Ivan Urbančič V tričetrtinskem taktu, II

4. Grožnja in strah

Jančarjev Valček je v sebi kot celota protislovna drama. Uprizarja neko čudno protislovje. S svojim koncem namreč prečrta in zbriše vso svojo dotlej zgrajeno, najprej in najbolj vsiljivo vidno zgodbo. Na koncu se namreč z nekim uprizorjenim namigom razodene, da zavoda Svoboda osvobaja kot kake posebne ustanove v družbi, kjer so eni zaprti v ta zavod, drugi pa so zunaj njega in na prostosti, pravzaprav sploh ni in nikoli ni bilo. Zaslepi nas spoznanje, da smo pravzaprav vsi v tem zavodu. Teatrska predstava zajame vase ves avditorij in se širi še čez. Tudi nas, ki smo navzoči pri tej predstavi, zajame zdaj ta zavod vase. Vsi smo notri. Ta slepeči blisk nas zadene iz Volodjevih besed, ko izvedencema za metafore pokaže njuno mesto v zavodu in pri tem reče:

»VOLODJA: Nihče ni od zunaj. Vsi smo notri. Vsi smo *v. (Stopi za korak nazaj, zakliče Simonu):* Kaj Drohojovski? *V.*« (III, 4)

Podobno se zgodi tudi s Klaro. Če pa *»smo vsi notri«* (ali znotraj-dramsko gledano: *so vsi notri),* tedaj zavoda kot kake posebne zaprte ustanove v sicer svobodni družbi tudi znotraj-dramsko gledano ni več in ga pravzaprav tudi nikoli ni bilo. To pa pomeni, da tudi Simona Vebra pravzaprav niso nikoli zaprli v káko táko posebno realno ustanovo, niti ni bil prej zunaj nje. Sploh ni več enoznačno gotovo, da je Simon v znotraj-dramski »resnici« nekdo, ki so ga »realno« nekam zaprli ali internirali. Tudi Simonova žena Klara in oba izvedenca za metafore — bili so predstavljeni, kot da so zunaj zavoda — sploh nikoli niso bili zares zunaj, ampak že od vsega začetka notri, kar pa se spet zbriše, če take zaprte posebne ustanove ni in je nikoli ni bilo.

Pa vendar oni zavod Svoboda osvobaja, Simonova internacija in vse drugo v drami tudi je in je bilo. Ravno če se držimo same drame in gledamo »znotraj-dramsko«, vsega tistega *ni* in vendar tudi *je.* Prav gotovo pa je tudi take vrste realna internacija človeka, kakor je v najprej vidni zgodbi zadela Simona, zanj priložnost, da izpolni edinstveno možnost svojega pristnega in zaresnega prebivanja v svetu in tako doseže tisto pri-stojnost bistvene in grozljive, v vsakdanji navadnosti praviloma prikrite in zastrte resnice vsega zgodovinskega prebivanja v svetu, zgodovinskega sveta samega in tudi nevarne biti vsega, kar ga v tem svetu srečuje. Solženicin opisuje, kako se mu je šele v Gulagu odkrila resnica sveta, v katerem je dotlej bival, ne da bi jo bil videl; in kako se je šele v Gulagu on sam in še marsikdo drugi učlovečil v drugačnega, novega, »globljega« in samosvojega, pristnejšega človeka. Marsikdo pa se je seveda tudi popolnoma zlomil. Zato je mogoče tudi v naši drami uprizorjeno Simonovo internacijo v zavod gledati kot kakšen *bivanjski sunek* zavodskega človeka pred lastno možnost pristnega prebivanja v svetu. Tak bivanjski sunek je po svojem načinu lahko zelo mnogoter. Lahko je brodolom človekove politične funkcije (da ga npr. vržejo iz partije in je tako vržen ven iz »struktur«), lahko pa je tudi kaka velika, docela osebna nesreča. Lahko je velika ljubezen s svojo veliko bolečino, lahko pa je tudi neposredno srečanje s svojo smrtjo v kaki posebni življenjski situaciji. Lahko je seveda tudi internacija v Gulag ali na kak Goli otok ali v kak poseben psihiatrijski zavod. Tako da »znotrajdramsko« uprizorjena »realna« Simonova internacija v tak zavod, ki je prav v naši družbi še posebej zgovorna po svoji bližini, kaže sicer (in to prav vsiljivo) sama sebe, vendar s samim tem rahlo zastrto kaže tudi *način* svojega *pri-zadevanja* Simona v njegovem bivanju. Za moj premislek je tehtnejši ta način in torej bistvenejši bitni smisel Simonove internacije v zavod, namreč kot *bivanjski* sunek človeka pred možnost svojega pristnega in zaresnega zgodovinskega prebivanja v zgodovinskem svetu in s tem sunek pred edinstveno možnost svoje človeškosti. Ta smisel pa bi zlahka prezrl, če bi se ustavil pri tej internaciji kot posegu stalinizma. Zato ono čudno znotraj-dramsko protislovje in nelogičnost te drame prav nič ne škodi pred-stavljeni resnici zavoda Svoboda osvobaja.

Vendar zdaj je treba narediti naslednji in odločilen interpretativni korak. Doslej sem pogosto omenjal, da se človeku v njegovem pristnem načinu bivanja v (»biti v«) svetu-zavodu razkriva bistvena in nenavadna, čudna in grozljiva resnica njegovega *sveta* prebivanja, njegovega *prebivanja v* ... samega in tudi nevarna bit vseh *stvari* in *zadev,* ki jih tu srečuje. Toda v čem je *čudnost* in *grozljivost* te resnice, doslej še nisem pokazal. Sami norost in blaznost, ki vladata v tem svetu-zavodu in ki odsevata resnico načina bivanja vseh prebivalcev v svetu-zavodu, sta sicer čudni, vendar kot tak sij in odsev resnice zavoda najbrž nista grozljivi. Taka resnica bivanja prebivalcev zavoda ni grozljiva. Če bi Simon Veber le videl in opazoval raznotere norosti in blaznosti prebivalcev zavoda, to zanj samega še ne bi bila pristna groza, četudi bi bil v zavodu in med njimi. Zato moram sedaj pozorno premisliti, katera je tista zadeva ali tisto dogajanje v zavodu, ki tu pristno pri-zadene Simona z grozo; in prav tako pozorno moram iz same zavodsko uprizorjene »topologije« bivanja premisliti, kakšna je posebna zavodska narava te groze. Zato pa je treba še z neke druge in bistvenejše strani premisliti tisto norost in blaznost, ki vladata v zavodu.

Tako zdaj vprašujem, kaj se *pravzaprav* godi v vsem tistem dogajanju v zavodu, ki ga uprizarja Jančarjeva drama? Pot k odgovoru mi nekako nakazuje neka dramatikova beseda pred 3. prizorom prvega dejanja. Tu po kratki karakterizaciji nekaterih prebivalcev zavoda (ne glavnih!) dodaja:

»Treba jih je pač funkcionalno vključevati v dogodke, vendar nam naj s svojo izvirnostjo ne odvračajo preveč pozornosti od osrednjega toka.« (I, 3)

Ta »osrednji tok« drame je seveda junakova »pot« v zavodu. Junak drame pa je vsekakor Simon Veber. Osrednji tok drame in torej tisto, kar se *pravzaprav* godi v vsem uprizorjenem zavodskem dogajanju, je ravno Simonova »pot« v svetu-zavodu. Kajti Simon je prešel v zavodu neko zaokroženo »pot«, kakršno hodijo ali so jo prehodili tudi nekateri drugi.

To, kar pa se pravzaprav godi v svetu-zavodu in kar uprizarja naša drama, je razosebljanje osebnosti, je izbris identitete človeka. Doktor v zavodu pravi temu učenjaško: *»disagregacija zavesti«* (beseda pomeni razkroj, razpustitev nečesa določenega in enotnega in zedinjenega na njegove nepovezane sestavine). Doktor govori tudi o »transformaciji« in »zamenjavi identitete«. Volodja imenuje to »metamorfoza«, »pohabljanje duše in telesa«, »preosebljanje«. Simon Veber, ki še ničesar ne razume, pa reče le: »Vse je čudno, v zraku je nekaj blaznega, nekaj se bo zgodilo.«

Zdi se nam razumljivo, kaj naj bi vse to bilo, zato se nam seveda tudi zdi, da razumemo osrednji tok te drame, tisto namreč, kar se v svetu-zavodu pravzaprav godi. Iz filmskih spektaklov tipa James Bond smo poučeni, kaj to je in kako to gre, namreč preparacija možganov in sprememba osebne identitete. Nekaj podobnega se torej godi tudi v naši drami s Simonom, samo da pač »bolj umetniško« in »bolj nevarno«, se pravi: zasukano na naše družbenopolitično polje totalitarnega stalinizma in disidentstva. Ampak vprašanje je, ali je tisto, kar o razosebljanju tako nasploh vemo, tudi zares tisto, kar uprizarja Jančarjeva drama? Zdi se, da smemo tisto, kar se godi v uprizorjenem zavodu Svoboda osvobaja, razlagati kot poseben način izkazovanja nekoliko moderniziranega stalinizma iz naše polpretekle in zato še vedno žive izkušnje.

Simon Veber se iz svoje pijanosti zbudi v zavodu in zdaj ko je v ..., mu vzniknе tudi bitni smisel ali resnica lastnega bivanja v... Ta *»smisel«* ali odstirajoča se *resnica* njegovega bivanja v... ali prebivanja v svetu-zavodu je v pogubi njegovega zanj nadvse dragocenega imetja, namreč tistega, kakor sam reče v pogovoru z Ljubico, krhkega porcelana, ki ga nosi s seboj in ki mu je dražji od življenja. In taka krhka porcelanska vaza je prav njegova osebnost, njegov lastni Jaz, z vsemi svojimi idejami in hotenji, med katerimi je najdragocenejša prav svoboda in z njo vstajništvo in uporništvo, oni *vzorni lik svobode* — lik vzorec — lastnega Jaza, »znotraj-dramsko« imenovan »poljski vstajnik Drohojovski«. Saj je vendar sam, ko je bil še »zunaj«, zapisal v svoj dnevnik:

»To, kar se je zgodilo Drohojovskemu pri nas... žalostna usoda ponosnega poljskega vstajnika, ki je tolikokrat izrekel besedo — svoboda, izrekel zares, bil pripravljen umreti zanjo... Ugotovil sem, da je bila cesta, ob kateri je ležal v jarku, močno prometna. Zato stališče drhali — ne morem zapisati drugače, čeprav je to moj rod — ki je hodila mimo: strašno! Kaj njih briga stoletje uporov, porazov, ognjev, vešal, ki leži skupaj s tem človekom v jarku ob cesti? Veličina v jarku, mizerija visoko zgoraj na cesti... (...) Kljub temu, kljub misli na zdomstvo, na zlomljeno nogo, na jarek, kljub vsemu temu *bi hotel biti Drohojovski,* kljub takšni usodi bi si želel biti na njegovem mestu. Za trenutek upora, boja, tveganja, popolne predanosti, za smisel. Avtentično življenje, kaj avtentično, edino pravo življenje — biti vstajnik.« (I, 2)

Ne smem prezreti: tu gre za *opoj* zgodovinarja s samoustvarjenim likom-vzorom svobodnosti in smisla; namreč samoustvarjenim iz zgodovinskih izročil, iz branj, iz literature, iz ohranjene stoletne tradicije uporov, porazov, ognjev, vešal in slavnih bojev, iz žrtev za svobodo, za ideale. In s tem likom se Simon Veber ne le opaja, ampak tudi enači z njim svoj jaz. Ta *lik* ali *ideal* njegovega hotenja (jaza!, osebnosti) je svobodnost in slava samožrtvovanja v boju zanjo. Prav to *idealno hotenje* ali *želja* konstituira Simona in njegov ideal. To je Simon in ideal njegovega hotenja kot želje »zunaj« sveta-zavoda. Zdaj pa, ko se je sam s tem porcelanom znašel »notri«, mu je vzniknila tudi grozljiva resnica njegovega bivanja »notri«, namreč kot grožnja pogube najdragocenejšega: njegovega ideala in idealnega Jaza, ki se z njim isti. Ta odstirajoča se resnica bivanja »notri« kot grožnja in torej vsak hip možno sesutje tega krhkega porcelana Simona pri-zadeva s strahom in grozo. Samo ta ogroženost Simona kot idealnega Jaza v idealnem Svetu je izvor in smisel njegovega strahu. Ta tako prizadevajoča resnica ga zaslepi, da ne vidi, da je zdaj sam *zares* tam in tisto, kjer in kar je *hotel* biti: ponosni borec v slavnem boju in žrtvovanju za svobodo — proti tiranom in tiraniji. Namesto tega je zdaj ves prestrašen in usran in paničen in govori, da ne spada sem, da je tu le po pomoti, da je to, kar se mu dogaja, zločin, da se mora to pojasniti ipd. Toda Simonov idealni Jaz ne zadeva le njegove minljive in končne osebe, ampak je duša njegovega »sveta«. Simonovo idealno hotenje ali želja nosi in zaobsega tudi njegov idealni svet, navdajajo jo vroč humanizem in humanistični moralizem in patetika svobode. Ves Simonov krhki porcelan »tam notri pod njegovo lobanjo« se hoče zdaj kar sesuti. Ogroža ga prizadevajoči brezobzirni naval grozljive resnice Simonovega lastnega pristnega in zaresnega bivanja notri, v svetu-zavodu, torej v dejanskem zgodovinskem svetu, ko se prelomi njegova zavodska varnost. Uprizorjeni zavod je po svoji »zavodnosti« kot odsevu svoje razkritosti (resnice) tisti »zid«, na katerem se drobijo taki idealni Jazi in njihove želje ali idealna hotenja in njihovi idealni svetovi. To je zgodovinski svet prebivanja zavodskega človeka, ki mu navadno ostaja skrit. Zdaj je očitno, kaj je tisto, za kar strahuje Simon Veber. To je idealni svet in njegov idealni Jaz, s katerim se isti. Po svojem

idealnem hotenju ali želji je Simon Veber »Weber«, tkalec svojega idealnega Sveta in idealnega Jaza: poslednji sanjač v vrsti s hrepenenjem prežetih in s samim sabo opojenih in v oblakih tega opoja lebdečih sanjačev slovenskega slovstva. Podoben sanjač je bil tudi *Arnož* iz prve Jančarjeve drame. V prejšnjih razdelkih premisleka pa se je že pokazalo, da je in kako je ta Simonov idealni Svet in idealni Jaz skoz in skoz zlagan in je vse v njem neka čudna laž.

Doktorjev načrt za razosebljenje Simona Vebra temelji na zastraševanju, na zbujanju neznosnega strahu pri njem (in sploh pri vseh prebivalcih zavoda; tako da smemo reči, da vlada v tem zavodu *strah).* Toda zdaj moram biti posebej pozoren na ta Simonov strah, na njegov nastanek; kajti dramsko uprizorjeno Doktorjevo zastraševanje Simona na zastrt način razkriva nekaj drugega. Ta strah se zbudi z grožnjo pogube Simonovega idealnega Sveta in pohabe le-temu pripadajočega idealnega Jaza, s katerim se on isti. Grožnja in strah vstajata z vznikanjem grozljive resnice njegovega prebivanja v svetu-zavodu, ki pa je on zaradi svoje zaslepljenosti z njo še ne razume. V zavodu vlada nad vsemi neka neoprijemljiva *grožnja,* ki je očitno prvotnejša od strahu in medsebojnih groženj prebivalcev zavoda. V drami ta grožnja ne pritiska le na Simona (nanj le najbolj določno), ampak tudi na Ljubico, Savla Pavla, Emerika, Rajka. Ne le na »podrejene«, ampak tudi na »vladajoče« v zavodu pritiska neka grožnja: Doktorja, bolničarje, izvedenca za metafore, celo na Volodjo. Kako je Doktor ves moker od strahu in kako njegov strah prihaja od neke grožnje, najbolj določno uprizarjata 6. in 7. prizor drugega dejanja. Doktorjev strah je isti kot Simonov: je strahovanje za svoj idealni Jaz in ideal. Neka grožnja pritiska celo na Volodjo in ga spravlja v nemir, kar kaže 1. prizor tretjega dejanja.

Toda da bi bil Simon (in tudi vsak prebivalec zavoda) zares ogrožen, mora biti prej *ogrozljiv,* se pravi: zmožen ogroženosti. Tako npr. kovine ne bi bilo mogoče kovati, če sama že prej ne bi bila *kovna.* Kovnost kovine je tako rekoč nji, njeni lastni bitnosti, pripadajoča strukturna možnost kovanja. *Bivanjska strukturna možnost* ogroženosti, ta zelo svojevrstna in v drami zastrto uprizorjena *ogrozljivost* Simona, leži v njem samem: v njegovi *želji* kot idealnem *hotenju,* ki mu zagrinja svoje lastno *brezno.* To brezno je breztemeljna samoutemeljivost lastnega hotenja, ki ostaja njemu zastrto prav s tistim *idealnim* hotenjem ali *željo,* ki konstituira in nosi celotno sestavno organizacijo Simonovega idealnega Jaza in idealnega sveta. Samo s tem idealnim Jazom pa se Simon isti. Po dramsko uprizorjeni bivanjski »topologiji« je *bitno mesto* Simona kot takega idealnega Jaza in njemu pripadajočega idealnega Sveta njegov način bivanja »zunaj« kot *nepristni* način *bivanja v* svetu-zavodu. In zdaj je treba zagledati poglavitno: strukturna možnost ogroženosti, ta stalna ogrozljivost Simona v zavodu, leži v vsak čas možnem soočenju z resnico (razkritju) svojega bistva. Natančneje rečeno: z vsak čas možnim razkritjem svojega bistva. S tem bi se mu razkrilo, da je njegovo idealno hotenje (želja) že neko prikrivajoče zagrinjalo brezdanjosti njegovega izvornega hotenja, namreč njegove breztemeljne samoutemeljivosti. To brezno bi mu zazijalo nasproti, če bi se raztrgal zastor njegove želje ali idealnega hotenja in bi se tako pokazala tudi zlaganost in zato tudi nezadržna razpadljivost, ničevost njegovega idealnega Sveta in idealnega Jaza, ki ju konstituira in nosi njegovo idealno hotenje (želja). Bitno mesto takega soočenja z resnico samega sebe pa je pristni in zaresni način *bivanja* v svojem svetu-zavodu. Tako je zdaj očitno, da je Simonovo lastno idealno hotenje sebe kot takega idealnega Jaza v idealnem Svetu tisto, po čemer je Simon v dejanskem svetu-zavodu ogrozljiv in tudi nenehno ogrožen. Ta njegova strukturno-bistvena ogrozljivost se ob njegovem srečanju z nekaterimi zadevami v svetu svojega prebivanja le aktualizira v ogroženost in iz nje vstaja strah. Ta

ogrozljivost se aktualizira v grožnjo spričo zadeve, ki pri-zadene Simona kot *bivanjski sunek* pred edinstveno pristno možnost svojega prebivanja v svetu in s tem sunek pred edinstveno pristno možnost svoje *človeškosti*, ki jo v nekem epohalnem svetovno-zgodovinskem in zato nepoljubnem smislu sestavno uobličuje in nosi *hotenje*. V drami je ta sunek zastrto uprizorjen najprej kot internacija Simona in Doktorjev načrt za njegovo pohabo. Da je to v uprizoritvi prikazano kot poseben poseg stalinizma v svetu-zavodu, nedvomno ima svojo tehtnost glede na naš družbenopolitični sistem. Vendar tak poseg ni edino možen bivanjski sunek človeka pred njegovo zgodovinsko pristno možnost prebivanja v svetu. Zato se premislek drame ne more zaustaviti zgolj pri prikazu stalinizma in njegovih metod lomljenja ljudi. Saj je zdaj že očitno, da izvira drama mnogo globlje v svetu in človeku. Stalinizem je v drami le nam vsem znani katalizator, ki požene proces soočenja idealnega Simona s svojo zastrto resnico, ko Simona sune pred edinstveno pristno možnost človeškosti v pristnem zgodovinskem prebivanju v svojem zgodovinskem svetu, ki je trdno zasidran na zemlji.

Opisana zelo nenavadna in svojevrstna *grožnja*, ki nekako neslišno vlada vsem prebivalcem sveta-zavoda (izjema je po svoje le Volodja), je v strukturi njihovega lastnega hotenja zasnovana ogrozljivost njihovih idealnih Jazov in Svetov ter strahovanje zanje, torej zase kot takšne samim sebi Velike Jaze. Vsakdo ima tu v svoji lastni domišljiji zgrajenega Velikega Sebe v svojem idealnem Svetu za svoje najdragocenejše imetje, celo dragocenejše od samega življenja. Vsak ima prav v tem svojo nadvse veliko vrednost zase, svoj Veliki Jaz, ki pa je pravzaprav zgolj naključna, razsrediščena, brez-mejna in zato razpršena osebica. Obenem pa si njegovo lastno idealno hotenje, ki se izkazuje v konstituciji sestavne organizacije idealnega sebe in sveta, s samim tem zastira in popolnoma prikriva brezdanjost tega hotenja, njegovo strašno in grozljivo *breztemeljno samoutemeljivost* kot osnovni in vseobsežni ustroj hotenja. Ta breztemeljnost hotenja pa se ob vsakem pretresu ali razsulu teh idealnih zgradb naznani s svojo neznosno strašnostjo in grozljivostjo za ta nepristno v svetu-zavodu prebivajoči Veliki Jaz. Simon Veber in z njim tudi vsak tak prebivalec uprizorjenega sveta-zavoda ni človek kar v nekakšni povprečni samoumevnosti. Drama s tem, ko uprizarja Simona Vebra in druge v resnici ali razkritosti njihovih lastnih načinov prebivanja v svetu, razkriva obenem tudi tem načinom lasten notranji ustroj ali sestavno organizacijo njihove človeškosti. Ta notranji ustroj ali sestavno organizacijo konstituira in nosi *hotenje*, katerega brezdanjost ali *breztemeljna samoutemeljivost* in z njo odpirajoča se *brezpogojna neomejena svoboda* ostajata njim v taki njihovi idealni zgradbi sveta in njihovega jaza skrita, docela zagrnjena prav s to idealno zgradbo.

V naši psihoanalitični publicistiki se za prevod besede *»libido«*, ki označuje temeljni pojem psihoanalize, uporablja beseda *»želja«*. Od tod se »želja« prenaša tudi v drugo publicistiko, kjer jo pogosto srečamo v literarnih interpretacijah. Vendar *libido* pravzaprav ni želja, ne po besedi ne po stvari, ampak je *hotenje*, in tako tudi mimo besede »želja« fungira v sodobni psihoanalitični teoriji.[1] V tako razumljenem *hotenju* odločilno odmeva temeljna zadeva osrednjega toka novoveške in moderne filozofije (Leibniz, Kant, Schelling, Schopehauer in Nietzsche kot vrh), kar kaže neko zgodovinskost same psihoanalize. *Hotenje* kot taka temeljna zadeva zgodovinske človeškosti odpira in zasnavlja *do*. In če uprizarja naša drama tudi v samem prebivanju v svetu zasnovano zgodovinsko človeškost, bi bilo čudno, če se

[1] O tem sem obširneje pisal v *Razpravi o »patološkem narcisizmu« in psihoanalizi*, v glasilu Družboslovne razprave, št. 3, ISU, Ljubljana 1985. Razvite teme te razprave prikazujejo iz spornosti z Žižkovimi tezami izpeljan temeljni ustroj *hotenja* kot notranji ustroj in sestavno organizacijo moderne zgodovinske človeškosti.

v nji ne bi na poseben način srečali s s tistim, kar konstituira in nosi notranji ustroj in sestavno organizacijo te epohalne zgodovinske človeškosti. To pa je prav *hotenje* s svojim *breznom: breztemeljno samoutemeljivostjo* in v le-tej fundiramo brezdanjo *svobodo* pred vsako razliko med »dobrim« in »zlim«. Zavod pa, ki ga uprizarja naša drama, nosi čudno ime: *Svoboda osvobaja*. Sprva ne vemo, kaj bi z njim, zato se nam zdi, da gre tu za káko metaforo (kot semantično nespodobnost!), ki cika na nekaj, česar raje ne rečemo naravnost. Vendar se izogibam vloge izvedenca za metafore, zato tega imena zavoda nikakor ne razumem le iz aluzije na vhodno parolo nacističnih taborišč smrti: *Arbeit macht frei*. Tudi ne iz možne aluzije na našo po vojni z osvoboditvijo pridobljeno »svobodo«. Zgolj iz takšnih aluzij izpeljano razumevanje bi bilo ceneno in površno. Drama sama zahteva drugačno razumevanje. Zato moram resno vprašati: katera svoboda je tista, ki osvobaja, koga osvobaja, od česa osvobaja ta svoboda in za kaj osvobaja? In ali svoboda sploh lahko kogar koli in kakor koli osvobaja? Takšna vprašanja se zdijo na prvi pogled ne le absurdna, ampak slabe abstrakcije brez pomena za naše »realno življenje«. Toda lahko bi bilo tudi drugače, da je namreč takšno zdenje le znamenje neke abstraktnosti tega »realnega življenja«. Na ta vprašanja bo mogoče odgovarjati pozneje.

Zdaj se moram vrniti nazaj k osrednjemu toku drame, k Simonovi poti v zavodu. Prvi korak na tej poti je Simonovo še dokaj posredno soočenje z grozljivo resnico prebivanja v svetu-zavodu, ki mu prav zaradi take posrednosti ostaja še zastrta resnica njega samega. Grožnja, ki ji je izpostavljen Simon, se stopnjuje vtem, ko se bliža nekaj strašnega, ki da »se bo zgodilo«, kakor sam sluti in pove. Zato narašča tudi njegovo strahovanje za svoj idealni Jaz, ki ga pri-zadeva pri-hodna resnica Simonovega prebivanja v svetu-zavodu in obenem z njo odpirajoče se, njemu doslej skrito *brezno* njegovega lastnega hotenja. Pri-zadeva ga ravno razkrivanje brezdanje *svobode hotenja* in/ali *hotenja svobode*, ki je njegov ideal, ne da bi jo razumel ali bil tudi le zmožen soočiti se neposredno z njo. Zato o njej tudi nič ne reče. Vsega tega, kar se z njim sedaj godi, Simon še prav nič ne razume, ampak zgolj nekaj sluti. Zato tudi reče svoji ženi Klari: »Vse je čudno, v zraku je nekaj blaznega, nekaj se bo zgodilo.« To, kar se z njim zdaj godi, je nekako zunaj njegove zavesti. Da se to godi zunaj njegove zavesti, priča ravno za to, da se godi v ustroju njegovega *hotenja*, v njegovi individualni hotenjski strukturi in organizaciji, znotraj katere je zavest le njena podrejena sestavina. Zato »družbena« situacija njegovega pristnega bivanja *v* zavodu le sproža neko »nemogoče« dogajanje in spreminjanje njega samega. Vendar to dogajanje in spreminjanje njega samega ni kaj zgolj duševnega ali notranjega, kar je povzročeno in je tako le učinek Simonovih »družbenih odnosov« ipd. Ampak v svojem *prebivanju* v svetu-zavodu, po svoji bivanjski »topologiji« JE Simon tako in tak. Zato: če uporabljam besede *»notranje«*, ne mislim na duševnost ali subjektivnost, temveč na bivanjsko-bitno notranjost, torej na »znotrajbivanjskost«. Ne gre niti za kako psihologijo niti za kako psihoanalizo. To, kar je v tem smislu »notranje«, je zmeraj že »v-svetno«, torej zunaj vase zaprte duše ali duševnosti ali vase zaprte subjektivnosti, kakor dušo ali duševnost in notranjost dandanes navadno razumemo. Toda ohranjena je neka davna beseda o duši, ki da zaobsega vse bližine in daljave in ji — po Heraklitovi besedi — ne najdeš meja, tudi če prehodiš vsa pota, tako širno razsežnost ima.[2] Taka

[2] Gre za Heraklitov izrek o duši (B 45). Prevodi zadnjih besed izreka so sporni: *hóuto bathýn lógon échei* prevaja Sovre: *tako globok logos ima;* Bruno Snell pa prevaja: *so tief ist ihr Sinn.* Očitno je, da se Sovre prevodu deloma izogne, Snell pa naredi iz Heraklitovega izreka metaforo, katere smisel je docela tuj njegovi misli. Vendar je besedo *bathýn* mogoče prevesti tudi z besedo *»širok«*, »širen«. Beseda *logos* pa lahko

duša ni kaj subjektivnega, ampak je *duša sveta*. In z *dušo* sveta razumem človekovo *prebivanje* v njem, kakor je to *prebivanje* tudi duša človeka. Zato je v naznačenem smislu mogoče reči: Simonovo človeško notranje bistvo (duša) je njegovo *prebivanje v svetu-zavodu*. Ponjeno brezpogojno in brezdanjo *svobo*kazalo pa se je že, da je to *prebivanje v* ... (oni v drami uprizorjeni biti v«) lahko vseskozi podvojeno v svojem načinu: je »*zunaj*« kot nepristen in zlagan način *biti v* ... in je »*notri*« kot pristen in zaresen način *biti v* .... Tema dvema načinoma *biti v* ... pa ustreza tudi vsakikrat neko lastno »notranje« bistvo (duša) človeka. Nepristnemu načinu (»zunaj«) ustreza tista Simonova »notranja« hotenjska struktura in organizacija, ki jo imenujem idealni Jaz. Pristnemu načinu (notri) pa ustreza drugačna »notranja« hotenjska struktura in organizacija individua, ki je dosedanji premislek drame še ni razvil. Prehod med tema dvema načinoma prebivanja v svetu-zavodu, uprizorjen v drami kot Simonov prihod v zavod, prinaša zato tudi temeljito spremembo »notranjega« človeškega »bistva« ali »duše«: spremembo hotenjske strukture in organizacije takega individua. Pred to spremembo je zdaj Simon. Simonova »notranja« hotenjska struktura in organizacija, ki jo imenujem idealni Jaz, se mora na tem prehodu zdrobiti, da bi se vzpostavila druga in drugačna. Ta *hotenjska* struktura in organizacija individua se razkroji, se razbije ob razkritju (resnici) *brezna hotenja*, ki si ga je idealni Jaz sam s seboj zastiral in zakrival. Razbije se ob razkritju (resnici) *brezna* svoje *svobode* pred vsako mejo razlike med »dobrim in »zlim«. Takšno zmeraj možno razbitje idealnega Jaza pa je zanj stalna *grožnja* in *strahovanje* zase. Ta grožnja je zasnovana v njegovi »*notranji*« hotenjski strukturi in organizaciji in torej ne prihaja iz kake družbene situacije. Poseg stalinizma, npr., jo le sproži, je le aktualizator in katalizator tega zmeraj možnega procesa, ki ga lahko sprožajo tudi drugačni, človeka pri-zadevajoči dogodki. Simonov strah izvira v njegovem idealnem Jazu, je strahovanje Jaza zase, *ker ne prenese razkritosti* (resnice) *brezna svoje svobode*. Zato se v svojem premisleku te drame ne ustavljam pri stalinizmu in tistem znotraj-dramskem rompompomu Simonove fizične pohabe, ko mu Volodja »zares« odreže nogo in je Doktor spričo tega čisto preč, Ljubica pa histerična. Na to gledam bolj z Volodjevo hudomušnostjo. Vendar to ne pomeni, da morda podcenjujem realni družbenopolitični stalinizem. Pomeni samo to, da gre tu za nekaj drugega; namreč za tisto, kar se ob takem posegu stalinizma (ali pa česa drugega, kar človeka hudo pri-zadene) zgodi v človekovi bivanjski strukturi in le-tej ustrezni njegovi »notranji« individualni hotenjski organizaciji in strukturi.

Brezno lastnega hotenja je Simonu zastrto z njegovim idealnim Jazom. Po takem zastrtju in zakritju brezna ali breztemeljne samoutemeljivosti hotenja in z njim brezna svobode pa je to hotenje bistveno spremenjeno in oslabljeno. Svoboda breztemeljne samoutemeljivosti kot možne samoomejitve je s tem zamaskirana in ograjena. Taka oslabitev spremeni značaj oz. bitni smisel hotenja: idealnemu Jazu lastno oslabljeno hotenje je *zgolj želja*. V zgolj želji in njenem hrepenenju hotenje ni odpravljeno ali premagano, ampak le oslabljeno, potlačeno, odrezano od izvira svoje nevarne energije. Tako se zdaj iz same »topologije« bivanja, kakor jo uprizarja naša drama, kaže tudi temeljna podvojenost bitnega smisla hotenja. Bivanju idealnega Jaza »zunaj« sveta-zavoda kot nepristnem, zlaganem načinu bivanja »notri«, ustreza spremenjeno hotenje, katerega bitni smisel in značaj je *zgolj želja*. Skrajna in Jazu zastrta perspektiva te želje je smrt

pomeni tudi *sámo stvar*, ki se o nji govori. To pa, o čemer fragment B 45 pravzaprav govori, je *razsežnost duše*, katere mejá ne najdeš, četudi prehodiš vsa pota. Zato prevajam ta del izreka z besedami: *tako širno razsežnost ima*, namreč duša. Pri tem te Heraklitove besede ne jemljem v kakem prenesenem pomenu.

in izničenje, kajti umikanje Jaza pred edinstveno, pristno in zaresno možnostjo svojega zgodovinskega prebivanja v svetu in s tem umikanje pred svojo edinstveno možnostjo zgodovinske človeškosti, ki jo na epohalen način konstituira pristno hotenje ter hotenjska struktura in organizacija, se dovrši lahko le v smrti in izničenju. Premislek v tem razdelku je pokazal, kdo je in kaj je in kako je Simon Veber. Zdaj gre za to, da se pokaže še njegov zlom.

5. Nastanek norca in blazneža

Premislek je zdaj pred nalogo, da sledi drugemu in tretjemu koraku Simonove poti v zavodu in tako izpelje razumevanje osrednjega toka naše drame. Drugi del Simonove poti uprizarja 5. prizor drugega dejanja. Ta prizor je obenem višek drame, ki se od tod obrne v svoj razplet in začetek. Vendar dogodka tega prizora ni na sceni, Simona v polmraku pozovejo iz celice, on sledi temu pozivu in odide z njimi. To je uprizorjeno brez besed in brez vsakega nasilja.

»Volodja gre čez ves prostor proti Simonovi celici. Dvigne zapah in odpre vrata. Nasloni se na podboj. S steklenico v roki nalahno zaniha in tako pokaže Simonu, naj gre ven. Simon pride skozi vrata, ko zagleda tudi oba bolničarja, se zaustavi. Potem stopi med njiju. Nihče se ga ne dotakne. Vsi trije gredo čez dvorano. Volodja počasi za njimi. Izginejo. Spet tišina in zvoki klavirja, šum dežja. Potem krik.

SIMON: Neeeee!« (II, 5)

Smisel tega prizora se zdi iz dogajanja drame očiten. Volodja pohabi Simona, odreže mu zdravo nogo. Tako izpolni grožnjo, s katero je Doktor strašil Simona, da bi ga zlomil in razosebil. Toda taka razlaga je površna, je preveč preprosta in marsikaj prezre. Volodji namreč ni prav nič mar Doktorjeva znanost in njegove metode razosebljanja Simona. S svojim dejanjem in posegom hoče nekaj drugega. Posebno pozornost zbuja dejstvo, da Volodjevo dejanje ni vidno, se ne zgodi na sceni; in da na sceni tudi ni bilo nobenega nasilja nad Simonom, saj se ga nihče ni niti dotaknil. Vsa ta dramska dejstva nakazujejo nekaj, kar se neposredno tiče Simona in kar se z njim zgodi, kar pa ni vidno in tudi ne izrečeno. Slutimo le, da mora biti nekaj zelo pomembnega; vendar nekaj, česar morda sploh ni mogoče uprizoriti, ker je morda sámo na sebi neprikazljivo. Zato tudi ni jasen smisel Simonovega krika. Videti je, da se Simon s tem krikom skrajne ogroženosti brani nečesa strašnega in groznega. Glede na vsiljivo očitni potek drame se zdi, kakor da ta krik, ta »Neeeee!« pomeni Simonovo upiranje nasilnikom, ko so ga nekje zadaj zgrabili, da bi ga pohabili. Toda če bi šlo samo za tak prizor, bi se *kot pri-zor* vsekakor lahko zgodil na sceni, ne pa nekje na nekem za-scenskem, vsaki vidnosti izmaknjenem mestu. Prav *izmaknjenost* tega »prizora«, njegova *neprizornost* pa nakazuje, da Simonov krik pomeni lahko še nekaj bistveno drugega in da tisto strašno in grozno, kar prizadene Simona, najbrž ni le rezanje zdrave noge.

Dandanes je brez nadaljnjega mogoče scensko uprizoriti prizor, ko nekomu nasilno odrežejo zdravo nogo. Saj smo spričo poplave nasilja, ki se nam v najbolj brutalnih in krvavih oblikah prikazuje vsepovsod, za take reči že kar otopeli. Prav to pa, da tak prizor v drami ni bil uprizorjen, nakazuje nekaj drugega. Razen vsega tega ne smemo prezreti tudi dejstva, ki zanj zvemo iz nadaljnjega poteka drame, da Simon ni le telesno pohabljen, ampak da je obenem »izgubil« svojo osebnostno identiteto in postal nekdo drug. Postal je poljski vstajnik Drohojovski, tudi obnaša se tako in govori po poljsko. Postal je torej pravi zavodski norec in blaznež. Vendar če se držimo dramsko uprizorjene podobe, Volodja ni hotel *takega* »preosebljenja« Simona, spričo tega je presenečen in to Simonovo stanje zavrača. To, kar se je s Simonom v tistem strašnem trenutku zgodilo, očitno daleč presega rezanje zdrave noge in telesno pohabo. Namreč presega v tem smislu, da gre tu za neko preobrazbo

Simona, ki je poseg nasilja od zunaj in telesna pohaba ne prinašata. To pa spet nakazuje, da tisto strašno in grozno, ki je tedaj prizadelo Simona, ni zgolj nasilje rezanja zdrave noge. Ne pristajam tudi na možno razlago, izpeljano iz znane metafizično-filozofske teorije o psihofizičnem paralelizmu človeka, po kateri bi telesna pohaba pomenila tudi že duševno pohabo in narobe. Takšna razlaga bi bila brezmiselna poenostavitev in niti nima mesta na tistem interpretativnem polju, ki ga odpira sama drama.

Po tistem, kar je v naši drami najprej vidno in se kar vsiljuje naši pozornosti, je Volodjevo nasilno dejanje prikazano kot brezobziren in surov poseg stalinizma proti zarotniški skupini, ko le-ta pripravlja uporniško akcijo proti zavodskemu redu. To skupino baje sestavljajo Simon, Rajko in Savel Pavel, Emerik pa jo izda Volodji. Vsebina te akcije morda ni nič drugega kot kak svobodoljuben proglas na zavodski kulturni prireditvi (na »plesu«), nekaj zahtev po svoboščinah, spoštovanju humanosti in podobnem, kar bi bila seveda sovražna propaganda in vznemirjanje zavodske javnosti. Vendar na zavodski sceni ne vidimo delovanja kake take skupine, zato je mogoče, da take podtalne skupine sploh ni bilo in je Emerik le zaradi izzvanega in od Volodje razpihanega sovraštva do Simona, ki da mu je prevzel Ljubico, dal oblastniku lažno informacijo. Temu je bil obstoj take skupine prav potreben za izpeljavo brutalnega posega, katerega cilj je zastraševanje, stopnjevanje strahovlade za vzdrževanje reda v zavodu. Zato oblastnik brž pograbi »obstoj« take skupine kot razlog za svoj brutalni poseg. Ravno to kaže, da Volodjev cilj ni omejen samo na »obdelavo« Simona, da bi ga tako spravil k pameti in bi se on rešil svoje posebne norosti in blaznosti. Volodjev cilj je ohranjati red v vsej tisti norosti in blaznosti prebivalcev zavoda, ki vladata tu kot značaj njihovega bivanja in ki lahko vsak čas porušita red v svetu-zavodu. Tako nastali kaos bi namreč *vsem* v tem svetu-zavodu prebivajočim onemogočil bivanje in s tem tudi vseh njihovih mnogoterih norih in blaznih dejavnosti ne bi bilo več, ker sploh ne bi bilo ničesar več. Za vzdrževanje vsaj nekega najelementarnejšega reda v našem svetu-zavodu pa sta potrebna nasilje in strah. Kajti spričo norosti in blaznosti prebivalcev tega sveta-zavoda ni mogoče ohranjati reda in z njim možnosti prebivanja vseh na podlagi kakega zavezujočega racionalno smotrnega ali pametnega dogovora med njimi, saj niso zreli za vzpostavitev prave državljanske družbe. Zato je red in z njim možnost bivanja treba vzdrževati s strahovlado. Na drugi strani pa seveda strahovlada nad prebivalci sveta-zavoda le-teh ne rešuje njihove norosti in blaznosti, jim ne pomaga k resnični odraslosti in tako dela sámo sebe spet nujno potrebno za vzdrževanje reda proti neredu, kozmosa proti kaosu. Prav na to — torej na celoto sveta — se ozira Volodja, ne pa samo na Simona Vebra. Zato sprememba Vebra v navadnega zavodskega norca — »Poljaka Drohojovskega« — nikakor ni bil Volodjev namen in mu tudi ni po volji. To pa nakazuje še drugi temeljno drugačen bitni smisel Volodjevega brutalnega posega. Ta poseg namreč ni le dejanje brutalnega zastraševanja za vzdrževanje zavodskega reda. Kajti red je mogoče vzpostaviti s pametnimi ljudmi brez zastraševanja, kot njihovo lastno avtonomno urejanje. Zato je oni »brutalni poseg« priložnost za Simona, da bi prišel k pameti, da bi zares in pristno sprejel nase neki zgodovinsko nepoljuben red sveta in ga vzdrževal; da bi torej zastraševanje in nasilje ne bila več potrebna. Ampak Simon take pristne možnosti svoje zgodovinske človeškosti ne sprejme.

Popolnoma drugače gleda in ravna Doktor, ki ima tudi docela drugačne namene. Doktor je ob strašnem dogodku Simonovega »preosebljenja« kar naenkrat ves vročičen od navdušenja, saj je po svojem početju, v opoju svoje znanosti in njene aplikacije itd., tudi on le svojevrsten zavodski norec in blaznež. Kajti norost in blaznost v tistem smislu, kakor sem ga opisal v tretjem razdelku tega premisleka, se nikakor ne izogibata

visokoizobraženih znanstvenih specialistov vseh vrst in barv. Videti je celo, da so jima taki še prav posebej podvrženi. Ob preobrazbi Simona v zavodskega norca Drohojovskega Doktor kar pozabi na to, v kakšno klavrno stanje ga je spravil Volodja, ko je telesno pohabil Simona. Takrat se je Doktorju približala grozljiva in nevarna resnica njegovega lastnega hotenja, tisti »hudič v njem« je prišel ven in ogrozil njegov idealni jaz. Takrat je Doktor med drugim govoril:

»... Jaz nisem kriv. Tega resnično nisem hotel. Kakšne stvari se zgodijo mimo naše volje. Določeno je. Morajo se zgoditi... Zdi se mi, da vsega tega ne razumem. (...) Morda bi bil moral reči ne (...) ... zdaj se mi zdi, da vem, kaj bi bilo treba storiti, od vsega začetka. Volodjo bi bilo treba zapreti sem noter. In onadva strokovnjaka za metafore. In mene. Nič več ne vemo, kdo je nor in kdo je pameten, stvari se obračajo, meje se brišejo, toda robovi, robovi se ostrijo, povsod so nevarne ostrine, konice... povej mi Ljubica, ali se bomo kar pobili tu notri?« (II, 7)

Doktor je zmeden. Pravi, da ni kriv, obenem pa se obtožuje, ima »moralno krizo«. Toda »sijajen znanstveni dosežek« preobrazbe Simona v Poljaka Drohojevskega, ki se kmalu nato pokaže, ga tako navduši in opoji, da na vse to kar pozabi in slavi Volodjo in je ves mrzličen in v oblakih od navdušenja (glej III, 3). Doktor in Volodja se zelo razlikujeta. In čeprav je Doktor upravnik zavoda, je očitno, da je za vodenje sveta-zavoda popolnoma nezmožen. Doktor rešuje Simona norosti in blaznosti samo navidez, dejansko pa ga s svojimi norimi znanstvenimi metodami potiska naravnost v blaznost in norost; in vse to dela po naročilu, torej le na zahtevo drugega, je v tem početju popolnoma heteronomen. Ko pa ga Volodjevo dejanje spravi v krizo, moralistično okrivlja sebe in druge, ima kompleks krivde in se hoče obenem izvleči iz nje (skratka: je poseben norec in blaznež tega našega norega sveta-zavoda). Volodja pa hoče Simona dejansko strezniti od njegovega opoja. S svojim ravnanjem ga potiska pred njegovo edinstveno pristno možnost človeškosti, ga iz njegovega lažnega »zunaj« kot zlaganega načina bivanja v... potiska pred možnost pristnega bivanja v svetu-zavodu; ga torej skuša spraviti k pameti in ga tako rešiti njegove norosti in blaznosti. Seveda se zdaj s temi besedami naznačeni smisel Volodjevega ravnanja prav nič ne ujema s tisto podobo o njem, ki jo drama tako močno osvetljuje, da nas z njo kar slepi, ko nam čara pred oči privid norega, rovtarsko zarobljenega, nasilnega in brezobzirnega in nevarnega stalinističnega oblastnika. Ali pa je ta privid morda le naša projekcija, namreč nas kot navzočih pri dramski predstavi, kot tak privid pa morda simptom kakega nam nezavednega kvara v našem odnosu do resničnosti? Ali pa je resnica sama, ki kot umeščena oz. vgrajena v dramsko delo sije iz njega, morda takšno *raz-krinkavanje*, ki nas zavaja v blodnjo?

Ampak vse to razmišljanje me ni pripeljalo kaj bližje razumevanju tistega strašnega dogodka na vrhuncu drame. In zdi se mi, da za razumevanje tega dogodka Simonove preobrazbe tudi ni nobene druge poti, kakor da iz celotnega doslej razvitega interpretativnega polja, ki ga odpira sama ta drama, *uganem* bistvo Simonove preobrazbe. Zato se zdaj spet vračam k 5. prizoru in njegovi čudni neprizornosti. V tem »prizoru« se ne dogaja skoraj nič. Ena sama beseda se oglasi v zlovešči tišini, namreč Simonov zgroženi, strašni krik »Neeeee!«. Pa vendar: ves prostor prisotnosti napolnjuje neka pusta, neznosna in napeta praznina. Medla svetloba, šum dežja, tišina, ki jo prekinjajo pojemajoči zvoki posameznih udarcev klavirja, negibnost ljudi in stvari, nekakšno izgubljanje vsega tako rekoč pustijo tej obupni praznini biti v svoji puščobi in praznosti, da izpolnjuje ves prostor prisotnosti in neposredno navali in pritiska na koga in ga zanaša v praznino golega bivanja, v kateri se izmika vse, za kar bi se utegnil oprijeti, se tej praznini umakniti, se skriti, zapolniti to obupno, neznosno praznino.

Dolgi čas praznine golega bivanja, ki tu pritiska, odrine tako rekoč vse okolne stvari in bitja v nekakšno ničevo nebitnost in zato tu zamrejo tudi vse besede. Navzočemu v tem prostoru prisotnosti, ki ga izpolnjuje ta neznosna pusta praznina, ko se vse stvari, zadeve, bitja odtegnejo v brezbrižno, ničevo nebitnost, se v dolgem času vsiljuje le še golo, ogolelo bivanje in ga pri-zadeva v tem, ko pritiska nanj. Nekomu je tu tesnobno. Takšno stanje bitja v njegovem prebivanju v svetu izpolnjuje ta brezprizorni »prizor« naše drame, »biva« torej v sami drami, v samem svetu-zavodu, pritiska njegove prebivalce in odseva tudi ven na nas. To je neka posebna »štimunga«, kakor navadno rečemo in pri tem prav malo mislimo. To je *osnovna* »štimunga« sveta-zavoda in je zdaj, v tem neprizornem »prizoru« nekako le posebej zgoščena in pri-zadeva s svojim pritiskanjem in stiskanjem. Omeni jo že Ljubica, ko v pogovoru s Simonom reče: »Nič misliti ... šivanje tega dežja skozi okno gledati ... tesnobo v prsih poslušati ...« (II, 3) To je osnovno, zmeraj v zavodskem prostoru prisotnosti vladajoče in pritiskajoče edinstveno tesnobno razpoloženje v svetu-zavodu.[3] Prebivalci tega sveta-zavoda se ga skušajo rešiti s svojimi mnogoterimi heci in vici. S svojimi blaznimi in norimi početji poskušajo napolniti to pusto neznosno praznino, izpolniti neskončno dolgi čas svojega golega bivanja, ki se jim tu vsiljuje. Vendar zaman, zmeraj spet je tu, zmeraj izpolnjuje ta pusta neznosna praznina dolgo-časja golega bivanja ves prostor prisotnosti sveta-zavoda, vsak čas izza vicev in hecov in početij sili v prisotnost. Izkušnja tega navadno potlačenega in odrivanega tesnobnega razpoloženja, iz katerega rastejo vsi prizori te drame, je izjemno pomembna za razumevanje drame.

[3] Zaradi zavrnitve možnega nesporazuma moram posebej opozoriti na to, da tu iz drame interpretativno izpostavljena tesnoba po svojem *»bitnem smislu«* nikakor ni kar zamenljiva s tisto tesnobo, ki jo Heidegger eksplicira v svoji eksistencialni analitiki. Čeprav gre tu za neko bližino, bi bila zamenjava huda poenostavitev.

Napetost takšnega stanja praznega prebivanja v svetu pa je takšna, da lahko zavodskemu človeku že neznaten povod raztrga zastor, ki v vsakdanji navadnosti zastira resnico njegovega vsakdanjega prebivanja v svetu in *tudi resnico njega samega kot tako prebivajočega,* tako da se zavodski človek tu lahko nenadoma in neposredno sreča in sooči z resnico samega sebe. V dolgem času praznine bivanja stiska tu prav *ta možnost.* Tak dogodek ustreza onemu prehodu med »zunaj« in »notri«, ki sem ga že opisal v tretjem razdelku tega premisleka. Vsakdanja navadnost bivanja je bivanje »zunaj« kot nepristen način *bivanja v ...* Pri premisleku te bivanjske »topologije«, ki jo uprizarja drama, se je pokazalo, da pristni *»biti v ...«* zaznamuje pri-stojna odprtost pri-hodu grozljive resnice — razkritosti — sveta, resnice nevarnega zgodovinskega prebivanja v njem in tudi grozljive nevarne biti vseh stvari in zadev in bitij, ki jih človek kot prebivajoči srečuje v tem svetu. Zdaj pa vidimo, da nam »štimunga« onega neprizornega »prizora« na vrhuncu drame nakazuje najprej »notranji« ustroj tistega prostora prisotnosti, v katerem se lahko hipoma raztrga zastor, ki zavodskemu človeku zastira resnico samega sebe — in ta človek se nenadoma sooči z groznim in grozljivim *samim,* ki je on *sam.* In v drami se prav to tudi zgodi s Simonom. To, kar zavodskega človeka v zavodu pri-zadene nazadnje in neposredno, je ves njegov Jaz pretresajoči blisk resnice ali razkritosti sebe samega. Odstre se, raztrga se zastor nad *breznom* tistega hotenja, ki konstituira in nosi sam ta zavodski človekov Jaz. Tu gre prav za Simonov idealni Jaz in njegov idealni svet, kakor sem ga interpretativno izpostavil v četrtem razdelku tega premisleka in ga je treba zdaj imeti pred očmi. Vendar to, kar *zdaj* neposredno pri-zadene Simona, ni le iz resnice — razkritosti — njegovega *prebivanja v svetu-zavodu* najavljajoča se *grožnja in ogroženost* njegovega idealnega Jaza v zavodu, ampak se zdaj razodene in ga pri-zadene resnica — razkritost — *»bistva« tega zavodskega človeka samega: brezno* hotenja, ki konstituira in nosi tudi celotno sestavno strukturo in organizacijo njegovega idealnega Jaza. *To je najhujše.* Odstre se tisto brezno hotenja, ki je v nepristnosti oz. zlaganosti idealnega Jaza prikrito in s prikritostjo svojega brezna (brezna svobode) oslabljeno v zgolj željo. To brezno hotenja — pravo *brezno svobode* — pa je Simonu kot takemu Jazu strašno, grozno, neznosno, saj ga zadene kot vse uničujoč udarec strele vanj.[4] Simonu se ob neposrednem srečanju ali dotiku z Volodjo, z Volodjevo resnico, ko ga le-ta zadene in rani v živo — »znotrajdramsko« rečeno: ko ga zgrabi in zareže v njegovo živo meso — neposredno kot udarec strele razodene tudi njemu kot idealnemu Jazu strašno, grozno in neznosno brezno lastnega hotenja, brezno svobode svojega lastnega hotenja. In to stisne iz njega tisti strašni krik zavračanja: »Neeeee!«. Neposreden dotik Simona in Volodje pri-zadene — rani — Simona kot udarec strele in kot blisk resnice njegovega lastnega bistva. Kajti »Volodja« je zastrta resnica »Simona«, ki je *zanj* v njegovi idealnosti strašna in neznosna in je on ob njunem neposrednem zadetju in trčenju skupaj in tako dogodku razkritja (resnice) »bistva« ne prenese. To reče njegov zavrnilni krik »Neeeee!«. Simon resnico sebe samega, svojega »Volodjo« skrajno ogrožen zavrne in se odvrne, pobegne od nje — *vendar prav zato kot njen pohabljenec.*

[4] O bistvu takega potresa in pretresa sem obširneje pisal 1. v interpretaciji Nietzschejevega *Zaratustre* (glej spremno besedo k drugi izdaji prevoda Zaratustre, SM, Ljubljana 1984, kjer je objavljen prvi del študije, in Novo revijo, št. 33-34 in 35-36, kjer je objavljen drugi del študije pod naslovom *Nauk modernega Zaratustre*) in 2. v *Razpravi o »patološkem narcisizmu« in psihoanalizi* (glej Družboslovne razprave št. 3, ISU, Ljubljana 1985). V teh študijah razvite teme odpirajo neko zgodovinsko dimenzionalnost tiste zadeve, ki jo uprizarja Jančarjev Valček. Obenem pa interpretacija Jančarjevega Valčka dopolnjuje prej omenjeni študiji, tako da vse tri spadajo v neko celoto.

In ta pohaba zadeva celoto njegovega bitja, ki ga tu ne razumem kot psihofizične enotnosti. Njegova odvrnitev od resnice sebe in s tem tudi od resnice svojega sveta je beg v zavodsko norost in blaznost, je fiksacija v svoj idealni Jaz, je »preobrazba« v navadnega zavodskega norca in blazneža — Poljaka Drohojovskega, davnega vstajnika. Ta beg ali umik pred svojo pristno človeško možnostjo v blazneža »Drohojovskega« je *fiksacija* Simonovega lastnega dosedanjega idealnega Jaza, ki kot takšna fiksacija zagrne in zamaskira lastno strašno brezno svobode, strašno brezno lastnega hotenja. To je umik v udobje neke domnevne zavodske varnosti, neodgovornosti, kritosti, heteronomije. Odslej bo individualist, kakršnega je težko najti; in prav zato bo tak kakor vsak v zavodu: nor in blazen. Bo popolnoma in do zadnjega vlakna heteronomen, nesamosvoj Veliki Jaz sveta-zavoda, v katerem bo nastopal — nastopač —, kakor je nastopil v tretjem dejanju drame. Se pravi: delal bo samovšečen, bleščeč in velik cirkus, da bo zmeraj vse vrvelo okrog njega. Njegov Veliki Jaz bo zanj središče sveta, okrog katerega se vse vrti. Tipkal bo spise, s katerimi bo vse in vsakogar razložil s seboj v središču in glede na sebe. Delal bo nered v zavodu in tako dejavno klical *strahovlado* reda, kajti zahteval bo pokritost vseh svojih potreb (Simon pisalni stroj, Emerik klavir, Savel Pavel sveto pismo, Doberman hrano itd.). *Bo narcis, kakor je pač narcizem normalno stanje prebivalcev sveta-zavoda.* S sedaj doseženega vidika se norost in blaznost prebivalcev sveta-zavoda kažeta kot *narcizem.*

Zdaj vidimo, da je drugi korak na Simonovi poti v zavodu — drugi del njegove »poti v zavod« — neposredno soočenje, zadetje in trčenje Simona kot idealnega Jaza s svojo neznosno, dotlej skrito resnico, ki se razodene iz njegovega trčenja z Volodjo kot »Volodja« sam. Neposreden zadetek in dotik z Volodjo razodene Simonu resnico lastnega »bistva«, ki je prav »Volodja« kot njegova najbolj pristna *zadeva.* Toda Si-

monova zavrnitev te svoje pristne zgodovinske človeške možnosti, njegov umik in »preobrazba« v norca »Drohojovskega« ter vrnitev takega »sebe-drugega« v svet-zavod — to je tretji in končni korak na njegovi poti; ta trodelni dogodek je kot tričetrtinski takt valčka, ki se zmeraj enako vrača na svoj začetek in tako kroži sam v sebi. S tem korakom se sklene osrednji tok drame: uprizoritev geneze narcisa. Kar se v drami pravzaprav godi, je *geneza narcisa*, je *fiksiranje* Simona kot idealnega Jaza v Veliki Jaz drugega (»Drohojovskega«) in kot drugega, kar se zdaj lahko zmeraj enako v sebi ponavlja. V drami je tak drugi »Poljak Drohojovski«, zavodski norec, v katerega se je »preobrazil« Simon. Njegova heteronomija je prav v tem, da je drugi in nastopa kot drugi in je šele tako v ogledalu drugega Veliki Jaz. Velikega Jaza namreč ni brez drugega, v katerem se sam ogleduje. Narcizma nikakor ni mogoče oz. ni dopustno zamenjati z avtizmom ali celo s solipsizmom. Gledanje sebe kot drugega in v ogledalu drugega je bistvo narcisa.[5] V zadnjem prizoru drame Volodja hudomušno reče strokovnjakoma za metafore: »Seveda sta. Vsak mora biti nekaj. En je Poljak, drugi je Savel Pavel, vidva sta strokovnjaka za metafore.« (III, 4) In kakor kaže drama, je v svetu-zavodu zares vsak nekaj, le pristno samosvoj *človek* ne. Volodjev hudomušni »Vsak mora biti nekaj« pove ugotovitev (ne zahtevo): tu ni pristno samosvojega človeka, vsak je drugi ali drugo, nihče ni on sam, sam svoj. Da bi namreč bil narcis, ni poglavitno to, da imaš kako funkcijo, ampak da sam v sebi SI le funkcija in si kot takó zlit (v adiafori) z njo drugi, torej ne sam svoj. Pri tem seveda tudi vse, kar počneš, počneš zato, da bi se postavljal pred drugim in v prvi vrsti pred seboj kot drugim. Tako se gledaš kot drugega in nimaš svoje lastne postave, ampak postavo drugega. Si torej *»drugo-postaven«* ali *heteronomen«* v dobesednem pomenu te besede. Heteronomija je nepogrešljiva bistvena poteza narcisa, je tako rekoč njegova vseobsežna sredina. Kakšen je epohalno zgodovinski današnji bitni smisel narcisa, tega vprašanja v pričujočem premisleku zdaj še ni mogoče obravnavati.

Vendar je že sedaj mogoče reči, da pri narcisu ne gre za kako izvorno refleksijo subjekta, saj narcis zaradi svoje vseskozne heteronomije sploh ni in ne more biti dejanski *subjekt* v zgodovinsko bistvenem pomenu te besede. Med narcisom in dejanskim subjektom je *bistvena* razlika. Odlika subjekta je avtonomija in z njo obvladanost muhaste in spreminjave osebice. Odlika narcisa pa je prav povzdiga te muhaste in spreminjave, brezsrediščne in brez-mejne osebice v Veliki Jaz ob odsotnosti vsake subjektnosti. Narcisova refleksija je zato vedno *postavljanje* sebe pred seboj kot drugim. To je notorično in »esencialno« postavljaštvo in nastopaštvo narcisa, ko ta muháva in spreminjava, brezsrediščna in brez-mejna osebica nastopa pred seboj in pred drugimi kot Veliki Jaz. To je njegova »esencialna« baharija. Pri tem mu je prav malo mar tisto sámo, s čimer, bahajoč se, nastopa pred seboj kot drugim in pred drugimi. Narcisu ni prav nič mar *stvar sama*. In tudi ko nastopa sam s seboj pred seboj kot drugim, jemlje sebe le za sredstvo svojega nastopa pred sebojdrugim kot Veliki Jaz. Narcis sam v svoji »samosti« (torej zunaj nastopaštva) pa se prezira in sovraži do možnega samomora in samouničenja. Toda tudi svojemu samomoru pripiše narcis spet narcističen Velikojazni Velepomen in ga je zmožen zaigrati, četudi se pri tem uniči. Narcis se lahko kadarkoli spogleduje s SVOJO Veliko Smrtjo. Samoljubje narcisa se nikakor ne izključuje s skrajnim samoprezirom, samozaničevanjem in z njim povezanim strašnim samomučenjem. Takšen narcisizem dandanes neomejeno vlada skoraj povsod: v športu, politiki, nacionalnosti, kritiki, v literaturi in umetnosti, v znanosti in filozofiji, v konfesijskih veroizpovedih in narcisovem »odnosu do boga«, v jogi in drugih eksotičnih praksah, v hlastanju za »standardom« in uspehom nič manj kot v hlastanju za zdravjem in boleznimi itd. Možen in tudi dejansko razširjen je povsod, tako da sploh ni več viden kot kaj posebnega, ampak vlada kot normalno stanje in je skoraj nerazločljiv od pristnosti. Vendar zdaj se moram vrniti k premisleku Jančarjeve drame, ki uprizarja narcisa v njegovem počelu.

Glede na že prikazano bivanjsko »topologijo« drame je sedaj treba videti tudi temeljno podvojen bitni smisel osrednjega toka naše drame. Kakor vemo, je osrednji tok drame potek junakove usode, se pravi usode Simona Vebra. Bitni smisel Simonove poti je *najprej* navaden. Simon se tu kaže kot samosvoja, svobodna, razvita osebnost, kot normalen zrel človek, ki se upre stalinskemu režimskemu razčlovečevanju in razosebljanju ljudi z zastraševanjem, grožnjami itd. Zato tudi njega vržejo v to mašinerijo razosebljanja. Na njem se posebej razodene, kako to poteka. Simon je spremenjen v predmet manipulacije, ki ga nazadnje zlomi, razosebi in preosebi. Simon Veber je tu pravi človek in kot tak nedolžna žrtev političnega režima ali sistema, ki ga razčlovečuje. *Drugi* in nenavaden bitni smisel Simonove poti pa je tisti, ki sem ga naznačil prej in je dokaj zastrt. Zastira ga namreč oni prvi. Toda z odstrtjem tega zastora, kar opravi interpretativni premislek iz drugačnega »toposa«, postane tudi očitno, da se v takem bitnem smislu (namreč v prvem) prikazuje Simonova pot pravzaprav že narcisističnemu razumevanju in interpretiranju drame. Narcisistična interpretacija drame je torej zasnovana na nekem bivanjskem »toposu« tistega interpretativnega polja, ki si ga odpira sama drama. Tako je očitno, da je takšno ali drugačno razumevanje in interpretiranje naše drame pravzaprav nepoljubno. Je tako rekoč *že vnaprej* umeščeno na nekem mestu v dramsko uprizorjeni bivanjski »topologiji«, tako da drama prav s tem sama šele odpira lastno interpretativno polje za svojo takšno ali drugačno interpretacijo (ker je tudi drama sama že *izvorna inter-pretacija),* tj. neko *izvorno posredovanje* in *pre-vajanje:* namreč resnice same v dramsko delo, da bi tu sijala kot lepota; interpretacija drame pa mora biti s sámo dramo isto-izvorna). Odločilno je *mesto,* bivanjski »topos«, ki ga kdo zavzema, ne pa kaka posebna znanstvena metodologija in »kategorialni aparat« interpretacije; in tudi ne kaka razredna pripadnost ali družbeni položaj ipd. Drugače povedano: kako kdo dramo razume, je odvisno od mesta, ki ga sam nesamovoljno zavzema v bivanjski »topologiji«, kakor jo uprizarja sama drama. Toda čeprav je razumevanje in interpretiranje v naznačenem smislu nesamovoljno, je na sebi prikrit način lažno, če se ustavi pri prvem bitnem smislu Simonove poti in s tem tudi temu ustreznem smislu drame. Se pravi, da je resnica, ki sije iz drame kot slepota, sama na sebi varljiva; je *raz-krinkanje.*

Se nadaljuje

[5] Pripomniti moram, da tu mišljenega narcisizma še ni in sploh ni mogoče imeti za patološkega v navadnem smislu te besede. »Patološki« narcisizem, ki ga v zvezi z Žižkovo študijo *»Patološki narcis« kot družbeno nujna forma subjektivnosti* (Družboslovne razprave št. 2, ISU, Ljubljana 1985) obravnavam v *Razpravi o patološkem narcisizmu in psihoanalizi* (prav tam, št. 3), ni kaka duševna patologija nekaterih, ampak vsakdanje »normalno« stanje vseh. Narcis je današnji zgodovinski ustroj človeka v njegovem navadnem vsakdanjostnem in torej osnovnem in najbolj pogostem načinu prebivanja v svetu. S tem v zvezi lahko omenim npr. Filipčičeve drame, ki »brezobzirno« uprizarjajo narcizem, vendar še v sklopu ideologije slovenskega literarnega modernizma (v 60. in 70. letih). Zdi se mi, da so Filipčičeve drame v tem sklopu še narcisistično uprizarjanje narcizma. Za takšno uprizarjanje je značilno zamaskiranje zgodovinsko-bitnega izvora in tudi lastnega nasprotja narcizma, razkriva pa z nenavadno preciznostjo in nepopustljivo doslednostjo način izkazovanja narcizma, njegovo »fenomenologijo«. Povojna slovenska literarna produkcija na zelo različne načine izkazuje moderni narcizem. Da bi ga v nji ugledali, moramo biti v primerni oddaljenosti od nje. Skratka: z narcizmom zadevamo ob pojav ali fenomen, ki ima svoj globlji izvor in zahteva posebno pozoren premislek. Kajti s tem, da ta *pojav* imenujemo *»narcizem«* in ga *tako* prikazujemo, ga še nismo dojeli v njegovem zgodovinsko epohalnem »bistvu« in »genezi«. Videti je, kakor da se »bistvo« tega pojava nekako kar izmika.