interesov. Nobena internacionala pa ne bo imela več enake idejne osnove, enakega organizacijskega statuta in celotne izgradnje, kakor tretja internacionala, pa naj bi bila morda tudi zopet marksistična. Cerkve vstajajo in žive ali pa za vedno izginjajo in tretja internacionala je bila cerkev, za mnoge kakor cerkev. Resnično živa, večna internacionala pa je možna le od celega do celega naroda, po ljudeh, ki bolj kakor ideologije, ki jih imamo pač vsi, dosledno, v vsakem trenutku, v vsaki situaciji, ljubijo resnico, pravico in svobodo, jo priznavajo in se zanjo bore. Predani temu spoznanju ne preračunavajo trenutno koristnost ali nekoristnost take borbe. Enostavno verujejo, da val take borbe dviga narode z dosti večjo gotovostjo na lepše, višje, bolj smiselne življenjske ravnine, kakor razne ideologije in internacionale, ki za dosego zastavljenih ciljev ali v obrambi svojih oblastnih pozicij uporabljajo in upravičujejo tudi bojna sredstva laži, pretiravanja in zavijanja, mehanističnega posploševanja ter vsakršnega nasilja. V takem duhu je neprimeno več resničnega realizma, kakor v kateremkoli »realizmu«, ki v bistvu računa le s tvarnimi faktorji, pa naj sicer na primer govori celo o Bogu. (Da, prav gostobesedno govorjenje o Bogu je navadno izraz zelo spekulativnega duha.) Internacionala, postavljena na temelje realističnega duha v našem pojmovanju, je najmočnejše poroštvo napredka in miru.

Ljubljana, junija 1943.



# Ivan Urbančič Golubnjača in vprašanje interpretacije dramske umetnine II

11. Pokazalo se je, da je v »zagorskem« svetu Golubnjače človekovo prebivanje ničevo pehanje, ki ne pelje nikamor. Njegov končni izid je propad v brezno niča uničevanja, ki zija sredi »zagorskega« sveta kot neizpolnjivi manko nekdanjega svetega. Človeško prebivanje v tem »zagorskem« svetu se odpira v svoji resnici kot neodjenljiva muka pehanja, nuje in sile, kot neodjenljiva muka skrajne ogroženosti v uničevanju vsega brez posvetitve, brez izpolnitve, brez žrtve. Vendar, prisostvujoči v okolišu tega brezna sredi sveta, torej »Zagorci« (mi sami), si v svoji vsakdanji javnosti to resnico svojega prebivanja prikrivajo. Kako se to dogaja, nam med drugim kaže tista neponovljiva scena šolske proslave pomladi ob breznu Golubnjači. Otroci po navodilih učitelja kot dresirani psički v cirkusu, kot lutke pojejo in plešejo »čebelice in cvetke«. Učitelj jih uči nežno-ginljivo idilo, prvoborec Blijedi Damjan jim govori slovesen nagovor v spomin na nekdanje žrtve v breznu. Vendar se ta dresura-kultura, ki jo intelektualna elita »Zagore« »posreduje« mladim in starim, le-teh niti ne dotakne v dejanski resnici njihovega prebivanja. Dramska predstava nam namreč obenem kaže, da so vsi ti mladi in stari skupinsko (narodnostno) med seboj nespravljivo sprti, da se pod to javno površino »bratstva in enotnosti« odvija in skriva grozljiv spopad, ki bo vsak trenutek izbruhnil v dejanski poboj in medsebojno uničevanje. In komaj je mladina ostala sama brez učiteljev in vodij, že izbruhne med njimi najokrutnejše nasilje, ki ga uprizori tisti strašni in močni prizor, ko Mićuka pretepa, muči in kolje ubogega Škopavka, mladeniča iz »nasprotne skupine«. Toda tudi med starejšimi je že prej prišlo ob breznu skoraj do poboja s sekiro med Kuzmanom in Antejem, ko so »člani nasprotne skupine« hoteli v njihovo »sveto jamo« vreči ponesrečenega konja. Pravzaprav niti ni tako, da ta medsebojni boj kar nenadoma izbruhne, saj pod površino vsakdanje »zagorske« javnosti kar naprej traja. Ta medsebojna sprtost med pripadniki nasprotujočih si skupin, ki so v Golubnjači uprizorjene kot narodne skupine Srbov in Hrvatov v »Zagori«, napolnjuje tako rekoč ospredje te dramske predstave tako, da s tem nastaja vtis, kakor da Golubnjača uprizarja mednacionalne odnose v naši »zagorski« skupnosti, obremenjene z usedlinami nekdanjega ustaštva in četništva in morda s še starejšim ali pa novejšim nacionalnim šovinizmom. In le če obtičimo pri tem ospredju, se nam lahko zgodi, da imamo Golubnjačo bodisi za nacionalistično šovinistično hujskanje ali pa za opomin, ki naj nas odvrača od takega šovinizma. Toda ko tako ravnamo, smo — vsakdo izmed nas, ki prisostvujemo tej predstavi — že ujetniki »zagorske« vsakdanjosti, ki jo obvladuje nacionalizem. V tem primeru sprejemamo dramo Golubnjačo tako, kakor bi jo sprejeli v sami tej drami uprizorjeni akterji. Zamislimo si, kako bi akterji te drame namreč stari Dido, Kuzman, Anica, Lugar, pop Damjanović, prvoborec Blijedi Damjan, Ante in njegovi, učitelj, Mićuka idr. predstavljeni ljudje »Zagore« sprejeli to dramo Golubnjačo, če bi jo njim uprizorili v uprizoritvi Golubnjače. Če bi torej uprizorili táko igro v igri. Zagotovo bi zaradi nje zagnali prav tak hrup, kakršnega je ta predstava povzročila po Jugoslaviji. Interpretacija te drame, ki ostaja sama ujeta *v vsakdanjost* »Zagore« ali v načine *navadnega vsakdanjega prebivanja* v našem »zagorskem« svetu,

ni in ne more biti dostojna tega umetniškega dela. Primerna interpretacija Golubnjače zato ne sme obtičati v ogradi (ethosu) vsakdanjosti »Zagore«, ampak mora iz svoje bitne od-ločenosti, ki smo jo že omenjali, prekoračiti to ograjo. Zato je treba najprej opozoriti na to, da v tem dramskem delu nikakor ne gre le za spor in nasilje med različnimi narodnostnimi skupinami, torej ne samo, niti ne v prvi vrsti za nacionalistični spopad. »Zagorci« so nasilni tudi med seboj znotraj iste narodnostne skupine. Bivanjski odnosi med očetom in sinom (stari Dido in Kuzman, ali Lugar in Mićuka), med možem in ženo (Kuzman in Anica), med dedom in otroci, med samimi otroci (Mićuka, Lukica, Mulica), med ženskami (Sremica — Anica), med učiteljem in otroci itn. so skoz in skoz izpolnjeni z nasiljem. Mićuka kar naprej komu grozi, da ga bo ubil, zaklal ipd.; kar naprej grozi z bombo in strupom drugim in sebi. Vsakdo je nasilen tudi s samim seboj. Primer takega nasilja do sebe je v drami Kuzman, predvsem pa Mićukovo samouničenje na koncu. Še več: nasilje zapolnjuje tudi odnos med človekom in živaljo (otroci, ki tolčejo med kamni ovnu moda, ustrelitev poškodovanega konja, crkavanje ovac, zloraba oslov, Mićukovo maščevalno ubijanje čebel in drugih žuželk itn.), kakor tudi človekov odnos do zemlje in vsega naravnega (ko Kuzman z macolo in z dinamitom razbija skale). Nasilje v našem »zagorskem« svetu zapolnjuje vse bivanje ljudi. Nasilje tu ni nekaj, kar med drugim ali le od časa do časa počno ljudje v svojem sicer miroljubnem bivanju. To nasilje ni kaj bolj ali manj naključnega, ni kaka zaostala usedlina nekdanjih »surovih in nerazvitih« časov, ni kaj, česar naš »napredek« še ni utegnil odpraviti ali kar bi sploh bilo odpravljivo. Nasilje je *bistvo* bivanja v našem modernem »zagorskem« svetu. Drama Golubnjača odpira to bivanje v njegovi taki razkritosti ali resnici, torej *bivanje kot nasilje.* To pomeni, da v našem modernem »zagorskem« svetu ni bivanja docela zunaj vsakega razmerja do nasilja. Miroljubnost in spravljivost kot — v naši »zagorski« javnosti — visoko čislana načina bivanja sta prav tako še bistveno določena od nasilja. In to bivanje kot nasilje je ničevo pehanje, ki ne pelje nikamor in k ničemur.

Toda ljudje »Zagore«, bivajoči to bivanje kot nasilje, si prikrivajo resnico svojega bivanja s tem, ko javno govorijo le o nekdanjem nasilju, obujajoč nenehno spomin nanj. Ta spomin je — smo rekli — ne-spomin, pozaba, prikrivanje dejanskega sedanjega nasilja. Ta spomin na nekdanje nasilje, ki prikriva sedanje nasilje, je najbolj zbran v guslarju in prvoborcu Blijedemu Damjanu in njegovem guslanju. To njegovo guslanje (spominjanje) je »globina« površne vsakdanje »zagorske« javnosti. Taki so tudi njegovi govori. Ker nam Golubnjača odkriva to (naše) »zagorsko« zakrivanje bistva lastnega bivanja kot nasilja, moramo sedaj pozorneje prisluhniti temu dogajanju drame.

Golubnjača odpira svet odsotnega svetega, svet odsotnega boga. Zakaj na mestu nekdanjega svetega v sredini sveta, na tem mestu svetišča in po njem prisotnega boga, zija sedaj brezno niča uničevanja, neizpolnjivi manko. Bivanje ljudi v okolišu tega brezna niča zato ne rabi čemu višjemu, božjemu. Drama Golubnjača, ta naša anti-tragedija, ne uprizarja boja starih in novih bogov, ki bojujejo ta boj z ljudmi in skozi ljudi. Paternu je opazil to »posebnost« Golubnjače, ko je (glej že navedeno mesto v Delu) govoril o »statičnosti« in »vodoravnosti« njene dramaturgije; o tem, da prikazuje le mnogotere »brutalizme«, kakor se je izrazil, in da v vsem tem »manjka notranjih usodnih spopadov velikih sil«. Vendar je Paternu to prikazal kot »dramaturško« pomanjkljivost dramskega dela in s tem prezrl, da je prav to za Golubnjačo *bistveno.* V takem svetu so »sveti obredi« zgolj prazne geste in s tem pravzaprav nasilje nad resnico lastnega bivanja. To vidimo iz docela nesvetega obreda, ki ga uprizarjajo v drami pop Damjanović in njegovi »verniki«. Ljudje so v svojem prebivanju v »zagorskem« svetu brez svetega in brez boga zapuščeni in prepuščeni samim sebi in svoji moči. (Ves čas moramo imeti pred očmi to, da je »zagorski« svet naš svet.) V tej zapuščenosti je vse njihovo bivanje ničevo pehanje, ki ne pelje k ničemur. Vsa dejanja, vsa podjetja, vse, česar se lotijo, skupaj z njimi samimi, je zapisano zgolj uničenju, vse požre ono neizpolnjivo brezno niča uničevanja, ki zija sredi sveta. Naš ponos — produktivna dejavnost, delavnost — se kaže kot pehanje, ki vse uničuje; in njen najvišji domet je njena moderna znanstveno-tehnološka oblika. To uničevanje, ki je neogibna »sestavina« bivanja kot nasilja, ne dopušča ne žrtve ne velikega dejanja ne krivde ne odrešenja in odkupa ne posvetitve ne milosti ne upa ne herojstva. Dejanja niso herojska, ampak absurdna (sekanje repov in rogov »tujerodni« sosedovi živini, tolčenje mod ovnu, paglavstvo in obup samomora, Kuzmanovo pretentanje Sremice za koruzo ipd.). Ker v tem bivanju kot nasilju ni boja novih in starih bogov, ki bi ga skozi vsako svoje dejanje bojevalo vse ljudstvo, se v tej anti-tragediji bojujejo zapuščeni in samim sebi, svoji moči in samovolji prepuščeni ljudje med seboj za to svoje golo bivanje. Človek se s človekom in z vsem drugim bojuje na življenje in smrt za to bivanje kot nasilje in samo to. Vsakdo nenehno preti drugemu z uničenjem in ga tudi nenehno dejansko ogroža v tem bivanju kot nasilju. V tem je vsak z vsakim izenačen in vsakdo prav v tem odnosu potrjuje drugega le kot takega. Vsakdo je drugemu zgolj drug in kot tak grožnja zanj. Ta boj vsakega z vsemi in z vsem, boj med posamezniki in med skupinami, ne trpi odstopanja ali umika, saj to takoj pomeni samo poraz in propad. Kljub temu je končni izid boja za vsakogar nazadnje neizbežen propad, uničenje, padec v brezno niča — nobeno pehanje ne pelje k ničemur. Naše »zagorsko« bivanje kot nasilje je pehanje in boj brez odrešitve in razrešitve; je zgolj medsebojni boj ljudi, zapuščenih od vseh bogov (tj., od vsega višjega in svetega) in tako prepuščenih samim sebi in svoji moči oziroma samovolji, katerega »končni« izid je zmeraj uničenje; to je svetovno bivanje modernega odčaranega in raz-očaranega človeškega bitja.

Brezno »Golubnjača«, ki zija sredi »zagorskega« sveta, zija na mestu svetega, »zavzema mesto« svetišča. K njemu prihajajo tisti, ki prisostvujejo ali prebivajo v njegovem okolišu; prihajajo k njemu kot k nečemu svetemu, poskušajoč tu najti neko posvetitev. Toda tu, ob tem ne-svetem mestu, so potegnjeni spet le v krog uničevanja, sovraštva, poboja. Posvetitev (s šolarji, učiteljem, prvoborcem Blijedim Damjanom in vso tisto »proslavo pomladi« ob tem breznu) je le zaigrana gola javna površina brbljavo besedičnega »bratstva in enotnosti« in lažnega »spomina kot opomina« o onem »nikoli več uničevanja«. Pod to površino pa so vsi v okolišu tega ne-svetega mesta prisostvujoči prav po njem samem potegnjeni v nacionalistično sovraštvo, poboj in uničevanje. Pri tem pa ta nacionalistični spopad ni prav nič izvornega, temveč le neka oblika ali neki izvedeni način bivanja kot nasilja. Nacionalizem je torej le priložnost ali izgovor za izpolnjevanje temeljnega ustroja prebivanja v našem »zagorskem« svetu. Izvorna in nezvedljiva etnična struktura človeškega bitja pri tem ni le potlačena in zakrita, temveč je izrabljena in opustošena v sredstvo tega načina izpolnjevanja temeljnega ustroja »zagorskega« bivanja, ki je nasilje.

12. Na svojem višku se drama Golubnjača sklene z uprizoritvijo najvišje stopnje nasilja, namreč samouničenja. S smrtjo Mićuke, ki ni žrtev, temveč zgolj samouničenje z bombo, se pokaže, da v nesvetem, od bogov zapuščenem »zagorskem« svetu ni posve-

čujoče in odrešujoče žrtve, temveč je na njenem mestu le najvišja zbranost uničevanja kot sestavine tega bivanja kot nasilja. Zato Mićuka (glavni »junak« Golubnjače) ni ponovitev nekdanje tragične žrtve, ki odrešuje. Njegov konec je nesmiselno uničenje lastnega bitja, samomor. Zato naša drama ni tragedija, temveč prej neka antitragedija. Mićukova smrt ni pretesljiva po kaki svoji globoki smiselnosti, ki zavezuje, kar je pravzaprav bistveno za žrtev, temveč je pretresljiva prav po svoji nesmiselnosti. Pretresljiva je neobveznost, nepotrebnost, zgolj naključnost te smrti; to, da ne zavezuje nikogar. Ne kot žrtev, temveč zgolj kot obupanec se na koncu pokaže v tej drami Mićuka.

Kdo je pravzaprav Mićuka? Mladenič nadpovprečnih zmožnosti, ki ravno stopa v »zagorsko« bivanje, ki pozna in preizkuša vse očitne in skrivne poti tega »zagorskega« bivanja, ki si drzne nagniti se čez brezno »Golubnjačo« in vreči vanj pohabljenega ovna, ki ga torej ograje in tabuji »zagorskega« vsakdanjega prebivanja prav nič ne omejujejo, ker je »spoznal« njihovo bistvo: brezno niča uničevanja kot zadnji »cilj« in »smisel« vsakega »zagorskega« pehanja. Šola in šolska dresura ne opravita pri njem nič, domača »vzgoja« tudi nič in grozeča »zagorska oblast« tudi nič. Mićuka je skrajnje drzen mladenič, ki ne premore spoštovanja do nikogar, ki se nikogar in ničesar ne boji prav zato, ker se ne zdrzne in ne odstopi niti pred svojim lastnim uničenjem. Njegova drznost in premoč in prostost izvirajo neposredno iz njegovega stanja na robu brezna niča lastnega uničenja ali smrti. Ko v drami grozi drugim z bombo uničenja, večkrat omeni, da bo s to bombo ubil tudi sebe. Nasilje »zagorskega« bivanja, ki ga ta mladenič izkuša okrog sebe, se zbere v njem v svojo najvišjo dovršitev. Mladenič Mićuka je v tej drami tisti, ki edini po svojem takem odnosu do brezna niča uničevanja in do smrti prekoračuje ethos navadnega vsakdanjega prebivanja v »zagorskem« svetu in se odpravlja v docela nezavarovana in nevarna prostranstva zunaj te ograje. Zato je Mićuka za »Zagorce« nevaren razbojnik, neukročen in neukrotljiv prestopnik (beseda sama je dovolj zgovorna!). Z Mićuko razodeva drama tisto izvorno neukrotljivost, divjost, neobvladljivost, čudnost in grozljivost ali, skratka, bitno *prostost* človeškega bitja, ki se razodeva najbolj prav v mladosti, ob vstopu v svet, ob srečanju z ustrojem tega sveta in vsakdanjega prebivanja v njem. S tem ne mislimo na kako predkulturno, še živalsko »sestavino« človeka, ki ji je kultura le preobleka in kozmetika in ki bi bila pri Mićuki ohranjena v večji meri in bi pri njem bolj neposredno kot pri drugih udarjala na dan skozi to »pretanko« plast kulture na površini. Tak biološko antropološki vidik nam je tu skrajno tuj. Prav tako s tem ne mislimo na kako ponovno poživinjenost človeka v »nečloveških« razmerah življenja. Tudi tak socialno-psihološki vidik nam je tu prav tako tuj. Gre za izvorno bitno neukrotljivost, neobvladljivost, čudnost in grozljivost — prostost — človeškega *bitja* prav v njegovi *človeškosti,* ki je vedno svetovna (zmeraj v nekem svetu prebivajoča) in zgodovinska.

Mićukova grozljivost se pokaže najbolj v sceni, ko pretepa in muči in skoraj zakolje ubogega Škoravka, da bi ga vrgel v brezno »Golubnjačo«. Nikakor ni mogoče reči, da Mićuka to dela iz kakega svojega prepričanega nacionalističnega šovinizma, saj se tudi sicer ne zmeni za tovrstne motive starejših. Mićuka to početja iz nekega maščevalnega in uničevalnega besa do drugega kot zgolj drugega. V drami je izrecno nakazano, da bi Mićuka brez pomislekov enako ravnal s svojim očetom Lugarjem, s svojim učiteljem ali komer koli drugim. Tako iz gole »sle« po uničevanju ubija tudi čebele in govori pri tem: »Ode pčela radilica! Ode bogu na istinu! Nečeš više gazdi srati med . . . Ni ti . . . Ni ti . . .«.



Njegov uničevalni bes je njegov maščevalni odmev in odgovor na »zagorsko« bivanje kot nasilje, je upor temu »zagorskemu« svetu in »zagorskemu« vsakdanjemu načinu prebivanja ljudi v njem. Mićuka je upornik temu svetu in prebivanju, vendar je prav kot tak tudi docela ujet vanj. Njegovo uporništvo pelje v golo uničevanje, ker je slepo. Zato je tudi njegovo zadnje dejanje, samouničenje z bombo, le obupano dejanje bega, ki ga izzovejo okoliščine nasilja bojujočih se sil v »zagorskem« svetu. To Mićukovo dejanje ni ponovitev predzgodovinske mitske žrtve, kakor menijo nekateri interpreti, ki hočejo to dejanje prikazati kot zavezo, ki naj omogoča nadaljevanje sveta in prebivanja v njem. Mićukovo dejanje, ta samomor, je prej popolna odsotnost mitske žrtve, ker je le najvišja stopnja tistega nasilja, ki je bistvo vseh odnosov in vsega bivanja tega od bogov zapuščenega in samemu sebi prepuščenega »zagorskega« ljudstva. To dejanje zato ne odrešuje in ne zavezuje drugih ljudi, temveč jih prav *bitno ogroža.* O tem bomo še govorili v nadaljevanju. Zaradi takega Mićukovega konca imenujemo to dramo anti-tragedija. Postavitev Golubnjače zato v našem svetu ni posvetitev svetega, temveč pač neki posamezen »kulturni dogodek« med drugimi znotraj kulture kot sektorja naše družbenoekonomske strukture. Z njim se ukvarjajo dramski umetniki, kritiki, ocenjevalci in poročevalci, kulturobirokrati in po svoje obiskovalci gledališč, po možnosti abonirani na gledališke predstave kot na kosila v menzi. Tako je dramska umetnina predmet takega »kulturnega izživljanja«. In glede na to »gledališko kulturo« bo tudi naša interpretacija Golubnjače očitno videti vsestransko »predimenzionirana«.

13. Drama Golubnjača odpira resnico prebivanja ali bivanja v našem »zagorskem« svetu. Bivanje se tu razkriva kot nasilje. Sedaj moramo premisliti bistvo tega nasilja. Vprašanje je, kaj je to nasilje kot bivanje? Da bi našli primeren odgovor na to vprašanje, je treba ubrati neko pot v krajini vseh poti. Kaj je to nasilje kot bivanje, moramo potuhtati iz poglobitve ali zamika v lastno »zagorsko« bivanje, kakor ga v njegovi resnici odpira dramsko delo. Iz svojega prisostvovanja v tej resnici ali razkritosti lastnega »zagorskega« bivanja. kakor jo odpira dramsko delo tudi nam samim, torej iz te svoje »izvorne izkušnje«, moramo črpati dramskemu delu primeren odgovor na vprašanje, kaj je to nasilje. Ta pot ni niti káko subjektivistično brskanje po svoji notranjosti (!) niti ni kak znanstveni objektivizem. Ta pot je prehod človeškega bitja skozi usodne možnosti svojega prebivanja v modernem svetu, katerega *mýthos — zgodba* — je dramsko delo. Umetniško dramsko delo je *mýthos — zgodba* — »zagorskega«, od bogov zapuščenega in samemu sebi prepuščenega sveta in njegovega ljudstva. *Mýthos* v modernem času ni več in ne more več biti zgodba o bogovih in o svetu, ki mu vladajo bogovi, temveč je zgodba od bogov zapuščenega in samemu sebi prepuščenega sveta in ljudstva (torej človeškega bitja). Z drugimi besedami: to je zgodba — mit — bivajočega ničeve biti. Ta *mýthos,* ta *zgodba* je taka bitna zgodovina. Naša interpretacija umetniškega dramskega dela je tudi sama pripoved te izvorne zgodbe ali mita, ne pa kaka znanstvena mitologija. V tej zgodbi ali v tem *mýthosu* je tisto prvo, tisto, kar nam je najbližje in s čimer se na vsakem koraku srečujemo, a nam v naši vsakdanjosti kljub temu ostaja zagrnjeno, prav *bivanje kot nasilje.*

Táko nasilje vsekakor ni kaka občasna uporaba ali celo zloraba sile, pri čemer bi ta sila obstajala tako rekoč sama zase nekje kdo ve kje in bi jo bivanje, ki bi hotelo biti nasilno, sedaj kot kaj razpoložljivega uporabilo ali zlorabilo za svoje namene. Sila JE le v tem, ko se izkazuje, torej v nasilju. Temeljni ustroj izkazujoče sile ali nasilja pa je enotnost navala in odpora kot dveh

sovisnih strani spopada ali bojevanja. Dejanskost sile je tako ustrojen odnos njenega izkazovanja. Vpogled v bistvo sile in z njo *nasilja* je razčlemba tega odnosa njenega izkazovanja. V tem odnosu razločujemo tri momente: 1. tisto, kar navaljuje, 2. tisto, kar nudi navalu odpor in se izkazuje v protinavalu, 3. samo silo kot enotnost navala in odpora ali protinavala, torej to *sredino* med prvim in drugim kot nasilje. Izkazujoča se sila ali nasilje je sama ta sredina. Tisto, kar navaljuje, lahko postane tisto, kar nudi navalu odpor; in tisto, kar nudi odpor, lahko postane tisto, kar navaljuje. Ta dva bitna značaja v nasilje in boj zapletenih strani sta vedno relativna, pri čemer relativnost teh strani ne spremeni temeljnega značaja njune zedinjujoče sredine, namreč nasilja samega.

Sedaj si bomo posebej ogledali tiste tri momente izkazovanja sile kot nasilja. Najprej je očitno, da tisto, kar navaljuje, skuša v skrajnosti zničiti in uničiti tisto, na kar navaljuje. Človek nasilno navali na drugega človeka, hoteč ga uničiti in se tako širiti. Tisto, kar je bilo tako napadeno, se seveda upira uničenju, zato nudi navalu odpor. Toda prav s tem odporom omogoča izkazovanje sile napadalca. Ta odpor pa nikakor ni kaj zgolj pasivnega, temveč mora težiti k uničenju napadalca in je vedno protinapad. Obe strani v nasilju se skušata torej najprej druga drugo uničiti. Toda prva stran, torej tisto, kar navaljuje, JE dejanska enota moči le, če zadene na nekaj, kar se upira in prehaja v protinapad. S tem upiranjem in protinapadom druga stran obenem *omogoča* prvi *dejansko* biti to, kar je, namreč zasebna enota moči. Prva stran pa s svojim navalom na drugo, s katerim jo skuša uničiti, obenem omogoča tej drugi šele *dejansko* biti to, kar je, namreč spet zasebna enota moči. Odnos nasilja torej hkrati uničuje in bitno omogoča obe strani v tem nasilju, pri čemer sta ti dve strani v nasilju zasebni enoti moči. Obe STA, torej *dejansko* BIVATA kot taki le iz tega svojega odnosa, iz te sredine med njima, ki je izkazujoča se sila ali nasilje. Zato je ta sredina sama, namreč ta izkazujoča se sila ali nasilje, njuno *dejansko* bivanje. Zato smo govorili o bivanju KOT nasilju. Ker se torej obe strani ali enoti moči v nasilju ne le medsebojno uničujeta, temveč hkrati in v istem odnosu tudi medsebojno bitno omogočata kot taki zasebni enoti moči, pomeni to, da se medsebojno nujno potrebujeta, ker *dejansko bivata* lahko le v taki *združitvi,* ne pa v popolni medsebojni ločenosti. Ta nujna *združevalnost nasilja* (dejanskega bivanja) ustvarja *skupnosti* ne le dveh, temveč tudi večih, mnogih med seboj sicer samostojnih, vendar obenem tudi na druge nujno navezanih in od njih v svoji dejanskosti odvisnih enot. Te enote ali skupnosti so lahko posamezniki ali tudi večje družbene skupine. Nasilje ali izkazujoča se sila je zato vez med njimi, kakor je tudi medsebojno uničevanje in razboj.

V prikazani temeljni strukturi ali takem ustroju dejanskega bivanja kot nasilja vladata torej v nerazločljivi enotnosti sovražno uničevanje drugega in bit-omogočujoča ljubezen do drugega. Ljubezen je tu namreč bitna potreba po takem združenju z drugim, v katerem dobim potrditev in omogočenje sebe kot zasebne enote moči (drugi potrdi mojo vrednost) in ki obenem potrjuje in omogoča tega drugega kot zasebno enoto moči v njegovi vrednosti. S tem je ljubezen kot težnja po taki združitvi obojestranska. In v tej ljubezenski združitvi se ne dogaja nič drugega kot bitno nasilje v svojih prej prikazanih strukturah. To je — bi rekli — epohalna struktura moderne »zagorske« ljubezni. Seveda je treba pri tem reči, da izkazujoče sile ali nasilja kot dejanskega bivanja nikakor ne smemo razumeti v kaki obrabljeni navadni samoumevnosti. Nasilje, kakor ga tu mislimo, nikakor ni le káko nizanje brutalnosti ali rezultat gole surovosti in primitivnosti. Nasprotno, to nasilje sega od brutalnosti in surovosti do najfinejših in najbolj kultiviranih oblik svojega izkazovanja. V Golubnjači je nasilje prikazano bolj v njegovem uničevalnem momentu, določneje nakazujoč s tem »vsebino« (našega!?) »zagorskega« bivanja. Ampak ali ne odkriva drama Golubnjača ljubezen med Kuzmanom in njegovo ženo Anico v njeni taki resnici, namreč kot nasilje? Ne moremo reči, da se ta dva nimata rada, da ne potrebujeta v opisanem smislu drug drugega. Iz tega njunega odnosa se porajajo in rastejo njuni otroci. Vendar v tej združenosti tudi drug drugega uničujeta in se medsebojno izčrpavata.

Očitno pa je tudi, da je vse to dejansko bivanje kot nasilje po svojem končnem izidu ničevo pehanje, ki ne pelje k prav ničemur drugemu kot samo k nadaljevanju samega sebe do dokončnega zničenja, do smrti. To bvanje kot nisilje, ta nenehni boj izravnava vse razlike na to isto, briše vse vzvišeno ali nedotakljivo in vse velike cilje ali smisle. Izravnava vseh razlik, izenačevanje, nesmiselnost, brezzgodovinskost in zmerajšnjost so značilnosti tega modernega »zagorskega« bivanja kot nasilja. Ta zmerajšnji boj očitno ni boj kakih starih in novih bogov, ki ga le-ti bojujejo skozi dejanja ljudi in ljudstev. Tu zadevajo drug ob drugega in se spopadajo samo od vseh bogov zapuščeni in samim sebi oz. svoji moči in samovolji prepuščeni ljudje ali človeške skupine (npr. narodi). Sredi njihovega sveta, v tej zemlji, ki je v svoji povzetosti (okupaciji) v zgolj podlago tega bivanja kot nasilja sedaj sredstvo tega nasilja, zija grozljivo in neobvladljivo brezno niča, ki nevrnljivo požira vse v tem boju ali bivanju kot nasilju padle in pobite ter tudi vse drugo, vzpostavljeno v tem boju. Ob tem grobu, ob tem breznu niča uničevanja se razkriva to »zagorsko« dejansko bivanje ali nasilje v svoji resnici kot ničevo pehanje.

Drugo ime za nasilje v svojem prej prikazanem temeljnem ustroju je *konkurenca.* Latinska beseda *con-curro* pomeni stekati se, skupaj trčiti, zagnati se v; *concursus* pomeni stek, strčenje, napad, spopad, naval. Konkurenca je tak spopad in boj, ki je *dejansko bivanje* tako bojujočih. *Konkurenca sama »je« dejansko bivanje; in dejansko bivanje »je« le konkurenca.* Konkurenca je vse dejansko bivanje izpolnjujoči človekov odnos do drugega kot *zgolj drugega.* Vse drugo bivajoče, s katerim se človek sreča v svojem prebivanju v svetu, si nasilno podvrže v *sredstvo* te konkurence (nasilja) kot bistva svojega dejanskega bivanja. Toda ker je bivajoče v svoji nepremagljivi silovitosti neobvladljivo in grozljivo, se človek v svojem navalu na to bivajoče vedno zlomi. Bilo bi neprimerno tu mišljenemu, če bi konkurenco razumeli iz kapitala ali kot primarno ekonomski odnos. Nikakor ni mogoče bitnega nasilja, katerega ustroj smo prej opisali, zvesti na kapital ali na ekonomski odnos. Mi mislimo konkurenco tu izvorno *ontološko,* kot *dejansko bivanje.* Kapitalska konkurenca ali konkurenca kot ekonomski odnos pa je le poseben in izpeljan primer one izvorne »ontološke« konkurence kot dejanskega bivanja in ima v njih svoj fundament. Speljevanje izvorne bitne konkurence kot bistva nasilja na kapital ali ekonomski odnos bi bil vulgarni ekonomizem, ki mu nasedata poenostavljeni marksizem oz. historični materializem, ko »ontologijo« razložita kot »obliko zavesti« in to kot element ideološke nadstavbe ekonomske baze. (Kakor da so *strukture bivanja* kot tematična stvar ontologije zgolj oblika družbene zavesti.) Z razkritjem bivanja kot nasilja, katerega bistvo je koncurenca, smo v bližini tistega, kar imenujemo *bitni imperializem.* O njem sem pisal drugje. Imperializem je ime za neke epohalne načine nasilja, ki pa letega ne izčrpajo.

14. Ni dovolj, če si pojasnimo temeljni ustroj nasilja, ne vprašamo pa se o njegovem *izvoru* ali »bitni genezi«. Saj menda

ni tako, da smo ljudje v svojem modernem »zagorskem« bivanju kar nenadoma in kdo ve zakaj postali nasilni. Tega nasilja kot bivanja pač ne moremo zvajati na káko zgolj človeško zlobo. Taka človeška zloba je morda celo sama le spremni pojav izvornega nasilja kot bivanja (torej spremni pojav izvorne konkurence). Sedaj lahko samo zelo na kratko opozorimo na nekatere momente, ki nakazujejo izvor nasilja.

Ko smo govorili o tem, kako dramska umetnina odpira resnico ali razkritost bivajočega v njegovi nenavadni, čudni, grozljivi, neukrotljivi in neobvladljivi biti, smo z bivajočim mislili tako človeka kot zmeraj v nekem svetu prebivajoče bitje in tudi vse drugo, nesvetovno, v svetu le srečljivo bivajoče. To bivajoče v celoti obdaja človeka in v svoji nepremagljivi in neobvladljivi silovitosti navaljuje in pritiska na človeka z vseh strani, grozeč mu z uničenjem. Vendar, le v tem navalu nanj se mu šele razkriva v svoji taki biti. Človek je v tej sredini in navalu grozljivega bivajočega v *sili,* tj., v *stiski* in *nuji* svojega bitja in bivanja; mora se iz te sile oz. stiske ali nuje upreti in preiti v protinapad na to grozljivo in premočno bivajoče, in je tako iz te svoje sile, stiske ali nuje silovito in grozljivo bitje besede kot sile. Ta naval presilnega in nepremagljivega bivajočega in protinaval človeškega bitja je tista *praizvorna sredina razkritja ali resnice bivajočega v njegovi čudni in grozljivi biti.* Ta sredina je kot zgodba, — kot *izvorni mýthos* — vsakokratne epohalne *resnice ali razkritosti* bivajočega, *izvor nasilja,* kakor je tudi izvor besede, v kateri leži silovitost človeškega bitja. Zakaj beseda je najrahlejše tkivo silovitosti človeškega bitja. Za primerno razvitje te izvorne zgodbe (počela zgodovine) bi bila potrebna več kot le ena knjiga in več kot le eno človeško življenje. Zato besede o tej zgodbi ni treba vzeti zlahka. Iz vpogleda v ta izvor nasilja moramo ugledati to, da bivanje kot nasilje človeškega bitja nikakor ni kaj samovoljnega, poljubnega, naključnega ali zgolj občasnega zanj, temveč ga spočenja sila kot nuja in stiska, v kateri se nahaja sredi bivajočega. Zato je prej omenjena zgodba — *mýthos* — resnice ali razkritosti bivajočega, ki človeškemu bitju do-godi bivanje kot nasilje, njegova usoda (= bitna zgodovina). Taka zgodba ali izvorni *mýthos* ni nikdar kaka ponovitev kakega predzgodovinskega mita v našem času, temveč je vsakikrat nova usoda in skrivnost zgodovinskega človeštva ali ljudstva. Zato take zgodbe — *mýthosa* — ni nikdar mogoče zvesti na kake mite historične mitologije. Zgodbe resnice ali razkritosti bivajočega v biti so epohalne. Zato lahko sedaj nasilje v njegovi epohalno-*moderni* razkritosti imenujemo *konkurenca.* Dramska umetnina uprizarja ta *mýthos,* to vsakokratno zgodbo resnice ali razkritosti bivajočega s tem, ko je iz lastnega nagiba te resnice k svoji odprtosti do-prineseni prenos (beseda kot izvorna metafora) te resnice same v svojo odprtost in sijanje v umetnini. Da ostajata omenjeni izvor nasilja in tudi njegovo bistvo v ograji — *ethosu* — vsakdanjega prebivanja v svetu ljudem zakrita in se izmikata, da ta izvor zagrinja popolna *pozaba,* ki sama izvira v tem izvoru, to je ravno temeljna značilnost vsakdanjosti in njene javnosti.

15. Iz pojasnitve bistva nasilja sedaj vidimo, da Mićukovo besno uničevanje in tudi končno samouničenje ni polno bistvo nasilja kot (našega) »zagorskega« bivanja, temveč samo ena njegova »sestavina« ali moment. Njegovo uničenje je torej »golo« nasilje do dokončnega samouničenja, ker je brez sovisnega »dopolnila« v *bitnem omogočanju,* ki sicer izpolnjuje nasilje kot bivanje drugih ljudi. Ti drugi, torej Mićukovi soljudje v skupnosti (mi sami) so zato z njegovim dejanjem obupa in besa ogroženi v svojem bivanju, ker njegovo dejanje ne vsebuje *bitnega dopuščanja* drugih, je zgolj sovraštvo brez ljubezni. Iz te svoje bitne ogroženosti ljudje ob Mijukovem razmesarjenem truplu narekajo. Vendar ne tako, da bi jih ta njegova smrt, ta samomor zavezoval ali sploh lahko zavezal v opustitev njihovega nasilja kot bivanja, katerega neogibna »sestavina« je — kot smo videli — zmeraj tudi uničevanje. Ne more jih tako zavezati, ker bi morali prenehati bivati. Zakaj Mićukovo dejanje samouničenja je dejanje obupa nad možnostjo nadaljevanja tega (našega epohalno modernega) »zagorskega« *bivanja;* in je kot táko dejanje maščevanja nesveto, prekleto dejanje besa, ki hoče samo samouničenje. Za ljudi, za »Zagorce« Mićukovo samouničenje ni in ne more biti kak opomin, kakor se na prvi pogled zdi, češ vidite, kam pelje vaše »nasilje« ali celo vaš »nacionalistični šovinizem«. Mićuka v drami nikakor ne konča zgolj zaradi kakega nacionalističnega šovinizma svoje družbene okolice, ampak zaradi svoje bitno človeške *prostosti*: neukrotljivosti, neobvladljivosti itn., ki je v ogradi ali *ethosu* »zagorske« vsakdanjosti prebivanja nevarno prestopništvo in hudodelstvo. To, da ga hočejo zapreti v poboljševalnico zaradi krvavega mučenja in skoraj uboja ubogega Škoravka, je famo povod za izvršitev tiste grožnje, s katero so ljudje Mićuki že prej ves čas grozili. Zato v drami prikazani nacionalistični šovinizem ni niti prvi niti izvorni niti neposredni in tudi ne zadostni motiv Mićukovega obupnega samouničenja. Njegov konec ni tragičen v izvornem smislu, ampak je netragičen in v tem je njegova »tragičnost«. Izvorna tragičnost je v taki smrti »junaka«, ki je bitna potrditev prebivanja v svetu; ki posvečuje to prebivanje v svetu in zavezuje prisotne zanj; v tem je izvorna žrtev. Mićukova smrt ni v tem smislu tragična, ni žrtev, ampak samomor kot obup in beg, ki druge bitno ogroža. Toda prav s tem, ko ta smrt druge tako ogroža v bivanju, jih tudi *zavezuje.* Vendar ne tako, da bi naravnost potrjevala to »zagorsko« bivanje, temveč jih zavezuje za zavračanje samouničenja. Ta na videz neznatna razlika ni nepomebna. Tudi zato imamo Golubnjačo za anti-tragedijo, s čimer nikakor ne mislimo na káko burkaštvo, spakovanje ali podobno.

16. S pojasnitvijo bistva nasilja kot bivanja v »zagorskem« svetu se odpira tudi resnica *nacionalizma.* Drama kaže, da je nacionalizem in nacionalistični šovinizem tisto v našem »zagorskem« prebivanju in svetu, kar je najbolj vsiljivo in v ospredju, čeprav nikakor ni kaka izvorna prikazen. O tem moramo sedaj, sledeč Golubnjači, premisliti.

Nedvomno je, da je vse naše moderno »zagorsko« prebivanje v svetu *faktično* določeno po nečem, kar nam je tako neposredno blizu, da to navadno prezremo. Zato se tudi naš dosedanji, namreč umetniški dramski predstavi poslušni prikaz bivanja kot nasilja in vse drugo, kar se je v teku našega premisleka doslej pokazalo, ni niti dotaknilo tega najbližjega. Morda bi lahko rekli takole: vse, kar vidimo kot bližnje ali bolj oddaljeno, je vidno kot razkrito v neki sovisnosti bližine in daljave. Tudi tisto, kar nam je razkrito najbližje, nas srečuje le v *bližini,* ki pa nam sama kot taka pri tem ni vidna. Kljub temu pa se zdi, da je tisto, kar »daje« našemu človeškemu bitju in vsemu njegovemu prebivanju v svetu njegovo *identiteto* in je torej njegova neposredna bližina, nekaj docela samoumevnega. Zakaj tisto, kar nam je tako *neposredno* blizu kot bližina sama, »daje« vsemu našemu prebivanju v svetu in torej nam kot človeškim bitjem *identiteto.* Prav tisto namreč, kar človeškemu bitju in vsemu prebivanju v svetu daje njegovo *nepogrešljivo* identiteto in mu je tako neposredno blizu kot bližina sama, se v svojem *bistvu* prekriva in izmika v neko svojo popolnoma obrabljeno samoumevnost. V tej svoji obrabljeni samoumevnosti se nam pokaže, ko npr. rečemo o Golubnjači, da je srbsko

dramsko delo. Kaj s tem pravzaprav rečemo? Odgovor se zdi na dlani. Pač to, da so to dramo uprizorili srbski umetniki in da je njen jezik srbski. Če še naprej vprašamo, v čem je in kaj je pravzaprav ta srbskost, se znajdemo v zadregi. Zadrega se še poveča, če pomislimo, da je ta srbskost tisto, kar daje faktično in nepogrešljivo identiteto ne le tej drami in njenim likom, temveč tudi umetnikom, ki so jo uprizorili, jeziku, v katerem so jo uprizorili in tudi ljudstvu, iz katerega in za katero je bila ta drama uprizorjena, vključno z vso njegovo kulturo. Nas kot Slovence, prisostvujoče predstavi Golubnjače, zadene ta njena srbskost očitneje in manj samoumevno kot pa Srbe, ali kot bi nas zadela naša slovenskost, če bi to bila slovenska predstava. Toda kljub temu in morda prav zato smo v tem primeru še bolj v zadregi, ko se naravnost srečamo z vprašanjem, v čem in kaj je pravzaprav ta srbskost. Pri tem se to vprašanje brž razširi na vprašanje, v čem in kaj pa je pravzaprav naša slovenskost. Srbskost ni le kaka posebnost jezika, ker šele po srpskosti ima sam ta jezik svojo izvorno identiteto. Očitno pa nam je le, da je ta srbskost ali slovenskost tisto, kar določa in torej daje nepogrešljivo identiteto vsemu (našemu po naše in njihovemu po njihovo) prebivanju v svetu kakor tudi (našemu/njihovemu) tako prebivajočemu človeškemu bitju. To, kar daje človeškemu bitju in vsemu njegovemu prebivanju v svetu njegovo nepogrešljivo *faktično identiteto,* imenujemo sedaj *nezvedljiva praizvorna etnična struktura.* Kot taka spada v izvorno zgodbo — *mýthos* — resnice ali razkritosti vsega bivajočega v njegovi biti (tistega, ki smo mi sami, in tudi vsega drugega). Nezvedljiva je, ker brez nje ni človeškega bitja in ker je ni mogoče odpraviti z zvedbo na kaj drugega (reducirati). Etnična struktura zedinjujoč »strukturira« tisto, kar imenujejo stare grške besede *etnos, tópos, chrónos, éthos, nómos, lógos, physis* (ljudstvo, kraj, vreme ali čas, »običaje«, »zakone«, govor, prirodo), vendar v njihovi izvornosti, ne pa v poznejši ali moderni razloženosti in založenosti.

Nemogoče je na tem mestu podrobneje razpravljati o etnični strukturi, ker ta tema presega okvir naše interpretacije. Treba pa je tudi reči, da še zdaleč ni pojasnjena.* Sedaj moramo vprašati najprej o »razmerju« med praizvorno etnično strukturo človeškega bitja in nacionalizmom. Ljudstvo je dejanski narod (kot moderni pojav državljanske epohe) v svojem *bivanju kot nasilju,* katerega bistvo je *konkurenca* v prej naznačenem smislu. *Narod* v tem državljanskem smislu in kot narodna država je v tem nasilju ali po tej konkurenci zase vzpostavljena in glede na druge zasebna, posebna in torej *omejena* dejanska enota in količina moči, ki se izkazuje v vse zajemajočem nasilju nasproti drugim ali v vsestranski *konkurenci* z drugimi; namreč konkurenci kot dejanskost dajajoči sredini teh enot in količin moči. To je kontekstu naše interpretacije primerna »strukturna definicija« naroda kot naroda. Narod kot narod, tj., kot taka in tako omejena enota in količina dejanske moči, si prisvaja izvorno etnično strukturo človeškega bitja (in torej ljudstva) le za *mejo svoje razmejitve* in s tem za *sredstvo* svoje dejanskosti sebe kot te enote in količine moči, izkazujoče se v nasilju ali konkurenci z drugimi. Ta z drugimi vsestransko konkurirajoča (v spopadu sil nasilja) dejanska enota moči si s to mejo (tj., etnično strukturo) daje opustošeno identiteto, ki se imenuje (ta ali oni) narod. Opustošena je ta identiteta zato, ker je v nji izvorna etnična struktura ljudstva prisvojena le kot *sredstvo* omejitve in razmejitve v nasilju povezanih ali medsebojno vsestransko konkurirajočih dejanskih enot

* Nekaj več, čeprav še vedno ne dovolj, sem o tem pisal v knjigi *»Uvod v vprašanje naroda«,* od koder bo razumljivejši tudi nadaljnji premislek tega odstavka.



in količin vseskozi silovitih moči. Nacija kot enota in količina moči močno razvija elemente etničnega kot táko sredstvo svoje omejitve in razmejitve. Hkrati pa je ta prisvojitev (okupacija) izvorne etnične strukture ljudstva v zgolj sredstvo omejitve in razmejitve enot in količin dejanskih moči *potisnjenje* izvornosti etnične strukture človeškega bitja tako, da se le-ta zdaj izmakne ter ostaja skrita in pozabljena. *Dejansko bivanje nacije je konkurenca,* tj., nasilje v prej prikazanem smislu, ki mu pripada tudi uničevanje. Iz tega nasilja ali konkurence se kaže nacionalizem kot odnos človeškosti do sebe kot *zgolj druge,* namreč druge po oni meji razmejitve in onkraj nje, ki omogoča spopad in nasilje, torej konkurenco. Iz naše analize bistva nasilja ali konkurence pa vemo, da nasilju *neogibno* pripada tudi uničevanje, torej to grozljivo, strašno in neukrotljivo. Nacionalizem kot odnos človeškosti do sebe kot zgolj druge neogibno vključuje ob možnosti dejanskega bratovstva in enotnosti in vzajemnosti (medsebojnega omogočanja) tudi možnost dejanskega narodnega sovraštva, mržnje, šovinizma, poboja itn. vse tja do mednarodne ekonomske ali vojaške vojne. Taka konkurenca ni kaj poljubnega, občasnega ali začasnega, kar bi bilo mogoče odpraviti, ker je NUJA ALI SILA DEJANSKEGA BIVANJA. To je v tekmi moči za dejansko bivanje nenehna možnost prav tako kakor mednarodna ljubezen, bratovstvo, enotnost in vzajemnost, ker oboje *je* le v istem. Koliko zaleže nenehno trobljenje o »bratstvu in enotnosti naših narodov«, nam kaže v naši drami uprizorjena brbljava besedičnost »zagorske« inteligence. Ta besedičnost je zgolj površina »zagorske« vsakdanje javnosti, ki se dejanskega »zagorskega« bivanja kot nasilja niti dotakne ne. S táko resnico ali razkritostjo nacionalizma se zato pokaže tudi to, da nacionalistični šovinizem, z vsem, kar mu pripada in ga spremlja, v vsej svoji grozljivosti nikakor ni kaka zgolj še neprečiščena usedlina preteklosti v zavesti današnjih ljudi (kakor besedično na vse strani dopoveduje »zagorska« inteligenca), temveč je kar stalna grozljiva sestavna možnost njihovega dejanskega bivanja kot nasilja. Ker pa to »ni ravno lepo«, se v vsakdanjosti »Zagore« prikriva. Odnos konkurence med narodi je tak, da v njem *nenehno preti tisto grozljivo in strašno.* Prav to resnico tega odnosa pa odpira drama Golubnjača v vsem svojem poteku, posebno pa s tisto čudovito sceno šolske proslave prihoda pomladi ob breznu Golubnjači. Drama Golubnjača odstira ta zastor vsakdanjosti in je zato neprijetna v ograji vsakdanjosti. S sedaj doseženega vidika se ponovno kaže *zlaganost* spominjanja in nenehnega guslanja o nekdanjih nedolžnih žrtvah, ki jih je požrlo brezno Golubnjača. Zlagano zato, ker prikriva dejstvo, da nenehno pretečega groznega in strašnega v odnosu med narodoma ali med narodi NE poraja káko preteklo grozodejstvo, temveč sámo dejansko bivanje kot nasilje v doslej opisanem bitnem smislu; nasilje, ki se nam je pokazalo kot konkurenca in ki zavzema vsa področja bivanja. Golubnjača kot umetniško dramsko delo odpira bistveno resnico ali razkritost naroda in nacionalizma v njegovi grozljivi, čudni, neobvladljivi biti, ki se v ograji vsakdanjosti tega naroda njemu samemu skriva in ki se ji ta narod sam izmika v svoji besedični javnosti. Zato Golubnjača tako vznemirja s kazanjem tega nacionalizma.

Morda je sedaj jasnejša osnovna trditev, da namreč 1. narod kot narod s svojim nacionalizmom sicer *prisvaja* oz. okupira ono izvorno etnično strukturo človeškega bitja, vendar le kot svojo mejo, kot sredstvo svoje omejitve sebe kot enote in količine dejanske moči ter razmejitve z drugimi v medsebojnem nasilju kot konkurenci; 2. razvija pomembne elemente etničnega, predvsem jezik za razvoj kulture kot sestavino konkurence; 3. da to izvorno etnično zato tudi *opustoši* v táko svoje zgolj sred-

stvo in 4. da *potisne oz. zakrije* izvorno etnično strukturo, ki v tej zakritosti zapade popolni pozabi. Prav tako je zdaj mogoče videti, da npr. medvojno nacionalistično teroristično nasilje med ustaši in četniki kot golo uničevanje ni in ne more biti zadostna podlaga nenehno preteči grozovitosti v odnosu med narodi. Zakaj konkurenca, ki je dejansko bivanje kot nasilje in ki izhaja iz nuje oz. sile dejanskega bivanja, nikakor ne izvira iz spomina na bivša grozodejstva, čeprav se to bivanjsko nasilje podžiga s tem spominjanjem. Zato v drami prihaja do »izbruhov« šovinizma le ob onem breznu kot »spomeniku«. Razen tega pa je tudi to nekdanje nasilje izhajalo iz istega bitnega izvira kot sedanje. Sedaj se moramo spomniti tistega, kar smo že rekli: v okrožju brezna niča uničevanja, ki zija sredi »zagorskega« sveta na mestu nekdanjega svetega, bivajo ljudje *tako* v zapuščenosti od bogov in prepuščenosti samim sebi in svoji moči (samo-volji).

17. Je dramsko delo Golubnjača, ki prikazuje oz. odpira bistveno resnico nacije in nacionalizma, zato tudi sama nacionalistično-šovinistično delo? Ima umetniško dramsko delo sploh lahko kake take cilje, da bodisi podpihuje šovinizem ali pa mu nasprotuje? Ali sploh lahko pričakujemo od umetnine, da načenja in/ali rešuje nekakšne družbene ali posameznikove »probleme«?

Resnica, ki jo odpira in pusti umetniško dramsko delo sijati kot lepoto, odpira tudi svoj lastni čas, v katerem se sama umešča. Resnica umetnine ne pada v nekakšen »obstoječi« čas, ki ga tako ali tako štejemo v njegovem potekanju, temveč šele sama odpira tudi svoj *neštevni čas,* v katerega se umešča. Odpira čas v zedinjenosti nekdanjosti, sedanjosti in prihodnosti ali bodočnosti. Dogodek odprtja resnice v dramski umetnini ni le kak abstraktni in uposameznjeni »zdaj« kakega fizikalno ali konvencionalno merjenega časa, ampak je *zgodovinski trenutek* neke nenavadne zedinjenosti nekdanjosti, sedanjosti in bodočnosti ljudstva, katerega resnico odpira ta dramska umetnina. Zato se v dogodku odprtja dramske umetnine »dogodi« tudi neki skok naprej, neki met bivajočega ljudstva samega pred svoje bivanje, v njegove odprte možnosti, ki se nakazujejo kot prihodne. To ni kako napovedovanje bodočnosti, niti ni kaka »umetniška« futurologija, temveč bivanje pred seboj, v svojih odprtih možnostih; je odprtost svojih bivanjskih možnosti; je prenos ali *met* prebivajočega v svoje odprte možnosti, *ki jih pa le ta met sebe naprej šele odpira kot take bivanjske možnosti.* Pri tem pa te, v takem pred-metu prebivanja odprte možnosti nikoli niso kaj poljubnega, temveč so zmeraj epohalno predzarisane človeškemu bitju iz njegove časnosti. V tem je »dimenzija« prihodnosti v časnosti resnice, ki jo odpira dramsko delo. Ta »dimenzija« prihodnosti se prebivajočemu (človeškemu bitju ali ljudstvu) odpira v njegovi taki bivanjski pred-metnosti bivanja, postavljajoč ga tako pred lastne bivanjske, tj., zgodovinske odločitve, torej v svojo svobodo.

Katere so tiste možnosti prihodnosti, ki jih z odprtostjo resnice odpira Golubnjača, postavljajoč tako svoje »zagorsko« ljudstvo pred zgodovinske odločitve, katerih neštevni čas seveda ni naš navadni, konvencionalni čas? Če pozorno prisluhnem celoti te drame, se mi zdi, da nakazuje dve taki možnosti. Prva možnost je ostajanje pri narodu oz. naciji in nacionalizmu kot dejanski enoti in količini od drugih razmejene in omejene zasebne moči s svojim stopnjujočim se nasiljem kot konkurenco. To je možnost brezmejnega pustošenja izvorne etnične strukture ljudskega bitja v brezdistančni zlitosti tega ljudstva z nacijo kot močjo. Grozljiva možnost te možnosti je, da nas v nasilju drugega po drugem pogoltne brezno uničenja oz. da drug drugega uničimo v medsebojnem poboju, v katerega se ženemo s to konkurenco dejanskih moči (nacij). Zdi se, da je nacija kot moč s svojo bitno moderno konkurenco ta grozljiva možnost. Druga možnost, ki jo Golubnjača nakazuje, je možnost popustitve in opustitve nacije kot moči in njene konkurence ter *»vrnitve« naprej* k svoji praizvorni etnični strukturi. To je možnost *raz-ločitve ali diafore* nacije kot zasebne enote in količine moči in ljudskega bitja izvorne etnične strukture. Druga možnost je torej možnost te *diafore,* odpiranje distance človeškega ljudskega bitja nasproti naciji in njeni državi kot zasebni, z drugimi brezkompromisno konkurirajoči dejanski moči. To je možnost diafore izvornega etničnega človeškega bitja od nasilja sebe kot dejanske zasebne enote moči, torej od sebe kot nacionalista. Ne prva ne druga možnost nista kaka z nujnostjo prihajajoča usoda (fatum), niti ne kaka po taki nujnosti prihajajoča obljuba ali prekletstvo, temveč v pred-metnosti prebivajočega človeškega ljudskega bitja *odprta možnost,* ki jo to bitje lahko izbere ali opusti le, če je do nje izvorno prost, svoboden in tako pred svojo zgodovinsko odločitvijo. Odpirajoč te možnosti s svojim odprtjem resnice dramsko delo bitno sproščа in odrešuje človeka ujetosti v svoje neposredno bivanje. Umetniško dramsko delo človeku in ljudstvu na novo razkrije njuno bitno zgodovino s tem, ko je *izvorna zgodba — mýthos —* resnice ali razkritosti bivajočega v celoti. Po tej izvorni zgodbi bivata človek in ljudstvo zmeraj le tako, kakor *moreta* bivati v prej naznačenem smislu bivanjske možnosti kot pred-meta ali prehitevanja prebivanja naprej v svoje s tem pred-metom šele odprte možnosti. V tem smislu pa človek lahko svoje bitne možnosti tudi *zgreši;* in ta »možnost« mu grozi iz tiste onemelosti kot odsotnosti besede, o kateri smo rekli, da vlada v ogradi — ethosu — vsakdanjosti »zagorskega« prebivanja v svetu. Ta tretja »možnost« je seveda nemožnost, nezgodovinskost prebivanja.

Iz omenjene diafore lahko sedaj zaslutimo, kaj meni govor o *koncu* nacije in nacionalizma. Nacija ali nacionalizem kot konkurirajoča sila ali moč izrablja in v brezdistični povzetosti vase pustoši izvorno etnično faktičnost človeškega bitja kot zgolj sredstvo obmejitve svoje enote in količine dejanske moči in razmejitve z drugimi za vzpostavitev nasilja ali konkurence kot svojega dejanskega bivanja. S *koncem* nacije pa mislimo na *možnost* »vrnitve« naprej k praizvorni etnični strukturi človeškega in ljudskega bitja in na vzpostavitev distance do nacije kot take moči. Kot rečeno: *možnost,* nikakršna nujnost, ki bi odpravljala bitno svobodo človeške zgodovinske odločitve. To možnost zato prav lahko zgrešimo.

Če drama Golubnjača odpira in nakazuje te možnosti, sproščа in odrešuje s tem »zagorsko« človeško bitje njegove ujetosti. Zato ni niti nacionalistična niti protinacionalistična, ne načenja in ne rešuje kakih »perečih družbenih problemov«, ki jih je vsakdanjost »Zagore« polna. Ta posel ni stvar umetnosti. Razkrivanje bistva nacionalizma nikakor ni kak nacionalizem.

18. Golubnjača kot umetniško dramsko delo po svoje ustanovi in odpre vse prebivanje v svetu in vse drugo bivajoče v resnici ali razkritosti svoje čudne in grozljive biti. Ta resnica je po lastnem nagibu k odprtosti umeščena v umetniško delo in sije v njem kot lepota. Vendar je v umetniškem dramskem delu nekaj nezaslišanega. Namreč to, da nas s svojim odprtjem in sijanjem resnice pri-zadene v celoti našega bitja kot prebivajočega v svetu in nas prav s to resnico tudi odrešuje brezdistančne ujetosti v neposrednost tega prebivanja. V odprti resnici drame, v tem njenem bistvenem obzorju prisostvuje vse njeno ljudstvo in je z njeno zgodbo, s tem mitom, odrešeno od ujetosti v svoje bivanje; je sproščeno za svoje

zgodovinske odločitve. To se seveda lahko zgodi le, če tudi zares prisostvuje v tej odprtosti resnice in če svojih možnosti ne zgreši.

V pri-zadetosti od sijoče resnice vsega prebivanja v svetu in vsega drugega bivajočega prinaša dramsko delo človeku neposredno spoznanje: zgodila se je resnica, sem človek, smo zedinjeno zgodovinsko ljudstvo, odpuščanje vseh težkih reči in zamer med nami, ki se nam nabirajo v naši »zagorski« vsakdanjosti. Golubnjača se mi zdi močna prav v tem. Nobenih določenih ciljev nam ne pokaže, nobenega naših mnogih problemov ne odpravi in ne reši, pa vendar nas sprošča za vse to. Samo za razdraženo nacionalistično strast, slepo za bitno resnico Golubnjače, je ta drama lahko šovinistično hujskanje. Nasprotno je res. Če se odpremo njeni odprti resnici, če se pustimo od nje pri-zadeti, nas odreši tudi nacionalistično-šovinistične mržnje. Zato moram reči, da se tistih, ki se čutijo od Golubnjače žaljene v svojem narodnem čutu, naj bodo to Hrvati ali Srbi, ni dotaknila bitna resnica te drame, ker se ji niso odprli ali niso hoteli oz. mogli odpreti zaradi mnogih predsodkov.

Kaj je tisto, kar nas v dramskem delu kot odprtosti in sijanju resnice pravzaprav tako neposredno pri-zadene? Samo ta pri-hod resnice kot lepote, to, DA JE. Zadene in prizadene človeka samó ta *zgodba* (mýthos) resnice. Iz take pri-zadetost od pri-hodne resnice dela rečemo o umetniškem delu lahko le: »Kako čudovito, da je to delo tu,« hvaležni smo za njegovo stvaritev. In ta hvaležnost sama pripada resnici dela, ki po njem sije, ne pa morda le naši trenutni dobri volji. Ko zdaj tako govorimo, nimamo namena s tem drami Golubnjači pripisovati kakih superlativov ali čezmernih »vrednot«, ampak le opozoriti na način in značaj biti dramskega (in najbrž tudi drugega) umetniškega dela.

Sunek one po delu odprte *zgodbe resnice* (ta njen DA JE) obenem premakne človeka od vsega navadnega in vsakdanjega k njegovi nenavadni, nevsakdnji, neznanski biti. Ta premaknjenost je svojevrstna zamaknjenost. Prepustiti se tej zamaknjenosti se pravi biti vržen — premaknjen — iz vseh navajenih in znanih odnosov do bivajočega, do sveta, do zemlje, do ljudi, do sebe itn.; biti vržen iz vsakdanjega, navadnega in domačega, iz vsega naučenega, zanesljivega in veljavnega v nesluteno čudnost, grozljivost, neukrotljivost in neobvladljivost vsega. Ta zamaknjenost nas postavlja šele v tisto *ločnico* med navadnim in nenavadnim, ki jo prinaša umetniško delo sámo s svojim odprtjem bistvene resnice bivajočega. Zakaj umetniško delo sámo po svoji v sebi sijoči resnici (lepoti) JE taka *ločnica*. Tudi interpretacija umetniškega dela mora izhajati iz take premaknjenosti in zamaknjenosti, ki jo prinaša njegova resnica, če hoče biti dostojna te resnice. Zato interpretacija ne more biti manj čudna od samega umetniškega dela. In to tudi za ceno, da bo zbujala v navadni vsakdanji javnosti, kamor bo prišla kot objavljen tekst, pomisleke o svoji »premaknjenosti« v smislu norosti. Vse bistveno resnično je v ograji vsakdanje javnosti bolj ali manj noro, včasih pa tudi nevarno, in je tu deležno temu primernega sprejema (seveda pa ni vse, kar je videti noro, že zato tudi bistveno resnično). Javna usoda Golubnjače priča o tem. V tem ni nič slabega. Vsakdanjosti in njene javnosti nikoli ni mogoče zbrisati, odpraviti, ker sta osnovni in prvi način prebivanja človeškega bitja v svetu in zato strukturno zmeraj taki. To je vdelano v naše dramsko delo in se kaže v njem na nenavaden način. Ta »zagorska« vsakdanja javnost, ko se pokaže v svoji resnici, je sama grozljiva za nas, v odprtosti te resnice prisostvujoče, torej že »premaknjene«. V táko vsakdanjo navadnost spada danes tudi znanstveno-strokovno obravnavanje umetniških del kot nekih posebnih obstoječih predmetov. Za to znanost je naša interpretacija neznanstvena, nekaj »subjektivnega«. Toda zamaknjenosti, ki jo prinaša umetniško delo, pripada tudi nenavadna treznost in umirjenost prisotnosti v okrožju resnice ali razkritosti bivajočega, ki jo odpira delo. Zamaknjenost, o kateri sedaj govorimo, ni kaka zgolj subjektivna egzaltiranost, ki se umetniškega dela samega nič ne tiče, temveč umetnina kot ločnica navadnega, vsakdanjega in nenavadnega, čudnega in grozljivega sáma vsebuje in prinaša ta premik. Ta zamaknjenost je polna zanosnega navdiha. To ni kak »umetniški užitek«, ni káko »doživljanje« umetniškega dela (ki človeka zapira v lastno brezsvetno subjektivnost), tudi ni nekakšno zadovoljevanje tako imenovanih »kulturnih potreb«, ni zvedljivo na obrat tako imenovane »kulture« kot posebnega sektorja družbenoekonomske strukture. Govorjenje o vsem tem so navadne puhlice besedične »zagorske« inteligence in njene javnosti. Umetniško dramsko delo *je* v svoji resnici kot delo le, če se mi sami kot prisostvujoči v resnici, ki jo delo odpira, izmaknemo svoji navadnosti in se zamaknemo ali premaknemo v resnico, ki jo delo odpira, da bi tako zares tej resnici pustili biti. Temu klicu resnice v delu mora biti poslušna tudi interpretacija dramskega dela. Sledeč temu klicu, se ognemo redukcijam umetniškega dela, ki smo o njih govorili na začetku.

19. Šele dogodek odprtja dramskega dela pokaže, kaj je pravzaprav dramska umetnost. Dramsko delo z odprtjem bitne resnice bivajočega potegne sámo po sebi črto ločnico med umetnostjo in neumetnostjo. Vsaka resnična dramska umetnina je enkratno, neponovljivo in nezvedljivo delo. Kolikor bolj neposredno pripada umetnina svojemu svetu, toliko manj je prenosljiva ali prevedljiva v drugega. Težko si zamislim dobeseden prevod Golubnjače v slovenščino.

Govorili smo že o tem, da je dramska umetnina po nagibu same resnice k svoji odprtosti in sijanju sredi bivajočega do-prineseni prenos — metafora — resnice same. Vendar umetniško delo je stvarno le kot umetniška stvaritev in po nji. Ustvarjenost bistveno pripada k umetniškemu delu. Zato pravimo, da je umetnik ustvarjalec umetniških del. Toda umetnik ni po kaki svoji genialnosti kot posebni ustvarjalni móči izvir umetniškega dela, ampak je pravzaprav sam poklican v to, da prepusti sebe kot prehod za prihod umetniškega dela. Umetnik je toliko bolj prehod za prihod resnice v delo, kolikor bolj brzda svojo samovoljo, kolikor manj se vmešava v ustvarjanje dela s svojimi željami, racionalnimi premisleki, nameni, oziri in predsodki, z vsemi svojimi vnaprej danimi šablonami o umetniškem delu ipd. Pri tem pa je nenavadno to, da ima tako ustvarjeno umetniško (dramsko) delo na sebi toliko bolj čist, enkraten in nezvedljiv pečat umetnikovega enkratnega bitja, kolikor bolj se je umetnik opustil in prepustil za prehod prihodu resnice v odprtost dela. Če tako gledamo na ustvarjanje, smo seveda zapustili tisto vsakdanje in navadno »nakladanje« o »izjemni« ali vsaj »posebni« pesniški oz. umetniški osebnosti, ki da se v procesu ustvarjanja izraža in tako v objektivizaciji uresničuje neki »svoj notranji svet«.

Umetniško ustvarjanje za nas tudi ni prav nič magičnega v smislu kakega ritualnega izklicevanja kakih čarobnih ali čarom lastnih sil, čeprav pa je obenem res, da se umetniškega ustvarjanja drži nekaj *demoničnega*. Toda po svojem izvoru je demoničnost nekaj docela drugega kot magičnost. Mi razumemo demoničnost umetniškega ustvarjanja iz celote naše interpretacije. Demoničnost umetniškega ustvarjanja je v poslušnosti tistemu *klicu* ali *poklicu*, ki mu umetnik sled v svojem ustvarjanju. Ta *klic* ali po-klic pa biva sam le kot resci sami lastni *nagib* k odprtosti. Pokazalo se je doslej, da je umetniško (dramsko)

delo iz bistvenega *nagiba* same resnice k svoji odprtosti in sijanju sredi bivajočega do-prineseni prenos te resnice v delo, pri čemer je to do-prinašanje ustvarjanje umetniškega dela. Ta *nagib* resnice k svoji odprtosti in sijanju sredi bivajočega je zato *nagib* k besedi, k delu, k bivajočemu, da bi se v besedi ali delu sama *umestila* in sijala v njem; se torej tako umestila v odprtosti svojega lastnega odprtja. Ta *nagib* resnice k svoji odprtosti biva umetniku kot *klic* ali *po-klic,* kateremu je, ustvarjajoč umetniška dela, poslušen. Ta kot *klic* naznanjajoči se *nagib* resnice same je *»demon«,* ki so mu poslušni ustvarjalci. Demoničnost umetniškega ustvarjanja je samó ta poslušnost temu *klicu* resnice, kot kar biva resnici (tj., razkritosti bivajočega) bistveno lastni *nagib* k svoji odprtosti in sijanju, torej k besedi, k umetniškemu delu. Resnica sama »hoče« v delo, v besedo, in ta njen nagib je klic umetniku, pesniku, mislecu. Glede na to osnovno »strukturo« pesniškega ustvarjanja (in po svoje tudi vsega bitnega mišljenja — filozofije) moramo reči, da je vsej veliki poeziji in umetnosti lastno nekaj demoničnega, kar presega človeško vsakdanjo navadnost. Tej vsakdanjosti pripada zunaj svojega ustvarjanja tudi pesnik sam (prav tako mislec), vendar ostaja njegovo demonično ustvarjanje v ogradi te vsakdanjosti nepojmljivo, čudno in celo nevarno.

Po izvoru take svoje ustvarjenosti je umetnina brez vsakih namenov in vnanjih razlogov svoje dejanskosti. Zato moramo tudi o dramski umetnini reči, da je način njene biti *samoobsebnost.* Zato tudi Golubnjača ni niti kak spomin in opomin niti se ne ukvarja z »reševanjem mednacionalnih odnosov« v Jugoslaviji; ni ne za pouk ne za zabavo ne za uživanje ne za komunikacijo ne za kake druge cilje. Njen sunek v bit, to DA JE, je samo sijanje resnice kot lepote. In ker resnica in lepota nista káko posebno bivajoče in sploh ne bivajoče, se da reči, da umetnina je »za nič«.

Kljub tej svoji samoobsebnosti in prav zato pa Golubnjača nujno vznemirja našo vsakdanjo javnost. Ves hrup in prah, ki se je dvigal v zvezi s to predstavo, spada k njeni resnici bolj bistveno, kot se na prvi pogled zdi. To vnanje dogajanje, ki na videz samo spremlja to dramsko predstavo, bistveno pripada tej predstavi. Dramska predstava je šele skupaj s tistimi, ki bistveno prisostvujejo v njenem bitnem okrožju, celota predstavitve. V tem je vsakikrat enkratna, neponovljiva. Prav zato je bila drugačna v Novem Sadu, drugačna v Beogradu in spet drugačna v Novi Gorici in v Ljubljani. Vse to za dramsko umetnino ni naključno. Vse to spada nekako k resnici, ki jo sama odpira. To pa ravno kaže, da umetniška dramska predstava nikakor ni kak zmeraj in povsod sebi enak predmet, ki bi ga bilo mogoče kot tak predmet znanstveno za vse in povsod enako obvezno obravnavati. Sam dramski tekst namreč še ni dejanska dramska umetnina. Dramske umetnine imajo svojo neponovljivo enkratno zgodovinsko usodo.

Po svoji resnici, ki jo sama po sebi odpira, dramska umetnina nujno vznemiri, izzove hrup, zaneti spor, razdeli nas — v njeni resnici prisostvujoče — razdeli strani sveta, vrže nas iz naše vsakdanje, samozadovoljne dremavice. To pa dramska umetnina »dela« toliko bolj, kolikor bolj neposredno in čisto odpre bitno resnico vsega bivajočega, predvsem pa resnico človekovega prebivanja v svetu. Golubnjača je v tem pogledu v Jugoslaviji skoraj izjemna. To ni merilo kake njene »umetniške kvalitete«, vendar je neogibno dejstvo, ki pripada njenemu odprtju resnice. Vsaki umetnini pripada bolj ali manj ta »razsežnost« njene samoobsebnosti.

20. Naš premislek naj bi ob interpretaciji dramskega dela Golunjače pokazal v poglavitnih potezah tudi bistvo in način interpretacije dramskih (umetniških) del. Ta interpretacija ni niti estetsko-formalna niti vsebinska v smislu tradicionalne sheme snovi in oblike *(hýle - morphé).* Po svoji intenciji naša interpretacija ni redukcijska v tistem smislu redukcije, ki smo ga obravnavali na začetku. Vendar je tudi naša interpretacija redukcija umetnine v nekem globljem in nenavadnem smislu. Redukcija je v tem smislu, da umetniško dramsko delo kot odprtje resnice iz odprtosti te resnice *od-vaja* in *pre-vaja* v to po njem samem odprto in v njem sijočo resnico spet nazaj. Naša interpretacija je re-dukcija, tj., od-vajanje in pre-vajanje umetnine kot odprte resnice v to njeno lastno odprtost nazaj. Torej ni redukcija na kaj drugega. Taka interpretacija mora biti sama poslušna nagibu resnice k svoji odprtosti in sijanju. Sijanje resnice je lepota. Interpretacija pre-vaja to resnico še bolj v njeno sijanje. Taka interpretacija kakega faktičnega dramskega dela je zato prav tako enkratna kot delo samo. To pomeni, da z našo interpretacijo Golubnjače ne ponujamo kake splošne interpretativne sheme za interpretiranje vseh dramskih del. Če je dramsko delo enkratno, neponovljivo in samoobsebno, potem ima z interpretacijo tega dela nakazano bistvo te interpretacije svoje bitno mesto le v odprtosti resnice, ki jo to delo samo šele vpeljuje ali odpira. Zakaj če dramsko delo odpira resnico vsega in vsakega bivajočega in predvsem bivajočega na način svetovnosti prebivanja (torej človeškega bitja), potem je v njem implicite razkrito tudi bistvo tistega našega ravnanja (načina prebivanja), ki je razumevanje ali interpretacija te dramske umetnine. Mi namreč le kot izvorno prisostvujoči v resnici, ki jo odpira ta drama, šele lahko razumemo in interpretiramo to dramo kot odprtost prav te resnice. To pomeni, da način naše interpretacije Golubnjače ni kar brez nadaljnjega uporaben za interpretiranje drugih dramskih ali celo sploh umetniških del. Po drugi strani pa je tudi tako, da je ta naša interpretacija Golubnjače po svojem načinu za nas danes obvezna in zavezujoča prav toliko, kolikor je za nas obvezna in zavezujoča bistvena resnica Golubnjače kot samoobsebnega dramskega dela; namreč za nas, katerih bistveno resnico odpira ta drama; za nas kot v odprtosti njene resnice izvorno prisostvujoče. Ne enega ne drugega pa ni mogoče na znanstveno objektiven in torej za vse prisilno obvezen način dokazati. Zaradi tega je naša interpretacija seveda neznanstvena. Ni desimbolizacija ali »demetaforizacija« umetniškega dramskega dela v smislu prevedbe čutnega simbola in metafore v pojmovnost. Prav nasprotno, naša interpretacija je sama *metafora* — prenos — resnice, ki jo odpira dramsko delo, nazaj v to njeno odprtost. In to »delo« — namreč izpeljano razumevanje — je prav tako brez vsakega pragmatičnega razloga, smisla ali cilja, kakor je brez pragmatičnega razloga, smisla ali cilja tudi samo umetniško dramsko delo. Je, ker je; prav tako, kakor je tudi človeško bitje.