

Miha Pintarič

Gledališče in etika

I.

Etično, prav kakor ljubezensko, mistično in še katero od izkušenj, ki določajo človeka, je mogoče interpretirati samoniklo, v smislu imanentnosti človeški naravi, ali strukturalno, v smislu družbeno-kulturnega konstrukta. Tudi človeka samega je mogoče razlagati tako ali drugače. Razlagati, ne pa tudi razložiti (to gre v prid prve interpretacije, ki ni razlaga, temveč ugotovitev). Človek se namreč "razlaga" šele dobri dve stoletji, prej so ga tisočletja le "ugotavljali". Nobena sveta knjiga ga, denimo, ne "razloži" v današnjem pomenu besede. Še teološki traktat ne, ker pač temelji na svetih knjigah, zato jim v vsebinskem smislu ne more dodati ali odvzeti ničesar, česar ne spremeni tudi metodološka analitičnost, ker je samo navidezna. Morda je pomenljivo, da je bil eden najpomembnejših pojmov v zgodovini človekovega ukvarjanja s problemom etike kategorični imperativ kot sled možnosti, da je vse temeljno človeško samoniklo in bo z nami in v nas do konca zgodovine, definiran prav v času, ko so človeka začeli "razstavljati in razlagati". Takole to pove razsvetljenski zdravnik, profesor in znanstvenik v *Kavarni Paradiso* (*Café Paradiso* je dramsko besedilo anonimnega avtorja, ki po zvrsti še najbolj ustreza radijski igri in si ga bomo izposodili za ilustracijo pasusov pričujočega eseja):

... ja, in če bomo natanko poznali položaj vseh, tudi najmanjših delov telesa, stanje in razmerja v njem v danem trenutku, bomo lahko z gotovostjo napovedali, kaj se bo v njem zgodilo, do kakšnih bolezni bo prišlo in kakšen bo njihov izid.

Nakar njegov mladi specializant najprej navdušeno ugotovi, da bo očitno tudi vnaprej jasno, kakšen bo izid zdravljenja. Oni ponosno in vzneseno

pritrди, toda specializant vidi dlje kot profesor: “Kakšen smisel bo pa imelo zdraviti, če boš naprej vedel, da bo ta ozdravel, oni pa umrl?” Profesorju ne preostane drugega, kakor da se skrije za floskulo, v katero njegova generacija sicer še verjame:

Znanost, mladi kolega, znanost. Smisel je v znanosti in v védenju. Odkar vemo, da je človeško telo predmet kot vsak drug, je znanost dobila nov smisel, zdaj je človek v njeni službi, kajti gre za resnico, ki še nikoli ni bila na dosegu roke, zdaj pa je.

Analitična metoda, nenadomestljiva na določenih področjih, je pri uvidu v človeško dušo usodna. Pomeni namreč redukcijo živega na predmet, ki izniči tisto, kar poskušamo razumeti, a si z nepravim pristopom vedno znova pred nosom zapiramo vrata spoznanja. Seveda vemo (no ja, kdo ve?), da ne moremo “vedeti”, katera izmed obeh zgoraj omenjenih interpretacij je “prava”, saj si ontoloških oziroma metafizičnih vprašanj ne gre postavljati v znanstvenem diskurzu, ki objekt spoznavnega procesa priliči sebi in ga s tem potvori. Spoznati je mogoče, če priznamo legitimnost tudi kakšni drugi epistemologiji, ne le znanstveni. V primeru etike, tako kakor, na primer, v primeru svobode, ki je s prvo tesno povezana, pa je modro ugotoviti, da je reduktivna že njuna vprašljivost, saj človeku zagotavljata izkušnjo bivanjske in ontološke celovitosti le, dokler imata vrednost samoumevnega postulata. V kavarni *Paradiso* medtem za drugo mizo poteka pogovor med Učiteljem in Diderotom:

U.: Kdor si je izbral za edini kriterij razum, ne bi smel imeti ničesar za samoumevno.

D.: Razum? Seveda, vendar ne brez zdrave pameti in čustev. Če bi hotel vse skupaj povezati v en koncept in ga kot takega izraziti, bi moral skovati kakšen bedast neologizem, “čustvena inteligenca” ali kaj podobnega, vendar bi potem v recenziji Enciklopedije bral, da tehtam jajca na tehtnici za angele in drugo nebesno perjad.

U.: Torej samoumevnost obstaja?

D.: Če vas zdajle na gobec, vas bo bolelo. To je samoumevno. Prosim, ne poskušajte dvomiti.

U.: Ne bom, vsaj na glas ne. Samoumevno je preveč resnično, da bí. Ali ne?

D.: Ne vem. Vi ste, se mi zdi, kar resnični, samoumevni pa niste. Resnični ste namreč nekaj časa in pogojno, prej in potem pa ne, vendar bi bilo prav to potrebno za samoumevnost, ob brezpogojnosti seveda, in če vse to upoštevamo, bi celo o vaši resničnosti utegnili dvomiti.

U.: Kaj pa o tvoji?

D.: Sam nikakor ne dvomim o njej, saj imam njeno izkušnjo, ki je vi nimate. Vi imate svojo ... pravijo.

U.: Kako pa naj te imam za bližnjega oziroma za brata v človeški izkušnji, če dvomim o tvoji resničnosti?

D.: Ne smete, saj v tem je stvar. Nimate moje izkušnje, imate le svojo in predpostavko o moji – po analogiji. To so tista jajca na tehtnici za angele ...

Etika ni cilj, temveč pogoj. Takšna je bila Kantova predpostavka, takšna je bila Diderotova in, v našem času, Lévinasova. Prav Lévinas je zanimiv tudi za gledališče, ne zato, ker bi o njem pisal, temveč zaradi svoje “fenomenologije” obraza (“fenomenologija” seveda ni njegov izraz, saj je neustrezen, to je Lévinas tudi jasno povedal). Obraz ima zanj “ikonično” vrednost, torej predspoznavno in temeljno. Obraz je človek, ki se mu reče “ti”. Vse moralne zapovedi (na primer: “Ne ubijaj!”), ki naknadno učinkujejo strukturalno, izvirajo iz odnosa do drugega. Vpisane so v človeško naravo. Lahko jih ignoriramo, vendar to ne spremeni dejstva. Obraz je podoba božjega, ki, kakor ikona, pošlje pogled “onkraj”, v tem primeru pač onkraj vidnega, v nevidno resničnost lastne osebe, ki se nekje v globinah duha morda srečuje z božjo. Ta je vsekakor model za človeško, toda to je samo prvi del binoma, drugega je namreč zapisal Voltaire: “Bog je ustvaril človeka po svoji podobi, človek pa mu je vrnil milo za drago.”

II.

Boljše iztočnice za pisanje o gledališču in etiki si ne bi mogli želeli. Gledališče namreč historično sega v območje božjega, tako je bilo v starem veku, tako je bilo tudi v srednjem, medtem ko se je moderna doba temu izročilu izneverila. Renesančno gledališče ni več “sveto” ali “božje”, temveč je posvetno in človeško, četudi poteka v znamenjih zodiaka (“Pa ne, da verjameš v zvezde, Vili?”), vpraša Učitelj Shakespearja v *Kavarni Paradiso*, ta pa: “Moje občinstvo verjame. Ali sam verjamem ali ne, ni pomembno.”) in se v njem, na primer v *Romeu in Juliji*, zvezde usodno križajo. Osebe v renesančnem gledališču nič več samo ne “predstavljajo”, temveč ob tem, ali pa tudi brez tega, kot osebe predvsem “so”. V starem veku so nosile maske (“personae”), od tod tudi izraz za osebo v modernem pomenu besede. V politeističnem okolju se realizacija in recepcija gledališča brez težav umeščata v docela človeški svet, katerega sicer prizdigljena različica je tudi gledališče samo. Tudi srednjeveški misteriji in mirakli so bili takšni, namreč človeški, preveč človeški, zato so jih tudi prepovedovali, na primer v Parizu 1548. Kajti njihove pretenzije so bile, v nasprotju z antičnimi, visoko nad njimi. Gledališče starega veka je

brezhibno opravljalo svojo kultno družbeno vlogo, medtem ko je krščansko gledališče že v principu ni moglo. Lahko se je primerjati z bogovi, a ni mogoče biti – ne kakor Bog, to poštenemu in pametnemu človeku še na misel ne pride – niti, kakor Bog hoče.

Gledališče je izšlo iz mitologije, iz kulta in pozneje iz službe božje, in dokler še ni bilo metafizike, ki naj bi se bila rodila s Platonom, in dokler so bogovi prebivali v istem svetu kakor ljudje, je imelo gledališče kultno vlogo gonilne sile sveta in (cikličnih) časov. Kakor v Indiji kakšen svečenik še danes verjame, da je zato, ker je vrgel nekaj riža v ogenj, vzšlo sonce, tako so bili v starem veku verjetno marsikje prepričani, da bi se svet ustavil ali sesul vase, če ne bi ob pravem trenutku opravili obredne predstave. To je precej drugače od Avguštinovega sonca, ki ne vzhaja niti zato niti kljub temu, ker vem, da bo vzšlo, ampak preprosto, neodvisno od mene – vzhaja in vzide. Ali so se staroveške osebe, ki so “predstavljale”, zlile s svojimi vlogami, saj jim je to omogočilo vsaj začasno verjeti, da “so”, kar predstavljajo, tega ne moremo vedeti, lahko pa si pomagamo s Platonovima dialogoma *Ion* in *Phaidros*, v katerih je govor o božjem, ki v ekstazi (*divinus furor*) naseli pevčevo dušo in jo začasno naredi “božjo”, medtem ko pevcu vzame zavedanje samega sebe. Platon se je pri tem morda norčeval iz določenih pretenzij, toda to vendarle dokazuje njihov obstoj; če pa je to veljalo za pevca, je ravno tako za igralca; to je pevec sicer tudi bil.

V srednjem veku, ali pa malo pozneje, so imeli navado reči “*Crux stat dum volvitur mundus,*” *Križ stoji, medtem ko se svet vrti* (okoli njega kot svoje osi). Stoji kot simbol trpljenja, kakor to razumemo danes, medtem ko so nekoč to razumeli bolj triumfalistično; križ je bil namreč predvsem orodje, s katerim je Kristus premagal smrt in ki kaže v vertikalno smer. Človek je imel pri tem vendarle svojo vlogo, saj je Cerkev križ “podpirala”, s tem pa je pretendirala na osrednjo kozmično vlogo, ki je razvidna tako iz terminov, kot so “katoliški” in “vesoljna Cerkev” (ne gre sicer za natančno ekvivalenco s “kozmičnim”, a vendarle), kakor iz evharistije, ki pomeni vsakokratni sestop Boga na zemljo in darovanje Boga (razen pri večini protestantskih ločin, predvsem kalvinističnega izvora). Sveta maša ima vsekakor elemente (kultnega) gledališča, zaradi absolutne razlike med božjim in človeškim pa so ti elementi najprej hipertrofirali, nato pa se je začelo razlikovanje in ločevanje med tistim, kar je ostalo “božje”, in tistim, kar ni več moglo biti, četudi je ohranilo elemente svetega. *Non licet*, so rekli in brcnili teater čez cerkveni prag. *Non licet*, so tu in tam rekli še enkrat kakšnih petsto let pozneje in religiozni teater prepovedali. Človek je ostal “tu”, s posvetnim teatrom,

ki je bil sicer na meji dopustnega, a dopuščjen, Bog pa se je vrnil v cerkev, kot v *Igri o Adamu* iz 12. stoletja, v kateri se imenuje Figura (!) in v kateri v cerkvi, torej "onkraj", za vekomaj ostane.

Gledališče je torej ohranilo sledove svetega, ljudje se namreč odpravijo na gledališki dogodek skoraj tako kakor nekdaj k sveti maši, slavnostno, v "ta gmašnem gvantu"; po predstavi gredo v bar, kakor so včasih po maši šli v gostilno, o njej se pogovarjajo, kakor so se nekoč o tem, kar so slišali s prižnice. Le čas ni primeren, pozne predstave so namreč v nasprotju z bioritmom človeka, ki se ob šestih zjutraj sili s kavo, da mu v službi oči ne bi zlezle skupaj, zato so gledališču med drugim konkurenca nakupovalni centri, ki so polni ob sobotah in ob nedeljah zjutraj, ko ljudje za sveta opravila, med katerimi je nakupovanje na prvem mestu, izkoristijo čas, ki se je v kolektivni zavesti zasedel kot trenutek, namenjen svetemu. Tudi nakupovalna mrzlica ima očitno v sebi nekaj predsposoznavnega, morda potrebo po akterstvu, ki jo sicer sramežljivo ugotavlja gledališče participacije in ki je pri obredu svete maše samoumevna, četudi je v podrejeni vlogi (v glavni je seveda celebrant, verniki pa sodelujejo). *Shopping* obrne gledališče kot umazano nogavico in ga degradira, kakor je gledališče degradiralo sveto obredje, to pa so tudi tri stopnje propadanja zahodne etične zavesti, ki so, prav paradoksalno, skoraj obratno sorazmerne s procesom splošnega uzaveščanja kategorične etike. Etika namreč zahteva akterstvo, to pa kot forma preživi vsebino. Inercija človeškega vedenja oziroma svetopisemska "široka pot", ki postaja vedno širša, z menjanjem kontekstov nakazuje potenciranje forme na račun vsebine, vse dokler obredno akterstvo kot forma ne nadomesti etike v vlogi predsposoznavnega bistva izkušnje svetega. Preveč banalno je poudarjati paradoks "biti ali imeti". Toda kaže se zamisliti nad tem, da več vemo, manj "smo". Saj s tem ne mislim vas, ki tole berete, še posebno če se strinjate z mano, niti, bog ne daj, sebe kot posameznika; ko pa se poskušam umestiti v okolje kot družbeno bitje z nekaj neizogibno splošnimi značilnostmi, mi etiketa vesoljca z veliko glavo in majhnim srcem ne uide. Pri tem glava sploh ni nujno potreben element, tudi samo odsotnost srca je dovolj prepoznaven znak za uspešno kategorizacijo.

Nekoč je etika v svoji imanentnosti, kakor da bi bilo vesolje vanjo potopljeno, prežemala vse, niso se je niti zavedali, kakor se niso zavedali zraka, ki so ga dihali, ali kakor se gospod Jourdain ne zaveda proze, v kateri govori, samoumevno pa so imeli prostor in čas, posebej namenjen periodičnemu priklapljanju na božji internet. Cerkev je bila ta prostor, sveta maša pa trenutek, ki je bil na voljo vsak dan, obvezen pa ob nedeljah in določenih praznikih (teh je bilo kar tretjina dni v letu in tedaj

se ljudje niso smeli pritakniti niti nujnega dela na polju). Morda bi bil na tem mestu vendarle napisal, da vsaj zadnji stavek pred oklepajem še vedno velja, če ne bi zadnjič prebral teh nekaj verzov:

Piran je en sam spomenik,
od Tartinija do Jur'ja
bije vsak cerkven' zvonik,
ga ne utiša niti burja.
Na vsaki cerkvi piše vse,
zgodovina in vstopnina,
le kdaj so maše, to pa ne ...
pač: tam, kjer je – zgodovina.

Danes imamo za etiko rezervirane ure predavanj na visokošolskih ustanovah, na katerih poučujejo filozofijo, vendar to komaj šteje, ker je dostopno le zelo omejenemu številu ljudi, sicer pa je gledališče še vedno kraj, na katerem sta se starejša in srednja generacija navajeni soočati z etičnimi problemi in temu ustrezno refleksijo. Gledališče kot prostor, ki je imel vseskozi pridih svetega, je poleg tega ob aristotelški katarzi, pogojno "etični", omogočilo obiskovalcem še dodatno, povsem nearistotelško, saj jim je ponudilo kraj, na katerega lahko nesejo svoje samonikle religiozne občutke, ki jih ni mogoče zanikati, pa ne vedo več, kaj bi z njimi počeli. To je morda dodaten razlog za zaton gledališča in v pravkar opredeljenem smislu to gotovo drži. Krnitev in redukcija človeške celovitosti, ki so jo srednjemu veku očitali na račun telesa – to je bilo zgrešeno, dovolj je poznati Bahtinova dela, pa nam je vse jasno –, ta krnitev in redukcija sta se pozneje zgodili na račun duha. Mislimo, sicer zmotno, da se je človek pred več kakor petsto leti dojemal kot duša, iz svoje lastne izkušnje pa vemo, torej o zmoti ne more biti govora, da se gospod Potrošnik neizogibno čuti (ne "razumeva") kot trebuh. V razsutem svetu, v katerem je prav vse zvedeno na fragment, sem tudi sam fragment, kakor je gledališče, kakršno je še ostalo, gledališče fragmenta. Dante, harmonikar v *Kavarni Paradiso*, pravi:

Duh spočenja intelekt, um, potem pa še fizis, telo. Namenoma ali po nesreči, kdo ve. Duh sam najbolje ve. Upam, kajti če on ne, potem ne ve nihče. Nekaj sto let za menoj so se sicer spomnili, da je um spočel fizis, potem seveda niso več vedeli, kaj početi z duhom, pa so preprosto rekli, da ga ni. Vesolje res ni hiša, da bi bilo takoj očitno, kaj so temelji in kaj streha. Danes so prepričani, da se vse vrti okrog vsega, zato naj ne bi bilo nikakršnega reda več ... Saj jaz tudi ne razumem, kako se kaj vrti, vendar vidim, da red je. Vidim, ker hočem videti.

Celo iz gledališča danes izginja beseda, sicer temelj semitskih religij, ki temeljijo na *Koranu*, *Tori* in *Bibliji*. Beseda (noeza) je temelj krščanstva in prav beseda kot nevizualna podoba Besede ustvarja odnos med "jaz" in "ti", torej je nosilka etičnosti. Pogled to ni; vse, kar se ponuja očem in nima ikonične vrednosti v prvinskem pomenu besede, kot nekaj, kar pošilja pogled "onkraj", ne kot tisto, kar ga ustavlja v sebi (na primer podobe, ki jim danes pravimo "ikone"), je voajersko, uzurpatorsko ali indiferentno, skriva pa se pod plaščem tako imenovane strpnosti oziroma tolerantnosti. *Tolerance has bred indifference*. Sveta cerkev ima marsikaj pri tem, da pogled v zahodnem občutenju sveta nadomešča besedo, saj je v renesansi spustila umetnost v prostor božjega; ne umetnost v pravoslavnem ali srednjeveškem pomenu, temveč v pomenu genialnega fragmenta, ki je božje "oprostoril", s tem pa postavil na zemljo, na kateri po definiciji ni moglo biti. Antike ni več in je nikoli več ne bo, tako so ugotavljali vsi renesančniki s Tassom na čelu in so hvala bogu ustvarjali, kar danes občudujemo. *Mission impossible* torej. Dolgoročno je bilo to za duhovno življenje pogubno. Na stenah katoliških cerkev, v nasprotju s praznimi protestantskimi, je vizijo enovitega božjega stvarstva nadomestil fragment. Prečudovit fragment, pred katerim se je padalo in se še pada v ekstazo kakor pred božjim obličjem. "Mojzes, govôri!" Bolj čudovit, bolj bogokleten. Pogled namesto besede, množina namesto bistva. Zlato tele.

V tako imenovanem telesnem gledališču, naj zadošča *pars pro toto*, ni prostora za etičnost, ker ni prostora za besedo. Namesto reprezentacije etičnega odnosa, namesto katarze v obeh že omenjenih pomenih, ponuja telesno gledališče nezavezujoče zaporedje prepletanja fragmentov, ki ima seveda marsikatero kvaliteto, vendar ne tiste, ki ji je namenjen ta esej. V drugih uprizoritvenih zvrsteh in v dramaturgiji ter postavitvah, celo klasičnih del, pa beseda lahko izgublja specifično težo; to je zaradi prikritosti učinka še bolj problematično od njene odsotnosti. Z besedo je mogoče dosežati vrtooglave višine in se spuščati v grozljive globočine brez posebnega tveganja, če je le osredinjena in "varovana", kakor alpinisti in jamarji varujejo najdragocenejše, kar imajo; verjetno je to njihovo življenje. Posebno pomembno je poudariti, da v tem primeru nikakor ne gre za kakšno moraliziranje, ki odvzame vsaki umetnosti srž in jo omeji na golo (da bi bila vsaj) propagando; bistvo je v komunikaciji, torej, v skrajni konsekvenci, v etičnem odnosu. V trenutku, ko si priznamo, da si nimamo več česa povedati, ker se ne razumemo, ali da se ne razumemo, ker si nimamo več česa povedati, gledališče izgubi smisel. Eno temeljnih vprašanj, ki bi si ga moral zastaviti vsakdo, ki se z njim ukvarja, je, zakaj je gledališče preživelo Becketta. Odgovor je lahko

samo eden: ker si imamo verjetno kljub vsemu še kaj povedati. Kaj? To pa je tisto, za kar bi si moral gledališčnik prizadevati, da bi razumel in posredoval drugim. Ampak to je hudičevo težko. Če bi bilo isto operirati kakšen periferni del telesa ali pa možgane in srce, bi vsi bili nevro- ali kardiokirurzi. Pa niso.

III.

Etika torej ni kozmična zadeva, temveč je specifično človeška in loči človeka od preostalega sveta ali stvarstva, kot so to imenovali včasih. Če tlačimo kozmos in etiko skupaj, dobimo kozmetiko, ta pa nima nič skupnega niti s kozmosom niti z etiko. To je seveda predpostavka ... supozicija, ki pa ima vrednost postulata. Če je etika kozmična, človeka ne zanima. Če je njegova *differentia specifica*, je ogledalo, v katerem se prepozna, tudi če ima na silo zaprte oči. Za marsikaj so že trdili, da ima pri človeku diferenciacijsko vlogo, za ljubezen, za smeh (Aristotel), za razum in tako naprej (zadnje tri besede v bistvu pomenijo, da se v tem trenutku ne spomnim ničesar drugega, podobno kakor se je Adam pred Bogom skrtil za grm ali za figov list, ker ga je bilo sram svoje golote: itn., ipd. in tako naprej so figovi listi, Adam sem jaz, vi, dragi bralci, pa imate v takšnih redkih trenutkih božjo vlogo, tako da imamo pred seboj že skoraj misterij, gotovo pa vse pogoje zanj, hkrati pa še klasičen primer literarne zvrsti eseja v eseju med prvim oklepajem, ki ste ga verjetno že pozabili, in temle).

Staro- in srednjeveška književnost – izraz “književnost” je seveda problematičen – je bila uprizorljiva, deklamatorska, dramska, torej gledališka tudi v izvedbi, s tem pa neposredno nagovorna, torej tudi – to velja predvsem za srednjeveško – moralična in didaktična, skratka, z določenimi izjemami, pridigarska. Izgovorjena beseda je neposredno naslovljena na drugega, ki ga z nagovorom vplete v odnos in vzpostavi kot dialoško, torej etično entiteto. Takšen diskurz seveda presega domet srednjeveškega razumevanja medčloveških odnosov, če pa verjamemo, da izraža neko duhovno realnost, ki je samonikla in predsopoznavna, z njim lahko definiramo občječloveško etično situacijo, ki s historičnim pojmom “etike” ni po vsej sili povezana. Pisana beseda, ki je v književnosti vedno bolj prevzemala vlogo izgovorjene, je ta etični učinek oslabila, morda potujila, vsekakor pa omejila na bistveno manjši krog občinstva. Razen gledališča, ki je ohranilo vse možnosti žive besede in širok razpon dosega. “Prihodnost je v pisavi,” pouči Učitelj mladega Homerja v *Kavarni Paradiso*; pri tem bi se morda motil, vsaj danes bi lahko pomislili na to, če ne bi dodal:

... toda pisava ni rešitev za vse. Poglej množico na gori, raje gleda, kako se pariyo psi ali kako si ga Diogenes meče na roko, kakor poslušajo tvoje pesmi. Raje gledajo kakor poslušajo, laže je. Ko bodo pa vsi pismeni, bo komaj kdo še bral. Toda če boš tedaj hotel biti pesnik, boš moral biti pismen.

Pogled je inercija, medtem ko poslušanje manj in branje bistveno bolj predpostavljata napor, voljo, moralno prizadevanje in sta torej tudi zato etični kategoriji, čeprav poslušanje implicira drugega *hic et nunc* v vsej človeški resničnosti, branje pa samo v virtualni navzočnosti. Poslušanje oziroma govorjena beseda namreč združuje, branje (zase, v tišini) pa izolira oziroma osami, združuje le kot možnost, ki jo bralec udejanja s projekcijo pisane besede v govorjeno situacijo (na primer pri branju pisma). Vendar branje predpostavlja višjo raven individualne zavesti, s tem pa možnost višjega etičnega zavedanja. Kaj tvegamo? V obeh primerih isto, meni Učitelj (razlike sicer obstajajo, vendar so razmeroma zanemarljive):

Kaj res misliš, da hočejo ljudje slišati resnico? In če je nočejo slišati, kdo te bo poslušal? Umrl boš od lakote, Homer ... Ljudje hočejo laž ... V tvoji pesmi pa je vse večno, čeprav je v resnici minljivo. V tem je laž. Če te ljudje poslušajo, te zaradi tega. Kajti laž je tudi v njih, laž, ne resnica, in ti jih s pesmijo spomniš na to laž. Vsakokrat znova jo osvežiš v njih, osvežiš pogled, s katerim gledajo na svet in ga presojujejo. Tisti psi in Diogenes so zanje tudi večni, ker je sedanji trenutek večni, če pozabiš, da si minljiv. Pesem je torej stvar pozabe, ne spominjanja resnice.

Kar pesnik (dramatik) napiše, igralec pove. Pesnik je za svojo laž bolj odgovoren, ker mu je bolj kongenialna kakor igralčeva. Pesnik laž ustvari, ne v principu, temveč v konkretni realizaciji, igralec jo samo posreduje. Pesnik, Diderot ga imenuje genij, čeprav "genij" ni le stvar poezije, včasih govori resnico, in tedaj pravimo, da je "iskren". Toda prav po pilatovsko se lahko vprašamo: "Kaj pa je iskrenost?" Najboljša metoda za pisanje slabe poezije, to vam potrdi urednik katere koli literarne revije. Iskrenost je ustreznost občutja, mišljenja, skratka, celostne izkušnje oziroma njenega fragmenta njenemu izrazu, pesniškemu ali ne. To seveda nima nobene zveze z resnico, kvečjemu z "dejanskostjo". Pri pisanju o resnici so bili nekdanj lahko iskreni ali ne, torej so verjeli, kar so napisali, ali ne, končni učinek je bil enak v vsem, razen v etičnosti. Če namreč nimaš pojma, o čem pišeš, je edino, na kar se lahko sklicuješ, tvoja iskrenost. Resnica je bila nekdanj namreč tudi stvar poezije; danes ni več, ker je poezijo v vlogi brskalnika za resnico zamenjala znanost, ki je bila uspešna marsikje, kjer poezija ni bila, le pri iskanju resnice se ni premaknila niti za ped. Kakor pa je potreba po akterstvu nadomestila etično nujo, tako je kriterij iskrenosti (torej "tega,

kar je”) zavzel mesto dinamičnega iskanja resnice, pri tem pa je “iskrenost” substanca, ki ob prvem stiku z jezikovno oziroma miselno formulacijo reagira in se spremeni v “težnjo po prepričljivosti”. O sofizmu tu ne bi razpravljali, tudi o poeziji in o resnici nič več, le o igralcu bi veljalo še napisati, da ni neposredno odgovoren za težave, ki ga z izginjanjem etičnosti iz gledališča in iz medčloveških odnosov lahko spravijo ob službo, saj je kot posameznik le žrtev svoje arhetipske *formae mentis*. Podobno ugotavlja Diderot:

Genij in dober igralec se ne izključujeta, vendar nista isto. Igralec se svoje odsotnosti zaveda v pogojnem, provizoričnem smislu, ne v absolutnem. Ni ga, kadar je nekdo drug, na odru ali doma pred ogledalom. Marsikaterega igralca ni tudi tedaj, ko ni nihče drug, in tedaj ga sploh ni, vendar se svoje odsotnosti ne zaveda, ker je pač “službena”. Na službeni poti je. Zato se jih tudi toliko zapije.

Igralci pa smo vsi. Nesojeni akterji in žrtve svoje lastne arhetipske *formae mentis*. Kulturni razvoj od gledališča k filmu je vpisan v našo naravo, le počakati je bilo treba, da so film iznašli. Gledališče se je stoletja trgalo od svojih religioznih korenin, ki so bile po definiciji v navezi z resnico, te pa niti igralec niti občinstvo nista mogla več prenesti, dokler se mu s filmom končno ni uspelo odtrgati od njih. Gledališče je bilo laž v realizaciji, ne po izvoru, film pa je institucionalizirana laž. Katera je največja tovarna laži na svetu, menda ni treba posebej razlagati. Tega se zaveda tudi hollywoodski igralec, ki zaupa Učitelju:

Ne vem. Moj obraz, to nisem jaz. Svoj obraz sem za druge. Posojam ga. Moj obraz je to, kar kdo potrebuje oziroma kar v njem vidi, in zanj sem to jaz. Toda v resnici nisem.

Učitelj pa, *verum, bonum, pulchrum*, komentira po spominih iz svoje tisočletne mladosti:

Nekoč so bili v službi lepote in lepota je osmišljala življenje. Danes odpiramo popke vrtnic s prsti, ker se nam mudi. In skoraj vsak vrhunec estetike ima štiri kolesa. V najboljšem primeru je instalacija, ki jo jemljejo resno neresni ljudje. Ali duplerica, kar je sicer bolje, ni pa umetnost.

Estetika je stvar pogleda, lepota pa stvar uvida z zaprtimi očmi. Šele z uzaveščenim notranjim uvidom je mogoče lepoto tudi videti. Kot da tega ne bi vedel že Mali princ ... Za zaprtimi vekami se čas ustavi, ker se ustavi gibanje, to pa je za nekoga, ki sicer vidi, prav po aristotelovsko mera časa. Iz razpoke v času zrastemo prenovljeni, preprosto spoznanje,

namreč da si je za izkušnjo lepote treba vzeti čas, pa nam bo vrnilo vsaj pristnost namena, ker nam pač v našem stanju duha ne more vrniti naivnega védenja o resnici, razen v popolnoma idiosinkratični mistični izkušnji. Vendar pa odnos, razen z božjim, na tej ne more temeljiti, ker je ni mogoče posredovati z besedo, to pa pomeni, da je glede na etičnost nedoločljiva. Za izkušnjo lepega, prebujeno željo po resnici in dobroto kot svojevrsten izraz etičnosti bi morali zapreti oči in spregovoriti "ti". Kdor koli bi stal pred nami, ko bi jih odprli, bi moral biti pravi, če bi mislili resno. Hipertrofirani čas v navezi s pogledom pa prebujajo samo-referenčno željo, ki zunanji objekt (ne "osebe", prav tako zvedene na "objekt") potrebuje le za sebično vzdrževanje same sebe. O etičnosti pa nič. Dragi bralec, tvegaj bom in ti dejal: "Pojdi vendar spet enkrat v gledališče. Morda boš v kakšnem rokavu veletoka časa, v kakšni časovni zanki, vendarle naletel na kaj takšnega, kar bo v tebi obudilo že skoraj pozabljene spomine na stoletja, ko se je vedelo, ker se ni vedelo ..." Ti namreč ne veš, ker veš. Tisto ni pametno, tvoje pa ni dobro, torej je oboje zanič; dejstvo, da je s prvim laže živeti, pa ti tudi popolnoma nič ne koristi. Če boš dal oboje skupaj, sicer ne boš mogel reči, da veš, ker veš, vsekakor pa ti bo omogočeno ne vedeti, ker ne boš vedel. V tem je tvoja priložnost. Oči se ti bodo namreč zaprle kar same od sebe in ne odprli jih, za božjo voljo, četudi potem ne boš več mogel v gledališče. Saj je namen novoveškega gledališča odpreti začaran krog časa in izstopiti iz njega. Boš poslušal radijske igre, to je boljše kot gledališče, saj ohranja njegovo bistvo in ti prihrani vse preostalo. Nekoč tudi teh ne boš več potreboval in tedaj boš verjetno rešen. Dotlej pa boš moral hoditi po svetu zaprtih oči. Zrno si, ki mora umreti in obroditi sad. Vsa etika je v tem in iz tega. Tudi gledališče je zrno. Obrodilo bo sad, če bo umrlo v tebi; pri tem mu lahko pomagaš. Najprej, kot rečeno, tako, da greš kdaj tja. Potem ga boš nosil v sebi in ti bo v pomoč, da boš iz sebe naredil, česar gledališče iz sebe ne zmore. Naučil se boš oditi. Tudi to je etično dejanje, morda največje izmed vseh.

Apendiks ali epilog, ki ga bralec lahko ignorira

Takole o tem razpravljata kolega zdravnika v kavarni *Paradiso*:

- ... vsak ga bo mel kar doma, kot psa, pa boš rabu jetra, ker to boš najprej rabu, sorry, Fifi, boš dal ti svoja, veš, tata ne more brez jeter, sej drug bi še šlo neki časa, ampak jetra ...
- A ti bi svojmu dal kar ime?

- Ja, verjetn bi, se pač navadiš, kot se kmet na prašička, pa gre na konc vseen v koline ...
- Kaj pa medicinska etika?
- Zakaj pa medicinska? Ne vem, kdo se je to spomnu. Al vela za vse al pa za nobenga. Politiki se je ne držijo, ekonomisti sploh ne vejo, kaj to je, novinarji jo majo polhna usta, mrhovinarji, pa poglej, kakšni prasci so, sam čakajo, da bo mel kdo od nas smolo, kokr da bi mi sam čakal, da koga frderbamo tko, da oni ne bi opazil ... ko ti gre za nohte, adijo etika, smo še preveč živali, sej si prov reku, mačke in miši, in srečo maš, če si lahko kakšen star maček, ki mu niti ni treba več miši lovit, ker mu jih mačke prnesejo. A se spomniš tistih posnetkov na TV, pred leti, ko so s helikopterji v Irak kruh dovažal? Ljudje so stradal ... Tam si lahko vidu ta pravo etiko ... Vsak bi vse druge pomendral, da bi dubu za jest ... Otroc, ženske, ma kaki! Pa sej ne, da bi jim kej hudga hotl, sam najprej je vsak hotu zase poskrbet ...
- Veš, kaj sem si želu takrat, ko sem gledal tiste posnetke iz Iraka?
- Kaj?
- Da bi bil tam, pa da bi lah reku otroku: “Najprej pejd ti, pol bom šel pa jest, če bo še kej.”
- Ja, s polhno ritjo doma pred televizorjem je lahko govort ...
- Sej pravm, to sem si želu.
- Ja, ti si romantik. Si bral Conrada? Moraš prebrat, Lord Jim, terapija za romantike. Jest si ne želim bit v takšnih situacijah, sem kar skromno vesel, da mi do zdej ni blo treba... Kaj pa veš, kašen prasec bi udaru na dan, če bi ...
- Mogoče pa ne ...
- Ja, mogoče, ampak si tega ne želim vedet ...
- Ampak ena stvar je, če si soočen s takšno situacijo nenadoma in nimaš časa za razmislek, takrat pride do izraza instinkt, samoohranitveni nagon, sam patološki primerki so takrat junaki, če pa maš čas za premislek, se pa lahko odločiš ... si že slišal za tistga polskega frančiškana, k je v taborišču sam prosu, če lahko zamena enga, k je mel otroke, pa bi mogu še z devetimi za kazen umret od stradanja?
- Sem, ja. Kolbe se je pisal, kot tista, k je bla včas na gastro.
- No, ampak to je drgač, ne?
- Ja, misliš rečt, da smo živali, k majo možnost bit ljudje, če to hočjo?
- Ja, z ust si mi vzal.
- Ma veš kaj, kokr kaže, bomo od genetikov zlo kmal zvedl, da so to čiste iluzije in da je tud ta etika že vpisana v genih, in to, da hočmo al pa nočmo ...
- Vidš, tukej je pa keč. Če to ne bi blo upisan u genih, bi blo v bistvu upisan u genih. Ker pa je upisan, rečva pač, da je, pa glih zato v bistvu ni vpisan.
- A si ti inkognito tud na Filozofsko hodu? Pa ne, da si padu v kakšno sekto?
- Ne eno ne drugo. Ampak če ni upisan v genih, si obsojen na svobodo, če si pa obsojen na nekej, pa magar na svobodo, to ne more bit tisto, kar te dela človeka in ti daje dostojanstvo. V najboljšem al pa v najslabšem primeru te obligira, na primer, da nimaš doma še enga seb podobnga prasca za rezervo, če ti odpove kakšen vitalen del telesa ... Če pa je upisan v genih ... je pa to tko kt s horoskopom – kdor verjame vanjga – al pa tko, kot so učas verjel, da

zvezde vplivajo nate in ti določajo izhodišča ... če maš za zbolet za rakom, lahko to jutri al pa pojutrišnjem, mogoče pa sploh ne, čeprov ti piše v genih, ker boš pač prej umrl, ampak to lahko pri tej al pa pr tej starosti ...

– Pa kaj hočeš s tem rečt?

– Če ti piše v genih, da boš mel doma prasca za rezervo, ga useen lahko tud nimaš ...

Café Paradiso ni nebesa, še manj pekel, in čeprav je podoben vicam, tudi zanje ne gre, jasno pa je, da se zgodba ne dogaja na zemlji. V *Paradis*u obiskovalci preigravajo svoje vloge, dokler ne izberejo prave. Izbrali so jo pravzaprav že na zemlji, tu se morajo izbire samo dokončno ovedeti, spremeniti ne morejo več ničesar. Morda smejo “naprej” tisti, ki so pomirjeni s sabo, ker so spoznali, kaj so, katera vloga se jim je zlepile s kožo in postala del njih. Zadnja beseda seveda pripada Danteju, čigar božanski GPS na tem kraju sicer ne deluje, morda mu ga je iz Kitajske prinesel Marco Polo, vendar mu zato osnovna smer, *directio voluntatis*, ni nič manj jasna:

Zdaj je pa skrajni čas za enosmerno karto v nebesa, če bom še dolgo tu, me morda vrnejo na zemljo, pa bom sam komu za rezervnega prasca ... Ampak kako od tod, ko se pa še nisem našel? ... Morda pa smisel te vmesne postaje ni to, da se najdeš, temveč da se izgubiš ... Da se zaveš, kaj nisi ... Nič nisi. Nič. Odsotnost vsega, kar si lahko predstavljaš. Igralec brez vloge. Morda ne gre za to, da se ti določena vloga zlepi s kožo in podkožjem, temveč za to, da odlepiš tisto, ki se je nate prilepila. Seveda, duša je lupina telesa, ne narobe (*fade out do tišine*), kot si to predstavljajo ... Olevil se bom kot sveti Jernej, kakšna prispodoba ... Zdaj vem, zakaj po kavarnah sedijo sami brezdelneži ... Pripravljajo se na nebesa ... Zdaj vem vse ... Zdaj, ko mi kmalu ne bo treba ničesar več vedeti ... Ko stopiš v božansko komedijo, pozabiš nase in nanjo ... V srcu veselja ne veš za veselje, ker si veselje in eno s tistim, ki ga poganja ... Veš samo, da si, ker nisi ... Kakor srce ni, ker je ... Biti, biti, biti ...

Avtor je za tekst prejel nagrado za najboljši esej na natečaju revije Sodobnost.