

# PROBLEMI

## 29

- MATEVŽ HACE: BIKI SE SELIJO (529)  
CVETKO ZAGORSKI: TREBA BO (547)  
VLADO HABJAN: PIDROVA SMRT (549)  
BOGDAN NOVAK: SRCE IZGUBLJENEGA POLŽA (555)  
TONE KUNTNER: PESMI (558)  
FRANČEK RUDOLF: PESMI (559)  
DIMITRIJ RUPEL: KRAVA (561)  
IRENA PUČNIK - MAJA TUL: PESMI (563)  
I. G. PLAMEN: SAMOSTAN NA GORI (565)  
BRACO ROTAR: PESMI (570)  
RIUNOSUKE AKUTAGVA: UŠI (574), PAJČEVINA, prevedla A. M. (577)  
IZ ŠPANSKE SREDNJEVEŠKE POEZIJE, prevedel Andrej Capuder (579)  
VLADIMIR KRALJ: SODOBNA ANTIDRAMA (593)  
MARTIN HEIDEGGER: KAJ JE TO - FILOZOFIJA?  
prevedel Ivan Urbančič (613)  
JANEZ PIRNAT: ODNOS ARHITEKTURE DO SLIKARSTVA (627)  
NOVI ROMAN IN RESNIČNOST, prevedel Filip Robar (637)  
S. SOBOLJEV: DA, TO JE POPOLNOMA RESNO,  
prevedel Dušan Železnov (648)  
V. JERMILOV: POGOJI RESNOSTI, prevedel Dušan Železnov (653)  
JANEZ GRADIŠNIK: NAGLICA NI PRIDA (558)  
DRAGA AHAČIČ: MODERNO GLEDALIŠČE IN NJEGOV IZRAZ (660)  
BORIS GRABNER: DRAMATIČNI NEW YORK (672)  
STANE BERNIK: ODPRTA VPRAŠANJA SPOMENIŠKEGA VARSTVA  
SLOVENSКИH OBMORSКИH MEST (KOPER, IZOLA, PIRAN) (682)  
ANDREJ KIRN: PREGLED ZGODOVINE RELIGIJ (686)

### LIKOVNA PRILOGA:

- APOLLONIO ZVEST: MEDITERANSKI PEJSAŽ II.; LIST I.; NOČNA  
REGATA; ČOLNI (BARVNE JEDKANICE 1965)

AVGUST 1965

# PROBLEMI

revija za kulturo in družbena  
vprašanja, avgust 1965, I. III.,  
št. 29

Ureja uredniški odbor: Vinko  
Blatnik, Barbara Breclj (se-  
kretar redakcije), Božidar De-  
benjak, Janez Dokler, Ervin  
Fritz; ing. Jože Guzelj, Tine  
Hribar, Ivan Hvala, Savin Jo-  
gan, Vladimir Kavčič (glavni  
urednik), Marko Kerševan,  
Andrej Kirn, Viktor Konjar,  
Milan Kučan, Zdravko Mlinar,  
Janez Pirnat (odgovorni ured-  
nik), Franci Polak, Stane  
Saksida, Ratko Ščepanovič

Lektorja: Janez Gradišnik in  
France Vrečar

Uredništvo: Ljubljana, Tomši-  
čeva 12. Telefon: 20-487. Nena-  
ročeni rokopiisov ne vračamo.  
Naročila pošiljajte na CK ZMS,  
Ljubljana, Dalmatinova 4, te-  
lefon: 31 00 33, tekoči račun:  
600-14-608-28 z oznako: za Pro-  
bleme. Celoletna naročnina  
1200 dinarjev. Za študente in  
dižake 900 dinarjev. Cena po-  
sameznega izvoda 150 dinarjev

Izdajata CK ZMS in UO ZŠJ  
v Ljubljani. Tisk, izdelava kli-  
šejev in vezava: tiskarna »Jože  
Moškrič« v Ljubljani



## Biki se selijo

Matevž Hacc

Vsak človek ima kaj, na kar je ponosen. Mlado dekle na lepoto in vablivo postavo, priljudno govorico, dijak na lepo spričevalo in dokončane razrede. Kmet je ponosen na lepe gozdove in živino, sadni vrt, čedno hišo. Gostilničar pa je lahko ponosen na dobro postrežbo in na dobro vino, če mu preveč ne pada dež v sode, obrtnik na lep izdelek, delavski svet na uspehe v tovarni, poslanec na dobro volilno udeležbo, posebej, če mu na govorih bolj ploskajo kot sprašujejo po znižanju davkov, cestah *in* drugih nevšečnostih; nekdanji funkcionar, če ga oni zgoraj in ljudje še cenijo tudi potem, ko so ga zamenjali. Otroci so ponosni na lepo igračko, ki mu jo iz ljubezni ali nečimrnosti kupijo starši, upokojenec na zvišano pokojnino, pa čeprav mu jo dvignejo za tri odstotke in se druge potrebščine podražijo za dvajset, dopisnik, če napiše čedno poročilo o gasilski veselici ali čudovitih uspehih zadrug ali cestah, ki so jih delale mladinske brigade; pesnik, če napiše hudičevo moderno pesem, ki je nihče, razen njega, ne razume; prevžitkar na vasi, če mu da sin na dan vaškega žeganja za liter vina in zavoj tobaka; stari borec partizan, ki ob trpkih urah doma ogleduje stare medalje, če lahko ob pollitračku, ki ga popije z zvestimi tovariši, pošilja vse komolčarje in birokrate, ki so se zrinili na položaje, k hudiču in beseduje, kako bi bilo bolje, če bi lahko sam soodločal o stvareh.

No, to je samo nekaj stvari, na katere je ponosen sodobni človek. Vesel je svojih uspehov, pa če jih prej ne doseže, vsaj v svoji zreli dobi ali pa tik pred smrtjo ali pa tiho pozabo življenja. Tudi direktor tovarne je imel svoj prav, in kadar ga je pičilo, ni odnehal. Direktorju Petru so bili zadružni biki tako malo mar, da se po njegovem mnenju sploh ni izplačalo govoriti o njih, kaj še, da bi se kdo prepiral zaradi njih. Sploh so biki v vsaki deželi predmet hudih razprav in prerekanj. Ljubitelji in lastniki bikov jih na vso moč hvalijo: njihovo barvo, sposobnost, koristnost za

razvoj mladeži, njihovo vlogo pri izboljšanju reje govedi in molznosti v kraju, občini, okraju ali celo deželi. Taki so stari, ponosni kmetje, katere, žal, v socialistični vasi vsak trenutni mojster omalovažuje, nespoštljivo govori o njih, tako kakor o kakšni zanikrni občinski ali gozdni cesti. Prejšnje čase pa je celo deželni glavar obiskal, ker mu je bilo dolgčas v pisarni, svojega šolskega prijatelja in njegovega bika Jureta, ki se mu je čudovito lesketala koža na zadku in vampu. Jure je imel lepe oči, kakor njega dni filmska zvezda Greta Garbo. Mlajši bi ga morda laže primerjali z Brigito Bardot ali kakšnim drugim idolom. Da, razprave o krajevnih bikih še vedno ne bodo zaključene. Vedno se bodo našli ljudje, ki bodo rekli, da biki niso potrebni tiste velike ljubezni in pozornosti, kakor jo je, denimo, v zadruzi imel vodilni zadružnik Trnjulc, ki je ob vsaki priložnosti povedal naslednje: »Naši kraji so nekdanj sloveli po dobrih rakah, ribah, šaljivih lovcih, brhkkih dekletih in ustrezljivi gostilničarkah, lepih jelenih, srnjakih in volkovih ter župniku, ki je konje jahal in govoril ljudem, da so dinarji za prekupčevanje potrebni za cerkev. Naš kraj je v revoluciji imel zveste in postavne partizane, ki so imeli prav. Na oni strani pa je imel tudi čedne belogradiste, ki so mislili, da imajo tudi svoj prav. No, ljubi bog je odločil, kdo ima prav. Imeli smo vesele vaške črednike, ki so znali pasti in piti vino na Vidmu, pri Benčini, Vragu na jezeru in Špeli v Ložu, Vilarju in Žurgu v Jernejevem. Imamo lepe cerkve s čudovitim stropom v Podcerkvi, lepe umetniško izdelane oltarje v cerkvah v Podcerkvi, Kojarščih, Viševku in svetem Juriju v trgu. Imamo ljubeznivega župnika, ki je takoj, ko je prišel k nam, prebarval zvonike, da ne bi kazali svojih starih zaplat mladini in tujcem. Imamo dobre gobe in gobarje, grad pod gozdom, kjer počivajo od težkega dela utrujeni deželani, mlajši in starejši, zgovorni in vzvišeni, mirni in nemirni duhovi, tam, kjer so se nekoč prerivali principi in knezi. Zdaj so tam nekdanji ministri, poslanci, sekretarji in drugi. Imamo kraj, kjer imata dež in sneg, veter in burja svojo barvo, svoj vonj, kraj, za katerim so učitelji jokali, če so ga po dolgem službovanju morali zapustiti, kraj, ki je znan po čudovitih jamah s kapniki in presihajočim jezerom. V našem kraju so resni in vasovalci, ponočnjaki in ljubimci, veseljaki in pevci, narodnjaki in ljubitelji tujih dežel, šeg in navad.«

Vse to je povedal vodilni zadružnik Trnjulc, preden je začel govoriti o veljavnosti in pomembnosti zadružnih bikov Jureta, Murata, Tončka, Šeka, Princa in plavega Brina. Na zadružne bika nista bila ponosna samo Trnjulc in Milan Podgrajc, upravni odbor in zadružni svet. Celu uradniki vseh zadrug v kraju so bili navdušeni nad postavnimi, lepimi in veljavnimi biki. Se lepa Helena je ob vsaki priložnosti dejala višjim okrajnim in deželnim inšpektorjem: »Ali ste videli naše čudovito lepe in čvrste zadružne bika, ki so prinesli srečo in blaginjo v dolino?« Vsak inšpektor je že zaradi Helene in njenih oči obiskal hlev in občudoval v čistem, polbeljenem hlevu postavljene bika. Hlev je stal ob deželni cesti, šumeči vodi in v bližini romantične vaške cerkvice. O bikih je šel že lep čas glas po deželi. Noben minister v preteklosti in okrajni glavar ni žel toliko občudovanja in publicitete. Da, celo lepe ženske, ki zlepa ne pohvalijo kaj v



zadrugi, so jih rade obiskovale. Helena pa je bila neumorna. Vsakemu tujcu je svetovala, naj si ogleda ponos in veselje zadruga. Da, celo kmetje, ki niso bili včlanjeni v zadrugo, in nekdanji kajžarji, obrtniki ter delavci so jih občudovali — tudi bivši liberalci, klerikalci, socialisti in komunisti so se ne glede na nazorska nasprotja strinjali, kako pomembni so biki. Tako so si v tem vprašanju odpustili vsa stara strankarska sovraštva. O tej znamenitosti kraja so se menili iz dneva v dan in iz meseca v leto. Ti strokovno izbrani biki so prinesli v kraj milijone denarja, saj so ne-utrudno plodili krave zadružnikov ne glede na nekdanji svetovni nazor njihovih lastnikov. Vse pripuščene telice so bile breje in so telile lepa, dragocena teleta, za katera so se pulili na semnjih in razstavah domačini in tujci, Srbi in Bosanci, Makedonci in Črnogorci. Po vsej državi je šel glas o čudoviti pokrajini pod gorami, in sicer zaradi gozdov, lepih goved in lepih bikov!

Direktor Peter Dolgan ni mogel pozabiti, da ga je tisti Trnjulc posankal iz bikovega hleva. Ni mu šlo v glavo, da se nista mogla kar na hitro pogovoriti, kakor se v socializmu lahko naglo pogovorita dva človeka. »Hudirjev Trnjulc, pomnil me boš, kdaj si mene zaradi tistih usranih bikov napodil iz hleva! Ja, saj se je menda zadružnikom od teh bikov že v glavi zavrtelo ali kaj, saj se z njimi bolj hvalijo kakor z lastnimi otroci.« Svojim znancem pa je povedal, da bo tako dolgo napenjal vse svoje moči, sposobnost in veljavo, da dobijo preurejeni hlev za svoj obrat, ki se bo razvijal in prinesel več, kakor prinesejo v ta kraj toliko hvaljeni biki.

Direktor je imel dobre zveze z nekaterimi poslanci, ki so dolga leta v skupščini čudovito molčali in telovadili, kakor je treba, da se ne bi zamerili in na slab glas prišli, da bi jim nikdo ne mogel očitati, da niso na liniji, ali kakor so temu radi rekli, »da so na repu ljudskih množic«. Direktor je seznanil svoj delavski svet in upravni odbor tovarne, mojstre in uslužbence, ni pa pozabil stopiti tudi k predsedniku občine Markolčiču. Mahal je z rokami v svoji vnetosti za dvig kolektiva, za proizvodnost in boljšo kakovost. »Tovariš Markolčič, ti znaš, zato pomagaj urediti to reč, da bomo dobili tiste prostore za obratovanje. Potrebni so nam, za proizvodnjo gre! Nič nimam proti Milanu in Trnjulcu, pa tudi proti zadrugi ne. Bog z njihovimi biki, kravami in teleti ter pašniki! Toda tiste prostore ob deželni cesti potrebujemo mi, saj sem o tem obvestil že tudi veljavne in deželne ljudi.«

»Kaj pa so dejali ti?« je hlastno vprašal direktorja predsednik Markolčič in se zazrl v razburjeni, zardeli obraz Petra Dolgana. »Ja, veš, ti, Markolčič,« je mencial Peter, »minister je rekel, da je to sitna reč, ker je linija, da je treba zadružništvo dvigati, z biki pa da še v življenju in med ministrovanjem ni imel posebnega opravka. Ker pa ljubi mir in demokracijo, je za to, da se v miru pogovorimo, ker je to tako razburljiva zadeva s temi zadružnimi biki. Toda nanj se zanesem, da bo kljub temu rekel kakšno besedo za nas. Gre pač, tovariš Markolčič, za to, da tudi ti prepričaš občinski odbor, da bi podprl našo stvar.«

Markolčič bi rad ustregel. Cenil je prizadevnega in sposobnega direktorja, ki se je tako gnal za razvoj in kolektiv v tovarni. Kljub temu



pa je Markolčič kot predsednik lepe male občine cenil in spoštoval tudi trud in delo, napore in žrtve združnih moč, ki so imeli pri letnih občinskih zborih lepe uspehe. Bil je za kompromis. To besedo je slišal od nekega poslanca z naočniki, ki je večkrat poskušal vzgajati mladega predsednika Markolčiča. Zato je dvignil roko, ostro in resno pogledal Petra Dolgana in mu dejal: »Preudarno bo treba to zadevo urediti.« Markolčič je vedel in slišal več kakor Peter, kako občinski ljudje cenijo krajevne združne bike.

V predsobi predsednika Markolčiča so se jezili nestrpni čakalci: trije obrtniki zaradi visokih davkov, dva kmeta zaradi vaškega potu, ki ga je občina zanemarila v proračunu, in ravnateljica osemletke, ki ji je zmanjkalo drv za kurjavo, ker je bila huda zima. »Kdo neki je le, da tako dolgo vleče?« je vprašal ravnateljico, prikupno Justinico, obrtnik — krojač in se namrgodil. »Hm!« se je nasmehnila ravnateljica, »Peter Dolgan je v važni bikovski zadevi!« namuznila se je in dala prst na usta. »Predsednik me je naročil, zgovorila sva se za to uro. On ne utegne, jaz pa še manj, ko v šoli držim red.« Resno se je priklonila čakajočim in odbrzela po stopnicah v šolo na učiteljsko konferenco.

»Ah, take ženske, odločne in delavne, bi morale biti tu na občini!« je vzdihnil krojač. »Pametna ženska ljubi red in delo,« je pripomnil visok kmet in se pridušal, da ne bo več dolgo čakal. »Petra naj vrže Markolčič iz občine, ker dela zgago združnikom!«

»Molči, ti!« ga je zavrnil krojač. »Direktor Peter Dolgan je dobro zapisan pri Mozoljcu in nekaterih drugih tam. Zato lepo mirno in vdano čakaj, da bosta končala, pa še kavo popila povrh!«

Odprla so se vrata in Peter je odhajal zaskrbljenega obraza. Cigareta mu je visela sredi ustnic. Trdno je sklenil, da bo dobil prostor, pa naj stane, kar hoče. Pred gostilno sta se srečala z Milanom. Povabil ga je na konjak.

»Čez eno uro mi pridejo iz glavne združne zveze,« je dejal Milan in si prižgal cigareto.

»V eni uri se bova še marsikaj pomenila,« je z mehkim glasom dejal Peter Dolgan in se skrbno zazrl v shujšani in zaskrbljeni Milanov obraz. »Nekam te jemlje,« mu je dejal, ko sta sedela v sobi pri konjaku.

»Kaj bi me ne jemalo!« je odvrnil Milan, »to delo, konference, odkupi zemlje, prepiri s kmeti, ukazi od zgoraj: delaj tako, premalo si ti, Milan, elastičen, bodi bolj hiter, bolj odločen, kakor da bi bil na fronti v partizanih, tako je zdaj. Pa prideš še ti, Peter, in mi po nepotrebnem zakuriš s tem, da po kraju razbojnaš, da nam boš pobral hlev ob deželni cesti. Tristo hudičev, domačin si, Peter, zato ti rečem, da bodi pameten v delu in govorjenju. Kako bi ti gledal, če bi ti jaz hotel v imenu zadruge nekaj vzeti, te vprašam? Ti, Peter, rečem ti, da bi vsak hudič, vsak zmenè, ki ni nič prispeval k naši zadruzi, rad jemal in komandiral. Sit sem že tistih od zgoraj, ker mi nauke delijo, kakor da bi bil njihov šolarček, ne pa veljaven direktor, ti rečem. Oj, ti fantič ti, so rekli moj dedek, ki so bili znani kot velik šaljivec. Tako vidiš, Peter, da me nekateri jahajo kar na suho. Še oženiti se ne utegnem. Za to drugo se bom vès izčrpal. Osem-

urnika sploh ne poznam, kakor ga ti, Peter, in tvoji delavci. Prosim te, pusti že pri miru naše hleve in rejo bikov. Naš zadružni svet je sestavljen iz pametnih mož in vsi so skočili pokonci. Za to reč se zanimajo tudi oni zadružniki zgoraj. Pusti naše, Peter, kakor jaz pustim tvoje, oziroma vaše. Za naše hoje so ti stroje kupili, hlač iz sebe pa ja ne bodo za vas slekli!«

Milan je končal in na dušek spil iz kozarčka konjak.

»Prinesi, no, Mima, še eno rundo!« je zaklical in si obrisal usta.

Direktor Peter Dolgan je pozorno poslušal Milana. Usta je kremžil v posmeh. Užival je ob težavah, ki mu jih je zaupal Milan. Na kmete in kmečko vprašanje je gledal zviška, to je izviralo iz mladosti. Hrepenel je po gruntu, pa mu ga je oče pred nosom dal mlajšemu bratu, njega pa poslal v obrtno šolo, da bi se kaj izučil. Zdaj je strastno ljubil stroje. Poslušal bi jih noč in dan. Kadar so pripeljali iz dalnjih krajev nov ali star stroj, je hodil okrog njega, ga ogledoval in otipaval. Prav z materinsko ljubeznijo je ljubil svoje stroje. Svojim v tovarni ni bil ošaben direktor. Med delom pa je delavce in delavke opozarjal, kako naj delajo s stroji, da bodo pravilno negovani. Strogo je pazil, da so bili v pravem času namazani in očiščeni. Pazljivo je poslušal poročila svojih mojstrov o proizvodnji, o delovni disciplini, o zmogljivosti strojev. S stališča tovarne je morda imel prav, da se je boril za prostore, kjer bi namestil nove stroje in nove delavce, ki so se prihajali vsak dan ponujati v njegovo pisarno. S ponosom je gledal te gruntarske fante in može, dekleta in žene, ki jim pred nekaj leti še na misel ni prišlo, da bi si poiskali delo v tovarni in zaslužili. Toda zemlja se jim je zamajala pod nogami, postali so negotovi zaradi davkov, taks, doklad in zmeraj večjih bremen, ki jim jih je nakladala občina in drugi forumi. No, pa še zadruga je prišla s svojo zahtevo in povedala, katere parcele bo vzela v najem. Mladini pa ni bilo treba trikrat reči: »Pusti delo, kjer delaš po deset ali pa tudi po šestnajst ur za slab zaslužek, pojdi v tovarno, kjer bo osem ur dela in primerna plača, bodo nagrade, plačane nadure, dopusti, razvedrilo.« Stroji in dobri sveži delavci, to je bilo tisto, zaradi česar je bil Peter Dolgan tako ponosen, samozavesten pri delu in načrtih. Zraven tega je vedel, da ima zaslombo pri takih, ki imajo besedo. Deželni funkcionarji so si ogledovali novo tovarno in obrate, ki so bili razmeščeni po kraju. Pohvalno so se izražali o prizadevnosti direktorja, ki je skrbel za podjetje kakor dobri vrtnar za cvetice. Nihče pa si ni utegnil ogledati zadruga in prelepih bikov ob deželni cesti, saj so si po dolgi vožnji v lepih limuzinah vsi želeli najprej priti v gozdove, kjer jih je že čakal lajajoči srnjak ali rukajoči jelen. Tam so se odpočili in pomirili živce po ogledu tovarne in izmenjavi priučenih besed o vlogi upravnega odbora in delavskega sveta.

Vse to je Milan vedel prav tako dobro kakor Peter Dolgan sam. Pa kaj je hotel? Ni ga bilo deželnega funkcionarja, ki bi blagohotno dejal, da bi bilo primerno in umestno, če bi za dve leti prišel Milan Podgrajec voditi tovarno, zadrugo pa da bi prevzel okretni in brezobzirni Peter Dolgan, ki bi na vojaški ali kak drugačen način, denimo v dveh letih, spravil vso ravninsko zemljo v roke zadruga. Kmetom pa bi nasvetoval, naj kosijo laze in senožeti, kamenite kraške ograde, ki so jih



nekoliko očistili, otrebili in uredili pradedje v šestnajstem in sedemnajstem stoletju.

»Vidiš, Peter, vsi smo se borili za to, pa tak razložek v načinu dela. Tebi gredo vsi na roko, ti rečem, prav vsi. Blagor ti, delavci ti stojijo pred vrati, vzameš jih, kolikor jih hočeš. Jaz pa dobim kakšnega cigana in kakšno babše za pisarno. Vse drugo je tako po mesec, dva, pa ti gre. Zato te prosim, ne delaj mi zgage, ker bo huje kot v revoluciji. Če bodo koga pretepli, ne odgovarjam. Hudič neumni, zavedaj se, da smo dali za ureditev hlevov, kjer imamo bike, več kot tri milijone dinarjev. Tega niso dali ne občina in ne višji združni forumi, ki mi kar naprej pamet solijo. To so skupaj znesli naši mali kmetje, združniki. Strela ti jasna, saj si se tudi ti na kmetih in na vasi povrgel, pa si tak do nas. Zidajte, dobite solde! Zidajte, ti svetujem, pa boste v svojem. Kaj bi, s tujo mastjo si je lahko mazati svojo zadnjo. Sploh si nekateri mislijo, da si v zadrugi s špekulacijo pomagamo, da lahko kupimo traktor, kosilnice. Ves ta denar je prigran, znesen skupaj od naših članov, malih kmetov.«

»Beži, no,« ga je zavrnil Peter Dolgan, »koliko pa dobi zadruga marže pri lesu, pa ne pomagate ne sekati, ne voziti hlobov, drv ali tramov. Nadalje dobite nekakšne marže in takse od prodane živine, skratka, povsod iščete dobičke, odirate združnike, da se bog usmili,« mu je posmehljivo odvrnil Peter Dolgan. »Zaslužite pri krompirju, mleku, prašičih, jajcih, malinah,« ga je oponašal Milan in poklical še eno rundo konjaka.

»Naši računi v zadrugi so čisti, veš, ti, Peter! Mi članstvu povemo, kako smo gospodarili, če nam pa od zgoraj svetujejo in ukazujejo, pa ne morem nič za to. Zdaj naj se združujemo, hudirja, zgoraj naj bi se bolj združevali, saj imamo cele kombinatne pisarjev in inšpektorjev!«

»Kaj bi se prepirala!« je dejal Peter Dolgan, popil konjak in znova naročil rundo konjaka. »Milan, veš, tiste bike pripelji k Rotarju, bo dal hlev, res, da je bolj majhen in vode ni pri roki, toda vi boste imeli svoj hlev za bike, mi pa bom imeli nov obrat. Na vse strani bo prav.«

Natakarica, mlada in čedna, sicer pa zaspanka, je tokrat prisluhnila pogovoru direktorjev. Mršav upravnik gostilne je vstopil skozi priprta vrata in želel vsem dobro jutro. Za njim sta vstopila dva, ki sta prepevala tisto staro »Kosec koso brusi, a žanjica žanje, kmet pravico terja ali je ne najde«. Vtem pa, ko sta v kotu zagledala direktorja Dolgana, sta umolknili in se izmuznili iz pivske sobe.

»Si ju videl? Namesto da bi delala v tovarni, ga poganjata,« je mračno dejal Peter. »Pol leta delata pri nas. Odpustil bi ju, toda, čeprav sta pijančka, sta izredno pridna, kadar delata. Pustila sta starše in grunt. Po urah delata še doma. Pridna sta, čeprav vedno kolneta tovarno. Na sindikat se požvižgata. Včasih sta bila partizana in celo v partiji sa bila. Ker pa sta po vojski kritizirala tiste odkupe, so ju vrgli ven. Kadar srečata sekretarja Mozoljca, mu povsod zapojeta prav to pesem 'Kmet pravico terja'. Leta bodo minila, preden se bosta umirila in postala redna delavca.«

V sobo je prišla lepa Helena: »No, Milan, iz Ljubljane so prišli, čakajo te. Boš popoldne pil, ko bomo slavili svetnika Gregorja.«



»Ja, ti, Helena, kako se pa ti obnašaš!« je vzkliknil direktor Peter. »Milana bi morala poklicati, kakor je treba. On je tvoj direktor, ne pa neki Milan, saj nista mož in žena. Tudi ljubica menda še nisi njegova, prekleto, spoštuj prizadevnega direktorja!«

Helena je osupnila, ni pričakovala, da jo bo Peter napadel.

»Kaj vam mar, kako pokličem Milana? Vam pa rečem v imenu članov zadruga in združnih uslužbencev: pustite naš hlev in bike pri miru! Kaj vtikate nos v združne reči. Zgago delate, to vam rečem!«

»Molči, Helena! Tebe jaz ne bom ničesar vprašal, saj nisi direktor! Brigaj se za svoje delo in vaš afežejevski semenj!«

»Če bi bila tvoja žena, duš, bi te naučila reda in spoštovanja do ženske!« je vzkliknila Helena in za seboj zaloputnila vrata.

»Madona, ta pa ima gobec!« je vzkliknil Peter.

»Pridna pa je,« jo je pohvalil Milan, »življenje bi dala za napredek zadruga. Takih žensk nam je treba!« je dodal. »Tepla bi se, ti rečem!«

Vstala sta. »Nič se nisva pogovorila,« je mračno rekel Peter.

»Pusti to reč!« je dejal Milan.

Hladno sta se poslovila.

Tudi Milan in Trnjulc nista držala križem rok v bitki za združne prostore. Seznanila sta s tem poslanca domačina, ki je bil že njega dni naklonjen kmetom, zlasti tistim v zadrugi. Sodil je med tiste redke, ki se je v skupščini oglašal zanje, pa čeprav je bil v manjšini in je zavoljo tega lezel po družbeni lestvici vedno niže. Ljubil je sproščeno in demokratično razpravo, sovražil je lizune in samovoljneže. Očitali so mu, da nekaterih višjih ni tako cenil, kakor bi oni želeli. Z nekaterimi nekdanjimi vplivnimi tovariši so se zavoljo tega ob srečanju pogovarjal bolj na kratko in hladno. Nekdanji minister mu je znenada hotel pojasnjevati linijo, poslanec pa se ni pustil poučevati, saj je menil, da imata enako revolucijsko preteklost. Nekaterim »redoljubnim« se je zdelo, da poslanec nima dovolj posluha za pokornost in da ima trdo bučo. No, prav ta poslanec pa je cenil okornega Milana Pograjca, Trnjulca, Sterleta, še starega in mladega Jakopina je cenil zavoljo ljubezni do zemlje in lepih gozdov, čeprav sta ga oba zmerjala v gostilni. Poslanec je bil domačin in je vedel, da je treba ljudem, ki so v težavah, odpuščati, ne pa jim, kakor nekateri, groziti z milico. Poslanec se je zavzel za združne reči. Očital je Milanu, da je privolil v zidanje odprtih hlevov; dejal mu je: »Vidiš, Milan, ljudje imajo prav, ko pravijo, da je to oslarija. Naši kraji so pozimi preveč mrzli za tako reč. Pa, saj si domačin, kaj bi ti pravil te stvari.«

»Višji združniki so me skoraj prisilli k zidanju, kar onim reci, če jih boš prepričal!« je vzkliknil Milan.

»Če bi bil vodilni član združne zveze, bi jim že na uraden način to povedal, tako pa ne želim imeti nobenega opravka!« je zamrmral poslanec in pljunil v kot hleva.

»Ljudje me zmerjajo, posmehujejo se mi zavoljo hleva. Ondan se je peljal po cesti okrajni sekretar. Na cesti, prav pred našim hlevom je imel avto defekt. Sofer je krpal gumo, jaz pa sem se prav takrat pripeljal z motorjem. Ustavil sem vozilo, pozdravil sekretarja in ga povabil,

naj bi si ogledal naše krave in teličke. 'Beži no,' mi je rekel in si prižgal cigareto, 'drugič, zdaj ne utegnem! Koliko telet na leto ti dajejo krave,' je vprašal. Pogledal sem ga in videl, da se ne šali. Na moč resno sem mu odgovoril: 'Tovariš sekretar, naše krave pogosto telijo, pa kljub temu dajo po nekaj tisoč litrov mleka na leto. Če pa bi popile več ljubljanske vode, bi dale vsaka po deset tisoč litrov mleka.' Šofer, ki je to slišal, se je zakrohotal pod avtom. Vedel je, da vlečem sekretarja. 'Radi pijete mleko?' sem vprašal sekretarja, « je s posmehom nadaljeval Milan. »O, ja,' je rekel, 'smetano pa imam še rajši.' 'Vidite,' sem dejal, 'neki kmet v vasi Podlesek, da bi ga strela, pa ima tako kravo, ki daje po šest centimetrov debelo smetano na mleku. Pravijo, da mu je oni dan padel triletni fantiček v skledo, pa se smetana ni pretrgala.'«

Poslanec se je Milanovi pripovedi režal na vsa usta in ga potrepljal po rami.

»Čudovita krava, kajne?« je presenečeno dejal sekretar. 'Kaj zadružne krave nimajo tako dobrega mleka?' 'O, ne, za zdaj še ne. Rad bi kupil za zadružni hlev tako kravo, pa je ne proda tisti zviti kmet niti za milijon dinarjev ne.' 'Vidiš, če bi imel tisti kmet po deset takih krav, pa bi postal nov vaški kapitalist!' je menil sekretar, si ogledoval lepo zlikane športne hlače ter kadil cigareto za cigareto. 'Prej, ko bo minilo pet let, bodo tudi naše zadružne krave dajale tako dobro mleko!' je dodal in mi smeje ponudil dišečo cigareto. Potem pa se je vsedel v avto, še prej pa mi je krepko stisnil roko pa še pred odhodom zamomljal 'taka čudovita krava, hm!' Odpeljal se je, jaz pa sem obstal pri motorju in še dolgo zrl za tem ljubeznivim sekretarjem, ki vse verjame, kar sliši.«

Poslanec je Milanu obljubil, da bo govoril z nekom, ki ima besedo, da bi utešil Petra Dolgana hudi apetit po zadružnih stavbah. »Zdi se mi, da bo tebe pri novem zadružnem odprtem hlevu največ stal tisti zid, ki ga ne boste gradili. Vidiš, sekretarja si vlekel za nos zavoljo tiste krave in molznosti ter telet. Tebe pa so drugi navlekli, da si zidal odprte hleve.« Potem pa je končal svojo pridigo, potrepljal krave po zadkih, si ogledal vimena in letnice nad jaslami.

Milan pa je nenadoma vprašal poslanca. »Ti, čudno se mi zdi, zakaj nisi v glavnem zadružnem svetu ali odboru, saj se za zadruge in živino še bolj zanimaš kot za tovarne!«

»Eh, kaj bi,« je odkrito odvrnil poslanec, »takih, kot sem jaz, ne marajo posebno. Veš, nisem kimovec in gobec imam, to veš. Povem, kar mislim, in se pri tem ne oziram na avtoritete. Saj se nisem med vojno in še prej tolkel za to, da bi potem samo kimal in bi drugi mislili in delali zame. Veš, saj bi tudi tvoja zadruga bolje uspevala in prijetneje bi jo bilo voditi, če bi imeli najboljši gospodarji resnično besedo pri soodločanju. Tako pa . . .« Odkimal je, ko je zagledal neurejeni kup gnoja.

Milan je menil, da imajo zgoraj preveč direktorjev in pisarjev, ki govorijo, kaj sme zadruga in kaj ne sme, in zdaj bo morala oddati vse obrate, ki jih je ustanovila s svojimi prisluženimi sredstvi.

Izenada je v zadružni hlev vstopil direktor Peter Dolgan. Začudil se je, ko je zagledal poslanca, kako vneto ogleduje krave.



»V našo tovarno pa te še ni bilo!« mu je poočital.

»Beži no, Peter, saj pri tebi si obiski kar kljuke podajajo. Vsak vas hvale in dviga, lahko si domišljav zaradi tega. Veš, krav se pa vsak izogiblje, čeprav tudi krave potrebujejo posebno pozornost. Vsi pa imajo radi meso in mleko.«

»Daj no daj, še ti nam pomagaj, da dobimo prostore ob deželni cesti!« je nenadoma dejal Peter. »Rekel sem že Milanu, da bi bike lahko preselili v Rotarjev hlev. Vse stroške bi plačala in povrnila naša tovarna. Veš, petdeset delavcev bi lahko takoj zaposlili in dobili bi nove stroje.«

»Živinorejski svet je proti! To sem ti povedal,« je odločno odsekal Milan. »Če bi privolil, bi planili po meni vsi člani združnega sveta in ostali. Kakor gnida si se zapičil v naše hleve, pa še kmečki sin si bil nekoč, Peter.«

»Pusti tisto o kmečkem sinu, na to sem že pozabil, davno je že tega, ko sem sam čedil krave!« je prezirno dejal Peter.

»Čuden duh je v hlevu,« je povzel. »Pa menda vam ja ni denarja zmanjkalo, da niste zadnje stene zazidali. Aha, saj res, moderni ste postali v zadruzi, ja, moderni! Pa, saj mi to ni mar. Rečem ti, Milan, da bo hlev ob deželni cesti naš, ker ga potrebujemo, na vasi pa je dovolj hlevov, ki so prazni. Kar je bolj rentabilno, naj se razvija. Res je, da vidva s Trnjulcem bolj cenita vaše bike kot pa dekleta.«

Njegovemu dovtipu se ni nihče smejal in hladno so se razšli.

Zgodilo pa se je tako, kakor je prerokoval Peter Dolgan. Milana in Trnjulca so z vseh strani prepričevali, da je bolj gospodarsko, če oddajo hleve, v katerih imajo bike, ob deželni cesti in cerkvi znanega vročega svetnika s košato lipo pod seboj. Bike naj spravijo v vas Podlessek k Rotarju, kjer je sicer manjši hlev; pa tudi iz prometnih ozirov je potrebno, da gredo biki v stransko vas. Deželna cesta je za promet, ne samo za hlode, drva in pridelke domače in sosedne republike. Po deželni cesti se vozijo na zasluženi počitek razni zaslužni ljudje. Bik pa je bik in mu ni zameriti, če se takrat, ko ga ženejo na vodo, zakadi v avto in nesreča je lahko takoj tu. Kaj pa turizem? Saj bik ne loči niti avto domačega direktorja Petra Dolgana, ki bi bil morda potreben, da ga malo splaši, od avta kakšnega uglednega gosta. Kakšne sitnosti bi lahko nastale! Lahko še kateremu zmečka klobuk ali pokvari puško, razbije šipo in vznemiri počitka potrebnega človeka! Kako naj bi se potlej zagovarjal, denimo, živinorejski svet bikorejcev? Milan in Trnjulc sta menila, da če bi biki nekoliko preplašili kakšnega združnega veljaka, nič ne de. Združni veljak bi že prišel kmalu k sapi. No, pa so rekli, da miličnik tudi ne more varovati deželne ceste prav pred hlevom za bike, saj ima važnejšega posla dovolj, če lovi kakšnega tipa, ki je, denimo, ukradel kolo ali pa odpeljal hlode, ki še niso bili žigosani, na žago. Pogosto mora pomiriti še kakšnega kričača v gostilni. Prišli so še nekdanji minister in rekli besedo v prid tovarne. Milan, Trnjulc, Strle, Jakopin, ves združni svet, upravni odbor, lepa Helenca in ostali pa so kleli kakor stari notranjski furmani. Toliko kletvic še ni bilo izrečenih vseh deset let socializma. Če bi se trideset nezakon-skih otrok namah rodilo v eni sami vasi, ne bi toliko kleli, kvečjemu bi se



smejali podjetnim ženskam in možem! Tako so bili jezni, da deset dni niso brali časopisa. Nista jim bila mar ne Burma, in Hruščev, in de Gaulle, še manj pa, kaj rečejo bližnji deželni sekretarji. Jezilo jih je samo, da ni obveljala beseda Milana in Trnjulca in tudi ne veljavnega združnega živinorejskega sveta. To jih je peklo in grizlo. Nekateri so obračali oči k nebu in prosili ljubega boga, naj dá po gobcu direktorju Petru Dolganu in vsem tistim, ki so krivi, da se bodo biki selili iz vasi. Take ljube in vsestranske pozornosti niso bili menda v slovenski deželi še nikdar deležni nobeni biki. Odkar so stranke, se niso ljudje še nikdar tako pogovarjali o ministrih in poslancih, kakor so se pogovarjali o usodi bikov, ki so pred leti prinesli blaginjo in srečo v sleherno kmečko hišo, kjer so imeli rovdniško živino.

Pomagala pa ni ne molitev, še manj pa kletev.

Nekega vetrovnega dne je bilo. Nad vzhodnimi gorami je zardela zarja, kar je pomenilo, da bo deževalo. Zgodnji ljudje so šli sključeno po opravkih. Ženske so hitele k zornicam v farno cerkev. Počasi in kar se da slovesno so šli drug za drugim iz hleva združni biki, vsem na čelu pa krasni, dragoceni Turk, ki se mu je svetlikala koža in so se mu prelivale barve, vredne velikega umetnika z močnim navdihom. Turk je divje in presunljivo zarjovel, kakor da bi slutil, da za vedno zapušča svoj stari domači krov. Zarjuli so še ostali biki, kakor da bi razumeli krik svojega vodje. Spričo te tulbe so vzletele kavke iz stare lipe pri cerkvi. Gonjači so bili potrti. Kaj bi ne bili! Za Turkom je šel bik Jure, za njim Švejk, Lisk, zvrstilo se je vseh osem bikov. Ljudje v vasi so odpirali okna in žalostno zrli za odhajajočimi plemenjaki. Milan in Trnjulc sta se tisti dan od jeze napila konjaka. Podleskovčani so za vrtom čakali na prihod bikov. Vedeli so, da bo vas, kljub nesreči, ki je zadela zadrugo, pridobila na ugledu, ker bodo v njej biki plemenjaki. Biki pa so korakali drug za drugim in žalostno rjovel, da jih je bilo slišati po vsej dolini. Slišal jih je tudi direktor Peter Dolgan in se na tihem smehljaj. Sišali so jih tudi tisti ugedni gostje, ki so se peljali na lov. Poslušali pa so jih tudi združni člani, ki so biko ljubili in cenili bolj, kakor so njega dni stari ljudje sveto trojico.

Biki so se torej selili in prepiri okoli njihovega hleva so bili za nekatere odpravljeni...

Tisto leto pa še ni bilo konec Milanovih skrbi. Vedel je, da ga bodo nekateri združniki napadali. Prosil je Trnjulca, da bi ga v razpravi krepko podprl in zagovarjal. Prenekateri združnik je grozil, da se bo na občnem zboru izkašljaj zaradi bikov, odprtih hlevov, najemnine za zemljo in vsega, kar je tiščalo razgledane združnike. V zraku je viselo nekaj negotovega. Po kraju so se širile vesti, da so oni višji veljaki, katerih večina članov niti poznala ni, sklenili, da je treba zadrugo povečati tako, da bi bila samo ena v kraju. Nekateri so dejali: »Naj delajo, kar hočejo!« Drugi pa so rekli: »Naj vendar nam prepustijo odločitev, saj Milan in Trnjulc ter nekateri še ne predstavljajo zadruge!« Tretje je jezilo: »Kaj se Mozoljc vtika v združne posle! Mozoljcev in Markolčičev ne potrebujemo, da bi nam komandirali v zadrugi. Mozoljc naj skrbi za to, za kar smo ga

postavili. Zanj bo tako najbolje. Če je bil nekoč oficir, je bil za vojake. Mi, zadružniki, pa nismo vojaki, da bi nas nekdanji oficir učil reda, združnega dela in misli ter običajev.« Eni pa so pripomnili: »Nekateri mešajo štrene, potem nam bodo pa še občino pobrali in za vsako figo in vsak podpis ter vprašanje se bo treba peljati z avtobusom več kakor dvajset kilometrov daleč. Kam bomo prišli, če se bo to zgodilo? Na vse te stvari nič ne pomislijo tisti, ki si vse te reči izmislijo; ne pomislijo, koliko stanejo človeka en dan izgube, jeza, potni stroški, čakanje pred novimi vrati, gneča v avtobusu, prerekanje za prostor, razpravljanje v drugem kraju, jeza doma, nepotrebna kletev vseh. Za vse to imajo nekateri enak pripravljene in obrabljene jalov izgovor, da se bo pocenilo pisarniško delo, da bosta zadruga in občina imeli večjo moč, če se bosta združili, manj bo uradnikov, manj davkov. Vaščani pa vedo, da linija ne more biti več kakor ljudje.«

Nekateri zadružniki so ostajali doma in kritizirali, da se Milan in njegovi niso pogovorili, koliko najemnine bodo plačali za zemljo. Jezni so bili na Milana in Trnjulca, ker so menili, da sta bila pri odvzemu hlevov ob deželni cesti premalo odločna. Zdelo se jim je, da sta bila onadva kriva, da so tako ponižali njihove bijke pa njihov sloves, ki so ga ti plemenjaki uživali. Morali bi Petra Dolgana vreči ven, ko je brkljal po zadružnih hlevih. Sumljivo jim je bilo, da ima kovačija še vedno zgubo, da ni nič dobička od mesnice. Sklicevali so se na predvojne čase, ko je ta posel tako cvetel. Če mesar ne ustreza, ga je treba zamenjati, kakor vola pri vpregi ali v gozdu. Vedeli so, da so mesarji dobri posestniki, ki jih dobiš ob vsaki uri v gostilni namesto v mesnici. Milan je to vedel, toda tudi njega so včasih videli v gostilni pri kozarčku konjaka. Uslužbenci radi posnemajo dobre in slabe lastnosti svojih predstojnikov. To je najbolj čutila Helena, ki je včasih med službenim časom v gostilni jezna iskala kakega tehnika, včasih pa celo Milana, ki je ob kozarčku konjaka ali skodelici kave kakšnemu občinskemu odborniku ali človeku, ki je imel veljavo v tovarni, rad razkladal zadružne težave in skrbi.

»Salamenski dedci, mar je treba, da vas iščem po gostilnah?« je pogosto godrnjala. Nekoč je oponesla nekemu tehniku: »Kar pisalno mizo vzemi s seboj, pa tam uraduj!« Ježen je bil, da ga je okregala. Toda, kaj naj bi ji storil? Helena je dobro pazila na ugled in veljavo zadruga. Skrbela je, da so tudi druge uradnice hrepenele, da bi imela zadruga v kraju in med ljudmi tako veljavo in ugled kakor tovarne. To si je želel tudi Trnjulec.

Tistega deževnega dne so zadružni člani do zadnjega kotička napolnili kino dvorano. Želeli so dobiti jasen račun o zadružnem gospodarstvu in še o marsičem drugem. Okrog oglov je tulil pomladni veter. Dež je neslo ljudem v obraz. Bila je nedelja v marcu. Mnogo ljudi se je vsulo iz cerkve, kjer so radovedno poslušali postno pridigo mladega župnika, ki je prišel iz dolenskih krajev sem past duše faranov. Nekateri so zavili v gostilno na kozarček slivovke, konjaka ali četrtinko vipavca, preden bodo slišali poročila o vodenju zadruga. Ženske so postajale pred oglasno desko, brale kričeče lepake o kinopredstavi, o predavanju o ženskih boleznih, športni tekmi in še druge. Po cesti so kolovratili štirje pijanci in hreščeče prepe-



vali. Minulo noč je bila namreč veselica. Avtobus je trobil in skropil na levo in desno. Ljudje so se mu jezno umikali. Stirje mladi fantje so drveli skozi trg na motorne dirke v sosednjo občino. Brivec je zaspan odpiral svoj lokal, pred katerim so že čakali moški.

Milan je bil neprespan. Bil je na veselici do dveh po polnoči. Krepko je poganjal konjak in se do polnoči prepiral s Trnjulcem. Saj bi se že prej odpravil spat domov, pa so ga ženske kar naprej hodile iskat za ples: »Tovariš direktor, bova začela?« »Tovariš Milan, mene še pozdravil nisi!« »Tovariš Milan, samo na zadruško misliš, me, dekleta ti pa še za mar nismo!« Tako so ga ogovarjale. Hrepenele so po njem in njegovi ljubezni. Milan pa je plesal odsotno, premišljeval je, kako ga bodo naslednji dan prijemali. Sklenil je, da se ne bo napil, kakor se je po navadi na veselicah in potem s starimi borci prepeval bilečanko ali pesem slovenskih brigad Hej, brigade, hitite, preženite, požgite... Na veselici se mu ni ljubilo peti, čeprav so ga silili. Opazil je, da sta še pred polnočjo izginila z veselice Helena in Rjavček. »Hm, ja, dobro se bosta imela!« je pomislil. »Jutri bo imela temne kolobarje, pa mi bo stokala, da jo je trgalo ali da so jo boleli zobje. Rjavček pa si jo bo privoščil, dokler ne bodo zapeli petelini na vasi. Pridna je, prizadevna pri delu, toda brez moških ne vzdrži! Zdaj vem, zakaj se Šetinc tako žene za njo. Pri svoji stari in zadirčni ženi bi se Šetinc kar pomladil, če bi imel Helenco. Tako bi jo negoval in gledal nanjo, da bi še po večerji hodil prebirat zadrुžne referate in druga navodila.

Le malo je spal, ko ga je poklicala teta, češ naj vstane, ker ima zadrुžni shod. Da bi ga ne zamudil, je skočil pokonci in se obril. Popil je kozarček slivovke, se pražnje oblekel in oddrvel z motorjem v trg.

Bral je počasi o napredku zadrुge. Uvodoma se je kot razgledan član občinskega komiteja razgledal po državi, dotaknil se je celo Kitajske, Rusije, Alžirije in drugih držav. »Naša zadrुžna srca in čustva so na strani zatiranih narodov.«

»Vraga, kaj mu mar vsi skupaj,« je šepnil Strle Jakopinu. »Res je, kar si rekel. Naj ne začne zopet z zamorci, pove naj, kako je z zadrुgo,« je tiho odvrnil Jakopin.

Milan pa je dalje poročal, koliko odborov ima zadruga in svetov. Povedal je, da se odbor mladih zadrुžnikov ne more tako sprostiti, kakor zahteva moderni čas. Pohvalil je prizadevnost žena zadrुžnic. Vedel je, zakaj! Naučil se je ženske hvaliti. Samo enkrat jih je pozabil posebej omeniti v poročilu in so ga zaradi tega vse tako obirale. Zato jim je postregel s ceneno hvalo. Povedal je vse o stanju živine: krav, telic pa še o molznosti. Niti na um mu ni prišlo, da bi jim pletel take o šestcentimetrski smetani, kakor jih je zadnjič okrajnemu sekretarju tistega deževnega dne, ko je okrajni krpal svoje vozilo. Pohvalil je Trnjulca, ki je skrbel za nakup novih strojev. Povedal je, da je trška zadruga ena izmed redkih, za katero vedo celo Srbi in Makedonci, Hrvatje in Črnogorci, skratka vsi na jugu, ki se razumejo na zadrुžništvo in živinorejo. Ni pozabil omeniti, da sta s Trnjulcem napela vse moči, da bi plemenjaki ostali v hlevih ob deželni cesti, toda tovarna s Petrom Dolganom na čelu je bila v premoči.



Mogočne zagovornike je imela. Res je, da so vse pošteno plačali, toda lepo rečeno, posankali so nas za lepe prostore. Jecljaje je še povedal, da bo morala zadruga po višjem združnem ukazu oddati vse kmetijske dejavnosti: gostilno, mesnico, kovačijo, pekarijo, trgovino, delikateso.

»Pa še Heleno daj proč!« je nekdo vzdihnil.

»To bo boleče, vem, da boste godrnjali,« je nadaljeval Milan in si brisal prepoteno čelo, saj je miza, kjer je bral svoje poročilo stala poleg razbeljene peči. »Oni zgoraj poudarjajo delo pri sodelovanju na kmetijski proizvodnji. Seveda, mi smo se navadili, da smo imeli vse zgoraj naštete reči v zadrugi, toda linija je taka. Tudi meni ni vseeno».

»Pusti linijo, tukaj smo možje, naj se gredo drugi linijo!« je vzdihnil nekdo.

»Mir, boš potem povedal!« je vrnil Trnjulc in pogledal po združnikih, ki so se nemirno obračali in premikali. Milan je povedal, da je zadruga kupila ročno in motorno sadno škropilnico. Združniki naj ju kar lepo uporabljajo. Vdano je prosil združnike, naj vstrajajo pri združnem delu kljub težavam in ostanejo zvesti člani zadruge. Zadruga bo šla svojemu razvoju nasproti (te besede je slišal na nekem partijskem posvetovanju in jih je prikrojil za svoje združnike).

»Čudovito je, kako ga zdaj serjejo okrog naše zadruge!« je zavpil debel možakar v dvorani.

»Mir, prosim!« je zavpil Trnjulc, ki je skrbel, da so združniki v tišini poslušali poročila. Dvorana je bila polna cigaretnega dima. Možje so kadili in nekatere mlajše ženske tudi. Ne tiste kmečke, temveč uradnice z nafrkanimi frizurami.

Helena je pisala zapisnik, tu in tam je dvignila pogled; imela je temno obrobljene oči. Skozi dim je zagledala v prvi vrsti svojega Rjavčka, s katerim je preživela lep del noči. Premišljevala je: To je možak, ki mu ni kos troje mladih kmečkih fantov! Rjavček pa je gledal pobožno vanjo, bolj kakor njega dni, ko je bil še majhen fante, v božjo mater na oltarju. Ja, ni je boljše in lepše, kakor je moja Helena, si je mislil. Posmehljivo je pogledal Milana, ki se je trudil s poročilom. Cepec, saj sploh ne ve, kakšna je Helena!

»Dolgo vleče in jeclja. Videti je, da je bil na veselici!« so šepetale ženske druga drugi.

Milan je prebral poročilo, se oddahnil in vnovič obrisal obraz. Med branjem poročila je popil cel liter vode. Za čudo ga je žežalo. Prekleti konjak! si je mislil.

Po poročilu je vstal stari, prijetni računovodja in poročal o denarju. Povedal je, kje so bili dobički: pri lesu in večji združni marži.

»Falotje, to ste nam pobrali!« je vzkliknil nekdo zadaj.

»Proč z maržami!«

»Mirujte zadaj!« je prosil Milan.

Računovodja je bral hitro in gladko, s pojočim glasom, kakor župnik v cerkvi. Dobro se je pripravil. Bil je spočit in v pravem, združnem razpoloženju. Ni obiskoval veselice in ne gostiln. Ni pil, v mladih letih je telovadil na drogu. Združni možje so ga pozorno poslušali. Povedal je,

da so najmanjši dobički pri odkupu sena in krompirja — pol dinarja. Zadrugniki naj bolj pridno segajo po umetnih gnojilih. Poročal je, da naraščajo hranilne vloge, da je več kot dvesto vlagateljev. Prosilcev za posojilo je več, toda več kot trideset tisoč dinarjev zadruga ne more dati.

»To ni nič!« se je oglasil nekdo ob strani.

Računovodja pa je mirno naprej bral poročilo. Povedal je, da se je skočina bikov zvišala kot drugod. Ko je naštel še vrsto drugih postavk, je povedal, da je bilo šest milijonov dobička. Nato je končal.

Milan je povedal, da je četrta ure odmora.

»Hvala bogu!« so vzkliknile ženske. »Poročila so bila dolga, kakor huda leta.« Milan je skočil v gostilno in na dušek popil steklenico piva.

»Trpiš, kaj?« ga je porogljivo ogovoril Peter Dolgan, ki je bil že navsezgodaj v gostilni.

»Tudi ti, gobec, bi trpel, če bi imel tak občni zbor!« mu je odvrnil Milan.

»Kaj bi, k nam pridi v službo, rečem ti, da ti bo boljše šlo kakor v zadrugi, kjer ni nobene stalnosti.«

Vstopila je Helenca in rekla Milanu: »Dvajset minut je že minilo. Vsi so že posedli!«

Milan je plačal in odšel iz gostilne. Peter Dolgan pa se je posmehnul in muzal Heleni, ki jo je bil Milan tako hitro ubogal.

Zunaj je začel padati dež in megle so se razpotegnile iz gozdov. Balincarji so stekli pod streho in se tam dalje pripravili za številke.

»Bomo začeli, kaj? Odpiram razpravo po poročilih!« je s hripavim glasom dejal Milan.

Prvi se je dvignil Strle in kritiziral Milana in Trnjulca, ker sta popustila glede hlevov. Da bi bili zidani moderno, odprti. »Če bi nekdanji kakšen kmet postavil tak hlev brez stene, bi vsi ljudje rekli, da zares dela napak. Norčevali bi se iz njega in vsi bi se ogibali njegove družbe. Rečem vam, uboga živina!« Potlej se je udaril po prsih in dejal: »Jaz je ne bi prodal zadrugi, da bi potem pocrkala! Ne in ne, vam pravim! Če bi jaz odločal o tem, bi nagnal tistega, ki bi mi samo zinil, naj bi zidal tak hlev v naših krajih. Povedal sem to, kar občutim in mislim, da je prav!«

Milan in Trnjulec sta se spogledala in pisala v notez Strletove besede.

Drugi se je dvignil Rjavček in povedal, da zadruga zdaj ni nič prikrajšana pri bikih, ker je tovarna povrnila dejanske stroške za hlev. Skrbi pa ga, da bo voda daleč. Biki pa bodo še v prihodnje v blaginjo kraju in ljudem. Priporočal je tudi razširitev sadne drevesnice. Gospodarili so še kar dobro, če se je nabralo kar šest milijonov čistega dobička. Ko je to povedal, se je Rjavček vsedel in Milan mu je pokimal v znak zadovoljstva. Helena pa se mu je nasmehnila, kakor da bi na sebi čutila objeme njegovih močnih rok. Pаметen in razsoden se ji je zdel in zavedala se je, da ima sama velik vpliv nanj.

Tretji je vstal Roban. Vprašal je, po koliko bodo plačali zemljo, ki so jo vzeli v najem. Njemu, je rekel, ni vseeno, kakšna bo cena.

Četrti je kritiziral, da je kalijeve soli zmanjkalo prav takrat, ko so sadili krompir. K vragu taki uvodniki v časopisih, v katerih vse povprek



hvalijo. Govorili so, da bodo tiste, ki ne bodo vse obdelovalne zemlje obdelali in pognojili, kakor je treba, poklicali na občino. Pa zorješ, greš po gnojilo v zadrugo, pa ti rečejo, da ga je zmanjkalo. Vprašam Milana, zakaj so ga za svoje člane imeli dovolj v sosednji zadrugi. Tako pa ga naročiš, vprašajo pa te nič. Naredite vendar red v zadrugi, to sem hotel reči, da veste.»

Naslednji se je oglasil Pokrovec. Prosil je vodstvo zadruge, naj uredi tako, da bi dobili več denarja za liter mleka. Primerjal je cene mleka s cenami kisle vode, soli in otrobov. »Prenizke cene so za mleko, vam rečem!« je končal.

Clani so mu pritrjevali. Rekli so, da je res tako, kakor je povedal. Pokrovec, ki je drugače ure in ure molčal, je čiknil in poslušal naslednjega govornika.

Sesti se je dvignil mladi Jakopin. Vsi so se ozrli vanj. Vedeli so, da ima nabrušen jezik. Povedal bo, kar misli, in sicer ne glede na to, kdo je v dvorani: Mozoljc, poslanec, okrajni sekretar ali pa celo kak višji deželni funkcionar.

»Možje!« je počasi in razločno začel Jakopin. »Mi smo se že pred dolgimi leti ogrevali za močno združništvo. Še v partizanih nam je, da bi ga strela jasna, komisar večkrat dejal, da bodo zadruge vodili najboljši kmetje gospodarji, najboljši delavci pa da bodo vodili tovarne. Kmetje bodo umno gospodarili na vasi in vse se bo lepo skladalo skupaj, kakor gre: delavci s tovarnami, mi pa z zadrugami. Nekje bo sicer bolj počasen, nekje pa bolj nagel napredek. Lejte no, možje«, je nadaljeval Jakopin, »mi člani smo v teh letih vendar vse znesli skupaj. Uredili smo si trgovino, pekarno, mesnico, kovačijo, kino, gostilno, ja, tudi žago smo včasih imeli, kjer so žagali in prodajali les kmetov združnikov. Sedaj pa smo slišali poročilo, da nam bodo vse to pobrali, češ da mora to vse proč od zadruge. Rad bi videl, če bi kdo prišel k Petru Dolganu in mu rekel: 'Ti Peter, tri stroje ti bomo vzeli!' Mislite, da bi delavci v tovarni pustili, da jim kdo kar tako nekaj vzame? Pokazali bi takšnemu zmenetu vraga, tako, da bi tako naglo odšel, kot da bi mu gorelo za petami. V to sem prepričan. Ali so tisti višji uradniki premislili, da zadruga ni urejena z državnim marveč z našim denarjem. Zadruga je delala, da je lahko zaslužila pri lesu, krompirju, govedu, mleku, gozdnih zeliščih. In če smo mi to bogastvo, ki ga ima zadruga, zbrali sami skupaj, bi po mojem morali že mi odločati, kaj se bo zgodilo s kmetijsko zadrugo, ne pa tisti v raznih pisarnah, ki niso še prsta dvignili za našo zadrugo. Če bodo še v prihodnje tako delali, naj Milan Podgrajc sname tablo, na kateri piše kmetijska zadruga, nanjo pa naj napiše uradniška zadruga. Če kmetje v zadrugi nimamo veljave in besede, kaj bi se bahali z napačnim napisom. Zemljo ste pobrali, vam pa je na nekaterih njivah otava segnila. Fej, pa tako gospodarstvo! Našel se je zmešanec, ki je ukazal, da moramo zidati hleve brez sten, no, pa ste jih šli postavljat. Še rit bi jim nastavili!« Ob tej kosmati opazki se je zasmejala vsa dvorana.

»Sem za to, da bi zadruga ne imela svoje gostilne. To naj imajo vaški birti, ali žago, žago pa bi morali imeti, žago, da bi ves les naših

članov predelali in prodali. Potem bi zadruga imela stalne delavce, ki bi jih lahko ob košnji premestili k nam za mesec dni. Nič nam ne bi segnilo in kmetom bi lahko pošteno plačali njive in travnike. Tako pa zadrugi pobirajo vse, kar je njena last. Ljudje niso brljavi, oni vse to vidijo; Zato mladina ne gre delat v zadrugo, v združne hleve. Zato ima direktor Peter Dolgan toliko delavcev, kolikor jih hoče. Tovarno povsod upoštevajo, po zadrugi bi pa menda rad vsak višji šaril in ji delil nauke. Pri vsem tem sem prišel do sklepa, da res nimam kaj več iskati v zadrugi, če ni več kmetijska.«

Jakopin se je obrnil in počasi odšel iz dvorane. Za njim pa je šlo še sedem njegovih prijateljev, ki so se strinjali s tem, kar je povedal.

Dvignil se je Trnjule in dejal, da je v tem, kar je povedal Jakopin del resnice. Vendar da mu zaradi tega ni bilo treba zapustiti občnega zbora. »Žage zadruga ne more imeti. V deželi je pač tako, da so neki višji to reč spravili k lesni industriji. Kar se mesnice in kovačije tiče, bog z njima. Saj niso imele posebnega uspeha, ni bilo dobičkov. Vsak lahko pove, kar misli, ne pa se ujeziti in zapustiti dvorano. Jakopin je težak in preveč odkrit človek. V tovarnah so bolj enotni kakor v zadrugi, v kateri so njeni člani tako različni, kakor sta različna dolina in hrib, kajzar in gruntar.« Nekateri so se smejali Trnjulčevim prisposodobam, drugi pa so dali bolj prav jasnim in odkritim besedam odločnega Jakopina.

Strle je ponovno prosil za besedo. Dobil jo je, seveda pa ga je Milan opozoril, naj bo kratek in stvaren.

»Jakopin je najbolj pametno povedal. Nič bi ne pripomnil,« je dejal Strle, »le vprašal bi rad tovariša Milana Podgrajca, direktorja naše zadruge, če mislijo, to slišim govoriti, zadrugam pobrati še gozdne dejavnosti. Ali bo naša zadruga lahko živela samo od živinoreje? Vidite, samo to sem mislil vprašati,« je rekel Strle in se usedel.

Milan je takoj odgovoril, da je bilo nekaj rečenega v tem smislu, vendar so vse zadruge odločno proti temu, da bi jim vzeli gozdove.

»Za marže jim gre!« je šepnil Strle sosedu.

Trnjule je povedal, da je iz šol prišlo nekaj mlajših tehnikov, ki so jih štipendirale zadruge v kraju. Če bodo dobro poprijeli, se bo kmetijska dejavnost v zadrugi močno zboljšala.

»Samo če ne bodo z motorji preveč norčij uganjali!« je nekdo vzdihnil ob strani.

Neki starejši združnik je zagodrnjal, da je združne uslužbenice večkrat videl v gostilni, kakor pa v združni pisarni ali na njivah. Vprašal je, ali plačajo tistim tudi ure, ki jih presedijo v gostilni, kot delovne ure ali ne.

Milan je zardel, kar je vedel, da so med delovnim časom tudi njega večkrat videli v gostilni. Helena se je posmehnila in ga postrani pogledala. Prav ti je, si je mislila, kar naj te malo obžro. Pusti gostilne, kakor jih jaz, pa ti ne bodo mogli ničesar očitati.

Milan je nato poročal, da govorijo o tem, da bi se zadruga združila. Taka je nova sapa iz okrajne združne zveze.



»Sami smo lahko, kaj ga spet nekdo lomi. Uh, te večne novotarije in reorganizacije!« so godrnjali možje.

»Hm, drugod se pa kar z veseljem združujejo!« je lagal Trnjulc, da bi nekako potolažil člane. Milan je poročal še o raznih nalogah, delu in poslovanju kmetijske zadruga. Nadzorni odbor je dal razrešnico staremu odboru. Predlagali so nov odbor. Za direktorja je bil spet izvoljen Milan. Trnjulc pa je bil jezen, ker je pričakoval, da bodo izvolili njega. »Klobasa in sir pa letos odpadeta zaradi varčevanja!« jim je rekel. Možje so godrnjali.

Ko so prišli do točke »razno«, se je vnovič dvignil Strle in dejal, naj zadruga premisli, kadar bo kupovala ali najemala zemljo. Plača naj jo, kakor je treba, in obdela naj vso. Predlagal je Milanu, da bi se dogovorili s Petrom Dolganom, da bi denimo, ob košnji posodil delavce.

»Beži no, Strle!« ga je takoj zavrnil Milan. »Tovarna ima svoj letni načrt dela in ne daje delavcev drugim. Saj veš, da nam jih ne bodo dali.«

»Zadruga naj vpelje več predavanj iz sadjereje. Naša zlata mladina sploh ne zna več cepiti drevja!« je porogljivo dejal naglušen očanec Zaplatnik. »Njega dni so se učitelji brigali za te reči. Zdaj pa jih učijo samo metati tisto žogo, ki jo paglavci brcajo vse dni 'tod okrog. Narobe svet, vam rečem! Je, še to vam rečem, da od tistega metanja žoge ni bil nihče sit, od jabolk in hrušk pa je hišni dohodek. Jaz mislim, da je že tako res, mar ne?«

Vsi so se smejali staremu, modremu Zaplatniku, ki je tako jedrnato in po domače povedal, kar je mislil.

»Priredili bomo kmetijski tečaj za cepljenje!« je starega potolažil Milan.

Zmeraj bolj gost dim se je vlekel po dvorani. Zunaj pa je v vrata in okna nalival močan dež.

»Svetujem, da povabimo ministre in poslance na naša gozdna pota, saj so še takšna kot za Martina Krpana!« je dejal Pokovc in čiknil v stran.

»Beži no, kaj boš vodil ministre po teh naših poteh, saj imajo zdaj važnejše delo!« je odvrnil Trnjulc, ki je imel v vsakem kolenu daljnega sorodstva po enega ministra.

Milan je postajal nestrpen. Dremalo se mu je. Najhuje je minilo, ko je Jakopin odšel. Milanu niso ugajali predlogi, ki so jih ljudje silili pri točki razno. Neprestano je pil hladno vodo. »No, malo še potrpi. Ze drugi liter vode si izpil!« mu je šepnil Trnjulc in ga dregnul v rebra. »Prekleta veselica!« je zamrmral Milan.

Rdečelična ženska je predlagala, di bi zadruga priredila za ženske kuharski tečaj. »Dekleta se ženijo pa še kuhati ne znajo. Vsaka mati pa tudi ne zna poučiti hčerke, kako moderno kuhati v socialistični državi,« je menila.

»Beži, no!« jo je zavrnil Strle. »Kakor koli že kuhaš, krompir je krompir, juha pa je juha, pa naj bo to v kapitalizmu ali v socializmu. Vsaka pametna ženska zna kuhati, če jo je mati naučila.«

»Vraga, dedci kaj malo veste, da je v sedanji dobi kuharski tečaj prepotreben v vsakem kraju,« je odbrusila Strletu rdečeličnica, ki se ni pustila kar tako ugnati.

»Če bodo sredstva za to, bomo priredili tudi kuharski tečaj!« je miril Milan. »Pozabili pa smo še na nekaj, na komisijo za nakup mladih krav in telic. Kupili bi deset krav in trideset telic. Posojilo bomo dobili. Prosim, da bi izvolili štiri može v komisijo. Predlagajte pa, prosim, samo take može, ki dobro poznajo cene in znajo kupčevati.«

Vsi so molčali in se spogledovali. Znenada pa je vstal Milan in predlagal Trnjulca, Strleta, Robana in Pokovca. Vodja komisije naj bi bil Trnjulc. Vsi so se strinjali in se nemirno premikali po klopeh. Ura se je bližala poldnevu. Zdaj se je dvignil eden, zdaj drugi in natihoma popihal ven. Tudi ženske so postajale nemirne in se presedale. Mudilo se jim je domov h kuhi. Milan je to opazil, zašepetal je Trnjulcu, vstal in dejal: »Poročila so bila izčrpana, razprava po poročilih tudi. Naloge, ki jih imamo, bo novi odbor poskušal uresničiti. Zahvaljujem se vam za zaupanje. Obljubljam vam, da se bomo trudili za blaginjo naše zadruga. Končujem uspešen občni zbor in vas toplo pozdravljam. Če bo govora o združitvi, bo prej še sklepal naš občni zbor, veste!«

Vsuli so se v deževni dan. Možje so šli v skupinah in se menili o tem, da imajo iz leta v leto v zadrugi manj besede pri soodločanju. To jih je najbolj bolelo. Markolčiča, predsednika, ni bilo na občnem zboru, ker si je medtem ogledoval teren, kje bi lahko stal kopalni bazen za turizem. »Vodovod naj naredijo, kaj, hudiča, bomo prej s kopalnim bazenom!« so menili občani.

Milan Podgrajc se je vsedel na motor in se odpeljal proti domu. Bal se je, da ga bodo zadržniki na občnem zboru spodnesli zaradi bikov, odkupa zemlje in hlevov. Sit je že bil tega, da je sodil med tiste vodilne zadržnike izpolnjevalce raznih navodil. Bil je vesel, do so bili občni zbori mirni, pohlevni, s soglasnim dviganjem rok. Čemu žolčne razprave? Čemu neumestna vprašanja. Ko bi ti razni zadržni deželni funkcionarji vedeli, kako je, kadar hočeš njihova navodila speljati na terenu; pa saj se jim niti ne ljubi priti na občni zbor.



## CVETKO ZAGORSKI: TREBA BO

Treba bo  
otrokom  
v oči  
dolgo dolgo gledati,  
treba bo  
bos  
mnogo juter  
v zarji  
prek rosnih trav hoditi,  
čričkom prisluskovati,  
treba se bo  
neštetokrat  
v globine studencev zazirati  
in v tokove rek  
in iskati pisanih kamenčkov  
po bregéh,  
treba se bo  
spet na stezáh  
ustavljati  
ob visokih, ravnih deblih smrek  
pod mirnimi rokami vej.

Treba se bo  
še neštetokrat  
zastrmeti  
v višine sten  
in v globine brezen  
in prisluhnniti kлокotanju  
globokih vod,  
neštetokrat  
bo še treba  
uho položiti na zemljo,  
na pesek,  
na skalo,  
na otroške prsi,

dokler se ne oglasi  
jasno,  
nedvomno  
tih,  
droben  
zven ...

In še bo treba:  
utišati  
zvočnike po cestáh  
in po hišah,  
treba bo  
utrniti  
mnogo sveč po oltarjih  
in prižgati žarkih luči,  
da razsvetlijo človeka,  
njegove poti.

Treba bo  
pokopati  
dosti preglasnih besed  
in spregovoriti  
dosti novih,  
tišjih,  
resničnih,  
dobrih,  
treba bo  
dvigniti  
mnogo sider  
iz naplavin  
peska,  
mulja,  
alg  
in razpeti  
mnogo jader  
belih,  
rumenih,  
rdečih  
pod zlatim znamenjem sonca.



## Pidrova smrt

Vlado Habjan

Do tistega dne, ko se je bilo zgodilo že zadnje, so po hišah raztreseni Znojil večidel vedeli samo za okostnjake na poseki kote 1206. Našli so jih malinarji. In vsi, ki so se spoznali na Ojstriško planino, so trdili, da so nemški. Večini domačinov so bili kakor uteha za dva gošarja, ki sta v drugi vojni zimi izdihnili ob napadu na partizansko taborišče pod planino nedaleč v bregeh onstran Znojil in Starega gradu.

No, poleg tega so posebno fantje vedeli, da ga Pidar, golcar v graščinskih gozdovih, rad cukne in da je potlej od hudiča raufar. Z eno besedo: pretepač, kot so tej reči tudi po domače rekli, kadar se govori o njem.

In to je vedel o njem tudi Vester z Vrhov, še preden je začel pogledovati za dekleti. Čudno naključje za oba, za Pidra kakor za Vestra, je bilo v tem, da se je Vester zagledal v dozorevajočo Malčko, ki je s svojimi stanovala v graščinskem havzu pod planino, kjer se je v bližnji koči stiskal tudi Pidar s svojo družino.

Začelo se je pač s tem, da Malčka Vestru ni dala miru. Brž ko se mu je zdelo, da je že dovolj zrel, da gre lahko na večer pod okno, je to storil. Morda ne bi bil tega napravil tisti večer, ko ga ne bi bilo obšlo ravno na žganjekuhi pri sosedu; nemara da ga je korajžno spil šilce preveč. Na vse prsi je zaukal v prvo noč, ko je odrinil z Vrhov proti dolini. Tik pred hauzom pa je nič manj glasno zagnal svoj: »Auf biks!« in še bolj prešerno zaukal.

Takale samozavest pa je bila za Pidra, ki ga je spet imel ravno prav pod kapo, hujše izzivanje, kot če bi bika podražil z rdečo ruto. Bil je pravzaprav že na tem, da se spravi v kraj. Vendar legel še ni. Togotno si je vrgel svoj povehlani zeleni klobuk z ruševčevo faflo (perutnico) za trakom na glavo.

»Kaj se ima takle zelen pob potikati okoli havza,« si je rekel.

Potem pa kakor inšpektor odkorakal iz koč na robu gozda tja proti stavbi, kjer je prebivala večina graščinskih.

»Glej, da si mi tiho in da izgineš odtod!« je ukazal, ko se je približal Vestru na nekaj metrov.

A pob ga je imel tudi toliko v žilah, da mu srce ni ušlo v hlače. Tako govorjenje, ki ga je gotovo slišala tudi Malčka, mu je napelo mlade

kite in pognalo kri v glavo. Pričkala sta se vedno bolj glasno, in ker to ni nič zaleglo, sta se med pridušanjem pograbila.

Seveda, Pidar, bolj naseden kot velik in tudi bolj uren kakor na prvi pogled močan, je kot izkušen pretepač tako naredil iz Vestra, da je vse ugibalo, ali bo pob ostal pri življenju ali ne. Pob je ostal pri življenju, a odtlej sta se gledala huje kot pes in mačka...

V tistih letih so za severno mejo začeli rogoviliti nekaki mednarodni raufarji. Novice, kakršnekoli že, pa vendarle nemir vzbujajoče novice, so prišle tudi do Znojil. Pidar jih je sprejemal z odprtimi ušesi in jih vsajal vase tako, da jim je dodajal še vse svoje želje. Njegovo raufarsko veselje mu je ob vsem govorilo: to pa so moje sorte ptiči.

Kmalu jih je začel na vso moč hvaliti. Tudi pričakal jih je v velikim veseljem, vendar ko je videl, da mora še vedno trdo delati v graščinskih gozdovih, in da zaslužek kljub številnim markam ni nič kaj boljši, kakor je bil, dokler jih ni bilo, se je po malem začel ohlajati. Morda bi se bil čisto ohladil, ko ga ne bi bili dobili tisti v roke, ki so mu pred prihodom Nemcev malali vruga in pol, kakšne dobrote da čakajo vse skup, potem ko v deželi zagospoduje Hitler.

In tako se je zgodilo, da so ga lepega dne spet poiskali zaupniki nekakšnega Hitlerjevega štajerskega hajmatbunda, trški lovci in drugi taki ljudje, ki so mu že kdaj vrgli za kakšnega pol litra, in rekli:

»Ti si kot doma v graščinskih gozdovih okrog Ojstrice, pa v hostah proti Trbovljam. Boljševiške bande se že drugo leto klatijo tod okoli. Poglej no za njimi in nam hitro, kolikor moreš, sporoči, kje imajo zaslombo in sploh vse, če kaj vidiš. Ne bomo umazani, lahko si brez skrbi!«

Govorili so skoraj kakor enak z enakim in ne kot gospoda s golcarjem. Zato jim ni mogel odreči, čeprav mu vsa stvar ni ravno preveč dišala. Najbolj rejeni mu je potlačil v žep nekaj ne ravno novih mark in mu povedal, naj se z obvestili obrača na gospoda Livka, Spodnještajerca med žandarji v postojanki pri občini.

Prvič jih je bil zasačil pravzaprav naključno, ko je po stari Glažuti pod planino vlačil hlode skupaj za odvoz. Gori od najvišjih kmetij, do Vencerla in Sedmaka na Presedlih, so partizani precej skrbno nosili slamo nekam v globače gozdov nad staro Glažuto; malo pod koto 1206.

»Gotovo imajo gori logor!« si je bil rekel in opozoril še priletnega predelavca, ki je nadziral odvlek lesa. Ali opozorjeni, ki je bil že res malo v letih, se je delal slepega, ali pa ga je imel za neumnega; bolj ko mu je Pidar kazal, tem manj je ta videl. Le svetlo je gledal, ko kak božji kipec, in si pridno mencial oči. Slednjič je bilo Pidru tega prebrisanega sprenevedanja dovolj in je tudi on pustil vso reč v nemar.

Žendarji in vermani pa so tako vedno hodili okoli in tudi ta večer jih je prineslo. Radovedni so bili kot vedno in to mu je razvezalo jezik.

Bilo jih je precej, ali sami se za takojšen napad niso odločili. Zmesta je dal komandant povelje, naj se vrnejo. Iz žendarmarijske postojanke v trgu pa so potem peli telefoni, ne samo po dolini, temveč tudi onstran Vrhov v zasavskih rudarskih revirjih je zagomazelo vse, kar je redno ali



izredno nosilo Hitlerjeve uniforme. Rekli so si: december je in huda zima, snega do kolen. To jih bomo, bandite hudičeve!

In res, naslednji dan, še preden so se razgrnile jutranje megle, so se kolone z vseh vetrov in strani bližale taborišču v Glažuti.

Hodili so previdno in po načrtu. Partizani jih niso opazili, dokler ni bil sredi popoldneva obroč sklenjen. In ko so se Nemci prepričali, da jih imajo toliko v pesti, so šavsnili kakor volčjak.

Ali partizani so prècej vedeli, koliko je ura, in so se zagrizli kakor jazbec, ki ga lahko psi resda že imajo v zobeh, a ga še niso obvladali, kajti tudi njegovi znajo, kadar morajo, neusmiljeno popasti.

Dve uri so se tako brez prizanašanja dajali, zato tudi obkoljevalci niso bili več tako trdni. Samo še sunek je bilo treba napraviti partizanom in večina se je uspešno prebijala proti kuclju Starega gradu. To je bilo vzhodno od planine, že čisto proti glavni dolini. Take drznosti jim obkoljevalci niso prisodili. Strojnice preganjalcev so klestile od vseh strani, vendar glavne zasede niso bile na tistem mestu, kjer so se gošarji jazbečarsko pregrizli. Po visokem snegu pa se žandarji in vermani tudi niso mogli tako naglo prevreči za begunci.

Na porasli stožasti konici Starega gradu so se preganjenci ustavili, se za silo uredili in preudarjali, kaj jim je storiti. Pokalo je na vseh koncih in krajih tam, kjer je bilo treba pobiti kakšnega posameznega razhajkanca, ali pa tudi ne — saj sovražnemu obroču za municijo takrat še ni trda predla. Gotovo so menili:

»Vsak strel utegne zbegati raztepenega bandita, ki se tihotapi kdove kje...«

Na edino srečo so bili takrat najkrajši zimski dnevi in mrak se ni prehudo obiral. Tako na hitro je lezel v grabne okrog Ojstriške planine, da so preudarno opustili zasledovanje in si rekli:

»Postavimo močne zasede. V pasti so še vedno. In če jih čez noč ne prestrežemo, jim bomo jutri znova posvetili.«

To pa se ni zgodilo, ker so bili med partizani taki kaveljni, ki so bolj vohali kakor uganili zasedo. In ti so jih res pripeljali srečno mimo vseh nevarnosti, pa čeprav so fantje trdili, da vodič ni vodič, ampak hudič, ker si bodo v strminah, po kakšnih jih je vlačil, zgrizli kolena.

In tako so se morali gestapovci in njihovi žandarji in vermani zadovoljiti samo z dvema padlima partizanoma, dvema konjema, eno mulo in obešenim, pa še ne snedenim volom sredi opustelega taborišča, kakor so natančno razglasili vsem, ki so jih hoteli poslušati.

O svojih izgubah, razumljivo, niso govorili. Le zavešena kamiona so naročili iz Celja, da je naložil njihove mrliče, kakor je vedel tisti prečudno kratkovidni preddelavec.

To je razumljivo šlo kot javna skrivnost po vaseh. V tretjem vojnem poletju pa so malinarji našli v oseki nad Glažuto še tri okostnjake. Tako je stvar dobila čisto drugo podobo, še posebno, ker se je zdaj tudi razvedelo, da je bil takrat, ko je Pidra preveč jezik srbel, med vermani nekdo

iz trga, ki je bil »bolj majhen in debel«; in to je bilo skoraj vse, kar so ljudje vedeli.

No, poleg tega se je o tistem, ki je »bolj majhen in debel«, še govorilo, da na skrivaj dela za gošarje — in da je prav ta videl in slišal Pidra, ko je bil obvestil vermanskega komandanta o partizanih nad Staro Glažuto.

Odtlej je Vester, ki je bil z Vrhov doma in, kot se je slišalo, tudi partizanski kurir, pogosto poizvedoval, kako je s Pidrom. Ker je vedel, da ima otroke, mu ni želel biti krivičen. Stvari pa so se čudno jasnile, in zato je moral peljati v dolino tiste, ki so hoteli priti stvari čisto do dna.

Pobarali so Pidra to in ono in nazadnje širokosrčno rekli:

»Sposoben človek si, Pidar. Lahko bi to in to storil za nas... Na, tu imaš tri škatle cigaret. Ne zaslužiš bogve kaj, ti bomo pa mi kaj dali! Samo glej, da nas ne izdaš!«

»Jaz, da vas bi izdal?... kje pa!« se je delal njihovega.

»Ze veš, mi ti pa tudi verjamemo!« so rekli in odšli, ker past je bila nastavljena.

Sprva sploh ni mislil na nič drugega, kot da bi ustregel željam partizanov. Ali ko se je spomnil grehov ob obljubah onih iz trga, je zanihal in omahoval. To je šlo toliko časa sem in tja, da je prevladal v njem neustavljiv pohlep:

»Poštena nagrada mi ne uide... Če bom zdaj nezrajtoven, bom kar naprej to svojo srovsno tolkel! Livk z žandarmerije mi pa tako vedno pravi, da bi lahko prišel do čednih denarcev, če bi kaj več povedal.«

Prepričan, da bo šlo vse ko po maslu, si ni ravno mel rok, a z mramkom je izginil z doma.

V postojanko pri občini ni šel po dolini in cesti skozi prvo vas pod Znojilami, ampak navkreber čez vinograde za vasjo in si odtod izbral najbolj samotno stezo skozi hoste. Še bolj skrivaj bi bil gotovo opravil obisk, ko bi bil vedel, da je v postojanki med mobiliziranimi vermani nekdo, ki je »bolj majhen in debel«. Ta ga je spet videl, ko je prišel in se potem potrudil, da je izvedel od gospoda Livka vse, kar je bil povedal. Naslednji dan je verman, ki je bil »bolj majhen in debel«, kot po navadi odšel na pošto. Ko je prevzel, kar je bilo zanj, je poštarici, ki je verjetno zato, ker ni bila najbolj zoprna vdova v dolini, znala združiti poklica uradnice in partizanske obveščevalke, šepnil:

»Sporoči naprej: Pidar je bil spet v postojanki; to pa to je povedal!...«

Ker so holcarja pri odhodu iz postojanke videli še nekateri vaščani in ga tako čudno gledali, se je odtlej počutil kot pri samem grehu zasačen. Vedno bolj se je zagrizovala vanj skrb, in nič več ni bil tako korajžen in raufarsko samosvoj, kakršnega je bila soseska vajena dotlej.

Zena je spremembo seveda prva zamerкала. Ali ničesar ni mogla izvleči iz njega. Tudi pijača, po kateri je nekdam rad segel, če je le bila kakšna priložnost, mu ni več razvezala jezika. Bolj ko je kazalo, da se vojna nagiblje h kraju, tem bolj zaprt je, kar naprej nekaj težkega preobračal v sebi in se še bolj izogiba ljudem kakor oni njemu.



Prišlo je leto naokoli po tistem napadu na patrizansko taborišče v Glažuti. In kot da so si po koledarju izbrali obletnico, so se sredi noči oglasili koraki okoli koč.

»Kaj je le?« je kot pogosto v zadnjem času zbujenega moža vprašala žena.

Presenetila je ni naglica odgovora, temveč to, kar je slišala:

»Po mene so prišli!«

Trkanje in pozivi Pidru, da naj odpre, so bili vedno bolj nestrpni. Navsezadnje mu ni kazalo nič drugega, kot da jih uboga, ker se ni na slepo srečo pognal z okna ali skozi nizko streho v noč.

Bos, v samih gatah in raztrgani srajci je obstal pred mrkimi obrazi sredi prostora, ki je bil hkrati veža in kuhinja. Žena je z napihnjenim trebuhom nosečnice preplašena prihitela za njim. Ko je zagledala orožje v rokah prišlecev, je buhnila v glasen jok.

»Ne tuli!« ji je vrgel nekdo. Ali zaradi tega se ni prav nič bolj pomirljivo slišalo naprej:

»Ali ti, Pindar, se nam že dolgo izmikaš!« se je Vester zapičil v golcarja.

»Zdaj natanko vemo, kdo je kriv za Glažuto, pa tudi kdo hodi obveščat postojanko...«

Vester z Vrhov ga je imel še vedno v želodcu zaradi tistega pod Malčkinim oknom izpred vojne, čeprav se je Malčka že davno z drugim omožila. Ali kljub temu se mu je zdelo, da bi Pindar moral storiti kaj neuklonljivega. A storil ni nič.

Pretepaško dostojanstvo je izginjalo. Očitno se je vical kakor najbolj obupana duša, ker ni videl izhoda, ne vedel, kaj vedo in česa ne.

Po starem raufarskega si ga je bil Vester želel, da bi ga imel pred seboj. Tak in ves scagan, kakršen je v resnici stal pred njimi, se mu je skoraj zasmilil. In ne samo zato, morda še bolj zato, ker je ženska tulila:

»Ljubi moj Jezus, kaj bo z otroki?...«

Na gošarske uniformirance se je res lepilo nekaj parov otroških oči. Strmeli so vanje, na tankih nožicah in v prekratkih srajčkih, tam izza kamrskih vrat.

»Izdaja prasec! Izpolni ukaz! Kdove koliko bi jih drugače še padlo zaradi njega,« je siknil Vestru nekdo, kot da se boji, da ne bo več dolgo gospodar svojega glasu.

Zdaj je golcar nekaj zagrgral. A bilo je prepozno.

V zakajeni vežni kuhinji sta jeknila dva strela.

Prej ko se je razkadil ekrazitov dim, in polegel njegov jedki duh, so se ljudje iz gozda odstranili.

Molče so spešili na Vrhe. Le Vester je, kot da še vedno čuti navzočnost otroških oči, sam zase ponavljal:

»Pfuj!... Prekleta vojna!...«

Nekdo je pogledal na uro in ugotovil, da gre že proti jutru. Z utrujenostjo zaradi poti je rasla tudi zaspanost. Nihče se je ni otepal. Ko so prišli v taborišče, so brez besed polegli in se z vso vnemo oklepali sna, ker

so samo tako lahko potiskali v pozabo poglede zbeganih otroških oči in jok, ki jim je ostal v ušesih...

Ob obupu, ki se je po streljih naselil v Pidrovi koči — navsezadnje je bil le oče, čeprav vdan pijači in ne najboljši — ni od dogodkov ostalo nič drugega ko mrtvec in dva rumena tulca.

To je bilo vse, kar so našli žandarji naslednji dan pri preiskavi. Vse so popisali in zahtevali — od na prvi pogled ne napačne poštarice, da jih telefonsko poveže s trgov in takoj za tem s Celjem.

Golcarjev pogreb je vse presenetil, najbolj pa ženo. Po navodilih iz mesta, skrbi občine in nekakšni zvezi, ki so ji rekli štajerski hajmatbund, so mu pripravili tak pokop, da se je žena čudila, odkod je mrtvemu možu na lepem tako zrasla cena. Ob samem pogrebu je bila postavljena vrsta policistov in vermanov. In ker so celo njo z avtomobilom zapeljali do pokopališča, sirota res skoraj ni več vedela, ali je počaščena ali kaznovana...

Naključje je hotelo, da je policija in soldašna, ki je zaradi maščevanja Pidrove smrti prišla v Znojile pod planino, naletela prav na tistega čudno kratkovidnega starina, ki je pred dobrim letom nadziral Pidra in druge pri vleki hlodov iz gozdov Glažute. In temu so rekli:

»Vi ste domačin in veste, kje so tolovaji. Vodili nas boste, mi pa jih bomo izplačali za predrznost!«

Oni pa se je začel izgovarjati, da ne more, ker šanta od hude revme. Sploh pa da je star. Zato zadnja leta slabo vidi. Po vrhu pa je še zmencal, da je nevarno...

Pričakoval je od neznansko velikega komandanta vse kaj drugega, kot to, kar je slišal:

»A tako! Če se jih vi bojite, banditov, se jih mi tudi... Saj ta vojna se tudi ne bo večno vlekla!...«

Razposlal je nekake patrolje, da so zaradi lepšega obšle robove bližnjih gozdov, ne da bi pregloboko pogledale vanje. Tako sveda niso nič našli. Zdaj so se naglo zbirali in vrnili, od koder so prišli.

Žena pa je prej ko slej z glasom resnične nevednosti vpraševala:

»Zakaj so ga le?«

»Kako naj mi vemo,« so ji odgovarjali sosedje, »če pa še žandarji ne vedo...«



## Srce izgubljenega polža

Bognan Novak

Luka je sedel v gostilni in gledal predse. Bobni so dajali ritem glasbi, plesalci so skušali ujeti ritem bobnov in vsi so bili prevzeti od asociacij, ki jih je spodbujala glasba. Sedel je pijan, vendar ni izgubil nadzorstva nad svojo okolico. Pravzaprav je šele sedaj, v pijanosti, dojemal stvari, ki jih v hrupni vsakdanjosti ni mogel zaznati. Nenadoma se mu je zazdelo neumno in brezsmiselno, da takole sedi za mizo, ki je polita z vinom in konjakom, pijan do skrajnosti, ne da bi plesal en sam ples. Takti so utihnili, plesalci so čakali na nove. Luka se je nasmehnil. Zakaj ne bi plesal? Noče plesati, odkar je plesal z Jano in se mu je jokala v naročju, on pa ni hotel priznati, da ve za njeno ljubezen. Potem so se dogodki razvijali kot v cenениh romanih za bankovec. Zavedal se je, da jo ima rad in da Jana ne mara več zanj. Nekaj časa je še nesmiselno trpel, potem je bilo vse končano. Ker od takrat ni hotel več plesati, večina misli, da ne zna.

Zdelo se mu je idiotsko, da sedi pijan za mizo, sam kot ptica in bridek kot pelin. Plesalci so se vrnili k mizi. V Luki se je nekaj uprlo. Nagnil se je k Mariji. Položil ji je roko okoli vrati, da je čutil toplo valovanje njene krvi. Nekam negotovo in plašno je zinil:

»Greva plesat.«

Osupla se je ozrla vanj. Da bi jo Luka prosil za ples, tega ni pričakovala. Ob prvih taktih sta vstala. Najprej je bil neroden, potem se je vse bolj vživljal v glasbo. Pari okoli njega so se vrteli, ne da bi se menili za kogarkoli. Vesel je bil tega. Marija je ugotovila, da proti pričakovanju še kar dobro pleše. Skomignil je z rameni in se nasmehnil. Rahlo ji je stisnil dlan kot v zahvalo za polkon. Čutil je topel odgovor njenih prstov in se je stisnil k njej. Ni več govoril. Vse se mu je zdelo preprosto in pošteno. Spomin na Jano je bil tuj in oddaljen, in ni se začudil, ko je našel Marijine ustnice čisto blizu svojih. Prostor je bil zakajen in zoprn, Luka pa preveč pijan, da bi to še dojel. Blizu sebe je začutil nov svet in je skušal zajeziti njegovo utripanje, še preden mu pobegne.

Plesala sta vso noč. Potem sta odšla na cesto. Zrak je bil oster in hladen, v hipu ga je streznil. Ognil jo je z dežnim plaščem, počasi sta merila razdaljo do doma. Nikjer ni bilo nikogar. Molčala sta. Čez nekaj časa sta pričela govoriti o nepomembnih stvareh, ki jih vsak človek doživlja v svojem življenju. Marija se ga je tesno oklepala in morda je

čutila v njem celo svojo prihodnjost. Luka je bil prazen, brez misli, vendar se noči ni kesal. Pred njeno hišo jo je obzirno poljubil in odšel brez besed. Bila je igra ene noči. Ni občutil zadovoljstva v sebi, še manj ponos. Bil je le dogodek, kot jih je vsak dan na pretek. Ko je v zgodnjem jutru taval med vrbami proti domu, bi bil najrajši ostal med njimi in se sušil na veji. Samo, da bi udušil praznino v sebi. Dosegel je nekaj, po čemer je že dolgo hrepenel. Toda vse prveč preprosto, v nasprotju z njegovo idealizacijo. Nehoten uspeh. To je najbolj zaničeval. Kar dosežeš po naključju, ti ni nikoli sveto, ker ni posvečeno s tvojim trpljenjem. Če bi bil umetnik, bi opisal tako življenje sila naivno, ker bi lahko prodril v njegovo bistvo le na isti način, kot se dogodki razvijajo v njem.

Bil je že čisto trezen. Nič več se ni vznemirjal. Sledil je glasbi, ki je zvenela med sivimi hišami, in je pohajkoval pozno v dopoldne.

Ves teden je ni videl. Ostal je prazen kot prej in je kvartal za denar, da je živel. Niti enkrat ni pomislil nanjo. Življenje je neopazno polzelo mimo njega, tega se je zavedal šele, ko jo je spet srečal. Nič posebnega ni bila. Čisto preprosto dekle. Niti modrih, zasanjanih oči ni imela, kar mu je bil ideal lepote. Ničesar ni rekel. Ko je začutil njeno bližino, ji je vzel dlan v svojo. Drhtela je in tudi ona molčala. Molčala sta ves večer. Hodila sta med drevjem ob reki in se ljubila. Vseeno mu ni očitala, zakaj je ni poiskal, kje je bil, niti ga ni spraševala, kaj ji pomeni. Besede so bile odveč.

Ko je drsel s prsti prek njenega napetega vratu, je nehote pomislil, da bi jih le malo stisnil in bilo bi vsega konec. Konec naključja in preprostosti. Rajši ji je poljubil dlani in tiste oči, ki so bile čisto navadne rjave barve. Čutil je mir ob njej. Morda bi ji moral reči, da jo ima rad, pa ni hotel tega, odkar ni uspel pri Jani. Nikoli ji ne bo tega rekel, je pomislil. Lahko, da se samo igra z njim. Zakaj ga ne vpraša, kje je bil? Pravico ima do tega. Morala bi ga vprašati. Vzdihnul je in ji skrtil glavo na prsi.

»Luka, Luka, povej mi kaj.« je zašepetala.

Nasmehnil se ji je. Rekel ni ničesar. Komaj se je zdržal, da ni stisnil prstov, ki jih je sklepal okoli njenega vratu. Bila je v njem misel, neumna, prinesena nekje od spodaj, a je obstajala in zahtevala svojo uresničitev. Polotil se ga je strah, da je razklenil roke in jih povetil ob telesu. Nekoč bo moral to storiti, da je ne izgubi. Ko bo izvedela, da je božjasten, ga bo pustila. Ostal bo sam. Ne, ne sme je pustiti.

Čisto se je potopil v premišljanje. Vnaprej ve, da jo bo izgubil. Proti temu ne more storiti ničesar. Lahko zavlačuje, ne more pa prepričati. Tako izzveni kot usojenost. Nemočen je, ničesar ne more usmerjati, ker je vse neodvisno od njega. V življenju pomeni iver, ki jo voda po mili volji premetava. Potek dogodka, ki se ga zaveda vnaprej, polzi mimo njega nespremenjen.

Vedno bolj blaženo se smehlja. Vse je postalo čisto jasno, v dosegu njegovih dlani, brez vsebine. V svojem grozljivem prividu večnosti, ki mu je bila za hip tako neskončno blizu, se je od strahu skrčil v dve gubi,



hip nato se je vzpel na prste, iztegnjen in napet kot trst v vetru, tik preden se zlomi. Potem je treščil na tla. Marija se je preplašeno stisnila za bližnje drevo. Gledala je, kako se premetava po šelestečem listju. Ni kričal, tudi zahropel ni. Reka je molčala, nobenega glasu ni bilo slišati. V tej grozljivi tišini je šumelo le listje, ki se je lomilo pod njegovimi gibi. Bil je podoben srebrni vešči, ki je padla omamljena in ožgana od luči na suho listje in se zdaj poganja po njem s krepkimi zamahi srebrnih kril. Marija se ni upala pobegniti, čeprav jo je davil strah.

Ko se je Luka počasi umiril, je najprej nemočno obležal in si z rokavom brisal slino, ki se mu je nabrala v kotičkih ust. Zavedel se je pekoče bolečine na jeziku, kamor se je ugriznil. Kri je imela prijeten, slan okus, ki je pomirjal, zato je slastno sesal jezik. Slina mu je v srebrnih curkih polzela po bradi in vratu. Vstal je star, sključen z utrujenim in odsotnim izrazom na licih, nasprotnim prejšnjemu izrazu, ki se je porodil ob zamaknjenosti v bleščeče vizije. Odšel je med drevjem proti mestu, ne da bi se ozrl. Tako sploh ni opazil Marije, ki je šla nekaj korakov za njim. Skušala je zadrževati solze, ki so ji polzele po vratu, kjer je še nekaj hipov prej čutila rahlo drhtenje Lukovih prstov.

Luka je zavil v prvi lokal, ki je bil ob poti. Ko je pil konjak, je opazil v zrcalu za točilno mizo svoj pepelnatosivi obraz, tik za njim še Marijinega. Počasi se je obrnil. V njenih očeh je še videl minuli strah in za hip so se mu zdele lepše kot katerekoli druge. V kotu se je histerično smejal pijanec, ostrí gostilničarjev glas ga je miril. Luka se je nasmehnil in od bridkosti zaprl oči.

Luka je še zadnjič potegnil z britvijo po obrazu. Pogledal se je v ogledalu. Za ušesom je imel nekaj milnice. Gladko obriti obraz se mu je svilenlo svetilo. Pogledal je britev v svoji gibčni, koščeni roki in na misel mu je prišla smrt. Nasmehnil se je in spral iz nje milnico. Skrbno jo je spravil, s toplo vodo si je umil obraz. Res je, da bi najlažje končal z enim samim rezom. Življenje, ki ga ne more izpolniti niti ljubezen. Z užitkom se je zdrgnil z brisačo. Ko je bil gotov, je stopil h klavirju. Skušal je zaigrati nekaj po spominu. Ni mu uspelo. Zaprl je pokrov in potegnil iz žepa igralne karte. Preizkusil je nekaj trikov in jih odložil. Vso noč bo igral za denar.

Nekdo je pozvonil. Bila je Marija. Nerodno ji je bilo, da je prišla v njegovo stanovanje.

»Ven moram,« je rekel Luka.

»Samo hipec,« je vzdihnila in se stisnila k njemu. Spet je odkril svoje prste na njenem vratu. Stresel se je in stopil stran. Gledal je skozi okno. Narahlo je deževalo na mesto.

»Luka!« ga je poklicala.

»Ja,« se je odsotno odzval. Z mislimi je bil nekje daleč.

»Povej mi kaj, Luka.«

Videl je, da se je ugriznila v ustnico. Nasmehnil se je in ni rekel ničesar.

»Slišala sem, da greš čez dva dni iz mesta.«

Videl je, da se mu tresejo roke, in se je oprl na okensko polico. Dež je ponehal. Jezen je bil. Zakaj ga ne vpraša, kako da ji tega ni povedal? Ni hotel, ker bi oba laže prebolela, če bi naenkrat izginil.

»Grem, domenjen sem.«

Skoraj izrinil jo je iz stanovanja. Pred vrati se je poslovil in pobegnil v nasprotno stran. V daljavi je žvižgal vlak.

»Že grem,« je mrmral, »že grem.«

Potem se je s sključenimi rameni zagozdil v neznano množico, ki ga je obdajala. Bil je droben polž, ki se je izgubil na peščenih obali.

## TONE KUNTNER: PESMI

### Čudno

Čudno,  
glava me boli:  
lisica je prišla po kure,  
živina je okol podrla  
in odšla se v repo past,  
sinica je sfrlela iz kletke.  
Čudno,  
čudno, čudno, čudno:  
stonogica ima sto nog.

### Optimistična pesem

Ce česa nimaš  
pa si potrj,  
vzemi si.  
To je imeti.

Prav ti je,  
če si posebnež.

Vsegà je dovolj,  
denarja,  
poljubov,  
če si le redno umivaš zobe.



## FRANČEK RUDOLF: PESMI

### No 37

Brivski aparat.

Rjave vezalke.

Grebača.

Blazina z zajčki, ptički in rožami.

Boš res umrl na pojočem pesku sipin ob Tihem oceanu?

Piščanček.

Tranzistor.

Spodnje krilo.

Peresnik in stikalo (za brivski aparat).

Kuhinjski nož.

Pasta za čevlje.

Bel vrat imaš.

Vilice in krožnik za narezano meso.

Ko slečeš bluzo, začne tvoj hrbet rasti.

In ko slečeš še vse ostalo...

Res ne bom mogel jesti ne zvezd ne nilskih konjev, ne zelenega kamenja?

Res ne bom mogel tuliti kot sirena in lesti pod zid kot mravlja?

Res ne bom nikoli postal sveti Peter, kaj šele Budda?

Lupil te bom.

Ti moj krompirček.

Z vijoličnimi listki rok.

Jedel te bom.

Z mravljinčnimi poljubčki.

In ti me boš pokrila.

Odspodaj in odzgoraj.

Kot madraca in kot blazina.

Nato bom mislil da je konica mojega čika zvezda ali celo ozvezdje

tam nekje za Rimsko cesto.

### No 38

Kozorog.

Zivi na kičastih krožnikih, drugače izumrl.

Zivljenjepis.

Srebrni rogovi, srebrn mrak, nič možgan, nič prepadov. (Ker jih ne vidi.)  
»Trnovo«, lastna posteljnina.

Kozorog, ki mu odpade rog, je kozorog z enim rogom.

Štiri sekunde. Reakcionaren.

Kozorog, ki mu odpadeta oba roga, je koza.

O neposrednosti učinka. Toplo srce.

V Emoni je veliko trave. (Raziskovalec.)

V kolikor je soba...

Kako bi se drugače koze pasle?

## No 40

Vedno si bova zvesta, imela bova otroke — poln družinski album

Ivan Cankar:

Jeseni bom spisal svoje najpomembnejše delo in ga oddal

Ali sum je ostal in iz suma se je porodila

prfoksom, ugotovili bodo da lahko začnem služiti za vzdrževanje Zastave  
Kragujevac

nezaupljivost. Preselili smo lisjaka v samotni kraj

Jedel bom banane, vsak dan banane, da odločno vsak dan banane...

v zatišje pod verando in zaganjal se je dalje z nezadržno silo...

Tebe bom pustil, neprestano te je strah, kričiš, nora si, rada bi dolgo spala

Sedel je kraj plotu ves miren. Sedel je kraj plotu ves miren.

Prišla je podmlad, odšla je pomlad,

konec Ivana Cankarja,

pomlad je pomlad, drevesa so drevesa,

na drevesih so lističi, na drevesih je cvetje,

pod drevesi je senca, kjer ni vej, pa sonce,

pomlad zmehta zemljo, pomlad zmehta srca,

pomlad ima travo, pomlad ima drevesa,

iz dreves delajo tudi plotove.

Ko lezemo preko plotov, postajamo gibčnejši.

(Zelo sem debel, pulil sem late iz plotov)

Ko lezemo preko plotov po sadje, poleti, so krivi plotovi  
da sadje gnije.

Ali da roma lepo sortirano v zaboje.

(Zahvaljujem se Ivanu Cankarju.)



Handwritten text in a cursive script, possibly a signature or name, located in the lower-left quadrant of the image.











APOLLONIO ZVEST:

*Mediteranski pejzaž II;*

*List I;*

*Nočna regata;*

*Colni;*

*(Barvne jedkanice 1965)*



# Krava

Dimitrij Rupel

Bilo je sončno nedeljsko popoldne. Hiše ob cesti, ki pelje iz mesta proti izletnim točkam, so si bile podobne, okna z razpokanimi okviri, odpadel omet, tolkači na vratih, strešne opeke kot mozaik, kamniti pragovi, največ dve, tri nadstropja, drevesa, dvorišča s kokošmi, gospodinje, ki gledajo zvedavo na nedeljske sprehajalce, možje z naočniki in s časnikom v desnici, ki se naslanjajo na okna, skratka nedelja. Skratka popoldne. Toplo. Mirno — ni preveč mimoidočih.

Grem po pločniku proti mestu. Že vidim neonsko reklamo za posebno vrsto juhe. Počasi grem, ker se mi ne mudi. Sprehajam se in toplo je. In potem zagledam rumeno hišo. Taka je kot vse druge — vsaj od daleč. Ta rumena hiša mi je takoj všeč, ne vem pa zakaj. Razložim si, da je pač običajno nedeljsko popoldne in da imam pravico, da mi je neka hiša všeč. Takole se nagneš malo po strani in zatisneš eno oko — pa je hiša po strani, zelo posrečeno. Ampak potem je cesta tudi po strani. Rad bi imel, da bi bila samo hiša po strani, cesta pa bi bila vodoravno. Ugotovim, da takšna optična zvijača ni mogoča. Nejevoljen sem, nato ugotovim, da je toplo in da jutri odložim zimski plašč in da se nima smisla jeziti, posebno ne zaradi hiše. Ta rumena hiša ima v drugem nadstropju na stežaj odprto okno — zdi se, kot bi bilo večje od drugih oken. Ali pa se mi samo zdi. Zadnjič se mi je tudi zdelo, da ima Ana eno nogo krajšo od druge, pa ni bilo res.

In v službi so mi rekli, da bom lahko dobil stanovanje. To sem zvedel v liftu. Zelo spoštljivo sem pozdravil socialno delavko, ta se mi je nasmehnila, nato sem ji rekel, da je lepo, ker je pomlad. Spet se je nasmehnila in mislil sem, da ne more škoditi, če dodam še kakšno dobro besedo. Rekel sem, da ima gotovo veliko dela. Tokrat se je posebej pomenljivo nasmehnila. Nekaj časa je premišljevala, nato se je obrnila k meni in vprašala, ali nisem morda jaz tisti, ki je že pred leti vložil prošnjo za stanovanje, pa ga še ni dobil. Odgovoril sem, da to sicer drži, da pa naj je nikar nič ne skrbi, bom že potrpel na podstrešju, dokler ne dobijo stanovanja zaslužnejši od mene. Nato se je zelo zelo pomenljivo nasmehnila in s prstom požugala, kot bi hotela reči, ti grdi fantek, kako si zvit in poln muh. Postalo mi je nerodno, lift se je ustavil in na hitro sem se poslovil,

želeč ji zdravja in sreče. Naslednjega dne sem podpisal pogodbo za stanovanje.

Z vsakim korakom v nedeljsko popoldne sem se bližal rumeni hiši, to se pravi, rumena hiša se mi je enakomerno približevala. Bil sem vesel tega pojava, kajti ob misli, da bi lahko to hišo videl le od daleč, sem se razžalostil. Lahko bi se zgodilo, da bi mi odpovedale noge, da bi se hiša oddaljila, lahko bi se recimo podrla, preden bi prispel do nje — tako pa je bilo vse v najlepšem redu. Ljudje, ki so mi prihajali nasproti, so bili nedeljski sprehajalci, in konec koncev me je obšel manjvreden občutek, da sem jim s svojo hojo v nedeljsko popoldne pravzaprav enak. Vsem tem ljudem sem gledal v čevlje in ugotovil, da jih je bilo med njimi veliko, ki so imeli popolnoma enake čevlje. To me je potrdilo v prepričanju, da so to navadni in nepomembni ljudje, a hkrati razočaralo v tem, da moram jaz zanje biti prav takšen nepomemben človek, kot so oni zame. Potolažil sem se, da sem jaz pač jaz in ne bom mislil, kaj mislijo oni o meni. Rumena hiša je imela v drugem nadstropju veliko okno. In iz tega okna je molel kravji gobec. Potem sem srečal veliko, starejšo gospo v črnem, ki je nisem poznal, a sem bil mnenja, da jo moram pozdraviti. Ko je bila čisto blizu mene, sem se je tako ustrašil, da je nisem pozdravil. In to sem si očital. Kaj pa potem, če je večja in debelejša od mene. Imela je sicer res orlovski nos in kalne rdeče oči, črno za nohti in moške gumijaste čevlje, a to še niso razlogi, da je ne bi pozdravil. Spet sem se ozrl v drugo nadstropje rumene hiše. Bila je rdečkasto rjava krava z belimi lisami. Mislil sem si, da je to nadvse pametno, ker se rumena barva hiše in rdečkasto rjava kravja barva izvrstno ujemata. Obstal sem pod drevesom ob hiši in premišljeval o drevesih ob hišah. To so posebna drevesa. Namreč, če bi bila brez hiše, bi bila bistveno osiromašena — tako kot pravimo, da tekne kisla repa s krompirjem, z rižem pa ne. Ta drevesa so dobra samo s hišo.

Zadnjič sem prisluhnil pogovoru dveh kolegov v službi. Eden je drugemu naročal, da nečesa nikakor ne sme pozabiti. Ne bom, je zatrjeval drugi. Potem je veselo zamahnil z roko in z gotovim korakom odšel iz sobe. Le kako more z gotovostjo trditi, da ne bo pozabil, in mirno oditi iz sobe. Kaj pa če se kaj zgodi, se pripeti prometna nesreča, smrt v družini, pa si tam. Kje se boš potem nečesa spomnil, oziroma nečesa nikakor ne pozabil? To je preprosto smešno. Tudi krava v drugem nadstropju je smešna. Ima zvonec okrog vratu in gleda na cesto. Kravji pogled! Kravji pogled na svet, njen svetovni in estetski nazor... Krave so baje zelo inteligentne živali, toda jaz se jih bojim, preveč me namreč spominjajo na konje. Lahko brčnejo.

Pogledal sem čez cesto in videl čudnega moža s predpasnikom. Nosil je bakren kotliček pod pazduho in pel. »Ave Marija.« Potem mu je na sredi zmanjkalo besedila in je začel peti »O sole mio«. Vse je tako lepo odmevalo od praznih ulic, da sem bil pretresen. Toni, ki jih ni zadel, so bili najglasnejši. Takemu človeku bi bilo treba svetovati, naj poje bolj po tihem ali pa sploh ne poje. Ali je potrebno, da ljudje pojejo? Saj ima bakren kotliček. Krava v drugem nadstropju me je začela zanimati, pljuvala je namreč na cesto.



Stopil sem k miličniku, ki je stal na krizišču. Najprej me ni slišal in je nastavlil dlan na uho. Zavpil sem mu, da me zanima, ali je kravam dovoljeno pljuvati na cesto. Miličnik me očitno ni razumel, čepico si je namreč pomaknil više na čelo in rekel, da nima časa. Ponovil sem vprašanje in pojasnil, da načelno nimam ničesar proti kravam. Potem sem še rekel, da se mi zdi nevarno, da bi padla skozi okno. Vse to miličnika ni zanimalo. Potolažil sem sam sebe, da je krava verjetno že toliko stara, da skrbi sama zase. Za svoja dejanja pa je tudi odgovorna.

Razkoračil sem se pod oknom in pogledal kravi naravnost v oči. Imela je zdolgočasene modre oči. Opazovala me je naveličano. Postalo mi je žal, da sem ji posvetil toliko pozornosti. Saj je čisto navadna krava, ki ji je v nedeljo popoldne malo dolgčas. Zavpil sem, naj vzame pletenje in plete nogavice ali igra šah, samo naj ne gleda tako brezupno na cesto, saj dela skrajnje neprijeten vtis. Ne da bi počakal na odgovor, sem odkorakal proti mestu. Ko sem bil že skoraj doma, sem se spomnil, da bi jo bil lahko povabil v kino — tam se mogoče ne bi dolgočasila. A bilo je že pozno in utrujen sem bil od dolgega sprehoda. Sedel sem na kavč in bral časnike.

## IRENA PUČNIK — MAJA TUL: PESMI

### Robijašu

ZID

*od roba do roba pojejo ptice (njihova pesem iz krvi in mesa)  
od roba do roba stražijo črni psi (njihovi čekani snežnobeli, ostri  
se svetijo pred žitnim poljem  
plavim nebom  
in ljudmi)*

Zarili so se čekani

v pismo

v besede

v podobe

Zarili so se čekani v bela snežena polja

in DUŠE

*(Šla sem preko žitnih polj*

*šla sem preko belih brez*

*šla sem skozi beli gozd*

*sama, obupana, nora)*

Kdo sovraži bele čekane črnih psov?

ZID

od roba do roba pojejo ptice

od roba do roba tečejo črni psi

TI SI ZA NJIM

## Smeh

Čakala ga bom kot Lazar na vstajenje iz groba

čakala ga bom kot v jami zasuti rudar na kisik

Imel bo pezo let in gora

širok bo in rezgetajoč

Planil bo na vse strani neba

Prisluhnile mu bodo zdavnaj crknjene ptice

imel bo v sebi smrt in gobavo bo nalezljiv

zakopal se bo v tiste, ki ga bodo vzeli

in ostal neozdravljiv

## Bes

Ustavim se v velikem pristanu potopljenih ladij

Ladjo bom spravil na suho, da se posuši in vesla zakopal v

zemljo, da zgnijejo

Ne maram ladje in sovražim po soli smrdeče morje

priskutile so se mi ribe in slana voda, ki povzroča drisko

Ljudje so kričali na otokih in ladjah s pristani: Ostani

MORJE JE NEVARNOST IN SREČA, MLADOST IN SMRT

Bili so velika laž

nihče ne mara cigana s postarano barko in tatinskimi prsti

kričijo, ker se boje, da bi pristal

potem ne bi mogli živeti

govore si: prav je, da je in še bolj prav, da ga ni

če že je, mora biti, in če ga ni, smomi

slepil bi nas, da je človek in ščuval na nas vsakovrstne bogove

spoznali bi, da smo živina in mrhovina in bi se smehljali



(in to meni na čast, ciganu)

Kleli so dovolj in me lovili z lovkami, da sem in me ni  
Ne vedo še, da vem, da me tudi ni in tako naj ostane  
Šel bom mednje kot bog, da me bodo vsaj enkrat priznali  
Iztaknil jim bom oči, da me bodo vsaj enkrat želeli videti  
Zabil jim bom usta, da bodo vsaj enkrat želeli preklinjati  
Potopil jim bom ladje, da bodo vsaj enkrat mislili, kje je obala  
Vstal bom in šel

nihče me tod ne bo več poznal  
zaril se bom v zemljo in ril, da bodo njihovi otoki votli  
odmevali bodo kot bobni in slišal bom vsak korak  
ne bodo priznali, da sem to jaz, bahali se bodo: tosmomi  
v moje jame bodo nosili svoje mrliče in vpili: tosonašegrobnice  
KDOR BO REKEL: NI RES, BO ZAKLAN IN PREKLET  
Našli me bodo-črnega mrliča — in njihovi otoki bodo bobneli  
splavali bodo na breg in našli posušeno barko  
postala jim bo totem  
NIKOLI NE BODO PRIZNALI DA JE MOJA

## I. G. PLAMEN: SAMOSTAN NA GORI

Uvod.

Naj se mi še tako upira  
krhki lajež dreves  
pod snežnim cvetjem pomladi (smejala si se včeraj)  
kupoval bom hiacinte

in mislil na vas g. Eliot.

In ko si je cestar zadnjič umil škornje  
smo bili že daleč  
na odprtem parniku in ob vsakem vremenu  
kleli smo zemljo, ki nas je pestila  
se veselili sonca  
zakaj bazen je bil  
tudi v rodnem mestu je bil.

Prej si rekla »samo da se razumeva«  
zdaj hočeš, da sem pri tebi  
o grenka ptica zjutraj  
o sladka ptica zvečer  
in lastovke, ki izginjate.  
Glej dolgo skozi okno  
videla me boš prihajati  
z nežnim listom v roki  
glej dolgo skozi okno  
videla me boš golega bežati k morju.  
Moje morje leži ob skalah.  
Bi ne hotel biti Portos  
pravzaprav dvajset let pozneje  
ali ljubi bog kako si slab, človeško slab  
ali umreti in biti zvezda  
štej te ure in katerekoli  
nikoli ne veš  
koga imaš najrajši  
in spet piješ  
prosim te, nasmej se.

2.

Vidim vas z vlaka  
v drznih kombinacijah besed  
kako lomite grude  
kako lomite grude  
moja tiha želja je srnjad  
vi pa ste zadovoljni in svet vam sploh ne pripada.  
Moški ne ljubijo moških.  
Onesvestila se je v cvetličarni gospa Sosostris  
in možje v belem, jedli so koreninice  
prejšnji teden na vikendu,  
so jo prijeli pod levo  
in so jo prijeli tudi pod desno pazduho  
in najlepši med njimi  
ki se babnice sploh dotaknil ni  
je venomer govoril: pazite, pazite



stara je in krhka kot zemlja.  
Pa bi poslušal doma petje glasov  
ali v cerkvi  
ali med prijatelji mračnimi od jazza.  
Se bolj žalosten in še bolj pozen  
si  
kot je žalosten in je pozen  
tvoj konj.  
(Ustavili smo avtobus  
in šli peš skozi brezov vrt ciganov)

3.

Ja, tovariši, je že tako  
Quem deus perdere vult, demetat, je rekel profesor  
nobeno morje ne neha tukaj  
in noben mesec ne odpre oči  
razlit pretaka se razum po zemlji Korotani.  
Zelena je omara moja in vrt  
otrok, pod suhim cvetjem sem pokopal liščka  
kjer zdaj vidim klop  
ki s Sático me nogo vabi  
in s partijo šaha; zelena je omara moja  
na vrtu sva pričela tale dialog:  
Blazno je biti sam  
in ponoči, ko zaveje hlad  
in se mornarji goli smukajo ob vrvi  
v dolgi, lepi in otožni vrsti  
v podobi pederasta admirala.  
Zdržala nas je pet in zjutraj  
smo jo nesli k vodi.  
Naj opere si možgane, krava.  
Potem hodila sva po prašnih cestah  
in ko nisem več razločil ure  
je nekdo potrkal: kot oblaki so  
hitele motne vode, krik napolnil je kotanje  
po dežju in še dolgo je nekdo igral na rebra moje ladje.  
Zdaj z dlanmi sem v hladu se odzival.

Večerja bo (in) (polna) (steklenica) (ruma),  
res sem lačen in nekje črnina se zrcali.  
Odvrti sidro, Kupido moj mali!

Težak pajek razpel je mrežo od morja pa do skale.

Ko pa so se tja ozrle, so viděle  
da je kamen odvaljen in možje  
in otroci, ki so ta-čas v gostilni prebili  
so peli in med njimi ni bilo besed.  
Vino je z mize teklo, spodaj so bredli otroci.  
Dišala pa je mirta, noro ja dišala in nobene sence ni bilo  
ki bila bi priča.  
Tako zašel je dan, ki sem ga po soncu bil določil.

4.

Iščem te sin človeški  
v oazi Qara, te iščem  
ob reki Logone sem našteval lenuhe  
(čigave?) civilizacije, tudi drobnico sem videl.  
Zakaj ne visi moja koža na tvoji steni, lovec samotni  
ti, ki si sam svoje sreče kovač. Logone tvoja usta so daleč  
tvoja usta so lepa  
Elipsa so tvoja usta.

Moji volkovi so krotki in jezike so potegnili globoko vase.  
In vprašanja so zažgali.  
Le kje bom krožil, ko izgnan bom s kroga.  
Ne tulijo več.

5.

Nič ni tako brez smisla, da bi se ne moglo vrniti  
tale drugi tukaj je orde de batail  
tole tu načrt za zbiranje  
tole poskus, ugotoviti skladišča ali garnizije  
od koder dobivajo misli okrepitve.



Vedeževalka je umrla  
če ne bom v tej ulici umrl  
bom umrl v kateri drugi  
v okovanih čevljih po stopnicah, zračnih in kamnitih, je planila.  
Obljubljeni ji konji so spodaj rezgetali  
Sedla je na voz in rekla zdravo.  
Spominjam se bila je prehlajena.  
Why they don't eat, the chickens, from Dobega Bay?  
Zakaj ne poginejo.

Sanjal sem o smrekah  
s človeškimi nosovi, Garden of the Gods  
prišli smo na Dunaj  
in kaj sem videl?  
Kdaj hodiš v šolo.  
Dopoldan.  
Kdaj.  
Dopoldan. Tako kot ti.  
Jaz tudi dopoldan. Tomo, kdaj hodiš, zjutraj ali popoldne.

Pokolj djece u Betlehemu, detalj  
Beč, Kunsthistorisches Museum  
in nek (ne ravno majhen in ne ravno miren) pes je zraven.  
Tisti pes je lovski pes.  
Ta pes je imeniten. Vsi ga občudujejo. Ne reci, da že spiš.

Cudno.  
In spet mili glas lokomotive skoz redko drevje gine  
ko neusmiljeno se vračam  
ob 18.30. Zoll! Paßkontrolle, bitte!  
Doma voda in sol.

Smrt v vodi.

## BRACO ROTAR: PESMI

### Karavana

Njegova pot se je končala  
Ko je hotel postaviti kamen  
Da ne bo so rekli  
On pa je hotel postaviti kamen  
Zato so se smejali kar naprej smejali  
Ko je njegova senca izginila na vzhodni strani

Zvečer so prižigali ognje in mrmrali pesmi  
Ki jih ni nihče razumel  
Ni več razumel  
Čeprav je hotel postaviti kamen  
Čeprav na vzhodni strani

Toda jutro ni prineslo sonca kakor ponavadi  
Le na poti je bila majhna svetloba  
Psi z belimi repi so lizali slani prod  
Na poti po kateri je hodil ko je prihajal

Zjutraj so blebetali tuje čarovne besede  
Tema je vdrla v kolibe in usta  
Le malo stvarjem je ostal smisel

Z molitvijo so čepeli v jarku in se praskali  
Ko jih je poklicala iz gozda  
Dvignili so glave v tisti smeri  
Mogoče ropoče boben so rekli in čepeli naprej  
Lovili so rakce v potoku  
Ko so končali molitev so začeli znova



On pa je hotel postaviti kamen nekam v bližino  
Glej je rekel in pobral roko odtrgano v gozdu  
Ležala je na tleh brez ostalega telesa  
Sesula se je v prah in kosti  
Preden je videl v njej kačo

Stli so za njim da bi videli kamen  
Zadevali so se ob drevesa  
Niso spoznali dvojnih stopinj pred seboj  
Sepetali prej vesele besede  
Pomenijo grozo

Sel je z nekom roko v roki  
Do velikega rdečega stebra brez vrha  
Njegova pesem jim je razjedala misli  
Tu je postavil kamen  
Zgrešili so sled  
Treba je nekaj je treba so rekli  
In hodili v krogu

## Trčenje

Dvanajst jih potovalo po deželi  
Proti jugu in drugam  
Pohabljeni iz neke vojne že zdavnaj končane  
Pod zidovi mrtvega mesta ali kje drugje  
Ob kakšnem gozdu ali ob morju  
Izplunilo jih je ob prvi slabi uri  
Čakali so zvok sirene  
Drhtenje strojev v neznanem mestu  
Je utrip življenja izven nas in nad nami

Dvanajst jih je potovalo po deželi  
Zaviti v meglo in druge skrivnosti našega časa  
Mimo in skozi nas brez posebnega napora  
Obremenjeni s seboj  
In ne z zgodovino uporom in drugimi možnostmi  
Kakor da ni dovolj nositi sebe

Roditi se in se umoriti ko pride čas  
Ko pride trenutek kratkega stika  
Ne velik in ne majhen toda ne tako brezpomemben

To je treba vedeti in most med bregoma je nepotreben  
Če manjka reka  
Svetih vojn ni več grobovi zveličarjev so prazni  
To ve že vsak otrok in se smeje herojem  
Porojenim iz sanj in nepoznavanja zgodovine  
Konec dneva je spočel z nočjo nov dan  
Pozabljene misli se zbirajo v podzavesti  
In čakajo priložnost za svečani nastop  
Pred občinstvom ki se zanima le zase  
In druge majhne podrobnosti

Nosili so senco za kraljem  
Opasani z meči merili v daljna obzorja  
Iskali daljne dežele polne zlata  
Z rokami krvavimi do komolcev so molili  
Svoje molitve na obalah neznanih rek  
Rušili cvetoča mesta tujcev  
In s smrtjo rodili neznanca v svojo hišo

Tuji otroci s tujimi starši na pločnikih  
Sinovi ki niso pili mleka svojih mater  
Smisel in oblika življenja je drugo  
Variacije luči v oknih hiš  
Značilnosti propada ki oblikuje novo  
Tok trenutkov skozi čas se ne ustavi  
Ob butanju plime ob pristaniški pomol

Zemlja zemlja na obzorju je le utvara  
Ki naj reši prihodnost za nekaj naslednjih trenutkov  
Pride čas ko je treba stopiti nanjo  
Potem išči pot ki ne vodi k zlu  
Ker roka tvori čas in ne prelivanje vode  
Kakor je izgubljen strel v senco živali ali človeka  
Steber dima nad sivim krajem  
Posledica dela visna v daljavi  
So nepomembni otroci prisotnosti nekoga



## Tok

igrali so na citre na balkonu  
drugi so hodili mimo  
v palmovem gaju pa vetrič pihlja

Ziveli so v majhnem prostoru  
Dokler je voda voda je treba piti  
Skozi zazidana okna prihaja vonj po sopari  
Prisoten tudi drugje tokrat ali kako drugače  
Zato so dvignili roke proti soncu  
V čednem leskovem okvirju brez posebnosti  
Navadno sonce prirejeno za posebne razmere

Hiša je kar čedna s to streho  
So pravili drug drugemu in na koncu že vpili  
Trčenje besed je podobno iskri  
Za vogalom teče kanal  
Brezpomemben vendar miren  
Če dežuje odpremo marelo  
In če igra godba na pihala je praznik  
Imamo še druge zabave  
Sklenjen kovinski obroč okrog mesta  
Zapira običajne poti časa  
Prihranjen za drugo priložnost

Zastave in kopja v vitrinah drsijo tudi skozi steno  
Med tem ko premiki v zemlji so le premiki  
Združuje dobro in zlo  
Trganje plasti v globini razpoke na vrhu  
Ne kažejo o njih prave podobe

Pesem v zaprtem sodu  
Postanek na konici noža  
Dve podobi enega predmeta  
Otrpnejo v nenadnem prihodu dneva  
Poraznem napovedanem s slutnjo prejšnji večer  
V plesu duhov nad grobovi spečih  
Napoved stika spreminja poti gibanja  
Nekoga ali nečesa v obtoku časa

## Uši

Riunosuke Akutagava

Šestindvajsetega dne enajstega meseca prvega leta po Genji so privrženci Kagškega daimila, ki je sodeloval pri obrambi Kiote, odpluli pod poveljstvom Čo-Osumino-Kamija iz zaliva Ajikava pri Osaki na kazensko opravo proti Čoshuju.

Namestnika poveljnika sta bila Tsukuda Kindai in Jamagiši Sanjuro. Na Tsukudinih ladjah so bile dvignjene bele, na ladjah Jamagišija pa rdeče zastave.

Zgodovina pripoveduje o velikem navdušenju, ko so ladje »kompira«, vsaka s tovorom petsto »kokujev«, z belimi in rdečimi prapori, ki so valovali v vetru, zapuščale rokav in plule na odprto morje. Toda vrkanci možje niso bili prav nič veseli. Na vsaki ladji je bilo štiriintrideset članov odprave pa štirje mornarji, skupaj osemintrideset mož. Bili so tako na tesnem, da se niso mogli premakniti. Sredi vsake ladje je stalo mnogo škafov; v njih so bile v slanici namočene smrdeče korenine. Dokler se niso privadili na smrad, je može obhajala slabost. Ker je šlo po starem koledarju že h koncu enajstega meseca, je bil veter ledeno mrzel. Še posebej je rezal v kožo, kadar je zahajalo sonce. Zaradi vetra, ki je vlekel od Maje, so možje šklepetali z zobmi. Celo mlade samuraje, ki so prišli s severa, je zeblo.

Vrh vsega je na ladji mrgolelo uši. Toda to niso bile tiste navadne uši, ki bi se skrivale na gubah oblačil, ampak so gomazele po jadrnih, drogovih in sidrih. Če bi hoteli samo malo pretiravati, je bilo težavno reči, kdo gospodari ladji — ljudje ali uši. Ker jih je bilo toliko, so se roji teh nadležnic lotili tudi ljudi. In vsakokrat, ko so prišle do gole kože, so začutile spodbudo, da se zarijejo še globlje, dokler niso ugriznile. Ko bi bilo parazitov pet ali šest, bi jih bilo lahko nadzorovati, toda, to smo že

---

RIUNOSUKE AKUTAGAVA (1892 — 1927) je japonski pisatelj, začetnik nove zvrsti zgodovinskega romana. Njegova najpomembnejša dela so »Povesti Yonosuke«, »Nos« (1916), »Kristus iz Nankija« (1930). Akutagava črpa vsebino za svoja dela skoraj vedno iz japonske zgodovine. Nekatera njegova dela so točna rekonstrukcija srednjeveške japonske zgodovine, tedanjih navad in običajev, politike preganjanja kristjanov itd.



povedali, bilo jih je toliko, da je bilo vse belo. Zato ni bilo nobenega upanja, da bi se jih znebili. Kmalu so bila telesa Tsukidinih in Janagašijevih samurajev po prsih in trebuih nabrekla zaradi rdečih ugrizov, da je bilo videti, kot bi imeli ošpice. Posadke so prosti čas posvetile lovu na uši. Od poveljnikov do veslačev, vse moštvo se je plazilo po tleh in pobiralo golazen v skodelice za čaj. Če bi kdo videl trideset samurajev le s pasovi okrog ledij, kako s skodelico v roki prežijo po medkrovju in okrog sider sleherne »Kompire« z jadri, ožganimi od zimskega sonca Notranjega morja, bi najprej pomislili, da se igrajo kako prav smešno igro. Toda tako kakor zdaj tudi pod Restavracijo ni bilo nič manj res, da v sili vsaka igra postane resna. Čete golih samurajev, katerih vsak sam je bil podoben veliki uši, so torej potrpežljivo prenašale mrz in dan za dnem pobijale uši.

Na eni izmed Tsukidinih ladij je bil čuden možak. Bil je srednjih let, ime mu je bilo Mori Gonnošin; bil je pehotni častnik, in posebnež, ki je sam dobival obrok za pet mož. Mori je bil edini, ki ni lovil uši. Imel jih je obilo; nekatere so mu lezle po kiti, druge so mu gomazele po robu usnjenege, po sredini preklanega krila. Vendar pa mu niso bile kdove koliko mar. Motili bi se, če bi mislili, da so Moriju uši morebiti prizanašale. Kot vsi ostali, je tudi on imel vse telo otekle in rdeče, kakor da bi bil pokrit z bakrenimi novci. Ker se je praskal, je bila podoba, da ga je zelo srbelo. Toda do uši je bil povsem ravnodušen.

Nič čudnega ne bi bilo, če bi se tako vedel samo zaradi bahaštva, toda ko je gledal druge, kako se skrbno obirajo, jih je opozoril: »Če jih ulovite, jih ne pobijajte. Dajte jih žive v skodele in mi jih prinesite.« — »In kaj boš z njimi, ko ti jih prinesemo?« — ga je začudeno vprašal tovariš. »Gojil jih bom«, je mirno odgovoril Mori. »Torej jih bomo lovili žive in ti jih nosili,« je rekel poveljnik misleč, da se Mori šali. Tako se je še s tremi tovariši pol dneva trudil, in nalovil nekaj skodelic živih uši. Misлил je, da bo Morija spravil v zadrego, če mu bo dal te ujete uši rekoč: »Vzgajaj jih!« Toda preden je mogel spregovoriti, je Mori zavpil: »Si jih nalovil, kaj? Prinesi mi jih torej!« Tovariše je presenetilo. »Postavite jih sem,« je mirno rekel Mori in si odpenjal ovratnik. »Ne sili se s tem, da ne boš imel sitnosti,« so mu svetovali tovariši, on pa jih sploh ni poslušal. Tako so drug za drugim obračali svoje skodele in usipali uši za Morijev vrat kakor obiralke riža, ki merijo zrna v posebnih posodah. Mori pa je mirno pobiral odskakujoče živalce in rekel skoraj sam sebi: »Hvala. S temi bom nočoj spal na toplem.«

»Če imaš uši, ti je toplo?« so začudeno spraševali častniki in se med seboj spogledovali. Mori pa si je skrbno zapel ovratnik, zmagoslavno pogledal vsakemu v obraz in nadaljeval: »Vsi ste se že prehladili v tem mrazu, samo Mori ne kiha in si ne briše nosu. Niti enkrat ni dobil vročine, ne zebe ga ne v roke ne v noge. Kdo, mislite, ima za to zasluge? Smo uši!« — »Kdor ima uši,« je naprej razlagal Mori, »ga te grizejo, kar zelo srbi. A vsak, ko ga srbi, čuti potrebo, da se popraska. Če ima ogrizeno vse telo, se hočeš nočeš praska po vsem telesu. Toda človek je čudovito ustvarjen; ko se praska, se spraskana mesta ogrejejo, kot bi imel vročino. Ko pa se človek ogreje, zaspi in ne čuti več srbenja. Tako vsakdo hitro zaspi

in se tudi ne prehladi, četudi ni pokrit z drugim kot z ušmi. Iz tega izhaja, da je uši treba gojiti, ne pa nespametno pobijati.«

»Prav je povedal, to je čisto res«, so rekli nekateri tovariši in pri-trjevali Morijevi razlagi.

Po tem dogodku je na ladji nastala skupina, ki je gojila uši po Mori-jevem zgledu. Skupaj z drugimi je o prostem času še vedno skrbno iskala mrčes. Razločevala pa se je od njih po tem, da so si živalce previdno spuščali na prsi in jih skrbno varovali.

V vsaki deželi in v vsakem času je velika redkost, da bi večina ljudi v prvotni obliki sprejela nauke kakega velikega moža. Tudi na ladji je bilo mnogo farizejev, ki so nasprotovali Morijevi teoriji o ušeh. Vodil jih je bil pehotni kapetan Inoue Tenzo. Tudi on je bil posebnež: uši, ki jih je ulovil, je zmeraj pojedel. Po večerji je postavil predse čajno skode-lico in se mašil z nečem, kar je očitno imelo izvrsten okus. Tedaj je nekdo pogledal, kaj neki žveči, in videl, da je njegova skodelica polna uši. »Kak okus pa imajo?« — je vprašal. »Kakšen okus imajo? Po kuhanem rižu z oljem, če se ne motim,« mu je odgovoril Inoue. Inoue je bil prvi, ki se je Moriju očitno postavil po robu. Res je, da ni bilo nikogar, ki bi sledil njegovi navadi, toda več mož se je pridružilo Inouejevemu nasprotova-nju. To so bili tisti, ki so menili, da uši ne morejo ogreti človeškega telesa. Pri tem so se sklicevali tudi na »Knjigo Sinovih dolžnosti«, v kateri je pisalo, da človek prejme svoje telo, svoje lase in kožo od matere in očeta, iz česar izhaja ena izmed poglavitnih sinovskih dolžnosti, da telesa nikakor ne sme s samovoljo oškodovati. Potemtakem kaže do svojih staršev skrajno nevhvaležnost, kdor po lastni volji z lastnim telesom hrani tako zavržena bitja, kot so uši. No, iz tega spet izhaja, da se je treba uši znebiti, ne pa jih gojiti.

Ob tem so se med Morijevimi in Inouejevimi privrženci sprožile žgoče razprave. Dokler so samo govorili, se ni zgodilo nič hudega. Nepri-čakovano pa je prepir prišel v sablanje. Bilo je takole: nekega dne so Moriju tovariši prinesli uši. Stresel jih je v svojo skodelo in sedel nekoliko vstran, ker se je namenil, kot po navadi, jih v miru gojiti. Tedaj pa je Inoue izrabil nasprotnikovo nepazljivost, pograbil njegovo skodelo in začel jesti. Ko se je Mori vrnil, ni bilo v skodeli niti ene uši več. Mori se je razjezil: »Zakaj si jih pojedel?« je vprašal in se z rokami na bokih in z očmi kot ris postrani približal Inouju. »Drži, da je neumno gojiti uši,« je rekel brezbrizno Inoue in tako hotel pokazati, da se o tem nima namena pogovarjati.

»Neumo je, da jih ješ!« se je razburil Moris in cepetaje po krovu zavpil: »Poslušajte! Je morebiti kdo na tej ladji, ki ušem ničesar ne dol-guje? Loviti te živalce in jih jesti je isto, kakor plačevati vljudnost s sovraštvom.«

»Ne spominjam se, da bi mi naredile uši kako uslugo.«

»Ne? Tudi če se ne spominjaš, je sramota, da želiš smrt živim bitjem,«

Po dveh ali treh takih mislih, izmenjanih v stopnjujoči se ogorčenosti, je Morija zgrabil bes. Prijel je za ročaj svojega meča, ki je tičal v nožnici



rjave barve. Inoue se mu kajpada ni umaknil. Naglo je potegnil dolgo sabljo iz nožnice cinobrove barve pa skočil pokonci. Če ju ne bi ločili moške, ki so goli lovili uši na palubi, bi drug drugega umorila.

Po pripovedovanju nekoga, ki je sam videl dogodek, sta oba moža, ki so ju komaj držali narazen, vsa penasta še dolgo vpila: »Uši! Uši! Uši!« Ko so tako samuraji skoraj napravili zločin zaradi uši, pa so ladje »kompira« s petsto »kokuji«, s svojimi belimi in rdečimi zastavami, ki so plapolale v mrzlem vetru pod nebom, grozečim s snegom, plule zmeraj dlje proti zahodu in prinašale kazen Čoshuju.

Prevedla A. M.

## Pajčevina

Riunosuke Akutagava

Nekega dne se je Buda sprehajal po bregu ribnika Lotosovega cvetja v Nebesih. Na ribniku je cvetelo lotosovo cvetje, ki je bilo belo kot biser, njegovi zlati pestiči in prašniki pa so polnili ozračje z nepopisnim vonjem.

Bilo je jutro v Nebesih.

Nenadoma je Buda, ki je stal nepremično na robu ribnika, skozi odprtino med listi, ki so pokrivali gladino, zagledal prizor na dnu ribnika. Ker je bil Pekel prav pod ribnikom, sta se reka Sansu in hrib Hari razločno videla skozi kristalno vodo.

Buda je zagledal človeka z imenom Kandata, ki se je zvijal z ostalimi grešniki na dnu Pekla.

Ta Kandata je bil velik razbojnik; zagrešil je mnogo hudodelstev, ubojev in požigov, vendar pa je nekoč storil tudi dobro delo. Nekega dne je hodil po zarasli hosti in zagledal pajka, ki je plezal ob robu poti. Hitro je dvignil nogo, da bi ga zmečkal, pa je hkrati pomislil: »Ne, ne, čeprav je tale stvarca še tako majhna, ima tudi dušo: sramotno bi bilo, če bi jo nepremišljeno ubil.« In pajka ni ubil.

Ko je Buda gledal v Pekel, se je spomnil tega dogodka iz Kandati-nega življenja in sklenil, da ga bo rešil iz Pekla, če bo možno. Ko se je ogledoval, je zagledal Rajskega pajka, kako tke srebrno pajčevino čez lotosove svetlosive liste. Previdno je Buda pobral pajčevino in jo je spustil naravnost na dno Pekla, nizko, nizko skozi odprtino med lotosovimi cvetovi, belimi kakor biseri.

Na dnu pekla se je Kandata utapljal z ostalimi grešniki v reki Stige. Vse naokrog je bilo temno, le kdaj pa kdaj se je iz teme zalesketala konica groznega hriba Igel. Kraljevala je smrtna tišina. Vse, kar je bilo slišati, je bilo slabotno ječanje grešnikov. Grešniki, ki so prihajali na ta kraj, so bili že izčrpani od mnogih muk in zato niso imeli več moči, da bi vpili.

Dasi je bil Kandata zelo nasilen in zvit, je potopljen v tisti reki krvi lahko samo trzal kakor žabjak v zadnjih vzdihljajih.

Toda prišel je njegov čas. Nekega dne je slučajno dvignil glavo iz reke in pogledal proti nebu, ki je bilo nad reko Sanzu. Zagledal je, kako drsi proti njemu iz visokih Nebes srebrna pajčevina in se iskri v tihi temi, kot bi se bala njegovega pogleda. Ko jo je zagledal, so njegove roke zaploskale od veselja: če se oprime pajčevine in spleza po njej navzgor, se lahko reši iz Pekla. Se več, če se mu vse to posreči, lahko pride v Nebesa. Potem ga ne bodo nikoli več nesli na hrib Igel in nikoli več ga ne bodo potopili v Krvavo mlako.

Ko je Kandata tako premišljeval, se je z obema rokama oprijel pajčevine in začel z vsemi močmi plezati. Ker je bil spreten, je plezal z lahkoto in hitro.

Toda Pekel je neizmerno daleč od Nebes. Čeprav si je Kandata zelo prizadeval, da bi čimprej ušel iz Pekla, je čez nekaj časa začutil tako utrujenost, da ni mogel naprej. Ni mu ostalo drugega, kot da se ustavi in se spočije. Viseč na pajčevini je pogledal navzdol. Krvava mlaka je bila že globoko skrita v temi, grozni hrib Igel pa se je nejasno iskril pod njim. Če bi mogel plezati tako hitro kot dotlej, bi prišel iz Pekla prej, kot si je mislil. Z rokami, trdo ovitimi okoli pajčevine, se je Kandata zlobno smehljal z glasom, kakršnega ni spravljal iz sebe, odkar je bil v Peklu: »Posrečilo se mi je, posrečilo se mi je,« je kričal.

Toda na mah je opazil, da je spodaj za njim plezalo veliko grešnikov po isti pajčevini vedno više, kot procesija mravelj. Ko jih je Kandata zagledal, je za hip ostreje pogledal zaradi presenečenja in strahu ter neumno na stežaj odprl ogromna usta. Kako naj taka pajčevina zdrži to množico ljudi. Ko je komaj zdržala njegovo težo?

Ce bi se pretrgala, bi po tolikem trudu tudi on padel nazaj v Pekel: bilo bi strahotno.

Medtem se je na tisoče grešnikov silovito zaganjalo iz mračne mlake. Plezali so z vsemi močmi, ki so jih še imeli, po svetlikajoči se tanki pajčevini. Če si hitro kaj ne izmisli, se bo pajčevina prav gotovo pretrgala! Kandata je na vso moč zavpil:

»Hej, grešniki, ta pajčevina je moja! Kdo vam je dovolil plezati po njej? Dol! Dol!« — V tem trenutku se je pajčevina na mestu, kjer je visel Kandata, pretrgala.

Ni bilo več pomoči. Kandata ni utegnil niti zakričati, ko je že padal, vrteč se kot vrtalka z glavo navzdol v temo. V hipu je pretrgana pajčevina iz Nebes, tenka in svetlikajoča se, visela sama na nebu brez zvezd.

V Nebesih je Buda mirno stal na bregu ribnika Lotosovega cvetja in pozorno gledal, kaj se dogaja spodaj. Ko se je Kandata pogreznil kot skala v krvavo mlako, je nadaljeval svoj sprehod z žalostjo na obrazu.

Gotovo sta se Kandatina sebičnost in njegova pravična kazen zdela Budi vredna velikega pomilovanja. Toda lotosovemu cvetju v ribniku v Nebesih vse to ni bilo mar.

Belo kot biser je valovilo ob Budovih nogah. Njegovi zlati pestiči so z nepopisnim vonjem polnili ozračje.

V Nebesih je bilo poldne.

Prevedla A. M.



## IZ ŠPANSKE SREDNJEVEŠKE POEZIJE

### Jorge Manrique: Stihi ob očetovi smrti

1. Pokonci, duša, v sen ujeta,  
ovêdi zdaj se in predrami  
in glej nazaj,  
kako tekó življenja leta,  
kak tiho pride smrt za nami  
in na skrivaj,  
kako užitki so minljivi  
in kolikanj spomin je nanje  
za nas bolêč,  
kak čuti pravijo zmotljivi  
nam zdaj, da sreče dni nekdanje  
biló je več.
2. Če gledamo sedanje čase,  
kako prišli so in zbežali,  
kot blisk luči,  
če pameti sledimo gláse,  
tedaj prihodnost bomo dali  
v pretekle dni.  
Zato naj se nihče ne vara  
misleč, da to, kar si obeta,  
bo ostalo dljê  
kot to, kar videl je nemara;  
tako mineva in odcveta  
na svetu vse.
3. Življenje naše je kot reka,  
ki v morje bo vodó izlila,  
in to bo smrt;  
tja vsa gosposčina priteka,  
tam pokončana ji bo sila  
in tek zavrt.  
Veliko ali malo reje

imajo reke, ki hitijo  
do teh globin,  
a ko so tam, enako šteje  
le-ta, ki ga roké živijo,  
in bogatin.

### Prošnja

4. Ni mar mi prošenj in dari,  
ki mož in pesnikov slovitih  
so običaj,  
ne maram njihovih laži,  
zakaj prepoln strupov skritih  
je njihov slaj.  
Le k njemu zdaj hiti moj glas,  
le njega zdaj želim pozvati  
iz dna srca,  
ki je prišel živet med nas,  
a svet ni hotel pripoznati  
ga za Boga.
5. Ta svet do onega je cesta,  
kjer nihče ne pozna skrbi  
na vekomaj;  
le pamet nam ostani zvesta,  
pa srečno bodemo prišli  
na oni kraj.  
Odidemo, ko se rodimo,  
potujemo, dokler smo živi,  
dospemo tja  
tedaj, ko zadnjikrat zaspimo,  
in smrt po poti utrudljivi  
nam pókoj da.
6. Ta svet lahko bi dober bil,  
če bi po pameti rabili,  
kar daje nam,  
zakaj kot je Gospod učil,  
živimo tu, da prislužili  
bi rajski hram.  
Zatorej Oče naš nebeški,  
ki bi nebo nam rad odprl,  
poslal na svet  
sinú v podobi je človeški,  
da je živel in tu umrl  
na križ pripet.



7. Le kaj zaležejo stvari,  
mimo katerih gre in teka  
naš rod zemljé,  
ko pa v tem svetu goljufij  
še za življenje od človeka  
spet odbežé:  
to je razjedla stárost siva,  
to razdejali hudi časi  
in njihov bič,  
drugje je njih narava kriva,  
da nam stvari v najlepšem klasji  
gredo pod nič!
8. Povejte mi, mar vsa lepota,  
svežina žlahtna, ki obdaja  
gladák obraz,  
pa rožna barva in lepota,  
obstanejo, kadar prihaja  
starost nad nas?  
Okretnost, naglica poskočna,  
telesna sila, ki jo draga  
mladost rodi,  
vse to nadležnost je nemočna,  
kadar pripotoval do praga  
si starih dni.
9. In plemenita gotska kri,  
rodovnik knežje rodovine  
in silna čast,  
kako usoda razvalí  
na razna pota in načine  
vso to oblast!  
Nekdo potlej drži se nizko,  
in kaj ponižanja trpi  
njegov napuh,  
a drugi se otepa z stisko  
in z deli, ki jih vajen ni,  
si služi kruh.
10. Da nam posest in blagostanje  
lahko zgrmé vsak čas na tla,  
o tèm dvoma ni!  
Ne terjamo obstanka zanju,  
saj jih v oblasti ima gospa,  
ki se leví;  
zakaj vse to so blagri Sreče,  
ki svoje naglo in neutrudno

kolo vrti,  
in to je vselej opotéče,  
zdaj obotavlja se zamudno,  
zdaj spet hiti.

11. Zgodi pa se, da z njima stara  
in prav do groba opira nanje  
se njih gospod;  
temù je tuja njih prevara  
in mine mu kot nagle sanje  
življenjska pot.  
Sladkost pozemskega življenja,  
ki jo uživamo obilo,  
se kdaj konča,  
gorjé onstranskega trpljenja,  
ki nam po smrti bo plačilo,  
pa je brez dna.
12. Mar so vse radosti in miki  
življenja, ki skrbi naklada  
na našo pot,  
kaj drugega, kakor zvodniki?  
Mar smrt ni zanka, kamor pada  
človeški rod?  
Strah pred pogubo nas ne tare  
in neobrzdani drvimo  
iz dneva v dan,  
ko pa zavemo se prevare  
in obrniti se želimo,  
je vse zaman.
13. In če bi moč bila nam dana,  
da mogli bi nazaj dobiti  
svoj lepi obraz,  
tako kot duša bo zemljana  
lahko nadela v rajskem sviti  
nebeški stas,  
kako živó bi se trudili  
in bi skrbeli neugnani  
vse svoje dni,  
ko bi služabnika hranili,  
gospo pustili pa ob strani,  
da nam strohni!
14. Poglejmo kralje zdaj sloveče,  
ki v starih knjigah jih dobiš  
naštete vsè,  
kako jim je darove Sreče



v neprilikah pomedel piš  
usode zle;  
nič trdnega na svetu ni,  
saj carja, papeža in vezirja  
pričaka grob  
in Smrt enako pokosi,  
kakor ubogega pastirja,  
ki čuva trop.

15. Pustimo Trojo zdaj ob strani,  
saj nismo videli te slave,  
ne teh težav,  
storimo prav tako z Rimljani,  
četudi zgodbo njih države  
vsakdo je bral!  
Pustimo čas nekdanjih let,  
pustimo dni preteklih rabo  
in njihov kras,  
na včerajšnji poglejmo svet,  
ki prav tako je pal v pozabo  
kot prejšnji čas.
16. Kje zdaj naš kralj je, Don Juán,  
kje Aragonskih princev roj?  
Le kje so zdaj  
ti vitezi in ta galán,  
in njihov zmagoviti boj  
in njih sijaj?  
Turnirji, glej, in mečevanje,  
vizirji in prevlek vezenje,  
vse to se zdi  
kot bi privid biló in sanje  
in je prešlo kakor zelenje  
pomladnih dni.
17. Le kje so zdaj gospé sloveče,  
oprave in v laseh nakiti  
in vonj dišav,  
le kje je zdaj srce goreče,  
ki ga ljubimec plemeniti  
nekoč je vžgal?  
Le kje so tisti stíhi zdaj  
in glas kitare, ki glasila  
se je tačas,  
le kje je zdaj veseli raj,  
vezenje in brokat in svila  
in ves okras?

18. *In drugi, dedič Don Enrique,  
kako veliko je in silno  
oblast dobil!  
Kak mu je svet ponujal mike,  
prilizoval se mu obilno  
in ga častil!  
Spoznal je pa, kako sovrag  
nemilostljiv in poln zlega  
postal je svet,  
dotlej prijatelj mu predrag,  
in vse, kar je prejel od njega,  
odšlo je spet.*
19. *In neizmerni ti darovi,  
palače in do vrha zlati  
kraljevi grad,  
ponosne ladje in brodovi,  
reali, tolarji, dukati  
in ves zaklad,  
pa konji in njegove straže,  
oprave jezdecev kovane  
in njih okras,  
kedo nam zdaj vse to pokaže?  
Kot rosa izgine iz poljane,  
jih vzal je čas.*
20. *Potlej njegov nedolžni brat,  
ki za naslednika je bil  
imenovan:  
kako mu dvor je bil bogat,  
kako mu v roju je sledil  
gosposki stan!  
Bil pa narave je človeške,  
v svojo kovačnico ga déla  
je smrt nemila;  
ojoj, pravičnosti nebeške,  
ko bakla najbolj je gorela,  
vodé si vlila!*
21. *In véliki glavar v Kastilji,  
gospod, ki bil pri kralju v časti  
je tak hudó,  
kaj bi o njem še govorili  
kot to, da videli smo pasti  
njegá glavó!  
In silna bogatija ta,  
gradovi, mesta in pristave,*



oblast in moč,  
le kaj imel je od vsegá,,  
če ne solzé, skrb in težave,  
ko šel je proč!

22. Povejmo še o onih bratih,  
ki sta živela v taki slavi  
kot sam vladar,  
in roj premožnih in bogatih  
se klanjal njuni je postavi  
kot še nikdar.  
A njuna neizrečna sreča,  
katere glas je šel pred leti  
na kraj sveta,  
mar ni bila kot luč bleščeča,  
ki jo takrat, ko najbolj sveti,  
zatrè temá!
23. Baroni, grofje plemeniti  
in truma vodovodov in paš,  
ki njéga dni  
bili so močni in sloviti,  
povej nam, Smrt, kam jih peljáš,  
kje so oni?  
Junaška dela iz vojská,  
turnirske zmage in nagrade,  
vse to, o Smrt,  
zatrešči tvoja moč na tla,  
kadar, okrutnica, popade  
te divji srd!
24. Vojské, ki jim ne veš števila,  
bandera, prapori, zastave  
in roj gradov,  
ki jih ne stre nobena sila,  
okopi, utrdbe in trdnjave,  
globoki rov,  
njegova stena okovana,  
obzidje, pa naj bo še táko,  
vse je zaman,  
če pridreviš ti razdivjana,  
ki s svojo sulico prav vsako  
prebiješ bran!
25. Poglejte viteza Manriqua;  
dona Rodriga, ki je bil  
sloveč junak;  
zavetje dobrih, vrlih dika,

ki ga je ljubil in častil  
med nami vsak!  
Junaštev, kjer se je proslávil,  
ne bom častil, saj so bilá  
nam pred očmi;  
ne bom te slave zdaj vam právil,  
zakaj o njej dežela vsa  
že govori.

26. Prijateljem prijatelj blag!  
Družini in hlapcem na imetji  
vrl gospodar!  
Sovražniku srdit sovrag!  
Pogumni in junaški četi  
močan glavar!  
Kaj umnim kazal je duhá,  
kako očarati prijetne  
je on umèl!  
Podložnim dobrega srca,  
a za hudobne in prevzetne,  
oj, kakšen lev!

27. In v sreči kot Oktavijan,  
kot Cezar se je bojeval  
in zmage štel,  
možat kot Scipij Afričan,  
kot Hanibal je deloval  
in vse umel.  
Dobroto je imel Trajana,  
kot Tit umel obdarovati  
je nasmejano,  
strogóst in moč Avrelijana,  
kot Tulij Mark je znal držati  
besedo dano.

28. Kot Antonin ljubeč in blag,  
kot Mark Avrelij hladna kri  
in v licih mir,  
govornik Hadrijanu enak,  
kot Teodozij poln darí,  
kratkosti vir.  
Kot Mark Sever Avrelijan  
ostró in redovito v boji  
je sukal meč,  
kot Konstantin bil veri vdan  
in kot Kamil je zemlji svoji  
bil sin ljubeč.



29. Ni pustil silnih nam zakladov,  
 bogastev in posod iz zláta  
 ni v plen jemal;  
 srdito Mavre je napadal  
 in rušil mesta jim bogata  
 in moč trdnjav.  
 In v bitkah kjer se je boril,  
 obležal Maver je premnog  
 in konj njegov,  
 zato v plačilo je dobil  
 posestva in vazalov krog  
 in kup gradov.
30. Kako pa nékdaj je živel,  
 da ohránil čast je in svojíno  
 in svetli rod?  
 Ko varuha ni več imel,  
 redil je brate in družíno  
 in roj oprod;  
 Ko pa se izkazal je junaka  
 v vojskâh, kjer je neverno silo  
 preganjal vnet,  
 je častno sklenil pisma taka,  
 da si pomnožil je obilo  
 svoj dedni svet.
31. Prigode, ki jih v svojo slavo  
 nekoč naslikal je, junak,  
 z močno rokó,  
 je v poznih letih s sivo glavo,  
 pozlátil z vencem novih zmag  
 v spopadih sto.  
 Za hrabrost in za službo verno,  
 zaradi starosti siveče,  
 je bil sprejet  
 s častjó in slavo neizmerno  
 med viteze najbolj sloveče,  
 v Kraljevi red.
32. Nad vso posestjo in gradovi  
 njegovimi oblast lastil  
 si je sovrág,  
 v vojskâh in bojih pod zidovi  
 pa z mečem vse nazaj dobil  
 je spet, junak.  
 Kako, njegove so roké  
 podprle našega vladarja

te hude dni,  
naj Portugalec vam pové  
in pa Kastiljci, ki glavarja  
so v njem našli!

33. Potlèj, ko v bojih za pravico  
na tehtnico življenje dal  
je tisočkrat,  
potlej, ko s hrabro je desnico  
kraljevo krono varoval  
zvesto in rad,  
potlej, ko storil je dejanja,  
ki zgodba, še tako bogata,  
jih ne popiše,  
tedaj v pristavici Ocaña  
potrkala je Smrt na vrata  
njegove hiše:
34. »O dobri vitez,« mu je rekla,  
»zapusti zdaj ta svet laži  
in goljufije;  
naj ti srce, ki je iz jekla,  
v tej uri zbere vse moči,  
ki jih še krije.  
Ker cenil, hrepeneč po slavi,  
si zdravje in telo tak nizko,  
se brez strahu,  
možato in srčno postavi,  
da izdržiš poslednjo stisko,  
ki zdaj je tú!
35. Preženi žalost in težave  
si iz srcá, sedaj ko čaka  
te hudi boj,  
saj zapustil življenje slave  
in glas pogumnega vojaka  
boš za seboj.  
Življenje slave in časti  
ni pravo in véčnosti ne daje  
njegova sla,  
resnično više pa stoji  
kot ono, ki ga čas razmaje  
in pokonča.
36. Življenja, ki je neminljivo,  
ne prinesó nam bogatije  
tegá svetá



in ne veselje lahkoživo,  
v katerem svoja gnezda vije  
ves greh peklá.  
Prisluži pa si ga kristjan,  
če verno moli in kesa  
se svojih zmot,  
a vitez slaven in močán,  
če dela dobro in tepta  
nevarni rod.

37. Ker tvoja sablja je prelila  
toliko maverske krvi,  
o vitez jasni,  
nadéjaj se sedaj plačila  
za to, kar z roko storil si  
v tej slavi časni.  
Na to zavest trdnó oprt,  
in z vere polno pomočjó  
odrini zdaj  
z resničnim upanjem v smrt,  
da onstran te dočakal bo  
presvetli raj!«

#### Besede, s katerimi je don Rodrigo ogovoril Smrt:

38. »O ne zapravljajmo sedaj  
ostankov bednega življenja  
v besedah teh,  
saj moja volja od nekdáj  
drži se božjega hotenja  
v prav vseh stvaréh.  
V tej uri, ko mi je umreti,  
iz vse zavesti in moči  
potrdim ràd,  
da človek, ki želi živeti,  
ko Bog drugače odredi,  
je nor prevrát!
39. Ti, ki za greh vsegá svetá  
si nase dal podobo bedno  
in nizko imè,  
Ti, ki naravi si bogá  
pridružil stvar tako ničvredno,  
kot smo ljudjé,  
Ti, ki v največjem si trpljenju

prenašal vdano smrtne boje,  
pribit na križ,  
po milosti, ne zaslužénju,  
Te prosim, da mi grehe moje  
zda j odpustiš!«

### Konec

40. In s tem spoznanjem obsijan,  
pri neopéšani zavesti  
in poln mirú,  
s sinovi in slugami odban,  
med brati in ob ženi zvesti,  
tedaj Bogú,  
ki ga je ustvaril, dal je dušo,  
naj On povzdigne jo v nebo  
in rajski mir;  
čeprav telo je šlo pod rušo,  
ostal spomin je, ki nam bo  
tolažbe vir.

### OPOMBE K PESMIM

16. *Don Juan*: Juan II, kastiljski kralj (1405—1454)  
*Aragonski princi*: Sinovi Ferdinanda I. Aragonskega: Alfonz V., el Magnifico, neapeljski vladar, Enrique, Juan II. in Pedro.
18. *Don Enrique*: Enrique (Henrik) IV. Kastilski (1425—1474). Bil je slab vladar, zato so mu vzdeli priimek »Nemočni«.
20. *nedolžni brat*: Alfonz, ki je nasledil svojega brata Henrika IV. Umril je 14 let star, nato ga je nasledila Izabela »Katoliška« (1468).
21. *glavar v Kastilji*: grof Alvaro de Luna, vsemogočni ljubljenec kralja Juana II. poglavitni nasprotnik plemiške samovolje: 1453. je bil obglavljen.
22. *onih bratih*: Don Juan Pacheco in don Beltrán de la Cueva, ljubljenca kralja Henrika IV.
25. *vitez Manrique*: Don Rodrigo Manrique (1406—1470), konetabel kastilski, gospod v Santiagu in Belmonteju, znamenit vojak, pesnik in državnik, oče pesnika Jorga Manriqua. Udeležil se je vseh vojnih prigod svoje dobe, Umril pa je za rakom na svojem posestvu Ocaña.
27. *Oktavijan*: Rimski cesar Avgust Oktavijan (63 p. n. š. -14 n. š.)  
*Cezar*: Julij Cezar, rimski general in državnik (100—44 p. n. š.).  
*Scipij Afričan*: rimski vojskovodja (202 p. n. š.) osvovitelj Kartagine.  
*Hanibal*: kartažanski vojskovodja (247—183 p. n. š.).  
*Trajan*: rimski cesar (98—117).  
*Avrelijan*: rimski cesar (212—275).  
*Tulij Mark*: Cicero (106—43 p. n. š.), sloviti rimski govornik. Manrique ga tu postavlja za vzor poštenjaka, kar pa v resnici ni bil.
28. *Antonin*: Antoninus Pius, rimski cesar (138, 161).  
*Mark Avrelij*: rimski cesar (121—180).  
*Hadrijan*: rimski cesar (117—138).



*Teodozij Veliki*: rimski cesar (379—395).

*Mark Sever Avrelijan*: rimski cesar (222—235).

*Konstantin Veliki*: rimski cesar (306—337), ki je prenesel sedež cesarstva v Bizanc in se pokristjanil.

*Kamil L.P. Camillus*: (4. stol. p. n. š.) rimski general, zmagovalec Galcev in osvojitev Vejev.

32. *Portugalec*: kralj Alfonz V. Portugalski, ki se je bojeval s »Katoliškima Veličanstvoma«, Izabelo in Ferdinandom.

38. *prevrät*: človek, ki hoče obrniti vse narobe, prevratnik.

## »STIHI« IN NJIHOV ČAS

Petnajsto stoletje je na Iberskem polotoku čas silnih političnih in dinastičnih bojev. Španska »reconquista« se približuje zmagovitemu koncu, Arabci (Mavri) se umikajo korak za korakom in njihova zadnja postojanka, kraljevina Granada, že kaže znake notranjega razkroja. Proti njej se bojuje vrsta manjših nacionalnih kraljevin, med katerimi sta najpomembnejši Aragonija in Kastilja. Njihov trdi fevdalni ustroj, prežet z bojevitim katolicizmom, žanje velike vojaške uspehe, čeprav se mora tu in tam spoprijeti z lastno plemiško samovoljo in preživlja pogosto hude dinastične krize. Ko pa se slednjič (1479) poročita Izabela I. Kastilska in Ferdinand V. Aragonski, ki se poslej imenujeta »Katoliški Veličanstvi«, nastopi za Španijo doba nacionalne enotnosti ter gospodarskega in kulturnega razcveta. Deželi se odpre pot v »zlato« 16. stol., prvi mejnik novega življenja pa je padeč Granada in s tem izgon Mavrov ter Kolumbovo odkritje Amerike (oboje l. 1492).

V to burno dobo vstopa in jo ovekoveči družina kastiljskih plemičev Manriquov: To sta brata Rodrigo in Gomez ter Rodrigova sinova Pedro in Jorge, vsi imenitni vojaki in bolj ali manj nadarjeni pesniki. Njihova dela je čas večinoma zagnil v pozabo, ostalo pa je ime Jorga Manriqua in njegovi »Stihi ob očetovi smrti« (»Coplas por la muerte de su padre«).

Poleg romanc, tj. ljudskega pesništva, se v tistem času pod italijanskimi vplivi močno razmahne »učena« poezija, prva lastovka novega kulturnega vretja — renesanse. Nastajajo kanconieri Baena, Stuñiga idr. Kulturna središča, ki jih snujejo razni vladarji, kot Juan II. v Kastilji ali Alfonz V. v Neaplju, pospešujejo in razširjajo ta novi poetični val, ki pa s svojimi učenjaško doživetimi proizvodi in s humanističnimi občutki za naravo, ljubezen in ženo ne prinaša resnejših vrednot. Juan de Mena, posnemalec Danteja, Enrique de Villena, Markiz de Santillana in drugi so danes imena brez pravega zvena; tudi Jorge Manrique (1440—1478) bi s svojimi deli sodil v ta razred, da ni napisal »Stihov«.

Njegovo življenje je bilo kratko pa burno. Kot »vitez brez graje« se je udeleževal vojne, dokler ga ni pri obleganju neke trdnjave doletela smrt. Pisal je ljubezenske pesmi v stilu kastilske šole, ko pa mu je umrl oče (1476), je v srčnem navdihu napisal »Stihe«, s katerimi je izpisal eno najlepših strani španske poezije.

»Stihi« štejejo v celoti 43 kitic. Prvih 24 sestavlja himničen uvod, v katerem razmišlja pesnik o minjivosti vsega, kar nas obdaja. Preprosta slovesnost, prežeta z bibličnim duhom in poživljena s pesnikovo viteško naravo, nam odmeva iz tega uvodnega speva, ki se zdi kot mogočen portal tihe grobnice, v kateri počiva pokojnikovo truplo. Pesnik nas v nadaljnjih kiticah popelje med njene mrke oboke in nam z resnim glasom pripoveduje o vitezovem življenju in o njegovi lepi in mirni smrti. In ko spet stojimo na pragu, nas zapusti s prepričanjem, da bo pokojnikov spomin zacelil rano, ki je nastala ob njegovi izgubi.

Globoka resignacija diha iz te elegije in priča o silnem čustvovanju, ki ga je v pesniku prebudila očetova smrt. V njegovem srcu je vstalo spoznanje o časnosti vsega, kar nam na življenjski poti prirase k srcu, in drugega za drugim nam niza dokaze, s katerimi nas in sebe prepričuje o tej bridki resnici. Ali lahko sami, s svojo voljo, v tej večni končnosti sploh kaj storimo? Da, odgovarja pesnik, spomin, ki bo na zemlji ostal za vami, bo pričal o potéh, ki ste jih v življenju izbrali.

»Stihi« so kmalu po svojem izidu zasloveli in postali v Španiji predmet najširših raziskav in komentarjev. Mnogi so raziskovali vire, ki bi bili navdihnil pesnika pri tem delu. Tako omenjajo Jobovo knjigo Pridigarja in Boetija, pa tudi nekatere pesnikove sorodnike, na pr. Juana de Mena. Studije o pesnitvi se vrsté skozi stoletja in hkrati s prevodi na tuje jezike širijo slavo Manriqueove mojstrovine. Longfellow jo predstavi Angležem, Puymaigre Francozom, v vseh antologijah jo uvrste med chefs-d'oeuvre kastilske poezije. Veliki španski kritik Menéndez Pelayo pravi o »Stihih«, da »jim lastna in občečloveška bolečina daje pečat večnosti« in da posebljajo doktrino krščanske filozofije; Lope de Vega, ta Španec, »národen do stržena«, pa zatrjuje, da bi morala biti pesnitev izpisana z zlatimi črkami.

VIRI:

Sainz de Roblés: Historia y antología de la poesía española, Aguilar, Madrid 1955;

Antología de los Manriques, Clásicos Ebro, Zaragoza 1940;

The Penguin Book of Spanish Vers, Penguin Books 1960;

Prepesnil in komentiral

Andrej Capuder



## Sodobna antidrama

Vladimir Kralj

Za antidramo je krstil Ionesco že svojo prvo igro, Plešasto pevko. Z njenim paranoidnim dialogom je dal svoji dramski groteski že ono oblikovno in vsebinsko izzivalno frakturo, ki je odslej zanjo tako značilna. In provokantno je že njeno ime samo! Če so te vrste iger antidrame, kaj imajo pravzaprav iskati na dramskem odru? Toda antidrama ni nedramatična, nasprotno, ta današnja odrska zvrst uporablja vsa tista odrska sredstva napetega učinkovanja, ki so za dramatiko že od nekdaj značilna: nasprotja, protislovja, kontraste v dejanjih, figurah in razpoloženjih. Ta groteskna dramska zvrst hoče biti samo *anti* že izrabljenim konvencijam tradicionalnega gledališča, ki se ne zde več dovolj aktivne, razburljive za današnje življenjsko občutje. Toda ali nismo imeli take in podobne puntarije zoper odrevenele gledališke konvencije že v preteklosti, samo da so jim dramatiki nekdaj dajali drugačno, manj izzivalno, bolj preprosto ime gledališke avantgarde. Gotovo, samo da je sodobna antidrama doslednejša v poudarjanju svojega anti! Nekdanje gledališke avantgarde se niso tako brezpogojno in ostro trgale od neke prejšnje gledališke konvencije in so od nje prevzemale še marsikatero že preizkušeno dramsko obliko in motive, na katere so vezale svoje nove vsebinske in oblikovne poskuse. V sodobni antidrami pa je dramska oblika vedno ustrezna oborina njene moralne vsebine; vsebina povsem odgovarja njeni obliki in narobe, obe sta enako izkrivljeni, enako groteskni. Antiklimaks, upadanje moralnega podnebja in čuta za preprosto obliko, ki je bolj ali manj značilen za vse avantgarde preteklosti, je dosegel v sodobni antidrami svoj maksimum, ki se da kakor se zdi komaj še preseči.

Ta očitna zveza sodobna antidrame z avantgardami preteklosti pa hkrati izpričuje, da njena oblika in moralna vsebina, izkrivljenost in grotesknost obeh, ni nemara šele od včeraj, marveč se je postopnjema pripravljala že v številnih odklonih moderne dramske umetnosti od nekdanje klasične dramatike. Ti odstopi od klasičnih norm pa niso stvar neke modne muhavosti, modnega novotarstva v dramatiki, marveč so izraz stopnjevanje desintegracije človeka in moralne inflacije družbe, v kateri živi, ki so se pričele že v drugi polovici 19. stoletja z začetki moderne tehnične civilizacije, ki osvobaja človeka vedno več zunanjih odvisnosti in prisiljenosti in ga v sedanjem stoletju grozi osvoboditi tudi njegovega najbolj človeškega, njegovega humanizma. V tej psihološki in sociološki konstalaciji, v kateri nastajajo razne gledališke avantgarde, bi bilo seveda

pogrešno zviška tretirati današnjo antidramo kot neko modno zaletelost, ki bo prej ko slej izginila z odra, kakor že toliko norosti v zgodovini gledališča. Če bi ravnali tako, bi popolnoma zanikali ves antitetični značaj sleherne umetnosti, zlasti pa dramske, gledališke in bi hkrati ne pokazali dovolj razumevanja za funkcijo in poslanstvo pojava, ki mu pravimo gledališka avantgarda. Gledališka avantgarda je nekakšna predhodnica, ki se odtrga od svoje glavnine in ki ima kot prednja straža nalogo očistiti teren, ki ga bo glavnina zasedla. Avantgarda nastopi, sproži boj in odstopi, toda sledeča ji formacija sprejme v svoj operativni načrt nekaj tistih gesel, ki je nastop avantgarde sploh upravičil. Tako je bilo še z vsako avantgardo in ni vzroka, da bi bilo z današnjo antidramo drugače.

In kot avantgarda ima tudi sodobna antidrama svoje predhodnike, tako rekoč svoj rodovnik, na katerega se sklicuje. V svoji teoriji se Ionesco ne spominja samo Bretonovega surrealizma, na katerega ga vežejo predvsem idejna izhodišča, marveč v prvi vrsti findsièclskega porogljivca Alfreda Jarryja, avtorja absurdno groteskne igre *Le Roi Ubu* (Kralj Govno). Ta igra je groteskna satira na francosko malomeščanstvo, na njegov življenski stil in moralo in posmeh na malomeščanstvo je tudi avantgardna komedija simbolista Apollinaire *Les Mamelles du Thérésias* (Terezijeve dojke), ki jo Ionesco tudi šteje v svoj rodovnik. Tako predstavljeni rodovnik sodobne antidrame pa je manj prepričljiv po svoji moralno vsebinski kot po svoji formalni strani. Gotovo je karikatura malomeščanstva tudi Ionescova prva igra *Plešasta pevka*, toda komaj še katera med njegovimi poznejšimi deli in prav nič Beckettove igre, njegovo Čakanje Godota in Konec igre. Kar je namreč nekdanja kritika ob Jarryjevih in Apollinairovih igrah očitno prezrla, je njun očitni posmeh na veljavno meščansko gledališko tradicijo, na formalne zakonitosti aristotelovske klasične dramatike, nevera v njihove učinkovitosti v povsem spremenjeni socialni in moralni strukturi novega časa. Res, Jarryjev afront zoper načela klasične dramatike je osamljen, v njegovem času komaj opažen gledališki pojav in vrhu tega je bil ta novotarski gledališki pojav brez sleherne teoretične utemeljitve. Morala je priti prva svetovna vojna, ki je vse bolj zrahljala že tako labilne moralne in umetniške konvencije meščanske družbe, da je lahko nastopil B. Brecht s svojim *Malim organom*, kjer je skušal docela diskreditirati Aristotelove nauke o drami. Bert Brecht gotovo ni novi Aristotel, kakor si je to sam sicer domišljjal, Bert Brecht je samo avantgardni dramaturški diktator svoje lastne dramske avantgarde, toda s svojo teorijo je doslej najbolj dosledno zanikal veljavnost Aristotelovih naukov v drami in s tem veljavnost klasične drame sploh, in postal s svojo dramaturgijo najglasnejši govorec antidrame, to je vseh že v preteklosti izvršenih in tudi vseh v bodočnosti možnih odstopov od klasične teorije v drami.

V zvezi z ekonomskimi in socialnimi spremembami evropske družbe v 19. stoletju in spremembami njenega moralnega podnebja so pričeli odstopi od klasične dramatike že s pojavom naturalizma v dramski in gledališki umetnosti, torej konkretno v drugi polovici 19. stoletja in odtlej dalje nezadržano do današnjih dni.



Kaj je standardna oblika in standardna moralna vsebina tako imenovane klasične drame in njene naslednice meščanske klasične drame, ki so jo pričeli ob življenskem občutju novega časa opuščati pomembni evropski dramatik in s tem zdaj bolj zdaj manj deformirati njeno več sto let veljavno obliko?

Njena oblika je v smislu Aristotelovih nauk stroga vzročna in smotrna gradnja dejanja z vidnim začetkom, sredino in koncem. In tej obliki odgovarjajoča moderna vsebina? Vzvišeno moralno podnebje, ki ga zagotavlja neki od vseh spoznani in priznani red v veselju in s tem odrska dramaturgija, da v junaku, človeku in družbi, vse kar je osebno sebično in strastno ne more uspeti in da se more samo z odpovedjo osebnim strastem zagotoviti red v človeku in svetu. Take klasične gledališke oblike in njej odgovarjajoče npravno vzvišene vsebine pa so bile seveda mogoče samo v družbi, ki je verovala v neki imanentni razumni red sveta, bodisi da je ta red kakor v antični tragediji na pol religioznega izvora, bodisi da je to imanentni red v aristokratski družbi Ludvika XIV. ali pa je to neki idealno zamišljeni filozofski red, kakršen vlada v nemški gledališki klasiiki, v dramah Lessinga, Goetheja in Schillerja. Vedno gre za neki objektivni idealizem, za neke objektivne vrednotne zakonitosti, ki vladajo svetu in človeku, za ideje, ki iz neke bolj ali manj transcendentne višine urejajo človekovo zemeljsko subjektivnost, to je ali Aristotelov objektivni idealizem, ki vlada njegov nauk o drami ali idealizem Descartesa in Pascala v francoskem gledališkem klasicizmu ali Kantov kategorični imperativ v nemškem gledališkem klasicizmu.

In zamisel človeka, junaka, ki ga ta objektivni idealizem stavi na oder?

Človek, ki je po svoji nagonski in moralni plati vedno enak, v svojem jedru tako rekoč imun za vse zgodovinske, časovne spremembe. — Človek, ki živi v družbi, v živem stiku z drugimi ljudmi, s katerimi ga družijo neka npravno poudarjena psihologija, tako imenovana racionalna psihologija. — Človek, ki je sam tvorec svoje usode, ki sam odloča o svojih dejanjih v življenju in je zanje tudi osebno odgovoren.

Tem trem osnovnim vidikom aristotelovsko konstruirane klasične dramaturgije odgovarjajo tudi tri oblikovne in moralno vsebinske zahteve klasične dramatike:

Dramsko dejanje kot vedno pričujoča sedanost, ki velja za vse čase, drama kot prikazovanje medčloveških odnosov v smislu racionalne psihologije; in njena standardna oblika — dialog kot izpoved strasti, njen končni cilj je čustven pretres gledalca; — dramsko dejanje kot odločanje volje, človekovega hotenja in s tem aktivno poseganje junaka v dogodke dejanja.

Vse te miselne konstrukcije in njene odrske uresničitve so bile možne v neki družbi, ki je bila v sebi že integralna, celostna, se pravi, ki jo je družila ideja nekega smotrnega reda v svetu. To klasično obliko drame pa je nujno pričel ogrožati novejši čas, se pravi neka v svoji ekonomski in socialni strukturi bolj kompleksna in hkrati dezintegrirana družba kot pa je bila še patriarhalna družba prejšnjih stoletij. Njeno vseskozi spekulativno filozofijo pričenjajo odrivati naravoslovne in tehnične znanosti, kar

se je zgodilo v drugi polovici 19. stoletja in se nato stopnjevalo v tehnični civilizaciji našega, 20. stoletja.

Že naturalizem, umetniški izraz naravoslovnega pozitivizma, je vzvišeni konstrukciji klasične drame zadal usodne udarce. S svojo determiniranostjo človekovega ravnanja po dednosti in miljenju je ubil fikcijo klasične dramatike o svobodnem človeku in njegovem svobodnem odločanju o svoji usodi. Junak na naturalističnem odru ni več heroj, marveč je samo pacient svojih naravoslovnih in socioloških determinant. Naturalizem pa je tudi glavno odliko klasične drame, njen miselno in psihološko jasni in poetični govor deformiral ne samo z narečno govorico, marveč v tako imenovanem doslednjem naturalizmu (Holz, Schlaf, Hauptmann) v iracionalno determinirano govorico kot izraz neke odrevenele, komaj še komunikativne človeške duševnosti. (Ta miljejsko izpačena govorica se pozneje pojavi zopet pri Ionescu in Beckettu). In naturalizem je načel tudi dramsko dejanje, akcijo klasičnega gledališča, ki zdaj ni več duševna akcija, marveč so samo še bolj ali manj patološka stanja, ki se prikazujejo na odru. In resnica, ki jo je iskala in prikazovala klasična drama, je bila plemenita, moralno lepa resnica, naturalistična drama pa išče in prikazuje fiziološko in sociološko resnico o človeku, se pravi eksistencialno nelepo resnico o njem, kar že spominja na groteskno absurdno resnico o človeški eksistenci, ki jo prikazuje današnja antidrama.

Zadnji klasični meščanski dramatik, Henrik Ibsen, je skušal v svojem gledališču zopet vzpostaviti moralno višino in logični red dramske klasike. Zgledoval se je pri tako imenovanih francoskih gledaliških realistik Scribu, Sardouju in Labichu, ki so z veliko gledališko rutino zakone francoske klasične dramatike meščansko pozunanjili in poplitvili, samo da Ibsen svoje tehnično dobro narejene igre ni vodil v zabavno, vaudevillsko, marveč v heroično, tragično smer. Svoje norveško meščanstvo in malo-meščanstvo je heroiziral, da bi jih »naučil«, kakor je sam izjavil, »plemenitega mišljenja«. Toda to meščanstvo, ki ga je Ibsen stavil na oder, ni bilo več meščanstvo, ki je bilo nekoč sposobno boriti se na barikadah za načela enakosti, bratstva in svobode, bilo je že skomercializirano meščanstvo, komaj še sposobno velikih moralnih dejanj in podvigov. Ibsen se je tega zavedal, zato so tudi vse njegove družbeno kritične in psihološke drame nekaki sodni procesi, v katerih zapleta svoje ne vseskozi brezmadežne junake, toda hkrati jih moralno heroizira, ko jih na koncu igre sooči z nekim boljšim spoznanjem, pomeščanjeno anagnorisis, dogodkom ali osebo, ki jih nazadnje spreobrne. In v svoji zreli dobi Ibsen sam ni več prav verjel v nravno višino svojih junakov, ko je v svoje igre vpletal motiv »življenjske laži«, motiv, da so ljudem njegove dobe življenske laži ali lažne iluzije o življenju nujno potrebne, da morejo sploh živeti.

In pod vplivom moderne, izkustvene psihologije, ki prav v tem času odslavlja nekdanjo racionalno psihologijo iz literature, se pojavljajo že pri Ibsenu osebe, ki so druga drugi odtujene, junaki, ki žive samo v svetu svojega razmišljanja s svojimi notranjimi monologi, čeprav ti notranji monologi pri Ibsenu še ne ogrožajo dialoga kot klasičnega sredstva medčloveških odnosov.



Ibsen je bil vse svoje življenje od nelepe družbene resničnosti užaljen idealist iz evropske province in kot dramatik pogosto neke vrste šolnik, ki nateza človeško, vedno bolj kompleksno naravo in natezalnico objektivnih normativnih vrednot. Tudi Ibsen se je pri svojem delu vseskozi posluževal objektivne metode, kakor vsi klasični dramatiki preteklosti: objektivne dogodke in modele je iz resničnosti s vzpodbudno fantazijo prenašal na svoj oder kot klasične prisposode življenja. In prav iz nasprotnega pola, iz eksistencialnega subjektivizma je pisal njegov veliki sodobnik in tekmeč August Strindberg, s katerim se prične pravzaprav šele moderna drama v današnjem smislu besede.

V nasprotju z Ibsenom je Strindbergova dramatika vseskozi neposredno avtobiografska, kar klasična dramatika nikoli ni. Vse Strindbergove osebne in to vseskozi kot mučno občutene življenjske izkušnje iz njegovih treh brodolomnih zakonov, iz njegovih pogostih prelomov z družbo, ki se mu zdi ne samo tuja, marveč naravnost sovražna, najdejo v njegovih dramah svojo skoraj neposredno izpoved.

Strindberg doživlja osamljenost modernega človeka, njegovo dezintegriranost, njegovo nezmožnost za žive medčloveške odnose v maksimalni in vseskozi subjektivni podobi.

Svojo odtujenost najbližjemu svetu prikazuje skozi najbolj intimen medij človeških odnosov, skozi spolnost kot sovraštvo v ljubezni, predstava, ki ga zasleduje do konca njegovega pisanja in osamljenost doživlja v dezintegraciji človeške skupnosti, v kateri nič več ne veže človeka s človekom, razen njegove subjektivne volje po zlu.

Strindberg išče zadnjo resnico samo v človekovi eksistencialni subjektivnosti. V svojem avtobiografskem delu *Sin služkinje*, pravi na nekem mestu: »Kako je sploh mogoče vedeti, kaj se dogaja v drugih ljudeh? Kako je mogoče vedeti za prikrita notranja dejanja nekega drugega, kako moremo vedeti, kaj je ta ali oni dejal v nekem zaupnem trenutku? Da, vse to mi konstruiramo. Toda vednost o človeku so doslej kaj malo bogatili tisti dramatiki, ki so s svojim pičlim psihološkim znanjem skušali zasnovati duševno življenje, ki je v resnici prikrito.«

Te Strindbergove izjave, da je mogoče do kraja spoznati samo svoje lastno življenje, seveda ni tolmačiti tako, da se dajo na odru prikazati le življenja, ki so avtorju neposredno odprta, kolikor kot Strindbergovo težnjo, slikati na odru predvsem skrita področja duševnega življenja, ki naj postanejo prava dramatična resničnost. To svojo težnjo uresničuje Strindberg in to že v svojih zgodnjih dramah tako, da se kot avtor osredotoči vedno na osrednjo figuro in iz njene perspektive dosledno slika vse ostalo. Tako že v njegovem *Očetu*, eni izmed njegovih šestih dram, ki slikajo havarije njegovega zakonskega življenja. V tej igri se sicer subjektivni dramski stil še meša z naturalističnim, vendar tako, da junakov, se pravi avtorjev subjektivizem prevladuje. Drama *Oče* je na videz družinska drama, ritmojster in njegova žena se borita drug proti drugemu za vzgojo hčerke edinke. Toda vsa igra je zasnovana dosledno iz vidika naslovnega junaka, ritmojstra, iz njegovega vidika se odvija tudi ves potek

igre. Ženske v tej hiši so za junaka res pravi ženski pekel, se pravi, popolna odtujenost človeka človeku, kakor bi dejal Sartre, kar pa je dramaturško odločilno, je dejstvo, da prihaja boj žensk proti junaku do odrske realizacije vedno kot njegovo razmišljanje o njih, da ta boj junak vedno sam ugotavlja in komentira, da dvome o svoje močetojstvu sam polaga svoji ženi na usta in da se njegova duševna bolezen izpričuje iz njegovih lastnih pisem.

Dramatika subjektivizma, ego dramatika, ki je v perspektivnem razvoju že drama eksistencialnega subjektivizma, razbija s svojim »notranjim monologom« eno izmed osnovnih zahtev klasične drame, zahtevo konkretnih medčloveških odnosov in pravega izpovednega dialoga. V Strindbergovih velikih, simbolno ekspresivnih dramah pa je dialog samo še formalen, v resnici je to vedno pogovor junaka s samim seboj.

V svoji trodelni drami Pot v Damask, drami pasijonskih postaj, ki jo prevzame pozneje nemški gledališki ekspresionizem, uvaja Strindberg že načelo epskega gledališča, načelo pripovedovanja z odra.

Junak te drame, Neznanec, se pravi Slehernik, človek sploh, more verjeti samo še v zlo, to je v nered, nesmisel človeške eksistence in na svojem dolgem romanju od postaje do postaje nazadnje pristane na možnost, da bi mogel verjeti tudi v dobro, se pravi v neko v vseh svojih protislovljih spravljeni red. V Sanjski igri, drami z revialnimi prizori, spozna Indrova hči na svojem obisku pri ljudeh na zemlji, kako težko je njihovo življenje in da je najhujše to, da ljudje morajo delati drug drugemu hudo, kajti samo tako je njihovo življenje sploh mogoče. Višek Strindbergovega brezupa nad človeško eksistenco pa je Strindberg prikazal v svoji igri Sonata strahov, apokaliptični viziji sveta, igri, ki je po svoji depresivnosti že v neposredni bližini Becketta, zlasti njegove drame Konec igre.

Strindbergov sodobnik in velik občudovalec njegove dramatike Nietzsche je svojemu v tehnični napredek navdušenemu času povedal, da tehnična civilizacija nujno pomeni izgubo duševnosti in konec svobode individua, da je v tehničnem svetu bog mrtev. In tako se prav ta čas pričenjajo z ostrino zastavljati vprašnja o položaju človeka v tem svetu, svetu z mrtvim bogom.

V tem depresivno moralnem podnebjju novega znanstvenega, tehničnega časa nastajajo tudi nove oblikovne zakonitosti drame, povsem različne od onih v klasični dramatiki. V Strindbergovih dramah posamezni prizori niso več v vzročni in smotrni zvezi med seboj, prizori so med seboj docela izolirani mejniki, ki označujejo mučno pot junakovega subjektivnega jaza pri njegovem iskanju notranje odreditve in utešitve. Tu tudi ni več živih, konkretnih odnosov in s tem tudi ne pravih dialogov. Neznanec se na svoji poti sicer srečuje s številnim osebami, ki pa so samo projekcije njegovega lastnega jaza iz raznih obdobj njegovih življenjskih izkušenj. Dialog je torej zgolj formalen. In v Strindbergovi dramatiki dramsko dejanje ni več odločanje, marveč je zgolj razmišljanje in preudarjanje. V Sanjski igri izprašuje študent gospodično: »Povejte mi vendar, zakaj sedijo starci tu tako molčečni, ne da bi spregovorili ene same besede?« Nato gospodična: »Ker nihče med njimi ne verjame tega, kar pravi drugi.



Moj oče je to takole izrazil: kak smisel govoriti, saj tako ne moremo drug drugega prevariti.«

V dramatiki, kjer so posamezne osebe tako rekoč zamenljive, kjer se osebe več ne odločajo, kjer torej tudi ni več napete dramske akcije in kjer ni več individualnih risanih figur, je v zametku že nekaj, kar se pozneje še bolj izrazito pojavi v poznejših antidramah — depresivna atmosfera, osebe kot konstrukcija misli, predstav in epski elementi v dramatiki, hkrati pa je tu že nekaj, česar klasična dramatika tudi še ni poznala. Tu se ne izpoveduje nekaj bistvenega o junaku kot prisposodbi človeka sploh, marveč se demonstrira nekaj naravnost izzivalno resničnega o človeški eksistenci v takem svetu.

Dramatiko pasijonskih postaj, ego dramo, prevzema po Strindbergu nemški dramski ekspresionizem kot dramsko obliko osamljenega, svetu odtujenega človeka. Strindbergovega Neznanca srečamo v Hasencleverjevem Sinu, v Johstovem Mladem človeku, Strindbergovo Pot v Damask v Tollerjevi igri Sprememba in Czokorjevi igra Rdeča cesta in Kaiserjevi drami Od jutra do polnoči.

Danes so videti vse te ekspresionistične ego drame, te drame človekovega krika kot dramatizirane bojzani evropskega človeka pred prihajajočo tehnično civilizacijo, ki spreminja človeka v stroj in predmet masovne, neindividualne sugestije in s tem kot nekaj privid prve in druge svetovne vojne.

Ekspresionistična drama pa se razlikuje manj po posebnostih svojih junakov kot pa po posebnosti sfer, skozi katere vodijo ekspresionistični avtorji svojega osamljenega junaka. Ta odtujeni svet je ali kruta avtoriteta učiteljev kakor v Wedekindovi drami Pomladno prebujenje, ali je to svet očetovske toge avtoritete v Hasencleverjevem Sinu, ali svet vojne v Tollerjevi drami Sprememba ali svet velemest v Sorgejevem Beraču in Kaiserjevi drami Od jutra do polnoči.

Tudi za ekspresionistične dramatike je prvenstveno upodabljanje osamljenega, odtujenega človeka, toda ta junak brez živih medčloveških odnosov je v svoji notranjosti prazen in njegova odtujenost in notranja neutешenost se demonstrira predvsem v popolni izkrivljenosti objektivnega sveta, v katerega ga avtor stavi na oder. Odtujen, osamljen pa postane junak ekspresionistične drame iz raznih vzrokov, ne samo iz avtorjevih osebnih mučnih doživetij, kakor pri Strindbergu, lahko tudi iz časovno kritične vneme, kakor v Tollerjevem Hinkemannu, lahko in to najbolj pogosto iz nekih avtorjevih programskih namenov, kakor pri Kaiserju, njegovih dramskih krikov po obnovitvi človeka. Ta krik po obnovitvi človeka je osnovni ton ekspresionistične dramatike, ki hoče prikazati na odru človeka sploh. In v tej dramatiki se meščanska družbena misel tako rekoč ne misli več. Nobena zunanja zveza ali zunanji odnos ne zastira, ne prikriva onega strastno zaželenega, strastno pričakovanega človeka, ki ga v resnici ni! Tu ni več prešuštnih zakonskih zgodb, ni tragedij, ki bi nastajale iz spopada raznih družbenih konvencij, ni več ljubezenskih iger, ki bi kazale brezmočnost junaka, ni več lutk, ki bi se obračale po psiholo-

ških predpisih neke od ljudi izmišljene eksistence. Tu je samo še krik po človeku, ki ga v svetu, v katerem avtor živi, očitno ni.

V tej dramatiki se ideji novega človeka žrtvujejo skoraj vsi osnovni elementi klasične drame.

Svojevrsten odstop od klasične dramatike je tudi lirična drama Čehova, ki pa se od nje ne oddaljuje toliko v oblikovno kompozicijskem pogledu, kolikor s svojo posebno moralno atmosfero, ki pa že nujno deformira tako dramsko akcijo kot odločanje kakor tudi dialog kot izpovedno obliko medčloveških odnosov.

Junaki Čehova, najbolj očitno v njegovih Treh sestrah, žive iz občutja resignacije, odpovedi svoji sedanosti in s tem svoji sreči. Odpovedi sedanosti pa pomeni v tej drami življenje v spominih in utopijah. Osebe skušajo ubežati gluhi provinci, svetu, v katerem se čutijo tuje in drug drugemu odtujene, in sanjarijo o neki lepi bodočnosti, nenehno analizirajo samega sebe in se vendar ne morejo za nič odločiti, dosledno govore drug mimo drugega in s tem nenehno v samega sebe, v svoj notranji monolog. Njihove besede so sicer govorjene sredi družbe, v kateri žive, toda te besede jih z njo ne vežejo, marveč samo izolirajo tistega, ki jih govori in njihovi govori, ki se zdaj pa zdaj odtrgajo od konvencionalnega, zgolj formalnega dialoga, postanejo lirični in v liričnosti je tudi molčanje, mučno molčanje, dramatičen govor.

To nenehno prehajanje iz banalne konverzacije v lirično osamelost je sicer izreden, komaj posnemljiv umetniški čar Čehova, je pa hkrati razhod z načeli klasične dramatike in njene elemente ima ta lirično razmišljena drama samo še v rudimentarnem obsegu: dialogi, ki niso več dialogi, marveč notranji monologi, dejanje, ki ni več odločanje, marveč čustveno omahovanje med vero in nevero, sedanost, ki ni več pričujoča sedanost, marveč nenehno prehajanje iz neke preteklosti v neko utopično bodočnost. Tako imajo Tri sestre in z njimi vred tudi druge igre Čehova vzlic svojemu tragičnemu jedru že nastavke poznejše groteskne komedije in Čehov, ki je imel Tri sestre za komedijo, komedijo z grotesknimi poudarki, je bil pri presoji svojega dela bliže resnici kot sta bila njegova gledališka svetovalca Dančenko in Stanislavski, ki sta jo pojmovala kot izrazito tragično igro.

Dramatika Pirandella, ki se pojavi na evropskih odrih v prvem desetletju po prvi svetovni vojni, s svojim eksistencialnim subjektivizmom ne zanikuje samo vso tradicionalno meščansko dramatiko, marveč celo možnost dramske umetnosti sploh.

Kot dramatik prične Pirandello bolj zoper verizem, italijansko obliko evropskega naturalizma, ko zdvomi, ali je sploh mogoče z golim popisovanjem, posnemanjem resničnosti, izraz je Aristotelov, zajeti tolikanj iracionalni pojav, kakor je človeško življenje in ga verjetno prikazati na odru. Problem, ali more dramatik z racionalnimi prijemi izraziti bistveno resnico o človeški eksistenci, je Pirandello postavil v svoji najbolj znani in tudi najbolj igrani igri Šest oseb išče avtorja. In drugi problem, ki ga Pirandello zastavlja v svojih igrah, najbolj sugestivno s svojem Henriku IV., je vprašanje, ali je sploh mogoče določiti, dognati identičnost človeka, ali je človek res to, kar misli sam o sebi, da je ali pa je to, kar



drugi mislijo o njem, da je, oziroma to, kar drugi hočejo, da je. To vprašanje o dezintegraciji človeške osebnosti je pereče zanimivo zlasti v času nove tehnične civilizacije, ki človeka nujno odtujaše samemu sebi, svoji lastni človečnosti.

V drami Šest oseb išče avtorja vdre na gledališki oder, kjer poklicni igralci vadijo neko igro, skupina šest oseb, ki nimajo nič opraviti z gledališčem, družina v žalnih oblekah, oče, mati in štirje otroci. Gledališkemu direktorju povedo, da iščejo avtorja, ki naj bi napisal nedokončano dramo, ki jo prinašajo s seboj, svojo lastno družinsko tragedijo. Oni sami so »vloge« in zahtevajo svojo odrsko upodobitev. In ko poklicni igralci zaigrajo njihovo dramo, se izkaže, da to ni mogoče. Družini se zdi, da je njihov poskus, odrsko upodobiti njihovo življenje, naravnost smešen, da ne odgovarja resničnosti, ki so jo doživeli.

Na usta družinskega očeta izpodbija Pirandello kot avtor možnost, da se na odru prikazani ljudje (in seveda tudi ljudje resničnosti) sploh morejo med sabo sporazumeti in dvomi, ali je v njihovih dejanjih, ki so jih storili, res obseženo vse njihovo avtentično bistvo.

»Vsi nosimo v sebi neki svet stvari,« pravi oče gledališkemu direktorju, »vsak svoj lastni svet. In kako se moremo razumeti, gospod moj, če polagam jaz v svoje besede smisel in vrednost stvari, ki so v meni in oni drugi, ki me poslušajo, jih more vendar sprejeti samo po smislu in vrednosti svojega notranjega sveta. Mi mislimo, da se razumemo, toda mi se nikoli ne razumemo.«

In glede verodostojnosti in s tem odgovornosti človeka za svoja dejanja, meni isti: »Mi čutimo, da s tem dejanjem nismo identični, da nismo docela v njem obseženi in da bi bila huda krivica, če bi nas presojali samo po njem, če bi hoteli tako rekoč vso našo eksistenco pribiti na to dejanje, ko da bi bili mi povsem eno z njim.«

Pirandello ne zanika samo možnosti dramske umetnosti, marveč zanika tudi možnosti komunikacije ljudi, osebe do osebe, živega stika med njimi in s tem tudi smiselnost človeške eksistence sploh.

Obe omenjeni Pirandellovi drami pa odpirata tudi neki drugi vidik modernega gledališča, vidik epskega gledališča.

V Šest oseb išče avtorja po neuspelem poskusu, da bi poklicni igralci zaigrali tragedijo družine na odru, svojo tragedijo zaigrajo družinski člani sami. Na odru nastane neka nova, epiki podobna situacija: poklicni igralci in njihov direktor so publika pripovedovanja, ki ga posreduje šest oseb. Podobno je v Henriku IV., kjer gleda neka plemiška družba v zasebnem sanatoriju predstavo bivšega, že dalj časa umobolnega, v Henrika IV. markirane znanca.

Dosledno epsko gledališče pa se prične šele z B. Brechtom in B. Brecht je tudi tisti, ki tako s svojo prakso kakor tudi s teorijo pobija osnovne zakonitosti klasične aristotelovske dramaturgije.

B. Brechtu je kot prepričanemu marksistu vsa tradicionalna meščanska, v bistvu aristotelovska dramatika propagandna laž meščanskega razreda in kot taka enako kakor meščanski razred obsojena na smrt. Proti tej, po B. Brechtu dotrajani obliki in vsebini dotrajanega meščanskega

razreda stavi B. Brecht svojo novo podobo gledališča, tako imenovane epskega, ali kakor ga je pozneje imenoval, dialektičnega gledališča.

Če aristotelovska estetika epiko v drami odklanja kot neki, drami tuj, neustrezen element, ima B. Brecht prav epiko kot posredovanje nekih dogodkov ali bolje, kot posredovanje o nekih dogodkih na odru gledališkemu občinstvu, kot neposredni stik dramatika s svojim občinstvom za najbolj primerno sredstvo svojega politično vzgojnega gledališča. In tako se v B. Brechtovem epskem gledališču, ki je prava pripovedna slikanica, na odru nikoli ne prikazuje kakor v klasični drami neka individualna usoda človeka kot prisposodba življenja, pri B. Brechtu je na odru vedno neka situacija, določene človeške eksistence v svetu.

Ko je ob uprizoritvi Brechtove *Mutter Courage* v Zürichu kritika hvallila osrednje osebe te drame, Ano Fierling, kot odličen lik Niobe, matere, ki na koncu tragično izgubi vse svoje otroke, je B. Brecht odločno ugovarjal takemu tolmačenju svoje igre, češ da je hotel v tej drami prikazati pogubnost vsake vojne za človeštvo, zlasti pa je hotel pokazati komercialne koristi, ki jih ima od vsake vojne vladajoči razred.

Brechtovo gledališče tudi ne pozna več »ozkega kroga ljubezni«, ki je vedno osrednji motiv klasične dramatike, v vsej Brechtovi dramatiki vlada nadindividualni interes: Puntila in njegov hlapec ni tragedija ljubezni ker se hlapec Mati in gospodarjeva hči Eva vzlic medsebojnim simpatijam ne moreta dobiti, igra po B. Brechtu nasprotno uči, da je v pijanosti še tako ljudomil kapitalistični gospodar nazadnje nesprijemljiv gospodar in da mora hlapec Mati sam postati gospodar. Drama Galilei po Bertu Brechtu ni tragedija iznajditelja v času inkvizicije, ideja te igre je, da je edini cilj znanosti, lajšati težave človeške eksistence. In kaj je morala Dobrega moža iz Sečuana drugega kot to, da je dobrim ljudem pomagati samo s spremembo kapitalistične družbe v socialistično. In morala Kavkaškega kroga s kredo je misel, da so ljudje pozitivni le tedaj, če s svojim delom koristijo človeški skupnosti kakor v predigrji sadjerejci, ki bodo z namakanjem napravili suho dolino plodno, kakor je v igri sami človeško koristna Gruša, ki ravna s tujim otrokom bolje kot njegova rodna mati, kakor je koristen sodni pisar Azdak, ki kot sodnik salomonsko razsodi pravdo za otroka.

Svoje gledališče je B. Brecht v poznejših letih imenoval tudi dialektično gledališče. Zakaj dialektično? Tudi v tej dialektiki je Brechtov afront proti aristotelovski, klasični drami. Klasična drama slika v svojih strasteh večno nespremenljivega junaka, tako rekoč imunega za družbene spremembe, B. Brecht pa ve, da se družba z zgodovinskim razvojem spreminja in hoče v svojem gledališču gledalce učiti, da se družba mora spremeniti. To je Brechtov dialektični skok iz tradicionalnega čustveno pretresljivega v novo miselno sugestivno, miselno osveščujoče gledališče. Brechtovo gledališče gledalcu ne posreduje nekega čustvenega pretresa, Aristotelove katarze, marveč neko politično spoznanje, da se svet more in da se tudi mora spremeniti in čeprav so fabule Brechtovih iger večidel meščanskega izvora, torej sposobne učinkovati tudi čustveno, Brecht iz njih s svojimi odtujitvenimi afekti dosledno izločuje vso meščansko čust-



veno stran, tako da gledalec mora spoznati socialno kritično jedro zgodbe in posameznih figur. B. Brecht je proti afektom aristotelovske dramaturgije, njenemu sočutju in strahu in končnemu čustvenemu pretresu, katarzi, je zoper gledališče kot psihološko ustanovo, ali kakor pravi sam, zoper »duševno pranje« na odru in zoper gledališče kot meščansko kulturnični užitek, to je kot čustveno vživljanje gledalca v neko na odru prikazano zgodbo in figuro. Čustvenega vživljanja v dogajanje na odru hoče Brecht svojega gledalca obvarovati z odtujitvenimi afekti, to je z ironičnim deziluzijskim tolmačenjem na odru prikazane zgodbe. Kot odtujitveni afekti služijo Brechtu prologi, predigre k dramam, na oder projicirani naslovi posameznih slik, avtorjevi rezonerji kot delujoče figure na odru, ki zlasti v svojih songih s sarkastično ironijo kažejo gledalcu, kako mora pravzaprav moralo neke igre razumeti. Zato se Brechtovo gledališče ne omejuje kakor klasično gledališče, na pridvignjeni oder kot prizorišče nekega absolutnega, se pravi sebi samemu zadostnega dogajanja, ki ga od publike loči rampa. Brechtovo gledališče sega preko robnika, v publiko samo, na katero se neposredno obrača s svojimi odtujitvenimi elementi in avtor tako ves čas igre razpravlja s svojo publiko in Brechtov epski ali dialektični teater je pravzaprav sociološki traktat na odru, pri katerem naj miselno sodeluje tudi občinstvo.

Na podlagi svoje prakse je Brecht napisal tudi teorijo svojega epskega ali dialektičnega gledališča, v katerem je zanikal veljavnost vseh Aristotelovih naukov o drami za moderno gledališče. Po tem novem dramaturškem dekalogu, imenovanem Mali organon, se uzakonjajo številna naspotja med nekdanjim klasičnim in Brechtovim modernim gledališčem:

Klasični oder »uteleša« neki dogodek, epski oder pa pripoveduje neki dogodek. — Prvi zapleta gledalca v neko dejanje in pri tem angažira vso njegovo čustveno dejavnost, drugi napravi gledalca za opazovalca in budi njegovo miselno dejavnost. — Prvi omogoča čustva, drugi izsiljuje iz gledalca miselne sklepe. — Prvi posreduje čustvena doživetja, drugi posreduje miselni spoznanja. — Prvi stavi gledalca v neko dejanje, drugi stavi gledalca nasproti nekega dogajanju. — Prvi deluje s čustveno sugestijo, drugi pa z argumenti, dokazi. — Prvi domneva človeka kot znanega in nespremenljivega, drugemu pa je človek predmet preiskave in je kot tak spremenljiv in hkrati spreminjajoč človek. — Na prvem meri vsa napetost dejanja, prizor za prizorom na končni iztek in prizori potekajo linearno, na drugem poteka napetost v krivuljah, vsak prizor zase. — Na prvem velja pravilo: natura non facit sultas, na drugem pa pravilo: natura facit sultas, se pravi človeška družba je sprejemljiva. — Klasični oder kaže neki v sebi sklenjen, nespremenljiv svet v smislu idealistične spoznavne teorije, da družbeno bit določa človeško mišljenje; epski oder kaže svet, kakršen postaja v smislu historičnega materializma, da človeško mišljenje določa družbena bit.

Brechtovo epsko ali dialektično gledališče je nastalo iz določene historične situacije, iz revolucionarne Nemčije tik po prvi svetovni vojni in je kot tako avantgardno gledališče, ki sicer nima neposrednih posnemalcev, vendar so posamezne elemente Brechtove dramaturgije prevzemali v raz-

nih oblikah kasnejši avantgardni poskusi v evropskem in svetovnem gledališču.

Katere so te sestavine, ki jih v raznih variacijah prevzema tudi poznejša dramatika?

Na odru se ne slika usoda individualnega človeka kot prisposodba življenja sploh, marveč neka situacija določene človeške eksistence. Dramske osebe niso posnetek živih ljudi iz resničnosti, marveč so konstrukcije idej. Tragičnost se umika satiri in groteski. Vse B. Brechtove drame so v bistvu satirične komedije.

B. Brechtova dramska praksa in teorija se sicer odvrta od racionalne psihologije, ki je izhodišče klasične drame, njenih heroičnih bojov strasti, vendar pa pri B. Brechtu še ni moderne, izkustvene, iracionalne psihologije, moderne psihoanalize, ker je njegova dramatika v bistvu politično tezna dramatika. V njegovem gledališču zamenjuje nekdanji boj strasti bojvito nasprotovanje družbenih idej, in tako je Brechtovo gledališče s svojim neposrednim stikom s publiko sociološko kritični traktat na odru.

Brechtovo gledališče tudi ni več realistično gledališče v tradicionalnem smislu besede. Na njegovem odru se ne sugerira iluzija resničnosti, nasprotno, odrsko iluzijo Brecht razbija z namernim ironiziranjem dejanja in oseb. V Brechtovi teoriji in praksi pa še ni pojava alienacije človeka v svetu, ki ga nahajamo že pri njegovih predhodnikih, še bolj pa pozneje v moderni groteski. Alienacija, brezkontaktnost človeka s samim seboj in človeka z drugimi se pri Brechtu javlja samo v razrednobojni podobi kot nemožnost stika kapitalističnega in proletarskega sveta. Toda ta alienacija pri Brechtu ni tragična, saj je po Brechtu svet in človek spremenljiv in bo hlapec Mati nekoč samosvoj gospodar. Kar pa pri prepričanem marksistu, kot je B. Brecht, vendarle preseneča, je neobstoje one alienacije, o kateri govori že mladi Marx, alienacije, ki jo povzroča ubijajoče industrijsko delo, ki nujno odtuja v delavcu duševne potrebe človeka. Toda B. Brecht je kot dramatik bojvnik za idejo socialistično urejene eksistence, je neke vrste Pierre Corneille marksistične ideologije na odru in vsi Cornelli v svojem idejnem zanosu gredo preko vseh motečih »imponderabilij« človeške eksistence.

Miselni, filozofski traktat na odru pa se pojavi z nastopom eksistencialistične dramatike, s Sartrom in Camusom. Eksistencialistični odklon današnje evropske filozofije od objektivnega idealizma v eksistencialni subjektivizem je značilen za življensko občutje zapadnega sveta po drugi svetovni vojni, ko je ta svet, kot se zdi, dokončno izgubil vero v neke objektivne redove. Eksistencializem je v nadaljnjem pospešil deformacijo nekdanje aristotelovske klasične drame.

Razlikovanje biti same na sebi, se pravi, biti kot abstraktne, zgolj mišljene biti in biti zase, se pravi, biti kot konkretne eksistence posameznika v evropski filozofiji ni šele od včeraj, od Kierkegaarda in Heidegerja, saj že Sokrat v nasprotju z grško kozmologično filozofijo gleda in vrednoti svet zgolj iz človeškega, iz vidika človeške eksistence, Eksistencializem pa ima tudi v dramskem svetu svoje predhodnike. Nemški dramatik Georg Büchner, avtor še danes na odru živih dram Dantonova smrt



in Woyczek, je pisal svoje drame iz podobnega eksistencialnega subjektivizma. V zvezi s svojo dramo Dantonova smrt je Büchner napisal: »Če bi hotel kdo še reči, da dramatik ne sme kazati sveta, kakršen je, marveč takega, kakršen naj bi bil, potem odgovarjam, da sveta nočem delati boljšega, kot ga je ljubi Bog, ki je svet gotovo napravil takšnega, kakršen naj bo.«

Büchnerjeva izjava velja tudi za današnje dramatike absurda, ki slikajo življenje in svet na odru iz konkretne življenjske situacije, iz hic et nunc po dveh svetovnih vojnah in po razvezavi vseh redov, ki so nekaj vezali svet.

V središču Sartrovega dramskega eksistencializma je človek, ki je dokončno zdvomil nad vsem, kar so doslej tradicionalne ustanove kakor cerkev, filozofski forumi in drugi forumi stavili kot obvezne vrednosti za vse in vsakogar, kot neki višji smotrni red, ki vlada v svetu in družbi. Sartrov eksistencializem izhaja iz doživetja današnjega časa in stavi človeka, ki ni več zavarovan od kakršnihkoli objektivnih redov, človeka, ki se more zanašati samo na samega sebe, v sredo sveta tehnificirane masovne civilizacije, ki ogroža človekovo najbolj dragoceno notranjo eksistenco.

»Ni drugega vesolja, kot je človeško vesolje, kot je vesolje človeške vezanosti na njegov lastni jaz,« pravi Sartre in njegov človek, človek brez bogov je »obsojen na svobodo, na to, da sam določa svoja dejanja in eksistencialen, se pravi resnično živeč, postane človek le v toliko, kolikor se s svojimi odločitvami, svojimi angažmaji uresničuje samega sebe. Tako pa nosi tudi vso odgovornost ne samo za svoja dejanja, za svojo vedno znova ostvarjeno eksistenco, marveč tudi odgovornost za vse človeštvo. Iz te zavesti svoje odgovornosti se rodi njegova tesnoba, njegova bojazen in njegova osamelost. Če zanika človek vse tradicionalne objektivne vrednote, ves kozmični red, se prične človekovo življenje,« kakor pravi Sartre, »onstran praobupa.«

Gledališče, ki izhaja iz neke zelo konkretne filozofije, pa je nujno filozofski traktat na odru in to so več ali manj tudi vse Sartrove drame. Tako že njegove Muhe, njegovo prvo dramsko delo, ki najbolj obsežno uteleša njegovo filozofijo na odru, tako tudi v Zaprtih vratih, kjer demonstrira svojo tezo, da so človeški pekel drugi, tako v Mrtvecih brez pogreba, dramo francoske rezistance, s tezo o izgubljenosti človeške eksistence.

Sartrovo eksistencialistično gledališče ne pozna kategorije moralno dobrega in moralno zlega, zato tudi ne kategorije tragičnega, ki je bistvena vrednota aristotelovske klasične drame. Vse Sartrove igre pa imajo znake grenke groteske, tako njegove Muhe, Zaprta vrata, Hudič in ljubi bog in Nekrasov. V oblikovnem pogledu pa Sartre sledi gradnji klasične drame. To, v čemer je Sartrova drama, izven kanona klasične drame, ni toliko kompozicija dram, kot so njegove figure, ki so vselej miselne konstrukcije, izkrivljene s filozofijo absurda. Vendar daje Sartre svojim figuram več kot en sam funt mesa, se pravi, njihovo osnovno shematiko spretno individualizira, zato njegove igre vedno trdno stoje na odru. Neklasična pa je pri Sartru tudi njegova tematika. Nikjer Sartre ne stavi na oder

usodo individualnega človeka kot prisodobno človeka kot takega. Vse njegove igre so izrazito problemske igre, obravnavajo probleme današnje eksistence, bodisi da je to tema vlade nasilja in človeške servilnosti kakor v *Muhah*, ali tema izkrivljenih človeških odnosov v *Zaprtyh vratih*, ali tema rasizma v *Spoštljivi vlačugi*, ali tema človeške odzivnosti na skupnost v *Mrtvecih brez pogreba*, ali tema zlaganosti vseh transcendentálnih vrednot v *Hudiču* in ljubem bogu, ali tema vojnih zločincev v *Ujetniku* v *Altoni*, ali tema hladne medblokovske vojne v njegovem *Nekrasovu*.

Tudi Camusova eksistencialna dramatika izhaja iz občutka osamljenosti današnjega človeka v svetu, ki mu je postal tuj, iz filozofije absurda toda svet dotrajanosti tradicionalnih redov in bogov Camus ne skuša več reševati kakor Sartre z angažmajem, marveč s pozivom na upor. To svojo tezo je dramtiziral v svojih igrah *Caligula* in *Nesporazum*.

Cesar *Caligula* s smrtjo svoje ljubice nenadoma doživi spoznanje, da ni boga in zdaj postane iz modernega vladarja tiranski Cezar, ki si lasti vsomogočnost boga in žene krutost njegovega božjega reda prav do absurde groteske. *Caligula* sicer kmalu spozna, da red, ki je naperjen proti človeku, ni smotrni red, vendar provokativno pretirava absurdnost svojega tiranskega reda, da bi preizkusil, koliko se more prisojati človekovi zmožnosti, da prenaša razna nasilja in nesmisla nad samim seboj. Ko se *Caligula* končno zruši pod bodali zarotnikov, zakliče: »Še vedno živim!« s čimer nas avtor opozarja, da je tiranski red, ki ga je *Caligula* postavil, neuničljiv in da dolžnost človeka upirati se absurdu sveta nikoli ne preneha.

Občutek grozljive absurdnosti, človekove popolne osamelosti in odtujenosti v njem, človekove življenjske bojazni, groze pred družbo in svetom, ki sega z lovkami svojega birokratskega in administrativnega aparata kakor zlohodni polip po človekovi eksistenci in ga nazadnje zaradi neke njegove »anonimne« krivde likvidira v peščeni jami, je občutje in zgodba *Kafkovega* dramtiziranega romana *Proces*. Čeprav je osamelost, odtujenosti svetu, življenjski strah *Kafkovih* junakov pripisovati v veliki meri usodi avtorjeve rase, ki se čuti od babilonskega suženjstva dalje v svoji eksistenci ogrožena, je vendar *Kafkova* historična situacija v *Pragi*, situacija človeka, ki sicer ni obsojen na svobodo, kakor *Sartrov* človek, je pa obsojen v popolno nevero v svet, v katerem živi, človek, ki se je odpovedal veri svojih prednikov, odpovedal svojim češkim prednikom, in se čuti dejansko brez korenin, čuti tujca kot *Nemec* med *Cehi*, tujca kot *žid* med *Nemci*, osamljen in brez kontaktov, je podobna situacija osamljenega človeka v današnji dramtiki.

Gledališče absurda in groteske v svoji skorajda čisti kulturi pa se pojavi po drugi svetovni vojni v tako zvani *surrealistični* dramtiki, ki sega s svojimi prvimi začetki že pred drugo svetovno vojno, tja k *Andreju Bretonu* in njegovemu literarnemu in dramskemu *surrealizmu*. *André Breton* in njegovi pristaši so skušali z avtomatizmom duševnosti, se pravi, z duševnostjo od moralnega razuma nekontrolirane podzavesti ustvarjati v literaturi in drami nove umetniške vrednote. Avtomatizem podzavestne psihike je dejansko tudi ključ do *Ionescove* odrske groteske, tako v izmišljanju situacij, v konstruiranju fantastičnih figur kakor tudi v njihovi gro-



teskni dikciji. Tudi Ionesco, danes najbolj znani in produktivni avtor sodobne antidrame, ima svojo estetiko in svojo dramsko teorijo.

Ionesco je proti nekdanjemu psihološkemu gledališču. »Psihološko gledališče ne zadovoljuje,« pravi Ionesco, »ali ni pametneje brati psihološke razprave?« Enako odklanja Ionesco »ideološko gledališče« in pri tem misli predvsem na B. Brechta. »V čem bi bila ne glede na plitve koristi samostojna funkcija gledališča, če bi bilo obsojeno na to, biti odvečno ponavljanje filozofije, teologije ali politike?«

Ionesco odklanja v gledališču tudi »ljudi od mesa in krvi«. Gledalcu se torej naj ne kažejo več osebe, ki jih more najti v resničnosti, odrske osebe so pri njem abstraktni tipi, brez osebne identitete, brez enotnosti celotne narave in gledalec se naravnost poziva, naj jih iz nepovezanih fragmentov sam sestavi v celoto.

»Odpovejmo se načelu identitete in enotnosti karakterjev, — osebnost ne obstaja, v nas so samo še nasprotujoče ali nenasprotujoče si sile.«

Ionesco je tudi zoper konvencionalno pojmovanje in ločevanje tragedij in komedij: »Nič več dram, nič več tragedij!« vzklika Ionesco. »Tragično je komično in komično je tragično!« se pravi pri Ionescu grotesko. »Nikoli nisem razumel razlike med tragičnim in komičnim,« meni Ionesco. »Komično, (to je groteskno),« je neposreden pogled v absurdnost (eksistenco) in vsebuje več obupa kot tragično. Komično je namreč brezizhodno.«

Čemu v korist pa se Ionesco odpoveduje (psihološko verjetnim) karakterjem? V korist neki situaciji, prikazu človeške eksistence v današnjem svetu. V zvezi s figurami sodobne groteskne drame opozarja Raymond Williams: »Pazimo, da naša sodba ne bo odvisna od tega, ali so odrski karakterji podobni živim ljudem, vse je odvisno od tega, ali oni upodabljajo izkušnje, ki nam jih avtor kot avtentične (verodostojne, pristne) uspešno sugerira.

Kakšne pa so te pristne in hkrati nove izkušnje, ki nam jih sugerira groteskna antidrama, in kaj vsebujejo te izkušnje dramatičnega in hkrati tragično grotesknega?

Skrivnost svoje tragične groteske nam odkrije Ionesco na nekem mestu svoje teorije, ko odklanja v korist svoje groteske vso konvencionalno salonsko komedijo: »Tudi nobenih salonskih komedij več, pač pa farso s skrajno drastičnimi pretiravanji, in nobenih dramatičnih komedij, marveč srečanja z *neznosnim*!«

Neznosno v življenskih situacijah, živčni šoki, ki razkrivajo absurdnost človeške eksistence, je predvsem tisto novo, kar prinaša moderna antidrama, tako evropska kakor tudi ameriška.

Ionesco razkrinkuje nivelizujoče sile današnjega vsakdanjega dne, se pravi današnje tehnične in masovne civilizacije in jih razkrinkuje z nekim absurdnim, nesmiselnim dejanjem, z groteskno fantastiko oseb, z alogičnim, absurdno banalnim govorom teh oseb in skuša tako odstraniti, razvetriti moreči tlak družbenih konvencij na današnjega človeka.

Kako se to »neznosno« prikazuje v Ionescovi dramatik?

V Učni uri (La leçon): Profesor, utelešeni mehanični razum, serijsko ubija mlada individualna življenja.

V Plešasti pevki: Medčloveški kontakt je v krogu malomeščanov še komaj mogoč na ravni najbolj trivialne banalnosti.

V Stilih: Dva stara zakonca hočeta tik pred svojo smrtjo sporočiti svetu poslanstvo njunega življenja. V sobo vlačita stole, na katerih sprejemata domnevne visoke goste, ki jih v resnici ni. To sprejemanje visokih gostov je dolgo sanjan višek njune eksistence in zdaj se s skokom skozi okno poslovita od življenja. Ko pride naročeni govornik, se izkaže, da je gluhonem. Tragična groteska na neizrabljeno življenje človeka in na njegove nikoli izpolnjene upe.

V Novem najemniku: Novi najemnik, begunec pred hrupnim, blebetajočim nekaj, kar imenujemo moderno življenje, se v najeti sobi hoté zabarikadira z grotesknimi stvarmi svojega okolja, s preobilnim pohištvom. To, kar naj bi bilo v varstvo in rešitev njegovega individualnega življenja, mu postane grobnica tega življenja.

V Morilcu brez plačila: Mož, po imenu Behringer, nekak Ionescov Slehernik, izve, da v najbolj bogatem okraju mesta živi morilec, ki je že umoril mnogo deklet, med njimi tudi njegovo ljubico. Poišče ga, ko pa stoji pred njim, spozna, da je vse njegovo prizadevanje, spreobrniti morilca, brezuspešno. Njegova moralna pridiga, oborožena z vsemi dokazi posvetne in religiozne etike, postane pred nemim morilcem brezupen monolog in se konča z besedami: »Mogoče življenje človeškega rodu res ni važno. In tudi to, da bo človeški rod izginil, ne. Nemara je vse življenje brez koristi in nemara imate prav, da ga skušate razbiti kos za kosom. Morala: Vsa etika je brez koristi, če občutimo življenje samo kot popolnoma brezpomembno.

V Nosorogih: V majhnem mestu se je baje pojavil nosorog, ki pustoši vse, kar sreča na svoji poti. Nihče ga sicer ni videl, toda ljudje se vedno bolj drug drugega prepričujejo, da je ta mogočna zverina med njimi. In v tej avtosugestiji postanejo sami nosorogi, dokler ne preostane v mestu samo še en človek, ki misli s svojo glavo. Groteska na masovne ideologije, ki jim podlega današnji človek.

V Kralj umira: V nekdanj razkošni dvorani umira kralj, se pravi Človek z veliko začetnico, vladar sveta, iznajditelj in izumitelj vsega, kar je bilo v kulturi doslej ustvarjenega. S trdovratno grozo se upira smrti. Zaman! Z odmiranjem stare kulture umira tudi njen ustvaritelj.

Skupni imenovalec vsega »neznosnega«, ki ga prikazuje Ionesco v svojih igrah, je odmiranje individualne duševne zavesti pod rastočim tlakom sil novega časa, nove masovne in tehnične civilizacije.

Antidrama Samuela Becketta izhaja iz njegove metafizične melanholije, zato konfrontira Becketta človeka z absolutnim, ker pa absolutnega več ni, ga konfrontira z »ničem«, ki mu Beckett groteskno pripisuje najvišjo stopnjo realnosti. Beckettove odrske figure so med sabo zamenljivo simbolni tipi človeštva, njegovih nepopolnih sil in te figure žive tako rekoč



na robu nekega nevidnega prepada, iz katerega prihajajo klici, ki jih oni ne razumejo. Praznino, nič, ki jih obdaja, skušajo napolniti s slepili svoje koprneče domišljije, toda vse njihovo prisiljeno govorjenje razodeva le nesmisel, absurdnost njihovih besed. Smisel Beckettovih oseb je nenehno iskanje lastne eksistence, smisla človeške eksistence sploh.

V Čakanju Godota čakata dva potepuha zaman Godota, to je globljega smisla življenja.

V Koncu igre: Stari, hromi in slepi Hamm, intelektualec, vlada na vozičku na kolesih v svojem bunkerju na vrhu stolpa zadnjemu ostanku človeštva, svojemu slugi Clovu, ki ga nazadnje ubije, da bi se polastil zadnjega koščka prepečenca. Tako ostane samo še komaj živi Clov in sestradana podgana, zadnje upanje na obnovo človeškega rodu. Vizija konca človeštva v atomskem veku.

Med sodobniki antidrame so številni avtorji tragikomedij, med katerimi je tudi pri nas najbolj znan in igran Švicar Friedrich Dürrenmatt. Dürrenmatt deli današnje gledališče v dve vrsti, na gledališče kot muzej in na gledališče kot eksperiment. Naloge tega zadnjega, kamor pripada tudi Dürrenmattova dramatika, je boj zoper vse, kar zmanjšuje človeško potrebo po svobodi, ki je edino jamstvo za humano eksistenco. Tudi Dürrenmatt piše iz občutka današnjega časa, občutka preloma vseh tradicionalnih vrednosti. Zaveda se, da danes tragedij ni mogoče več pisati, saj tragedija predpostavlja, kakor pravi Dürrenmatt, »neko krivdo, čut za me-ro in čut za odgovornost.« V tem našem zaniknem stoletju pa po Dürrenmattu ni nobenih krivcev in tudi nobenih odgovornosti več. »Ljudje ne morejo nič za vse to (mišljeni sta pri tem dve svetovni vojni in mišljen je tudi besen, človeško eksistenco samo ogrožajoč napredek tehnike) in vsega tega tudi niso hoteli.«

V današnjem času nam pride, po mnenju Dürrenmatta, samo še komedija do živega, toda tragično je še vedno možno in tragično moramo doseči, izvajati pa ga moramo iz komedije same. Tragično je treba prikazati kot prepad, ki se odpira pred nami.

Zakon gospoda Missisipija je groteska na današnji svet, poln bleščečih ideologij, toda ideologij brez ljubezni. Njegova historična drama Romulus Veliki je groteska na konec rimskega in slehernega utrujenega imperija tega sveta. In Obisk stare gospe groteska na kupljivo moralo današnje družbe.

Tudi novejša slovenska dramatika ima svojo antidramo. V to vrsto spada groteskno komedija Dominika Smoleta Potovanje v Koromandijo, ki zbujata asociacije na Beckettovo Pričakovanje Godota, čeprav je Smoletova igra manj abstraktna in bližja vsakdanji resničnosti.

Antidrama je tudi igra Marjana Rožanca Stavba, z vodilno mislijo mladega Marxa o alienaciji notranjega duševnega človeka po industrijskem delu.

Petra Božiča Kaznjenci prikazujejo z ontološko usmerjeno, dialektično metodo absurdnost vsake svobode vesti in dejanja in istega avtorja zgodba o vojaku Joštu obravnava temo absurdnosti človekovega čuta za lastnino.

Kar dela igre naše antidrame teatralno manj učinkovite, je preobilje socialnofilozofske ideologije in razmeroma malo mesa v njej, predvsem malo humorja, s katerim učinkuje zlasti Ionesco tako dražljivo in ki se tudi v Becketovih antidramah pobilskava kot črni humor.

In kako je z ameriško moderno dramatiko, ki vedno bolj redno prihaja tudi na evropske odre? Moderna ameriška dramatika je že s svojim pričetnikom O'Neillom vsa v znamenju odmika od aristotelovske klasične drame, saj je O'Neill ustvaril moderno ameriško dramo pod očitnim vplivom Avgušta Strindberga, nemškega ekspresionizma in Freudove psihoanalize. In nekatere njegove drame so že izrazito tragične groteske, kakor npr. med drugim njegova Kosmata opica ali Cesar Jones. Ameriško dramatiko, da imenujemo tu samo dva najbolj znana in iskana avtorja, Tennessee Williamsa in Edwarda Albeeja, obvladata danes dve glavni gibali, ameriška zvrst eksistencializma in Freudova psihoanaliza, psihologija podzavesti. Dominantna za ameriško dramatiko je zlasti zadnja, psihoanaliza, in psihoanaliza je tisti činitelj, ki je še bolj kot Brechtov dekalog, modernim dramatikom diskvalificiral vso aristotelovsko teorijo drame.

O vplivu Freudove psihoanalize na moderno ameriško dramatiko pravi Američan Elmer Rice: »Od Freuda smo se naučili, da kaže naše zavestno življenje zgolj površinske manifestacije nekega kompleksa impulzov, ki leži skrit v temnih in nevarnih globinah podzavesti. Dejanja, ki so nekdanj veljala za plemenita, zdaj samo varujoče prikrivajo pogubna in podla poželenja. Moralne vrednote so iluzorne, so maske dejanske amoralnosti naše narave.«

»In tako je tragični junak kot junak skoraj nehal obstajati, izginila je oseba, ki je utelešala plemenitost in ki jo je vodila neka Previdnost. Današnji junaki drame, če jih sploh moremo tako imenovati, so zmedeni stvori, ki tavajo v zablodah samoprevare; junaki se omamljajo z nekimi hrepenenji in uničujejo ljudi, ki so jim najbližji ali s preveliko ljubeznijo ali s popolnim pomanjkanjem ljubezni.«

Rice pripominja, da so tudi v Ameriki dramatikji, ki iščejo vzroke za zapuščenost in izgubljenost človeka, za njegovo popolno osamljenost v izgubi absolutnih vezav in pri tem misli tako na O'Neilla kakor na Tennesseeja Williamsa.

Junaki Tennesseeja Williamsa, vsi po vrsti iz ameriškega juga, in sicer iz kroga priseljencev, ki se ne čutijo še zakoreninjene v ameriških tleh in čeprav so ti junaki brez korenin, osamljenci, se skušajo slepiti, da spadajo v družbo aristokratskih ošabnih staroselcev, ki jim brutalno branijo dostop v njihovo družbo. To družbeno rasno ozadje je pomembno gibalo vseh Williamsovih dram, njegove Steklene menežarije, Tetovirane rože in Mile ptice mladosti.

Danes v Evropi najbolj znan predstavnik ameriške antidrame je Edward Albee. Kratek oris njegovega življenja nam nekoliko pojasni moralno podobo njegovih dramskih grotesk. Kot izvenzakonskega otroka, starega komaj dva tedna, sta ga posinovila dva ameriška bogataša, Reed in



Francis Albee. Otrok je doraščal v največjem udobju in vendar se je čutil v tem okolju bedno, zaradi pomanjkanja ljubezni, zaradi odsotnosti medčloveških stikov. To okolje z osebami vred je Albee pozneje postavil na oder v svoji antidrami *Ameriški sen*. Poglavar te družine v drami je Albeejev krušni oče Reed, vrl mož, toda do bedavosti steroriziran od svoje žene Francis, strašne ameriške mame, predsednice nešteti klubov, ki je bila zmožna ponižati in skriviti tudi najmočnejšega moža. Ta gospa Albee, spolno nesaturirana in s kompleksom jalovke, je neutrudljivo sleherni dan dvigala v družini histerične viharje, ki so pustošili molččnega, vase zaprtega Albeeja. Po srednji šoli se je odločil za pisateljski poklic, pisal pesmi, romane, ki so mu jih pa zapovrstjo odklanjali. Nazadnje se je lotil dramatike in v dveh letih natipkal svojo prvo enodejanko *Zgodbo iz živalskega vrta*. Tudi to igro so mu odklonili, uprizorili pa so jo z velikim uspehom leta 1959 v Berlinu in nato tudi v New Yorku. Kot končno priznan dramatik je napisal vrsto dram, doslej šest po številu, med njimi štiri enodejanke — antidrame: *Smrt Bessis Smith*, *Ameriški sen* in *Peskovnik*.

Junak njegove prve igre, ki kaže očitne vplive Becketa in Ionesca, *Zgodbe iz živalskega vrta*, Jerry je kakor Albee osamljen človek, živeč daleč od ljudi, sam zase, podoben kakor pravi avtor »onemelemu telegrafskemu drogu.« Z nikomer nima stika. V Newyorškem centralnem parku sreča Petra, tipa povprečnega Američana, ki kar žari od zdravja, samozavesti in samozadovoljstva. Prav nič ga ne vznemirja, prav nič ga ne muči. Prepričan je, da pripada najboljši vseh možnih civilizacij, ki je razrešila vse probleme. Iz tega srečanja se ne more roditi nič dobrega, Peter Peter ubije Jerryja.

Po prvih gledaliških uspehih se Albee spet umakne v samoto in napiše svojo obsežno trodejanko *Kdo se boji Virginije Woolf?* Po svojem motivu komedijo zakonske zdrahe, po svojem moralnem podnebjju še najbližjo Strindbergovim zakonskim dramam, vendar mnogo bolj konkretno in polno specifičnih ameriških indegrienc — ameriško oblastne in hkrati pohotne žene Marte, ki v smislu Freuda obožuje svojega podjetnega, komolčarskega očeta in zaničuje svojega introvertnega moža Georgesa, ki je tuj tako svoji ženi kakor tudi okolici, v kateri živi. In oba zakonca mōri povrhu tega še kompleks otroka, ki si ga želita in ki ga ni. Ta igra ne slika nemara dotrajan zakon, ki čaka samo še končne eksplozije. Življenje v tem zakonu je za junaka igre, Georgesa, avtorjevega govorca, ono nezno, ki ga narekuje brutalna resničnost ameriške civilizacije. Proti jutru gresta oba zakonca po neskončni brutalnih govornih dvobojih novemu, vedno istemu dnevu in vedno istemu neznoznemu nasproti.

Po zmagoslavju te igre je Tennessee Williams Albeeja javno imenoval za največjega dramatika, ki ga je Amerika kdaj rodila. Pri nekem sprejemu v beli hiši pa je Albeeja vprašala Ethel Kennedy, kako more pisati tako podle in prostaške drame.

Ali si je Albee gnal k srcu indirektni nasvet dame iz najvišje ameriške družbe in bo odslej pisal bolj ljubeznive in spodbudne igre? Njegova

zadnja drama, uprizorjena v letošnji sezoni, Tiny Alice (Drobna Alice) ne kaže, da bi se avtor spreobrnil. Šest najbolj pomembnih gledaliških kritikov v New Yorku je priznalo, da niso prav nič razumeli te skrivnostne igre in newyorški Times je naravnost zapisal! »To ni igra, to je zmeda! This is a puzzle!« Zmeda! Toda to ni naš čas, čas napetega navzkrižja bojevitih družbenih ideologij, čas atomskega veka, čas, ki je vse razvezal, toda še nič na novo povezal, tudi popolna zmeda? In če so estetske podobe tega zmedenega časa v gledališču preveč subjektivne, preveč namerno skrivnostne, je verjetno prej moči razrešiti te skrivnosti kot pa skrivnosti današnjega iztirjenega reda, »za katerega«, kakor pravi F. Dürrenmatt, »ljudje nič ne morejo in ga tudi niso hoteli.«



## Kaj je to – filozofija?

Martin Heidegger

S tem vprašanjem se dotikamo teme, ki je zelo obširna, t. j. prostrana. Ker je tema obširna, je nedoločna. Ker je nedoločna, jo moremo obravnavati z najrazličnejših stališč. Pri tem bomo vedno naleteli na kaj pravičnega. Ker pa se pri obravnavanju te obširne teme prepletajo vsi mogoči nazori, smo v nevarnosti, da ostane naš pogovor brez prave zbranosti.

Zaradi tega moramo poskusiti natančneje opredeliti to vprašanje. Na ta način bomo dali pogovoru trdno smer. S tem bomo spravili pogovor na eno pot. Pravim: na *eno* pot. S tem priznavamo, da ta pot gotovo ni edina pot. Ostati mora celo odprto, ali je pot, na katero želim opozoriti v nadaljevanju, v resnici pot, ki nam dopušča postaviti in rešiti to vprašanje.

Ce pa že dopustimo, da bi mogli najti pot do natančneje opredelitve onega vprašanja, se takoj postavlja tehten ugovor proti temi našega pogovora. Če vprašamo: Kaj je to — filozofija?, govorimo o filozofiji. Ko na ta način vprašujemo, ostajamo očitno na neki točki na površju, t. j. izven filozofije. Cilj našega vprašanja pa je priti v filozofijo, muditi se v nji, ravnati se po nji, t. j. »filozofirati«. Ne le, da mora imeti zato pot naših pogovorov jasno smer, temveč nam mora ta smer hkrati zagotavljati gibanje znotraj filozofije, ne pa zunaj, okrog nje.

Pot naših pogovorov mora biti take vrste in smeri, da se to, kar obravnava filozofija, tiče nas samih, da nas prizadeva (*nous touche*), in sicer nas v našem bistvu (*Wesen*).

Mar ne postane filozofija na ta način stvar afekcije, stvar afektov in občutkov?

»Z lepimi občutki delamo slabo literaturo.« — *C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature.*\* Ta beseda Andréa Gida ne velja le za literaturo, temveč še bolj za filozofijo. Občutki, tudi najlepši, ne sodijo v filozofijo. Občutki, pravimo, so nekaj iracionalnega. Filozofija pa, nasprotno, ni le nekaj racionalnega, temveč je prava oskrbovalka tega, kar pomeni beseda *ratio*. Brž ko to zatrdimo, smo nepričakovano nekaj odločili o tem, kaj filozofija jè. Svoje vprašanje smo že prehiteli z nekim odgovorom. Izjava, da je filozofija racionalna, se zdi

Predavanje v Cerisy-la-Salle/Normandie v avgustu 1955 kot uvod v pogovor.

\* André Gide, Dostojevsky. Paris 1923; p. 247.

vsakomur pravilna. Morda je ta izjava kljub temu prenačljjen in površen odgovor na vprašanje: kaj je to — filozofija? Temu odgovoru moremo namreč takoj postaviti nasproti nova vprašanja. Kaj je to — ratio, um? Kje in kdo je odločil, kaj je ratio? Ali se je ratio sam postavil za gospodarja filozofije? Če »da«, s kakšno pravico? Če »ne«, od kod sprejema svoje naročilo in svojo vlogo? Če je bilo to, kar velja kot ratio, dognano predvsem in samo po filozofiji sami in znotraj toka njene zgodovine, tedaj ni priporočljivo razglášati filozofijo že vnaprej kot racionalno. Vendar, brž ko zdvomimo nad označbo filozofije, po kateri naj bi bila nekakšno racionalno ravnanje, postane enako dvomno tudi, ali sodi filozofija v področje iracionalnega. Zakaj kdor hoče označiti filozofijo kot iracionalno, jemlje pri tem za merilo razmejitve samo racionalno, in sicer na način, ki zopet predpostavlja kot samo po sebi razumljivo, kaj je ratio.

Če mi, po drugi strani, opozarjamo na možnost, da se nas ljudi v našem bistvu tiče in nas pre-vzame<sup>1</sup> (be-rührt) to, na kar se filozofija nanaša, potem je verjetno, da ta afekcija sploh nima nobenega opravlka s tem, kar običajno imenujemo afekti in občutki, skratka to iracionalno.

Iz povedanega izhaja predvsem samo eno: treba je več skrbnosti, če naj se lotimo pogovora pod naslovom »Kaj je to — filozofija?«.

Prvo je, da poskusimo spraviti vprašanje na jasno usmerjeno pot, tako da se ne bi več motovili v poljubnih in naključnih predstavah o filozofiji. Toda kako najti pot, po kateri bomo naše vprašanje zanesljivo opredelili?

Pot, na katero želim sedaj opozoriti, leži neposredno pred nami. In samo zato, ker je najbliže, jo težko najdemo. Če pa smo jo našli, se kljub temu še vedno okorno gibljemo po nji. Mi vprašujemo: Kaj je to — filozofija? Besedo »filozofija« smo že mnogokrat izgovorili. Če pa besede »filozofija« sedaj ne uporabimo kot kakšen obrabljen naziv, če namesto tega prisluhnemo besedi »filozofija« iz njenega izvora, tedaj se glasi *philosophía*. Beseda »filozofija« govori (spricht) sedaj grško. Ta grška beseda je kot *grška* beseda ena pot. Ta pot leži po eni strani pred nami, zakaj že dolgo nam je ta beseda prej izrečena (vorausgesprochen). Po drugi strani pa leži za nami, zakaj to besedo smo vedno že slišali in izgovarjali. Grška beseda *philosophía* je potemtakem ena pot, po kateri smo na poti. Vendar poznamo to pot le povsem nejasno, čeprav imamo mnogo zgodovinskega znanja o grški filozofiji in lahko obširno govorimo o nji.

Beseda *philosophía* nam pove, da je filozofija nekaj, kar najprej določa eksistenco grštva. Ne le to — *philosophía* določa tudi najbolj notranji temelj in tok (Grundzug) zahodnoevropske zgodovine. Govorjenje o »zahodnoevropski« filozofiji, kar često slišimo, je v resnici tautologija. Zakaj? Ker je »filozofija« v svojem bistvu grška — grška pomeni tu: filozofija je po izvoru svojega bistva takšna, da je zahtevala predvsem in samo grštvo, da bi se razvila.

<sup>1</sup> Beseda *pre-vzame* pomeni dvoje hkrati: 1. prevzame, 2. vzame. Obide nas, vzame vase in prevzame tako, da smo »vzeti sebi« v sebi. Op. prev.



Ampak — to izvirno grško bistvo filozofije je v obdobju svojega novodobno-evropskega vladanja spremljano in umerjeno po krščanskih predstavah. Gospostvo in moč teh predstav sta bila posredovana po srednjem veku. Vendar pa ne moremo reči, da je filozofija s tem postala krščanska, tj. stvar verovanja v razodetje in cerkveno avtoriteto. Stavek: filozofija je v svojem bistvu grška, ne pove nič drugega kot tole: Zahod in Evropa, in samo onadva, sta v svojem najbolj notranjem zgodovinskem poteku po izvoru »filozofska«. To se potrjuje z nastankom, gospostvom in močjo znanosti. Ker izhajajo znanosti iz najbolj notranjega zahodnoevropskega zgodovinskega poteka, namreč iz filozofskega, so zdaj na vsej zemlji zmožne vtisniti zgodovini človeka specifično obliko.

Preudarimo za trenutek, kaj pomeni, da označujemo kako svetovno dobo človeške zgodovine za »atomska doba«. Atomska energija, ki so jo znanosti odkrile ter jo dale na voljo, se predstavlja kot tista sila, ki naj določa zgodovinski tek. Znanosti seveda nikoli ne bi bilo, če bi ne bilo pred njimi filozofije. Ta filozofija pa je *he philosophia*<sup>2</sup>. Ta grška beseda veže ves naš pogovor na zgodovinsko izročilo. Ker ostaja to izročilo edinstveno, je zato tudi enoznačno. To izročilo, imenovano z grškim imenom *philosophía*, izročilo, ki nam ga zgodovinska beseda imenuje, nam sprošča smer éne poti, na kateri vprašujemo: kaj je to — filozofija? To izročilo nas ne izroča nasilju nečesa minulega in nepreklicnega. Izročanje (überliefern), délivrer, je nekako sproščanje, namreč v svobodo pogovora s tem, kar je bilo (mit dem Gewesenen). Ime »filozofija« nas kliče, če to besedo zares slišimo in to, kar slišimo, premislimo, v zgodovino izvora filozofije. Beseda *philosophía* stoji tako rekoč na rojstnem listu naše lastne zgodovine, mogli bi celo reči: na rojstnem listu sedanje svetovnozgodovinske epohe, ki se imenuje atomska doba. Vprašanje: kaj je to — filozofija? lahko sprožimo le, če začnemo pogovor z grškim mišljenjem.

Toda po svojem izvoru ni grški le tisti *kaj*, po katerem vprašujemo, filozofija, temveč tudi način, *kako* vprašujemo: način našega vprašanja je še zdaj grški.

Vprašujemo: kaj je to...? Grško se to glasi: *tí estin*. Vendar pa je vprašanje, kaj nekaj jè, večznačno. Vprašati moremo: kaj je to tam v daljavi? Dobimo odgovor: drevo. Odgovor je v tem, da damo kaki stvari, ki je ne poznamo točno, njeno ime.

Vendar moremo vprašati naprej: kaj je to, kar imenujemo »drevo«? S sedaj postavljenim vprašanjem prihajamo že v bližino grškega *tí estin*. To je tista oblika vprašanja, ki so jo razvili Sokrates, Platon in Aristoteles. Oni npr. vprašujejo: Kaj je to lepo? — Kaj je to — spoznanje? Kaj je to — priroda? Kaj je to — gibanje?

Sedaj pa moramo opozoriti na to, da v pravkar omenjenih vprašanjih ne gre le za natančnejšo obmejitev tega, kaj so priroda, gibanje, lepota, temveč je hkrati dana razlaga tega, kaj ta »Kaj« pomeni, v kakšnem smislu je treba razumeti oni *tí*. Tisto kar pomeni Kaj, ta quid est, tò quid, imenujemo: quidditas, kajstvo. Vendar je ta quidditas v različnih filozof-

<sup>2</sup> Izraz *he philosophia* pomeni *ta* filozofija (ne katera koli). Op prev.

skih epohah različno opredeljena. Tako je npr. Platonova filozofija svojevrstna interpretacija tega, kaj ta *tí* pomeni. Pomeni namreč *idéa*. Da mislimo »idejo«, ko vprašujemo po onem *tí*, po onem *quid*, nikakor ni samoumevno. Aristotel daje drugo razlago onega *tí* kot Platon. Drugo razlago tega *tí* daje Kant, Hegel po zopet drugo. Po čem vsakokrat vprašamo ob vodilu onega *tí*, *guid*, Kaj, je treba vsakikrat znova določiti. V vsakem primeru pa velja: če glede na filozofijo vprašujemo: kaj je to?, tedaj je to izvirno grško vprašanje.

Pazimo dobro: tako tema našega vprašanja: »filozofija« kakor tudi način vpraševanja: »kaj je to...?« — oboje je po svojem izvoru grško. Mi sami spadamo v ta izvor; tudi tedaj, če te besede niti ne omenimo. Posebej pa smo poklicani nazaj v ta izvor, zanj in po njem re-klamirani<sup>3</sup> kadar ne izgovorimo zgolj besedila vprašanja: kaj je to — filozofija?, temveč ga premislimo v njegovem smislu. (Vprašanje: kaj je filozofija? ni tako vprašanje, ki bi samo nase usmerjalo neko vrsto spoznanja (filozofija filozofije). To vprašanje tudi ni historično vprašanje, ki bi hotelo dognati, kako se je začelo in razvijalo to, kar imenujemo »filozofija«. To vprašanje je zgodovinsko, t. j. usodno [geschick-liche, usode-polno, usodnostno] vprašanje. Še več: to ni »neko«, to je ta zgodovinsko vprašanje [*die geschichtliche Frage*] naše zahodnoevropske tu-bit<sup>4</sup> [Daseins].)

Če se lotimo celotnega in izvirnega smisla vprašanja: kaj je to — filozofija?, tedaj je naše vprašanje našlo v svojem zgodovinskem izvoru smer v zgodovinsko prihodnost. Našli smo eno pot. Vprašanje samo je ena pot. Ta drži od tubiti [Dasein] grštva sem k nam, če ne celo naprej čez nas. Če vztrajamo pri tem vprašanju, potujemo po jasno usmerjeni poti. Kljub temu pa nimamo v tem še nobenega poročstva, da lahko neposredno pravilno stopamo po tej poti. Ne moremo niti takoj dognati, na kateri točki te poti smo danes. Že dolgo imamo navado označevati vprašanje, kaj nekaj jè, kot vprašanje po bistvu. Vprašanje po bistvu se vedno prebudi tedaj, če se je tisto, po bistvu česar vprašujemo, zmedlo in postalo nejasno, če je hkrati človekov odnos do tega vprašanja negotov ali celo pretresen [erschüttert].

Vprašanje našega pogovora zadeva bistvo filozofije. Če prihaja to vprašanje iz nuje, če naj ne bo zgolj navidezno vprašanje za nekakšno konverzacijo, tedaj nam je morala postati filozofija kot filozofija dvomljiva. Ali to drži? In če drži, da kod je postala filozofija za nas dvomljiva? Očitno moremo to navesti samo tedaj, če imamo vpogled v filozofijo. Za to pa je nujno, da že prej vemo, kaj je to — filozofija. Tako se podimo v nekakšnem čudnem krogu. Dozdevno je filozofija samo ta krog. Če se, denimo, ne bi mogli neposredno rešiti iz obroča tega kroga, si smemo ta

<sup>3</sup> Beseda re-klamirani pride od latinskega re-clamare; *re* bi pomenilo »nazaj« (»spet«), *clamare* pa klicati (kričati). Op. prev.

<sup>4</sup> Besedo *Dasein* prevajam z tu-bit zato, ker beseda bivanje (kot se *Dasain* običajno prevaja) v kontekstu Heideggerjeve filozofske misli zaradi filozofskih ozirov ne ustreza. Razen tega je treba pri besedi tu-bit (*Desein*) večkrat posebej tematizirati oni tu (*Da*). To ne bi bilo mogoče, če bi *Dasein* prevajali z bivanje. — Op. prev.



krog vsaj ogledati. Kam naj obrnemo pogled? Smer nam kaže grška beseda *philosophía*.

Tukaj je potrebna načelna opomba. Ko sedaj in tudi kasneje po-slušamo<sup>5</sup> [hören] besede grškega jezika, se s tem podajamo na izjemno področje. Počasi se namreč osveščamo, da grška govornica [Sprache] nikakor ni zgolj govornica [jezik], kot so to nam znani evropski jeziki. Grški govor, in samo on, je *lógos*. To bomo morali v naših pogovorih še izčrpnje obravnavati. Za začetek naj zadošča opozorilo, da je v grškem govoru tisto, kar je v njem izrečeno, na izjemen način hkrati tisto, kar to izrečeno imenuje<sup>6</sup>. Če po-slušamo kako grško besedo po grško, tedaj sledimo njenemu *légein*, njenemu neposrednemu po-kazanju<sup>7</sup> [Dar-legen].

Kar po-kaže, je to pričujoče [das Vorliegende, pred-(nami)-ležeče]. Z besedo, ki jo po-slušamo po grško, smo neposredno pri pričujoči stvari sámi, ne pa šele pri golem pomenu besede.

Grška beseda *philosophía* je izvedena iz besede *philósophos*. Sprva je ta beseda pridevnik, kakor *philárgyros*, kdor ljubi srebro, kakor *philotimos*, častiljuben. Besedo *philósophos* je po vsej priliki ustvaril Herakleitos. To pomeni: za Heraklieta še ni bilo besede *philosophía*. *Anèr philósophos* ni »filozofski« človek. Grški pridevnik *philósophos* pove popolnoma nekaj drugega kot pridevnik filozofski, philosophique. *Anèr philósophos* je tisti, *òs phileì tò sóphon* kdor ljubi *sophón*; *phileìn*, ljubiti, pomeni tu v Herakleitovem smislu *homologeìn*, tako govoriti kot govori Logos tj. od-govarjati<sup>8</sup> [prilegati se] tistemu, kar imenuje beseda *Logos*. To od-govarjanje [Entsprechen] je v soglasju s *sophón*. Soglasje je *harmonía*. To, da se eno bitje izmenoma ujema z drugim, da se obe drugo z drugim izvirno ujemata, ker sta drugo k drugemu odrejeni, ta *harmonía* je tisto, kar odlikuje heraklitsko mišljeno *phileìn*, ljubljenje.

Ta *anèr philósophos* ljubi *sophón*. Težko je prevesti, kaj pove Herakleitu ta beseda. Vendar jo moremo pojasniti po Herakleitovi lastni razlagi. V skladu z njo pove *tò sophón* tole: *Hèn Pánta*, »Eno (je) Vse«. »Vse« pomeni tu *Pánta tà ónta*, celoto, vesoljstvo bivajočega. *Hèn* pomeni: to Eno, Edino, vse zedinjujoče. Zedinjeno pa je vse bivajoče v biti. Ta *sophón* pove: vse bivajoče je v biti. Določneje rečeno: bit je bivajoče. Pri tem govori »je« tranzitivno in pove toliko kot »zedinjuje«. Bit zedinjuje bivajoče v tem, da je bivajoče. Bit je to zedinjenje — *Lógos*<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Beseda *po-slušati* ima tu dvojni pomen: 1. poslušati, prisluhniti jim (tem besedam), 2. Slušati, ubogati, ravnati se po njih. — Op. prev.

<sup>6</sup> Stavek se v originalu glasi: Für den Beginn genüde der Hinweis, daß in der griechischen Sprache das in ihr Gesagte auf eine ausgezeichnete Weise zugleich das ist, was das Gesagte nennt. — Op. prev.

<sup>7</sup> *Po-kazati* pomeni: 1. pokazati (na nekaj), 2. kazati (nekaj). Beseda torej nekaj *pokaže* in to pokazano *kaže*. Ta misel izhaja iz avtorjevega pojmovanja logosa. — Op. prev.

<sup>8</sup> *Od-govarjati* (entsprechen) pomeni dvoje: 1. *odgovarjati* (npr. na nagovor, govorniki), 2. *ustrezati*, biti v skladu, prilegati se nečemu, ujemati se s čim Op. prev.

\* Prim. Vorträge und Aufsätze. 1954, str. 207—229.

Vse bivajoče je v biti. To se sliši našemu ušesu trivialno, če ne že kar žaljivo. Zakaj za to, da sodi bivajoče v bit, ni treba, da bi kdo skrbel. Ves svet ve: bivajoče je nekaj takega, kar jè. Ali ima bivajoče sicer še kakšno izbiro razen: biti? Pa vendar: prav to, da je bivajoče zedinjeno v biti, da se v sijanju biti zasveti [pojavi] bivajoče, to je spravljaló Grke, in sicer najprej njih in samo njih, v čudenje. Bivajoče v biti: to je bilo Grkom najbolj čudno.

Pa tudi Grki sami so morali rešiti in ščititi čudo-vitost<sup>9</sup> tega najčudovitejšega pred posegom sofisticnega razuma, ki je imel za vse pripravljeno vsakomur takoj razumljivo razlago in jo nosil naprodaj. Rešitev tega najčudovitejšega — bivajočega v biti — se je zgodila tako, da so se nekateri odpravili na pot k temu najbolj čudnemu, t. j. k *sophón*. S tem so postali tisti, ki težijo k *sophón* in s svojo lastno težnjo budijo in spodbujajo hrepenenje po *sophón* pri drugih ljudeh. *Phileîn tò sophón*, že omenjeno soglasje z *sophón*, imenovano *harmonia*, postane *órexis*, neka težnja k *sophón*. Tisto, kar se sedaj namenoma išče, je *sophón* — bivajoče v biti. Ker *phileîn* ni več prvotno soglasje s *sophón*, temveč posebna težnja k *sophón*, postane *phileîn tò sophón* »*philosophia*«. Njena težnja je določena po erosu.

To prizadevno iskanje, ki hoče najti *sophón*, najti *Hèn Pánta*, najti bivajoče v biti, se spremeni v vprašanje: kaj je bivajoče, kolikor jè? Šele sedaj postane mišljenje »filozofija«. Herakleitos in Parmenides še nista bila »filozofa«. Zakaj ne? Ker sta bila večja misleca. »Večja« tu ne pomeni izračuna nekakšne večje storitve (večjega uspeha), temveč kaže v neko drugo dimenzijo mišljenja. Herakleitos in Parmenides sta bila »večja« v tem smislu, da sta še bila v soglasju s tem, kar pomeni *Lógos*, t. j. v skladu s *Hèn Pánta*. Korak k »filozofiji«, ki mu je utrla pot sofistika, sta storila najprej Sokrates in Platon. Aristoteles je nato, skoraj dve stoletji po Herakleitu, označil ta korak z naslednjim stavkom: *kai dê kai tò pálai te kai nyn kai aei zetoúmenon kai aei aporoúmenon ti tò ón*; (Met. Z 1, 1028 b 2 sqq) V prevodu se to glasi: »In tako je že nekoč in tudi sedaj in zmeraj tisto, kamor se (filozofija) podaja na pot, in kamor vedno spet ne najde pristopa (tisto vprašano tole): kaj je bivajoče? (ti tò ón).«

Filozofija išče, kaj je bivajočega, kolikor jè. Filozofija je na poti k biti bivajočega, t. j. k bivajočemu glede biti. Aristoteles razloži to tako, da vprašanje *ti tò ón*, kaj je bivajoče? iz prej navedenega stavka takole pojasni: *toutó esti tis hē ousia*; v prevodu: »To (namreč *ti tò ón*) pomeni: kaj je bivajočnost bivajočega (Seindheit des Seienden)?« Bit bivajočega temelji v bivajočnosti (Seiendheit). To pa — namreč *ousia* Platon opredeljuje kot *idéa*, Aristoteles pa kot *enérgeia*.

V tem trenutku še ni treba natančneje pretresati, kaj meni Aristoteles z besedo *enérgeia* in ali je mogoče pomen besede *ousi* določati s pomenom besede *enérgeia*. Pomembno za nas sedaj je, in paziti moramo samo na to,

<sup>9</sup> Beseda *čudovitost* pomeni ponavadi le nekaj lepega, kar imenujemo čudovito, kar pa nas navadno ne spravlja v čudenje. Ker pa gre v gornjem primeru za nekaj, kar nas kot čudo samo po sebi spravlja v čudenje in ni identično s pomenom »čudovito« v smislu lepega, sem — da bi to poudaril — uporabil vezaj. Op. prev.



kako omeji Aristoteles filozofijo v njenem bistvu. V prvi knjigi »Metafizike« (Met. A Z, 982 b 9 sq) pravi naslednje: filozofija je *epistémē tōn próton árchon kai aitiōn theoretiké*. *Epistémē* radi prevajamo z »znanost«. To zavaja, ker vse prelahko dopuščamo, da nam uhaja v prevod moderna predstava o »znanosti. Prevajanje *epistémē* z »znanost« je zmotno tudi tedaj, če razumemo »znanost« v tistem filozofskem smislu, ki so ga imeli v mislih Fichte, Schelling in Hegel. Beseda *epistémē* je izpeljana iz participa *epistámenos*. Tako se imenuje človek, če je za kaj pristojen in primeren (pristojnost v smislu appartenance). Filozofija je *epistémē tis*, neka sposobnost pristojnosti in primernosti (Zuständigkeit), *theoretiké*, ki zmore *theoreîn*, tj. ozirati se po nečem, in to, po čemer se ozira, zagledati in gledati (motriti, obdržati v pogledu)<sup>10</sup>.

Filozofija je zato *epistémē theoretiké*. Ampak kaj je to, kar zagleda?

Aristoteles to pove, ko imenuje *prōtai archai kai aitiai*. To prevajamo: »prva počela (Gründe) in vzroki« — namreč bivajočega. Prva počela in vzroki so potemtakem bit bivajočega. Po poltretjem tisočletju bi bil že čas razmisliti o tem, kaj neki ima opraviti bit bivajočega z nečim takim, kot sta »počelo« in »vzrok«.

V katerem pomenu je mišljena bit, da je nekaj takega, kot sta »počelo« in »vzrok« sposobna izoblikovati in prevzeti nase obstoj-biti bivajočega (*seiend-Sein des Seienden*)?<sup>11</sup>

Vendar smo sedaj pozorni na nekaj drugega. Navedeni Aristotelov stavek nam pove, kam je na poti tisto, kar od Platona naprej imenujemo »filozofija«. Stavek pojasnjuje, kaj je to — filozofija. Filozofija je nekakšna pristojnost in primernost (eine Art von Zuständigkeit), ki usposablja za motrenje bivajočega; namreč gledé na to, kaj bivajoče jê, kolikor je bivajoče.

Na vprašanje: kaj je filozofija? — ki naj bi plodno vznemirjalo naš pogovor ter mu pokazalo pot — je odgovoril že Aristoteles. Torej naš pogovor ni več potreben. Končal se je, preden se je začel. Takoj bomo ugovarjali, da Aristotelova izjava o tem, kaj je filozofija, nikakor ne more biti edini odgovor na naše vprašanje. V ugodnem primeru je le en odgovor med mnogimi drugimi. S pomočjo aristotelske označbe filozofije sicer moremo predstaviti in razložiti takó mišljenje pred Aristotelom in Platonom, kakor tudi filozofijo po Aristotelovem času. Vendar pa zlahka opozorimo na to, da sta se v naslednjih dveh tisočletjih mnogotero spremijala filozofija sama in način, kakó si filozofija predstavlja svoje lastno bistvo. Kdo bi to tajil? Pa vendar ne smemo spregledati, da ostaja filozofija od Aristotela do Nietzscheja, prav na osnovi teh sprememb in po njih, ena in ista. Zakaj te spremembe so poroštvo za sorodnost v istem.

<sup>10</sup> Stavek se glasi v originalu: Die Philosophie is *epistémē tis*, eine Art von Zuständigkeit *theoretiké*, die das *theoreîn* vermag, d. h. auszuschaun nach etwas und dieses, wonach sie Auschau hält, in den Blick zu nehmen und im Blick zu behalten. — Op. prev.

<sup>11</sup> Besedo *seiend-Sein* bi mogli prevajati tudi: bitnost-biti, bivanje-biti, obstatnost-biti. Pomeni pa, da nekaj (počelo in vzrok) zasnuje in šele omogoči bit bivajočega. Op. prev.

S tem nikakor ne trdimo, da ta aristotelska definicija filozofije absolutno velja. Le-ta je namreč že znotraj zgodovine grškega mišljenja samo ena določena razlaga grškega mišljenja in tega, kar mu je bilo zadano. Aristotelske označbe filozofije v nobenem primeru ne moremo prenesti nazaj na Herakleitovo in Parmenidovo mišljenje; vsekakor pa je aristotelska definicija filozofije svobodna posledica zgodnjega mišljenja in njegov konec. Pravim: svobodna posledica, ker nikakor ne moremo uvideti, da posamezne filozofije in filozofske epohe sledijo druga iz druge v smislu nujnosti kakega dialektičnega procesa.

Kaj izhaja iz tega, kar smo povedali, za naš poskus obravnavanja vprašanja: kaj je to — filozofija?, ki je predmet tega pogovora? Predvsem eno: ne smemo upoštevati samo Aristotelovo definicijo. Iz tega povzemamo drugo: moramo si predočiti prejšnje in kasnejše definicije filozofije. In potem? Potem bomo s primerjalno abstrakcijo izpostavili tisto, kar je skupno vsem definicijam. In potem? Potem bomo prišli do neke prazne formule, primerne vsem filozofijam. In potem? Potem bomo od odgovora na naše vprašanje kar je le moči daleč. Zakaj pride do tega? Ker s pravkar omenjenim postopkom samó historično zberemo že obstoječe definicije in jih stopimo v neko splošno formulo. Z veliko učenosti in s pomočjo pravilnih ugotovitev je vse to dejansko mogoče izvesti. Filozofije se nam pri tem sploh ni treba lotiti tako, da bistvu filozofije primerno mislimo (in premislimo) bistvo filozofije.<sup>12</sup> Na tak način sicer pridobimo mnogotera in temeljita ter celo koristna znanja o tem, kako so si predstavljali filozofijo v njeni zgodovini. Toda po tej poti nikoli ne dospemo do pravega, t. j. legitimnega odgovora na vprašanje: kaj je to — filozofija? Tak odgovor je lahko samo filozofirajoč odgovor, odgovor, ki kot od-govor<sup>13</sup> (Ant-wort) v sebi filozofira. Kako je treba razumeti ta stavek? Ali in kako more kak odgovor, in sicer kolikor je od-govor, filozofirati? To bom poskusil za zdaj pojasniti z nekaterimi opozorili. Kar imam v mislih, bo spet in spet vznemirjalo naš pogovor. Bo celo preizkusni kamen za to, ali more naš pogovor postati zares filozofski. To nikakor ni v naši moči.

Kdaj je odgovor na vprašanje: kaj je to filozofija? filozofirajoč? Kdaj filozofiramo? Očitno šele tedaj, če smo v pogovoru s filozofi. Za to je treba z njimi pregovoriti<sup>14</sup> (durchsprechen) tisto, o čemer oni govore. To

<sup>12</sup> Neprevedljiva besedna igra, ki se glasi v originalu ... daß wir dem Wesen der Philosophie nach-denken; kar bi se moglo v nemščini glasiti tudi takole: dem Wesen der Philosophie nach, denken das Wesen der Philosophie. Da bi se izognil temu ponavljanju, je avtor našel svoji misli zelo precizen izraz v uporabljeni besedni igri. — Op. prev.

<sup>13</sup> Beseda *od-govor* — Ant-wort — pomeni dvoje: 1. *odgovor* (npr. na nagovor) in 2. *govor*. Oba morata biti poudarjeno prisotna, zato je uporabljen vezaj. To pomeni hkrati govoriti in v govoru govorjenemu, nas ogovarjajočemu odgovarjati. — Op. prev.

<sup>14</sup> Beseda *pregovoriti* (nekaj), ne pomeni pogovarjati se ali govoriti o nečem ali zgolj prerekati se o nečem. To bi namreč predpostavljalo razdvojenost govora in govorjenega. *Pregovoriti* nekaj pomeni tu raz-govoriti nekaj, kar že v tem razgovoru samem je. Gre torej za tak razgovor, ki ni izven tistega,



medsebojno pregovarjanje<sup>15</sup> (Dieses miteinander-Durchsprechen) tistega, kar se filozofov in spet kot to isto posebej tiče, je raz-govor (das Sprechen), *légein* v smislu *dialégesthai*, raz-govor kot dialog. Ali je ta dialog nujno dialektika in kdaj, naj ostane odprto.

Eno je ugotavljati in opisovati mnenja filozofov. Nekaj popolnoma drugega pa je to, kar oni povedo, in t. j. tisto, o čemer oni govorijo, z njimi pregovoriti.

Ce so torej filozofi iz biti bivajočega nagovorjeni na to, da povedo, kaj je bivajoče, kolikor jè, tedaj mora biti tudi naš pogovor s filozofi nagovorjen iz biti bivajočega. Mi sami moramo s svojim mišljenjem priti naproti tistemu, komur je filozofija na poti. Naš pogovor mora odgovarjati<sup>16</sup> (ent-sprechen) tistemu, od česar so nagovorjeni filozofi. Sele će se nam to od-govarjanje<sup>17</sup> (Ent-sprechen) posreči, v pravem smislu od-govarjamo (ant-worten) na vprašanje: kaj je to — filozofija? Nemška beseda »odgovarjati« (»antworten«) pomeni pravzaprav toliko kot od-govarjati (ent-sprechen). Odgovor na naše vprašanje ni izčrpan z izjavo, ki na vprašanje odgovori z ugotovitvijo, kaj si imamo predstavljati pri pojmu »filozofija«. Odgovor ni izjava, ki odgovarja na vprašanje (n'est pas une réponse), marveč je odgovor od-govornost<sup>18</sup> (Ent-sprechung) (la correspondance), ki odgovarja biti bivajočega. Vendar bi takoj radi vedeli, kaj neki je značilnost od-govora (Antwort) v smislu od-govornosti (Entsprechung). Toda najprej gre za to, da dospemo v od-govornost (Entsprechung)<sup>19</sup>, preden postavimo teorijo o nji.

Odgovor na vprašanje: kaj je to — filozofija? je v tem, da od-govarjamo (entsprechen) tistemu, kamor so filozofi na poti. To pa je bit bivajočega. V tem od-govarjanju (Entsprechen) po-slušamo (hören) od vsega

»o čemer« govori, temveč se v njem samem giblje. Pregovoriti pomeni hkrati kak govor od začetka do konca raz-govarjajoč v razporu slediti. — Op. prev.

<sup>15</sup> Beseda *medsebojno pregovarjanje* (nečesa) pomeni razgovor v smislu nekake medsebojnosti, ki je v razpóru bodisi kot govor (»monolog«) ali dvo-govor (dia-log), ki pa se zopet giblje znotraj tistega, o čemer govori in »predpostavlja« nerazdvojenost govora ter govornega. — Op. prev.

<sup>16</sup> Beseda *od-govarjati* (ent-sprechen) pomeni:

1. *govoriti* (tisto, kar govorijo in po čemer so nagovorjeni filozofi), in
2. *odgovarjati* v smislu ustrežati, primeren biti (spet tistemu, kar govorijo in po čemer so nagovorjeni filozofi) in kar je v skupnosti (»istosti«, nerazdvojenosti) govora in govornega. — Op. prev.

<sup>17</sup> Beseda *od-govarjati* (Ent-sprechen) je izpeljana iz prej pojasnjene besede od-govarjati in pomeni:

1. *govorjenje* (kot raz-govor) in 2. odgovarjanje v smislu ustrežanja, primernosti. V nadaljnjem tekstu imajo te besede vseskozi pomen, ki sem ga poskušal pojasniti v teh pripombah. Op. prev.

<sup>18</sup> Če je beseda od-govarjanje (Ent-sprechen) pomenila neko dogajanje (nedovršna oblika), pomeni beseda *od-govornost* (Ent-sprechung) »celoto« od-govarjanja. (Podobno kot je odgovor celota od-govarjanja v običajni besedni rabi.) Op. prev.

<sup>19</sup> Povsod, kjer bodo v nadaljnjem tekstu besede pisane v tejle obliki — npr. *od-govornost* (Entsprechung) itd. — pomeni, da avtor sicer ne uporablja več vezaja, da pa ostaja smisel isti kot pri enaki besedi z vezajem. Zaradi tega sem v prevodu obdržal vezaj. — Op. prev.

začetka tisto, kar nam je filozofija že pri-govorila<sup>20</sup> (zugesprochen), ta filozofija, tj. grško razumljena *philosophia*. Zategadelj pridemo samo tako v od-govornost (Entsprechung), t. j. do od-govora (Antwort) na naše vprašanje, da ostanemo v pogovoru s tistim, kamor nas izročča, t. j. sprošča izročilo filozofije. Od-govora (Antwort) na vprašanje, kaj filozofija jè, ne najdemo s historičnimi izjavami o definicijah filozofije, temveč v pogovoru s tistim, kar se nam je izročilo kot bit bivajočega.

Ta pot do od-govora (Antwort) na naše vprašanje ni prelom z zgodovino, ni zanikanje zgodovine, temveč prisvojitve in presnova izročenege. Takšna prisvojitve zgodovine je mišljena z nazivom »destrukcija«. Smisel te besede je v delu »Bit in čas« (»Sein und Zeit«) jasno opisan (§ 6). Destrukcija ne pomeni razdejanja, temveč razgraditev, odnašanje in postavljanje ob stran — namreč teh samó historičnih izjav o zgodovini filozofije. Destrukcija pomeni: odpreti naše uho, sprostiti ga za tisto, kar se nam v izročilu oglašča kot bit bivajočega. Kadar ta pri-govor<sup>21</sup> (Zuspruch) po-slušamo, dospemo v od-govornost (Entsprechung)<sup>22</sup>.

Toda medtem, ko to pripovedujemo, se je že oglašil pomislek. Glasi se: ali se moramo šele truditi, da bi dospeli v od-govornost (Entsprechung) do biti bivajočega? Mar nismo mi, ljudje, vedno že v neki taki od-govornosti, in to ne le de facto, temveč po našem bistvu? Ali ni ta od-govornost (Entsprechung) temeljna poteza (Grundzug) našega bistva?

V resnici je tako. Če pa je tako, potem ni moč več govoriti, da naj bi šele dospeli v to od-govornost (Entsprechung). Pa vendar govorimo to upravičeno. Res se namreč zmeraj in povsod zadržujemo v od-govornosti (Entsprechung) do biti bivajočega, vendar pa smo le redkokdaj pozorni na pri-govor (Zuspruch) biti. Od-govornost (Entsprechung) do biti bivajočega je sicer naše nenehno prebivanje (Aufenthalt). Toda samo včasih postane to od nas namenoma sprejeto in razvijajoče se obnašanje (Verhalten). Šele ko se to zgodi, zares od-govarjamo (entsprechen) tistemu, kar zadeva filozofijo, ki je na poti k biti bivajočega. To od-govarjanje (entsprechen) biti bivajočega je filozofija; to pa je šele tedaj in samo tedaj, če se to od-govarjanje (entsprechen) vrši namenoma, če se v tem razvija in to razvijanje izgrajuje. To od-govarjanje (entsprechen) se dogaja na različne načine, kakor pač govori pri-govor (Zuspruch) biti, kakor pač bo slišan ali preslišan, kakor pač bo to slišano izrečeno ali zamolčano. Naš pogovor utegne dati priložnosti za premislek o tem.

<sup>20</sup> Beseda *pri-govorila* (zugesprochen), *pri-govarjati* pomeni

1. *prigovarjati* v smislu »od nekod nam nekaj govoriti in nas nagovarjati« in

2. *govoriti*. To oboje spet pomeni nerazdvojenost, »istost« govora in govorenega, kar nas ogovarja in nam prigovarja v govoru. — Op. prev.

<sup>21</sup> Beseda *pri-govor* (Zuspruch) pomeni v kontekstu avtorjeve misli *pri-govarjanje* v smislu odgovarjanja in nagovarjanja ter *govor*, iz katerega in v katerem nas nekaj ogovarja in nam prigovarja. Spet gre za nerazdvojenost, »istost« govora in govorenega. Op. prev.

<sup>22</sup> Besedo *odgovornost* (od-govornost, Entsprechung) sem pojasnil že prej. *Doseči odgovornost* pomeni *odgovarjati* oziroma *biti primeren*, ustrezati pri-govoru biti in v tej primerni ustreznosti *govoriti* to, kar nas v samem govoru ogovarja in nagovarja kot pri-govor biti. Op. prev.



Sedaj bom poskušal povedati predgovor k temu pomenku. To, kar je bilo doslej razloženo, bi želel zapogniti nazaj na tisto, kar smo omenili v zvezi z izrekom Andréa Gida o »lepih občutkih«. *Philosophia* je name-noma izvajano od-govarjanje (Entsprechen), ki govori, kolikor je pozorno na pri-govor (Zuspruch) biti bivajočega. To od-govarjanje (Ent-sprechen) po-sluša glas (Stimme) pri-govora. Kar nam pri-govarja kot glas biti, odmerja — uglašuje<sup>23</sup> (be-stimmt) naše od-govarjanje (Entsprechen). »Od-govarjati« (»Entsprechen«) tedaj pomeni: biti odmerjen — uglašen (be-stimmt sein), être disposé, namreč od biti bivajočega. Dis-posé pomeni tu dobesedno: razprto iz-postavljen<sup>24</sup>, razsvetljen in s tem prestavljen v razmerja od tega, kar je<sup>25</sup>. Bivajoče kot tako odmerja raz-govor na takšno »vizo«, ki si rekanje (das Sagen) uglesi (accorder) na bit biva-jočega. To od-govarjanje (Entsprechen) je ubrano (gestimmtes) vedno in nujno, ne pa le včasih in po naključju. Ono je v nekaki ubranosti (ugla-šenosti, Gestimmtheit). In šele na osnovi te ubranosti (disposition) dobi rekanje od-govarjanja (Entsprechen) svojo preciznost in odmerjenost-uglašenost (Be-stimmtheit).

Kot ubrano (ge-stimmtes) in odmerjeno-uglašeno (be-stimmtes) je od-govarjanje (Entsprechen) dejansko v nekakem razpoloženju<sup>26</sup> (Stimmung, ubranosti). Po njem je naše ravnanje vsakokrat tako ali drugače uravnano. Tako razumljeno razpoloženje pa ni muzika slučajno pojav-ljajočih se občutkov, ki od-govarjanje (Entsprechen) samo spremljajo. Če označujemo filozofijo kot ubrano (oziroma uglašeno) od-govarjanje (Ent-sprechen), potem mišljenja nikakor nočemo izročiti slučajni méni in ni-hanju čustvenih stanj. Gre namreč za opozorilo, da vsaka preciznost re-kanja temelji v nekaki dispoziciji od-govarjanja (Entsprechens), od-go-varjanja pravim, correspondance, v pozornosti (Achten) do pri-govora (Zuspruch).

Predvsem pa opozarjanje na bistveno ubranost od-govarjanja (Ge-stimmtheit des Entsprechen)ni šele kaká moderna iznajdba. Že grška misleca Platon in Aristoteles sta opozarjala na to, da sodita filozofija in filozofiranje v tisto dimenzijo človeka, ki jo mi imenujemo razpoloženje (Stimmung) (v smislu ubranosti in odmerjenosti — uglašenosti).

Platon pravi (Teetet 155 d): *mála gár philosophou touto tó páthos tó thaumázein ou gár álle archè philosophías è haúte*. »Prav zelo namreč je

<sup>23</sup> Beseda *odmerja-uglašuje* (be-stimmt) hoče reči, da nas glas biti uglesi po svoji meri, tá glas nas odmerjeno uglesi v svoje »nihanje«, po njem smo določeni. V nemščini je beseda *be-stimmt* sestavljena iz *bestimmt* (določa, od-merja) in *stimmt* (uglašuje za nekaj). — Op. prev.

<sup>24</sup> Beseda *razprto iz-postavljen* (auseinander-gesetzt) pomeni »biti odprto izpostavljen v nečem« tako, da nás more ta nekaj (glas biti) presvetliti ter ná ta način po svoje uglasiti. — Op. prev.

<sup>25</sup> Stavek se glasi v originalu: Dis-posé bedeutet hier wörtlich: ausein-ander-gesetzt, gelichtet und dadurch in die Bezüge zu dem versetzt, was ist. — Op. prev.

<sup>26</sup> *Razpoloženje* (Stimmung) je treba tu razumeti iz zveze z besedo *razpo-laganje*: nekaj z nami »razpolaga« ter nas v tem »razpoloži« v nekako »razpo-loženost« in zadrževanje v nji je *razpoloženje*. — Op. prev.

filozofov ta *páthos* — čudenje; ni namreč kakega drugega obvladujočega Odkod za filozofijo razen tega.«

Čudenje kot *páthos* je *archè* filozofije. Grško besedo *archè* moramo razumeti v polnem pomenu. Ona imenuje tisto, od koder nekaj izhaja. Toda ta »od koder« y izhajanju ne ostane zadaj, marveč je *archè* tisto, kar pove glagol *árchein*, nekaj, kar vlada. Ta *páthos* čudenja ne stoji na začetku filozofije preprosto tako, kakor si npr. pred kirurško operacijo umijemo roke. Čudenje nosi in prežema filozofijo.

Aristoteles pravi isto (Met. A 2, 982 b 12 sq): *dià gàr tò thaumázein hoi ánthropoi kai nun kai tò prōton érxanto philosopheîn*. »Po čudenju namreč so prišli ljudje sedaj, kakor tudi sprva, v obvladujoče izhodišče filozofiranja« (k tistemu, od koder filozofiranje izhaja in kar vseskozi določa pot filozofiranja).

Zelo površno in predvsem negrško bi mislili, če bi menili, da sta Platon in Aristoteles tu le ugotovila, da je čudenje vzrok filozofiranja. Ko bi bila tako mislila, bi to pomenilo: nekoč so se ljudje začudili, namreč nad bivajočim, nad tem, da bivajoče jè in kaj jè. Gnani po tem čudenju so začeli filozofirati. Brž ko je filozofija stekla, je čudenje kot povod postalo odveč, tako da je izginilo. Moglo je izginiti, saj je bilo le povod. Toda: čudenje je *archè* — čudenje prežema vsak korak filozofije. Čudenje je *páthos*. Običajno prevajamo *páthos* s *passion*, strast, kipenje čustev. Toda *páthos* se ujema s *páschein*, trpeti, pretrpeti, prenesti, prenašati, pustiti se nositi, pustiti se odmeriti-uglasiti (be-stimmen) po (čem). Negotovo je, kot vedno v takih primerih, če prevedemo *páthos* z razpoloženjem (Stimmung), s čimer menimo ubranost in odmerjenost-uglašenost (Gestimmtheit und Be-stimmtheit). Toda moramo tako prevajati, ker se le tako obvarujemo pred psihološkim predstavljanjem pomena besede *páthos* v novodobno-modernem smislu. Samo če razumemo *páthos* kot razpoloženje (Stimmung), (dis-position), moremo bližje opredeliti tudi *thaumázein*, čudenje. V čudenju se držimo sebe (*être en arrêt*). Kot da odstopamo pred bivajočim — pred tem, da bivajoče jè in da je takšno in ne drugačno. Čudenje pa se tudi ne izrpa samo v tem odstopanju pred bitjo bivajočega, temveč je, kot odstopanje in ostajanje pri sebi (Ansiehhaltung), hkrati tudi pritegnjeno tja<sup>27</sup> (*hingerissen*, odtrgano, utrgano, tja zagnano) k nji (biti), tako rekoč uklenjeno po tistem, pred čimer odstopa. Takó je čudenje tista dis-pozicija (Dis-position), v kateri in za katero se odpira Bit bivajočega. Čudenje je tisto razpoloženje (Stimmung), v katerem je bilo grškim filozofom zagotovljeno od-govarjanje (Entsprechen) biti bivajočega.

Popolnoma drugačno je tisto razpoloženje (Stimmung), ki je uglasilo in odmerilo mišljenje v to, da je na nov način postavilo in izročila sprejeto vprašanje, kaj je bivajoče kolikor jè, in tako začelo novo dobo filozofije. Descartes v svojih Meditacijah ne vpraša samo in najprej *tí tò ón* — kaj je bivajoče, kolikor jè? Descartes vpraša: katero je tisto bivajoče, ki je v smislu *ens certum zares bivajoče?* Torej se je bistvo te certitudo

<sup>27</sup> Nemška beseda *hingerissen* pomeni hkrati tudi navdušeno, zaneseno (po nečem). Oba pomena morata biti mišljena hkrati. — Op. prev.



medtem za Descartesa spremenilo. Zakaj v srednjem veku certitudo ne pomeni gotovost (Gewissheit), temveč čvrsto obmejitev kakega bivajočega v tem, kar bivajoče jè. Certitudo pomeni tu še isto kot essentia. Za Descartesa pa se na drugačen način odmeri to, kar zares jè. Njemu postane dvom tisto razpoloženje (Stimmung), v katerem pólje ubranost (Gestimmtheit) na ens certum, na gotovost bivajočega. Certitudo postane tista utrditev onega ens qua ens<sup>28</sup>, ki za človekov ego izhaja iz nedvomnosti stavka cogito (ergo) sum. S tem postane ego poudarjeni sub-iectum in tako stopi bistvo človeka prvokrat v območje subjektivitete v smislu egoitete. Iz ubranosti na to certitudo sprejema Descartesovo rekanje določnost-odmerjenost (Bestimmtheit) clare et distincte percipere. Razpoloženje dvoma je pozitivna uravnanoost (Zustimmung) v gotovost. Gotovost postane odslej veljavna oblika resnice. Razpoloženje zaupanja v vsak čas dosegljivo absolutno gotovost spoznanja je *páthos* in torej *arché* novodobne filozofije.

V čem pa je *télos*, dovršitev novodobne filozofije, če smemo o tem govoriti? Ali je določen ta konec po kakem drugačnem razpoloženju? Kje iskati to dovršitev novodobne filozofije? Pri Heglu ali šele v filozofiji starega Schellinga? In kaj je z Marxom in Nietzschejem? Ali že stopata s poti novodobne filozofije? Če ne, kako določiti njuno mesto (Standort)?

Zdi se, kot bi postavljali zgolj historična vprašanja. Toda v resnici razmišljamo v bodočem značaju (Wesen, naravi) filozofije. Slušati poskušamo glas (Stimme) biti. V kakšno razpoloženje uglašuje on današnje mišljenje? Na to vprašanje je komaj mogoče jasno, enoznačno odgovoriti. Po vsej priliki vlada nekakšno temeljno razpoloženje. Vendar nam ostaja še skrito. To bi bilo znamenje za to, da naše današnje mišljenje še ni našlo svoje jasne, enoznačne poti. Kar nahajamo, je zgolj tole: raznovrstno razpoložena mišljenja. Nasproti si stojijo dvom in obup na eni in slepa obsedenost po nepreverjenih principih na drugi strani. Strah in tesnoba se mešata z upanjem in zaupanjem. Često je videti, kakor da je mišljenje kot rezonirajoče predstavljanje in računanje popolnoma sproščeno vsakega razpoložanja. Toda tudi ta hlad preračunanosti, tudi ta prozaična pusta treznost načrtovanja so znamenja nekake ubranosti (razpoložnosti, Gestimmtheit). Ne le to; celo tisti um, ki je izven vsakega vpliva strasti, je kot um ubran (gestimmt) v zaupanje logično-matematični razvidnosti svojih principov in pravil.

Namenoma sprejeto in razvijajoče se od-govarjanje (Entsprechen), ki od-govarja pri-govoru (Zuspruch) biti bivajočega, je filozofija. Kaj jè to — filozofija, spoznamo in vemo le, če izkusimo, kako, na kakšen način filozofija jè. Filozofija jè na način od-govarjanja (Entsprechens), ki se uglašuje (abstimmmt) po glasu (Stimme) biti bivajočega.

To od-govarjanje (Ent-sprechen) je raz-govor (Sprechen). Ta je v službi *govorice*. Kaj to pomeni, je za nas zdaj težko razumljivo; naša

<sup>28</sup> Latinska beseda ens qua ens pomeni tu, v kontekstu avtorjeve misli, bivajoče kot bivajoče (torej bit bivajočega). Beseda certitudo pomeni gotovost, nedvomnost. — Op. prev.

običajna in znana predstava o govoricu je namreč doživela nenavadne spremembe. Kot posledica se pojavlja govoricu kot instrument izraza. V skladu s tem se nam zdi pravilneje reči: govor je v službi mišljenja — kakor pa: mišljenje kot od-govarjanje (Ent-sprechen) je v službi govora. Predvsem pa je sedanja predstava o govoru kar je moči daleč od grške skušnje govora. Bistvo govora se je razodevalo Grkom kot *lógos*. Toda kaj pomeni ta *lógos* in *légein*? Sele zdaj začnemo počasi, po mnogoterih razlagah imena *lógos* nazirati njegov izvirno-začetni grški značaj (Wesen, naravo). Vendar pa se k temu bistvu govora niti ne moremo kdaj vrniti niti ga ne moremo enostavno prevzeti. Moramo pa, nasprotno, začeti pogovor z grško skušnjo govora, zagledanega kot *lógos*. Zakaj? Ker brez zadostnega premisleka govora nikoli zares ne vemo, kaj je filozofija kot prej označeno od-govarjanje (Ent-sprechen), kaj je filozofija kot izbrana »viža« rekanja (Sagens).

Ker pa je poezija (Dichtung), če jo primerjamo z mišljenjem, na popolnoma drugačen in izbran način v službi govora, pridemo v našem pogovoru, ki razmišljujoče sledi filozofiji, nujno do tega, da bi morali razložiti odnos med mišljenjem in pesnjenjem (Dichten). Med obema mišljenjem in pesnjenjem, je skrivna sorodnost, ker se oba porabljata in razdajata v službi govora za govor. Med obema pa je hkrati prepad, zakaj »prebivata na najbolj razdvojenih vrhek«<sup>29</sup>.

Upravičeno pa bi mogli zdaj zahtevati, naj se naš pogovor omeji na vprašanje po filozofiji. Ta omejitev bi bila možna in celo nujna samo tedaj, če naj bi se v pogovoru izkazalo, da filozofija ni tisto, kar je bilo sedaj razloženo, da je: od-govarjanje (Entsprechen), ki prinaša v govor pri-govor (Zuspruch) biti bivajočega.

Z drugimi besedami: naš pogovor si ne postavlja naloge, da bi razvil kak trden program. Hoče pa si prizadevati, da bi pripravil vse, ki se ga udeležijo, za neko zbranost, v kateri smo nagovorjeni od tistega, kar imenujemo bit bivajočega. Ko to imenujemo, mislimo na tisto, kar pravi že Aristoteles: »Obstoj-biti se kaže na mnogoter način.«

<sup>29</sup> Konec tega stavka, ki je verjetno citat, se glasi v originalu: ..., denn sie »wohnen auf getrentesten Bergen«. — Op. prev.

\* Prim. Sein und Zeit. § 7 B.

(»Das seiend-Sein kommt vielfältig zum Scheinen.«)

*Tò òn légetai pollachos.*

Prevedel: Ivan Urbančič



## Odnos arhitekture do slikarstva

Janez Pirnat

Bralcu uvodnega članka Eda Ravnikarja »Arhitektura, kiparstvo in slikarstvo«, ki je bil objavljen v prvi številki revije »Sinteza«, se vsiljuje domneva, da razumemo tako imenovano »Sintezo« med vejami likovne kulture — na dva načina: Ali na podlagi *predstave o enotnosti*, zgrajene na primer iz renesančno baročne tradicije, ali kot vrsto avtonomno razvijajočih se elementov likovne kulture, ki bi jih morali »sintetizirati«. Avtor je podal v zaključku svojega sestavka tri alternative, tri »naravne možnosti za sintezo«. Najprej lahko ugotovimo, da počiva druga alternativa, ki jo podaja avtor, na določeni *predstavi o enotnosti* čeprav ni zgrajena na renesančno-baročni tradiciji, ampak na »zružitvi treh vej v en sam pojem.« V njem bi »likovni inženir« — potem, ko bi zavrgel »vplive tradicionalnih estetik, obremenjenih s subjektivizmom in romantizmom« — premostil »razlike med znanostjo in umetnostjo«, »postopoma uvedel splošne zakonitosti, ki naj postanejo glavni predmet umetniškega ... in zarisal jasne konture ciljev, ki ne bodo izolirani v sloju umetniškega stanu, zato pa se bodo dobro ujemali s socialnimi potrebami sodobnega človeka«.

Iz navedenega je očitna *pojmovna identičnost* med *predstavo o enotnosti*, ki jo podaja avtor in tisto, ki je zrasla na primer iz renesančno-baročne tradicije: združenost treh vej v enem samem pojmu, obstoj splošnih zakonitosti (stila), jasno začrtani cilji itd.

Kar zadeva *predstavo o enotnosti*, sta od obravnavane alternative dosti manj rigorozni prva in tretja. Za prvo alternativo je značilna raznovrstnost in povezanost med posameznimi elementi likovne kulture ter njih nedoločljivost: »... Iz sedanjega sožitja najbolj različnih in malokdaj harmonirajočih vizualnih pojavov v centralnih urbanističnih prostorih — naj bi se — počasi in sama po sebi ustalila — estetika naključnega, v sredini našega stoletja nakazujočega se manierizma, kot reakcija na stroga estetska merila neoklasicizma prve polovice XX. stoletja. Okus naj bi se še bolj prilagodil naključnemu, protislovnemu in minljivemu ...«. V tretji alternativni pa prevladuje težnja po združitvi, ki naj bi bila — »... potrepljiva graditev novega vizualnega sveta z zahtevnejšimi cilji, ob upoštevanju človeka in njegove psihe, kot ju danes poznamo«.

Avtorjeve zaključne alternative potrjujejo uvodoma postavljeno domnevo, da se giblje njegovo pojmovanje »sinteze« med dvema nasprotjema. Na eni strani je *predstava o enotnosti*, oziroma »en sam pojem« iz

katerega je mogoče dovolj konsekventno deducirati. (Obstaja en sam pojem enotnosti. Tradicionalne estetike so dokončno zavržene. Likovni inženir premošča razlike med znanostjo in umetnostjo ter uvaja splošne zakonitosti — stila). Na drugi strani je induktivno približevanje k pojmu sinteze. (Novi vizuelni svet je v stanju potrpežljive graditve. Obstaja sožitje med raznovrstnimi malokdaj harmoničnimi, vizualnimi pojavi. Estetika naključnega, protislovnega in minljivega, se nakazuje hkrati s poudarjenim humanizmom. Vzpodbudni v tej smeri niso samo dognani primeri iz starih vzhodnih kultur, temveč tudi mnogi sodobni primeri). Avtor ni posebej opredelil pravkar orisanega nasprotja, toda zato nasprotje nič manj ne obvladuje stališč, ki jih izraža v svojem članku.

Takoj spočetka ugotavlja avtor, da je *predstava o enotnosti* zgrajena na renesančno-baročni tradiciji — »danes nepreklicno mrtva«. Hkrati s tem dejstvom, ki je kasneje v inačicah še večkrat zapisano, ugotavlja avtor tudi ločenost današnjega razvoja vseh treh vej likovne umetnosti. Na podlagi primerov arhaične grške in umetnosti zgodnje gotike pride avtor do spoznanja, da »sinteza po vsem ni mirovanje, temveč je lahko le akcija«. Po uvedbi dinamičnega principa v svojo zamisel »sinteze«, opredeljuje pojem »funkcionalizma« v sodobni arhitekturi: »Med bistvenimi potezami funkcionalizma je ravno orientacija h kvalitetam same zgradbe in k estetskim možnostim, ki z njo nastajajo. — Sodobni arhitekt torej zaradi svojih racionalnih izhodišč ne išče možnosti, da bi se izražal z emocionalnimi in čisto formскими elementi, ti nastajajo iz funkcije in konstrukcije, zato je njihova logika zelo oddaljena od nekdanjih virov invencije.« Kljub temu, da opozarja avtor v nadaljevanju na določene odmike od »funkcionalizma«, ki nastajajo v arhitekturi sredi našega stoletja, pa zatrdno verjame, da »funkcionalizem ostaja bistvena, čeprav pojmovno razširjena kvaliteta«. Ta »bistvena kvaliteta« hkrati pogojuje tudi neposreden odnos med arhitekturo, kiparstvom in slikarstvom. »Ob tej (moderni) arhitekturi si danes ni mogoče več misliti realistične plastike in tudi narobe ne... Likovna (slikarska ali kiparska) komponenta mora biti kakorkoli funkcionalno utemeljena, četudi, samo kot tisto »nekaj več«, kar bi bilo na svoj poseben način dovoljeno in koristno... Tudi v primeru, da je funkcionalno utemeljena, nastaja za arhitekta »vprašanje vesti, ko se zasači v nevarnosti okraševanja...«. To »notranje občutje sodobnega arhitekta« je tisto »kar ga tako odrezano loči od umetnika«. Zato bodo v težnji za integracijo »vsebinske težave mnogo večje, kot pa organizacijske ali finančne. Ker pri arhitekturi ne moremo računati, da bi opustil načela funkcionalnosti kot bistveno sestavino svoje progresivnosti in podlago svojih socialno etičnih kvalitet, pri kiparju pa je verjetno, da se bo zaradi izolacije (kot posledice razvoja) v skupni posel vključil le z delom za kruh, redkokdaj pa tako prizadeto kot za razstavo ali muzej, so vrata za sodelovanje, kakršno je bilo v navadi nekdanj, mnogo bolj ozko odprta kot še pred desetletji.«

Dvom v sodobne poskuse združevanja »heterogenih oblikovalnih elementov« je avtor ilustriral med drugimi tudi s primerom novega vestibula ZIS in z »improvizacijo« v palači UNESCO — s »tapiserijami, mozaiki,



keramiko in plastiko«, ob kateri se vprašuje ali je res kaj več »kot sozvočje znamenitih imen Picassa, Miroja in drugih, ki stvari dajejo neprecenljivo tržno in umetniško vrednost, arhitekture pa kvalitetno ne spreminjajo«.

Tu je potrebno opozoriti na avtorjevo zaključno ugotovitev, ki vsebuje pogoj, da morata kiparstvo oziroma slikarstvo *kvalitetno spreminjati* arhitekturo, če hoče biti poskus »sinteze« uspešen. Ta zahteva, pa naj jo pogledamo s kateregakoli vidika, popolnoma ustreza tudi renesančno-baročni *predstavi o enotnosti* — stila.

Za vsa zahodnoevropska stilna obdobja v bistvu velja, kar je zapisal avtor za arhaično grško: »Težko je reči, kje se v tem oblikovalnem svetu končuje arhitektura in začenja plastika, kje se ta končuje in se začenja slikanje in obrnjeno...«. S tem, tako se zdi, je znova potrjena uvodna domneva, da današnje *predstave o enotnosti* ne moremo odtrgati od zgodovinskega elementa *kontinuitete* v zahodnoevropski umetnostni tradiciji. Renesančno-baročna umetnost pri tem ne more biti izvzeta. Če ne bi bilo tako, potem avtor ne bi mogel razpravljati o »duhovnih izvirih«, ki so nam »zelo blizu«, o arhaični grški in o umetnosti zgodnje gotike

Dejstvo, da se avtor izrecno omejuje zgolj od renesančno-baročne tradicije, ima lahko podobne vzroke kot dejstvo, da so se renesančni umetniki ograjevali od pozne gotike, prisegali pa na klasično grško umetnost; po čemer lahko sklepamo, da je v likovni umetnosti prisoten tudi element *diskontinuitete*. Zahtevo, da mora sodobno kiparstvo in slikarstvo *kvalitetno spreminjati* arhitekturo, če hoče biti poskus »sinteze« uspešen, je treba smatrati za odprto vprašanje.

Praden preidemo na obravnavo različnih definicij odnosa arhitekture do slikarstva in kiparstva, ki jih podaja avtor v svojem članku, je treba kar naravnost povedati, da so bile te definicije povod za pričujoči prikaz. Z njim nam skuša avtor dokazovati, da je narava naše likovne kulture taka, da »sodobnega arhitekta... odrezano loči od umetnika«, da si ob sodobni arhitekturi »danes ni mogoče več misliti realistične plastike in in tudi narobe ne«, skratka, da so »vrata za sodelovanje, kakršno je bilo v navadi nekdanj, mnogo bolj ozko odprta kakor še pred desetletji«. Navedene avtorjeve teze se osredotočijo v stališče, po katerem slikarstvo in kiparstvo nimata več *prave funkcije* v »sodobnem okolju«, svojo upravičenost pa ohranjata le med štirimi stenami »stanovanja in muzeja«. Avtor ni izrazil v tej obliki opisanega stališča, ki je prisotno — kot rečeno — v njegovih opredelitvah odnosa arhitekture do slikarstva in kiparstva. Kljub temu pa se zdi potrebno, da avtorjevemu stališču dodamo nasprotno prečiščanje, da imata slikarstvo in kiparstvo še vedno *svojo funkcijo* v sodobnem okolju, čeprav ta ni ista kot je bila nekdanj. Na ta način bo mogoče iskati ugovore zoper obe stališči in iz njih sklepati o tem, katero nam bolj ustreza.

Še eno vprašanje je namreč, ali je smiselno razpravljati o odnosu arhitekture do slikarstva in kiparstva, če nismo pred tem povedali, kako opredeljujemo posamezne likovne veje. Če mislimo, da so arhitektura, kiparstvo in slikarstvo veje likovne kulture in nam to dalje pomeni, da so

veje likovne umetnosti, potem ni razloga, da bi definirali še vsako posebej kot umetnost. Če smo imenovali funkcijo in predmet vsake veje posebej ter s tem opredelili razlike med njimi, potem ni razloga za nevarnost, da bi skušali z definicijo arhitekture vrednotiti npr. slikarstvo in obratno. Avtor tega vsekakor ni smatral za potrebno, zato so njegove opredelitve odnosa arhitekture do slikarstva in kiparstva polne težko razumljivih nasprotij.

»Formski jezik, ki se razvija vpricho nas v sodobni arhitekturi, je jezik s popolnoma drugim izvirom, kot ga ima plastika. Svojo utemeljenost dobiva znotraj samega dela kot interpretacija in realizacija programa v oblikovani koncepciji, kot enkratni namembni dialekt, ki ne posnema ničesar in si le previdno upa nekaj predstavljati. Kiparska oblika pa dobiva impulze za nastanek vedno od zunaj, izven kiparjeve osebnosti, ki ni sam nič manj kot drugi podvržen preobratu v naši koncepciji sveta.« Navedena opredelitev zbuja mnogo vprašanj, tako glede sodobnega kiparstva, ki mu današnji strokovnjaki iščejo izvore v komaj spoznavnih globinah ustvarjalčeve osebnosti, kot glede arhitekture o kateri nam zatrjuje sam avtor, da se je našlonila v teku tega stoletja na pozitivna spoznanja »tehnike, ekonomike, sociologije, fiziologije in psihologije.« Vsekakor so taka vprašanja nebitvena spricho znanega izreka — *ars una species mille*. Če govorimo o ustvarjalnih pobudah, potem je mogoče reči tudi za arhitekturo, da »dobiva impulze za nastanek vedno od zunaj« — namreč od naročnika, kakor je mogoče tudi kiparstvo osvetliti z različnih vidikov npr. tehnoloških, ekonomskih, socioloških, fizioloških in psiholoških. Dalje bi lahko z vso pravico zapisali, da poznamo vrsto kiparskih »oblikovalnih koncepcij« za katere bi lahko rekli, da »ne posnemajo ničesar in si le previdno upajo nekaj predstavljati«. S tem pa nismo povedali niti tega, da imata — tako arhitekt kot kipar — določen celovit odnos do vsega kar ju obdaja, katerega skušata vsak na svoj način uresničiti. Prvi v arhitekturi, drugi v kiparstvu. Ob navedeni definiciji moramo samo ugibati, da avtor ni opredeljeval razmerja sodobne arhitekture do sodobnega kiparstva, ampak odnos med »realističnim« kipom in moderno arhitekturo. Dejstvo, da je izbral tako metodo, vzbujajo lahko le dvoumne odgovore na vprašanje, zakaj je potrebno njegovemu pojmovanju odnosa arhitekture do kiparstva tako občutno ločevanje. Na njem, vztraja avtor tudi v nadaljevanju:

»Tisočletna stara identičnost arhitekturnega in kiparskega izraza se je očitno podrla, nikdar več ne bomo mogli o arhitekturi govoriti s Cellinijem kot o stvari, napravljeni z razumom in umetnostjo, na renesančni način, o arhitekturi torej, pri kateri ne veš, kje se konča in kje se pričinja plastika ter narobe, kot npr. pri poznem Michelangelu. Drugače je z Le Corbusierom, ki pravi, da ga je kot arhitekta mogoče razumeti le, če vemo, da je tudi kipar, ob tem pa nikdar ne vidimo tudi njegove plastike, še celo več, včasih postane plastika kar arhitektura kot npr. odprta roka v Candigarhu. Vendar je to drugačna plastika kot Michelangelova, ki je, tudi kadar je arhitektura, le samo plastika človeškega telesa«.

Ko prebira bralec te vrstice ima pred seboj natisnjeno Le Corbusierovo skico spomenika »Odprte roke« v Candigarhu. Neznatna postava obi-



skovalca stoji na ogromni, stilizirani človeški dlani (spomeniku), na moč podobna liliputancu na Guliverjevi roki. Neposredni idejni predhodnik te zamisli je lahko tudi Rodinova plastika iz leta 1902 — »La main de Dieu ou la création«. Ob tem spomeniku se res postavlja vprašanje kakovosti razkola med antropomorfizmom Le Corbusiera, pri katerem »včasih postane plastika kar arhitektura« in med renesančno arhitekturo »pri kateri ne veš, kje se konča in kje se prične plastika ter narobe.« Pri tem vprašanju je treba vztrajati na identičnosti bistva obravnavanih antropomorfizmov, na razvojnem elementu *kontinuitete*. Različen oblikovalni prijem, razlika obeh načinov podajanja zato ne bo nič manj očitna. Vztrajanje samo pri razliki, samo na elementu *diskontinuitete*, ne zvečuje vrednote sodobne arhitekture, poraja pa potrebe po zatrdilih, da obstaja sodobna arhitektura lahko »sama zase« kot »samostojno živeče umetnostno delo« itd. Po več kot polstoletnem razvoju sodobne arhitekture niso več potrebna zatrdila, kot je sledeče:

»Po naših sodobnih pojmih pa prava arhitektura lahko pusti za seboj neposredni cilj realizacije programa, le da bi postala arhitektura sama zase podobno, kot lahko pravimo, da Matissova slika začne postajati samostojno živeče umetnostno delo šele, ko pusti za seboj predmet, ki daje sliki ime.«

V članku je to edina opredelitev sodobne arhitekture kot umetnosti. Po vsem, kar je avtor doslej zapisal o odnosih med arhitekturo, kiparstvom in slikarstvom je precej ironično, da je moral definirati arhitekturo s pomočjo slikarstva, o katerem smo izvedeli, da je v sklopu arhitekture »samo tisto nekaj več, kar bi bilo na svoj poseben način dovoljeno in koristno«.

Znova velja preveriti, če je »notranje občutje sodobnega arhitekta« res take narave, da ga »tako odrezano loči od umetnika«? Pri pionirskih sodobne arhitekture, tudi pri tistih, ki so »manj kiparji kot Le Corbusier« avtor ugotavlja uporabo določenih »plastičnih« elementov. Čeprav obstajajo ti elementi v okviru arhitekture in niso »glavni namen oblikovanja«, so vendarle »dodatek osebne impresije življenja z večjo ali manjšo, tako ali drugače obarvano ustvarjalno intenziteto«. Če drži ta ugotovitev, potem je mogoče sklepati, da ločenost arhitektov od slikarjev in kiparjev le ni tako dokončna. Predpostavljamo namreč, da lahko pripisujemo tudi slikarjem in kiparjem določena »notranja občutja«, določene »osebne impresije življenja«. Težko bi z avtorjem vztrajali na »tako odrezani ločenosti«, če bi se lahko zedinili o tem, da poznamo arhitekta, slikarje in kiparje, ki so umetniki in take, ki so pač arhitekti, slikarji in kiparji.

Nihče ne zanika možnosti, da je »funkcionalizem prvi zakon sodobne arhitekture«. Toda, ali lahko sodimo s paragrafi tega zakona tudi sodobno slikarstvo, če smo pred tem priznali avtonomnost razvoja posameznih vej likovne kulture? Ali lahko razumno razpravljamo o odnosih med arhitekturo, slikarstvom in kiparstvom, če smo imenovali samo »zakon« arhitekture, »zakona« slikarstva in kiparstva pa ne? Ta vprašanja postavljajo pod vprašaj tudi avtorjeve sklepe o obravnavanem odnosu še posebej pa tistega, s katerim pojasnjuje, da so »vrata za sodelovanje, kakršno je bilo

v navadi nekdanj, mnogo bolj ozko odprta kot še pred desetletji«. Razloge, da se vrata zapirajo, vidi avtor v sledečem: Arhitekt v prihodnosti ne bo »opustil načela funkcionalnosti«. To načelo je namreč »bistvena sestavina njegove progresivnosti«, je »podlaga njegovih socialno etičnih kvalitét«. Kipar pa se bo »verjetno« v »skupni posel vključil le z delom za kruh, redkokdaj pa tako prizadeto, kot za razstavo ali muzej«. Avtor torej pozna in zato tudi imenuje »zakon«, ki omogoča arhitekta kot »progresivnega« in »socialno etično kvalitetnega« delavca, ne pozna pa analognega »zakona«, ki bi na podoben način omogočal kiparja. Ker takega »zakona« niti ne predpostavlja, zato dvomi v kiparjeve »socialno etične kvalitete« in domneva, da bo sodeloval kipar z arhitektom predvsem iz kruhoborskih pobud in z ohlapno prizadevnostjo. Jásno postane, da so v tem pogledu kiparjevi nagibi tudi objektivno nemoralni. S tem pa je objektivizirana nujnost, da se prepreči realizacija teh nagibov. Vrata za sodelovanje se zato zapirajo.

Avtor »odrezano loči« arhitekta od slikarja in kiparja tudi ko govori o razmerju med likovno kulturo in občinstvom. Smatra namreč, da sta se »arhitekt in občinstvo razmeroma hitro zblížala«, da pa je to »težje reči za umetnika in občinstvo«. Njegovo podrobno razmišljanje o odnosu med občinstvom in slikarstvom ter kiparstvom rezultira k vprašanju »kako bi umetnosti dali novo funkcijo v sožitju z arhitekturo, seveda s prvenstveno zasidranostjo v skupni nalogi«. Kaže, da je aktualno vprašanje »nove funkcije« umetnosti, saj se vedno znova pojavlja v razpravljanju o odnosih med arhitekturo, kiparstvom in slikarstvom. Možno je domnevati, da se postavlja isto vprašanje tudi arhitekturi. Avtor je ugotovil, da »prava arhitektura« lahko obstaja »sama zase«, kot »samostojno živeče umetnostno delo«, ni pa se spraševal ali jo kot tako doživlja tudi občinstvo? Če bi s tega vidika podrobneje raziskovali odnos med arhitekturo in občinstvom, bi bržkone ugotovili vrsto podobnih značilnosti, kot jih najdemo v odnosu med občinstvom in slikarstvom oziroma kiparstvom.

Najprej bi morali natančneje določiti, kaj mislimo, če govorimo o občinstvu. Ali s tem mislimo npr. na naročnika ali na prebivalce sodobnih stanovanjskih naselij? Če vzamemo najprej naročnika, potem je treba ugotoviti, kdo naroča projekte naših gospodarskih in upravnih poslopij ter stanovanjskih zgradb? Kot naročniki se pojavljajo — tako lahko domnevamo — predstavniki gospodarskih, političnih in drugih institucij. Ali se je potemtakem arhitekt z njimi »razmeroma hitro zblížal«? In dalje — ali pomeni to »zblížanje« že samo po sebi kakšno občo vrednoto? Če to je vrednota, kaj lahko pomeni ostalim, ki niso predstavniki niti arhitekti, ampak lahko samo od zunaj opazujejo te veličastne zgradbe, ki nastajajo iz omenjenega »zblížanja«? Možno se je sporazumeti, da predstavljajo občinstvo sodobne arhitekture npr. stanovalci sodobnih stanovanjskih naselij. Kako pa so se ti »razmeroma hitro zblížali« z arhitektom? Ali na ta način, da so tako *enotno* razporejeni v *enotne* minimalno programirane kubature, v *enotnih* mnogonadstropnih blokih in stolpnica, s tako *enotno* akustično propustnostjo itn.? Pojem — občinstvo s tem ni izčrpan in obe možni inačici njegove razlage nam samo ilustrirata dejstvo, da si



tudi arhitektura in občinstvo »stojita nasproti na svoj značilni način«. Če bi se še spraševali o značilnostih tega odnosa, bi v njem odkrili vrsto tako imenovanih odtujenih elementov, podobnih tistim, ki jih je našel avtor, ko je razpravljal o razmerju občinstva do slikarstva in kiparstva.

Lahko se vprašamo, če poznamo raziskave, ki bi nam izčrpno razlagale pojem občinstva glede na arhitekturo? Če se »napredek v sodobni arhitekturi« res »hrani z opazovanjem zunanjega sveta in njegove poštene razlage«, če se naslanja na »znanja tehnike, ekonomike, sociologije, fiziologije in psihologije« — kot nam to zatrjuje avtor — potem bi pričakovali njegove razlage omenjenega pojma. V svojem članku nas je namreč pustil v popolni negotovosti tako, da moramo o razmerju občinstva do arhitekture samo domnevati in ugibati. Avtor pa se ni zadovoljil samo s tem, ampak je celo sam izrazil dvom v »napredek« v »sodobni arhitekturi«. Ker se naslanja napredek v arhitekturi na zgoraj navedene znanstvene panoge, zato postaja — po njegovem mnenju — »vse naše strokovno mišljenje le prerado mehanično, ponavljajoče se in konvencionalno ter navadno tudi osiromašuje milje, ki bi ga želeli živega in spodbudnega«. Izhod iz te situacije najde avtor v misli slikarja Kleeja, po kateri — »odkrivanje in oživljanje človekove notranjosti« — pomeni v oblikovanju — »nevidno napraviti vidno«. Zaradi pravkar povedanega bi umetnost v našem času »tudi lahko imela svojo, prav tako veliko nalogo«. Zato povabi avtor v zaključku svojega članka umetnike k sodelovanju »na širnem gradbišču novega človekovega okolja«.

Slikarji in kiparji bodo veseli sprejeli avtorjevo povabilo. Sodelovanje pa bo toliko bolj plodno, kolikor bolj bo jasen odnos arhitekture do slikarstva in kiparstva ali obratno ter kolikor bolj bo razvidna skupna orientacija sodelovanja. Doslej obravnavane definicije pa ne kažejo, da bi se kaj bistvenega pojasnilo v tem odnosu. Tudi zadnje Kleejevo misel bi mogli nadaljevati z vrsto vprašanj: Ali ima tisto, kar je v človekovi notranjosti »nevidno« kakšno zvezo z »zunanjim svetom«? Če jo nima, kakšne so zveze »nevidnega« z »zunanjim svetom« in zaradi katerih pobud hočemo »nevidno« napraviti »vidno«? Lahko pa bi se za začetek dogovorili vsaj o tem, če lahko »odkrijemo v naši notranjosti« kakšen odnos do »napredka v sodobni arhitekturi«? Če dvomimo v napredek, to pomeni, da ga na *določen način* razumemo. Lahko ga razumemo na različne načine npr. kakor razvoj iz nižjih na višje stopnje arhitekture ali kot neprestano širjenje duhovnih in materialnih elementov arhitekture ali kot *določeno novo orientacijo* arhitekture, ki ima svoje oporne točke v današnjem stanju arhitekture. Mogoče bi lahko imeli za *napredek* že to, če bi skušali — drug drugemu, pošteno razložiti, katere točke smatramo za orientacijske in katere ne.

Doslej smo skušali z relativizacijo obravnavanih stališč čim bolj razširiti *maneverski prostor* za sporazum ovprašanju, kakšen pomen ima za nas pojem »sinteza«. Zdi se, da moramo pri njem upoštevati prakso celote — vseh posameznih odnosov med arhitekturo, kiparstvom in slikarstvom, celote, ki jo označuje oblikovanje človekovega okolja na industrijski način našega stoletja. Ta množica vprašanj, ki bi jih morali obravnavati, prak-

tično onemogoča učinkovitost sporazuma, zato se bo treba omejiti na vprašanje, ki nas že od začetka najbolj zanima, na odnos arhitekture do slikarstva in kiparstva. Ostale potrebne omejitve se bodo pojavile takoj, ko bomo skušali opredeliti vrstne razlike med posameznimi vejami likovne kulture.

Kot eno izmed možnih, navajamo opredelitev arhitekta Louisa I. Kahna. Članek, ki smo ga doslej obravnavali, ga navaja med arhitekti, ki so nosilci nove usmerjenosti v arhitekturi druge polovice našega stoletja: »... Giotto je bil velik slikar, ker je slikal dan s črnim nebom in ptice, ki niso mogle letati in pse, ki niso mogli tekati, in ker je bil velik slikar, je napravil ljudi večje od vrat. Slikar ima to posebno pravico. Njemu ni treba odgovarjati na vprašanja zemeljske teže niti upodabljati tistega, kar vidimo v resničnem življenju. Svojo reakcijo do prirode izraža kot slikar in nas uči — o prirodi človeka — s posredovanjem svojih oči in svojih reakcij. Kipar spreminja prostor s predmeti, ki z druge strani izražajo njegove reakcije do prirode. Kipar ne ustvarja prostora. On ga spreminja. Arhitekt prostor ustvarja.

Arhitektura ima svoje meje.

Kadar otipamo nevidne stene njenih meja, vemo več o vsebini, ki jo stene omejujejo. Slikar lahko naslika top s štirioglatimi kolesi, da bi tako izrazil nekoristnost vojne. Kipar lahko izkleše prav taka štirioglata kolesa. Toda arhitekt mora uporabljati okrogla kolesa. Čeprav igrata slikarstvo in kiparstvo na področju arhitekture lepo vlogo, kot igra lepo vlogo arhitektura na področjih slikarstva in kiparstva, prvi dve nimata iste discipline kot druga.

Lahko bi rekli, da je arhitektura smiselno izdelovanje prostorov. To je znanje izpolnjevanja površin, ki jih odreja naročnik. To je ustvarjanje prostorov, ki zbujajo občutek, da so nam primerni...«

Kahn je uporabil zakon zemeljske teže kot razmejitveni zakon med dvema različnima »disciplinama« (med arhitekturo na eni strani, slikarstvom in kiparstvom na drugi). Zanj nima ta (razmejitveni) zakon nobene vloge na področju vrednotenja posameznih »disciplin«. Pri Ravnikarju pa smo videli, da je pomenil »funkcionalizem« — »bistveno sestavino (arhitektove) progresivnosti in podlago (njegovih) socialno etičnih kvalitet«. Na ta način je imel »funkcionalizem« določeno vrednost merila za arhitekturo, ostal pa je popolnoma brez funkcije na področju slikarstva in kiparstva. Čeprav Kahn ni uporabil izraza »funkcionalizem«, pa je razvidno, da uporablja v svoji opredelitvi arhitekture elemente, ki so »funkcionalizmu« analogni: arhitektura mora odgovarjati na vprašanja zemeljske teže, ustrezati mora uporabnosti itd. Kljub vsemu ima torej arhitektura svoj »prvi zakon«, slikarstvo in kiparstvo pa ga nimata v tako nedvoumni obliki, ampak imata nekoliko bolj neopredeljivo »lepo vlogo«. Iz tega sledi, da še vedno nimamo enotnega stališča, s katerega bi lahko razumno razpravljali o odnosu arhitekture do slikarstva in kiparstva ali obratno. Če tedaj ni takšnega stališča, ga bo treba šele napraviti. Zato bi uporabili znani izrek, da *isto ni isto* in s tem postavili domnevo, da se naše razumevanje »prvega zakona« arhitekture in »lepe vloge« slikarstva ter



kiparstva neprestano spreminja in nas na ta način tudi silí, da se vedno znova sprašujemo po lastni orientaciji. Vrnimo se k vprašanju odnosa arhitekture do slikarstva in kiparstva z domnevo, da obravnavane predpostavke obeh »disciplin« likovne kulture niso določene.

Nekje v začetku smo pustili kot odprto vprašanje Ravnikarjev pogoj, da morata slikarstvo in kiparstvo »arhitekturo« kvalitetno spreminjati (če želi biti poskus sodelovanja uspešen). Ako poskusimo spraviti ta pogoj v zvezo s Kahnovo definicijo razlik med likovnimi vejami, nam to ne bo uspelo. V opredelitvi — arhitektura je ustvarjanje prostorov — sta pojma arhitekture in prostora — ločena. Arhitektura je proces (ustvarjanje, izdelovanje prostorov). V trenutku, ko je prostor ustvarjen, se začne nov proces — proces njegovega spreminjanja (prostor spreminjajo ljudje, ki v njem prebivajo, spreminjata ga tudi slikarstvo in kiparstvo). Docela nasprotno opisanemu pojmovanju razume Ravnikar arhitekturo vedno kot arhitekturo »samo zase«, torej statično. Zato je prisiljen, da jo pojasnjuje ali s pomočjo »kvalitete same zgradbe in z estetskimi možnostmi, ki z njo nastajajo«, ali »s formskim jezikom (arhitekturo), ki dobiva svojo utemeljenost znotraj samega dela«, ali kot »samostojno živeče umetnostno delo«. Arhitekturi mora pripisovati različne sposobnosti, na primer to, da se »nenadoma pomakne v druga likovna hotenja« ali to, da v njej »nastajajo doslej neznanе napetosti, k izaradi nepričakovane formske govornice delujejo kot nov šok« in podobno. Docela v nasprotju s *prvim zakonom arhitekture*, na katerega se sklicuje, pripada arhitektura, kot jo pojmuje Ravnikar, vedno sama sebi in če hoče biti dinamična, se mora gibati »sama zase«: »Ali je to gibanje od togosti k razpuščenosti, od nelomljenega k lomljenemu, od forme k brezličnosti, od celote k razcepljenosti, od kroga k elipsi, gibanje v arhitekturni formski svet, kjer se motivi vežejo s svojimi ritmičnimi odmevi in ne veljajo več vajena racionalna razmerja, kjer je zveza oblik v svoji dinamiki bližja izpovednemu zgibu roke kot kristalinično urejeni gmoti, hoté deformirani, da ne bi učinkovala hladno in brezčutno?« Tako se je avtor prisiljen spraševati o »gibanju« v novejši arhitekturi na docela formalističen način, skladno z lastnim hermetičnim pojmom arhitekture. Dejansko nam šele njegovo pojmovanje arhitekture pojasnjuje težave, s katerimi se je srečal, ko je razpravljal o odnosu arhitekture do slikarstva in kiparstva.

Ce se sedaj vrnemo v Ravnikarjevemu pogoju za uspešnost sodelovanja med likovnimi vejami in ga ponovno postavimo, spremenjenega skladno s Kahnovo opredelitvijo, potem dobimo sprejemljivo predpostavko, da slikarstvo in kiparstvo spreminjata prostore, ki jih je ustvarila arhitektura. Ako imata obe »disciplini« kakšen skupni imenovalac, ki bi bil hkrati tudi sprejemljiv, potem bi lahko sprejeli tudi omenjeno predpostavko. Nekaj takega bi lahko našli v spremembi našega razumevanja vseh likovnih vej, v tezi, da se posamezna veja ne pojmuje več *sama zase* ampak kot ustvarjalni proces, ki je v določenem razmerju z »zunanjim svetom«. Funkcija tega procesa je ustvarjanje določenih realizacij, ki vzbujajo — tudi v relaciji z »zunanjim svetom« — določene nove procese. Z drugimi besedami povedano: ustvarja arhitektura prostore za določene

potrebe. Toda prostori — ustvarjeni na ta način — nič manj ne vzbujajo novih potreb. (Vzbujajo jih lahko tudi s tem, da potrebe na določen način omejujejo.) Teza velja analogno tudi za slikarstvo in kiparstvo. Tudi to sta dva ustvarjalna procesa z realizacijami, ki v »zunanjem svetu« na določen način učinkujejo. Razumljivo pa je, da opisana teza ne more biti nič več, kar za zdaj lahko domnevamo, da je — namreč sprejemljiv skupni imenovalec za obravnavana področja likovne umetnosti.

V pričujočem prikazu smo tako prišli do nekega izhodišča, kjer se razprava o sporazumu šele prične, saj je ostalo docela ob strani vse tisto, kar smo imenovali prakso celote — vseh posameznih odnosov v likovni kulturi. Zdi se, da od tu dalje lahko gledamo na enoten način na arhitekturo, slikarstvo in kiparstvo, ne da bi v naprej postavljali kakršnekoli alternative, take ali drugačne predstave o enotnosti ali dajali prednost tem ali onim oblikovalskim elementom. V načelu so nam torej vse predstave enakopravne — same po sebi nimajo nobene vrednosti. Vprašanje, kje in na kakšen način se oblikuje vrednost posameznih predstav, ne sodi več v okvir pričujočega prikaza.



## Novi roman in resničnost

(Teksti predavanj, ki so jih imeli avtorji na  
TRIBUNE LIBRE UNIVERSITAIRE v Bruslju)

### Nathalie Sarraute

Prosili so nas, naj bi vam nocoj spregovorili o »Novem romanu«.

Nisem filozof niti sociolog, zato vam bom kvečjemu lahko posredovala, kaj misli o tem romanopisec, in vas seznanila z nekaterimi mnenji, ki temeljijo na osebnih izkušnjah. Dandanes se dosti ljudi vprašuje, kaj ta Novi roman pravzaprav je. Tisti, ki so brali naše knjige, so lahko ugotovili, kako smo si med seboj različni. Sprašujejo pa se, kaj bi utegnilo biti tisto, kar nam je skupnega.

Mislím, da je tisto, kar nam je skupno, neka določena zamisel o literaturi, in da ta skupna zamisel sloni predvsem na tem — to se mi zdi bistveno, — da za nas literatura kot vse druge umetnosti mora temeljiti v iskanju. Da naj bo literatura iskanje, je tako očitno, in zame tudi je tako očitno, da imam, ko vam to pravim, občutek, da oznanjam nekaj vsem do kraja znanega, vlamljam skozi odprta vrata. Vendar pa naša beseda iskanja, ki jo sicer običajneje uporabljajo glasbeniki in slikarji (le-ti so precej na boljšem kot mi), še pogosto neprijetno zadene, kadar jo rabijo v zvezi z romanom. Videti je malce neskromna, razumarska, svojevolska in ko da se pisatelju slabo prilega.

Ljudje so si ustvarili neko podobo o romanopiscu, podobo, ki si jo izmišljajo kritiki, podobo, ki jo večina piscev sama izpostavlja občudovanju bralcev — podobo o romanopiscu, ki ga ženejo temne sile; ne zavedajoč se samega sebe, ne ve, kam gre, ni mu znano, kaj počne, piše, kakor ptič poje. Ali bolje, pisatelj je nekakšen demiurg, nekakšna Pitija.

Čas je že, se mi zdi, da opustimo to romantično gledanje. Dosti bolj konstruktivno je bilo ravnanje Henryja Jamesa, ko je pisal dolge predgovore k svojim delom, ali pa Virginije Woolf, ko je razlagala svoje misli o literaturi, in Prousta, ko je skozi vse svoje delo pojasnjeval svoja prizadevanja.

Delež nejasnosti, nezavednega, nerazumljivega v vsakršnem ustvarjalnem prizadevanju, naj bo že kakršno koli, je zadosti velik, pa ni koristno, da hote ohranjamo v temi, kar bi bilo lahko razjasnjeno. Potrebno je vlo-

žiti čimvečji napor, da bi pojasnili tisto, kar se pojasniti da, da bi dosegli čim večjo jasnost.

Mislím, da je to tako za bralca kot za pisatelja pri njegovem delu lahko samo koristno.

Uporabila bom torej to precej sumljivo in po strani gledano besedo »iskanje«.

Prepričana sem, da je večji del pisateljevega dela ravno v iskanju. To iskanje skuša odgrniti, priklicati v življenje neznano resničnost.

Tudi tu, vem, me boste prekinili. Enako bodo storili filozofi. O kateri resničnosti pa govorite? Čemu pravite Resničnost?

Povedala sem vam, da nisem filozof in da bom previdna. Ne bom se spuščala na njihovo področje. Zame, romanopisca, predstavlja beseda resničnost nekaj precej jasnega. Vsak pisatelj, kadar kdo spregovori besedo resničnost, pri priči ve, kaj hoče s tem povedati. Obstaja resničnost, ki jo vsi vidijo, ki jo vsakdo zazna okoli sebe z enim samim pogledom. To je znana, razglašena, proučena, prežvečena resničnost. Resničnost, ki je kdaj že izpovedana, izpovedana v oblikah, ki so prav tako znane, ponavljane, tisočkrat uporabljene in prav tolikokrat imitirane.

Toda to ni romanopiščeva resničnost. Ta resničnost je zanj — samo navidezna, samo slepilo.

Za romanopisca je resničnost neznano, nevidno. To, kar edino sam vidi. To, kar je po njegovem, on prvi dojel. To, česar se ne da izraziti z znanimi in izrabljenimi oblikami. Vendar pa tisto, kar je potrebno razkriti in česar ni moč razkriti drugače kot z novim načinom izražanja, z novimi oblikami.

Kaj pa potlej je ta resničnost, ki ni očitna, banalna, že odkrita, znana in razglašena, resničnost, ki jo vsakdo zazna že na prvi pogled.

Ta resničnost, ki ni neposredno zaznavna, je sestavljena iz raztresenih prvin, ki o njih ugibamo in jih zelo nejasno slutimo, prvin pomešanih v konfuzno magmo, ki nebivajoči in brez življenja, zgubljeni počivajo v neskončni gmoti eventualnosti, možnosti ujetih v plast vidnega. Zadušenih pod že videnim, pod banalnostjo in pod domenjenim.

Bolj kot je resničnost, ki jo razodeva literarno delo, nova, bolj nenavadna je njena oblika in z večjo močjo mora predreti debelo plast, ki ščiti naše običajno čutenje in čustvovanje pred vsemi pretresi.

Ta zaščitni zaslon je narejen iz tistih slepil, klišejev in ustaljenih, docela izdelanih podob, ki se nenadoma vrinjajo med bralca in novo resničnostjo, ki mu jo kažejo med pisca in resničnostjo, ki jo hoče odkriti.

Ta svet slepil, svet videzov je svet nas vseh. To je tudi svet pisatelja, brž ko se zapusti, zmanjša svoja prizadevanja in se zadovolji s tem, da živi.

Ti klišeji, ta pograšna čustva, ti priučeni in serijsko fabricirani občutki, mežijo od vsepovsod, iz vsega, kar slišimo, in vsega, kar vidimo, iz popevk, iz filmov, iz reklam, iz tiska, iz radia, iz pogovorov, iz klepetov, iz primitivnega psihološkega znanja, ki ga črpamo iz poljudno znanstvenih del in branja malovredne plaže. Se več, do nas prihajajo tudi iz tistega, kar je v duhu ljudi ostalo od velikih del preteklosti, kakor so jih pač ra-



zumeli in kakršne so jim nekoč pokazali. Iz tistega, kar je ostalo v njihovem spominu, ko so že davno zgubili stik z njimi. Ostalo pa je nekaj shematičnih, močno poenostavljenih likov, zaplet, nekaj prebližnih prizorišč in splošen vtis, z etiketo, ki jo po navadi lepimo nanje. Banalna resničnost, bralčeva in pisateljeva, je naša omika, podoba sveta, ki nam jo daje vse naše znanje, vsa dela, ki predstavljajo literarno, filozofsko in umetniško izkustvo slehernega človeka. To je znana, banalna podoba družbe, narave, človeških odnosov, ki je nastala iz prevzetih idej, o psihologiji, morali, metafiziki, poeziji, lepoti. Ali vsaj na podlagi tistega, za kar smo se domeni, da je takšno, kar so nam tedaj in tedaj dali kot takšno, posebno v literaturi.

Cel sklop pojmov torej, skozi katere sleherni od nas vidi resničnost.

Vse to se novi, doslej nevidni, neznani resničnosti divje upira. Na vse kriplje se trudimo, da bi bili kos temu nadležnemu in bržda škodljivemu tujemu telesu, ki se je vtihotapilo v to udobno in domačo resničnost, v katero smo postavljeni. Vzbuja misel na mikrobo, ki jih, brž ko se vtihotapijo v telo, obdajo številna bela krvna telesa.

Včasih pisatelj uporablja banalno resničnost, da odigra glede na neznano resničnost vlogo klina, in da se skozi njo izlušči nova resničnost. Tedaj se bralci in večji del kritikov brž oklenejo te banalne resničnosti in vidijo samo njo. Le-ta njihovim očem prikrije novo resničnost.

Včasih, kadar jih nova resničnost vendarle zbode v oči, si jo prizadevajo zmanjšati, jo vključiti v že znane sisteme, ji poiskati podobnosti, vzorce. S sokom obrabljenih public in spominov jo zlepljajo in preobražajo potlej pa, ko je sprejeta, negibna in zadušena, jo mirno zaužijejo.

Drugič spet, kadar ne najdejo v novem delu elementov, katerih v pisateljskem ustvarjanju ne morejo pogrešati, gledajo na delo kot kurioznost, za laboratorijske eksperimente zanimive izkušnje, ki jih ni mogoče jemati kot umetniško delo, ki pa bodo kasneje služili za to, da bo mogoče napisati »nove romane«. To se pravi romane, polne vidne in banalne resničnosti brez katere ne morejo prebiti.

S pomočjo česa neko novo delo, ki odkriva doslej še nevidno resnično, lahko premaga ta odpor? No, ravno s tem, da gre kolikor mogoče daleč v iskanju. Kajti to iskanje neznanne resničnosti, ki preprečuje, da bi delo na mah prodrlo v zavest in čustvovanje bralcev, prav to iskanje je tisto, ki mu bo dalo moči, da bo premagalo vsak odpor, bodisi z vztrajnim, trdovratnim pronicanjem, bodisi z nenadnim prodorom. Kajti to iskanje, ki žene romanopisca, da se loti nove neznanne snovi, ki mu nudi odpor, draži njegovo radovednost, njegovo strast in podžiga njegovo naprežanje. Obvezuje ga, da nenehno odstranjuje konvencije, navade, ravnanja, ki se vrinjajo medenj in med to novo snovjo, in mu preprečujejo, da bi se ji približal. Sili ga, da opušča izrabljene nepotrebne oblike in da si izdelava novo, udarno orodje in da ustvari novo obliko. Preprečuje mu, da bi delal tjavdan in neovirano, da bi skušal ustvarjati »lepe oblike«, se pravi oblike, ki ustrezajo nekemu vnaprej bivajočemu kanonu lepote.

Sili ga, da išče le učinkovitost, učinkovitost tistega gibanja, s katerimi se nevidna resničnost razodene in zaživi. Odvrta ga od tega, da bi skušal

delati lepe gibe. Tudi atlet misli le na to, kako bo čim zanesljiveje, čim hitreje in čim močneje sunil kroglo, ne pa, da bo naredil lepo gesto. In prav po tem dobi njegova gesta estetsko vrednost, ne da bi to hotel. Prav ta skrb za učinkovitost je dala velikim raziskovalcem neznane resničnosti zares velik, jedrnat, udaren, neposreden slog, najkrajšo in najučinkovitejšo pot, po kateri so privedli na svetlo tisto neznano resničnost, ki so se jo trudili poustvariti. Zanje je bil važen samo predmet iskanja, za katerega so se morali truditi, da so ga pokazali z najbolj ekonomičnimi sredstvi. Težje ko je iskanje, čim novejša je resničnost, ki si jo pisatelj prizadeva odkriti, toliko novejša je njena oblika. Kadar je resničnost obrabljena, banalna, plitka, je tudi oblika obrabljena, banalna, plitka.

Prav z uspehom kronan napor, dinamičnost, pogum, napadalna sila velikih romanopiscev preteklosti zagotavlja njihovim delom neminljivost. Kajti celo, ko je nova resničnost, ki so jo odkrili, postala banalna, so njihova dela ohranila čistost, jedrnatost, mišičnost sloga, strogost zgradbe, ki je zahtevala izreden napor, da je lahko razkrila in poustvarila neznano resničnost. To nenehno gibanje od znanega k neznanemu, od vidnega k nevidnemu, je vzrok, da se literatura in sploh vse umetnosti neprenehoma spreminjajo.

## II.

### Alain Robbe-Grillet

Svojih idej o romanu ne nameravam podati v nekem splošnem, zakroženem pregledu. Zadovoljil se bom s tem, da bom obrazložil stališče, zaradi katerega so me največ napadali, sem ter tja celo moji prijatelji. Ta kočljiva točka je objektivnost, objekt in objektivnost v sodobnem romanu. Nathalie Sarraute vam je govorila o pojmu resničnosti v naših knjigah, o razvoju tega pojma v svetu, in zato tudi v naših delih. Tisto, kar je v resničnosti, ki jo popisujemo nekateri moji prijatelji in jaz sam, Nathalie Sarraute ali Marguerite Duras, in morda še najbolj Michel Butor, Claude Simon ali Claude Ollier, bralca najbolj iznenadilo, je brez dvoma masivna navzočnost predmetnega sveta: bralcu se je zdelo, da so naši romani napravljene samo iz stvari, ki smo jih popisali edinole zaradi njih samih, brez sleherne zveze s človekovo pristanostjo. Prav tako so radi govorili o mojih knjigah, da so nehumane, da so v prid predmetov pregnale s sveta človeka. Šli pa so še nekoliko dalje in dejali, da ti romani predstavljajo poskus objektivne literature. Potlej so opazili, da sploh niso objektivni in mi tudi to očitali. Sam sem bil pač prisiljen odgovoriti, da je to točno in da prav tako mislim, da niso, vendar pa da nisem nikdar zatrjeval, da bi taki morali biti. Mislim da vem, od kod ta nesporazum. Predmete v mojih ali Butorovih knjigah je vselej opisal človek, to pa je nekaj, česar ti kritiki niso dobro opazili. V romanu kot je na primer Ljubosumnost, ki je za nekatere čisto navadno naštevavanje predmetov, je neka sila pomembna točka, to je središče, iz katerega poteka celotna pripoved; z drugimi besedami, to kar je videno, nikakor ni videno od brezimnega in mno-



goterega, »nekoga« temveč prav nasprotno od nekega čisto določenega človeka, ki se v romanu tako v času kot v prostoru nahaja v povsem določenem položaju. Ta pripovedovalec je soprog junakinje in opisuje svet okoli sebe, kakršnega pač vidi. Če bi hotel napraviti objektivno literaturo, si prav gotovo ne bi izbral tako slabe priče; kajti slehernemu količkaj pazljivemu bralcu je takoj očitno, da ta soprog ni objektivni; vse kar vidi, iznakažuje, in kar pripoveduje o kretnjah, hoji, besedah svoje žene, je vseskozi sumljivo, zalezuje jo, ljubosumen je. Kar nam sporoča o svetu je njegova osebna, subjektivna izkušnja. Vendar pa je to izkušnja, ki je neprestano obrnjena k predmetu, v tej knjigi ni nič več takega, kar bi lahko imenovali psihološka analiza ljubosumnosti, pri kateri junak premišljuje o elementih svoje ljubosumnosti. To je nekak neposreden opis junakovih strasti v spopadu z obdajajočim ga svetom, ki je očitno svet predmetov. Seveda moramo tu vzeti predmet v zelo širokem pomenu: za to osebo, za tega pripovedovalca, za tega ljubosumnega soproga, je predmet vse, kar mu stoji nasproti, tudi njegova žena. Če v slovarju poiščete definicijo predmeta, boste našli: vse kar vpliva na čute; v racinovskem jeziku se reče celo predmet nagnjenja; iz tega sledi, da v besedi predmet sploh ni nikakšnega hladu, temveč čisto preprost pojem zunanosti. To je svet, ki je za junaka zunanji.

Zakaj so torej ti predmeti v mojih knjigah tako zelo frapirali bralca. To vprašanje sem si zastavil in mislim, da nanj lahko odgovorim. Pravzaprav sploh nisem jaz tisti, ki je iznašel predmete v romanu; saj vendar veste, da je Balzacov roman natrpan s predmeti, z izredno natančnimi opisi popolnoma materialnega sveta: stanovanj, opreme, obleke, skratka za opisi svojine oseb. Navidez igrajo ti opisi čisto drugotno, podrejeno vlogo, zdi se, da bi jih lahko brez škode preskočili, da bi čimprej spet prišli na zgodbo, kot da nimajo ti predmeti nikakršnega pomena, kot da so zgolj okras, čisto navaden pleonazem: da niso drugega kot človekov svojnik. In tisti predmeti se zdijo bralcu povsem domači, spoznava jih za svoje, medtem ko jaz trdim, da so samo predmeti človeka 19. stoletja. Nasprotno pa se zdijo bralcu predmeti, ki jih srečuje v naših knjigah, kljub temu, da jih je opisal človek, ki je angažiran v povsem človeški zgodovini, vseskozi nekoliko nenavadni, vznemirljivi in čudni kot da sam ne bi živel v tem svetu. Mislim, da ima Nathalie Sarraute prav, ko trdi, da bi v knjigi bralec rad srečaval svet, ki ni njegov, pa bi zanj vendarle rad, da bi bil.

Svet Balzacovih predmetov je svet zmagovite buržuazije, samozadovoljen svet, kjer so stvari bile predvsem človekova svojina. Medtem pa se za predmete, ki jih srečujemo v naših romanih, zdi, ko da ne pripadajo nikomur in da tu sploh nimajo kaj početi. Celó kadar se nagnjenje junaka za trenutek ustavi na njih, jih za hip obarva, na priliko v Ljubosumnosti, ko ljubosumni soprog, skrbno popisuje dva naslanjača (ki sta nekoliko preblizu drug drugemu), zato ker njegova žena sedi v enem, domnevni ljubček pa v drugem in ker je bližina teh dveh naslanjačev malone že centimeterska mera za njegovo ljubosumnost, ti predmeti vendarle, to čutimo, pripadajo svetu, v katerem človek ni več alfa in omega vsega. Kaj ne verjamete, da odnosi, ki jih imamo s svetom okoli nas, sploh niso več odnosi

posedovanja izpred sto let? Živimo v svetu, ki bi ga lahko imenovali svet predmetov, vendar neobičajnih predmetov, v svetu, ki je prenehal biti neprestano naša lastna podoba. Pred sto leti je vladal mit o srečni ubranosti med človekom in svetom; stvari niso bile drugega kot mi sami, bili smo ključ vesoljstva, bili smo njegovo opravičilo, njegov najvišji smisel. Človek je bil edini odgovor na sleherno vprašanje. Nasprotno pa pomeni celotna sodobna filozofija, celotna sodobna znanost, in zatorej tudi vsa literatura temeljit odklon od tega transcendenčnega in esencialističnega humanizma. Svet okoli nas nam ne pripada več; znanost nam dopušča, da ga spoznavamo (in izkoriščamo) bolj in bolj, vendar nikakor ne gre več zato, da bi bili po božji postavi njegovi gospodarji ali njegova končna razlaga. Ti predmeti se torej pojavljajo v naših knjigah kot naključni, nepotrebni, odvečni, vendar se je nanje oprla strast pripovedovalca in tako za hip dobijo neki pomen, kot na priliko v delu; Le Voyeur sadistični zločin, ali v Ljubosumnosti, ljubosumnost junaka. Potlej to hipno nagnjenje izgine, predmeti ostanejo, kjer so, pripovedovalec jih neprizadeto gleda, oni pa vztrajajo na svojem mestu, samo zato, da vztrajajo in ničesar več ne pomenijo. Vendar pa pisatelji nismo imeli vnaprej pripravljene razlage za ta poseben način, po katerem smo jih čutili potrebo popisati. Kdor lahko razloži, kar ima povedati o svetu, naj napiše filozofski esej ali sociološko študijo. Delo romanopisca je vselej bolj temno delo: to je, kakor je dejala Nathalie Sarraute, nekakšno iskanje, vendar pa iskanje ne ve se česa, z drugimi besedami, pisatelj nima namena privleči na dan nov smisel stvari, ki naj bi ga odkril, temveč hoče iskati pomen, ki ga še sam ne pozna. Če ima moja knjiga kako vrednost, upam, da bo ta njen pomen obstajal po knjigi.

Ne verjamem, da je katerakoli umetnina, pa naj bo to roman, slika ali skladba, lahko enostavno aplikacija že vnaprej znane ideje. To je iskanje, ki se samo ustvarja, ki samo poraja lastna vprašanja. Seveda, naravno je, da so ta dela za esejista, sociologa snov, ki jo lahko obdeluje in v kateri odkriva smiselnosti. Ampak če bi pisatelj vnaprej poznal tisti smisel, se mi zdi, da bi bilo docela nekoristno, če bi delo napisal. Tudi tu je razlika med svetom, v katerem je delal Balzac, in med svetom, v katerem ustvarjamo mi. Pred sto leti so življenje gradili na zanesljivi ter dokončni smiselnosti človekovega bivanja v svetu. Danes bržda vemo precej slabše, kje pravzaprav smo. Tako je nemara v naših knjigah nekaj malo bolj v zmoto zavajajočega glede na našo dobo, kakor pa je bilo v Balzacovih knjigah glede na njegovo. To je tisto, kar so nekateri kritiki hoteli tolmačiti kot naraščajoč razkol med pisateljem in bralci. Ampak ali ta razkol ni podoba tistega, ki dejansko je med človekom in obdajajočim ga svetom (med človekom in družbo, bi najbrž rekel Lucien Goldmann)?

Pisatelj sam nima rešitve na dlani. Išče in išče, a ne ve natanko, kaj išče. Prav tako tudi edini način, po katerem smo se morali angažirati ni tisti politični način a la Sartre, o katerem je govorila Nathalie Sarraute, ampak nasprotno angažiranje v pisanju, malone obrtniško angažiranje v probleme romana. In če je to angažiranje na ravni pisanja in problemov, ki nam jih zastavlja romanopisje, zadosti pošteno in zadosti svobodno glede



na že izdelane ideje, bomo lahko v njem našli vsa mogoča angažiranja: psiholog bo lahko v naših delih proučeval psihologijo, metafizik metafiziko, politik v širokem pomenu te besede tisti, ki se zanima za javno življenje, politiko. Toda bralci, ki bi radi vse že prežvečeno, poenostavljeno, se pritožujejo, da sploh ne vejo, kaj jim pripovedujemo. Tedaj nas vprašujejo: »Kaj vse to pomeni? Kaj ste pa hoteli povedati v ‚Ljubosumnosti‘ ali z ‚Zadnjim letom v Marianskih Laznih‘? Pri tem smo strahovito v zadregi in smo prisiljeni odgovarjati: no da, tega pravzaprav še ne vemo. Zdelo se nam je potrebno, da vzamemo nase to delo in ga privedemo do konca, pa čeprav se zdi nekoristno, pa čeprav ni za nobeno rabo. Istočasno pa upamo, da bo služilo prav vsemu. Umetniško delo ima vedno tak videz, ko da ta hip ničemur ne služi. Enako se, dasi smo zvečine političnega prepričanja, ki nagiba v levo, pritožujejo v neposredni akciji angažirani politiki, češ, da v naših delih ne najdejo neposrednega odseva svojih skrbi. Očitajo mi na primer: »V Alžiriji je vojna, vi pa napišete Marianske Lazni; to je navsezadnje le nekoliko čudno. Tu so problemi, ki vas neposredno zadevajo, pereči problemi, ki jih je treba reševati danes, vi pa se doma zapirate, da bi napisali delo, o katerem se ne ve, ne od kdaj je, ne kje se dogaja, ne, na kaj se nanaša.«

Od kdaj je? No, od zdaj, kajti mi delamo zdaj. In kaj razlaga? Brez dvoma naš čas, in to morda bolj, ko pa če bi v naši hiši zbrali delavce, ki bi povedali svoje mnenje o vojni. Za vprašanje o vojni in o družbeni zavesti imamo vedno pripravljene odgovore in kadar nas povprašajo, jim bomo zlahka in na zelo jasen način odgovorili. V tem je pač naše življenje kot življenje državljana, ki se začne s trenutkom, ko odložimo v volivno skrinjico svoj listek, in ki se lahko nadaljuje v političnih bojih, kjer so mnogi izmed nas tudi angažirani. Toda, kadar gre za roman, tedaj ne vemo nič več: ničesar več ni razen dela, ki pa je samo iskanje nečesa, česar pred delom ni.

Vendar pa se kritiki s tem, tako preprostim in tako očitnim ne strinjajo. Neprestano jih slišimo govoriti: »Kaj pravzaprav so te zgodbe o iskanju, ta znanstvena govorica?« (Pravkar sem vam povedala, oni tega jezika ne marajo.)

Zanje je »literatura svet, gledan skozi neki temperament«. S tem imajo v mislih, da so »temperamenti«, raztreseni po celi literaturi, ki na isti način vidijo neko nespremenljivo resničnost in jo potlej tudi enako izražajo. Kar naprej videvamo, kako si določen kritik in njihovi bralci čestitajo, da se v letu 1961 pojavi mlad človek, ki ima to srečo, da ima temperament kot sta ga, denimo, imela Benjamin Constant ali Stendhal, in da vidi svet takšen, kakršnega sta onadva videla, in da piše njunim delom podobna dela. Ampak resničnost, v kateri živimo, se neprenehoma spreminja. To kar je bilo nevidno, postaja vidno, banalna resničnost. Vsako novo delo, brž ko je absorbirano, prilagojeno, spreminja resničnost, ki jo poznamo. Postane del te vidne resničnosti, kjer ni več kaj odkriti.

Vsak pisatelj, kadar prične s pisanjem, izhaja iz te znane resničnosti v danem momentu, iz resničnosti, ki so jo soustvarjali pisatelji pred njim. Zato ni potrebno, da je prebral vse knjige. Resničnost, ki ga

obdaja, je vsa prežeta z že napisanim. V neki debati, kjer sem bila navzoča tudi sama, je mlad pisatelj dejal: »Bodimo odkriti, nihče od nas ni bral Joycea, vendar pa je na vse nas vplival.« Tisti pisatelj, ki bi imel to srečo, da bi imel Standhalov ali Balzacov temperament in bi zato pisal danes tako kakor sta onadva, bi bil podoben modernemu fiziku, ki bi vztrajal pri svojih raziskovanjih, ne da bi upošteval Einsteinova ali Planckova odkritja.

Resničnost, ki smo jo poznali, ko smo pričeli s pisanjem, so že predurčali pisatelji pred nami. V prvi četrtini tega stoletja je v literaturi prišlo do resničnega prevrata, ki so ga napravili Proust, Joyce, Virginija Woolf, Kafka. Ti pisci so premaknili težišče romana. To težišče se je prej sukalo okoli oseb v romanu, upodobljenih s pomočjo zapleta.

Tradicionalna oseba je zgubila svojo prepričevalno moč. Ker je bila tolikokrat na isti način reproducirana in zaradi ustvaritve brezštevilnih tipov, je postala le še izraz konvencionalnega, izraz slepila. Že dolgo časa ne verjamemo več, da lahko že sama izrazi, ne samo kako neznano resničnost, temveč celo vidno, vsakdanjo resničnost, ki jo poznamo, resničnost, kakršno so nas že naučili gledati Freud, Proust, Joyce in Kafka.

Od tod v sodobnem romanu težnja po zanemarjanju te docela romantične konvencije — junaka romana. Ta junak se je v sodobni literaturi po malem razkrojil, ogolil. Nič drugega ni več kot krhek in nestalen opornik nove snovi, ki ga povsod prerašča snov, ki je postala tako kompleksna, da je togi, masivni, natančno določeni obrisi junaka tradicionalnega romana ne morejo več zajeti. Če bo še ostal pri življenju, bo ostal samo kot čisto navadna opora naključja; ali bolje, upoštevali ga bodo samo kot slepilo.

To gibanje je podobno gibanju v slikarstvu, kjer so umetniki prišli do tega, da opuščajo predmet v prid sprostitve čisto slikarskih elementov.

Tega gibanja, ki se v literaturi že dalj časa snuje in ki so mu utrla pot dela pisateljev, o katerih sem govorila, pa nikakor ne pripoznajo in ne sprejmejo naši kritiki in bralci, ki zvečine še naprej sodijo romane po zastarelih, preživelih merilih. Kot da se ni nič spremenilo, se vztrajno oklepajo kriterija »žive osebe«.

Kaj pa pravzaprav pomeni, da je neka oseba živa? Zakaj pravimo, da je živa?

Ali pravijo, da so tisti subtilni in zapleteni vzgibi, ki jih je odkril Proust, in ki tvorijo veličino njegovih del, tisto, kar dela živega barona de Charlusa ali doktorja Cottarda? Ali pa se zdita baron Charlus ali doktor Cottard živa zato, ker sta, naj je storil Proust že karkoli, v skladu s tistim klišejem, s tisto dogovorjeno podobo v nas o tem, kakšna naj bosta plemenitaš posebnost ali jari zdravnik, prostak in prismuknjenc.

Pravijo, da so te osebe žive, ker delujejo, mislijo, govorijo tako, kakor vidimo ali vsaj menimo, da vidimo, na kakršnega delujejo, mislijo, govorijo tisti zlahka spoznatni človeški tipi okoli nas, tako, kakor nas je naučila gledati določena literatura in ki ga najdemo povsod, celo v velikih delih preteklosti.



Ta živa oseba se pridružuje neštetim drugim osebam v muzeju voščeni-  
nih lutk, ki za vsakogar od nas predstavljajo njegovo osebno izkušnjo.

To življenje, ki je samo posneto, to življenje gole konvencije, se raz-  
likuje po kriteriju vsakogar posebej. Bralci Dellyjinih romanov menijo,  
da so njene osebe žive. In kaj je bilo za občudovalce Georgesa Ohneta za  
njega dni bolj živo kot njegov Maitre de Forges?

Ne, edino življenje, o katerem je vredno govoriti, je življenje te nove  
resničnosti, tega neznanega vidika sveta, ki ga bralec, ko odvrže vse  
ustaljene in priučene navade gledanja in čutenja, vsa slepila, ki mu polnijo  
zavest — lahko tudi sam odkrije. Ta moderen odnos, ki je v tem, da  
usmerja iskanje na brezimno substanco ne pa na človeka, ki je bil po-  
tencialno navzoč pri velikih pisateljih iz začetka stoletja. Že Proust, Joyce,  
Kafka se osredotočajo na iskanje nove resničnosti ne pa na ustvarjanje  
novih tipov, ki naj bi konkurirali anagrafskim uradom, kakor je to pri  
junakih Balzacovih romanov.

Zdelo se je, kot da bo impulz, ki so ga dali modernemu romanu veliki  
pisci v začetku stoletja, potisnil roman na pota, pota prihodnosti, kejr ne  
bo nič več moglo zavreti tako mogočnega zanoga. Vendar pa je bilo dru-  
gače. Gibanje so zaustavile nasprotna težnja. Tako čudovito začeta re-  
volucija je bila zadušena.

Roman je po vojni krenil na čisto drugačna pota. V letih po vojni je  
bila, kakor veste, neznanstvo v modi takoimenovana literatura vedenja,  
ali kakor so ji pravili v Združenih državah, »behaviorizem«. Pisatelji iz  
začetka stoletja so, tako so govorili, šli najdlje, kot so mogli. Joycevski  
notranji monolog je postal nekaj čisto vsakdanjega. Dlakocepljenje prou-  
stovske analize je peljalo edinole v brezkončno razdrobitev. Po tej poti  
ni bilo mogoče nikamor več. Nič bolj jalovega, tako so menili, kot trmo-  
glaviti v tej smeri.

Človek se dejansko, tako so govorili, popolnoma razodeva v svojih de-  
janjih. Dejanja sama izpričujejo novo resničnost. Ta često nenavadna,  
čudna dejanja pišejo v prazno neizrekljivo resničnost, ki jo ne bi mogla  
izraziti nobena beseda in ki jo mora odkriti bralec s pomočjo zakladov, ki  
jih ima na voljo in ki jih skriva njegova podzavest. To je bila zelo tve-  
gana pot. Res, nekajkrat je ta postopek dal pomembne rezultate, toda  
kaj se je največkrat zgodilo. Te delujoče osebe, od katerih bralec ni zaznal  
drugega, kot neko nejasno shemo, je sam prizadevno izpolnjeval. To je  
delal s sredstvi, ki jih ima pač na voljo, s tistimi pač, ki jih ima  
vsakdo od nas in o katerih smo govorili. Opremljal jih je kolikor se  
je pač dalo, s psihološko staro šaro, z obrablenimi publicami, s kon-  
vencionalnimi čustvi, ki jih je poln. Fabriciral je tipe, ki jih oživ-  
ljajo do skrajnosti poenostavljena čustva. Oseba konvencionalnega romana,  
ki so jo veliki revolucionarji iz začetka stoletja pričeli razkosavati, se je  
rekonstruirala in se pri skrivnih vratih vtihotapila nazaj v literaturo. Nato  
je prišla angažirana literatura. Vemo zakaj so zagovorniki tovrstne lite-  
rature omalovaževali slikanje nove resničnosti, nove romanopisne snovi.  
To iskanje pelje k odkrivanju anonimne stvarine, ki je pri vseh ista. Ne  
upoštevata položaja ne razrednih razlik. Škoduje družbenemu napredku.

Ostaja literatura buržujev in za buržuje... Potrebno je torej opisovati družbene konflikte, človeka, angažiranega v družbeni akciji.

Ko tako ni mogla hkrati teči za dvema zajci, je angažirana literatura opustila iskanje neznane resničnosti v prid morale, odkrivanje nevidnega sveta, ki predstavlja bistveno funkcijo literature kot vsake umetnosti, v prid vzgoje in poučevanja množic.

Naj bo ta namen še tako razumljiv, pa so pri tem tvegali, da bodo spustili plen in zgrabili senco. Senca, to je bila stara, tradicionalna oseba v romanu, ki je na prvi klic prihitela in vzpostavila svoje stare položaje in privilegije. Oseba, ki celo ne bi več imela kompleksnosti, subtilnosti tistih iz starega romana. Spet se je prikazal pozitivni oziroma negativni junak, ki najpogostje ni nič drugega kot lepa podobica ali kipec iz muzeja voščenih lutk.

Oblika, ki mu je skušala dati življenje, je bila najbolj neposredno dostopna oblika, namenoma banalni jezik, ali realistična oblika, dediščina Tolstoja, oblika, katero je degradiral realizem, ki je dosegel svoj vrhunec v minulemu stoletju.

Znašli smo se v temle paradoksalnem položaju: degradirane, sklerotične, zastarele oblike buržuazne literature so morale služiti revoluciji oziroma vzdrževanju revolucionarnih pridobitev. Vendar pa služijo emancipaciji samo žive literarne oblike. Vemo, to ni treba ponavljati, da so revolucionarni pisatelji kot Balzac, Flaubert, Dostojevski, močno pripomogli, da so se zrušile sklerotične družbene oblike. Kajti odkritje žive, nove resničnosti, nosi v sebi revolucionarne draži, razdira družbene konvencije, predsodke, ima demistifikacijsko moč, postavlja v življenje to, kar je živo, svobodno in pristno ter vsili njegovo spoštovanje.

Brez dvoma so primeri, ko angažirano literarno delo, kadar ni plod premišljenega načrta, temveč spontanega dejanja, razgali družbeno resničnost in ustvari v novi obliki novo nevidno in neznano resničnost. V mislih imam Brechtovo dramatiko.

Govorila sem o dveh ovirah, ki so paralizirale gibanje modernega romana. Potrebno je povedati nekaj še o tisti neuničljivi romanopisni obliki, ki še vedno oklepa in ovira razvoj romana, o krogli, ki se že vseskoz vleče za romanom. Rada bi spregovorila o neoklasičnem romanu.

Avtorji, ki pišejo v tej obliki, so tako številni, da lahko rečemo, da so nepogrešljivi fond literature, da so prav njihove knjige tiste, ki najbolj krožijo.

Vsakega mladega pisatelja, ki prične s pisanjem, takoj podpro in cenijo, mu dajo prve našivke, brž ko se odloči, da se bo izpovedoval v jeziku pisateljev v 18. stoletju, v jeziku, ki je navduševal njegove učitelje, ko so prebirali njihove šolske spise.

Ta oblika je neuničljiva. Prizadevanja Celina ali Queneauja, da bi te oblike razbremenila literaturo, so ostala brezuspešna. Ta oblika, ki jo je uporabljal analitični roman, privede tiste, ki si jo prisvojijo, do tega, da pišejo, kot da Kafka ali Joyce ne bi nikoli živela. Nadaljujejo z analizami čustev, kot so to počeli pred stoletjem ali dvema, ne da bi se kdajkoli potrudili, da bi podali, kar čutijo, neposredno, temveč tako, da jih pojas-



njujejo s pomočjo pojmov, v abstraktnem jeziku, kakor so to počeli prvi raziskovalci psihološke realnosti.

Včasih priznajo psihološko analizo za zastarelo in jo opustijo. Toda, ker so zaljubljeni v tisti lepi, rahlo zastareli klasični slog, ki se jim zdi prav kakor kritikom — znamenje največje rafiniranosti duha, okusa, prave kulture, zato ga ohranjajo in gojijo, vendar pa si prizadevajo, da ga ne bi uporabili na področju zastarele analize, kateri je bil prvotno namenjen.

Menijo, da ga lahko vprežejo v kar se jim zahoče, za vsa najsodobnejša iskanja. Pri tem pozabljajo, da sta oblika in vsebina eno in isto, in da nove resničnosti ni mogoče odkriti, oživeti s pomočjo istih sredstev, s kakršnimi so odkrivali resničnost, ki je danes preživela.

Vsi ti tokovi, literatura behaviourizma, angažirana literatura, neoklasični roman, so zavrla mogočno gibanje osvobajanja romana, osvobajanja, ki so ga pričeli veliki revolucionarji prve četrtine tega stoletja.

Vsekakor pa te konformistične težnje niso preprečile, da bi resnični pisatelji ne utekli tem šolskim postopkom; nadaljevali so z iskrenim iskanjem in pri tem večkrat dosegli čudovite rezultate.

Vendar se že nekaj let zdi, da je literatura dospela do točke nekakšne nasičenosti. Nasičena je s temi konformističnimi tokovi. Pisatelji in bralci čutijo neko skupno alergičnost na tradicionalne oblike, odpor do konvencij, potrebo po svobodi, glede teh konvencij, za katere kritika po večini še čuti simpatije. Čutijo potrebo, da spravijo na dan bistveno... tisti del nevidnega, nove resničnosti, ki jo romantičen zaplet in tradicionalni junak odkrivata z vedno manjšim in manjšim uspehom.

Te nove težnje so dosegle, da je roman, kakor je dejal Sartre, začel razmišljati o samem sebi. Izoblikovalo se je gibanje, ki se manifestira tudi že v gledališču in v filmu. Današnji pisatelji ne poskušajo posnemati velike iskalce iz začetka stoletja, temveč skušajo slediti njihovem zgledu s tem da vsakdo v svoji meri s sredstvi, ki jih ima na voljo, obnavlja snov romana.

Kakor vsa gibanja, ki so se v toku literarnih prizadevanj skušala boriti proti tradiciji, mislim, da se tudi ta tradicionalna borba proti tradiciji uvršča v živo literaturo. Vendar pa to kajpak ni sodba o notranji vrednosti dela. Kakšen je delež nevidne resničnosti, ki jo odkrivajo, koliko je vredna oblika, ki oživlja to novo resničnost, bo povedala prihodnost.

Za moje prijatelje in zame po mojem ni bistveno, da se nam posrečijo popolna dela. Za nas je najbolj važno, da se trudimo, da se lotimo, se lotevamo pustolovščine, kajti, kakor je dejal Browning, je prav v iskanju izpolnitev.

*Konec prihodnjic*

Prevedel Filip Robar

## Da, to je popolnoma resno

Akademik S. Soboljev

Koliko angelov je lahko na konici šivanke?

Kadar se začenja nova znanost ali pa napravi stara znanost velik korak naprej, ne rešuje samo nekaterih, že prejšnjih nalog, temveč se spreminja tudi sama sprožitev številnih vprašanj, ki so jih do takrat imeli za pomembna in določena.

V srednjem veku so se doktorji teologije prepirali, koliko angelov je lahko na konici šivanke, pri čemer so domnevali, da postane angel tako majcen, kot sam želi; da lahko postane celo točka, samo konico pa so tudi imeli za točko. Toda potem, ko so šivanko pogledali pod mikroskopom, se je izkazalo, da ima njena konica natanko določen obseg in vprašanje je izgubilo smisel celo za zelo verne bogoslovce, da ne govorimo o tistih, ki sploh niso verjeli v angele.

Nekatere globokoumne fizike je vznemirjalo vprašanje, kaj bo s snovjo, ohlajeno do temperature minus 300 stopinj Celzija. Toda, ko je bilo dokazano, da ni mogoče nobenega telesa ohladiti bolj kot na 273 stopinj, je zanimanje za to vprašanje uplahnilo.

Ob nastanku relativnostne teorije so nemalokrat vztrajno postavljali vprašanje o dveh telesih, ki da se oddaljujeta drug od drugega, vsako-s hitrostjo 200 000 kilometrov na sekundo. Ko so sešeli 200 000 in 200 000, so zanikovalci Einsteinove teorije zmagoslavno demonstrirali dobljeni rezultat — dobili so večjo hitrost, kot jo ima svetloba! Toda znanost je dokazala, da so v gibajočih koordinatnih sistemih pravila seštevanja hitrosti čisto drugačna, in zdaj nihče več ne poskuša na ta način »črtati« Einsteinina.

Taka in podobna vprašanja so samo navidezno globokoumna, filozofska in originalna, v bistvu pa so plod neznanja ali pa pomanjkanja želje, da bi razumeli nove znanstvene dosežke. Sleherni spor o njih je nesmiseln. Zgodovina jih preprosto zbriše.

O strojih, živih bitjih, »umetnem načinu«...

Prav zato mi ni preveč do prepira z doktorjem filozofije B. Bjalikom, ki se zelo razburja nad tem, da nas začenjajo resni ljudje na resen način prepričevati, da je teoretsko dokazana možnost umetne, mehanične ustva-



ritve živih bitij, mislečih, tvornih, veselečih se, trpečih in proizvajajočih sebi podobnih bitij. Bjalik celo meni, da lahko kdo pač za šalo misli, »da je sleherni dvom v načelno možnost ustvaritve razumnih bitij žaljiv«.

Poskušali bomo dokazati, da gre tu le za napačno postavitev vprašanja. Znanost ga je že črtala, tako kot je zgodovina že odpravila tista vprašanja, o katerih smo govorili v začetku.

Avtor očitno ne dojema nazorov, s katerimi se ukvarja.

Vseeno pa mu poskušajmo pomagati.

Predvsem glede »strojev« in »živih bitij«. Znano je, da imenujemo v kibernetiki stroj tisti sistem, ki je sposoben opraviti dejanja, vodeča k določenemu cilju. To pomeni, da so tudi živa bitja, človek pa še posebej, v tem smislu stroji. Človek je izmed vseh znanih tovrstnih strojev najpopolnejši kibernetični stroj. V njegov ustroj je genetski program vložen.

Nobenega dvoma ni, da pomeni vsa dejavnost človeškega organizma sama po sebi funkcioniranje mehanizma, ki se v vseh svojih posameznih delih podreja istim zakonom matematike, fizike in kemije kot katerikoli drugi stroj.

In zdaj o »umetnem« in »naravnem«. Z materialističnega stališča med tema spoznanjena ni protislovja in tudi ne stroge meje; saj vendar vse »umetno« izdelujemo iz materialov, ki jih imamo v naravi, in to po istih zakonih matematike, fizike, kemije in drugih znanosti, katerim je podrejena vsa živa in neživa narava. Znanstvenikom se je celo že posrečilo ustvariti sintezo najpreprostejših beljakovinskih spojin. Nikogar ne bo presenetilo, če bomo v kratkem dobili v laboratoriju »živi« virus. Če pa se bo ta virus spremenil v mikrob, bo deloval kot navaden samodejavni avtomat. In DNK z njenim zapletenim pa zelo jasnim programom? Umetno oplojevanje domačih živali, kako naj ga pojmuje — kot umetno ali naravno? Gojitev tkanin? Pa razvoj zarodka v umetnem hranilnem okolju — ali je to umetno ali naravno?

In povsem nerazumljena beseda »mehanski«. Ali je to tisto, kar delamo s pomočjo klavirca in dleta? In kemični način — je mehanski ali ni? B. Bjalik se moti, če meni, da bodo stroji vedno sestavljeni iz elektronskih cevi in električnih motorjev: ko se bodo ljudje naučili uporabljati v strojih, na primer, beljakovinaste snovi in ko bodo odkrili koristnost take novotarije, bodo lahko začeli uporabljati ta novi material. Pri tem je nesmiselno karkoli prepovedati ali omejevati.

In zdaj o »mislečih, tvornih, veselečih se in trpečih«. Tu očitno gre za bolj ali manj visoko stopnjo organizacije stroja (ne smemo pozabiti, da so vključena v pojem »stroj« tudi živa bitja). Človek misli, ustvarja, se veseli in, žal, tudi trpi, pes pa ne more misliti, toda očitno se veseli in trpi. Čemu se lahko raduje virus ali mikrob, tega preprosto ne vem. Vendar pa spet ni načelne meje med mislečimi in nemislečimi ter med ustvarjalnimi in neustvarjalnimi stroji.

Nikakršnih ovir ni za »umetno« ustvaritev živih organizmov, kot tudi ni nobenega razločka med »umetnim« in »naravnim« načinom njih ustvaritve. Gre samo za to, kako pripeljati njihovo organizacijo do nujne potrebne stopnje.

In, naposled, o »proizvajalcih sebi podobnih«. Zelo naivne, čeprav tudi pretenciozne so besede o razmnoževanju »po navadni poti«, »na star, primitiven način«. V resnem, znanstvenem sporu so komajda umestne podobne predpostavke. Ni takih naivnežev, ki bi si predstavljali prihodnost v obliki »elektronske Galateje s hojo pomikajočega se ekskavatorja«. Toda jasno je treba razumeti, da je človek — stroj in da so nujno lahko različni stroji.

Saj si ni kdove kako težko predstavljati v celoti avtomatizirane tovarne, ki izdeluje natanko takšne stroje, kakršni so v njej postavljeni, in jih sama potem razmešča v takšen red, ki je potreben za proizvodnjo. Kar pa zadeva Galateje prihodnosti, bo težko kdaj nastala potreba, da bi jih ostvarili. Nihče se tudi ne pripravlja, da bi jih napravil. In čeprav bi jih napravil. In čeprav bi jih začeli ljudje prihodnosti izdelovati, bi bilo to docela v soglasju z razumevanjem estetike, harmonije in plastičnosti, da bi se tudi najstrožji kritik ne mogel razburjati. In kar je pglavlitno, te Galateje bi bile žive v polnem smislu besede in verjetno boljše od katerih koli sedaj živečih Galatej.

In tako zato ni problemov glede razločka med kibernetiskim strojem z dovolj visoko organizacijo in človekom, med »umetnim« in »naravnim« načinom ustvaritve takšnega stroja.

Prepovedi in omejitve razvoja kibernetike v tej smeri za zdaj ni videti.

Nikakor ne smemo postaviti meje človeškemu spoznanju.

Tu bi bilo moči članek tudi končati, če ne bi bilo še nekaj pripomb o sodobnih kibernetiskih strojih in »filozofske osnove«, ki jo B. Bjalik poskuša podkrepiti s svojimi mnenji.

### *...In o igri brez pravil*

B. Bjalika »ni prav nič vznemirilo poročilo o stroju, ki zna igrati šah«, zakaj »če bo igral s takim strojem nasprotnik, ki ne bo upošteval pravil, se bo stroj takoj zmedel.« (Mimogrede, kako je možno igrati šah proti pravilom — s šahovskimi figurami »damo«? Očitno je avtor hotel reči: »ne po šabloni«.) Kadar je stroj skoraj pripravljen »zmesti se«, ko postane »gulež in doktrinar«, občuti B. Bjalik »spoštovanje do njega in vero vanj«. No, in tu je zdaj zadeva prav v nasprotju s tistim, kar razlaga avtor. Sleherni človek, ki le malo, zares malo pozna sodobno kibernetiko, razume, da bi samoučeči se avtomat, ki bi igral šah, kaj kmalu začel igrati bolje od kogarkoli, tudi najmočnejšega šahista. In prav tu se zares ni treba ničemu čuditi: imamo namreč kar celo področje matematike, ki mu pravimo teorija iger; izdelane so metode in strogo zakoniti procesi, da najdemo najboljše strategije iger. Človek rešuje to nalogo približno, stroj pa natančno, ko statistično proučuje ogromno količino variant in tako ustvarja posplošitve. Vidimo, da je prednost stroja pred njegovim nasprotnikom nesporna.



Umetniško delo samo na prvi pogled nima nikakršnih pravil in norm. Pripravljalne rime, ki jih je Majakovski iskal med potjo ter si jih zapisoval v beležnico, orkestracija glasbenih del, pravila harmonije in kontrapunkta ter še marsikaj drugega je moči uspešno opraviti celo s takšnimi elektronskimi stroji, ki jih imamo že zdaj. Seveda so pravila pravila; ustvarjanje pa ustvarjanje. Toda, ali bi bilo sploh mogoče poslušati glasbo, katere avtor ne uporablja pravil.

Nekaj besed o stroju redaktorju. Zdi se mi, da bi uporaba takega stroja ne pokazila člankov nekaterih avtorjev. V bistvu pa je B. Bjalik, ko je iskal ustrezen citat pri K. Zelinskem, pripisal znanstvenikom popolnoma fantastične misli o ljubezni med živimi ljudmi in modelom iz plastične mase. K. Zelinski nedvoumno poudarja, da gre samo za dela pisateljev fantastične literature. Prepričan sem, da je že zdaj moč izdelati tak avtomat, ki bi preveril citat in pojasnil, da le-ta sploh ne zadeva tistih oseb, ki ga jim pripisuje B. Bjalik.

### Ali je Bog na svetu?

Ko B. Bjalik napada kibernetiko, se je loteva tudi s položajskega stališča. Ugotavlja, da »je prav tako napačno istovetiti zavest z mehanizmom možganov kot dopuščati možnost mišljenja izven možganov«. Pri tem se sklicuje na »filozofske predstave, ki ne morejo zastarati«.

Predvsem, kdo je tisti, ki »istoveti« spoznanje z »mehanizmom možganov«? Znano je, da je eno izmed osnovnih poglavij kibernetike teorija informacij. V soglasju s to teorijo informacija obvezno predpostavlja obstoj materialnega nosilca-koda in materialnost procesa njenega posredovanja. Če bi operirali s terminologijo Bjalika, bi verjetno to in prav to morali označiti kot »mehanizem«. Vidimo, da je ta »mehanizem« materialen. Informacija pa pri vsem tem vendarle ni materialna! In odkod potem tukaj »istovetnost«?

Kar pa zadeva »mišljenje izven možganov«, je nerazumljivo vse, četudi začnemo z definicijami. Kaj so možgani? Kaj moramo pojmovati v tej besedi? Da, res je, človek ne more misliti brez tistega fiziološkega materiala, ki mu pravimo možgani. Vendar pa iz tega nikakor ne izhaja, da bi s pomočjo mišljenja, izvirajočega iz možganov, nikakor ne mogli doseči skrivnosti tega mišljenja in reproducirati njegove analogije: izmisliti si aparaturo — elektronsko, beljakovinasto ali kakršnokoli drugo, ki bi posnemala tiste poteze možganov, ki so bistvene za procese mišljenja.

Človek zares ne more misliti brez možganov, toda lahko ustvari možgane, ki bodo mislili brez človeka.

Dvomiti v možnosti spoznanja procesov mišljenja in ustvarjalnosti pomeni dvomiti o spoznatnosti sveta. Če B. Bjalik vseeno priznava možnost teoretske spoznave načel miselnih in ustvarjalnih procesov, se sprašujemo, kako naj preverimo pravilnost takšnih teorij, ne da bi se obrnili k praksi, k izdelavi modelov in k temu, da bi se naučili reproducirati te procese v laboratorijskih pogojih po naši volji?

Dvom v take možnosti označuje, razen tega, vero v nekakšen nadnaraven in, če hočete, božanski čudež ustvarjanja misleče materije. Ali obstaja vse v naravi in se razvija po enotnih, splošnih zakonih in bo danes neznano postalo znano jutri, ali pa so misleča bitja čudež gospodov in potem zares nikoli ne bomo doumeli najglobljih procesov mišljenja in ne bomo nikoli »umetno« ustvarili razumnega bitja.

Saj to je vendar argument, podoben argumentu, ki ga uporablja B. Bjalik, in ki nas zlahka pripelje k tisti razvpiti »vis vitalis«, življenjski sili, o kateri so pisali v srednjem veku. V njegovih sodbah je tisti globok prepad med živim in neživim, zares nekoliko premaknjen proti meji med »mislečim« in »nemislečim«. Kaj malo časa bo minilo, ko takim dosežkom kibernetike ne bo mogel nihče več oporekati. Tedaj bo ta ali kak drug oponent rekel: »No, dobro, misleči stroj ste ustvarili, toda, glejte, ustvarjalnega stroja, stroja-umetnika pa ne boste mogli nikoli ustvariti«.

Vse tisto, kar so dosedaj govorili o omejitvah pri razvoju mislečih strojev, se zdi preprosto neznanstveno.

Govorili so: ne bo moči ustvariti stroja, ki bo deloval izven določenega pravila (algoritma), toda zdaj že gradijo stroje, ki lahko rešujejo naloge, ki nimajo algoritmov. Pravili so, da ne bo mogoče izdelati sistemov, ki bodo sposobni posplošiti podatke in se učiti — pa so se pojavili taki samoučeči verjetnostni stroji, ki spreminjajo svoje delovanje odvisno od okoliščin. Navsezadnje so začeli ugotavljati, da stroj ne more sam razširiti obsega izhodiščnih položajev, na katerih počiva njegovo delovanje, in bi zato v vrsti logičnih nalog verjetno nikoli ne mogel nadomestiti človeka. Ostvaritev verjetnostnih strojev z neurejeno statistično izbiro zahtevanega rezultata spodbija to trditev. In zapomnite si, tu gre za stroje današnjega dne, pri katerih ne uporabljamo nikakršnih beljakovinskih spojnin.

Vendar pa vse povedano še ne pomeni, da razvoj kibernetičnih strojev ni z ničemer omejen. Omejuje ga raven razvoja znanosti in tehnike. Po vsej verjetnosti zaželenega stroja nikakor ne bo možno izdelati iz elektronskih cevi, kondenzatorjev, uporov in tuljav. Polprevodniki, feromagnetiki in njim podobni razširjajo možnosti, ki izvirajo iz njihovih sistemov. Zapletene kemične molekule, podobne beljakovinom, nam bodo dale še več.

## Nekaj besed o prihodnosti

Ljudje prihodnosti se bodo zelo zabavali, ko bodo zvedeli, koliko skrbi, razburjenja in strahu so za njihovo življenje pokazali v našem času. Da bi jih ne zaslužile kibernetične pošasti, da bi sami ne izgubili občutka za lepoto, da bi ne postali računalniki na dveh nogah, da bi se kaj ne pripetilo z njihovo vestjo in občutkom dolžnosti.

V moji predstavi so bodoči kibernetični stroji predvsem bodoči ljudje. Ti ljudje bodo, mimogrede povedano, mnogo popolnejši od nas, sodobnih ljudi.



## Pogoji resnosti

*Doktor filoloških znanosti V. Jermilov*

Članek heroja socialističnega dela, akademika S. L. Soboljeva »Da, to je popolnoma resno!«, ki je odgovor na članek doktorja filoloških znanosti B. A. Bjalika »Tovariši, ali mislite resno?« vzbuja živo zanimanje in v določenih trenutkih pa tudi aktivno razumevanje bralca. Avtor si pri vsej svoji učenosti, ali pa prav zaradi nje, »dovoli«, da celo posanjari. Ne dotika se brez vzroka, zares samo mimogrede, tudi vprašanja o fantastično-utopiističnih umetniških delih. Mar se ni moč navdušiti nad pogumno hipotezo o Galatejah prihodnosti, ki bi bile, verjetno, »boljše od katerihkoli sedaj živečih Galatej«! Razumevanje vzbuja tudi protest proti škodoželjno-retrogradnemu stremljenju, ki bi omejevalo vprašanja, zadevajoča možnosti razvoja »mislečih strojev«. Pri nas pa se še pojavlja nekaj, kar je podobno tuji »protikibernetski srbečici...« Avtor ima zelo prav, ko nasprotuje stremljenjem po omejevanju razvoja znanosti in tehnike, proti »nerazumevanju ali pomanjkanju dobre volje, da bi razumel nove dosežke znanosti«, kar priča o pomanjkanju posluha za sodobnost, za tisto tehnično revolucijo, ki jo doživljamo.

Revolucija, in če je ta resnična revolucija, zavrača diletantsko, nezemeljsko sanjarjenje, toda ne more živeti brez sanj. Tudi mi bi bili veseli, da bi sanjarili skupaj z avtorjem v članku »Da, to je popolnoma resno!«. Lepo je v bistvu skupaj z avtorjem »slediti kakršnikoli takšni znanosti... Toda beseda ne teče o kakšnih manilovskih sanjarijah. Beseda je o zelo resnih stvareh.

In zato se sproža vprašanje o pogojih resnosti nastale razprave, v katere témo, se zdi, prihaja tema humanizma in kibernetike ali še natančneje: vprašanja humanizma in vprašanja popularizacije kibernetike.

Eden izmed takšnih pogojev je odstranitev kakršnihkoli elementov amaterstva, ki se kaže v nagnjenjih, da bi ne zastavljali vprašanj in se ne obračali s prošnjo, da bi pojasnili nerazumevanje, temveč da bi ugotavljali nekakšne trditve na področju, na katerem tisti, ki trdi, ni čisto poučen ali pa sploh ni poučen. Drugi pogoj resnosti je zvestoba logiki. Tretji pogoj točnost, jasnost misli in terminologije. Morda s tem še niso izčrpani vsi pogoji, toda dobro bi bilo, če bi jih poklicani izpolnjevali.

Članek akademika S. L. Soboljeva ne povzroča samo razumevanja, temveč tudi nekatera vprašanja, polna pomislekov. Tako je s trditvijo: »človek — to je stroj«. Avtorjev argument je naslednji: »Znano je, da

imenujemo v kibernetiki stroj tisti sistem, ki je sposoben opraviti dejanja, vodeča k določenemu cilju. To pomeni, da so tudi živa bitja, človek pa še posebej, v tem smislu stroji«. Avtor pa nič ne govori o tem, v kakšnem smislu je človek stroj. Skozi ves članek razvija trditev o tem, da je človek stroj. Tako poudarja: »Nobenih dvomov ni o tem, da predstavlja vsa dejavnost človeškega organizma sama po sebi funkcioniranje mehanizma...«

Na ta način imajo živi organizmi, in še posebej (dovolj resna podrobnost) človek, funkcionalno določenost: živi organizem, in človeka posebej, proučujejo izključno s stališča izpolnjevanja njihovih funkcij. Nam pa se zdi, da je v članku doktorja filoloških znanosti, profesorja B. M. Kedrova »Filozofija kot splošna znanost« popolnoma pravilno poudarjeno, da »živi organizem ni samo izpolnjevanje njegovih funkcij, pa naj bi bile te kakršnega koli značaja«. Za določitev je treba nujno najti tisto osnovo, zavoljo katere bodo postale možne in stvarne vse funkcije določljivega. Tako ali drugače, smisel opredelitve človeka kot stroja v članku »Da, to je popolnoma resno!« ostane nepojasnen. Morda zahtevajo novi dosežki znanosti tudi novo terminologijo, pomneč, da ima terminologija bogato vsebino?

Avtor ponuja misel, da »so bodoči kibernetični stroji predvsem bodoči ljudje. Ti ljudje bodo, mimogrede povedano, mnogo popolnejši od nas sodobnih ljudi.«

Vsekakor moramo seveda pozdraviti perspektivo, ki se kaže v tem, da bodo ljudje prihodnosti daleč popolnejši ljudje, kakor smo mi, sodobniki. Toda, kako je treba razumeti trditev, da bodo bodoči kibernetični stroji predvsem ljudje? Človek kot posamičnost kibernetičnih strojev? Ali pa v vrsti kibernetičnih strojev? In kaj bodo kibernetični stroji ljudem; ali bodo še nekaj (ali nekdo)? Ali lahko razumemo misel, da »bodo bodoči kibernetični stroji predvsem bodoči ljudje«, kot popolnoma jasno? Če je avtor hotel popularizirati perspektive kibernetike, in kakor sam pravi, »pomagati« B. A. Bjaliku pri njegovem razumevanju, tokrat bržkone ni dosegel svojega cilja.

Težavno je prav tako priznati kot popolnoma pojasnjeno tudi naslednjo trditev: »Človek je najpopolnejši kibernetični stroj izmed vseh znanih tovrstnih strojev. V njegov ustroj je program genetsko vložen«. Če trdimo, da je človek najpopolnejši kibernetični stroj izmed vseh tovrstnih strojev, ki jih za zdaj poznamo, potem je očitno možnost, da se bo pojavil stroj, ki bo popolnejši od človeka, ki bo prekašal človeka. V kakšnem smislu? Mar ni bistvo v tem, da človek razkriva samega sebe v celotnem delovanju strojev, ki je nadarjen ali genialen zato, ker je nadarjen in genialen človek, stroja, ki je sposoben lastnega programiranja zato, ker človek v zadnji instanci »programira« — in tako določa — tudi to možnost?

Tudi bi radi razumeli, v kakšnem smislu govori avtor o »programu«, vloženem v človeka »genetsko«. Saj vendar ne gre niti za potence, niti za možnosti, niti za sposobnosti, temveč prav za program, to je za natančno določena dejstva in cilje. Ali je možno domnevati, da je v človeka genetsko (biološko?) vložen program intelektualnih in socialnih delovanj in ciljev?



Sicer pa, za kakšen program vendar gre? Zakaj poteka popularizacija kibernetike (pa čeprav bi bila polemična) z netočno in nejasno terminologijo?

Vrnimo se k prvemu izmed pogojev, ki se nam vsiljuje kot nujen pogoj za razpravo: nezakonitost teh ali onih trditev s področja tiste znanosti, ki ni specialnost tistega, ki nekaj trdi o njej. »V navadi je« mišljenje, da na področju umetnosti, celo na področju znanosti o umetnosti »sleheri vse razume«. Veliki pisatelji so posvečali pozornost okoliščini, da postane človek, ki je zelo skromen in zadržan, ko razmišlja in govori o specialnih vprašanjih, o katerih zares nekaj tudi ve, samozavesten in brezkompromisen, kadar je beseda o umetnosti.

Ana Karenina je vedela za svojega moža, »da so ga zares zanimale knjige politične, filozofske in bogoslovne vsebine, da je bila umetnost popolnoma tuja njegovi naravi, toda, ne glede na to ali nasprotno, prav zavoljo tega ni Aleksej Aleksandrovič nikoli izpustil ničesar, kar je povzročalo hrup na tem področju in je imel za svojo dolžnost, da je vse bral. Vedela je, da je Aleksej Aleksandrovič na področju politike, filozofije in bogoslovja dvomil ali pa iskal; toda glede umetnosti in poezije, še posebej pa glasbe, ki je sploh ni razumel, pa je imel najbolj določena in trdna mnenja. Rad je govoril o Shakespeareu, Rafaelu, Beethovnu, o pomenu novih šol poezije in glasbe, in so bile pri njem vse razporejene z zelo jasno doslednostjo.«

Delikatnejši in skromnejši v vseh svojih sodbah je bil Laptev, junak novele Čehova »Tri leta«, ki se je bil ves spremenil med obiski slikarskih razstav. Ne da bi bil v zadregi, je diktatorsko in samozavestno sodil o umetniških odtenkih, pod videzom poznavalca je kazal, opozarjal in zato ni bil prav nič smešen. Kaj bi — saj si vendar najbolj plaah in najbolj razumen človek ...

Včasih spoštovani učenjaki, seve, nimajo ničesar skupnega z Aleksejem Aleksandrovičem Kareninom, s tem ne samo kibernetiskim, kolikor bolj birokratskim strojem, ki je vnašal v sfero razmišljanja o umetnosti svojo »lastno«, to je mehanistično-birokratsko, neizprosno »doslednost«, žal pa slavnostno izrekajo takšne, nesporno brezorizivne trditve o umetnosti, ki jih je težko označiti drugače kot avtomatske. Poskusi vdora predstavnikov realnih znanosti na področje znanosti o umetnosti, ki postajajo zadnje čase pogostejši, postajajo dejstvo, ki je globoko pozitivno, plodno in perspektivno. Vendar pa imajo ti poskusi včasih tudi naivno-mehaniistični značaj.

Avtor članka »Da, to je popolnoma resno!« piše: »V katerikoli umetniški stvaritvi samo na prvi pogled ni nikakršnih pravil in norm. Izbiranje pripravljalnih rim, ki si jih je Majakovski izmišljal med potjo ter si jih zapisoval v beležnico,« bi lahko »uspešno« opravil »celo s takšnimi elektronskimi stroji, ki jih imamo že zdaj.«

Tako. Toda vsa zadeva je v tem, da »pripravljalnih rim«, ki si jih je Majakovski »izmišljal« in jih zapisoval v svojo beležnico, nikakor ne smemo ločiti od ustvarjalnega procesa, od nastajajoče podobe, od porajajoče se umetniške misli, katere del so bile te »pripravljalne rime« že pri

svojem rojstvu. Vzemimo primere takšnih »pripravljalnih« rim, ki jih Majakovski navaja v svojem članku »Kako kovati verze?«:

Kraska — delo mamino.  
Moja mama Ljamina.\*

Ta »pripravljalna rima« je že element neke umetniške misli, nastajajoče podobe. Predstava o Ljamini, lastnici najbolj znane pleskarske trvdke, se je tako spletla s predstavo o barvi, da je bilo celó sam priimek Ljamine, da tako rečemo, obarvan z barvo. Zato bi popolnoma upravičeno lahko rekli tudi tako: barva — to je stvar Ljamine. Notranja možnost nekakšne »dopolnilne« igre z besedami distiha krepi humor celotne podane »zgradbe«. Humor pri vsem tem pa je v tem, da se Ljamina — znana po reklamah in izveskih njenih trgovin — prav zato, ker jo gledamo z očmi njenega sina ali hčere, prav zavoljo te domačnosti premešča iz tiste oddaljene perspektive, v kateri smo jo ponavadi sprejemali, v nekakšno nepričakovano, smešno-bližnjo perspektivo ter prehaja v nekakšen smehljajoče se infantilni plan, ki po zakonu kontrasta še bolj poudarja oddaljenost od nas prav iste Ljamine. Prisili nas, da gledamo na Ljamino, ki je za nas tuja, z družinskimi, da, celo z otroškimi očmi. Ljamino gledamo hkrati na obeh straneh daljnogleda. To pa je tudi eden izmed majhnih čudežev poezije, njen vsakdanji čudež. In veseli smo zaradi tega in veselje je čutil ali pa vnaprej občutil pesnik že ob nastalem sozvočju; kot bi že v tem sozvočju tičali obe strani daljnogleda, ki nam Ljamino približujeta in oddaljujeta. Že v samem sozvočju je bil skrit humor, začetek malega pesniškega praznika. To pa tudi pomeni, da je sleherni sestavni del oblike, do aliteracije in rim, vsebinsko bogat.

Gd živjot Nita Zo?\*

Nita-niže etažom.

Tu je v delčku poezije bogastvo prepletanj, »neopaznih«, zvutih potokev poetske misli, ki je prav tako vesela! Tu je tudi nekakšno zanikanje — nekaj podobnega, kot da to ni tista Zo, ki v nasprotju zakonov preproste logike, toda v popolnem soglasju s poetično logiko, v danem primeru z nelogično logiko, označuje tudi to, da to ni tisto nadstropje. In kako se razpoteguje ime Nita — kot nit se niza, in v njegovi ponovitvi in v besedi »niže«, v kateri je prav tako Nita Zo! V distihu je vse prepojeno in vse ironizirano z Nito Zo.

Jurij Olješa je v »Zavisti« povedal, kako se včasih rodi podoba osebnosti. Junak »Zavisti« poslušá zvenenje zvonovih »basov« in »tenorjev«; basi zvenijo zanj: »tom«, tenorji pa se sipljejo vsenaokrog: »vir-lir-li« in

\* Ker je zadeva prav zaradi odtenkov in podobnega neprevedljiva, smo jo pustili v originalu. Prosti prevod: »Barva — to je mamina stvar. Moja mama je Ljamina.« (Op. prev.)

\* Glej prejšnjo opombo. Prosti prevod: »Kje živi Nita Zo? Nita — nadstropje niže.« (Op. prev.)



nenadoma nastaneta ime in priimek: nastane neki Tom Virilirli in rodi se podoba, značaj, ki »ustreza« imenu in priimku in temu celotnemu zvočnemu medsebojnemu odzvanjanju. Morda pa je bil v kakih neohranjenih zapiskih Olješe kak »pripravljaljen verz«?

In glejte, zdaj pa se zdi, da lahko vse to poetsko bogastvo »proizvaja« eden izmed obstoječih elektronskih strojev. Da ne pozabim, čemu avtor članka »Da, to je popolnoma resno!« pripisuje ritem »pravilom in normam« umetniškega dela? Majakovski je v omenjenem članku pisal: »V pesniškem delu imamo nekaj splošnih pravil za začetek pesniškega dela. In še ta pravila so čista pogojnost. Kakor pri šahu: prvi koraki so skoraj enolični, toda že z naslednjim korakom si začenjate zamišljati nov napad. Najbolj genialen korak ne more biti ponovljen v naslednji partiji. Sovražnika porazi samo nepričakovanost koraka. Čisto tako kot nepričakovane rime v verzu.«

Zakaj naj bi vnašali v poezijo, mimo elementov, ki so že v njej, dolgčas, še nekakšen strojni dolgčas strojno abstrahiranih pravil in norm? Saj bomo dobili še strojno-normativno poetiko in pred naše oči bodo stopili novi strojni Boileauji. In začeli bodo fabricirati strojne učbenike s »pravili in normami« poezije.

Družno, deti! Vse zaraz!  
Buki az! Buki, az!\*

Mar ni pri nas že dovolj Boileaujev, ki tičijo v različnih podobah! Mar se ne pripravlja zdaj, da se bo zlil skupaj s strojem? Pač, ej strojček, podrli bomo vse! Normativni strojček si, saj bo kar samo šlo! Vzdrgetali bomo, vzdrgetali ... Toda kdo bo »vzdrgetal«? Koga bomo »podrli«?

Ce je takšen stroj, v katerem se rodi rima kot trenutek porajajoče se poetske podobe, umetniške misli, zakaj pa potem tovariši kibernetiki skrivajo tak čudež? Če pa gre za stroj, ki je sposoben pripravljati »pripravljalne rime« kot takšne, rime zaradi rim, izven procesa nastajanja podobe, porajanja poetske misli, potem pa take rime nikakor niso poetski zametki, stroj pa, ki jih dobavlja, je stroj-gulež, nesmiselni rimač, stroj-formalist v najslabšem pomenu besede. Stroj, mimogrede povedano, ni niti sposoben preprosto razumeti, na primer, tisto drobno in bežno analizo poetičnih zametkov Majakovskega, na katere smo prej opozorili bralca. »Programiranje« dolgočasnega rimaštva bi pomenilo parazitiranje stroja.

Sicer pa, sanje so grozljive, bog pa je milostljiv. Nikakor ne mislimo, da naši znanstveniki v bistvu samem lahko na podoben način obravnavajo pametne stroje. Enako se ne bojimo, da naši veliki učenjaki, še posebej pa taki kot S. L. Sobolev, lahko obravnavajo poezijo takó, da jo »pretresajo« in »podirajo«, skupaj z njo pa tudi literarno znanost. Resnična znanost in resnična poezija živita v prijateljstvu in obe postajata dragocenejši prav zavoljo tega prijateljstva. No, imamo pa zbere gorečih »popularizatorjev«,

\* Glej prejšnji opombi. V doslednem prevodu: »Složno, otroci! Vsi na mah! Be in a! Be in a!«

ki naravnost pišejo tako, češ da zdaj obstajajo stroji, pripravljene vnaprej dobavljati rime pesnikom, njim pa bo ostalo samo še izbrati najustreznejšo rimo. Na ta način se pojavljajo med nami kibernetiski Repetilovi, morda pa tudi druge osebe nesmrtno tragične komedije, ki so pripravljene pogumno razglasiti: stroj za Voltaira! Spričo takega poguma boš zares pozval npr. sebi: kočijo, tebi pa raketo! Vidite, zakaj naši znanstveniki ne bi smeli vnašati v tako pomembno in nujno zadevo, kot je popularizacija kibernetike, mehanistično predstavo o umetnosti in možni vlogi kibernetike v umetnosti. Problem humanizma in kibernetike je še posebej problem humanističnih odnosov tako do kibernetike kot do umetnosti.

Prevedel Dušan Železnov

## Naglica ni prida

Janez Gradišnik

Ne mislim odgovarjati vsem Levčevim trditvam ali napadom, ker se mi zdi, da je večina napisana mimo moje ocene prizadetega prevoda. Skoraj o vsem, kar je napisal Levec, bi se dalo mirno razpravljati, vendar ob kaki drugi priložnosti. Kdor je bral moj »pretres«, lahko sam vidi, kako mimo največkrat govori Peter Levec.

P. L. dobro ve, da sem bil več let »zaposlen v založbi« in da sem tudi pozneje — podobno kot on — »primerjal že nešteto debelih knjig od začetka do konca«. Vendar ne dvomim, da je tudi P. L. delal to z *rokopisi* (in jih po potrebi popravljaj), medtem ko sem jaz ocenjeval *natisnjen* prevod z nepopravljenimi napakami, naj bo že tega kriv kdor si bodi. Obljuba, da bi lahko P. L. javnosti »postregel z vse drugačnimi prevajalskimi grehi«, je torej odveč, ker bi bili to »rokopisni« grehi, tu pa gre za natisnjeno knjigo.

Prav tako P. L. ve, da je bilo moje primerjanje enega poglavja Zweigove knjige le preskus, koliko je prevajavka zvesta izvirniku. Moj jezikovni pretres pa je veljal celi knjigi, in o veliki večini mojih pripomb P. L. molči. Izbral si jih je le nekaj, pač tiste, kjer se mu je zdelo, da bo lahko učinkovito odgovoril. Kdo ve zakaj meni, da je moj »sploh najvažnejši očitek« Jakopinovi to, da zanemarja pretekli pogojnik. Tu ne mislim razpravljati o pomenu tega časa v slovenščini, čeprav Levčeve trditve o tem razodevajo zelo čuden pogled na jezik; tu naj samo pripomnim, da prevajavki nisem očitel »zanemarjanja«, temveč da je v rabi preteklega pogojnika nedosledna, »včasih ga rabi, včasih ne«. Torej ni mogoče trditi, da bi se ga zavestno ogibala kot reči, ki jo ima za zastarelo. (Razen če meni, da mora tudi ta čas polagoma »odmirati« kot



nekatero druge reči.) In zakaj naj bi bil to moj poglavitni očitek? Prav tako bi si bil P. L. lahko izbral rabo nikalnega rodilnika ali kaj drugega. Jaz mu za njegovo izbiro nisem dal nobene opore, saj sem zapisal »Poglavitni preskusni kamen za veljavo prevoda pa je mogoče njegova odpornost do napak, ki so trenutno ‚v zraku‘,« in tam je šlo za čisto druge reči.

P. L. bi rad bravece prepričal, da sem »erster Künstler« prevedel s »pravi umetnik«, in sicer kar dvakrat, torej to »ni tiskovna pomota«. Težko verjamem, da bi P. L. sam lahko verjel tak nesmisel. Bravci mojega pretresa vedo, kako sem bil ob vsaki priložnosti pripravljen Jakopinovi priznati, da gre za tiskovno pomoto, P. L. pa mi skuša obesiti nekaj prav otročjega. Naj mu torej povem, da nisem dobil v roke ne prve ne druge korekture svojega članka, in da je v njem še dosti drugih tiskovnih pomot, ki bi mi jih bil P. L. prav tako lahko očital. Če mi je korektor iz »prvi« naredil »pravi« prvič, je bil samo dosleden, ko je to storil še drugič. [Naj mimogrede povem, da je zgled, ki ga P. L. navaja ob koncu svojega članka, čisto drugačnega kova. Če je univerzitetni profesor »der Wille« poslovenil z »vilami«, je storil to v utrujenosti ali raztresenosti, tako da se mu je zapisalo pač tisto, kar mu je ostalo v ušesu od zvočne podobe nemške besede, ne njen pomen. Seveda pa si je težko misliti, da bi bil enako raztresen še drugič, ko je (če je) bral svoj rokopis.]

Ostaja mi še zadnji Levčev očitek, češ zakaj se ne lotevam veliko slabših prevodov, saj jih je na pretek. Ne bom odgovarjal na podtikanje v Levčevem sklepnem stavku, ker sem na to odgovoril že v prvem in v zadnjem poglavju svojega »pretresa«. Tam sem tudi dovolj jasno povedal, da se svoje naloge lotevam s skepsjo in s pridržki, hkrati pa, da me zanima predvsem to, koliko se splošno razširjene napake vtihotapljuje tudi v dobre prevode. S to mislijo sem pregledal tudi nekaj drugih novejših prevodov, nisem pa še utegnil poročati o njih. Vendar lahko Petru Levcu izdam, da se bo začudil, ko bo videl, kako malo sem ponekod našel ob vsem svojem »pikolovstvu« in »purizmu«.

Pa brez zamere, s Petrom Levcem sva si bila prijatelja, in mislim, da lahko to tudi ostaneva, saj je v jezi očitno zapisal to ali ono, česar bi po treznem premisleku ne bil mogel.

## Moderno gledališče in njegov izraz

Draga Ahačič

*Nadaljevanje in konec*

Ce je bil namen ekspresionističnega gledališča vzbujati občinstvu osuplost in ogorčenje, pa si je po svojem izrazu nič nepravilno in izjemno Artaudovo »Gledališče krutosti« prizadevalo »tako prestrašiti človeka, da bi za trenutek izgubil oblast nad seboj in zapadel v posebno stanje miselnega razkroja«, kot na kratko opredeljuje osnovni namen Artaudovega gledališča gledališki teoretik Paul Arnold. Predvsem je Artaud odklanjal literarno gledališče, gledališke besede: »Vsekakor moram takoj povedati, da je gledališče, ki režijo in realizacijo, se pravi to, kar je specifično gledališkega, podreja tekstu, gledališče bedakov, norcev, seksualnih sprevržencev, slovničarjev, špeceristov, antipesnikov in pozitivistov, skratka zapadnjakov.«<sup>11</sup> Artaud je iskal za svoje gledališče »fizično govornico«, silovito fizično izraznost, ki naj bi uklenila in hipnotizirala gledavčeve čute in gledavca potegnila v magični vrtinec podzavesti, Artaudova prenapeta, nasilna, mistično čutna narava je iskala intenzivnejše komunikacije z občinstvom, hotela si je gledavca popolnoma podrediti. V ta namen je Artaud pritiral Craigovo magijo zunanjih izraznih sredstev do ekstrema in absurda; magija je postala sama sebi namen in edini cilj Artaudovega gledališča je bil, navdajati občinstvo z grozo ter ga tako povezovati v enovito občestvo.

Medtem ko Artaudove gledališke ideje pri vsej svoji neuresničljivosti vznemirjajo in mikajo slejkoprej vsakega gledališkega ustvarjavca, je od njegovega »Gledališča krutosti« ostal en sam opis prve in edine uprizoritve Artaudove predelave »Družine Cenci« po Shelleyu in Stendhalu: »Artaud je obljudil prizorišče z vrtoglavim gibanjem, razpostavil je čudovite, slikovite skupine, na katerih so se poigravali žarometi. Krikom so sledili prehodi nemega, skoraj plesočega gibanja. Trušč pokrovk in činel se je mešal s silovitim zvočnim valovanjem »carillona«. Vse to pa je obvladoval Artaud s svojo frenetično igravsko osebnostjo, s svojim skrajno napetim glasom in mišicami. Iz najbolj pristnega navdiha je zapadel v neodpušljive spodrsaljaje.« Predstava je propadla in z njo tudi »Gledališče krutosti«. »Krutost je naletela na krutost,« kot poroča zgodovinar. »In

<sup>11</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris.



krutost občinstva je ponavadi najstrašnejša.« Spričo materialnih razmer Artaud ni mogel več nadaljevati s svojimi gledališkimi poskusi, pač pa se je teoretično ukvarjal s svojo gledališko vizijo, vse dokler se mu ni omračil um.

Naj so bila Artaudova izrazna sredstva še tako nova in izvirna, se danes zdi človeku anahronistično prizadevanje, ki hoče sodobnega človeka izenačiti s primitivnim vernikom in moderno gledališče z mističnimi čarovniškimi obredi; ne zato, ker bi človek 20. stoletja morda ne bil dovzeten za vpliv množične psihoze, saj nam na primer spomin na fašistične shode ali pa nastopi popevkarjev nasprotno dokazujejo, da je kolektivna histerija globoko pogojena v človekovi naturi. Pač pa se nam zdi anahronistična gledališka zamisel, ki se v želji po ustvaritvi enovitega gledališkega občestva, zateka k najbolj primitivni obliki gledališke komunikacije, kar jih poznamo. Gledališče, ki se obrača zgolj na človekove čutne in podzavestne zaznave in se odreka ostalim možnostim svojega vpliva na občinstvo, izgublja del samega sebe in ostaja okrnina.

Artaudovim povsem nasprotna so bila izhodišča Piskatorjevega »političnega gledališča«. Socialne ideje, pa tudi sam socialni razvoj je v zahodni Evropi koncem stoletja našel odmev v zamisli »ljudskega gledališča«. Tako je leta 1890 nastalo v Nemčiji združenje delavskega občinstva pod okriljem sindikatov, *Freie Volksbühne*. V okviru te organizacije, ki si je predvsem prizadevala najti novemu občinstvu ustrezno gledališko formo, je začel Piskator oblikovati in uveljavljati svojo zamisel političnega gledališča. Poglavitni namen tega gledališča je bil, da služi revolucionarnemu gibanju in marksistični ideji, da opravlja kulturno in propagandno funkcijo hkrati.

Piskatorjevo gledališče, namenjeno delavskemu občinstvu, je bilo po svojem izrazu izbrano preprosto, direktno, stvarno, »brez umetelnega izražanja, brez eksperimentiranj in ekspresionizma«, kot navaja Piskator sam, pač pa se je posluževalo vseh sredstev moderne gledališke tehnike. Dramsko besedilo, naj bo sodobno ali klasično, je Piskator podrejal in prirejal osvojenim političnim idejam; za uprizoritev Schillerjevih »Razbojnikov« na primer je bistveno predelal besedilo, upornega glavnega junaka je naredil za revolucionarja, ga oblekel v moderno obleko, v roke pa mu dal Chaplinovo palico in na glavo njegov značilni polcilinder. Svoj posebni režijski koncept je Piskator dokončno izoblikoval v uprizoritvi Tollerjeve satire »Hopla, wir leben«, kjer je uvedel posebni dramaturški in režijski prijem, ki je postal osnovna značilnost Piskatorjevega stila; in sicer je Piskator dramsko zgodbo, ki se mu je zdela preveč individualizirana, postavil v družbeno historični okvir, hoteč tako poudariti njene širše dimenzije in obči pomen. Ta okvir je ustvaril s pomočjo diapozitivov in filmskih odlomkov, ki jih je porazdelil med potek dogajanja, tako da so ponazarjali socialne in ekonomske pogoje in s tem ilustrirali, pogajali in opredeljevali dejanja dramskih junakov. Vse Piskatorjeve številne odrske iznajdbe so služile oblikovanju tega družbeno zgodovinskega kontrapunkta, ki mu je Piskator pripisoval osnovni pomen v gledališču, kot lahko sklepamo po njegovi lastni izjavi: »Treba je popolnoma razbiti dramsko formo, vendar pa mora biti epski razvoj dobe tako veren in popoln, kot le mogoče, od

svojih korenin do poslednjih zaključkov. Dramsko dogajanje je pomembno samo toliko, kolikor temelji na pričevanju dokumentov.«

Kakorkoli se nam zdi zadnja ugotovitev sporna ter izraža Piskatorjev izrazito aprioren odnos do dramatike, in čeprav je naše prepričanje, da je izčiščena in zgoščena umetniška resnica dramske mojstrovine neprimerno globlja, bolj prepričljiva in, če hočemo, resnična od vsakdanje resničnosti konkretnih podatkov ali historičnih dogodkov, je treba vendar upoštevati dvoje bistvenih momentov, ki je iz njih izhajala Piskatorjeva gledališka zamisel in ki to zamisel deloma utemeljuje; prvi je bila kriza tako imenovanega estetskega gledališča in iz nje izhajajoča hotenja, dati gledališču družbeno upravičenost, dati smisel njegovemu obstoju; drugi moment pa je bil specifična nemška družbeno politična situacija, ki smo o nji že govorili v zvezi z ekspresionističnim gledališčem. Vendar Piskatorju ni zadoščal nihilistični revolt le-tega, ampak je spričo simptomov hitlerjevske blaznosti,<sup>12</sup> ki jih je že začela kazati tedanja nemška družba, videl osnovni smisel gledališča v tem, da »se bori zoper vojno, za pravično družbeno ureditev in za soglasje med narodi«.

S tem, da je Piskator podredil gledališče določenim družbeno političnim idejam, naj so bile te še tako pravične in humane, da je po njihovem merilu prikrajal dramska dela in krnil njihovo umetniško celovitost, pa je krnil tudi integriteto gledališča kot takega, mu jemal umetniško razsežnost in prepričljivost. Vendar pa je treba kljub utilitarističnim izhodiščem Piskatorjevemu gledališču priznati nesporne odlike, ki se kažejo v izvirnem oblikovanju odrskega prostora, v svojevrstnih, dinamičnih in dramatično izraznih, estetsko dognanih grupacijah in kompozicijah, v domiselni funkcionalni enostavnosti scene in v izbranih, razpoloženskih svetlobnih efektih, ki dajejo Piskatorjevim uprizoritvam polni utrip vzdušja, plastično razgibanost in poetični čar, skratka pomembno estetsko vrednost.

Potreba po ljudskem, proletarskem gledališču, ki naj bi ustrezalo porajajoči se socialistični družbi, je bila bolj kot kjerkoli drugje živa v Sovjetski zvezi. Družbena revolucija je terjala tudi estetsko revolucijo. Vendar pa mlada socialistična oblast sama ni imela nobene izdelane estetske teorije in tako je pač privzela tisto že obstoječo, ki je bila v najbolj ostrem nasprotju s staro ustaljeno estetiko; pri tem je prišlo do presenetljivega, a razumljivega protislovja, da je futurizem kot izrazito intelektualistična, iz meščanske ideologije izhajajoča, torej »buržoazna« umetniška smer, postal uradna umetnost revolucije.

Mož, ki mu je bila kot vodji vseh sovjetskih gledališč zaupana pomembna vloga tvorca novega socialističnega gledališča in ki je kot vrhovni arbiter proglasil načelo tako imenovanega »gledališkega oktobra« ter napovedal neizprosni boj vsem ostalinam preteklosti, boj za »popolno politizacijo« gledališča, je imel tedaj v gledališču že dokaj znano ime: to je bil režiser Vsevolod Meyerhold. Ob izbruhu revolucije je imel Meyerhold za seboj že pomemben režiserski historiat, ki ga moramo na kratko obno-

<sup>12</sup> Prvi pohod »Jeklenih čelad« je bil leta 1923.



viti, če hočemo razumeti njegovo zadnje, najznačilnejše obdobje konstruktivističnega »biomehničnega gledališča«.

Idealistično, antinaturalistično estetsko gibanje, ki je na začetku stoletja prevladalo v Evropi, se je v Rusiji izrazilo v zamisli pesnika in literarnega kritika Brjusova o »gledališču konvencije«, zamisli, ki je bila sorodna Craigovi in Appievi. Na to zamisel je Meyerhold oprl svoja gledališka iskanja, ki so v prvi fazi predstavljala poduhovljeno teatralnost simbolističnega literarnega gledališča. V drugo Meyerholdovo obdobje sodi njegovo režisersko delo v carskem *Gledališču Aleksandre*, kjer je zavrgel poprej do absurda prignano nadčutno in nadčustveno mehanično retoriko ter se spretno prilagodil zahtevam konvencionalne reprezentativne gledališke hiše, »vendar pa je njegovo stremljenje po uveljavljanju celo v tem ozkem okviru znalo poiskati tisto, kar mu je dajalo pečat izvirnosti, ne da bi kršil pravila igre.«<sup>13</sup> Ta izvirnost za vsako ceno se je izrazila v hipertrofiji razkošja, ki je dosegla svoj višek v Meyerholdovi uprizoritvi Lermontova »Maškerade«, ki je o njih poročal demokratski časopis »Beseda« pod naslovom »Odvečna lepota... ta prazni in preobloženi spektakl je bil poslednji ničevi ognjemet v ozadju preteklosti, ki je pravkar umrla.«

Vzporedno s to konvencionalno aktivnostjo, ki je obstajala predvsem v »aranžiranju izložb s carskimi zakladi«, je Meyerhold nadaljeval svoje eksperimente na malem odru tako imenovane *Hiše mediger*; in sicer je od literarnega simbolizma in eteričnega deklamatorstva prešel k prvotnim virom čiste teatralnosti *commedie dell'arte* z njeno popolno sproščenostjo igravčeve fantazije, temperamenta in telesne spretnosti, s čisto igravsko improvizacijo.

Tretje in najpomembnejše Meyerholdovo obdobje pa se začneja z l. 1920, ko je bil imenovan za vodjo gledališkega oddelka pri komisariatu za ljudsko vzgojo. Prva Meyerholdova uprizoritev v »Gledališču RSFSR št. 1« je bila simbolistična drama Emila Verhaerena »Zarja«, ki je o nji izjavil komisar Lunačarski, da je »zarja revolucionarnega gledališča«. Verhaerenov tekst, ki bi se lahko zdel idealistično reakcionaren, je Meyerhold spremenil; individualni junak je postal množica, dogajanje je bilo prenešeno v Rusijo, delo pa je dobilo značaj nekakšnega vojaškega mitinga, ki so bila vanj vnešena celo resnična uradna sporočila z državljanske fronte. Kar zadeva interpretacijo, se je Meyerhold povrnil k osnovnim načelom svoje simbolistične ere, samo da je stilizacijo in mehanizacijo igravskih in tehničnih sredstev prignal do viška; igravcu, ki je bil v simbolistični fazi lutka z monotono, brezosebno zlogujočo govornico mehaničnih kretenj in premikov, je sedaj dodal akrobatsko umetelnost *commedie dell'arte*, vendar brez njene radožive sproščenosti in neposrednosti, tako da je igravec postal nekak mehanični klovn.

Pri prehodu iz carskega v socialistično gledališče je Meyerhold zavrgel izzivalno pompoznost in osvojil dramaturške posege v smislu »vulgarnega sociologiziranja«; to pa je bilo poleg tehničnih inovacij tudi vse, kar je »revolucionarnega« vnesel v svoj režijski koncept. Najbolj izrazita

<sup>13</sup> Evreinov, *Histoire du Théâtre russe*, Paris, 1947.

manifestacija Meyerholdovega gledališkega konstruktivizma je bila uprizoritev Crommelynckovega »Veličastnega rogonosca«, o kateri poroča Nina Gurfinkel v svoji »Zgodovini ruskega gledališča«: »Niti najmanjše iluzije na karkoli realističnega. Samo ‚delovna miza‘ za igravčevo telo: podiji, lestve, nagnjene ploskve, katerim se pridružujejo še kolesa, mlinske vetrnice in dvoje vrtilnih vrat, ki ne vodijo nikamor. Igra igravcev obstaja v tem, da hodijo po stopnicah gor pa dol, da poskakujejo in prevračajo kozolce. »Psihologija« in »čustvo« sta strogo prepovedana, intonacija ne izraža igravčevega notranjega stanja. Nasprotno, beseda, sovražnica tega gledališča *gibanja* je postala nevtralna. Tekst je govoren brezbarvno. Kadar postaja čustvena napetost močnejša, se začnejo kolesa in vetrnice vrteti v smeraj bolj pospešenem ritmu.« Kot je iz navedenega opisa razvidno, je Meyerhold izločil iz gledališča ne samo živega človeka, ampak tudi čas in kraj ter spremenil dramsko dogajanje v nekakšno totalno dinamičnost. V takšni postavitvi je seveda dosedanji gledališki kostum postal odveč in Meyerhold ga je zamenjal s svojo kostumografsko iznajdbo; in sicer je igravce obeh spolov oblekel v modri delavski kombinizon.

Anekdota pripoveduje, da so delavke neke tovarne svojega instruktora, ki jih je bil poslal pogledat to predstavo, ob povratku pošteno preteple, »v zahvalo za užitek, ki so ga imele pri njej«, kot ironično razlaga kronist. Tega dogodka ne navajamo iz veselja do »cronique scandaleuse«, ampak hočemo z njim ilustrirati dejstvo, kako je bilo preprostem gledavcu, ljudstvu, ki so ga Meyerholdova načela »gledališkega oktobra« proglasila za »lastnika« predstave, za gospodarja, čigar ukazom se gledališče podreja, da je bilo prav temu ljudstvu Meyerholdovo gledališče nedoumljivo in tuje. Resda je bil »Rogonosec« skrajnostni poskus in je Meyerhold običajno vnašal v gledališče bolj dialektične in politične teme, kot na primer: rekrutiranje v rdečo armado, elektrifikacijo dežele, izboljšanje prometnih sredstev itd., vendar je bila ta preprosta in vsakdanja vsebina, v katero so bili montirani uradni dokumenti, razglasi, odlomki iz klasičnih tekstov pa tudi otožne ruske romance, kaj malo v skladu s pretirano umetelnostjo zunanjih izraznih sredstev in s hipertrofijo tehničnih domislekov, kar nedvomno dokazuje Mecerholdovo popolno ravnodušnost do vsebine gledališča.

Kakor se nam zde na prvi pogled Meyerholdova režijska prizadevanja nedosledna in protislovna, jih vendar lahko spravimo na skupni imenovalec, in to je artizem. Edino s tega stališča je mogoče pojmovati različne in nasprotujoče si tendence Meyerholdovega režiserskega razvoja kot nepretrgano in logično nadaljevanje; Meyerhold menja jezik glede na režim in modernizira izrazne oblike, vseskozi pa ga pri tem vodi poglavitno stremljenje po izpopolnjevanju gledališkega mehanizma. Ravno spričo pomanjkanja umetniške vsebine ostajajo Meyerholdove uprizoritve pri vsej neizčrpani vizuelni domišljiji mehanične, izumetničene, brez življenja in globoko začrtujejo meje, ki je kljub izjemni darovitosti ne more prestopiti režiser, čigar misel ne seže dlje od zunanjega videza gledališča.



Ob Meyerholdu smo se pomudili nekoliko dalj, zato da smo se podrobneje seznanili z gledališko smerjo, ki predstavlja najbolj skrajno obliko estetskega artizma in ki je kot uradna gledališka smer Sovjetske zveze v petnajstih letih ustvarila poplavo epigonov, z njimi pa tudi pojem »meyerholdizem« to je samovoljni režiserski artizem, ki si je z vulgarnim sociologiziranjem nadeval videz revolucionarnega, družbeno angažiranega gledališča.

Do kakšnih absurdnih skrajnosti je privedla ta brezobvezna režiserska samovoljnost, spoznamo iz opisa neke uprizoritve »Hamleta« leta 1932: »Vlogo Hamleta je igral komičen dobrodušnež, korenjak širokih ramen; Ofelija ni zblaznela, ampak si je preprosto prerezala vrat. Hamletov monolog je izginil in je bil spremenjen v dialog med Hamletom in Horacijem. Očetov duh je bil Hamlet sam, ki je s pomočjo starega lonca posnel glas prikazni, zato da je pritegnil nase pozornost stražarjev, Rozenkranc in Gildenstern sta namesto Shakespearovega besedila govorila stavke, izposojene pri Erazmu Rotterdamskem, Ofelija je bila prikazana kot lahkoživka, Hamlet pa, da bi dokazal svojo blaznost, se je pojavljal v elsinorski palači v spalni srajci, s ponvijo na glavi, v vsaki roki pa je držal koren.«

Zoper meyerholdizem je nastopil mojster sam leta 1936 v Leningradu s svojim znamenitim samokritičnim poročilom »Meyerhold proti meyerholdizmu«; vendar je ta njegova samokritika očitno nastala bolj zaradi stalinističnega pritiska kot pa iz notranjega spoznanja. Meyerhold namreč ni bil zmožen videti v gledališču drugega kot spektakel in prav zato, ne pa iz načelnih družbeno etičnih stališč je tem izhodiščem ostal zvest do svojega tragičnega konca.

Nedvomno bi se to prekipevajoče vrenje sovjetskega gledališča, bolj pomembno po svoji kvantiteti in raznolikosti kot po kvaliteti, in kot tako doslej edinstveno v zgodovini gledališča, slej ko prej izčistilo, izkristaliziralo in dozorelo v nove zaključene umetniške sinteze, če ne bi stalizem nasilno in korenito zatrl in onemogočil sleherno umetniško iskanje in tako za desetletja zavrl razvoj sovjetskega gledališča kakor tudi razvoj sovjetske umetnosti sploh.

V povojnem gledališkem življenju predstavlja eno najbolj izrazitih in celovitih gledaliških zamisli gledališče nedavno umrlega nemškega dramatika in režiserja Bertolda Brechta. Ne bomo se ustavljali ob posameznih stopnjah njegovega umetniškega razvoja od njegovih ekspresionističnih začetkov preko sodelovanja s Piskatorjem, pod čigar vplivom je začel Brecht iskati svojemu gledališču novo idejno vsebino, pa do emigrantskih let v Ameriki, kjer je dokončno izoblikoval svoj gledališki koncept, svoje tako imenovano epsko gledališče ter njemu ustrezni dramaturški in režijski prijem.

Osnovno hotenje Brechtovega gledališča je, da neposredno posega v življenje, da s svojim kritičnim odnosom do sveta pomaga spreminjati družbo. Cilj Brechtovih gledaliških prizadevanj je torej, da navajajo občinstvo k razmišljanju in razsojanju. Da pa gledavec lahko nepristransko razsoja, mora ostati neprizadet, dramsko dogajanje ga ne sme potegniti za

sabo. To stališče je tudi narekovalo Brechtu njegovo epsko dramaturško kompozicijo, ki jo v nasprotju s klasično parabolično dramaturško linijo predstavljajo linearno nanizane zaključene slike, povezane s songi. Tej dramaturgiji je prilagojena Brechtova režijska interpretacija, katere namen je, da navaja gledavca h kritičnemu ocenjevanju, ne pa da ga podreja čaru odrske iluzije. Bolj kot značaji posameznih oseb je za Brechta pomembno njihovo ponašanje, so pomembna njihova dejanja. Brecht smatra, da gledavec le-teh ne more razumeti, da ne more razumeti svojih lastnih dejanj, če se istoveti z dramskimi junaki; gledavec mora ostati gledavec. »Igravec ne sme gledavca hipnotizirati s podoživljanjem osebe, ki jo predstavlja, ampak mora samo posnemati njeno zunanje ponašanje, kretnje, govorico, ne sme pa se z osebo istovetiti, jo oživljati, ampak jo mora samo predstavljati, »reproducirati«... ostati mora tako rekoč izven nje, jo grajati ali ji pritrjevati.« Pri tem Brecht postavlja za zgled igravski stil klasičnega kitajskega gledališča: »Kitajski umetnik izraža svojo zavest o tem, da ga občinstvo opazuje. Tudi samega sebe opazuje... Z vidnim pogledom ogleduje odrska tla, meri prostor, s katerim razpolaga za svoje premike, ne da bi pri tem početju kakorkoli motil iluzijo, ki jo ustvarja s svojo igro... Zdi se, ko da hoče biti igravec gledavcu tuj ali celo nenavaden, kar doseže s tem, da motri samega sebe, da motri svojo lastno igro kot tujec. Spričo tega dejstva se zdi vse, kar mora izraziti, tako nenavadno. *Ta umetnost dviga vsakdanje iz območja samoumevnega.*«

In prav to hoče doseči tudi Brecht s svojim »odtujevalnim efektom« (*Verfremdungseffekt*), ki obstaja v pevskih vložkih in v neposrednem obračanju igravca k občinstvu in ki naj vzbuja pozornost občinstva in terja njegovega razmisleka. Kot izrazno sredstvo ta odtujevalni efekt sicer ne pomeni ničesar bistveno novega, če pomislimo na raznovrstne dramaturške posege od antičnega zborja pa do Pirandellovske igre v igri in napovedovavcev v moderni dramatik, ki prekinjajo ali povezujejo potek dogajanja, zato pa poudarijo določeno dramsko situacijo, da opisujejo notranja stanja junakov, da komentirajo dogajanje s posebnega zornega kota in podobno, pač pa je nova funkcija, ki jo je dal Brecht temu dramaturškemu elementu.

Brechtovi teoretični napotki, dobesedno preneseni na oder, bi lahko vodili v mehanično, suhoparno in hladno, izključno demonstrativno igranje, vendar trdijo priče, da je Brechtovo gledališče vse prej kot to. Potemtakem lahko sklepamo, bodisi da v praksi Brecht ni dosledno uveljavljal svoje gledališke teorije, bodisi da so njegovi izvajavci to teorijo po svoje prikrajali. Naj bo kakorkoli že, dejstvo je, da Brechtova teorija igranja zadeva enega izmed osnovnih problemov gledališke igre, zato ne bo odveč, če se ob tej priložnosti nekoliko podrobneje seznanimo z njim.

Gre namreč za poglobljeno vprašanje, ki si ga že od nekdaj zastavljajo gledališki praktiki in teoretiki in skušajo najti svoj odgovor nanj; in sicer gre za vprašanje ali naj igravec podaja svoj ovlogo tako, da posnema zgolj zunanje ponašanje osebe, ki jo predstavlja, in da ostaja pri tem neprižadet, ali pa da se vživi v notranji svet osebe, se istoveti z njo, da podo-



življa vsa njena čustva in razpoloženja in jih posreduje gledavcu? Ne mislimo se opredeljevati za takšne ali drugačne teoreme, ki rešujejo to vprašanje, pač pa bomo predvsem ugotovili, da je to vprašanje zastavljeno zgolj teoretično, zakaj v igravski praksi čista oblika ene ali druge skrajnosti sploh ne obstaja: igravska umetnost ne pozna popolne identifikacije, sicer bi se morali igravci zares pobijati in zastrupljati na odru; zgolj zunanja, neprizadeta igravska demonstracija pa ne more biti drugega kot simbolični obred.

Ne da bi podcenjevali pomen raznih gledaliških teorij, ki izražajo določena načelna izhodišča in usmerjenost nekega gledališča, moramo vendar pripomniti, da preveč togo, mehanično in dobessedno prenašanje teoretskih dognanj in pravil na kateremkoli umetnostnem področju nujno pelje v manierizem, zlasti pa se je tega ogibati v gledališču. Zakaj igravec mora interpretirati določene umetniške tvorbe, dramske vloge, ki se ne razlikujejo med seboj samo po značajih, ampak tudi po stilu umetniške upodobitve; so dramska dela, ki terjajo igravčevega neposrednega čustvenega doživljanja in izpovedi, pri drugih mora biti notranja vsebina igravčevega lika izražena zgolj v podtekstu, se pravi, da mora igravec ves čas igrati dvojno igro, pri izrazito stiliziranih tekstih, kot so na primer v sodobni dramatikki zelo pogoste groteske in farse, pa je težišče igre v igravčevi inteligenci, duhovitosti in čutu za mero, v minuciozni obdelavi teksta, v virtuoznem obvladanju izraznih sredstev, se pravi, predvsem v njegovih razumskih kvalitetah in tehniki. Lahko trdimo, da resnična igravska ustvarjalnost vselej obsega obe nasprotujoči si izhodišči *hkrati*. Če bi hoteli preprosto popisati sam proces igranja, ali bolje rečeno posebni stadij, ki se v njem nahaja igravec kadar igra, bi rekli, da igravca v trenutkih najbolj intenzivne umetniške koncentracije prevzame izrazit občutek dvojnosti: medtem ko se del njega ves predaja igri, in obstaja zanj samo še svet avtorja, pa naj je ta še tako absurden, drugi del njega, njegov drugi jaz, da tako rečemo, napeto prisluškuje občinstvu, uživa nad njegovo prevzetostjo, hkrati pa s kritično pozornostjo spremlja svojo lastno igro in s popolno treznostjo in natančnostjo zaznava sleherno podrobnost okoli sebe. Ta igravčeva dvojnost je obsežna tudi v Copeaujevi opredelitvi igravčeve igre: »Vsa umetnost igravca je v tem, da daje samega sebe. Da pa se lahko daje, se mora najprej imeti povsem v oblasti.« André Villiers poroča o znameniti francoski tragedinji Bartetovi: »Bolj kot je gospo Bartetovo, objokujočo svojega mrtvega otroka prevzemala bolečina, bolj je čutila, kako je naraščal v njej užitek.«<sup>14</sup>

Spričo dejstva, da se morata tako režiser kot igravec spoprijemati z najrazličnejšimi nalogami, ki jima jih zadaja svetovni repertoar, in da se le redkokateri gledališnik lahko specializira na nekaj stilno sorodnih avtorjev, je umljivo, da teh nalog ni mogoče enako zadovoljivo reševati z eno samo formulo. Brechtova teorija igranja nedvomno ustreza njegovi specifični dramatikki, težko pa si zamišljamo po njenih pravilih uprizorjenega Shakespeara ali Williama. Ustvarjalnost režiserja in igravca je prav

<sup>14</sup> André Villiers, *L'Art du comédien*, Paris, 1959.

v tem, da določena načelna spoznanja ustrezno modificirata in prilagajata zahtevam posameznih dramskih tekstov in vlog.

A vrtnimo se k Brechtovemu gledališču; čeprav je Brecht izšel iz kroga ekspresionistov, mu je bila tuja hipertrofija izraznih sredstev, tako značilna za to gledališko smer, Brechtovo gledališče je naravnost skopo v zunanjem izrazu in se odreka vsem čarovnijam odrske tehnike; njegov odrski prostor omejujejo zavese, osvetljuje ga polna, konstantna luč, ne glede na čas in kraj dogajanja. V ta povsem abstraktni prostor pa vnaša Brecht posamezne realistične detajle. Tako vključuje konkretno resničnost v specifično gledališki svet, združuje realnost z gledališčem ter hkrati razrešuje poglavitno dilemo, ki je obstajala v gledališču vse od antinaturalistične reakcije. Prav v to združevanje realizma in teatralnosti je, kot vse kaže, tudi usmerjen današnji gledališki razvoj.

### Situacija sodobnega gledališča in njegove perspektive

»Ljudstvo ima takšno gledališče, kakršnega zasluži, če drži, da ima tudi takšno oblast, kakršno zasluži,« ugotavlja Jean Hort v svojem »Kartelskem gledališču«. Kot ena izmed najbolj kompleksnih in materialno najbolj zahtevnih umetniških panog je bilo gledališče od nekdaj bolj ali manj odvisno od podpore družbe ali pa vplivnih, premožnih posameznikov. V okvir tega članka ne sodi, da bi obravnavali historični razvoj družbenih odnosov do gledališča, pač pa lahko povzamemo osnovno značilnost teh odnosov: in sicer, da je imelo gledališče toliko bolj urejen in pomemben družbeni položaj, čim bolj konsolidirana in kulturno razvita je bila družba, v kateri je nastalo, iz česar logično sledi, da sta položaj gledališča in njegova razvojna stopnja merilo za kulturno raven določene družbe pa tudi za stopnjo njene tolerance oziroma demokratičnosti, ki omogoča umetniški razvoj gledališča. Zakaj kakor gledališče lahko vpliva na oblikovanje človekove zavesti in s tem tudi na oblikovanje tako imenovane kulturne atmosfere, pa recipročno ta atmosfera samo vzpodbuja ali pa hromi, če ne celo zatira razvoj gledališča. In če ugotavlja Jean-Paul Sartre v svojem eseju »Kaj je literatura«, da je »pripovedna umetnost soglasna z enim samim režimom, v katerem ima pripovedništvo svoj smisel: z demokracijo«, ta ugotovitev še toliko bolj velja za gledališče, ki ne more tako kot literatura v predalih čakati na razumevanje prihodnjih rodov, ampak lahko obstaja edinole v sedanjosti.

V sodobni družbi šteje gledališče med najpomembnejše kulturne ustanove in danes je redkokateri kulturni narod brez nacionalnega gledališča, ki ga vzdržuje država, naj bo to v kapitalističnem ali v socialističnem sistemu. Razen teh osrednjih nacionalnih gledališč pa obsega gledališko življenje vrsto gledaliških dejavnosti, ki so večinoma komercialnega, zabavnega in varietejskega značaja, brez izrecnih umetniških pretenzij in kot take ne sodijo k naši temi; pač pa bomo posvetili malo več pozornosti



položaju avantgardnih in eksperimentalnih gledaliških dejavnosti, ki usmerjajo razvoj gledališča kakor tudi razvoj njegovih umetniških meril.

Uveljavljanje takšnih dejavnosti, ki vselej in povsod nastajajo iz odklonilnega odnosa do preživelih oblik, iz negacije konvencionalnih kriterijev, iz stremljenja po oblikovanju novih umetniških načel in zamisli, pa je seveda še toliko bolj odvisno od določenih družbenih dispozicij, se pravi od kulturne ravni družbe in njenega načelnega odnosa do kulture, od njene strpnosti in širine. Nesporno imajo avantgardna gledališka prizadevanja večje možnosti za svojo afirmacijo v kulturnem in demokratičnem ambientu, kjer se kriteriji oblikujejo in razvijajo v okviru posameznih strok ob svobodni izmenjavi stališč in enakopravnem boju mnenj. Čeprav so, ravno kar zadeva avantgardno gledališče, pogoji v kapitalističnih deželah precej različni od tistih v socialističnih, je treba na sploh ugotoviti, da si ta gledališka prizadevanja, kot to že od nekdaj velja za sleherno novatorstvo, zmeraj in povsod s težavo utirajo pot; saj nam tisočletne izkušnje človeštva dokazujejo, da načelna, kritična stališča in dosledno, neprilagodljivo zavzemanje za stvari nujno nahajajo na nerazumevanje in odpor nevednosti, inertnosti in pa osebnih materialnih in oblastniških interesov.

V kapitalističnem sistemu, v sistemu privatne iniciative se avantgardistična gledališka dejavnost vzdržuje večinoma s privatnimi sredstvi najrazličnejšega izvora (prispevki ljubiteljev, renta, zaslužki pri filmu, trgovski dobiček itd.). Kot je po eni strani močna ovira za to dejavnost komercializem, tako po drugi strani konsolidirana družba s svojo kulturno sredino, v kateri prevladujejo strokovna in umetniška merila, vrši selekcijo in daje resnim in kvalitetnim prizadevanjem slej ko prej možnosti za normalne delovne pogoje.

Drugače pa je v socialističnih deželah, kjer kriterij družbeno političnih pozicij razveljavlja vse ostale, kjer se merila ne oblikujejo v strokah samih, ampak jih določa tako imenovani »družbeni interes«, se pravi, interes vsakodnevne politične prakse in njene taktike, spremenljivi, enostranski interes, ki kulture ne obravnava kot enakovreden, integralen del družbenega življenja, ampak se postavlja nad njo in jo podreja interesom. Takšna situacija seveda ne stimulira strokovnih prizadevanj, ki temeljijo na samostojnih, individualnih stališčih, zakaj vsako stališče in mnenje, ki se povsem ne sklada z ustaljenim ali uradnim, že vnaprej vzbuja — milo rečeno — nezaupanje. Razen tega pa že sam nastanek novatorske gledališke dejavnosti, ki je tako kot katerakoli druga umetniška ali znanstvena dejavnost zamisel ali odkritje posameznikov, ne da bi ti posamezniki dobili za to poprej uradni dekret ali mandat, daje v socialistični deželi takšni dejavnosti a priori pečat dvomljivega individualističnega »privatizma«. Odtod tudi skrb uradnih forumov, da obstaja ta dejavnost v kar najskromnejših mejah, da se ne »institucionalizira«, skratka, da ne dobi normalnih delovnih pogojev in možnosti za razvoj. Kulturna dejavnost, ki hoče v socialistični deželi ubirati nekonvencionalna, neuradna pota, je

naprej obsojena na obrobno, priložnostno vegetiranje brez vsake perspektive.<sup>15</sup>

Kakor je družbeno pogojena situacija gledališča, tako so družbeno pogojene tudi perspektive njegovega razvoja. Če po eni strani lahko ugotovimo, da se je gledališče precej izčrpalo v iskanju novih formalnih in tehničnih možnosti in da v njih ni našlo polnega zadoščenja, tako so po drugi strani »kljub svojemu bogastvu te izkušnje trčile na problem, ki ga niso mogle razrešiti, problem življenjske upravičenosti gledališča. Vse to do kraja civilizirano gledališče je prevečala nostalgija po primitivnih oblikah ravno zato, ker je kazalo, da pričajo o času, ko se je zdelo, da dramsko dogajanje neposredno služi čaščenju bogov ali družbi smrtnikov... Prostost sodobnega gledališča, njegovo pomanjkanje temeljne opredelitve, njegova negotovost glede na funkcijo je vznemirjala vso to dobo.<sup>16</sup> Vse pogostejši pojav ljudskih in družbeno angažiranih gledališč, gledaliških festivalov za množice, gledaliških weekendov v delavskih naseljih nedvomno kaže, da si posebno zadnje čase gledališče vztrajno prizadeva najti svojo družbeno funkcijo, svojo družbeno upravičenost in utemeljitev.

Če si ogledamo dosedanje oblike ljudskih gledališč, gledališč, ki so posebej in zavestno hotela prodreti med široke sloje od Gémierovih<sup>17</sup> množičnih spektaklov preko Piskatorjevega politiziranega in Meyerholdovega političnega gledališča pa do Brechtovega epskega in Vilarovega ljudskega gledališča, ugotovimo, da je izmed vseh teh najbolj dognana in uspela zamisel Vilarovega T. N. P. in da lahko služi za zgled tistim gledališkim ustvarjavcem, ki jim gledališče pomeni več kot samo priložnost za osebnostno uveljavljanje, ki v gledališču hočejo in imajo nekaj povedati.

Razen predvojnega Piskatorjevega gledališča je T. N. P. glede na svoj družbeni položaj edino ljudsko gledališče, ki je družbeno kritično in revolucionarno (ali bi morali reči: »je bilo«, glede na to, da je Vilar pred nedavnim zapustil T. N. P.). Druga velika etična vrednota Vilarovega ljudskega gledališča pa je, da za razliko od splošnih, poenostavljenih pojmovanj o »ljudski« umetnosti ne simplificira ne vsebine ne izraza, zato da bi streglo povprečnemu okusu, da bi bilo bolj »ljudsko«, in se odreka vsem cenanim spektakuloznim učinkom; njegov izraz je asketsko preprost, vendar izbran, funkcionalen, estetsko prečiščen in dovršen, brez najmanjšega popuščanja, preračunljivosti in spogledovanja z lahkoverno preproščino. Prav tako zahteven je tudi Vilarov repertoar; čeprav rad posega po delih z aktualno problematiko, zaradi tega ne odstopa od umetniške kvalitete. Prav ta Vilarova zahtevnost do gledavca dokazuje, da njegova gledališka

<sup>15</sup> Te načelne ugotovitve bomo skušali konkretno utemeljiti v posebnem sestavku, posvečenem avantgardni gledališki dejavnosti pri nas.

<sup>16</sup> Silvain Dhomme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*.

<sup>17</sup> Francoski igravec in režiser Firmin Gémier, eden prvih pobornikov za ljudsko gledališče, je po raznih poskusih slednjič ustanovil *Théâtre National Populaire*, ki je bil po svojem osnovnem programu kakor tudi po lokaciji predhodnik Vilarovega T. N. P.



prizadevanja izhajajo iz visoko etičnega odnosa do ljudstva, da Vilar to ljudstvo resnično ceni in spoštuje, da ga ima za enakopravno in enakovredno, in prav zato mu veliko daje. Zakaj, kolikor umetnost od človeka zahteva, toliko mu lahko tudi daje.

Spričo izrazitih tendenc po uveljavljanju socialističnih načel, h kateremu stremi sodobna človeška družba v celoti in ki ga pogajajo zakonitosti današnjega ekonomskega razvoja, bi si upali predvidevati, da bo gledališče prihodnosti predstavljal tip ljudskega gledališča, gledališča za široko občinstvo. Pri tem seveda ne mislimo avditorijev za deset do dvajset tisoč gledavcev, niti ne cenениh spektaklov, praznih circenses ali pa utilitarni-istično propagandnega gledališča, ampak mislimo predvsem gledališče, ki bo sposobno komunicirati z najširšim krogom gledalcev, gledališče, ki naj v estetsko prefinjenem, funkcionalnem, sodobnem in dostopnem gledališkem jeziku preko najvrednejših del svetovne dramatike razodeva občinstvu resnico o včerajšnjem in današnjem človeku in mu kaže resnične, trajne in nespremenljive vrednote, ki dajejo smisel človeškemu življenju.

Pri tem nikakor ne pripisujemo gledališču kakšnega neposrednega pedagoškega učinka in nedvomno je abotno pričakovati, da se bo gledavec kaj bistveno spremenjen vrnil iz gledališča; če ga je delo s svojo uprizoritvijo toliko prevzelo, da razmišlja o njem, da skuša zavzeti svoj odnos do njegovega dogajanja in se ob njem opredeljevati, je to največ, kar gledališče more in hoče doseči. V tem je tudi njegov etični pomen, njegova družbena funkcija, edina, ki jo gledališče lahko ima, če hoče ostati umetnost.

Kot smo omenili na začetku, je sleherna dramska umetnina že sama po sebi angažirana; naloga gledaliških interpretov je, da izbirajo tista dela, ki so po svoji idejni problematiki blizu miselnosti njihove družbe, ki dajejo odgovor na aktualna vprašanja in da ta dela adekvatno, hkrati pa v jeziku svoje dobe predstavlja občinstvu. »Umetniško delo je vrednota, zato ker je poziv,« trdi Sartre; imperativ dramskega dela velja tudi gledališkemu izvajavcu. Gledališče, ki v imenu družbenega angažmaja išče namen gledališča izven sebe samega, ki se podreja kakršnemukoli imperativu od zunaj, se spreminja v poslušno orodje in izgublja svojo vrednost in pomen, svoje umetniško bistvo.

Gledališče prihodnosti, ljudsko gledališče, kakršnega si zamišljamo, ni bolj ali manj simplificirano, učinkovito sredstvo, ki naj kot vsevedni šolnik nazorno uči ljudstvo tega ali onega katekizma ali pa ga omamlja s kičem in senzacijami, zato da ga drži v blaženi nevednosti in letargiji, ampak je umetniško, nekonformno, družbeno kritično gledališče, ki naj v estetskem in etičnem smislu prispeva k notranjemu razvoju posameznika, k oblikovanju njegove človeške in družbene zavesti.

Vprašanje pa je, če in kdaj bo družba takšnim stremljenjem dala možnost, da se bodo lahko v celoti in trajno uresničila. Ta čas pa bo seveda »ljudstvo imelo takšno gledališče, kakršnega zasluži«.

## Dramatični New York\*

Boris Grabnar

Vznemirljivi njujorški Broadway. Eksotični Greenwich village. Razkošna Peta avenija. Pornografska 42. cesta. Trgovska in uradniška Madison avenija. Kramarska Deveta avenija. Elegantna Park avenija. Bučna 57. cesta...

Poslednji tedni moje Amerike. Potovanje od zahodne do vzhodne obale je trajalo več kot dva meseca, zdaj je bil čas, da se umirim, da zberem vtise in misli, da sklenem krog svojih doživetij. A New York občutim nenadoma kot neko čisto novo deželo, kot neko drugačno, višjo Ameriko, rekel bi »super-Ameriko«.

V sobi ne zdržim. Borim se s prahom, ki mi od jutra do večera pobeli črno pohištvo, posteljo in televizor; kot bi zapadel sneg. Okno se slabo zapira, a ni mi jasno, odkod prihaja ta strašni prah v sedmo nadstropje. Zahodni del New Yorka je že na prvi pogled ubožnejši, brez bleska in razkošja, ki sije od Prve do Pete avenije. Hiše so na zunaj grde, sedem in osem nadstropne, ocrnele od avtomobilskih izpuhov in vrag vedi od česa še. Sicer pa govore, da bodo prav kmalu ves ta del podrli in tudi tod okrog zasadili nebotičnike. Mnogi že rasto vzdolž Sedme in Osme avenije. Tu nekje že stoji eleganten skelet petdesetnadstropnega CBS nebotičnika, ki bo največje televizijsko poslopje na svetu. CBS ima zdaj po vsem New Yorku raztresenih več kot štirideset studiev, tu jih bo združil v eno samo celoto.

Odtod je samo nekaj minut do Rockefeller centra, kjer je sedež konkurenčnega omrežja NBC. Nebotične vertikale me spet pritiskajo k tlom, a pomladanski veter prinaša v te »visokogorske« doline prelestno svežino.

Na Broadwayu, in predvsem v Greenwich villageu, uživam v cestnem vrvežu. Tu ni hitenja pešcev in avtomobilov kot na Peti in Madison aveniji in povsod drugod. Tu ljudje postopajo. Tu so veseli zabavni lokali, kjer goje prijetno glasbo, petje, pesniško recitacijo in plesе vseh narodov sveta. Nekateri lokali so na pol gledališča, nekatera gledališča na pol lokali. Izvirnost, improvizacija, dobrodušnost in domačnost.

Srce New Yorka je polno dramatike. Majhne in velike dramatike. Razkošne in skromne. Resne in zabavne. Predvsem zabavne. Tu je svetovna prestolnica zabave. »Fun«, pravijo.

\* Odlomek iz potopisne knjige »Amerika izza ekrana«, ki bo izšla v mariborski založbi »Ozorja«.



Tudi televizijski studiji so v glavnem nekdanja gledališča. Brezobzirno so razbili stare baročne štukature, zabili v stene železne drogove, odstranili razkošne lestence in razmestili banalne reflektorje vseokrog po stropu v dvorani. Odstranili so sedeže in odre spojili z dvoranami. Iz glavnih lož so ustvarili kontrolne sobe. Občinstvo lahko opazuje dogajanje v dvorani samo iz stranskih balkonov in iz lož...

In drame uprizarjajo neprestano, vsak teden novo, ponekod celo vsak dan. In takšnih studijev je baje več kakor sto...

Na Madison aveniji je nebotičnik številka 666. Nekje v triindvajsetem nadstropju pa je zanimiv urad za televizijske informacije, urad, ki ga ni postavilo na noge nobeno izmed konkurenčnih omrežij, temveč je neodvisen od njih. Proučuje njih medsebojni boj, njih konkurenco, dosežke in padce. Mala priročna knjižica, pa razgovori s tem in onim so mi brž odprli pogled na položaj pisatelja v velikem spopadu treh gigantov. Gospod Creshkoff, ki ta urad vodi, ne verjame v blagoslov, ki naj bi ga prinašala konkurenca. Slišal sem mnenje, da je konkurenca danes tako silna, da že uničuje najboljše dosežke človeškega duha, da je mehanizem boja za profit in samo za profit prišel do svoje skrajnosti, do absurda. Pisatelj je prenehal biti svoboden, prenehal je biti nosilec ideje. Sodobna televizijska dramatika je vsa v serijah, vsa podrejena eni sami formuli, o kateri so natančne raziskave dokazale, da je trenutno najbolj uspešna, najbolj komercialna.

Zbirališča novih dramskih besedil so predvsem agencije. Neka velika agencija vlada nekoliko južneje, v starejšem nebotičniku. Tu sem zvedel, da je pisatelj popolnoma svoboden, da agencija kupuje vse mogoče tekst in da je serij toliko, da je skoraj vsako idejo moči nekam vtakniti... Seveda se je treba prilagoditi določenim zahtevam... Sicer pa so pri roki predelovalci.

Na mogočni Madison aveniji je mogoče najti tudi nekaj uradov CBS. Tu me je sprejela prijazna sivolasa gospa Blankenship. Bila je urednica dramskih oddaj od leta 1948 do 1958. To je tudi še zdaj, a samo formalno. Njena serija je mrtva. V glavnem se ukvarja samo z arhivom...

Svoje desetletje televizijske dramatike na CBS mi je prikazala lepo in nazorno, s kapljico osebne grenkobe. Televizijska dramatika je začela torej leta 1948 kulturno in solidno, z velikimi idejami in velikimi možnostmi. Seznam naslovov dramske serije, ki jo je vodila gospa Blankenship, obsega klasično dramatiko od Grkov preko Špancev, Shakespeara in Ibsena do modernih, najbolj znanih evropskih in ameriških tekstov. V televiziji so z novo močjo zaživele adaptacije in dramatizacije mnogih starejših in novejših literarnih del. In kmalu je začela rasti tudi cela generacija televizijskih avtorjev, ki so ustvarili, tako je rekla gospa Blankenship, »zlato dobo televizijske dramatike«. Ti ljudje so Paddy Chayefsky, Tad Mosel, Gore Vidal, Reginald Rose, Robert Alan Aurthur, Horton Foote, Rod Serling, Anne Howard Bailey in drugi.

To so bili pisatelji, ki jim je televizija postala uspešen medij za umetniško izpovedovanje.

A zgodilo se je nekaj nenavadnega. Pokazalo se je namreč, da ima televizija svojo lastno dialektiko in dramatika svojo, ki je čisto drugačna. Nielsonov urad — urad, ki raziskuje mnjenja in okuse televizijskih gledalcev — je dognal, da so najuspešnejše tiste oddaje, tiste dramske serije, ki so naslonjene na kako osrednjo osebo, na zvezdnika ali zvezdnico.

Kadar gre za dobiček, v Ameriki ni usmiljenja. Okrog leta 1958 so enkratne TV drame začele ugašati in naposled povsem ugasnile. Na komercialni televiziji je tako odklenkalo vsem klasičnim delom, Shakespeare je postal tujec, Ibsen dolgočasen, Čehov neznan. Veliki sodobni ameriški dramatik, npr. Artur Miller, Albee, Williams in drugi — so danes daleč od televizije, kot je daleč nebo od zemlje...

Chayefski, Mosel, Rose in drugi so se umaknili v zatišje in zdaj iščejo poti nazaj h gledališču ali k filmu.

Televizijski pisatelj je iz svobodnega ustvarjalca, ki je pisal po lastnem navdihu in iz notranje potrebe, postal nameščenec, ki piše po naročilu, dobiva tedensko plačo in mora v določenem času napisati toliko in toliko dramskih del na to in to temo za tega in tega igralca...

Serijske drame so napolnile televizijske programe od jutra do večera, do polnoči in čez. Presenetljivo enaka je televizijska shema vseh sedmih programov v New Yorku in Los Angelesu, Chicagu in St. Louisu ter vseh večjih mestih od obale do obale. Tri velika omrežja s skoraj šest sto postajami so v glavnem izenačila vse programe — in okuse. Neodvisne, samostojne postaje, ki bi nemara lahko bile drugačne, v hudi konkurenci ne morejo drugega, kot da se trudijo, kako bi jim bile čimbolj podobne...

Bojim se, da mi pri nas nihče ne bo verjel, če povem, koliko je samo v New Yorku videti televizijskih dram in dramtic na dan. Prešteval sem natančno in izločal vse tiste oddaje, ki jih ni moč uvrstiti med čisto dramatiko — in naštel sem 60 do 70 polurnih in enourih dram na dan. Od tega je le 7 do 10 starejših filmov — vse drugo pa so televizijske novitete, ki se nikoli ne ponavljajo...

Televizijska dramatika mora biti vedno nova. Drama na filmu lahko potuje čez ves kontinent od Hollywooda do New Yorka, drama na magnetofonskemu traku od New Yorka do Hollywooda, v obeh središčih pa mora nemoteno teči proizvodnja kot silen veletok. Ta dobiva še nekaj manjših pritokov iz drugih mest.

Odkod toliki igralci, režiserji, pisatelji? V Evropi, pri nas in drugod, sem večkrat slišal o industrializirani umetnosti, o pisanju dram »na tekočem traku«.

A videl sem, da to ni res. Tudi ni res, da bi vse te drame bile napisane na eno samo formulo. Tekočega traku in formule za pisanje dramskih del ni še nihče izumil. Televizijski dramski program je resnično privlačen za povprečnega gledalca, pred sprejemnikom lahko sedi ves dan in dan za dnev in vselej boš videl nekaj novega.

V mnogih dramskih serijah obravnavajo pomembne družbene in človeške probleme. Videl sem vrsto imenitnih igralških in režiserskih dosežkov.



Prav zanimivo bi bilo sestaviti pregled tematike vseh teh neštetihi serij. Sistematično obdelujejo najrazličnejša področja družbenega življenja. Najmanj deset serij obravnava seveda večno popularno zgodovinsko romantiko Amerike: divji zahod. Potem pa si lahko po svoji volji izbiráš drame iz sodobnega življenja. Trenutno so najbolj popularni zdravniki in bolničarke ter njihova doživetja iz belih hodnikov in dvoran. Kajpada so tudi detektivi in policaji v boju zoper kriminal nesmrtni heroji sedanjih dni. Njim se pridružujejo še drugi »dobri duhovi«, ki rešujejo preprostega državljana iz tegob: napr. socialni delavci. Potem učitelji. Življenje prosvetnih delavcev, njih ubadanje z vzgojo neugnane ameriške mladine je še prav posebej dramatično. Psihiatri. Vojaki in oficirji in njihovo potopevanje po vseh deželah Atlantskega pakta ima za ameriškega patriota seveda še prav posebno mikavnost. Vohuni in kontrašpionažna služba. Advokati. Letalci. Znanstveniki in raziskovalci. Farmarji. Športniki...

Vsako področje sodobnega življenja ima svoje heroje, svoje »dobre in zle duhove« in v njih medsebojnem konfliktu vselej zmaga dobro. Dobri duhovi so večni, nastopajo v vsaki oddaji in igrajo jih najbolj priljubljeni zvezdniki in zvezdnice. Zli duhovi pa so vedno drugi, vedno premagani, uničevani, v vsaki novi oddaji vstajajo novi in znova povzročajo težave in nesreče, ki jih je treba premagati...

Morebiti je to formula. Vendar pa je dovolj široka in splošna. Neresnična in neživljenjska je prav gotovo, zakaj vsakdo ve, da v življenju ne zmaguje le dobro. Sicer pa — ali ni tudi aristotelovska tragedija, ki zahteva nesrečen konec in smrt dobrega heroja — nekakšna formula?

Happy end je izum filmskega Hollywooda, novost v končnem dramskem razpletu, najstrožja obveznost za vsako televizijsko serijsko dramo. Happy end je vsesplošen. Včasih boljši včasih slabši, včasih bolj včasih manj verjeten, vselej pa izpeljan s solidnim strokovnim znanjem in spretnostjo. Nazadnje mu gledalec začinja verjeti, oblikuje mu ves pogled na svet in naposled prav zares misli, da se v ameriški družbi vse srečno konča...

Vendar pa vse te drame in dramice, vse te resne in šaljive, problemske in lahkotne serije ameriškega življenja ne idealizirajo, prav nič ne »lakirajo«. Nasprotno, neusmiljeno so kritične, grdo v družbi najraje prikazujejo še grše, kot v resnici je; vtis dobiš, da je po cestah ameriških mest vse polno zločincev z revolverji v žepih, da kraljujejo nasilje, pretepanje, udarci s pestmi, posilstvo, sovraštvo, pohlep, zavist, brezupna revščina, izkoriščanje, neznanje, nizki instinkti, patološki in naklepni umori v vsaki ulici, za vsakim vogalom. A vselej je na delu kak heroj, pa naj bo to bodisi detektiv ali socialni delavec, zdravnik ali učitelj, bodisi znanstvenik, advokat ali športnik, ki sprva zabrede v hude težave, nato pa z močjo svojega duha ali mišic ali obojega — razreši situacijo, da je vse dobro in prav.

Ni dvoma, da se v tem skriva neka posebna obvezna filozofija, nek poseben obvezen pogled na svet, na ameriški način življenja. Obvezna filozofija — v svobodni Ameriki? Takšna trditev se zdi protislovna, nesmiselna in tudi neresnična. Nihče ne bi vanjo privolil. Vendar tu ne gre za

ideologijo v evropskem smislu, temveč za neko vsesplošno miselnost ameriškega človeka. To ni obramba kakega »ameriškega načina življenja«, ni obramba družbenega sistema — nasprotno, njegova kritika. Hkrati pa vera v moč človekove individualnosti. Dober človek ali kakršen koli heroj — in ne družba ali njen sistem — rešuje tegobe življenja.

Kako ljubka naivnost, sem vzkliknil.

Dober okus, predvsem pa tisto, kar ljudje želijo, sem dobil odgovor.

Ta ameriški srečni konec sem kmalu začel razumevati. Prvazaprav je — po Aristotelu — prva nova pogruntacija v svetovni dramaturgiji. Nihče ga ni ukazal ali predpisal, nihče ni napisal obvezne dramaturgije, nikdar nihče nikogar ne posiljuje s kakšno obvezno ideologijo. Happy end je nastal sam po sebi, je sad množične dramske produkcije, rezultat razvoja množičnih občil, filma, radia in televizije, rezultat komercialnih gledališč-zabavišč in vsega tega. In lahko je nastal samo v Amerki, v dinamični deželi, kjer je že tradicija takšna, da so v boju zoper okrutno narodo in neformirano družbo lahko zmagovali in urejale življenje samo izjemne osebnosti. Heroji. Tudi čisto preprosti ljudje so lahko heroji. In ameriško ljudstvo verjame v svoje heroje.

Kako vse drugačna je Evropa s svojo aristotelovsko tragiko, s svojimi žrtvovanimi heroji, s svojo ideološko treznostjo, s katarzami in z junaki, ki padajo zaradi nekih idealov, da bi uredili in spremenil svet!

\*

Nekaj čisto posebnega pa so »soap-opere«. To so kratke, polurne dramice v nadaljevanjih. Na sporedu so vsak dan. Na drugem kanalu (CBS) jih gledam ob dvanajstih, pol enih, štirih in pol petih. Namenjene so gospodinjam in vsem tistim, ki so čez dan doma in utegnejo v tem času sedeti pred sprejemnikom. Soap opera ne pozna takšnih herojev in takšnih zločincev, kot jih lahko gledamo v tedenskih serijah. Tu nastopajo čisto povprečne ameriške družine, ki živijo čisto povprečno življenje in se ubadajo s povprečnimi problemi. Povprečnost je tu pravilo in skrajnost ni niti v smeri dobrega niti v smeri zlega.

Zakonski prepiri, zvestobe in nezvestobe, problemi doraščajočih otrok, vprašanja njihove sreče in nesreče, zadovoljstva, strasti, ljubezni, sovraštva in hrepenenja. Duševne iztirjenosti, zablode, zavisti, obrekovanja, zahrbtnosti in nesebična plemenita dejanja. Vsak dan je neka takšna drama zaključena, nek velik konflikt končan, a nikoli popolnoma, zakaj obvezno je treba tedaj odpreti novega, ki bo rešen naslednjega dne...

Intelektualci soap opere običajno zaničujejo. To je »ženska dramatika«, problemi so »kuhinjski«, ozki, gibljejo se v krogu majhnih družinskih pripetljajev. Res ima soap opera takšno zgodovino. Svoje ime je ta dramatika dobila po milu, ker so jo sprva financirali proizvajalci kuhinjskih potrebščin, mila, detergentov, posodja, jedilnega pribora, začimb, konzerv itd. Ime je ostalo (čeprav je danes sponzar tudi kdo drug) in označuje že prav posebno dramsko zvrst. V zadnjem času je vrsta pisateljev dvignila soap-opero do svojevrstne višine. Nekatere soap-opere se vlečejo že po več let in še jim ni videti konca.



Nihče seveda ne misli, da bi soap-opere predstavljaje kakšno večjo umetniško ali kulturno vrednost. Nedvomno pa so za igralce in režiserje izredno zanimivo področje dela, pustvarile so dramatično podobo sodobne ameriške družine in pokazale globoko razumevanje sodobnih človeških značajev.

V Liederkrantz hallu na 52. cesti sta dva studia CBS. Vsak dan uprizore štiri soap-opere, štiri polurne dramice. Glavni junaki — člani družine — so v glavnem vedno isti, mednje pa stopajo vedno novi ljudje in novi igralci. Tempo dela je uglajen in vsa tehnologija in organizacija dognana do skrajnih podrobnosti.

Od nekod iz Massachuseta prihajajo teksti. Vsak dan. Pisatelji žive nekje izven New Yorka, v samoti... Vsako serijo piše le en avtor, vsak dan napiše po eno dramico brez zamude in brez napake, natančno po zahtevanem konceptu in načrtu, ki je bil prediskutiran in sprejet za vse leto naprej.

Nisem verjel, da sploh kdo zmore napisati vsak dan po eno dramo, pa četudi samo polurno. A z ljudmi, ki so delali v Liederkrantz hallu, ni bilo moč debatirati na dolgo in široko. Vsaka minuta njihovega delovnega časa je bila izpolnjena z natančno predvidenimi opravili.

Pozneje pa sem spoznal gospodično Anne H. Bailey, ki me je prepričala, da je to res. Sama je soap-opere pisala dve leti. Vsak dan eno. Potem je omagala.

Gospodična Anne ima kakih 39 let, začela je v New Yorku, potem prešla v Hollywood in se spet vrnila v New York.

Vprašal sem jo, koliko dram je doslej napisala.

— Kakih šest sto, je odgovorila.

— Koliko?

— Šest sto.

Zaprlo mi je sapo. Pa mi je pojasnila:

— To ni nič posebnega. Imam kolege ko so napisali tudi po nekaj tisoč dramskih del. Jaz sem napisala približno petsto soap-oper, ostale pa so tedenske TV drame, nekaj tudi filmov. Ko prideš v rutino, živiš s svojimi junaki, poznaš jih do obisti, dramska oblika ti je v krvi — in pisalni stroj teče... S svojimi junaki in dogodki živiš in dihaš — drugega življenja nimaš...

— In zakaj ste prenehali? sem vprašal

— Naveličala sem se dokazovati nekaterim producentom in agentom, da imam jaz prav in ne oni. Vselej je kje kak bedak, ki misli, da je pametnejši od avtorja in prepričan je, da mora prav on popravljati in spremenjati... Iščem poti h gledališču ali k filmu. Rada bi spet imela toliko časa, da bi eni sami drami posvetila nekaj mesecev... Nočem več biti »konj v hlevu«.

»Hlev« ali po angleško »stable« pravijo v New Yorku televizijski redakciji. In dramatiki so »konji«.

A televizija je eno. Film je drugo. Gledališče je tretje.

Broadway meče vsako noč v nebo svoje iskre. Reklame žarijo in slepe.

V kinih so na sporedu izbrani najboljši filmi Hollywooda; Kleopatra; Beckett; Kako je bil zavzet Zahod; Amerika, Amerika; Sedem dni v maju; Najboljši človek itd. In tam spodaj ob 42. cesti so lažji in pornografski filmi, kjer se iskrijo veliki svetlobni napisi: »Mladini vstop prepovedan«. Broadway je edinstvena simbioza vsakovrstne dramatike. Kaos, si rečem.

Ne, ni kaos, se popravljam. Vse je natančno utečeno, zrutinirano in uzakonjeno. Vsaka beseda, vsak napis, vsak gib, vsaka misel. Stihija rentabilnosti ima svoje natančno utrjene poti. Boj za existenco je težaven.

A ti ljudje resnično znajo svoj posel.

In vedo, kaj hočejo.

In store, kar morejo.

In zmorejo resnično veliko.

Stihija rentabilnosti poganja Broadway vedno dlje v lahko zabavo. Od leta do leta se zmanjšuje število del z resno vsebino, na Broadwayu kraljujeta musical in lahka komedija. Edini cilj teh predstav je zabavati. Zabavati vedno bolj bravurozno.

Uspeh na Broadwayu je velika in težavna stvar. Vsaka predstava mora doseči velik uspeh, če hoče obstati. Povprečen uspeh je že finančni poraz. Nihče ne sme biti več samo povprečen, vsaka predstava mora biti svojevrsten triumf. Sicer pade. Zato izbirajo dela kar najbolj skrbno in vse, kar proizvajajo, proizvajajo hitro, poceni, z velikim znanjem in seveda z velikimi zaslužki. Broadwayski umetniki so dragi in seveda — odlično organizirani.

Po čudni, pa vendar razumljivi nujnosti sta se tu rodila dva pojma gledališke kulture: »Broadway« in »Off Broadway«. Broadway je danes pojem za standardno lahko zabavo, neresnost in plitvost. Gledališče za najširše občinstvo. Musical in komedija Off Broadway pa so vsa druga gledališča, ki se ukvarjajo z resno, s klasično, z avantgardno ali kakor koli eksperimentalno dramatiko. Nekatera takšna gledališča so samo ulico ali dve od Broadwaya, tako rekoč za vogalom, nekatera pa celo prav na Broadwayu. Lincoln Center Repertory Theater, ki je menda res največje in najmodernejše gledališče na svetu (ima pet ogromnih dvoran), je samo eno ulico od Broadwaya, na 61. cesti in Deveti aveniji — in že pravijo, da je off Broadway. Tu je na sporedu Shakespearov Kralj Lear, Hochhutovo dramo The Deputy uprizarjajo samo nekaj korakov od Broadwaya, Albeejevo »Virginijo Woolf« pa kar na samem Broadwayu. Millerjeva drama »Po padcu« je v Greenwich villageu, na 4. cesti, kar je že precej daleč od Broadwaya. Vendar pa je ves Greenwich village nekakšna posebna bohem-ska varianta Broadwaya.

\*

Spet nekaj čisto posebnega se mi zdi vdor črncev in črnske dramatike na Broadway.

Dramatik William Branch, ki je zdaj televizijski producent, ima za seboj že nekaj uspehov na Broadwayu, pa tudi v Parizu, Londonu in Afriki, ki jo je vso prepotoval. Pravkar se je boril za uprizoritev svoje nove drame. Neki agent ga je vprašal, o čem govori njegova drama.



— O medrasnih problemih, kajpada, je odgovoril.

Agent se je nakremžil:

— Zakaj pa enkrat ne napišete čisto navadne drame? ga je vprašal.

Kakor da bi bila drama o odnosu med obema rasama nekaj, kar ne sodi v »navadno dramatiko«.

William Branch se je bridko smejal, ko mi je s prodornim sarkazmom pripovedoval o težavah in nadlogah in ovirah, ki se z njimi mora boriti črni intelektualec, da bi prodril v svet visoke ameriške kulture. Načeloma tu seveda ni rasizma — a črnici še vedno v njej ne igrajo nobene vloge...

— Njihova dramatika se izgublja v zabavi ali pa drsi v neznane globine absurda in nesmiselnega eksperimentiranja, je rekel. Prav. To je njihova stvar in stvar vsakega avtorja posebej. Mi pa po tej poti ne moremo. Naša kultura je nekaj čisto drugega in drugačna. In to je tudi razumljivo: čeprav napredni beli intelektualci priznavajo upravičenost našega boja — naši problemi vendarle niso njihovi problemi. Mi jih čutimo — oni jih pa v najboljšem primeru samo poznajo... Ne bole jih tako, kot lahko bole samo nas. Vidite, zato bo črni pisatelj govoril vedno o čisto drugih stvareh... To sta dve različni poti literature in dramatike in ne kaže, da bi kdaj prišli skupaj...

— Mislite, da tudi v prihodnosti ni skupne poti? sem vprašal.

— Prepad bo vedno globlji, mi je odgovoril.

— Zakaj? Saj dve diametralno različni naprednosti vendar ne moreta eksistirati...

— Prepad bo vedno globlji, mi je trmasto zatrjeval, vedno globlji bo v življenju in zategadelj tudi v literaturi. Res oblast daje velika sredstva za izobraževanje in splošen dvig črncev. Vsepovsod slišite samo govorjenje o integraciji pa integraciji pa spet integraciji. Kakor da sploh ni ničesar drugega na svetu. In če gledate na množice črncev izolirano, je napredek res velik. Toda beli napredujejo mnogo hitreje. Mi ne moremo dohitevati. Zaostajamo. In to relativno zaostajanje postaja zmeraj večje in strašnejše. Uradni pogledi na odnose med obema rasama so se res v temeljih spremenili, pogledom res ni kaj očitati — dejansko pa je prepad med množico črncev in množico belcev relativno vedno globlji. To boli nas. Ne boli pa belcev. Zato bo tisto, kar bo govoril črni pisatelj, belim vedno nekam zoprno. In na Broadwayu nekomercialno. Tu je belo občinstvo še vedno v veliki večini. Vstopnice so za splošno gmotno raven črncev mnogo predrage...

James Baldwin je nemara trenutno najpomembnejše ime med črnimi dramatikami na Broadwayu. Vsak večer se zbira precejšnja množina črnega občinstva pred nekim gledališčem — spet smo nekaj korakov od Broadwaya — kjer uprizarjajo njegovo dramo »Blues for Mr. Charlie« (»Žalostinka za gospodom Charliem«). Samo na tej predstavi smo bili beli v odločni manjšini.

Žalostinka za gospodom Charliem je borbena črnska drama, najraje bi rekel kar »agitka«, tako hudo je angažirana za črnsko revolucijo. Črni junaki te drame nihajo med religijo in junaštvom, med nasiljem in nenasiljem. In čeprav je njeno dogajanje postavljeno nekam globoko na Jug,

v majhno, neznano mestece, je bržkone tudi za naprednega belega Njujorčana vsaj malce neprijetna, tako brezobzirno grebe po javnih, privatnih in celo intimnih odnosih med obema rasama. Po formi je nekam millerska — retrospektive in spomini — zakaj za raziskavo umora gospoda Charlija gre, ki je bil razborit črnski revolucionar.

Črnska dramatika je »jezna dramatika«, jasna in logična, brez hlastanja po novih oblikah in skoraj brez eksperimentiranja. Neusmiljeno je realistična in včasih — vsaj formalno — tudi pod vplivom Brechta, bi rekel. Udariti hoče, mobilizirati, angažirati...

Kakšen čuden kontrast v primerjavi z musicali »Smešna deklica« ali napr. »Kako uspeš v službi, ne da bi zares poskusil« in drugi deli v neposredni soseščini na blestečem in iskrečem Broadwayu...

\*

Vse to — televizija in film, Broadway in off Broadway, črna in bela dramatika, eksperimenti po kletah v Greenwich villageu, improvizacije, musicali, komedije, gledališča v lokalih in lokali v gledališčih — pa seveda ni vse, kar napolnjuje dramatično življenje njujorške dramatike.

Tam daleč na severu — na zahodnem robu samega Harlema — je znamenita Columbijska univerza, z dramskimi seminarji, ki jih obiskuje nekaj sto študentov in ki imajo tudi svoje gledališče.

In podobne tečaje ima tudi New York University v Greenwich villageu in še vsaka druga univerza.

In v neki mali dvoranci na 52. cesti deluje nekakšen klub New Dramatist Committee, kjer vsak teden uprizore novo dramo vedno novega vtorja in se odvijajo med gledalci — v glavnem so to tudi sami avtorji, režiserji in igralci — žolčne diskusije.

Na zahodni strani 44. ceste je znameniti Strassbergov seminar ali »Actor's Studio« — prav tako živi vrvež mladih igralcev in avtorjev in režiserjev, ki tu drug nad drugim in drug pred drugim preskušajo svoje moči. Vsak teden nova, iščoča, presenetljiva dramska noviteta.

To niso središča komercializma in zaslužkarstva. Tu ni nobene službe in nobenega honorarja. Ti ljudje samo iščejo nova pota in nove ideje mimo aktualnih potreb gledališča in filma in televizije. Srečujejo se med kričavo, ponujajočo, profitarsko, industrializirano kulturo množic — a vendar delujejo in iščejo mimo nje. Na stotine in tisoče jih je, ki se bore za svoj obstoj in vedo, da bodo kot umetniki lahko obstali samo z močno in izvirno ustvarjalno silo. In vsi po vrsti zaničujejo komercialno televizijo in razkošna gledališča in cenijo tisto umetnost, ki se odvija v skromnih dvoranicah s škripajočimi stoli na starih, včasih že gnilih deskah...

V njihovih dramskih delih seveda gospodari vpliv Becketta in Ionesca in Geneta, a zdi se, da dramatika absurda, ki je tako naglo preplavala ocean, dobiva v New Yorku čisto drugačne barve. Predvsem ni več tako zelo absurda. Tudi ni več tako zelo nelogična in nerazumljiva. In ni več tako brez dramske zgradbe. Vsekakor računa na privlačnost in napetost — kar je mogoče vpliv komercialne dramatike, ki jo obkoljuje od vseh strani, ali pa dežele same, ki je drugačna kot Evropa. Vse je bolj lahkotno,



razumljivo, prijetno, napeto, duhovito. A seksus jih muči in postaja vse bolj in bolj eksotičen, zamorjen in eksploziven, antipoetičen in iztirjen.

Tudi nekaj mladih črncev je med njimi. Najbrž premalo, da bi sorazmerno zastopali množico črncev na cesti. Tudi ti pišejo o medrasnih problemih, o medrasnem seksu pa še prav posebej. In ta je še bolj grob, brezčustven, orgijastičen in kontroverzen.

Mislím, da ni moč postaviti nikakršnih znanstvenih, polznanstvenih ali kritičnih ali samo impresivnih oznak. Preveč je vsega in preveč je vse v gibanju in vrvenju...

\*

V nekem razredu na New York University sem nekega dne govoril o slovenskem gledališču, filmu in televiziji, o Sterijinem pozorju in o jugoslovnski dramski kulturi.

Navada je, da študentje tudi vprašujejo. Med drugimi je vstal tudi mlad fant in rekel:

— Zelo me zanima odnos filma in družbe v različnih evropskih državah. Tukaj mi nekaj ni jasno. Zdi se, da je uspeh kake nacionalne filmske kulture v direktni odvisnosti od stopnje demokratičnosti nekega družbenega sistema. Mnogo primerov potrjuje takšno misel, napr. angleški, francoski, italijanski film. Sovjetski film je poslal v svet nekaj čudovitih filmov šele po Stalinovi smrti, po tako imenovani odjugi. O poljskem filmu vse do leta 1956 nihče ni ničesar vedel. Tedaj — po politični sprostítvi — pa je doživel pravo eksplozijo svetovnih uspehov. Na drugi strani pa je zlasti španski film doživel prav tako vrsto imenitnih uspehov, čeprav Frankov režim ni prav v ničemer popustil. To dejstvo našo trditev vsaj deloma demantira. In demantira jo tudi Jugoslavija. Tu je sprostitev nastopila že leta 1948. Zakaj pa se vaš film sploh ni uveljavil, niti tedaj niti pozneje?

Vprašanje me je presenetilo. Sicer pa — ali ni to vprašanje, ki se nad njim lomijo kopja mnogih naših filmskih kritikov, teoretikov in praktikov? Kaj naj odgovorim?

— Mislím, sem rekel, da bi bili filmski delavci v Jugoslaviji zelo veseli, če bi si oni sami znali na to vprašanje odgovoriti. Morda bi potem znali odpraviti tudi vzroke naših številnih neuspehov v tujini. Izdelali smo mnogo filmov, ki so bili in so pri nas doma izredno uspešni — drugih dežel pa skoraj ne zanimajo. Zakaj? To je težko vprašanje. Morebili smo premalo kozmopoliti, mogoče so naše življenje, mišljenje in ustvarjanje preveč specifični... Mogoče, pravim. Eden izmed mnogih vzrokov je tudi, da smo bili na politično sprostitev filmsko nepripravljeni. Situacija pri nas leta 1948 je bila čisto drugačna kot na Poljskem leta 1956. Na Poljskem so nakopičene ideje že davno pritiskale na birokratske bariere. In bilo je že dovolj strokovnega znanja in filmske tradicije. Zato je tedaj lahko nastopila »eksplozija«. Jugoslavija pa se leta 1948 še ni izkopala iz vojnega opustošenja, bilo je še zelo malo poznavalcev filmske tehnike, splošno znanje začetniško, tradicije skoraj nobene... Zato je seveda razumljivo, da nobene »eksplozije« uspehov ni moglo biti... To seveda samo

delno odgovarja na zastavljeno vprašanje, zakaj žalostno je priznati, da nenadnega visokega nivoja poljskega filma nismo mogli doseči niti v počasnem in mirnem razvoju... V Jugoslaviji še zdaj ni šol za filmske ustvarjalce in za dramske pisce, kot so v Ameriki in, kakor vem, tudi na Poljskem... Vsakdo se mora v Jugoslaviji vsega naučiti sam...

Vem, da na bistro študentovo vprašanje nisem zadovoljivo odgovoril. Vprašanje me je potem mučilo še dneve in tedne.

In še danes me muči...

## **Odprta vprašanja spomeniškega varstva slovenskih obmorskih mest (Koper, Izola, Piran)\***

Stane Bernik

Kako daleč sežejo začetki razvoja naših mest, lahko samo sklepamo. Zanesljivih podatkov, na katere bi lahko oprli naše domneve, ni niti toliko, da bi mogli ustvariti vsaj približno sliko v času, ko jih omenjajo kot razvita istrska mesta. Drobcji arheoloških najdb, katerih izvir izhaja bodisi iz samih mest, bodisi iz njihove neposredne okolice, le deloma prispevajo k večji verjetnosti izhodiščnih hipotez v raziskovanju njihovih genetskih prvin. Slej ko prej pa lahko sprejmemo za gotovo dejstvo, da Koper, Izola in Piran navezujejo na urbano tradicijo antičnega kulturnega prostora, ki sega preko rimskega in grškega, tja do kulture ilirsko-keltskih plemen. Neposredno urbano kontinuiteto moremo pokazati sicer le v Kopru in Piranu, kjer zasledimo tipična primera razraščanja rimskih mestnih naselbin, v Izoli pa le posredno, saj je verjetno prevzela urbano tradicijo rimskega naselja Haliaetum, katerega sledove najdemo v bližnjem Sansimonovem zalivu.

Sorodnosti genetskega izvora naših treh mest ustreza tudi sorodnost činiteljev, ki so neposredno vplivali na njihovo oblikovanje. Če se najprej omejimo na demogeografski faktor, in sicer na njegovo prvo sestavino,

\* Pričujoči prispevek je nastal na osnovi obsežnejše študije o razvoju in oblikovanju historičnih urbanskih aglomeracij ob slovenski obali, ki sem jo zagovarjal kot diplomsko delo v maju 1964, z naslovom ORGANIZEM SLOVENSkih PRIMORSKIH MEST (KOPER, IZOLA, PIRAN). Tekst je bil predložen simpoziju VARSTVO IN OBLIKOVANJE KULTURNE POKRAJINE SLOVENIJE, ki je bil v Piranu od 24. do 27. 3. 1963 v organizaciji društva konservatorskih delavcev Jugoslavije, podružnice za Slovenijo in urbanističnega društva Slovenije.



bomo ugotovili, da je bila narodnostna in socialna strukturiranost vseh treh mest v njihovem celotnem razvoju skoraj identična. Med prvotno staroromansko mestno prebivalstvo, ki je bilo nosilec municipalne samostojnosti, se s politično in z gospodarsko podreditvijo Serenissimi (Koper leta 1279, Izola 1280 in Piran 1283) čedalje bolj penetrira italijanski etnični element. Seyeda se vspešno s tem dviga tudi penetracija slovenskega etničnega elementa, ki je tvoril neposredno zaledje mest. Ti premiki nikoli niso bili posebno veliki; izrazitejši postanejo po padcu beneške republike (1797), zlasti pa ob koncu 19. stoletja, v času razmeroma močne industrializacije. Ne glede na to pa ostane vse do leta 1945 v mestih močno prevladujoč italijanski (romanski) etnični element.

Tudi socialna strukturiranost mestnega prebivalstva je bila docela enaka. Poleg močnega patricijskega elementa (nobili) ter klera in menihov, ki so vseskozi imeli v rokah niti gospodarskega življenja, sestavljajo večino mestnega prebivalstva popolani (tudi paolani) — preprostoniki, ki se ukvarjajo predvsem s tremi dejavnostmi: obrtjo in trgovino na drobno, v večini pa z ribištvom in obdelovanjem polj v neposrednem zaledju mest. Ta sestav mestnega prebivalstva se je jasno očrtal tudi v oblikovanju urbanskega organizma, kar lahko še zdaj razberemo v vseh treh mestih, čeprav so bila prav območja, kjer so prebivali popolani, najbolj načeta (zlasti v Piranu ob koncu 19. stoletja in v Kopru) s posegi v našem času.

Ugodne geomorfološke danosti in blago mediteransko podnebje sta nudila zelo primeren naravni okvir za razvoj naših mest. Zrasla so na najrodovitnejšem delu istrskega polotoka, pod zelenimi pobočji Šavrinških brd, ki oblikujejo pestro obalo slovenskega morja od Debelega rtiča do izliva Dragonje. Pogled na to krajino nam obvisi v slikovitem izmenjavanju strmih pobočij, obraščenih deloma z brnistro, in zelenih terasastih polic nizkih ravnin z geometrijo obdelanih polj in zrcalnih ploskev solin, globokih drag in zalivov, ki so jih izdolbli tisoč in tisočletni udarci valov v mehka flišna pobočja. Nepogrešljivo sestavino te marine oblikujejo kopasti oblaki, ki se pripode od celine preko Šavrinov, dokler ne obvisijo na daljnem sinjem obzorju. Sredi tega ubranega sveta so se na meji dveh elementov — skoraj v morju — varno vgnezdila naša mesta. Koper si je izbral za svoje domovanje otoček med izlivi Rižane in Badaševice, Izola se je stisnila na prisojni rebri otočka pred plodovito ravnico v bližini Sansimonovega zaliva, Piran pa se je utaboril na Piranskem polotoku, ki se z dolgim jezičkom — Punto, kjer se je spočelo njegovo najstarejše jedro, izteguje daleč v modre globine tržaškega zaliva. In če katera mesta dolgujejo svoj obstoj, blaginjo in slavo svetu, na katerem so zrasla, potem so to Koper, Izola in Piran. Brez izredno rodovitnega zaledja, ki je oskrbovalo mesta s poljedelskimi pridelki in dajalo osnovni surovini za trgovanje — vino in olje, brez bogatih solinskih polj, katerih pridelke so tovorili na Kranjsko in v druge dežele, brez bogatega ulova rib, ki ga ponujajo morske globine ob zahodni Istri, bi bila usoda naših mest kaj drugačna. Na videz zaprta, vase vklenjena mesta so dejansko vršički organizmov, ki so pognali globoke korenine v svet okoli njih. Sicer pa tudi mesta sama

dovolj zgovorno odsevajo to navezanost in odvisnost, vidimo ju v njihovem tkivu in njihovi preteklosti.

Naš čas snuje prihodnost mest na istih prvinah, dodaja pa še nove, dinamičnejše, obsežnejše in sodobnejše. Morebiti se to najbolj kaže v težnji k odprtosti, ki je toliko bolj izrazita, ker je petrificirani okvir, kot izraz gospodarske stagnacije pred koncem 19. stoletja, nujno zahteval njegovo porušitev in razraščanje historične aglomeracije preko danega okvirja. Te težnje so bile najizrazitejše v Izoli in Piranu. Že takrat so se oprožila nekatera vprašanja, s katerimi se odločneje srečujemo pravzaprav šele danes. Izolani so izbrali pot kompromisa; historično jedro so pustili nedotaknjeno (razen delnih posegov), pričeli pa so urbanizirati severovzhodni del nekdanjega otoka, kjer so sezidali tovarno za predelavo in konzerviranje rib Ampelea, in pa neposredno celinsko zaledje, ki se je v začetku 19. stoletja, potem ko so dokončno zasuli jarek, ki ju je ločeval, organsko združilo z nekdanjim otokom. Piran zaradi drugačne konfiguracije terena ni mogel ubrati podobne poti, ki je, kot vemo, značilna za pospešeno urbanizacijo, inicirano z naglo industrializacijo. Mesto se je pričelo razširjati na nasipih, kjer je nastala ob koncu 19. stoletja strnjena veriga palač in v ozkem pasu pod klifom Mogorona ob novi cesti Piran-Portorož. Čeprav že ti posegi v mestni organizem odpirajo kopico vprašanj (saj gre v malem za ista načela urbanizacije kot v Trstu in na Reki, ki sta bila v tem času tako kot Piran pod avstrijsko upravo), nas bo danes bolj kot to zanimal problem Tartinijevega trga, ki je bil sicer že podrobneje obdelan v študiji Pahorja in Kovičeve\*. Gre za posege v osrčje piranskega organizma, in sicer v njegove najobčutljivejše sestavne prvine. Oglejmo si njihovo kronološko zaporedje: v drugi polovici 18. stoletja zrase na mestu stare loggie (verjetno iz leta 1372) poznobaročna palača Kazine, leta 1818 preobleče dunajski arhitekt Pietro Nobile cerkvico sv. Petra, ki je že leta 1272 samevala ob notranjem zalivu, v klasacistično formo, v osemdesetih letih 19. stoletja rekonstruirajo staro fontico (iz leta 1301) s klasicistično zasnovano fasado, leta 1877 porušijo staro občinsko palačo (temeljni kamen ji je leta 1291 položil župan Matteo Monollesso), ki je na svojem obličju odsevala ubrano sožitje slogovnih prvin, od romanskih do baročnih, na njenem mestu zrase dve leti pozneje nova občinska palača v duhu poznorenesančne slogovne izreke, in naposled: med najpomembnejšimi posegi je treba omeniti še zasutje mandrača (notranje пристanišče) ter porušitev dviznega mostička leta 1894. Mimogrede omenimo še pobaročenje nekaterih fasad ob trgu, strnitev več fasad v enotne fasadne fronte in obdelavo psevdogotske fasade v začetku našega stoletja. S spomeniško varstvenega vidika moramo žal ugotoviti, da je trg s temi posegi okrnjen v svoji izvirnosti, saj se je porušil historični slogovni kontinuum v njegovi zaključni genetski potezi, ki je zgovorno odsevala časovno opredeljivo oblikovanje tega trga. Vse to se je dogajalo v času, ko je bil smisel za spomeniške vrednote dokaj živ, zato je lahko sklepamo, da je šlo v precejšnji meri

\* Kovič Breda — Pahor Miroslav, O zgodovinskem in arhitektonskem razvoju Tartinijevega trga v Piranu, Kronika, Ljubljana (VI. letnik), 2. zvezek.



tudi za »ignoriranje« lastne preteklosti, čeprav je treba upoštevati že omejnjeni podatek, da si Piran v glavnem ni mogel privoščiti zadovoljevanja potreb po novih prostorskih kapacitetah izven že ustaljene mestne aglomeracije. Za razumevanje tega vprašanja pa je vsekakor bolj pomembna očitna težnja k ohranitvi funkcionalne vloge prostora v širšem urbanskem organizmu, ki je v našem primeru nedvomno primarnega pomena in z zornega kota sodobnih spomeniškovarstvenih načel vsekakor sprejemljiva. Dejstvo je, da ugotavljamo danes na Tartinijevem trgu pestro skalo arhitekturnega slogovnega izraza od gotike do psevdogotike iz začetka našega stoletja. Omenjeni posegi se kažejo kot »normalna« krivulja stavbnega razvoja, saj v svojih glavnih obrisih ustrezajo težnjam, ki so v tem obdobju oblikovale evropsko arhitekturo in avstrijsko metropolo Dunaj, po kateri se v 19. stoletju Piran očitno zgleduje. Poznobaročnemu izrazu Kazine sledi klasicistična arhitektura sv. Petra in nje odmevi v sodnijski palači, v sedemdesetih letih pa se uveljavi historizirajoča arhitektura v vsej svoji razsežnosti v »poznorenesančni« občinski palači tržaškega arhitekta Righettija. Zaključni člen v tej verigi tvori vsekakor problematična psevdogotska fasada, ki je nastala na nasprotnem koncu Benečanke ob izteku Ulice svobode v trg.

Kakor lahko danes tožimo za izgubljenimi spomeniki in obsojamo morebiti nedomišljene sklepe takratnih občinskih uprav, moramo ugotoviti tudi, da so prostorske kvalitete Tartinijevega trga ostale skorajda intaktne, kljub delno porušenemu merilu (zvišanje gabarita in večji poudarki na masah). Še vedno so se ohranila prvinska prostorska razmerja: zaključenost trga; stavbe, ki se razvijajo v drugem planu, so ohranile sooblikovalno vlogo, prav tako obzidje in bujen pas vegetacije pred njim; komunikalnost kompozicijske dominante mestnega organizma se je v celoti ohranila. Še celo več, s postavitvijo Tartinijevega spomenika (1896) za najznačilnejši pogled v osi zvonika se je vizualna povezanost še bolj poglobila. Zasutje mandrača pomeni nedvomno najboljčutljivejšo izgubo. Lahko rečemo, da je predstavljal najslikovitejšo in najbolj tipično mediteransko prvino, ki je soustvarjala ambient piranskega trga.

Namen tega kratkega prikaza je bil predvsem v tem, da pokaže na prisotnost prostorske tradicije, ki je bila odločilna za posege 19. stoletja v že formiran urbanski organizem. Podrobnejša obravnava bi seveda zahtevala več časa. Iz istega razloga nisem mogel izpeljati do konca tudi nekaterih nakazanih misli. Iz napisanega pa je več kot razvidno, da se je vprašanje, ki ga danes srečujemo na primer v Kopru, v načelni obliki pokazalo že mnogo prej v Piranu.

*Nadaljevanje prihodnjic*

## Pregled zgodovine religij

Pred kratkim se je na našem knjižnem trgu, v srbohrvaškem prevodu, pojavilo delo\* znanega italijanskega marksista Ambrogio Doninija, ki je strokovnjak za zgodovino krščanstva. Delo bo kmalu izšlo tudi v slovenskem prevodu.

Avtor velja v Italiji in Ameriki za enega najboljših zgodovinarjev krščanstva. S tega področja je objavil že več znanih, tehtnih del. Zaradi marksistične in antifašistične usmerjenosti je moral pred drugo svetovno vojno pobegniti iz Italije v Ameriko; tam je nadaljeval predavanja na Smith Collegeu in Jefferson School v New Yorku. Po končani vojni se je vrnil v domovino in sedaj nadaljuje svoje znanstveno in pedagoško delo na rimskem vseučilišču.

»Pregled zgodovine religij« je njegovo najnovejšo delo, izdano prvič 1959, a je že naslednje leto doživelo drugo izdajo. Da bi dobili vsaj grobo predstavo o obsegu obravnavanih problemov, naj navedem glavna poglavja: Nekoliko vprašanj o metodi, Kako nastaja religija, »Totem« in »Tabu«, Animizem in fetišizem, Obredi in kultu avstralskih plemen, Religija antične sužnjeposestniške družbe: Egipt, Asirija in Babilonija, Dve religiji Grčije, Predrimski judaizem, Verski aspekti velikih sužnjenskih uporov, Mit o odrešenju, Na pragu krščanstva, Rokopisi z obale Mrtvega morja, Skupnost Nove zaveze, Jezus Kristus: mit in stvarnost. Buda, Konfucij in Mohamed, Elementi stvarne zgodovine krščanstva.

Bilo bi seveda preobsežno, če bi se skušal ustaviti pri vsakem poglavju, drugič pa tudi kot laik na tem področju za tako delo nisem poklican. Ustavil bi se le pri karakteristikah, ki po mojem mnenju odlikujejo to delo pred tistimi, ki obravnavajo to področje in s katerimi se je slovenski bralec že lahko seznanil, to sta predvsem knjigi: Karel Kautsky »Izvor krščanstva« in Charles Hainchelin »Izvor religije«.

Doninijevo delo se od drugih nedvomno razločuje že po tem, kar je seveda naravno, da upošteva najnovejša dognanja in odkritja. To velja predvsem za odkrite starinske rokopise, kumranske rokopise, imenovane po kraju Kumran, ki leži zahodno od brega Mrtvega morja. Knjiga nadalje podaja osnovne, četudi zelo skope podatke o islamu, budizmu in brahmanizmu kot treh velikih svetovnih religijah poleg krščanstva. Sodeč po naslovu knjige, bi bralec pričakoval bolj bogate, n drobno izdelane slike o teh religijah, vsaj toliko, kot je avtor to storil glede starega Egipta, Babilonije in Asirije. Prijetna novost za slovenskega braleca, ki se amatersko zanima za ta vprašanja, je vsekakor precizna etimološka, jezikovna analiza, ki sijajno osvetljuje številne religiozne pojme in tako s svoje strani kaže njihov izvir in zvezo z družbeno-ekonomskim položajem ljudi. Nič podobnega ne najdemo v prevedenih knjigah Kautskega in Hainchelina. Najbolj pa knjigo v celoti odlikuje to, da skuša kolikor mogoče realizirati, uveljaviti tisto načelo raziskovanja pri religioznih pojavih, ki ga je navedel Marx v Kapitalu, namreč da ni težko najti posvetno vsebino religioznih predstav, da pa je zelo težka obrnjena pot: izvesti religiozne predstave iz stvarnega, življenjskega procesa ljudi, in to pomeni za Marxa edino pravilno pot znanstvenega raziskovanja tega pojava. Če sedaj povrh povem, da uporablja Donini marksistično zgodovinsko metodo raziskovanja, še nisem nič povedal o tem, kakšen je rezultat te metode. Dobro vemo, da so mnogi marksisti prisegli na svojo metodo, rezultat pa je bil kljub vsemu govorjenju o dialektičnih povezavah zelo klavrn. Navedel bom nekaj primerov iz Doninijevega dela, za katere menim, da sijajno kažejo, kako je mogoče izvesti najbolj abstraktne religiozne ideje iz družbeno-ekonomskega položaja ljudi, njihovega

\* Ambrogio Donini: Pregled zgodovine religij, Naprijed 1964 — Zagreb



načina delovanja, ne da bi zapadli v poenostavljanje in pačenje kompleksnosti problema, tako da se pri tem stalno zavedamo, da ekonomija sama iz sebe neposredno ne poraja nobene religije, filozofije, umetnosti itd.

Doninijevo izhodišče je, prvič, da je zgodovina religij eden izmed vsestranskih načinov, kako spoznamo samo zgodovino družbe (mislim, da to velja do neke meje za vsako posebno zgodovino. Ta »do neke meje« pa je ravno meja, zakonitost tega posebnega predmeta (posebne zgodovine); drugič, da ljudje nikdar ne izražajo ideje, katere niso tako ali drugače izkusili v svojem življenju. Tako je npr. pojem STVARJENJA povsem neznan prvobitnemu človeku. Da bi ta pojem ustvaril, je človek moral najprej izkusiti, kaj je PRO-IZ-VOD-NJA. Moral je torej prej postati resničen proizvajalec, da bi lahko ustvaril ta pojem. Dokler je bil član klana samo nabiralec sadežev, primitiven lovec, dokler ni sam iz surovega kamna po dolgotrajni prehojeni poti USTVARIL, izdelal sekire ali kakšnega drugega orodja, ki ga ni bilo moč najti nikjer v naravi, toliko časa ni začutil svoje osebnosti, ni začutil sebe kot proizvajalca, zato tudi ni mogel biti proizvajalec pojma ustvarjanja, stvarjenja. Človek prvotne skupnosti si ni zastavljal vprašanja, kdo je ustvaril svet ali kdo je ustvaril človeka, njega samega. K tej Doninijevi ugotovitvi bi bila umestna pripomba: če si človek davnine ni zastavljal teh vprašanj, ker ni imel izkušenj v proizvodnji, si jih človek socialistične, komunistične družbe ne bo zastavljal zato, ker bo sebe v vseh dimenzijah izkusil kot proizvajalca, kot proizvajalca, ki proizvaja sebe in človeško naravo v vse večjih, univerzalnejših razmerjih.

Donini s svojimi izvajanja sijajno zavrača racionalistične zgodovinarje religij, ki hočejo vse bogastvo religioznih predstav razložiti iz potrebe človekove razlage in hočejo torej človeka prvotne skupnosti predstaviti kot nekega intelektualnega invalida, ki mučno čuti svojo nizko stopnjo inteligenčnega kvocienta in ga hoče zato za vsako ceno vzdigniti s tem, da bi pojasnil vse, kar mu je nejasno. Tukaj lahko dodam, da se je taka manira v določenem obdobju uveljavila ne samo na področju zgodovine religij, temveč jo srečujemo tudi na področju ekonomske misli, recimo pri Ricardu in Proudhonu. Tudi Proudhon si je zamislil posameznika, ki proizvaja in se mu nenadoma prsveti v glavi, da bi bilo veliko bolj ekonomično, če bi svojim kolegom »predlagal«, da bi se delo razdelilo. Osnove take metode sta odlično razkrila in osmešila Marx in Engels.

Donini v nasprotju s številnimi zgodovinarji, ki začenjajo s kultom čaščenja mrtvih, s kultom lobanje itd., začinja s totemizmom, ker je to vladajoči sorodstveni odnos kot ekonomski odnos in je zato najstarejša oblika ideološke sistematizacije vseh izkušenj prvotne skupnosti. Sele iz tega vladajočega odnosa je mogoče razložiti vse druge kulte te družbene epohe. To je hkrati podstavka vseh religij tistih družb, ki so šle v fazo režima privatne lastnine. Ta prijem je zelo analogen, in menim, da je na tem področju upravičen, metodi politične ekonomije Karla Marxa. Analogija je uspešna zato, ker je Donini temeljito zavrnil klasifikacijo religij na »naravne in zgodovinske« ali na »monoteistične in politeistične« ipd. Doninijeva klasifikacija izhaja iz klasifikacije družbeno-ekonomskih formacij. Glede prve razdelitve, ki jo srečujemo že pri Heglu, je Donini ostroumno pripomnil, da vključuje svojevrstno pojmovanje odnosa med naravo in zgodovino.

Donini je nasproti tistim koncepcijam, ki postavljajo strah za temeljni izvir religije, postavil kardinalno tezo, da je strah pred drugim človekom prej kot strah pred bogovi, pred naravnimi pojavi. Prav tako je pojem duše v nasprotju s tradicionalnimi interpretacijami uspešno izpeljal iz posvetne osnove, ko pravi, da se pojem duše v zgodovini totemistične skupnosti pojavi šele tedaj, ko človek na odnose pojavov, ki gospodarijo izkušnji te skupnosti, začne gledati kot na odnose med ljudmi. Totemistično skupnost v njenem začetku obvladuje edino nasprotje človek—narava, ne nasprotja med ljudmi.

Pri pojmu odrešenja, odkupitve, Donini ugotavlja, da se ta v obliki izdelane koncepcije ne kaže pri tistih narodih, ki niso dosegli stopnje razvitega sužnjeposestniškega sistema, kot je to pri Slovanih, Germanih in delno pri

Arabcih. Zato po avtorju ni naključje, da se je v tem razdobju, v katerem je bila osnovni tip družbe orientalska monarhija, mesija pojavil v podobi vladarja, kralja. Ta pojem je tuj najstarejšim oblikam obreda in mita in ga ne najdemo niti pri samem hebrejskem narodu, dokler palestinske skupnosti na osnovi bolj razvitega suženjstva niso izkusile družbenega in nacionalnega zatiranja. Pojem odkupa, odrešitve, je Donini sijajno izvedel iz sužnjeposestniškega sistema in pravi, da sama beseda ODKUP izvira iz stvarne odkupitve sužnja, ki se je lahko zgodila na tri načine: ali ga je osvobodil gospodar, ali se je sam odkupil z delom, ali pa ga je odkupil kdo drug. Krščanstvo je ravno to tretjo možnost materialnega odkupa spremenilo v moralni odkup, in po Doniniju je to eden najzanimivejših vidikov pri procesu odtujitve človekove izkušnje o stvarnosti na področje fantazije. Kautsky pri tem konkretnem dejstvu še zdaleč ni šel v tako globino, temveč se v svoji knjigi zadovoljuje z ugotovitvijo, da je teza »blagor ubogim«, namreč tako ubogim, da morajo priti, prešla v »blagor ubogim na duhu«, ki pomeni duševno bolne, zmedene ljudi.

Pri vsaki komparaciji religioznih dejstev preti nevarnost, da se zadovoljimo z ugotovitvijo: da, saj ta pojav smo že srečali pri Babiloncih, Asircih itd. S tem seveda pojava nismo še prav nič pojasnili, temveč smo ga samo iz enega religioznega jezika prevedli v drugega. Na stopnji take razlage sta pri mnogih dejstvih obtičala tudi Hainchelin in Kautsky. To je seveda do neke meje pogojeno tudi s stopnjo raziskanega problema. Zelo lepo je Donini ob razvoju imena »demiurg« prikazal, kako bogovi tistega sloja, ki postaja obrejen, postajajo toliko podrejeni, kolikor postaja ta sloj, razred, sam podrejen. »Demiurg« je v grščini prvotno pomenil obrtnik, delavec; pri tem je bil svobodni delavec postavljen proti sužnju. To ime je med podrejenimi stanovi sčasoma dobilo pomen »tvorec vsega«, bog, stvarnik sveta, toda Platon je dal temu pojmu v Timeju že prezirljiv pomen. V neoplatonistični in gnostični filozofiji je »demiurg« nižji bog, ki ustvarja materialni svet, po zamisli nekega vzora, ideje, torej prav tako, kot je ravnal v svojem proizvodnem procesu obrtnik. Sedaj je manjkal samo še majhen korak, da tega boga naredijo odgovornega za bol in krivičnost, in mu dajo negativen predznak. To so nekatere struje zgodnjega krščanstva tudi storile. Takih primerov subtilnega izvajanja religioznih predstav iz posvetne osnove pri Doniniju ni malo, in ravno to je odlika njegovega dela, saj težava ni samo v splošni pojasnitvi, temveč prav tako v pojasnitvi delov.

Glede odkritja kumranskih rokopisov bi bralec v duhu avtorjeve metode pričakoval malo več posplošitev. To je gotovo delno pogojeno v tem, da veliko materiala sploh še ni objavljenega in obdelanega, to pa seveda narekuje previdno sklepanje. Donini spodbija trditve, ki so hotele organizacijo esenov izenačiti s kumransko skupnostjo. Po njegovem loči esene od te skupnosti celibat in kult sonca, ki ga poznajo na določeni stopnji razvoja skoraj vse religije. Nazori kumranske skupnosti še vedno kažejo, da se giblje na področju židovske pripadnosti, medtem ko se krščanstvo obrača predvsem k množicam grško-rimskega sveta in zato spreminja glas o odrešenju v univerzalno lastnino. Donini pravi, da so cerkveni krogi zelo nezaupljivi do nepristranskega raziskovanja kumranskih rokopisov, ker vidijo v njih napad na krščanski mit o Kristusu. Tako so npr. od J. M. Allegra, kolegi v odprtem pismu »Timesu« zahtevali, naj prekliče svoje razlage, ko je po londonskem radiu izjavil, da iz raziskovanj nekaterih neobjavljenih kumranskih tekstov sledi, da je »Učitelj pravičnosti« (ki v spisih nastopa kot glavna oseba kumranske skupnosti) pretrpel mučenje in da je bil pribit na križ, torej prav tako, kot govori legenda o Kristusu.

Doninijevo delo poleg vsega že povedanega kaže, da ga je pisal marksist, ki ni indiferenten do družbe, v kateri živi, saj na nekaterih mestih mimgrede ošiba to družbo, v kateri ima Vatikan s svojimi organizacijami še tako globoke korenine in kjer je še na mnogih mestih pričujoča religiozna beda kot izraz resnične bede v življenju ljudi.

Andrej Kirn





