa do sveta, ki zajema v sebi vse druge možne načine tega odnosa.

<sup>3</sup> Prim. E. Cassirer, *Jezik i mit*, Novi Sad 1972.

<sup>4</sup> *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1971. (Sazveždja, 27), str. 246.

<sup>5</sup> *Mit i zbilja*, Zagreb 1969, str. 13.

<sup>6</sup> Leksikon *Literatura*, Ljubljana 1977, str. 146-147.

<sup>7</sup> *Zgodovina grške književnosti I*, Ljubljana 1966, str. 18.

<sup>8</sup> E. Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Zagreb 1978, str. 189.

<sup>9</sup> Prim. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris 1969.

<sup>10</sup> Prim. V. Rus, *Sodobna filozofija med dialektiko in metafiziko*, Ljubljana 1968.

<sup>11</sup> Poieo – delam, ustvarjam, izdelujem, pripravljam, gradim; iz tega drugotno tudi pesnim.

<sup>12</sup> D. Pirjevec, *Teorija romana*, predavanja na filozofski fakulteti ljubljanske univerze 1975/76. V. Rus, *Obča dialektika*, predavanja na filozofski fakulteti ljubljanske univerze 1976/77.

<sup>13</sup> K. Gantar, *Platonova obsodba poezije; v: O pesništvu*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1963, (Kondor 59), str. 100.

<sup>14</sup> K. Gantar, nav. m., str. 104–105.

<sup>15</sup> Aristoteles, *Poetika; v: O pesništvu*, str. 62.

<sup>16</sup> »Umetnost posnemanja je torej daleč od resničnosti in zato pač lahko izdelava vse, saj od vsake stvari zajame le nekaj malega in še to zgolj videz.« (Platon, *Država; v: O pesništvu*, str. 39).

<sup>17</sup> »In isti predmeti se nam zdijo ukrivljeni ali pa ravni, če jih gledamo v vodi ali pa izven nje, isti predmeti se nam zaradi barvne optične prevare lahko zdijo votli ali izbokli: vse to povzroča popolno zmešnjavo v naši duši. To slabost naše narave skuša izkoristiti perspektivno slikarstvo, ki se pri tem poslužuje vsakršnih coprnij, čarodelništva in druge sleparske potegavščine.« (Platon, nav. m.; v: *O pesništvu*, str. 44).

<sup>18</sup> »... naj navedem doživetje, ki ga občutimo ob likovnih upodobitvah: neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj natančno upodobljenega, nam ta predmet vzbuja svojevrsten užitek ... To si lahko razložimo takole: spoznanje je največji užitek ne samo za filozofe, ampak tudi za druge ljudi, le da ga ti niso deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju slik uživajo ravno zato, ker se pri tem česa nauče in ker iz njih lahko razberejo, kaj kaka stvar pomeni.« (Aristoteles, *Poetika; v: O pesništvu*, str. 55).

<sup>19</sup> Platon, *Symposion – Gorgias*, Ljubljana 1960.

<sup>20</sup> Téchne pomeni ne samo umetnost, ampak še prej obrt, delo, znanost, skratka nekaj, za kar je potrebno neko znanje, vedenje.

<sup>21</sup> Prim. Platon, *Država; v: O pesništvu*, str. 37.

<sup>22</sup> Prim. D. Pirjevec, *Na začetku; v: Cervantes, Veleumni plemič don Kihot iz Manče*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1973. (Sto romanov, 67/1).

<sup>23</sup> S. Beckett, *Molloy*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1975 (Sto romanov, 83), str. 217.

<sup>24</sup> V: S. Beckett, navedeno delo, str. 20.

<sup>25</sup> Citirano po: D. Pirjevec *Na poti k novemu romanu*. V: A. Robbe-Grillet, *Videc*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974 (Sto romanov, 74), str. 31–32.