

Sodobnost

5

Letnik 72
maj 2008

Uvodnik

Tone Peršak: Kaj je evropska zavest? 643

Mnenja, izkušnje, vizije

Nietzsche danes 653

Pogovori s sodobniki

dr. Miha Pintarič 674

Estetika na Slovenskem, 3

Mojca Puncer: Sodobna slovenska umetnost in estetika 686

Sodobna slovenska poezija

Josip Osti: Jutranjice, večernice 696

Milan Vincetič: Bližine 702

Sodobna slovenska proza

Mitja Šegina: Prepisovalka sreče 705

Sodobni slovenski esej

Miha Pintarič: Gledališče in etika 709

Radijska igra

Igor Likar: Privid na Rdečem otoku 722

Kritika – knjige

Ciril Zlobec: V viharjih in zavetrjih srca (Milan Vincetič)	762
Nataša Kramberger: Nebesa v robidah (Matej Bogataj)	765
Primož Repar: Stanja darežljivosti (Jure Jakob)	768
Katarina Minatti: Neko noč, ko je v mestu snežilo (Nada Breznik)	772
Andrej Detela: Sanje v vzhodni sobi (Lucija Stepančič)	775

Gledališki dnevnik

Vesna Jurca Tadel: Od čustev do čustev	779
Jaša Drnovšek: (Samo)predstavitve	789

Ugovori in pripombe

Tanja Petrič: Pretehtana tehtnost	797
---	-----

Tone Peršak

Kaj je evropska zavest?

Če se sprašujem, kaj je ali kakšna je "evropska zavest", izhajam iz dveh predpostavk. Prva zadeva vprašanje skupne zavesti te ali one skupnosti na splošno (denimo narodne ali nacionalne zavesti, razredne zavesti in ne nazadnje evropske ali afriške zavesti ipd.). Pri tem ne gre za vprašanje, ali takšne oblike zavesti sploh obstajajo, temveč za vprašanje, kaj vse ta ali ona skupna zavest obsega oziroma vključuje in kateri pogoji morajo biti izpolnjeni, da sploh lahko govorimo o tej ali oni obliki skup(nost)ne zavesti. Druga predpostavlja, da je "evropska zavest" nekaj podobnega kot nacionalna zavest in da nacionalno morda celo nadomešča, pri tem pa se sprašujemo, ali ima tudi podobne posledice in učinke.

Moj odgovor na prvo vprašanje je kar se da preprost; pri tem seveda ne gre za kakršno koli psihološko, sociološko ali celo filozofsko utemeljeno definicijo. Menim, da vsaka oblika skupne zavesti pomeni predvsem občutek pripadnosti neki skupnosti, ki je značilen za vse ali vsaj za večino članov skupnosti. Ta pripadnost pa se utemeljuje ob predpostavkah, da imajo člani skupnosti enake ali vsaj podobne poglede na nekatera zanje ključna dejstva oziroma enaka/podobna stališča in odgovore na nekatera za skupnost bistvena vprašanja. To pomeni, da vsi močno cenijo vsaj nekatere iste vrednote, da to vpliva na njihovo ravnanje in da se vse to neposredno izraža tudi v njihovem vedenju, navadah in običajih itn. Če gre pri tem za etnično skupnost (narod) ali tudi narod s svojo lastno državo (nacija), se ta vrednostna podstat praviloma izraža tudi v lastnem jeziku in ravno zato so si jeziki v nekaterih pogledih različni in vsak s tega vidika že sam po sebi pred(po)stavlja tudi poseben vrednostni sistem. Pri tem pa nikakor ni nujno, da mora biti vse to (posebnosti jezika, vrednostni sistem) kakor koli objektivno (recimo biološko oziroma genetsko) pogojeno. Ta ugotovitev velja tudi za narod; navsezadnje imamo tudi Slovenci v svoji kulturni zgodovini primer, da je eden izmed

pomembnejših utemeljiteljev slovenske nacionalne književnosti in slovenskega gledališča po izvoru pravzaprav Čeh, drugi pa vsaj po očetu Italijan, pa sta se s svojo pobudo in pojasnjevanjem te pobude ob koncu 18. stoletja vseeno zapisala v zgodovino kot dva izmed ključnih pobudnikov in oblikovalcev slovenske narodne zavesti.

Izražanje sistema vrednot naroda, ki govori neki jezik, v tem jeziku in prek jezika v vseh razsežnostih in oblikah medsebojnega sporazumevanja med pripadniki naroda in še posebno v območju kulture v ožjem (umetnost, filozofija; v zgodnejših fazah razvoja družb mitologija) in širšem pomenu besede (formalne značilnosti medsebojnih odnosov, običaji, igre, praznično obredje ipd.) je odločilnega pomena za kohezijo v narodni skupnosti. Z drugimi besedami, to najbrž celo pomeni, da se skupna zavest, zlasti kadar gre za narodno oziroma nacionalno zavest, najprej in najbolj uresničuje in izraža na področju kulture te skupnosti. Ta ugotovitev seveda ni nič novega; o tem so pisali že številni avtorji, najprepričljiveje morda C. L. Strauss ali tudi R. Callois, pa tudi veliko drugih. Seveda se nacionalna zavest (identiteta, pripadnost) lahko uresničuje in izraža tudi na področju politike, športa in celo gospodarstva, vendar je prav uresničevanje na področju kulture najbrž celo pogoj, da se ta zavest toliko izoblikuje in pridobi tudi naravo nekakšnega programa, da lahko deluje in se uresničuje tudi na drugih področjih, še posebno na ravni nacionalne politike. Skratka, kultura je na ravneh od plemena do naroda ali celo večnacionalne jezikovne skupnosti tisto področje, na katerem se izraža in oblikuje zavest o skupni identiteti in pripadnosti skupnosti ter zavest o drugačnosti te skupnosti od drugih. Na to opozarjajo tudi procesi oblikovanja narodov in nacionalnih kultur v preteklosti, ki so se začeli ob prehodu iz srednjega veka v obdobje humanizma in renesanse (začetki književnosti v "ljudskih" jezikih, zavestno oblikovanje knjižnih jezikov v okviru narečno raznovrstnih jezikov), in vrhunci v času industrijske revolucije; pri tem vemo, da so številni narodi to zmogli šele precej pozneje. Ker je tako, kaže hkrati še enkrat ponoviti, da postmoderni ali postindustrijski čas oziroma čas globalizacije prinaša nove, tudi postopne, vendar temeljne spremembe na tem področju in oblikovanje novih, drugače utemeljenih skupnosti. Na to kaže tudi že opazno odmiranje nekaterih jezikov in pripadajočih kultur, iz katerega je mogoče sklepati, da se nastajajoče nove skupnosti ne bodo več utemeljevale s kulturo in prepoznavale svojih posebnosti ali drugačnosti od drugih skupnosti v sistemih vrednot, ki izhajajo iz njihovih kulturnih posebnosti; čeprav se včasih, tudi v Evropi, zdi, da je ravno nasprotno (nastajanje vedno novih nacionalnih držav in kar številne zahteve po avtonomijah na etnični

podlagi). Toda to je mogoče razumeti tudi kot težnjo, da bi se vse narodne skupnosti vključevale v proces globalizacije z enakih izhodišč. Ravno zato je, po drugi strani, vse večkrat slišati tudi glasove, da je že omenjanje nacionalne zavesti in identitete samo po sebi konservativno in zaplankano in vztrajanje pri konceptu nacionalne kulture že preseženo in brezperspektivno itn. Vendar velja tu ponoviti vsaj troje: 1. da je ne glede na to, kaj pričakujemo od prihodnosti, izražanje nacionalne in jezikovne pripadnosti in identitete, torej tudi nacionalne zavesti, ena ključnih človekovih pravic; 2. da raznovrstnost ali pestrost jezikov, kultur in identitet brez dvoma zelo bogati človeški svet, dialog in tudi tekmovanje med vsemi temi kulturami in identitetami pa omogoča in spodbuja razvoj, in tudi zato se je evropska civilizacija izkazala za najbolj dinamično in prodorno, žal pa tudi ekspanzivno in agresivno; 3. da predpostavka o tem, da se svet razvija tako, da se spreminja v neko novo vrsto civilizacije, v kateri najbrž sedanje nacionalne in jezikovne ter kulturne skupnosti ne bodo preživele, ne opravičuje nasilnega in zaničujočega odnosa ter zavračanja oblik zavesti, pripadnosti in identitet, ki so še žive in ki, kot rečeno, sodijo med najpomembnejše človekove pravice. Vsekakor pa velja tudi nasprotno.

Da je kultura področje in oblika izražanja kolektivne zavesti skupnosti, ki želi biti ali celo šele postati politični subjekt (ne glede na to, da je npr. pojav naroda v evropskem pomenu besede povezan z dovolj natančno predstavo o svetu kot objektu človekove volje do moči in o narodu kot nosilcu skup(nost)ne volje do moči), so se že pred leti zavedeli tudi politični strategji in načrtovalci t. i. združene Evrope in razglasili zelo nujno potrebo po oblikovanju evropske zavesti oziroma identitete ter hkrati že spoznali in obelodanili, da je prav (evropska) kultura tisto področje, na katerem bi ta nujno potrebna dobrina morala zrasti. Zadeve so se seveda lotili na način, ki ga poznajo in obvladajo. Organizirali so veliko mednarodno, torej vseevropsko konferenco, na kateri je govorilo zelo veliko najvidnejših politikov in tudi nekaj ustvarjalcev in teoretikov, in kajpak sprožili še veliko dodatnih, morda manj spektakularnih, pa vendar morda celo bolj obetavnih prireditev. A zdi se, da so sčasoma vendarle spoznali, da evropske kulture, ki naj bi izražala, izoblikovala in nemara celo kar (v nekaj letih) ustvarila evropsko identiteto in zavest ("evropsko dušo") preprosto ni mogoče, vsaj ne tako hitro, vzpostaviti le na podlagi politične volje. Saj pravzaprav niti to ni jasno, kaj sploh je evropska kultura in kako, recimo, razlikovati neko umetniško dejanje ali artefakt od dejanja, ki pripada ravni nacionalne ali celo domnevno svetovne kulture (ali književnosti, glasbe, likovne umetnosti ...). Veliko je bilo besed o sodelovanju, o medsebojnem spoznavanju, o prevajanju

pomembnih del evropskih nacionalnih književnosti, o gostovanjih gledaliških predstav, o obveznih "evropskih" deležih v programih nacionalnih javnih televizijskih in radijskih postaj. A vse to se je dogajalo tudi že prej; morda nekoliko manj politično motivirano in manj intenzivno, pa vendar se je in tudi zato je kmalu postalo jasno, da vse to najbrž še ni dovolj za skorajšnji nastanek evropske kulture in ob njeni pomoči evropske zavesti in identitete (duše). V preteklem letu pa sta se pojavila novo pričakovanje in nov vseevropski projekt, evropski medkulturni dialog. Nekateri smo sprva to geslo celo nekoliko narobe razumeli. Mislili smo, da gre pravzaprav za koncept dialoga med civilizacijami, ki naj bi preprečil grozeči spopad civilizacij. Tako se nam je zdelo tudi zato, ker se zdi, da dialog med kulturami, recimo med nacionalnimi kulturami, že poteka, vsaj v zadnjih nekaj stoletjih v Evropi in celo med nekaterimi kulturami Azije in Evrope – resda z občasnimi težavami zaradi zunanjih, zlasti političnih okoliščin (ideoloških predsodkov), vojn ipd. Medkulturni dialog, če ga res razumemo kot dialog med različnimi (recimo nacionalnimi) kulturami v Evropi, se potemtakem kaže kot pravzaprav že dosežen cilj in zato je razumljivo, da se je že na januarski konferenci v Cankarjevem domu v Ljubljani, na kateri so bili spet najbolj opaženi nastopi številnih politikov, dovolj nedvoumno pokazalo, da seveda ne gre za dialog med kulturami evropskih narodov, temveč predvsem za "politično kulturo strpnosti", in vprašanje strpnosti je očitno tudi tisto vprašanje, ki ga evropska politika trenutno vidi kot izraz in celo kot simptom odsotnosti evropske zavesti (identitete, duše).

Po drugi strani pa vprašanje, kaj je evropska zavest, pravzaprav predpostavlja, da "evropska zavest" vendarle že obstaja in da gre bolj za vprašanje o tem, kakšna je. Pri tem gre za že omenjeno vprašanje, ali je mogoče reči, da tudi evropska zavest obstaja predvsem na ravni (evropske?) kulture oziroma (tudi) evropske civilizacije. Evropa je pojem, ki po eni strani, kot se bo še izkazalo, ni tako samoumeven, kot je na primer pojem Amerika ali Avstralija ali Afrika. Zemljepisne meje Evrope so vsaj deloma predvsem dogovorjene in prav lahko bi rekli, da je Evropa pravzaprav eden izmed velikih azijskih polotokov, in tudi če gledamo na Evropo z vidika politične in celo kulturne zgodovine oziroma z vidika evropske civilizacije, se včasih zdi ali, drugače rečeno, se mnogim zdi, da bi vzhodno mejo lahko postavili tudi precej bolj zahodno od Urala. Pojem civilizacija se zdi ob tem razmisleku zelo pomembno izhodišče, kajti tip civilizacije izhaja (povzemam mnenje zgodovinarja Leonarda Woolleyja) iz tipa urbanizacije in iz tipa urbanizacije izhajajočega koncepta organizacije države ali pravzaprav koncepta organizacije družbe, h

kateremu sodi tudi to, kako družba razume svoje temelje. Zato določen tip civilizacije (npr. evropske), ki je tudi predpostavka za oblikovanje skupne zavesti, najbrž v najširšem pomenu besede (npr. evropske zavesti) pravzaprav določa tudi način mišljenja o kulturi, politiki, znanosti ipd. Vse to pa je naposled tudi del skupne zavesti. Gre za to, da domnevamo, da je določen tip urbanizacije, ki se je oblikoval in seveda tudi nenehno spreminjal (razvijal) od časov antične Grčije do danes, spodbudil razvoj določenega tipa družbene/državne organizacije (Rim), ki je bil nato v obdobju srednjega veka precej ogrožen, a se je po humanizmu in renesansi postopoma znova uveljavil. Proces je seveda ves čas reverzibilen: razvoj na področju urbanizacije vpliva na razvoj države in družbe in nasprotno, razvoj družbe ter države vpliva na razvoj na področju urbanizacije, ampak ključno je to, da ta razvoj, ki ga razumemo kot razvoj evropske civilizacije, uveljavlja določen tip odnosov v družbi, ki izhaja iz tega, kako družba/skupnost razume samo sebe. V primeru Evrope so medsebojni odnosi vedno vsaj deloma temeljili na vzajemnosti (tudi v srednjem veku) in imajo potemtakem vsaj nekoliko demokratično naravo (to nazorno, čeprav simbolično ponazarjata tudi obred ustoličevanja koroških vojvod in zelo dolgo veljavno pravilo, da so nemško-rimskega cesarja volili, ne nazadnje pa tudi pravilo, da se tudi papeža voli, itn.). K temu sodita tudi razčlenjenost države na različne ravni oblasti, od najnižjih lokalnih do najvišjih državnih ali celo naddržavnih, na katere so države bolj ali manj prostovoljno prenesle nekatera pooblastila (v določenih obdobjih papež, nemško-rimski cesar ipd.) in vsaj v določeni meri ves čas delujoče načelo t. i. subsidiarnosti.

Vsaka večja in pomembnejša skupnost, naj bo narod, država ali tudi bolj ali manj tesna povezava držav oziroma narodov, se praviloma utemeljuje s skupnimi zgodovinskimi ali še raje mitskimi razlogi in dosežki, s skupnimi cilji in motivi, ki segajo v prihodnost, in z bolj ali manj izrazitim skupnim sistemom vrednot in predstav o svetu in o sebi; vse to omogoča tej skupnosti na eni strani občutek notranje povezanosti, njenim članom pa občutek pripadnosti ali celo nekakšne sorodnosti, na drugi strani pa različnosti glede na druge skupnosti. Šele tako se lahko skupnost, kakor koli je nastala, obdrži daljše obdobje; nikoli ni dovolj samo, denimo, skupni politični cilj, strah in potreba po obrambi pred kakšno drugo silo ali volja tega ali onega voditelja. Tako so že v preteklosti nastajali in daljša obdobja obstajali "narodi", države, celo imperiji in tudi zgodovinske civilizacije, ki jih največkrat enačimo z velikimi političnimi (državnimi) in etničnimi tvorbami (antična Grčija, Rim, Bizanc, antični Egipt, Kitajska itn.). Zelo pomembno se zdi, da se te vrste

skupnosti vedno sklicujejo na bolj ali manj mitske temelje in izvor, še danes, ko je mit seveda lahko tudi precej netipičen, morda celo profaniran kot produkt množične kulture (primer: ZDA). Vsekakor pa brez dvoma gre za pomembno vlogo kulture, ki je nekakšna osebna izkaznica takšne skupnosti. Lahko bi rekli, da kultura kot duhovna proizvodnja neke skupnosti neposredno izraža identiteto te skupnosti in celo v veliki meri nastaja prav zato, da bi opravljala to funkcijo. Pri tem je pomembno, da ob pomoči kulture skupnost svojo identiteto predstavlja in izraža navznoter, torej sama sebi, in navzven, drugim, npr. konkurenčnim, lahko tudi sovražnim skupnostim. Slovenci to zelo dobro poznamo in lahko precej natančno določimo, kdaj je slovenska duhovna elita začela tako razmišljati. Zdi se, da je bilo to takrat, ko se je v Sloveniji z manjšo zamudo začela industrijska revolucija in je pljusnilo k nam tudi razsvetljenje, torej ob koncu 18. stoletja; nosilci tega gibanja so bili člani razsvetlenskega krožka že omenjenega barona, veleposestnika in industrialca Zoisa (Linhart, Vodnik, Kumerdej ...).

Evropa, ki se združuje in enoti, želi postati gospodarska, politična in – v zadnjem času vse bolj – tudi kulturna skupnost, ki se bo kot en, enoten subjekt kosala z drugimi najpomembnejšimi igralci na prizorišču globalne politike, gospodarstva in kulture. Že ob tej trditvi se nam postavi vrsta vprašanj. Najprej o tem, ali načrt združitve vključuje vso Evropo ali ne, in, če ne, zakaj ne. Kaj vse je potrebno, da bi se Evropa združila, in ali ta cilj in proces ogrožata posamezne evropske nacionalne politične in kulturne identitete (nemško, poljsko, angleško, slovensko, srbsko itn.)? Ali se bo Evropa, v tem primeru to pomeni evropske nacije in nacionalne kulture, morala odpovedati nekaterim doslej pomembnim značilnostim ali notranjim razlikam, če bo želela biti dovolj enotna, zato da bo dovolj gospodarsko, politično in, če bo treba, tudi vojaško učinkovita in tako tudi konkurenčna v razmerjih do, na primer, ZDA, Kitajske, Indije – še posebno če bo tudi povezovanje azijskih (ASEAN) ali držav Severne in Srednje Amerike postalo učinkovitejše? Na ta vprašanja kajpak iščemo odgovore nekoliko drugače, kot to vedno počne optimistično voluntaristična evropska politika.

Zdi se, da načrt združevanja Evrope vsaj za zdaj izključuje možnost vključitve Ruske federacije v EU, ki za večino evropske politike pomeni stvarni sinonim za vizijo prihodnje “združene Evrope”. To izključevanje Rusije, ki je seveda vsaj gospodarsko in tudi politično ter vojaško dovolj močna, da se samostojno kosa s konkurenco na prizorišču globalne tekme za vpliv in prevlado na planetu, pa kaže, da v bistvu tudi EU še ni presegla zgodovinske ločnice med vzhodom in zahodom v (zemljepisni)

Evropi in da kljub zagotovitvam o pripravljenosti na t. i. medkulturni dialog v podzavesti Evropejcev še vedno deluje na eni strani strah pred mogočnim in hkrati na videz oziroma za racionalistični zahod iracionalnim vzhodom in na drugi občutek nekakšne večvrednosti zahodno-evropske civilizacije in kulture. To je seveda predvsem politično vprašanje in na prvi pogled ne sodi v okvir tega razmišljanja, ki se želi osredotočiti na vprašanje evropske zavesti zlasti z vidika kulture, a povsem izogniti se tudi temu vidiku ni mogoče. Ob razmisleku o vprašanju "Kaj je evropska zavest?" se skoraj ni mogoče otresti neprijetnega občutka, da nas še vedno obremenjuje nekakšna miselna hipoteka o nepreseženi in več kot dva tisoč let stari meji med vzhodom in zahodom v Evropi. Ta meja med dvema tipoma kulture in civilizacije je bila opažena že v času antične Grčije (spomnimo se, kako so Grki dojemali in opisovali ljudstva, ki so občasno ogrožala Grčijo z območij današnje vzhodne Evrope, npr. Skite, Sarmate ipd.), dodatno formalizirana ob razdelitvi rimskega cesarstva na vzhodno in zahodno cesarstvo ter duhovno še poglobljena v času razkola med vzhodnim in zahodnim krščanstvom. In to je ostalo v naši zavesti: vse, kar prihaja z vzhoda, je divje, nepredvidljivo, nerazumno in nerazumljivo (Huni, Mongoli, še posebno Tataři). Ko se je rimsko cesarstvo razdelilo, se je vzhodnega, torej bizantinskega cesarstva kmalu prijel sloves nečesa nezanesljivega, nemoralnega, razbrzdanega, prevarantskega in ne povsem razumljivega in ta pejorativna konotacija se pridevnika bizantinski drži še danes. Celó med ljudstvom. Tako je, denimo, tudi v Sloveniji znano, da celo preprosti ljudje uporabljajo vzdevek "bizantinci" ali pridevnik "bizantinski", kadar želijo poudariti svoj negativni odnos do ljudi z osrednjega in vzhodnega dela Balkana. To je nekakšna usodna, po svoji naravi zlasti kulturna in civilizacijska razpoka v zavesti Evrope; razpoka, ki na eni strani postavlja v posebno luč tudi danes priljubljeno zavzemanje za medkulturni dialog, na drugi pa napravi vprašljiva gesla o dosledni enakopravnosti in enakosti vseh možnih subjektov združevanja evropskih držav in nacij v prihodnjo "združeno Evropo", kajti vsaj na politični ravni je vidno, da Rusijo odrivamo iz Evrope v Azijo zato, ker bi se realno najvplivnejše evropske države in nacije preprosto bale Rusov in Rusije in ruskega vpliva ter moči, če bi Rusija postala del "združene Evrope". Zato ni mogoče opustiti niti domneve, da pravzaprav zahod do neke mere zavestno spodbuja predsodke o vzhodu in še posebno o Rusiji in Rusih ter tako po eni strani omogoča ohranjanje deloma romantičnih predstav o vzhodu, po drugi pa ravno tako spodbuja nekoliko iracionalni strah pred vzhodom. Po eni strani se možnosti vključitve Rusije v "združeno Evropo" niti ne

omenja, po drugi skuša t. i. "zahod" Rusijo osamiti in vabi v EU (in v Nato) tako rekoč vse države, ki mejijo nanjo; tiste, za katere pač sodi, da niso prevelike in premočne in da bi jih bilo mogoče obvladati. Lahko rečemo, da je zavest o tej delitvi ali o nepremostljivi razpoki v Evropi kot celini tudi potencial, ki najbrž tako vzhodu kakor tudi zahodu pomaga oblikovati njegovo lastno samopodobo in t. i. Zahodni in tudi Srednji Evropi še danes daje samozavest in skupno podlago, celo smisel, ki kljub opaznim razlikam v Zahodni in Srednji Evropi omogoča združevanje, povezovanje in morda celo oblikovanje skupnostne identitete tega večjega dela Evrope. Ob tem pa se moramo vseeno vprašati, kako to, da te razpoke ni mogoče premostiti, če hkrati velike ruske pisatelje in pesnike (od Gogolja, Tolstoja, Dostojevskega, Čehova in Gorkega do Solženicina ter od Puškina, Jesenina in Majakovskega do Ahmatove in Brodskega) uvrščamo med klasike evropske književnosti in jih štejemo za nepogrešljiv del svoje duhovne dediščine. Ali to, da na eni strani, vsaj zemljepisno gledano, Rusijo imamo za evropsko državo, na drugi pa sodimo, da je tako tuja vrednostnemu sistemu, na katerega se sklicujemo, da je niti v prihodnosti ne vidimo kot del "združene Evrope", ne priča o svojevrstni shizofrenični razklanosti? Ali pa gre preprosto za strah velikih evropskih nacij (Nemčija, Francija, Velika Britanija), da je Rusija preprosto prevelika in da v morebitni povezavi z njo ne bi več obvladovale "združene Evrope", kot zdaj vendarle še vedno, seveda neformalno, precej dobro obvladujejo EU? Mogoče je pomisliti celo na nekakšno bojazen pred možno slovansko večino v "združeni Evropi, če bi bila del "združene Evrope" tudi Rusija. Ali pa je navsezadnje v zavesti zahodne Evrope razkol med zahodnim in vzhodnim krščanstvom tako globok in pomemben, da "zahod" preprosto ne vidi možnosti premostitve. Kakor koli že, odsotnost Rusije v evropski zavesti kaže na nenačelnost in pretiran politični pragmatizem.

Velja prepričanje, da je Evropa zibelka sodobne, že bolj ali manj globalne civilizacije, ki jo tudi imenujemo evropska ali vsaj evropsko-ameriška in ki je že precej uspešno uveljavila svoj globalno prevladujoči sistem vrednot (človekove pravice, demokracija, tržno gospodarstvo, razvoj oziroma napredek kot vse zavezujoči cilj ...). To je brez dvoma nekakšen pozitiven mit, s katerim se utemeljuje združujoča se Evropa. Zavest o tem, da je Evropa, kot rečeno, brez vzhodnega dela, zibelka civilizacije v najširšem pomenu besede in da se je vse to, kar danes živimo ali vsaj razumemo kot ideal, ki ga je bolj ali manj nedvoumno povzdignila v normo tudi Organizacija združenih narodov, rodilo v Evropi in se oblikovalo vsaj 2.500 let, od klasične Grčije (Sokrat, Platon,

Aristotel) do Rima, humanizma in renesanse ter razsvetljenstva, skupaj s francosko revolucijo in vse do današnjih dni, omogoča Evropi veliko samozavest in morda celo podlago za oblikovanje nekakšne evropske nadnacije. EU si to duhovno in politično zgodovino lasti in jo razglaša za svoj temelj in svoje bistvo. Zato tudi ni čudno, da je največ polemik ob oblikovanju in sprejemanju zdaj že skoraj pozabljene *Evropske ustavne pogodbe* vzbujalo ravno vprašanje, kaj točno bo pisalo v preambuli te "evropske ustave" in ali bo vključeno tudi krščanstvo ali ne. Vprašanje je prestižno, vendar ni od muh. Krščanstvo, ki ga je v Evropo "izvozil" orient, podobno kot v istem času še številne druge kulte, ne glede na to, da je današnje krščanstvo v Evropi in pravzaprav po vsem svetu bistveno drugačno od krščanstva, ki so ga v Rim prinesli apostoli, si želi zagotoviti priznanje, da mu pripada odločilna vloga v evropski civilizaciji, ki postaja, kot rečeno, globalna. Res je, da je samo krščanstvo preživelo, se uspešno prilagodilo in uspešno prilagodilo evropsko okolje sebi ali, drugače rečeno, premagalo vse druge avtohtone in priseljene egipčanske, perzijske in druge religije. V Evropi se je tako ob številnih preizkušnjah in stranpoteh, po vzajemnem oplajanju antične in krščanske tradicije v času humanizma in renesanse (reformacija), oblikovala podstat, na podlagi katere je razsvetljenstvo oblikovalo tudi doktrino sodobne politične demokracije. Po drugi strani pa v zadnjih desetletjih, najbolj pa v zadnjih letih, bije v oči, da ves svet teh vrednot ne razume enako in da jih tudi ne sprejema enako. Govori se o spopadu, a tudi o dialogu civilizacij in kultur in Evropa pri tem hočeš nočeš mora premisliti tudi svoj položaj in si zastaviti vprašanje o sebi, ne vedno misliti samo na to, da bi bilo druge treba razsvetliti, prevzgojiti, demokratizirati itn.

In če se vrnemo na izhodišče, Evropa si mora zastaviti vprašanje, ali je sploh mogoče govoriti o evropski identiteti in zavesti. Poudarili smo, da se vsaka politična (in kulturna) skupnost vzpostavlja na podlagi svoje mitologije oziroma mita, ob pomoči katerega se (samo)utemeljuje, razlaga samo sebe in svoje ravnanje ter iz njega črpa svoj smisel. Naj zveni še tako anahronistično, lahko domnevamo, da to velja tudi za sodobne države oziroma nacionalne skupnosti. Treba si je torej postaviti vprašanje, ali obstaja kakršna koli skupna, res dovolj kohezivna evropska mitologija, kakršno koli mitsko jedro, ki bi ga domnevna evropska kultura in evropska politika lahko ponudili prebivalcem Evrope ("državljanom EU") kot za vse sprejemljivo in vredno podstat nove skupnosti. Je to krščanstvo, kot so nas želeli prepričati ob že omenjenih polemikah o preambuli "evropske ustave"? Čeprav je krščanstvo brez dvoma pomembno, odgovor ni lahek. Krščanstvo je prišlo v Evropo iz Azije (z orienta), in četudi je bil Bližnji

vzhod tedaj del rimskega cesarstva, ni (bilo) avtohtono. Ko se je začela oblikovati moderna evropska zavest (v visokem srednjem veku oziroma humanizmu), je v krščanstvu že nastal razkol, ki mu je v času osvoboditve človeka kot subjekta sledil še drugi razkol, tako da bi si, če bi za mitološko (duhovno, kulturno) jedro evropejstva vzeli krščanstvo, morali postaviti tudi vprašanje, katero krščanstvo. Ali pa so ključni in za evropsko civilizacijo najodločilnejši dejavnik vendarle pridobitve in izročilo razsvetljenstva z geslom "enakost, bratstvo, svoboda", ki se bolj navezujejo na izročilo grške antike (na njeno klasično dobo) kot na sporočila krščanstva? Pri tem se zdi, da je vsaj del krščanstva tudi skušal poiskati možnost sožitja z duhovnim izročilom antike (reformacija). Če je tako, bi drža Evrope, že do Rusije, še bolj pa do drugih "civilizacij", morala biti bistveno drugačna, kot je tista, ki jo v večini primerov tudi EU, zlasti v sodelovanju z ZDA oziroma zvezo Nato, demonstrira zdaj.

In še se sprašujemo, kaj bi lahko vzeli kot skupno mitološko jedro evropejstva. Morda celo posebno, npr. od azijskega tako drugačno razumevanje kulture, še posebno umetnosti, in to skupaj s sporom ali vsaj polemiko, ki se vleče od Platona in Aristotela vse do naših dni? Zdi se, da je razumevanje kulture, še posebno umetnosti v Evropi in vsej evropski zgodovini, od Platona, Aristotela in Hegla pa vse do mislecev 20. stoletja, ves čas precej drugačno od razumevanja kulture in umetnosti na primer v Aziji, še zlasti če upoštevamo tisti del Azije, ki je močno zaznamovan z budizmom (Indija, Kitajska, Japonska) in ki še vedno pomeni nekakšno alternativo evropski civilizaciji. Po drugi strani pa je tudi ameriško razumevanje kulture, četudi izhaja iz evropskega, vseeno že in vedno bolj različno; pri tem mislimo zlasti na Severno Ameriko in še posebno na ZDA, ker menim, da se ravno tam, čeravno na evropski podlagi, razvija nov, poseben tip ali vsaj podtip civilizacije. Iz tega sledi, da je za evropsko zavest pomembno ali bi vsaj moralo biti pomembno tudi spoznanje o različnosti v razmerju do Amerike (ameriške družbe, "civilizacije" ter zavesti in kulture).

Nietzsche danes

Osem filozofov (Peter Bergmann, Teodor Münz, František Novosád, Paul Patton, Richard Rorty, Jan Sokol, Leslie Paul Thiele, Alan D. Schrift) odgovarja na vprašanje, ali je Nietzsche pretirano občutljiv, antiliberalen in nepomemben ali radikalen, daljnoviden in nerazumljen.

Kateri so po vašem moralno in politično najbolj žaljivi deli Nietzschejevih spisov? Kako si jih razlagate? Se vam zdi, da zaznamujejo tudi njegov odnos do morale in politike?

Richard Rorty: Mene najbolj žalijo tisti deli, v katerih Nietzsche prezira šibkost, še posebno pa tisti, v katerih trdi, da je nekaj narobe s krščanstvom, ker se je rodilo med sužnji. Seveda se je, vendar so imeli ti sužnji dobro zamisel, in sicer, da bi bila idealna človeška skupnost tista skupnost, v kateri bi bila ljubezen edini zakon. Res bi bila. Možno je namreč ločevati med krščanskim idealom in resentmentom, ki je značilen za asketske duhovnike, toda Nietzsche tega nikoli ni storil.

Paul Patton: Nekatero izmed Nietzschejevih pripomb o ženskah sodijo med najbolj žaljive v njegovih spisih. To razumem kot znamenje, da je bil človek svojega časa, človek, ki ni bil sposoben pogledati onkraj tedanjega kulturnega ločevanja ljudi po spolu. Kot velika večina evropskih mož 19. stoletja Nietzsche ni bil sposoben ločevati ženskih čustev, duha in telesnih zmožnosti od domnevno bistvene vloge ženske – rojevanja otrok. Sicer pa je njegovo mnenje o ženskah reprezentativno za njegov odnos do morale in politike predvsem v tem pogledu, da je v nesorazmerju z možnostmi, ki jih ponuja njegova zgodovinska zasnova človeške narave. Na primer, tu in tam priznava, da so domnevno naravne značilnosti žensk ali moških v resnici plod posebnih družbenih dogovorov. Na podlagi tega

pa se da sklepati, čeprav on sam tega ni zmogel, da te značilnosti niso stvar narave, ampak jih je mogoče spremeniti. Na tem področju ter v svojih družbenih in političnih prepričanjih ni bil sposoben vnaprej videti nekaterih poti, po katerih bi nas lahko sam proces kulturnega razvoja, ki ga je zaznal, popeljal v precej drugačno prihodnost.

Teodor Münz: V zvezi s tem so pomembna nekatera poglavja v delih *Volja do moči*, *Onkraj dobrega in zlega* in *Antikrist*. V njih Nietzsche oriše svojo filozofijo prevrednotenja vseh vrednot in filozofijo nad-človeka. Ne morem se strinjati z njim, ko odločno zagovarja fizično nasilje, neusmiljenost, laži in sistematično izločanje ljudi; z njegovo tezo, da “večina ljudi nima pravice živeti, saj je v breme više razvitim”, ali z njegovim rasizmom in drugimi “vrlinami”, kot so sredstva za dosego prevlade močnejših posameznikov nad šibkejšimi. Mislim, da so ta prepričanja ključna in reprezentativna, kar zadeva njegovo pojmovanje morale in politike.

František Novosád: Posebno v zadnjem obdobju njegovega razvoja je videti, kot da je Nietzsche izgubil občutek za mero, zlasti v odnosu do krščanstva in pojmovnih oblik, o katerih je menil, da izvirajo iz krščanstva. Njegova analiza se hitro spremeni v kritiko in obsodbo. Knjiga, značilna za to obdobje, je *Antikrist*. V njej je krščanstvo predstavljeno izključno kot religija resentimenta, kot sublimacija jeze šibkih, kot strup, ki je uničil starodavno kulturo in ki zdaj uničuje moderno zahodno družbo. Večina Nietzschejevih “žaljivih” izjav se pojavlja prav v zvezi z njegovo analizo vpliva krščanstva na miselnost sodobnega človeka. Po mojem ni nobenega posebnega razloga za to, da bi se interpretativno posvečali tem odlomkom iz njegovega dela ali jih opravičevali. Mislil je to, kar je napisal. Ko je rekel, da morajo “šibki in neuspešni izginiti (...) in (da je) nujno, da jim pri tem pomagamo,” je natanko to tudi mislil. Seveda v njegovih delih naletimo na veliko odlomkov, v katerih razmišlja o prvih pogojih ter možnih in morda celo nezaželenih posledicah svojih prepričanj. Če bi imeli potrpljenje, bi lahko v nedogled igrali igro, kako uravnotežiti žaljive in spodbudne dele njegovih besedil. Skrajne izjave ali skrajna izpeljava nekega prepričanja so vendar eno temeljnih načel Nietzschejeve metode. Vse do konca življenja je imel mladostniško nagnjenje do tega, da je izzival ljudi in napadal tisto, kar se nam po navadi zdi samoumevno. Brez teh delov, ki so tako žaljivi za uho humanistično razmišljajočega človeka, ne bi bilo drugih delov, v katerih Nietzsche odkrije dolgo skrite resnice ali prekrši zelo stare miselne

tabuje. Mislim, da moramo Nietzschejevo analizo resentimenta obravnavati v zgodovinsko ustrežnejših okvirih. Resentiment je v resnici učinkovita zgodovinska in družbena sila, vendar nikakor ne more povsem razložiti krščanstva in ni značilen samo za krščanstvo. Stvarno gledano ima vsaka družba svojo “spodnjo stran” in miselnost te spodnje strani je čarobno mikavna za skoraj vso družbo, zato lahko zelo preprosto priplava na “površje”. Nietzsche je kot eden prvih ugotovil, da miselnost “spodnje strani”, lumpenproletariata, postaja prevladujoča miselnost evropskih družb. Ne vem, ali bi ga veselilo, če bi vedel, da so njegovi najbolj navdušeni bralci ali “polbralci” izvirali iz lumpenaristokracije. Današnje liberalne demokracije so opustile družbeno izobraževanje in tako pravzaprav dale prosto pot fanatikom oziroma lumpenburžoaznemu, lumpenaristokratskemu in lumpenproletarskemu nihilizmu.

Jan Sokol: Nietzsche je bil velik mož in zasluži si pravično oceno. Bil je osamljen, občutljiv in izredno prodoren, najbrž tudi nekakšna žrtev romantike. Njegove bolezni in neuspehi so prav gotovo vplivali na njegovo odločitev, da bo “filozofiral s kladivom”. Nietzscheja morajo brati zreli, razsodni ljudje: izziva, žali in nasprotuje zato, da bi bralca spodbudil k razmišljanju s svojo glavo. Ne moremo ga dolžiti za nekaj, kar vemo danes; tega ni mogel vedeti. Ne glede na to pa je napisal nekaj stvari, nad katerimi se človek zgraža: o “odvečnih” ljudeh, ki naj bi jih pometel vihar.

Poleg tega so moteče nekatere njegove izjave o Judih – tega ne moremo zanikati. Zelo težko pa je ugotoviti njegovo temeljno držo. Skrbno je skrita v globinah ranjenega romantičnega srca, zaslutimo jo lahko samo med vrsticami.

Leslie Paul Thiele: Če beremo Nietzschejev opus in ne najdemo česa, kar je lahko žaljivo za tako rekoč vsako skupino ali osebnost, ki se je lahko domislilo, pomeni, da njegovega dela nismo brali natančno. Mršenje perja – in občasno puljenje peres – je pri ukvarjanju z Nietzschejem postalo prava umetnost. To ne pomeni, da ni mislil vsake besede, ki jo je zapisal. Ampak najbrž ni z vsem srcem verjel v svoje “resnice” prav dolgo po tem, ko jih je razglasil. Kot dosleden perspektivist je mislil to, kar je rekel, vendar ni čutil potrebe, da bi zbral vsa svoja menja in občutke v trajno, vsebinsko skladno in enotno moralno držo ali politično prepričanje.

Ob povedanem lahko kot posebno vprašljivo omenim Nietzschejevo izjavo iz dela *Onkraj dobrega in zlega*: “Ljudstvo je naravni ovinek, da bi prišli do šestih, sedmih velikih ljudi. – Ja: in da se potem tudi tem

izognemo.” (ODZ, IV., 126, str. 77, prev. J. Moder.) Nietzsche vsekakor ni bil tako neumen, da bi pripomnil kaj tako neodgovornega. To je z vidika intelektualne odkritosti žaljiv spodrseljaj in povzročja številne nevsčnosti. Kakšno ostudno blatenje narave!

Konec koncev je Nietzsche boljše kot marsikdo vedel, da narava presega teleologijo. V njej ni nobenih načrtov, nobenih ciljev in zato ne more delati ovinkov, da bi prišla do pol ducata velikih ljudi ali mimo njih.

Koliko je po vašem mnenju Nietzsche odgovoren za to, da so se njegovih idej polastili nacisti? Mislite, da lahko njegovo politično plat ločimo od njegove filozofije in ali bi jo morali?

Rorty: Mislim, da je Nietzsche povsem brez krivde, kar zadeva naciste. Noben mislec si ne more privoščiti, da bi ga skrbelo to, kako bodo njegove misli uporabili v prihodnosti. Nietzsche je tako kot Heidegger popolnoma neuporaben kot komentator političnega položaja svojega časa. Nobeden izmed njiju ni imel političnih prepričanj, ki bi jih bilo vredno jemati resno.

Patton: Prepričan sem, da Nietzsche osebno nikakor ni odgovoren za to, da se je nacizem polastil njegovih idej. Njegovo delo je vsekakor obsegalo veliko stvari, ki so spodbudile njegovo surovo biopolitično interpretacijo o “višjih ljudeh”, toda enako velja za pretežni del socialne misli 19. stoletja, na katero je vplival darvinizem. Po eni strani so pogoji za možnosti rasnih teorij globoko zakoreninjeni v evropski kulturi in pogubne posledice takega razmišljanja niso omejene samo na holokavst: mednje, na primer, sodijo tudi uničujoče posledice evropske kolonizacije na številnih koncih sveta. Po drugi strani pa so samo nacisti odgovorni za to, kako so take teorije uresničili. Mislim, da bi morali Nietzschejevo politično plat razlikovati od njegove filozofije, saj Nietzsche pogosto ni bil sposoben slediti posledicam svojega zgodovinskega in naturalističnega razumevanja človeške narave in kulture onkraj polemičnih bojev in oblik evropske družbe svojega časa. Ali če povemo drugače, njegova filozofija je pomemben in premalo izkoriščen vir za razmišljanje, kako se drugače lotiti politike in politične organizacije družbe.

Münz: Nietzsche ni odgovoren za to, da so se njegovih idej polastili nacisti. On je samo predstavil svojo filozofijo. Po drugi strani pa so si nacisti prisvojili njegove misli zato, ker so se hoteli maščevati svetu za ponižanje med prvo svetovno vojno in po njej ter prevladati v svetu.

Poleg tega je Nietzsche Nemce veliko bolj preziral kot jih povelečeval. Mislim, da so njegove politične izjave organski del njegove filozofije. Če bi jih lahko ločili, bi bil čisti filozofski del čudovit. Do danes ni izgubil svoje vrednosti.

Peter Bergmann: Nietzsche je bil eden najbolj zgodovinsko usmerjenih filozofov. Znan je po sloviti zgodovinski obravnavi svojih predhodnikov od Sokrata naprej. Njega samega je mogoče obravnavati kot filozofa poznega bismarckovskega obdobja. Znorel je tistega leta, ko se je rodil Hitler. Glede na to, da polom drugega rajha pojasni katastrofo tretjega, je vprašanje Nietzschejevega posthumnega vpliva vsekakor legitimno. Če bi živel tako dolgo kot njegova sestra, bi doživel začetek tretjega rajha. Ni bil namreč obrobna osebnost. Uril se je na elitni pruski akademiji, bil prostovoljec v francosko-pruski vojni in je na začetku postal razvpit kot zagovornik wagnerjanskega kulturnega nacionalizma, in sicer samo zato, da je potem popolnoma spremenil svoje mnenje. Postal je aristokratski skrajnež, ki se je po vsej sili hotel ločiti od svojega antisemitskega založnika in demagoškega svaka.

Alan D. Schrift: To je zapleteno vprašanje, ki ima širše hermenevtične posledice. Po eni strani je Nietzsche sklenil pisati tako, da je naravnost spodbujal napačno razumevanje – zaradi metafor, prikrivanja in še posebno hiperbol njegove besede človeku hitro pomenijo nekaj drugega, kot je nameraval (če domnevamo, da lahko nedvoumno vemo, kaj je nameraval, to pa v tem primeru po mojem ni mogoče). Potemtakem ni nobenega dvoma, da so si nacisti neupravičeno in preišljeno prisvojili Nietzschejev jezik ter ga besedilno in uredniško nekoliko popačili, s tem pa ustvarili razmere, v katerih so bili Nietzschejevi očitno antisemitski komentarji, ki pa jih v resnici nikoli ni izrekel, mogoči. Kot sem že trdil v svojih zapisih, je Nietzsche izrekel nekaj stvari, ki so žaljive do Judov, vendar zbledijo ob njegovih kritikah antisemitov in antisemitizma. Če jih torej beremo skupaj s sobesedilom, ugotovimo, da je mnoge izmed svojih antisemitskih komentarjev pravzaprav retorično poudaril, da bi krščanstvo predstavil kot najbolj pokvarjenega izmed “judovskih” sadov.

Če se vprašamo, ali Nietzschejevo politično plat lahko ločimo od njegove filozofije in ali bi to morali storiti, s tem že predpostavljamo, da vemo, kaj je bila njegova politična plat. Na nekaterih mestih na primer precej dobrohotno gleda na demokracijo, drugod pa je do nje kritičen. V svojih kritikah demokratične povprečnosti deli svojo skrb z nekaterimi izmed največjih zagovornikov demokracije, Jeffersonom, Madisonom,

Tocquevillom, Emersonom in Millom – vse je namreč skrbela možnost “tiranije večine”. Senat Združenih držav in “elektorski zbor” sta bila ustanovljena zato, ker je utemeljitelje ustave Združenih držav Amerike skrbela dodelitev neposredne politične moči “množicam”, in njihovi razlogi za to so bili povsem združljivi z Nietzschejevo kritiko demokratične/socialistične/krščanske “črede”.

Novosád: Ni škodljivejšega vprašanja od vprašanja razmerja med Nietzschejem in nacizmom. Vsak s srednješolsko ravnijo poznavanja zgodovine Evrope zadnjih dveh stoletij ve, da fašizem in nacizem nista bila “izvršitev” Nietzschejevih idej in da Nietzschejeva filozofija ni bila uradna filozofija tretjega rajha. Druga stvar je, da je bilo v resnici kar nekaj prepričljivih profesorjev filozofije, ki so svoje poznavanje Nietzschejevih del prilagodili potrebam režima. Legitimnejše se mi zdi drugo vprašanje: koliko nam lahko Nietzschejevo mišljenje pomaga pri interpretaciji fašizma in pravzaprav tudi komunizma. 19. stoletje je bilo z znanstvenim, industrijskim in družbenim razvojem vred po vsem videzu stoletje stabilizacije. Vendar pa sta Nietzsche in pred njim tudi Marx uganila in pravzaprav vedela, da je bila Evropa v resnici sod smodnika, in dovolj je bila samo iskra, da je človeštvo potem utrpelo vrsto katastrof.

Sokol: Je in tudi ni odgovoren. Danes je videti, da bi moral bolj paziti na to, kaj je pisal. Toda za vsemi njegovimi ognjevitimi in hudobnimi besedami – sam je bil plah, prijazen in miren človek, njegovi sosede v Sils Marii so ga celo klicali “puščavnik” – lahko vidiš, da je zgrožen nad breznom, v katerega je drselo civilizirano človeštvo. To, da so njegove besede tako pogosto zlorabljene, pa je nesrečna posledica njegovih strastnih kritikov. Zdi se mi, da Nietzsche pravzaprav ni imel jasnega političnega stališča in se nikakor ni zavedal – po svoje podobno kakor na primer Marx –, kakšno škodo lahko skrajna filozofska prepričanja povzročijo, če jih prikrojiš trenutnim političnim razmeram in jih uresničiš. To breme morajo nositi vsi “aristokrati duha”. Samo na enem mestu, mislim, da v *Genealogiji morale*, je mimogrede izjavil o svojih kritikih tole: “Ne marate oblasti – pa mislite, da si jo sploh zaslužite?” S tem misli, da bi se morali – še posebno kritiki – večkrat spomniti, kakšen blagoslov je za nas skoraj vsaka oblast, še posebno če pomislimo, da za njeno rojstvo nismo naredili skoraj nič in si jo zato komaj zaslužimo. To je v resnici ena večjih političnih idej, ki so bile od Hobbesa oziroma Burka naprej pozabljene.

Thiele: Če politiko izenačimo z državnistvom, ni skoraj nobenega dvoma, kakšen je bil Nietzschejev pogled na zadevo. Državo je videl kot grožnjo

višjemu posamezniku in njegovemu razvoju in višjega posameznika kot grožnjo državi. Prava veličina je apolitična ali celo antipolitična. Nietzsche trdi, da je svoja dela napisal tako, da je malo verjetno, da bi jih lahko kdo izkoristil v politične namene, ne uporabna ne prijetna pa naj ne bi bila tudi za množice ali politične stranke (gl. *Človeško, prečloveško*). In vendar so jih izkoristili, toda domnevno ne njegovi "pravi bralci", za katere je Nietzsche izrecno pisal (gl. *Antikrist*).

Očitno je bilo Nietzschejevo občinstvo večje in manj primerno, kot bi človek pričakoval. Toda kaj bi pomenilo, če bi mu naložili odgovornost za umazane posledice, v katere so njegovo pisanje spremenili? V skladu z Nietzschejevim priporočilom bi bilo morda dobro raziskati psihološki učinek in namen tega moralnega obračuna. Zakaj čutimo potrebo po tem, da nekoga okrivimo, zakaj čutimo potrebo po taki retroaktivni trgovini? Nietzsche nas lahko tu veliko nauči.

Najbrž bi preprosto radi rekli, da bi se stvari v 20. stoletju bolje končale, če bi bil Nietzsche preudarnejši. To je morda res, vendar tega ne moremo zares vedeti. Toda ali bi bili pripravljeni zamenjati Nietzscheja z vsemi njegovimi domiselnimi žalitvami za prijaznejšo, blažjo različico človeka? Ali bi zmernejšega Nietzscheja, ki bi se krotil in bil politično razumljiv, sploh prepoznali kot Nietzscheja?

Morda bi bili psihološko mirnejši, če bi Nietzscheja razumeli kot tovariškega demokrata, liberalca ali pacifista. Toda tako branje bi pomenilo črtati Nietzschejevo delo skoraj tako temeljito, kot so to počeli nacisti, ko so ga naslikali kot antisemitskega, vojni naklonjenega, tevtonskega nacionalista. Nietzsche je Nietzsche; svoja dela je napisal v svoj zagovor. Ne nasprotujem bralcu, ki pisatelju nalaga odgovornost za njegove besede, vsaj dokler bralca to igranje sodnika ne odvrne od resnega branja.

Ali je Nietzschejeva kritika egalitarizma uporabna in/oziroma pomembna za sodobne debate o liberalni demokraciji?

Rorty: Nietzschejeva kritika egalitarizma je neizvirna in nezanimiva. Izkušnje so pokazale, da sta visoka kultura in uveljavitev individualnega genija mogoča celo v množičnih demokracijah, v deželah, v katerih vladarje izbira drhal. Uresničila se ni nobena izmed napovedi 18. in 19. stoletja, da bo vladavina drhali povzročila poplitvenje duha in življenja.

Patton: Nietzschejeva kritika egalitarizma je izredno pomembna za sodobne debate o liberalni demokraciji. Po eni strani med sodobnimi teoretiki liberalne demokracije ni prav nobenega soglasja glede odgovora

na vprašanje Amartya Sena: "Enakost česa?" Po drugi strani liberalno-demokratska teorija ne pove skoraj nič o mnogih plateh, po katerih si ljudje niso enaki, ali o tistih političnih odnosih, ki bi jih morali vzpostaviti med neenakimi bitji (tako pri ljudeh kot pri drugih živalih). Liberalna demokracija rada namenoma prezre osebnostne razlike, razlike v okusih, vrednotah, kulturnem videzu in vedenju. To vpliva na posameznika tako, da ta "sprosti svoje moči in doseže svoj maksimum občutka moči" (GM III, 7, str. 292, prev. Teo Bizjak). Iz politične enakosti ljudi izpeljuje moralno enakost njihovega individualnega razumevanja dobrega, seveda s pogojem, da izpolnijo določene minimalne zahteve in se izogibajo povzročanju hudega drugim oziroma da ravnajo "razumno". Prav zato prezre pomembne razlike med načini življenja in značaji, ki določajo sposobnost posameznikov, da izkoristijo svojo svobodo, razen ko teh ne moremo pripisati okoliščinam, za katere niso odgovorni; v tem primeru mora slediti nekakšna oblika nadomestila. Onkraj tega so odločitve ljudi njihova lastna odgovornost, kajti liberalizem se ne opredeljuje do vrednosti posameznih odločitev oziroma pogojev za odločitve. Predpostavka enakosti liberalnodemokratski oblasti omogoča, da se izogne sprejemanju odgovornosti za odločitve, ki so za posameznike lahko uničujoče, škodljive ali pohablajoče.

Nietzscheju njegovo zgodovinsko pojmovanje človeške narave kot zapletenega biološkega in kulturnega pojava (izraza volje do moči) v nasprotju s tem omogoča, da nakaže kvalitativne razlike med različnimi načini bivanja in ravnanja. Ključni element njegovega razumevanja človeške narave je občutek moči. Ta *občutek moči* je bistven vidik človeškega delovanja, ki se sčasoma razvije. Posledica različnih ravni občutenj in interpretacije vsakega človeškega dejanja je zapleteno razmerje med povečevanjem in zmanjševanjem moči določenega posameznika ter njegov ali njen občutek moči in dejanskega povečanja moči. Kot kaže dolga zgodovina čarovniških, praznovernih in verskih praks, ni nujne povezave med vzvišenim občutkom moči in resničnim povečanjem moči. Nietzschejeva hipoteza v *Genealogiji morale* je, da tiste dejavnosti, ki so doslej najbolj vplivale na vzvišeni občutek moči – vse oblike dejavnosti, ki so usmerjene k Dobremu, saj te opredeljuje za suženjsko moralo krščanstva – ne stopnjujejo, ampak lahko celo spodkopljejo moč "tipa človeka" (GM, Predgovor, 6, str. 212, prev. Teo Bizjak). In ker je lahko to, kar človek izkusi kot zmanjšan občutek moči (trpljenje), pravzaprav sredstvo za stopnjevanje posameznikovih sposobnosti, Nietzsche vztraja pri pomenu trpljenja in kratkovidnosti tistih, ki zagovarjajo izločitev

trpljenja v vseh njegovih oblikah (na primer ODZ, 225, str. 133, prev. Janko Moder).

Nietzschejevi kritiki ne vidijo možne nesorazmernosti med povečanim občutkom moči in povečanjem *dejanske* moči, zato tudi ne vidijo, da iz njegovega kvalitativnega razlikovanja med močnejšimi in šibkejšimi oblikami življenja, med dejavnimi in nasprotno delujočimi oblikami volje do moči, ne izhaja, da človeška narava nujno obsega sovražne oblike praks prevlade nad drugimi. Medtem ko v *Jutranji zarji* (JZ, 18, str. 23) poudari, da so eden najobičajnih načinov doseganja občutka moči v zgodovini različne oblike krutih dejanj, ki so jih ljudje izvajali za zabavo, za kazen ali v poklon bogovom, v *Veseli znanosti* (VZ, 13, str. 48) omeni, da je povzročanje hudega slabše sredstvo za pridobivanje občutka moči, kot če je človek dobrohoten. Z drugimi besedami, želja, da bi druge ranili, kot sredstvo za dosego občutka moči je značilna za razmeroma šibke ljudi. Kulturna zgodovina obsega tudi zgodovino do drugih krutih dejanj, in sicer zato, ker je bila to predvsem zgodovina suženjskega tipa ljudi, katerih osnovni način delovanja je ravnati nasprotno in negativno.

Značilnost razmeroma močnih ali "plemenitih" tipov pa je, da svoj občutek moči stopnjujejo z deljenjem pomoči ali koristi drugim. V delu *Onstran dobrega in zlega* plemenite tipe veliko bolj opredeljuje njihovo obvladovanje samih sebe kot pa obvladovanje drugih: "V ospredju je občutek polnosti, moči, ki hoče prekipeti, sreča visoke napetosti, zavest bogastva, ki bi rado podarjalo in razdajalo: tudi gosposki človek pomaga nesrečnemu, vendar ne ali skoraj nikoli iz sočutja, temveč bolj iz nekakšnega gona, ki nastaja iz preobilja moči." (ODZ, 260, str. 176, prev. Janko Moder.) Veliko načinov, kako pomagati ali koristiti drugim, poveča občutek moči delilcev pomoči, in sicer zaradi občutka moči prejemnikov pomoči. Krščansko usmiljenje je eden izmed Nietzschejevih najbolj priljubljenih primerov, moderna sekularna različica pa so različne oblike socialne podpore ali to, kar avstralski domorodci imenujejo "denar za sedenje". Težava višjega tipa, ki je obdarjen z vrlino "dajanja darov" in ga pooseblja lik Zaratustre, je poiskati način, kako povečati moč drugih tako, da se hkrati poveča njihov občutek moči, namesto da bi imel občutek moči le tisti, ki daje.

V *Jutranji zarji* Nietzsche omeni, da je prav šibkost ljudi spremenila občutek moči v eno najbolj pretanjenih človeških sposobnosti: "... ker je bil občutek nemoči in strahu tako močno in tako dolgo in skoraj nenehno vzbujan, se je razvil *občutek moči*, in sicer s takšno *pretanjenostjo*, da ga lahko človek zaznava le z najobčutljivejšo zlatarsko tehtnico. Postal je

njegovo najmočnejše nagnjenje; sredstva, ki so bila odkrita zato, da bi si lahko zagotovil ta občutek, predstavljajo tako rekoč zgodovino kulture.” (JZ, 23. str. 27, prev. Alfred Leskovec.) Tako razumljena zgodovina politične kulture veliko pove o sodobni liberalnodemokratski teoriji. Ob njeni pomoči vidimo, da se tradicionalna presoja temeljev in obsega politične oblasti sklicuje predvsem na strah in občutek nemoči posameznikov, ki sestavljajo politično skupnost. Ob njeni pomoči lahko postavimo različna vprašanja o značaju politične oblasti in ustanov v skupnosti samostojnih posameznikov. Ker je Nietzschejeva kritika sodobnega egalitarizma usmerjena predvsem proti kulturnim in psihološkim razsežnostim človeškosti, ni neskladna z zavezo glede stroge enakosti pri zakonskih in političnih razsežnostih človeškosti. Zavzame pa se za nekakšen moralni perfekcionizem, ki ga v sodobni liberalnodemokratski teoriji sicer ni.

Münz: Čeprav danes redko premišljujemo o njej, je bila pomembna za razvoj liberalne demokracije, kajti demokracija mora spoštovati nekakšno obliko “egalitarizma”, na primer enake zakone za vse, enake pravice, enake možnosti in tako naprej; Nietzsche pa jih je napadel kot izraz sebičnosti šibkih, sužnjev, ki jih je življenje vrglo na obrobje. Vseeno pa je pokazal tudi na pomembne stvari, iz katerih se je mogoče učiti. Pravi, na primer, da smo se “že navadili na učenje o enakosti ljudi, nismo pa se še navadili na resnično enakost”. To je opazka, ki se je mora liberalna demokracija nenehno zavedati.

Schrift: To sem obravnaval v prejšnjem odgovoru. Povedano natančneje, mislim, da je njegova kritika egalitarizma – ki jo, mimogrede, deli s Platonom – precej pomembna za trenutno debato o demokraciji v Združenih državah. Trdimo lahko, da demokracija v Združenih državah ne deluje več, deloma zato, ker polarizacija na desnico in levo omogoča, da v resnici skrajno majhno število volilcev odloča, katera stranka bo na oblasti. Sam pa dvomim, da je to, da je bil George W. Bush leta 2004 znova izvoljen, potem ko je leta 2000 zelo verjetno izgubil volitve in si izmislil izgovor za vojaško pustolovščino, ki je bila očitno pogubna tako za Bližnji vzhod kot Združene države in s katero se je sprl z drugim civiliziranim svetom, dokaz, da je imel Nietzsche v svoji kritiki egalitarizma prav.

Bergmann: Nietzsche je bil do škodoželjnosti antiliberalen, ne toliko zato, ker bi hotel preprečiti vzpon demokracije, ampak predvsem v svoji drži postdemokratskega kritika, ki si želi spodkopati njeno prevlado.

Zmagoslavje ljudstva in nova ženska so bili na dosegu roke, vsaj tako je trdil. Bismarck in Wagner sta vsak po svoje odrinila ob stran liberalno tradicijo iz leta 1848. Nietzschejev odziv je izražal mrk nemškega liberalizma. Leta 1888 je žaloval ob smrti zadnjega upanja nemškega liberalizma, cesarja Friderika III.

Novosád: Tu je treba razlikovati nekatere stvari. Drži, da je Nietzsche zaznal nevarnost določenega tipa egalitarizma, in sicer egalitarizma, ki temelji na resentimentu. Nekaj takega kot "suženjska miselnost" zares obstaja, in to v zelo razvitih oblikah. V resnici je strup, ki lahko razkroji vsako kulturo.

Sokol: Zdi se mi, da Nietzsche ne kritizira egalitarizma, ampak prej nekakšno brezobličnost, udobnost in nesposobnost, da bi se človek postavil na svoje noge in mislil s svojo glavo. Na prvi pogled zveni avtoritarno, in vendar v Zaratuistri pravi: "Pesniki preveč lažejo – in tudi Zaratuistra je pesnik." Ničesar ne razlaga, nedvoumno oriše svoj položaj ter na levi in desni vbija ljudem v glavo svoje dokaze. V resnici pa obupno čaka človeka, ki bo vstal in začel braniti vse tiste čudovite vrednote – vendar povsod vlada tišina. "Vse si zasluži, da izgine," vse je zaman, vendar ne po Nietzscheju. Drži, da je iz njegovega dela komaj mogoče izpeljati kakšno politično filozofijo, vendar je njegovo delo neprecenljivo kot šokantna budnica v brezbriznih časih in med ravnodušnimi ljudmi, ki se jim niti sanja ne o tem, kar se jim godi in kar jih bo pravzaprav pahnilo v prepad. Nietzsche ni ne dober svetovalec ne učitelj, ampak prej eshatološki prerok. To, da se je precejšen del njegove prerokbe uresničil, ni povsem njegova krivda.

Thiele: Če vera v enakost konča bitko za razvoj, trdi Nietzsche, pomeni "življenju sovražen princip, uničevalca in razkrojevalca človeštva, atentat na človekovo prihodnost, znak utrujenosti, skrito pot k ničū" (GM, II., 11, str. 262). Očitno liberalna demokracija ne more gledati na Nietzscheja kot na svojega očeta ali vodjo. Lahko pa najde v njem dostojnega kritika. In v določenem pogledu si lahko mi, liberalni demokrati, najbolj prilastimo Nietzscheja kot našega notranjega kritika.

V delu *Človeško, prečloveško* beremo, da ima "vsakdo svoj dober dan, ko najde svoje višje sebstvo; in resnična človečnost zahteva, da nekoga vrednotimo le po tem stanju in ne po delavnikih nesvobode in podjarmljenosti. (...) Mnogi živijo plaho in ponižno pred svojim idealom in bi ga radi zatajili: bojijo se svojega višjega sebstva, ker takrat, ko ta govori, govori zelo

zahtevno. Poleg tega ima nekakšno nadnaravno svobodo, da lahko pride ali pa tudi ne, kakor se mu pač zljubi; zato mu pogosto pravimo dar bogov, medtem ko je dar bogov (naključja) pravzaprav vse drugo: to pa je sam človek." (ČP, I/9, 624, str. 291, prev. Alfred Leskovec.) Take vrstice bi lahko zapisali Emerson, Thoreau ali Whitman, ameriški teoretiki – pesniki demokratične kulture. Slavljenje tiste najboljše izmed človeških izkušenj pomeni znova kupiti ideal, če že ne praktične uresničitve demokracije. In če v liberalni demokraciji in egalitarizmu v praksi raje vidimo najslabše kot najboljše, kar zmora človek, je Nietzschejeva kritika ob tem dober tonik.

Vse pre pogosto se politično zavzamemo za stvari – v kampanjah, strankah, politikah in ustanovah na najnižji ravni, ki jim ljudje zaradi svojih delavnikov nesvobode in podjarmljenosti podležejo. Politika, ki je vseč najbolj nevsakdanjemu povprečnežu, nikakor ni vse, kar lahko ponudi demokracija.

Kako razumete Nietzschejevo razumevanje "smrti Boga"? Ali je njegove napade na monoteistična verstva in na vse tiste ideologije, ki trdijo, da so nadomestile Boga, danes še vedno mogoče zagovarjati?

Rorty: Mislim, da je imel Nietzsche prav, ko je rekel, da bi bilo človeško življenje boljše, če bi se lahko znebili Boga – ideje nadčloveške sile, ki si zasluži naše spoštovanje in pokornost. Veselje ljudi bi bilo večje, če bi vsi verjeli, da nismo dolžni spoštovati nikogar razen soljudi. Zavračanje metafizike (značilno za Heideggerja) veliko dolguje Nietzscheju in v tem vidim hvalevredno intelektualno gibanje.

Münz: Razumem ga zelo široko, tako kot druge izraze njegove teze o potrebi po prevrednotenju vseh vrednot. Smrt Boga mu ne pomeni samo ateizma, ampak tudi vse, kar je povezano s starim teističnim načinom mišljenja s predničejanskim ateizmom vred. Treba se je odpovedati ne le Bogu, ampak tudi stari metafiziki in racionalizmu, narediti ob tem obrat k senzualizmu in zaničevanje življenja nadomestiti s pritrjevanjem. Treba je zavrniti staro judovsko-krščansko moralo in celó staro znanstveno teorijo, v skladu s katero je mogoče spoznati zunanjo resničnost, ki je od nas neodvisna, pa naj gre za Boga, snov ali kar koli drugega. Tu je na Nietzscheja vplival Darwin. Na področju morale in politike pa je šel Nietzsche v drugo skrajnost. Mislim, da so njegovi napadi na monoteistične religije še vedno zanimivi. Omenimo težave, ki jih ima danes svet z islamom. In ali niso Hitlerja in Stalina častili po božje? Nagnjenost ljudi k čaščenju človeških bogov je še vedno zelo živa.

Schrift: Vsekakor upam, da je njegov napad na vero in še posebno na monoteistične religije danes še vedno mogoče zagovarjati, saj se strinjam z večino njegove kritike, ki ima veliko skupnih točk s Feuerbachovimi, Marxovimi in Freudovimi kritikami. “Smrt Boga” lahko razumemo različno: kot izgubo vere v osebnega boga stvarnika – v tem je Nietzsche videl neizogibni odgovor postrazsvetljenske, postdarvinistične kulture; kot zavrnitev absolutnega temelja tradicionalne morale; kot “bistvo” krščanstva, kakor bi se izrazil Feuerbach.

Bergmann: Nietzsche je svoj ateizem izrazil v jeziku obžalovanja: Bog je mrtev; ubili smo ga; naša usoda je, žal, nihilizem; bodimo pogumni in nadaljujmo pot itn. Spremljal ga je občutek, da je ob mrku krščanske kulture nastala praznina, v okviru katere se bodo zaredili novi fanatizmi. S tega vidika je napadel nacionalizem kot novo sekularno religijo.

Novosád: Na to vprašanje ni mogoče na kratko odgovoriti. Vsebuje zelo zapleteno filozofijo zgodovine oziroma sodbo zgodovine zahodne civilizacije. Če stvar poenostavimo, je mogoče domnevati, da je Nietzsche s svojim pojmovanjem “smrti Boga” hotel povedati, da sta vera in še posebno krščanstvo izgubila svoj resnični vpliv. V evroatlanski regiji je religija postala stvar kulture, tradicije ali golega okrasa. Od konca 18. stoletja se je krščanstvo samo odzivalo na nove zgodovinske usmeritve in odzivalo se je šele z nekajdesetletno zamudo. To, da so se ideologije, ki so trdile, da so nadomestile krščanstvo, druga za drugo izjalovile, še ni prepričljiv dokaz moči krščanstva, ampak samo šibkosti njegovih nasprotnikov. Ko govorim o šibkosti krščanstva, imam v mislih krščanstvo kot silo, ki oblikuje družbo, in ne krščanstva kot posameznikove vere.

Sokol: Nietzscheja sem začel prebirati šele v odraslih letih in že takoj mi je bilo jasno, da govori iz občutka groze in obupa. “Smrt Boga” prihaja od Hegla in seveda iz krščanske teologije. Tako grozen stavek – in vsi se vedejo, kot da se ni nič zgodilo. “Ubili smo ga,” je dodal Nietzsche, ampak “ali si lahko to privoščimo?” Vsi se pretvarjajo, da so kristjani, v resnici pa jim ni nič mar, ničesar ne jemljejo resno, zadovoljni in prazni so zato, ker jim je tako povsem dobro. Ko bi jih Nietzschejevo bogokletstvo vsaj predramilo. Naslov enega izmed aforizmov se glasi: “Kako je resnični Bog postal farsa?” Krščanstvo je ukrotilo Boga, dokler ni postal nekaj motnega, kar ne zahteva ničesar od nikogar. To je, po Nietzscheju, “smrt Boga”. In vsak, ki ga to ne zbega, je po njegovem “nihilist”. Bojim se, da tako stanje prevladuje tudi danes – ne v pomenu “kritike Boga” (to bi bil popoln

nesmisel), ampak človeške ravnodušnosti in apatije. Res pa je, da bi vsem religioznim in psevdoreligioznim ideologijam brez njiju manjkala temeljna sestavina – prilagodljiva človeška snov.

Thiele: Nietzsche ponuja dve možnosti: sledimo lahko dejavnemu nihilizmu ali sprejmemo pasivni nihilizem. Drugi izvira iz “sovraštva do življenja”, prvi pa iz hvaležnosti do njega. Drugi nihilist je zadnji človek, morilec Boga, ki ga Zaratustra obtožuje: “Nisi *prenesel* tega, ki te je gledal, ki te je zmeraj in skoz in skoz videl, ti najgrši človek! Maščeval si se nad to pričo!” (TGZ, IV. del, *Najgrši človek*, str. 301, prev. Janko Moder.) Čeprav ga redko obravnavajo v tej vlogi, si je Nietzsche zadal, da bo ujel morilca Boga. Ko bo morilec zaslišán in obsojen, je upal Nietzsche, bo lahko na njegovo mesto povzdignil dejavnega, ustvarjalnega nihilista. Življenju pritrjujočemu nihilistu se uspe soočiti s posvetnim trpljenjem, ne da bi obrekoval posvetno življenje.

Razložiti trpljenje kot kazen za storjene grehe ali zadolžnico, s katero si kupiš srečo v posmrtnem življenju, v resnici pomeni obsoditi življenje. Življenje je rast in rast samopreseganje. Stare kože ne moreš zavreči brez bolečin.

Nietzsche ni zahteval odgovornosti za smrt Boga, toda pokazal nam je, kako praznovati svoje prebujenje. Nietzschejev načrt je bil spodbuditi strast do rasti in veličine v svetu brez bogov. Ta načrt od nas zahteva, da se lotimo umetnosti presoje. Zahteva namreč presojo brez navzočnosti božjega pogleda, ki sicer lahko naše razsodbe z gotovostjo potrdi.

Vprašanje, ki ga je Nietzsche postavil (in mu ga pogosto ni uspelo ponazoriti), je vprašanje, kako naj gojimo umetnost presoje in se hkrati bojujemo proti resentimentu, zvrčanju krivde na druge, strahovom in sebičnim vzgibom, ki nas spreminjajo v moralizatorje. Da, ta izzivalni načrt gojenja presoje je še posebno potreben danes, v obdobju naraščajočega fundamentalizma in nestrpnosti.

Kako se naučiti dobro presojati, ne da bi ob tem spodkopali svojo naklonjenost do posvetnega življenja? To je velika stvar. Vredna bogov.

Kako razumete Nietzschejev načrt prevrednotenja vseh vrednot? Mislite, da s tem samega sebe obsoja na moralni in kulturni nihilizem? In kaj si mislite o Nietzschejevi kritiki “črednih vrednot”?

Rorty: Mislim, da je “prevrednotenje vseh vrednot” preveč velikopotezno geslo. V okviru našega moralnega mišljenja ne potrebujemo revolucije. V zadnjih stoletjih smo s postopnimi reformami moralno zelo

napredovali. Največ, na kar lahko upamo v prihodnosti, je, da bomo take reforme nadaljevali.

Münz: Preprosto rečeno, razumem ga kot poskus uveljaviti nasprotno od tistega, kar je bilo in še vedno je: po Nietzscheju to pomeni uveljaviti resnico. Nietzsche je bil psihoanalitik. Potopil se je v človekovo notranjost. Iskal je temelje starih moralnih vrednot in jih po večini našel v sublimiranem prizadevanju "črede", da bi prevladala nad močnimi posamezniki. V nasprotju z njo je hotel uveljaviti svoje resnične vrednote: moralo gospodarja. Mislim, da ga to ne postavlja na raven moralnega in kulturnega nihilizma. Ni namreč rekel "Ne", ni samo rušil, tudi gradil je. Utemeljil je svojo lastno filozofijo. O nihilizmu je mogoče govoriti samo z vidika starega sveta, ki pa si ga je resnično prizadeval v celoti porušiti.

Bergmann: Nietzsche je bil kulturni junak modernizma, kulturne revolucije, ki jo lahko primerjamo z reformacijo ali razsvetljenstvom. O kritiki črednih vrednot razmišlja z avantgardnega vidika: elitističnega, kar zadeva sedanjost, in demokratičnega, kar zadeva prihodnost. Nietzsche je povelečeval nadčloveka, ki je preziral množico, vendar je hkrati igral vlogo Zaratustre, ki je prinašal čredi nov, življenju pritrjujoči evangelij.

Novosád: Nietzsche je najmanj izviren, kar zadeva njegovo kritiko črednih vrednot. Če pogledamo delo katerega koli pomembnega misleca 19. stoletja, naletimo na kritiko črednih vrednot, psevdoindividualizma, izenačevanja ali odtujitve. Na tem mestu moramo predvsem poudariti, da se kritika črednih vrednot pri tistih, ki vidijo sebe kot predstavnike višje kulture, ne sme spremeniti v resentment. Danes se nam zdi skoraj samoumevno, da živimo v obdobju "prevrednotenja vseh vrednot". Celó krščanstvo sodeluje pri tem prevrednotenju. Ne glede na resnično ali domnevno konservativnost katoliške cerkve je celo ta drugačna, zelo drugačna od katoliške cerkve 19. stoletja. Nietzsche vidi nihilizem kot problem, ne rešitev. Pravzaprav ne pozna rešitve. To, kar se mu zdi rešitev – ideja nadčloveka –, je pravzaprav prikazen, iluzija. Upravičeno razmišlja o tem, da lahko kakovost individualnih družbenih ureditev merimo glede na pogoje, ki so ustvarjeni za "uspešne posameznike", vendar pa ne ponudi nobenega merila, po katerem bi se lahko odločili, komu je "uspelo" in kdo je bil uspešen – Nietzsche ali Gandi.

Sokol: Videti v Nietzscheju nihilista je napaka, posledica nepozornega branja. Bil je pretirano občutljiva osebnost, zgrožena nad svetom, v

katerem ni nobenih pravil in ničesar trdnega. "Nihilist" je v resnici kletvica, namenjena drugim. Nietzsche včasih celo sebe imenuje nihilista, vendar iz povsem drugačnega razloga: vsi imajo polna usta vrednot, v resnici pa se vsi vedejo kot čreda, kot dobro hranjena "čreda". To, kar sami imenujejo "vrednote", so samo leseni maliki, ki strmoglavljajo same sebe. Ljudje niti ne iščejo "vrednot"; raje sledijo drugim kakor čreda. Res je tudi, da imajo danes samo redke, težke, tvegane in zahtevne stvari kakšno vrednost, tem pa se vsi izogibamo. Raje počakamo, da bomo videli, kako se bodo stvari iztekle.

V neki stvari pa se Nietzsche, tako kot Heidegger, morda moti. Danes je v resnici skrajno težko pogumno stopiti iz "črede" (Heideggerjevega *das Man* ali v današnjem času "mainstreama"). Človek, ki si to drzne storiti, potrebuje vsaj upanje, da neuspeh ne bo pomenil osebne katastrofe. Gospodarstvo je za to dobro opremljeno: z "družbami z omejeno odgovornostjo" ter zavarovalniškimi in stečajnimi uredbami. V svetu morale in osebnega vrednotenja pa je človek s krščanstvom vred izgubil take stvari, kot so kesanje, odpuščanje in sprava. Brez njih je težko tvegati izgubo – še posebno, kot pravi Pascal, ker nam ne manjka veliko.

Thiele: Nietzsche je zapisal: "Moja filozofija teži k *redu stopenj*: ne k individualistični morali. Čredni smisel naj vlada v čredi – vendar naj ne posega čeznjo." (VM, 287, str. 172, prev. Janko Moder.) Prevrednotenje vseh vrednot ne pomeni zavrnitve vseh vrednot. Ko Nietzsche znova ovrednoti naše moralne navade, poudari, da te začnejo ovirati svobodo, ko si jih vzamemo za končni cilj. Vendar to ne pomeni, da zavrača njihovo uporabnost in koristnost. Mogoče jih je uporabiti kot sredstva za dosego cilja.

Najvišja stopnja je dokaz za nenehno prizadevanje za popolnost. To prizadevanje ustvari endemično spremembo v posamezniku, ki je postal del načrta preseganja samega sebe. Tako kot imajo svojo vlogo osebne navade in potreba, da jih presežemo, obstaja tudi potreba po črednih vrednotah in po tem, da sežemo onkraj njih. Čredne vrednote, ki jih razumem kot moralne običaje vsakdanjega življenja, so dragoceni dosežki, ki veliko pripomorejo k našemu osebnemu in družbenemu ustroju. Čeprav Nietzscheja pogosto berejo kot človeka, ki je zagovarjal opustitev takih vrednot v celoti, sem prepričan, da je razumel potrebo po tem, da jih gradimo.

"Presezimo sebe," se je zavzel Nietzsche v pismu, "da bomo lahko živeli sami s seboj." (KGB, 11. marca 1882.) Preseči sebe pomeni dvigniti se nad vsakdanje in čredno. Toda konec koncev je cilj živeti sam s seboj, skupaj z vsemi osebnimi in družbenimi navadami, ki iz človeka

naredijo enkratno individualno bitje. Namen človeškega življenja ni uveljavitev utopije, v kateri zmagoslavne sile skrajnega individualizma in svobodomiselnosti izločijo vse čredne vrednote in osebne navade. Življenje nima drugega namena, kot da je to, kar je. Boj med individualnim duhom in črednimi navadami ni preludij v nekakšno prihodnje življenje brez napetosti. Dobro življenje je vsakodnevno bojevanje z običajnim in črednim v vsakem izmed nas, bojevanje, ki ne obsoja tega, kar si želi preseči. Taka obsodba vodi v obrekovanje življenja.

O Nietzscheju sem pisal z vidika politike duše (gl. L. P. Thiele). Osnovna domneva je, da je vse, kar Nietzsche reče o zunanji, posvetni politiki, odsev njegovih upov in strahov v povezavi z njegovim notranjim ustrojem. Podobno lahko zglede psihološko-duhovnega samopreseganja, ki ga s tolikšno ostrino oriše v svojih spisih, poiščemo v posvetnih bojih za moč. Trdim torej, da mora red stopenj, ki ga Nietzsche slavi, človek doseči predvsem v svoji lastni duši. V tem notranjem ustroju, priznava Nietzsche, imajo čredne vrednote svoje mesto. Podobno kot osebne navade imajo vlogo trdnih temeljev, ki omogočajo polet svobodnega duha. Če odstranite asfalt, ne boste nikoli poleteli.

Kakšen je po vašem mnenju današnji pomen Nietzschejevih napadov na nacionalizem?

Rorty: Mislim, da Nietzschejeva kritika nacionalizma nima posebnega pomena. Nacionalizem je zelo slaba stvar, vendar nas o tem, kako nevaren je, uči zgodovina in ne filozofsko razmišljanje.

Münz: Mislim, da so še vedno pomembni. Nacionalizem je še vedno živ, še posebno v okviru današnjega "mešanja ras", ki ga je Nietzsche napovedal. Poleg tega je zaznal proces iskanja "evropskega izvora", v katerem je videl protinacionalistične vzgibe, vendar je precej pronicljivo poudaril, da lahko to izenačevanje in ustvarjanje povprečnih ljudi spodbudi nastanek "izjemne osebnosti z najnevarnejšimi in najprivlačnejšimi lastnostmi", saj bodo na novo ustvarjeni sužnji potrebovali gospodarja. Če smo malce zlonamerni, lahko v tem vidimo izvor nacizma ali bolje, nacisti so si morda prisvojili to zamisel in se poimenovali gospodarji rase.

Schrift: Mislim, da je Nietzschejev napad na nacionalizem zelo pomemben, še posebno, kar zadeva novi projekt Evropske unije. Mislim, da njegov klic po "dobrih Evropejcih" temelji na idejah, ki bi jih morali raziskati sodobni misleci, ki se izogibajo dediščini evropskih nacionalnih držav.

Bergmann: Nietzsche je pozval k dobrim Evropejcem na najnižji točki evropskega kozmopolitizma. Bil je malodušen ob Bismarckovskem načrtu o nemški mednarodni prevladi, dvomil pa je tudi o Združenih državah (v enem izmed fragmentov naletimo na stavek: "Ni ameriške prihodnosti!"). Razmišljal je o evropejstvu modernističnega gibanja kot njegova osrednja osebnost.

Novosád: Kolikor vem, je Nietzschejevo delo, kritika nacionalizma, nacionalnih omejitev, nemških omejitev, morda najbolj pozitivna stvar v njegovih poučnih besedilih. Mislim celo, da so Nietzschejeva premišljevanja o izvoru narodov in modernega nacionalizma še danes pomembna. Danes bolje razumemo njegovo tezo, da narodi niso nespremenljivi naravni pojavi, ampak človeške stvaritve.

Sokol: Po eni strani ti napadi dokazujejo, da Nietzsche ni bil običajen šovinist ali rasist v današnjem pomenu besede. Po drugi strani pa se mi zdi, da je nacionalizem precej podcenjeval in prezirljivo gledal nanj. Ni ga skrbelo, v katero smer se razvija in kaj natančno izraža ter zakaj je tako močan prav v njegovem obdobju. Ni mu padlo na pamet, da lahko postane nadomestna vrednota brezoblične "črede" in povzroči tolikšno razdejanje. Torej na tem področju z Nietzschejem ne pridemo prav daleč.

Kakšen bi bil po vašem mnenju Nietzschejev odnos do oblike liberalne demokracije, ki se je razvila v zadnjem stoletju? Mislite, da njegov pesimizem glede prihodnosti "demokratskega človeka" ni bil upravičen?

Rorty: Nietzsche si nikoli ni dovolil, da bi ga motila dejstva, tako da oživljeni Nietzsche najbrž ne bi bil pripravljen poslušati ljudi, ki bi ga opozarjali, da se je demokracija v stoletju po njegovi smrti precej dobro obnesla. Mislim, da kaj takega kot "demokratski človek" sploh ne obstaja. Demokracija je način – najboljši doslej izumljeni način –, kako urejati zadeve ljudi. In ta način urejanja niti ne predpostavlja niti ne ustvarja posebne vrste človeka.

Patton: Nietzsche bi bil skrajno kritičen do oblike, v katero se je liberalna demokracija razvila, namreč do oblike vladavine mnogih, ki jim ob pomoči strahu, moralnega preplaha in krutih oblik gospodarskega koristljubja vlada peščica. Morda bi celo trdil, da egalitaristični odnos do različnih načinov življenja služi političnemu namenu tako, da pomaga

ohranjati prevladujoče pasivno in pohlevno ljudstvo. Toda ne glede na meje tega egalitarizma ta še vedno prenese oblike politične svobode, ki dopuščajo možnost kritičnih odzivov. Obstajajo znamenja, da se bo tudi liberalna demokracija še razvila in spodbudila dejavnejše in odgovornejše državljanstvo. Če bo liberalna demokracija omogočila nadaljnji razvoj človeške živali z njenimi kulturnimi in političnimi oblikami vred, obstaja podlaga za optimizem glede prihodnosti.

Münz: Mislim, da bi jo kritiziral kot nadaljnji odklon od sodobnega človeka in tako opozoril na še večjo potrebo po nadčloveku. Ali pa bi znova poudaril pomen zgodovinskih osebnosti, o katerih je menil, da so bile velike in mogočne, na primer Napoleon, Cesare Borgia in drugi. Hkrati bi najbrž menil, da tudi demokracija omogoča razvoj velikih osebnosti. To bi se zgodilo kot posledica naravnega izbora. Tudi liberalna demokracija spoštuje naravno neenakost sposobnosti posameznikov, vendar na podlagi povsem drugačnih domnev, kot so bile Nietzschejeve. Nietzschejev pesimistični odnos do prihodnosti demokratičnega človeka morda ni bil upravičen. Življenje se je razvilo tako, kot Nietzsche ni predvidel – deloma po zaslugi prizadevanj “ljudi” in ne zaradi posameznikov, kakršni so bili Nietzsche, Franco, Hitler ali Stalin.

Schrift: Tu moram ponoviti svojo prejšnjo misel: to, da so Hitlerja v Nemčiji javno izvolili ali da je bil George W. Bush znova izvoljen leta 2004, potem ko je na volitvah leta 2000 zelo verjetno izgubil in potem ko je sprejel vrsto nespametnih in po večini res “neameriških” političnih odločitev ter tudi precej dobro vedel, da temeljijo na lažeh in ideoloških obveznostih, ki so imele le malo skupnih točk z geopolitično resničnostjo današnjega časa, kaže, da je bil Nietzschejev pesimistični odnos do “demokratičnega človeka” najbrž več kot upravičen.

Bergmann: Nietzschejev pesimizem se je izkazal za daljnovidnega, vendar so njegove napovedi temeljile na silah njegovega časa, na nacionalizmu in socializmu, ki sta potem odigrala svojo vlogo v 20. stoletju. Mi živimo v postničejskem stoletju.

Novosád: Nisem prepričan, da je Nietzsche res razumel politične procese svojega časa. Če si natančneje ogledamo njegova besedila – ki se vsaj nominalno navezujejo na njegov čas –, odkrijemo, da so bolj ali manj različice starih besedil. Nietzschejeva kritika demokracije je samo reciklaža Platonovih in Aristotelovih pogledov. Ni posledica izvirnih analiz

političnega razvoja sodobne družbe. Nietzsche ni bral časopisov, bral je Platona. Kar zadeva družbene poglede, je ostal Platonov naslednik (čeprav je samega sebe videl kot nasprotnika Platonove ontologije in epistemologije, in to je tudi bil). Od tod po vsem videzu izvira njegovo prepričanje, da je razvoj ene skupine mogoč samo na račun zaslužnjevanja in barbarizacije druge. In od tod tudi njegovo mnenje, da je ideja enakosti ovira na poti oblikovanja "uspešnih osebnosti". Zvezo liberalizma in demokracije si je le težko predstavljal. Zelo verjetno je, da ne bi odklonil te zveze in da bi jo sprejel kot možnost. Nietzsche je videl demokracijo samo kot razširitev potrošniškega načina življenja. Ni videl možnosti, da bi demokracija lahko povečala sposobnost odločanja ljudi o tem, kateri način življenja naj izberejo.

Sokol: Nietzsche je bil konservativen romantik, ki je pripisoval velik pomen svoji časti, ravni razmišljanja, izobrazbi in tako naprej. Kot aristokrat je preziral neizobraženo drhal (*der Pöbel*) – tako kot Hegel. Njegov odnos do demokracije je podoben Platonovemu ali Hobbsovemu: večina ne more imeti prav. Ne glede na to pa se sodobna država srečuje z drugačno težavo: kako ohraniti mir v družbi, v kateri imajo ljudje tako malo skupnega. Vse, kar imamo, so naše pravice in zato se nam zdi, da nam gre dobro. Vsekakor se ni strinjal z dobrohotnostjo, s katero demokracija zagotavlja enake možnosti vsem. Z drugimi besedami, ni sprejel in razumel tega povsem osnovnega aksioma, ki ga poznam iz Tomaža Akvinskega: da se dobro raje širi kot zlo. Kdor tega ne sprejme, ima brez dvoma enake zadržke do demokracije in svobode kot Hobbes, Bentham ali Nietzsche.

Beseda "pesimizem" ustreza Schopenhauerju ali danes morda Mary Midgley, ki pridiga, da se mora človek sprijazniti s svetom in preprosto zavrniti odgovornost za prihodnjo družbo. To je v najboljšem primeru udobna in, oprostite, "budistična" pot. Nikakor pa to ne velja za Nietzscheja. Kar koli napade ali žali, ob tem vedno skrivaj upa, da bo nekje našel koga, ki se bo pogumno postavil za vse tiste vrednote in dokazal, da niso mrtve. Najbolj je bil obupan nad tistimi svojimi privrženci, ki so capljali za njim in brez globlje bolečine papagajsko ponavljali njegove napade. Za Nietzscheja je bila to najslabša oblika nihilizma: *Alles ist wert zu Grunde gehen*, vse si zasluži, da izgine. Nietzsche je prav gotovo menil, da je položaj sveta slab, vendar se s tem še zdaleč ni sprijaznil, in ko se njegova upanja niso izpolnila, ga je obšel obup in nazadnje se je zlomil. To ni stvaren dokaz tega, da je našel resnico, ampak dokaz njegove odkritosti in celo njegove ljubezni do človeštva. Menda se je

zlomil zaradi sočutja do konja. K sreči ni bil nikakršen nadčlovek, ampak navaden smrtnik, ki je prevzel nase preveliko odgovornost. Lahko bi rekli, da je tistim okoli sebe, ki so se spretno izogibali odgovornosti (ne glede na to, ali so se pretvarjali, da je gonilo sveta znanstvena ali zgodovinska nujnost), 20. stoletje prineslo katastrofe. Toda kot sem dejal, iz Nietzscheja ne moremo izpeljati nobene zdrave politične filozofije, le popolnoma slabo. Nietzsche je dober učitelj samo tistih, ki se mu uprejo. Vse svoje življenje je zaman hrepenel po takih učencih.

Opombe in literatura

- ODZ: F. Nietzsche: *Onstran dobrega in zlega*, prevedel Janko Moder, Ljubljana: Slovenska matica, 1988.
- ČP: F. Nietzsche: *Človeško, prečloveško (v spomin Voltairu ob obletnici njegove smrti 30. maja 1778)*, prevedel Alfred Leskovec, Ljubljana: Slovenska matica, 2005.
- GM: F. Nietzsche: *H genealogiji morale*, prevedel Teo Bizjak, Ljubljana: Slovenska matica, 1988.
- JZ: F. Nietzsche: *Jutranja zarja*, prevedel Alfred Leskovec, Ljubljana: Slovenska matica, 2004.
- VZ: F. Nietzsche: *Vesela znanost*, prevedel Janko Moder, Ljubljana: Slovenska matica, 2005.
- TGZ: F. Nietzsche: *Tako je govoril Zaratustra*, prevedel Janko Moder, Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- VM: F. Nietzsche: *Volja do moči*, prevedel Janko Moder, Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- KGB: F. Nietzsche: *Kritische Gesamtausgabe Briefwechsel*, pismo z 11. marca 1882, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975–1984.
- F. Nietzsche: *Antikrist*, prevedel Tine Hribar, Ljubljana: Slovenska matica, 1989.
- Leslie Paul Thiele: *Friedrich Nietzsche and the Politics of the Soul: A Study of Heroic Individualism*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

Prevedel Matej Juh

Tekst objavljamo po dogovoru s spletno revijo Eurozine, katere člani smo, in s slovaško revijo Kritika & Kontekst, v kateri je prvič izšel.



dr. Miha Pintarič

dr. Miha Pintarič

Sodobnost: Če bi vas kdo s pištolo ob glavi prisilil, da se v petnajstih vrsticah kar najizčrpnije in maksimalno iskreno predstavite, kaj bi nam povedali o sebi?

Pintarič: Na to vprašanje lahko odgovorim samo z naštevanjem. Iz sebe lahko opišem, kar drugi vidijo od zunaj. Kadar je podoba, ki jo ima človek v očeh drugih, nekakšno povprečje mnogih, torej "javno mnenje" o človeku, je morda celo pristnejša od podobe, ki jo ima o sebi sam. Seveda vse to ne pove ničesar o tem, kdo je ta človek, saj analiza ni orodje resnice. Tisti, ki verjamejo, da je na novo sestavljena Tezejeva ladja ista ladja, se z menoj verjetno ne bodo strinjali; do tega imajo vso pravico. Posameznik, ki je v nasprotju z ladjo živo bitje, pa še tako izčrpno opisovanje občuti kot redukcijo in pohabo, saj sam najbolje ve, da ga tako naštevanje ne more zaobjeti in izraziti. Ne gre za to, da nam manjka podatkov oziroma časa, v katerem bi jih dobili in uredili, pri tem pa ostali v istem redu stvari, četudi na višji stopnji; gre za ontološki preskok v red, do katerega nimamo dostopa, čeprav v njem bivamo. Naštevanje in opisovanje torej ni približek, kot bi si kdo utegnil misliti, temveč konstrukt. Po tem verjetno nepotrebem, a vendarle primernem uvodu, ki ga pod vtisom pištole ne bi spravil skupaj, lahko odgovorim, kdo sem.

Dvajset let delovne dobe sem opravil v isti službi, na Filozofski fakulteti. Službe nisem menjal ne zaradi zvestobe, temveč zato, ker nikjer nisem našel boljše. To ne pomeni "bolje plačane", takšnih je šlo mimo mene veliko, temveč službe, v kateri bi bil svobodnejši. Doktoriral sem na isti instituciji, bil nato asistent in potem postal profesor starejše francoske književnosti. Kar zadeva to področje, sem objavil knjige o trubadurjih, o času v starejši francoski književnosti, o dvorskem romanu, o srednjeveškem gledališču, pa kopico člankov, poleg akademskih tudi strokovne in poljudne; uredil sem zbornik, bil urednik revij in podobno. Pred kratkim sem pri LUD Literatura izdal pesniško zbirko *Nugae*, ki jo imam izmed svojih knjig najraje, v kratkem pri Mohorjevi izide knjiga esejev *Neškropljene*

limone. V življenju sem sicer počel še marsikaj, vendar je vrstic že krepko več kot petnajst, zato se bom tu ustavil ...

Sodobnost: Čeprav ste pred kratkim izdali tudi pesniško zbirko, je bil doslej vaš paradni žanr esej. Dvakrat (leta 2006 in letos) ste na natečaju za najboljši slovenski esej osvojili prvo nagrado. Kaj je po vašem tisto, kar dvigne esej nad povprečje, ga naredi ne samo tehtnega, ampak tudi zanimivega za inteligentnega bralca? In zakaj, bi rekli, je pri nas tako malo dobrih esejev?

Pintarič: Kakor pri vsakem pisanju z literarnimi pretenzijami je tudi pri eseju odločilen slog. Biti mora prepoznaven, torej dovolj izviren, da se po svojih značilnostih loči od drugih, in komunikativen. Prav slog naj bi bil tista implicitna *captatio benevolentiae*, ki pritegne bralca in mu da občutek ustvarjalnega branja, s tem pa zadoščenja, zaradi katerega bo v prihodnje znova segel po esejih izpod istega peresa, morda celo po tej zvrsti na splošno. Ustvarjalno branje omogoča občutek soudeležnosti pri nastajanju smisla besedila, kakršnega daje bralcu, na primer, ironija. Ta poleg inteligentnega naslovnika sicer predpostavlja še nekoga tretjega, ne dovolj razsvetljenega, da bi razumel njen smisel, vendar je inteligentni naslovnik v našem primeru vsak bralec, ki smisel ironije prepozna (ni rečeno, da tudi njen namen), s tem pa dobi pohvalo, priznanje, da je briljanten, in to ga avtomatično postavi na avtorjevo stran. Slog omogoča ali onemogoča odprtost in komunikativnost (ki nista vezani na temo, ta je pri eseju drugotnega pomena), prav to dvojje pa daje bralcu priložnost za soustvarjalno participacijo. Arbitrnost, apodiktičnost, ekskluzivističen način razmišljanja in pisanja – vse to je smrt za esej. Načelno bi morali profesorji, vsaj tradicionalnega duha, pustiti esejistiko pri miru in pisati samo znanstvene razprave in učbenike. Dolgoletne “vaje v slogu” so nujne, vsekakor, vendar pa brez določene značajske verjetno ne gre. Slog izdaja značaj, in sicer fluiden značaj; takšnega, ki se išče, ki ve za pot, ne pa nujno tudi za smer in prav gotovo ne za cilj. Eseg je pravzaprav podoba iskanja in včasih iskanje samo. Če je iskanje pristno, je tudi zanimivo, in če ga je mogoče preleteti v ustrezen slog, iz njega nastane literatura.

Zakaj je pri nas malo dobrih esejev, ne vem. Tudi ne vem, koliko bi jih glede na druge sredine moralo biti, da bi jih bilo veliko. Če pa sprejem ugotovitev za svojo, lahko v skladu s povedanim pomislim na dva razloga: zaradi prehitrega tempa življenja se ljudem ljubi ukvarjati samo še s “površinskim” slogom ali pa celo s tem ne (to je seveda tudi izraz značaja); s slogom, ki celostno izraža način bivanja, pa se ukvarjajo le

tisti redki, ki mislijo, da brez tega ne gre, in imajo za kaj takšnega čas – in tisti, ki od tega živijo. Tole pogojno ugotovitev bi osvetlil z dvema navedkoma: “Ethos anthropoi daimon” in “Le style, c’est l’homme”. Mi Slovenci smo še vedno doma na kmetih. Naši demoni nikdar niso bili pretirano pismeni in tudi danes niso. Svojega demona moraš ujeti v kletko, potem bo pisal zate. Ariel ali Kaliban, vseeno, samo disciplinirati ga je treba. Pri nas jih večina ni discipliniranih, ampak so na prostosti, vse polno jih je na ulicah, celo v politiki. Sami analfabeti. Sloga ni, ker ni značaja. Zato tudi eseja ne more biti. S prstom bi lahko pokazal na šolo, vendar bi ta upravičeno pokazala na kaj drugega in tako naprej. To je kakor pri dominah. Katera je prva, naj vsak presodi sam. Povedal sem samo, da padajo, in razložil, zakaj mislim, da se je podrla, recimo, tristošestindvajseta.

Sodobnost: Preživljate se s predavanjem francoske srednjeveške in renesančne književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Kdaj in zakaj vas je pritegnilo to področje, kaj vam ponuja, mu boste ostali zvesti?

Pintarič: Ostal bom v tej službi, dokler me bodo v njej gledali; zakaj, sem že omenil. Področje, s katerim se ukvarjam, mi je dalo ogromno, veliko več, kot sem mu bil sposoben vrniti. Drugo je konkretna služba, tam so stvari precej drugačne, predvsem zaradi odnosa naše družbe do znanja, ki je katastrofalen (te besede sicer skoraj ne uporabljam). Za starejšo francosko književnost sem se odločil po diplomu, ko sem postal asistent pri prof. dr. Andreju Capudru, ki se mu moram v marsičem zahvaliti za svoj ekskurz v akademske sfere. Ko mi je ponudil proste roke pri izbiri področja in teme svojega podiplomskega študija, sem se pač odločil, kakor sem se, predvsem zato, ker sem o starejši francoski književnosti vedel presneto malo. Kmalu sem odkril dragocenost tega področja in sem se ga odtlej zvesto držal, četudi sem poleg svoje snovi predaval še snov vseh drugih obdobij, ko je bil prof. Capuder veleposlanik v Franciji. Obdobje, s katerim se ukvarjam, ima namreč to prednost pred drugimi, da daje človeku, ki se vanj pogloblja, distanco do sedanjega trenutka, in to na način, ki ga je mogoče integrirati v razumevanje samega sebe in sedanosti. Antika, na primer, prav tako omogoča distanco, vendar je preveč drugačna v svojih vrednostnih in kulturno-civilizacijskih, religioznih, duhovnih in moralnih predpostavkah, da bi jo mogli občutiti kot “svojo”. Identifikacija je tako rekoč nemogoča. Pri srednjem veku je drugače, saj sodobna miselnost, razumevanje in občutenje sveta, čeprav sekularizirani, omogočajo navezavo nanj, kajti v tem smislu je moderni

svet izšel iz srednjega veka, četudi se je obrnil proti njemu. Danes nas na komaj prepoznaven način, pa vendarle, določajo prav tiste predpostavke, ki so določale naše srednjeveške prednike. Vse naše želje, upanja, strahovi, vse naše težave, predvsem tiste, ki jih imamo sami s seboj, izvirajo iz tistega časa. To je dovolj dober razlog, da mi ni bilo nikoli žal za to odločitev izpred dvajsetih let.

Sodobnost: Kakšna usoda čaka poezijo v stoletju, ki je pred nami? Predvsem na tej strani Alp, na kateri je bila dolgo obžarjena z napol božansko svetlobo? Ali biti pesnik v času, ko poezija ni več v samem srcu narodove domišljije, ampak že kar malo čudaška dejavnost, še zmeraj pomeni, da se pesnik uresničuje ne le osebno, ampak prispeva nekaj dobrega in pomembnega tudi k zakladnici jezikovne skupnosti, ki ji pripada? In kaj je tisto “dobro” in “pomembno”, kar upravičuje natis dvesto petdesetih pesniških zbirk na leto?

Pintarič: Vračamo se v svet podob, v katerem je besedilo, kadar nanj naletimo, v najboljšem primeru njihova funkcija. Te podobe ne vzpodbujajo ustvarjalnosti, temveč jo blokirajo. Besedilo ima možnost kompenzirati to pomanjkljivost, sicer ne pri podnapisih, vsekakor pa, na primer, pri oglaševanju. Podoba bo prevladala z internetom, na katerem ima, mimogrede, tudi besedilo vlogo podobe, v katero ga potiska spletna forma, ekran, ki načelno ni namenjen “branju”, temveč “gledanju”. Toda brez besedila v nobenem primeru ne bo šlo, to pa je priložnost za poezijo, če se to še tako bedno sliši. Že zdaj je je na spletu zelo veliko, po večini ni nič posebnega, marsikaj je tudi izrazito zanič, najde pa se tudi kar nekaj dobre. Očitno je, da mnogo več ljudi poezijo piše, kakor pa jo bere. Pravzaprav gre za težnje, ki jih opazimo tudi pri tiskani poeziji, le da so še bolj hipertrofirane, saj pri njih ni nekaterih zadržkov, ki veljajo za tiskane izdaje (stroški, recenzije, uredniška politika). Spet je kriva šola, iz katere poezija izginja – pri tem ne mislim učenja o poeziji, tj. literarne zgodovine, temveč branja žive pesniške besede – , vendar bi šola spet s prstom pokazala drugam, in to spet upravičeno. Sicer pa je “narodova domišljija” zelo majhna in omejena kamra, v katero redkokdaj posije sonce, recimo v obliki poezije. Včasih je bila za odpiranje oken in prezračevanje te kamre zaslužna samo šola. Danes šola tega ne počne več, zato je ta kamra vedno bolj zatohla, edina svetloba v njej pa prihaja od televizijskega ali računalniškega ekrana. Zato je kakršna koli pesniška zbirka, tudi slaba, boljša kakor nobena. Ne ohranja sicer kakovosti, ohranja pa vsaj formalni okvir, v katerega se bo morda s kakšno drugo

zbirko zapisala tudi kakovost. Sicer pa poezija še ne bo kmalu izginila, mislim pa, da se ji obetajo korenite spremembe v načinu posredovanja. V Parizu, ponekod v Angliji pa še kje imajo plakate s poezijo na metroju in v avtobusih, vedno več poezije se bere na glas – prav kot v srednjem veku, ki je bil ravno tako čas podob, saj ljudje niso znali brati in pisati. Slami, Pesniška pomlad v Franciji, obujanje srednjeveških pesniških tekmovanj ... Poezija na spletu, kot rečeno ... Vse to nakazuje nove možnosti. Tudi knjiga bo seveda ostala, morda prav za tisto poezijo, ki bo najboljša in bo “preživela” tako recitiranje kakor mestni potniški promet ali ekran ... Za najboljše bralce.

Sodobnost: Pred tremi leti je Matej Bogataj v pogovoru za *Sodobnost* med drugim izjavil, da imamo “danes opravka z vnovičnim kroženjem, da ne rečem recikliranjem kar počez vseh idej in form zadnjega nekaj več kot stoletja”, zato je pisanje o literarnih delih veliko bolj zagatno, predvsem zaradi “količine avtopoetik, ki so v obtoku in med seboj hierarhično izenačene, enakovredne”. Skratka, ker ni več ene same, dominantne avtopoetike, je nemogoče ali silno težko rešiti vprašanje kriterijev. Kakšen je vaš komentar?

Pintarič: Izraz “avtopoetika” mi ne pomeni nič kaj dosti, oziroma: tisto, kar pomeni, se mi zdi kakofono in pleonastično poudarjanje nečesa, kar je bodisi samoumevno bodisi le slaboumno opravičilo za nekomunikativnost lastnega pesniškega ustvarjanja. Za pesniški kontekst bi bil primernejši izraz “idiopoetika”, vendar se ga vsi ogibajo, ne vem, zakaj. Oba izraza se po smislu upirata vsakršni možnosti primerjave tistega, kar označujeta. Iz njunih korenov so se razvili tudi izrazi, kot sta “avtist” in “idiot”, torej oseba, ki ni zmožna vzpostaviti odnosa z zunanjim svetom in je zunaj vsake primerjave. Današnji pesniki želijo biti samozadostni in mimobežni, vsak vesolje zase, *noli tangere*. Njihov svet je babilonski stolp, v katerem vlada *hybris*, in tisto o božji intervenciji je seveda farsa. Človeka napuh sam po sebi pripelje do zaprtosti vase in do nesposobnosti odnosa z drugim, to pa se najprej pozna pri jeziku. Babilonsko zgodbo so iz nebes gledali kot *Allo, allo* ali *Keeping up appearances (Fina gospa)*, morda so jo celo režirali Angleži in v zameno dobili mandat za globalni jezik. Toda ta je samo nastavek, tehnični pripomoček za razumevanje, medtem ko je poetika implicitno odnos in etična kategorija, o kateri se oblikuje zavest šele z distanco do jezika, torej do sebe. Ironija oziroma samoironija je primer vzpostavitve takšne distance in pomeni sestop z babilonskega stolpa “avtopoetik”. Nato pride na vrsto poezija kot metajezik

in iskanje tistega, kar v belem prostoru ali v premolku med vrsticami omogoča srečanje med pesnikom in bralcem. Poezija ima smisel samo kot "binkoštni" projekt, ki poskuša najti vsaj fragmente skupnega jezika. Zato je izraz "poetika" smiseln, "avtopoetika" pa ni, je celo protisloven. Kaj šele "reciklirana avtopoetika"! Matej ima kar prav, to je gotovo zagatno za kritiko, kriva si je pa sama, ker sedanjo situacijo ne le tolerira, temveč jo je ustvarila s terminologijo vred.

Sodobnost: Ob izidu Slovenske književnosti III (DZS, 2001) smo bili priče poplavi kritik na račun avtorjev posameznih poglavij, pa tudi uredniškega koncepta celote. Do neke mere je to seveda normalno, pa vendarle: kako zanesljiva se vam zdi literarna teorija v odnosu do literarnih dogodkov, recimo, zadnjega desetletja? Ali mora biti zmeraj tako, da lahko šele zanamci popravijo napake in zmotne sodbe, ki smo jih zagrešili, ker nismo razumeli pravih namenov svojih ustvarjalnih sodobnikov ali ker nismo imeli ustreznega vatla za presojo njihovega dometa? Je na splošno negotovost glede relevantnosti sodobnih tekstov večja, kot je bila v preteklosti, in če je, zakaj?

Pintarič: Mislim, da gre najprej za problem iz prejšnjega vprašanja. Predpona "avto-" se ne nanaša samo na avtomobilizem in na "poetike", temveč na svet, v katerem živimo in katerega značilnost je avtoreferenčnost. "Avtoliteraturi" lahko ustrezata samo literarna zgodovina in kritika s poljubnim sistemom vrednotenja. To je načelna ugotovitev, in ker verjetno drži, nima smisla, da se kdor koli pritožuje nad literarno zgodovino in kritiko (teorija je tu izvzeta), katerih reference so enako poljubne, kot je lahko literarno delo vrednostno samoreferenčno, torej nezavezano splošno priznanim kriterijem. Ni splošnih temeljev (ki so bili vedno konsenzualni, tudi tedaj, ko so mislili, da so od neba dani), torej ni na kaj opreti hierarhije, brez te pa ni mogoča nobena primerjava in prav primerjava jo tudi vzpostavlja. Torej se o kategorijah "zanesljivosti", "relevantnosti", o "napakah" in "zmotnih sodbah" ni mogoče izrekat. Avtopesnik, ki se pritožuje, da ga nihče ne opazi, tega ne razume in brez potrebe trpi. Tisti, ki razume, je lepo tiho in se tolče po glavi, ker se ni rodil sto let prej. S pesniki, ki se sklicujejo na prejšnje kriterije, ki jih danes le malokdo upošteva in nikakor nimajo splošne veljave, je verjetno enako. Nič ne pomaga, če si pulijo lase, avtizem je na pohodu. Avtist pa ne ve, da je avtist. Razvojno oziroma regresivno gledano si ne morem kaj, da ne bi bil skeptičen do zanamcev in njihove zmožnosti popravljanja naših napak. Kjer je vedno manj razumeti, tudi vedno manj razumejo. Imamo novo kulturno paradigmo, to se nam ni zgodilo že kakšnih petsto let.

Sodobnost: S kakšnimi občutki vas navdaja nenehno krčenje prostora, ki ga mediji namenjajo kulturi na splošno, še posebno pa ocenam knjižne in gledališke produkcije? Ali je v dvajsetih vrsticah res mogoče pošteno oceniti gledališko predstavo, s katero so se ustvarjalci ukvarjali po več mesecev, ali knjigo, ki jo je avtor pisal leto dni ali dlje? Kaže, da bo relevantnost kritike prej ali slej reducirana na oglaševalske znake: dobro, slabo, zanič, nezanimivo, vredno branja ali ogleda in podobno. Kaj se je spremenilo: tempo naših življenj, razbohotenost tiskanega gradiva, naša sposobnost za koncentracijo? Morda še kaj drugega?

Pintarič: Tempo, vsekakor. Nimamo se časa zbrati, nazadnje sploh pozabimo, kaj in kako je "zbrati se". Priložnosti za koncentracijo (ali za sanjarjenje, navidezno brezdelje, skratka, za vse, kar umetnik lahko počne in mora početi v prostem času) je vedno manj, s pomanjkanjem prakse, vaje, pa upada tudi sposobnost za zbranost. Tudi tiskanega gradiva še nikdar ni bilo toliko, vendar se je razmerje med kakovostnim tiskanim gradivom in "šundom" oziroma tistim, kar vsako jutro dobimo v nabiralnik, tako prevesilo v prid drugega kot še nikoli. Medije sicer lahko obtožimo, da so krivi za trenutno stanje, vendar samo posredujejo tisto, kar ljudje hočejo videti in slišati; ljudje pa hočejo videti in slišati, kar posredujejo mediji. Začaran krog. S čim manj intelektualnega navora in s čim manjšimi stroški, to je merilo na obeh straneh. Potisnite skalo po hribu navzdol, pa se bo ustavila šele v dolini – kar sama od sebe bo šla natančno do kraja, do katerega jo bo pripeljal težnostni pospešek. Če želiš skalo zvaliti na vrh hriba in vgraditi v trdnjavo, recimo v *citadelle* Saint-Exupéryja, ja, tistega, ki je napisal tudi *Malega princa*, nič ne bo šlo samo od sebe. Zelo se boš namučil. Vendar je to cena, ki jo plačaš, da postaneš človek. Ne človek kot možnost, to smo vsi, temveč človek kot aktualizacija možnosti. Postaneš, kar si. Po sizifovsko moraš valiti svojo skalo navzgor, in ko je enkrat na vrhu, se ne bo več skotalila v dolino. Res pa je, da ti ves čas letijo pod noge polena in kamenje in ti otežujejo pot. Ne samo iz medijev, tudi iz kulturnih institucij, od gledališča naprej. In ker živimo v času "avtopoetik", se začneš spraševati, ali ni morda tudi s teboj kaj narobe. Odgovora pa seveda ni, niti pritrdilnega niti pomirjujoče nikalnega.

Sodobnost: S kakšnimi občutki vas navdaja globalizacija? Kaj nam prinaša dobrega in kaj slabega? Ali je zaton malih jezikov, kakršen je slovenščina, neizogiben in bodo naši vnuki, morda že naši otroci, brali in pisali predvsem v popačeni mednarodni angleščini, nekakšni latinščini novega tisočletja? Bi se vam zdelo tragično, če bi preživeli kot fizični

osebki, izginili pa kot narodna skupnost? In kako se lahko ubranimo usode, kakršni v preteklosti niso ušle niti številnejše in močnejše nacionalne skupnosti? Ali pa bo za nas poskrbel kar proces homogenizacije v okviru Evropske skupnosti, ki utegne še okrepiti želje po diferenciaciji?

Pintarič: Slovenščina se kar dobro drži, zanjo se ne bojim. Jezik je živo bitje, rodi se, živi in premine, kakor človek. Kakor jaz. Zakaj bi se bal za slovenščino, če se zase ne bojim? Seveda je jezik vrednota, vendar je vsako človeško življenje večja vrednota. Kaj se dogaja z ljudmi po svetu, vemo. Neokusno in nemoralno je zganjati hrup zaradi jezika, ki mu nič ne manjka, pri tem pa niti pomisliti ne na hierarhijo vrednot. Tragično ne bi bilo niti, če bi šel spat kot Slovenec, zbudil pa bi se kot nekakšna globalna opica, kar se *itak* ne bo zgodilo (morda se je *itak* že). Tisti fizični osebki, ki utegnejo preživeti slovensko narodno skupnost, kar koli že bodo, svojega položaja gotovo ne bodo dojemali kot tragičnega. Nas tedaj ne bo več, zakaj bi se torej obremenjevali z nekom, ki sam s seboj ne bo obremenjen? S slovenščino moramo lepo ravnati zaradi tega, kar je danes, tukaj in zdaj. Storimo, kar moremo, da nam bo služila, kakor nam najboljše lahko, in da se bomo, ko jo bomo uporabljali, dobro počutili. Kaj bo jutri, se nas prav zares nič ne tiče. Angleščina je sicer še na slabšem, saj je skoraj ni več zaradi vse te birokratske, kolonialne, poslovne latovščine, v katero se je spremenila in zaradi katere ni nič bolj na varnem. Saj je izginotje jezika pojav, ki lahko pride v času dveh, treh generacij, na glede na njegovo razširjenost (no ja, nekaj ta že odtehta, vendar nič bistvenega). Če ne bomo več govorili slovensko, bomo vsekakor imeli srečo, če bomo lahko govorili angleščino, tudi v tej obupni obliki.

Sodobnost: Če govorimo o prodoru slovenske literature v svet, ima poezija nedvomne prednosti. Prevajanje in tiskanje romanov zahteva velik finančni vložek in tveganje, ki ga velikokrat ne odtehta niti skromna dotacija Trubarjeve fundacije. Obstaja pa dovolj revij, ki so pripravljene natisniti tri, štiri pesmi, še posebno če v zameno kaka slovenska revija natisne nekaj pesmi "njihovih" avtorjev. To je seveda povsem legitimno (in morda najboljši način za širjenje poezije), toda kako verodostojna je pravzaprav "navzočnost" slovenskih pesnikov v tujih jezikovnih prostorih (če izvezemo dva ali tri)? Kako daleč seže njihov vpliv in koliko izvodov na tujem izdanih zbirk se znajde v rokah domačih bralcev, da ne omenjamo kupcev? Če bi vas kdo pooblastil, da v letu ali dveh organizirate optimalno promocijo slovenske literature na tujem, kako bi se tega lotili?

Pintarič: O vplivu slovenskih avtorjev na tujem bi težko govoril, ker nimam podatkov, verjetno jih tudi nihče drug nima, zdi pa se mi, da je razen izjemoma (Šalamun v Ameriki, na primer) ta vpliv zanemarljiv. Še kakšni dodatni izjemi se za neupravičeno posploševanje vnaprej opravičujem. Sicer je tudi vpliv tujih avtorjev na tujem, se pravi domačih, kjer so pač doma, verjetno prav tako zanemarljiv, razen redkih izjem, ki pač prodajo velikansko število izvodov svojih knjig. Takole na prvi pogled Slovenija nima aduta. Nekateri podobno problematiko rešujejo tako, da ob knjigi prodajo še medvedka ali kakšno drugo igračo, verjetno za promocijo medkulturnosti, ker je medvedek *Made in China*. Kako bi promoviral slovensko književnost na tujem? Odvisno od sredstev, ki bi jih za to dobil. Zelo dobro vem, kaj bi storil, vendar ne povem. Naj mi dajo pooblastilo in denar, pa bodo videli.

Sodobnost: Ali je v času agresivnega trženja in prisile k čim večji odmevnosti v javnosti zahteva po literarni odličnosti res potisnjena v ozadje? Kako določljiva (in pomembna) je meja med “resno” literaturo ter hitro prebavljivo in dopadljivo instantno produkcijo besedičenja, ki bralca ne povzdiguje, ampak ga kvečjemu razbremenjuje? Literatura kot kratkočasna zabava ali literatura kot umetnost – kaj je pomembnejše? In če literatura kot umetnost – kakšna umetnost? Samo umetnost zaradi umetnosti ali namenjena neki drugi, drugačni funkciji? Kateri?

Pintarič: Tarnati nima smisla, pa če imamo še takšne razloge za to. In jih brez dvoma imamo, ampak tarnali vseeno ne bomo. Literatura, ki ni umetnost ali ki si vsaj ne prizadeva za odličnost, čeprav je (še) ne dosega, ni literatura. Z njo ni nič narobe, očitno jo ljudje potrebujejo, naj jo torej imajo, pa kaj? Osebno nisem čisto nič zafrustriran, če ljudstvo bere šund, s tem pa avtorji in založniki, ki ga pišejo in izdajajo, bogatijo na račun slabega okusa in človeške maloumnosti. Nisem jim niti nevoščljiv, zakaj le, saj imam tudi sam vse možnosti, da se lotim takšnega pisanja, in če se ga še nisem, imam verjetno za to svoje razloge. To je moj problem in problem vsakogar, ki se želi ukvarjati z literaturo. Ta iz stoletja v stoletje prenaša kulturo, duha, tisto, kar je v človeku najboljšega, sviri pred brezni in neznanimi pokrajinami človeške duše, plemeniti izkušnjo, ustvarja lepoto ... Za šund lahko predvsem naštevamo, kaj ni in česa nima. Distinkcijo je treba vzdrževati predvsem terminološko, saj se vsebinsko načelno vzdržuje sama. To velja za umetnost na splošno. Kolikokrat vidimo sicer zanimive razstave, instalacije, domislice vseh vrst, ki jih je vredno pogledati, no ja, pogosto tudi ne, pa vendar, kaj za

božjo voljo je v njih takšnega, kar nam upravičeno omogoča, da vsemu temu pravimo “umetnost”? Umetnica je akrobatka v cirkusu, je striptizeta, je body artistka, pa kaj še? Z vsem spoštovanjem do akrobatke, artizem ni umetnost. Kdo bo v jeziku dosleden, če ne umetniki, ki se z jezikom ukvarjajo? Vendar na tem mestu terminologija trči ob koncept. Pa smo spet pri poljubnosti, ki načela ruši ... Tudi besedni umetniki nosijo velik del krivde za terminološko in konceptualno zmedo, ki še najbolj škoduje njim samim. V srednjem veku je bil umetnik obrtnik. To je bilo dovolj. Od renesanse do romantike in pozneje je bil obrtnik in vizionar. Od Picassa do predvčerajšnjim je bil poleg obojega tudi ikonoklast. Tisti, ki zna narisati portret, si ga lahko privoščijo “izmaličiti”. Toda od Picassa naprej si lahko umetnik tudi, če nisi obrtnik. To seveda ne pomeni, da so kar vsi takšni, daleč od tega. Vendar nekoč med umetniki ni bilo bleferjev, danes pa so. Zakaj? Zakaj ne ločimo prvih od drugih? Kdor sam nima sloga, ga tudi pri drugem ne bo prepoznal. Slog, kakor smo ugotovili, pa je pogojno premosorazmeren s časom, ki smo ga vanj – torej vase – pripravljene vložiti. Kakor pravite ... instant. Odprite rožni popek s prsti, ker nimate časa čakati, da zraste in se odpre sam. Pa boste imeli moderno “umetnost”. Zame pomeni umetnost iskanje in uživanje lepote, ne nujno klasične, vsekakor pa sublimne. Vsak umetnik se mora najprej spoznati na svojo obrt in znati dobro uporabljati svoje orodje. Brez tega ni komunikacije, torej posredovanja lepega, ki ga lahko nato tudi opremiš s “komentarjem”, sprevržeš, ironiziraš, hermetično zapreš itn. Vendar ga moraš najprej razumeti in ustvariti, sicer je vse, kar počneš, brez avtentičnega referenta, torej se nanaša na praznino, na odsotnost, ki ni duhovnega izvora, temveč je posledica nekompetentnosti. Kakor da bi prevajalec oziroma nekdo, ki to ni, hotel prevesti knjigo v jezik, ki ga ne zna. Nategnil bo le sebi enake ali pa še tistih ne. Če pa jezik obvladaš in imaš dar besede, če se spoznaš na svojo “obrt”, ker si vanjo vložil dovolj časa in napora, bo vse preostalo morda sledilo – brez tega pa ne bo ničesar. Zakaj se dopušča bleferstvo v umetnosti, v medicini pa ne? In zakaj je bilo v srednjem veku prav nasprotno? Zato, ker ima medicina danes jasno funkcijo, umetnost pa je avtonomna, se bo glasil odgovor; v srednjem veku je bilo nasprotno. Takšen odgovor sicer opiše stanje, nikakor pa ne poda razloga zanj. Razlog je, da je bila nekdanja umetnost, sicer v službi človekovega odnosa z božjim, odgovorna za bistveno, namreč za pomoč pri odrešenju duše, medicina pa samo za vzdrževanje telesa, ki je bilo le prostor časa, v katerem je imel posameznik možnost doseči večno življenje. V luči današnjega razumevanja človeške danosti medicina skrbi za bistveno, to je za telo, ki je vse, kar imamo in kar z

vsakim trenutkom neizogibno in nepovratno izgubljam, umetnost pa, ki k bistvenemu ne prispeva pravzaprav ničesar, je le obrobnega pomena, saj gre pri njej za kvaliteto, merilo v današnjem svetu pa je zgolj in samo kvantiteta (denar, leta življenja). V takšnem okolju je transformacija oziroma marginalizacija umetnosti le vprašanje časa. Boste videli, Paloma bo jutri založba ...

Mojca Puncer

Sodobna slovenska umetnost in estetika

Premene v estetiki

Izhodišča filozofske estetike, ki si jemlje za predmet sodobno vizualno umetnost in kulturo, je treba premisliti v odnosu do področja humanističnih in družbenih znanosti. Tudi v slovenskih razmerah so se kljub časovnim zamikom glede na vodilne mednarodne tokove zgodili pomembni preobrati v humanistiki, ki sta jih prinesla jezikovni obrat v filozofiji in prodor strukturalizma v humanistično in družboslovno metodologijo (novi, materialistično osnovani historicizem). Posebnega pomena je tudi znanstveno priznanje psihoanalize in širjenje znanstvenoteoretskih modelov naravoslovja, ki spodbuja samorefleksijo posameznih disciplin in vnovično definiranje njihovih epistemoloških meja. Tudi v slovenskem prostoru smo priče intenzivnim procesom, ki jih prinašajo ti preobrati – vzajemnim vplivom filozofije, določenih konceptov družboslovnih in humanističnih znanosti ter zunajznanstvenih praks. Med zadnjimi sta posebnega pomena praksa sodobnih vizualnih umetnosti in z njo povezana teoretizacija v smeri “teorije vizualne kulture”, v kateri se stikajo filozofski koncepti, zgodovina idej o vizualnem ter prenovitvene tendence umetnostne zgodovine; to je posledica razmaha razprav o okularocentризmu, vidnem, pogledu ipd. v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja (“slikovni obrat”)¹. Disciplina filozofske estetike je razmeroma stabilno in zamejeno področje, ki ga je razmeroma lahko identificirati: ima šolsko in družbeno priznано ime², vpisana je v

¹ Cf. A. Erjavec, *Umetnost, vizualna kultura in vizualni študiji*, v: *Teorija in praksa*, št. 2–3, let. XLII/2005, str. 313–332.

² Samo ime “estetika” izvira iz grške besede *aisthesis*; izraz je vpeljal Alexander Baumgarten leta 1750. V svojih začetkih ima disciplinska estetika (kot ena izmed treh vej filozofije, poleg logike in etike) za predmet nižje oblike spoznanja, ki skladno s samim imenom (*aisthesis*) zadevajo čutnost in zaznavo, medtem ko v Heglovem sistemu postane filozofija umetnosti, ki v umetnosti odkriva mesto najvišje resnice določene dobe, tj. resnice absolutnega duha v elementu čutnosti.

univerzitetne institucije in oddelke³, učbenike⁴ in revije⁵, nacionalne in mednarodne instance, kot so letna srečanja in kongresi itn.

Pa vendar je Erjavec konec osemdesetih let prejšnjega stoletja v zvezi s položajem estetike pri nas zapisal, da se “ne moremo zateči v zavetje definirane in uveljavljene osamosvojene in samostojne discipline niti v zavetje jasnega in definiranega predmeta in metode”⁶. Vzrok za to je tudi umanjkanje trdnejše estetiške tradicije; to sicer ne pomeni, da je sploh ni (o njej pričajo Vebrova *Estetika*, predavanja in spisi Alme Sodnik, estetiško delovanje Franeta Jermana, marksistična estetika Vojana Rusa itn.). Vendar pa ni nujno, da se sodobna estetika naveže na to tradicijo (pri nas estetika kot veda dejansko ni navezana na kakšno posebno filozofsko doktrino), marveč se lahko opre na tiste filozofske tokove, znanosti in vede, ki zadevajo njen predmet in metodologijo. “Pojem estetike je konvencionalna oznaka, estetiško početje pa nenehno oscilira med filozofijo in znanostmi.”⁷ Njen predmet je predvsem, a ne izključno, umetnost; pri tem je v sodobnosti morda primerneje govoriti o pluralnosti umetnosti kot pomembnem segmentu kulture, toda to še ne terjaja omejevanja refleksije o umetnosti na predmet sociologije umetnosti ali sociologije kulture.⁸ Filozofija in estetika s svojim kulturnim in postmoder(nističnim) obratom⁹ med drugim pomenita dekonstrukcijo “stare filozofije” in disciplinski poskus filozofije, da bi ubranila svojo metalegitimnost. Estetika lahko dobi svojo teoretsko relevantnost tudi kot kritična teorija estetizacij – to pomeni, da sledi prenosu estetske funkcije na segmente zunajumetniške stvarnosti, ki s privzetjem estetske razsežnosti merijo na večjo politično in/ali tržno učinkovitost (estetske strategije).

³ Začetki disciplinske estetike so se pri nas formirali v okviru Oddelka za filozofijo Filozofske fakultete kmalu po ustanovitvi Univerze v Ljubljani leta 1919; najvidnejše je bila zastopana predmetnostna teorija (F. Veber) poleg drugih smeri evropske filozofije (K. Jug, A. Sodnik idr.).

⁴ Aktualna študijska literatura pri predmetu estetika na Oddelku za filozofijo FF v Ljubljani je *Estetika dvajsetega stoletja* Maria Perniole (ZPS, Ljubljana 2000), ki je opremljena s pregledno spremno študijo Leva Krefta o zgodovini disciplinske estetike “Nastanek, konec in začetek estetike” (cf. v: M. Perniola, *op. cit.*, str. 181–201). Cf. tudi V. Hribar Sorčan, L. Kreft, *Vstop v estetiko*, Oddelek za Filozofijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2005.

⁵ Humanistične in družboslovne publikacije, ki pokrivajo tudi filozofsko-estetiške teme ter refleksijo (vizualne) umetnosti in kulture pri nas, so zlasti: Filozofski vestnik (1989–), Problemi (1962–), Teorija in praksa (1964–), Anthropos (1969–), Analiza (1997–), Borec (1949–), Dialogi (1965–) idr.

⁶ Cf. A. Erjavec, “Estetika in filozofija”, v: A. Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, ZPS, Ljubljana 1995, str. 12.

⁷ Cf. *ibid.*, str. 15.

⁸ Cf. *ibid.*

⁹ Ernest Ženko v svoji študiji o Lyotardu razmišlja o t. i. “postmodernem obratu” (cf. E. Ženko, *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2003, str. 116–125); Erjavec pokaže na vir poimenovanja tega preobrata, ki se časovno ujema z izdajo Lyotardove znamenite knjige *Postmoderno stanje* (1979; v slov. prev. J.-F. Lyotard, *Postmoderno stanje. Poročilo o vednosti*, 2002) – ta vir je delo S. Besta in D. Kellnerja, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, str. 160 (cf. A. Erjavec, *K podobi*, ZKOS, Ljubljana 1996, str. 98).

Po zgodovinski avantgardi, ki je bila izrazito anti-umetniška in anti-estetska, je področje s tradicijo ukrojene estetike močno načeto, vendar pluralizem in relativizem še ne odpravita zgodovine njenih problemov. Estetika, ki s svojo predzgodovino sega daleč nazaj v antiko, kot posebna disciplina, tj. filozofska estetika, z nemško klasično filozofijo doseže svoj zenit, ki pa je hkrati že tudi napoved njenega zatona. V postmodernizmu estetiki kot filozofski disciplini na sledeh intervencije marksizma in kritične teorije družbe poleg težnje po "univerzalnem" in "nevturalnem" vse glasneje očitajo tudi slepoto za ženskost in nezahodne kulture – s tem obračunavajo zlasti feministična, gejevska in lezbična (od nedavnega tudi t. i. *queer*) ter postkolonialna estetika.

Za avantgarde, neoavantgarde in umetnost postmodernizma je umetnost funkcija konteksta (v nasprotju z modernizmom, v katerem kontekst za doživljanje umetniškega dela ni bistven). Tako sta smisel in pomen postmoderne dela določena z njegovimi odnosi do drugih področij sodobne kulture, se pravi z njegovim kontekstom – ti odnosi se značilno vzpostavljajo na način intertekstualnosti. Po Šuvakoviću lahko gibanje evropske umetnosti reflektiramo kot "gibanje od 'avtonomije modernizma' in 'brezinteresnosti eklektičnih postmodernizmov' proti pridobivanju družbenih funkcij (funkcij kulture)"¹⁰. Na intertekstualnost lahko navežemo tudi postmodernistični poskus izpeljave t. i. "paraestetike"¹¹, pri kateri gre za "pristop k umetnosti na način njenih odnosov z zunajestetskim"¹²: za takšen poskus gre tudi pri projektu refleksije o novih medijskih tehnologijah Marine Gržinić¹³. Bolj na splošno pa lahko govorimo o različnih pristopih k širjenju razumevanja umetnosti in estetike; enega takih najdemo na primer pri sodobnem nemškem filozofu Wolfgangu Welschu¹⁴, katerega vpliv je čutiti tudi v slovenski

¹⁰ M. Šuvaković, "Status in prioritete. Vnaprejšnje ramišljanje o Manifesti 3", v: *Platforma SCCA*, št. 1, Ljubljana, junij 2000, str. 8, 9.

¹¹ Cf. M. Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Nova knjiga/Alfa, Beograd 1995, str. 108–109: paraestetika je postmodernistična kritična teorija poststrukturalistične usmeritve, ki opravlja dekonstrukcijo sistemskih, logocentričnih, makroestetiških in metajezikovnih sistemov, zasnovanih na avtonomnih estetiških predpostavkah. Pojem je uvedel ameriški dekonstruktivist David Carroll z razvijanjem zamisli Foucaulta, Lyotarda in Derridaja (cf. D. Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Routledge, New York 1989).

¹² Cf. D. Carroll, *Paraesthetics: The Displacement of Theory and the Question of Art*, v: D. Carroll, *op. cit.*, str. XIV.

¹³ Cf. M. Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh. Čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*, ZPS, Ljubljana 1996, str. 18.

¹⁴ Cf. W. Welsch, "Estetika onstran estetike", v: *Filozofski vestnik*, št. 3, let. XIX/1998, str. 9–28. Welsch je pozneje razvijal idejo o širjenju estetike v smeri "transhumanega" ("transhuman stance"): "Transcending the Human Stance", referat s XV. mednarodnega kongresa estetike, 27.–31. avgusta, Tokio, Japonska, 2001, cf. W. Welsch, v: *International Yearbook of Aesthetics*, let. VI/2001, str. 3–23), ki je dobila novo razsežnost v raziskovanju t. i. živalske estetike ("Animal Aesthetics", referat s XVI. mednarodnega kongresa estetike, 18.–23. avgusta, Rio de Janeiro, 2004).

filozofski estetiki (Erjavec, Ženko)¹⁵. Po Welschu je govor o t. i. "estetskem obratu"¹⁶, ki ga je recimo pri nas z vidika t. i. "demonškega estetskega" tehtno premislil Janez Strehovec¹⁷. Sicer pa tudi Strehovec sodobno umetnost reflektira v funkciji kulture, saj poudarja, da je tradicionalna umetniško-estetska funkcija postala zastarela oziroma sekundarna, medtem ko sodobna novomedijska umetnost sodeluje pri proizvodnji kulturnih inovacij.¹⁸ Nove funkcije umetnosti se pojavljajo zaradi prehoda od umetniškega artefakta k umetniški storitvi, ki je vselej v neki specifični funkciji kulture. To se kaže tudi v tem, da danes ni več poudarek na razstavnih, marveč na komunikacijski vrednosti, ki se utrjuje zlasti v interakciji sodobne umetnosti z novo ekonomijo in medmrežnim aktivizmom.

Slovensko društvo za estetiko

V tradicijah majhnih evropskih kultur (kakršna je tudi slovenska), ki so se z državnim osamosvajanjem vzpostavljale tako rekoč na novo, lahko odkrivamo filozofskoestetske potenciale predvsem v šolah in pri posameznikih.¹⁹ Za slovensko kulturno okolje je zaradi njegove majhnosti značilno, da je bila filozofija vedno del širšega evropskega okolja, z močnimi vplivi iz nemške in francoske, tudi ruske in češke, od nedavnega pa zlasti anglosaksonske filozofske tradicije.²⁰ Horizont slovenske estetike kot univerzitetne discipline je lahko preseгла šele generacija filozofov estetikov, ki se je začela strokovno formirati sredi sedemdesetih let: Aleš Erjavec, Lev Kreft in Janez Strehovec so se najprej vključili v projekt raziskovanja marksistične estetike²¹, njihov naslednji korak v razpiranju hermetičnega področja akademske estetike pa je bila ustanovitev Društva

¹⁵ Cf. A. Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2004, str. 116–130. Ernest Ženko, *Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch* ("Tretji del: Wolfgang Welsch", str. 135–165).

¹⁶ Cf. W. Welsch, *Undoing Aesthetics (Razveljavljanje estetike)*, Sage, London 1997; navedeno v: E. Ženko, *op. cit.*, str. 161.

¹⁷ Cf. J. Strehovec, *Demonško estetsko (Od filozofske teorije umetnosti k estetiki kot teoriji estetizacij)*, SM, Ljubljana 1995, str. 20: estetsko, ki prevladuje ob koncu 2. tisočletja, Strehovec poimenuje "demonško estetsko", tj. "estetsko, namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice".

¹⁸ Cf. J. Strehovec, "Od umetniškega artefakta k umetniški storitvi. Konceptualizacija interakcij sodobne umetnosti z novo ekonomijo in medmrežnim aktivizmom", v: *Filozofski vestnik*, št. 1, let. XXIV/2003, str. 183–200.

¹⁹ Cf. A. Erjavec, "Filozofija: nacionalna in mednarodna", v: A. Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, str. 213–233. V majhnih kulturah, kot je slovenska, so posebnega pomena "šole", kot je na primer šola t. i. "teoretske psihoanalize" ali tudi "slovenska lacanovska šola".

²⁰ Cf. *ibid.*, str. 215.

²¹ Podatke o strokovni poti treh ključnih akterjev na področju filozofije najdemo v "Predgovoru", cf. v: L. Kreft, *Karel Teige na drugi obali*, ZPS, Ljubljana 1996, str. 7–8. Cf. tudi A. Erjavec *Estetika in kritična teorija*, str. 228–229.

za estetiko leta 1983, pozneje (leta 1987) preimenovanega v Slovensko društvo za estetiko – SDE²².

SDE je bilo od samih začetkov združenje strokovnjakov heterogenih disciplinskih usmeritev pri preučevanju vprašanj umetnosti, kulture in družbe (zlasti presečišča med filozofijo, umetnostno zgodovino, sociologijo in kulturnimi študiji, v zadnjem času pa je v okvirih društvene dejavnosti aktivnih vse več specializantov umetniških akademij). Ne glede na pestrost obravnavanih tem pa je skupna implicitna predpostavka ostajala filozofska estetika, kot se je izkazalo zlasti v organizaciji XVI. mednarodnega kongresa estetike v Ljubljani z naslovom *Estetika kot filozofija*.²³

Na začetku dejavnosti društva v osemdesetih letih je bila močno navzoča refleksija o zgodovinskih avantgardah v Sloveniji (ki je manjkala v času njihovega nastanka in delovanja) ter širšem jugoslovanskem in evropskem prostoru. Vprašanje je, ali lahko estetika, razumljena kot filozofija (vizualne) umetnosti in (množične, popularne vizualne) kulture²⁴ – če med njima ni enačaja – tudi v sodobni umetnosti odkriva in reflektira vlogo “avantgardnega” gibala kulture.

Refleksija o sodobni umetnosti

Fenomen retroavantgardnega gibanja Neue Slowenische Kunst (NSK), ki je v osemdesetih letih imelo tudi močno teoretsko podporo estetikov, s svojimi učinki pomembno posega v kulturno-umetniška dogajanja devetdesetih letih ter skupaj z “novo slovensko umetnostjo” problematizira tudi pojem “sodobne umetnosti” v slovenskem prostoru. Zabel je v zvezi s procesi, ki so pripeljali do sodobne umetnosti devetdesetih let pri nas, zapisal, da so “vse bolj aktualizirali drugo razvojno linijo, ki se začneja z zgodovinskimi avantgardami in se nadaljuje z neoavantgardami šestdesetih in sedemdesetih in z retroavantgardo gibanja Neue Slowenische Kunst. Ta linija je do takrat ostajala bolj ali manj podcenjena ali pa je bila celo načrtno zapostavljena, v devetdesetih letih pa se je – prav v skladu z

²² 28. marca 1984 je tedaj na novo ustanovljeno Društvo za estetiko (ustanovni občni zbor je bil 22. novembra 1983) organiziralo pogovor glede samega pojma estetike. *Razgovor o estetiki* sta nato izdala Marksistični center Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani in Društvo za estetiko.

²³ XIV. mednarodni kongres estetike z naslovom *Estetika kot filozofija* je torej potekal od 1. do 5. septembra 1998 v organizaciji SDE. Izbor referatov s kongresa je izšel v posebni številki Filozofskega vestnika pri FI ZRC SAZU – cf. *Aesthetics as Philosophy. Proceedings of the XIVth International Congress of Aesthetics II, Filozofski vestnik*, št. 1, let. XX/1999; št. 2, let. XX/1999 – Supplement.

²⁴ Erjavec predlaga opredelitev estetike, razumljene kot filozofije umetnosti, za del filozofije kulture. Cf. A. Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, str. 28.

uveljavljanjem sodobnih teženj v umetnosti – uveljavila kot eden ključnih segmentov nacionalne tradicije.”²⁵ Druga linija nosi v sebi zahtevo po razdiranju nekaterih ločnic, ki so temeljne za večinski tok modernistične umetniške tradicije.

V središču preučevanja so se znašli estetizacija vsakdanjega življenja, medijske estetike in s tem povezani premiki v kulturi ter vnovično preizpraševanje vizualnega in čutenja. Poleg tega je ena izmed pomembnih značilnosti sodobnega preučevanja estetike večkulturnost, ki presega okvire filozofske kulturne tradicije in prinaša refleksijo, tako o različnih nezahodnih kulturah kot tudi o svojih lastnih marginaliziranih tokovih. Druga takšna pomembna značilnost pa je inter- oziroma transdisciplinarnost, kot se kaže zlasti v umetniškem konceptualizmu, ki ponuja umetniško delo hkrati kot filozofsko stališče. Precej sodobnih estetikov, podobno kot Perniola, razume estetiko kot področje uveljavljanja kulturnih študijev. “Če torej estetika ne more več biti samo filozofija umetnosti, in še zdaleč ne zgolj filozofiranje o lepoti, artistika in kalistika torej, in če se mora vrniti k izhodišču lastnega imena – *aisthesis*, potem naj išče čutno svetenje ideje tam, kjer je ta ideja množično čutno nazorno upredmetena: v blagu.”²⁶

– **Estetsko.** V svetu umetnosti je danes dejaven izgon estetskega v smislu lepega, sublimnega itn. kot ostankov reprezentacijskega (mimetičnega) in estetskega režima umetnosti²⁷. O lepem se v domeni “kritične teorije” in filozofije kulture razpravlja kvečjemu kot o ključni razsežnosti blaga, ki zapeljuje čute, o sredstvu njegove komercialne uspešnosti, medtem ko lepo v sodobni umetnosti, kot poudari Bourriaud, velja za kliše in je kot tako lahko le še stranski učinek nekega umetniškega projekta/procesa.²⁸ Z vidika zgodovinske geneze estetiških pojmov (in pojmi so tisto, s čimer operira filozofska estetika) sta se lepo in estetsko sprva prekrivala (ključni obrat je tukaj prispeval Hegel, namreč od estetike kot refleksije čutnega, tudi naravno lepega, k estetiki kot filozofiji umetnosti), vendar je treba poudariti, da sta estetika in estetsko eno, množica mainstreamovskih estetizacij in območja estetizirane profane kulture pa nekaj drugega. Postmodernizem se osvobaja avantgardne realizacije različnih lastnih kriterijev in strategij izbiranja sredstev, ko “zavrača

²⁵ Cf. I. Zabel, “Sodobna umetnost”, v: *Teritoriji, identitete, mreže: slovenska umetnost 1995–2005* (katalog razstave: ur. I. Španjol, I. Zabel), Moderna galerija, Ljubljana 2005, str. 9.

²⁶ Cf. L. Krefl, v: M. Perniola, *op. cit.*, str. 200.

²⁷ Cf. J. Rancière, *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*, Continuum, London in New York 2004; cf. tudi J. Rancière, “Politika estetike”, v: *Maska*, št. 5–6 (88–89), let. XIX/2004, str. 4.

²⁸ Cf. M. Megla, “Lepota je stranski učinek. Pogovor z Nicolasom Bourriaudom”, v: *Delo*, 14. novembra 2006, str. 17.

programatično ciljnost in osmišljevanje estetskega”²⁹. S tem se sicer ne odpoveduje tudi možnim estetsko radikalnim pozam s prevzemanjem številnih avantgardnih postopkov, vendar so z izgubo poslanstva (napredek, revolucioniranje družbe), kot ugotavlja Kreft, vse samo še taktike ali sledovi nekdanjih strategij, ki se izgublajo v ambivalenci.³⁰

Strategije sveta umetnosti: umetnost med estetiko, politiko in trgom

– **Estetske strategije.** Zlasti v avantgardnih in neoavantgardnih tendencah je obstajalo prepričanje o smrti estetskega v umetnosti. Uveljavilo se je s posredovanjem prepričanja, da se umetnost v moderni dobi bliža svojemu zgodovinskemu in epohalnemu koncu s tem, da se preobraža v življenje samo. Dovršitev, iniciiranje ali revizije estetskih in umetniških paradigem za postmoderno kulturo tako niso več epohalni obrati, kot v primeru moderne kulture, marveč trenutne, značilne in uporabne strategije delovanja, vedenja in produciranja v svetu umetnosti. Sama umetniška paradigma, pa tudi njena zgodovina, sta za postmoderno postali predmet umetniškega dela.³¹

Lahko pa govorimo tudi o obratu od filozofskoestetiške obravnave estetske in poetične funkcije umetnosti (estetski modernizem oz. estetski režim umetnosti), katere rezultat je apolitično stališče, k refleksiji o strateških funkcijah estetskega v umetnosti postmodernizma, ki v estetski strategiji odkriva tudi ali predvsem komunikacijsko, družbenopolitično, ideološko, propagandno in tržnoekonomsko dimenzijo.

Če na kratko povzamemo, *estetska strategija* v umetnosti – v nasprotju z “avtopoetično”, vase zaobrnjeno *estetsko funkcijo* – ni več (avto)refleksivna, marveč je usmerjena k nekemu zunanemu cilju, ki presega svet umetnosti, in je tako lahko pripeta na neko ideologijo, politiko, propagando, ekonomsko logiko trženja ipd. Tisto, kar nas tukaj posebno zanima, pa je estetska strategija kot način izrabe estetskega v umetnosti za vzpostavitev kritičnega vpogleda (gibanje NSK, duo Eclipse). Ne gre za kritično distanco, marveč za *kritiko kot estetsko izkušnjo*, ki s sredstvi za identifikacijo ustvarja možnosti za psihofizično izkušnjo kritiziranega.³²

Nadaljnja refleksija strateškosti umetniških postopkov prepoznava odmikanje sodobnih umetniških praks od zgodovinskoavantgardnih

²⁹ L. Kreft, “Avantgarda, retrogarda in napredek”, v: L. Kreft, *Estetika in poslanstvo*, ZPS, Ljubljana 1994, str. 156–173; zlasti str. 164.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. Šuvaković, *Postmoderna*, str. 131–132.

³² Cf. I. Arns, “Afirmacija in/kot odpor: o strategiji subverzivne afirmacije v zdajšnjih medijsko-aktivističnih projektih (skupaj z nekaj zgledi s področja sodobnega performansa)”, v: *Maska*, št. 1–2, let. XXI/2005, str. 55.

tematizacij razmerja med umetnostjo, estetiko in politiko.³³ Po eni strani gre za drugačne naveze estetskega in političnega, ki slednjic eksplicitno terjajo etično preizpraševanje, po drugi pa za odmik od afirmacij avtonomnosti umetnostnega polja in s tem povezanega primata kritične diskurzivnosti v prid iskanju vedno novih strategij samoartikulacije, samo(re)prezentacije, samoinstitucionalizacije in drugih načinov strateškega in taktičnega vpenjanja v kompleksno ekonomsko-politično logiko globalizacije (umetnost sodelovanja, estetika spoznavnega kartiranja itn.). Obe tendenci pa s svojo novo artikulacijo političnega in estetskega močno prispevata k razumevanju sesutja estetskega režima umetnosti, katerega začetki sicer segajo v zgodovinsko avantgardo, a vendarle puščajo nekatere njegove vidike nedotaknjene vse do sodobnosti.

– **Postestetska umetnost: umetniške strategije prehajanja teritorijev, participacije in komunikacije; umetniške raziskave življenjskih oblik.** Zaradi množičnega razmaha t. i. postestetske umetnosti v sodobnosti (ki se močno ujema s procesi prehajanja vizualnih umetnosti od zaključenih objektov v odprte, pretočne prostorske, urbane situacije in relacije v družbenem polju oz. v t. i. intermedijske umetniške prakse) se zastavlja vprašanje, kako nam zapletena struktura umetniškega dela lahko ponuja analogijo z načinom, po katerem naj kot preučevalci umetnosti in kulture tako z antropološkega kot tudi filozofskoestetiškega in ne nazadnje družbenopolitičnega vidika sooblikujemo to kulturo.

Tako se filozofska refleksija sreča tudi z umetniškim delom z življenjskimi oblikami, kakršnemu smo priče zlasti pri mlajši generaciji slovenskih umetnikov (Tratnik, Berlot, Peljhan, Hrvatin - Šenk, Lovšin idr.). Takšni umetniški projekti s svojimi strategijami pomembno prispevajo k zahtevam po reartikulaciji estetskega in političnega s prehajanjem teritorijev umetnosti, (biotehnoloških) znanosti, nove medijske tehnologije in vsakdanje stvarnosti.

Od disciplinskega očesa k atletiki očesa, politiki zaznavanja in novi delitvi čutnega

Za konec želim povzeti tiste epistemične in družbenopolitične premike, ki so temeljnega pomena za (samo)pozicioniranje filozofske refleksije v razmerju do sodobnih umetniških praks. Praktični vidik, ki zadeva

³³ To je bila tudi tema mednarodnega kolokvija v organizaciji Slovenskega društva za estetiko z naslovom *Umetnost in njene strategije: med estetiko in politiko*, ki je potekal v Ljubljani 22. in 23. 10. 2004.

predvsem formalni sistem izobraževanja in s tem povezano vzpostavljanje “disciplinskega očesa” (Bourdieu), nas zanima v kontekstu tistega, kar pojmuje kot (nujno tudi manj- oz. neformalno, samoizobraževalno) “atletiko očesa” (Čufer) in “politiko zaznavanja” (Lehmann), slednjic pa tudi kot radikalno preizpraševanje možnosti “nove delitve čutnega” (Rancière) v kontekstu sodobne filozofske estetike. Praktični čut, o katerem razmišlja Bourdieu³⁴, lahko v umetnostnih disciplinah, ki terjajo zlasti “oko”, se pravi, zadevajo vizualno v umetnosti, poglobimo s konceptualizacijo “atletike očesa” v dobi “konformizma čutil”, kakor to inspirativno zastavi dramaturginja in publicistka Eda Čufer.³⁵ Oko, ki ga potrebujemo za percepcijo tako moderne kot tudi sodobne umetnosti, zahteva muskulaturo, ki jo moramo nenehno razvijati in izpopolnjevati, se pravi, da ta umetnost od nas zahteva dejavno udeležbo.

To vprašanje “očesa” oziroma vizualne pismenosti se na specifičen način zastavlja v tistih “opozicijskih” umetniških praksah, ki delujejo po principih komunikacije in participacije (pri tem so jim pogosto vir navdiha strategije in taktike zgodovinskih avantgard), njihov namen pa je z refleksijo in kritiko dosegati realne učinke v stvarnosti (zlasti z motnjami običajne percepcije, ki spodbujajo tekoče razprave o politiki zaznavanja in novi delitvi čutnega). Za nekatere tovrstne prakse je videti, kot da so dokončno pretrgale s tradicijo sveta umetnosti, kakršen se je izmojstril v modernizmu, in so v tem pogledu po mnenju nekaterih poznavalcev “postzgodovinske”³⁶.

Tu nas še posebno zanimajo možne naveze estetike na politično filozofijo čutenja in zaznave oziroma zamisel o estetiki kot novi filozofiji *aisthesisa*. V ospredje stopa refleksija o politizaciji estetskega z novo delitvijo čutnega – Rancière razmišlja o možnostih nove “(poraz)delitve čutnega” ob koncu estetskega režima – in (re)artikulacijo politike zaznavanja, ki prinašata demokratizacijo estetskih elementov umetniškega izraza. Ta nova filozofija čutenja in zaznave se močno razlikuje od estetike kot filozofije umetnosti, ki je predvsem estetika umetniškega dela in je tako “prvenstveno teorija posebnega načina ravnanj in delovanj, ki se objektivirajo v delu oziroma manifestirajo v estetskih procesih”³⁷.

³⁴ Cf. npr. P. Bourdieu, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, Liberalna akademija, Ljubljana 2004, str. 80.

³⁵ Cf. E. Čufer, “Atletika očesa: *Krst pod Triglavom* – vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks”, v: *Maska*, št. 3–4 (74–75), let. XVII/2002, str. 15–25.

³⁶ O t. i. “posthistorični umetnosti” razmišlja na primer Danto: cf. A. C. Danto, *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, Študentska založba, Ljubljana 2006, str. 20.

³⁷ Cf. J. Strehovec, *Demonško estetsko*, str. 26, 27.

Da bi umetnost učinkovala “avantgardno”, mora biti doživeta kot taktična igra, nenehna invencija in antikultura (če kultura malikuje ustaljene vrednote), ki ni le privilegij maloštevilnih izbrancev, marveč je dostopna vsem. V tem je pomen kulturne akcije, ki si prizadeva demokratizirati umetnost, in s tem je združena s politično akcijo oziroma z afirmativno gesto, ki pretrga z uveljavljenim estetskim okusom in odpira področje neznanega, še neartikuliranega in nereflektiranega; na tem področju moramo sami organizirati svoj pogled.

Po svojih materialnih praksah artikulacije so heterogeni umetniški postopki lahko “virtualno politični”. Ko Lehmann političnega vložka v (gledališki) umetnosti ne odkriva v temah, marveč v oblikah zaznavanja, in govori o “politiki zaznavanja”³⁸, se približa Rancièrovi estetiško-politični misli ter zahtevi po demokratizaciji izraznih sredstev in novi delitvi čutnega v sodobni umetnosti in kulturi, ki razdira uveljavljene hierarhije v organizaciji izvedbenih sredstev.

“Porazdelitev čutnega” po Rancièru omogoča razmislek o tem, kaj je estetskega v politiki in kaj je političnega v estetiki.³⁹ Tu je ključna emancipacija, ki izhaja iz principa enakosti.⁴⁰ Ta se začinja z razumevanjem, da je sama porazdelitev vidnega del konfiguracije prevlade in podreditve; gre za spoznanje o tem, da je tudi gledanje akcija, ki potrjuje ali modificira to porazdelitev, ter da je “interpretacija” sredstvo transformacije.⁴¹ “Sodobnost v umetnosti je treba misliti natanko skozi posledice enakosti in demokratizacije estetskih izraznih sredstev, ki vplivajo na formulacijo njenega občestva, na materialnost njene prakse in tudi na zamejevanje umetnosti od umetnosti same.”⁴² Tako je tudi sodobna slovenska umetnost lahko razumljena kot topologija za (re)konfiguracijo možnosti, novih (estetskih) strategij za vključevanje v “igro” (novi načini produkcije in prezentacije projektov, reorganizacija starih in zavzemanje novih prostorov javnosti itn.), ki pomenijo tudi redistribucijo vlog in kompetenc.

V tem kontekstu nam gre torej za refleksijo o politizaciji estetskega skozi novo delitev čutnega (Rancière) in artikulacijo politike zaznavanja (Lehmann), ki prinašata tako demokratizacijo estetskih elementov umetniškega izraza kot tudi njihovo participacijo v življenjskih odnosih, v materialnosti vsakodnevnega čutnega izkustva.

³⁸ Cf. H.-T. Lehmann, *Postdramsko gledališče*, Maska, Ljubljana 2003, str. 307. Cf. tudi H.-T. Lehmann, “Politično v postdramskem”, v: *Maska*, št. 3–4 (74–75), let. XVII/2002, str. 6–9.

³⁹ Cf. L. Gauthier, J.-M. Adolphe, “Demokracija kot nujen škandal. Intervju z Jacquesom Rancièrom”, v: *Maska*, št. 3–4 (86–87), let. XIX/2004, str. 47.

⁴⁰ Cf. J. Rancière, *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*, Zavod EN-KNAP, Ljubljana 2005.

⁴¹ Cf. J. Rancière, “The Emancipated Spectator”, v: *Arforum International*, marca 2007, str. 277.

⁴² Cf. B. Kunst, “Težave s sodobnostjo”, v: *Sodobne scenske umetnosti* (ur. B. Kunst, P. Pogorevc), Maska, Ljubljana 2006, str. 54.

Josip Osti

Jutranjice, večernice

*Barbari in Urški, ki ji je pomagala umreti brez bolečin,
meni pa živeti z njimi*

Pot do pokopališča

Med vinogradi
pot do pokopališča.
Ni poti nazaj.

Ko si umrla,
sem te oblekel. Prej pa
sem te le slekel.

Ptica na nebu.
Riba v vodi. Ti pa
v črni zemlji.

Zdaj, mrtva, poješ
kot riba in molčiš kot
vesela ptica.

Čeprav te ni – ti
zame si: neprisotna
hkrati navzoča.

Objemava se,
zemlja, ki si bila zrak,
voda in ogenj.

Spim sam. Ti pa kot
nekoč vlečeš odejo
na svojo stran.

Zdaj čaj pijem sam.
Iz tvoje skodele, po
svojem, mrzlem.

Hišnega mačka,
ko te ni več, boža le
še moja roka.

Leta in leta
sva delila radost, zdaj
pa mrzlo samost.

Utopljenka si.
Od vira do izvira
potuje tvoj pogled.

Veter te boža.
Sonce te poljublja. In
sem ljubosumen.

Moje roke so
ti dišale po rožah,
rožam po tebi.

Nekoč sem sadil
rože zate, zdaj pa ti
prižigam sveče.

Martinček na tvojem
grobu – krilata riba,
ptica brez kril.

Prižgem ti svečo
in se uležem na grob,
ki je v meni.

Še naprej spiva
skupaj. Grejem te, čeprav
vem, da je zaman.

Sonce zahaja
in prižiga ledene
sveče na smrekah.

Oživi mrtva veja

Oživi mrtva
veja, ko na njej poje
zaljubljen kos.

Prebujava se.
Tudi vrt se prebuja.
Svet je prebujen.

Tudi zame je,
Rabindranath Tagore,
dom svet in svet dom.

Zdraviš me in te
zdravim, zdravnica moja –
z ljubeznijo.

V bolnišnici
božáš umirajoče.
Doma pa mene.

Veliko jih je
pred tabo umrlo, le
jaz sem oživel.

Vesel sem, ko se
igram z jezikom, ti
pri tem uživaš.

Vsak najin poljub
je zame haiku in
rad pišem takšne.

Utopljava se
kot čebele v medu.
Je to sladka smrt.

To Chagalovo
sliko sva videla le
midva – letiva.

To noč si res
poletela. Imaš me
za svojo pričo.

Chagall nama je
narisal krila. In jih
potem izbrisal.

Vsak najin objem
je vnebovzetje, hkrati
tudi vzemljohod.

Ko pride zima,
ljubezni poljubi so
mrtvi metulji.

Zlomljena veja
bora. Cedi se smola.
In rana diši.

Naenkrat gosta
megla in ne vem, ali
si sploh ob meni.

Oddaljujeva
se, ne da bi se komur
koli bližala.

Ne vidiva se
in se ne slišiva. Jaz
pa te imam rad.

Za nama cvetna
nedelja. Pred nama pa
le velika noč.

Srečala sva se
ob Cerkniskem jezeru.
Zdaj pa ga ni več.

Videl sem zvezdo.
Padla ti je v oko
in tam ugaša.

Zvezde so mrzle.
Še se grejeva le ob
ugaslem ognju.

Rada imaš psa,
jaz mačko, onadva pa
se ne marata.

Bila sva nežna
in strastna – odmevajo
tvoje besede.

Sam pod dežnikom.
Lepše mi je bilo brez
njega – s tabo.

Obračam se po
postelji. Grejem tudi
tvojo mrzlo stran.

Hotela si, da
ti napišem pesem. In
jo zdaj pišem – sam.

Metulj na listu
spi. Ko zapiha, se mi
zdi, da leti.

Moj vrt je ena
sama pesem. Komu jo
pišem, če te ni?

Dediči moje
ljubezni, ljuba, bodo
rože in ptiči.

Milan Vincetič

Bližine

Vidi, še zmeraj

Vodnjak

Če me že vzameš
me vzemi od sebe
ne iz matere
ki nisi iz nje
niti iz očeta
ki me je postrgal
iz voljnih dlani
in naglo raztrosil
v vodnjak
ki se nama nastavlja
nevede

Svečnica

Predihajva se
v klobčič
ker se spotika
vešči dardaj
ki obrača žepe
in zalezuje hiše
s cekinom v voščenci
zato je na njem
ali naj prej
utrneva luno
ali zaveso

Most

Ne meneč se sva
otrpla kot ljubimca
pod tajsko brlivko
ki pomežikneta
v balkanski kupe
v katerem ju obirava
v katerem jo ubirava
čez seneni most
ki se je zleknil
kot njuna postelja
vsedir

Lagodje

Popivnajva se
če se vratca
prepeličje ure
škripajoč odpro
in če ključek
se obrne le navzdol
da osedlaš nihalo
ki te guga
vratno guga
čez bele laži
slej ko prej

Mavzolej

Zbosiva se
pod vodne žige
papagajskih pisem
ki jih niso miši
ne zavratna vlaga
ki je spihala
naslove in obljube
in samote
čez trepalnice obnebjaja
ki jadrno bedra
čez mavzolej

Vrtnar

Prevoljna sva
previsna kot balon
ki duhoviči
nad motelom
pretopla kot nespečnost
carskega vrtnarja
ki nažene roso
zboganih livad
z mojih senčnic
na tvoje bradavice
in ne gori voda

Odmev

Odlašana sva
po venah mladja
po porodni vodi
ali po odmevu
ki božička
kakor vselej
čez postavne sanje
čez bližave
po bližine
in končave
če me že vzameš

Mitja Šegina

Prepisovalka sreče

“Danes ga pa dolgo ni,” si je tiho rekla in še enkrat pokukala izza stekla proti vratom. Pošta je bila skoraj prazna.

“Na sprejemu pošiljk mladenič oddaja priporočeno pismo in pri sosednjem okencu stojita upokojenki, ki se nikakor ne moreta odločit, ali bi plačali položnice pri moji kolegici ali pri meni. Kot da bi bilo to pomembno. No, pri meni lahko vplačaš tudi loto, a mislim, da ti dve nimata takih namenov. Ne poznam ju ... pravzaprav sta prvič tu. O tem sem prepričana. Verjetno sta se srečali na trgu in potem je beseda nanesla tudi na položnice, pa sta potem krenili kar k nam ... Kakšne varnostne kamere neki ... Oseba, ki stopi v pošto in jo vidijo moje oči, je zapisana, zabeležena ... se ne more skrit ali celo trdit, da tu še ni bila. Ampak kje je Lojze ... Ni v njegovi navadi, da bi zamujal. Ti ni treba niti na uro pogledat, ko se pojavi na vratih ... Vedno pride točno ob 10. uri. Ob ponedeljkih in ob četrkih. Kamere sicer imamo, in to tri. Se dolgo nisem mogla navadit na nemo oko objektiva. Saj vem, da me nihče ne gleda in da posnetke brišejo z mesečno zapoznitvijo ... če seveda ni kaj narobe. Ampak pri nas ... dajmo potrkat po lesu ... doslej še ni bilo ropa. Fantje iz varnostne so blizu, takoj za ovinkom imajo pisarno v kleti. So preprosti podeželani, ki imajo doma še malo kmetije, pa jim turnus ustreza. Kupujejo pa samo astro ... Ne vem, zakaj kmetje verjamejo v zvezde. So me povabili, naj jih pridem pogledat in se prepričat, kako zgleda tak nadzor ... nič strašnega ... te pač še eden gleda, so rekli ... ampak oni sploh ne gledajo, samo snema se ... ne vem ... Pokazali so, kako se vse lepo vidi. No, skoraj vse. Sem takoj ugotovila, da en del prostora ni pokrit, da vedo za ta mrtvi kot in da čakajo novo kamero. A da ni hujšega ... važno je, da se posnamejo stranke, ko stojijo ob pultih. Tudi Lojze je rekel, da res ni pomembno, če se ne vidi prav vse od vstopa do pulta. On tako in tako vedno lepo glasno pozdravi in se nameni k meni.

Ni jih ravno veliko, ki bi pozdravljali ob vstopu v pošto. Lojze pa je tak in to se mi dopade. Deset čez je že ... njega pa nikjer. Da ni zadel? Ne, ne more bit ... Sem preverila ... ena štirica in prav nič drugega. Prepisala sem ves listič, vseh devet kombinacij, kot po navadi. Brez lotka. Pravi, da številka devet kot zadnja v nizu števil napoveduje konec in začetek ... kako je že rekel ... odpira fazo transmutacije ... Filozof, ta Lojze, ga ne razumem povsem. Smo imeli sicer na višji poštarSKI en predmet Psihologija ljudi, ampak tisto res ni bila neka filozofija. Filozofija tudi pri lotu ne pomaga, je treba zadet sedmico. O številu sedem pa je napisano na kilometre literature. Mi je pokazal knjigo, debelo kot komplet telefonskih imenikov, v njej so zbrane kombinacije, dolge formule, razprave o verjetnosti, striženju ovac ali o Bogu celo ... nisem razumela. Mi je pa bilo bolj všeč, ko mi je enkrat zrecitiral pesem:

*Sedem dni je v tednu,
sedem je nebesnih sfer,
sedem cvetnih lističev vrtnico razkrije,
v sedmih smo nebesih, ko sedem palčkov sedemkrat Trnuljčico ...*

Naenkrat je Lojze zardel, privzdignil klobuk in tako rekoč ušel. Pravi pesnik, občutljiva duša.

... Gospod, stavni lističi so tam ob oknu ... tule so za loto in astro. Joj, te stave so totalno spremenile pošto in čisto zmešale ljudi. Pridejo po eno znamko pa zraven vplačajo še loto in 3 x 3 pa za popraskat je treba vzeti, pogledajte, kakšen asortima iger ... na koncu dajo 20 evrov pa še znamko pozabijo na pultu ...

Nisem čisto razumela pesmi ... mislim tistega na koncu ... Ga bom enkrat vprašala, kaj je mislil s tem: ... *v sedmih smo nebesih, ko sedem palčkov sedemkrat Trnuljčico* ... Pesnik sem, mi je zaupal, nisem pa profesionalca, mislim, ne pišem za denar in se mi ne da posedati z uredniki in brodit po literarni smetani, zraven pa mlatiti prazno slamo in lesti nekam. Če ne bom izdal zbirke, je pač ne bom. Poezija naj bo za dušo ... Tako se je razgovoril in kar malo razburil.

Potem ko je že ves mesec hodil vplačevati loto in sva bila tako rekoč stara znanca, sem se opogumila in ga vprašala:

‘A lahko prepisem vaše kombinacije, gospod Lojze?’

Ni razumel.

‘Rada bi vplačala vaše kombinacije za loto. Sanjala sem, da če prepisem vaše številke in jih tudi sama vplačam, bova sigurno zadela sedmico!’

Da bo razmislil o tem, je dejal in hitro odšel.

Na, pa sem zgubila stalno stranko, sem si rekla. Koza, kaj si ga šla spraševat ... prepisala bi in mirna Bosna. Sploh ne bi vedel ... Ampak potem pa ne bo zadetka ... Dva tedna se ni oglasil. Izgubila sem že vse upanje. Potem pa nekega četrtega ob desetih evo ga Lojzeta na vratih. Vplačal je svojih devet kombinacij in dejal: 'Lahko prepisete.'

In tako že štiri mesece vplačujem njegove kombinacije. Nekje na ničli sva. Malo zgubljava, potem pa kaka štirica in vztrajno čakava. Postala sva že prava prijateljca, zaupava si majhne in malo večje skrivnosti. Okrog desetih je mrtva ura, pošta je prazna in se lahko malo pogovoriva. Upravnica pa tudi nima nič proti, pravi, da se na ta način stranka naveže in potem bo vse posle opravljala tu in ne pri konkurenci ... Ona tako in tako vse vidi skozi denar. Jaz pa gledam to globlje. Punce me dražijo, da sem se zaljubila. Kje pa! No, sicer ni napačen, ampak jaz to jemljem kot kramljanje ... ko delovni proces dopušča, seveda ... Čas med deveto in enajsto se definitivno vleče. Strank je res malo. Se nič ne dogaja. Ko je Lojze tu, pa čas kar poleti ... Pa ni samo pesnik, ta moj Lojze. Se spozna tudi na elektriko. Zadnjič je zmanjkalo elektrike ... smo se vse tri mučile z vratci, za katerimi so stikala in varovalke, pa ni šlo. Lojze se je sam ponudil, da bo pomagal. Z enim potegom je odprl vrata, pogledal noter, pokazal na eno stvar tam in rekel: "Tale varovalka je fuč." Sta prišla kar dva električarja, pet minut debelo gledala in klicala šefa na mobilca, a kaj, na koncu sta zamenjala točno tisto varovalko, ki jo je pokazal Lojze. Je še omenil, da je napeljava šlampasto narejena, a sta električarja osramočeno spustila glavi in nekaj zamomljala. Petnajst čez je že ... še pet minut počakam, potem pa sama izpolnim loto. Dvakrat, še za Lojzeta ..."

Takrat se odprejo vrata in v pošto stopijo tri zamaskirane osebe. Na glavah imajo črne kape, potegnjene čez obraz, z majhnimi izrezi za oči.

"To je rop," se zadere zakrinkanec. Izpod dolgega plašča potegne lovsko puško z odrezano cevjo.

Vse tri uslužbenke vstanejo in začudeno gledajo, kaj se dogaja. Eden izmed roparjev z zaletom preskoči pult, s sekiro razbije ključavnico na manjših lesenih vratih in jih odpre. Zagrabi največje stikalo in ga premakne. V pošti ugasnejo luči, brnenje računalnikov zamre ... Prostor postane diskretno zamračen, nerealen, vse se umiri kot ob sončnem mrku.

"Ajde, gremo vsi počas izza pultov pa kele. Če kera sprož alarm, bom strelu," in s puško pokaže v oddaljeni kot.

Mladenič ob pultu otrpne, na hlačnici se pojavi temna lisa, ki se hitro širi. Upokojenki nekaj momljata in dvigata roke. Verjetno precej gledata televizijo in točno vesta, kaj je pametno storiti. Vse skupaj je videti precej komično. Uslužbenke ubogljivo odidejo proti kotu.

“Na tla, vsi na tla,” jim še ukaže, “na trebuh pa mižat ...”

Vsi ubogajo, mladenič si kar oddahne, ko lahko skrije svojo sramoto.

Tretji ropar medtem že odpira blagajniške predale in polni raševinasto vrečo s šopi bankovcev. Tudi kovance meče noter.

“Ampak to ni mogoče... da ravno danes pridejo ti roparji. Pa kakšen alarm ... saj ga nimamo. In ura je malo čez deset. Samo da ne bi vstopil Lojze. On, kakršen je, bi se kot Don Kihot zagnal na roparje. Dva bi sigurno potolkel, a me je strah, da bi ga tisti s puško gladko ustrelil. Ta je vodja bande, se mu vidi, saj ima puško. Je pa Lojze močan kot bik. Kako je zadnjič, z eno samo roko, dvignil modro vrečo s posebno pošiljko gotovine. Saj jo je bilo treba samo prenest tja pod pult. A me je tako bolel križ, sem se verjetno prehladila ... še svinčnik sem težko držala v roki ... in samo dve sva bili, Joži ima tako kar naprej bolne otroke. Vreča pa dvajset kil. Enkrat na teden dobimo to pošiljko ... sem Lojzetu kar povedala, da je to nevarno in da je upravnica že urgirala ... da tako količino denarja puščamo kar pod mizo, pa čeprav le eno uro ... Na upravi sploh niso reagirali ...”

Lojzka počasi odpre oči. Tip s puško se poznavalsko pomakne za pult in poišče veliko modro vrečo ter jo zgrabi.

“Gremo! Vse imam,” reče kompanjonoma in hitro zapustijo pošto.

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 imantnosti 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

pritrđi, 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 privzdignjena 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 dopuščen, 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 zasidral kot trenutek, namenjen svetemu. Tudi nakupovalna mrzlica ima očitno v sebi nekaj predsopznavnega, 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 predsopznavnega 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 fisis, 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 fisis, 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 dosehati vrto glave 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 posluša tvoje pesmi. Raje gledajo kakor poslušajo, laže je. Ko bodo pa vsi pisмени, 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 odpri 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 ... Otroci, 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, čeprav 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.

Igor Likar

Privid na Rdečem otoku

(Ekodrama – fragmenti)

(Igra je dobila prvo nagrado na anonimnem natečaju Radia Slovenija 2007.)

OSEBE:

PROFESOR KARL, doktor biologije morskih ekosistemov
SIMON, profesorjev asistent
DIEGO, drugi profesorjev asistent
ŽANA, SODELAVKA NA INŠTITUTU
DIREKTOR OCEANOGRAFSKEGA INŠTITUTA
VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN
AVTORITATIVNI GLAS/NOTRANJI MINISTER
DOKTOR SCHIELD (z vojaškega inštituta)
MORENA, SIMONOVO DEKLE
NOVINARKA
REPORTER, Erik
TONSKI TEHNIK, David
MAGISTER EISELT, strokovnjak za komunikacijo z množicami
STARKA Z OTOKA
OTOŠKI RIBIČ
PRVI SPECIALEC
DRUGI SPECIALEC
GLAS Z LADJE (po zvezi)
POVELJNIK ZAŠČITE
OPAZOVALNI CENTER (glas iz oddajnika)
PILOT

1. IZ DNEVNIKA

Šum morskih valov. Skozi valove od daleč prihaja glas orgel.

PROFESORJEV DNEVNIK: Morje je nekakšna skrinja zaveze vsega živega. Veliko, prosojno bitje, ki se preliva v dotikih bližnjih in daljnih obal. Slišim, kako hrope in diha v svojih nepreglednih globinah. Čutim to neskočno energijo druženja, v kateri se kipeče ponavlja sveti organon življenja.

Glasba do vrhunca. Rez.

2. MED POTOPOM

Slišimo dihe "od znotraj", iz potapljačeve maske. Spust v globino.

PROFESOR KARL: Me slišiš, Diego?

Samo profesorjevo dihanje. Nerazločen pisk na drugi strani. Nato – končno glas.

DIEGO: Slišim ...

PROFESOR KARL: Si že tam?

DIEGO (*nekoliko razločneje*): Sem 55 metrov globoko. Dno je tik pod menoj.

Ritem pulzirajočega dihanja ob mikrofonski opni. Občasno piski Diegovega mikrofona.

DIEGO: Na dnu so kosmi snovi.

PROFESOR (*nekoliko glasneje v mikrofona*): Poskušaj se jim približati, Diego!

DIEGO: Bi radi, da vzamem vzorec, profesor?

PROFESOR: Poskusi!

3. RADIO/PRVI

Mehurčki. Glas novinarka je slišati, kot da bi prihajal iz globin morja. Vedno bliže.

NOVINARKA (v studiu): (angažirano) In zdaj vključujemo našega reporterja, ki bo poročal o zares nenavadnem dogodku ...

REPORTER: Dober dan vsem poslušalcem in poslušalkam. Oglašam se iz zaliva pred Rdečim otokom, enim najlepših predelov naše riviere. Tu se še ni pomirilo vznemirjenje zaradi nenavnega dogodka, ki so ga nekateri imeli kar za "skrivnostno razodetje ..."

Vmes slišimo občasne sunke vetra v mikrofoni.

REPORTER: Obala je zastražena. Vsepovsod so pripadniki vojske, ki nadzoruje obalo in skrbi, da se, povejmo nekoliko ironično (pove ironično), "privid", ki se je zgodil tu, ne bi ponovil.

Glas izginja v šumu zračnih mehurčkov pod vodo.

4. MED POTOPI – nadaljevanje

Pisk zveze.

PROFESOR: Diego?! ...

Dolg vdih namesto odgovora. Nato je blizu slišati mehurčke izdihanega zraka. Drugi asistent – Simon – zaplava pred profesorja.

SIMON (blizu): Naj grem s kamero dol, k njemu ... profesor?

PROFESOR: Ne, počakala bova tu, Simon.

Pisk zveze.

DIEGO: Jemljem vzorec. Zdi se, da gre za proteinsko maso

PROFESOR (po zvezi): Kako debela je plast?

DIEGO: Približno pol metra.

Dihanje. Nenadoma grlen Diegov krik.

DIEGO: Dios! ... Profesor!

PROFESOR KARL: Kaj je, Diego?

Pisk sonde.

PROFESOR KARL: Diego?!

DIEGO: Česa podobnega še nisem videl, profesor!?

Pospešeno dihanje.

PROFESOR KARL: Govori, zaboga!

DIEGO: Ta ... Ta ... sluz. Ne samo da se premika, tudi spreminja se. In razmika ... v vrtečo se odprtino ... kot nekakšen ...

PROFESOR KARL: Kot kaj?

DIEGO: Kot nekakšen predor! In v njem je svetlo. Svetlo je, kakor da bi žarele luči!

PROFESOR KARL: Simon, pripravi se za spust! K njemu morava, takoj! Diego halucinira.

SIMON: Razumem, profesor.

PROFESOR KARL (*glasneje v eter*): Prihajava.

Zvoki potopa. Sledi dihanje in napetost.

5. RADIO/DRUGI

Mehurčki. Glas je spet slišati, kot da bi prihajal iz globin morja. Vedno bliže.

NOVINARKA (*v studiu*): Za kaj pravzaprav gre, Erik? Bi zdaj že lahko povedali našim poslušalcem, kaj se je zgodilo?

REPORTER (*premik mikrofona*): Včeraj je morje v zalivu Rdečega otoka, pod cerkvico sv. Mikule, nenadoma skrivnostno zažarelo. Nekateri domačini pravijo celo, da so iz vode vanje gledali obrazi njihovih svojcev.

Nekje v ozadju šum vožnje motornega čolna.

REPORTER: In še pravijo, da se je zaliv spremenil v nekakšno fluorescentno Rešnje telo. Ljudje so prihajali od vsepovsod opazovat ta ne-
navadni soj.

Glas izgine v globino morja. Mehurčki.

6. IZ DNEVNIKA

Šum valov. V daljavi akordi orgel.

PROFESORJEV DNEVNIK: Neštete oblike drobnih življenj srečujejo druga drugo na poti iz temin proti svetlobi površja, si izmenjujejo barve in poglede, se družijo in se spet razhajajo proti temnim samotam dna.

Akordi vse močnejši.

PROFESORJEV DNEVNIK: Vedno se mi zdi, da me med potopom spremljajo oddaljene orgle. Akordi donijo kot silna prisposoba kipenja vsega živega. Z mogočnostjo tega prisluha se potapljam proti dnu. In ob mehurčkih izdihanega zraka, ki jih spuščam, me spremlja vedno ista misel: mar res obvladujemo svet?

Glasba med šumi potapljanja izgine.

7. MED POTOPI – nadaljevanje

Kabelski signal za zvezo z ladjo.

GLAS Z LADJE: Profesor, oglasite se! Tu ladja ...

Pisk podvodne sonde.

GLAS Z LADJE: Kaj se dogaja, profesor? Ponavljam: oglasite se?!

PROFESOR KARL: Ne veva natančno, a nekaj se dogaja spodaj pri Diegu.

Znova pisk sonde.

DIEGO (*oddaljeno*): Profesor? ... Me slišite?

PROFESOR KARL: Slišim! Je vse v redu, Diego?

DIEGO: Snov se širi. Kot nekakšna pena ... In kot da bi spreminjala agregatno stanje, se razliva v drobne, svetleče se mehurčke.

PROFESOR KARL: Ne približuj se ji več.

DIEGO: Vse več je teh rdeče žarečih kapljic ...

Sunkoviti zamahi potapljačev pod vodo.

PROFESOR KARL: Prihajava k tebi, Diego!

Diegovo sopenje in piski. Glas postaja vse bolj nerazločen.

DIEGO: Umikam se, a gre za menoj!

GLAS Z LADJE: Profesor, takoj se spustite k Diegu!

PROFESOR KARL: Preklete, kaj pa mislite, da počneva?!

DIEGO: Kje sta?!

PROFESOR KARL: Kakih sto metrov od tebe ...

DIEGO: Zdaj je tu ... Razliva se okoli mene ...

Spet sunkovito dihanje.

DIEGO: Vse gostejša je. Kot oblak!

Krik.

DIEGO: Aaa! Prekriva me!

DIEGO (*paničen glas*): Globinomer nori, čeprav se ne premikam. Ne vem, kaj naj naredim ... Pritisk se veča. Kot da bi globina naglo naraščala

PROFESOR KARL: Pomiri se, Diego!

DIEGO: Svetloba tu notri me slepi, da ničesar ne vidim ...

GLAS Z LADJE: Kaj se dogaja, profesor? Sporočite ...

PROFESOR KARL: Približujeva se mu!

GLAS Z LADJE: Zakaj ni slike? Vključite kamero!

Pisk ladijske zveze. Trušč motenj. Nato glasba.

8. RADIO/TRETJI

Mehurčki. Glas spet prihaja iz globin morja. Vedno bliže.

NOVINARKA (*v studiu*): Erik, se slišimo? Opravičujemo se za nekoliko slabšo zvezo.

Nekaj motenj na zvezi.

REPORTER: Ja, zdaj se spet slišimo ...

NOVINARKA: Kaj meniš: imamo mogoče opraviti s pojavi masovne histerije, kakršni so bili takoj po prvi svetovni vojni opaženi na Nizozemskem, v Flandriji in še kje?

REPORTER: Ne vem, česa takega verjetno ni mogoče zanesljivo trditi. O tem bomo lahko vsekakor povedali več pozneje, ko bomo poskušali

govoriti z nekaj pričami dogodka. Seveda če nam bo uspelo, kajti dogodek je za zdaj še neuraden in skrbno skrivan. Lep pozdrav v studio ...

NOVINARKA: Hvala, Erik. Torej: oglasi se, ko boš zbral še kaj pričevanj.

Glas izginja pod vodo. Mehurčki.

NOVINARKA: Naj povemo, da bomo o nenavadnem pojavu govorili tudi z gosti, ki se nam bodo pridružili v studiu. To je bilo naše prvo poročanje o dogodku pred Rdečim otokom. Toliko za zdaj ...

Glasba iz studia. Mehurčki.

9. PREOBLEKA

Spusti ventilov v testni bazen. Šum pospravljanja jeklenk.

ŽANA (*prihaja*): K direktorju morata. V knjižnici vaju čaka.

SIMON: Takoj? Komaj sva se preoblekla.

PROFESOR KARL: Povejte, Žana, da prideva. Samo opremo pospraviva.

SIMON: Kaj hoče od naju?

PROFESOR KARL: Ha! Kaj hoče od naju? Lojalnost, Simon! ... In posnetke!

10. IZ DNEVNIKA

Tiha, orgelska glasba. Vmes – v odmevu – izdihani mehurčki potapljača, ki se spušča.

PROFESORJEV DNEVNIK: Obvladujemo svet? Ne! Danes, po tolikih letih raziskovanja meje med živim in neživim, menim, da je človekova predstava o svetu varljiva. In da je še kako povezana z njegovim vztrajnim hotenjem po spreminjanju sveta.

Danes mislim, da se vse, česar se v naravi dotaknemo, prej ali slej zdrobi v naših rokah.

In da je vse, kar smo kot človeštvo lahko ustvarili v življenju Zemlje – le začasno.

Izginja glasba. Izginjajo mehurčki. Zvočni rez.

11. SESTANEK NA OCEANOGRAFSKEM INŠTITUTU

Vrata se odprejo.

DIREKTOR INŠTITUTA: Samo na vaju še čakamo. Sedita.

Šum stolov.

DIREKTOR INŠTITUTA: Naj povem kar naravnost, zakaj sem vaju poklical ... Nič od tega, kar se je zgodilo na današnjem kontrolnem potopu, ne sme priti v javnost.

Tišina.

PROFESOR KARL (*poudarjeno počasi*): Razumljivo.

DIREKTOR INŠTITUTA: Kar sta videla v bližini Rdečega otoka, je odslej stroga tajnost in mora to tudi ostati.

SIMON: Ampak gospod direktor ...

DIREKTOR INŠTITUTA: Kaj “ampak”, gospod Simon?

SIMON: Kaj pa nesreča?

DIREKTOR INŠTITUTA: Obvestili smo Diegovo družino, da je nesrečno izginil ob redni kontroli in da pogrešanega iščemo. Mar ni to res?

PROFESOR KARL: Oprostite, malenkost, vendar to ni bila redna kontrola ... Bila je specialna naloga ...

DIREKTOR INŠTITUTA: Kakor koli! Ko bodo našli truplo, bo narejen tudi sodni zapisnik ...

PROFESOR KARL: Ampak ... Videla sva, kaj se je zgodilo ... (*Sam umolkne.*)

DIREKTOR INŠTITUTA: Da ga je ...? Kaj, profesor?

SIMON (*čez čas*): Bila sva vendar tam, priči! Ne morete sporočiti, da je kar izginil ...

DIREKTOR INŠTITUTA (*ostro*): Kar se je dogajalo, kar sta videla in slišala, pozabita ...

SIMON (*nejeverno, počasi*): Pozabiva naj?

Molk.

DIREKTOR INŠTITUTA (*grozeče*): Dokler ne raziščemo ozadja dogodka, ne sme v javnost noben podatek. V preiskavi se nam bodo zato pridružile specialne vojaške enote.

PROFESOR KARL: Ti mrhovinarji. Z njimi ne bom sodeloval.

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN (*zdaj se prvič vključi v pogovor – z ironijo*): Čemu ta aroganca, dragi profesor?

PROFESOR KARL: O, dober dan, gospod vojaški izvedenec!? Zakaj? ... Zato ker vedno prirojite znanstveno resnico svojim potrebam po nekakšnem "sovražniku", gospod Herman. Ker iščete namišljene nasprotnike, pred katerimi nas potem "branite". Ker vsepovsod vnaprej ustvarjate "incidente" ... in "sovražne dogodke". To je prava resnica vsake specialne vojaške doktrine in tudi vašega poslanstva!

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Dovolite, kolega, se vam ne zdi, da precenjujete svoje razumevanje varnostne doktrine? In – vas bomo vprašali nazadnje!

DIREKTOR INŠTITUTA: Mir, prosim, kolega! V naslednjih dneh želimo ugotoviti, ali je šlo pri vseh le za halucinantni predstadij kompresijske bolezni, torej za človeški faktor ... ali ...

PROFESOR KARL: Kompresijske bolezni? A tako?!

SIMON: Kaj nisva opravila testa, ki je nedvoumno pokazal, da sva bila pri popolni zavesti? Zakaj ne pojasnjujemo, kaj sva videla? Diego ni haluciniral. Tudi midva nisva!

DIREKTOR INŠTITUTA: O tem se bomo lahko še veliko pogovarjali. Zdaj pa ... Od danes bosta v karanteni. Za vaju veljajo vsa pravila tajne naloge. Domače smo že obvestili, da bosta še nekaj časa odsotna, na "terenu" ...

SIMON: Obvestili? Na "terenu"? In brez najine privolitve?

DIREKTOR INŠTITUTA: Obvestili smo tudi vašo hčer v Parizu, profesor.

PROFESOR KARL: Kako si drznete?

Profesor skoči, a ga zadržijo močne roke specialca.

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Sedite no nazaj, gospod profesor!

Profesor sede nazaj.

SIMON: Je vse to mogoče?

PROFESOR KARL: Je, Simon. Na žalost, je! Postala sva talca pedantne znanstvene nevere, ki ji meje določajo strah pred neznanim, pritlehna omejenost pravil in, seveda, strah ogrožene črede, ki je pripravljena izvreči vse, kar bi skalilo odnose v njej ... (*direktorju inštituta*) Torej sva talca?! ... Očitno igrate nekakšen krizni štab ... Simon, zdaj boš odkril nov podrazred v skupini svojih znanstvenih znancev. Ne veš, ali so tako pedantni, ker so žuželkarji ali ker so spušvarji ...

DIREKTOR INŠTITUTA: Bodite tiho, profesor!

PROFESOR KARL: ... na koncu pa se izkaže, da gre le za darvinistične policaje!

Silovit tresk stola na tla.

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN (*kriče*): Tiho! Tu nismo v plemenski hordi, v kateri lahko vsak govori, kar se mu zljubi! Ne prenašam domišljavih starcev!

PROFESOR KARL (*po pavzi*): Torej to pomeni pripor?

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Pomeni varnostno preiskavo ozadja dogodka. Zato moramo izključiti iz nje vse možne osebne reakcije in individualna ravnanja ...

DIREKTOR INŠTITUTA (*ostro*): Če je pojav resničen, nas čaka velika odgovornost glede tega, kaj sporočiti javnosti.

PROFESOR KARL: Če je?! Dovolite, ampak poskusni žrtvi nekakšnega odlaganja resnice nočeva biti!

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Imate jamstvo, da ta resnica res je?

PROFESOR KARL: Vidim, da imam, kakor Sokrat, opraviti s samimi sodniki ...

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Kodeks poklica, s katerim ste seznanjeni tudi vi, starejši kolega, nalaga preučitev okoliščin pred kakršno koli izjavo za javnost!

SIMON: Toda to lahko traja neskončno dolgo!

PROFESOR KARL: Vprašam naravnost: Torej sva resnično zapornika?

DIREKTOR INŠTITUTA (*se približa, nekoliko priliznjeno*): Prosim, vdajta se v to. Opraviti moramo vsa opazovanja. Tudi meni je neljubo. (*Čez čas:*) Diegova smrt bo osvetljena, ko bo čas za to!

PROFESOR KARL: Lep memento mori.

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Odpeljite ju že!

Težka vrata knjižnice se odprejo. Koraki. Vrata se zaloputnejo. Glasba.

12. RADIO/ČETRTE

Mehurčki. Glasba in glas novinarke sta slišati, kakor da bi prihajala iz globin morja. Slišimo nekakšno glasbo. Rock. Ta nenadoma izgine.

NOVINARKA (v *studiu*): Zdaj pa je, če se ne motim, z nami spet naš reporter Erik, ki se je za nas odpravil na mesto skrivnostnega dogajanja, ki so ga želeli skriti pred javnostjo?

REPORTER: Tako je ... Znova se vam oglašam s kraja dogodka, na katerem naj bi se zgodil nenavaden pojav, ki je na obale pritegnil množice ljudi.

NOVINARKA V STUDIJU: In kako se je pravzaprav vse skupaj začelo? ... Ali je res, kar se je govorilo, da naj bi se vse skupaj začelo z nekakšnimi videnji domačinov?

REPORTER: Res je! Sredi zaliva so včeraj začeli zvoniti zvonovi ...

Glas izgine. Mehurčki.

13. IZ DNEVNIKA

Šum potapljanja. V daljavi rahel, a naraščajoč zven orgel.

PROFESORJEV DNEVNIK: Ali lahko naša govorica poimenuje nekaj, s čimer še nimamo izkušnje, pa vendar slutimo, da obstaja?

Ali lahko spregovori o skrivnostni biokemiji, ki počasi spreminja neživo v živo nekje na dnu nepreglednih morskih globin?

O skrivnostni sili, ki bo nekoč prišla – kakor neustavljivo kipenje orgelskih registrov v Bachovi fugi – z dna oceanov na naše obale, do nas?

Crescendo glasbe.

14. RADIO/PETI

Mehurčki zraka. Reporterjev glas spet prihaja iz morskih globin.

REPORTER: ... sredi zaliva so včeraj začeli zvoniti zvonovi. Ko so prvi domačini prišli do kraja dogajanja, so tam našli otoškega župnika. Ta naj bi, po izjavah prič, ves čas govoril o nekakšni podvodni avri in neusmiljeno zvonil oznanjenje.

NOVINARKA (*v studiu*): In, če se ne motim, je bil govor tudi o svetlečih obrazih pod vodo.

Glas spet počasi izginja pod vodo.

REPORTER: Res je tudi to. A pogovor o tem z nekaterimi domačini, ki naj bi pojav videli, nameravam še posneti.

Glas izginja v globino.

NOVINARKA: Mi pa povejmo še, da se bomo o dogodku pred Rdečim otokom danes pogovarjali tudi z gostom v studiu, s strokovnjakom komunikologom. Hvala za zdaj, Erik.

Ponovno radijska glasba. Rez.

15. IZ DNEVNIKA

V ozadju zvočni signali, glasovi, hreščanje in brnenje.

PROFESORJEV GLAS: Pogosto, ko poskušam po zvezi poklicati svoje tovariše in slišim le prekinjanje zvočnih signalov, hreščanje in nerazumljivo brnenje, pomislim, kako zaman se poskušamo pogovoriti med seboj. Kako vpijemo, kričimo drug mimo drugega.

In takrat pomislim, da nas govor pravzaprav združuje v človeške jate. Govorica nas ves čas obdaja, deluje okoli nas in med nami, je naš most k drugim, a sama zase živi tudi svoje izmuzljivo življenje. Kot nenehno razvijajoča se funkcija uma projicira naše iskanje smisla v vse obstoječe! V živo in neživo!

Crescendo glasbe.

16. PROJEKCIJA NA VOJAŠKEM INŠTITUTU (1)

Videoprojektor teče sredi manjše dvoranice. Vsi glasovi, ki jih slišimo (pisani so v kurzivi) so na posnetku.

GLAS Z LADJE: Zakaj ni slike? Takoj vključite kamero ... Slišite, profesor!

SIMON: Vključena. Snemava!

SIMON: Glejte, profesor ... Tam ... Velik oblak ... In vrti se ...

PROFESOR KARL: In Diego je nekje v njem!

DOKTOR SCHIELD (v dvorani): Zdaj pa pazljivo glejte posnetek!

Preklop na zvezi.

PROFESOR KARL: Diego, me slišiš!?

Dihanje.

SIMON: Zdaj se oddaljuje ...

SIMON: Kot bo bežala pred nama, profesor.

Preklop na zvezi.

PROFESOR KARL (glasno po zvezi): Potaplja ga v globino. Slišite, ladja! Oblak snovi se oddaljuje z neznansko hitrostjo.

SIMON (krikne): Glejte, profesor! Stoji in čaka ... Ustavila se je.

PROFESOR KARL: Snemaj, Simon!

SIMON: Snemam, profesor.

Tek kamere in dihanje.

PROFESOR KARL: Kakor da si naju ogleduje ... Neverjetno!

GLAS Z LADJE: Prekinite potop! Takoj se vrnite!

PROFESOR KARL: Diego! Me slišiš! ...

Nenadoma se zasliši oddaljen Diegov krik.

DIEGO: Ta vrag! Ovija se okoli mojega ventila ... (grgrajoče): Komaj diham ... Na pomoč!

Krik dušenja.

DOKTOR SCHIELD (*v dvorani*): Ste že kdaj videli kaj takega?

DIEGO: Aaaaa! Zapira mi ventil!

Piski in tišina.

GLAS Z LADJE: Slišite, profesor?! ... Prekinite potop!

PROFESOR KARL: Ampak, poveljnik?! ... Kaj pa Diego?

GLAS Z LADJE: To je ukaz! Takoj prekinite potop!

Dihanje iz jeklenk v filmu narašča. Prizor prekrije glasba.

17. V CELICI (1)

SIMON: Do kdaj naju bodo zadrževali tu spodaj, v tej zatohli kleti?

PROFESOR KARL: Kdo bi vedel ...

Tišina. Čez čas.

SIMON: Profesor, zakaj se dogaja vse to? ... Od kod naenkrat toliko neznanega?

PROFESOR KARL: Človek je zarisal svoj ris na vse stene v hodniku živega, vendar ne vemo, za koliko časa.

SIMON: Ne razumem, profesor.

PROFESOR KARL: Poglej, Simon: Človek je bitje, ki ne more živeti samo zase. In tako se skrivamo v skupnost.

SIMON: Skrivamo v skupnost?

PROFESOR KARL: Ja, v njej se obdamo z drugimi. Družimo se v vse večja mesta. Opiti s svojim graditeljskim snom živimo v teh velikih mravljiščih. Iz

njih opazujemo naravo le še kot nekaj, kar obstaja zaradi nas, kar obdaja naš stvariteljski sen. Zato jo nenehno spreminjamo po svojih potrebah.

SIMON (*se zamisli*): Res ... A kako dolgo še?

PROFESOR KARL: Ne vem ... Ne dolgo ... V svoji selitvi na vse bolj umetne kopnine se vse bolj oddaljujemo od svoje zibelke – morja. V to zibel življenja spuščamo iz naših velikih mest reke odplak in te se zlivajo v neznane globine dna. In ni čudno, če nam morje čez nekaj časa odgovori s svojega dna in nam pošlje na naše obale svoj opomin iz globin!

SIMON: Zakaj se direktor inštituta ni potegnil za naju?

PROFESOR KARL: Vedno je bil navadna rit, sicer ne bi postal to, kar je! Nikoli ni bil kaj prida znanstvenik.

Simonovi koraki po celici.

SIMON: Saj sva kakor žrtvi mračnjaških cerkvenih zarot! Podpiševa naj, da je Diego umrl naravne smrti. Podpiševa naj, da nisva videla ničesar. Podpiševa naj, da žareče snovi, ki je obdajala Diega, nisva nikoli videla in da priznavava vpliv nepravilne dekompresije. Podpiševa naj torej, da se zunaj človeškega vedenja ne more zgoditi nič neznanega in da je vse le po meri človeka.

PROFESOR KARL: Natanko tako, Simon.

Zaslišijo se koraki na stropu.

SIMON: In kaj delajo zdaj?

PROFESOR KARL: Odlašajo, ker ne vedo, kako naj pojasnijo zadevo, če bi prišla v javnost ... In najine resnice ne bodo dovolili ...

SIMON: Potem nama res ne bodo dovolili, da bi se oglasila svojim?

PROFESOR KARL (*se nasmehne*): Kako si naiven, Simon. Seveda ne!

Nenadoma Simon plane v tih jok. Profesor ga stisne v svoj velik objem. Glasba.

SIMON: Morena, moje dekle, me čaka ... Skupaj sva prišla na obalo, tu naj bi začela novo življenje. Kazalo je tako dobro, saj sem pri vas na inštitutu dobil zaposlitev in prakso. Tudi ona se je znašla s prevajanjem ... Nekako ji moram telefonirati. Kako naj vem, da bo zdržala, če se ne oglasim. Da ne bo pustila vsega skupaj in odšla nazaj na celino.

PROFESOR KARL: Zaupaj ji, pa ti bo laže. In boš vedel, da je tu, da te čaka!

SIMON: Do telefona morava priti! Boste pomagali, profesor?

PROFESOR KARL: Zaspiva zdaj, Simon! Utrujen si!

Se uležeta. Obračanje teles. Glasba. Vanjo zdaj profesorjev, zdaj Simonov izdih.

18. PROJEKCIJA NA VOJAŠKEM INŠTITUTU (2)

Spet smo na projekciji v dvoranci. Šum motorja in hlajenja. Spet se vrti isti posnetek.

DIREKTOR INŠTITUTA (v dvorani): Pazljivo glejte, kaj se zdaj dogaja! Prosim, zavrtite prej!

PROFESOR (glas v filmu): Spreminja se v nekakšen verižni kolobar V svetlečo se verigo ... Zdaj žari na obodu.

Dolg pisk sonde v filmu. In le vrtenje projektorja.

GLAS Z LADJE: Tu ladja, profesor. Slišite!?! Prekinite potop!

PROFESOR (v filmu): Pa ja ne mislite, da bomo pustili Diega?!

GLAS Z LADJE (v filmu): To je ukaz! Pomožna ekipa vam gre naproti. Je že na poti dol k vam!

PROFESOR (v filmu): Diego, me slišiš?

Zdaj se oglasi bližnji glas v projekcijski dvorani.

DIREKTOR INŠTITUTA (*v projekcijski dvorani, na ves glas*): Glejte! Tam ... Čisto na levi! Nad dnom!

Pisk sonde iz filma.

PROFESOR (*v filmu*): *Snov na obodu žari in se je odprla ... Toda Diega ni nikjer ... V njej vidimo samo ustnik ... obleko ... kisikovo bombo, ki se vrti.*

Sunkovito dihanje na posnetku.

AVTORITATIVNI GLAS/NOTRANJI MINISTER (*v dvorani*): Ustavite!

Projektor se ustavi.

AVTORITATIVNI GLAS: Teh posnetkov ne sme videti nihče! Takoj moramo imeti sejo sveta za varnost. Na njej morajo biti vsi podatki o dogodku pri otoku! Kako si vi, doktor Schield, razlagate ta pojav?

DOKTOR SCHIELD: Nekaj podobnega, čeprav v drugačni obliki, so zasledili pod obrežji Bajkala pred približno desetimi leti ... Vendar nimamo uradnih parametrov za primerjavo ... Še vedno so nedostopni širši strokovni javnosti.

AVTORITATIVNI GLAS: In kaj to pomeni?

DOKTOR SCHIELD: Bojim se, da so deponije energetskih odpadkov, ki smo jih odlagali v dno pod tem otokom galebov, v zvezi s tem pojavom.

AVTORITATIVNI GLAS: Ampak zakaj so izbrali ravno ta otok?

DOKTOR SCHIELD: Od nekdanje je bila tu skrita vojaška baza z laboratoriji za raziskovanje morja ... Njegove čeri so votle ... Ko so bazo opustili, so se odločili za univerzalno energetsko deponijo ... in zapolnjevali kaverne.

AVTORITATIVNI GLAS: Tako blizu ene najbolj obiskanih turističnih obal? Ste znoreli?

DOKTOR SCHIELD: Če dovolite pojasnilo, ekscelenca ... (*Ironičen nasmeh.*) Takrat sem bil še ovum, jajčece! Neizbrano na genetskem ozvezdju. To je bilo namreč pred skoraj pol stoletja!

AVTORITATIVNI GLAS: Ni časa za neslanosti! Poglejmo posnetek do konca! Pohitite, prekleto!

Spet vrtenje projektorja. Delno razumljiva govorica s filma v ozadju. Medtem poteka bližnji pogovor v dvorani.

Pisk sonde iz filma.

PROFESOR (v filmu): Snov na obodu žari in se je odprla ... Toda Diega ni nikjer ... V njej vidimo samo ustnik ... obleko ... kisikovo bombo, ki se vrti.

Sunkovito dihanje na posnetku.

DOKTOR SCHIELD: Opazujte neverjetno sposobnost samožarilnosti, ki jo ima ta snov! Vidite, kako pravilne so oblike pulziranja? Kakšna visokofrekvenčna energija! Neverjetno refleksna snov!

Glasba.

19. IZ DNEVNIKA

Izdihani mehurčki potapljača pod vodo. V ozadju nekakšna tiha, sferična glasba.

PROFESORJEV DNEVNIK: Zdi se, da je vse, kar nas obdaja, nastalo le po zaslugi človeka in njegovih hlepečih, stvariteljskih sanj. Da je ves svet le – po meri človeka. A še malo ni tako.

Kadar se potapljam v globine, čutim, da v mogočnih temeljih sveta nekaj ohranja in varuje njegove neznane zakone ... Še več, po tolikih letih dela v znanosti sem se dokopal do spoznanja, da neživo s premočjo skrite entelehije, nekakšne snovne inteligence, obdaja živo. In da prav ono določa meje med živim in neživim in da o tem mi, preiskovalci oblik s površja, ne vemo nič ...

Glasba.

20. RADIO/ŠESTI

Mehurčki. Glasba v radiu prihaja iz globine. "Fade out" radijske glasbe.

NOVINARKA (*v studiu*): V studiu imamo zdaj pred mikrofonom gosta, magistra psiholoških ved in strokovnjaka za preučevanje komunikacije z množicami, gospoda Eiselta. Dober dan.

MAGISTER EISELT: Dober dan.

NOVINARKA: Ali bi pritrdili mnenju, da smo bili včeraj priča nekakšnemu, reciva temu tako, slepilnemu transu, "samovžigu" množice?

MAGISTER EISELT: Torej – iz zgodovine podobnih pojavov je splošno znano, da lahko določeno, recimo temu "fantazmagorično" razpoloženje, ki se, če ga spodbudijo govorice, naseli v ljudeh, pozneje res sproži različna neljuba dejstva, kakršnim naj bi bili priče v tem primeru.

NOVINARKA: Javnost je preplašena ... Povejte nam: številni naši poslušalci so bili v odmevih na dogodek mnenja, da je treba s tistimi, ki sprožajo ali usmerjajo množična "videnja" in tako imenovana "oznanjenja", ravnati nadvse strogo. Vi vodite preiskavo, kaj menite o tem vprašanju?

MAGISTER EISELT: Širšo javnost je treba zavarovati pred nerazumnimi preplahi ... Dolžnost organov reda in zaščite je, da morebitne pojave "množične histerije" kar se da razumno in nenasilno umirijo ... poudarjam pa, ker gre za občutljivo vprašanje, predvsem z nenasilnim ravnanjem ...

NOVINARKA V STUDIJU: In kaj lahko sporočiš s terena, Erik?

REPORTER: No, spoštovani poslušalci, mi se bomo vsekakor potrudili najti tudi duhovnika, s katerim nam še ni uspelo priti v stik, da nam bo še on povedal svojo resnico o dogodku

NOVINARKA V STUDIJU: Hvala lepa, Erik. Slišimo se torej malo pozneje ... To je bilo novo poročanje našega reporterja Erika – iz zaliva pred Rdečim otokom.

Spet glasba iz studia. Izginja v globino. Mehurčki.

21. V CELICI (2)

Obračanje teles. Zdaj profesorjev, zdaj Simonov izdih.

SIMON (*leže*): Ne morem in ne morem spati ...

PROFESOR KARL (*leže*): Veš, Simon, kaj mi je nekoč rekel star ribič, s katerim sva si takole, kot midva zdaj to celico, delila kajuto? ... Da svet sloni le na ribji plavuti. Včasih tudi sam mislim tako ... Globoko v globinah oceana drži svet pokonci samo ribja plavut, je rekel ... Ko bodo naše mreže zajele pregloboko v skrivnost dna, bo udarila z repom in bo konec sveta ... (*Umolkne.*)

SIMON: Je sploh mogoče živeti na tem svetu kako drugače, kot živimo, profesor?

PROFESOR KARL: Samo s skokom iz naših pravil, ki jih rišemo po hodnikih živega na tem planetu.

SIMON: Naj bi se vrnil v nepopolnost?

PROFESOR KARL: Ja, vdati se moramo v skromnost minevanja, ki velja za vse živo. Nazaj k pravilom naravno izumirajočih vrst! ... Ali pa na dno, k ribi faroniki.

SIMON: Mislite, da bomo tako, kot živimo, mogoče lahko celo izumrli, profesor?

PROFESOR KARL: Ne vem, Simon. Kdo bi vedel? ... Mogoče bomo morali samo nazaj v globine. Za nekaj časa, nazaj tja dol, od koder prihajajo vsa začasno izbrana življenja na bregove pod milost svetlobe ... Lahko noč.

SIMON: Lahko noč, profesor.

Glasba.

22. RADIO/SEDMI

Mehurčki zraka. Glasova z radia spet prihajata iz globin.

NOVINARKA (*v studiu*): In zdaj pripravljamo pogovor našega reporterja s pričami dogodka pred Rdečim otokom. Koga imaš pred mikrofonom, Erik?

REPORTER: Dober večer. Pogovarjali se bomo s pričama tega tako imenovanega "razodetja". Govorili bomo z otoškim ribičem in njegovo ženo.

V mikrofona občasno piha veter.

REPORTER: Gospa Delvecchio, stojiva na obali Rdečega otoka, pred otoško župno cerkvijo. Povejte, vi ste doma na tem otoku. Bili ste priča. Kako se je vse začelo?

STARKA: Naš župnik so prvi opazili nenavadno svetlobo pod vodo. In potem so začeli zvoniti.

REPORTER: In takrat ste prišli na obalo vsi?

STARKA: Ja. Vsi otočani smo se zbrali. Ves zaliv je žarel od svetlobe.

RIBIČ: Nekateri so prišli tudi s čolni. Kmalu se je napolnil ves zaliv.

STARKA: V morju so se prikazale podobe. Kakor svetleče se jaslice. "O, duše so prišle na naše obale!" so govorili nekateri.

REPORTER: Tako, včeraj ste bili torej priče nekakšnemu srečanju z dušami umrlih, pravite? Nenadoma pa so v zaliv pripeljali policijski čolni s težkimi motorji. Povejte poslušalcem, kaj se je v resnici zgodilo.

RIBIČ: Začeli so nas razganjati z velikimi žarometi in nas z zvočniki pozivati, naj se vrnemo na obalo. Ko pa so začeli streljati v zrak opozorilne svetlobne rakete, so začeli mnogi panično veslati k obali. Čolni so se zaletavali med seboj. Ljudje so vreščali in skakali v vodo.

REPORTER: Pravite, da se je v do takrat skoraj slovesno ozračje naselila panika.

RIBIČ: Bilo je grozno.

STARKA: No, potem je svetloba sama od sebe ugasnila.

RIBIČ: Dolgo smo reševali ljudi na obalo ...

REPORTER: Tako se je noč "podvodnih" jaslic končala s številnimi žrtvami!

NOVINARKA: To je bil torej pogovor našega sodelavca z domačini o dogodku pred Rdečim otokom. Hvala, Erik. Kot rečeno, dragi poslušalci in cenjene poslušalke, bomo kmalu, ko bo imel pred mikrofonom nove sogovornike, spet stopili v stik z našim reporterjem.

Glasba. Izginja v globino. Mehurčki zraka.

23. PROJEKCIJA NA VOJAŠKEM INŠTITUTU (3)

Upočasnjeno vrtenje projektorja. Zato se sliši tudi upočasnjena govornica na filmu.

DOKTOR SCHIELD (v dvorani): Poglejte, kaj počne! ... Kako ga vrtinči!

Dih na posnetku.

PROFESOR (v filmu): Zdaj je oblak povsem izginil ... Diega ni nikjer. Vidimo samo ustnik ... obleko ... kisikovo bombo, ki se vrti. Diego, slišiš!?

Tišina in tihi dihi. Nato ...

GLAS Z LADJE: Tu ladja! Takoj se vrnite! To je ukaz! Dekompresijo bomo opravili v komori ... Slišite, to je ukaz! ... Vrnite se takoj!

AVTORITATIVNI GLAS: Dovolj!

DOKTOR SCHIELD: Ustavite projekcijo!

Filmska projekcija se ustavi.

AVTORITATIVNI GLAS: Kje sta?

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: V karanteni. Spodaj v kleti inštituta.

AVTORITATIVNI GLAS: In truplo ... tega Diega?

DOKTOR SCHIELD: V komori laboratorija imamo to stvar ... v polobstajanju ... no, tega Diega.

AVTORITATIVNI GLAS: Kaj pa svojci? Ste, no ... hočem reči, ste poskrbeli ...?

VOJAŠKI IZVEDNEC HERMAN: Pripravljamo uradni zapisnik, da trupla nismo našli.

DOKTOR SCHIELD: Dovolite?! Pojdimo si jo zdaj ogledati to snov ... Mislim, tega – Diega ...

Glasba.

24. POBEG

Zaslišijo se koraki, ki gredo proti celici.

PROFESOR KARL: Prihajajo po naju. (*Šepetaje:*) Naredil se bom, da mi je slabo ...

Vrata se odklepajo.

PRVI SPECIALEC: Profesor Karl, asistent Simon, stopita, prosim, z mano ...

SIMON: Sva končno dobila dovoljenje za obisk?

PRVI SPECIALEC: Preselili vaju bomo. Kot rečeno: sledita mi!

Koraki ven. Zapiranje vrat.

Med korakanjem po hodniku.

PROFESOR KARL: Zdaj?

SIMON (*šepetaje*): Zdaj!

Nenadoma se profesor začne opotekati.

PROFESOR KARL: Slabo mi je, ne morem ...

PRVI SPECIALEC: Hej, stari, kaj se greš ...

PROFESOR KARL: Noge me ne ubogajo več ...

SIMON: Primate se me, profesor. (*Zavpije:*) Ne stojte, pomagajte mi ga prijeti!

SPECIALEC: Primi se me, stari ... dvigni se! Tako ... Še malo.

Medtem skoči Simon na specialca.

SIMON (*sam pri sebi*): Zdaj ali nikoli! (*Na glas:*) Na!

Top udarec. Sliši se, kako telo specialca pade na tla.

SIMON: Tako! Moj džū džitsu, profesor, včasih pomaga ...

PROFESOR KARL: Simon, ne vem, če se bo izšlo ...

Bližajoči se koraki drugega specialca po hodniku.

SIMON: Beživa! Nekdo prihaja.

Tek nog po hodniku.

SIMON: V knjižnico, profesor. Tam je telefon.

Glasba – poudarek napetosti.

25. V KLETI INŠTITUTA

Člani kriznega štaba hodijo po hodniku. Koraki po tlaku.

AVTORITATIVNI GLAS: Ga imate kar tu, v akvarijih?

DOKTOR SCHIELD: Ja! V komori za morsko biomaso.

AVTORITATIVNI GLAS: In za kaj pravzaprav gre ...

DOKTOR SCHIELD: Za nekakšno simbiozo tkiv. Symbiozo sluzi, ki žari, in človeških celic.

Težka vrata komore se odprejo. Stopijo v akustiko komore, v kateri se sliši brbotanje mehurčkov.

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Tu je!

Brbotanje mehurčkov v cevkah.

DOKTOR SCHIELD: Sluz, ki je v resnici ... Diego, oziroma tisto, kar je ostalo od Diega. Grozno ...

AVTORITATIVNI GLAS: Ampak saj vidim obraz! Obraz v tkivu iz svetlečih se kapljic.

Spet brbotanje mehurčkov v ceveh.

DIREKTOR INŠTITUTA: Videti je, kot da je v globoki komi ...

AVTORITATIVNI GLAS: Nihče ne sme vedeti, kaj imamo tu. Tudi o potopu ne sme priti nič v javnost. Vso javnost v zvezi z zadevo pri Rdečem otoku popolnoma onemogočite!

DOKTOR SCHIELD: Bojim se, da je že prepozno, ekselenca ...

AVTORITATIVNI GLAS: Kako?

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Neka lokalna postaja ... je objavila, da je baje našla nekaj očitvidcev žarenja v zalivu pred otokom ... Mi smo ...

AVTORITATIVNI GLAS: Kaj! Takoj ustavite te novinarske vohljače, demantirajte, recite, da je šlo za novinarsko raco ... za umišljanje. Zamenjajte urednike ... zaprite postajo. Kar koli! Niti prahec ne sme v javnost, smo se razumeli!?

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Razumeli ...

AVTORITATIVNI GLAS: Ne, ne, čakajte! ... Res. To zdaj ne bi bilo kar tako neopazno ... in bilo bi sumljivo ... (*išče*) Že vem. Uporabite nasprotno metodo! Objavite vse kot veliko up-to-date potegavščino radia ... kot igrano, montirano, fake zadevo, ki je bila predvajana, ker ozavešča, kaj pravite?

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Takoj bomo ukrepali ...

AVTORITATIVNI GLAS: In še to: potem spremenite program, naj se isti glasovi ne pojavljajo več ... oddajajte samo lahko glasbo, turistična obvestila. Naredite vse lepo in lahko ...

Glasba. Nato rez v vrtenje telefona.

26. V KNJIŽNICI

Simon vrti številčnico telefona. V ozadju tiho igra radio. Studijska glasba.

SIMON: Moram jo dobiti!

Zdaj sledi telefonski pogovor. Na drugi strani zvoni. Nekdo dvigne slušalko. Morena ima tuj naglas.

MORENA (*v slušalki*): Kdo je?

SIMON: Simon tu ...

MORENA: Fuck you, diver! Pa kaj si misliš?! Oglesiš se po treh dneh, ne da bi sporočil, zakaj te ne bo?!

SIMON: Poslušaj, Morena, ne utegnem razlagati vsega, a moraš mi verjeti ... Še vedno sem v Centru ...

MORENA: Kaj naj ti verjamem ... Da so ti podaljšali ta zajebani teren? Da greš na potapljanje še za teden dni? Simon, nočem biti in ne bom ujetnica tvojega poklica, slišiš! Sem sva prišla, da začneva drugače, na novo ... Jutri se vrnem.

SIMON: Morena ...

MORENA: Je že prepozno. Odpotujem, anyway!

Škrt telefona. Linija se prekine.

SIMON: Morena, slišiš? (*Spusti slušalko.*)

SIMON: Nekdo je prekinil ... Nekdo je prisluškoval ... Morena kljub vsemu ne bi prekinila ...

Medtem se glasneje zasliši radio. Studijska glasba se prekine.

NOVINARKA (*v radiu*): Še vedno čakamo, da se nam bo oglasil naš reporter z novimi novicami glede nenavadnega žarenja pred Rdečim otokom.

Simona popade histeričen smeh.

SIMON: Slišite, kaj poroča radio, profesor?

Simon nastavi radio še glasneje.

NOVINARKA: V studiu smo danes že gostili komunikologa in magistra psiholoških ved gospoda Eiselta, strokovnjaka za preučevanje komunikacije z množicami.

SIMON: Torej se je razvedelo. Vse je izbruhnilo na dan ... midva pa sva še vedno talca "skrivnosti"?!

V ozadju še poteka radijski prenos.

NOVINARKA: ... zdaj bomo počakali na nove sogovornike v studiu ... in seveda na novo poročanje našega reporterja, ki se je odpravil na mesto skrivnostnega dogajanja.

Studijska glasba. Vse izginja v globino. Mehurčki.

27. V KOMORI INŠTITUTA

Brbotanje zračnih mehurčkov v komori.

DOKTOR SCHIELD (*nenadoma*): Glejte zdaj ... V sluzi se delajo ne-
kakšne jamice ...

AVTORITATIVNI GLAS: Kot da bi imela tam oči? ... Res, groza!

DOKTOR SCHIELD: In namesto zenic ima še bolj sevajoče tkivo.

DIREKTOR INŠTITUTA: Kako žari ...

Koraki dveh v teku prihajajo do komore. Vanjo planeta vojaška specialca.

PRVI SPECIALEC: Oprostite, gospod admiral! Profesor in asistent sta
pobegnila!

AVTORITATIVNI GLAS: Pobegnila? (*Zavpije:*) Za njima! Takoj mi ju
najdite!

Tekanje. Dramatična glasba.

28. V KNJIŽNICI – nadaljevanje

Ista glasba na radiu kot prej.

SIMON: Vse, kar prestajava, je nepotrebno ...

PROFESOR KARL: Motiš se, mladenič ... Vse bodo skrili pred javnostjo
in potvorili, če se kaj spoznam na to. Zato morava, kakor praviš ti, uiti,
dokler je še čas.

SIMON: Pssst.

Simon ugasne radio. Zunaj pred knjižnico tek več ljudi. Pogovor in ukazi.

SIMON (*šepetaje*): Naju lovijo ...

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Preglejte vse nadstropje!

SIMON: Slišite, profesor, prihajajo!

Zunaj glasovi.

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Ne moreta biti daleč! Preiščite vse!

DIREKTOR INŠTITUTA: Mogoče sta v knjižnici?

PROFESOR KARL (*naglo in šepetaje*): Hitro! Tam zadaj je še en izhod!

Tek njihovih korakov po parketu. Vrata se zaloputnejo. Glasba.

Nato pritečejo v knjižnico drugi koraki. Stečejo mimo mikrofona. Glasba.

29. PRED RDEČIM OTOKOM

Šum morske obale. Nekaj vetra. Kriki galebov. V ozadju motorji patroljnih čolnov. Nenadoma se zasliši zvon otoške cerkvice.

REPORTER (*tonskemu mojstru*): David, pripravi avto za vključitev v program ...

TONSKI TEHNIK: Čez nekaj trenutkov boš na zvezi.

Zvon v ozadju postaja vse vsiljivejši.

REPORTER: Čudno se spet spreminja barva gladine ... (*Tonskemu mojstru:*) Bo zveza kmalu, David?

TONSKI TEHNIK: Imaš! Lahko gremo v program ...

Vključitev v program.

REPORTER: Spoštovani poslušalci, spet se vam oglašam z zdaj že zaprtega območja pred Rdečim otokom. Danes je še do včeraj prijazno turistično mestece na obali nasproti otoka prepreženo z bodečo žico in s španskimi jezdec, ki ne dovoljujejo pristopa nikomur. Vojska je prevzela nadzor nad njim in nad neželenim spominom na izgnani "svetleči se privid". Na obali nasproti zaliva sem in čez nekaj trenutkov bom seveda skušal dobiti še izjavo poveljnika zaprtega območja. Toliko za zdaj ...

Izklop. Glasba iz studia. Vse se potopi v globino. Mehurčki.

30. V KOMORI INŠTITUTA (2)

SIMON (*nenadoma*): Glejte, profesor! Tista vrata!

PROFESOR KARL: To je pot v komoro.

Tihi koraki. Odpiranje kovinskih vrat komore.

PROFESOR KARL: Hitro noter! Tu naju ne bodo iskali! Zapri!

Zapreta vrata komore.

SIMON: O, ne! ... To ne more biti res?!

PROFESOR KARL: Slutil sem.

SIMON: To ni mogoče ... Kaj ... Saj to je ...?

PROFESOR KARL: Bal sem se tega pogleda.

SIMON: Zajeli so jo v sondo?

DIEGO (*kot sluz govori z zamolklim, počasnimin, brbotajočim glasom*):
Po-zdrav-lje-na ...

SIMON: To ... ta snov ...

PROFESOR KARL: To je Diego! (*Glasneje:*) Pozdravljen, Diego ...

SIMON: Ta snov brez oblike ... govori? Nemogoče.

DIEGO: Ha ha...Brez oblike?! Boš vedno enak, Simon? In vi, profesor, so vas tudi zajeli...

SIMON (*zašepeta profesorju*): Kako more vedeti, kdo sva?

DIEGO: Vse je zavest ... Tudi neživa snov ima zavest. (*Smeh.*) Ha ha! In kot vidita, imam tudi nekaj spomina ...

SIMON: Ne razumem

PROFESOR KARL: Vse, za kar smo v ekspanziji svojega vase zave-
rovanega duha mislili, da ni živo ...

DIEGO (*zaprasketa kot iskre*): ... ima zavest o sebi. Pravilno, profesor.
In to žarenje je – moja prebujena zavest ...

SIMON: Zato torej ta snov ... to ... žari?

PROFESOR KARL: Kadar je snov v nevarnosti, ogrožena, halucinira.
To je znano pri nekaterih oblikah morskih nečlenarjev.

DIEGO (*prasketa*): Ja. In spremeni obliko ...

PROFESOR KARL: Nekateri to imenujejo tudi “projekcijo snovi”, holo-
grafski diagram. Ker je človek s svojimi posegi spremenil naravne pro-
cese, reagira snov opozorilno – halucinantno.

DIEGO (*spet zabrbota*): Vsepovsod se bodo pojavile reakcije snovi.
Kmalu ...

PROFESOR KARL: Zašli smo v senzualno stvarnost, pravijo.

DIEGO (*brbotajoč smeh in prasketanje isker*): Resnično zašli, profesor ...

PROFESOR KARL: V dobo prividov snovi ... V dobo, v kateri se bodo
pojavnjale vse bolj halucinantne oblike ekološko prizadete, ranjene snovi.

SIMON: To je grozno ...

DIEGO (*brbotajoč smeh in prasketanje isker*): Grozno, a ne, mučičo? In
kako tvoja Morena?

SIMON (*zakriči*): Tega ne prenesem več!

Simon odsune vrata komore.

PROFESOR KARL: Simon ... Počakaj! Dobili te bodo!

SIMON: Naj bo, kar bo! Ne bom se več skrival ... Zbogom, profesor ...

Tek nog. Strelj. Že so pred komoro specialci. Oddajniki šumijo.

AVTORITATIVNI GLAS (*grmi iz oddajne postaje*): Preiščite še hodnik okoli komore!

DRUGA STRAŽA: V komori sta bila! Mlajši je pobegnil!

PRVA STRAŽA: Ne sme uiti. Za njim! Ti, stavec, pa se poberi z mano ... ven!

Profesor skoči na hodnik pred specialca.

PROFESOR KARL: Ne, ne boste ga ustavili!

DRUGA STRAŽA: Umakni se, stari! Boš najebal!

Strel.

PROFESOR KARL: Aaaa! Prekleti!

Pade. Vrata komore se zaloputnejo.

DIEGO (*brbotajoče, blizu*): Ha ha ha! Zbo-gom, pro-fe-sor ...

Glasba.

31. POGOVORI V ETRU

Nenaden šum oddajnikov prihaja iz globine morja. Mehurčki.

GLAS IZ ODDAJNIKA: Opazovalnica centrali. Spet se je pojavila tista "stvar"!

POVELJNIK ZAŠČITE (*tudi oddajna postaja*): Ste prepričani!?

GLAS IZ ODDAJNIKA: Dno in nebo nad gladino žarita! Snov je očitno spet začela žareti ... Kaj naj storimo?

POVELJNIK ZAŠČITE (*oddajna postaja*): Pripravite vse za operacijo Privid. Odstranite vse priče!

Izklop. Šum oddajnika izgine v globino. Med mehurčke. Glasba.

32. V DŽIPU

POVELJNIK ZAŠČITE (*po megafonu*): Evakuirajte vse!

REPORTER (*zakriči šoferju*): David, vžgi!

Vžig džipa. Avto spelje in se divje zaustavi na makadamu pred reporterjem Erikom.

REPORTER: Hitro, proti obali nasproti otoka!

Erikov skok v avto. Vžig in džip spelje.

POVELJNIK ZAŠČITE (*po megafonu*): Držite ga! Nihče ne sme na obalo!

Džip pelje.

REPORTER: Si dobil zvezo? ...

TONSKI TEHNIK: Čakam, da naju vključijo.

REPORTER: Ampak kaj se dogaja? Ne vem, zakaj to tako dolgo traja. (*Tonskemu tehniku:*) Poskusi še enkrat, hitro ...

TONSKI TEHNIK: Program? Ja ... midva ... Takoj!

Zavore džipa. Vozilo se ustavi. Vkllop zveze ...

TONSKI TEHNIK: Imaš. Si v oddaji!

REPORTER: Spoštovani poslušalci, spet novica iz zaliva pred Rdečim otokom! Tu se spet dogaja nekaj neverjetnega, to zdaj že lahko rečemo. Morje se preliva v odtenkih ognjeno rdečkaste svetlobe. Tudi nebo nad otokom zato dobiva nenavadne škrlatne barve ... Zdaj gre zares. Z avtom drviva bliže k obali ... Čez nekaj trenutkov se spet slišimo.

Vrata. Džip spelje. Vožnja. Glasba. Rez.

33. POGOVORI V ETRU – nadaljevanje

AVTORITATIVNI GLAS: Operacija Privid naj se začne! Ste pripravljeni?

POVELJNIK ZAŠČITE (*po zvezi*): Smo pripravljeni!

PILOT (*po zvezi*): Pripravljeni!

DOKTOR SCHIELD: Je območje zaprto?

POVELJNIK ZAŠČITE (*po zvezi*): Je območje zavarovano?

OPAZOVALNI CENTER (*po zvezi*): V radiju trideset kilometrov od cilja!

POVELJNIK ZAŠČITE (*po zvezi*): Operacija Privid, start!

Šum avionskih motorjev zunaj na pisti.

AVTORITATIVNI GLAS (*zdaj po zvezi*): Opraviti morate brezhibno!
Nobena sled ne sme ostati! Srečno.

Vzlet avionov, ki drug za drugim poletijo v nebo.

34. NA OBALI RDEČEGA OTOKA

Džip v vožnji. Medtem okrog tuljenje siren – alarm.

REPORTER (*zadihan, v avtu*): Ustavi!

Zavore džipa. Sirene tačas prenehajo.

REPORTER (*zadihan, v avtu*): Vključi! (*Vklop.*) Spoštovani poslušalci, cenjene poslušalke! Hitim proti obali. Res, še malo prej, boste rekli, sem se posmehoval včerajšnjim dogodkom. A treba je povedati, kar vidimo ... Vsi skupaj, tudi vi, cenjeni poslušalci in poslušalke, vsi skupaj smo priče senzacionalnemu dogajanju: neznana živa snov iz žareče svetlobe je tu spodaj ... Vse več in več je prihaja iz vode ...

Izklop. Nato sledi pogovor po linku.

NOVINARKA: Erik? ... Erik!

REPORTER (*obstane*): Ja?

NOVINARKA (*po linku*): Erik ... Žal mi je, povedati ti moram, da že tvoje prejšnje javljanje ni šlo direkt v program ... Ta hip ne smemo dajati noter nič od Rdečega otoka. Začasno, so rekli. Sorry. In ne vem, kaj se dogaja. Tudi glasbo nam v celoti menjajo. Ultra light, si misliš!? ... Vsi čakamo na nadaljnja navodila. Hej, vseeno hvala za poročanje, stari! Počakajmo torej na razlago najnovejšega dogajanja ... Aja, vidva snemajta naprej! Prispevke bomo uporabili pozneje ... Sorry, še enkrat! Čao!

REPORTER (*nadaljuje*): Torej, David ... Dobil sem nogo! Od zdaj naprej bova snemala, na življenje in smrt! Si? Grev!

Start džipa. Sirene spet zatulijo. Čez glasba. Rez.

35. V CELICI (3)

PROFESOR KARL (*stoka, ker je ranjen*): Svinje! Kaj vse varujete in ograjujete! Katerega izmed svojih mnogih bebavih prividov? Kakšen višji cilj? Katero slepilo? Razloge katere višje neumnosti nam hranite za Danse Macabre? Ne vidite, da je vsega konec! Da smo očitno vse zaigrali, vse požrli, vse počlovečili!

AVTORITATIVNI GLAS (*na glas izza vrat*): Kaj mislite, da bomo res plesali predsmrtni ples na vaš migljaj? (*Vstopi.*) Kakšna patetika, profesor. Stil bayreuthske opere. Umski kič, pravim temu jaz! ... Mladenič je izbral sam ... Za vas razumem, da nočete podpisati, ker nimate več za kaj živeti ... A škoda zanj, da je bil tako neuklonljiv. Tudi njegovo dekle ni strpelo, da mu je tako malo mar zanjo in da se ji ne oglasi ... Zato je odšlo z drugim ...

PROFESOR KARL: Kaj ste mu naredili?!

VOJAŠKI IZVEDENEC HERMAN: Ne mi, gospod profesor. Električna. Stopil je v varnostno cono.

PROFESOR KARL (*skozi solze*): V kakšno prekleto varnostno cono?

DOKTOR SCHIELD: Poskušal je bežati. Kot vidite, profesor – zaman.

PROFESOR KARL: Nekoč bo vse, kar hočete s tem prikriti, moralo priti na dan!

AVTORITATIVNI GLAS: Nekoč, nekoč ... Nekoč bodo tudi vaše zmotne predstave o živem, ki smo jim morali verjeti in služiti mi vsi, profesor, spoznane za napačne! Mi smo nasedli vam, vašim predstavam o svetu, da ne bo pomote! ... In ne vi našemu trudu, da bi si ga smiselno uredili in ohranili! Pojdimo.

Vrata se zaloputnejo. Od daleč se zasliši Bachova fuga. Prizadet profesorjev glas.

PROFESOR KARL: Pravzaprav vem, zakaj ... (*Obstane in počasi diha.*) Vem, zakaj si to storil, Simon. Verjeti je treba ... Do konca verjeti – zaradi zvestobe ... živemu! Le zvestoba lahko razsvetli temo okrog nas. Temo teh živčih spak ...

Bachova fuga vse glasnejša. Rez.

36. SNEMANJE DO ZADNJEGA DIHA

VELIK ZVOČNIK (*na obali*): Odstranite vse z obale! Ponavljam, takoj odstranite vse z obale!

REPORTER: Slišite lahko, kako odganjajo vse z obale ... Tam se iz vode dviguje prozorna, žareča gmota ... Leze na otok v nekakšnih kolobarjih. V njej je ... to je nedoumljivo ... snov je polna imitacij človeških obrazov ...

Sirene se spet oglasijo.

REPORTER: Vidimo tudi, da nekateri vojaki prestrašeni mečejo s sebe znamenja dolžnosti in bežijo.

POVELJNIK ZAŠČITE (*v zvezo*): Odstranite novinarsko gobezdalo!

Policijski alarm v ozadju.

REPORTER (*krikne šoferju*): Spelji, zaboga, proti nama gredo!

Spet vžig avta in divja vožnja.

REPORTER (*med vožnjo*): Res, otok škrlatno žari ... žari, spoštovani poslušalci, od snovi, ki se vzpenja nanj ... Vidimo, kako iz vode prihaja vse več te sluzi ... Vse više in više se vzpenja ... po čerih ... proti cerkvi.

POVELJNIK ZAŠČITE (*spet v oddajniku*): Za njim, ne sme pobegniti!

REPORTER: Varuhi reda se sicer trudijo, da bi zajezili resničnost, ki je ušla z vajeti verjetnosti ... Jasno, ne dovolijo, vam in nam, da bi vedeli, za kaj resnično gre ... Lovijo naju! (*Klic šoferju:*) Vozi hitreje!

POVELJNIK ZAŠČITE (*v oddajniku*): Ujemite ga na rampi! Zadržite ga, zaboga!!

Klici in kriki. Ropot motorjev. Strelji.

REPORTER: Hočejo me prekiniti, spoštovani poslušalci in poslušalke ... Res je, to poročanje postaja napeta zgodba, ki ...

Zdaj zares šum prekinjene zveze. Sliši se le zvonjenje otoške cerkvice, ki se nato stišuje.

37. KONEC OPERACIJE PRIVID

Glasba zvonov prihaja zdaj kot z dna morja. Vmes glasovi po zvezah.

POVELJNIK ZAŠČITE (*po zvezi*): Operacija Privid, zadnja faza!

AVTORITATIVNI GLAS (*v zvočniku*): Začnite!

Bombni desant se začinja. Avioni preletavajo prostor. V etru zvoki bombardiranja. Eksplozije v vodi in veliki brizgi vode.

38. IZ DNEVNIKA – EPILOG

Od nekod profesorjev glas v akustiki.

PROFESORJEV DNEVNIK: Svet razpada po meri človeka. Ja. Človek je rak v telesu narave. Drugače se ne morem izraziti. Oprostil mi boš, Simon, čeprav vem, da si bil kot mlad biolog, tako kot jaz, do konca zaverovan v mistično lepoto oblik življenja.

Zasliši se Bachova glasba. Odmevi eksplozij v njej.

PROFESORJEV DNEVNIK: Diegovo stanje bom poimenoval – halucinacija snovi. Bolezensko stanje snovi, Simon. Snov se brani pred človekom in njegovimi posegi in tako oživi v podivjanih oblikah. Naš stvariteljski sen je spremenil svet, ki nas obdaja, v halucinantno resničnost.

Hrup izginja.

PROFESORJEV DNEVNIK: Še vedno sem zaprt, Simon. Danes tam, kjer je bil Rdeči otok, najverjetneje ni ničesar. In v interesu javnosti še dolgo ne bo. Skrili so, da je bil tu kdaj Rdeči otok, da je kdaj kdo živel na njem ... Obale brezskrbnosti so preselili drugam.

Mehurčki. Zasliši se lahka radijska instrumentalna glasba. Igra pod vodo.

PROFESORJEV DNEVNIK: Ja ... tako bodo počasi izginili vsi naši otoki.

Glasba. Brbotanje mehurčkov v globini.

RADIJSKI VODITELJ: Tako se je končala naša radijska zgodba *Privid na Rdečem otoku*.

Vse izgine nekam v globino morja. Ostanejo le zračni mehurčki.

Milan Vincetič

Ciril Zlobec: *V viharjih in zavetrjih srca.*

Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), 2007.

“Od prastarih časov je potekala bolj ali manj učena razprava, ali mora biti pesnik nesrečen, da lahko napiše pesem. In šolska učenost nas je učila, da je bil Prešeren silno nesrečen in prav zaradi tega so njegove pesmi tako lepe, popolne, večne. In iz Zlobčevih pesmi, ki jih je izpisoval v letih, ko se je njegova hčerka Varja bojevala z boleznijo, odseva trpljenje, bolečina, ki vsako pesem preizkuša, ali bo zmogla obstati, ko bo zapisana; ali bo zmogla v svoji krhkosti obdržati silno čustvo, črno kot noč, ostro kot nož, ki se v očetu prebujata kot zver zlakotena,” je zapisal Ivo Svetina v spremni besedi k najnovejši Zlobčevi pesniški zbirki, katere naslov določa tako miljnike kot žar lirskih izpovedi, ki so priniknila – takó Ivo Svetina – iz “temne svetlobe pesmi”. Ali kratko malo: iz osebne bolečine, ki je hkrati narekovalka in naricalka v trenutkih, ko postaja vse bolj razklan “med menoj in mano”, v stiskah, ko “rad bi se vrnil, / rad se spet sestavil s samim sabo”. Pesnikov vitalizem, še zmeraj prežet s sintagmo o “ljubezni dvoedini”, počasi ugaša, čeprav se nanjo pogosto zareka, češ “če nevidna, črna dama / me suho travo prej ne pokosi, / strmel bom vate (v ljubezen, op. p.), z mrtvimi očmi”; prav tako dobivajo spominske refleksije iz otroštva in iz rojstne “Ponikve, srečne drage vasi domače”, obstret melanholičnega in tožnega, obrobo odhajanja in poslavljanja, ki kljub imperativni maksimi, češ “razlogi za življenje so”, postaja vse bolj sivkasta in zarobljena vase.

Pesnik namreč tanko prisluškuje svojemu srcu, katerega “múhavost ga vse manj moti”, še bolj pa se nagiba nad svojo senco, ki ga spremlja od časa, ko je bil še “otrok poletja”, do “zasledovanja privida”, v katerem pušča svoje odtise, zavedajoč se “ob kančku domišljije, / da smo vsaj malo večnost tudi mi”. Vmes, na tej svoji poti, na kateri “odhaja in se vrača, / pravzaprav se vse bolj le še vrača”, se ustavlja ob slikah ali trenutkih, v katerih srečuje sebe “v podobi svojega očeta”, ki ga spremlja kot neminljiva opora, ko vse bolj in bolj postaja “odtis insekta v kamnu

iz pradavnine”, medtem ko “od polnoči do jutra” ob njem mirno spi žena. Čeprav se v pesmih, ki jih skrbno datira, tako da tu in tam – predvsem zadnje, *Pesmi za hčerko Varjo* – resda zazvenijo kot dnevniški zapisi, vse bolj in bolj giblje po robu med biti in ne biti in za mnogimi verzi postavi retoričen vprašaj, kot da bi iskal odgovor v bralcu, se njegovo samoiskanje v zadnjem ciklu razširi in aktualizira na sedanjo podobo časa, ob katerem pomenljivo vzkligne: “... o bog, v kaj smo ponižali človeka!”

Seveda so že zdavnaj mimo časi, ko je bila pesem res budilka in klicalka novih časov, in tega se Ciril Zlobec, ki je bil ves čas tudi aktiven ustvarjalec novejših slovenske zgodovine, še kako zaveda, zato se v zadnji pesmi z zgovornim naslovom *Moč in nemoč pesmi* vrne vase z večno metaforo o življenju kot reki; reki, ki prinaša in odnaša tako “pobeglo otroštvo” kot že “mrtvo bolečino, ki v pesem jo budi”. In pesem lahko samo “z oči mi trga bolečino, / ki vanjo se vse bolj zapreda svet”. Svet, ki postaja pesnik sam, preboden z osiščem dneva in samoto, kot v antologijski pesmi S. Quasimoda *In je takoj večer*. Večer, ki v omenjeni Zlobčevi knjigi stopa skozi temna vrata in se naseli v njegovi sobi, v kateri da še dihajo tako ljubezen kot zla slutnja in nazadnje neizbežnost hčerkinе smrti, ki je zbirko zaznamovala z najtemnejšimi moli.

“Hčerkinā smrt vstopa v pesem skozi velika vrata, pesnik, njen oče, pa je postavljen v vlogo pričevalca o tem prihodu, ki je najprej le nakazana možnost, potem zmeraj večja gotovost in nazadnje le še neizbežnost. Pesmi, zamišljene kot *pismo pesem*, ne morejo prepričati najhujšega, a najhujše je morda to, da se tega zmeraj bolj ‘zavedajo’. Proti koncu so te Zlobčeve pesmi, ob vsej bolečini, ki jo čutimo iz slehernega verza, ob vsem kaosu teme, ki jih obdaja, skoraj racionalno poročevalske: *In vendar še upam, ker ne smem / obupati: srce in intelekt / sta si vsaksebi – paradoks očeta!*, je zapisal še junija 2007,” je zapisal Peter Kolšek v recenziji *Pesmi o hčerkinī smrti* (Delo, KL, 9. aprila 2008).

Prav ta *paradoks očeta*, ta “neustavljiva dvojnost”, se najgloblje zareže prav v zadnjih pesmih za hčerko, v pesmih, v katerih je ena sama trpkost nad “praznino v lastnem svetu”, ki jo pesnik skuša sprejemati skozi negotovost kot gotovost, v kateri “ves moj spomin še zmerom si deliva”. Kronologija in genealogija Zlobčevih *Pesmi za hčerko Varjo* je eno samo grenko odštevanje med spomini na “življenje, ki je tostran” ter odhodom “onkraj, kjer je (življenja, op. p.) praznina, vesoljni Nič, naš milostni krvnik”. Zadnji grenki oksimoron zazija v praznino po hčerkinī smrti kot prepad, ki je hkrati tudi olajšanje, češ “Varja je vedela”. Na oni strani, med vrsticami “neoddanih pesmi pisem”, trpkih sonetov, ki so nastali kot

čuječ dvogovor z nemim (samo)sobesednikom, razbiramo tako klice kot krike, tako tožbe kot zahvale in ne nazadnje spoznanje: "... z njo napol umrl bom tudi jaz". Ali z eno samo besedo: dvoedino dogorevanje stenja, ki ga vse bolj in bolj duši tema. In ne nasprotno.

A že v naslednjem sonetnem ciklu z imperativnim naslovom *Razlogi za življenje so*, ki ga je posvetil ženi Veroniki, se spet oglasi ljubezen kot rešnica, "ko stiska nas pri srcu, grize v duši". Ali kot pravi pesnik v zadnjih dveh tercinah prvega soneta tega cikla: "Življenje vse razloge za življenje / kdaj rado v nas potlači, zameglí, / samo ljubezen, ki je vse življenje, // se ne sprašuje za razloge zanj, / je moč, ko nam že usihajo moči, / ko je življenja v nas vse manj in manj". In ljubezen, ki (da) je "ustvarjena za vse", mu vliva merico vitalizma in optimizma, tudi poguma, češ "zmag ne slavim, poražen se ne vdam", poguma, da se še oklepa razlogov, "čeprav naj jih življenje sproti ruši". A že naslednjem, zadnjem razdelku, *V zasledovanju privida*, se v ta povzdignjeni vitalizem naselita skepsa in zavedanje, da "naš položaj je položaj lebdenja" ter da "skoz to večnost naša pot se vije, / nikamor od nikoder, vse poti / gredo skoz labirinte naše biti": skozi blodnjake let, upanja in prizadevanja, čakanja in zamujanja, ko "si ves čas nekdo drug in ves čas Jaz". Da dokončno pride čez "prividna obzorja", na katerih so se (mu) "razblinile megle življenja" v prostore, v katerih se "zdaj sestop začenja" – sestop v trpko sprijaznjenost, s katero "skuša razreševati in živeti paradoks radoživosti in bolečine" (Marija Švajncer, *Paradoks radoživosti in bolečine*; Večer, 7. aprila 2008).

Pesniška zbirka Cirila Zlobca *V viharjih in zavetrjih srca* bo v slovenskem literarnem prostoru vsekakor pustila opazno sled, vendar je ne štejem za vrhunec Zlobčeve lirike; ta zbirka med pesnikovimi ne sije toliko zaradi umetniške moči izpovedi, temveč bolj zaradi presunljivosti bolečine, zaradi katere dobivajo njegovi verzi odtenke temnega, kruščega se rubina.

Matej Bogataj

Nataša Kramberger: *Nebesa v robidah.*

Ljubljana: JSKD (Zbirka Prvenke), 2007.

Nebesa v robidah so izšla pri Javnem skladu RS za kulturne dejavnosti, v zbirki Prvenke – to je samo drugo, feminizirano ime za prvence – torej gre seveda za knjižni debi avtorice iz potitovske generacije, kot jo imenujejo, avtorico pa so, če prav razumem, izbrali na javnem natečaju leta 2006; pri tem so imeli srečo in upravičili natečaj, mu z nagrajenko dali veljavo in perspektivo, saj gre za jezikovno zanimiv in celo izdelan prvenec, ki obeta, povejmo že kar na začetku.

Uvodni fragmenti, s katerimi najprej (ta “najprej” pa se vleče do konca drugega dela) ne vemo, kaj početi, se dogajajo v Amsterdamu, na tržnici – branjevka z jabolki in ribo, ki jo vsi čisto preveč poudarjajo, se nam najprej zdi – potem pa odplavajo nekam v provinco Yunnan, pod sveto goro Machu Picchu, in takrat se nam zazdi vse skupaj že sumljivo, imena rek in pokrajina, zmešana in sešita iz Latinske Amerike in iz Kitajske; takrat vidimo, da je s svetom nekaj narobe, da je zamaknjen, da pred nami nastaja neki nov svet, fantastičen in neobstoječ, in seveda takoj, v skladu s hipijevsko tradicijo psihedeličnih romanj v Amsterdam, pomislimo, da gre za trip, za pripovedovalca na kislini; pa ne, vse skupaj pojasni materin glas: kalejdoskop. Pomembno je, da imaš vedno v žepu kalejdoskop. Potem vemo, da se bodo prizori nizali kot v tej danes – v dobi računalniških igrice in konzol in džojstikov in igrice na mobiju – rahlo zastareli ali pa vsaj primitivni igrači, napravi, ki ob vrtenju meša barve in ustvarja barvite svetove, ki se prelivajo drug čez drugega, drug iz drugega, drug v drugega.

Vendar sledi preskok nazaj v otroštvo, v kraje, ki so že z govorico zaznamovani, gre za štajerski konec in otroštvo na podeželju, z novim župnikom in nelagodjem ob vstopu med veroučenke, zraven pa so še socialistični rituali, med katere sodi tudi “švercanje” bele tehnike iz sosednje Avstrije, in svet, ki ga skozi otroško optiko gleda in prikazuje pripovedovalka, malo spominja na tistega iz proze Suzane Tratnik. To je

rahlo s predmestnim okuženo podeželje, kraj, v katerem ljudje še kramlja-jo v trgovini, v katerem si sosedje pomagajo, v katerem je vsakdanjik sestavljen iz drobnih, tudi duhovitih in ponavljajočih se opravil. Vendar je v nasprotju s tistim iz proze Tratnikove ta svet bolj socialen, manj je zaprt, generacijsko bolj popolnjen, pa tudi duhovitejši, tisto, v kar se preliva, pa sta usoda bejbisiterke v Amsterdamu na večer električnega mrka in njen bivalni vsakdanjik s Turki, ki selijo kad v nadstropje; to se prelije v lovljenje prašiča, ki naj bi mu prav takrat spustili kri in ga predelali, on pa čez drn in strn pa v ječmen ...

In potem se v drugem delu znajdemo med Primorci, že žmohtna govorica jih takoj izda in označi, dio di bog, en izmed njih je med istim mrkom na letališču in ga skoraj sune in pobere, medtem ko čaka vnukinjo, in se potem drugi del nekako logično, samo iz drugega zornega kota, iz drugega pripovednega rokava, zvrne v prvega, torej je pred njim, čeprav s tem razen zadrževanja in razbijanja linearnosti pripovedi ne dobimo kaj dosti, nobene presežka ni zaradi tega suspenza, pisanje je že na ravni odstavkov premešano in je vse z vsem povezano, gre za drseče pripovedovalce, za spreminjanje zornih kotov, za menjave pripovednih leg, ki pa se vračajo, na delu je kroženje vedno istih, kot obsesivnih motivov, čeprav presvetljenih skozi različne prizme. Pripovedna logika je tako napokana, zdi se nam, da usode nekaj ljudi – kljub vsemu ne gre le za asociacijskost kot pri visokem in hermetičnem imanentizmu Nine Kokalj, gre za bolj organizirano strukturo – presevajo in se zrcalijo skozi različne ploskve kristala. Ali pa, če naredimo bolj arhaično, populistično in kalejdoskopu analogno primerjavo: kot v tisti famozni krogli iz ogledalc v disku, ki potem, z enim samim žarkom, razprši “zajčke”, na vse strani; tisto, kar vidimo, je kot v *Nebesih* seveda v nenehnem gibanju, vse pa je izraz neke prejšnje enotne presvetlitve, ki se sicer predaja jezikovnemu mesu, vendar ga zna tudi ukrotiti; jezikovna struga se sicer razliva, vendar se na isti način na svoji poti dol, dol tudi vrača, dela iste figure, like. Čeprav ta ornamentika ni brez ekstatičnosti, brez izročanja pisanju.

Hočem reči, da imajo pripovedne epizode pri Krambergerjevi izrazit naboj, gre za enega tistih prvencev iz zadnjih let, ki stavi na primarnost pisanja in na udarno gesto, na silovitost, verjetno tudi stališče, ki dovolj dobro zarisuje razpoloženja, se z njimi poigrava, vsekakor pa ob bolj stišanih in vase zvrnjenih pasusih ponuja tudi redko napetost, skoraj dramatičnost, stopnjevanje, ki se potem pogosto razprši. Za pisanje v *Nebesih* je na splošno značilno, da se preliva, pa niti ne toliko v žanrske obrazce; to ni niti posemplan, povzorčena banalna govorica niti literarna tradicija, kakršno bi recimo napisala File ali pa Švabić – prvi bi pobral govorce s tržnice

in avtobusa in jih parodiral, drugi bi pisal v avtorsko prepoznavnih kodih –, ne, gre za okruške zgodb, ki se potem asociacijsko prelivajo. Nepoantirano, vendar kompozicijsko premišljeno; ena najopaznejših značilnosti te zgradbe je ponavljanje, posameznih stavkov, odstavkov, tudi besed v stavku; to seveda prozo ritmizira, estetizira in izmika jezik njegovi običajni rabi, po drugi strani pa se prvi del konča ravno s svojim začetkom; skleneta se, končamo na mestu, na katerem je zgodba začela svoj asociacijski pohod, in rečemo lahko, da gre za tisti tip pisanja, ki ga morda najbolj dovršeno pripelje do pojma Claude Simone v *Flandrijski cesti*, le da so tam seveda izkušnja, iz katere zajema, pa literarni slog in vse toliko bolj zavezujoči in sofisticirani. Vendar pa ravno repeticijska in kompozicijska, odbojni in presevanja na vseh ravneh, na motivni, ponavljanje in variacija posameznih odstavkov in prezrcaljenje situacij tisto, kar to sicer občutljivo in nepretenciozno pisanje v beri Prvenk postavlja precej visoko.

Pa še nekaj je značilno za slog Krambergerjeve; vrvi od medmetov, onomatopej, zapisov vzklikov, imitacij tujih jezikov s stereotipizacijo, recimo turščine ali kitajščine; vmes so pravi stripovski zvoki, tisti iz oblačkov, ojoj in uf in podobni, to je izrazito živ in živahen jezik, ki si daje s tem poseben ritem, kot da bi bila zraven lahkotna ritemska sekcija; takole si popevajo džezisti, tako tleskajo s prsti ali z jezikom Neevropejci, kadar so veseli. Se mi zdi, da tega v slovenski literaturi manjka, čeprav je klasik Veličina pred časom opozoril, da je to srednješolsko in sploh slogovno neustrezno. Sprejoh in ovbe! Krambergerjeva je v tem blizu recimo ruskemu kubofuturizmu, jezik včasih prihaja v lege, v katerih se skoraj melodizira in izgublja svojo sporočilnost, pri tem pa mu nekako uspeva, da ne postane samozadosten in nesporočilen. Za prvenec ima zelo dober občutek, do kod lahko gre, ne da bi pisanje postalo negostoljubno za bralca.

“Kaj pa zdaj?” je pogost stavek v romanu. *Nebesa v robidah* kažejo precejšnjo sproščenost in občutek za jezik, za sporočilne kode, žanre, tudi domišljijo, ki se pusti ujeti v strukturo in ni zavezana sama sebi. Seveda pa je tak oblikovni princip – primerjali smo ga s principoma dveh temeljnih avtorjev nove proze, Fileta in Švabića – dvorezen, saj lahko prej ali slej zdrsne v maniro in poigravanje, če ni za njim zavezanosti in osebne izkušnje; pri Švabiću se je to zgodilo že v prvencu, vse, kar je nastalo pozneje, je samo slogovna vaja. Tudi pri Krambergerjevi po intenzivnem prvem delu nekajkrat sledijo ohlapnejši in v prazno repetitivni deli, včasih se posamezne epizode razbohoto in sesutje ob samozadostnosti je brez dvoma glavna past tega pisanja, ki se ji je še najlaže izogniti z bolj angažirano, poglobljeno karakterizacijo.

Jure Jakob

Primož Repar: *Stanja darežljivosti*.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), 2008.

Stanja darežljivosti so Reparjeva šesta samostojna pesniška knjiga in prihajajo točno deset let po njegovi zbirki haikujev *Alkimija srčnega utripa*. Vmes je sicer izšel še izbor njegove poezije *Po žerjavici* (2006), v katerega pa je avtor uvrstil le pesmi iz treh zbirk, ne pa tudi tistih iz zbirke pesnitev *Molitvenik* (1995) ter zbirke haikujev *Alkimija srčnega utripa* (1998); to verjetno pomeni, da ju izvzema iz svoje pesniške ustvarjalnosti in jima prisoja poseben, nadžanrski in mogoče tudi metaliteraren status. Taka poteza se zdi po svoje upravičena in razumljiva, če upoštevamo, da se haiku po svojem izvoru izmika literarno-estetski konceptualizaciji evropske provenience in predstavlja posebno življenjsko-duhovno prakso; podobne, recimo metaliterarne pretenzije pa ima tudi *Molitvenik*, ki nosi podnaslov *Poetični transcendentni eksperiment*. Kakor koli že, *Stanja darežljivosti* Primoža Reparja, ki ga poznamo tudi po zavzetem revijalnem ter založniškem urednikovanju, kot esejista in kot prevajalca nekaterih temeljnih filozofskih del, prihajajo po več kot desetletnem pesniškem molku, sam pa jih, upoštevaje izbor *Po žerjavici*, ki ga razumem kot pregled in hkrati slovo od dosedanje pesniške poti, berem kot poskus novega začetka.

Pot, ki jo ubira poezija, zbrana v izboru *Po žerjavici*, je, če se z naslovitvijo malo poigram in je ne razumem v skladu z njenim hotenjem, poimenovana prav posrečeno – je kakor hoja, ki ji razbeljenost tistega, po čemer hodi, onemogoča stopiti v izbrano smer, hodca pa sili k izvajanju vrtoglavih skokov, ki jim je pomanjkanje poleta, zanosa in strastne vere v naslednji skok sicer težko očitati, zato pa je toliko težje ugotoviti, kam so hodca pravzaprav prinesli. Sam te pesmi še najlaže berem kot poskuse ekstatične erotistično-tanatalne zavezanosti bivanju v najširšem pomenu besede, nekako v smislu Kocbekovih verzov iz pesmi *Nočni obred*, ki izbor *Po žerjavici* uvajajo (“Zemlja je kadilnica, / temà žerjavica / in človek kadilo. / Padam na ogenj, / na sladko tlenje, /

postajam dišava.”), ob hkratni zavezanosti dostojanstvu človeškega bitja kot bitja uporne, nepomirjene svobode, ki za to svobodo zastavlja lepoto pesniške, *danost* presegajoče besede. A ti poskusi se ob pomanjkanju lastnih prepoznavnih, na suverenosti in avtoriteti svojega pesniškega glasu izdelanih pesniških pokrajin vse preradi stečejo v preveč pretenzionozno filozofičnost, ki učinkuje le kot površinska abstraktnost, ali pa v gostobesedno besedno-zvočno produciranje šibke inventivnosti in temu ustreznega dometa.

V nasprotju s tem je pesniška pokrajina, ki jo odpirajo *Stanja darežljivosti*, določeneje zastavljena in izrisana z dosti bolj prepoznavnimi potezami, predvsem pa zaznamovana z dvema vozliščema, okoli katerih pesniškemu glasu uspe vzpostaviti nekaj, kar se lahko imenuje suveren pesniški svet: to sta prijateljstvo in ljubezen. “Če boš prišel mimo, / ti bom ponudil / človeško v sebi. Nič pomembnega. // Samo to. // Od sebe k tebi.” Tako beremo v pesmi *Edini neangel* iz prvega cikla knjige *Dnevnik darežljivosti*, posvečenega pokojnemu prijatelju Miklavžu Ocepku. In malo naprej, v naslednji pesmi, *Siddarti*: “To je dar, / stanje darežljivosti. / Zame, zate, / za vse. // In glasba, / niti ne posluh, / absolutni patos.” Zdi se, da dramaturška razporeditev pesemskih ciklov zbirke (skupaj jih je sedem) ne bi mogla biti boljša, kot je, saj je tako skrajno človeški dogodek, kot je smrt konkretnega človeka, smrt prijatelja v nekem le na videz paradoksnem smislu, najboljše izhodišče za senzibiliziranje in ozaveščanje tistega elementarno (med)človeškega stanja, ki ga s preprostimi besedami imenujemo prijateljstvo in ljubezen. To je stanje nekakšne eksistencialne golote, spoznanje, da je moja lastna človeškost neizbrisno zaznamovana z drugim, da je jaz le po drugem in za drugega, da je jaz dar drugega – in spoznanje tega se najbolj izostri ravno, ko drugi izgine, ko s smrtjo na mestu bližine zazeva rana absolutne ločenosti in razdalje. S tem pa že stopamo v vsebinsko središče *Stanj darežljivosti*.

Zdi se mi, da je osnovni namen in ves čas navzoča naloga pesniškega glasu *Stanj darežljivosti* govoriti temu drugemu – pa ne govoriti drugemu o sebi, niti ne govoriti drugemu o njem samem ali o čem tretjem, ampak preprosto govoriti drugemu in tako z besedo vzpostavljati stanje (darežljivosti, prijateljstva, ljubezni), v katerem je navzoča človeškost človeka, človeka kot bitja, ki je konstitutivno določen z drugim. Ta govor drugemu ima v Reparjevi zbirki dva naslovnika, pokojnega prijatelja in ljubljeno žensko; pri tem je prvemu namenjena le približno sedmina knjige, a s pesmimi, ki vse po vrsti prepričajo. Tega za vsako izmed preostalih ni mogoče reči kar brez zadržkov. Njihovo prepričljivost vidim v tistem, kar je v pesmi *Siddarta* eksplicitno poimenovano, v pesmih pa utelešeno

kot njihova značilna ubeseditvena struktura – v njihovem patosu. Ne mislim na kak velik patos čustvenega izpovedovanja ali na zaklinjajoče, nabreklo slikovite eksploatacije subjektivnega manka – to bi se pri tematiki medčloveške bližine, ljubezni, prijateljstva in izgube prijatelja utegnilo zgoditi –, ampak na nekaj, čemur bi se dalo še najustrezneje reči patos golote.

“In ni komunikacije – nimamo se, / ne vidimo se v srce,” govori pesniški subjekt v pesmi *Der Philosoph I*, nagovarjajoč pokojnega prijatelja. Človek je določen z drugim, a to ne pomeni, da ga lahko drugi reši – njega samega, njegove lastne samosti, njegove navzočnosti, ki je v tem svetu brez odrešujoče eshatologije, vsevidnih bogov, preproste vere in neproblematičnega smisla povsem gola, brez zaslombe v čemer koli drugem, čeprav v drugo ves čas odprta. Brez zaslombe v drugem pomeni tudi brez zaslombe v telesu pesemske realnosti. Vrednosti pesmi seveda ni mogoče meriti po tem, iz kakšne eksistencialne izkušnje izhaja, ampak le po tem, kakšno izkušnjo ustvarja, zato je treba poudariti, da patos golote kot središčni element in specifična vrednost *Stanj darežljivosti* ni nekaj, kar bi bralec po prebranem za nazaj odkril kot izkušnjski izvir te poezije, ampak predvsem (in to tu edino šteje) element, ki je odčitljiv s samih teles pesmi, uobličen v njihovih znotrajtekstualnih razsežnostih. Golota je tako predvsem oznaka za pozicijo pesniškega glasu, ki v pesmi ne išče zatočišča pred izgubljeno ali izmikajočo se bližino niti z njo ne poskuša ustvariti estetskega nadomestka celovitosti in bivanjske zaključenosti, ki se eksistencialni pozituri odprte, ves čas z drugim in drugačnim zaznamovane eksistence konstitutivno izmika. Pesmim *Stanj darežljivosti* takšnih utešitvenih, v estetski podobi pomirjenih potez niti od daleč ne moremo pripisati; pesmi niso zaokrožene podobe resničnosti, ampak v sebi nalomljeni, fragmentarni poskusi pesniškega glasu, da bi govoril iz neke skrajno razorožene drže odprtosti, ki se noče zaceliti, ki noče obliža, ampak si kvečjemu želi (to poskuša v ljubezenskih pesmih, ki predstavljajo glavnino zbirke) poljub druge rane, navzočnost druge gole, razorožene in nepotešljive eksistence. In iz takšne drže besede iz nenaslavljenе pesmi iz cikla *Persona grata – Izgubil sem nadzor nad besedami in izreki*. – ne govorijo o defetizmu pesniškega jaza, ampak le o njegovi nesprenvedavosti in zvestobi resnici.

Reparjeve pesmi dejansko ne dajejo videza nadzorovane besedne krajine s semantično vrednostjo, usmerjeno v eno smer, ampak učinkujejo kot nekakšno pogovarjanje; njihov jezik je izrazno varčen in precej čist, verzi pa se pogosto bolj kot samostojne ritmične enote zdijo kot prostori, v katere se je ulegel navadni pripovedni stavek. To deluje sveže, neizumetničeno, in se

dobro ujema z intenco pesmi, ki hočejo biti pogovori. Čeprav ne skopari z metaforiko, ki se ob prevladujoči erotični (spet v že omenjenih ljubezenskih pesmih) obarvanosti tu in tam navezuje tudi na območje religioznega, graditev pesniških podob ves čas prekinjajo neposredni nagovori pesniškega glasu (glasu golote), kot da bi nas ta hotela stalno opominjati, da tisto, kar je skušal pokazati s podobami, mogoče sploh ni tako pomembno; pomembnejša je sama gesta, gesta naslovitve besed na drugega, namen z besedami ustvariti prostor za drugega. Tako se npr. v šestem dvostišju pesmi *Imaginarij groba*, ki se začne z besedami tesnobnega in željnega erotičnega približevanja in konča s spoznanjem o radikalni ločenosti in samosti, ki je nobena želja ne more prekriti, oglasijo skoraj kakor nehote ali pa nekam vase (in v nas, bralce) zamrmrane besede: “nekaj drugega / sem hotel izreči, zato ne pišem verzov.” Besede, ki preprečujejo, da bi pesem postala totalna, zaprta (pa čeprav v suspenzu estetske polivalence) monološka struktura, ki bi prekrila in zakrila človeka in izvorno goloto njegove eksistence; besede, ki spomnijo, da pesniški glas noče spet še enkrat na novo poimenovati sveta in določiti svojega mesta v njem, ampak hoče le pokazati, da je gol, izpostavljen, ne zaznamujoč, ampak darežljiv v gesti odprte obrnjenosti k drugemu, v naslavljanju druge(ga).

Takšna golota lahko preživi le v ljubezni – in nasprotno, ljubezen je mogoča le v takšni goloti, v *stanju darežljivosti*, zato so pesmi Reparjeve zbirke ljubezenske pesmi ne le na ravni tematske opredeljenosti, ampak predvsem na ravni drže pesniškega glasu v razmerju do upesnjevanje resničnosti. Mislim, da prepričajo, če jih gledamo na tej, zadnji ravni: s tega vidika zmore patos golote odpreti prostor tudi za drugega kot bralca in v ta prostor lahko prihaja “iz globoke rane / živa lava, morje luči” (*Tvoje oči*). Nisem pa povsem prepričan, da to vedno drži tudi, če pogledamo vsako izmed (v ožjem, tematskem smislu) ljubezenskih pesmi posebej (k tem sodi šest izmed sedmih ciklov zbirke) – za nekatere bi lahko rekli, da v patosu golote nekako ne vzdržijo in bežijo v patetiko razgaljenosti. A prevladujoči vtis ostaja dober in menim, da je Reparju poskus novega začetka uspel.

Nada Breznik

Katarina Minatti: *Neko noč, ko je v mestu snežilo.*

Ljubljana: Društvo Knjižna zadruga, 2007.

Moje branje pesniške zbirke *Neko noč, ko je v mestu snežilo*, ki sem jo prebirala v letalu na dolgem letu čez ocean, je spremljala rožnato žareča v vodoravno krožnico položena ločnica med svetlobo in temo, med črnino in nežno modrino, med barve, ki so se topile in se ob dotiku s soncem stopile v iskrečo prozornost. V trenutkih zbranosti, ko je moj pogled potoval med majhnim okencem in črkami knjige, so se me pesmi Katarine Minatti, ki pripovedujejo o temi in svetlobi, o noči in dnevu, o soncu in iskrenju, o jasnih in skrivnostnih obrisih, o samoti v nepreglednem prostoru, o nemoči, da bi s pogledom zajeli vse hkrati in vse hkrati razumeli, živo dotaknile. Tam zgoraj so me nagovorile neposredno, brez trkanja so vstopile v odprti, prezračeni prostor in se v njem naselile.

Zbirka je zgrajena iz nekaj sklopov, ki jih tehnično ločujejo le stilizirani grafični simboli in vmesne prazne strani. Pesmi so naslovljene s poudarjeno prvo vrstico. Prvi trije sklopi, ki so po tematiki najenotnejši in v katerih je pesniški jezik najsubtilnejši, se navezujejo na vodilne teme: noč-tema-sneg, dan-svetloba-sonce, v tretjem na ljubezen, razmerje do drugega. V njih, še zlasti v prvih dveh, je pesnica osredotočena na (po)doživljanje zunanjega sveta, na prisluškovanje in izpovedovanje svojega odzivanja nanj, na težnjo po harmoničnosti, po usklajenosti z ritmom narave, kot tudi na spoznanje o razmejenosti in ločenosti od nje in njenih ciklov. Noč v teh pesmih nikakor ni nekaj strašljivega. To je najintimnejši čas, čas sanj, poglobljenih razmišljanj, skrivnosti in odstiranj. O njej pripoveduje z nekaj otožnosti, a mehko in pravljичno, doživlja jo močno in čutno. *Neko noč*, ponavlja v pesmih vztrajno, kot bi pripovedovala pravljice. “Neko noč bom vstala / kakor od mrtvih / začutila noč v konicah prstov / jo rahlo pobožala / prisluhnila nerazumljivemu šepetu ...” Noč in sneg sta poroka tako obstanka kot minevanja, pokrajina brezdušne, zamrznjene, iskreče lepote.

V drugem ciklu se z *Zgodnjo pomladjo* najavlja poplava svetlobe, barv, vetra in vlage. Piše o zlatem dežju, o zlati tišini, o mladi travi, zrasli iz

nič “v enem samem presunljivem hipu”, o vilah, o soncu in gozdu. Pesmi so nabrekle od sočnosti in svežine, lahkotne, polne harmonije, veselja in želje po popolni skladnosti. “Kako lahko je / dovoliti mislim, da se razpršijo, / se stopiti z okoljem, / pustiti, / da požene svoje klice vate ... / postati / ena izmed stvari.” Pomladno navdušenje se tudi v tem delu umirja in izteka v otožnost, zavedanje o uničevanju in zastrupljanju, ki krajša že tako kratke trenutke vsega živega. Belina in sneg sta sinonima za samoto, umiranje, za nemost.

Je zlitje osebnega, intimnega z ritmom zunanjega sveta, narave porok za blaženost in srečo? Ali je spoznanje o razmejenosti, o hipnosti v primerjavi z večnostjo, nujno izvor malodušja? V pesniškem svetu Katarine Minatti so odprte vse možnosti. Otroško čudenje, mladostno navduševanje, stoično sprejemanje, vraščenosť v pore sveta in iztrganost iz njega.

Toda v trenutku, ko v njeno razmerje do sveta in sebe vstopi tretji, se zgodi preobrat. Zbranosti je vse manj, pojavi se nova dimenzija, ki zaposluje bit s koketiranjem, s hrepenenjem, s preizkušanjem lastnih meja in s težnjo po zlitju z drugim. Ali z ljubeznijo subjekt krepi svoj “jaz” ali ga izgublja? Je ljubezensko razmerje odvisnost, predanost ali izpolnitev? Pesmi le nakazujejo obris čustvovanj, so plahe, v njih nazadnje prevlada upornost, samoposmeh in blag cinizem.

Pesem *Jabolko* simbolično in nazorno uvaja to novo izkušnjo, ki v pesničin intimni svet prinaša nežnost in radost, a tudi bolečino, zmedo in razdvojenost. Izginjata prvinska, vilinska nedolžnost in neobremenjenost, Sneguljčica se prebuja iz sna s poljubom. Ob blaženosti, naraščajočem adrenalinu in želji po popolnem zlitju in predaji, se pojavljajo dvomi in muke. “**Oblak adrenalina si** / Potopim se vate in izginem / Pokrij me / z nežnostjo // Krčevit / zastrupljen / minljiv / nesmiseln / debel / moj / ranjen / nesramen / mrtev.”

Sledijo pesmi, ki so najbolj raznorodne, preskakajoče s teme na temo, polne besednih iger in kritičnega, bolečega, a tudi posmehljivega odnosa do “krasnega novega sveta” in celo do lastnih travmatičnih izkušenj. Spogledujejo se z načinom pisanja Wisławe Szymborske, katere pesmi je Jana Unuk, zaradi njihove notranje vsebinske zaključenosti, označila za “miniaturne eseje”. Pesmi v tem sklopu se razlikujejo tudi po slogu pisanja, nekatere so minimalistične, druge rastoče v ritmiziranem ali rimumem slogu, tretje stopnjevane besedne igre v nešteti variacijah. Nekatere se berejo kot otroške izštevankе, druge kot ljudske pesmi, molitve in zaklinjanja. Če je v tem delu v njih še nekaj metaforičnosti in simbolike, pa se avtorica v pesmi *Spominjam se prve noči*, ki jo kot samostojno umešča med dva sklopa, povsem prepusti pikri in obrekljivi pripovednosti po zgledu satire.

In na koncu se v zadnjem sklopu nizajo drobne podobe (“**Majhen rakec** / je naredil / majhen korakec”), nekajvrstične zbadljivke, nekakšni minimalistični robni zapisi, kot “izdihljaji” pesmi. “**Zakaj ne pišem** / dvakrat v isto vrsto.” V tem delu se celovitost in moč pesniškega izraza izgubljata, vsebinska razpršenost in izpraznjenost zapisov iz tega sklopa drobi vtis celotne zbirke.

Zbirka se končuje s pesmijo: “**Nič več nimam povedati.** / Ta nič / prhuta nad mano / kot velik zelen ptič. / Pa ne more vzleteti, / ker je privezan / nad mojo ciklamno ustnico.”

Prav gotovo vsaka pesniška zbirka dovoljuje možnost združevanja zelo različnih pesmi nekega avtorja. Če zbirko *Neko noč, ko je v mestu snežilo* ocenjujem kot posnetek zorenja in dozorevanja subjekta, ki je pretežno osredotočen nase, na svoj ego, katerega izkustva in spoznanja se zgoščujejo v razočaranje, grenkobo in posmeh, potem je dramaturška zgradba zbirke z iztekanjem v številne vsebine in čedalje krajše oblike, upravičena, saj dobro ilustrira prav takšen razvoj čutenj in čustvovanj. Kljub temu pa sta žlahtnost prvega dela zbirke, v katerega po svoji presoji uvrščam prve tri sklope pesmi, in raznolikost drugega dela v eni zbirki kar težko združljiva. Pesniški prvenec Katarine Minatti bi z odločnejšim posegom urednika, s preciznejšo razmejitvijo posameznih ciklov, z večjo selektivnostjo pri izboru zadnjih pesmi imel več notranje trdnosti in povezanosti.

Lucija Stepančič

Andrej Detela: *Sanje v vzhodni sobi*.

Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka S poti), 2007.

Prav gotovo nisem edina, ki se vsako leto prav posebno veseli zbirke *S poti*, imenitni potopisi, ki izhajajo v njenem okviru, pa vendarle niso tudi prodajne uspešnice. Toda knjiga Andreja Detele je pošla, preden se je za njen izid sploh dobro razvedelo. Slovenski avtor je tako s svojim “leposlovnim” prvencem pustil daleč za sabo nepozabne svetovljane iz prejšnjih let, imena, kot so Cees Noteboom, Nicolas Bouvier, Tatjana Gromača, Elias Canetti idr., ki se kljub svoji genialnosti še vedno neprodani usmrajajo na knjigarniških policah. Je Detelova knjiga res tako dobra, da gre za med? Marsikdo utegne, z dozo zdravega cinizma, celo posumiti: da ni le tako zelo slaba? Naj za začetek izdam, da je “duhovna”, pa bo blagajniški izkupiček pojasnjen, ne glede na vrednostni predznak.

Sanje v vzhodni sobi prinašajo pisma, ki jih je avtor pisal prijateljem s svojih potovanj po Japonski, Indiji in Avstraliji. Ne le prostorsko, tudi časovno je knjiga kar hudo razprostranjena: od prvih pisem iz leta 1980 do zadnjih, ki so datirana z letnico 2007, je minilo kar 27 let. Naj opozorim, da se na Daljni vzhod ne bomo, kot je v zbirki že navada, popeljali na krilih elegantnega sloga potujočih nobelovcev. V tem primeru gre bolj ali manj za pešpoti, če ne celo za cijazenje z izdelano rikšo. Pisma, ki jih je pisal v hrupnih indijskih cybercafejih, ves izmozgan in zaprašen, so prav popotniško zmahana in to bi utegnilo učinkovati še posebno privlačno in avtentično, če bi bil na delu kakšen odločnejši redakcijski poseg. Tako pa je bil očitno odslovljen celo lektor (če ni kar sam pobegnil?).

Če rečem, da je slovničnih napak in nerodnosti odločno preveč, to še ne pomeni, da sem enako skeptična tudi do avtorjeve duhovne izkušnje, ki je očitno pristna ali pa se za to vsaj pošteno trudi. Za začetek bosta verjetno marsikoga presenetili strogost in disciplina, s katerima kompetentno obvladuje siceršnjo kaotičnost, poljubnost in nezdravo evforijo indijske avanture. Tudi v duhovnem svetu, ki presega materialnega, po

njegovem “vse stoji izredno natančno ... *Znanstveno natančno* ... Tu ni nobenega domišljanja, ničesar umetnega ... tu ni samovoljnega domišljanja, samovšečnosti, *newagerskega konstruktivizma* tistega, kar ti je všeč”. Detela je v Indijo, tako kot veliko drugih, prišel zaradi spoznanja “o globlji naravi materialnega sveta”, pri tem pa duhovne vsebine ne odkriva le na vnaprej pripravljenih točkah romarskega turizma, pač pa tudi (in predvsem) na zavrženih krajih, dobesedno za kupom smeti. Prav tako nas tudi posvari, da “nikjer na svetu, seveda tudi v Indiji ne, ne najdemo več čistih duhovnih poti, primernih za naš čas ... večinoma najdemo le še nestabilne spojine, v katerih je tistemu, kar je duhovno smiselno, primešano ogromno nepotrebne navlake.” V duhovno preobleko se tako rado našemi še vse kaj drugega, od cenene razčustvovanosti do oblastnega pohlepa. Z odločitvijo za duhovnost (katere koli tradicije) človek še ni rešen niti čredništva niti postanosti, še več, prav za najplemenitejšo fasado se najraje zaredijo največja čudaštva. Posvarjeni smo tudi pred “duhovno zatrapanostjo” oziroma “duhovno pijanostjo”, pred evforijo, ki mnogim pomeni cilj potovanja v Indijo, Detela pa jo razkrinka kot nevarno slepilo.

Naj omenim še več kot presenetljivo misel o Slovencih: “Slovenci bomo verjetno morali iznajti kaj drugega, kot je ta manipulativni kapitalizem, kakršnega lahko opazujemo v sodobni zahodni (in zdaj že globalni) družbi. V njem ne bomo nikoli tako uspešni kot na primer Angleži, Američani in Avstralci – zato pa imamo toliko več možnosti, da se v tem času, ko se vse bolj kaže velika duhovna kriza svetovne civilizacije, osvobodimo preživelih vzorcev morda še prej kot drugi.” *Sanje* še vedno lahko kadar koli priporočim vsakomur, ki se misli kolikor toliko pobrigati za potovanje po notranjih svetovih, za popotnike v (resnično) Azijo pa bi knjiga prav lahko obveljala celo za obvezno. Vse, kar trdim, je le, da ni leposlovna. Avtor ima pač smolo, da sem prav pred kratkim prebrala *Indijski nokturmo* (Antonio Tabucchi) in *Cesarstvo znakov* (Roland Barthes) in si tako še kar domišljam, da vem, kakšno naj bi bilo videti genialno pisanje o Indiji in/ali Japonski.

Pa bi si moral tudi Detela prizadevati za dovršenost visoke književnosti? Da bi od avtorja, ki je (ali si vsaj prizadeva biti) duhovno neverjetno zrel, ki je poleg tega tudi genialen znanstvenik in izjemen inženirski um (s svojimi elektromotorji prepriča celo zvite Japonce), pretanjen filozof, ki starodavne tradicije z uspehom aplicira na zahteve vse bolj kaotičnega sodobnega sveta, ter vizionarski ekolog, da bi od koga takega zahtevali še leposlovno briljanco? Niti podpisana ne premore tolikšne krutosti. Morda pa jo zahteva sam od sebe? “Iščem literarni jezik, v katerem bi

lahko v tem enem samem preprostem dihu odprl srca tistih, ki spijo in zdaj morda še verjamejo, da vodi k sreči ceneno udobje,” razpreda avtor, ki bi ga vsekakor rada vprašala, zakaj bi bilo treba za problematiko, ki je primarno ekološka, sociološka, znanstveno-tehnična, filozofska in religio-loška, po vsej sili iskati umetniški izraz. Ne bi bil to največji nesmisel? Že res, da bi morali, v duhu izumrlih univerzalnih genijev, presegati vrtičkarske ograje, postavljene med znanostjo in umetnostjo, vendar to še zdaleč ne pomeni, da bi morali zdaj znanstveniki paradirati naokoli z avtorstvom romanov. Spoznanje, da se “meditativno zrenje sveta že v najgloblji osnovi vključuje v znanstveno metodo”, več kot zadošča. In sploh, če bo avtor v resnici hotel pošteno poprijeti pri projektih, ki jih omenja in ki so resnično vizionarski, pri elektromotorjih, pri razvoju električnega avtomobila ter ustanavljanju ekoloških naselij, hkrati pa razviti “znanstveno alternativo, prežeto z duhovnim uvidom”, je za prihodnjih trideset, štirideset let kar dober, Nobelova nagrada mu ne uide, čeprav ne bo ravno za književnost. Morda pa se je znašel pred izbiro, ali naj piše dobro stvarno literaturo ali slabo leposlovje? Izbira seveda niti malo ni lahka.

Z besedno zvezo “slabo leposlovje” nikakor ne ocenjujem avtorjeve nadarjenosti, pač pa le njegovo moteče pomanjkanje samokritike: *Sanje* dajejo le občutek na hitro izpraznjenega predala, kot da bi morali biti zadovoljni prav z vsem, kar se valja v njem. Material, ki ga prinaša knjiga, resnici na ljubo, zahteva še dosti dela: avtor naj, namesto da išče ne vem kakšne višave, raje malo prečisti to, kar že ima. Morda pa bi bilo dobro, če že objavljamo avtorjeva pisma in se gremo duhovnost, vsaj sem in tja objaviti tudi kak odgovor prijateljev, ki so ta pisma ves čas dobivali, in s tem neznansko povečati občutek pretočnosti: enosmernost te korespondence je že kar mučna, predvsem pa zanika odprtost, o kateri ima vendar toliko povedati.

Pisanje pisem ima nekaj posebnosti, ki se v koncentrirani knjižni obliki ne obnesejo najbolje. Mednje gotovo sodi kritiziranje, ki je sicer spontan izraz vsakodnevnih kamnov spotike, v daljših časovnih razponih pa se spremeni v nadležen balast, še posebno če ne pove ničesar novega. Prav tako tudi Detela s svojo sicer še kako umestno kritiko potrošniške družbe ne spremeni prav ničesar in navsezadnje ustvari le neprijetno podobo razdražljivega asketa, ki z največjim veseljem s pridigarskim kazalcem kaže na manj krepostne od sebe. V Indiji je bila njegova kritika pogosto konstruktivna, v Avstraliji pa se je spremenila v poceni kritikastrstvo: s tako lahkoto se nenehno zgraža/naslaja nad japonskimi fahidioti, slovenskimi “kulturniškimi fevdalci”, avstralskimi adrenalinskimi usekanci in

ameriškimi čredniškimi portošniki. Kritiko sodobne družbe pravzaprav uporablja bolj za nekakšen zapik: vsakokrat, ko omeni katerega izmed svojih genialnih projektov, se, namesto da bi o njem povedal kaj konkretnega, raje umakne za dva koraka, obrne ploščo in že se zgraža nad neskončno topoglavostjo vseh okoli sebe, pri tem pa do onemoglosti preigrava stereotipe in se naslaja s ceneno superiornostjo.

Pa da ne bom tudi sama le zabavljala: moram povedati, da po drugi strani prav avstralski del prinese knjigi osvežitev in vsestransko ustvarjalen preobrat. Zelo fugurativno, skoraj epsko silovito ga napove uvodni prelet Sibirije (proga London–Tokio), nekoliko pozneje, s prihodom v Avstralijo, nasprotni letni čas (iz poletja v zimo in pozneje iz jeseni v pomlad), nasprotno kroženje Sonca in pod neznana ozvezdja, pa se nadvse pomenljivo, duhovito in sveže uveljavi kontrast, ki ima izjemen kompozicijski, pa tudi pomenski učinek.

Tako se lahko za konec le še vprašamo o literarni vrednosti tako imenovane duhovne literature. Svete knjige vseh časov namreč vzbujajo občudovanje tudi z velikim slogom, pri katerem se enako na veliko odmerjata tako božja milost kot človeška ustvarjalnost. Podobno dela velikih mistikov ne žarčijo le slutnje višjega sveta, pač pa tudi nevsakdanjo nadarjenost. Pravzaprav si niti ne moremo misliti, da bi bilo kar koli tehtnega lahko izrečeno v plehkkih stavkih. Tako kot je tudi literatura svojevrstna duhovnost, pa naj se sicer pretencioznosti še tako otepa. Prežvečenost, kičasta osladnost in neokusni eklekticizem, tako značilni za new age, več kot zgovorno namigujejo na izumetničeni diletantizem večine novodobnih gurujev. Kljub vsemu pa umetnosti ne gre zamenjevati z duhovnostjo in tako je s tovrstnimi pisci takoj konec, ko začnejo svoje delo dojemati kot umetnost (pred to napako sta svarila tako Hamvas kot Jung). Detelov slog je v tej knjigi pač popotniško prilagojen sprotnostim, vtisom, paberkovanju in improvizaciji, pri tem pa so nihanja tako v razpoloženju kot v kvaliteti nekaj povsem razumljivega. Posamezni deli, predvsem tisti znanstveni, pa vendarle kar vpijejo po tem, da bi se razvili samostojno, v bolj koncentrirani obliki.

Vesna Jurca Tadel

Od čustev do čustev

18. marca 2008, Riško narodno gledališče – Vladimir Sorokin: *Led* (gostovanje Novega riškega gledališča v Cankarjevem domu)

Priznati moram, da romana *Led* nisem brala, čeprav je bil visoko na mojem seznamu vsaj od ene boljših predstav prejšnje sezone, *Ahasverja* v Mali Drami, naprej, saj je njen avtor Sigarev Sorokina navajal kot eno svojih referenc. In ko sem si ga zdaj ob gostovanju Latvijcev hotela izposoditi v knjižnici, ga nisem mogla dobiti! Tako sem šla gledat predstavo oborožena le s površnim poznavanjem kratke vsebine (ki je, takole namerno skrčena, nadvse intrigantna) in polna radovednosti, kaj nam bo z njo želel povedati Alvis Hermanis, trenutno menda eden najuspešnejših latvijskih režiserjev in že več kot deset let tudi umetniški vodja Novega riškega gledališča. *Led*, to nenavadno zmes filozofije in znanstvene fantastike, za katero je izjavil, da je “nevarna knjiga”, je postavil že v treh gledališčih, verzija, ki smo jo videli pri nas, pa naj bi bila najintimnejša.

Res – že sama postavitve predstave na oder srednje dvorane Cankarjevega doma, v kateri so gledalci (sicer jih je bilo le kakih sto) sedeli na tribunah, postavljenih okrog in okrog, je takoj vzbudila občutek posebne intimnosti in stika igralcev z gledalci. Okoli oboda igralne površine na sredini so bili postavljeni stoli, na katerih je večino predstave sedelo vseh štirinajst igralcev z romanom v rokah. Kadar niso bili na odru oziroma kadar niso ravno igrali, so aktivno spremljali dogajanje na odru ali mu sledili v knjigi. Kar smo gledali, ni bila nobena dramatizacija, ampak zelo svojevrstno “ugledališčenje”. Ključ, s katerim je režiser – zdi se, da uspešno – odklenil knjigo, je bil, da nas je vse skupaj pripravil do nekakšnega skupinskega branja, kot pravi tudi podnaslov predstave – “skupinsko branje knjige ob pomoči domišljije v Rigi”. Medtem ko so

igralci, ki so sedeli ob strani, na glas brali posamezne odlomke iz romana, so drugi privzeli katero izmed vlog in prizor potem tudi zaigrali na sredi prostora – v glavnem bolj kot na poseben način stilizirano uresničitev, manjkraj dejansko v obliki konkretnega soočenja s soigralcem in govorjenega dialoga. Režiser je do konca vztrajal pri ohranjanju distance do besedila; to je bilo pri tako nesramežljivo teznem – a le na prvi pogled – delu tako rekoč nujno, saj bi sicer predstava verjetno hitro zdrsnila v neprebavljivo idejno deklarativnost na eni strani ali celo pretirano čustvenost na drugi. Gledališke iluzije ni prav nobene – celoten gledališki aparat je vseskozi razgaljen in razstavljen na posamezne elemente – gledalci pa so na poseben način soudeleženi v tem svojevrstnem ritualu.

Predstava je bila razdeljena na tri dele in za vsakega so igralci med gledalce razdelili ustrezno spremljevalno “gradivo” – albume s fotografijami. V prvem delu so te v bolj realistični maniri prikazovale prizore, ki smo jih sicer spremljali na odru – v kostumih, z masko, na pravih prizoriščih – kot snemalna knjiga filma. To je omogočilo prej omenjeno stiliziranost prikazovanja dogodkov na odru – prizori nasilja in seksa med zvodniki in prostitutkami so bili skoraj koreografirani in s tem postavljeni na drugo raven doživljanja.

A za kaj v romanu/predstavi sploh gre? Prvi del, ki se dogaja v sodobni Rusiji na socialnem robu med kriminalci in prostitutkami, pripoveduje, kako pripadniki posebne sekte med modrookimi plavolasci iščejo svoje “brate in sestre”, in to tako, da jih udarijo po srcu z ledenim kladivom; vstop v bratovščino ledenosrčnikov prinese posamezniku neizmeren in nepopisen občutek (ne)osamljenosti, občutek nekakšne božanske ljubezni in ujemanja z vsemi sobrati in sosestrami. Drugi del se dogaja med drugo svetovno vojno in v zgodbi deklince, ki so jo transportirali v koncentracijsko taborišče, opisuje, kako je nemški oficir v njej prepoznal “sestro”. Tretji pa za nazaj razloži genezo te nenavadne sekte in shematično oriše njen razvoj: led izvira iz tunguškega meteorita in ima moč, da prebudi srca pripadnikov sekte, v katerih so skriti prvotni žarki, ki so nekoč po naključju ustvarili Zemljo. Končni cilj je, da bi s prebuditvijo vseh svojih članov znova vzpostavila ravnovesje v vesolju. Pri tem se zgodba bežno, a pomenljivo dotika različnih obdobij ruske zgodovine od druge svetovne vojne do zdaj, v katerih so se pripadniki ledenosrčnikov priborili pomembne položaje – in to ne glede na režim. Konec, v katerem sektaši v soju isker motornih brusilcev ostrijo svoje meče, ki jih bodo še naprej zabadali v srca v iskanju novih bratov in sester, je povsem odprt in večpomenski.

Režiser niti za hip ni dovolil gledalcu, da bi se prepustil oziroma zadovoljil samo z enopomenskim razumevanjem dogajanja na odru; za to je poskrbel po večini z vnašanjem motečih in kontrastnih elementov. Tako npr. album, ki ga dobimo pred drugim delom, prikaže pretresljivo dekličino pripoved v maniri pornografskega stripa, v fotografijah iz tretjega dela pa prepoznavamo tako rekoč svojo lastno zgodovino, saj prikazujejo prizore iz življenja povprečne družine – od slovesnih družinskih praznovanj do skupinskih razrednih slik itn. Hermanis na razne načine razgalja rojstvo in razvoj neke ideologije in si pri tem ne pomišlja pustiti proste poti morebitnim asociacijam – gledalec se težko ne bi zdrznil ob dejstvu, da se pripadniki sekte rekrutirajo samo iz vrst modro-okih blondincev, in ob tem, da dolgo, dolgo empatično objemanje bratov in sester ob sugestivni glasbi malo spomni na različne otroke cvetja – ali ob tem, da ledenosrčniki pri iskanju svojih pripadnikov brez kakršnih koli zadržkov puščajo za sabo trupla tistih, katerih srca ob udarjanju ledenega kladiva ne zazvenijo prav.

Uprizoritev Sorokinovega *Ledu* je bizarna, a v svojem gledališkem izrazu zelo konsekventna mešanica mistike, čustev in politike. Lahko da se seveda ne strinjamo z ideološkimi implikacijami te predstave, vendar ta čustveno izredno intenzivna in inteligentno vodena predstava mimogrede odpre marsikatero pomembno vprašanje: npr. o bistvu strukture katere koli totalitarne oblasti in njenih posledicah; pa o skritih vzgibih posameznikov, ki se ji uklonijo; o osamljenosti ljudi in manipulaciji oblasti.

Lahko smo bili – če nič drugega – veseli, da smo dobili tako zelo izviran vpogled v sodobno ustvarjalnost latvijskega gledališča.

22. marca 2008, SNG Drama Ljubljana – Andrej Hieng: *Osvajalec*

Hiengovemu *Osvajalcu* se je ob praizvedbi pred skoraj štirimi desetletji očitno posrečilo nekaj zelo redkega: tako močno zadeti žebljico na glavico, da je ta udarec ostal v neizbrisnem spominu tistih, ki so ga takrat videli – tako vsaj lahko razberemo iz večine člankov v gledališkem listu. Očitno je bil *Osvajalec* takrat besedilo, ki je odprlo marsikatero rano in je na en uspešen mah ubilo dve muhi: po eni strani je ob pomoči (v varno geografsko in časovno oddaljenost španske konkviste v Mehiki) zapakirane zgodbe spregovorilo o generacijskem razkolu med slovenskimi narodnoosvobodilnimi "osvajalci" in njihovimi sinovi ter njihovih travmah, po drugi pa je pomenilo metaforo o nesmiselnosti kolonizatorskega polasčevanja na splošno ter o njegovih katastrofalnih posledicah. To je

bila takrat predstava, ki je še dolgo odzvanjala, ne le zaradi politične dražljivosti, ampak tudi zaradi intenzivnih igralskih kreacij, ob katerih je občinstvo – in tudi samega avtorja, kot lahko beremo – spreletaval srh. Predstave, ki se tako natančno in globoko zarežejo v družbeno klimo danega trenutka, vidimo samo vsake toliko časa in so toliko bolj dragocene.

Zato je vznemirljivo že samo to, da se je tega besedila znova lotil režiser Dušan Jovanović, ki je režiral tudi praižvedbo; drugi posladek ob tej novi uprizoritvi pa je, da Radko Polič, ki je takrat igral osvajačevega sina, tokrat nastopa v vlogi velikega osvajalca. A to je le zunanja, dodatna mikavnost predstave. Pomembnejša so seveda vprašanja, s katerimi so se ustvarjalci nujno morali soočiti: kdo je veliki osvajalec, kdo njegov sin, kdo njuni ženski in kdo zavojevano ljudstvo danes; ena izmed prvih, mogoče že skoraj malo profaniranih asociacij, ki se ob branju besedila dandanes porodijo, je seveda podobnost španskega osvajalskega pohoda z vojno v Iraku (druga bi bila lahko morda na nekoliko manjši prostor zožena metafora pollaščevanja oblasti na splošno).

V tem je tudi Jovanović, se zdi, našel nekaj opornih točk ob novem branju. Besedilo je kar precej skrčil, nekatere replike radikaliziral, da bi dosegle večjo poanto – najopaznejša tovrstna intervencija je pač to, da na vprašanje, “kako imenujemo ljudi, kakršen je zdaj naš Baltasar”, ni več odgovor “razbojniki” (pri Hiengu), ampak kar naravnost “teroristi”. Iz tega sledi tudi celotna interpretacija nemočnega, v izhodišču še kako ranljivega in zaradi svoje pasivne pozicije naslednika “velikih” dejanj “velikega” očeta toliko bolj frustriranega Baltasarja, sina osvajalca Felipeja; Marko Mandić jo zastavi z vso potrebno ostrino, v kateri se skriva negotovost izdanega otroka. Os se s sesutja Felipejeve oblasti in z ravni ideologije prestavi bolj na raven intimne. Mandićev Baltasar je tako bolj sin, ki zaman hoče ugajati očetu – in iz niza nenehnega očetovega zavračanja (Felipe mu ne dovoli, da bi šel z njim terjat svojo pravico k novemu podkralju) sledijo vsi njegovi ekscesi. Prizor “verske igre” z Indijanci v drugem dejanju Jovanović zato zastavi kot nekakšen stilizirano ritualiziran prikaz poniževanja iz Abu Grajba, s katerim poudari Baltasarjevo željo, da bi sledil očetovim stopinjam (?). Tako kaže tudi razumeti njegovo dokončno razgaljenje, ko prosi, da bi se tudi on lahko spremenil – in se odloči za brezglavo “teroristično” akcijo, ko se gre maščevati tistim, ki so izdali njegovega očeta. V tako zasnovanem duetu Radko Polič igra Felipeja kot velikega oblastnika, ki pa že od vsega začetka nosi v sebi slutnjo razpoke, ki se na koncu razraste v izgubo vere v prav vse, v imenu česar je nekoč igral boga.

In tako je v tej zgodbi o očetu in sinu manj prostora za domišljenost drugih likov in usod. Predvsem se zdi nekoliko poenostavljen veliki

prizor prepira med Baltasarjem in Caetano – škoda, saj je Maša Derganc z izredno natančnim in pretresljivim prikazom ponosne in ošabne španske plemkinje, katere svet se počasi sesuje v nič, ustvarila eno svojih najvidnejših vlog doslej. Opazna vloga – a tudi premalo izkoriščena – je bila študentka AGRFT Arna Hadžialjević kot Felipejeva indijanska žena Margerita z vidno komaj zadrževano energijo, katere tihi prevzem oblasti proti koncu igre skoraj prehitro zdrsne mimo.

Pravzaprav se zdi, da je v predstavi kar nekaj podobnih momentov, priložnosti za bolj izostreno poantiranje, ki se nekako razgubijo in zvodenijo. Na primer premalo izkoriščena shakespearska norčevskost Pedra (Matija Rozman) in Pabla (Bojan Emeršič); premalo pozornosti je namenjene tudi vzpostavljanju neznosnega ozračja, ki veje iz Hiengovega besedila – neskončnega dolgočasje in posledičnega naraščanja nestrpnosti in drobnih prepirčkov, medtem ko se svet naokoli ruši. Fascinanten okvir temu postopnemu razkroju daje scenografija Mirsada Begića in Branka Hojnika, ki z zlatimi odtenki ohranja blesek Španije in hkrati z abstraktno dekorativnostjo omogoča neskončnost uporabe in pomenov.

Današnji Hiengov *Osvajalec* se je iztekel v popolno malodušje in odsotnost smisla – pa tudi fokusa. Čeprav je jasno, da ne more več tako učinkovito spregovoriti o sodobnosti, pa je druga, metaforična plat njegovega “sporočila” ostala preveč razpršena.

28. marca 2008, Slovensko mladinsko gledališče: *Mlado meso* (po romanu Hervéja Guiberta – ogled ponovitve; premiera je bila 23. novembra)

Nenavadna predstava. Na sredi sem se zavedela, da je to v dveh tednih že druga (po Sorokinovem *Ledu*), ki je narejena na podlagi romana in se sploh ne trudi z dramatizacijo v klasičnem pomenu besede – se pravi s “prevajanjem” proze v dialoge –, ampak ohranja prozni tok pripovedi in se k dialogu zateče le tu in tam. Buljan se “ugledališčenja” kratkega romana sodobnega (sicer že pokojnega) francoskega avtorja loti nekoliko drugače kot latvijski režiser Hermanis: pri njem liki dialoge hkrati govorijo in jih hip zatem že tudi pokomentirajo. Ta nenavadni princip omogoči nenehno vzdrževanje distance likov do celotnega dogajanja in zahteva od odlično uigrane igralske ekipe Slovenskega mladinskega gledališča z mnogimi gosti poseben angažma in slog igre, ki so mu vsi po vrsti kos.

Problem pa nastane drugje. *Mlado meso* na barvit, slikovit, duhovit in rahlo popopran način pripoveduje o trenutku v življenju tipične francoske

vasice enkrat sredi osemdesetih let 20. stoletja s tipičnimi prebivalci in tipičnimi dogodki, ki razburkajo dolgočasni vsakdanjik, ter zlasti tipičnimi odkloni od običajne morale. Tu so liki treh župnikov, izmed katerih se prvi pojavlja le kot duh (Robert Prebil), drugi mora zaradi neprimerne izjave pri prvi maši nečastno pobegniti iz vasice, tretji pa bije neuspešen boj s štirimi neuradnimi vladarji, t. i. tolpo štirih – nasilniškim lastnikom kavarne (Mare Mlačnik), ostudno pekovo ženo (Damjana Černe), nepremagljivo privlačnim pometačem (Uroš Maček) in mizarjem (Željko Hrs). Potem sta tu lastnici drogerije (Janja Majzelj in Neda R. Bric), ki pred vso vasjo skrivata svoje lezbično razmerje; pa slikarjev homoseksualni brat (Matej Recer) z nizom ljubezenskih aferic; pa italijanska priseljenca (Olga Grad in Željko Hrs) s svojo nesrečno zgodbo, nesrečno zaljubljena Grofica (Maruša Geymayer - Oblak) in njen nesojeni lepi ljubimec (Boris Kos), ki si iz Italije pripelje še lepšo ženo (Daša Doberšek); ta potem najprej zbežlja s pometačem, potem pa z vsemi po vrsti ... In tako naprej. Aferice se v glavnem zadržujejo na območju pred sosedi prikritih seksualnih eskapad. Edini večji škandal izbruhne, ko novi župnik oče Billot (Dario Varga) vaščane ozmerja s sodrgo; tolpa štirih to vzame kot direkten napad nase, zato ga poskuša očrniti pri njegovih nadrejenih (oče Jurij – Ivo Godnič), temu pa sledi niz anonimnih pisem, v katerih so razgaljene najhujše skrivnosti vseh vaščanov. Predstava se počasi začne vrteti v krogu in izgublja ritem, saj se ne zgodi nič bistveno novega, pred gledalci se nizajo le vedno nova razkritja precej predvidljivih pikanterij. In kaj se zgodi na koncu? Izkaže se, da je vsa ta anonimna pisma pisal škof oče Jurij.

Šele ko upoštevamo preostali Guibertov opus, se zavemo, da naj bi bilo za vsem tem verjetno nekaj več, vendar iz predstave to ni razvidno. Filmski princip montaže prizorčkov je prve pol ure zelo vznemirljiv in zabaven, potem pa postane povsem predvidljiv in intrigantnost te nenavadne forme se kaj hitro izrabi. Gledalec začne počasi pričakovati nekaj, kar ga bo začelo enako vznemirjati pri vsebini – a tega nekako ne dobi. Nobeden izmed pikantnih odnosov, nobeden izmed nakazanih škandalčkov ne pride v ospredje, nobena izmed možnih zaostritev ni izpeljana bolj zares, vse nekako pride in gre. Res je, da je verjetno v življenju tako, kajne, ampak predstava nekako zapušča občutek, da je bilo zbrano zelo veliko energije, inventivnosti, drobnih prebliskov in zavzetih igralskih kreacij, da o fascinantni glasbi Mitje Vrhovnika Smrekarja ne govorimo, pa tudi nadvse iznajdljiva in verzatilna scenografija (Giulia Bonaldi, Anusc Castiglioni – Buljan s sodelavci sploh rad redefinira prostor), a vse zaman. Predstava ostane v spominu kot vrsta duhovitih situacij, ki

izzvenijo v prazno, kot da bi bile same sebi namen. Ne pomaga niti prehod na drugo prizorišče, na katerem prej prikriti dogodki naenkrat potekajo vsem na oči. V vseh teh drobcih se misel, ki naj bi vse to kontekstualizirala in naredila količkaj relevantno, izgubi.

Predstava me je med gledanjem na trenutke spomnila na Fellinijev *Amarcord*. A bistvena razlika je, da je v tem politično ozadje, ki daje intimnim zgodbicam širši okvir – tu pa preprosto ni ničesar. Guibert malo okrca kler, pokaže, kaj se dogaja za množico štirih sten, to bi bilo pa tudi vse.

1. aprila 2008, Lutkovno gledališče Ljubljana, Luis Sepúlveda - Blažka Müller Pograjc: *Srečna srečka*

Ko sem dan po premieri še enkrat preverila na internetu, sem videla, da so spremenili eno izmed bistvenih informacij – namreč, predstava naj bi bila primerna za otroke, starejše od sedem let. Še pred nekaj dnevi je pisalo, da je namenjena starejšim od pet let, medtem ko so na vabilu prijazno sporočali, da je predstava primerna tudi za tiste gledalce, ki le še redko zaidejo v lutkovno gledališče, torej starejše od deset let. Že iz tega se da slutiti, da se ustvarjalci niso prav zelo natančno odločili, kateremu ciljnemu občinstvu naj bi bila namenjena, in to bije v oči prav vso predstavo. “Očarljiva, smešna in tudi ganljiva zgodba o prijateljstvu”, piše.

Da ne bo pomote – predstava je v vseh elementih ena najboljših v zadnjih letih v tem gledališču: od dinamične režije (Matjaž Pograjc, seveda), odlične originalne glasbe dua Silence, po večini z bluesovskimi poudarki, pa tudi bolj trdega rocka ne manjka, imenitne likovne zasnove (Barbara Stupica in Tomaž Štrucl – prav strašno prepričljive so bile podgane, sestavljene iz pločevinastih odpadkov, z zlobno žarečimi rdečimi očmi; tudi animacija mačk je bila odlična – Brane Vižintin) in z mračno atmosfero umazanega in nevarnega pristanišča nabite scenografije do odličnih igralsko-pevskih prispevkov vseh nastopajočih, ki so razen glavnega mačka Zorbasa Braneta Vižintina zaigrali in zapeli več vlog (Maja Kunšič, Lea Menard, Gašper Malnar, Iztok Lužar, Alenka Pirjevec).

Bistvena pomanjkljivost predstave pa je bil nesporazum glede jezika (lektorica Tatjana Stanič), ki je bil zastavljen izrazito za najstniške gledalce. Tako mrgoli izrazov iz najstniškega – in ne otroškega – slenga, kot so lajf, cvikat, rofkat, safr, frend, bos, špon, itak – vse to so izrazi, ki mlajšim od dvanajst let ne povejo nič. Res je, da to pripomore k barvitosti – banda treh oblastnih mačkov je prav res odlično uigrana –, a se hkrati ne sklada z zelo

enoplastno zgodbico o nenavadnem prijateljstvu oziroma "sorodništvu" med osirotelim galebim mladičkom in tolpo pristaniških mačk.

Skratka, predstava bi bila lahko namenjena ali majhnim otrokom (od pet let naprej): v tem primeru bi morali spremeniti jezik in nekoliko bolj paziti na logiko zgodbe (*deus ex machina* v obliki pesnika pride res zelo na hitro in je za manjše otroke čisto nerazumljiv, zlasti v povezavi s fatalno mačko Bubulino; zanje tudi ne bi bila čisto nujna epizoda, ko tolpa mačkov uide plačilu vstopnine opici tako, da ji zagrozijo, da jo bodo pretepli, itn.); ali pa najstnikom: za te pa bi bilo treba tudi fabulo primerno zaostri, morda tako, kot je nakazano v ekološko ozaveščujočem začetku z ubogo mammo galebko, ki umre zaradi naftnega madeža.

V tej zmedi se tako ne izrazi sporočilo oziroma bistvo, čeprav ga na koncu celo nekajkrat povejo: namreč, da zna leteti le tisti, ki si drzne. Za majhne otroke bi bil verjetno kak drug nauk (npr. da si mora znati prizadevati itn.) lahko še poučnejši.

3. aprila 2008, Mestno gledališče ljubljansko, Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*

Ugotavljam, da do Čehova ne morem niti poskušati biti objektivna. Vsake uprizoritve katerega koli izmed njegovih besedil se hkrati strašno veselim in bojim – ker so moja pričakovanja pač zelo zelo velika in hkrati nekateri interpretativni momenti že tako trdno določeni, da se le težko sprijaznim s kakim večjim odklonom. V tej sezoni je bila moja potreba po Čehovu že potešena z izvrstnim gostovanjem madžarskih gledališnikov s sodobno-klasično uprizoritvijo *Ivanova*, pa tudi Frielovi enodejanki v Mali Drami, ki Čehova spretno parafrazirata, sta dovolj dober "odvod".

Tri sestre pa so preprosto moj najljubši tekst sploh, zato se vseh uprizoritev, ki sem jih doslej videla, precej natančno spominjam. Najbolj tiste izpred trinajstih let v ljubljanski Drami v režiji Mete Hočevar, ki je bila pravzaprav po režijskem pristopu podobna letošnji madžarski – do popolnosti prignan klasični igralski teater z briljantnimi igralskimi kreacijami in seveda značilno čehovsko atmosfero; potem pa še (v mojih zapisih najbrž že kar prevečkrat omenjene) Lorencijeve novogoriške uprizoritve, katere osnovni režijski domislek – da namreč tri sestre odigrajo tri igralko starejše generacije – je vso predstavo nenehno sprožal nove in nove zanimive pomene ter odpiral nove in nove kontekste.

Na prvi pogled je videti, da se je režiser Boris Kobal odločil za precej radikalen koncept. Ko gledalci pridejo v dvorano, se zagledajo v izpraznjen

oder, ki ima v ospredju (s kričeče rdečim podom) naznačen prostor za igro, na njem nekaj kosov pohištva, vходи v igralni prostor so samo označeni, sicer pa je tako, kot da bi gledali prostor za gledališko vajo, saj je oder razgaljen do obisti, zadaj pa je navlečena vsakršna gledališka krama (scenografija Sanja Jurca Avci). Kostumi so napol historični, sicer pa nekako nanesen skupaj z več vetrov, tako kot je videti nekaj časa po kostumski vaji v gledališču – nekateri so v popolnih kostumih in maskah, drugi imajo samo nekaj pravih elementov, tretji so skoraj v svojih lastnih oblačilih (kostumografka Bjanka Adžić Ursulov). Ko se predstava začne, zaslišimo po zvočniku glas, ki poziva igralce na oder, in ti dejansko začnejo počasi kapljati iz globine odra in se zbirati pred fiktivnim, označenim vhodom na igralno površino, potem pa na migljaj komaj opazne (režiserjeve?) roke z levega portala prestopijo prag med realnostjo in fikcijo ter začnejo igrati.

Ta izhodiščna ideja je seveda zelo močna in takoj vzpostavi ambivalenco prostora in celotnega dogajanja – a bolj pred nami v štirih dejanjih poteka usoda treh sester in njihovih sopotnikov, manj se zdi dosledno izpeljana in izkoriščena in tako ostane na ravni domisleka, ki v interpretacijo celotne zgodbe ne prinese nič bistvenega. Da bi se bolj osmislila, bi moralo biti dogajanja v ozadju bistveno več, tako pa so igralci, namesto da bi sedeli in čakali na nastop v obrekovalnici, nenehno vidni v ozadju odra – to pa pravzaprav nam kot gledalcem ne pomeni prav dosti. Dobro, vmes lahko pomislimo, aha, vsi smo pravzaprav igralci na odru Čehova ali kaj takega ... Pa nas to ne odpelje prav daleč in za dolgo.

Najnovejše *Tri sestre* v Mestnem gledališču ljubljanskem mi bodo ostale v spominu po nekaterih izjemnih igralskih kreacijah, izvrstno uigrani ansambelski igri in nekaj intenzivnih atmosferah (čeprav ne vseh; v četrtem dejanju npr. sploh ni čutiti tiste strašne, komaj vzdržne napetosti zaradi v ozadju potekajočega dvoboja med Tuzenbahom in Soljonijem).

Tako vstajajo pred očmi zlasti preišljeni detajli bolj obrobni likov (čeprav so pri Čehovu te oznake zelo približne): na primer briljantna odrezavost suhoparno stvarnega Marka Simčiča kot Čebutikina; čudovita prostodušna zvestoba po nojevsko skozi ženino nezvestobo prebijajočega se Milana Štefeta kot Mašinega moža; potem brezmejno simpatični in nesrečno zaljubljeni Gaber K. Trseglav kot Tuzenbah; nevarno po pavje stopicajoči Gregor Gruden kot enako in v isto žensko nesrečno zaljubljeni Soljoni; pa Jaka Lah kot Fedotik v duhovitem, neskončno dolgem prizoru poslavljanja v zadnjem dejanju. Med osrednjimi liki učinkuje najbolj domišljeno Tanja Ribič kot najmlajša sestra Irina, natančna, dosledna in pretresljiva v prikazu razvoja svetlega, življenja polnega dekleta, katerega

možnosti in ambicije se iz prizora v prizor radikalno krčijo, in Gregor Čušin kot zelo hitro deziluzionirani brat Andrej, čigar upi in ambicije se sesujejo v prah že takoj po poroki z Natašo.

Nekoliko nejasne pa so nekatere podrobnosti v branju in interpretaciji preostalih likov. Predvsem je opazen bolj površinski odnos med Mašo (Bernarda Oman) in Veršininom (Boris Ostan), ki se zelo hitro vzpostavi kot močna privlačnost; to in pa pomenljivi koketni smeh obeh (sicer zatajevanih in v osnovi nesrečnih) ljubimcev v drugem delu je naredilo iz njiju ne toliko obupana posameznika, ujeta v nesrečen zakon, kot precej običajna in pravzaprav nobenega razumevanja ali sočutja vzbujajoča prežuštnika, ki se pač nista mogla upreti skušnjavi, s tem pa je tragika njune zgodbe seveda precej zmanjšana. Potem je precej radikalizirana Andrejeva žena Nataša (Iva Kranjc), katere sprememba v "zmaja" je po nepotrebnem narejena po večini z zunanji sredstvi; njen drugačni odnos do vsega, še posebno tradicije, ki jo predvsem najstarejša sestra Olga (topla in razumevajoča Jette Ostan Vejrup, ki se v zadnjem dejanju prelevi v pijanko ali kaj?!) tako skrbno ohranja, je videti hotèn in skoraj, kot da izvira iz njene zlobe – s tem pa se izgubi tudi vsa subtilnost odzivov drugih, še posebno Olge, na njene izpade. Koliko bolj tragični bi bili nesporazumi, ki jih njeno ravnanje izziva, če se ne bi zavedala, kaj s svojo kruto pragmatičnostjo povzroča, in če bi bila odigrana kot nenamerano iritirajoča. (Morda pa je to eno pglavitnih sporočil predstave – da so danes medčloveški odnosi nekako manj subtilni ...?)

Zaradi teh nekaj, zdi se, ne povsem osmišljenih detajlov in neizpeljanosti osnovnega, sicer dovolj intrigantnega izhodišča predstave v predstavi oziroma odra na odru, nove *Tri sestre* dosti bolje učinkujejo v posameznih segmentih kot pa v celoti.

Jaša Drnovšek

(Samo)predstavitve

Petek, 4. aprila

Tri sestre (MGL, režija Boris Kobal) so ena tistih gledaliških predstav, ki ostanejo v spominu še dolgo po tem, ko so se končale – le da iz vzrokov, ki so povsem drugačni kot po navadi: v tem primeru namreč ne gre za uprizoritev, ki bi na gledalca napravila močan vtis zato, ker bi ga npr. že s prikazovanjem idej, ki jih vsebuje neki dramski tekst, spodbudila h globljemu razmisleku o sebi in svetu ali pa bi mu npr. z rabo preišljenih uprizoritvenih strategij omogočila doživetje nove, nenavadne estetske izkušnje, temveč nasprotno; opravka imamo z “izdelkom”, ki je zasnovan na napačnih premisah ter ohlapno sestavljen iz že videnih, med seboj nepovezanih, tudi nasprotujočih si postopkov (dramaturginja predstave je Ira Ratej), ki pri gledalcu ne povzročijo drugega, kot da se začne že po nekaj minutah spraševati o smiselnosti dogajanja na odru – ali pa se vsaj dolgočasiti. (Pravzaprav je nenavadno, da je Barbara Hieng Samobor kot umetniški vodja gledališča dovolila, da gre takšen “izdelek” pred občinstvo, in ga npr. ni umaknila s programa ali pa prestavila na začetek prihodnje sezone.)

Pojdimo po vrsti. Kar vizualno najbolj določa Kobalovo uprizoritev, je njeno veliko štirikotno prizorišče z le nekaj rekviziti, kot so npr. okrogle lesene mizice, stoli in zofa (scenografija je delo Sanje Jurce Avci). Geometrično je razdeljeno na dva dela, in sicer na sprednjega, ki, gledano iz dvorane, sega od rampe do sredine odra, ter zadnjega, ki se od tam nadaljuje v odsko ozadje. Sprednji del je ustrezno osvetljen (oblikovalec svetlobe je Andrej Koležnik) in dodatno zaznamovan s tlemi, ki so živo rdeče barve, zadnji pa vseskozi ostaja v poltemi. Nemoten prehod iz sprednjega dela prizorišča v zadnjega – in nasprotno – omogoča široka, z rdečo obrobljena vratna odprtina, postavljena na desni strani “meje”.

Takšno prostorsko razdelitev smo lahko v številnih različicah nič kolikokrat videli v predstavah Mileta Koruna. Poleg tega tudi Kobalova izraba

opisane dvodelnosti v celoti ponavlja Korunovo: medtem ko so igralci, ki so vidni v ozadju odra, le "igralci", ki se gledalcem kažejo v svoji zasebnosti (npr. berejo, tiho kramljajo, se preoblačijo ipd.), naj bi imeli pri tistih, ki nastopajo v ospredju odra, opravka z "dramskimi osebami", ki delujejo v skladu z dramo Čehova (npr. pridejo na obisk k Prozorovim, praznujejo Irinin god ipd.).

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je Kobalovo posnemanje Koruna za gledalca, ki vsaj približno pozna metodo dela drugega, neprijetno. Toda toliko bolj skrb zbujajoče je, da lahko razdelitev igralcev na "igralce" in "dramske osebe" skrajno zmoti tudi gledalca, ki ne pozna Korunovih uprizoritev. Vzrok je preprost. Razdelitev na dve "ontološko" različni skupini ljudi praviloma vsaj delno povzroči "potujitev": ker gledalec na odru ne vidi le "dramskih oseb", temveč vseskozi tudi "igralce", se bo prej ali slej sprijaznil, da se v odrsko dogajanje ne more povsem vživeti, zato bo v predstavi iskal tudi pomene, ki niso nujno povezani z "zgodbo"; npr. spraševal se bo, ali to, kar vidi v ozadju odra, resnično sodi v zasebno sfero igralcev ali pa je kljub vsemu zaigrano. Toda prav zato bo v Kobalovih *Treh sestrah* presenečen, ko se bo začel med odmorom in ob koncu uprizoritve po dvorani razlegati otožen *fado* (Kobal je tudi glasbeni opremljevalec predstave): ta namreč ne le da naravnost kliče k življenju, temveč v samo nekaj trenutkih pričara atmosfero, ki se med uprizoritvijo že zaradi Kobalovega "korunovskega" potujevanja ne more ustvariti. (Kaj sicer "portugalski" *fado* počne v "ruskem" okolju drame, ostaja nejasno.)

Raba omenjenih nasprotujočih si uprizoritvenih postopkov pa ni edino, zaradi česar imamo Kobala lahko za – milo rečeno – nedoslednega. Pri njegovih *Treh sestrah* je prav tako vprašljivo, za kakšno vrsto uprizoritve sploh gre. Glede na to, da Kobal v svoji "zgodbi" ohranja tako rekoč vse osrednje motive in razmerja iz drame, tj. od hrepenenja družine Prozorov po bivanju v Moskvi do tragičnega odnosa med Irino in Tuzenbahom ter Natašinega nesramnega izkoriščanja družine, bi gledalec namreč pričakoval, da bo predstava kot celota ohranila pretežno resnobno lego. Toda *Tri sestre* namesto tega vsebujejo tudi elemente, ki niso komični le sami po sebi, temveč se zdi, kot da bi prišli naravnost iz komedije ali celo iz burke: takšni so npr. prizor, ko Veršinin od Čebutikina vzame recept za zdravilo proti izpadanju las, podoba velikanskega petelina, ki brez pravega vzroka hodi gor in dol po odru ter medtem koketira z občinstvom, in prizor z maškarami. Ker ti elementi ne izhajajo iz osrednjega konteksta "zgodbe" niti niso z njim kompatibilni, so v predstavi odveč oz. dosegajo prav nasproten učinek od želenega: zdijo se kot drobcji, ki so ostali na odru iz neke druge "zgodbe" in jih je nekdo pozabil odstraniti.

Ne nazadnje je v *Treh sestrah* problematična tudi Kobalova zasedba vlog. Kajti z rahlo izjemo Jette Ostan Vejrup, ki igra Olgo, tako rekoč nihče izmed igralcev, ki nastopajo v glavnih vlogah, ne razvije niti prezenca, ki bi ga lahko v skladu s hierarhijo dramskih oseb povzdignila nad druge, niti mu ne uspe prikazati globljih psiholoških razsežnosti svojega lika. Tako je npr. Milan Štefe s sicer manjšo vlogo dobrega, a nekoliko dolgočasnega Kuligina veliko prepričljivejši od Bernarde Oman, katere Maša je glede na tekst izrazilo "mesena" osebnost, a vseskozi oblikovana v istem igralskem in govornem registru; podobno se npr. za Gregorja Grudna, ki nastopa v vlogi odkrito ciničnega Soljonija, zdi, da ima precej večjo prezenco od Borisa Ostana, ki bi moral kot Veršinin zasenčiti vse svoje "vojaške" kolege; in npr. Gaber K. Trseglav kot Tuzenbah je mnogo prepričljivejši od Tanje Ribič, ki Irininih otroških potez očitno ne zna prikazati drugače, kot da krili z rokami, teka po odru sem in tja ter govori s popačenim glasom.

Posledica tega je med drugim, da osebe, ki jim pripada največ besedila, na splošno ne naredijo večjega vtisa od oseb, ki imajo veliko manj replik. To pa spet povzroči, da velikanska masa govora, s katero imamo opravka v drami (prevod je delo Milana Jesiha) in na odru (lektor predstave je Arko), deluje brezoblično in monotono, zato gledalec dogajanju le težka sledi.

Edina svetla točka sicer skoraj povsem ponesrečenih *Treh sester* je njihova kostumografija (ki je delo Bjanke Adžić Ursulov); ta na eni strani izhaja iz ruskih krojev z začetka 20. stoletja, a se s tem, ko jih ne ponavlja do podrobnosti, uspešno izmika le strogo naturalističnemu branju. Tudi zato ob vseh omenjenih Kobalovih nedoslednostih deluje še najmanj moteče.

Sobota, 19. aprila

V knjigi *Shakespeare: iznajdba človeškega* (*Shakespeare: The Invention of the Human*, 1999) je Harold Bloom ob *Titu Androniku* postavil tezo, da je "[m]ladi Shakespeare [...] zabaval sebe in svoje sodobnike s tem, da je [...] izkoriščal Marlowa ter se hkrati norčeval iz njega". V skladu s tem naj njegov *Tit Andronik*, ki je znan predvsem po številnih krutih in krvavih prizorih, ne bi bil "iskrena in resna tragedija", temveč "parazitska parodija, katere notranji namen je [...] izgnati duha Christopherja Marlowa". Še več, v tekstu, ki je v primerjavi z drugimi Shakespearovimi dramami "pošastno slab", naj bi šlo "za povečavo, za eksplozijo gnusne ironije, ki močno presega meje parodije" in ki jo imamo danes lahko za predhodnico Artauda.

Zdi se, da *Tita Andronika* tako razume tudi Diego de Brea – le da ne od vsega začetka. Predstava, ki jo je postavil na odru ljubljanske Drame, se namreč začne skrajno resnobno, delno celo vzvišeno. Na skoraj povsem praznem prizorišču se iz daljave zasliši bobnanje, nato pa se med masivnimi zelenimi drsnimi vrati, ki stojijo na sredi odrskega ozadja (scenografija predstave je de Breevo delo), pojavi Tit Andronik s spremstvom. Mirno in dostojanstveno stopa naprej, pove svoj slavlilni govor: “Nagrádi jih, Rim: / z ljubeznijo te, ki so preživeli; / one, ki nesem jih v zadnji dom, / s pokopom med očete ...” (besedilo je prevedel Srečko Fišer) ter s simbolno gesto pokoplje mrtve; v tem duhu blagoslovi tudi Lavinijo ter prepusti krono Saturninu.

Prvine komičnega, o katerih ob *Titu Androniku* sklepa Bloom, se začnejo v de Breevi predstavi pojavljati šele s prizorom, v katerem Tit, da bi preprečil Basijanovo “ugrabitev” Lavinije, ubije Mucija. Od tega trenutka se uprizoritev vse bolj preveša v nekaj, kar je zaznamovano s cirkuškim, bizarnim in grotesknim. Takšen je npr. že prizor, ko Titu med pojedino začasno odpove zmožnost govora in začne z drugimi gosti za mizo komunicirati tako, da čivka; v drugem dejanju npr. podobno učinkuje velikanski nagačen merjasec, s katerim Aron prekrije Basijanovo truplo, in v tretjem dejanju je skrajno komičen prizor, ko Tit, Lucij in Mark tekajo po odru z vrtnim strojem ter se prepirajo, kdo izmed njih si bo smel odsekati roko in jo žrtvovati v zameno za Kvinta in Marcija. V zadnjem, petem dejanju se komične razsežnosti dogajanja zgostijo (dramaturg predstave je Tomaž Toporišič) ter dosežejo vrhunec. Potem ko Tit Hironu in Demetriju prereže vratova ter napove: “In zdaj se bom šel kuharja ...”, se začne v slogu televizijskih kuharskih oddaj vrteti med posodjem, ki je zanj pripravljeno na podolgovati mizi. Iz kadi, ki stoji zraven in iz katere vse naokrog brizga kri iz Hironovega trupla, si jemlje “maso” in iz nje ob lahkotni, živahni glasbi (njen avtor je Aldo Kumar) oblikuje jed. Skoraj hkrati na operacijski mizi pripeljejo predenj Lavinijo, Tit kot kirurg ji izreže srce – ter ga pred očmi gledalcev s slastjo poje. Ko Tamora izve, da je zaužila svoja lastna sinova, nastane vsesplošna zmeda in medsebojno streljanje in s tem se predstava konča.

Ko de Brea krute in krvave prizore prikazuje na izrazito komičen način, je to očitno v skladu z Bloomovo tezo, ki smo jo navedli na začetku, namreč da *Tit Andronik* ni ne “resna” ne “iskrena” tragedija. Toda ob tem se postavlja vprašanje, ali je imel tudi de Brea med režiranjem posameznih prizorov v mislih Shakespearovo parodiranje Marlowa ali pa se je za to odločil iz drugih vzrokov. Mar ni prav iskanje komičnih razsežnosti na odru pripraven način, kako se spoprijeti s “pošastno slabim”

tekstom? In mar ni prav s poudarjanjem cirkuškega, bizarnega in grotesknega najlaže prikazati tisto, česar gledališka konvencija ne prenese?

Če odmislimo obrat, s katerim je de Brea Shakespearovega *Tita Andronika* žanrsko iz tragedije vsaj delno spremenil v komedijo, se zdi, da uprizoritev ohranja estetiko, ki je značilna tudi za večino prejšnjih de Breevih predstav. Medtem ko lahko gledalec ob straneh opazuje odrsko mašinerijo, ni na samem odru nikoli rekvizitov, ki jih ta ali oni igralec ne bi tudi resnično uporabil. V tem pogledu že sam odrski prostor igralcu dopušča, da bodisi sam ali pa v interakciji s soigralci zasnuje svoj lik.

Med igralci v *Titu Androniku* kaže na prvem mestu omeniti Jerneja Šugmana – ne zato, ker igra naslovno vlogo, temveč ker se zdi, da je prav ta vloga psihološko najzahtevnejša izmed vseh. Šugman Titovo norost stopnjuje dosledno in počasi, zato mu uspe lik zaobjeti v vsej njegovi čustvenosti. Povsem drugačen je Aron, ki ga Janez Škof prikazuje kot človeka, ki skoraj ne pozna pristnih čustev: pokaže jih šele tedaj, ko je ogroženo življenje njegovega otroka. Medtem ko Tamora Saše Pavček skupaj z Aronom skoraj do konca predstave sestavlja nekakšen tandem, Lavinija, ki jo igra Helena Peršuh, na odru ne najde pravega mesta: pravzaprav je pojavnost Peršuhove tako bleda, da nikakor ne more upravičiti pomembnosti svoje vloge.

Na drugi strani v uprizoritvi vbujata presenetljivo pozornost Valter Dragan in Rok Vihar, ki igrata Tamorina sinova Demetrija in Hirona. Vzrok za to sta že njuna kostuma (kostumografija je delo Lea Kulaša), s katerima (gre za irhaste dokolenske hlače z naramnicami) se že na videz ločita od vseh drugih likov. Poleg tega sta svoji vlogi zasnovala tako, da se pogosto zdi, kot da bi Demetrij in Hiron značajske skoraj prehajala eden v drugega, zato imata v hierarhiji likov dodaten pomen.

Pa vendar se *Tit Andronik* izkaže tudi za problematičnega, in sicer v točki, na katero smo vsaj delno naleteli že pri *Treh sestrah*. Podobno kot Kobal, ki ob opisanem potujevanju gledalce s *fadom* hkrati spodbuja k življenju v dramske osebe, namreč tudi de Brea ni dosleden pri tem, kako krute in krvave Shakespearove prizore prikazuje na odru. (Zanimivo bi bilo primerjati, kako se tovrstna de Breeva “odprtost” kaže v njegovih prejšnjih uprizoritvah.) Medtem ko npr. Hiron Laviniji v drugem dejanju na grozljiv način odgrizne jezik, je njena sicer huda pohaba rok samo nakazana; in medtem ko npr. Aronovo jemanje Titove odsekane roke v tretjem dejanju poteka skrajno nazorno (poleg roke Aron iz Titovega telesa potegne tudi dolgo žilo), je pokop mrtvih v prvem prikazan na

močno simboličen način (Tit v visoko stekleno posodo, napolnjeno z vodo, spusti par topnih krogel). V tem pogledu predstava na ravni načina podajanja pomenov učinkuje neenotno – kot prostor dveh nasprotujočih si uprizoritvenih postopkov, ob katerih se režiser ni mogel odločiti, kateremu dati prednost.

Četrtek, 24. aprila

Nacionalna samopredstavitve velja za žanr, ki je za nacionalno identiteto ključnega pomena: z dejanji, ki povzdigujejo “naravne” poteze neke nacije – in ki so praviloma namenjena pripadnikom te nacije –, se namreč krepí občutek skupne pripadnosti. Dandanes se pogosto pozablja, da takšna organizirana dejanja sprva niso bila povezana le s politiko posameznih nacij, temveč vsaj toliko tudi z gledališčem; kot kaže primer “državnih”, “velikih” oz. “mestnih” dionizij, ki so bile za stare Atence najpomembnejši kulturni dogodek leta, je del praznovanja, namenjen potrjevanju nacionalne identitete (šlo je npr. za javno odlikovanje najzaslužnejših mož ali za razstavljanje proračunskih presežkov), potekal prav v gledališču. A tudi sicer se zdi gledališče za uprizarjanje nacionalne samopredstavitve še posebno primerno, kajti kot prostor, v katerem ob soprisotnosti igralcev in gledalcev nenehno potekajo procesi medsebojne izmenjave, ne omogoča le prikazovanja neke nacionalne identitete, temveč tudi preverjanje le-te.

Z obojim, tj. s prikazovanjem in preverjanjem nacionalne identitete, se v “svoji” nacionalni samopredstavitvi *Slovenec Slovenca gori postavi* na odru Male drame ukvarja Mare Bulc. Predstava, ki je nastala v koprodukciji z Masko Ljubljana in v sodelovanju s Plesnim teatrom Ljubljana, je strukturirana kot niz različno dolgih “točk”, ki obnavljajo izbrane vidike “slovenstva”. Začne se z glasnim pritrkavanjem (avtor glasbe je Bratko Bibič) ter z uvodnim prizorom, ki spominja na *tableau vivant*: pet igralcev (Miha Brajnik, Alja Kapun, Maša Kagao Knez, Rok Matek in Katarina Stegnar) v slikarskih pozah in tradicionalnih nošah (kostumografija je delo Mateje Benedetti) povsem nepremično stoji, medtem ko se jim na displejih, ki jih imajo privezane okoli nadlahti, počasi izpisuje: “To je predstava o Slovencih”. Po nekaj dolgih trenutkih igralci odidejo ter se na oder vrnejo v vsakdanjih oblačilih. Temu sledi “točka”, v kateri počasi ter bolj ali manj uspešno zlagajo čipkaste prte različnih velikosti; pri tem jih nadzira Kapunova, ki kot nekakšna učiteljica joge daje natančna navodila (“Dvignemo za dvajset centimetrov ...”; “Dihamo.”; “Rob na

rob!"). Naslednjo "točko" sestavljajo hkrati izvajani in ponavljajoči se kratki monologi (Brajnik npr. ponavlja: "Ljubezen do domovine ni kot kip brez podstavka ..."), temu pa sledi eden dramaturško najbolj dognanih prizorov uprizoritve (dramaturginja je Bojana Kunst): igralci se zberejo ter večglasno zapojejo kitico znanega ljudskega napeva (korepetitorka je Ana Duša). Nato se razkropijo po prostoru ter se nekaj časa intenzivno igrajo z žogo. Potem spet sestavijo zbor, zapojejo kitico iste pesmi ter se znova zapodijo za žogo. Vsakič, ko pride čas za petje, so bolj utrujeni in zadihani, zato tudi zbor postaja vse bolj razglašen.

V nadaljevanju se igralci predstavijo s "točkami", ki so podobno "slovensko" naravnane ali pa kažejo na manj "nacionalne" identitete: Matek npr. pove zgodbo o prstanu, ki ga je v Madridu – na svoje nemajhno presenečenje – kupil pri slovenski prodajalki; Brajnik npr. pove monolog, ki vsebuje neprikrito sovražen govor; vsi skupaj pa npr. izrečejo prisego, ki se opira na slovenski ustavni red, a vsebinsko kmalu "zaide" na področje vsakdanjega in banalnega.

Do tega trenutka vse "točke" igralcev pri gledalcu dosegajo izrazito komičen učinek: bodisi že s tem, ko (re)inscenirajo stereotipne podobe Slovencev, ali pa zato, ker so hkrati tudi dramaturško preiščljene. Prav komičnost je tisto, kar pri gledalcu nezavedno sproži refleksijo o njegovi nacionalni identiteti. Toda kmalu zatem se izkaže, kako tanka je meja, ki ironiziranje "slovenstva" loči od golega norčevanja – ne le iz Slovencev, temveč iz ljudi na splošno. V predstavi *Slovenec Slovenca gori postavi* se to zgodi vselej, ko vloge igralcev prevzamejo navadni ljudje oz. gledalci.

Najprej se to zgodi ob videu (njegov avtor je Aleš Nadai), ki je bil posnet na skrajnem severovzhodu Slovenije in v katerem ljudje, ki pripadajo različnim skupnostim (npr. predstavniki gasilskega društva, glasbene skupine, pevskega zbora ali društva upokojencev), pripovedujejo, kaj jim pomeni druženje z ljudmi enakih zanimanj. Ker jim samim – v nasprotju z igralci – ni dano, da bi nadzorovali potek uprizoritve, se glede na njen siceršnji kontekst zdi, da so bili z vsako njihovo izjavo izkoriščeni za potrebe Bulčevih uprizoritvenih strategij. Še več, ker so vse njihove izjave tudi podnaslovljene, ima gledalec skoraj občutek, da opazuje posnetek etnografske razstave.

Drugič Bulc mejo "svoje" nacionalne samopredstavitve prestopi tik pred koncem predstave, ko se v dvorani prižgejo luči, igralci pa stopijo na rampo. Gledalcem začnejo postavljati bolj ali manj intimna vprašanja, npr. "Koliko zaslužite na mesec?", "Imate kaj otrok?" in "Ali zagovarjate pravico do splava?" Ker to počnejo dolgo in nenavadno vztrajno in ker odgovore gledalcev komentirajo ali pa jih pospremijo celo s svojimi

lastnimi dovtipi, postane takšno preverjanje nacionalne identitete kmalu podobno improligi, torej nečemu, kar je namenjeno samo zabavi (igralcev in drugih gledalcev).

Slovenec Slovenca gori postavi tako ostaja nekje vmes – med produktivno komičnim in lahkotno zabavljaskim. Dokler nacionalno identiteto samo prikazuje, nezavedno odpira prostor tudi za refleksijo o njej; toda ko jo začne preverjati, zaradi načina, kako to počne, nenadoma zdrsne. Kar ostane na odru, so improvizatorski poskusi navezovanja stika z občinstvom, ki pri marsikom zbujejo nelagodje in z nacionalno identiteto nimajo dosti skupnega. Ali pač?

Tanja Petrič

Pretehtana tehtnost

Če statistično pregledam najbolj citirane stavke svoje kritike o knjigi Maruše Krese *Vsi moji božiči* iz marčne številke *Sodobnosti*, se zmagovalni stavek zagotovo glasi: “[...] (in včasih se res zdi, da tovrstne komisije delujejo vsaka v svoji vesoljski kapsuli brez monitorjev za komunikacijo).” Citiran je dvakrat v odzivu Tine Kozin, enkrat v Dnevnikovem zapisu Ignacije J. Fridl¹ in nanj sem bila nagovorjena v povezavi s člankom, ki naj bi bil še v nastajanju, da sploh ne omenjam vseh katekizemskih izpraševanj živo, ki so se vrstila po objavi omenjene kritike. Prav zato, ker verjamem v strokovnost komisij, njihovo teoretično podkovanost in profesionalni občutek za dobro literaturo, me je zmotil (in na to sem se s citiranim stavkom v resnici nanašala, vendar tega v okviru omenjene kritike nisem želela poudarjati), malce nerodni zatik ob žanrski opredelitvi Štegrove knjige *Berlin*. Čeprav že Tina Kozin, skupaj z mnogimi drugimi, v kritiki *Berlina*, objavljeni v *Literaturi*, izhaja iz očitno pomembne označitve dela za literarni hibrid – to samo po sebi sicer ni sporno in nima ničesar opraviti z literarno kvaliteto besedila –, me je, po pravici povedano, prav tukaj zmotila samovoljnost ene skupine strokovnjakov, ki tovrstno “izmuzljivost” tlači v esej (Šteger je, kot je znano, za omenjeno knjigo prejel Rožančevo nagrado), druga pa v kratko prozo (prišla je med predzadnjih pet nominirancev za fabulo). Ali ne gre potemtakem prav tukaj (in ne v primeru Krese, o katerem bom spregovorila pozneje) za redukcijo literarnega dela? In drugič: tako kot jabolko

¹ Fridl J., Ignacija: Afera “čista knjiga”, *Dnevnik*, 5. 4. 2008, str. 18.

Na tem mestu bi moral iziti odziv Tine Kozin na kritiko knjige Vsi moji božiči Maruše Krese, ki jo je napisala Tanja Petrič (objavljena je bila v tretji številki Sodobnosti). Ker pa Tina Kozin na izid številke ni počakala, temveč je pohitela in svoj prispevek objavila v Dnevniku (13. 5. 2008), namesto njenega odziva objavljamo odgovor Tanje Petrič. Ta bi sicer izšel v naslednji številki.

ni enako hruški, čeprav oboje sodi med sadje, tudi esej ne more biti enak kratki prozi oz. ožjim opredelitvam le-te, sicer ne bi bil več esej. Zatakne se, skratka, že pri določitvi "literarnosti", glede na to, da kar precej teoretikov uvršča esej med polliterarne žanre.²

Ne glede na rezultat se mi le zdi, da bi moral med strokovnjaki, ki izbirajo, obstajati konsenz, vsaj v najohlapnejših določilih, in dokler so nagrade pri nas, vsaj po nazivih sodeč, žanrske in ne hibridne, je ta kriterij očitno žanrska opredelitev. Tukaj se sicer postavlja vprašanje, ki ga je v svoji razvpiti kritiki Jančarjeve *Duše Evrope* odprl Matej Bogataj, po "bolj veljavni nagradi za esejistiko", ki bi mu lahko dodali morda še razmislek o "metanagradah", glede na to, da je "metažanrov" očitno dovolj in preveč.

S tem, da bi se omenjanje komisij povsem izselilo iz diskurza literarnih kritik, kot sem razbrala iz zapisa Ignacije J. Fridl, se strinjam le pogojno. Že od nekdaj so bile, tako kot nagrajena dela, izpostavljene tudi komisije, ki podeljujejo nagrade, njihove odločitve pa so bile tematizirane; glede tega je, če se že po vsem merimo z Zahodom, potrebnih le nekaj klikov po straneh referenčnih ameriških, angleških, nemških, francoskih in drugih spletnih časopisov in revij. Tudi stavek iz ocene Tine Kozin o *Berlinu* "[m]oje mnenje je, da esej vendarle ni tako protejska forma, da bi vanjo lahko zajeli Štegrova besedila, četudi se mu s katerim izmed fragmentov močno približa," je mogoče razumeti kot nestrinjanje z odločitvijo komisije, ki je avtorju podeljevala nagrado za esej, hkrati pa potrjuje zgornjo dilemo o žanrskih opredelitvah.

Tudi če se načelno strinjam s predlogom "o neomenjanju" komisij in če ta postane prvi člen nenapisanega kritiškega etičnega kodeksa, se ne morem strinjati z aplavdirajočimi stavki, kakršne je o *Sinjem stolpu* Tomaža Šalamuna v Literaturi zapisala Mojca Pišek: "S tega vidika moramo razumeti tudi Jenkovo nagrado, ki ni pripadla najboljši pesniški zbirki preteklega dvoletja, pač pa nekemu širšemu kontekstu Šalamunove poezije, morda celo samemu fenomenu pesnikove persone. *Summa summarum*, če literarno priznanje v kakršni koli obliki že kdo zasluži, je to prav Tomaž Šalamun." Torej, če prav razumem, sem pihnila mimo pri *summi summarum*. Moja *summa summarum* bi se morala zaključeno in enopomensko glasiti: nagrada je prišla v prave roke. Takrat bi verjetno

² dr. Janko Kos v svoji literarni teoriji esej umešča med polliterarne žanre, v Kmeclovi Mali literarni teoriji pa beremo, da gre za *didaktično književno vrsto*, "ki jo označuje poudarjeno osebna sodba in neženiranost, nesramežljivost v podajanju te sodbe, hkrati še težnja po splošnejši razumljivosti, nazornosti, duhovnosti". Kratkoprozni žanri pa se uvrščajo med "prave" literarne žanre, za katere veljajo splošne zakonitosti proznih literarnih besedil.

prejela rože in voščilo. Zapisala pa sem, in to je moja “sporna” *summa summarum*: “Vprašanje, ali je to res najprimernejša zbirka za literarno nagrado fabula, pa naj ostane odprto, ker bi bilo treba na fronto poklicati vse spregledane in nespreglede akterje na sceni. Pavšalna trditev v obliki obsojajočega zaključnega stavka bi namreč povzročila več škode kot koristi in bi se pridružila diskurzu vseh kategoričnih nergačev.” In toliko prahu! Kaj bi šele bilo, če bi napisala, da je nagrada prišla v napačne roke; to seveda sploh ni bil predmet moje kritike.

Ob natančnem in neobremenjenem pristopu k moji kritiki nagrajene knjige Maruše Krese je že na prvi pogled jasno, da se s teoremi spopadam previdno, relativizirano, s priznavanjem spolzkosti terena in morebitne radikalnosti nekaterih trditev oz. metod; na to eksplicitno opozorim in nemalokrat označim celo grafično – z narekovaji, poševnim tiskom, oklepaji, vrinjenimi stavki. To implicira “drugačno” branje in že vnaprej zavrže redukcijo pomena na enopomenske sodbe, ki vejejo iz interpretacije Tine Kozin. Da bi se tu zagovarjala za posamezne stavke, iztrgane iz širšega konteksta – pri tem ne mislim le na njihovo soseščino v odstavku, ampak predvsem na celoto –, se mi zdi povsem nepotrebno, zato pa lahko bralca na tem mestu “s hiperpovezavo” napotim na branje celotnega besedila.

Osrednji in najboljše deli kritike sproščeno, nenapadalno, celo zelo dobrodušno razlaga in osvetljuje avtoričine strategije upovedovanja, komunicira z njenim prejšnjim (novinarskim, pesniškim) pisanjem – to je povsem legitimno, glede na to, da se kar precej “nastavkov” za avtoričino delo najde v njenem prejšnjem ustvarjanju in, ne nazadnje, če obstajajo relevantni indici, tudi v njenem življenju. Jedro kritike, ki je v zapisu Tine Kozin povsem zvodenelo oz. se mu je premaknilo središče, v resnici posvečam predvsem vsebinski analizi dela in idejnemu konstrukt božiča kot “metafore življenja” – toda ne življenja, ki bi imelo kar koli opraviti z mano kot bralko, tudi ne življenja fiktivne pripovedovalke, temveč specifično avtoričinega življenja. In zdaj za dopolnilo svoje misli kličem na prizorišče prav tako za fabulo nominiranega Milana Deklevo z *Izkušnjami z daljavo*, pa ne zato, da bi kar koli sugerirala ali celo “podeljevala”, ampak le zato, ker se avtorja generacijsko v zgodbah (seveda spet z nujno generalizacijo) gibata v podobnem prostoru in času. Milan Dekleva v tem kontekstu ponudi tudi slikovito naslovno podobo, ki pravzaprav že sama pove to, kar želim pojasniti v nekaj stvkih. Seveda se strinjam, da avtobiografskost sama po sebi v leposlovju ni problematična (in tukaj mi res ni treba žugati s pozicije avtoritete), toda gre za to, da se meni kot bralki avtobiografskost ob branju *Božičev* ni

razprla in se ni, razen po bolj ali manj formalni plati, dvignila nad *samó* avtobiografskost. Zame je obvisela kot relikv, družinski album, dnevnik iz preteklosti, brez ambicije povezovanja z bralcem in odpiranja drugih področij resničnosti. Manjka globlja refleksija, *cajtgajst*, stik z mojim časom. Stik s časom, ki ni album, ampak multipleks. Ko Milan Dekleva govori o daljavi skozi optiko otroka in njegovega nemetaforičnega doje-manja sveta, odpira načelna, občečloveška vprašanja. Čeprav zgodba govori o preteklosti, ki jo je avtor morda celo napisal po svoji lastni izkušnji, verjetno o petdesetih ali šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ne gre za to. Zgodba namreč predvsem presega zakroženo spominsko pripoved, sili čez rob in se me poskuša dotakniti v mojih (današnjih) dilemah in moji človečnosti, ko me z daljavo poveže, da bi tudi jaz *doumela*, “kako večer je hip, ki se kar naprej vrača v zavest, kri in spomin”. Koliko mu ta povezava ne nazadnje tudi uspe, je vprašanje za novo kritiko, zato pa mi je toliko bolj žal, da literarna kritika velikokrat ne predvideva prostorsko širšega komparativnega pristopa.

Morda, kvečjemu to se mi lahko očita, od literature pričakujem preveč. Morda je moja pozicija za marsikoga preveč ambiciozna ali preveč idealistična, toda hvala bogu si jo delim s še nekaj akterji z literarnega področja, sicer bi še pomislila, da je ekscentrična. Zato me pomirjajo stavki Svena Birkerts iz eseja *Branje in stanje*; ob koncu je zapisal: “Tako je torej z literarno umetnostjo: čeprav nam ne more dati nikakršnega posmrtnega življenja, si v njenem kraljestvu odpotovanj pridemo na jasno s samim seboj na način, ki ga občutimo kot neverjetno trajnega.” Dokler namreč tu in tam naletim na dela, ki jim uspe, da me spravijo “na jasno s samo sabo”, pač (še) ne morem govoriti o izgubljenih iluzijah, kot ne moreš govoriti o izgubljenem dežniku, ki ga (še) imaš.

Razumljivo je, da je komisija, ki je podeljevala nagrado, brala drugače, a prav o tem sem slišala najmanj. Brala sem o vojnih napovedih in doživela dekonstrukcijo svoje kritike, ki je očitno pomembnejša od knjige. Toliko o boju za “čisto knjigo”. Razočarana nad navidezno dialoškostjo, pri kateri se kritiška relevantnost meri po tem, kako bučno kritik ploska komisiji, se umikam iz nadaljnega razpravljanja o stvari, ki bi že zdavnaj morala v predal z nalepko “veliko hrupa za nič”. Kot da nas ni že zgodovina (na)učila, kam pelje množično prikimavanje.