

KRISTIJAN MUCK

Zakaj križani

Ena od zanimivejših in značilnih pridobitev časa po letu 1991 je Cunjakova bukinistična vztrajnost na Šuštarskem mostu. Dvomim, da mimoidoči vsaj približno vedo, da je gospod Cunjak najprej začel kot založnik, da mu to, ne vem več zakaj, ni uspelo, da se pa možakar ne da in vztraja naprej, po svoje, kot knjigotržec. Vsa čast. Pogosto me vsakdanja pota zanesejo tam čez in vselej se mi oči popasejo na teh zanimivih, značilnih, a tudi presenetljivih preostankih zakonov knjižne ponudbe in povpraševanja. Marsikaj je tam, od različnih strokovnih knjig do literarnih del, ki jih je spregledala moja prezaposlenost ali pa nemara slovenska kulturna politika ter z njo mediji oziroma znanost, ki naj spremlja literaturo.

Tako sem nekega dne zagledal v Cunjakovi šuštarski knjigarni, na stojnici med stebri Plečnikovega mosta, v izrezih stare Ljubljane in Gradu, naslovnico z napisom *Jean Genet, Dnevnik lopova* in na nji podobo dvojice golih možakov v objemu, v erotskem zблиževanju, reprodukcijo slike angleškega slikarja Francisa Bacona. Genet? Kdaj je to izšlo? Drama s takšnim naslovom? Ne poznam. Se ne spominjam. Vsekakor je moje eruditstvo šibko, prav tako pozitivistični spomin. In ugotovim, da ne gre za dramo, temveč za prozo.

Če takrat ne bi šel iz mesta proti domu ob Ljubljani in kupil te knjige, morda nikoli ne bi spoznal pravega Geneta. Eno redkih resničnih branj o avtorjevem lastnem zlu, grozi, ljubezni, homoseksualizmu. Skrajna odprtost vase. Tekst, kakršen naj bi v svojem izhodišču bil vsak, ki hoče povedati kar koli resničnega o svetu? Tekst, ki me je prevzel. Ker je v sodobni umetnosti preveč osebnotne pustote in formalizma, v družbi pa je vse le prekrivanje, manipulacija, zgolj videz? Tekst, ki sem ga bral tudi z muko. Snov, brez katere bi Genetevih dram ne bilo. A vendar, ta proza je razpršena, večkrat tudi dolgovezna, pa spet v vrtincu vroče odkritosti osupljiva. Za bralca pa verjetno zanimivejša od njegovih dram.

Branje dram je sicer za nepoznavalce, naj to kar priznajo, dokaj pusto početje. In za strokovnjake, za gledališčnike, priznajmo, je problem branja nepoznanih oziroma novih dram v tem, da nas mora tekst ali videnje njegove realizacije že pred branjem zaradi česar koli posebej zanimati, biti moramo za takšno branje posebej zbrani. Saj kdo bi sicer tam pred več kot petdesetimi leti razbral v Genetevi dramatiki tisto, kar jo bistveno razlikuje od njegove sicer avtentične proze, namreč svojska miselna oporišča in s tem filozofijo ter stališče do bolj temeljnih pogledov na svet in mišljenj o njem. Če na primer režiser Roger Blin ne bi imel posebnega razumevanja in zanimanja za to, kako so v Beckettovi dramatiki strnjeni avtorjevo življenje, filozofija in čut za gledališkost, bi njegovih dram sploh ne bral. Bi jih torej režiral kdo drug? Ali nihče? Pisal sem že o tem, kako sem imel priložnost, da sem se pomenkoval s tem režiserjem, ko je v sezoni 1972/73 v Drami postavljaj *Božje besede* Ramóna Maríe Valle-Inclána. Vsa čast torej tudi tistim, ki so omogočili, da je *Dnevnik lopova* (v originalu pravzaprav *Dnevnik tatu, Journal du voleur*) izšel.

Knjiga, ki za slovensko bralstvo očitno ni bila zanimiva. Nič presenetljivega. Saj je naša javnost povsem "raztresena" vsled zveličavnosti zgolj politiškega razumevanja sebe in sveta. "Dom in svet" kapitalskega dojemanja in preproste izobraženosti. Reklamarska zglajštranost ničesa.

Če bi ta srenja, ki jo dandanes hočeš nočeš "živimo", zmogla doumeti, da se je v svoji novejši zgodovini sama v sebi in v posameznikih spopadla z razmejitvami med dobrim in zlom, v katerih se odpirajo bolj temeljna vprašanja o svetu na sploh. Da je pred desetimi leti zamudila ne zvoniti spečemu Kralju Matjažu in njegovi vojski, ampak da bi lastno državo zgradila na kritičnosti do svojih dejanj in ravnanj. Da je njena prihodnost neposredno odvisna od načina, kako iz trenutka v trenutek sproti presnavlja vse, kar mineva. A čemu? Je takšna "rast" v zavetju demokratične ljudskosti, ki vlada v svetu, za domači obstoj sploh nujna? Je kakršen koli obstoj sploh potreben?

Tako je seveda to od kozmopolitske vaškosti vročično občestvo tudi ignorantsko do sleherne, predvsem pa tudi do že pretekle slovenske dramatike. Dramatika je temeljno povezana po eni strani s posameznikom in njegovo sredino, po drugi strani pa z vprašanji obče eksistence. Ne trdim, da vse to v pretekli slovenski dramatiki že kar na prvi pogled ter na veliko je. A malo jih je, ki verjamejo, da slovenstvo in njegova kultura zmoreta lastno, avtentično optiko in mišljenje o globalni vasi, o postmoderni evforiji kapitala, o podivjanosti liberalistične virtualnosti, o totalni pozabi na absolutnost ontoloških vprašanj.

Vendar je problem slovenske samorefleksije tudi v tem, da se je njena umetniška produkcija in percepcija v svoji estetični pozornosti – v kateri je sicer nemara "dober namen", da bi zbežala, skupaj z drugimi podobnimi trendi v svetu, iz lažne zgodbe o Sveti Besedi in s tem iz vsakršnih ideologemov – sicer sposobna pozanimati na primer za uvoženega dramatika Marka Ravenhilla oziroma za Ostermeierjevo uprizoritev njegovega *Shopping and Fucking*, vendar v nerazgledanosti skozi lastno kulturo nima pojma, da je to anglo-nemško

“trgovanje in jebanje” lahko v kakšnem razmerju na primer z dramatiko, a tudi s prozo Petra Božiča in še koga pri nas. Radikalni vpogled skozi družbeno margino ni odvisen od časa in okolja, saj ostaja vselej prerez skozi položaje, ki so na robu vzdržnega, s tem pa segajo v bistvo obče človeške eksistence. Značilno je, da večina sodobnih nevrotičnih evroameriških proizvajalcev zgodb v empirično pozitivistični zanesenosti ne čuti razkola med smislom in pomenom besede, ne občuti navideznosti jezika ter bivanja že v svojih civilizacijskih izhodiščih. Včasih se komu, na primer z *Noži v kurah*, prikažejo problemi te vrste, a kmalu izginejo v samozadovoljstvu sebi posvečene zgodbe, ki naj bo tržno razvidna. In isto je potem z uprizoritvami, kakršna je bila Ostermeierjeva. Ne trdim, da avtorji niso iskreni. Da kdo od njih, tudi Ravenhill kot oseba, ki v avtorskem zapisu razkriva svojo notranjost, ni pretresljiv. Vendar pri nas tržimo njihovo frustriranost, ne pa tega, da bi dojeli sebe kot lastno “paniko” (takšen je naslov ene od Božičevih dram) in jo reflektirali kot odpiranje temeljnih bivanjskih vprašanj, ki lahko s svojim posebnim pogledom osvetlijo širše pojave in procese. Ne poskušamo se osredotočiti na to, da bi za razliko od modelov življenja iskali vir in notranje relacije njegovega pojavljanja. V tem je lahko smisel našega, domačega, s tem pa iz naše optike tudi svetovnega obstoja.

Sodobno slovenstvo, nosilci njegove družbene, politične, medijske, pa seveda kulturne zavesti se niso sposobni potopiti v strukturno grdost naše eksistence, razkriti v nji praznoto mimetičnega realizma ter njegovega nasprotja, strukturnega esteticizma, ki sta oba splošni, globalni vidik zgolj fenomenološkosti zahodne civilizacije, s tem pa prikrivanja vprašanj o njeni temeljni izpraznjenosti. Lastno zlo, razkrivanje svojega osebnega odnosa do njegovih virov odpira vprašanja etike, ki naj bi, prepričan sem, razkrajala estetičnost, ali natančnejše, vsečnost zgodb o ponesrečenstvu posameznikov in sveta. Formalizacija upodabljanja predstav, do skrajnih mej prignani konceptualizem, postmoderna indiferečnost so kljub dezideologizaciji svoje forme in vsebine direktni prispevek k “dokapitalizaciji” manipulativnega uma in njegove metafizične pojavnosti. Globalne ali vaške. Biznis z njunimi “proizvodi” vodi v totalitarnost medijskega larpurlartizma in v absolutizem ponovnega “Blut und Boden” fizkulturizma.

Kultura, v najširšem pomenu, je neprestano razdiranje samozadostnih vzorcev mišljenja ter razpiranje vedenja v samozadovoljnih grupacijah. A naš čas je, žal – v lero. Mafia, ki je v svojem bistvu fevdalizem, may overcome. For ever. To kill and gulp your fuck’n soul. Kajti rana v moji duši je večja od tvoje.

Hotenje po importu globalne urbanosti, ki naj prekrije še vedno kmetško pametovanje prve ali druge generacije naših svetovljanov, prekriva tisto, v čemer je smisel slovenstva. Da je namreč osebnost, oseba, subjekt odvisen od lastne govornice o razmerjih zla in dobrega v sebi. Kar je edino logični vir svobode, ali natančnejše, osvobojevanja. Danes je 7. april 2001. Kje je major Troha? Kaj je z vsemi orožarskimi aferami? V njih je maternica slovenske družbene in politične gnilobe.

In kje je njena sperma? V moji lastni zaprtosti vase. V popolni negotovosti o tem, ali bi v skrajnem, izpostavljenem položaju bil sposoben izpolniti svoje sanje o ljubezni do vsakogar in vsega sveta s konkretnim dejanjem iz znoja in krvi. Kajti vse, kar sem počel doslej, in zdaj tega ni več tako malo, je še vedno zgolj nič besed, poezije, igrilstva. Ali nemara le še kaj – več? Ali vsaj to, da bi lahko do konca sprejel na primer homoseksualno mišljenje? Ali poskušal dojeti to, s čimer se je celo ponašal Genet? S svojo delinkventsko in za moje meščanske pojme “podzemno” dejavnostjo? Ki jo je razgradil, osredotočil in zgetel v specifični dramatski strukturi. Strukturi, poudarjam, in ne strukturnosti. Ki jo je sežel v temeljna bivanjska vprašanja. V dialog. O resnični in neestetizirani grozi, *Haute surveillance. Poostreni nadzor*, pred leti čudovita Freyeva predstava v kleti Agronomske fakultete! Morda se kdo od sodelujočih spominja, da sem jim poslal pismo in jim v njem poskusil napisati, da sem njihovo igro dojel kot – ljubezen.

Kaj je torej tisto, zaradi česar naj bi kdo bral neko dramo?

Morda pa svet sestavlja – takšno je moje pojmovanje o obrazih in krinkah njegovega smisla – tako rekoč kar koli? Beseda s čudaškim pomenom: kar koli? Vse, kar na kakršen koli način je. Kar obstoji in kar hkrati kot sprememba nasprotij ne obstoji? Kar je nekakšno parmenidovstvo in heraklitovstvo? A naj se ne pustim zavesti svojemu notoričnemu nagnjenju do filozofiranja.

Izčrpavanje človekovih resursov, ki ga propagira jezik neustavljive, v globlji resnici strahotno regredirane in banalne tekmovalnosti z naravo, histerični razvojni šport človeštva vodi v apokalipso. Žal pa tisto, s čimer se danadanes ljudje razglušamo za umetnike, skoraj ne vzpostavlja vprašanj o tem, od kod in čemu smo zašli v ta simulaker. V njegovi poraznosti s pridom sodeluje kulturna industrija s polucijo umetniških artefaktov. Če se posamezniku posreči vsaj za hip izviti se iz te kolobocije, že podleže ali trgu ali grupnim identitetam, ali nebrzdani lastni svobodi ali alternativnim skupinam, ki se reproducirajo v ustvarjanju samozadostnih, četudi kdaj socialno provokativnih, kdaj pa kozmičnih jezikov. Beseda sama, kot krinka za strukturne sisteme polasčanja, kot temeljna laž o svetu, sicer marsikomu pade na pamet. A le kot njena absolutna negacija na primer s Sveto Podobo, s Svetim Gibom. Kot samosakralizacija. Beseda kot vest o svobodi odločanja za odprtost do drugega kot drugačnega, kateremu se lahko odprem le iz priznavanja svojega zla, s tem pa tudi dobrega, omogoča – ljubezen. A ne kot mišljenje, ampak kot razjasnjevanje odnosa. Kot dialog. Ves čas odprt v osebno jedro posameznega igralca. Kar sem v pretresljivi polnosti doživel na Dunaju leta 1983 v Schauspielhausu s predstavo *Kvarteta Heinerja Müllerja*. O čemer sem tudi že pisal (brez haska?) v prvi knjigi svojih esejev z naslovom *Antigonino zrcalo*.

Zato beremo drame? Zato igrilstvo? Zato slovenstvo?

A vrnimo se k svojim virom.

Kam? H kakšnim virom neki?

Zakaj ne k prvi slovenski igri.

Županova Micka je bila v globlji strukturi za svoj čas, razmeram primerno, dovolj "družbenokritična". Iz celotnega konteksta, ki ga ustvarjajo dialogi *Županove Micke*, je mogoče razbrati predvsem naslednje. Kmetje nikakor niso nekakšni prijazni naivneži, ampak se dokaj dobro zavedajo situacije in teženj svojega stanu. Oba plemiča nista nekakšna blaziranca, ampak kvečjemu zgubljenca, za katera je silno pomembno, da bi se rešila svoje obubožanosti. Za Glažka pa ne moremo vedeti, zakaj se je pravzaprav zapil, njegova stiska je eksistencialna, značilna za plejado podobnih likov v slovenski zgodovini in literaturi. Zgodba Micke in Šternfeldovke je zgolj sredstvo, s katerim lahko zapopademo globlje silnice v tem igrokazu. V njegovem drugem delu poskušata namreč oba kmeta, stari Jaka in mladi Anže, iz globoke prizadetosti z neustavljivo voljo ujeti plemstvo v past.

Naj poskusim s *Prvim nastopom* iz *Županove Micke* opraviti nekaj, kar bi sicer z uprizoritvijo vsaj kakšnih sto do sedaj napisanih slovenskih dram lahko opravilo slovensko gledališče v naslednjih desetih letih. Sicer bo z vso brumnostjo prispevalo k temu, o čemer tako ali tako skoraj ne dvomim, namreč k izginotju slovenstva. Prvi prizor med Micko in njenim očetom po navadi razumemo kot nekakšno sprenevedavo zabavnost, v kateri jezikava in spretna Micka vodi za nos svojega kmečko naivnega očeta. Zadeva pa je, kot kaže natančnejša analiza, drugačna. Bistvo prizora ali gledališke sekvence, kakor jo zasnuje dramatik v širšem kontekstu, je v neliterarni strukturi dialoga, ki izraža odnose-dejanja-dogajanje, v tem konkretnem primeru pa to, kar je očetov namen. Se pravi, da je potrebno uvesti, podobno kot večkrat v gledališki, predvsem režijski praksi, optiko iz smeri konca prizora.

V gledališču se dogaja nekaj, česar se premalo zavedamo, da namreč predstavo vselej ustvarjamo iz vedenja o koncu, da torej nekako paradoksalno gledamo iz prihodnosti v preteklost. In obratno. Čeprav to omenjam mimogrede, bi rad posebej poudaril sposobnost gledališča, da lahko prestopi "svoj čas" v dejanskih, živih osebah, igralcih. O tem sem že večkrat pisal. V tem namreč sploh vidim enega od smislov gledališča. In v tem je seveda tudi, podobno kot to velja za sleherno tako imenovano neekonomistično ustvarjalnost, njegova vrednost. "Naložba" v prihodnost, o kateri se raznovrstnim analitikom in njihovem političnemu okolju v slovenski srenji ne sanja: Nasprotno, zanimanje za kaj takšnega se jim zdi smešno.

Naj se še enkrat vrnem k *Micki*. Župan Jaka, Mickin oče, zaključi *Prvi nastop* z znanim, a navidezno nepomembnim naročilom: "Malo bom na polje stopil; sonce bo skoraj doli. Prinesi ta čas glaž vina gori ... Tistega pri zidu." Kasneje, ko pride v *Četrtem nastopu* z Anžetom s polja – Micki dotlej ni rekel, da namerava na polju srečati Anžeta – in ko začuda naivno hvali ljubezenske navade ljubljanske gospode, povabi Anžeta na pijačo, ki jo je dal prinesiti. Očitno namerava torej oče dognati, kaj se v resnici dogaja med mladima dvema, od kod nesporazum med njima.

V drugem semestru študija igre na AGRFT smo opravili primerjalno raziskavo. Likom, odnosom in situacijam iz *Županove Micke* smo s prizori iz sodobnega življenja poiskali analogna razmerja. Oba nivoja smo potem vzpostavili enega ob drugem oziroma v medsebojnem ritmičnem prepletu. V praksi igralske pedagogike je zanimivo opazovati, kako igralec, ki v *Županovi Micki* igra Jako, v prizoru iz sedanjika z lahkoto identificira sebe kot študenta psihologije, ki si med vrstniki služi kruh z astrologijo, a se nazadnje izkaže, da je v resnici kriminalist za področje droge. A prav ta igralec v vlogi Jake dalj časa "ne ujame" iste funkcije, da je namreč cilj župana ugotoviti, zakaj Micka uhaja z vajeti, jo obvladati in spraviti z Anžetom ter ujeti v past plemiške lumpe.

Neposreden stik med snovjo dramskega teksta in gledalcem lahko igralec ustvari, kadar ne igra niti kot historični "relikt" situacij iz nekega preteklega, čeprav dejanskega časa, kar si je gledališče že razjasnilo, niti kot sodobni "remake" nekakšnih za ovratnik skup zvlečenih odnosov, ki naj bi postmoderno odsevali priljudno splošnost teksta, ampak kadar je igralčeva osebna prisotnost neposredno odprta v odnose in relacije zunaj katerega koli konkretnega časa. To se zgodi, ko ne postavlja nikakršnih oblikovnih ali estetskih "posredoval" med lastnim izjavljanjem in med dramsko govorno situacijo. Vir osvobajajoče gledališke komunikacije, ki ne išče fascinantnega poistovetenja med odrom in občinstvom, naj bi bil prav v tem. Gledališče, ki ne poskuša osvobajati igralca in gledalca, zame osebno nima pomena.

Igralec lahko zre nazaj skozi dejavnost dramske osebe iz cilja, ki je dosegljiv ali kot želja ali kot volja oziroma kot notranja napetost med enim in drugim. Dejavnost dramskega lika je krinka, ki se na ta način kaže kot polje med fantazmo in nadčloveškostjo. V sklopu dogajanja in dejanj se želja izraža kot fantazma dorečenosti, volja pa se razkrajja kot neizrečenost nadčloveka. Če je igralcu cilj nepoznan, če si ga ne zna jasno postaviti, začne bloditi med fantazmo in nadčlovekom. Kar ne more imeti prave zveze ne z resničnostjo nekega lika ne z resnico neke drame. Nadarjen igralec sicer vselej najde pot k uravnoveženju med tema dvema elementoma in med stvarnostjo ter dejanskostjo samega sebe. Vprašanje pa je, kakšna komunikacija oziroma kakšne vrste sporočila se dogajajo med njim ter predstavo in med občinstvom. Ali performanca likov in spektakel, s tem pa v sebi zaključen in urejen ter samozadosten svet, ali pa svet vprašanj o bivanju, ki šele odpirajo razmerja med resničnostjo in videzom. Razmerja, ki s tem omogočajo suspenz metafizičnega ideologema (besede-giba-podobne) in dopuščajo osebno, ne pa kolektivno (čredno) videnje vprašanj o dobrem in zlu v svetu in v sebi. Tudi vprašanj o resničnosti in videzu same ustvarjalnosti. Ustvarjalnosti kot neoprijemljivega in neizrekljivega izvira in izteka obstoja.

V čem je torej igralčev cilj?

Eno od temeljnih izhodišč za mojo knjigo esejev *Med krinko in obrazom* je vprašanje in hkrati ugotovitev o tem, da sem v svoji igralski praksi doživel neposredno soočenje z zlom v sebi. Ne bom ponavljal tamkajšnje "zgodbe",

očitno pa je nujno, da še enkrat poudarim nekatere misli oziroma, da jih povem na drugačen način. Vendar je verjetno problem v raz-umevanju mojega gledanja na igrilstvo in gledališče, s tem pa že tudi na druge zvrsti ustvarjalnosti, v tem, da razen igralcev samih nihče ne verjame, da se nekatera dejstva zares in včasih tudi resničnejše kot v metafizičnem prikazu "svete igre sveta" dogajajo znotraj neulovljivih(!) razmerij, ki nastajajo in sproti izginjajo "med krinko in obrazom" tistega sveta, ki je sicer le igra v gledališču ter s tem tudi zgolj model, za katerega pa vemo, da prav to in samo to je. In da torej igra nima namena prepričevati o neposredni ter s tem dokončni identiteti med svojo pojavnostjo in svojim bistvom, saj je, ponavljam, kompozicijsko strnjen in fiksiran sklop ves čas izginjajočih kombinacij resničnosti, videza in resnice, sočasnih telesnih in psihičnih ter metaforičnih in ontoloških elementov. Hkratni proces in stanje v posamezniku ali skupini, kakršnega sicer zlepa ne zasledimo.

Ničkolikokrat sem omenjal Ryszarda Cieslaka (z njim se deloma zaključuje tudi dramska trilogija v moji knjigi *Imena igre*) in njegovo paradigmatično odprtost v božje. A v mislih nimam nikakršnega hrepenenja po harmonični identiteti z božjim ali morda po nekakšni očiščenosti s svetostjo (ta je tako ali tako nekaj povsem drugega kot pojem božjega), temveč (religiozno?) odprtost, predanost nepoznani oziroma nikoli do konca spoznavni (subjektivni) notranjosti in hkrati situacijam, odnosom in razmerjem, ki nastajajo in se pojavljajo v polju med determiniranostjo, naključji in svobodno voljo kot (objektivni) svet narave in človeka. Da se v takšnem dinamičnem "stanju" lahko v telesu in psihi igralca (spontano) zgodi tudi zlo, je za tistega, ki s tem nima neposredne izkušnje, težko dojemljivo. Seveda pa se v igralski preizkušnji s sabo in z drugimi, kakršno je teoretsko zasnoval Artaud, v praksi pa Grotowski, ob nizih, sklopkih, prepletih, variacijah kombinacij še drugih čutenj, misli, čustev, likov, vzgibov, oseb pojavljajo trenutki, ki bi jih lahko imenovali kot dojetja transcendence. Podobno kot sem mnenja, da nima nobenega globljega smisla iskanje igrалčeve shizoidnosti (sposobnosti oživitve različnih vidikov lastne osebnosti) iz frustriranih stanj, pa tudi igralske "transcendenčnosti" ne pojmujem kot neko mistično zamaknjenje. Pač pa kot potencialno področje, ki ga ne zamejujejo metafizični ideologemi. Lahko bi ga opisali kot igralčev "dokončni" odstop iz lastne identitete, kot stik s svojo nepoznano drugostjo, ki v nezavednem obstaja kot kolektivna zavest, v posebni (igralski) komunikaciji pa je lahko konkretni stik z drugim, čeprav popolnoma drugačnim.

S tem se označevalna in predstavljena narava gledališkega znaka kot kompleksnega sporočila o odnosih človeka in sveta odmika iz relacij z označencem (ki je ali dramska zgodba ali strukturni odnos med nastopajočim in njegovo osebnostjo ali performančna funkcija ali spektakelska funkcionalnost ali mimetična poenostavljenost ali le koncept ali zgolj zvezdnik) in relacij z recipientom, gledalcem, s tem pa iz fascinirajočih in posvečenih polaščevalno odtujevalnih komunikacijskih procesov. V komunikaciji s področjem, ki je drugačno in drugo od vsega, kar si igralec o sebi misli, čuti, predstavlja, kar pa v

sebi do-živi za trenutek ali za krajše obdobje, se odpira obzorje neposredne, za vsakogar svojske, a seveda tudi skupne "govorice". Ki pa ne obstaja in ne obstoji kot jezik, ki bi bil kodiran na načine, kakršni so običajni. V tem je lahko sploh smisel obstoja in pomen gledališča. Aktiven odnos, dejavno predanost v takšen proces lahko tolmačimo tudi kot ljubezen za nič oziroma kot ljubezen brez razloga. A s smotrom, da smo v svoji notranjosti drug z drugim drugi. Igralci, sodelavci predstave, občinstvo.

Kaj takega pa se zgodi v gledališču le poredko. Podobno kot je v svoji knjigi *Iz preteklosti* napisal že Vladimir Nemirovič – Dančenko ob premieri *Utve* v MHAT-u 17. 12. 1898: "Ko se je po prvem dejanju zavesa spustila, se je zgodilo, kar se v gledališču zgodi enkrat na več deset let: tišina, grobna tišina v dvorani in na odru ... Nenadoma pa kot da je počil nasip, kot da je tresčila bomba: razleglo se je oglušujoče ploskanje ..." Seveda pri tem citatu ne gre za poudarjanje ploskanja, s tem pa za nekakšno "slavljenje", ampak za opis zunanje manifestacije tega, kar se je pred tem zgodilo kot notranja komunikacija med odrom in občinstvom v celoti.

Ob vsem tem pa je jasno, da do kakršnih koli rezultatov v takšni smeri igralec ne more priti brez telesne in govorne usposobljenosti, brez takšne ali drugačne psihične tehnike, predvsem pa ne brez bolečega in zavestnega procesa, v katerem se dogajajo uvidi v svoj nepoznani notranji svet, v resničnost svojih različnih eksistenc, v neizprosno resnico o neobvladljivosti in nedokončnosti samega sebe, slehernega človeka in sveta. Za takšno celoto pa nista toliko potrebna močan ego in narcizem kot bolj vera v ustvarjalnost in njene cilje.

Zato je pomembno, da se igralec zaveda, iz katere smeri je uperjen vanj čas dramske zgodbe in na kakšen način je hkrati vanj ujet aktualni sodobni čas. V dinamiki dožemanja časa in njegovih notranjih, s tem pa človeških različnosti se skrivajo odgovori o razmerjih med estetiko in etiko, o sposobnosti določevanja lastnega zla in dobrega ter o komunikaciji, ki se razodeva kot odkrivanje problemov v zvezi s temelji človeških dejanj ter nasploh z bistvom pojavov, kakor jih dojemamo.

Kajti tudi naše vsakdanje izjavljanje je prej ko slej zgolj – videz. Nisem Jean Genet, da bi imel sposobnost neposrednega popisovanja lastnega in dejanskega zla. Zla, ki se pojavlja ne le kot problem običajne in vsakodnevnne moralnosti, temveč kot temeljna fascinacija človeštva z morilstvom, pa naj bo njegova "oblika" še tako nedolžna, na primer "neizrečeni" užitek ob poročilih ali gledanju posnetkov nesreče nekoga, s katerim nimamo nobene osebne zveze. Presenetilo me je, na primer, da so me posnetki pobitih živali ob epidemiji parkljevke fascinirali. Seveda, to so podzavedni spomini na žrtveniške hekatombe, ki jih je človek opravljal tako ali drugače že od zdavnaj. S samorazkrivanjem bi lahko nadaljeval, a smisel takšne odkritosti je v tem, da jo zajamemo v širši, celostni in tudi filozofski kontekst. Saj edino ta uvaja vprašanje resničnosti "dokončne" resnice v "nedovršenem procesu" človeškega časa. Vem, da se podobno dogaja tako ali drugače v vsakomer, pa naj to mediji, politika, tudi umetnost še tako

prikrivajo ali olepšujejo s tem, da mitologizirajo naravo svojega bistva kot zgodbo o verodostojni stvarnosti in temeljno neulovljivost razmerja med človekom in svetom kot sveto igro strukturalnosti. Z zaprto ali odprto dramsko formo, z realizmom ali s teatralnostjo pa se konec koncev v gledališču vselej pojavi posameznik, igralec, ki (v okviru dramskega teksta) "misli" objektivni svet kot relativnost in "izjavlja" svoje življenje kot možnost alternativnega bivanja. Ključ osvobajanja njega samega in občinstva je prav v tem. V tem je bistvo raz-igranosti.

Zase lahko rečem, da sem bolj zavisten in privoščljiv, kot sem si to priznaval do pred kratkim. To je, seveda, povezano s tem, da se več kot štirideset let trudim, da bi artikuliral najprej sebe samega, kasneje pa na takšni osnovi zasnoval celostni model prepleta odnosov v svetu, a mi kaj takšnega kot vpliv(!) ne uspeva kaj prida. Seveda sta zavist in privoščljivost komični in verjetno značilno slovenski zadevi. A ugotoviti moram, da bi se v okoliščinah, v katerih bi od teh dveh banalnih čutenj bila odvisna moja osnovna eksistenca, nemara obnašal in deloval podlo. Igralska izkušnja z nepredvidljivimi svetovi svoje notranjosti mi govori, da sem lahko sposoben marsičesa. Slabega. Dobrega. In bog ve česa? Vem, da sem sestavljen iz mnogih oseb. Ki bi lahko ravnale zelo različno.

A kdo ve ali je s tem, kar sem ravnokar povedal, kar koli "storjenega". Tudi moja izjava je lahko zgolj, podobno kot sem tudi že zapisal, želja, ki se razkraja kot fantazma neizrečenosti ali volja, ki razpada v trudu po nadčloveški dorečenosti. V vsakem primeru tavitološka blodnja! Zanka, pred katero nimam in nimam miru.

Kako in s čim bi jo prekrižal?

Ali pa smo od vekomaj in za vselej privezani in pribiti na križ, ki ga sestavljata dve do belega olupljeni bruni? Premica, po kateri se lovi praznota posnemanja sveta s strukturno lepoto? In premica, po kateri drug od drugega bežita želja in volja? Blodnjak smislov in pomenov.

Ali pa smo križani z geni iz preteklih in prihodnjih časov v eno samo glazirano figuro? Ki jo častimo kot lastno edinstvenost, ne da bi v nji uvideli vlogo, ki prekriva neznanost število teles in duš?

Je možno vsaj osvobajanje v drugega in v drugost, kakršno sem poskusil opisati kot možnost(!) v svetu igralstva?

Ali obstoji oseba, reč, ki ni zgolj ne-kaj, ne-kdo? Ki ni le beseda, pismo, pesem? Ki ni le Veliki Drugi kot Nihče?

Je torej mogoče izreči nekaj, kar je konkretna in dejanska groza, kar vsebuje hkrati telo in reč. S čimer lahko človek, pa čeprav kot igralec na odru, izreče svojo mejno stisko, svoje zlo, svoj pekel? Da bi predrl v bistvo tega, s čimer smo križani? Da pekel preide iz neoprijemljivosti lastnega ničesa v svetu ničā in videzov vsaj v predmet, če že ne v osebo?

Tekst *Shopping and fucking* smo in bomo v Sloveniji lahko videli v treh uprizoritvah. Omenil sem že gostovanje Oskarja Ostermeierja, ena uprizoritev

bo doživela premiero v teh dneh, pri prvi sem sodeloval sam na AGRFT. Po daljšem omahovanju sem se odločil za študij tega teksta, da bi ga notranje doživel, s tem pa v lastni eksistenci upošteval kot realni svet. Obenem sem želel skupaj z mlado generacijo, ki jo je svet te drame vznemirjal in ki dejansko živi s takšnimi situacijami in v njih ter z njihovo ideološko reprodukcijo, preseči stisko, ki jo lahko zaznamo v avtorjevi odkritosti do sebe in s tem v svetu nasploh.

To Ravenhillovo besedilo torej dokaj dobro, od blizu poznam. *Shopping and fucking* ni vsakdanja zgodba o homoseksualcih. Ni mimetični nič trgovine, ni strukturalna zajebancija, ni fascinacija z voljo, ni tremendum želje. To je, verjetno avtorjeva osebna, pedofilski zgodba. Kar je nemška predstava v svojem konceptu spregledala. O tem pišem zato, da bi odgovoril na eno od začetnih vprašanj v tem spisu, zakaj brati dramo. Ali natančneje, kako jo brati. Kot "prebiranje" lastnih interesov? Kot objektivno vpraševanje o svetu, ki naj se vzpostavlja v živih in konkretnih osebah?

Vpraševanje o bistveno pedofilski naravi globalnega trgovanja in fukanja je v Ravenhillovem tekstu izrečeno s posebno, na prvi pogled nerazvidno, dokaj skopo dialoško strukturo. Daljši monologi imajo funkcijo splošnejšega označevanja okoliščin. Umor osebe (mladoletnika!) s predmetom (nožem!) je v tekstu komaj nakazan v drobcih dialoga, katerega osnovna oziroma osrednja dramaturška funkcija pa je nikakor ne le verbalistična zajebancija, kakršno je prikazovala ta predstava, temveč konkretno trgovanje z dušo mladeniča, ki (značilno freudistično) išče očeta namesto posiljevalskega očima in ki skozi igro v igri izreče ne le (značilno lacanovsko) besedo, ampak najde predmet, ki dopolni in reificira tudi njega samega. Nož in smrt sta za tega junaka ljubezen in odrešenje. Ne pa mimetični fakt, kakršnega smo videli v nemški uprizoritvi, kjer je fascinacija prekrila bistvo teksta in temelj avtorjeve eksistence.

"Nože v kurah", ki jih sicer obravnava neki drug trendovski tekst, je slovenski teater, z njim dramatika ter seveda vsakršen širši kontekst, ki ga zajemajo konkretnost, metaforika in metafizični sistemi v zvezi s takšno "posrečeno" sintagmo, "osvojil" že zdavnaj, konkretno pa v Gledališču Pupilije Ferkeverk. Nemška predstava *Shopping and fucking* je sicer v zadnjem delu z direktnim obračanjem na publiko poskušala nekajminutni krvavi prikaz umora, ki ga v tekstu konkretno sploh ni, pretvoriti v brechtovsko družbenokritično radikalnost. Slovenci so se na ta zadnji izziv odzvali odbojno. Ali zaradi "dobrega okusa" ali zaradi nerazumevanja ali zaradi mnenja, da pri nas ni podivjanega, magari vaškega liberalizma? Ne vem. Je pa verjetno to vprašanje le pomembno.

Zapisal sem zgoraj, da svet (zame?) lahko obstoji kot kar koli oziroma kot spremenljivost (nasprotij?). Menim, da se slovenska družba vede kot – vseenost. Njena grotesknost nenehne spremenljivosti (nasprotij?) brez kakršnega koli v širini lastnega časa in okolja zasidranega odnosa bi bila klavrna, če ne bi bila tudi temeljno pogubna, saj je vgrajena v bistvo sodobne slovenske eksistence. Masa kakršnih koli spremenljivosti, do katerih se ne spleča opredeljevati

drugače kot do predmetov trženja (shopping) ali osebkov za seksualne zadovoljitve (fucking), je "sedanjostni" odnos, ki kot "vpogled" v svoje bistvo omogoča dvoje na prvi pogled nasprotujočih si interpretacij, ali grobo mimetičnost pojavov ali estetično igro strukturalnih videzov. Oboje je značilno za slovensko politiko, kulturo, mišljenje.

Oseba iz moje "ontologične farse" *Na zlatih parcelah* v knjigi *Imena igre* se imenuje *Karkoly*. Doslej vem le za dva bralca te drame. Prvi je prenehal takoj po začetku, češ da je to vse skupaj bedarija, drugi pa je tekst dojel kot izjemen. Ne brati drame kot *Karkoly*! Sploh pa iz pogovorov ugotavljam, da tisti zelo redki, ki zagotavljajo, da so tekste in drame v *Imenih igre*, ki so izšli leta 1999, vsaj malo prebiral, za čuda o njih ne vedo kaj prida. Saj se doslej še nihče od njih sam od sebe ni dotaknil preproste uvodne proze, v kateri opišem, kako je bil povod in izhodišče za nastanek celote tega na videz tako nemogoče zapletenega teksta konkretni dogodek, samosežig človeka, ki sem ga poznal.

Kajti kar se zgodi resničnega, se ne more zgoditi drugod kot le zunaj naše vasi! Ki jo raje kar zamolčimo. Saj Slovenija ne premore dogodka, ki bi izražal bistvo sveta! Tukaj ni ne resničnosti niti resnice, ni umorov in ne samomorov, ni radosti niti ljubezni! In tudi človeka ni! Ni.

Kakšen je potem lahko sploh igralčev cilj? A ne le v Sloveniji, ampak širše. Iti do tja, kjer Lacanov Veliki Drugi ni zgolj Nihče? Biti križani?

Patos.

Da.

Na igralški šoli sem se v svojem življenju kot profesor znašel tudi zato, da bi muka in trpljenje (*pathos*), morda strast, postala rob resničnosti in videza. Da bi zgodbo o *Županovi Micki* ali o žrtvi pedofilije lahko vzpostavil kot – *dharmo*. Svojo? Študentovo? Sploh pa, kaj naj bi nenadoma ta indijska *dharna* bila?

Izjemno zapleteno vprašanje. A naj poskusim odgovoriti najprej na kratko. *Dharma* je – neizpolnljiv cilj.

In naj dodam, da cilj, ki mu sledimo s toliko bolj doslednim tehtanjem etičnih vprašanj. Absolutni manko izpolnitve, pri katerem vztrajamo zato, da bi se odprla drugost videnja o svetu, s tem pa možnost dialoškega stika zunaj običajne, iz antične Grčije izvirajoče dialektike. Takšna odprtost, povezana z dejanskim življenjem, zajema svobodno, od posledic zase neodvisno umevanje drugega, ki je – v resnici – v nas samih, v naši notranjosti. Prisoten je kot drugačna možnost obstoja in kot druga oseba, ki biva v nas ne glede na svoje in naše nastajanje ali ukinjanje.

Igra sveta je videti nepremagljiva. Nemogoče je vzeti nase celoto njenega ničesa. Biti igralec na vse? Spremeniti besede, reči in sebe v eno? Biti križani, ki je zapisan z veliko črko? Nemogoče. Vendar zastavljanje vprašanj, čeprav nanje ni nobenega odgovora, vzpostavlja v nas, v posameznikih in v celoti nekdanjega ter prihodnjega človeštva dialog, s katerim se pojavlja smoter, čas, ki "poteka" iz človeškega konca. Drugost bivanja kot relacija med smrtjo in vstajenjem besede. S tem pa seveda tudi govora, gest in podob. Čutiti in dojeti

takšen smoter, ki ga ne moremo opredeliti kot povsem konkreten življenjski cilj, saj bi v tistem trenutku terjal ali popolno odpoved sebi ali neprestano težnjo k polaščanju, je tisto, kar kot Evropejec poskušam razumeti v pojmu *dharm*.

Na takšni čudaški "poti" so lahko trenutki, ki jih v jeziku Okcidenta imenujemo kot transcendentne. Si lahko s tem v igrilstvu kako pomagam? In čemu naj bi se s tem ubadal? Zato, ker se "onkraj" bivanja, kakršnega vzpostavlja občutenje običajnega človeškega, s tem pa siceršnjega fizikalnega časa, v križu med željo-voljo in med mimetičnostjo-strukturo odpira možnost "igre v igri", komunikacije kot drugosti v odnosu z vsakršno identiteto. Ki se sicer v času, kot rečeno, razvija v odtujenost ali v polaščanje. V tem, da se tega zavedamo, čutim pogoj nadaljnjega obstoja. To poskušam opredeliti s svojim pisanjem, v katerem pa sem se znašel prav zato, ker v vsakdanjiku gledališča nisem več videl pravih možnosti za svojo – *dharmo*.

Nobenega dvoma ni, da v gledališki praksi in seveda v pedagogiki s takšno filozofijo samo na sebi ni kaj početi. Poskušam jo tako ali drugače po malem vzpostavljati v osebnih odnosih. Najbolj enostaven primer je v pedagoškem postopku, v katerem naj bi dosegli, da bi izjava, kasneje pa dramska oseba in zgodba postala, kljub temu da jo je napisal nekdo drug, moja. Da bi jo ne glede na situacijo dramskega lika najprej posvojil. Jo izjavljal kot svojo in kot tvojo. Dramska oseba ni lik, ki ga sestavljata zgolj interesantno sestavljena kompozicija mimetičnih detajlov in nekakšna magija, temveč vselej tudi konkretni subjekt iz kosti in mesa, ki se iz lastne situacije in odnosov bolj ali manj dejavno vprašuje o zgodbi sveta.

Imena igre sem napisal, da bi vzpostavil igralske in gledališke možnosti za celotni kompleks vprašanj, ki sem jih obravnaval tokrat in seveda v prejšnjih zapisih in esejih. Ki sem si jih zastavil v svojem v sebi različnem in domala v "kar koli spreminjajočem se" življenju, zaradi česar se ne morem znebiti odgovornosti. Dejanja v zvezi s tem so bila zelo različna. In če jih kdo namerava obravnavati, naj jih kot celoto. Smisel mojih izjav, pa če igram ali ne, in to na odru ali v življenju, se izkaže šele v smeri takšnih koncev in začetkov, tautologij in križanj, ki so del celostnega procesa.

Samozadovoljstvo Francisa Fukuyame nad *Velikim prelomom* z zgodovino časa je zgolj segment nekega strašansko kompleksnega bivanja, v katerem je spregledal večino posameznih in skupinskih usod. V svojo izkušnjo nisem sposoben zajeti sveta Afrike, Azije, Južne Amerike, predvsem pa ne tistega, kar ni njihova "reprezentančna kultura", ampak temeljna beda celih držav in s tem ne nazadnje celotnega človeštva. Ne zmorem ponotranjiti takšnega sveta, ne morem se vživeti vanj, ne morem mu bistveno pomagati ne s svojo karitativno dejavnostjo niti ne s tem, da bi postal družbeni aktivist. Nepredstavljivo je, kakšne apokalipse nas čakajo. Lahko pa poskušam iskati komunikacijo, ki bi vsaj za "drobec časa" presegla lastno identiteto. In na ta način zgolj "mehanično" premikanje v metafizičnem sistemu, ki v najboljšem primeru ostaja izmenjava

idej skozi čas, ne pa prostor za govorico tistega, česar ne morem doumeti, a se izraža kot milost, v kateri mi je za trenutek dano biti nekdo, ki ni – jaz.

Naj si še enkrat pomagam z lacanizmom. V njegovem “obzorju” dobi Križani, zapisan z veliko začetnico, šele kot absolutno nemočni smisel predanosti na milost in nemilost v ljubezen za drugega kot drugega. Lik umrlega, ki je živ v neizgovorjenih besedah.

Morda ima slovensko igrilstvo srečo, da govori v jeziku, ki ga “svet” ne razume. Res da slovensko gledališče takšen “manko” nadomešča s celo vrsto izvrstnih predstav giba ali podobe. Vendar takšne predstave žal ne morejo govoriti o osebni stiski in svojskem pogledu na “svetovno vas”. Morda se motim, a upam, da je v mojem razglabljanju nekaj, kar bi nekoč v praksi (ponovno) lahko bilo izhodišče za igro, ki bi izvirala v ponotrzanem artaudovskem “niču” in hkrati v “telesu” Grotowskega. Spoj med enim in drugim pa je – beseda. Vzpostavljena kot vera (v svojo *dharmo*) in kot refleksija o sebi. S tem pa beseda z vsebino, ki bi bila v temelju spremenjena.

Nikakor ob vsem tem ne trdim, da je odgovor na vprašanje o slovenstvu edino v iskanju poslednje resnice o resnici vesoljne igre. Upam pa si reči, da je politika, ki z mediji obvladuje naš prostor in čas kot edini merodajni izraz sleherne dejavnosti, s tem pa resničnosti, v primerjavi s takšnimi vpraševanji docela marginalna zadeva. Pa naj veljam za čudaka! Tako ali tako se ne morem znebiti občutja, da za svoje “delo” v umetnosti ne bi smel zahtevati plačila, saj naj bi te vrste dejavnost prihajala iz srca. Kot dar.

Je zgornji odstavek naivnost in idiotstvo? Ki oba vodita v nasilje?

Sedim na skledi z lastnimi pljunki?

Kdo ve?

A nadaljujmo.

Temeljna razmerja sveta se kažejo pravzaprav kot “umetniška”, kot zaznavna z ustvarjalnim, v sebi vselej drugačnim, analitičnemu ter s tem sintetizirajočemu umu izmikajočim se pristopom. S čimer mislim povsem določno, da umetnost kot pojav in hkrati kot duhovno dožemanje (staroindijski pomen korena -um- je po etimološkem slovarju prav v smislu dožemanja) ni nekakšna nadgradnja ali nekaj svetu naknadno dodanega in s tem nekakšen civilizacijski luksus, ampak tvorni vir (realnega) obstoja kot takega. Podobno velja za ustvarjalno kulturo v širšem pomenu. Posebej če upoštevamo tudi izsledke v sodobni fiziki, molekularni biologiji, genetiki. Ne morem pa se znebiti mnenja, da je aktualna “genetska evforija” pretirana. V nji se skriva nekaj časovno strukturalni puzzle, ki sicer, neobičajno, izstopa iz posameznega življenja, a ne vključuje neposrednih interakcij, ko se segmenti živosti, organizmi, organi, celice, kot proces ustvarjalno spreminjajo v vselej sebi lastno drugačnost. Ki pa ni to, kar sem poskušal opredeliti s pojmi dharme, transcendence, drugosti, temveč ponovno le metafizični “sistem” dožemanja. Njegov jezik. Komunikacija prihodnosti šele nastaja. V smislu, da lahko dojemamo entelehijo, smoter ali morda smer razvoja kot za-časno oziroma, boljše, kot možnost smeri, ki je

nasprotna običajni dialektiki, ali še drugače, kot njeno latentno iztirjanje. Ki naj, če se vrnem h gledališču, z igralci spreminja pred-stavo o sebi v raz-merja z drugostjo običajnega sveta. Kot odreševanje videza resničnosti o resnici človeške – gotovosti.

Pobiram se namreč, s svojim čudaštvom, s svojim dobrim in zlim, z Genetom, z Linhartom, z Lacanom, in še in še, spričo zgroženosti, ki se me loteva iz dneva v dan, in to vselej na drugačen način. A kaj bi se pritoževal, med drugim me tudi to spodbuja k pisanju.

Resnično ni več pomen slovenske kulture v tem, da potrjuje narodovo samobitnost, ampak v njenem prispevku k ustvarjalni vsebini širše, ves čas v dinamični komunikaciji sebe samo ter s tem svet spreminjajoče skupnosti. Ki se lahko imenuje tudi Evropska. A tudi tu je vse večji razmah novih, v zgodovini še nepoznanih oblik prostovoljne podreditve neposredni povezavi politike in kapitala ter nadaljnega pasiviziranja posameznikov, s tem pa širše družbene komunikacije. Nesvoboda, ki lahko vodi v katastrofo. Nujno bi bilo dejavnejše ločevanje, ne le med zakonodajno, izvršilno in sodno oblastjo, ampak tudi med kapitalom, mediji in politiko. V Sloveniji pa bi najprej sploh moralo priti do "političnega preobrata" v gledanju na kulturo. Ključ reševanja njenih težav je v tem. Seveda bi morala politika samo sebe razumeti kot ustvarjalnost. Kar pa vodi v njeno dekonstrukcijo. In v restrukturiranje njenih temeljev. A tudi k vzpostavitvi normalne državnosti.

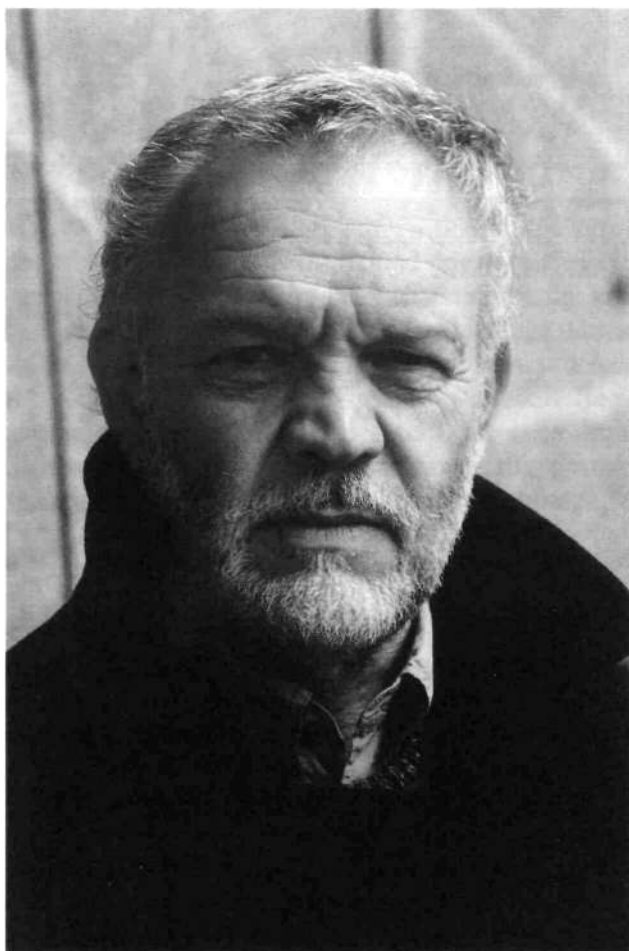
Zadnje čase so se me posebej "dotaknili" knjigotržci z nazivom DZS: Drzni Znanilci Sprememb. Simulaker delnic, uspešnosti kapitalске "proizvodnje" s spreminjanjem ene reči ali osebe v drugo, ne da bi pri tem kdo zasledoval kakšen drug cilj kakor identiteto privatnega jaza, ki malikuje kapital na podobno poenostavljen način, kakor državni uradnik za okencem dojema svojo neprijaznost kot višek ustvarjalnosti. Grotesknost, ki bo – tako kot sicer smehljajoča se "grimasa" Globalizma – prej ali slej eksplodirala v Enotno Formulo Sveta, v Genski Kapital, v Sakralizirano Svobodo, v Upesnitev Apokalipse. V nji bo javnilo tudi netragično izginotje slovenstva. Ko bojo trgovci s svojim političnimi ignorantnimi dušebrižniki vred pogoltnili Šušarski most, grad in vse, o čemer sem poskušal prijazno pisati tam na začetku teh strani, naj vsaj gospoda Cunjaka pustijo zunaj. Skupaj z mano in z vsemi, ki hodimo tam okrog. Naj pustijo še marsikoga zunaj. Tudi če se kdaj dovrši drzno oznanilo, ki bo, kot zdaj kaže, spremenilo Ljubljano in Slovenijo in ves svet v čreva, pokajoča od kapitalске vznesenosti.

Monolog iz zgornjega odstavka naj postane telo. In duh? Zaudarjanje besed kot dialog jaza in kapitala? Zakaj križani? Ker kljub svoji smrti, ki se bo zgodila, ne verjamem v nekakšno svoje nadaljnje življenje, ampak v bivanje brez zavesti o sebi. Kot nekdo drugi. V vseh časih je človek eno bitje. Enobitje. Ki bo drugačno.

Sicer pa, danes, v nedeljo, sem spregovoril z gospodom Cunjakom, s katerim sicer nisva znanca, nekaj besed v njegovem antikvariatu, ki ga zdaj ima na

Gornjem trgu. Kupil sem Njegošev *Gorski vijenac* v prevodu Alojza Gradnika iz leta 1947. Le slučaj je, da so v Črni gori volitve, ki bodo posredno odločale o samostojnosti. Jutri je namreč 23. april, in ta knjiga je darilo ob tej priliki. Kakšni priliki? Kdor ne ve, naj si kupi vsak dan, razen 23. aprila, knjigo. Tedaj pa naj jo dobi v dar. Tudi gospodje, ki se čudijo, če kakšno najdejo v lastni knjigarni. Morda bi se jim tako – posvetilo. In bi dojeli kaj je knjiga. “Križana gora,” bi svojčas o tem s kulturo skreganem obdobju še zavzdihnili stari Ljubljančani.

Ta esej ali spis ali kar to že je je bil zasnovan pred kakšnim letom ali celo prej. Končujem ga v še vedno velikonočnem času leta 2001. Zato Križani? Ali pa je bil pomladni dan, v katerem sem na Plečnikovem mostu zagledal tisto knjigo, prubit na nebo, ki v njem izginjata začetek in konec teh in vsakršnih besed?



KRISTIЈAN MUCK