o gledališču

Ivan Urbančič V tričetrtinskem taktu

Umetniško dramsko delo
je zbrana beseda, ki
RAZ-KRIJE več, kot pove
in zamolči njegov avtor.

1. Razvidna dramska zgodba

O Jančarjevi drami *Veliki briljantni valček* je razširjeno mnenje, da je sodobna politična drama. Skoraj vse recenzije, kritike in razlage, ki sem jih bral, prikazujejo kot poglavitno njeno politično tematiko. Uprizarjala naj bi nekatere poglavitne politične razsežnosti našega današnjega sveta in našega prebivanja v njem, ki neposredno pri-zadevajo sam »notranji« ustroj naše današnje človeškosti. Ta nova slovenska drama potemtakem uprizarja politične in s tem družbene in osebne razsežnosti današnjega načina našega prebivanja v našem svetu. Seveda se nam ob tem brž zastavi vprašanje, kakšen osnovni značaj ima to njeno »uprizarjanje«. Gre tu morda za posnetek in odraz objektivne družbenopolitične stvarnosti, ali pa je treba to »uprizarjanje« razumeti kako drugače?

Moj premislek ne namerava biti izčrpna razlaga Jančarjeve drame, ampak v prvi vrsti poskus s premislekom izpeljanega razumevanja njene vpetosti v zgodovinski čas in prostor našega bivanja. Namreč tiste in takšne vpetosti, ki šele izvorno razkriva tisto, v kar je vpeta.

Svoj premislek začenjam pri tistem, kar je v tej dramski uprizoritvi najprej vidno in se tako rekoč kar vsiljuje naši pozornosti. To je njena uprizorjena zgodba, ki se zdi preprosta in pregledna. Neki Simon Veber, zgodovinar, se nekega ponedeljka zbudi v posebnem zavodu s čudnim imenom »Svoboda osvobaja«. Vanj so ga pripeljali in zaprli varuhi obstoječega družbenega reda zato, ker se je neprimerno obnašal. Širil je vstajniške in uporniške ideje in razglašal uporništvo in vstajništvo za edini človeka vreden način življenja. Kot zgodovinar je raziskoval življenje nekega davnega poljskega vstajnika Drohojovskega, ki da ga je po zadušeni novembrski vstaji na Poljskem leta 1830 prinesla pot tudi v naše kraje, kjer da so slabo ravnali z njim. Ta Drohojovski je baje ležal z zlomljeno nogo v jarku ob veliki cesti, po kateri so hodili ljudje, ne da bi se kaj prida zmenili zanj. Zaradi svojih lastnih vstajniških idej se je zgodovinar Simon Veber seveda z lahkoto, z velikim zagonom in razumevanjem vživljal v davnega poljskega vstajnika Drohojovskega in tako oživljal njegovo podobo. V Simonovem duhu se je ta podoba oblikovala v vzoren lik vstajništva in uporništva in ga opajala. Njegovo zgodovinarsko delo se je tako prepojilo z vstajniškimi idejami. Simon Veber je naš sodobnik, Slovenec, izobraženec, pripadnik slovenske humanistične inteligence. Poročen je z ženo Klaro. V zadnjem času se je vdajal opijanju in se je v svojih pijanskih ekscesih norčeval iz vsega, se posmehoval vsemu, posebno pa obstoječemu redu in politični oblasti. Jemal si je, skratka, pravico, da je »mislil drugače«, kakor je obstoječemu redu in oblastem povšeči. Je torej nekakšen disident. In zdi se, da se je takšno njegovo obnašanje stopnjevalo toliko bolj, kolikor bolj se je on opijal z onim vzornim likom vstajništva — Drohojovskim, ki ga je oživljal v svojem duhu. Kot tak je seveda postal sumljiv, in varuhi reda, ker ne prenesejo ne šal ne drugače mislečih, so ga lepega dne zaprli v poseben zavod, da bi ga tu prevzgojili. V zavod ga hodi obiskovat žena Klara, o kateri je rečeno, da je partijka, ki je na namig svojega očeta, višje partijske živine nekje v zgornjih regijah sistema, pristala na začasno internacijo svojega moža v poseben psihiatrijski zavod, da se bo streznil od svoje pijanosti, prenehal s svojimi ekscesi, si nekoliko odpočil in se ob pomoči zdravnikov in nege uredil. V vsem tem Klara ne vidi nič slabega. Toda v zavodu vladajo strašno čudne razmere. Ne ve se, kdo je bolj nor, pacienti ali osebje z upravo vred. V zavodu vladata Doktor in bolničar Volodja. Doktor, ki ga ima Simon za docela norega in se tudi nam zdi nor, kakor so tu vsi nori in blazni, je poslušno orodje politične ideološke policije, ki jo predstavljata v zavodu dva »izvedenca za metafore«. Ta dva z zastraševanjem in grožnjami pritisneta na Doktorja, upravitelja zavoda, in zahtevata od njega, naj Simona Vebra po hitrem postopku »ozdravi« njegovih blodnih idej. Po metodah svoje znanosti naj mu izpere možgane, izbije iz njih njegove posebne misli in družbeno nesprejemljive ideje. Ubije naj v njegovem duhu oživljeni lik vstajnika Drohojovskega. V vsem tem se seveda oglaša tudi neka aluzija na sodobno poljsko vstajo Solidarnosti proti vladajoči partijski polit-biro-kraciji in obenem na njeno nevarno nalezljivost pri nas, posebno med inteligenco. Doktor se sprva brani, vendar ne zaradi kakih moralnih zadržkov, ampak zaradi sitnosti, ki jih bo imel s tem delom in pa zaradi prenatrpanosti zavoda. Seveda pod pritiskom brž popusti zahtevi oblastnikov, kakor je že pri vseh prejšnjih primerih. Njegova naloga je pravzaprav spremeniti Simona Vebra v normalnega zavodskega norca, kakršni so tu vsi. To pa tako, da ubije njegovo osebnostno samosvojost, ki tiči prav v onem živem liku vstajništva in uporništva v njegovem duhu, torej v Drohojovskem. Naredi perfiden načrt, po katerem bo Simona Vebra »predelal« v nenevarnega zavodskega norca Drohojovskega in na ta način zničil Simonovo nevarno vstajniško samosvojost.

Simon Veber spozna, da ga hočejo tu razosebiti, ubiti njegovo samosvojost, grdo poseči v njegov jaz, ga pohabiti. To in sploh vse, kar se godi v zavodu, ga spravlja v strah in paniko. Zaman poskuša doktorja in bolničarja Volodjo, »primitivnega« dejanskega vodjo zavoda, prepričati, da je zdrav in normalen in da je njihovo početje zločin nad nedotakljivostjo človeške osebe. Niti svoji ženi Klari, ki ga hodi obiskovat v zavod, ne more odpreti oči, da bi videla, kaj se z njim in vsemi godi v zavodu. Kar ji pripoveduje, se nji zdi tako čudno, noro, neverjetno, nemogoče v dvajsetem stoletju, v pravno urejeni in napredni socialistični državi. In ker se ji to zdi nemogoče, ji Simonovo govorjenje zbuja le zaskrbljenost in strah za njegovo pamet. Zboji se, da se njenemu možu blede, da so paranoične blodnje vse tisto, kar ji pripoveduje, in je zato še bolj prepričana, da zares potrebuje zavodsko in zdravniško nego. Niti malo pa ne pomisli, da bi utegnilo biti tisto, kar ji pripoveduje Simon, tudi res. Simon in Klara stojita vsak na svoji strani zavodske ločnice: on *je »notri«*, ona *je »zunaj«*. In ker je »zunaj«, ne vidi tega, kar je »notri«, zato niti malo ne razume Simonovih besed in njegovega paničnega obnašanja. Nikakor pa ni mogoče reči, da drama prikazuje Klarino izdajo lastnega moža ali njeno sodelovanje v zaroti proti njemu. Klari je resnica zavoda kratko malo skrita, odtegnjena, ker ne more videti tistega, kar se ji na njenem mestu »zunaj« skriva. To dovolj razločno kažeta prizora I, 5 in II, 1, posebno pa tale odlomek njunega pogovora:

»KLARA *(vstane zgroženo):* Simon, kaj govoriš! Zberi se. Prosim te, človek, zberi se!

Simon umolkne, zakoplje glavo v dlani.

KLARA *(negotovo, tudi nekoliko splašeno):* Simon, dragi moj. Kaj se res več ne poznava? Sva si res tako tuja? Poglej me. Zakaj mi ne zaupaš?

Simon odkimava.

KLARA: Razumi me, spet moram reči: prosim, razumi me. Kako naj verjamem, da hočejo v dvajsetem stoletju, v državi, ki ima neko pravo, neke zakone, nekomu odrezati nogo samo zato, ker je bil, oprosti, pijanec, lahko rečem tudi alkoholik, ker si je izmislil nekaj šal, ker je nekaj pisal v svoj dnevnik?« (II, 1)*

Ločnica med »notri« in »zunaj« odloča celo o razumevanju elementarnih reči med dvema intimno bližnjima osebama,

* Navedbe označujem s številko dejanja in s številko prizora iz knjige: D. Jančar, Veliki briljantni valček, Cankarjeva založba, Ljubljana 1985.

kakor sta mož in žena. Vendar ne tako, da tisti, ki je »notri«, ne bi razumel onega »zunaj«, ampak samo tako, da tisti, ki je »zunaj«, ne razume onega »notri«. Simon namreč lahko prav dobro razume Klarino obnašanje in govorjenje, le ona ne more njegovega. In prav to dejstvo spravi Simona v skrajno paniko strahu in obupa, brezizhodnosti in osamljenosti.

Tako torej Simon Veber ostane v zavodu, ker zanj ni nobenega izhoda. Pritisk nanj se veča in po nekaj zapletih pride nazadnje do brutalnega »stalinističnega« posega, ki Simona pohabi in razosebi. Odrežejo mu zdravo nogo, obenem s tem pa izgubi tudi svojo osebno identiteto in postane v dobesednem smislu poljski vstajnik Drohojovski, celo govori po poljsko in tako zares postane norec med norci v zavodu. Kot tak ni več nevaren in lahko tipka svoje spise, če hoče. Po tej preobrazbi ga tudi strah ni več, kakor ga je bilo prej. Zdaj je takšen, kakor je tu vsak: individualist, kakršnega ni lahko najti, kakor reče dramatik o njih, in je prav zato tak kakor vsak, se pravi *nor*. Zavodska uprava spet zmaga, motnja je odpravljena, vse se uredi in v zavodu priredijo veliki gala ples, ker glasba in ples in sploh umetnost blažilno in terapevtično delujejo na prebivalce zavoda. Toda sredi plesa se pojavi v zavodu novi Poljak, to pot Frideric Chopin, in vse v zavodu se na novo začne, kakor vsak ponedeljek. Tu se vse zmeraj enako vrača, kakor se tričetrtinski takt Valčka zmeraj enako zavrti nazaj vase.

Kot že rečeno, je opisana zgodba drame tisto, kar je najprej vidno in kar se tako rekoč vsiljuje naši pozornosti. Ta teatrsko uprizorjena zgodba ima svoje lastno ospredje in ozadje, svoje globine in plitvine, svoje navideznosti in resničnosti, svoje rečene ali samo nakazane pa tudi nerečene in skrite stvari, strani, zadeve. Zato je ne jemljem kot káko zgolj ospredje, za katerim bi bilo treba iskati nekakšno *bistvo*, niti ne kot kak zgolj »material« ali snov, ki nosi neko višjo »idejo« ali »sporočilo«. Zdi se namreč, kakor da je celotna uprizorjena zgodba zavoda Svoboda osvobaja razširjena metafora, kot prenos nekega drugega in drugačnega pomena. Take metafore je kot prenose mogoče »prenesti nazaj« v njihove navadne in vsem razumljive besede. Takšna razvozlavanja metafor opravljajo literarni učenjaki, kritiki in drugi izvedenci za metafore. V Jančarjevi drami nastopata dva takšna »izvedenca za metafore«, kar je spet znotrajdramska metafora za političnoideološkega policista ali udbovca. Neki odlomek pogovora med starejšim in mlajšim izvedencem za metafore, ko ravno pregledujeta zasebne zapiske Simona Vebra, nam daje tudi namig o razumevanju metafore in obenem tudi namig o razumevanju same drame:

»STAREJŠI: Mislim, torej sem. Mislim, da nam tu nekdo podtika neko metaforo.

MLAJŠI: Metaforo?

STAREJŠI: Metafora ali zajebancija, to ti je eno in isto. To bi že lahko vedel.

MLAJŠI: Saj vem.

STAREJŠI: Veš ti moj kurac. *(Zmeraj bolj jezno).* Ampak, če se namerava kdo z mano, z nami zajebavati v teh težkih časih, bo grdo gor plačal.« (I, 2)

Če opisano dramsko uprizorjeno zgodbo zavoda v celoti in kakor se nam najprej in kar vsiljivo kaže, vzamemo kot metaforo političnosistemske ustanove za pohabljanje in razosebljanje političnih nasprotnikov režima, je po svoji grotesknosti res nekakšna »zajebancija«, kakor reče starejši udbovski izvedenec za metafore v sami drami. »Zajebancija« je tu metafora za metaforo kot semantično nespodobnost, ki — postavljena v celoti našega vsakdanjega bivanjskega prostora — dobi značaj bivanjske nespodobnosti. Taka metafora (namreč dramsko uprizorjeni zavod Svoboda osvobaja) je tedaj »gor vzeta« kot (avtorjev) subjektivni odraz objektivne družbenopolitične stvarnosti. Ker pa je to »zajebancija«, in to še v teh težkih časih splošne inflacije, splošne razmajanosti in drsenja vsega ter seveda splošne »stabilizacije«, naj bi subjekt takega subjektivnega odraza, namreč v našem primeru dramatik Jančar, »grdo gor plačal«, saj njegova subjektivnost grdo pači našo družbenopolitično stvarnost. Z njim bi bilo treba narediti nekaj podobnega, kakor so naredili z njegovim Simonom Vebrom: spremeniti, predelati to njegovo subjektivnost.

Toda če je že v sami naši drami vgrajeno porogljivo opozorilo proti takšnemu »razvozlavanju« metafore, moram zdaj v svojem premisleku drame vprašati, ali ne delajo morda takšnih metafor pravzaprav le različni izvedenci za metafore sami, ne pa umetniki. Trdim, da izvirni umetnik, pesnik, dramatik iz poslušnosti bitnemu izvoru besede imenuje in s svojim delom vsakikrat reče le stvar ali zadevo v njeni *resnici*, tj. *razkritosti* njene *biti* in izvorno *pre-nese* in umesti to resnico v ustvarjeno besedo, v umetniško delo, da sije tu kot lepota. To je njegova prav nič »metaforična« *metafora*. Vsaka *izvorno* rečena beseda je taka metafora. Pred očmi imam neki popolnoma nenavaden bitni smisel metafore. Z njim se nakazuje temeljna podvojenost bitnega smisla metafore.

Če pravim, da prej orisana in najprej vidna zgodba, kakor jo uprizarja ta drama, ni niti kak zgolj videz, za katerim bi bilo skrito bistvo; da niti ni zgolj snov za káko višjo idejo ali sporočilo, da ni subjektivni posnetek in odraz objektivne družbenopolitične stvarnosti in da tudi ni navadno razumljena metafora le-te, se zastavlja vprašanje, kaj pa potlej je. Trdim, da je to *skladba lepote* kot sijoče resnice, resda hude in strašne, kar odurne resnice. Zdaj ta trditev pove še zelo malo ali skoraj nič; ni pa je tudi treba razumeti kot káko najvišje vrednotenje Jančarjeve drame pri nas, ker to ni vrednostna sodba. Ta skladba ali zložba ima svojo lastno globino in višino, ozadje in ospredje, jasnost in zastrtost, bližino in daljavo, zemljo in nebo, mesto ali kraj in brezkrajnost. Premislek mora pustiti treznemu zanosu te dramske skladbe, da ga zanese v vse svoje razsežnosti in da iz take trezne zanesenosti v njene razsežnosti artikulira svoje razumevanje.

2. Biti zunaj in biti notri

Pravzaprav je nekaj čudnega v tem, da nam razsežnosti kakega umetniškega dela niso kar zlahka vidne in pregledne, da moramo z največjo zbranostjo prisluhniti samemu delu in se pustiti zanesti od njega, da bi se nam šele odkrile. Čudno je, da je za to potrebna celo neka posebna, iz dela samega prihajajoča zanesenost, ki se ji moramo prepustiti. Takšna zanesenost nas pravzaprav zanese iz vsakdanje navadnosti našega stanja pri stvareh in zadevah v neko docela nenavadno in nevsakdanje stanje pristojnosti pri tistem, kar nas srečuje in (pri-)zadeva. Tedaj se nam nenadoma VSE in VSAKO nekako razkriva v čudni ali celo grozljivi resnici svoje biti. Takšna naša zanesena, ek-statična stanja pristojnosti pri stvareh in zadevah sveta našega prebivanja in pri lastnem bitju v svetu so pravzaprav posebni in izjemni načini našega prebivanja v svetu. Teh zanosnih in ekstatičnih *stanj* pri-stojnosti pri odprti resnici biti stvari, zadev, bitja sedaj torej ne razumem kot kaj znotraj-psihičnega in subjektivnega. Nasprotno, taka ek-staza ali zanos je ravno »biti-zunaj-sebe«, »ves-iz-sebe«, *v svetu*, pri razkritih stvareh in bitjih. In ravno dela umetnosti in poezije izžarevajo tak zanos in ekstazo, ki nas lahko zanese v ek-statično stanje pri-stojnosti pri bistveni, tj. nenavadni, nevsakdanji, čudni in grozljivi razkritosti *biti* vsega, kar nas v delu umetnosti, npr. v dramski umetnini, srečuje. Umetniško delo nas tako zanese v razsežnosti svoje skladbe lepote kot sijoče resnice vsega prikazanega.

V Jančarjevem Valčku je na koncu nakazan tak dogodek pristne umetnosti. Sredi plesa, ki so ga priredili v uprizorjenem zavodu Svoboda osvobaja, z okornim vrtenjem prebivalcev zavoda, z diletantsko in monotono Emerikovo glasbeno izvedbo, se kar naenkrat zgodi nekaj drugega, nenavadnega, nevsakdanjega: pristna umetnost: »Sijajna, najboljša izvedba,« pojasnjuje dramatik in dodaja: »Nihče se ne gane. Vsi stojijo negibno.« Prebivalci zavoda so na poseben način presunjeni in zaneseni, obstanejo kot zamaknjeni. In to se zgodi sredi zavodske velike prireditve. Tu je umetniška slikarska razstava del domače umetnice Ljubice; tu je glasba z domačim izvajalcem Emerikom; tu je ples kot neposredno umetnostno udejstvovanje vseh navzočih. V svetu zavoda očit-

no zelo cenijo umetnost in poezijo, se zavedajo njene vrednosti. Volodja kot glavni v zavodu izrecno pravi:

»Ples je terapija. Ples je družabna zabava. Ples krepi medčloveške stike. Je tudi zdrav. Človek se ob glasbi dvigne. Človek mora imeti rad dobro šalo, ples in glasbo. Kdor ima to rad, ni nor, kakor so tukaj vsi nori in blazni . . .« (III, 4)

Popolnoma bi zgrešili smisel teh besed, če bi jih imeli samo za demagogijo oblastnika, ki umetnost na tak način zgolj zlorablja za oblast nad podrejenimi; ki se polašča z njo celo njihovih duš, po znameniti tezi o umetnosti kot inženirstvu duš. Zgrešili bi, če bi menili, da so Volodjeve besede le rovtarsko cinično norčevanje primitivnega oblastnika, ki sam pri sebi o umetnosti sploh ne misli tako. Nasprotno, Volodja zares tako misli, govori celo iz lastne izkušnje in lastne potrebe po umetnosti. To je v drami nakazano že na začetku. Volodja ima rad dobro šalo, ples in glasbo, rad ima umetnost. Zato se tudi sam prvi zavrti v plesu. Ne stoji kot kak oblastnik kje zgoraj. Med svojim plesom zakliče Doktorju:

»To ti je terapija, a doktor? To je zdravje! En dva tri, dva dva tri. Tak špil se mora končati s plesom. Moj špil.« (III, 4)

In proti koncu plesa pove:

»Tako. Lahko bi končali za danes. Vse smo uredili. Vse smo pospravili. Vsi smo notri. Lepo se razumemo. Ni bilo lahko. Trdo in umazano delo je za mano. Priznam, nekoliko sem utrujen . . . Lep ples je bil. Enkrat se še zavrtimo, pa spat.« (III, 4)

Umetnost, posebno še, če jo sprejemamo na najvišji način, namreč tako, da nas potegne za sabo, res dviga človeka, tudi Volodjo, kakor sam pravi. Dviga v posebno *stanje opojnosti*, v katerem se nekako rešuje norosti in blaznosti in nemira in rovtarstva, ki vladajo v svetu Zavoda Svoboda osvobaja. Umetnost blaži in plemeniti človeka, njen čudežni opoj ga pomirja v nemiru sveta, mu naredi ta sicer neznosni svet za življenje znosen, ga dviga visoko nad vsakdanjost. Opoj umetnosti je zares katarzičen. In da prinaša umetnost samosvoj *opoj*, je seveda res. Oton Zupančič je svojo poezijo imenoval »Čaša opojnosti«. Že zdavnaj so raziskovalci ugotavljali ne le psihološke, ampak prav fiziološke učinke opojnosti, ki jo prinaša umetnost. Katarzičnosti umetnostnega opoja so že zdavnaj pripisovali prav obojestranske duševne in telesne blažilne in zdravilne, terapevtične učinke. Vse to je res, in Volodji odrekati takšno resnično potrebo po umetnosti, bi bilo krivično. In odrekati značaj umetnosti vsemu tistemu, kar nastopa na velikem gala plesu v svetu našega zavoda Svoboda osvobaja, čeprav je videti še tako onemoglo in zaplotniško in diletantsko in smešno, ne bi bilo prav. Če so Ljubičine slike morda le diletantski zmazki, če se pianistu Emeriku tresejo roke in ne spravi skupaj več kot monoton ritem valčka, če so plesalci morda nekoliko okorni, če se Volodja izraža nekoliko rovtarsko, kot kak vol-vodja — kdo bi te do groteskности povečane nepopolnosti v svetu našega zavoda smel prestrogo soditi. Vse, kar človek spravi skupaj, je zmeraj nepopolno; je pač človeško, ah le prečloveško, mar ne! In vsi smo V, vsi smo notri, tudi naša drama je notri in zato le nekaj čudno jeclja o nekakšnih metaforah in specialistih za metafore in nas opaja s svojim teatrskim cirkusom. Toda naenkrat in nepričakovano, tako rekoč nenapovedano se zgodi: »Sijajna, najboljša izvedba« — in vsi obstrmijo, vse, ves ples tega sveta zavoda obstane, ko zazveni Veliki briljantni valček, ki ga nenadoma zaigra sam Chopin. Zgodi se tako rekoč izvorna glasba.

Dogodek pristne glasbene umetnosti sredi tiste zaplotniške, provincialne, diletantske zavodske umetniške prireditve, kakor je uprizorjen na koncu Jančarjeve drame, sem sedaj posebej omenil zato, ker daje neki namig o tem, kako se dogaja pristna umetnost. Morda je podobno tudi z Jančarjevo dramo Veliki briljantni valček? Da je namreč provincialna zavodska teatrska prireditev in nenadoma tudi dogodek pristne umetnosti, bleščeč blisk sijajne pristne dramske umetnosti? Taka dvojna možnost sedaj najbolj privlači moj pogled.

Prejšnji premislek nakazuje neko temeljno dvojnost bitnega smisla umetnosti, torej načina, kako nas umetnost srečuje in zadeva. Njena ek-staza je prav »zunaj-sebna« pri-stojnost pri razkriti čudni in grozljivi biti vsega in vsakega, kot odprtost zanjo. V taki zanosni in pretreseni ek-statični pri-stojnosti je človek »ves-iz-sebe«, je ves zunaj sebe, *ves je v . . .*, namreč v svetu pri razkrivajoči se biti stvari in zadev, pri razkrivanju svoje lastne čudne biti — svojega čudnega in nevarnega prebivanja v svetu. Videti je, da se torej resnica ali razkritost nevsakdanje, čudne in grozljive biti vsega in vsakega, vključno vsakega od nas, do-godi in pride le, ko smo zares in *popolnoma v . . .*, popolnoma notri, namreč *v svetu.* Eno od poglavitnih žarišč, če ne kar edino in edinstveno žarišče Jančarjeve drame, je tak čudni *»biti notri«, »biti v«*, ki je v vsem poteku drame omenjen le štirikrat, ki pa kljub temu daje vsemu dogajanju v nji neko lastno vidnost in težo. Že na samem začetku drame, ko se Simon Veber, glavni »junak« drame, zbudi v zavodu iz svojega pijanskega sna, vprašujoč: »Ali sem v . . . v . . .?«, mu reče Volodja, presegajoč smisel njegovega vprašanja: »Si, ja, si *v*, zdaj si pa res *v*.« In v zadnjem prizoru igre pravi spet Volodja: »Nihče ni od zunaj. Vsi smo notri. Vsi smo *v*.«

Toda čeprav smo vsi *v*, je vendarle mogoče »biti v« na različne načine, ki jih drama uprizarja in o katerih bom še govoril v nadaljevanju. Zdaj moram najprej pokazati temeljno dvojnost umetnosti. Umetnost je namreč tudi prej naznačeni *opoj* in *stimulator* življenja v svetu našega zavoda. Je posebna katarza, blažilo in pomirjevalo; je zadovoljevanje neke bistvene potrebe človeka. Opoj umetnosti pomirja, ureja, blaži, očiščuje človeka norosti in blaznosti — je posebna katarza. Z umetnostjo človek pozabi na svoje križe in težave, na svet, v katerem prebiva. Prestavljen je tako rekoč v neke »višje sfere«. O tem lepo govori Emerik v pogovoru z Volodjo:

»VOLODJA: . . . Povejte mi raje, kako je bilo, ko ste igrali z *(brezhibno izgovori)* Bernsteinom. (. . .)

EMERIK: Bilo je . . . nikogar nisem videl, samo dirigentov obraz, njegove blage oči . . . zdelo se mi je, da ne on ne jaz, pa ves orkester, da sploh nismo na zemlji, ko da smo na drugem planetu . . . ah, oprostite, glasbeniki ne govorimo radi o glasbi, ne znamo tega razložiti, to je drugače . . .

VOLODJA: Čudovito pripovedujete, to na drugem planetu, to ste lepo povedali.

EMERIK: Ko da dvorana nima sten, ne oken, ne vrat . . . vse je lebdelo v kozmičnem prostoru . . . samo glasba, ki vse razblinja in hkrati veže . . .

VOLODJA: Nedopovedljivo.

EMERIK: Res, besede so za to premalo.« (II, 4)

Odlomek kaže, v čem je pravzaprav *bistvo* opoja umetnosti: človeku odtegne in zagrne njegov dejanski svet prebivanja in njegovo dejansko prebivanje v njem. To je brezdanje nasprotno prej prikazanemu *zanosu* umetnosti. V *opoju* umetnosti je človek tako *v . . .*, namreč biva *v* svetu na tak način, da pravzaprav ni več pristno *v*, ampak je mahoma nekako zunaj, nekje visoko v kozmosu, ne več na zemlji. Lebdi opojno v kozmičnem prostoru. To je res čuden način onega »biti v«, namreč v svetu. Emerik je očitno na tak način *v*, da ravno ni odprto pri-stojen resnici (razkritosti) svojega »biti v« in resnici sveta, v katerem je. Opoj umetnosti mu resnico *skriva* in skrivanje resnice je ravno laž, tako da ga umetnost drži v hudi laži. Ubogi Emerik že ob samem spominu na opoj umetnosti kar oslepi in nič več ne vidi, kaj se pravkar z njim in okrog njega dejansko godi. Ne vidi, da mu Volodja perfidno pravkar nastavlja zelo realno past, da mu moli nevarne limanice, na katere se bo kaj kmalu ujel kot neumen ptič. Čeprav je Emerik *v* svetu našega zavoda, je notri tako, da ravno ni pristno *v*, ampak je na neki način zunaj. In prav zato, ker ni pristno *v*, ker je le nepristno *v*, se mu tudi ta svet njegovega prebivanja ne odstre, ne pokaže takšen, kakršen v resnici je. Ravno opoj umetnosti je tisti, ki mu zakriva resnico, ker ga pusti lebdeti v kozmičnem prostoru, nad zemljo itd.; skratka: ker ga iz njegovega »biti v« dvigne ne-

kam ven in je sedaj tako notri, da je pravzaprav zunaj, kar je seveda laž. In ker je ravno opoj umetnosti tisto prikrivajoče, ki vse razblinja, kakor reče sam Emerik o svojem stanju, lahko sedaj že zaslutimo, zakaj s takšno prizadevnostjo gojijo umetnost v svetu našega zavoda, da prirejajo razstave in velike glasbene in plesne prireditve, gradijo zanjo cele gradove (Cankarjeve domove) itd. Mar ne zato, da bi prebivalcem sveta-zavoda ostala zagrnjena bistvena resnica svojega »biti v« in prav tako tudi resnica svojega sveta prebivanja in bi jim bilo življenje v tem svetu-zavodu znosno, življjivo? Spet pa moram izrecno zavrniti videz, kakor da je to zloraba umetnosti v svetu-zavodu Svoboda osvobaja. Ne, v tem našem svetu-zavodu JE vsa umetnost in poetičnost sama taka. Ni namreč taka le tista, ki jo prizadevno goji in prireja vodstvo tega sveta-zavoda, ampak je taka tudi tista, ki nastaja tu »spontano«. Taka je npr. umetnost in življenjska poetičnost Ljubice. Slikala je »čudoviti impresionizem, nežne jesenske barve, pastelne . . .«, kakor zvemo iz Doktorjevih besed (III, 1). Lebdela je v teh svojih čudovitih impresijah. Ko pa so pohabili »njenega ljubega« — Simona —, je v histeriji popackala te svoje slike z rdečo barvo. Vendar nikoli ni s svojo umetnostjo zares zagledala sveta-zavoda v njegovi bistveni resnici. Za vse zlo in hudo tega sveta je zato le moralistično krivila vodstvo, upravo, Doktorja in Volodjo. Kričala je, da je treba Volodji, temu Satanu, Tilniku itd., odpreti lobanjo in vzeti ven tisti kos granate, ki da mu je tam ostal že od vojne. Jezikala je, da ona že ne bo molčala pred tem frajerjem Volodjo. Doktor kot upravnik zavoda se ji je moralistično gnusil in se je zgražala nad njim. Itd. (Glej II, 7.) Ves življenjski in umetniški lirizem Ljubice je dež in veter, jesen in vse rumeno, žalost in solze, »mokro cveteče rožce poezije«, angleščina in druga eksotika, ljubimkanje, hrepeneče-otožno in tesnobno sanjarjenje ob oknu — vse kot način samoopojnega uhajanja ven, bega ven iz sveta-zavoda. Vse to *je* le kot način zapiranja v opojnost lastnega otožnega hrepenenja in tako način *nepristnega* »biti v«, ki zakriva svojo lastno grozljivo resnico in grozljivo resnico sveta svojega prebivanja in nevarne biti vsega, s čimer se srečuje v tem svetu. Takšno stanje Ljubice uprizarja predvsem prizor Ljubice in Simona (II, 3). Iz tega in tudi iz drugih prizorov se Ljubica kaže kot tip sodobne krhke, nervozne, nevrotične, histerične in zlagane ženske. Simon nekaj časa sledi njenemu čebljajočemu in zasanjanemu lirizmu s sanjarjenjem o jeseni, kostanjih, mladem vinu, vabilu, sprehodih ipd. Nenadoma pa ne more več in izbruhne:

»SIMON *(sprva izbruhne, potem govori zmeraj tiše):* Zunaj je zunaj, je zunaj. Notri je notri, je *v*. Ko sem prišel, ko so me pripeljali, je rekel Volodja, zdaj si *v*. Torej sem *v* in oba sva *v* in to je čisto drugače. Med zunaj in *v* so vrata, ko stopiš skoznje, se vse zdrobi. Tebi so se tudi vse besede skrhale. Meni se, ko se ne morem ganit, tak pritisk je, da se tu notri, tu pod lobanjo, vse drobi, kako držati skupaj ta porcelan, kaj storiti, da se ne sesuje. Ljubica? Kaj misliti? Na oktober, na mlado vino, na listje, ki ga je polno povsod po gozdovih?

LJUBICA: Nič misliti . . . šivanje tega dežja skozi okno gledati . . . tesnobo v prsih poslušati . . . in ne bom več jokala, tu ob oknu bom sedela . . . še prej, še preden bova šla po kostanje, pa bova plesala. A ne da bova?

SIMON: Bova. In Emerik bo igral, kot je igral z . . . Bergštajnom.« (II, 3)

Simonove besede dovolj jasno nakazujejo, da se on zdaj kratko malo ne more rešiti onega svojega usodnega *»biti v«* s hrepenečim in otožnim sanjanjem o oktobru, jeseni, kostanjih, mladem vinu, jesenskem listju v gozdovih, z otožno hrepenečim vzdihovanjem ob oknu in podobnimi poetičnostmi. On je nevrnljivo *v*, namreč v tem našem zgodovinskem svetu-zavodu, in je tu tako, da se mu začenja svitati in odpirati njegova dotlej skrita, zagrnjena, grozljiva in dejansko ogrožujoča resnica. Zato je proti Ljubici najprej kar izbruhnil, nazadnje pa je postal do nje prizanesljivo in ljubeznivo ironičen. Zato namesto »z Bernsteinom« reče, posnemajoč Volodjevo »rovtarsko« ironijo: »z . . . Bergštajnom«. Ljubičine besede pa kažejo, da ona pravzaprav ne vidi resnice tega svojega sveta; ne vidi, kaj se godi s Simonom, ko ga nagovarja za ples. Vsega tega ne vidi, ker lebdi zmeraj nekje *»zunaj«*, v oblakih brezbrežnega kozmičnega prostora, in ji zato ostaja skrito to, kar *je* »notri«, čeprav ona »je notri«.

Simon je že izkusil:

»Zunaj je zunaj, je zunaj. Notri je notri, je *v*. (. . .) Torej sem *v* ín oba sva *v* in to je čisto drugače. Med zunaj in *v* so vrata, ko stopiš skoznje, se vse zdrobi.«

To so odločilne besede Jančarjeve drame, ki zarisujejo in kažejo tisti čudni ris in čudno ločnico, ki ločuje med »zunaj« in »notri«, tisto pregrajo in vrata prehoda med njima, kjer »se vse drobi«. Prehod na tej ločnici je kot blisk, ki najprej kar boleče zaslepi in obenem osvetli vse in vsako v tem svetu-zavodu in ta svet sam, da se pokaže tak, kakršen v resnici je. Blisk tega prehoda med zunaj in *v* je bistvena svetloba Jančarjeve drame. Kdor je enkrat tako *v*, vidi tudi, da ni mogoče nikamor ven, ker ni nikjer nobenega pristnega zunaj. Zato je treba to »dejstvo« drame, namreč ta uprizorjeni *v*, premisliti s posebno pozornostjo in iz njene celotne razsežnosti.

Najprej je treba opozoriti na pomembno dejstvo, da v drami vidita in izrečeta to pregrajo in ta prehod med zunaj in notri samo Volodja in Simon. Če to prezremo, ne moremo primerno razumeti teh dveh likov. In čeprav so vsi drugi prebivalci — množice — zavoda *v*, vendarle ne pričajo izkušnje te pregraje in prehoda med zunaj in *v*. Drugi so *v* tako, da o tem nimajo pojma, in so nepristno *v*. So v neresnici o sebi in o svojem svetu prebivanja. Vprašati moram izrecno, kaj je pravzaprav ta *prehod*, kaj so ta *vrata* med zunaj in notri, ki so takšna, da se ti vse zdrobi, ko stopiš skoznje? Kaj pomeni to »zunaj« in »notri«, kaj pomeni biti zunaj in kaj biti notri? Kaj se pravzaprav zdrobi pri prehodu skozi ta vrata?

Da bi si utrl pot k odgovorom na gornja vprašanja, je sedaj potreben kratek »metodičen« premislek. Ko prisostvujem teatrski dramski predstavi, se ne menim v prvi vrsti za vso tisto mnogotero scensko ropotijo in teatrski cirkus kot tak, za igralske veščine predstave, za režiserske prijeme, za dialoško zgradbo dramske predstave itd., ampak sem ves čas predvsem pri njeni stvari sami: pri uprizorjenem in *razkrivajočem* se svetu. Prizadeva me razkrita *bit* vseh njenih stvari in zadev, kar pomeni tudi razkrita bit besed, kretenj, gibov, scen, živih oseb in vsega, kar tu nastopa, saj se prav z bitjo in resnico vseh teh medsebojno povezanih stvari in zadev in bitij in dogodkov dogaja svet v svoji resnici. V tem je bistvena razlika med časopisnim poročilom in umetniško dramsko predstavo. Ta me *po svojem zanosu* lahko zanese v pri-stojnost odprtosti za resnico biti vseh stvari, zadev, bitij — sveta: človekov izvorni *»biti v«* izostri v izrecni pristni *»biti v«*. Toda *tak zanos umetnosti* je stopnjevana in izostrena *treznost*, ki obvladuje opoj umetnosti. Vemo pa že, da je temeljna podvojenost umetnosti v našem svetu neodvrnljiva. Opoj umetnosti pa ravno zagrinja resnico sveta in čudno, grozljivo bit stvari in bitij s tem, ko dviga človeka iz onega pristnega *biti v* (namreč v svetu in pri resnici ali razkritosti stvari) v neko »nadzemsko kozmično lebdenje«, ki vse razblinja. In zdaj sem dosegel spet točko, na kateri se lahko vrnem k svojim prej zastavljenim vprašanjem o Jančarjevi drami, posebej onega v nji uprizorjenega *»biti v«*. Držati se moram čvrsto v največji treznosti *njenega zanosa* in v njeni teatrski scenariji in besedju zaprtega posebnega zavoda v nekem zunanjem okolju zagledati po nji pred-stavljeno in razkrito *resnico njenega* sveta samega in resnico dveh temeljno različnih načinov človeškega prebivanja *v* njem. Namreč sveta zavoda kot mesta človeškega prebivanja *v* in tega prebivanja samega, kakor ju uprizarja ta drama sama. *Prehod* med tema različnima načinoma prebivanja v zavodu-svetu so ona vrata zavoda med notri in zunaj. Stopiti skozi ta prehod se pravi: iz *opojnega* lebdenja nad zemljo v kozmičnem prostoru, ki zagrinja in prikriva grozljivo resnico pozemskega zgodovinskega sveta in lastnega zgodovinskega prebivanja v

njem, *strezniti se* pred razkrito grozljivo resnico *sveta* svojega prebivanja, pred razkrito grozljivo in nevarno resnico lastnega *prebivanja* v njem, pred grozljivo in grozečo bitjo vseh *stvari in zadev*, ki te srečujejo v tem svetu. Ta prehod je seveda nenaden in zaslepljujoč, pretresljiv blisk resnice, ki zdrobi ves krhki porcelan laži lebdenja visoko nekje *zunaj*, ki ni nič drugega kot nepristni, z lažjo obdani opojni način *biti v*. Skrajšano rečeno: vrata zavoda so »samo« prehod med stanjem v laži in stanjem v resnici, med prikritostjo in razkritostjo sveta. Šele pristno *biti v* nas zanese v trezno stanje pri-stojnosti pri grozljivi resnici sveta, pri grozljivi resnici in nevarnosti lastnega prebivanja v njem, pri grozljivi in nevarni biti stvari in zadev, ki nas srečujejo v tem svetu. Šele ko se je Simon Veber iz svoje pijanosti — opoja — tako zbudil *v*, ko je bil *zares v*, kakor mu je povedal Volodja, mu je vzniknila pred očmi resnica sveta in ga pretresla, čeprav je še ni razumel. Ograja zavoda je ločnica med nepristnim in pristnim *»biti v«*.

Ni nujno, da opoj takega lažnega zunaj kot načina *biti v* nosi samó umetnost. Lahko ga nosi tudi Ljubičina nevrotična poetičnost: žalobno hrepeneča zasanjanost in — kot dopolnilo le-te — izbruhi jezikavega moralizma, nevrotizma ali histerije. Lahko je to opoj oblasti, kot pri obeh izvedencih za metafore, ki mislita, da sta zunaj in da vladata zavodu, nazadnje pa morata z vsemi skupaj plesati *v* zavodu, ker sta *v*. Lahko je to opoj znanosti, kot pri Doktorju, ki ne vidi resnice dogajanja. Lahko pa je tudi opoj upora in vstajništva, kot pri Simonu, ki ima posebno hudo streznjenje od te »opojnosti«. Lahko je to biblijska vera kot pri Savlu Pavlu. Ne nazadnje pa je ta opoj lahko kratko malo norost in blaznost na mnogotere, vendar ne klinične načine, kakor pri večini prebivalcev »zavoda«; lahko je to njihovo delo, kariera (kapetan) itd. Skratka: to je opoj vsega tistega plesa in dela v svetu-zavodu.

Toda celo sama Jančarjeva drama, natančneje: ta dramska umetniška predstava in prireditev s svojim teatrskim opojem zastira bistveni smisel uprizorjenega »zavoda«, njegovih »vrat« med »zunaj« in »znotraj«, *prehoda* skozi ta vrata itd. Zakaj to, kar drama uprizarja, neposredno zadeva tudi nas same in njo. Opoj teatrske dramske predstave nam je zakril bistveno resnico onega *»biti v«*, ko nam ga je pričaral kot hudo nasilje nad Simonom Vebrom, kot odvzem svobode, kot zapor in sploh kot nekaj skrajno nedopustnega in vsega obsojanja vrednega. Šele v skrajni treznosti njenega umetniškega zanosa se zgodi razkritje — resnica — tega »zavoda«, njegovih vrat in prehoda skoznje, resnica onega *»biti v«* — in s tem seveda tudi vsega drugega. Zdaj vidimo, da je ono *»biti v«* zares *edinstvena* možnost dogajanja resnice, možen edinstven način prebivanja v (svetu), ki ga označuje pristojna odprtost pri-hodu grozljive resnice — razkritosti — sveta, nevarnosti svojega lastnega zgodovinskega prebivanja v njem in tudi grozljive, nevarne biti vseh stvari in zadev in bitij, ki jih človek kot prebivajoči srečuje v tem svetu. Ta *»biti v«* je edinstvena možnost človeškosti, je sprostitev zanjo iz omejenosti in zaprtosti, in prehod vanj je prav blisk resnice, ki človeka lahko boleče pretrese, pohabi in celo zdrobi, lahko pa tudi odreši, sprosti in okrepi. Zato najbrž ni primerno rêči nasploh: resnica je za človeka boljša kakor laž, ampak je primerneje treba reči: kakor za koga. Ampak najmanj je ta »kakor za koga« stvar okusa ali poljubnosti ali teoretiziranja. Zmožnost za resnico je v neki nenavadni človeški *moči*. Tako je zdaj očitno: če Simon Veber ne bi bil prišel *v*, brez takega pristnega in pri-zadevajočega *»biti v«*, ne bi bil nikdar zagledal bistvene resnice svojega sveta prebivanja. *Kako* je prišel *v*, je pri tem drugotno vprašanje, prvo je, da je prišel *v*. Tako da se je šele s tem svojim prihodom *v* nekako začel zares učlovečevati, se bližati *skrajni možnosti svoje človeškosti:* svojega prebivanja v svetu, ki je vedno *zgodovinski*. Težko bi rekli, da je v tem kaj nedostojnega ali slabega, čeprav se Simon počuti v tem stanju skrajno klavrno.

Simon Veber je seveda bil že prej v tem istem zgodovinskem svetu, vendar je bil nepristno *v*, in zato se mu grozljiva resnica lastnega sveta prebivanja ni razodela, kakor tudi resnice svojega lastnega prebivanja v njem ni zagledal. Bil je *opojen* s svojim vstajništvom in uporništvom. Svojega sveta prebivanja ni videl v njegovi *»zavodnosti«*. Ravno v tej »zavodnosti« sveta je dramska pred-stava in/ali sij njegove resnice. Zato teatrsko uprizorjena podoba zavoda Svoboda osvobaja pravzaprav ni kaka posebna psihiatrična klinika, ni norišnica, ni kaka posebna ločena ustanova, zunaj katere je normalen svet in prosta družba. Zato tudi njegovi uprizorjeni prebivalci niso niti klinični norci niti arestanti in zato tudi niso realno zaprti v káko posebno ustanovo. Njihova uprizorjena norost in blaznost torej nista izraza kake duševne bolezni. Oni sicer so v tem svetu-zavodu, vendar tako, da opojeni plavajo nekje visoko nad zemljo, v kozmičnih prostorih svojih »svetov«, ki jim zakrivajo grozljivo resnico lastnega zemskega in zgodovinskega sveta prebivanja. Od tod je treba razumeti tudi dramatikovo izrecno in podčrtano opombo v opisu glavnega prostora zavoda, ko pravi:

»Zato morda tudi ni odveč opozoriti, da to ni blaznica, s katero ne moremo imeti nobenega opravka.« (I, 3)

To opozorilo nas obenem svari pred prenagljeno razlago te drame kot različice npr. *Leta nad kukavičjim gnezdom* ali kot sorodne npr. *Artaudovemu* gledališču, drami *Petra Weissa* in drugim, o čemer smo lahko brali v zvezi z Jančarjevo dramo. Vse take literarne komparacije nujno prezrejo bistveno dejstvo umetnosti, da je namreč vsako pristno umetniško delo edinstveno, nezvedljivo in enkratno. Pristen način biti umetniškega dramskega dela je *samoobsebnost*. Zato ima tudi vsako izvorno dramsko delo svojo lastno, edinstveno in enkratno *dramatiko*. In to naj bi bila prva stvar premisleka kakega umetniškega dela. Občudujemo in vonjamo zmeraj le kak faktičen, enkraten in neponovljiv cvet, ne briga pa nas pri tem niti njegov vrstni in rodovni pojem niti njegova formalna struktura. Ta je stvar popolnoma drugačnega odnosa. To je stvar posebnih izvedencev in strokovnjakov.

3. Norost in blaznost

V prvem razdelku tega premisleka sem omenil, da Jančarjeva drama uprizarja in razkriva nekatere poglavitne *politične* poteze našega sveta, ki neposredno zadevajo naše osebnostne in družbene razsežnosti in se tičejo naše človeškosti same. Toda dosedanji premislek vsega tega še ni tematično razvil. In še to, kar je dosedanji premislek razvil, kaže dvomljivost trditve, da je Jančarjev Veliki briljantni valček politična drama. Morda je ta trditev preuranjena in preveč poenostavljajoča, še posebej, če politiko in političnost razumemo v našem današnjem vsakdanjem smislu. V tem smislu bi bila Jančarjeva drama spet ena v vrsti mnogih, ki le na poseben način in s posebne strani prikazujejo neke poteze sicer že na mnoge načine obdelanega in znanega politično totalitarnega nasilja stalinizma v njegovi sodobni civiliziranejši podobi. In, kakor pravijo, je za to razvitejšo in civiliziranejšo obliko politično totalitarnega stalinističnega nasilja značilno to, da svojih »nasprotnikov« in drugače mislečih ne ubija več fizično, ampak jih skuša le osamiti, izločiti, izgnati, razosebiti in tako narediti neškodljive. Pri tem početju da ni več tako množičen kot nekoč, postal da je selektivnejši, perfidnejši in natančno izvoha le tiste, ki so mu nevarni, taki pa so zmeraj in v vseh segmentih družbe le redki posamezniki, ki se jih kot norce lahko pošlje v posebne zaprte zavode na »prevzgojo« in v predelavo in v izolacijo od vsega »normalnega« prebivalstva, se jih na mnogotere načine onemogoča v razvoju, delovanju, širjenju svojih spoznanj, se jih izžene itd. Po takem gledanju bi se tudi Jančarjev Veliki briljantni valček uvrščal v današnjo politično dramatiko in izpolnjeval tako to posebno trenutno gledališko modo, v kateri rastejo take drame vsepovsod kot gobe po dežju. Jančarjeva drama bi bila potemtakem le poseben

avtorjev posnetek in odraz tega razvitejšega stalinizma. Že res, da bi ji lahko pripisali tudi še káko potezo česa drugega, bajali o njenih metaforah in njeni magiji in prenesenih avtorjevih izkušnjah, o sanjah in bolečinah in norosti njenih oseb, o njenih formalnih kvalitetah, dramski strukturi itd., glavno bi pa še vedno bilo njeno odražanje takšne političnosti, znane že iz družboslovnih raziskav različnih znanosti.

Toda naš dosedanji premislek glavnega žarišča Jančarjeve drame nam, kot že rečeno, zbuja več kot pomisleke o takem načinu gledanja, z njegovo osnovno trditvijo vred. S trditvijo, da je Veliki briljantni valček politična drama, je treba zato še počakati in prej premisliti njeno lastno edinstveno dramatiko. Andrej Inkret v spremni besedi h knjižni izdaji teksta Jančarjevega Valčka pravi, da je to drama o norosti in svobodi. Po njegovo je resnica Jančarjevih dramskih figur shizofrena (norost!), zasužnjeni in ujeti da so v željo, kar da je zasužnjenost in ujetost v svobodo. Toda iz Inkretove interpretacije se norost in svoboda prikazujeta le kot epifenomena v sodobnih političnih sistemih. Jančarjevo dramo je vsekakor mogoče umestiti tudi v takšno interpretativno polje. Toda ob tem se mi zastavlja vprašanje, ali takšno interpretativno polje odpira sama drama s svojo uprizoritvijo našega sveta-zavoda? Zakaj če je drama praizvedba resnice sveta človekovega prebivanja, odpira s to svojo praizvedbo tudi edinstveno polje svoje interpretacije, tj.: razumevanja same sebe. Interpretacija se mora umestiti v to po nji *sami* odprto interpretativno polje, če noče zabloditi v slabo zmedo govorjenja mimo nje. Dosedanji premislek *nakazuje* njeno odprto interpretativno polje, na katerem je tudi pri Inkretu izpeljana teza o tej drami kot drami o norosti in svobodi dvomljiva, je nekako ne morem izpeljati iz drame same. Ljudje uprizorjenega sveta-zavoda so namreč v navadnem vsakdanjostnem in medicinskem smislu duševno zdravi in normalni. Dramatik v svojih, k delu samemu spadajočih, napotilih in opozorilih izrecno pove:

»Prebivalci dvorca (tj. zavoda, op. I. U.) so pri svojem vsakdanjem delu in premišljevanju vsekakor vsak v svojem značilnem, nemara celo temeljnem položaju. Kakor so individualisti, kakršnih ni lahko najti, tako je to vendarle ustrezna socialna skupnost. (...) To je seveda zelo bežen pogled v veliko sobo zavoda Svoboda osvobaja, v prostor, ki sicer pozna mnoga strastna čustva, velike zamisli in logične premisleke, kakor vsaka človeška skupnost. (...) *Zato morda tudi ni odveč opozoriti, da to ni blaznica, s katero ne moremo imeti nobenega opravka.*« (I, 3)

Če bi prezrl to opozorilo, ki se uveljavi — kakor bomo še videli — tudi v poteku same drame, bi me to zapeljalo v interpretativne zmote. Kako pa je potem mogoče, da se nam kljub temu zdijo vsi v zavodu nori in blazni, da jih kot take vidi tudi Simon, ko pride v zavod; in da tudi Volodja govori, da so tukaj vsi nori in blazni? Kako je sedaj pravzaprav s to čudno norostjo in blaznostjo prebivalcev sveta-zavoda? Če norost in blaznost nista kaj psihično ali subjektivno realnega, če nista izraza ali simptoma kakih dejanskih duševnih bolezni individuov v tem zavodu, saj pravim, da so le-ti v tem pogledu normalni, se zastavlja vprašanje, kaj drama pravzaprav uprizarja, ko uprizarja takšno norost in blaznost vseh v zavodu prebivajočih. Mar ne načina, kako oni SO v tem svojem svetu-zavodu? Ni treba, da bi bil človek duševno bolan, da bi bil njegov način bivanja norost in blaznost. Takih primerov je kar brez števila: od športa in dela do »prestopništva« in vojskovanja. Mogoče je celo rêči, da ga ni človeškega dejanja in nehanja, ki se ne bi moglo sprevreči in dobiti značaj norosti in blaznosti, in to ob popolnem človekovem duševnem zdravju. Naš svet je do vrha poln brez števila norosti in blaznosti, ki se vse godijo v popolni duševni normalnosti. Norost in blaznost sta v dramsko skladbo zloženi *pred-stavi* ali *od-seva* bistvene resnice *načina bivanja* prebivalcev sveta zavoda *v tem zavodu.* Ta od-sev ni odsev (odraz) česa zunaj dramskega. V to dramsko skladbo je zložena in iz nje sije razkritost ali bistvena resnica njihovega načina *prebivanja v ...*, načina njihovega *»biti v ...«* kot norost in blaznost. Dramska predstava uprizarja in kaže bistveno resnico načina njihovega prebivanja v svetu-zavodu kot norost in blaznost. To pa je nekaj brezdanje različnega in drugačnega od kakršne koli duševne bolezni ali njihovih simptomov oziroma motenega obnašanja in tudi nikakor ni niti kaj subjektivnega niti *kaj* objektivnega. Norost in blaznost sta tu dramsko uprizorjena in pred-stavljena *bivanjska značaja;* lahko bi tudi rekli, da sta dramsko uprizorjeni in pred-stavljeni bivanjski strukturi, kjer je prav v njuni taki uprizorjenosti in pred-stavljenosti *razkritost* ali *resnica* nekega — namreč zavodskega — načina prebivanja v svetu-zavodu. Vprašanje je seveda, kaj je bistvo tega »zavodskega« načina?

Toda zdaj si moram to zadevo najprej še bolj približati. V »topologiji« onega »zunaj« in »znotraj«, kakor jo uprizarja ta drama, se kažeta tudi norost in blaznost v temeljno podvojenem smislu. Spominjam se Emerika. Njega opoj njegove umetnosti dviga visoko nad zemljo, lebdi v kozmičnem prostoru brez oken, vrat, zidov ... On je *v* svetu-zavodu tako, da ravno ni pristno *v;* on je notri tako, da je zunaj, kar je seveda laž nepristnega *biti v.* Podobno je tudi z drugimi. Opoj njihovega dela, njihovih zabav, njihovih umetnosti, njihovih znanosti, položajev, oblasti, podjetij in načrtov, idej in prepričanj, opoj njihove moralistične kritičnosti in okrivljanja drugih ali sebe za zlo in hudo v svetu, opoj maščevalnega hujskanja, pravičnosti in humanosti, opoj vstajništva in uporništva itd., itd. jih dviga nekam nad oblake ali v nepristno bivanje *v* in jim s tem zastira bistveno in grozljivo resnico njihovega *biti v,* sveta, stvari — vsega. Skratka: *opoj* njihovih umetnosti in veščin jih v tem njihovem svetu-zavodu blaži in povzdiguje, katarzično rešuje in očiščuje norosti in blaznosti in rovtarske zarobljenosti. Ker pa so norost, blaznost, zarobljenost pravzaprav v skladbo drame zloženi *kazalci* bistvene resnice njihovega prebivanja v ..., sveta, vsega ... jim ta opoj njihovih umetnosti in veščin zastira ravno to resnico njihovega zgodovinskega prebivanja v zgodovinskem svetu, ki bi jih neznosno pritiskala in jim naredila življenje neživljivo, neznosno, če bi jo zagledali. To razločno kaže Simonova usoda: ko pride *zares v,* ga zaslepi in pretrese blisk resnice lastnega prebivanja in sveta kot norost in blaznost, ki pa ju zaradi zaslepljenosti od nje še ne more razumeti. Toda ravno njihovo nepristno *biti v,* njihovo bivanje v *zakritosti* resnice kot bivanje v *laži* se kaže zdaj kot norost in blaznost. Norost in blaznost se zdaj prikazujeta kot zastor bistvene resnice. In *v tem smislu* so prebivalci zavoda nori in blazni: SO tako *v* zavodu, da jim sam način njihovega *»biti v«* zastira in zakriva bistveno resnico njihovega prebivanja v svetu-zavodu, resnico tega sveta-zavoda samega in nevarno bit vseh stvari in zadev, s katerimi se tu srečujejo.

Zdaj je očitna temeljna podvojenost smisla norosti in blaznosti, kakor jo uprizarja Jančarjev Valček. Enkrat sta norost in blaznost *pred-stavi* ali *sôja — kazalca* — bistvene in grozljive resnice, drugič sta norost in blaznost *zastor zakrivanja* bistvene grozljive resnice. Eno in drugo je odvisno od mesta ali »toposa« one v drami uprizorjene »topologije« bivanja, onega »biti v«. Tako se kažeta v popolni treznosti umetnostnega zanosa te drame same. Simona zadene zasleplujoč in pretresljiv blisk te grozljive resnice na prehodu »od zunaj noter« kot pristen zaresen način *»biti v«.* Kot sem že omenil, to »pristnost« ali »zaresnost« zaznamuje pri-stojna odprtost za pri-hod bistvene in grozljive resnice lastnega prebivanja v svetu in tega sveta, kakor tudi čudne, grozljive, nevarne biti vseh stvari in zadev, ki ga tu srečujejo. Ta resnica zaslepi in pretrese Simona kot norost in blaznost, in zato še ničesar ne razume. Meni, da »ne spada sem«, da je tu pomotoma, po kdove čigavi krivdi, vendar zagotovo po krivdi *nekoga,* ki ga je spravil sem. V pogovoru z ženo Klaro govori Simon:

»SIMON: Klara, tu so vsi nori. Nori so zaporniki, vsi arestanti so nori, blazni so pazniki ...

KLARA: Simon, to so pacienti, bolničarji ...

SIMON: ... nič bolničarji, pazniki — krvoloki, Volodja, njihov vodja je absolutno nor in tudi doktor je nor ... Klara, on pravi, da je kirurg, da je v mladosti rezal žabe in mačke, da je dobil od očeta klofuto ...

KLARA: Vsi psihiatri so malo čudaški.

SIMON: Nor, Klara, nor, nor, nor. Vse je čudno, v zraku je nekaj blaznega, nekaj se bo zgodilo.

KLARA *(vstane, zgroženo):* Simon, kaj govoriš! Zberi se. Prosim te, človek, zberi se!« (II, 1)

Sedaj je očitno: norost in blaznost zaznamujeta način, kako se Simonu v zavodu boleče zablisne resnica zavoda. Toda popolno streznjenje v tej resnici, ki ga Simon še ni dosegel, odstre še temeljno drugi smisel norosti in blaznosti, v kateri bivajo ljudje zavoda. To je norost in blaznost njihovega nepristnega *biti v,* je norost in blaznost njihovega bivanja v *zakritosti* resnice z opojem njihovih umetnosti in poetičnosti, dela in položaja, oblasti in vstajništva/uporništva, zabav in uživanja itd. Opojenost s takimi opoji jih drži »zunaj« zgodovinskega sveta in svojega zgodovinskega prebivanja v njem, kar je *laž* njihovega nepristnega *bivanja v* ... Takšno zlagano, lažno bivanje je norost in blaznost. Vidi in izreče jo v zavodu samo Volodja. V drami *sije in odseva* ta resnica iz *norosti in blaznosti,* kakor sta v nji uprizorjeni. In prav ta in tak *sij te* resnice je strašna, trpka in ostra, kar odurna *lepota* našega dramskega dela, ki nas sprva prav odbija. Tistemu, ki prestopi prag tega sveta-zavoda in se znajde pristno *v,* se vse zdrobi, kakor pravi Simon. Ves porcelan tiste neznanske krame, ki jo je nosil s seboj, založen in obložen kakor kak Boljkov »Ribničan«, in jo imel za svojo nadvse dragoceno posest, se na tem prehodu zdrobi kot steklena pena. Zdrobi se laž vseh laži njegovega nepristnega *bivanja v.* In celo to, da so to laži, se pokaže le tistemu, ki je pristno, zares *v.* Korak skozi ta prehod je korak k streznjenju od opojenosti s prej omenjenimi opoji. Toda ta korak najbrž ni nujno kak enkraten in dokončen akt, ampak je lahko neko prehajanje, ki ima svoj čas, svojo po-časnost in lastno dinamiko, ki vključuje tudi, kot bomo videli, lahko in zelo pogosto in celo praviloma neko odvrnitev in umik nazaj. Kajti ta korak sam je pravzaprav človekova bivanjska *možnost* lastnega resničnega in pristnega, *zgodovinskega* prebivanja v svetu, katerega klicu je človek lahko poslušen in mu sledi, lahko pa ga tudi presliši in potlači in utopi v opojenosti s takim ali drugačnim opojem svojih številnih podjetij, umetnij in veščin; a je od tod lahko od česa ali koga silovito sunjen pred to svojo edinstveno pristno možnost. Vendar s tem že nekoliko prehitevam tek svojega premisleka.

Iz naznačene temeljne dvojnosti smisla norosti in blaznosti se nakazuje možnost, da ima tudi vse drugo, kar se prikazuje v tej drami, temeljno podvojen bitni smisel iz ločnice med »zunaj« kot nepristnim načinom »biti v« in »notri« kot pristnim zaresnim *»biti v«.* Taka podvojenost se nam je v dosedanjem premisleku že nekajkrat pokazala. Če prezrem temeljno dvojnost bitnega smisla vsega, kakor je uprizorjena v drami z njeno lastno so-uprizorjeno »topologijo« bivanja, je več kot verjetno, da bom pri interpretaciji te drame zablodil. To prezreti in zablodíti pa je — globlje gledano — mogoče v prvi vrsti že zato, ker drama sama z opojem svojega teatrskega »cirkusa« to zastira. *Teater, dramska umetnost, kaže in zastira obenem.* Bistvo teatra nakazuje *krinka,* ki je nekaj drugega kot maska. Po svojem praizvoru in stalno vladajočem počelu je bistvo dramske umetnosti *raz-krinkavanje,* vendar tako, da ta »raz-« sam tudi že »krinka« in tako zastira. Pravo umetniško dramsko delo nikoli ne sleče česa do golega, nikoli ne gre čemu do dna. Vendar ne zato, ker bi umetnik morda to hotel in namenoma kalil svojo vodo, da bi bila videti globoka. Umetniško dramsko delo pusti stvári njeno izvorno

sublimnost, neizčrpnost njene biti iz svojega lastnega bistva: *raz-krinkavanja.*

Iz naznačene temeljne dvojnosti bitnega smisla vsega, kar uprizarja Jančarjeva drama, postaja očitna zahteva, da moram biti pri interpretaciji izjemno pozoren na njeno uprizorjeno »topologijo« bivanja: na *mesto* (topos), ki »daje« bitni smisel vsake v nji uprizorjene stvari ali zadeve. Ta njena »topologija« tudi nakazuje, da se interpretacija drame ne sme ustaviti pri nji kot kakem posebnem (subjektivnem!) posnetku in odrazu kakih realnih potez ali lastnosti naše (ali katere koli druge) obstoječe družbenopolitične stvarnosti ali sistema. Tudi če bi ga res odražala, se ne smem ustaviti pri tem. Seveda tudi ne kot posnetku in odrazu kake posebne policijsko-psihiatrijske ali podobne realne ustanove. Prav tako se interpretacija ne sme ustaviti pri tej drami kot kakem zgolj avtorjevem destilatu vseh njegovih izkušenj, spoznanj, odnosov in razmerij ipd., kar vse bi se odražalo v tem destilatu. Interpretacija mora *skozi vse to* prisluhniti nekemu njenemu bistvenejšemu izviru. Iz njega se kaže dramska skladba zavoda Svoboda osvobaja kot zložba neke resnice, ki se je iz lastnega nagiba k razkrivanju umestila v to skladbo, vtem ko je do-prinesla to svojo takšno zložbo. Ta resnica sveta-zavoda sije in odseva zdaj prav skozi njegovo »zavodnost«, in to njeno *sijanje in odsevanje* je strašna, ostra in hladna, kar odurna *lepota* te drame. Toda obenem se to dramsko delo kaže tudi kot svojevoljno ustvarjalno dejanje neke določene faktične osebnosti, namreč Draga Jančarja, ki je bil zmožen iz velikega kupa svojih izkušenj, spoznanj, znanj, branj, teorij, družbenih, družabnih in osebnih odnosov, bremen itd., s katerimi je obremenjen kakor bolj ali manj vsak, izdestilirati táko dramsko delo. Zato je seveda res tudi to, da tudi ta Jančarjeva drama posnema marsikaj danega in že obstoječega v naši družbi, političnem sistemu, v svetu, zgodovini, slovenstvu in se to posneto v nji odraža. Ta »resnica« je navadna in vsakdanja in zato dokaj obrabljena. Zato se od nje obračam raje k bistvenejši in komaj sluteni možnosti. Kajti v umetniški stvaritvi je zmeraj več, kot je kjer koli posnel in vanjo vložil njen avtor. Od kod pa naj bi prihajal v umetniško dramsko delo tak čuden in edinstven presežek, če ne iz *bistva* besede, iz *slovja,* kakor vznika iz onega brezglasnega *nagiba* resnice k razkrivanju, ki *do-prinaša* besede, vtem ko se vanje *prenaša,* in ki mu mora biti poslušen ustvarjalec? Iz rečenega se mi zdaj nakazuje torej tudi temeljito podvojen bitni smisel umetniškega ustvarjanja. Enkrat je umetniško ustvarjanje svojevoljna subjektivna dejavnost neke določene faktične osebe, drugič je umetniško ustvarjanje do-prineseni prenos resnice same v delo po lastnem nagibu k razkrivanju in sijanju, ki mu je poslušen *avtor,* ustvarjalec. Toda zmeraj nam najbolj gre le za tisto, kar presega vsak posnetek in odraz že obstoječega in kar celo zbira in zlaga take posnetke in odraze v svojo skladbo kot svoje posebne besede. Jih, skoraj bi lahko rekli, *proizvaja kot svoje besede.* Beseda je tak do-prinos ali dar resnice, s katerim se to darežljivo, namreč resnica sama, *prenese* in umesti vanjo tako, da se s tem obenem zadrži pri sebi in zastre. *Ta besedo do-prinašajoči samoprenos resnice vanjo kot obenem zadržek (zastor) resnice pri sebi je izvorno bistvo metafore.* In take metafore ni mogoče razvozlavati s kakim »prenašanjem« pomena nazaj na »prave« in »razumljive« vsakdanje besede.

Vsega tega v tem razdelku ne omenjam zgolj zaradi kake kritike drugih in drugačnih interpretacij Jančarjeve drame. Tudi ne zgolj zato, ker bi hotel biti poúčen in razlagati bralcu kake svoje posebne teorije in pojmovanja. Ampak zato, ker mora primeren premislek dramskega umetniškega dela vsakikrat znova najprej šele iskati in najti tisto polje lastne interpretacije, ki ga interpretirana drama sama šele izvorno odpira. In ne le najti, ampak se mora premislek sam šele misleč sproti *umeščati* na takem iskanem polju interpretacije. Pri tem pa tega polja ne smem zagraditi s kakimi svojimi vednostmi, pojmovanji in prepričanji in vrednotenji, ampak moram le dopuščati,

da na njem lahko prihaja do besede edinstvena, enkratna in nezvedljiva *dramatika* te drame. Da to interpretativno besedo, v kateri prihaja do besede dramatika Jančarjeve drame, izpovedujem jaz kot njen interpret po svojem preudarku, je seveda tudi res. To polje interpretativne besede, to njeno *mesto* pa je, kakor kaže že dosedanji premislek, sámo po sebi zelo varljivo s svojim prej naznačenim raz-krinkavanjem, s svojimi temeljno podvojenimi bitnimi smisli vsega, s čudno »topologijo« svojega uprizorjenega »*inter-esse*« (»interesa«) ali onega »*biti v*«. Šele z izpeljavo tega polja smo pred pravo interpretacijo, ki se mora zdaj začeti.

Se nadaljuje

Željko Kipke Drugi manifest celostnosti

»Vstajenje gledališča Sester Scipion Nasica« je velika slika mlade slovenske skupne IRWIN; to je objekt, ki vsebuje vrednost celostnega dela in glede na to obvezuje gledalca na poznavanje kodeksa, katerega robov se dotika, vsaj nekaterih njegovih primerov iz zgodovine. Že na osnovi dejstva, da je IRWIN-ova slika — objekt zgrajena po pravilih montaže, da je znova pognala staro uganko perspektivnega konstruiranja prostora v sliki in, končno, ker se je ob trčenju heterogenih plastičnih občutenj spremenila v integralni simbol prostora, je moč govoriti o njej v okvirih drugega manifesta sintetične umetnosti.

Odmev tega manifesta prihaja s križišča evropskega kulturnega upora v času izrazitejšega iskanja rentgenološke slike sveta. Veliko preoblikovanje resničnosti, naj se to imenuje futuristična rekonstrukcija vesolja ali dadaistični nič ali pa suprematistično prodiranje v ničlo forme, se je gibalo proti novi enačbi slike. »Abstraktna umetnost«, kot se je glasila dobljena formula, pa čeprav je bila ogromnega pomena tako za spremembo človekove percepcije sveta kot tudi za preoblikovanje njegovega plastičnega občutka, le ni mogla zakriti statusa utopije ob praktičnem pogledu vsakdanjosti. Po drugi strani pa ima svoje vrednosti tudi utopičnost te prakse, s katero se je moderna umetnost spravila iskat drugačno stanje resničnosti. Namreč jezik slike, še posebno njegova abstraktna varianta, je glede na realnost idej ekonomičen. Gledano z očmi otipnega prostora, je utopičen, pa vendar nakazuje prehode, ali bolje razpoke v resničnost, nepojmljivo in nemerljivo s človeškimi fizičnimi močmi. Ena takšnih prostorskih lukenj je Duchampovo »Veliko steklo«. Ob idejni pripravi svojega objekta je skupina IRWIN rekonstruirala program tega dela.

Veliki stekleni zid je na prvi pogled zares atipično delo splošnega videza dadaistične prakse, predvsem glede na to, da vsebuje značilnosti preciznega tretiranja o perspektivi in nasploh o možnostih uresničitve nove dimenzije prostora. Vendar se steklena pregrada, torej dejstvo, očitno že pri prvem pogledu na delo, zelo lepo vklaplja v transparentni program tedanje umetnosti, ne glede na to, da je bil za njen izbor odločilen vpliv spisov o klasični perspektivi. »Antiumetnik« je v letu 1914, ko je delal v knjižnici Sainte-Geneviève, preučil precejšnje število spekulacij na to temo iz 17. stoletja. Seveda, te so mu omogočile, da gleda transparentno tajno sveta iz posebnega kota, kota renesančne slike, ter da pri tem nezavedno obnovi prostorsko uganko srednjeveških zidnih predstav. Bližnja Duchampova sodelavca, Man Ray in Francis Picabia, sta podprla prozorno sliko resničnosti. Prvi z rayogramom, drugi pa izraziteje v desetletnem obdobju transparentnega slikarstva, pri čemer nista slutila, da obnavljata prag futuristične zahteve po plastični vseenotnosti vesolja; z drugimi besedami, eksperiment, ki je skušal raztegniti sliko predmeta ali figure v tolikšni meri, da lahko vase sprejme celoten smisel obstoječe resničnosti, hkrati z vsemi njeni stanji, oblikami in mislimi, in da jasno odpre prehode v konkretnejšo realnost, da bi se videla z očmi vsakdanjosti. Očitno ni tega nihče izvedel na tako celovit način kot Duchamp. Uporabljajoč spekulativne tekste iz imenovane knjižnice, je na svojih steklih zgradil izrazito prefinjen prostor anamorfoze, za katerega se lahko z vso pravico reče, da odprto izraža tedanjo veliko težnjo evropske kulture z rentgenskim posnetkom resničnosti.

Ko bi bil posnetek uresničen, bi zadržal pravico neprestane spremembe videza in smisla, pravice skoraj kaotičnega stanja prežetosti oblike in misli, kar morda prej razpoznamo v Duchampovi privrženosti anagramom. Znotraj verbalnega jezika imajo anagrami težo anamorfnih oblik v sliki oziroma anamorfnega stanja cele slike.

Glede na to je mogoče spregledati plastični kodeks obrnjene perspektive v