nič in kar naprej sega predse in zase, ne da bi mogel seči kam drugam kot v prazno. Je Grošljeva poezija videz brez biti, videz brez resnice, videz brez mesa konkretnosti, videz, ki nikakor noče biti zgolj videz in se zato ne dekorira z naslikanim mesom, z igralskim trpljenjem (kot pri Pavčku), z rodovno modrostjo (kot pri Zlobcu); ki je pošten do sebe in si ne nadeva krink, čeprav vidi svoj razjedeni, goli, suhi, neobetavni obraz. (Edino pristno meso nove poezije je spolnotelesno; recimo v Deklevovi poeziji.) Ta(k) svet molči, čeprav riše razlomljene kaligrafe v belino papirja. Govori le njegova beseda, ki se lušči od napora, da bi bila sveta. Namesto prave besede, ki jo je Župančič zmerom pri priči našel, čeprav se je kasneje skazala za pomoto, se plete zdaj vse polno nadomestnih besed, ki sicer ne morejo zapeljati, a tudi ne odrešiti; niti ne orientirati. Grošljeve besede se razdirajo, kot se razdira videz, ki nadomešča konkretni zgodovinski (in krščanski) svet. Pletenina sveta je skorajda razparana. Komaj kaka zanka je napletena na novo.

Gre torej za novo različico lingvizma, le za še bolj radikalno. *In vzrok, ta vzrok da Sem, / pestujem v jeziku / brez / -umno, brez ugovora.* Pesnik ve: *bežim na breznogem konju.* Ta verz je resnica naslova zbirke: *Smeh konj.* Je jezik današnje mlade slovenske lirike simboliziran v kentavru brez nog? Ve, da je jezik konj brez nog, ker je konjski jezik jezik predsveta. Svétu (ne še konju, ne še človeku) zrastejo noge — dobi konkretnost, razločljivost, izkobaca se iz svetovne juhe, morja — šele v grško krščanski zgodovini. Prej je svet enoten in skupen, zdaj postane individualen in poseben. Beremo: *obsojen /)sprt, / na večno / minevanje.* Ali: *Zdaj! / nebom več / z- / mogel / biti.* Navajam iz različnih pesmi, ki so brez naslova (in paginacije), kar je značilno za poudarjanje in pričevanje nerazločljivosti predzačetka. Vse se giblje okrog biti-niča, okrog vprašanja obstojnosti česar koli. Prvo vprašanje: ali sploh more kar koli obstajati? (Najbrž ne, dokler ne obstaja zreli človek.) Vse je ogroženo, ker je prostor (ravnina) preogromen, preabstrakten, človek prešibak — brez vere in upanja — da bi ga markiral: *O! / grozna ogromnost /. prostora.* Ali: *Sredi zapovedanega sveta / je molk, je medenina nemega obreda.* Ali — spet iz druge pesmi: *v steklene besede pomenov / ki ne govorijo ljudem molk iščejo.*

Uspeh je tak, kot ga opisujem. Ta poezija je odločena, da se zapiše v svet in da opiše svet, a je obenem praznih, strtih rok in nema pred vprašanjem, ki si ga nenehno zastavlja: *in vem da ni poti nazaj / in nočem da bi bila / odločen da jo izgovorim / tesnobno kakor slepčev privid obrnjen / zagledan v belino papirja.* Kdor gre dovolj radikalno do dna te poezije-sveta, odkrije nazadnje le belino papirja: svet pred jezikom. Pač praelingvizem. Praereizem.

Grošljeva poezija se manično giblje v okviru, ki ga rišem: *spol-njenega Niča / :opis) vpis in ris, črkovanje / mrtvih duš, O svetloba / ugasla s temo v temi, nema.* Ali: *izginjajoč obraz obsojen, / da ne živi.* Ali: *Na smrt / sojena / vse- / Enost.*

Če Grafenauer ni pristal na to, da bi bila njegova Vse-enost brezbrižnost, Grošelj že pristaja; storil je pač nujni naslednji korak, ki ga mora človek storiti, če konstruira svet(o) brez Boga. Regres v predsvet razpršene entropije je prestop v načelno nerazločljivost. Ta predrazločljivost in pranerazločljivost je stanje, kot ga opiše pesem *Tretja skica: In jaz sem / končnost, / ena sama velika končanost / sem / ne)vrnjena, / ne!ponovljiva / samo) / možnost.* Navzlic vsemu je ta poezija v milosti, ker upa v — svojo — možnost.

Konec

Ivan Urbančič V tričetrtinskem taktu

6. Dionizična ekstaza

Premislek v prejšnjem razdelku je pokazal, da je »Volodja« pravzaprav zastrta resnica »Simona«, ki je ta v svoji idealnosti ne prenese. Ko se *neposredno* z njo sooči, ko ga oplazi ta resnica v neposrednem stiku z Volodjo, jo skrajno zgrožen zavrne in se od nje odvrne — kot njen pohabljenec. Če pa je tako, tedaj se kot neodložljivo zastavlja vprašanje, kdo je in kaj je pravzaprav Volodja. Drama nas slepi s kar vsiljivim kazanjem Volodje kot primitivnega in zarobljenega, nevarnega in norega stalinističnega oblastnika, ki je v svojem »delovanju« in »reševanju težav« in »urejanju družbe« med drugim tudi še ohranil danes že anahronistično fakturo nekdanjega partizanskega borca in poznejšega aktivista, s svojim optimističnim horukarstvom, barbarsko energijo, primitivnim humorjem, antikulturnostjo, brezobzirno neposrednostjo, hudimi heci in vici, preziranjem zakonitosti, preziranjem znanosti in strokovnosti, nagnjenostjo k dejanjem kot izvršenim dejstvom itd. z vsem tistim znanim »balkanizmom« ali, kakor bi rekel Taras Kermauner, »lumpenproletizmom« in »lumpenbirokratizmom« kot mnogimi pridobitvami oblastništva povojnega časa. In ki mora kot tak, namreč za današnji čas anahronističen oblastnik, ostajati v družbenem ozadju, se pa zmeraj spet pojavlja v »kriznih situacijah« in »uredi« na svoj način stvari tako, da se drugim, mlajšim in bolj evropsko in znanstveno in »strokovno« razgledanim današnjim oblastnikom, kot npr. Doktorju, pri tem kar ježi koža in ne vejo ne ven ne noter z njim, saj jim vedno zmeša štrene njihovih načrtov in se nazadnje izkaže kot tista »ta prava« in iz ozadja delujoča in nikomur odgovorna sila in oblast v našem svetu-zavodu.

Ampak premislek nam je pokazal, da ima vse v tej drami temeljno podvojen bitni smisel glede na bivanjsko »topologijo«, ki jo drama sama uprizarja in s tem odpira tudi polje razumevanja in interpretacije same sebe. Zato pa se tudi premislek o Volodji ne more ustaviti pri prej orisani podobi, čeprav je tudi ne zavrača kot kaj zgrešenega.

Najprej je treba videti, da Volodja ni le skrita resnica Simona, ampak tudi vseh drugih prebivalcev zavoda. Volodja spravi na dan doktorjevo »skrito željo«, kar pomeni, da se Doktorju šele pri nekem srečanju z »Volodjo« razkrije njegovo skrito »bistvo«, brezno njegovega hotenja. Z »Volodjem« — »Volodjem v sebi« — pa se Doktor sreča, ko Volodja odreže Simonu nogo, tj. ob tem dejanju, ki prekriža Doktorjeve načrte. To pove Doktorju v drami sam Volodja:

»VOLODJA: (...) In navsezadnje, doktor, jaz sem samo izpolnil, kar ste vi govorili in kar ste si vi tudi, roko na srce, želeli. Saj ste si želeli biti kirurg. To je bila vaša skrita želja. Zdaj je ta želja zunaj. (...) Tudi vaš hudič je zunaj, lahko si oddahnete.

DOKTOR: Volodja ... ti si ... jaz se te bojim.« (II, 6)

Hoteti biti kirurg se tu pravi: hoteti zmožnost hudega zarezanja v živo meso drugega. Takšna zmožnost hudega pa je utelešena v Volodji, ki je to tudi storil. Toda takšno hotenje je Doktorju, temu tipu idealnega Jaza, strašno, grozno, nesmiselno, kakor sam tarna, čeprav si ga tudi želi, saj je že v mladosti nekoč rezal žabe in mačke. Tega se boji, zato se boji Volodje, strah ga je »Volodje« v sebi kot svoje skrite resnice.

Volodja je skrita resnica Ljubice. Z njo se Ljubica sreča v neposrednem telesnem stiku z Volodjem, ko jo ta v neprizornem in zato tudi neuprizorjenem »prizoru« za sceno »posili«. Ta krvavi »dogodek« je podoben tistemu »krvavemu« dogodku med Volodjem in Simonom (II, 5). Nakazano je to takole:

»VOLODJA: (...) *(Sune doktorja, da odleti ob steno, vleče Ljubico po stopnicah, trga obleko z nje.)* Življenje je mi-

zerija in veličina, solze in smeh, žalost in veselje ... ne pa samo eno, kot mislite vi norci ... vse naenkrat, pamet in norost, voda in kri, sovraštvo in ljubezen ...

LJUBICA: Satan! Satana ima v glavi. Tilnik. Odprite mu lobanjo, doktor ... slabo mi je, ... odprite okna ...

VOLODJA *(privleče Ljubico do njene celice)* ... radost in groza, nežnost in nasilje, vse hkrati en sam smrtni gon *(sune Ljubico v celico in stopi za njo).*« (II, 7)

Ljubica histerično kriči in se brani Volodje. Toda kako?! Brž ko sta zunaj scene in vidnosti, nastane tišina, ne kriči več. Ljubica je s svojo lirično, idealno ljubeznijo idealno zaljubljena v Simona. Toda njena resnična in histerično potlačena »želja« ljubezni, njeno hotenje (prav hotnost in sla) je Volodja, ki se mu ona upira kot Hudemu, kot Satanu. *Brezno hotenja* — prav hotnosti — je skrita resnica njene idealne ljubezenske želje. In ta se ji razodene prav ob neposrednem stiku z Volodjo, ki jo spravi v histerično zgroženo vreščanje, kajti le za ta njen idealni Jaz, s katerim se isti, je to, kar ji daje Volodja, zgolj »gnusen fuk«. Saj je sama rekla Simonu, ko je zahtevala od njega noro »ljubezen«: »Tilnik. Ne maram ga, Tilnika. On me hoče fukat.« (II, 3) To »se ji gnusi«, »slabo ji je« pri tem. Prav Volodjeva moč jo navdaja z gnusom, da ji gre na bruhanje. Ampak to govori njen lirični idealni Jaz. Volodji reče po tistem svojem »krvavem dogodku«:

»LJUBICA: Močan si. Kadar je kdo močan, ima prepletene kite na rokah in jaz kar čutim tule *(prime se za trebuh, tudi na njeni obleki ostanejo rdeči madeži)* ... Čudno praznino vrh želodca začutim, potne dlani dobim ...« (III, 2)

Njen lirični, idealno ljubeči idealni Jaz je v Volodji in v stiku z njim ogrožen. Vendar ogroža ga lastna resnica, namreč prav razkritje brezna lastnega hotenja — in to je »Volodja«. Ljubico posili njen lastni »notranji« »Volodja«, ki ga z vso silo zavrača. Ta njen »notranji Volodja« ni nič drugega kot njena brezdanja in potlačena hotnost, je samo zmožnost za to hudo zadevo pred vsako ukročenostjo. Navedeno Ljubičino govorjenje in njeno obnašanje pri tem pa je prava histerično pervertirana izpoved ljubezni Volodji, ki je njeno zastrto hotenje (sla, hotnost). Zato je dvoumno njeno govorjenje po tistem, ko jo Volodja »posili« in je zmedena od tega. Reče namreč: »Moj ljubi brez noge plesat grem z njim ... Have you danced so styffly ...? Ljubezen sta žena in mož, ljubezen sta kruh in nož, razrezal sem te moja mila in po mojih rokah se rdeča je kri prelila ...« (III, 1) Iz Ljubice, skozi besede tega ženskega idealnega Jaza, tu sedaj tako rekoč »nezavedno« govori »Volodja«, kar je v drami dovolj jasno naznačeno. In tudi tista »kri« na njenih rokah je lahko slikarska barva, s katero je popackala svoje slike, lahko pa je tudi neka čisto druga kri, ki je pritekla iz rane njene »razrezanosti«, ko jo je »posilil« Volodja in tako morda prvič za hip sprostil v nji njeno pristno, a potlačeno ženskost in se je tako neposredno soočila s svojo resnico, ne da bi jo tudi sprejela. Namreč z *resnico kot razkritostjo* svojih človeških možnosti, svoje svobode v tem, potlačeno in zavrnjeno in zastrto zaradi neomejene možnosti hudega v nji, zaradi »Satana« v nji, zaradi strašnega brezna lastnega hotenja, spričo katerega se njeno dosedanje nežno ljubimkanje in vse njeno početje (ves njen način nepristnega prebivanja v svetu-zavodu) razkrije v vsej svoji zlaganosti. Tudi če je doslej bila kdaj s kom v postelji, je to počela heteronomno, kot nekakšen družabni ritual, ni bila v tej stvari zares in kot *ona sama,* ampak se je v tem gledala kot drugo v ogledalu drugega, torej narcistično. V neposrednem soočenju in stiku z Volodjo pa se ji je ponudila in jo pri-zadela edinstvena možnost pristne lastne človeškosti, ki pa je ni sprejela, zavrnila jo je, se zgroženo odvrnila od nje in ostala zaradi tega človeško poškodovana: zmedena norica sveta-zavoda. Njeno mesto prebivanja je zavod.

Pri srečanju z Volodjo se pokaže tudi skrita resnica ubogega Emerika. Ubogi Emerik, ki s svojo glasbo ves opojen lebdi visoko nad zemljo, v kozmičnem prostoru itd., tudi beži pred nečim hudim

»v sebi«, se pravi pred svojo možnostjo hudega. Na dan pa to hudo pride, ko gre za to, da bi se znebil svojega domnevnega tekmeca pri Ljubici, namreč Simona. Njegov glasbeni idealni Jaz in Veliki Jaz je tako krhek, tako sramežljiv, tako vljuden in olikan in moralen, nobenemu ne stori nič žalega. Pri srečanju z Volodjo pa se izkaže — ob vsem moralnem zgražanju njegovega lastnega idealnega Jaza — njegova zakrita resnica: možnost in zmožnost hudega, brezna njegovega lastnega hotenja. Emerik namerava odstraniti Simona, zato njega in zarotniško skupino v zavodu ovadi, to poplakne z vodko, se izbesni nad kitaro in jo razbije. (Vse to uprizarja 4. prizor II. dejanja.) Ob srečanju z Volodjo se pokaže njegov »Volodja«, — on pa se, moralno zgražajoč se, odvrne od takega sebe, torej od svoje pristne človeške možnosti, v heteronomijo svojega Velikega idealnega Jaza. Zato je tudi on poškodovanec, ki ga je poškodoval beg pred resnico svojih pristnih človeških možnosti. Zato je mesto njegovega prebivanja zavod.

Nekaj podobnega, čeprav drugače, je tudi s Savlom Pavlom in izvedencema za metafore. Savel Pavel je pravzaprav stalinistični udbovec, ki je delal hude reči z ljudmi, vendar je vse to počenjal heteronomno, skrit za velike cilje, za sistem in partijo, ni bil *on sam,* ki je to počenjal in zato tudi ni nosil strašne teže svojih dejanj. Ko pa se je nekoč srečal zares s seboj samim in bi moral zares sam nase vzeti svoja grozodejstva in svojo lastno neomejeno možnost hudega, *svojo* neomejeno, brezdanjo *svobodo,* ko je torej srečal svojega »Volodjo«, se je elegantno in jeguljasto umaknil v norost Savla Pavla in je tako zdaj, ko ga ne pokriva več partija, spet pred seboj in svojim groznim breznom lepo pokrit in varen kot zavodski norec: fiksirani idealni Jaz krščanskega »spreobrnjenstva«. Tu nastopa kot kak prerokov prerok. In ko mu Volodja ponuja roko (glej v II, 2) in torej možnost, da bi ga zares in pristno sprejel, vzel nase svoje brezno hudega in groze in se tako pristno učlovečil, to možnost kratko malo prezre, ker mu je tako pač mnogo udobneje. S svojim »Volodjo«, s svojo pristno človeško možnostjo se ne mara srečati iz oči v oči. Njegova heteronomija je v tem, da ni on sam, ampak narcistični idealni Savel Pavel, zavodski norec krščanskega »spreobrnjenja«. Njegovo mesto prebivanja je lahko le zavod.

Izvedenca za metafore sta stalinistična udbovca vesti in mišljenja, vendar sta v svojem početju docela heteronomna, ga ne jemljeta zares in pristno nase. Skrivata se za nasebno zgodovinsko logiko komunističnega sistema in za »ta višje« itd., obenem pa sta prepričana, da onadva vodita zavod. Ob srečanju z Volodjem pa se izkaže, da se mu sploh ne moreta upreti, ker svojih dejanj ne nosita pristno in zares kot svojih. Zato jima Volodja odkaže njuno mesto v zavodu. Sta le heteronomni sistemski funkciji, fiksirani v imaginarna vodilna Velika Jaza, v resnici pa šlevi pred Volodjem. Politični voditelj, ki ne vzame svojih dejanj zares in pristno nase *samega,* ki se sam pri sebi (torej ne le demagoško) skriva za razne »nasebne« cilje, obče vrednote, ideološko-zgodovinsko »nujnost« ipd., prepričan, da hudega, ki ga počenja, tako rekoč ne dela on sam, ampak je le opolnomočeno orodje neke višje železne logike zgodovine oz. sploh nečesa drugega (nesebe), je skoz in skoz zlagan in heteronomen, vodilna šleva in zasluži Volodjevo robato ironijo in posmeh.

Rajko je upornik, poln zadržanega sovraštva, vendar ne zmore dejanja, se zlomi pred svojim dejanjem. Če bi z nožem zabodel osovraženega Volodjo, bi v tistem hipu ravnal kot Volodja, srečal bi se s svojim »Volodjem«: s svojo neomejeno možnostjo hudega, z neomejeno svobodo svojih možnosti. Tega pa ne prenese. In prav na tej želji, ki ne more postati hotenje, se *zlomi.* V drami ni nikjer z ničimer nakazano, da je Rajka kdo nasilno ubil ali poškodoval, ko so ga lovili. Rajka preprosto najdejo ležečega brez zavesti v njegovi celici. V zlom ga je seveda pognal Volodja, s tem ko ga je »hudobno« izzval (glej II, 2). Njegov zlom ne povzroči v zavodu nikakršnega pretre-

sa (teatrska predstava v ljubljanski Drami je na tem mestu zgrešila).

Doberman je dober človek, nikomur nič noče, želi imeti le zmeraj dovolj hrane in mir za prebavljanje. To je njegov ideal in pravica. Da je za njegove zrezke potrebno dejanje ubijanja, to je tako rekoč zunaj njegovega obzorja. On terja le svojo pravico; in če ne dobi dveh zrezkov, je za to pač nekdo kriv in ga zatoži »višjim«. In ker Volodja dela v zavodu nemir, se pritoži »višjim« tudi čez Volodjo. Ko pa se zares sooči z Volodjo, pobesni. Obnaša se kot neodrasel otročaj. Kajti to, kar je za Dobermana zares hudo, je samo to, da bo ob svojo priznano pravico, ob svoj zagotovljeni obrok hrane in miru. Ko se mu ali če se mu zamaje vera v to svojo »pravico«, začne besneti in čez to nikoli ne pride do *besede,* ker mu otročajska regresija to prepreči. In prav Volodja ga zmeraj spet hudo prizadene, ko mu *neposredno* pokaže, kako ničeva je njegova vera v zagotovljenost njegovega obroka hrane in pravice, kako ničevo je sploh vse njegovo kravje bivanje, katerega idealni Jaz je Doberman. Ob tem »maltretiranju« Dobermana pa pobesni Simon, njegov humanistični idealni Jaz je skrajno moralno ogorčen. Zato pa tudi ne vidi, kaj se *v resnici* godi med Dobermanom in Volodjo, da je namreč Volodjeva hudobija le primitivnemu Dobermanu primeren in potreben bivanjski *sunek* pred možnost lastnega pristnega učlovečenja v neko pristno človeškost in samostojnost, ki ji Doberman ni ali še ni dorasel in mora zato *biti v zavodu.* Volodjeva hudobija je zato v odnosu do Dobermana iz neke nuje izvirajoča globlja dobrota. In podobno je tudi z Volodjevim odnosom do vseh drugih prebivalcev zavoda — tudi do Simona. Varovanje zavodskega človeka pred hudim namreč ni v vsakem primeru dobro zanj; in ne narediš mu vedno dobro, če ga obdajaš s samimi dobrotami. V bistvenem pa šele udarec hudega najbolj neposredno sune zavodskega človeka pred lastno edinstveno možnost pristne človeškosti. In morda ni večjega dobra za človeka kot: biti zares človek. Biti zares človek pa vedno pomeni: sprejeti nase neko usodno, nepoljubno, epohalno-zgodovinsko poslanstvo (»pošiljko«!) človeškosti kot svoje pristne možnosti, biti dorasel neki svoji usodni možnosti, ne pa bežati pred njo. Glava z dolgimi ušesi bi to misel utegnila razumeti kot zavzemanje za to, da bi si ljudje zadajali med seboj čimveč hudega itd., ampak o tem ni vredno zgubljati besed.

Prebivalcev zavoda sedaj nisem omenjal le zato, da bi prikazal njihov, v načinu bivanja vsakega zasnovani, individualni ustroj, ampak v prvi vrsti zato, da bi se iz njihovih odnosov do Volodje pokazalo, kdo in kaj je Volodja. Iz podanega opisa pa tudi vidimo, da je in na kakšen način je vse dogajanje v zavodu Volodjev »špil«, kakor sam pravi v zadnjem prizoru drame.

Najprej je proti površnemu slepilu drame treba rêči, da Volodja nikakor ni kak omejen, neizobražen rovtarski zarobljenec in norec. Takšno slepilo nas slepi le na čisto določenem mestu v uprizorjeni bivanjski »topologiji« drame. Če obtičimo na tem mestu, bomo interpretirali dramo kot zavodski norci in blazneži, kot bi jo interpretiral npr. Simon. To bi bila narcisistična interpretacija, po kateri je ta drama politična drama, drama stalinističnega nasilja nad ljudmi, razosebljanja ljudi itd., ki bi nam zbujala sveto moralno ogorčenje do nasilnikov, kakršni so Doktor, oba izvedenca za metafore, predvsem pa Volodja, nas utrjevala v naših humanističnih idealih in — v hrepenečih sanjah idealnega Sveta, kjer vlada samo dobro in je vse hudo premagano. In kjer je človek predvsem varen pred tistim strašnim breznom svoje svobode, breztemeljne samoutemeljivosti svojega hotenja tostran vsake utrjene razlike kakršnega koli moralnega »dobrega« in »zlega«. Na takem mestu se seveda kaže Volodja kot neznosna, nesprejemljiva, zarobljena in nevarna zverina. Vendar Volodja ni niti nor niti neizobražen. Kar je na njem tako videti, je njegova hudobna ironija do zavodskih norcev in blaznežev, ki je naravnost sproščajoča. O tem pravi sam, da se pač »rad poheca«. Volodja hote pači besede in imena kot omejen rovtar. Namesto Bernstein reče »Bergštajn« ipd. Kadar pa hoče, izgovarja besede pravilno in natančno. Dela se norega zaradi hudobne ironije in posmeha. Obvlada vse finese v odnosu do ljudi (npr. do Doktorja, do Emerika). Izkaže se, da je bistrejši od Doktorja:

»DOKTOR: O mojbog, ti čisto nič ne razumeš.

VOLODJA: Razumem, razumem. Več, kot si vi mislite.« (II, 6)

V nadaljevanju tega prizora se pokaže, da Volodja pozna psihiatrijo, predvsem pa, da je boljši psiholog od Doktorja, saj mu je Doktor skoz in skoz prozoren in je njegovega lastnega hudiča spravil na dan. Doktor pa nikakor ni mogel doumeti Volodje in se ga je zato začel bati. Tako se pokaže, da je spričo Volodje Doktor tisti, ki ničesar ne razume in zato tudi ni zmožen vodenja zavoda, saj zavod upravlja pravzaprav Volodja. Upravlja ga, ne da bi Doktor kot upravnik za to sploh vedel. Podrobnejši premislek Volodjevih odnosov do prebivalcev zavoda kaže njegovo odločno intelektualno premoč nad njimi, njegovo bistrejšo pamet; ne učenost, ki je nekaj drugega.

Prav tako je treba reči, da Volodja tudi ni zgolj kaka sadistična surovina ali surov in nepopustljiv oblastnik, kakor se kar vsiljivo zdi. Simonu reče: »Z mano se da zmenit, veš. Še bolje kot z dohtarjem. On je že dolgo tukaj, veš. *(Povrta z ročajem žlice po sencah.)* Nič ne kapira.« (I, 1) Simonu večkrat olajša težave, dovoli mu, da ga Ljubica obišče v samici. Ljubico ščiti in razvaja, Doktor se mu celo zasmili v svoji stiski. O sebi pravi Simonu: »Ampak Volodja ni slab človek, samo poheca se rad, to je vse. Drugače pa ima dobro srce in tudi v glavi kaj. Volodja ti je dovolil obisk.« (I, 9) Volodja ni kak formalističen birokrat nad ljudmi in tudi ne kak zatrt, maščevalen zagrenjenec. V njem ni nobene razkrajajoče mržnje ali sovraštva do ljudi in do sveta, ampak včasih jeza in bes in silovitost. Zato njegova hudobija ne izhaja iz kakega resentimenta in nemoči kakega zatrtega zagrenjenca, ampak je hudobija igrive moči. V istem prizoru (I, 9) pa odprto razkrije Simonu tudi svojo mehko in ranljivo razsežnost, ki nam ga kaže kot konkretno, faktično in končno človeško bitje. Volodja kot dramski lik nikakor ni le kaka dramska ilustracija kake ideje ali pojma, ni kako zgolj dramsko utelešenje kake ideologije (kakršni so dramski liki npr. Kozakovih dram). Volodja obišče Simona v njegovih hudih trenutkih, vendar ne zato, da bi se naslajal nad njegovim obupom ali hotel kaj posebnega od njega, ampak pravzaprav iz nekega globljega razumevanja zanj, obenem pa tudi brez obžalovanja svojega ravnanja z Dobermanom, zaradi katerega je Simon pobesnel in so ga zvezali in vrgli v samico. Nasprotno, Volodja ostaja čvrsto pri svojem.

V zvezi z rečenim je treba posebej opozoriti na tehtno dejstvo, da Volodja ni niti dramsko zgolj utelešenje kake totalitarne ideologije (»socializma« ali »komunizma« ali »razrednosti« ali »proletarske oblasti in države« ali »monolitne partijske avantgardnosti« ali kakega »lumpenbirokratizma« ipd.) niti ne kake antitotalitarne ideologije (»zasebnosti«, »anarhizma«, »pluralizma«, »humanizma« ipd.). Zato Volodja v drami tudi nikoli ne nastopa s kakih ideoloških stališč in ne trobi kake posebne ideologije ali morale ali vrednostnega sistema, ampak ravna vedno nekako življenjsko preprosto. Zato pravzaprav tudi ne hlepi po oblasti v navadnem smislu kakor npr. oba izvedenca za metafore. Doktorju reče: »Jaz je nisem hotel, oblasti. Sami ste mi jo potisnili v roke« (III, 1). Njegovo upravljanje zavoda ima torej neki nenavaden bitni smisel, ki ga bo treba posebej premisliti. Zmeraj stoji trdno na zemlji, pri stvareh in zadevah in med ljudmi, kakršni so, nikoli ne lebdi v oblakih kakega idealnega Sveta in zato tudi ni razklan med tem, kar je, in tem, kar naj bi bilo. Vsa hudobna ironija njegovih »hecov« v zavodu in z zavodskimi norci in blazneži meri zmeraj na njihove idealne Jaze v njihovih idealnih Svetovih in na njhovo popolno nebogljenost v dejanskem svetu prebivanja. Ta in taka njegova hudobija je njegova najboljša last-

nost: hladna, ostra in osvežujoča kot veter iz zasneženega gorovja. Nikakor pa tudi ni mogoče reči, da je Volodja realist, ki bi se ustavljal pred kakimi realnimi danostmi in mejami. Vse dogajanje v svetu-zavodu je Volodjev »špil«, torej neka *igra* v globljem pomenu besede, ki bi jo bilo treba posebej premisliti. V *tej igri*, ki se igra na *igrišču* moderne *epohe* in po »pravilih«, lastnih temu igrišču samemu *(epohi)*, vlada brezdanja svoboda. Prav *brezno svobode* kot *breztemeljne samoutemeljivosti* človeškega *hotenja* tostran vsakega »dobrega« in »zlega« je tisto temeljno »pravilo« ali *usodni zakon* te igre, ki *nosi* vse možne načine prebivanja modernega človeškega bitja v modernem svetu in ki strukturira in organizira tudi njegov osebnostni sestav. *Ta zakon* uzakonja epohalne zgodovinske *možnosti* prebivanja modernega človeka in tudi načine njegove sestavne organizacije (kot jaza ali subjekta, ki je lahko individuum pa tudi skupina, stranka ali partija, razred, nacija, korporacija, cerkev ipd.), ki nam jih nekaj uprizarja naša drama v temeljni razliki med Volodjo in drugimi prebivalci zavoda. Ta zakon — brezdanja svoboda kot breztemeljna samoutemeljivost človeškega hotenja (ali avtonomija) — vlada tudi tam, kjer se mu hoče zavodski človek izmakniti v heteronomijo in narcisizem, v norost in blaznost zavodskih prebivalcev, kakor nam jih kaže naša drama. In v našem svetu-zavodu vlada, kakor smo videli, ta zakon v svoji potlačenosti in zastrtosti celo na neki brezpogojen način. Ime tega zavoda je *Svoboda osvobaja;* in to ime ima svoje mesto v obzorju epohalne brezdanje svobode.

Vendar se nam »bistvo« Volodje razkrije v nekem njegovem *ekstatičnem* stanju, ki ga Doktor, ki »nič ne kapira«, razlaga kot akutno pijanost ali pa norost, ko reče Ljubici, ki kriči na Volodjo:

»Molči, Ljubica, prosim te. Pijan je. Ali pa nor. Akutno stanje« (II, 7).

V takšnem ekstatičnem stanju je Volodja v zadnjih treh prizorih drugega dejanja, posebno pa v petem in sedmem prizoru tega dejanja. V teh treh prizorih je drama na svojem višku. V petem prizoru Volodja »pohabi« Simona, v šestem opravi z Doktorjem in »prevzame oblast« (spravi Doktorjevega hudiča na dan, Doktorju odmeri primerno mesto in vlogo v zavodu), v sedmem prizoru »posili« Ljubico. V svoji ekstazi počenja Volodja sama »grozodejstva«. Vendar bi bistvo Volodjevega ekstatičnega stanja zgrešili, če bi ga gledali skozi oči kakega znotrajzavodskega norca in blazneža ali narcisa, npr. Doktorja, Simona ali Ljubice itd. Volodja v tem ekstatičnem stanju ni niti v navadnem smislu pijan niti v navadnem smislu nor, niti ni nor na način drugih zavodskih prebivalcev. Bistvo Volodjevega stanja je *dionizična ekstaza,* ki se sama razkrije z Volodjevimi besedami in dejanji.

»VOLODJA: Volodja je za vas tepec s tilnikom, ki ima slabe šale, ki nič ne razume, ki se mu lahko vsak norec posmehuje ... ko pa nekaj stori, nekaj zares, takrat pa ima v glavi kos granate. Takrat bi mu bilo treba glavo odpret, lobanjo presekat *(tiho)* ... kaj si rekel doktor, da je napadalnost? *(zakriči)* Prekleti norci, vam bom jaz povedal, kaj je napadalnost. Napadalnost je smrtni gon! Le poslušajte, vsi, vi tam zgoraj tudi! Od Volodje se imate kaj naučiti! Lahko vas tudi nauči, kaj je življenje. Tudi tebe, punca! *(Sune Doktorja, da odleti ob steno, vleče Ljubico po stopnicah, trga obleko z nje.)* Življenje je mizerija in veličina, solze in smeh, žalost in veselje ... ne pa samo eno, kot mislite vi norci ... vse naenkrat, pamet in norost, voda in kri, sovraštvo in ljubezen ...

LJUBICA: Satan! Satana ima v glavi. Tilnik. Odprite mu lobanjo, doktor ... slabo mi je, ... odprite okna ...

VOLODJA: *(privleče Ljubico do njene celice)* ... radost in groza, nežnost in nasilje, vse hkrati, en sam smrtni gon. *(Sune Ljubico v celico in stopi za njo).«* (II, 7)

To so besede dionizične ekstaze in tudi njegovo dejanje je takšno. Njegove besede kažejo, zakaj so zavodski prebivalci norci in blazneži: ker v strahu bežijo pred svojo edinstveno usodo, epohalno zgodovinsko človeško možnostjo, ker jim je prestrašna in neznosna *brezdanja svoboda:* breztemeljna samoutemeljivost lastnega hotenja pred vsemi razlikami in nasprotji »dobrega« in »zlega«. Zato se umikajo v svojo heteronomijo in v svoj narcizem. Da se imajo »tudi oni tam zgoraj« kaj naučiti od Volodje — ta beseda odkriva, da Volodja svojega mesta nima med birokratsko vrhuško kakršne koli vrste. Njegovo upravljanje sveta-zavoda je nekaj bistveno drugega. Volodja se razkriva kot človek, ki je vzel nase edinstveno epohalno-zgodovinsko, usodno možnost prebivanja v svetu *iz brezna svobode kot breztemeljne samoutemeljivosti hotenja.* Nase je vzel takšno usodno pristno možnost prebivanja v svetu, svojo *pristno* zgodovinsko človeškost, kot *takšno* poslanstvo. In to *pristnost* zaznamuje, kot sem že pokazal, *pri-stojnost* pri grozljivi resnici kot razkritosti lastnih možnosti prebivanja v ... in sveta tega prebivanja: pri razkritosti — resnici — grozljive, nevarne biti sebe samega in vseh stvari, zadev, bitij, ki jih v svetu srečuje. *Ta pri-stojnost resnice je dionizična ekstaza.* Izpolnjujeta jo »smrtni gon« in »življenje«: sozvočje, harmonija skrajno nasprotnega v vsej svoji silovitosti, ki jo Volodja v drami označi z besedo »napadalnost«. Samo dionizična ekstaza je takšna pri-stojnost resnice, ki zmore in premore resnico, *raz-kritost.* Silovita harmonija skrajno nasprotnega — uničevanja in bivanja — je vse-obsežna: vse tiste razsežnosti, ki jih v navedku nekaj izkriči Volodja, so njene. V dionizični ekstatičnosti kot *pri-stojnosti* resnice se razblini narcisistični Veliki Jaz kot fiksirani idealni Jaz s svojim idealnim Svetom; presežena, prebita, prekoračena je meja *takšne* »individualizacije«, da bi človek tako šele dosegel svojo pristno samosvojost. Da se ne bi več gledal v drugem kot drugi, kakor narcis. Da ne bi bil več zaprt v lupino Velikega Jaza kot fiksiranega idealnega Jaza, ki *je* tak prav zato, ker je omejen samo na »eno« nasproti »vsemu hkrati«, kakor reče Volodja. Bistveno oslabljeno »hotenje« idealnega Jaza, njegova *želja* je »samo eno«; in to je v harmoniji skrajno nasprotnega samó tisto »dobro« *zanj,* brez hudega.

Sedaj je treba premisliti osnovni ustroj Volodjeve dionizične ekstaze. Nakazujejo ga besede te ekstaze same. Volodja zakriči: »Napadalnost je smrtni gon«; in ta pove, »kaj je življenje«, namreč vserazsežna harmonija skrajno nasprotnega: »vse hkrati, en sam smrtni gon«. To »vse« so nasprotja takšnega, kar se brezdanje razhaja, a je v tem razhajanju sovisno, spada skupaj v neko sozvočje ali harmonijo in je tako eno: življenje. »Življenje je mizerija in veličina, solze in smeh, žalost in veselje ... pamet in norost, voda in kri, sovraštvo in ljubezen ... radost in groza, nežnost in nasilje, vse hkrati, en sam smrtni gon.« Življenje je v svojem »vse hkrati« »en sam smrtni gon«. In ta smrtni gon je napadalnost in ta je življenje. Te besede kažejo na nekaj skrivnostnega. Toda očitno je, da tu mišljeno življenje ni katero si bodi. Težko bi rekli, da je to življenje kakega birokrata, pisarniškega ali knjižnega molja, posušenega šomoštra ... To tudi ni življenje katerega koli prebivalca našega zavoda, znotraj-zavodskega norca in blazneža — narcisa, v Veliki Jaz fiksiranega idealnega Jaza. To je življenje v dionizični ekstazi: »Življenje« Volodje, kakor ga v drami nakazujejo predvsem peti, šesti in sedmi prizor drugega dejanja. Torej tisto življenje, ki se zavodskim norcem in narcisom kaže kot strašno, nesprejemljivo, s samimi grozodejstvi izpolnjeno. To je življenje iz brezna svobode kot breztemeljne samoutemeljivosti svojega hotenja pred vsako učvrščeno, iz tradicije ali od drugih privzeto razliko »dobrega« in »zlega«: to je življenje v dionizični ekstazi in otroški nedolžnosti.

Kako je mogoče takšno življenje izreči kot »smrtni gon« in obenem kot »napadalnost«? V dosedanjem premisleku se je že večkrat pokazalo, da imajo zadeve v tej drami temeljno podvojene bitne smisle. To pa glede na svoje mesto v bivanjski »topologiji«, ki jo uprizarja drama sama. Tako se zdaj tudi življenje kot smrtni gon in napadalnost kaže v dveh temeljno različnih smislih. Ko Volodja reče, da je življenje smrtni gon, razumemo smrtni gon najprej kot njegovo težnjo po nebivanju, po samouničenju,

pri čemer se ta njegova samouničevalna težnja izkazuje v njegovi napadalnosti kot nekakšnem izzivanju smrti. Ta njegov smrtni gon in napadalnost bi bila potemtakem nekaj življenju sovražnega. Zato Volodja muči prebivalce zavoda, pohabi Simona, posili Ljubico. To se ujema s podobo Volodje kot nasilnega, zarobljenega, brutalnega in do kraja brezobzirnega, lumpenbirokratskega, stalinističnega oblastnika v zavodu. Takšna je podoba Volodje v moralistični interpretaciji. Toda prav ob uprizorjenem bistvu življenja in smrti se mora zlomiti taka moralistična interpretacija Volodje. Nakazuje se nekaj globljega. Če je življenje izrečeno kot smrtni gon, je gon tu tisto, kar *žene* človeka. To, kar pa žene človeka, je njegovo *hotenje*, kajti *gon* je elementarni način hotenja.* *Smrtni gon*, ki o njem govori Volodja, se mi glede na celoto dosedanjega premisleka drame sedaj kaže kot *smrtno hotenje:* kot *končno* in torej *časno* hotenje. To je takšno človeško hotenje, ki je skoz in skoz prežeto s svojo smrtnostjo kot končnostjo in ki prav zato in iz tega potrjuje polno življenje. To pomeni, da tako hoteči prebiva v svetu na način pristojnosti pri grozljivi resnici lastnega prebivanja in bitja. Pari nasprotij, ki jih Volodja izkriči, so načini *pri-stojnosti* — dionizične ekstatičnosti — pri grozljivi resnici ali razkritosti lastnega bitja: brezna svobode kot breztemeljne samoutemeljivosti smrtnega hotenja. Takim načinom pri-stojnosti pravimo navadno *čustva;* vendar so to tudi misli in dejanja — hotenje. Zato je takšno smrtno in končno hotenje v svoji dionizični ekstatičnosti oz. dionizičnem zanosu *tragično*. Pred nenehnim navalom nepremagljivega in neodvrnljivega se bitje dionizične tragičnosti lahko ubrani (živi) le z »napadom« in protinapadom, ne da bi v takem spopadu lahko upalo na kako svojo dokončno zmago, saj je navsezadnje zmeraj izročeno pogubi, ker je smrtno. Tak spopad je *tragična igra* dionizičnega bitja, ki je v svoji brezdanji svobodi napoteno le nase in je tako v vsem svojem početju samoodgovorno. Tak spopad izpolnjujejo mizerija in veličina, solze in smeh, žalost in veselje, pamet in norost, sovraštvo in ljubezen, radost in groza, nežnost in nasilje ... »vse hkrati« ... dobro in hudo, zmaga in poraz ... in vse to ne pelje nikamor, nima cilja, če ni ono sámo cilj. Iz take dionizične tragičnosti je treba razumeti Volodjo, kakor ga uprizarja Jančarjeva drama. Tragičen je v tej drami le Volodja. Simon, Ljubica, Doktor in drugi prebivalci zavoda niso tragični, ampak v svojem begu pred tragičnostjo zelo bedni, smešno žalostni klovni, še ne pristno učlovečeni, izmikajoči se svoji zgodovinsko pristni človeški možnosti in zato narcisi. Niso taki zaradi kakega stalinizma ipd., ampak je njihov bivanjski narcisizem šele pogoj možnosti stalinizma. Stalinizem je le ena možnost družbenosistemske objektivacije in organizacije »podružbljenega« narcisizma. Opravičevanje svoje človeške nezrelosti in neodraslosti s stalinizmom je udoben izgovor. Zavod »delajo« in »zahtevajo« pred svojo pristno človeško možnostjo bežeči norci in blazneži, svoje idealne Svetove sanjajoči in vsak kot idealni Jaz zase strahujoči Veliki Jazi, popolnoma heteronomni narcisi, katerih narcisizem je današnja oblika normalnosti. Ime tega zavoda, namreč Svoboda osvobaja, ima spet podvojen bitni smisel. V narcisistično-moralistični interpretaciji je zavod mesto razčlovečevanja, pogubljanja identitete človeka, pohabljanja človeka, strahovanja za svoj Jaz, za svojo Osebnost. Ime Svoboda osvobaja je tu sprevržen cinizem svobode nasilnikov vnanje nasilnega pohabljanja človeka, »osvobajanja« človeka njegove človeškosti. Globlje in bistveneje gledano, namreč iz mesta pristnosti dionizično-tragičnega človeškega prebivanja v svetu, ki ga označuje Volodjeva beseda »vse hkrati«, pa je le *brezdanja svoboda* kot breztemeljna samoutemeljivost človeškega smotrnega in končnega hotenja tista, ki resnično osvobaja človeka norosti in blaznosti narcisizma in heteronomnosti in ga osvobaja za svoje pristno učlovečenje. Zavod Svoboda osvobaja je nenehna priložnost človeka za takšno učlovečenje: za izpolnitev tiste pristne edinstvene človeške možnosti, ki se do-godi kot epohalno zgodovinsko poslanstvo človeškosti in *o-svoji* človeka v svojo takšno človeškost. V tem zavodu (pri-)zadeva zavodskega prebivalca zmeraj spet hud bivanjski sunek pred svojo pristno možnost človeškosti.

Na vprašanje, katera od teh interpretacij zavoda je »ta prava«, je treba odgovoriti, da sta *»pravi«* obe, če imamo pred očmi v drami uprizorjeno bivanjsko »topologijo« in če vse to premislimo. Vsakdo ima pač nekje svoje mesto; in *vse je takó, kakor more in mora biti.*

Vendar se zdi, kakor da Volodja kot v drami uprizorjeno faktično človeško bitje ni zmeraj v dionizični ekstazi. Nasprotje dionizičnosti se zdi v drami uprizorjeno kot pusta in tesnobna praznina dolgega časa (pre-)bivanja in kot čudna Volodjeva »žalost«. O pusti in tesnobni praznini, ki izpolnjuje ves prostor prisotnosti v zavodu in ki kot njegovo osnovno razpoloženje odseva tudi »ven« na nas, sem na ustreznem mestu že pisal. Da je to razpoloženje pusto in za Volodjo na poseben način žalostno, mizerno, je očitno. Volodjevi »heci in vici« v zavodu, ves njegov »špil« v zavodu je dionizično izpolnjevanje one puste in tesnobne praznine dolgega časa bivanja, ki zavzema tu ves prostor prisotnosti. Ko je Simon pobesnel zaradi Volodjevega »maltretiranja« Dobermana in so ga zvezanega v prisilni jopič vrgli v samico, ga obišče Volodja, da bi ga tolažil. Toda tega ne dela s kakimi velikimi besedami, ampak tako, da mu odkriva neko svojo »mehko« stran, ko med drugim pravi:

»Jaz sem žalosten človek. To je moja napaka. Veš, tak obup in taka divjost, to človeka mine, ampak žalost, žalost pa kar ostane. Že ko sem bil majhen, so rekli: tak žalosten otrok, kaj bo z njim? Zato pa se hecam. Ker se moram. Človek se mora hecat, drugače je hudič, vsak se mora, žalosten človek pa sploh. Sicer lahko še znori.« (I, 9)

Tako vidimo, da Volodjevo prebivanje v svetu zaobsega skrajno nasprotna stanja od *zanosa* in *ek-statičnosti* do *puste tesnobne praznine dolgega časa bivanja* z neko lastno *»žalostjo«* kot osnovnim, zmeraj prisotnim razpoloženjem bitja. Pri tem pa ne smemo prezreti tega, da je to dvoje kot skrajno razhajajoče se vendarle nujno sovisno, sopripadno v *eno*. Vsako je *takó* zavezano nasprotnemu, da ima šele iz tega nasprotja svoje bistvo. *V tej zedinjenosti razkritih nasprotij je bistvo dionizičnosti.* Dionizična *ekstaza* oz. dionizični *zanos* je zato kot pri-stojnost resnice temeljno različen od *opoja*, ki dviga človeka v lebdenje nad dejanskim svetom prebivanja, v oblake kozmičnih prostorov in zastrtosti vsega: *laži*. S takim opojem so opojeni zavodski norci in blazneži. Razlika je videti neznatna, vendar je v resnici neznanska. Tudi žalost je dionizična.

Pravzaprav je treba sedaj določneje misliti bistvo Volodje iz takšne tragične dionizične ekstaze ali zanosa, ki vključuje tudi svoje nasprotje in ga torej sprejema in potrjuje. Se pravi: vključuje tudi tisto pusto, tesnobno praznino dolgega časa bivanja s tisto nji lastno posebno »žalostjo« in »mizerijo« vred. Zato je pač tudi treba reči, da je človeško »življenje« po svojem končnem ali smrtnem hotenju tudi zedinjenost moči in nemoči kot možnosti. Zakaj šele v sprejemanju in potrjevanju odprte možnosti obojega je prava človeška moč in obenem tragičnost. Močan je tisti, ki zmore in premore v svoji z-možnosti oboje. Kajti kako naj bi bilo bitje zgolj moči brez vsake možnosti nemoči sploh lahko tragično? Zato je treba sedaj spet videti tudi dvojnost nemoči. Nemoč narcisa Simona je v begu in zanikanju resnice svojega brezna svobode kot breztemeljne samoutemeljivosti hotenja. Njegova nemoč je v izpolnitvi take možnosti. Nemoč Volodje pa nikoli ni kak beg ali zanikanje ali skrivanje česa, ampak je v svoji skrajnosti lahko le *tragičen propad* in smrt kot *sprejemanje*, potrjevanje te skrajne človeške možnosti. Ker premore brezno svoje svobode kot breztemeljne samoutemeljivosti hotenja, premore in zmore tudi svojo konč-

* Temeljni pojem psihoanalize je *libido;* in prava slovenska beseda za libido je *hotenje* z vso hotnostjo in slastjo. O tem sem podrobneje pisal v *Razpravi o patološkem narcizizmu in psihoanalizi.* (Družboslovne razprave, št. 3, ISU, Ljubljana 1985.)

nost in smrtnost in je prav zato tragično dionizično bitje. Samo tako *zmore* človek te zgodovinske epohe svoje odprte možnosti in z njimi tudi skrajno možnost svoje človeškosti. Človek *mora* igrati to svojo epohalno *igro*, kajti — tako bi lahko nekoliko neprimerno rekli — človek je epohalno zgodovinsko »obsojen« na brezdajno svobodo; to je TA njegova usoda, ki jo *hoče njegovo hotenje*. In če je človek ne vzame nase, če je ne igra, »lahko še znori«, kakor pravi Volodja. To pomeni, da postane zavodski norec in blaznež, popolnoma heteronomen narcis, ki ga v njegovem narcisizmu prej ali slej zlomi in ogrozi in pelje v razkroj neodgovorljivo vprašanje o smislu svojega norega in blaznega zavodskega početja ali bivanja. Igranje epohalne, dionizično tragične igre človeškosti je torej kot svoboda neka nenavadna *nuja* človeka. Ta igra nima nobenega cilja in smisla zunaj sebe same, zunaj svoje tragične dionizične ekstatičnosti. Narcis pa se lomi na iskanju nekega nadsmisla, cilja, teleološkega »pomena« svojega bivanja. Moč Volodje je v njegovi pri-stojnosti (dionizični ekstatičnosti) resnici kot razkritosti take hotenjske sestavne organizacije in dinamične strukture kot zasnovane prav v *pristnem (pri-stojnem)* načinu *prebivanja* v svetu; in s tem tudi razkritosti (resnici) tega prebivanja samega in sveta prebivanja. *Ta* moč je tisto vladajoče v svetu-zavodu, po čemer je Volodja dejanski upravljalec zavoda. Vendar takšno *upravljanje* ni zvedljivo na kako birokracijo stalinistične ali državljansko-demokratične tradicije in ga je treba posebej premisliti. Kajti le *tej* upravljajoči *moči* so podložni in poslušni vsi prebivalci zavoda, ne da bi vedeli zanjo.

Tako se nam Volodja po svoji zasnovi kaže kot popolnoma samosvoj in nenavaden dramski lik, izjemen v vsej zgodovini slovenske povojne dramatike in literature. Vprašanje pa je, ali je zasnova človeškosti, kakor jo nakazuje Volodja, z Volodjem že tudi polno izpeljana. In na to vprašanje moram odgovoriti negativno. Volodja je dramski lik, ki ga še vse preveč obremenjujejo usedline stalinizma in moralizma.

7. Drama sodobne človeškosti

V premisleku naše drame ni mogoče podrobneje in *izvorno* premisliti tistih stvari, ki jih drama kot umetniško delo le pokaže in nakaže. Take stvari so svoboda, hotenje (»želja«), dionizični zanos, tragičnost, pristnost in nepristnost človekovega prebivanja v svetu, narcisizem in njegov način »podružbljenosti« — vse to v svojem modernem epohalno-zgodovinskem bitnem smislu in kot konstitutivno za *možnosti* epohalno-zgodovinske moderne človeškosti. Umetniško dramsko delo pokaže — uprizori in pred-stavi — svojo stvar, mišljenju je ta stvar naloga in vprašanje.

Premislek je pokazal, da Jančarjev Valček ni zgolj politična drama v tistem navadnem smislu, ki se nam je med premislekom kar vsiljeval. Njena razsežnost je mnogo globlja od prikazovanja nekega posebnega stalinističnega oz. sploh totalitarnega razosebljanja in pohabljanja ljudi. Pravzaprav nam z uprizorjeno potjo Simona Vebra, svojega »junaka«, uprizarja *izvorno genezo narcisa*. Zavod Svoboda osvobaja uprizarja moderni in sodobni narcisizem v njegovi genezi in »podružbljenosti« kot neko človeško možnost. Ta se v svojem bistvu pokaže le glede na epohalno zgodovinsko pristno možnost človeškosti, iz katere je v drami zasnovan Volodja. Iz prikazane geneze narcisa je očitno, da je ta geneza pravzaprav neko ponesrečenje človekovega pristnega *učlovečenja*. Vendar ponesrečenje, ki v bistvenem ni učinek česa vnanjega, npr. stalinističnega terorja ipd., ampak je pravzaprav in v skrajnosti neka človekova lastna bivanjska odločitev za neko (neodgovorno, neodraslo, nesamosvojo, heteronomno) možnost samega sebe v svojem »zavodskem« prebivanju. Simonov »zlom«, njegov umik pred pristno možnostjo njegove zgodovinske človeškosti se zgodi po njegovi lastni odločitvi. Zanjo ne more kriviti kakega stalinizma, se skrivati za kake

nasilnike ipd. ter moralistično kriviti in napadati kogar koli, češ da mu ne pusti biti človek. Kajti izvorno gledano je on sam tisti, ki ne prenese zgodovinske možnosti svoje pristne človeškosti v breznu svobode kot breztemeljne samoutemeljivosti lastnega končnega in smrtnega hotenja. To zgodovinsko pristno možnost sebe zavrne in se umakne v zavod: svoj idealni Jaz fiksira v heteronomni narcisistični Veliki Jaz vstajništva in uporništva in svobodnjaštva. Simonov strah, ki je strah za takšnega sebe v idealnem svetu, je obenem strah pred razkritjem lažnosti takega sebe in strah pred svojim skritim bistvom: breznom hotenja. Ta strah je obenem strah pred lastno neznansko odgovornostjo in samosvojostjo v vseh svojih odločitvah in dejanjih. Vprašati je namreč mogoče: ali bi bil Savel Pavel, ko je bil še udbovec, delal tisto, kar je počel, če bi bil zares in brez vsakega kritja vzel ta dejanja sam nase kot samó in edinole svoja dejanja brez vsakega tem dejanjem transcendentnega smisla in opravičila in brez vsakega kritja in »legitimacije« zase? Tako pa se je skrival za vse mogoče, vedno pa za drugega ali drugo. V tem je bila njegova heteronomija in tudi narcisizem. In ko se ni mogel več skrivati za Partijo ipd., se je skril za krščansko »spreobrnjenstvo«. Zato je stalinistično in vsako njemu podobno nasilje v svojem dejanskem izkazovanju mogoče šele, če je izpolnjen njegov bistveni pogoj: nesamosvojost, heteronomija in narcisizem stalinističnega človeka. Stalinistični birokrat je narcis: Veliki Jaz oblasti, skoz in skoz heteronomen, nesamosvoj v svojih dejanjih. Toda vprašanje modernega narcisizma nikakor ni zvedljivo le na stalinistične in tem podobne pojave, ampak je tako rekoč univerzalno v svojih posebnostih. S tega vidika gledano je Jančarjeva drama politična drama v popolnoma novem smislu. Njen politikum je uprizoritev tiste konstelacije človeškosti, ki kaže, da je ponesrečeno učlovečenje človeka njegova lastna odločitev, njegov beg pred težo in odgovornostjo samosvojega zgodovinskega prebivanja v svetu: beg v varnost zavoda in zavodskega norca, heteronomnega narcisa. Prvovrstni politikum te drame je prikaz epohalno-zgodovinskega narcisizma kot pogoja možnosti stalinizma. Drama kaže, da so zavodski norci in blazneži ali heteronomni narcisi — od »vodilnih« do »vodenih« — pogoj možnosti zavoda Svoboda osvobaja in ga pravzaprav oni »zahtevajo«, ker so ravno izvorno in pristno politično človeško neodrasli, še ne učlovečeni. Nikakor pa ni tako, da jih kaka vnanja stalinistična oblast in njeno nasilje izvorno razčlovečuje. Če pozorno prisluhnemo drami, se taka teza kaže kot narcisistična iluzija, izvirajoča iz strahu ogroženosti narcisovega Jaza in Sveta; vendar ogroženosti, katere izvor je v prikritem bistvu tega Jaza samega, namreč v hotenju. V taki iluziji narcisizma izvira tudi njihovo uporništvo in vstajništvo, ki izhaja iz zanikanja in zavračanja polne, pristne dionizično tragične človeškosti in je zato njegova skrajna perspektiva samouničenje in samomor. Kajti skrajna možnost Simonovega zavračanja lastne dionizično tragične človeškosti v breznu svobode je dejanskemu bivanju v svetu sovražno hrepenenje po nebivanju, katerega zadnji korak je samomor.

Če pravim, da je prvovrstni politikum Jančarjeve drame prikaz geneze narcisa kot ponesrečenega učlovečenja človeka v današnji zgodovinski konstelaciji in s tem njegov beg v domnevno varnost zavoda oz. zavodskega bivanja, je treba to zdaj nekoliko bolj pojasniti. Zavodsko bivanje se tu prikazuje kot neko današnje naše politično bivanje. Toda ta političnost je nenavadna, saj se njeni izpolnjevalci kažejo kot norci in blazneži, kot narcisi, kot ljudje svojega ponesrečenega epohalno zgodovinskega učlovečenja. Bežeč pred epohalno možnostjo pristne človeškosti v brezdanjosti svobode, so izbrali raje zavodsko omejenost kot domnevno varnost pred to brezdanjostjo svobode. Oni bivajo v tem zavodu, ki se imenuje »Svoboda osvobaja«, v stalni, zanje ogrožajoči možnosti take svoje brezdanje svobode. Tu so izpostavljeni nenehnim bivanjskim sunkom pred to svojo zgodovinsko pristno možnost, ki pa se ji izmikajo. Tako se *zavod* kaže kot kraj, kot mesto (»polis«) takšne *ne-svobode* in *ne-*

človeškosti načina prebivanja, ki ne izvirata v stalinizmu, ampak sta po svoji izvornosti šele možnost stalinizma oz. sploh vseh oblik *»zavodske družbe«*. Tako se možnost stalinizma odpira šele s *protivljenjem* svobodi in človeškosti, ki ga nakazujeta besedi ne-svoboda in ne-človeškost. Jančarjev Valček uprizarja prav ta čudni *»ne-« protivljenja* kot genezo narcisa (izrecno ga izreče Simonov krik »Neeeee!« v 5. prizoru II. dejanja). Kot tak »ne-« protivljenja izvorni epohalni svobodi in človeškosti je obenem »ne-« izgube in manjkanja, vendar prav tako kot tak je *sled* tistega *izgubljenega* in *manjkajočega*. Jančarjeva drama se nam sedaj kaže kot drama *zastrte sledi izgube* in manjkanja izvornega epohalno zgodovinskega *prebivanja* človeškega bitja v svetu, ki je *politično* na polju moderne svobode in človeškosti. Ta drama je politična po tem, da uprizarja sled izgube in manjkanja epohalno *izvornega političnega* kot nekega odmeva tistega prazačetka, ki ga slutimo v grški *polis*. S tem izpoljuje ta drama po svoje tisto usodo poezije v modernem času, katere obzorje zarisuje pesnik Hölderlin z vprašanjem »... čemu pesniki v ubožnem času?«*

Če z interpretacijo Simonovega narcizma in heteronomije sežemo do skrajne razsežnosti, nakazuje geneza Simona kot narcisa, kot zavodskega norca »Poljaka« Drohojovskega, pravzaprav tudi izgubo Simonove narodne identitete. Kot narcis je človek lahko kar koli, zmeraj drugi v ogledalu drugega, kajti ravno narcis je brez vsake pristne lastne *identitete*. Poteza narcizma ni le internacionalizem, ampak že kar »univerzalizem« in preziranje »nacionalne omejenosti«. Toda prav iz istega izvora je nacionalizem kot javno *nastopanje* narcizmu prav tako blizu. Vprašanje je tudi, če je mogoč nacionalni šovinizem brez nacionalnega narcizma. Zdi se mi, da je neki narcizem podlaga tako zaničevanju kakor tudi poveličevanju naroda. Pri Slovencih dandanes zelo razločno lahko opazujemo oboje. Slovenski narcizem se izkazuje v obeh možnostih: lahko v univerzalističnem preziranju lastnega slovenstva kot omejenosti, lahko pa tudi v nastopaškem nacionalizmu in njegovih »bolečinah« in »bolestnosti«. V obeh možnostih je narcis nepristen. Take nasprotujoče možnosti narcis lahko izpolnjuje zaradi svoje razpršene in razkrojene hotenjske sestavne organizacije in strukture, torej zaradi odsotnosti lastne pristne identitete. In prav zato je dimenzionalnost modernega in sodobnega narcizma neizčrpna. Daleč od tega, da bi jo Jančarjeva drama lahko izčrpala. Tudi *Arnož* iz prve Jančarjeve drame uprizarja svojevrstnega narcisa, Velikega Jaza inteligence, prav tako upornika, čigar narcizizmu sledi prav do »psihotičnega« razkroja. Če pa je narcizizem tako rekoč »normalno stanje« današnjega človeka, je kot tak komaj še opazen, saj sploh ni kaka duševna bolezen. Vprašanje, kaj je ta zgodovinski narcizizem današnjega človeka, zahteva poseben premislek, ki ga v okviru pričujoče interpretacije ni mogoče načenjati. Kažipot takemu premisleku je nakazana razlika med narcizizmom in avtizmom ali solipsizmom, predvsem pa razlika med narcisom in pristno samosvojostjo zgodovinskega človeka. Eno in drugo je neka strukturno-dinamična hotenjska sestavna organizacija človeka, fundirana v njegovem načinu zgodovinskega prebivanja v svetu. Narcis nikakor ni dejanski samosvoj subjekt, ampak je njegova groteskna farsa.

Jančarjeva drama Veliki briljantni valček uprizarja dogajanje v zavodu Svoboda osvobaja kot »Volodjev špil«: kot tragično dionizično igro. Z uprizoritvijo takšne usodne igre je ta drama zunaj polja slovenskega literarnega ludizma 60. in 70. let. Za ta ludizem je značilna igra zakrivanja dionizične tragičnosti igre bivanja. Njegova igra je zgolj igranje vsega mogočega kot nastopaško izkazovanje narcisa. Tak ludizem bi lahko označili tudi kot poskus narcisa, da bi se izognil svoji zmeraj možni ogroženosti, ki jo sproža vprašanje o *smislu* sebe in svojega bleščavega nastopaštva. Takšno vprašanje, lastno »notranji« strukturi samega narcisa tako rekoč »otežuje« narcizizem narcisa. Kot primer tega lahko omenim Filipčičeve drame, ki uprizarjajo narcisa na črti njegovega zloma, kjer se narcis skrajno muči s svojim nerazvidnim narcizmom, ko ga zbega vprašanje o smislu njegovega vse porabljajočega igralstva in nastopaštva. Narcisistični Veliki Jaz v teh dramah samega sebe skrajno muči z neznosnim in nenehno prizadevajočim in neizbežnim vprašanjem, kaj pravzaprav hoče z vsem svojim početjem, z igranjem vsega. Kakšen smisel ima »vse skupaj«, predvsem pa, kakšen smisel ima on kot Veliki Jaz v vsem, okrog katerega se mu vse vrti. Neizbežnost tega grozečega narcisovega vprašanja, odsotnost vsakega zavezujočega odgovora nanj in s tem nezmožnost razrešitve svojega narcizizma, ki se mu niti ne pokaže v svojem bistvu, je tisto, kar ga bega in muči in ogroža. Filipčičeva Altamira uprizarja strašno samotrpinčenje in samoprezir narcisa, zaprtega v neprebojen krog svojega narcizizma. Vendar ta drama ne prekorači tega kroga. Kot že rečeno uprizarja tudi Jančarjeva prva drama o disidentu Arnožu neko pot razkroja narcisističnega Velikega Jaza. Toda šele z Valčkom je prebit hermetični krog narcizizma in s tem tudi krog slovenskega literarnega narcisističnega ludizma. Vendar se mi upira, da bi označil to Jančarjevo dramo z negativno oznako »postmodernizem«. Mogoče je namreč, da se z Valčkom odpira neka še ne preizkušena poteza »modernosti«, ali morda celo neka pristnejša in izvornejša »modernost«.

Naj nazadnje in glede na svoj premislek omenim še *predstavo* Valčka. Govorim o ljubljanski predstavi, ker drugih nisem videl. Dramska umetnina je dejanska le v vsakokratni predstavi, ki je pač za dramsko umetnost bistvena. Samo predstava je tista, ki stori, da, v dramskem delu umeščena, to delo doprinašajoča resnica — raz-krivanje — *zasije kot lepota*. In prav v tem skrivnostnem, nobenim recepturam dokončno podrejenem *dejanju*, ki stori, da resnica *zasije* kot lepota, *je* šele *umetnost* (kot ustvarjalnost). V tem je nedoločljivost, skrivnostnost umetnosti, neulovljivost v kakršna koli pravila, sheme, vzorce, pojme ipd. Skrivnost je, kako dopustiti resnici sijati kot lepota; kako narediti, da resnica zasije in je ta njen sijaj lepota. Če tu, v tem dejanju umetnosti nekaj ne »štima«, resnica ne bo zasijala kot lepota (se niti ne bo zgodila) ali pa bo njen sijaj medel. Zato nas taka nesijoča »resnica« ne bo prevzela, naj bo še tako »resnična«. O predstavi Valčka moram reči, da se dejanje umetnosti tu ni polno posrečilo. Ta predstava je vse preveč nekaj hotela, ponujala neki namen, bila je morda pregroteskna in moralizirajoča. Uravnavalo jo je neko narcisistično razumevanje njene tematike. Njeno dejanje ni bilo kot priroden dogodek, kot dež in sneg, ki — če rečem po Kocbekovo — »opravita svojo dolžnost v naravi«: brez cilja, brez smisla in namena, brez vsake morale ali hotenosti in zunaj vsakih drugih ozirov, »veljavnih spoznanj« in »pojmov«, kulturnoestetskih mnenj okolja ipd. Zdi se, da so njeni ustvarjalci z njo vse preveč »razreševali« nekakšne »pereče družbene probleme« in so bili zato premalo poslušni lepoti. Morda je preveč razgaljala in premalo raz-krinkala. Ni znala narediti tistega, kar je uprizarjala, brezdanje in sublimno. Umetnost je skrivnost, kako narediti, da se bo s tistim, kar se razkriva, razkrivalo in *sijalo* tudi to raz-krivanje samo v svoji brezdanjosti, kajti samo tak *sijaj* je zanosna lepota. Umetnost je skrivnost poslušnosti resnici kot raz-krivanju. Morda je bila ta predstava narejena iz nezadostne poslušnosti? Seveda ne mislim trditi, da je popolnoma zgrešila. Gre za neko intenzivnost *umetniškega dejanja, ki ga predstavi Valčka nikakor ni mogoče odreči* in pri katerem so v različnih razmerjih udeleženi tako avtor drame kakor tudi ustvarjalci predstave. Zato moram reči, da je kljub vsemu iz predstave Valčka mestoma zablisnila njegova strašna in že kar odurna resnica kot lepota. K temu je mnogo prispeval prav Polde Bibič s silovitostjo svoje uprizoritve Volodje. Dramsko delo je tako rekoč večna naloga uprizoritve.

Konec

* O tem sem pisal v članku *»Ubožni čas noči sveta«*, Nova revija, št. 46/47.