

borec

598-602 REVIJA ZA ZGODOVINO, ANTROPOLOGIJO IN KNJIŽEVNOST LIV/2002

Iz prihodnjih številk

- **Alenka Auersperger**
  Iskalci grala
- **Nebojša Dragosavac**
  "Lebensborn" - člen v zaroti molka
- **Marijan F. Kranjc**
  Slovenska vojaška inteligenca: skica za antropološko študijo - II. del
- **Milislav Sekulić**
  Slovenski prostovoljci v srbskih osvobodilnih vojnah 1912-1918: vojaško-zgodovinski oris
- **Milan Dolgan**
  Jože Hameršak: Skoz drugo svetovno
- **Pavle Čelik**
  Begunstvo na Slovenskem: oris množičnih selitev domačega in tujega prebivalstva na slovenskem ozemlju v 20. stoletju zaradi vojn in revščine

V sodelovanju s Fundacijo Jožeta Ciuhe.

Monografske številke v pripravi

- **Mojca Ramšak**
  Portret glasov: raziskave življenjskih zgodb v etnologiji - na primeru koroških Slovencev
- **Franc Fabec, Dejan Vončina**
  Slovenska odporniška fotografija 1941-1945
- **Ilegalčki: skrb za ogrožene družine z otroki v Ljubljani 1941-1945**


horec

Kazalo

Uredniška beseda: Risati drevo brez korenin? 5

Nacionalni miti - arena spominov? 9

Božo Repe **11**
Poboji, zatiranja, preganjanja, izgoni in druge oblike represije po drugi svetovni vojni ter njihova vloga v nacionalni identiteti in kolektivnem spominu Slovencev

Zoran Radonjić **31**
Otroci brez babic in jaslic – položaj otrok v črnogorski plemenski družbi v drugi polovici 19. stoletja

Iz zapuščine Etbina Kristana (1898–1953) 87

Ženin iz Amerike 89

Maščevanje 105

Jože Horvat **132**
Spremna beseda

Estetika v 21. stoletju 137

Lev Kreft **139**
Uvodna beseda

Parul Dave-Mukherji **145**
Premislek o primerjalni metodi. Reprezentacije delitve na Vzhod in Zahod v raziskovanju indijske estetike

Michael F. Marra **161**
Estetika tradicije: narediti preteklost prisotno

Yusuke Wajima **177**
Smo »Svet«? Čigavi otroci smo? Globalizacija, samo-orientalizem in svetovna glasba na Japonskem

James Kirwan **191**
Skrivnostni Vzhod

Kenji Kajiya **207**
Estetika kamuflaže: umetnost vojaškega oblikovanja in njena transformacija v umetnost

Samira Kentrić **221**
VVM – Vietnam Veterans Memorial. Spomenik: od sublimnega k nacionalnemu

Lev Kreft **251**
Tertulijanova kritika rimskih spektaklov

Mojca Puncer **271**
Estetika butoha – odsev japonske tradicije in njen vstop v slovenski prostor

Utopistika 287

Senka Ciuha **289**
Gladiatorka - Ženska in borka

Cvetka Hedžet Tóth **295**
Eksterna kozmična funkcija utopije

Odmevi 329

Bojana Modrijančič Reščič **333**
Razmišljanje ob romanu Iva Zormana Ko odletijo lastovke

Milan Dolgan **339**
Vznemirljivost Dokumenta

Jurij Emanuel Rojs **349**
Iz frazeološke delavnice Vladimira Kavčiča

Nevenka Troha **357**
Živa Kraigher: Ljudje in kraji na Pivškem med NOB (1941–1945)

Živa Kraigher **365**
Nekaj misli za uvod: ob pomanjkanju zgodovinskega spomina

Ivan Križnar **373**
Nekaj podatkov o četnikih na Slovenskem

Nebojša Dragosavac **393**
Bistvene značilnosti vstaje v Sloveniji

Avtorski izvlečki 413

Uredniška beseda: Risati drevo brez korenin?

Ena od izstopajočih lastnosti sodobnosti je poleg potrošništva, dinamike evforije, prevlade vizualnega - estetizacija sveta kot vzporednica etizaciji in družbeni angažiranosti ali politizaciji. Slednji naj bi se s t. i. »spodletelostjo razsvetljenskih modelov mišljenja« zaradi njihovih stranpoti v pretirano poudarjanje vere v napredek, znanost, tehnologijo, sekularizacijo ipd., ki v končni fazi zapeljejo v dehumanizacijo, totalitarnosti, hegemonizme in druge oblike absolutnega, njegove enodimenzionalnosti, izkazali za manj primerni ali manj zaželeni od estetizacije. Toda precej dolgotrajna in bučna kritika razsvetljenskih modelov mišljenja, modernizma in še bolj znanosti in tehnike je velikokrat groba posplošitev, ki se stopnjuje do demonizacije. Razsvetljenstvo samo po sebi, kot model mišljenja, ni (bilo) ne totalitarno ne dehumanizirajoče in sama estetizacija tudi ni enoznačna, vsekakor pa ima v osnovi naboj etizacije. Problem je bolj v pretiranosti ali pervertiranosti posameznih nosilcev, kar bi lahko imenovali tudi »izkoreninjenost« ali kako drugače. Risati drevo brez korenin bi bila zato primerna metafora.

Osrednji tematski blok v tej številki revije je namenjen prav estetiki. V njem objavljamo izbor referatov s 15. mednarodnega kongresa iz estetike v Makuhariju na Japonskem, ki je tematiziral estetiko v 21. stoletju, v dobi postkolonializma, poudarjanju svetovnosti in s tem v ponovnem prevpraševanju tradicij - na prvi pogled predvsem eksotičen blok, kakršen je tudi prispevek avtorja in prevajalca izbora, dr. Leva Krefta, ki je na temo o 21. stoletju namenoma odgovoril s temo iz 3. stoletja, Tertulijanovo kritiko rimskih spektaklov. Ali kot je povedal avtor: »Nastajanje (zahodno)evropske kulture je namreč usodno povezano ne le z antično Grčijo in 'italijanskim' Rimom, ampak tudi z azijskimi in afriškimi kulturami.« Bistveni element recepcije same estetike kot znanstvene discipline je namreč recepcija kolonializma, saj je bil razvoj estetike zunaj Evrope povezan s kolonialnim režimom, kar označuje poskus vzpostavljanja univerzalne estetike, njen učinek pa je nujna homogenizacija kulturnih razlik. Toda kritika želje po prevladi zahodnih konceptov zlahka pripelje do »domorodne protizahodne sovražnosti«, do teritorialne pozicije, ki samo tradicijo pokaže tudi v njenem narcisističnem, manipulativnem odnosu (»kolonialni mimikriji«), o čemer, denimo, govori v svojem pris-

pevku o svetovni glasbi Yusuke Wajima, s tem da bi lahko puščico usmerili tudi drugam, v protivzhodno sovražnost... Na prvi pogled eksotične teme sprožajo precej splošnejša in kompleksna vprašanja, ki se tičejo sodobnega časa in recepcije preteklosti.- Estetika se je kot disciplina razvila na Zahodu v 18. stoletju, v dobi razsvetljenstva in modernosti, v dobi, ki je poudarjala prav svetovljanstvo. In prav v tej točki se v odnosu do tradicije znova potrjuje dejstvo, da je resnična avantgarda lahko le retroavantgarda, ki v novem izčisti in nadgradi staro, ali kot je povedal Keiji Nishitani: »Gre za to, da znova odkrijemo ustvarjalnost, ki posreduje preteklost prihodnosti in prihodnost preteklosti (toda ne kot restavracija že minulega)...«

Podoben obrat smo naredili v novem tematskem bloku »Utopistika«, ki ga uvaja članek Senke Ciuha »Gladiatorka« (Ženska in borka). V njem avtorica tematizira feminizem in pokaže na bistveno razliko med utopizmom kot nemožnostjo, kakršna je lahko ocena tistih feminističnih poskusov po drugi svetovni vojni, ki so spodleteli zaradi izpostavljanja razlike med spoloma na način razkola - sovraštva ali pa vsaj bolj ali manj vrednega spola, in »negativno utopičnostjo« - negativno kot nedoločeno, kot smoter, ne cilj. Utopično kot tisto še-ne realizirano, toda prisotno kot realna možnost in pričakovanje še podrobneje razčleni v svojem članku dr. Cvetka Tóth s predstavitvijo filozofije Ernsta Blocha, njegove »materialistične zareze skozi svet«, navezujoč se na kantovsko tradicijo, kritično filozofijo, ki je med drugim prav razsvetljenski kozmopolitizem... Ernst Bloch je že davnega 1923. leta ugotavljal: »... ne premoremo nobene socialistične misli, temveč smo postali revnejši kot toplokrvne živali; komur ni Bog želodec, temu je njegov Bog država, vse drugo je potonilo v šalo in zabavo.«

Kantovo estetiko, predvsem njegovo pojmovanje sublimnega, aktualizira v svojem lucidnem prispevku tudi Samira Kentrić, ki na primeru analize spomenika ameriškim veteranom v vietnamski vojni, njegove sublimnosti in razsežnosti, ki jo tvorijo in hkrati poglobijo pogled v področje manipulativnosti oziroma izrabe sublimnega za depersonaliziranje »sovražnika« in za moč ideološkega državnega aparata, torej ideologije kot sistema, odpre tudi sistem samih spominskih obeležij, še posebej tistih vojnih spomenikov, s katerimi naj bi vzpodbudili spravo. V tej točki lahko potegnemo vzporednico s prizadevanji po spominskih in spravnih obeležjih tudi pri nas.- Manipulacija s sublimnim je metoda in izbira, torej zavestno dejanje nadomestitve in onemogočanja kritičnosti s sublimnim. Manipulacija kot izraba, ko se dokazano (in ne le z enim primerom in ne le v enem obdobju) slaba dejanja zavije v celofan vzvišenih vrednot, kot so na primer v posvetilu vietnamskim žrtvam pogum,

požrtvovalnost, dolžnost, zvestoba oziroma predanost, ki so seveda goli žargon (Th. W. Adorno bi rekel žargon pravšnjosti), žongliranje z besedami v času krize ali ob posvečenih trenutkih. V tej sprevrženi logiki se izkaže požrtvovalnost za golo pozicijo žrtve, torej izsiljevanje, zvestoba in predanost za golo pokorščino in sledništvo, pozabi se tudi pomen ene izmed najbolj sublimnih vrednot - svobode, ki je prav v izbiri, in to vse v imenu demokracije. In pozabi se, kaj je bilo prej in kaj potem. V končni instanci je zato vrednost v stopnji zavedanja posameznika, ali prepozna zamegljevanje in ali ga sprejme ali ne, ker vrednote brez vrednosti so prazne - analogno z ugotovitvijo Samire Kentrić o obscenosti misli, da bi ideologija po svoje konotirala imena izpisanih na spomeniku potem, ko so ta že izgubila svoje nosilce... Moment odločitve je zdaj, ob grožnji še ene ameriške pravične vojne, še kako aktualen.

Potrebnost refleksije v odnosu do vsega, kar je postavljeno kot »nedotakljivo«, je tudi rdeča nit v prispevkih v tematskem bloku o nacionalnih mitih in vprašanju nacionalne identitete, predvsem kako se ta konstituira in vzdržuje. Namreč, čeprav se miti pod drobnogledom kaj hitro demistificirajo, se kaže njihova moč - moč ideologije, ki črpa iz moči idejnega - v njihovem nadaljnjem življenju v zavesti posameznika, s čimer se odpira vprašanje odnosa med verovanjem in védenjem. Proces konstituiranja in ohranjanja neke ideologije, identitete, koncepta ipd. je vezni člen med prispevki v osrednjem tematskem bloku in ostalimi, ko eksotičnost oddaljenih dežel ni več tako eksotična ne tako oddaljena in tuja.

Tanja Velagić



Nacionalni miti - arena spominov?

Božo Repe: Poboji, zatiranja, preganjanja, izgoni in druge oblike represije po drugi svetovni vojni ter njihova vloga v nacionalni identiteti in kolektivnem spominu Slovencev

Zoran Radonjić: Otroci brez babic in jaslic - položaj otrok v črnogorski plemenski družbi v drugi polovici 19. stoletja



Božo Repe

Poboji, zatiranja, preganjanja, izgoni in druge oblike represije po drugi svetovni vojni ter njihova vloga v nacionalni identiteti in kolektivnem spominu Slovencev*

Uvod: Ozadje povojnega nasilja v Sloveniji

Povojno nasilje v Sloveniji je treba ocenjevati v luči medvojnega dogajanja, zlasti ključnih procesov, kot so okupacija, kolaboracija, odpor in na delu slovenskega ozemlja v specifičnih razmerah (znotraj okupacije) tudi državljanska vojna.[1] Različne oblike nasilja so torej izvirale iz težnje po obračunu z okupatorji in njihovimi sodelavci (slovenski kolaboracionisti, nemška manjšina), bile pa so tudi sestavni del revolucionarnih procesov, ki jih je komunistična partija začela izvajati po koncu vojne, deloma tudi že prej, v obračunu s tako imenovanimi »razrednimi nasprotniki«, ki se je v nekaterih primerih »prekrival« z obračunom s kolaboracionisti.

* Dr. Božo Repe sodeluje pri pripravi razstave Myths of Nations. Arena of Memoires?, ki jo pripravlja Deutsches Historisches Museum v Berlinu pod vodstvom dr. Monike Flacke. Na razstavi bo prikazan odnos do travmatičnih tem iz vojne in povojne zgodovine v več kot tridesetih državah. Pričujoči prispevek bo v nekoliko spremenjeni obliki objavljen v razstavnem katalogu.

Vsi trije okupatorji Slovenije med drugo svetovno vojno so nameravali uničiti slovenski narod kot etnično enoto (etnocid) in okupirana ozemlja priključiti svojim državam.[2] Madžarski in italijanski okupator sta to storila, nemški pa formalno ne, ker mu zaradi odpora, tehničnih težav in drugih razlogov ni uspel načrt popolnega ponemčenja. Kljub temu je smiselno uporabljal nemško nacistično zakonodajo.

Okupatorji so se razlikovali v taktiki. Nacistični program za uničenje je imel tri bistvene usmeritve: množičen izgon Slovencev (220 tisoč do 260 tisoč ali tretjino slovenskega prebivalstva v nemški zasedbeni coni; preselili so okrog 80 tisoč ljudi), množično naselitev Nemcev in hitro ter popolno ponemčenje tistega prebivalstva, ki bi, izbrano po rasnih in političnih kriterijih, ostalo doma. Načrt naj bi bil izveden v nekaj mesecih, slovensko ozemlje pa vključeno v nemški Reich. Zato so takoj preimenovali kraje in osebna imena, prepovedali slovenščino, ukinili slovenske kulturne ustanove, požigali ali odpeljali slovenske knjige, uvedli nemške šole in druge ustanove ter izvedli vrsto drugih raznarodovalnih ukrepov.

Italijanski okupator je italijanizacijo najprej hotel doseči na daljši rok, z dvojezičnostjo in fašizacijo prebivalstva. Zasedenega ozemlja namreč - v nasprotju z Nemci - ni štel za nacionalno ozemlje, prepričan pa je bil tudi, da bo »superiorna« italijanska kultura posrkala vase »manjvredno« slovensko. Ko zaradi odpora ta politika ni uspela, so italijanske metode postale enake nemškim.

Madžarski okupacijski sistem je bil nekje vmes. Prekmurje, ki je bilo do leta 1919 pod madžarskim delom Avstro-Ogrske, potem pa priključeno k Jugoslaviji, so najprej zasedli Nemci, dokler ga niso predali Madžarom. Madžarski okupatorji so prekmurske Slovence imeli za Vende - staroselsko prebivalstvo, ki naj bi se v stoletjih skupnega življenja z Madžari navzelo madžarske kulture. Hoteli so jih čim prej »dokončno« pomadžariti. To naj bi se zgodilo, ko bi se Prekmurci naučili še madžarskega jezika. Okrog šeststo slovenski priseljencev, ki so v Prekmurje prišli v času med obema vojnama, so zaprli v koncentracijska taborišča.

Prekmurje je bilo edini del Slovenije, v katerem so strnjeno živeli naseljeni Židi.[3] V začetku madžarske okupacije jih je bilo okoli 460. Največ jih je živelo v Dolnji Lendavi in Murski Soboti, nekaj pa v bližnjih vaseh. Ob nemški okupaciji leta 1941 so se vrstile posamezne aretacije, hišne preiskave in konfiskacije židovskega premoženja in nepremičnin, vendar med kratkotrajno zasedbo ni prišlo do večjega obračuna s strani Nemcev. Ko pa so slednji 19. marca 1944 znova zasedli Madžarsko in ponovno tudi Prekmurje, so lokalne madžarske oblasti med 2. in 27. aprilom 1944 izvedle množične aretacije

prekmurskih Židov, skupaj 328 oseb. Prizanesle so tistim, ki so se pred tem prekrstili. Druge so predali nemškim zasedbenim oblastem in jih do konca aprila internirali v Auschwitz-Birkenau. Njihova življenja so ugasnila 21. in 22. maja 1944. Madžarski fašisti so v novembru 1944 aretirali še tiste Žide, ki so se nekaj mesecev prej zaradi prestopa v krščansko vero uspeli izogniti aretacijam.[4]

Vsi trije okupatorji so pri načrtovanem etnocidu in dušitvi odpora uporabljali vse možne oblike nasilja: zaprli so okrog 35 tisoč oseb, v italijanska koncentracijska taborišča so odgnali 20 tisoč oseb in v nemška 10 tisoč, streljali so talce, in sicer nemški okupator 194 skupin s skupaj 2860 talci, italijanski 21 skupin s skupaj 1450 talci. Požgali so nekaj sto vasi po vzoru čeških Lidic s sočasnimi sežigi oziroma poboji prebivalstva.

Pri izganjanju prebivalstva so okupatorji nasilno ločevali otroke od staršev, bilo je več kot 600 »ukradenih otrok«. V nemški okupacijski coni so prisilno mobilizirali več deset tisoč Slovencev. Po sicer še ne popolnoma zbranih podatkih je bilo v Sloveniji vseh žrtev zaradi vojne, torej zaradi okupatorskega nasilja, nasilja domačih kolaboracionistov, vojaških spopadov, taborišč, bombardiranja, državljanske vojne in drugih vzrokov, vključno s povojnimi poboji, 64.448. V ta seštevek niso všteti Nemci na Slovenskem, tako imenovani »folksdojčerji«, in Italijani, le deloma pa so vključeni tudi mobiliziranci v nemško vojsko. Predvidoma bo vseh žrtev še okoli deset tisoč več.[5]

Medvojni notranje-politični spopadi

Vojna je povzročila razpad tradicionalnih političnih strank. Slovenci ob začetku okupacije niso imeli niti enotnega vodstva niti vizije, kako bodo ravnali med vojno. Obremenjeni so bili s predvojnimi ideološkimi in političnimi spori, okupacija in razkosanje pa sta jih postavila v zelo različen položaj: del političnega vodstva je emigriral, tisti del, ki je ostal v Sloveniji, pa se je podal na tvegano pot kolaboracije, ki naj bi bila zgolj »funkcionalna«, a je že na začetku presegla ta okvir z javno podporo priključitve Ljubljanske pokrajine (italijanske okupacijske cone) k Italiji, s pristankom na sodelovanje z okupacijskimi oblastmi v tako imenovanem »Sosvetu za Ljubljansko pokrajino«, z obiskom pri Mussoliniju v Rimu, z javnimi manifestacijami, z izrazi lojalnosti in globoke hvaležnosti ter vzhičenim pisanjem tiska.

Na drugi strani je nastal nov politični tabor pod vodstvom Komunistične partije Slovenije, ki je na začetku vojne štela le nekaj več kot tisoč članov.

Komunisti, sprti z meščanskimi strankami, so zaveznike poiskali med manjšimi sredinsko in levo usmerjenimi skupinami. V vojni so videli priložnost za izvedbo revolucije, zato je bil njihov program (Gesla narodnoosvobodilnega boja) sprva mešanica narodnoosvobodilnih in revolucionarnih vsebin, potem pa je z naslovom »Temeljne točke Osvobodilne fronte« poudarjal osvobodilni boj in združitev vseh Slovencev (program Zedinjene Slovenije), vendar v okviru Jugoslavije. V programu je bilo izpostavljeno tudi zavzemanje za socialne spremembe in pravičnejšo družbo po vojni, medtem ko sama družbena ureditev ni bila natančneje določena. Komunisti so skupaj z zavezniki, tj. krščanskimi socialisti, levim krilom telovadnega društva Sokol in liberalno usmerjenimi intelektualci, ustanovili Osvobodilno fronto, sprva imenovano Protiimperialistična fronta, ki naj bi po vojni prevzela oblast. Zato je fronta že med vojno sistematično gradila slovensko državnost in ljudsko oblast, po napadu Nemčije na Sovjetsko zvezo pa je podpirala takojšen odpor, ne glede na žrtve. Osvobodilna fronta je za akcijo med vojno uspela pritegniti večji del Slovencev, ustvariti močno organizacijsko strukturo, ki je zajemala tako oborožene partizanske enote v gozdovih - ob koncu vojne je bilo okrog 37 tisoč bork in borcev - kot mestno gverilo ali enote Narodne zaščite in zelo razvejano mrežo ilegalnih bolnišnic, tehničnih služb, tiskarn, kurirskih postojank in drugih služb tja do lastnih časopisov in publikacij, radia, gledališč in celo znanstvenega inštituta. Slovensko narodnoosvobodilno gibanje je bilo del jugoslovanskega narodnoosvobodilnega gibanja, od leta 1943 v tem okviru mednarodno priznano in del protifašistične koalicije.[6]

Meščanski tabor je v Osvobodilni fronti videl predvsem komunistično organizacijo, ki želi izvesti revolucijo. Tudi sam se je skušal politično in vojaško organizirati v različnih strankarskih legijah, ki pa niso delovale aktivno, ter v četniških enotah. Ob začetku vojne je ustanovil Narodni odbor za Slovenijo, nato Slovensko zavezo in jeseni 1944 znova obnovljeni Narodni odbor. Njegov program »Londonske točke« je temeljil na obnovi Kraljevine Jugoslavije pod Karadjordjevići, katere sestavni del bi bila Združena Slovenija. Italijanske oblasti so spomladi 1942 zaradi boja proti odporniškemu gibanju, ki mu same niso bile kos, pristale na organizacijo tako imenovanih »vaških straž« - Milizia volontaria anticomunista (MVAC), jih oborožile in plačevale. Enote MVAC - partizani so jih imenovali belogardisti - so na svojem vrhuncu, poleti 1943, imele okrog osem tisoč pripadnikov.

Medsebojno nepriznavanje in izključevanje med obema taboroma je od političnih programov in deklaracij, verbalnih obtoževanj in propagande preraslo v državljansko vojno, ki je bila omejena na tako imenovano »Ljubljan-

sko pokrajino«. V »čisti«, vojaški obliki se je odvijala le kratek čas po kapitulaciji Italije. Partizani so premagali enote slovenskih četnikov in MVAC v dveh odločilnih spopadih, pri Grčaricah in na gradu Turjak.

K zaostritvi razmer so veliko prispevale likvidacije ovaduhov in izdajalcev, a tudi protikomunistov, ki jih je izvajala Varnostno-obveščevalna služba Osvobodilne fronte pod vodstvom komunistov jeseni 1941 in spomladi 1942, ter nasilna dejanja partizanov na nekaterih osvobojenih ozemljih - izvajanje tako imenovane »druge faze« revolucije, tj. obračunavanje z razrednimi nasprotniki. Izrazito negativno je bilo proti Osvobodilni fronti usmerjeno vodstvo ljubljanske škofije s škofom dr. Gregorijem Rožmanom na čelu. Ta je v svoji politiki izhajal iz predvojnih papeških protikomunističnih enciklik (*Divini Redemptopris* iz leta 1937), ni doumel novo nastalih razmer in nujnosti skupnega boja proti fašizmu in nacizmu kot najhujšima sovražnikoma slovenskega naroda. Protikomunizem je postavljal na prvo mesto.[7]

Potem ko so Nemci po kapitulaciji Italije zasedli tudi Ljubljansko pokrajino, so, vojaško in politično oslabljeni, dovolili nastanek Slovenskega domobranstva (Slowenische Landwehr), ki je bilo formalno opredeljeno kot pomožne policijske enote.[8]

Domobranstvo je nastalo iz nekdanjih vaških straž (MVAC), njegova glavna naloga je bil boj proti partizanom. Domobrancem so poveljevali Nemci, ki so jih tudi oskrbovali, urili in plačevali. V notranji organizaciji so bili avtonomni, poveljevalni jezik pa je bil slovenski. Protikomunistično usmerjeni politiki so Slovensko domobranstvo imeli za slovensko narodno vojsko, ki ob kolaboraciji z okupatorjem - bila naj bi izsiljena - brani prebivalstvo pred komunističnim ali partizanskim nasiljem, v ideološkem smislu pred boljševizacijo Slovenije. Cerkveno vodstvo je domobrance zato imelo tudi za versko vojsko. Ob koncu vojne in pričakovanem prihodu zahodnih zaveznikov naj bi se domobranci preimenovali v Slovensko vojsko in skupaj z zavezniki osvobodili Slovenijo ter tako preprečili komunistom, da bi prevzeli oblast. Ožji krog domobranstva, ki ga je vodil nekdanji avstro-ogrski in jugoslovanski oficir Leon Rupnik, je prihodnost Slovencev videl v bodoči Hitlerjevi Evropi, kjer naj bi dobili svoj protektorat. Nemška moč ga je fascinirala, bil je nasprotnik parlamentarizma, usmerjen protižidovsko in protikomunistično, ideologijo domobranstva pa je gradil na geslih o domovini, Bogu, družini, zemlji, redu in disciplini.

Domobranci so tudi prisegli, prvič na obletnico Hitlerjevega rojstnega dne, 20. aprila 1944, čeprav prisega Hitlerja poimensko ne omenja, temveč govori o vodji nemškega Reicha.

V Ljubljanski pokrajini je bilo okrog 13.500 domobrancev, na Primorskem okrog 2000, na Gorenjskem 2500. Ob koncu vojne je bil del domobrancev zajet, večina pa se jih je skupaj z nemškimi enotami prebila na avstrijsko Koroško ali v Furlanijo v Italiji in se predala zaveznikom.

Obračun ob koncu vojne

Konec vojne in prve povojne mesece so Slovenci doživljali z mešanimi občutki. Druga svetovna vojna je bila tudi zanje totalna vojna, zato je bil velik uspeh, da so preživeli. Vojna je močno prizadela gospodarstvo, zlasti infrastrukturo. Narodnoprogramski cilj - združitev Slovencev v eni državi - ni bil v celoti uresničen: meja z Avstrijo je ostala nespremenjena, vendar je bila k Sloveniji priključena Primorska, kar je več kot četrtina sedanjega slovenskega ozemlja in tretjina prebivalstva. S priključitvijo Primorske je Slovenija dobila tudi izhod na morje. Slovenija je v Jugoslaviji postala ena od šestih republik, ki je po ustavi imela pravico do samoodločbe, vključno s pravico do odcepitve, dejansko pa je bil sistem centraliziran. Težko pričakovana svoboda je v ljudeh sprožila val navdušenja, prepričanje, da je možno v kratkem spremeniti razmere, pripravljenost ljudi na odrekanje in delo v korist skupnosti. Množično so sodelovali pri gospodarski obnovi in graditvi.[9]

Oblast je po vojni prevzela Komunistična partija Slovenije, ki je bila sestavni del Komunistične partije Jugoslavije. Do spora z informbirojem je delovala na pol v ilegali, mobilizacijo ljudi je izvajala prek Osvobodilne fronte, ki je postala sestavni del Ljudske fronte Jugoslavije, in prek množičnih mladinskih in ženskih organizacij. Ljudska fronta je leta 1945 zmagala na zveznih volitvah z več kot 88,6 odstotka glasov. Opozicija je volitve bojkotirala; kot »nadomestek« zanjo so bile na voliščih postavljene tako imenovane »skrinjice brez liste« oziroma »črne skrinjice«, v katere so volilne kroglice lahko metali nasprotniki Ljudske fronte. Na volitvah je prihajalo do manipulacij, bile so bolj tekmovanje, kateri volilni okraj bo imel višji odstotek glasov, vendar so tuji diplomati ocenjevali, da Josip Broz - Tito doživlja večinsko podporo in bi verjetno zmagal tudi na »normalnih« volitvah. V Sloveniji je na volitvah sodelovala le Osvobodilna fronta, opozicije ni bilo oziroma so ji dejavnost preprečili.

Po volitvah, deloma pa še pred njimi, so bili izvedeni revolucionarni ukrepi: agrarna reforma in v njenem okviru zaplemba velikih posestev, nacionalizacija gospodarstva. Sledila je pospešena obnova z industrializacijo po sovjetskem vzoru. Cerkev je bila ločena od države. Komunistična partija je začela

naglo graditi novo družbo in spreminjati socialno strukturo družbe. Poudarek je bil na množičnosti in na egalitarizmu. Vpeljan je bil kult fizičnega dela, medsebojnega tekmovanja, udarništva v skladu z geslom *Junakom borbe naj slede junaki dela*. V skromnih povojnih razmerah so nove oblasti skušale zagotoviti večjo socialno in zdravstveno zaščito, varstvo otrok, šolanje za vse sloje prebivalstva in žensko emancipacijo - ženske so prvič dobile splošno volilno pravico.

Nova elita so postali vodilni ljudje iz partizanskega in predvojnega revolucionarnega gibanja, ki so večinoma izšli iz nižjih slojev in so bili pomanjkljivo izobraženi. Ključni kriterij je bil politični in ne strokovni. Kultura naj bi služila predvsem ljudstvu, nova družbena stvarnost je bila prikazovana idealizirano, v umetnosti je bil poudarek na socrealizmu.[10] Spremenjeni so bili prazniki.[11] Vzgoja in izobraževanje sta bila ideologizirana, v ospredju sta bila narodnoosvobodilni boj in revolucija, sistematično se je gradil kult Titove osebnosti.

Prevzem oblasti in izvedbo revolucionarnih ukrepov je spremljalo tudi nasilje, usmerjeno proti različnim kategorijam prebivalstva, v njem pa so se prepletali elementi obračuna z okupatorji in s kolaboracionisti po legalni poti, kakršne lahko zasledimo povsod po Evropi: različne oblike epuracije, izvensodni poboji, obračun z nemško manjšino po načelu kolektivne krivde in revolucionarni obračun z nosilci predvojne ekonomske in politične moči (politiki, industrialci, katoliška cerkev).[12] Obračun je potekal v ozračju močne čustvene napetosti, močne propagande, pozivov na očiščenje družbe in ob poudarjanju trpljenja, ki so ga Slovenci, in še posebej pripadniki narodnoosvobodilnega gibanja, doživljali s strani okupatorjev in kolaborantov - »domačih izdajalcev«.

Britanske vojaške oblasti so domobrance vrnile kot kvislinške enote s Koroške v Slovenijo. Po vrnitvi so jih razdelili v tri skupine: A - za izpustitev, B - za izročitev vojaškemu sodišču in C - za usmrtitev. Večina vrnjenih ali prej zajetih domobrancev je bila brez sojenja usmrčena po raznih krajih, največ na Kočevskem Rogu. Točno število še ni ugotovljeno, po različnih podatkih naj bi bilo vseh usmrčenih 13.100 pripadnikov protipartizanskega tabora, med njimi največ domobrancev. Usmrtitev domobrancev je bil najbolj travmatičen obračun v novejši zgodovini Slovencev, globoko se je zarezal v kolektivni spomin in ostaja ključni predmet delitev med Slovenci tudi danes.[13]

Legalna oblika obračuna z okupatorji, kolaboracionisti in nasprotniki novega režima so bili sodni procesi.[14] Ti so imeli različno ozadje, večinoma so bili izvedeni na podlagi revolucionarnega prava, njihova značilnost pa je bila, da so bili umeščeni med procese proti vojnim zločincem in narodnim izdajal-

cem ter med kriminalne procese. Vsi so imeli velik odmev v javnosti: prirejalo se je javne razprave s prenosi po zvočnikih in po radiu, dnevno časopisje je objavljalo odmevna poročila in komentarje, izvajalo se je pritiske na branilce, naj ne branijo »sovražnikov slovenskega naroda«. Opazna je bila težnja, da bi ogorčenje, jezo, prizadetost ljudi, ki je zaradi medvojnih zločinov prihajala do izraza na sojenjih vojnim zločincem in sodelavcem okupatorja, prenesli tudi na druge procese. Podlaga za sojenje je bila največkrat politična in ne strokovna odločitev, precejšen del postopkov je potekal pred izrednimi sodišči in po hitrem postopku. Sodniki, ki se pritisku niso bili pripravljeni podrediti, so morali zapustiti svoja mesta.

Posebna oblika sojenja so bila sodišča slovenske narodne časti, ki pa so delovala le dobra dva meseca. Temeljila so na moralnih načelih in sodila so tistim, ki naj bi prizadeli čast slovenskega naroda s sodelovanjem z okupatorjem na umetniškem, kulturnem, gospodarskem, upravnem področju. Lahko so izrekala kazni večletnega zapora, izgube državljanskih pravic in zaplembe premoženja. Druge kategorije sodnih procesov so bile usmerjene še proti nekdanjim okupatorjem in vidnejšim slovenskim politikom zaradi politične kolaboracije med vojno, proti političnim nasprotnikom (ena sama skupina, t. i. »Nagodetova skupina«, je po vojni skušala obnoviti strankarsko dejavnost, ki je bila sicer formalno dovoljena, a so jo obsodili[15]), proti kulakom (bogatim kmetom), duhovnikom, proti raznim terorističnim skupinam, vohunom in saboterjem.

Leta 1948 je prišlo tudi do svojevrstnega sodnega obračuna s pomembnimi, čeprav ne vodilnimi komunisti - nekdanjimi taboriščniki: na tako imenovanih »dahavskih procesih« so štiriintrideset ljudi obsodili na visoke zaporne kazni ali na smrt zaradi njihovega domnevnega zavestnega sodelovanja z gestapom med vojno. Podlaga za sodbo so bila priznanja, izsiljena z mučenjem. Vzroki za dahavske procese niso popolnoma pojasnjeni: pojavljajo se domneve, da je šlo za znotrajpartijski obračun, saj naj bi s procesi hoteli posredno dokazati, da so z gestapom sodelovali tudi nekateri vzhodnoevropski komunistični voditelji, ki so bili v istih taboriščih - procesi so namreč potekali v času informbiroja -, ali pa da so preprosto refleks časa, ki je bil nabit z nasiljem. Obsojenci na dahavskih procesih so bili rehabilitirani v osemdesetih letih, preživeli in svojci usmrčenih so dobili odškodnine, v njihov spomin je bil postavljen kenotaf, opravljena pa je bila tudi temeljita zgodovinska raziskava.[16]

V prvem desetletju po drugi svetovni vojni je bilo po približnih ocenah obsojenih 20-25 tisoč ljudi, pri čemer niso všteti tisti, ki so bili obsojeni na

administrativne kazni, ki so jih lahko odredili že organi pregona. Primer take kazni je bilo tudi tako imenovano »družbeno koristno delo«.[17] Razmere v zaporih so bile slabe, zapornike so pogosto poniževali, preganjali in tepli. Poleg obsojencev je bilo v sedemnajstih vojaških taboriščih skupaj 14.479 vojnih ujetnikov, ki so jih največkrat uporabljali za prisilno delo pri obnovi in industrializaciji, izpuščati pa so jih začeli približno tri leta po vojni.

Zelo pomembno funkcijo pri sojenjih je imela zaplemba lastnine, tako da so bile številne obsodbe zlasti v funkciji podržavljenja premoženja.[18] Komunistični sistem je uvedel razne oblike nadzora nad ljudmi, od ideološkega, političnega do policijskega. V tujino je zaradi novega režima ob koncu vojne po približnih ocenah emigriralo 18–20 tisoč ljudi.

V času spora med Sovjetsko zvezo in Jugoslavijo oziroma tako imenovanega »spora z informbirojem« (1948) je prišlo tudi do obračuna jugoslovanskih oblasti z resničnimi ali domnevnimi »informbirojevci« – privrženci Sovjetske zveze. Obračun je bil izveden na zelo brutalen način, s stalinističnimi metodami. Z administrativnimi obsodbami so informbirojevce pošiljali »na prevzgojo« na jadranske otoke. Najbolj znana sta bila Goli otok in Grgur v severnem Jadranskem morju. Zaporniki so bili podvrženi fizičnemu in psihičnemu mučenju. Čeprav se je v Sloveniji zelo malo ljudi odkrito izjasnilo za informbiro, je bilo aretiranih 731 oseb, upravno kaznovanih 334, sodno pa 157.[19] Nekateri zaporniki, med njimi tudi predvojni sekretar komunistične partije Mirko Košir, se niso vrnili s prestajanja kazni.

Obračun na narodnostni osnovi je potekal z nemško in deloma tudi z italijansko manjšino. Nemška manjšina je bila v času med obema vojnama številčno dokaj močna, združevala je 25–28 tisoč prebivalcev, odvisno od uradnega ali privatnega štetja. Navajajo se tudi višje ali nižje številke. Slaba polovica, tj. okrog 12.500 oseb, so bili tako imenovani »kočevski Nemci« (Gottscheer Deutschen), kmečko prebivalstvo, ki se je na slovenskem ozemlju naselilo že v 14. stoletju. Pozimi 1941/42 so se preselili na ozemlje ob Savi in Sotli – Kočevje so namreč zasedli Italijani –, s katerega so nemški okupatorji preselili okrog 37 tisoč Slovencev. Drugi pripadniki nemške manjšine so bili v glavnem mestno prebivalstvo, sicer pa je obstajalo še nekaj manjših kmečkih »otokov«. V štajerskih mestih je bil v rokah nemške manjšine velik del industrije in trgovine.

Večina pripadnikov nemške manjšine se je nacificirala – vstopila je v nemške nacistične organizacije, sprejela nemško državljanstvo in sodelovala v okupacijskem aparatu in preganjanju Slovencev. Na osnovi odloka Predsedstva Protifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije (AVNOJ) z

dne 21. novembra 1944, ki je analogen tako imenovanim »Benešovim dekretom na Češkoslovaškem«, so jim zato zaplenili premoženje. Večji del pripadnikov manjšine je ob koncu vojne zbežal, preostale - po slovenskih podatkih jih je bilo 9474 - pa so izgnali z organiziranimi transporti ali kar prek »zelene meje«. Pred tem so bili zaprti v taboriščih, kjer jih je zaradi slabega ravnanja precej pomrlo, tudi žensk in otrok. Nekaj sto pripadnikov nemške manjšine - natančno število ni ugotovljeno, vendar po približnem izračunu verjetno ne presega deset odstotkov tistih, ki niso zbežali - je bilo bodisi obsojenih na smrt bodisi usmrčenih po izvensodni poti.

Po vojni nemška manjšina ni več obstajala: po prvem povojnem popisu iz leta 1948 se je za osebe z nemškim maternim jezikom opredelilo 2406 oseb (1824 za Nemce in 582 za Avstrijce).[20] Namerno uničena je bila tudi krajinska in druga kulturna dediščina kočevskih Nemcev, zlasti cerkve, ali pa je z leti propadla.

Po osamosvojitvi Slovenije je oživelo prizadevanje Nemcev za kulturno dejavnost. Za priznanje nemške manjšine si prizadeva zlasti Avstrija, ki se je postavila v vlogo zaščitnice »staroavstrijske« manjšine, medtem ko je v ozadju tudi interes za vračanje zaplenjene imovine. Del desnega avstrijskega političnega spektra s tem pogojuje pristanek Avstrije na vstop Slovenije v Evropsko unijo. Državi sta sklenili kulturni sporazum v zvezi z zaščito nemško govoreče skupnosti, ki ima po zadnjem štetju leta 1991 745 pripadnikov in živi razpršeno: obstajajo tri društva, dve kočevski in eno v Mariboru. Sporazum daje nemško govoreči skupnosti možnosti za denarno podporo dejavnosti, ne priznava pa ji statusa avtohtone manjšine, kakršnega imata italijanska in madžarska. V letu 2001 je začela z delom tudi mešano slovensko-avstrijska zgodovinska komisija, ki naj bi pripravila skupno poročilo o medsebojnih odnosih v 20. stoletju.

V Julijski krajini - ozemlju, ki je v času med obema vojnama po rapalski pogodbi pripadalo Italiji, je po drugi svetovni vojni prišlo najprej do »dvojne« zasedbe: po angloameriških in jugoslovanskih četah. Julijska krajina je bila junija 1945 razdeljena na dva dela, na Cono A Julijske krajine in Cono B Julijske krajine. Jugoslovanska vojska se je morala umakniti iz enega dela. V času štiridesetdnevne dvojne zasedbe je namreč imela upravo v rokah Jugoslovanska armada, ki je izvajala aretacije, sojenja, deportacije in usmrtitve, predvsem na osnovi obračuna s fašizmom, ne glede na narodnost. Nekaj je bilo tudi osebnega obračunavanja, maščevanja za medvojno ravnanje.

Množične aretacije so ustvarile vzdušje terorja in negotovosti, še zlasti, ker so z zaporniki in taboriščniki slabo ravnali. Večino zapornikov so po ne-

kaj dneh ali tednih izpustili. Del aretiranih so tudi usmrtili, njihova trupla pa pometali v kraške jame, imenovane »fojbe«. Vprašanje fojb so v povojnih desetletjih neofašistični krogi in desničarski politiki in časopisi v Trstu napihovali, saj so ga prikazovali kot obračun na narodnostni osnovi (etnično čiščenje). Pisali so o sto tisočih mrtvih in skušali trinajstletni fašistični teror nad Slovenci izenačiti s »komunističnim« nasiljem v času štiridesetdnevne zasedbe.

Za razjasnitev medsebojnih odnosov v novejši zgodovini je bila imenovana mešana slovensko-italijanska komisija, ki je napisala tudi skupno poročilo. Izsledki znanstvenega zgodovinopisja, slovenskega in italijanskega, v zvezi z žrtvami fojb kažejo, da je od aretiranih in zaprtih v tržaški in goriški pokrajini ter v Kopru, torej tudi na ozemljih, ki so po mirovni pogodbi iz leta 1947 pripadla Jugoslaviji, bilo ustreljenih ali je zaradi različnih vzrokov (npr. slabega ravnanja v zaporih) umrlo skupaj okrog 1600 ljudi: 600 v tržaški pokrajini, 900 na goriškem, 100 v Kopru. Med njimi je bila več kot polovica priseljencev iz drugih delov Italije (fašističnih uradnikov, policajev ipd.), od preostalega dela pa je bil velik del neitalijanske narodnosti.[21]

Ena od posledic nastanka nove meje med Jugoslavijo in Italijo so bile tudi močne selitve prebivalcev. Mirovna pogodba z Italijo v letu 1947 in iz nje izhajajoči dogovori, ki so urejali mejno vprašanje, so prebivalcem v nekdanjih okupacijskih conah priznavali pravico do izbire ali italijanskega ali jugoslovanskega državljanstva. Tako imenovani »optanti« so se morali odločiti v enem letu in se nato preseliti. Na jugoslovanski strani je optiralo 21.323 ljudi: sedemdeset odstotkov od teh so bili Italijani, ki so se preselili v času fašizma, oziroma ki jih je Italija v času med obema vojnama naseljevala z namenom raznarodovanja etnično čistega slovenskega ozemlja, pobegnili pa so že v prvih mesecih po kapitulaciji Italije leta 1943. Tiste, ki so ostali, je Italija načrtno spodbujala k izseljevanju in njihovo preseljevanje prikazovala kot množičen beg, čeprav je to kasneje obžalovala, saj bi ji močna manjšina v Jugoslaviji politično bolj ustrezala. Premoženje jim je bila dolžna povrniti italijanska država, Jugoslavija naj bi za to plačevala določeno odškodnino. Dokončno jo je izplačala Slovenija leta 2002.

Vprašanje optantskega premoženja je Italija znova odprla sredi devetdesetih let, ko se je Slovenija pogajala o pridruženem članstvu v Evropski uniji, in je izsilila tako imenovani »španski kompromis«, ki nekdanjim optantom omogoča prednostni nakup nepremičnin. Italijanska manjšina na slovenskem in hrvaškem ozemlju je kljub temu ostala. V Sloveniji šteje po popisu iz leta 1991 tri tisoč pripadnikov. Ustavno in zakonsko je bila v Jugoslaviji zaščitena, dobila je svojega predstavnika v parlamentu, svoje šole, tisk in televizijo.

Druga, čeprav neprimerljivo manjša narodna skupnost poleg Nemcev, ki je po drugi svetovni vojni skoraj v celoti izginila, so bili Židi. Od preživelih 452 interniranih prekmurskih Židov se jih je iz taborišč vrnilo le 65. Od tega se jih je enajst izselilo v Izrael, drugi so se postopoma vživeli v povojno vsakdanjost, vendar se je njihovo število z leti močno zmanjšalo. V osemdesetih letih (1981) se je v Prekmurju za Žide opredelilo le devet oseb. Deklariranih članov židovske skupnosti je bilo sicer več, v Sloveniji tedaj nekaj čez osemdeset, danes pa jih je okrog sto.

Medvojni holokavst in povojna izselitev sta pomenila konec 200-letnega židovstva v Prekmurju. Soboška in lendavska sinagoga sta bili med vojno oskrunjeni, po osvoboditvi so se verski obredi odvijali le občasno, sredstev za prenovo pa komunistične oblasti niso dale, čeprav ni prihajalo do konfliktov in sovraštva v odnosu do redkih preživelih Židov. Nasprotno: zaradi holokavsta so naleteli na sočutje svojih someščanov. Toda ukoreninjena židovska verska tradicija se je morala spoprijeti z ateistično usmerjeno oblastjo, ki je v procesu pospešene industrializacije spreminjala kulturno podobo slovenskih mest.

Zaradi pomanjkanja sredstev za vzdrževanje je židovska verska skupnost sinagogo v Murski Soboti skupaj z zemljiščem ponudila v odkup evangeličanski verski skupnosti, vendar si je zemljišče na koncu prisvojila soboška občina. Občinska oblast je zaradi pomanjkanja stanovanj februarja 1954 sklenila sinagogo podreti. Za vzrok je navedla kar prostorsko stisko, čeprav le-te v ravninskem mestu, kakršna je Murska Sobota, dejansko ni bilo. Po mnenju večine Sobočancev oziroma Prekmurcev je do rušenja soboške sinagoge, ki velja za simbolni obračun z židovsko kulturo v Prekmurju, prišlo po direktivi oblastnih organov iz Ljubljane ali celo iz Beograda. Soboškim Židom je po zrušitvi sinagoge ostalo le še njihovo pokopališče, ki pa je bilo tudi oskrunjeno, saj so nekateri prebivalci pokradli marmornate nagrobne spomenike.

Nad povojnim kulturnim genocidom Židov se Sobočanci danes zgražajo in nečastna dejanja obžalujejo, saj vedno bolj prevladuje zavest, da s tem niso izgubili le židovski verniki, pač pa murskosoboška, prekmurska in tudi slovenska kulturna dediščina v celoti. Primaren stik z židovstvom v Prekmurju danes ostaja, vendar mu ne gre pripisovati večje ali izstopajoče vloge. V kulturnem smislu se kaže skozi del postavitve stalne razstave v muzeju, ki je namenjen Židom v Prekmurju, v raziskovanju židovske zgodovine in sploh oživljenem zanimanju za židovsko kulturo. Ker ni rabina, ki bi v Murski Soboti opravljal svojo službo (v improvizirani shodnici), občasno pogrebno službo opravi bodisi katoliški duhovnik bodisi evangeličanski pastor, kar kaže

na nenavadno in zanimivo versko sožitje. V Prekmurju je sicer sinagoga še v Lendavi in deluje kot kulturni objekt, v širšem okolju pa je bila leta 2001 prav tako kot kulturni objekt z namenom, da postane tudi prostor verskih obredov, obnovljena sinagoga v Mariboru, ki so jo med vojno porušili nemški okupatorji.

Od devetdesetih let dalje je v Sloveniji opazno močnejše organizirano delovanje židovske verske skupnosti, ki šteje okrog 150 pripadnikov. Pojavi antisemitizma so redki. Med raziskovalci židovske zgodovine in kulture prevladuje prepričanje, da Slovenci do posebne usode Židov in tudi do holokavsta nasploh kažejo neobčutljivost in ravnodušnost, delna izjema je zaradi opisanih dogodkov le Prekmurje.[22]

Različne oblike represije so v Sloveniji popustile v začetku petdesetih let. Kljub temu je ideološka kontrola obstajala še naprej, občasno je prihajalo tudi do posamičnih sodnih procesov na politični osnovi.

Od petdesetih let dalje so v Jugoslaviji namreč začeli uvajati posebno obliko socializma, imenovano »samoupravljanje«. Država se je v šestdesetih in sedemdesetih letih odprla v svet in življenjski standard se je močno zvišal. Temelj vrednostnega sistema pa sta še naprej ostajali narodnoosvobodilna borba in revolucija. Po notranjem obračunu v zvezi komunistov, v katerem je politični boj izgubila bolj liberalno usmerjena struja, (t. i. »partijski liberalizem«), so se tako imenovane »revolucionarne tradicije« začele še bolj poudarjati, kar se je kazalo v množici manifestacij, proslav in postavljanja spomenikov. S tem je vodstvo dokazovalo, da »revolucija še traja«, in tudi tako skušalo utrjevati legitimnost socialistične oblasti.

Se lahko rešimo travm in grešnih kozlov?

Travmatična vprašanja iz vojnega in povojnega obdobja so se začela postavljati po Titovi smrti (1980), ko se je postopno širil prostor javne besede. Do tedaj je v šolskih učbenikih, literaturi in javnih medijih prevladovala črnobela resnica o partizanstvu in kolaboraciji, povojne poboje se je zatajevalo, revolucionarno nasilje, kolikor je bilo sploh obravnavano, se je prikazovalo kot upravičeno. Leta 1975 je o poboju domobrancev javno spregovoril eden od partizanskih voditeljev, krščanski socialist in pisatelj Edvard Kocbek.[23] Pred tem je poboj v literarni obliki opisal v svojem romanu *Ukana* Tone Svetina, v zagrebškem časopisu *Vjesnik u sredu* pa ga je oktobra 1973 v feljtonu, ki je nastal na osnovi tedaj dostopnih britanskih dokumentov, omenjal zgodovi-

nar dr. Dušan Biber. V osemdesetih letih se je to vprašanje navezalo na zahteve po narodni spravi. Razpravo o tem je sprožila sociologinja Spomenka Hribar v spisu *Krivda in greh*, v katerem je zapisala, da so se tudi domobranci borili za domovino, in se zavzela za postavitev skupnega obeliska vsem mrtvim med drugo svetovno vojno.[24] Na obelisku naj bi pisalo: »Umrli za domovino.« Njene teze so kritizirali v osrednjem časopisu *Delo*, še preden so spis sploh objavili. Ostro so reagirali tudi del politike, borčevska organizacija in del javnosti. Besedilo je bilo zato objavljeno šele kasneje.

Dotedanje »tabu« teme so v svojih literarnih delih začeli opisovati tudi nekateri pisatelji. Nekdanji zaporniki, obsojeni na dahavskih procesih, so izrazili zahteve po rehabilitaciji, ki so jo tudi dosegli. Podobne zahteve so se začele postavljati v zvezi z informbirojevci in nekaterimi drugimi kategorijami zapornikov, a tudi v povezavi z vračanjem zaplenjenega premoženja. Še pred zamenjavo oblasti spomladi 1990 sta izjavi o vojnih in povojnih dogajanjih in spravi dala najprej kolektivno predsedstvo Slovenije, ki je priznalo odgovornost države za povojno dogajanje in se zavzelo za »državljansko umiritev«,[25] nato pa še škofovska konferenca, ki je pozdravila izjavo predsedstva in se prav tako zavzela za narodno spravo.[26] Konstituiranje večstrankarske skupščine maja 1990 je njen predsednik France Bučar označil za »konec državljanske vojne.«[27] O nekaterih temah, denimo o dahavskih procesih, so bile zgodovinopisne raziskave opravljene že v osemdesetih letih, druge, na primer o Nemcih na Slovenskem, povojnih sodnih procesih in drugih oblikah nasilja po vojni, pa v devetdesetih. Izsledki teh raziskav so bili v zadnjih letih upoštevani tudi v učbeniški literaturi in pri pouku.

Ob prehodu v večstrankarski sistem so se organizirali nekdanji domobranci, ki so začeli sestavljati sezname pobitih domobrancev in postavljati spominske plošče in spomenike padlim in ubitim. Javni tožilec, nekdanji domobranec, je pred iztekom svojega mandata konec devetdesetih let skušal doseči revizijo procesa proti ljubljanskemu škofu dr. Gregoriju Rožmanu - medvojnemu škofu, ki je bil po vojni v odsotnosti obsojen zaradi kolaboracije. Zahtevo je umaknila njegova naslednica. Opazna je bila težnja, še danes močno navzoča, da bi »partizansko resnico« zamenjali z »domobransko«, namesto da bi do preteklosti vzpostavili bolj uravnotežen odnos.

Do izraza torej prihaja vprašanje identitete: Kako medvojno in povojno ideološko identiteto čim bolj izenačiti z nacionalno? Tu imata težave obe strani, čeprav je domobranska pozicija glede na izid vojne in dokazano kolaboracijo bistveno manj prepričljiva. Domobranci trdijo, da je bil njihov boj proti partizanskemu gibanju oziroma komunistom boj za vero in slovensko

domovino, v skladu z geslom, da je »pravi« Slovenec lahko le katoličan. Dokaz za upravičenost tega boja in hkrati opravičilo za kolaboracijo naj bi bili povojni poboji in drugo nasilje ter uvedba komunizma, v končni posledici pa naj bi njihovo »daljnovidnost« dokazal tudi propad komunizma v Vzhodni Evropi nekaj desetletij kasneje. Partizani so se resnično borili za osvoboditev. Jugoslavijo in Slovenijo so pripeljali na stran protifašističnih, zmagovalnih sil, dosegli so priključitev tretjine slovenskega ozemlja in federalni status Slovenije v Jugoslaviji. Težave pa imajo z odgovarjanjem na očitke, zakaj so uvedli oziroma omogočili uvedbo »anacionalnega« komunizma po sovjetskem vzoru in zakaj je prišlo do povojnih pobojev in drugih oblik represije.

Prehod v večstrankarski sistem, formalna spravna slovesnost 8. julija 1990 na Kočevskem Rogu - kraju, kjer so bili po vojni pobiti domobranci, in proces osamosvojitve so ideološke boje, povezane s preteklostjo, za nekaj časa potisnili v ozadje. Na lokalni ravni je sicer ponekod prišlo do odstranjevanja spomenikov, zlasti Titovih, in drugih simbolov komunizma in revolucije ter druge svetovne vojne. Ravnanje s spomeniki, preimenovanje ulic in drugih simbolov, povezanih s preteklostjo, je bilo in je še vedno odvisno predvsem od lokalno-političnega razmerja sil. Ponekod se ulice še vedno imenujejo po Titu in drugih revolucionarjih, ostali so tudi spomeniki. Še vedno pa trajajo polemike o morebitni odstranitvi spomenikov dveh vodilnih slovenskih revolucionarjev v Ljubljani, Borisa Kidriča in Edvarda Kardelja. Prav tako ni jasna usoda spomenika revolucije v središču mesta.

Do politične delitve je prišlo tudi ob določanju novih praznovanj, vendar se je praznik, posvečen Osvobodilni fronti, nazadnje ohranil, četudi preimenovan v Dan odpora proti okupatorju. Praznovanja, tako ob 50. obletnici konca druge svetovne vojne kot sicer, so bila in so še predmet stalnih polemik in tudi bojkotov s strani posameznih, predvsem desnih političnih strank.

Leta 1995 je na zahtevo parlamenta skupina zgodovinarjev pripravila poročilo o novejši zgodovini Slovencev, ki naj bi bilo zgodovinopisna podlaga za opredeljevanje državnega zbora do nekaterih odprtih vprašanj bližnje preteklosti. Poročilo je vzbudilo različne odzive, medtem ko na odločitve politike ni imelo bistvenega vpliva.

Zgodovinopisje samo večinoma ni sledilo zahtevam po reviziji zgodovine, ki so izhajale iz ideoloških in političnih vzgibov ob zamenjavi oblasti. Že v dokaj pluralnih osemdesetih letih se je uveljavila mlajša generacija zgodovinarjev, ki potem, ko se je otresla enega tutorstva, ni hotela še pod drugega. Poleg tega je bila večina dosežkov starejše generacije vsaj faktografsko korektna, obstajale pa so seveda neraziskane, tako imenovane »tabu teme«.

Pripombe na prikazovanje zgodovine so letele tudi na zasnovo *Enciklopedije Slovenije*, ki so jo pripravili konec sedemdesetih let in se sedaj postopoma zaključuje z dodatnim zvezkom, ki skuša uravnotežiti prejšnje pomanjkljivosti.

Ena od večjih kritik prikazovanja sodobne zgodovine pa je zadevala zlasti razstavo Muzeja novejše zgodovine Slovenije *Slovenci v dvajsetem stoletju*, saj naj bi pokazala samo »svetlo« stran preteklosti. Na pobudo pisatelja Draga Jančarja in s pomočjo istega muzeja je nato nastala »dopolnilna« razstava z naslovom *Temna stran meseca*. Ta se je osredotočila zlasti na povojno nasilje, njeno osnovno izhodišče pa je bilo, da je od časa, ko je komunistična partija prevzela oblast in med vojno in po njej obračunala z nasprotniki, vse do leta 1990 v Sloveniji vladal totalitarni sistem, ki je v bistvu ostal nespremenjen. Tudi domobranci so dobili svojo razstavo v osrednjem slovenskem muzeju novejše zgodovine v Ljubljani.

Precejšen odmev in kritike je izzvala tudi slovensko-avstrijska razstava (in raziskava) v Koroškem pokrajinskem muzeju v Slovenj Gradcu *Med kljukastim križem in rdečo zvezdo* s podnaslovom *Čezmejno soočenje nacionalnih predsodkov, totalitarističnih ideologij in partijskih diktatur ob primeru Koroške in Slovenije*. Koncept razstave so ostro kritizirali Zveza združenj borcev in udeležencev narodnoosvobodilnega boja Slovenije in nekateri posamezniki, saj naj bi v izhodišču izenačevala komunizem in nacizem. Z izenačevanjem strukturnih vzporednic (predvsem totalitarizma) naj bi zanemarila ali izničila vsebinske razlike, ki so bistvene. Negativna kritika koncepta razstave je bila tudi v tem, da razstava ignorira tretji totalitarizem - katoliški, ki je močno zaznamoval tako slovenski kot avstrijski narod.

In kolektivni spomin?

Leta 1996 je z delom končala Preiskovalna komisija Državnega zbora Republike Slovenije o raziskovanju povojnih množičnih pobojev, pravno dvomljivih procesov in drugih tovrstnih nepravilnosti. Komisija in parlament nista sprejela poročila. Komisija se je strinjala, da pravno in moralno odgovornost za povojne poboje, še posebej domobrancev, nosi prejšnja državna oblast in da je treba popraviti krivice v okviru možnosti. Do razhajanja je prišlo ob neposredni opredelitvi krivde: manjšinski del komisije je za poboje obtožil neposredno Komunistično partijo Slovenije oziroma njeno vodstvo, večinski del se s tem ni strinjal.[28]

Ker so v nadaljnjih letih še odkrivali posamezna grobišča pobitih - na primer grobišče v bližini Slovenske Bistrice, kjer je bilo v začetku leta 1946 pobitih okrog 400 ljudi, tudi civilistov -, polemike o neposredni odgovornosti še potekajo, tožilstvo in policija pa iščeta odgovorne za poboje. V letih 1997 in 1998 je nastalo več resolucij in deklaracij o narodni spravi, ki so jih napisale razne stranke, nekatere so tudi zahtevale sprejem lustracijskega zakona po češkem vzoru. V letih 2001 in 2002 so se razplamtele polemike o zakonu o grobiščih, ki naj bi »izenačil« vse mrtve med drugo svetovno vojno in po njej.

V celoti vzeto sta obdobje druge svetovne vojne in dogajanje neposredno po njej še vedno aktualna politična tema, ki ljudi deli in razdvaja, stranke pa jo izrabljajo za pridobivanje političnih točk.[29] Na vseh demokratičnih večstrankarskih volitvah: 1990, 1992, 1996 in 2000, je bila preteklost kljub drugačnim napovedim analitikov ena od osrednjih predvolilnih tem. Težko je presoditi, koliko vplivajo na spremembe v kolektivni zavesti Slovencev večletno postopno odkrivanje »temne plati« povojne preteklosti, politične in druge polemike, mediji, pisma bralcev v časopisih, šola in knjige. Reprezentativne javnomnenjske ankete kažejo, da sicer večina ljudi obsoja povojne poboje in druge oblike nasilja - označuje jih za strahoten zločin -, vendar pozitivno vrednoti odpor proti okupatorju in vlogo komunistične partije v njem, medtem ko ji zameri, da je odpor izrabila za prevzem oblasti. Ravnanje z Nemci po drugi svetovni vojni je pojmovano kot reakcija na nacifikacijo in njihovo medvojno sodelovanje v okupacijskem aparatu. Domobranstvo je večinoma ocenjeno negativno, prav tako vloga katoliške cerkve med vojno. Relativizacija kolaboracije in zmanjševanje pomena odpora zaradi revolucionarnih ukrepov, povojnih pobojev in drugih oblik nasilja vplivata predvsem na že prepričane ljudi oziroma na njihove sorodnike, ki so bili neposredno prizadeti. Osebna oziroma družinska izkušnja je pri večini anketirancev glavni dejavnik pri opredeljevanju do preteklosti in s tem tudi najmočnejši element v kolektivnem spominu Slovencev. Zato večina meni, da sta osvobodilni boj in sprememba sistema, z izjemo prvega povojnega desetletja, za katerega sta značilna nasilje in vsesplošno pomanjkanje, prinesla relativno ugodne možnosti za življenje. Tudi srednja generacija nima izrazito slabih spominov na socializem, prej obratno, medtem ko se mlajše generacije želijo večinoma distancirati od preteklosti, vojno in povojno dogajanje in sploh vse obdobje socializma imajo za problem svojih staršev in dedov, ne pa za svojega. Dovolj trdna je tako lahko le ugotovitev, da nekdanjega ideološko ustvarjenega homogenega kolektivnega spomina na vojno in povojno dogajanje ni več. Na podlagi novih, prej prikritih spoznanj pa tudi ni bil ustvarjen nov, nasprotni pogled, oziroma je bil skozi del medijev in politike ustvarjen le deloma.

Opombe

1 *NOV na Slovenskem 1941-1945*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1978; *Slovenska kronika 20. stoletja*, Nova revija, Ljubljana 1996; *Slovenci skozi čas*, Mihelač, Ljubljana 1999; *Slovenci in leto 1941* (zbornik), *Prispevki za novejšo zgodovino*, št. 2, 2001, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana 2001; *Odpor 1941* (zbornik), *Borec*, št. 588-590, 2001, Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije in Glavni odbor ZZB NOB Slovenije, Ljubljana 2001.

2 Tone Ferenc: *Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji*, Obzorja, Maribor 1968; isti: *Okupacijski sistemi na Slovenskem 1941-1945*, Modrijan, Ljubljana 1999.

3 V Sloveniji je bilo malo Židov v primerjavi z drugimi evropskimi državami. Zaradi izgonov in selitev v prejšnjih stoletjih jih je bilo ob okupaciji leta 1941 na celotnem slovenskem ozemlju le okrog 1500, živeli pa so raztreseno po raznih krajih in so med vojno doživljali različno usodo, odvisno od okupacijskih razmer. Nekaj jih je uspelo emigrirati.

4 Darja Kerec: Judje v Murski Soboti v letih 1934-1954, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, št. 4, Maribor 2000, str. 591-613.

5 Popis slovenskih žrtev druge svetovne vojne, *Delo*, priloga Znanost, 8. aprila 2002, str. 6-7.

6 Božo Repe: Slovenija od medvojne federalne enote preko povojne jugoslovanske republike do samostojne države. V: France M. Dolinar (ur.): *Od sanj do resničnosti. Razvoj slovenske državnosti*. Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana 2001.

7 Več o škofu Rožmanu in procesu proti njemu po drugi svetovni vojni v: France M. Dolinar, Tamara Grieser-Pečar: *Rožmanov proces*, Družina, Ljubljana 1996.

8 Boris Mlakar: *Domobranstvo na Primorskem*, Borec, Ljubljana 1982; isti: *Slovensko domobranstvo, od ustanovitve do umika iz domovine*, doktorska disertacija, Filozofska fakulteta, Oddelek za zgodovino, Ljubljana 1999; *Mati, domovina, bog* (zbornik), Muzej novejše zgodovine, Ljubljana 1999.

9 Božo Repe: *Slovenci v 20. stoletju*, katalog stalne razstave, Muzej novejše zgodovine, Ljubljana 1999.

10 Aleš Gabrič: *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945-1952*, Borec, Ljubljana 1991.

11 Franc Rozman, Vasilij Melik, Božo Repe: Öffentliche Gedenktage bei den Slowenen von 1848 bis 1991. V: Emil Brix, Hannes Stekl: *Der Kampf um das Gedächtnis: Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*, Dunaj, Köln, Weimar, Böhlau 1997.

12 *Ključne značilnosti slovenske politike*, znanstveno poročilo, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana 1995. *Temna stran meseca*, Nova revija, Ljubljana 1998.

13 Tito je, denimo, v svojem govoru v Ljubljani dejal: »Kar se tiče onih izdajalcev, ki so bili v državi sami, v vsakem narodu posebej, to je stvar preteklosti. Roka pravice, roka maščevalka našega ljudstva je že dosegla ogromno večino, a samo manjšemu delu izdajalcev se je posrečilo pobegniti pod okrilje pokroviteljev izven naše dežele. Ta manjšina ne bo nikdar več gledala naših divnih planin, naših cvetočih polj. Če bi se to vendarle zgodilo, bo trajalo zelo kratek čas.« (Govor maršala Tita v Ljubljani, *Prispevki za novejšo zgodovino*, letnik XX, št. 1-2, Ljubljana 1980.)
Interpretacije tega govora so danes v Sloveniji različne. Po nekaterih mnenjih naj bi bil Titov govor potrditev, »da so bili v političnem vodstvu tedaj že odločeni, da bodo medvojne nasprotnike pobili, da so se pokoli že začeli. Razkriva nam dejstvo, da je šlo kratkomalo za načrt, po katerem je treba brez odvečnih pravnih kolobocij razorožene domobrance in civilne politične nasprotnike na skrivnih mestih postreliti. Sami so za to opravilo uvedli knjigovodski izraz: likvidirati.« (Drago Jančar: *Temna stran meseca*, str. 11.) Druga razlaga je, da bi se govor lahko nanašal na možnost vojne med zavezniki oziroma na nevarnosti, da bi zahodni zavezniki posredovali v Jugoslaviji, pri čemer bi se jim pridružile jugoslovanske kolaboracionistične enote, med njimi tudi domobranci.

14 Božo Repe: Povojni sodni procesi. V: *Povojna zgodovina na Slovenskem*, Koroški pokrajinski muzej, Slovenj Gradec 1992.

15 Obtoženci so zagovarjali večstrankarsko demokracijo, nasprotovali so monopolu komunistične partije, skušali organizirati opozicijo in se povezati z opozicijskimi strankami v Srbiji, kajti drugje niso obstajale.

16 *Dachauski procesi* (raziskovalno poročilo z dokumenti), Komunist, Ljubljana 1990, 1084 strani, vodji skupine: dr. Dušan Nećak, zgodovinar, in dr. Ljubo Bavcon, pravnik.

17 Jera Vodušek-Starič: *Prevzem oblasti*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1992.

18 Prinčič Jože, Zagradnik Maruša, Zupančič Marjan: *Viri za nacionalizacijo industrijskih podjetij v Sloveniji po 2. svetovni vojni*, Arhivsko društvo Ljubljana, 1992; Jože Prinčič: *Nacionalizacija na ozemlju LR Slovenije 1945-1962*, Dolenjska založba, Novo mesto 1994; Milko Mikola: *Zaplembe premoženja v Sloveniji 1943-1952*, (Publikacije Zgodovinskega arhiva v Celju, Študije, 3), Zgodovinski arhiv Celje, 1999.

19 Aleš Gabrič: Informbirojevstvo na Slovenskem, *Prispevki za novejšo zgodovino*, XXXIII, št. 1-2, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana 1993, str. 163-174.

20 *Nemci na Slovenskem 1941-1955. Izsledki projekta* (vodja projekta in urednik Dušan Nećak). Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1998.

21 Nevenka Troha: *Komu Trst*, Modrijan, Ljubljana 1999; Milica Kacin-Wohinz, Jože Pirjevec: *Zgodovina Slovencev v Italiji 1866-2000*, Nova revija, Ljubljana 2000; *Slovensko-italijanski odnosi 1880-1956. Poročilo slovensko-italijanske zgodovinsko-kulturne komisije*. Nova revija, Ljubljana 2001 (besedilo je objavljeno v slovenščini, italijanščini in angleščini).

22 Darja Kerec: Judje v Murski Soboti v letih 1934–1954, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, št. 4, Maribor 2000, str. 591–613.
23 *Edvard Kocbek - pričevalec našega časa*, Zaliv, Trst 1976. Intervju z njim je bil ponatisnjen v časopisu *Naši razgledi*, Ljubljana, 9. maj 1975.
24 Spomenka Hribar: *Krivda in greh*, ZAT, Maribor 1990.
25 Izjava predsedstva Socialistične Republike Slovenije o narodni in državljanski umiritvi z dne 5. marca 1990, časopis *Delo*, 6. marec 1990.
26 *Izjava slovenske škofovske konference 13. marca 1990 o narodni spravi. Resnici na ljubo.* Družina, Ljubljana 1998.
27 France Bučar: *Prehod čez rdeče morje*, Mihelač, Ljubljana, 1993.
28 *Poročevalec državnega zbora Republike Slovenije*, 16. oktober 1996.
29 Božo Repe: The Place of the Second World War in the Internal Evolution of Post-War Slovenia and Yugoslavia. V: *The Second World War in 20th Century History*, 19th International Congress of Historical Sciences, Bulletin of the International Committee for the History of the Second World War, št. 30/31, Pariz 1999/2000.

Zoran Radonjić

Otroci brez babic in jaslic – položaj otrok v črnogorski plemenski družbi v drugi polovici 19. stoletja

I.

Plemenska organizacija v Črni gori v drugi polovici 19. stoletja

Oceno Konstantina Jirečka, da lahko plemensko organizacijo v Črni gori spremljamo samo do sredine 19. stoletja,[1] tj. do vzpostavitve črnogorske kneževine, zavrača večina raziskovalcev. Prevladujoča ocena je, da se je plemenska organizacija, sicer močno spremenjena, ohranila skozi celo 19. stoletje;[2] ostanki plemena in plemenskega načina življenja so še danes prisotni, čeprav pleme kot realna družbena skupnost v Črni gori ne obstaja več. Plemena, ki jih je bilo na črnogorskem ozemlju po letu 1878 okrog štirideset, so deloma ohranila svoje ustanove kljub krepitvi države in modernizaciji družbe, tako da Sreten Vukosavljević celo imenuje črnogorsko državo 19. stoletja »plemenska država«.[3]

Kljub temu, da je imelo vsako pleme svoje posebnosti (organizacijske, etnografske, kulturne, narečne itn.), lahko govorimo o skupnih plemenskih značilnostih. Pleme, majhno ali veliko, je predstavljalo do utrditve državne oblasti teritorialno, ekonomsko, upravno in kulturno celoto. Označevali so

ga skupno življenje na določenem ozemlju, skupno izkoriščanje določenih naravnih dobrin in skupna obramba pred napadi turške vojske in sosednih plemen. Vsako pleme je imelo še svojo skupščino (*zbor*) - najvišji plemenski organ, ki so ga sestavljali samo odrasli moški, svoj svet starešin, ki je bil nekakšen izvršilni organ, svoje krstno ime (*slavo*) - najpomembnejši verski praznik, svojo zgodovino in tradicijo. Ljudje so v okviru plemena pridobivali in proizvajali življenjska sredstva in zadovoljevali druge potrebe vsakdanjega življenja, v glavnem kot živinorejci. V skupni lasti so bili pašniki, gozdovi, poti in vode - dobrine, ki jih ni bilo treba nujno razdeliti, ali pa je to bilo nemogoče storiti, medtem ko so bile stavbe, obdelovalna zemlja, sadovnjaki, vinogradi in živina v zasebni lasti. Notranje življenje plemena je bilo urejeno s predpisi običajnega (ljudskega) prava: sleherni posameznik, najsi je šlo za moškega ali žensko, odraslega ali otroka, je imel natančno določeno vlogo in je moral delovati in se obnašati, kot je veleval običaj.

Etnološke in zgodovinske raziskave so pokazale, da črnogorska plemena niso izvirala iz enega skupnega prednika, razen nekaterih izjem, čeprav je bilo živo izročilo o skupnem izvoru vseh članov plemena, na kar opozarjajo tudi patromimična imena plemen (npr. prednik vseh Vasojevićev naj bi bil Vaso, Bjelopavlićev Bijeli Pavle ipd.), marveč so se oblikovala s stapljanjem heterogenih skupin.

Pleme je bilo sestavljeno iz bratstev, bratstvo iz bratstvenih vej, bratstvena veja iz večjega ali manjšega števila družin.

Bratstvo je torej bila eksogamna skupina, katere člani so bili navadno potomci istega, skupnega prednika - največkrat je to bil moški -, po katerem so dobili tudi ime, na primer Bulatovići po Bulatu. Člani posameznih bratstev so lahko bili tudi tisti, ki so bili vanj vključeni ali posvojeni; dogajalo pa se je tudi, da se je manjše bratstvo (*nejačica*) pridružilo močnejšemu (*jačici*) ali da je vstopila priseljena družina v bratstvo, v katerega okolje je prišla, in nato sprejela ime, izročila, pravice in dolžnosti tega bratstva. Njegovi člani so imeli natančen pregled nad sorodstvom in poreklom; vsakdo je znal našteti svoje prednike oziroma rodove (*pasove*). Tega ni narekoval zgolj kult prednikov, pač pa tudi praktične potrebe: ustanova bratstvene eksogamije, po kateri člani enega bratstva niso smeli stopati med seboj v zakonsko zvezo, ne oziraje se na stopnjo sorodstva (prihajalo je, sicer zelo redko, tudi do endogamije[4]), in ustanova krvnega maščevanja, ki je obvezovala vsakega člana bratstva, da maščuje ubitega oziroma ranjenega člana svojega bratstva ali da se maščuje za žalitev, povzročeno bratstvu (člani bratstva oziroma plemena so si bili dolžni med seboj pomagati, se podpirati in ščititi), obenem pa je moral biti

taisti pripravljen, da se mu za kaznivo dejanje kateregakoli člana njegovega bratstva lahko prav tako maščuje tudi član drugega bratstva.

Hiše oziroma družine enega bratstva so bile blizu, navadno v eni vasi ali bližnjih vaseh, saj je bilo bratstvo, med drugim, ekonomska skupnost in je imelo v vaških mejah, tudi na plemenski planini, skupne gozdove in pašnike. Bratstvo je bilo tako upravna enota v plemenu - imelo je svojega glavarja, glavarstvo pa je bilo večinoma dedno - kakor kultna skupnost, saj je imelo vsako bratstvo tudi svoje krstno ime ali *slavo*.

Krvno sorodstvo oziroma zavest o skupni pripadnosti, prostorska bližina, skupno izkoriščanje gozdov in pašnikov, solidarnost, krstno ime, kolektivni sistem vrednot in običajne norme so močno vplivali na homogenizacijo bratstva (plemena) in ohranjanje patriarhalnega življenja. Psiholog Todor Baković je pisal o močnem kolektivnem, plemenskem Nad-jazu (»Superegu«): »V plemenu (bratstvu) je pri posamezniku poleg individualnega prisoten še bolj razvit kolektivni Nad-jaz, zato je Jaz posameznika bolj v funkciji in pod nadzorstvom kolektivnega kot pa individualnega Nad-jaza. Zaradi tega pri pripadnikih plemena ni ne jasno ne popolnoma diferenciran individualni Jaz in se posameznik čuti bolj kot del plemena kot pa individualna osebnost, bolj varuje čast plemena kot pa svojo osebno, bolj ga vežejo zahteve plemena kot pa osebni interes.«[5] To je bilo izrazito zlasti v času, ko še ni bil omajan plemenski ustroj.

Z ustanovitvijo kneževine v petdesetih letih 19. stoletja pleme ni bilo več le ozemeljsko-upravna skupnost bratstev, temveč hkrati tudi ozemeljsko-upravna enota črnogorske države; administrativna razdelitev se je ujemala s plemenskimi mejami vse do konca državne samostojnosti Črne gore.[6] Položaj in bistvo plemena sta se začela spreminjati in začel se je neustavljivi proces razpadanja plemenske organizacije. Vojaška plemenska organizacija je bila vključena v splošno organizacijo črnogorske vojske (vojska se je sicer delila po plemenski pripadnosti), sodno oblast so prevzeli državni organi, plemenske starešine je imenoval knez, uveden je bil državni davek (*dacija*) - državna oblast se je torej krepila na škodo plemenske.

Plemenske ustanove ekonomskega in kulturnega značaja so bolj kljubovale reformam, na kar so vplivali predvsem počasen gospodarski razvoj (živinoreja s skupnim izkoriščanjem gozdov in pašnikov je ostala osnovna gospodarska panoga), zelo trdoživi plemenski običaji (zakonik kneza Danila oziroma Danilov zakonik iz leta 1855 in Splošni imovinski zakonik iz leta 1888 sta uzakonila veliko ljudskih običajev) in zavest o plemenski pripadnosti. Glavni konstitutivni elementi plemena (življenje na skupnem ozemlju,

kolektivna lastnina gozdov in pašnikov, plemenska oblast, skupno narečje in zavest o plemenski pripadnosti) niso izginili, toda država je odločneje posegla v upravo in s tem v bistvu odpravila plemensko avtonomijo, v zadnjih desetletjih 19. stoletja pa je kot posledica razvoja tržnega gospodarstva potekal proces razslojevanja do takrat v glavnem homogene družbe. Gospodarski razvoj na ozemlju Brd in nekdanjih hercegovskih plemen je bil počasnejši zaradi neprehodnosti, izoliranosti omenjenega ozemlja, zato so se tamkajšnje plemenske ustanove obdržale dlje.

Patriarhalno družino, osnovno plemensko enoto in jedro patriarhalne družbe, je val modernizacije razjedal najpočasneje. Če izhajamo iz Bogišićeve tipologije družin v Črni gori, so obstajali štirje glavni tipi družin, in sicer:

1. zadruga (hišna ali družinska zadruga, zadružna družina)
2. ožja, samostojna družina (*inokoština*)
3. meščanska družina, ki je identična z družino v evropskih mestih
4. muslimanska družina, ki se razlikuje od prvih treh tipov zaradi svojih religioznih elementov in poligamije[7]

Omenjena tipologija seveda ne ustreza več sodobnim razmeram, vendar je za drugo polovico 19. stoletja vsekakor primerna. V nadaljevanju sledi kratka predstavitev zadruge in *inokoštine*, kajti meščanske in muslimanske družine nisem proučeval zaradi narave študije.

V zadrugi so navadno živeli bratje ali bratranci s svojimi starši, ženami in otroki. Zadruga je bila pravzaprav razširjena družina. Moški člani zadruge so bili torej krvni sorodniki, razen v izjemnih primerih priženitve; hčerke so ob poroki odhajale v moževo zadrugo, toda dogajalo se je, ko v družini ni bilo odraslih moških, da je eno od deklet ostalo skupaj s svojim možem v očetovi zadrugi tudi po poroki. Črnogorske zadruge niso bile tako velike - vsaj v drugi polovici 19. stoletja ne - kakor na primer srbske ali albanske, saj se je število članov v eni zadrugi gibalo med deset in petindvajset.[8]

Obstoj družinskih zadrug so narekovali predvsem nerazvito, naturalno gospodarstvo in tradicionalni običaji. Glede na to, da so ljudje zadovoljevali večino svojih potreb v okviru družine, je samoumevno, da je bila ožja družina, ki je imela manj delovne sile kot zadruga, v slabšem položaju. Zadruga je lahko opravljala več dejavnosti hkrati (pašo živine, obdelovanje zemlje, domačo obrt itd.), medtem ko si ožja družina tega ni mogla privoščiti, kar ponazarja tudi ljudski pregovor: »*Inokoština gotova siromaština*«. Življenje v zadrugi ni bilo le ekonomsko stabilnejše, pač pa tudi varnejše; krvno maščevanje nad članom številčnejše družine, na primer, ni bilo enostavno.

Tako kakor pri bratstvu in plemenu so tudi ureditev zadruge določale običajne norme: vsi člani zadruge so morali paziti, da ne škodujejo ugledu svoje družine, ker se je vsako njihovo pravilno ali slabo ravnanje štelo kot ravnanje celotnega družinskega kolektiva. Interes kolektiva je bil pred individualnim interesom. Delo v zadrugi je bilo razdeljeno po naravnih lastnostih posameznika, po spolu in starosti. Vojskovanje, obramba družine, paša živine, oranje, košnja, gradnja in izdelovanje orodja so bila predvsem moška opravila, medtem ko so med izključno ženska dela sodila naslednja: nega otrok, tkanje, šivanje, vezenje, pranje, molzenje živine in priprava hrane. Otroci so začenjali z enim od lažjih del in so se postopoma navajali na »moška« oziroma »ženska« dela.

Gospodar ali starešina zadruge (*domaćin*) - najstarejši član zadruge ali nekdo drug, ki je bil najbolj priden, bister in prizadeven - je predstavljal vrhovno avtoriteto in je zastopal zadrugo v vseh zunanjih odnosih. Njegove funkcije pa so bile vendarle omejene: nadziral in razporejal je delo med posamezne člane, razpolagal je z zadružnim premoženjem, toda s privolitvijo zadružnega sveta. Slednji je lahko odstavil starešino, če se je le-ta pokazal za nesposobnega in nepravičnega. Vsi člani zadružnega sveta so bili enakopravni, le mnenje starešine se je najbolj upoštevalo. Tako je mogoče govoriti o določeni obliki demokracije v zadrugi, toda ta demokracija je veljala le za odrasle moške - ženske in otroci niso bili člani zadružnega sveta. Vlogo starešine pa je lahko opravljal izključno moški, saj je bilo nezaslišano, da bi ženska ukazovala moškim. Tako imenovana *domaćica*, ki je bila navadno žena starešine zadruge, je v glavnem samo nadzirala »žensko« dela. Pravice ženske v družini, kakor v celotni družbi, so bile pač omejene, čeprav so si nekatere ocene o položaju Črnogorke v neposrednem nasprotju. Milorad Medaković je, denimo, primerjal položaj Črnogorke s položajem sužnje,[9] Ljubomir Nenadović pa je, nasprotno, menil, da žena ni nikjer toliko spoštovana kot v Črni gori.[10] V obeh primerih gre za prehitro in neutemeljeno posploševanje, še posebej v slednjem, ki zanika dejansko neenakopravnost ženske.

Odnos med starejšimi in mlajšimi v zadrugi je bil natančno urejen. Mlajši člani, predvsem otroci, so se morali brez besed podrejati starejšim, jih spoštovati in ubogati. Ravno ta hierarhični ustroj po spolu in starosti je temeljna značilnost patriarhalne družine nasploh, torej tudi črnogorske zadruge.

Sodobni raziskovalci patriarhalnih skupnosti na ozemlju nekdanje Jugoslavije pravilno poudarjajo, da ni obstajal, in ne obstaja, idealni model patriarhalnih skupnosti - model, ki bi temeljil na skladnosti in ravnovesju posameznih delov ali vrednot.[11] Črnogorska družinska zadruga ni pri tem nikakršna

izjema. Čeprav nihče ne more zanikati dejstva, da so v zadrugi vladala določena organizacijska načela, je malo verjetno, da je življenje v njej potekalo zgolj složno in usklajeno. V zadrugi je prihajalo tudi do nasprotij in sporov, dogovarjanje se je moralo večkrat podrediti avtoritarnosti, individualizem kolektivizmu.

Odnosi, ki so razbijali zadrugo, so se okrepili po prodoru tržnega gospodarstva in močnejšega družbenega razslojevanja. Proces razpadanja oziroma delitve zadrug ni potekal povsod enakomerno. Medtem ko so bile zadruge v Stari Črni gori redke v osemdesetih letih 19. stoletja, so se v Črnogorskih Brdih, kjer je bil gospodarski razvoj počasnejši, obdržale dlje časa. V Vasojevićih, na primer, je bilo veliko petnajst do dvajset članskih družin še v začetku 20. stoletja.[12]

Ožja, samostojna družina (*inokoština*), v kateri so bili samo straši s svojimi otroki, je bila najmanjša krvno-sorodstvena skupnost. Bistvenih razlik med njo in zadrugo tako rekoč ni bilo. Ljudstvo je za obe družini uporabljalo en sam izraz - »hiša« (*kuća*).[13] Valtazar Bogišić je trdil, da sta zadruga in samostojna družina temeljili na enakih načelih oziroma na enaki pravni osnovi.[14] Vsi pomembnejši in v zadrugi prevladujoči odnosi in norme so bili značilni tudi za samostojno družino, denimo delitev dela in hierarhična razporeditev po spolu in starosti. Ožja družina je s prirastkom moških članov in njihovo ženitvijo lahko postala zadruga in obratno: zadruga, v kateri so se rojevale samo ženske (le-te so, kot rečeno, ob poroki zapuščale hišo svojih staršev), se je zmanjšala na navadno, ožjo družino.

Preden se osredotočimo na sam položaj otrok v črnogorski patriarhalni družini in na ozračje, v katerem je potekal proces njihove socializacije oziroma kulturalizacije,[15] je zaradi lažjega razumevanja potreben vsaj približen oris sveta, v katerem so se rojevali, in razmer, v katerih so odraščali.

II.
Oris bivalne kulture

Ena med temeljnimi značilnostmi črnogorske družbe v drugi polovici 19. stoletja je bila gospodarska nerazvitost. Prevladovalo je naturalno gospodarstvo, ki pogosto ni moglo zadovoljiti niti eksistenčnih potreb. Možnosti za razvoj gospodarstva do leta 1878 so bile skromne, zato se je razvijalo počasi. Obrti skoraj ni bilo, imeli so le nekaj skromnih delavnic za izdelovanje ljudskih noš in pohištva ter popravilo orožja, in še to delo so opravljali ljudje iz turških in avstrijskih krajev. Trgovina je bila v podobnem položaju. Od industrijskih podjetij je imela Črna gora samo majhno žago v Rijeki Crnojevićev.[16] Do leta 1878 ni bilo niti pravih mestnih naselij; leta 1874 je bilo v črnogorski prestolnici, Cetinju, 115 hiš in okoli 500 prebivalcev.[17]

Ekstenzivna živinoreja je bila glavna gospodarska panoga oziroma glavna dejavnost prebivalstva. Vsako gospodinjstvo je imelo vsaj nekaj ovac, koz in govedi. Za razvitejše poljedelstvo ni bilo pogojev, vsaj do leta 1878 ne. Ozemlje Stare Črne gore je bilo izrazito kraško, medtem ko je bilo ozemlje Črnogorskih Brd in nekdanjih hercegovskih plemen, četudi sicer kraško, delno porašćeno z gozdovi in je bilo vsaj nekoliko rodovitno. Obdelovalnih površin je bilo malo, zato je bil dragocen tudi najmanjši kos zemlje. No, pridelek je bil - gledano v celoti - sila skromen, saj si Črnogorci niso mogli zagotoviti s svoje pritlikave in slabo obdelovane posesti niti najnujnejšega za prehrano.[18]

Po končani črnogorsko-turški vojni 1876-1878 je Črna gora pridobila rodovitne nižine (Zeta, Nikšićko polje in Primorje), mestna naselja (Podgorica, Nikšić, Kolašin, Spuž, Žabljak, Bar in Ulcinj) in izhod na morje; njeno državno ozemlje se je podvojilo. To je pomembno vplivalo na njen nadaljnji družbeno-ekonomski razvoj. Šele takrat je lahko zaživelo blagovno-denarno gospodarstvo; kapital - predvsem trgovski in oderuški - je začel prodirati tudi na podeželje. Počasi se je začela razvijati še industrija, v glavnem manjši obrati: nekaj žag in parnih mlinov, dve pivovarni v Nikšiću, rafinerija olja v Baru, tovarna mila v Kotoru, tobačna tovarna v Podgorici. Do začetka 20. stoletja je bilo zgrajenih okrog petsto kilometrov kolovozov, ki so povezovali večja gospodarska središča.[19]

Vzporedno z razvojem gospodarstva je potekal proces družbenega razslojevanja. Poleg mladega meščanstva, ki se je razvijalo iz vrst trgovcev, podjetnikov in državnih uslužbencev, so se v blagovno-denarne odnose vedno bolj vključevali tudi premožnejši kmetje. Slednji so se ukvarjali predvsem z oderuštvom. Položaj obubožanih kmetov, tj. večine prebivalstva, se po letu 1878 ni skoraj nič izboljšal. V krajih, ki so bili osvobojeni ali pridobljeni v vojni, so sicer izvedli agrarno reformo, po kateri so nekdanji *čivčije* in prebivalci brez zemlje dobili majhne zemljiške posesti; največje so seveda dobili knez in višji državni uslužbenci ter plemenski poglavarji. Majhna posest je ostala še naprej glavna značilnost agrarne strukture. V obdobju od berlinskega kongresa do prve balkanske vojne je imelo, po podatkih Pavla Radusinovića, okrog 280 tisoč prebivalcev Črne gore okrog 150 tisoč oralov zemlje (oral = 1820 kvadratnih metrov ali 0,18 hektarja); eno gospodinjstvo je posedovalo tri orale ali pol hektarja zemlje, skoraj deset odstotkov gospodinjstev ni imelo niti enega samega orala, medtem ko okrog sedem odstotkov gospodinjstev ni imelo več kot dva orala zemlje; po drugi strani je bilo leta 1908 v Črni gori okrog sto veleposestnikov s petsto do tisoč orali zemlje.[20]

Če pri tem upoštevamo, da se je več kot devetdeset odstotkov celotnega prebivalstva ukvarjalo s kmetijstvom tja do prve svetovne vojne,[21] je slika nezavidnega položaja večine črnogorskega prebivalstva popolnejša. Črna gora je proizvajala manj kot polovico žita, potrebnega za prehrano prebivalstva, tako da je delež uvoženega žita konec 19. in v začetku 20. stoletja znašal petdeset odstotkov, včasih celo osemdeset odstotkov celotnega uvoza.[22] Žarko Bulajić je v svoji študiji o agrarnih odnosih v Črni gori od leta 1878 do 1912, med drugim, napisal, da so »bili revni kmetje obsojeni na stalno izstradanost in stalen boj za kruh, medtem ko drugo blago sploh ni prihajalo v poštev; osnove črnogorskega življenjskega minimuma in življenjskega standarda v tistem času (1878–1912, *op. Z. R.*) niso primerljive z nobeno takratno evropsko deželo.«[23]

Stanovanjske in higienske razmere[24]

Hiše, če jih sploh lahko tako imenujemo, so bile zelo skromne, še posebej tiste, v katerih so živeli ljudje skupaj z živalmi - ločila jih je le nizka pregraja. Takšne hiše-hlevi so bile pogoste tudi v začetku 20. stoletja.[25] Življenje v njih je bilo bedno, ne le iz današnjega zornega kota. Smrad, nesnažnost, zatemnelost (okna so bila majhna ali pa jih sploh ni bilo), zakajenost in zadušljivost

(tudi dimnikov ni bilo) so bili vsakdanji »okras«, ki so ga »popestrile« še kužne bolezni. »V nekem hlevu, ki je tik zraven sobe, v kateri spijo ljudje, je poginila koza. Naslednjega dne se je pojavil izpuščaj na gospodinjini roki, kmalu zatem pa tudi na veki njenega otroka. Oba sta dobila vročino.«[26] Tako se glasi časopisno poročilo iz leta 1881. Podobne vesti so bile pogoste.

Določene negativnosti bi bili lahko odpravili brez večjih težav in gmotnih stroškov. Tega se je zavedala tudi črnogorska inteligenca, čeprav redka, o čemer pričajo številni časopisni članki, ki so imeli vlogo nekakšnih praktičnih nasvetov. Tak je na primer članek T. Ilića iz leta 1871 v takrat edinem črnogorskem časopisu *Crnogorac*:

»Ko vstopimo v črnogorsko hišo, ta posvečeni družinski prostor, kjer se ljudje rojevajo, živijo in umirajo, takoj začutimo, da se ravno v njej skriva tisti strup, ki uničuje družino. (...) Zato naprošamo družinske poglavarje, naj v imenu ljubezni do svoje družine poskrbijo, da bo v hiši dovolj svetlobe in zraka, za kar bi zadostovala večja okna in dimnik ter ločitev stanovanjskega prostora od hleva. Te majhne in neznatne spremembe bi bile zelo dragocene za zdravje celotne družine.«[27]

Toda časopisni apeli in nasveti inteligence niso imeli večjih uspehov, za kar ni bil kriv le neustrezen način komuniciranja, saj je bilo število pismenih zanemarljivo, pač pa je na omenjeni neuspeh vplivalo tudi dejstvo, da so Črnogorci zelo počasi spreminjali svoj način življenja in svoje običaje. O tem bom podrobneje pisal v poglavju *Pod okriljem običajnega prava.*

Neugodne so bile tudi življenjske razmere v tako imenovanem *savardaku,* preprosti koči, predvsem v Črnogorskih Brdih. *Savardak* je bil stožčaste oblike: njegova osnova v obliki kroga je bila navadno zidana, zgornji del pa je bil iz rogovil, povezanih s protjem in pokritih s slamo ali praprotjo. Lahko si predstavljamo, kako zadušljivo in temačno je bilo v njem, saj razen vrat ni imel ne oken ne kakršnihkoli drugih odprtin.[28]

Vse črnogorske stavbe vendarle niso bile tako preproste kot zgoraj opisana koča. Premožnejše družine so si lahko privoščile boljšo hišo in opremo v njej. Zatorej si preberimo opis dveh modernih črnogorskih hiš iz začetka 20. stoletja:

»Hiša je dvodelna. V enem delu je kuhinja z ognjiščem. Nad ognjiščem so venge (veriga, na kateri visi kotel nad odprtim ognjiščem, *op. Z. R.*), pritrjene na prečnem drogu med prodoma. Na steni izza ognjišča so obešeni kotli. Na nasprotni steni je pritrjena polica za posode, pod njo so skrinje za žito in moko. Kuhinja je tlakovana s kamnitimi ploščami. Oken v kuhinji ni, in ko se zaprejo vhodna vrata, je v kuhinji popolna tema, tudi podnevi. Prezračevanja skoraj ni, zato so kuhinjske stene, kakor strop, črne in sajaste zaradi dima z

ognjišča. Drugi del hiše je soba. V njej so lesene postelje, grobo izdelana miza in pručke, skrinje za obleko in obutev. Pod je lesen, skozi drobna okenca pa komaj prodira svetloba.«[29]

»Kula je najlepša in največja hiša v Kučih, ki jo seveda premorejo samo premožnejše družine (ime »kula« - utrdba - je dobila zaradi velikih dimenzij, predvsem dolžine, in trdnosti, *op. Z. R.*). To je zidana hiša iz klesanega kamna, pokrita s slamo ali deščicami in kamnitimi ploščami, redkeje z opeko. (...) V njej je kuhinja z ognjiščem, ena soba (redkeje dve) in izba v spodnjem delu. (...) V sobi smrdi po živinskem gnoju, saj sobo in izbo ločuje lesen pod.«[30]

Življenjske razmere v takšnih hišah so bile nedvomno boljše kot v prvih dveh stavbah, toda še vedno neugodne, zlasti pozimi, ko je bila družina doma več časa.

»V vsaki premožnejši hiši je sobica, v kateri je peč za ogrevanje. Brž ko se zdani, zakuri gospodinja ogenj, katerega se ne ugaša vse do večera. Sobna vrata se odpirajo samo takrat, ko nekdo vstopi ali izstopi; okna, če so, so majhna in prekrita s kožo, in tako v sobici ni prezračevanja. V tej sobici ljudje podnevi sedijo, jedo, pijejo, pljuvajo, sušijo obleko in obutev, kadijo tobak - divji tobak, katerega ena sama pipa bi zadostovala za celo vas; tu ljudje spijo, tu pravzaprav preživijo vso zimo. Vse to je zelo škodljivo, še posebej za otroke in bolnike.«[31]

Oprema v hišah je bila minimalna. Posamezne kose pohištva so uporabljali za več namenov hkrati: klop kot sedež, mizo in ležišče; pručko kot sedež, mizico in delovno površino; skrinjo za spravljanje pridelkov, hrane in obleke, obenem pa je bila uporabna za sedenje in mizo. Postelje so bile redke; spali so na tleh - na slami ali praproti.[32]

Tako kakor pohištvo je bilo skromno tudi posodje: »Hrano kuhajo v bakrenem kotlu. Vsi jedo hkrati iz ene sklede, bodisi z rokami bodisi z lesenimi žlicami, nožkov in vilic nimajo nikjer.«[33] Podobno kakor Milorad Medaković pišejo tudi drugi etnologi.[34]

Kruh so pekli na naslednji način: pripravljeno testo so položili na segreto ploščo in ga pokrili s kovinskim pokrovom (*sač*), ki so ga prekrili s pepelom in žerjavico; po potrebi so zakurili tudi ogenj. Mleko in mlečni izdelki so bili osnovna, vsakdanja hrana, kar je samoumevno glede na to, da je bila živinoreja prevladujoča panoga. Sledile so jedi iz koruzne moke, predvsem polenta, in krompirjeve jedi. V lačnih letih so jedli razno travo in korenje (koprivo, kislico, čremož, ščir ipd.), gozdne plodove (npr. žir), drevesno skorjo...[35]

Higienske razmere niso odstopale od drugih življenjskih razmer. Že zaradi narave kmečkega dela kmečka hiša ni mogla biti tako čista, kot so bili

domovi drugih stanov. Vzdrževati čistočo v prostorih, kjer so živeli ljudje skupaj z živalmi in kjer se je kurilo (tako rekoč vsaka črnogorska hiša je imela odprto ognjišče), je bilo praktično neizvedljivo. »Redke so hiše, v katerih so higienske razmere zadovoljive, v kar bi se lahko prepričal vsakdo, ki bi pokukal v kmečke domove kjerkoli v Črni gori, nad nekaterimi razmerami bi se celo zgrozil.«[36]

Tudi osebna higiena je bila na zelo nizki ravni. Ljudje se niso pogosto preoblačili, in to kljub temu, da so se pri delu z živino in zemljo umazali in spotili. Nečistoča je bila samoumevna posledica splošne bede, a tudi ljudskega pojmovanja, po katerem naj umazanija ne bi škodila zdravju, v določenih primerih pa je bila čistoča celo sramotna, nemoralna. »Človek se do nedavnega ni mogel umiti z milom, se počesati, še manj pa se ogledati v zrcalu, ne da bi ga drugi zmerjali. Vojvoda Marko Miljanov je pripovedoval, da se je potem, ko so ga orahovski pastirji nekoč videli, kako se je umil, počesal in ogledal v zrcalu, raztrobilo med njimi: 'Vojvoda Marko se polepšuje kot nevesta.' Urejena in čista žena je označena kot nemoralna.«[37]

Otroška higiena ni bila nikakršna svetla izjema. »Ko prideš v katerokoli vas, lahko povsod vidiš umazane, neumite in nepočesane otroke,« je zapisal Jovan Erdeljanović.[38] Andrija Jovićević je bolj natančen: »Čistoča otrok je hudo zanemarjena. Otroci so zelo umazani; ni umazana samo njihova obleka, pač pa tudi telo. O, pa še kako! Umazanija je vidna povsod: okrog vratu in očes, v ušesih, po obrazu in prsih ter posebno po nogah - skratka, po celem telesu. Veliko je takšnih, ki se, kot pravijo, niso nikoli, razen ob krstu, namočili z vodo. (...) Kolikor skrbijo za čistočo otrok v zibelkah, toliko, če ne še slabše, skrbijo za starejše otroke.«[39]

Ker ni bilo vodovodov, so se ljudje oskrbovali z vodo iz vaških izvirov, bližnjih potokov in s kapnico. Kanalizacije pa sploh ni treba omenjati, saj niso poznali niti najbolj preprostih stranišč.

Kljub bednim premoženjskim in stanovanjskim razmeram, v katerih je živelo črnogorsko prebivalstvo, je bilo zanj značilno razsipništvo, na primer ob praznikih, porokah in pogrebih. Zveni čudno, če že ne paradoksno. *Slava* - praznik hišnega zaščitnika, osrednji rodovni praznik - je trajala nekaj dni. Hiše praznujočih so bile navadno polne gostov,[40] ki pa jih je bilo treba čim bolj pogostiti, kakor je veleval običaj. Ob takšni slovesnosti so pospravili neverjetno mnogo jedi in pijač. Jedli in pili so daleč čez mero, potem pa je sledilo še bolj bedno življenje, kot so ga živeli prej. Po končanem praznovanju so se že tako skromne zaloge hrane zmanjšale na minimum ali pa so popolnoma pošle. Škodljivih posledic tega običaja so se ljudje zavedali že konec 18. stolet-

ja, ko so prosili takratnega vladiko, Petra I., da jim pomaga.[41] Sredi 19. stoletja je bilo razsipništvo ob praznikih označeno kot kaznivo dejanje. Po 88. členu Danilovega zakonika je bilo prepovedano praznovati več kot en dan in prenočiti v hiši družine, ki je praznovala; kršitelji te določbe so bili kaznovani z denarno kaznijo. Toda običaj je temu kljuboval, podobno tudi ukazom Črnogorskega senata iz sedemdesetih let in ministrstva notranjih zadev iz osemdesetih let 19. stoletja, čeprav so bile kazni strožje.[42]

Nakup dragocene črnogorske narodne noše in okrašenega orožja je bil prav tako v nasprotju s slabim premoženjskim stanjem. Črnogorci so se zaradi razkošno okrašene obleke in orožja zadolževali in prodajali svoje imetje;[43] cena črnogorske narodne noše, verjetno najdražje narodne noše sploh, je bila dejansko tolikšna kot cena manjšega črnogorskega imetja.[44] Pri tem ni šlo zgolj za obroben problem, saj je moralo posredovati ministrstvo notranjih zadev, ki je z ukazom 21. junija 1888 prepovedalo nakup in oblačenje noše, okrašene z zlatimi in srebrnimi nitkami. Ukaz je ministrstvo ponovilo še 15. januarja 1895.[45]

Oba podatka - tako tisti o preprostem, trdem in pomanjkanja polnem življenju Črnogorcev kakor tisti o njihovem razsipništvu - je vendarle mogoče uskladiti. Veliki izdatki za razkošno obleko in orožje, za jedačo in pijačo ob praznikih in krstih, na ženitovanjih in pogrebih so bili nekakšen nadomestek za gmotno revščino.[46]

III.

Bojevniška miselnost Črnogorcev

Življenje z orožjem

Črna gora je bila v bistvu vse do osemdesetih let 19. stoletja v stalnih vojnah oziroma spopadih. Poleg vojn, ki so bile obrambne ali osvobodilne, je treba omeniti plenilske pohode, ki so imeli ekonomski pomen. Večje ali manjše čete so namreč vpadale na turško in avstrijsko ozemlje ali na ozemlje sosednih plemen, kjer so plenile, predvsem živino. Plen je bil kar pomemben vir prihodkov, še posebej v času lakote.[47] Z zakonikom kneza Danila oziroma Danilovim zakonikom iz leta 1855 so bile plenitve prepovedane, ne samo znotraj, pač pa tudi zunaj Črne gore (člen 25), toda plenilski vpadi na turško ozemlje so bili pogosti tudi kasneje. V tej povezavi je do neke mere razumljiva žaljiva izjava Karla Marxa, da so Črnogorci »narod živinskih tatov in pobožni gusarji«.[48]

Vsak vojak, bojevnik, je bil zelo pomemben za majhen črnogorski narod, vsak novorojeni deček je pomenil eno »puško«, enega vojaka več. Vojna je močno vplivala na celotno življenje družbe in posameznika, vse ji je bilo podrejeno. Oblikovala se je svojevrstna bojevniška miselnost, ki se je, sicer z določenimi spremembami, ohranila do danes. Kult orožja je bil izrazit. »Če vprašate Črnogorca,« piše Ljubomir Nenadović, »koliko ljudi je v njegovi vasi ali plemenu, vam bo odgovoril: 'Tristo pušk nas je!'«[49] Nošenje orožja je bilo nujnost do osemdesetih let 19. stoletja. Kasneje, ko je nastopilo obdobje miru, pa je prešlo v navado - moški se niso nikoli hoteli ločiti od svojega orožja. Tako je bilo šele z ukazom pravosodnega ministra 29. januarja 1905 prepovedano sodnikom in sodnemu osebju, da oboroženi prihajajo na sodišče.[50] Pištola je Črnogorcu pomenila najlepši in najljubši okras. Orožje je bilo pač sestavni del odraslega in »pravega« moškega. Prehod iz otroške v odraslo dobo ni bil zaznamovan s posebnim obredom, marveč je zadostovalo, da je fant dokazal, da zna ravnati z orožjem.[51]

Toda moški ni mogel početi z njim karkoli, saj je celotna družba obsojala oboroženi napad na neoboroženega človeka, predvsem pa na žensko in otro-

ka, kot nemoralno, nečloveško in sramotno dejanje. No, posamezniki, sicer redki, so kršili to normo. Brutalno, barbarsko dejanje oddelka črnogorske vojske v Kučih leta 1856 je velik madež v črnogorski zgodovini. Pleme Kuči je kljubovalo centralni oblasti na Cetinju, neplačevanje davka pa je bil povod, da je knez Danilo, znan kot zelo strog vladar - vse oblike odpora proti državni oblasti je zatrl v kali -, poslal kazensko ekspedicijo, ki je izvršila strahoten pokol: ubitih je bilo 131 ljudi, med njimi tri nosečnice in deset dojenčkov. Ekspediciji je poveljeval vojvoda Mirko Petrović, brat kneza Danila in oče kasnejšega kneza in kralja Nikole.[52] Ljudstvo je ta krvavi dogodek imenovalo »drugo opustošenje Kučev«; prvo opustošenje je prizadejala turška vojska leta 1774.

Majhna Črna gora se je dolgo upirala turškemu imperiju. Formalno se je osamosvojila leta 1878. Toda številne vojne so pustile krvave sledi. Ker je vedno primanjkovalo vojakov za boj proti številčnejšemu sovražniku, so odhajali v vojno tudi mlajši od petnajst let,[53] ali kakor je napisal slavni pesnik in vladika: »Mlado žito, plenjaj svoje klasje, tvoja žetev je prišla pred rokom.«[54] Da, mnogi mladoletniki se niso nikoli vrnili iz vojne.

Bojevniška miselnost, ki je prežemala črnogorsko družbo, je vplivala na dečke, ki so se zelo zgodaj istovetili z odraslimi moškimi, bojevniki, tako da so dobesedno silili v vojno. Zanimiv je članek Vuka Vrčevića o črnogorskih vojnih prostovoljcih v začetku leta 1855. Knez Danilo je ukazal okrožnim kapetanom, naj ne vpisujejo med prostovoljce starejših od šestdeset in mlajših od šestnajst let, toda »na Cetinje je prišel le malokateri kapetan, s katerim niso prišli tudi starci in otroci, ki so se hoteli pritožiti gospodarju, ker jih niso vpisali med ljudi, junake, temveč - kakor so dejali - med ženske. (...) Poleg tega starca je bilo deset do dvanajst dečkov in prav nobeden ni imel polnih petnajst let, pač pa dvanajst do štirinajst. Eden izmed teh dečkov se je pritoževal nad svojim kapetanom, in to tako zelo živahno in pametno, da smo bili vsi prijetno presenečeni. Knez: 'Ha, kako se boš vojskoval, če še orožja ne moreš nositi?' Otrok: 'Lahko, gospodar! Bog mi je priča. Poglej, imam tole pištol'co in ni ga na svetu, ki bi mi jo s silo vzel brez njegove ali moje pogibeli, pa čeprav sem takole majhen.' Knez: 'Dobro! Toda nimaš sablje, s katero bi Turku odsekal glavo!' Otrok: 'O, znašel bi se že. Do sablje bi se nekako dokopal, in če ne bi mogel odsekati glave živemu Turku, potem bi jo mrtvemu krvniku. Prijel bi ga z levo roko za kito, z desno pa zamahnil.' Knez: 'Ali je tvoja pištola polna?' Otrok: 'Je, pa še kako!' Knez: 'No, pa se prepričajmo, ali je res! Vpisali te bomo med junake, če bo vžgala.' Deček je potegnil pištolo izza pasu, jo napel in pritisnil na sprožilec, toda na njegovo nesrečo se ni sprožila. Začel jo

je preklinjati in jo je iz obupa in jeze zlomil. Vsi, ki smo to opazovali, smo se srčno nasmejali, knez pa je dal dečku cekin in mu dejal: 'S tem boš lahko kupil novo in boljšo pištolo, čez dve leti pa bomo tudi tebe vpisali.'«[55]

Odločitev mladostnikov, da gredo v vojno in tvegajo življenje, ki so ga bili komajda okusili, je bila zelo pogumna. Ko je Ljubomir Nenadović vprašal nekega hudo ranjenega štirinajstletnika, zakaj je tako mlad odšel v vojno, mu je ta lakonično odgovoril, da je vseeno, ali greš v vojno in v njej iščeš smrt ali pa ostaneš doma in čakaš nanjo.[56] Mnenje Todora Bakovića, da Črnogorci med vsemi človeškimi lastnostmi najbolj cenijo pogum, je verjetno točno, toda njegova ocena, da je depresivnost, ki naj bi bila osnovna značajska poteza Črnogorcev, oblikovala črnogorski pogum,[57] je enostranska, saj je preveč zanemaril zgodovinske, družbene, religiozne in druge dejavnike. Na oblikovanje poguma pri mladih fantih sta nedvomno močno vplivala vzgoja in istovetenje z odraslimi.

Vojne, krvna maščevanja in druge okrutnosti, ki so pretresale črnogorsko družbo, so vsekakor vplivale na duševni razvoj otrok. Bilo je dovolj priložnosti za ogledovanje bitk, ranjencev, odsekanih človeških glav: »... spopadi med Črnogorci in Turki v Kučih so bili vsakdanji pojav; otroci so se vzpenjali na bližnje hribe in od tam opazovali«.[58] Okruten običaj sekanja sovražnikove glave so poznali tako Turki kot Črnogorci. Kdor je v boju posekal več glav sovražnikov, je veljal za večjega junaka.[59] Črnogorka je, kakor piše Gerhard Gesemann, pela svojemu sinčku takšnole pesem:

»Rasti brzo, milo moje;
kad dorasteš do oružja,
da četuješ niz Turćiju,
da siječeš turske glave.«[60]

»Rasi hitro, dete drago;
ko doraseš do orožja,
da boš četoval po Turčiji,
da boš sekal turške glave.«

V tej pesmi ne gre toliko za sovraštvo matere do Turkov oziroma za njeno slo po maščevanju, pač pa predvsem za iskreno željo, da bi njen sinček postal junak.

Črnogorci (Turki) so prinašali odsekane glave sovražnikov kot trofeje in jih natikali na kole. Na Cetinju so koli z nataknjenimi glavami štrleli na tako

imenovani *Tabji*; knez Danilo je, upoštevajoč obsodbe tujcev, leta 1855 ukazal, da nihče ne sme prinesti odsekane glave na Cetinje,[61] njegov naslednik, knez Nikola, pa je ta ukaz leta 1876 razširil na celotno ozemlje Črne gore.[62] Dogajalo se je celo, da so otroci snemali glave s kolov in se »igrali« z njimi, jih brcali.[63] Ta grozljiva »igra« spominja na mongolski »polo« s človeškimi glavami.

Krvno maščevanje oziroma priprava nanj je zaznamovala mnoga otroštva; matere in sorodniki so pripravljali in spodbujali mladoletne sinove, da maščujejo svoje očete. Odrasli so bili - žal so tudi danes - pogosto slab zgled mlajšim. Zaradi prepirov med otroki so se spopadali starši in sorodniki sprtih strani in tako opogumljali mlade prepirljivce in pretepače.[64] Istovetenje z odraslimi in okoliščine, v katerih so otroci odraščali, so torej bili ugodni za razvoj agresivnosti, nasilni otroci pa so bili takšni tudi kasneje, kot odrasli ljudje, kajti osnovne osebnostne lastnosti se oblikujejo v otroških letih ali, kakor pravijo psihologi, otrok je oče človeka.

Bojevniška miselnost je zaznamovala tudi otroške igre. Črnogorski etnologi, rojeni v drugi polovici 19. stoletja (Sekula Dobričanin, Stevan Dučić, Radoslav Vešović idr.), so opisali številne igre, ki so se jih tudi sami igrali v otroških letih. Veliko jih je zahtevalo fizično moč, spretnost, iznajdljivost, hitrost - lastnosti, ki so bile nujne v več stoletnih bojih (ruvanje, metanje kamnov z ramen, skakanje v daljavo in višino, tek ipd.). Nekatere igre so ponazarjale vojaške spopade, dvoboje.[65]

Orožje, ki ga je bilo v vsaki hiši dovolj, so uporabljali celo kot igračo. Tuji potopisci so gledali osemletne dečke z noži in sabljami,[66] nemalokrat pa se je igračkanje s strelnim orožjem končalo tragično.[67]

Krvno maščevanje

Krvno maščevanje, ki se je ohranilo ponekod v Črni gori do tridesetih let 20. stoletja,[68] je poleg vojn prizadejalo mnogo gorja številnim družinam. Ta okrutna oblika maščevanja, do katere je prihajalo, ko je član ene skupnosti (rodu, bratstva, plemena) ubil, ranil ali užalil člana druge skupnosti, ni nikoli zastarala in se je lahko zavlekla v nedogled; eno krvno maščevanje je sprožilo drugo. Posledice so bile včasih grozotne, izginjali so celi rodovi. Nobeden morilčev krvni sorodnik, ki je bil oborožen, najsi je šlo za dvanajst- do trinajstletnega dečka, ni bil zaščiten pred krvnim maščevanjem,[69] kajti ena izmed njegovih osnovnih značilnosti je bila, da se ne maščuje samo posamez-

nik, ki je najbolj prizadet, pač pa tudi družbena skupnost (bratstvo, pleme), in - kar je najhuje - objekt krvnega maščevanja ni le storilec kaznivega dejanja, pač pa tudi njegovi sorodniki. Celo takrat, ko je bil morilec kakšen tepec ali sploh neki nepomemben človek, se maščevalci namenoma niso maščevali nad njim, ampak nad njegovim najuglednejšim sorodnikom. To so razlagali tako, češ, če kdo ubije tepca, potem v bistvu še pomaga njegovemu bratstvu oziroma plemenu, saj ga s tem osvobaja velike nadloge.[70]

Po Danilovem zakoniku je bila za maščevanje nad morilčevim sorodnikom predvidena smrtna kazen (člen 59), toda ljudski običaj je počasi izginjal. Spopadi med maščevalci in »krivci« so bili neusmiljeni in dogajalo se je, da so bile žrtve tudi otroci, bodisi nehote[71] (nehoteni umor je prav tako lahko sprožil krvno maščevanje) bodisi zaradi neprizanesljivosti maščevalcev.[72] Ženske in otroci so bili praviloma zaščiteni pred krvnim maščevanjem, ne pa tudi pred maščevanjem. V določenih primerih maščevalci niso zahtevali krvi za kri, marveč so se zadovoljili z zaplenitvijo imetja, sežigom hiše, izgonom morilčeve družine ali celo bratstva.[73] Takrat so v bistvu najbolj trpeli nemočni, slabotni.

Vzrok za krvno maščevanje ni bilo toliko sovraštvo do morilca in njegovih sorodnikov, kolikor so to bile verske pobude (»Maščevanje je sveto!«, »Maščevan - posvečen, nemaščevan - nesrečen!«[74]) in sorodstvena solidarnost z ubitim ali ranjenim. Slednje lepo ponazarja dogodek iz začetka 20. stoletja v Vasojevićih, ki ga je Ilija Jelić opisal takole:

»Janjčja pastirja iz neke vasi sta se sprla in eden je udaril drugega s kolom po glavi in ga hudo poškodoval. To se je kmalu razvedelo po vsej vasi, sorodniki poškodovanega pa so takoj, ko so zvedeli, napadli prvega napadalčevega sorodnika, ki so ga srečali; pri tem se niso spraševali, kako se je pretep končal, oziroma ali je kdo že maščeval poškodovanega. Vest o pretepu se je najprej razširila med pastirji, ki so bili v bližini, in kosci, in vnel se je spopad med sorodniki enega in drugega; vest se je nato razširila do planše, kjer so bile same ženske, večinoma starke, ki so začele z zmerjanjem in končale s pretepom; dva moška, eden iz enega in drugi iz drugega bratstva, ki sta skupaj potovala, sta se, brž ko sta zvedela za pastirski pretep, spopadla; na koncu so za pretep zvedeli še otroci, ki so šli nabirat jagode, in tudi med njimi se je vnela bitka.«[75]

V določenih primerih, predvsem pri nehotenih umorih, je lahko prišlo do sprave med sorodniki umorjenega in morilcem. Sprava je potekala po ustaljenem obredu, ki je bil približno enak v vseh plemenih. Obred se je lahko zavlekel dalj časa, in če je bil uspešen, se je končal slavnostno, s tako imenovanim

»krvnim botrinstvom« med morilcem in sorodniki umorjenega. Pri spravi so nastopali tudi otroci - dojenčki, ki pa se svoje vloge seveda niso zavedali. Namreč, če ugledni plemenski predstavniki niso mogli pomiriti maščevalcev, so odšle žene z dvanajstimi otroki v zibelkah pred hišo umorjenega, kjer so rotile maščevalce, naj se spravijo z morilcem, in da bi bile pri tem uspešnejše, so ščipale malčke, da bi ti čim bolj kričali in tako omehčali srca maščevalcev. Maščevalci so ob takšnem prizoru navadno privolili v spravo.[76]

IV.

Obsedenost Črnogorcev z moškim potomstvom

Biološko-reproduktivna funkcija, ena izmed temeljnih nalog družine, je bila zelo poudarjena v črnogorski patriarhalni družini. Otroci so bili osnovni cilj zakonske zveze. Glavna dolžnost ženske je bilo rojevanje otrok, ženska je bila nekakšna »tovarna za proizvajanje otrok«.[77] Zakon brez otrok je bil ničvreden, pust (»*Muž i žena u braku bez poroda - dva panja u lazinu.*« - »Mož in žena v zakonu brez poroda - dva štora na poseki.«). Položaj neplodne ženske - neplodnost so namreč navadno pripisovali ženski - je bil nezavidljiv. Jovan Vukmanović ga primerja s položajem služkinje.[78] Mož je lahko tako rekoč nagnal neplodno ženo brez večjih težav. Z Danilovim zakonikom je bilo to prepovedano (člen 67), toda običaj je bil trdoživejši; niso ga odpravili ne v drugi polovici 19. stoletja ne v prvi polovici 20. stoletja, temveč se je ponekod obdržal bistveno dlje.[79]

Državni organi so ščitili ženo pred nasilno ločitvijo. Mož ni mogel zahtevati ločitve, preden ni bila dokazana ženina neplodnost. Toda že samo dejstvo, da je bila neplodnost eden od vzrokov za ločitev, pove dovolj o primitivnem odnosu do zakonske zveze. Primitivno je bilo tudi dokazovanje neplodnosti.[80] Neplodnemu moškemu in neplodni ženski je bila prepovedana ponovna ženitev oziroma možitev.[81]

Če zakonca nista mogla imeti otrok, je prihajalo tudi do dvoženstva. Ta, sicer redek pojav so poznala v bistvu vsa črnogorska plemena.[82] Dušan Vuksan je objavil dva zanimiva arhivska dokumenta iz petdesetih let 19. stoletja, ki se nanašata na dvoženstvo. V prvem primeru je neplodna žena dobesedno ženila svojega moža. Namreč, neki Gajo Petrović ni imel otrok s svojo ženo, čeprav je bil poročen z njo več let, le-ta pa mu je poiskala drugo ženo, da bi onemogočila izumrtje njegovega rodu, in še naprej ostala v njegovi hiši. V drugem primeru je prav tako neplodna žena prosila kneza Danila, naj dovoli njenemu zakonitemu možu še drugo ženitev.[83] V obeh primerih je torej žena, ki se je čutila moralno odgovorna, ker ni mogla imeti otrok, dala prednost

takratnemu pojmovanju cilja zakonske zveze; odpovedala se je svojim pravicam, ki jih je imela kot edina zakonita žena, v prid nekih višjih, družbenih ciljev oziroma, kakor je napisal Nikola Marković, »postala je sužnja, toda ne sužnja v klasičnem pomenu besede, temveč sužnja z vidika njenega lastnega jaza.«[84]

Cerkvena in posvetna oblast sta na eni strani obsojali dvoženstvo, po drugi strani pa sta mu priznavali določeno legitimnost, če je bil njegov cilj pridobitev naraščaja.

Zakonska zveza brez moških potomcev je bila nestabilna. Mož, ki je imel samo hčerke, se je obnašal, kot da sploh ne bi imel otrok. Za takšno »nesrečo« je navadno obsojal svojo ženo. Lahko trdimo, da je prav zaradi obsedenosti Črnogorcev z moškimi potomci prihajalo do ločitev zakoncev, ki niso imeli otrok, do dvoženstva in podobno. Ne vsi otroci, pač pa predvsem sinovi so bili cilj zakonske zveze. Sinovi so bili »sreča«, »največji božji dar«.[85] Starši so si jih želeli čim več; eden je bil premalo, saj je »eden kot nobeden«.[86]

Tako so zdravice polne želja o čim večjem številu moškega naraščaja. V večini ljudskih praznoverij, ki se nanašajo na rojevanje otrok, gre predvsem za opis dejanj, katerih izvrševanje naj bi zagotavljalo rojevanje dečkov oziroma onemogočalo rojevanje deklic.[87] Takšen je bil na primer splošni praznoverni običaj, ki je bil sestavni del svatbe: ko so peljali nevesto v ženinovo hišo, so ji posadili na konja (od tod tudi ime »*nakonjče*«) majhnega dečka - nevesta naj bi tako rojevala sinove.[88]

Spolna diferenciacija v črnogorski družini (družbi) se je torej začela že pred rojstvom otroka. Ko se rodi otrok, se ljudje najprej zanimajo, ali je deček ali deklica, in če je deček, začno od veselja streljati; njegovo rojstvo se mora oznaniti vsaj z enim strelom, celo kadar v vasi zaradi česa drugega kar najgloblje žalujejo.[89] Ljubomir Nenadović je o tem zelo zakoreninjenem običaju med Črnogorci zapisal duhovito anekdoto. »Nekdo je srečal Črnogorca v Benetkah na božični dan in mu dejal: 'Kristus se je rodil!', nakar mu je Črnogorec odvrnil: 'Naj bo srečen!' in sprožil oba samokresa kar sredi tržnice.«[90]

Rojstvo novega *đetića* (ljubkovalno ime za dečka oziroma fanta) je bilo zaznamovano s splošnim veseljem, če pa je šlo za sina znamenitejšega, uglednejšega človeka, se je veselilo več plemen.[91] Razpoloženje ob rojstvu deklice je bilo pravo nasprotje zgoraj opisanemu. Takrat so bili vsi žalostni, zlovoljni, ne samo ljudje, pač pa - po ljudskem prepričanju - celo narava in predmeti.[92] Ženske so poosebljale nesrečo, saj naj bi bolj škodile kot koristile, ali pa hudiča: »Bog je po Svetem pismu ustvaril ženo iz rebra prvega človeka, toda po ljudskem izročilu je Bog ustvaril le človeka, hudič pa ženo.«[93]

»Razloga za poudarjeno ljubezen do moških potomcev v primitivnih kulturah sta religiozni in praktični ali ekonomski. Osnova religioznega je v verovanju, da je dolžnost slehernega človeka, da zapusti potomstvo, ki bo nadaljevalo njegov domači kult. Praktični ali ekonomski razlog je samoumeven, saj človek potrebuje pomoč pri delu in podporo v starosti.«[94] Omenjena razloga sta bila značilna tudi v črnogorski družini. Hčerka ni mogla obnavljati očetovega rodu, saj je z možitvijo prevzemala ime in kult - točneje krstno slavo - svojega moža; bila je »tuja večerja«,[95] tj. odraščala je za drugega, tujega človeka. Če Črnogorec ni imel sinov, kar je pomenilo izumrtje, iztrebitev njegovega rodu, je to čutil kot eno izmed najhujših nesreč oziroma kot hudo božjo kazen. Okolje je sočustvovalo z njim. Družina z večjim številom moških članov je bila ekonomsko stabilnejša kot pa majhna družina, kajti »malo rok - veliko muk«.

Poleg omenjenih dveh razlogov za poudarjeno ljubezen do moških potomcev je treba omeniti še tretjega, ki je bil odraz posebnih črnogorskih razmer, in sicer bojevniško miselnost (glej zgoraj).

Poudarjeni pomen moškega potomstva je viden tudi pri posvojitvah. Otrok niso posvajali samo starši, ki niso mogli imeti otrok, oziroma starši, katerih otroci so umrli, ampak tudi tisti, ki so imeli samo hčerke. Posvojeni otrok je bil navadno deček, fant iz bližjega ali daljnega sorodstva krušnega očeta, tako da ko govorimo o posvojitvah v Črni gori, bi bil ustreznejši izraz posinovljenstvo; pohčerjenja tako rekoč ni bilo.[96]

Želja Črnogorcev po otrocih, predvsem sinovih, je bila, po mnenju Vidaka Vujačića, tako zelo močna, da jo je težko primerjati s podobnimi občutki pri drugih narodih.[97] O resničnosti oziroma neresničnosti te ocene sam ne morem presojati, saj nisem proučeval razmer pri drugih narodih, nedvomno pa je res, kakor je bilo že poudarjeno, da so bili sinovi v Črni gori osnovni cilj zakonske zveze. To oceno bom v nadaljevanju podkrepil še s pojavom tako imenovanih *tobelij*, zaobljubljenih deklet. Za ponazoritev tega pojava navajam tole anekdoto:

»Dva brata, ki sta padla v vojni, nista zapustila sinov. Toda enemu izmed njiju se je rodila hčerka - posmrtnica. 'Poslušaj,' je dejala tašča snahi, 'nikomur ne povej, da si rodila hčerko, pač pa povej, da si rodila sina; naši sovražniki se tako ne bodo veselili, da je mojima sinovoma ugasnila sveča.' (Ostala sta brez moških potomcev, *op. Z. R.*) Snaha je sprva temu nasprotovala, toda na koncu, po vztrajnem taščinem prepričevanju, je vendarle privolila in tašča je to raztrobila po vsej vasi. Ko je napočil čas za krst, je starka vzela otroka in ga nesla v samostan, kjer je menih, ne da bi zvedel, za kaj je pravzaprav šlo,

opravil sveto dejanje. Leta so minevala in deklica je rasla, stara mati in mati sta ji šivali fantovska oblačila; nihče ni niti podvomil, da ona ni fant. Dokler je bila še majhna, je bila popolnoma podobna fantu, ko pa je napolnila petnajst let, je bilo že razvidno, da je dekle, toda tega si nihče ni upal povedati. Eni so govorili: 'Lep je kot dekle.', drugi spet: 'Bolj je podoben dekletu kot fantu.' Ko ji je umrla stara mati, je mati razkrila ljudem resnico, da je on v bistvu ona.«[98]

Šlo je torej za običaj, ko so starši (stari starši), ki niso imeli sinov (vnukov), podaljševali družinsko ime in kult prednikov, čeprav samo za en rod, na ta način, da so svojo hčerko (vnukinjo) »spremenili« v sina (vnuka). Hčerka se je nato oblačila in obnašala, kot da bi bila dejansko sin, kar pa je bilo v nasprotju z njeno fizično naravo. Družbene vloge, ki ji v normalnih okoliščinah ne bi pripadale, so ji vsilili drugi, njenih bioloških funkcij pa ji takrat nihče ni mogel spremeniti. Opozoriti je treba, da pri tem ni šlo za dvospolnike, čeprav so se rojevali tudi takšni otroci.[99]

Tobelija ali zaobljubeno dekle (tur. *tobe* - zaobljuba) je specifičen pojav na Balkanskem polotoku, predvsem v Albaniji in Črni gori, do katerega je prihajalo bodisi nasilno (glej zgoraj) bodisi prostovoljno, ko se je dekle samo odločilo oziroma zaobljubilo, da skoraj povsem zamenja svojega umrlega ali padlega brata. *Tobelije* v Črni gori omenja več etnologov: Milorad Medaković je leta l855 videl eno v Rovcih, zdravnik Milan Jovanović - Batut v začetku osemdesetih let 19. stoletja v Drobnjaku, Jovan Erdeljanović pa 1904 v Kučih.[100]

Tolmačenja tega pojava, o katerem so pisali številni etnologi, sociologi in psihologi, so zelo različna. Nekateri avtorji zagovarjajo tezo, da izvira iz staro-sredozemskih kultov, drugi spet menijo, da gre za ilirski relikt, nekateri pa ga povezujejo celo z legendarnimi Amazonkami.[101] Mirko Barjaktarović ni posegel v daljno preteklost, da bi pojasnil pojav *tobelij*, saj ne gre za fosilni pojav, kajti pri kosovskih Albancih ga je bilo mogoče srečati še pred tridesetimi leti, medtem ko se je pri Črnogorcih obdržal do začetka 20. stoletja.[102] Pojav *tobelij*, kakor poudarja, je mogoče razumeti le v okvirih balkanske družbe, miselnosti in potreb. »V družinah, v katerih so se rojevale predvsem deklice, je jasno in razumljivo, da so si želeli tudi dečke. Potrebni so bili ne le kot delovna sila, temveč tudi kot osebe, ki v plemenski družbi nadaljujejo s skrbjo za hišo, imetje in kulte. Zato so starši, če že niso imeli moških potomcev, bežali pred sabo v navadno utvaro, pred drugimi pa v enostavno ukano, tako da so takrat, ko so dobili še zadnjo hčerko, podtaknili novico, da so dobili sina. In tega otroka so vzgajali kot 'sina'.«[103]

V tej razlagi je zajeto bistvo obravnavanega pojava. Toda, Mirko Barjaktarović piše o relativno ugodnem položaju *tobelij*, da so torej imele ugodnosti,

ki jih ne bi imele kot prave ženske - niso trpele zaradi pogostih porodov, bile so spoštovane v družbi in podobno.[104] S to razlago pa se ne morem strinjati, saj zanemarja drugo, negativno stran pojava. Pri *tobelijah* je šlo za nenaravno in predvsem nasilno dejanje v tistih primerih, ko so starši (sorodniki) »spreminjali« svoje nebogljene hčerkice v sinove, torej so morale biti tisto, kar v bistvu niso bile. Starši in sorodniki so jim vsilili njihov iluzorni svet.

Z biološko reprodukcijo ni bila obsedena samo družina, pač pa tudi celotna družba. Zakonska zveza ni bila samo pravica, marveč tudi dolžnost posameznika do družbe, zato je bil zakon brez otrok, predvsem brez sinov, nepopoln, nekoristen tudi za širšo družbeno skupnost. Številčnejše bratstvo oziroma pleme je bilo hkrati tudi močnejše, vplivnejše, uglednejše. Ilija Jelić je zapisal tragikomično ljudsko izročilo, po katerem so tisti, ki so sterilizirali nekega Kuča - ženskarja, morali plačati bratstvu steriliziranega pol krvi (krvnine), kajti s svojim nepremišljenim dejanjem so onesposobili omenjenega za oplojevanje in s tem oškodovali njegovo bratstvo glede prirastka.[105] Torej je to bila posebna oblika krvnega maščevanja.

V izjemnih primerih je prihajalo do na videz paradoksnih situacij, ko so ljudje dobesedno želeli, da ugleden in spoštovanja vreden človek ne bi imel potomcev. Pri tem ni šlo za zavist ali zlobo, pač pa so to razlagali tako, da je bolje, da je tisti, ki se je povzpel na najvišjo stopnico človečnosti (*čojstva*), brez potomcev, kot pa da zapusti potomce, ki mu ne bi mogli biti kos. Najboljši Črnogorec v drugi polovici 19. stoletja je bil, po mnenju Gerharda Gesemanna, vojvoda Marko Miljanov Popović (umrl 1901). Gesemann je tako sklepal na podlagi številnih zgodb in mnenj o tem znanem Črnogorcu - »črnogorskem vitezu« oziroma »poosebljenju humanitas heroica montenegrina«, kakor ga imenuje.[106] Zgodba, ki nas tokrat zanima, je naslednja:

»Neka ugledna Turkinja, ki je skozi haremske rešetke opazovala Marka na konju, je dejala svoji prijateljici: 'Krasen kaur (nevernik, nemusliman, *op. Z. R.*). O, Bog, da vsaj ne bi imel potomcev!' Nakar ji je njena prijateljica sočutno odvrnila: 'Ne govori tako, dasiravno je Srb. Bila bi velika škoda, če bi takšen človek ne imel potomcev.' 'Vem, kaj govorim. Njemu nihče ne more biti enak, zato je bolje, da je brez potomcev, kot pa da zapusti potomce, ki bodo osramotili njegovo ime.' Podobno je ravnal tudi neki človek, ki je Marku čestital smrt njegovega edinega, mladoletnega sina.«[107]

Kdor ne pozna črnogorske miselnosti, tega gotovo ne more dojeti. Povrh vsega se pri proučevanju določenih pojavov pogostokrat ne upošteva dovolj duha časa - vedno se moramo vprašati, ali razlage ustrezajo temu, kar so ljudje doživljali na določenem kraju in v določenem času.

V.
Rodnost in umrljivost otrok

Celosten vpogled v problematiko rodnosti in umrljivosti otrok v Črni gori v drugi polovici 19. stoletja (še) ni možen, saj so na razpolago le fragmentarni podatki. Prvi sodobni popis prebivalstva Črne gore je bil šele leta 1912,[108] pomembni dokumenti (predvsem rojstne in mrliške knjige) v Arhivu Črnogorsko-primorske metropolije v cetinjskem samostanu pa niso dostopni za javnost,[109] medtem ko so bili nekateri arhivski dokumenti uničeni v požarih in vojnih pustošenjih. Kljub omenjenim težavam se lahko vendarle dokopljemo do določenih ugotovitev.

Francoz A. Delari, sekretar kneza Danila od leta 1856 do 1859, v svoji publikaciji o Črni gori navaja, da je bilo leta 1859 na takratnem ozemlju Črne gore (Stara Črna gora, Bjelopavlići, Piperi, Kuči, Morača, Grahovo in Župa) 15 tisoč gospodinjstev in 120 tisoč prebivalcev.[110] V enem gospodinjstvu naj bi torej živelo povprečno osem članov. Prvi podatki o rodnosti in umrljivosti so objavljeni v almanahu *Orlić*. Leta 1865 naj bi bilo v Stari Črni gori in Brdih z Moračo in Vasojevići 196.238 prebivalcev, v času od 14. oktobra 1863 do 14. oktobra 1864 pa naj bi se rodilo 6577 otrok (3475 moškega spola in 3102 ženskega), umrlo pa 3983 oseb (2002 moških in 1936 žensk).[111] Iz teh podatkov lahko izračunamo, da je bila rodnost okrog 33 promilov, smrtnost pa okrog 20 promilov; rodnost je bila manjša, umrljivost žensk pa večja. Slednje ni veljalo le za Lješansko nahijo v Stari Črni gori.[112]

Ministrstvo notranjih zadev je leta 1879 ukazalo okrožnim kapetanom, naj popišejo celotno prebivalstvo. Med drugim naj bi posebej popisali otroke moškega in ženskega spola. Toda popis so izpeljali le deloma.[113] Pavle Rovinskij je izračunal stopnjo umrljivosti novorojenčkov v zahumski eparhiji (zahodni del današnje Črne gore) v letu 1882. Znašala je 35 promilov za novorojenčke moškega spola oziroma 40 promilov za novorojenčke ženskega spola.[114] Vzrok za višjo stopnjo umrljivosti deklic je videl v neustreznih življenjskih pogojih in brezobzirnem odnosu staršev do svojih hčerkic. O slabši skrbi za deklice so pisali tudi drugi etnologi.[115] V Spodnji Morači je bilo konec

19. stoletja v eni družini povprečno 5-6 otrok.[116] Podobno lahko sklepamo tudi za Staro Črno goro, Kuče in Bratonožiće iz podatkov Jovana Erdeljanovića iz začetka 20. stoletja.[117]

Na podlagi zgoraj omenjenih, sicer fragmentarnih podatkov lahko ugotovimo, da je bila rodnost razmeroma visoka. Vzrok zanjo je bil predvsem v obsedenosti družine in celotne patriarhalne družbe z biološko reprodukcijo in z njo povezano nenadzorovano plodnostjo. O omejevanju rojstev in kontracepciji v Črni gori v 19. stoletju ni mogoče govoriti. Prav tako lahko ugotovimo, da je bila visoka tudi umrljivost, in sicer prav zaradi visoke umrljivosti otrok, čeprav zaradi omenjenih težav te ugotovitve ne moremo podkrepiti še z arhivskimi viri. Črnogorski otroci so živeli tako rekoč v senci smrti, vendar je potrebno opozoriti, da je bila visoka umrljivost otrok, predvsem dojenčkov, značilna tudi za mnogo bolj razvite evropske dežele.[118]

V nadaljevanju bom predstavil tri temeljne dejavnike, ki so vplivali na visoko umrljivost črnogorskih otrok v drugi polovici 19. stoletja.

Hudo pomanjkljiva zdravstvena zaščita

Zdravstvena kultura v Črni gori je bila na zelo nizki ravni zaradi splošne nerazvitosti. Prvi zdravniki so bili tujci: kotorski zdravnik Golgi je leta 1838 zdravil Njegoša in cepil 380 otrok,[119] v času kneza Danila (1852-1860) sta obiskala Črno goro dva, v šestdesetih letih pa še en francoski zdravnik. Slednji, Alfred Boulogne, je o svojem bivanju in delu v Črni gori napisal tudi knjigo, v kateri je, med drugim, zapisal: »Medicina v Črni gori je zelo primitivna, kakor tudi vse drugo; v deželi ni nobenega zdravnika, ljudsko zdravje je v rokah šarlatanov, nevednežev, ki so nepismeni in potemtakem brez kakršnegakoli medicinskega znanja. Toda kljub vsemu uživajo velik ugled, pa čeprav zdravijo bolnike približno tako kot arabski zdravniki oziroma, bolje povedano, kot grški kirurgi v času trojanske vojne.«[120] Da! Za zdravje prebivalstva so »skrbeli« ljudski zdravilci, ki so sicer znali pomagati, če je šlo za kakšne lažje poškodbe in bolezni, pri čemer so uporabljali vse mogoče pripomočke, na primer razna zelišča, čebulo, med, žganje, urin, vodo iz več izvirov, kuhanega ježa, netopirja, katran...[121] V primeru hujših bolezni seveda ni pomagalo čaranje in podobno; zaradi nepoznavanja znakov bolezni so ljudski zdravilci s svojimi postopki večkrat povzročali tudi najhujše.

Epidemije kolere, tifusa, malarije in črnih koz, katerih prve in najštevilnejše žrtve so bili prav otroci, so pogosto razsajale. Prva bolnišnica v Črni gori

(Bolnica Danilo I), zgrajena leta 1873 (takrat je bila ustanovljena tudi prva lekarna), je sicer prispevala k razvoju zdravstvene kulture, toda zdravstvena zaščita v zadnjih desetletjih 19. stoletja je bila še vedno nezadostna. Milan Jovanović - Batut, zdravnik iz Sombora in prvi upravnik omenjene cetinjske bolnišnice (1880-1882), je potoval trikrat po Črni gori z namenom, da prouči zdravstvene razmere, o čemer je napisal tudi poročilo. V njem, med drugim, pravi, da je v vsej Črni gori »samo en samcat zdravnik na dvesto tisoč prebivalcev, kar je strahotno nesorazmerje, kajti v deželi je nenavadno veliko hudih bolezni«.[122]

Tomićevo oceno zdravstvenih razmer v Pivi, po kateri »ljudje živijo primitivno, rojevajo se in umirajo brez zdravnika, babiško delo opravljajo navadne vaščanke«,[123] bi lahko posplošili na razmere v velikem delu Črne gore. Tam, kjer je vendarle obstajala zdravniška pomoč, je bila navadno prepozna ali pa nezadostna. Tako so, denimo, »neki štirinajstletni deklici amputirali nogo, ki ji je bila ožgana v nesreči pred štirimi leti«.[124] (*Podčrtal Z. R.*)

Moraški kapetan je v začetku junija 1883 obvestil ministrstvo notranjih zadev, da se je med otroki v Kolašinu in Manastiru Morači pojavil tifus, da več kot trideset učencev ne prihaja v šolo in da grozi nevarnost širjenja bolezni. Ministrstvo je nato predlagalo Petru Miljaniću, zdravniku cetinjske bolnišnice, naj odide v prizadeti kraj in z ustreznimi ukrepi prepreči širjenje bolezni. Miljanićev odgovor je bil: »Kljub moji dobri volji, da kot zdravnik povsod pomagam, kolikor znam in zmorem, vas moram opozoriti na nekatera dejstva. Prvič: če je tifus med otroki v Morači, ne more pomagati nikakršno zdravljenje, še posebej ne moje bežno, efemerno, temveč je potrebno zapreti šolo in otroke prepustiti skrbi njihovih staršev. (*Podčrtal Z. R.*) Drugič: tu, kjer sem, me nujno potrebujejo, saj so bolezni pogoste. Mesto in okolica ne smeta ostati brez zdravniške pomoči v tako dolgem času, ki bi bil potreben za težavno in brezuspešno zdravljenje v Morači.«[125]

Povrh vsega ljudje niso zaupali zdravnikom in zdravilom. Bilo je mnogo predsodkov, na primer da v bolnišnicah ljudje samo umirajo oziroma jih zastrupljajo, da cepljeni otroci lahko okužijo zdrave otroke (prvo načrtno cepljenje otrok v Črni gori je bilo julija 1882[126]) in podobno. Državni organi so morali uporabljati tudi prisilna sredstva, s katerimi so poskušali odpraviti omenjene predsodke. Veliko sodišče je tako 3. maja 1887 kaznovalo šest ljudi iz neke vasi z visoko denarno kaznijo, ker niso dovolili cepljenja svojih otrok.[127]

Na zdravje otrok so negativno vplivale tudi stanovanjske in higienske razmere, ki sem jih opisal v prejšnjih poglavjih.

Nenehno pomanjkanje hrane, ki je pogosto prehajalo v epidemije lakote

Preskrba prebivalcev s hrano je bila vse prej kot zadostna. Razmere so bile kritične zlasti v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja, ko je pogosto razsajala lakota (najhuje je bilo v letih: 1853/54/56/57/58, 1861/62 in 1873[128]) in ko so številne vojne (1852/53, 1858, 1862 in 1876–78) poslabšale že tako slabe življenjske razmere. V težkih časih ni mogla pomagati niti sicer zelo razvita sorodstvena in sosedska solidarnost. Najbolj so stradali otroci in ženske. Razmere se niso bistveno spremenile niti v zadnjih desetletjih 19. stoletja, saj je bila lakota obubožanih kmetov, večine prebivalstva, »spremljajoči pojav črnogorske družbe vse do konca njene državne samostojnosti.«[129] V črnogorskih vaseh je, kakor piše Žarko Bulajić, vsako leto (predvsem pozimi) vladala lakota, v posameznih letih pa je določena območja, kakor tudi celotno Črno goro, zajela prava epidemija lakote.[130] Bulajić je navedel nekaj deset arhivskih dokumentov iz obdobja od leta 1880 do 1900, s katerimi je podkrepil zgornjo trditev. Ti dokumenti so predvsem pisma vaških predstavnikov in posameznikov državnim organom na Cetinju, v katerih so opisane dramatične in bedne razmere v posameznih družinah bodisi na širšem območju v času, ko je vladala lakota. Omenjajo se števila tistih, ki bodo umrli, če ne bo pravočasne pomoči. Te pa navadno ni bilo. Trpljenje obubožanega prebivalstva so le deloma ublažili množični emigracijski tokovi oziroma denar, ki so ga pošiljali izseljenci svojcem v Črno goro, in pomoč v hrani (žitu), ki so jo pošiljale Rusija, Francija, Grčija in Avstrija. Toda perečega problema lakote vendarle niso mogli odpraviti.

Smrt otrok, podobno kot njihovo rojstvo, so tradicionalno pripisovali skrivnostni božji volji oziroma usodi, na katero človek ni mogel vplivati. »Otrok je poseben nebeški dar; Bog je tisti, ki je otroka dal, in tisti, ki bo poskrbel zanj.«[131] »Če je otrok rojen pod srečno zvezdo, je vsaka skrb zanj odveč, če pa otroku usoda ni naklonjena, mu nihče ne more pomagati.«[132] Takšna tolmačenja rojstva in smrti oziroma vera v predestinacijo je onemogočala racionalno razmišljanje o vzrokih smrti in načinu njihovega odpravljanja.

Zaradi velike umrljivosti otrok so do neke mere razumljiva tudi številna opravila, ki so, pomešana z vraževerjem, pomagala ljudem v ustvarjanju obrambnih mehanizmov in ki naj bi njihove otroke puščala pri življenju oziroma jih obvarovala hujših bolezni. Vraževerja so bila močno zakoreninjena

v ljudstvu, tako da je moral posredovati celo Črnogorski senat, ki je s posebnim odlokom leta 1873 ukazal okrožnim kapetanom, naj preženejo vedeževalce.[133] Namreč, česa vsega Črnogorci niso počeli, da bi se obvarovali pred čarovnicami (te naj bi, med drugim, sesale kri otrokom[134]) in zlimi očmi (taka oseba naj bi samo s pogledom škodovala človeku, živali, rastlini in celo neživi stvari[135])! Česa vsega niso ukrenili, da bi otroka ne uročili, mu ne ustavili rasti, mu ne zadali bolezni, mu ne odvzeli spanca...! Pomagali so si z magijo, različnimi čarodejnimi sredstvi in točno določenimi vedenjskimi vzorci. Otroci so bili pogosto predmet ali žrtev številnih magičnih postopkov. Uroke so preganjali na primer s pljuvanjem, ogljem, kadilom; v zibelke so dajali različne predmete (nož, kos tisovega drevesa, pasjo kost...[136]). Starši so tajili spol svojega otroka (predvsem dečkov), češ da ga bodo tako obdržali pri življenju.[137] Nevarnosti so prežale povsod, celo v prijaznih besedah in pohvalah, čeprav so bile izrečene odkritosrčno in brez zavisti ali zlobe, zato so se jih skrbno izogibali oziroma jih obračali v nasprotje. Če je kdo pripomnil kaj pohvalnega, je moral brž dodati zaščitne besede: »Ne bodi uročeno!« ali »Da ga ne bi uroka!« in podobno.[138]

VI.

Pod okriljem običajnega prava

Običajno pravo (ljudski običaji, »ljudsko pravo«) je opredeljevalo celotno življenje v črnogorski plemenski družbi. Znano je, da se da sistem, bodisi politični bodisi ekonomski, razmeroma hitro spremeniti, toda spreminjanje običajev in miselnosti ljudi je dolgotrajen proces. Slednje je izrazito v Črni gori, kjer so se stari, skoraj nespremenjeni običaji dolgo ohranili. Socialni nadzor je bil zelo razvit, saj je neupoštevanje običajev pomenilo izobčenje. Običaji v sosednih plemenih so si bili podobni, veliko pa je bilo tudi takšnih, ki so bili enaki v vseh plemenih.

Tradicija, ki se je prenašala z običaji, je bila sveta. Brez nje in preteklosti sicer ne bi bilo sedanjosti in prihodnosti, vendar je tradicija v črnogorski družbi imela zelo poudarjeno vlogo, zato je onemogočala, in še onemogoča, hitrejši razvoj, ali kakor piše Todor Baković v svoji psihoanalitični študiji o značaju Črnogorcev: »Sleherni patriarhalni Črnogorec živi več od preteklosti in v preteklosti kot pa v sedanjosti. S tem je v precejšnji meri obremenjen tudi sodobni Črnogorec. (...) V črnogorski kolektivni zavesti se preteklost doživlja kot iluzija sedanjosti, sedanjost mora šele priti, medtem ko je prihodnost namenjena daljnim rodovom. (...) Črnogorec je suženj svoje tradicije.«[139]

Ljubomir Nenadović je bil presenečen, ko je srečal v Črni gori zelo živo kosovsko tradicijo, staro več stoletij, podobno tudi Jovan Cvijić, ki je, med drugim, zapisal, da so Črnogorci »prežeti z vero v Miloša Obilića kakor Judje Stare zaveze z vero v Jahveja; izročila o Kosovu in nemanjiški državi poznajo celo žene in otroci.«[140] Ljudske pesmi o pomembnejših zgodovinskih dogodkih so se prenašale ustno iz roda v rod, pri čemer je imel pomembno vlogo guslar. Otroci so ob poslušanju guslarja spoznavali svojo zgodovino, obenem pa je to bila posebna vrsta domovinske vzgoje. Kult prednikov se je, kakor v vsaki patriarhalni družbi, razvil tudi v Črni gori. Spomin na očetove prednike je bil močan.[141] Ime otroka je bilo izbrano prav tako v skladu s skrbno varovano tradicijo. Običajno je šlo za ime prednika, botra ali botre, ime svetnika, ki

mu je pripadal dan, ko se je otrok rodil ali ko je bil krščen. Določena imena in vzdevki naj bi otroka ščitili pred uroki in demonskimi silami.[142]

Otroke so zelo zgodaj vzgajali v tradicionalnem duhu ali pa so se otroci sami istovetili z odraslimi in njihovimi običaji, saj so bili družbeni predsodki močno zakoreninjeni tudi med otroki. To bom podkrepil z naslednjim primerom. Obrtniki v Črni gori so bili redki, saj je bil odnos družbe do njih skrajno negativen: deležni so bili splošnega prezira in posmeha, njihovo delo je bilo nečastno, sramotno, žensko (krojaštvo), cigansko (kovaštvo) in podobno.[143] Knez Nikola, vrhovni črnogorski gospodar, se je moral kar pošteno potruditi, da je prisilil nekaj dečkov v puškarski delavnici, da začnejo kovati, saj so to opravilo trmasto zavračali. Ta dogodek je zelo ilustrativen, zato ga navajam:

»Knez Nikola se je, zavedajoč se pomena mojstrov za popravilo orožja, odločil odpreti puškarsko delavnico leta 1885 v Rijeki Crnojevićev, v kateri naj bi se usposabljalo določeno število dečkov. (...) Dečkom, ki so se prijavili, niso niti omenili, da bodo morali tudi kovati po potrebi, saj se v nasprotnem primeru nihče ne bi niti prijavil. (...) Sama otvoritev delavnice je bila slavnostna; prisostvovali so ji vojni minister Ilija Plamenac in drugi najvišji državni dostojanstveniki ter celo sam knez Nikola - vsi v paradnih oblekah, da bi učence spravili v dobro voljo. Po končanem cerkvenem obredu za srečen začetek dela bi morali dečki, po vrstnem redu, vzeti kladivo in nekajkrat udariti po razžarjenem železu na nakovalu. Toda tisti, ki je moral prvi začeti, ni hotel prijeti za kladivo in je odločno izjavil, da niti za ceno svojega življenja ne bo koval in postal cigan. Sledila so prepričevanja in pojasnjevanja, kako to ni nič sramotnega, nasprotno, da je to zelo častno in koristno delo, ki bo nagrajeno z medaljo za pogum in podobno. Toda vse je bilo zaman, deček je vztrajal pri svoji odločitvi. Vsi ostali so prav tako zavrnili. Poskus upravnika delavnice, da bi dečke vendarle prepričal, da storijo, kot jim je ukazano, je bil neuspešen, kakor tudi poskus vojnega ministra. (...) No, potem je nastopil sam knez Nikola, ki ga je velika trdovratnost učencev močno razjezila.

- Otroci, ali veste, kdo sem jaz?
- Vemo, vi ste gospodar Črne gore.
- Ali je kdo nad mano v tej deželi?
- Ni ga, razen Boga, gospodar.
- Potemtakem, ali boste osramočeni in ali vam bo lahko kdo očital več kot meni, ko boste storili natanko tisto, kar bom jaz storil pred vami?
- Karkoli boste storili, gospodar, to bomo storili tudi mi, najsi bo šlo za življenje ali smrt.

- Zdaj pa pozor! Jaz, gospodar Črne gore, bom tu, pred vsemi, začel kovati, če pa me boste vi prevarali, bom strožji kot nikoli poprej!

Knez Nikola je nato vzel kladivo in začel z njim udarjati po železu na nakovalu. Ko je bilo dovolj demonstracije, je podal kladivo enemu izmed dečkov, toda ta je obstal kot vkopan in ni hotel niti prijeti za kladivo, enako tudi njegovi tovariši. Sedaj je nastopila mučna situacija. Otroci so bili pripravljeni tudi na najhujše, kajti grožnje niso učinkovale. (...) Knez je ukazal, da pripeljejo kovača Nika Kostova, ki se je bil izučil kovaške obrti v tujini, po vrnitvi v Črno goro pa ni hotel kovati, dokler mu Mašo Vrbica, minister za notranje zadeve, ni odtrgal vrha nosu s kovaškimi kleščami. Kovač Niko je po knezovem ukazu stopil pred otroke in jim zagrozil, da jih bo 'operiral', če ne bodo ubogali. Biti brez nosu pomeni izgubiti moško lepoto in ponos. V Črni gori pomeni še hujše: izgubiti čast, kar pa je hujša kazen kot smrt. Šele ta grožnja je strla hud odpor. Otroci so prijeli za kladivo in začeli kovati.«[144]

Običajne norme so vplivale tudi na intimno življenje. Črnogorci so gledali na svoje otroke (predvsem sinove) kot na božji dar, »srečo«, hkrati pa je to bilo v popolnem nasprotju z njihovim pojmovanjem spočetja otroka in poroda, na kar je vplival predvsem cerkveni nauk. V arhivskih dokumentih ne zasledimo izraza »spolni odnos«, pač pa izključno formulacije kot »greh«, »grešno dejanje« in podobno.[145]

Rojstvo moškega potomca je spadalo med najpomembnejše dogodke v družini, sam porod pa so označevali kot nekaj sramotnega. Žene so rojevale v težkih razmerah, običajno v hlevu. Moški, ki so nestrpno pričakovali svoje sinove, svojo »srečo«, so se pravočasno oddaljili od kraja »sramotnega« dejanja. Takrat bi celo zapustili hišo za nekaj dni.[146] »Kuč bi se raje žrtvoval kot pa prisostvoval porodu svojega sina, medtem ko je, brez kakršnihkoli zadržkov, zelo pozoren pri oplojevanju kakšne domače živali.«[147] Ta Dučićeva primerjava je sicer vulgarna, toda v bistvu dovolj zgovorna.

Mož bi po ženinem porodu, ko je nekoga srečal, sramežljivo dejal: »Moja žena je rodila, če ne zameriš.« Celo takrat, ko je kadarkoli v govoru omenil svojo ženo in otroke, bi se opravičeval, na primer: »Oprostite, moja žena...«, »To so, z oproščanjem, moji otroci.«[148] To ni bila posledica podrejenega položaja žene in otrok, temveč posledica zgoraj opisanega tradicionalnega pojmovanja spočetja. Iz grešnega, nečistega dejanja in od nečiste matere se lahko rodi le nečisto bitje, zato je bilo potrebno očiščevanje - krst. Porodnica je bila do krsta otroka tako rekoč izolirana; morala je, denimo, jesti in piti iz posebnih posod. Otroka, ki bi umrl nekrščen, niso smeli pokopati na pokopališču.

Tabu tema je bilo tudi erotično življenje. »Intimnega življenja ni, ljubezen ni nikoli predmet pogovora.«[149] »Moški se ženijo in dekleta se možijo, da rodijo sinove in hčere, bodoče bojevnike in delavce, zadovoljevanje spolnega nagona je drugotnega pomena.«[150] Toda na podlagi takšnih in podobnih ocen ne moremo sklepati, da mož ni imel rad svoje žene (in obratno), res pa je, da ljubezni do svoje žene ni smel izražati pred drugimi ljudmi. Vsi zunanji znaki, ki so lahko spominjali na ljubezen, najsi je šlo za banalnosti (gledano iz današnjega zornega kota), so bili sramotni in seveda nezaželeni. Mož, na primer, ni nikoli klical svoje žene po imenu, saj bi mu ljudje zamerili, češ da jo preveč ljubi, mlada zakonca pa se nista smela pogovarjati ob prisotnosti drugih ljudi vsaj eno leto po poroki.[151]

Starejši etnologi (Vuk Karadžić, Jovan Cvijić in Jovan Erdeljanović) so razlagali takšne običaje približno takole: moški je moral obvladovati svoja čustva in svoje strasti, saj bi bil v nasprotnem primeru deležen splošnega prezira in posmeha, kajti ljubezen, kakor tudi strah, je bila neprimerna za moške, bojevnike (Gerhard Gesemann je to imenoval »herojska sramežljivost«[152]). Toda, kakor pravilno ugotavlja Todor Baković, to je opis, ne pa tudi vzrok omenjenih običajev. Baković je na podlagi proučevanja črnogorske umetnosti in folklore ter empiričnega raziskovanja prišel do ugotovitve, da je depresivnost - osnovna značajska poteza Črnogorcev - vzrok za opisano sramežljivost in številne druge načine obnašanja ter pojave. »Za Črnogorca je najpomembnejše, kako bo umrl (pri tem ne gre za načine umiranja oziroma oblike smrti, ampak za dilemo, ali bo posameznik po svoji fizični smrti živel v spominu kot časten človek ali pa bo označen kot ničvrednež, *op. Z. R.*). Prepričan je, da človek umira tako, kakor živi, zato mora živeti častno in ne zgolj zaradi, zanj vulgarnih, življenjskih užitkov. (...) Takšen odnos do življenja in smrti je posledica depresivnosti, zanjo pa je značilen močnejši nagon smrti - Tanatos kot pa življenjski nagon - Eros.«[153]

Če je točna Bakovićeva teza, da je depresivnost osnovna značajska poteza Črnogorcev (o tem lahko najbolje presojajo psihologi in psihoanalitiki), potem je verjetno točna tudi navedena ocena, seveda ob upoštevanju zgodovinskih, družbenih, religioznih in drugih vzrokov. V plemenski družbi z zelo razvejanim družbenim nadzorom lahko le tisti posameznik, ki upošteva normative taiste družbe (mednje sodi tudi podrejanje zasebnega življenja kolektivnemu), upravičeno upa, da bo živel tudi po smrti.

Meja med otroštvom in odraslostjo v črnogorskem običajnem pravu ni bila trdno določena. Osnova za določanje odraslosti pri moških je bila sposobnost uporabe orožja (glej poglavje *Bojevniška miselnost Črnogorcev*), pri žen-

skah pa zmožnost opravljanja biološko reproduktivne funkcije, kar pomeni, da je lahko bila odrasla že pri trinajstih, štirinajstih letih. V Danilovem zakoniku se omenja samo starostna meja za polnoletnega moškega - 20 let (50. člen), po Splošnem imovinskem zakoniku pa je bil polnoleten vsakdo, ki je dopolnil 21 let (636. člen).

In kaj je v Črni gori pomenilo biti otrok? Izraze, podobne številnim slovanskim izrazom za otroke, ki so jih uporabljali za nesvobodne ljudi,[154] srečamo tudi v Črni gori. Jovan Erdeljanović je v svoji monografiji o plemenu Kuči pojasnil, med drugim, izvor imena *robje* ali *roblje* (sužnji), ki ga ponekod še danes uporabljajo za označevanje družinskih članov. Menil je, da gre za relikt iz starejše dobe, ko so bile pogoste ugrabitve žensk (deklet), ugrabljena ženska in otroci, ki bi jih rodila, pa so bili v bistvu sužnji moža oziroma očeta - ugrabitelja. Sčasoma se je ta izraz razširil tudi na druge družinske člane.[155] Ugrabitve deklet v črnogorski plemenski družbi so bile do konca 18. stoletja resnično normalen, običajen pojav, če že ne moralen. Vladika Peter I. Petrović Njegoš se je temu prvi odločneje zoperstavil, ko je ugrabitev označil za hudo kaznivo dejanje, za ugrabitelje pa predvidel izgon in zaplembo njihovega imetja (11. člen Splošnega zakonika črnogorskega in brdskega).

Bogišićev anketiranec je poročal, da so Črnogorci v starih časih, ko je razsajala lakota, prodajali svoje otroke kot navadno blago.[156] Slika iz 19. stoletja je seveda drugačna, čeprav je bilo še zakoreninjeno pojmovanje, da je otrok nekakšna družinska lastnina. Otrok ni bil pomemben kot posameznik, temveč kot tisti, ki pomlajuje in nadaljuje rod, kot sin (hči) določenega človeka oziroma član določenega rodu, bratstva. To je razvidno že iz govornih formulacij. Pavle Rovinskij je na primer napisal, da so rojstvo otroka oznanjali z »Njemu se je našel otrok« ali »Povrgla sem jih dvanajst«, nikoli pa ne bi rekli »Rodil se je otrok«.[157] Tudi danes, ko odrasli srečajo otroka, ki ga ne poznajo, ga ne vprašajo, kako mu je ime, ampak: »Čigav(a) sin (hči) si ti?« (»*Čegović si?*«)

Iz moževe prevlade v zakonu je izhajala tudi očetova prevlada v odnosih med starši in otroki. Oče (gospodar zadruge) je ukazoval otrokom in jih po potrebi kaznoval. Njegova oblast nad otroki ni bila neomejena, kakršna je bila na primer oblast očeta družine (*pater familias*) v antični rimski družbi. Otrokovega zdravja in svobode (v osnovnem pomenu besede) ni smel ogroziti, kaj šele njegovega življenja.[158] Toda to še ne pomeni, da otroci niso bili prikrajšani za nekatere osnovne in za nas samoumevne pravice.

V primeru očetove smrti in materine odselitve iz moževe hiše je otrok ostal v očetovi zadrugi. Mati ga ni mogla odpeljati s seboj. Enako je veljalo v

primeru ločitve zakonske zveze. Otrokova volja sploh ni bila upoštevana. Vzporedno s posegom države v družinska razmerja in z izginjanjem zadružnih družin je izginjala tudi pravica rodu do otrok svojih moških članov. Otroci so v zadnjih desetletjih 19. stoletja imeli formalno pravico, da so v omenjenih primerih lahko sami odločali, ali bodo ostali pri očetu (oziroma očetovih sorodnikih) ali pri materi.[159]

Prej opisani pojav *tobelij* je primer grobega posega odraslih v osnovne, naravne otrokove pravice, toda zaradi svoje specifičnosti ne more biti merilo za oceno položaja otrok, zato se bom v nadaljevanju osredotočil na pojav, ki je bil mnogo bolj razširjen.

Danes, ko verjamemo v poroko iz ljubezni, se zgražamo ob porokah, dogovorjenih med družinama, brez vednosti oziroma privolitve poročencev, kaj šele ob porokah mladoletnih otrok. Ravno slednje je bilo v Črni gori do sredine 19. stoletja, pa tudi kasneje, običajen pojav. O pomembnem, če že ne najpomembnejšem dogodku v življenju posameznika so pogosto odločali drugi, ko posameznik ni mogel niti dojeti, kaj se pravzaprav dogaja. Hčerke so možili že pri dvanajstih, trinajstih letih.[160] Zaroke so sklepali bistveno prej. »Še preden je bil določen za kneza, se je Nikola (Nikola I. Petrović, črnogorski knez 1860–1910, kralj 1910–1918, *op. Z. R.*) po takratnem običaju zaročil z osemletno hčerko ševskega senatorja Petra Vukotića.«[161] »Pogosto se dogaja, da Črnogorci zaročijo svoje sinove ali hčerke, ko so še dojenčki.«[162] Zaroka mladoletnih otrok sama po sebi ni osupljiva, osupljiva pa je njena obveznost, nedotakljivost. Zaročenca sta morala skleniti zakonsko zvezo, čeprav se nista poznala ali imela rada, in celo takrat, »ko bi pred poroko oslepela ali se pohabila.«[163]

Razdor zaroke so hudo kaznovali. Fant, ki bi razdrl zaroko, je tvegal svoje življenje (krvno maščevanje!), če pa je takšno »žalitev« storilo dekle, ji je njen nesojeni mož lahko odrezal nos ali ušesa.[164] Pri poroki oziroma zaroki je šlo predvsem za zadevo širše skupnosti, s katero so se povezovale skupine (bratstva) in ne posamezniki; interesi skupnosti so prevladovali nad interesi posameznika. Otroci (zaročenci) so predstavljali tako rekoč orodje svojih staršev in sorodnikov.

Državni organi so v petdesetih letih 19. stoletja nastopili odločneje proti omenjenemu ljudskemu običaju. Najprej je bila z ukazom kneza Danila in Črnogorskega senata z dne 17. maja 1853 prepovedana zaroka mladoletnih otrok, kakor tudi prisilna zaroka,[165] dve leti kasneje pa je bila z 68. členom Danilovega zakonika formalno odpravljena še obveznost zaroke. Določili so tudi spodnjo starostno mejo za poroko (15 let za dekleta, 17 let za fante). No, trdoživo običajno pravo je v drugi polovici 19. stoletja še kljubovalo državne-

mu pravu, še posebej v Brdih in odročnih krajih Stare Črne gore, čeprav so bile kazni za kršitelje razmeroma stroge, na primer večletni zapor.

Nikola Marković, proučevalec zakonske zveze v Črni gori, je na podlagi dokumentov iz Arhiva Črnogorske metropolije in razsodb Velikega sodišča ugotovil, da je bilo v obdobju od leta 1880 do 1903 razveljavljenih sedemintrideset zakonskih zvez zaradi nepolnoletnosti zakoncev; vseh evidentiranih razvez v Črni gori je bilo 486.[166] Število pa je bilo gotovo višje, saj državni in cerkveni organi niso mogli odkriti vseh nezakonitih porok, med drugim zato, ker so veliko takšnih porok blagoslovili vaški duhovniki, ki so za primerno podkupnino bili pripravljeni storiti marsikaj, na primer opijaniti trinajstletne deklice in jih nato omožiti.[167]

V črnogorski plemenski družbi, ki jo je opredeljevalo in določalo običajno pravo, so hudo obsojali odstopanja od običajnih norm. Eno izmed takšnih odstopanj je bilo rojstvo nezakonskega otroka. Kazni zoper nezakonske prestopnike so bile drakonske, na primer usmrtitev s kamenjanjem, in to celo do začetka 19. stoletja.[168] Na posameznih območjih pa so se pogosteje posluževali moralnih oziroma poniževalnih kazni: oče nezakonskega otroka je na primer moral nositi svojega nezakonskega otroka v zibelki skozi celo vas, s čimer je priznal svojo »krivdo«.[169] Ponižanje oziroma izguba časti je (bila) po črnogorskem pojmovanju hujša kot smrt.[170]

Toda ni bilo okrutno samo kaznovanje nezakonskih prestopnikov, pač pa tudi dokazovanje njihove krivde oziroma nedolžnosti. Takšna je bila na primer tako imenovana *mazija* - dokazni postopek, v katerem je moral osumljenec potegniti z golo roko razbeljeno železo (*mazijo*) iz kotla vrele vode; če po izvršenem dejanju ni bilo vidnejših opeklin na njegovi roki, je s tem dokazal svojo nedolžnost, v nasprotnem primeru so ga spoznali za krivega. Slednje je bilo seveda bolj verjetno. Stevan Dučić sicer opisuje, kako so se v Kučih znali zaščititi pred opeklinami: osumljenec si je najprej umil roko z mrzlo vodo in si jo namazal z oljčnim oljem, ko pa je moral potegniti razbeljeno železo iz kotla, je to storil zelo hitro. Toda težko verjamemo, da se pri tem ni nihče »niti najmanj opekel«.[171] Zadnjo *mazijo* v Črni gori so opravili leta 1863 v Kraljah (Vasojevićih).[172]

Zunajzakonski spolni odnosi in posledice le-teh so bili zelo sramotni tudi v drugi polovici 19. stoletja. V družini, kjer je dekle zanosilo, je vladala žalost kot v primeru najhujše nesreče, kar je Andrija Jovićević nazorno opisal: »Ko ugotovijo, da je dekle noseče, se počutijo tako, kot da so jim vsi najdražji pomrli. Takrat bi lahko oče iz jeze celo ubil hčerko, če je mati ne bi pravočasno skrila pri sosedih ali sorodnikih. (...) Nekaj dni v hiši nihče niti ne je niti

ne pije, nihče se ne pogovarja, kakor da so petindvajsetletnega mladeniča pokopali. Vsi pozabijo na kakršnokoli delo v hiši ali na polju.«[173]

Nezakonska mati se je morala soočati s številnimi neprijetnostmi in je bila zaznamovana kot nesramnica, cipa. V nekoliko boljšem položaju je bil nezakonski oče, toda tudi on je bil negativno zaznamovan. Zaradi tega je bilo veliko splavov in umorov nezakonskih otrok takoj po njihovem rojstvu. Za mnoge nezakonske starše je to bil edini izhod iz velike »sramote«. Nezakonskih porodov je bilo torej precej več kot nezakonskih otrok.

Kljub zelo razvitemu družinskemu in družbenemu nadzoru, kljub strogim moralnim in drugim ukrepom pa rojevanja nezakonskih otrok niso mogli preprečiti. Njihovega točnega števila ne bo mogoče nikoli ugotoviti, čeprav bi po ukazih Velikega sodišča 20. oktobra 1882 in 13. januarja 1900 morali okrožni organi popisati nezakonske otroke, toda tega niso storili.[174] Posamezni etnologi so trdili, da v Črni gori skorajda ni bilo nezakonskih otrok, oziroma da jih je bilo zelo malo,[175] vendar ugotovitve, do katerih je prišel pravni zgodovinar Petar Stojanović na podlagi proučevanja arhivskih dokumentov, pričajo, da je bilo konec 19. stoletja veliko rojstev nezakonskih otrok,[176] hkrati pa jih je bilo gotovo manj kot v nekaterih razvitejših deželah.[177]

Črnogorski zakoniki iz 19. stoletja vsebujejo člene, ki se posredno ali neposredno nanašajo na nezakonske otroke, Valtazar Bogišić pa je kot črnogorski pravosodni minister izdelal celo poseben zakon o nezakonskih otrocih. Država je ščitila telesno integriteto nezakonskega otroka. Splav in umor otroka je strogo kaznovala. V Zakonih očetnjave iz leta 1833 je bila predvidena smrtna kazen za žensko (dekle), ki bi po porodu umorila svojega nezakonskega otroka, in za vsakogar, ki bi ji pri tem pomagal ali jo podpihoval, da to stori (14. člen). Za enako kaznivo dejanje je bila predvidena smrtna kazen tudi v Danilovem zakoniku (74. člen), vendar so v praksi smrtno kazen zamenjali z večletnim zaporom.[178] Poizkus splava so kaznovali z javnim šibanjem,[179] s kaznijo, ki je veljala za najbolj poniževalno.

Tudi Bogišićev Zakon o nezakonskih otrocih iz leta 1894 je predvideval rigorozne kazni: za splav tri do šest let zapora (35. člen), za umor pa od pet do petnajst let zapora (37. člen). Neporočeni moški (fant) se je moral po običajnem pravu v primeru, da je postal nezakonski oče, poročiti z dekletom - nezakonsko materjo - ali pa je bil prepuščen krvnemu maščevanju dekletovega rodu. Po Danilovem zakoniku je moral neporočeni moški izbirati med poroko z nezakonsko materjo in denarno kaznijo 130 tolarjev (preživnina za otroka), poročeni moški pa je bil kaznovan za enako kaznivo dejanje še z zaporno kaznijo šestih mesecev (71. člen). Zaporna kazen za poročenega

»grešnika« je bila povišana na eno leto z odlokom Velikega sodišča 11. septembra 1884, neporočeni »grešnik«, ki se ni hotel poročiti z dekletom, s katerim je »grešil«, pa je moral po tem odloku predati svoje celotno imetje dekletu in otroku, obenem pa se ni smel poročiti z drugo žensko.[180]

Nezakonski oče je vzel otroka le v redkih primerih, za otroka je navadno skrbela nezakonska mati pod nadzorom ustreznega državnega organa, Kapetanskega sodišča. Če pa še nezakonska mati ni hotela ali ni smela vzeti otroka, je Kapetansko sodišče poiskalo neko žensko, ki je bila pripravljena skrbeti zanj. V obeh primerih je plačeval preživnino nezakonski oče, dokler ni otrok napolnil dvanajst let. Državni organi so nadzirali premoženje nezakonskega otroka. Tako je v primeru, ko so nezakonski starši zbežali prek meje, doma pa pustili nebogljenega otroka, Veliko sodišče določilo imetje pobeglega očeta otroku in imenovalo skrbnika zanj ter hkrati ukazalo okrožnemu kapetanu, naj popiše celotno imetje in s tem onemogoči njegovo nezakonito odtujevanje, vse dokler je otrok mladoleten.[181] Leta 1884 je bil ustanovljen sklad za nezakonske otroke, in sicer za tiste, katerih starši niso bili znani ali dostopni državnim organom.

Država je torej ščitila nezakonske otroke z zakoni(ki) in določenimi ustanovami, toda patriarhalna družba je bila skrajno netolerantna in neprijazna do nezakonskih otrok, kar je določene državne zakonske odločbe spremenilo v nične. Petar Stojanović je tako ugotovil, da določba iz 71. člena Danilovega zakonika, po kateri so imeli nezakonski otroci, ki so živeli pri svojem očetu, iste pravice kot zakonski otroci njihovega očeta, ni nikoli zaživela v praksi.[182] Dejanski položaj nezakonskih otrok je bil skrajno neugoden. Nezakonski otroci so bili nezaželeni člani ožje ali širše družbene skupnosti, tuji organizmi, pritepenci; podcenjevali in zmerjali so jih. Porok med njimi in zakonskimi otroki v bistvu ni bilo. Slabšalno ime *kopile* (pankrt) je bilo njihovo tako rekoč edino ime, s katerim so bili ožigosani celo življenje. To je razvidno, med drugim, iz naslednje anekdote, ki je produkt takratne miselnosti:

»Maksim R. Backović iz Pješivcev in neki nezakonski sin, čigar oče ni bil znan, sta zidala hišo v Ostrogu. Nekega nevihtnega večera sta se ustavila na poti domov v ostroškem samostanu in se odločila, da prenočita v njem (v ostroškem samostanu so posmrtni ostanki hercegovskega vladike Vasilija Jovanovića, ki je umrl leta 1671, v Črni gori pa je bil znan kot Vasilij Ostroški ali Sveti oče Vasilij, *op. Z. R.*). Sredi noči je udarila močna strela v zidovje nad samostanom. Pankrt se je - ves prestrašen - prekrižal in začel moliti: 'Pomagaj mi, oče Vasilij!' Maksim ga je začudeno pogledal in mu dejal: 'O, ti ničvredni pankrt, zakaj nisi tega prej povedal, saj že petdeset let ni nihče vedel, kdo je tvoj oče?!'«[183]

VII.
Nega in vzgoja otrok

Literatura, iz katere lahko črpamo podatke o negi in vzgoji otrok, je pomanjkljiva. Nejpomembnejša je vsekakor knjiga etnologa Andrije Jovićevića *Domaće njegovanje i vaspitanje djece u Crnoj Gori* (Domača nega in vzgoja otrok v Črni gori) iz leta 1901. Andrija Jovićević (1870–1939) je že s šestnajstimi leti postal učitelj v Manastiru Morači, v devetdesetih letih 19. stoletja pa je učiteljeval v številnih črnogorskih krajih,[184] kjer je dodobra spoznal ljudske običaje. Plod tega je, med drugim, omenjena knjiga, v kateri je veliko praktičnih nasvetov in kritike negativnih običajev. Ljudski običaji in način življenja v Črni gori so se zelo počasi spreminjali, zato sklepam, da se nega in vzgoja otrok na prelomu 19. in 20. stoletja nista bistveno razlikovali od nege in vzgoje otrok v drugi polovici 19. stoletja.

Nega otrok - bodisi dojenčkov bodisi starejših - je bila, kakor splošne življenjsko-kulturne razmere, na zelo nizki ravni. Andrija Jovićević je opozarjal na številne negativnosti, predvsem pri negi dojenčkov. Biti dojenček je pomenilo biti spremenjen v nekakšno mumijo. Namreč, prvi ukrep, ki je čakal novorojenega otroka, brž ko so ga okopali, je bilo povezovanje s povoji: »Na zibelki je pritrjen povoj, tj. dolg in ozek pas, s katerim matere popolnoma ovijejo otroka od nog do grla okrog zibelke.«[185] Tako zvezani dojenček se sploh ni mogel premikati, mahati z rokami in nogami, kar so opravičevali s tem, češ da s povezovanjem ostanejo roke in noge ravne, neobvezani otrok bi si lahko iztaknil oči, izpahnil roke ali noge, se razpraskal in podobno.[186] Samo ugibamo lahko, kaj je takšno povezovanje pomenilo za otrokov razvoj. Še najlaže si predstavljamo telesno trpljenje, ki ga je spremljala še vsesplošno slaba nega, kajti čim bolj zapleteno je bil otrok povezan, tem redkeje so ga razvezali, umili in previli.

Mleko je bilo osnovna, nemalokrat pa tudi edina otroška hrana v prvih letih. Otroke so ponekod dojili do petega leta starosti, »nekateri se celo spominjajo, ko so se dojili«.[187] Dojenje je bilo pogosto tolažba za jok in zato nenadzorovano. Če izvzamemo čas, odmerjen za dojenje, so preživeli otroci večino

časa v prvih dveh letih v zibelki. Zibanje pa je bilo obilno, bilo je tolažba (poleg dojenja) za vsakršen jok. Toda samo po sebi ni moglo olajšati nobene tegobe, največkrat ni moglo utišati niti joka. Tedaj je postalo silovito in jezno. Otrok se je le redko rešil zibelke. Kadar ga je bilo treba nesti ven, h krstu na primer, ali kadar ga je mati vzela s sabo na polje, so ga nosili kar v zibelki.[188]

Spolna diferenciacija pri negi otrok je bila pravzaprav nadaljevanje diferenciacije, ki se je začela takoj ob rojstvu. Sinovom so posvečali veliko več pozornosti kot hčerkam, še več: odnos do hčerk je bil pogosto brezskrben. Deklica se je lahko jokala ure in ure, na kar se starši niso kaj prida ozirali, češ, »ženska je žilava kot mačka«. Črnogorske uspavanke so predvsem uspavanke, ki so jih pele matere svojim sinčkom (»*Nina, Jovo, moje čedo drago*«, »*Nina, nina malog Milutina*«, »*Majka mila sina ljulja*« ipd.[189]). Še danes bo dejala mati svoji hčerki, ko bi jo božala ali ji kaj svetovala: »Sine!« Samo sin (deček ali fant) ima ljubkovalno ime - *đetić*, hčerka je le dekle - *đevojka*.

Glavno breme pri negi otrok je nosila seveda mati. Oče se sploh ni ukvarjal z njimi, niti s sinovi ne. »Pravi moški« je potreboval moško družbo in se ni ukvarjal z »babjimi posli«. Tako je bilo neprimerno, da bi nesel otroka v zibeli, kaj šele, da bi ga vzel v naročje. »Bognedaj, da oče ob prisotnosti nekega drugega človeka poskuša pomiriti objokanega sinčka, ne glede, koliko dolgo se bo ta jokal.«[190] »Normalno reagiranje moškega je, na primer, takšnole: poveljnik knezove garde noče dvigniti s tal objokanega in kričečega knezovega otroka in izjavlja jeznemu gospodarju, da doma ne dviga niti svojih lastnih otrok.«[191] Vsa opravila v zvezi z otroki so bila za moškega sramotna in nečista.

Vzgojo so razumeli kot vcepljanje določenih vedenjskih vzorcev, ki bi kar najbolj ustrezali veljavnemu idealu moškega oziroma ženske. Pravi črnogorski moški je bil pogumen, pošten, pravičen, moder, močan, gostoljuben. Pridige staršev, sorodnikov in drugih ljudi o junaštvu in strahopetnosti, človečnosti in nečlovečnosti, poštenosti in nepoštenosti in podobno so prav gotovo vplivale na oblikovanje osebnostnih lastnosti.

Deček je moral od vsega začetka potlačiti v sebi vse potrebe po nežnosti in ljubkovanju, če je hotel postati pravi fant, pravi moški. Ni si smel dovoliti šibkosti, čustvenosti, mehkužnosti; ni smel jokati in pokazati, da je ranljiv; ni se družil z deklicami in se zatekal v okrilje žensk. Vsega, kar je spominjalo na žensko vedenje, se je moral sramovati in zato zatreti v kali, saj bi bil v nasprotnem primeru deležen posmehovanja in prezira. Špartanci so takoj zatrli vsakega slabotnega in pohabljenega otroka, izpostavili so ga na gori Tajget, s čimer so hoteli ohraniti ljudstvo zdravo in trdno. Česa podobnega ni bilo v

Črni gori, lahko pa govorimo o zelo prezirljivem odnosu družbe do slabotnih in nerazvitih dečkov, do tako imenovanih »mlačnežev«, »mehkužcev«.

Mehkužnost je bila velika hiba v okolju, v katerem je gospodovala bojevniška miselnost.[192] Sinove je bilo treba vzgajati kot bojevnike, junake. Od tega osnovnega koncepta tradicionalne vzgoje niso odstopali niti učitelji v začetku 20. stoletja, nasprotno, poudarjali so ga. »Starši naj,« piše Andrija Jovićević, »razvijajo pri otrocih ljubezen do puške in junaštva, a sovraštvo do mlačnosti in razoroženega življenja; zato morajo starejši vedno slikovito pripovedovati mlajšim o viteških bojih, o junakih in junaških dejanjih in jih tako navduševati za podobne reči. V ta namen morajo tudi guslarji peti in slaviti viteška dejanja starih Črnogorcev, da zagrejejo mladostna srca z bojevitim ognjem, ki bo, takrat ko bo potrebno, zableščal kot strela iz temnega oblaka.«[193]

V črnogorski družini (družbi) je veljala stroga hierarhična razporeditev po spolu in starosti, zato je bilo treba vcepiti otroku ponižnost, pokorščino, pridnost, potrpežljivost. Čeprav je bila ta običajna norma močno zakoreninjena, so se začela pojavljati odstopanja od nje na prelomu iz 19. v 20. stoletje, tako da na primer sin ni ubogal svojih staršev, mlajši brat starejšega.[194] Sicer pa so se morali otroci naučiti predvsem ubogljivosti, ki je bila sinonim za »dobro vzgojo«. Nadvse je bilo pomembno, da so otroci ubogali pri priči, brez spraševanja ali ugovora (»*u mlađega pogovora nema*«). Starši in drugi starejši so zgolj ukazovali, ne da bi razlagali povelja. Priden otrok je bil lahko le tisti, ki se je ponižno in pokorno podrejal željam, pričakovanjem in ukazom svojih staršev in drugih odraslih ljudi, ki so ga obdajali. Otroci oziroma mladi so molčali, ko so govorili starejši. Bilo bi nezaslišano, če bi mladi presojali o kakšni zadevi, kaj šele, da bi ukazovali (»*nije ni krmelje obrisa, a oće da sudi*«). Črnogorci niso mogli dojeti, da je lahko vrhovna avtoriteta v državi mladenič - »otrok«.

»Vladika Rade (Peter II. Petrović Njegoš, *op. Z. R.*) se je rad pogovarjal z navadnimi ljudmi, še posebej, če so bili zgovorni in odkriti. (...) Nekega dne je prišel na Cetinje neki starec iz Rovcev, ki ni skoparil z besedami. Vladika je naročil, da ga pripeljejo zvečer v Biljardo, saj je pričakoval, da se bo sprostil v njegovi družbi. (...) Starec je odgovarjal na vprašanja, vendar si je stalno ogledoval Rada, kar je ta opazil in ga vprašal, zakaj ga toliko ogleduje. 'Presenečen sem, gospodar, kako si postal vladika še kot otrok, saj mi v Rovcih nočemo človeka za župana, če nima vsaj štirideset let, dolgih las in brade. In glej! Ti si vladika, čeprav imaš šele brčice. Pričakoval sem, sveti Vasilij mi je priča, da si starejši od tistega našega starega meniha v moraškem samostanu!' Vladika se je nasmehnil ob tej odkritosti in je dejal: 'Veš, ljudje mojega kova se rojevajo

kakor vsi drugi ljudje, ampak Bog je tisti, ki odloča, kdaj bodo postali vladike, ne glede, koliko so stari.' 'Da, da, gospodar, kot kaže, je nastopil čas, da je starejše jajce kot kokoš.'«[195]

Ubogljivost je implicirala spoštovanje odraslih. Zunanje znake spoštovanja so predstavljali ustaljeni vedenjski vzorci. Otroci so naslavljali starejše ljudi s »stric« oziroma »strina«. Če je otrok poklical starejšega človeka po imenu, bi mu nekdo izmed sorodnikov očital: »Nisi bil njegov krstitelj!«, tj. »Premlad si še, da ga kličeš po imenu!«[196] Otroci so se morali umakniti starejšemu s poti, ga pozdraviti z dvigom kape, niso mu smeli obračati hrbta in se mu posmehovati, prav tako niso smeli kričati ali pljuvati oziroma se neprimerno obnašati pred njim.

Kršenje norm dobrega vedenja so spremljali kazenski ukrepi. Posamezni starši so kaznovali neubogljive otroke zelo strogo. Brez strogosti naj ne bi bilo dobrega vedenja. Telesne kazni so bile pogosto grobe, celo neusmiljene, v spremstvu trušča, psovk in kletev. Ena od »vzgojnih« kazni je bilo zastraševanje: če otrok ni bil priden ali če ni ubogal, so mu starši grozili, da ga bodo odpeljali zli duhovi, čarovnice, hudiči in podobna bajeslovna bitja, pri čemer so mu pripovedovali grozljive izmišljene zgodbe. To se je lahko zelo negativno odražalo v otrokovem duševnem razvoju.[197]

Oče je imel kot vrhovna avtoriteta v družini odločilno besedo pri določanju in izvajanju kazni zoper neubogljive otroke. Njegove kazni so bile strožje kot kazni matere, v zadrugah pa je veljalo pravilo, da ima starejši pravico kaznovati mlajšega, če je ta neubogljiv. Kaznovanje otrok se je razlikovalo glede na spol in starost, a tudi glede na to, ali je bil otrok šolar ali ne. Deklice so običajno kaznovale matere. Starejše otroke so kaznovali z grajo in ukori, manj s telesnimi kaznimi; šolarji so bili privilegirani otroci v družini in so bili kaznovani z blažjimi kaznimi kot ostali.

Spolna diferenciacija je bila poudarjena tudi pri vzgoji. Deklice so bile glede šolanja v popolnoma podrejenem položaju v primerjavi z dečki, kar je lepo razvidno iz naslednjih podatkov:

- prva osnovna šola v Črni gori je bila ustanovljena leta 1834;
- prve deklice so se začele šolati leta 1867;
- delež osnovnošolk v skupnem številu vseh osnovnošolcev v obdobju 1871-1900 je znašal približno pet odstotkov.[198]

Majhno število šolark je posledica tradicionalnega pojmovanja, ki ga niso mogli spremeniti zakoni o splošni šolski obveznosti. Patriarhalno stališče do

šolanja deklic (deklet) je bilo skrajno negativno. Deklice so se morale naučiti predvsem »ženskih« opravil, medtem ko naj bi jim šolanje več škodilo kot koristilo. Tiste, ki so se naučile brati in pisati, so bile potencialne »nesramnice«, saj so se - kakor so tolmačili ljudje - samo dopisovale s fanti, kar pa je lahko imelo »nemoralne« posledice. »Knjiga (šola) ni za ženske!« Da, tako je menila večina Črnogorcev v drugi polovici 19. stoletja in takšno stališče se je obdržalo še dolgo v 20. stoletju.

In kako so gledali Črnogorci na spolno dozorevanje otrok? O tem je znanega bore malo. V družinskem krogu, kjer se o spolnosti sploh ni govorilo in kjer so vladale izredno stroge moralne norme, fantje in dekleta niso skoraj ničesar slišali o spočetju, rojstvu in telesnem zorenju. In vendar so starši strogo nadzirali moralno vedenje svojih otrok, predvsem hčerk. Deklice so se morale izogibati druženju in igri z dečki po desetem letu starosti, zato je bilo tudi bivanje v šoli potencialno nevarno za njihovo »pohujšanje«. Bistvo je bilo v preprečevanju »nesramnosti«, ki bi lahko peljala k »nemoralnemu dejanju«, spolnemu odnosu (predzakonski spolni odnos je sodil med najhujše moralne prestopke).

Otroci so se morali lotiti paše živine in čuvanja mlajših bratov in sester že zelo zgodaj. Dojenčke so začeli čuvati že pri treh, štirih letih, živino nekoliko kasneje. Paša živine je resda objektivno težje delo kot čuvanje otrok (še posebej ob slabem vremenu ni bila prav nič prijetna[199]), toda otroci so bili ravno na paši največkrat v družbi svojih vrstnikov. Tam so se znebili začasno strogega nadzorstva odraslih in so imeli dovolj priložnosti za igre, pogovore, sanjarjenje, opazovanje narave... Leta, ki so jih preživeli na paši, so bila za mnoge najlepša življenjska leta, tako tudi za »najslavnejšega črnogorskega pastirčka«, kakor imenuje Risto Kovijanić mladega Njegoša.[200]

Starši so bili glavni vzgojitelji otrok v družini. Če so bili še zelo mladi, so stari starši prevzeli njihovo vzgojno nalogo. Nekateri sodobni raziskovalci črnogorskega patriarhalnega življenja so bolj konkretni. Menijo namreč, da je imela vodilno vlogo pri vzgoji otrok mati.[201] Mati naj bi bila predvsem tista, ki je vzgajala otroke v tradicionalnem duhu, jih navajala na disciplino, ubogljivost, pridnost, spoštovanje občečloveških in običajnih norm in podobno. Todor Baković pripisuje velik pomen materini vzgojni vlogi za zdrav psiho-seksualni razvoj otrok: »Sposobnost in uspešnost Črnogorke v vzgoji se vidi v tem, da je ona kot glavni akter vzgoje otrok v družini idealizirala očeta svojih otrok tako tam, kjer je oče bil, kot tudi tam, kjer ga ni bilo; poveličevala ga je, se sklicevala nanj, ustrahovala z njim, vse je delala v imenu njega, očeta, in ga delala za avtoritativnega pri otrocih in dominantnega v družini. Uspela je

postati glavni vzgojitelj otrok, ne da bi postala glavna oseba v družini, tako imenovana 'kastrirajoča mati'.«[202]

Bakovićevo razlago potrjujejo številne psihoanalitične raziskave, ki so pokazale, da je vloga očeta pri razvoju heteroseksualnega obnašanja otrok najpomembnejša in da je identifikacija otrok z materjo, ko očeta bodisi ni bodisi je njegov vpliv na otroke majhen, eden izmed glavnih vzrokov za homoseksualnost.[203] Slednje je bilo v Črni gori možno, saj so na eni strani ostali mnogi otroci brez očetov (vojne, krvna maščevanja!), na drugi strani pa se moški, očetje niso kaj prida ukvarjali z otroki.

Opombe

1 Konstantin Jireček: *Istorija Srba*, zv. 3, Beograd 1923, str. 49.
2 Jovan Cvijić: *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, Beograd 1966, str. 390; Nikola Škerović: Naše pleme novoga doba, *Istorijski časopis*, V, Beograd 1954–55, str. 269; Gerhard Gesemann: *Čojstvo i junaštvo starih Crnogoraca*, Cetinje 1968, str. 33; Petar Stojanović: *Pravni položaj žene u Crnoj Gori u XIX. vijeku*, Titograd 1966, str. 64.
3 Sreten Vukosavljević: *Organizacija dinarskih plemena*, Beograd 1957, str. 90.
4 Petar Vlahović: Neke etničko-antropološke karakteristike sela Crne Gore na Durmitoru, *Glasnik etnografskog muzeja na Cetinju* (dalje: *GEM*), knj. II, 1962, str. 159; Petar Šobajić: Bjelopavlići i Pješivci, *Srpski etnografski zbornik* (dalje: *SEZ*), knj. 27, Beograd 1923, str. 328.
5 Todor Baković: *Depresivni optimizam Crnogoraca*, Zagreb 1985, str. 145.
6 Nikola Škerović: Naše pleme novoga doba, *Istorijski časopis*, V, Beograd 1954–55, op. 2, str. 269.
7 Cvetko Kostić: Tipologija porodica kod V. St. Karadžića i V. Bogišića, *Sociologija sela*, št. 40–42, Zagreb 1973, str. 103.
8 Valtazar Bogišić: *Pravni običaji u Crnoj Gori, Hercegovini i Albaniji*, Titograd 1984, str. 39.
9 Milorad Medaković: *Život i običaji Crnogoraca*, Novi Sad 1860, str. 20.
10 Ljubomir Nenadović: *O Crnogorcima*, Beograd 1929, str. 72.
11 Glej Dunja Rihtman-Auguštin: *O modelu patrijarhalne zajednice (Predmet i metod izučavanja patrijarhalnih zajednica u Jugoslaviji)*, Titograd 1981, str. 74–75.
12 Radoslav Vešović: *Pleme Vasojevići*, Sarajevo 1935, str. 41.
13 Vasa Čubrilović: *Terminologija plemenskog društva u Crnoj Gori*, Beograd 1959, str. 14.
14 Cvetko Kostić, nav. delo, op. 7, str. 103.
15 Za proces pridobivanja navad pri delovanju in obnašanju oziroma za proces vključevanja posameznika v družbo je, po mnenju kulturologov, izraz »kulturalizacija« ustreznejši kakor »socializacija«. Glej Eduard Kale: *Uvod u znanost o kulturi*, Zagreb 1988, str. 64.
16 Mirčeta Đurović: *Crnogorske finansije 1860–1915*, Titograd 1960, str. 11.
17 Pavle Radusinović: *Stanovništvo Crne Gore do 1945. godine*, Beograd 1987, str. 135.
18 *»Rietko koi Crnogorac može imati toliko žita, da mu sastavi staro sa noviem.«* – »Malokateri Črnogorec ima dovolj žita, da bi združil staro z novim.« (Milorad Medaković, nav. delo, str. 154) *»... na području Vasojevića jedva da je bilo i 1 % domaćinstava, koja su u svojoj imovini mogla imati dovoljno žita za prehranu*

porodice do kraja godine.« - »... na področju Vasojevićev je bilo komajda en odstotek gospodinjstev, ki so imela v lasti dovolj žita za prehrano družine do konca leta.« (Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 67.)

19 Nikola Škerović: *Crna Gora na osvitku XX. vijeka*, Beograd 1964, str. 59.

20 Pavle Radusinović, nav. delo, op. 17, str. 89, 90.

21 Nikola Škerović, nav. delo, op. 19, str. 48. Primerjava s slovenskimi deželami: »Leta 1900 je znašal odstotek kmečkega prebivalstva na ozemlju današnje SR Slovenije 73%.« (Ferdo Gestrin, Vasilij Melik: *Slovenska zgodovina od konca osemnajstega stoletja do 1918*, Ljubljana 1966, str. 244.)

22 Žarko Bulajić: *Agrarni odnosi u Crnoj Gori (1878-1912)*, Titograd 1959, str. 165.

23 Prav tam, str. 125.

24 Podatke o stanovanjskih in higienskih razmerah sem našel predvsem v etnološki literaturi, upošteval pa sem tudi materialne ostanke (pohištvo in posodje v muzejskih zbirkah), slike notranjščin črnogorskih stavb iz druge polovice 19. stoletja in pričevanja.

25 Sekula Dobričanin: *Donja Morača*, Titograd 1984, str. 103; Jovan Erdeljanović: Postanak plemena Pipera, *SEZ*, knj. 17, Beograd 1911, str. 262; Svetozar Tomić: Banjani, *SEZ*, knj. 49, Beograd 1949, str. 304.

26 *Glas Crnogorca*, 16. maj 1881, str. 18.

27 T. Ilić: Domaće potrebe crnogorske, *Crnogorac*, 6. marec 1871, str. 27.

28 V vasi Jasenova (Spodnja Morača), na primer, je živelo vse do šestdesetih let 20. stoletja nekaj družin v takšnih kočah (ustni vir).

29 Novo Vujošević: *Promjene u seoskoj porodici Stare Crne Gore*, Beograd-Nikšić 1990, str. 55.

30 Jovan Erdeljanović: Kuči, pleme u Crnoj Gori, *SEZ*, knj. 8, Beograd 1907, str. 248, 249.

31 Andrija Jovićević: *Domaće njegovanje i vaspitanje djece u Crnoj Gori*, Cetinje 1901, str. 58.

32 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 109; Petar Vlahović, nav. delo, op. 4, str. 152.

33 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 157.

34 Andrija Jovićević: *Riječka nahija u Crnoj Gori*, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slovena* (dalje: *Zbornik*), knj. XV, str. 53; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 390; Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 109; Petar Vlahović, nav. delo, op. 4, str. 152.

35 Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 387.

36 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 41.

37 Stevan Dučić: Život i običaji plemena Kuča, *SEZ*, knj. 43, Beograd 1931, str. 99.

38 Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 188.

39 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 39.

40 *»U dom Boža Lakovića, priča se, uoči njegove slave Nikoljdana došlo je u posjetu samih prosjaka iz susjednih plemena 40.«* - »Na dom Boža Lakovića, tako se govori, je spričo njegove slave Nikoljdana prišlo na obisk 40 samih beračev iz sosednjih plemen.« (Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 243.)

41 Ljubomir Nenadović, nav. delo, op. 10, str. 25.

42 Petar Stojanović: Borba protiv prekomjernog praznovanja i rasipništva u propisima Crne Gore, *Glasnik cetinjskih muzeja* (dalje: *GCM*), knj. 8, 1975, str. 129, 130.

43 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 177; Ljubomir Nenadović, nav. delo, op. 10, str. 20; Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 212.

44 Risto Dragićević je izpisal iz časopisa *Glas Crnogorca* cene posameznih delov črnogorske narodne noše 13. aprila 1886 in cene nekaterih živil in živine na najpomembnejših črnogorskih tržnicah 12. aprila 1887 (vrednost denarja aprila 1886 in aprila 1887 je bila približno enaka). Primerjava je dovolj zgovorna že sama po sebi.

- Plašč (*dolama*) ..... 25 tolarjev*
- Moški telovnik (*džamadan*) ..... 32 tolarjev
- Obložen in okrašen plašč s kitami iz zlatih niti (*ćinterac*) ..... 60 tolarjev
- Vol ..... 30–62 forintov
- Ovca ..... 2,7–4 forinte
- Konj ..... 45 forintov
- 15 kg pšenice ..... 1,7–2,25 forinta

2 forinta = 1 tolar

*Črna gora ni imela svojega denarja do 1906, zato je bil v obtoku v Črni gori tuj denar, predvsem avstrijski tolar oziroma taler (*talir, talijer*).

Glej Risto Dragićević, Nekoliko arhivskih podataka o crnogorskoj narodnoj nošnji i crnogorskom oružju, *GEM*, knj. II, Cetinje 1962, str. 49.

45 *Zbornik sudskih zakona, naredaba i međunarodnih ugovora po sudskoj praksi za knjaževinu Crnu Goru* (dalje: *Zbornik sudskih zakona*), knj. II, Cetinje 1912, str. 165–167, 221–223.

46 Zanimiva je razlaga Todora Bakovića: »*Skupocjenost i sjaj nošnje nije kompenzacija materijalnog siromaštva već hrana i naslada narcizma. (...) Iz narcizma potiče i romantičarski i glorifikatorski odnos Crnogoraca prema istoriji i prošlosti naroda. (...) Zanimljivo je koliko Crnogorci poznaju svoju istoriju. Međutim kod Crnogoraca istorija nije učiteljica života kao kod Rimljana. Afinitet prema njoj i njeno poznavanje ne služi toliko budućnosti, koliko je izraz potrebe narcisoidne satisfakcije depresivca.*« – »Dragocenost in sijaj noše nista kompenzacija materialne revščine, temveč hrana in naslada narcisizma. (...) Iz narcisizma izvira tudi romantiziran in glorificiran odnos Črnogorcev do zgodovine in preteklosti naroda. (...) Zanimivo je, koliko Črnogorci poznajo svojo zgodovino. Toda pri Črnogorcih zgodovina ni učiteljica življenja kot pri Rimljanih. Afiniteta do nje in njeno poznavanje ne služita toliko prihodnosti, kolikor sta izraz potrebe narcisoidne zadovoljitve depresivca.« (Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 98.)

47 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 68, 69.

48 Rudi Rizman: *Marksizem in nacionalno vprašanje*, Ljubljana 1980, str. 145.

49 Ljubomir Nenadović, nav. delo, op. 10, str. 71.
50 *Zbornik sudskih zakona*, knj. II, Cetinje 1912, str. 366.
51 Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 60.
52 Dušan Vuksan, Peta godina vlade knjaza Danila, *Zapisi*, knj. XVII, zv. 1-2, Cetinje 1937, str.10. Podatki so iz arhivskih dokumentov in se razlikujejo od podatkov, do katerih je prišel Marko Miljanov na podlagi ljudskih pričevanj. »*Govore da i' je bilo 243 i da je u te glave bilo 17 vojničkije' koji su mogli u boj otis da se biju sa Turcima, a drugo su bili starci, bonici i đeca.*« - »Govorijo, da jih je bilo 243 in da je med temi glavami bilo 17 vojaških, ki so lahko odšle v boj, da se tolčejo s Turki, ostali pa so bili starci, bolniki in otroci.« (Marko Miljanov: *Pleme Kuči*, Beograd 1904, str. 322.)
53 Vuk Karadžić, *Crna Gora i Boka Kotorska*, Beograd 1953, str.143, Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str.86. V bitki na Grahovu, leta 1836, je padel tudi Njegošev najmlajši brat Joko, štirinajstletnik. (Glej Risto Dragićević: Njegoševi roditelji i braća, *Istorijski zapisi*, knj. II, 1948, str. 27.) »*Kad je Kolašin uzet od Turaka 1878, Risto Rašović Medenica imao je 13 godina.*« - »Ko so Kolašin zavzeli Turki 1878, je imel Risto Rašović Medenica 13 let.« (Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str.73.)
54 Petar Petrović - Njegoš: *Gorski venec* (poslovenil Andrej Arko), Ljubljana 1983, verza 651, 652, str. 31.
55 Vuk Vrčević, Dobrovoljno potpisivanje Crnogoraca na vojsku u početku 1853. g., *Crnogorac*, 22. maj 1871, str. 69, 70.
56 Ljubomir Nenadović, nav. delo, op. 10, str. 6.
57 Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 100.
58 Marko Miljanov, nav. delo, op. 52, str. 259, 260.
59 Ljubomir Nenadović, nav. delo, op. 10, str. 39; Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 75.
60 Gerhard Gesemann, nav. delo, op. 2, str. 123.
61 Đoko Pejović: *Razvitak prosvjete i kulture u Crnoj Gori 1852-1916*, Cetinje 1971, str. 191.
62 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 187.
63 Dušan Vuksan: Biljarda vladike Rada, *Zapisi*, 1-2, Cetinje 1941, str. 15.
64 Arhiv Republike Crne Gore (dalje: ARCG), *Crnogorski senat*, 1875, št. 51, 93, 198.
65 Takšna je na primer tako imenovana *igra barjaka*, igra, v kateri sodelujeta dve skupini dečkov ali fantov, ki predstavljata dva vojaška tabora. Na igrišču najprej zabodejo kol, na katerem je privezana ruta, tj. zastava (*barjak*), nato z žrebom določijo, katera skupina bo napadala in katera se bo branila. Ko se igra začne, napadalci poskušajo »osvojiti« zastavo, kajti le tako lahko zmagajo. Toda pri tem morajo biti previdni; namreč, če se branilec dotakne (»preseka«) napadalca z roko, je napadalec kot ujetnik izločen iz nadaljnje igre in njegovo moštvo postane številčno šibkejše. Previdni morajo biti tudi branilci, saj je branilec, če med njim, ki lovi kakšnega napadalca, in zastavo preteče drugi napadalec, »presekan« in igra je zanj končana. Med igro se število ujetih na obeh straneh povečuje. Igra se konča, ko napadalci osvojijo zastavo ali ko branilci ujamejo vse napadalce. (Prim. Sekula

Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 200; Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 347; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 411.)

66 V. S.: Izlet u Crnu Goru, *Glasnik etnografskog muzeja na Cetinju*, knj. IV, 1964, str. 240.

67 *»Jučer opet igraše se dvije djevojčice s puškama u Donjem Kraju baš do samog Cetinja. Govoreći jedna drugoj: sad ću te ubiti, opali jedna i na mjestu ubije svoju drugaricu. Ubijena ima svojijeh 15 godina, a druga je mlađa.«* - »Včeraj sta se dve deklici spet igrali s puškami v Donjem Kraju, prav zraven samega Cetinja. Govoreč ena drugi: Zdaj te bom ubila!, sproži ena in na mestu ustreli prijateljico. Ustreljena ima svojih 15 let, druga pa je mlajša.« (*Crnogorac*, 6. februar 1871, str. 12.)

68 Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 339.

69 Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 342.

70 Ilija Jelić: *Krvna osveta i umir u Crnoj Gori i severnoj Albaniji*, Beograd 1926, str. 36.

71 *»Drugom mahnu da posiječe Marka Glaćanina, i njega ne posiječe, no njegovu ludu kćer.«* - »Z drugo je zamahnil, da bi posekal Marka Glaćanina, ampak ni posekal njega, temveč njegovo noro (mladoletno, op. Z. R.) hčerko.« (*Crnogorske isprave XVI.-XIX. vijeka*, Cetinje 1964, št. 303, str. 240.)

72 Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 342.

73 Zaradi atentata Todora Kadića na kneza Danila je bilo izgnano celo bratstvo Kadićev. (Petar Šobajić, Bjelopavlići i Pješivci, *SEZ*, knj. 27, Beograd 1923, str. 277.)

74 Ilija Jelić, nav. delo, op. 70, str. 136.

75 Prav tam, str. 25.

76 Prav tam, str. 99, 100.

77 Valtazar Bogišić, op. 8, str. 40.

78 Jovan Vukmanović: Vjerski i društveni običaji u Crmnici, *Zapisi*, knj. XV, Cetinje 1935, str. 100.

79 *»... ipak se ova pojava u pojedinim regionima Crne Gore zadržala i do današnjih dana.«* - »... vseeno pa se je ta pojav obdržal v nekaterih predelih Črne gore vse do današnjih dni (prve polovice sedemdesetih let 20. stoletja, op. Z. R.).« (Vidak Vujačić: *Patrijarhalni sadržaji u životu Crnogorke*, Titograd 1973, str. 159.)

80 *»Zanimijivo je, da je u doba vladike Rada neka baba Anđuša, po naredbi sudske vlasti, tri uzastopne noći prisustvovala izvršenju bračnog čina između muža i žene i o tome podnosila izvještaje sudu pred kojim je voden spor za raspust braka.«* - »Zanimivo je, da je v času vladike Rada (P. II. Petrovića - Njegoša, op. Z. R.) neka baba Anđuša, po ukazu sodne oblasti, treh zaporednih ukazov sodne oblasti, prisostvovala zaporedoma tri noči pri opravljanju zakonske dolžnosti med možem in ženo, o katerem je bil sprožen spor za razvezo zakona.« (Petar Stojanović, nav. delo, op. 2, str. 198.)

81 Prav tam.

82 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 89; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 355, 356; Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 164; Jovan Erdeljanović, Bratonožići, Pleme u crnogorskim brdima, *SEZ*, knj. XII, Beograd 1909, str. 516; Petar Šobajić, nav. delo, op. 4, str. 70; Andrija Jovićević, op. 34, str. 77.

83 Dušan Vuksan: Bigamija u Crnoj Gori, *Zapisi*, knj. XVI, Cetinje 1936, str. 183.
84 Nikola Marković: *Brak u Crnoj Gori do 1904. godine*, Cetinje 1973, str. 66.
85 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 212; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 366; Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 203; Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 18.
86 Jovan Vukmanović, nav. delo, op. 78, str. 92; Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 144.
87 Vukova građa, *SEZ*, knj. L, Beograd 1934, str. 9–21, 26–35.
88 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 18; Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 126: Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 373; Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 50; Pavle Rovinskij: *Černogorija v ejo prošlom i nastojaščem*, II, Sankt Peterburg 1901, str. 304; Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 276; Svetozar Tomić: Piva i Pivljani, *SEZ*, knj. 49, Beograd 1949, str. 474.
89 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 18; Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 209; Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str.11; Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 212; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 376.
90 Ljubomir Nenadović, nav. delo, op. 10, str. 89.
91 »*Kad je rođen sin pokojnome vojvodi Marku Miljanovu, šenlukovali su osim sviju Kuča još i Bratonožići, Piperi, pa i susjedni Arbanasi.*« – »Ko se je pokojnemu vojvodi Marku Miljanovu rodil sin, so slavili poleg vseh Kuč še Bratonožići, Piperi, pa tudi sosedni Arbanasi.« (Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 209.)
92 »*I sunce stane kad se rodi đevojka.*« – »Še sonce mrkne, ko se rodi deklica.« (Jovan Vukmanović, nav. delo, op. 78, str. 92.)
93 Ilija Jelić: *Vasojevićki zakon od dvanaest točaka*, Beograd 1929, str. 28.
94 Tihomir Đorđević: *Deca u verovanjima i običajima našega naroda*, Beograd–Niš 1990, str. 30–31.
95 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 209; Jovan Vukmanović, nav. delo, op. 78, str. 92; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 376.
96 Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 62, 63; Andrija Jovićević, *Zbornik*, knj. XVIII, str. 173.
97 Vidak Vujačić, nav. delo, op. 79, str. 157.
98 Prav tam, str. 115.
99 »*Kod nas ima i još jedan izvanredni slučaj: rodilo se jednome čoeku dijete, kad tamo, ali žene ne znadu je li muško ili žensko. I istinom se nije moglo znati, dok je došao doktor i kazao, da je muško. To dijete danas uči u školi i po svemu naliči na muškoga, i ako nema sve što i muški. Takvi je bio jedan slučaj i u Lješanskoj nahiji...*« – »Pri nas imamo še en izredni primer: nekemu moškemu se je rodilo dete, ampak ženske niso vedele, ali je moško ali žensko. In v resnici se ni moglo vedeti, dokler ni prišel zdravnik in povedal, da je moško. Ta otrok se danes uči v šoli in je v vsem podoben moškemu, čeprav nima vsega, kar ima moški. Takšen je bil en primer tudi v Lješanski nahiji...« (Andrija Jovićević, nav. delo, op. 34, str. 98.)

100 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 23; Tihomir Đorđević: *Naš narodni život*, Beograd 1923, str. 63, 64; Jovan Erdeljanović, nav, delo, op. 30, str. 282.
101 Mirko Barjaktarović: Problem tobelija (virdžina) na Balkanskom poluostrvu, *Glasnik etnografskog muzeja u Beogradu*, št. 28-29, 1966, str. 279, 280.
102 Prav tam, str. 277.
103 Prav tam, str. 285.
104 Prav tam, str. 283.
105 Ilija Jelić, nav. delo, op. 93, str. 30.
106 Gerhard Gesemann, nav. delo, op. 2, str. 194.
107 Prav tam, str. 110.
108 Pavle Radusinović, nav. delo, op. 17, str. 116.
109 Od predstavnikov Črnogorsko-primorske metropolije sem dobil enak odgovor, kot ga je dobila leta 1984 Ljubica Radović, ki je proučevala smrtnost prebivalstva Črne gore od 1878 do 1978, namreč, da Arhiv metropolije ni dostopen za javnost zaradi neurejenosti dokumentov.
110 *Tri Francuza o Crnoj Gori*, Cetinje 1949, str. 71, 72.
111 *Orlić*, 1865, str. 75-79. (Pavle Radusinović, nav. delo, op. 17, str. 129.)
112 Prav tam. Podatki za posamezna območja:

	število prebivalstva		rojenih		umrlih	
	M	Ž	M	Ž	M	Ž
Katunska nahija	37723	31015	1102	973	653	591
Riječka nahija	13127	12970	503	497	290	307
Crmnička nahija	14272	13997	497	498	297	298
Lješanska nahija	7978	7389	249	245	189	158
Brda z Moračo in Vasojevići	31789	30978	1097	898	573	582

113 Pavle Radusinović, nav. delo, op. 17, str. 131.
114 Pavle Rovinskij, nav. delo, op. 88, str. 195, 196.
115 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 11; Simo Šobajić: *Crnogorci*, Beograd 1928, str. 31.
116 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 217.
117 Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 186, 187, in op. 82, str. 515.
118 »Umrljivost dojenčkov (se pravi, od prvega rojstnega dneva) se je v preteklem stoletju v avstrijskih deželah gibala med eno tretjino in eno četrtino. Sredi stoletja je v prvem letu življenja umrlo 29,3 odstotka otrok, v kasnejših desetletjih pa je začela smrtnost nekoliko upadati. Toda v sedemdesetih in osemdesetih letih se je umrljivost dojenčkov na Koroškem še vedno gibala med 22 in 25 odstotki. Še na začetku 20. stoletja je vsak peti koroški otrok umrl že v prvih mesecih življenja.« (Alenka

Puhar: *Prvotno besedilo življenja - zgodovine otroštva na Slovenskem v 19. stoletju*, Zagreb 1982, str. 36.)

119 Andrija Lainović: Jedan prilog istoriji naše zdravstvene kulture, *Istorijski zapisi*, knj. IX, 1953, str. 293.

120 Prav tam, str. 296, 297.

121 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 219; Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 521.

122 Risto Dragićević: Prilog istoriji saniteta u Crnoj Gori, *Istorijski zapisi*, št. 3-4, 1948, str. 161.

123 Svetozar Tomić, nav. delo, op. 88, str. 438.

124 *Glas Crnogorca*, 6. maj 1885, str. 19.

125 *Bolnica Danilo I (Spomenica 1873-1973)*, Cetinje 1973, str. 112, 113.

126 Prav tam, str. 111.

127 ARCG, *Veliki sud*, 1887, št. 123.

128 Đoko Pejović: *Iseljavanje Crnogoraca u 19. vijeku*, Titograd 1962, str. 177.

129 Mirčeta Đurović: *Trgovački kapital u Crnoj Gori*, Cetinje 1958, str. 189.

130 Žarko Bulajić, nav. delo, op. 22, str. 156.

131 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 2; Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 294.

132 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 217.

133 Petar Stojanović, nav. delo, op. 2, str. 90.

134 Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 135; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 400; Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 293.

135 To je, po mnenju Tihomira Đorđevića, najbolj razširjena vraža pri Južnih Slovanih (Tihomir Đorđević: Zle oči u verovanju Južnih Slovena, *SEZ*, knj. LIII, Beograd 1938, str. 1). »Skoraj povsod po naših (slovenskih, op. Z. R.) krajih je bila razširjena vraža, da človek 'zlih oči' pri priči lahko uroči otroka ali mlado živinče.« (Rado Radešček: *Slovenske ljudske vraže*, Ljubljana 1984, str. 304.)

136 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 311; Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 427.

137 Tihomir Đorđević, nav. delo, op. 94, str. 192.

138 Prav tam, str. 203.

139 Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 122, 126.

140 Jovan Cvijić, nav. delo, op. 2, str. 397.

141 »*Nigde toliko ne znaju za svoje pretke, katkad do dvadesetog kolena, naročito u Crnoj Gori; nigde ih toliko ne vole, ne poštuju i ne misle o njima.*« - »Nikjer ne vedo toliko o svojih prednikih, včasih do dvajsetega kolena, še posebej v Črni gori; nikjer jih nimajo radi, ne spoštujejo in ne mislijo nanje tako močno.« (Jovan Cvijić, nav. delo, op. 2, str. 367.) »*Ja znam jednoga trogodišnjega dečka u Dečićima koji tačno nabraja svoje pasove.*« - »Poznam triletnega dečka v Dečićih, ki zna natančno našteti svoje pasove (rodove, op. Z. R.).« (Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 487.)

142 »*Imena Vuk, Vukoje, Vukota itd. nadijevaju đeci zato, da i od samog imena bježe nečastivi, pa da đecu ostave na miru, jer nečastivi se boje vuka. Isti značaj imaju i mnogobrojni nadimci, osobito pak turska imena, koja se rado daju u Crnoj Gori.*

Tako će se tamo naći nadimak pravom pravoslavnom Srbinu Turčin, pa Mustafa, Murat, Ramo, Hasan, Osman itd. Svi Srbi smatraju Turke za nečastive, zato i đavoli neće njima kao svojima ništa da naude.« - »Imena Vuk, Vukoje, Vukota itd. dajejo otrokom zato, da bi nečastneži bežali že pred samim imenom in bi tako pustili otroke pri miru, saj se nečastneži bojijo volka. Enak pomen imajo tudi številni vzdevki, še posebej pač turška imena, ki jih radi dajejo v Črni gori. Tako lahko tam najdemo vzdevek Turčin, ki so ga dali pravemu pravoslavnemu Srbinu, ali pa Mustafa, Murat, Ramo, Hasan, Osman itd. Vsi Srbi imajo Turke za nečastneže, zato jim tudi hudiči ne bodo, tako kot ne svojim, nič žalega storili.« (Vuk Vrčević: *Pomanje srpske narodne svečanosti*, str. 84, navedeno v: Tihomir Đorđević, nav. delo, op. 94, str. 261.)

143 Vuk Karadžić, nav. delo, op. 53, str. 102; Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 146; Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 36.

144 Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 108-110.

145 »*Činimo vi na znanje a to kako (j)e sa oproštenjem (j)edna đevojka zatrudnjela.*« - »Seznanjamo vas, da je eno dekle, oprostite izrazu, zanosilo.« (ARCG, Crnogorski senat, 1870, št. 37.) »*...u tom skitanju učini pogrešku Vidna sa Radonjom Perovanijem iz Jovanovića i bi dijete.*« - »... v tem skitalstvu je Vidna zagrešila napako z Radonjem Perovanijem iz Jovanovićev in nastalo je dete.« (ARCG, Veliki sud, 1880, št. 1348.) »*Lazo Puranov i njegova zakonita žena Jovana dokazaše obojica, da među sobom nijesu imali grijeha pet godina.*« - »Lazo Puranov in njegova zakonita žena Jovana sta oba dokazala, da pet let nista bila v grehu.« (Dušan Vuksan: Jedna rastava braka, Zapisi, Cetinje 1956, str. 189.)

146 Jovan Vukmanović, nav. delo, op. 78, str. 92.

147 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 115.

148 Vuk Karadžić, nav. delo, op. 53, str. 129; Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 36; Gerhard Gesemann, nav. delo, op. 2, str. 135.

149 Jovan Cvijić, nav. delo, op. 2, str. 397.

150 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 98.

151 Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 201; Andrija Jovićević, nav. delo, op. 34, str. 43.

152 Gerhard Gesemann, nav. delo, op. 2, str. 144.

153 Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 115.

154 »... 'otrok' je pomenilo pri Srbih, Bolgarih, Ukrajincih in Čehih sužnja; ruski izraz za otroke 'rebjata' je soroden z našim 'rob-om'; prav tako je ruski izraz 'čeljad' povezan s češkim in ukrajinskim imenom hlapca - 'čeledin', 'čeladyn'; naše ime 'hlapec' pomeni drugod otroka - in vsaj do dobe reformacije je lahko to pomenila pomanjševalnica hlapčič tudi pri nas itd.« (Bogo Grafenauer: *Zgodovina slovenskega naroda*, I, Ljubljana 1978, str. 375)

155 Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 202. Mirko Barjaktarović nasprotuje tej Erdeljanovićevi razlagi in meni, da ni nujno, da se je izraz »*robje*« prvotno nanašal samo na žene in otroke (glej Mirko Barjaktarović, Otkuda termin »rob« za člana porodice u nekim našim krajevima, *GCM*, knj. IX, str. 97-101).

156 Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 59.

157 »*Kogda u kogo roditca rebënok, to govorat: - Njemu se našlo dijete - ili - Ja sam bacila dvanaestaro -; a nikak nelza skazat: - Rodilo se dijete.*« (Pavle Rovinskij, nav. delo, op. 88, str. 305.)

158 Glej op. 155.

159 ARCG, *Veliki sud*, 1883, št. 39.

160 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 39; Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 271.

161 Jagoš Jovanović: *Stvaranje crnogorske države*, Cetinje 1948, str. 290.

162 Milorad Medaković, nav. delo, op. 9, str. 37.

163 Valtazar Bogišić, nav. delo, op. 8, str. 43.

164 Prav tam; Ilija Jelić, nav. delo, op. 93, str. 34.

165 *Zapisi*, Cetinje 1937, str. 123.

166 Nikola Marković, nav. delo, op. 84, str. 120.

167 ARCG, *Veliki sud*, 1883, št. 250.

168 Mirko Barjaktarović: Kazna kamenovanjem u Crnoj Gori, *Stvaranje*, št. 7–8, Titograd 1948, str. 381.

169 Radoslav Vešović, nav. delo, op. 12, str. 333.

170 »*Neka žena u Simovom komšiluku rodila je vanbračno dijete i kod vlasti izjavila da je on, Simo, otac toga djeteta. Kad je čuo šta je grešnica rekla, on je bez kolebanja ubio sam sebe - nju nije mogao ubiti zato što je žena, jer ubiti ženu znači obrukati se.*« - »Neka ženska v Simovem sosedstvu je rodila nezakonskega otroka in pri oblasteh izjavila, da je on, Simo, oče tega otroka. Ko je slišal, kaj je rekla grešnica, se je brez obotavljanja ubil - nje ni mogel ubiti, ker je ženska, saj ubiti žensko pomeni osmešiti se.« (Sekula Dobričanin, nav. delo, op. 25, str. 81.)

171 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 152, 153.

172 Tomaš Katanić: Mazija u Vasojevićima, *Pravni zbornik*, št. 7–8, Podgorica 1937, str. 109.

173 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 34, str. 65.

174 Petar Stojanović: Vanbračna djeca i njihovi prirodni roditelji u bivšoj Crnoj Gori, *Pravni zbornik*, št. 3, Titograd 1967, str. 115.

175 Simo Šobajić, nav. delo, op. 4, str. 84; Jovan Vukmanović, nav. delo, op. 78, str. 221; Svetozar Tomić, nav. delo, op. 88, str. 464.

176 »*... da je na izdržavanje vanbračne djece krajem XIX. vijeka trošena skoro petina* (podčrtal Z. R.), *inače skromnih pravosudnih rashoda, premda je na teret fonda za nezakonitu djecu izdržavan manji broj djece (to su bila djeca bez roditelja ili djeca čiji su roditelji bili nedostupni organima vlasti, odnosno ako roditelji nijesu bili u stanju da ovu djecu izdržavaju).*« - »... da so za vzdrževanje nezakonskih otrok konec XIX. stoletja porabili skoraj petino sicer skromnih pravosodnih sredstev, glede na to, da so s sredstvi proračuna za nezakonske otroke vzdrževali manjše število otrok (to so bili otroci brez staršev ali otroci, katerih starši niso bili dostopni

organom oblasti, oziroma če starši niso bili sposobni vzdrževati svojih otrok).« (Petar Stojanović, nav. delo v opombi 174, str. 86.)

177 »Leta 1880, na primer, je bil tako rekoč vsak drugi koroški otrok nezakonski. Medtem ko je bilo avstrijsko povprečje 14,99 odstotka, je bilo na Koroškem 44,88 odstotka.« (Alenka Puhar, nav. delo, op. 118, str. 35.)

178 *»Ta kazna je ipak rijetko izricana, a nije se naišlo na slučaj da je izvršena.«* - »To kazen (smrtno kazen zaradi umora nezakonskega otroka, op. Z. R.) so vendarle redko izrekali, nismo pa naleteli na primer, da bi jo izvršili.« (Petar Stojanović, nav. delo, op. 174, str. 111.) Črnogorski senat je 13. februarja 1875 kaznoval Veliko, ženo Đura Jakova iz Pješivcev, na šest let zapora zaradi umora nezakonskega otroka (ARCG, *Crnogorski senat*, 1875, št. 210).

179 ARCG, *Crnogorski senat*, 1875, št. 218.

180 *Zbornik sudskih zakona*, Cetinje 1912, str. 139, 140.

181 ARCG, *Veliki sud*, 1883, št. 44.

182 Petar Stojanović, nav. delo, op. 174, str. 109.

183 Petar Šobajić, nav. delo, op. 4, str. 336.

184 Dušan Martinović: Andrija Jovićević i njegovo djelo, *GCM*, knj. II, 1969, str. 121, 122.

185 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 25.

186 Prav tam, str. 27.

187 Andrija Jovićević, nav. delo, op. 34, str. 48.

188 Vuk Karadžić, nav. delo, op. 53, str. 130; Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 32.

189 Glej *Lirska narodna poezija Crne Gore*, Titograd 1965, str. 115-120.

190 Stevan Dučić, nav. delo, op. 37, str. 115.

191 Gerhard Gesemann, nav. delo, op. 2, str. 134.

192 *»Kad je Marko Miljanov govorio Drekalovićima kako bi trebalo sve slabčine poškopiti da se ne bi namnožilo loše potomstvo, jedna otresita Kučkinja mu je, aludirajući na njegova oca, skresala: 'Da su se, vojvodo, slabčine škopile ne bi Kući ni tebe imali.'«* - »Ko je Marko Miljanov govoril Drekalovićem, da bi bilo treba vse slabčete skopiti, da se ne bi namnožilo slabo potomstvo, mu je ena neotesana Kučinja, namigujoč na njegovega očeta, navrgla: 'Če bi, vojvoda, slabčete res skopili, ne bi Kući imeli niti tebe.'« (Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 162.)

193 Andija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 53.

194 Jovan Erdeljanović, nav. delo, op. 30, str. 188; Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 88, 89.

195 *Kakvi smo kroz priče, dokumenta i anegdote - po riječima Moračana i Rovčana*, Beograd 1972, str.95, 96.

196 Andrija Jovićević, *Zbornik*, knj. XI, str. 68.

197 *»Dobro se i danas sjećam nekijeh priča kojijema se danas samo čudim, a onda sam ih se tako bojao, da noć za mene bijaše pravo strašilo. (...) I dobroga junaka ima, koji po noći ni preko praga ne smije izaći. (...) Desi se, da poneki i poludi.«* - »Še danes se dobro spominjam nekaterih zgodb, ki se jim danes samo čudim, takrat pa

sem se jih tako bal, da je bila zame noč prava mora. (...) Obstajajo tudi dobri junaki, ki si ponoči ne drznejo stopiti niti čez prag. (...) Zgodi se, da kateri tudi znori.« (Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 75.)

198 Đoko Pejović, nav. delo, op. 61, str. 51-53.

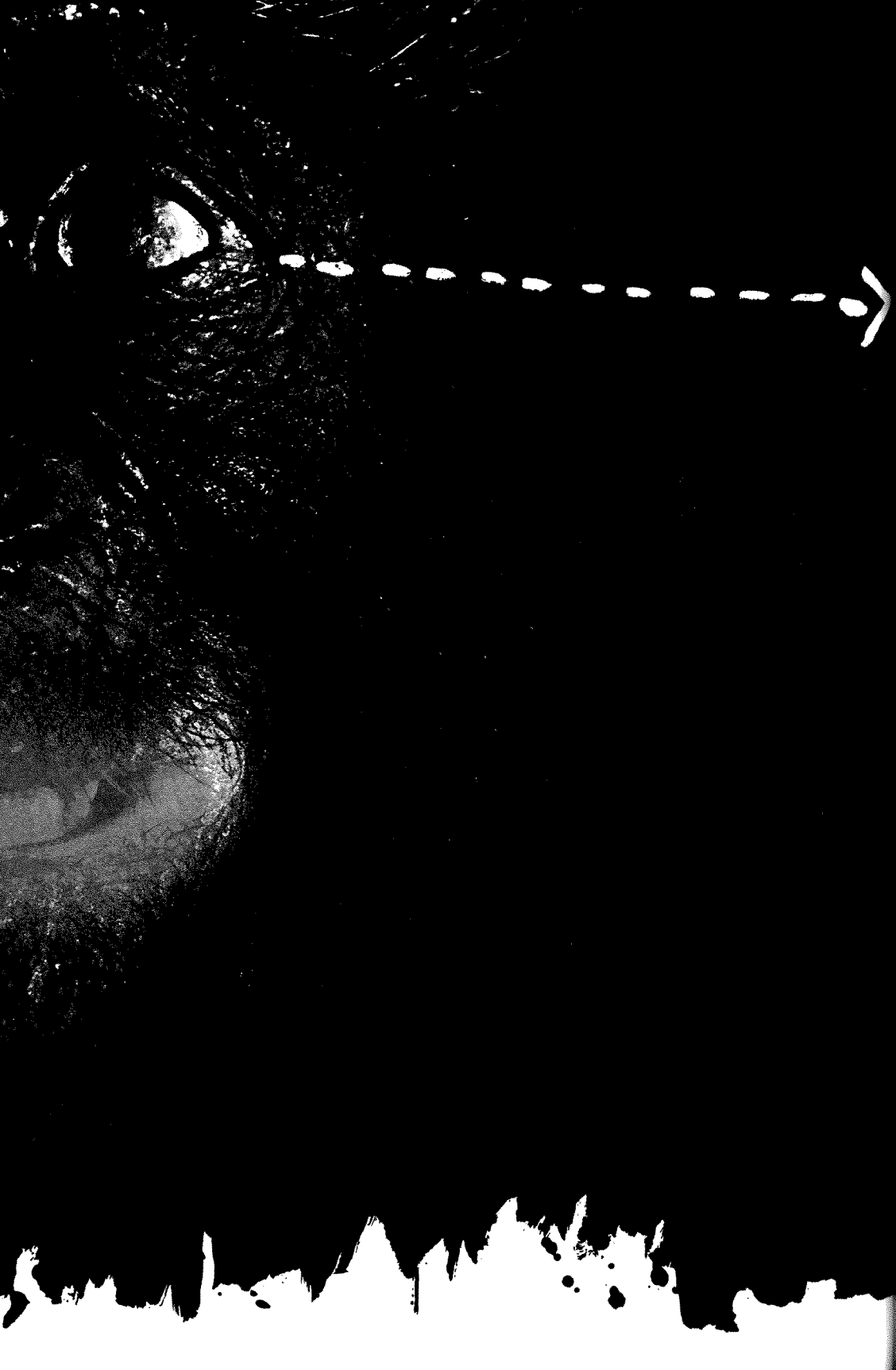
199 *»Mnogi seljaci prinuđeni su, da dijete od sedam godina šalju za stokom i po kiši i po suncu, i po studu, i po svakom ružnom vremenu. Viđao sam, gdje se kakvo dijete skvasi kao kokoška, pa drhti od zime kao prut na vodi.*« - »Mnogi kmetje so prisiljeni pošiljati sedemletnega otroka za živino v dežju in soncu ali v vsakem slabem vremenu. Videl sem, ko je bil kakšen otrok moker kot kokoš in je drhtel od mraza kot šiba na vodi .« (Andrija Jovićević, nav. delo, op. 31, str. 43.)

200 Risto Kovijanić: Njegoševa pastirska idila, *GEM*, knj. III, 1963, str. 340.

201 Vidak Vujačić, nav. delo, op. 79, str. 117; Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 149.

202 Todor Baković, nav. delo, op. 5, str. 157.

203 Miriam M. Johnson: Očevi, majke i usvajanje uloge vezane na pol. V: *Proces socijalizacije kod dece - izabrani radovi*, Beograd 1990, str. 99-120.



Iz zapuščine Etbina Kristana

(1898–1953)

Etbin Kristan: Ženin iz Amerike (novela)
Maščevanje (drama v enem dejanju)
Jože Horvat: Spremna beseda



Etbin Kristan

Ženin iz Amerike

(novela)

Pol Badlevice je bilo pokonci, ko je počil glas, da se Verganov Tone vrača iz Amerike. Najbolj razburjen pa je nemara bil pisar Grebnik, ki je bil vsa zadnja leta prepričan, da je Vergan v Ameriki našel drugo dekle in pozabil na Minko. Saj je bilo že pet let, odkar je zapustil dom, in vsakdo ve, koliko pomenijo obljube, ki se tako dolgo ne izpolnijo. Seveda, Minka je ves čas resno jemala Tonetove besede, da pride po njo, in se je smatrala za njegovo zaročenko. Skoraj vsako dekle veruje tako trdno, vsaj leto, dve. Toda Minka, se zdi, da bi verjela in čakala, kadar bi že vsi njeni rujavi kodri osiveli, tudi če ne bi nikdar bilo glasu od njega. Druga dekleta se naveličajo in si dajo dopovedati, da je morje široko in pet let dolga doba: moški, kadar pridejo v druge dežele, ne zatisnejo oči, da ne bi videli ondotnih žensk; zato so pa tudi doma še drugi fantje, prav toliko ali pa še več vredni od begunca, ki je v tujini odsekal prejšnje življenje in vse, kar je bilo v njem.

Naposled, če bi Minka mogla ali hotela preudariti, ne bi smela Tonetu niti preveč zameriti... Enkrat ji je Grebnik skušal dokazati, da človeška narava ni kakor skala na Golici. V Ameriki, kjer je ločitev zakona veliko lažja kakor v Badlevici, so razporoke na dnevnem redu, in po tem se lahko vidi, da je človeško srce nestalno in da se ljudje, ki delajo obljube za vse življenje, prepogostoma motijo. Tone je nemara pošteno mislil, ko je pravil, da pride po Minko, kadar prihrani dovolj za ženitev; toda takrat, ko je tako govoril, ni mogel vedeti, koga sreča v daljnem svetu in kako bo čutil po dveh, treh ali petih

letih. In koliko bi bilo navsezadnje vredno, če bi se vrnil le zato, ker je Minki obljubil, v srcu pa bi imel drugo dekle? ...

Minka ga je bila mirno poslušala; vsaj nobenega znamenja ni dala, da mu zameri. Toda ko je končal, je odgovorila: »Verjamem, da ste različni od drugih naših moških, da preudarjate ves svet in njegove duše, in rada Vas imam zaradi tega kot dobrega prijatelja. Toda vzlic temu - če poznate vse človeštvo, vendar ne poznate ne mene ne Toneta. Vi veste in vsa Badlevica ve, da se je zaročil z mano, in pri nas zaroka še vedno veže. Ampak sedaj ne mislim na to, da bi bila nezaslišana sramota, če bi se mu izneverila; vsi veste, da mi je obljubil, da se vrne, ne veste pa, kako me je pri tem pogledal in kako nama je obema bilo pri srcu.«

»Peto leto...,« je omenil Grebnik.

»Kaj je pet let? Saj ni šel za zabavo v Ameriko, ampak zato, da kaj zasluži.«

»In da pride po Vas. Če Vas res ljubi, bi mu to moralo biti najvažnejše. Prihrani si v Ameriki v enem letu lahko več kakor tukaj v desetih.«

»Če verjamete bahačem, ki se prihajajo sem kazat in postavljat s svojimi dolarji, kakor da jih imajo na tisoče v žepih. Jaz jim ne verjamem. Čitala sem ženam pisma njihovih mož, ki delajo v Ameriki bolj trdo, nego se jim je kdaj sanjalo tukaj. Lani skoraj vse leto ni prišel ne en dolar iz Amerike, ampak vsako pismo je ponavljalo: Potrpi, sedaj ne delamo; ... tri mesece sem brez dela; ... nezaposlenost gre v šesti mesec; ... deseti mesec, pa še vedno nič ...«

»Tone vam ni pisal tako?«

»Tone bi bil preponosen. In čemu? Kadar mu bo mogoče, pride; tako je dejal, ko se je poslavljal, in meni je to dovolj.«

»Ali Vam je kdaj pisal, kdaj da misli priti?«

»Čemu? Gotovo bi mi pisal, če se ne bi mislil vrniti. Tako pa velja, kar je dejal, in sram bi me bilo, če bi sumnjala o njegovi besedi...«

Tako je Grebnik spoznal, da Minkina vera ni opešala in da najbrže nikdar ne opeša, in sedaj, ko Vergan kljub vsemu nasprotnemu pričakovanju res prihaja, mu je bilo, kakor da letita dva svetova eden proti drugemu in da morata trčiti. Zaradi Minke mu je bilo ljubo, da se izpolni njena nada in da ji bo prihranjeno razočaranje, zakaj njegova ljubezen je bila tako velika, da mu je Minkina sreča več veljala od njegove; na drugi strani pa je spoznanje, da je edino dekle, katero je kdaj ljubil, brez preklica izgubljeno zanj, porodilo hujše bolečine, kot jih je bil kdaj prej čutil. Toda tega ni nihče izvedel.

Razume se, da so po Badlevici mnogo govorili o Tonetovem povratku. Prav ob tem času se v trgu ni godilo nič posebnega, in vsaka reč, ki je dala priliko za pomenek, je bila dobro došla. Tone in Minka sta dajala dovolj take

prilike. Ko je bila pred šestimi leti stavka v plavžu končana in so se delavci kakor premagana vojska vrnili v staro sužnost, je Tone poizvedel, kako se najbolje potuje v Ameriko, in kupil izpod roke kovčeg za svoje druge obleke. »Nič mi ne bi bilo, da bi zopet garal kakor kmečki konj,« je dejal, »ampak rajši stradam bos in gol, kjer me ljudje ne poznajo, kakor da me zasramuje vsak priganjač, ker sem upal, da zmagamo, pa sem bil tepen.«

»Prav imaš,« mu je rekla Minka, »in stradati Ti ne bo treba. Saj pravijo, da v Ameriki iščejo dobrih rok in jih tudi zelo dobro plačajo. Ti si delaven in ne bo Ti treba dolgo iskati zaslužka.«

Na vse to so se ljudje sedaj spominjali. Na marsikaj so pa tudi pozabili. Nihče ni več omenjal, kako so nekateri zamerili mlademu človeku, da zapušča svojo deželo kakor pustolovec. Misli, da mu bodo v Ameriki pečeni golobi letali v usta! ... Delo mu smrdi, pa se gre rajši potepat. V Ameriki čaka kakšna delavska princesa nanj, ha, ha...

Vse to je bilo sedaj pozabljeno, zakaj nekako se je izvedelo, da se mladi Vergan vrača bogat. Nihče ni znal natančno povedati, koliko prinaša s seboj, toda stari Gostiša, ki se je pred kratkim vrnil bolan in praznih rok, da umre v domovini, kjer je vsaj zrak čistejši kakor v Pittsburghu, je pravil, da mora Tone imeti vsaj petindvajset tisočakov v dolarjih, če ne več. In če se to preračuna v krone... Kdo ve, ali prihaja le pogledat staro domovino ali pa ostane doma.

Kovač Jerman se je vsem takim ugibanjem porogljivo smejal, češ, kaj to njega briga. Če prinaša Tone milijon s seboj, ne bo treba njemu skrbeti, kaj početi s tem denarjem; koval je doslej in koval bo dalje, pa naj pride deset Tonetov iz Amerike. In njemu je vseeno, če se vsi zopet vrnejo čez slano lužo ali pa če si vsi sezidajo graščine po Gorenjskem.

Tako je mislilo še več Badlevičanov, ki niso imeli pravega zmisla za javne zadeve in zato tudi niso smeli pričakovati, da jih bodo merodajni možje upoštevali. V Tratnikovi gostilni, kjer je posebna soba za odličnejše in posebna miza za najodličnejše goste, je bil Tonetov povratek na dnevnem redu razprav, in davkar Brimce je dosegel največje odobravanje z razlago, da posameznikovo bogastvo pomnožuje narodno bogastvo. S tem so bila vsa vprašanja, tičoča se Tonetovih dolarjev, dvignjena nad višine navadnih gostilniških pomenkov.

Minka najbrže ni bila dovolj podkovana v narodnem gospodarstvu, zakaj njej ni prišla ta misel v glavo. Bila je pač vesela, da si je Tone opomogel, toda on sam ji je pomenil toliko, da ni nič vpraševala po njegovem denarju. Mračna soba poštnega urada, kjer je delala, ji je nenadoma postala svetlejša, in

medtem ko je razporejala pisma po ulicah in hišnih številkah, je po tihem prepevala pesem za pesmijo. In zdelo se ji je, da hribi naokrog še nikdar niso bili tako lepi in veličastni.

Tone se je pripeljal z opoldnevnim vlakom čez Pariz, ne pa čez Hamburg, kakor so večinoma potovali izseljenci. In pismonoša R... /nečitljivo ime - op. ur./ je popoldne v vsaki hiši povedal, da se je vozil v prvem razredu. Minka ni opazila tega, dasi je bila pri njem tisti trenutek, ko je izstopil. Tone je bil presenečen, toda ko jo je spoznal, se je ponosno nasmehnil, pa jo je objel in poljubil.

»Ha,« je dejal, »torej vendar nisi pozabila na mene!«

Malo da je niso užalile te besede.

»Kako bi pozabila,« je odgovorila, »vedno sem čakala nate, kljub temu, da so vsi pravili, da Te ne bo nikdar več nazaj.«

Potrepljal jo je po rami in dejal:

»Prav si storila. Prišel bi pote, tudi če bi bilo do Tebe tako daleč kakor na Kitajsko. Čas je, da si napravim dom. Amerikanke pa ne bi oženil, tudi če bi bila najlepša na svetu. To bi si nakopal križ na glavo!«

Minka se je nasmehnila.

»Kaj so tako strašne?« je vprašala.

»Preveč svojeglave so, to je. Človek ne bi dobil žene, ampak kraljico, da bi ji stregel noč in dan.«

Minka je bila prepričana, da ne misli baš, kakor govori, ampak da mu Američanke niso tako všeč, ker jo preveč ljubi. Toda mudilo se ji je v urad, pa ga ni dalje izpraševala. On je naložil svoje kovčege na voz in se odpeljal, ona pa je po stezi pohitela v trg.

Zvečer jo je počakal pred pošto in jo spremil domov.

»Kdo Te je pa spremljal, ko mene ni bilo?« jo je spotoma vprašal.

Pogledala ga je, nekoliko začudena, in odgovorila:

»Šaljiv si postal v teh petih letih. Saj lahko veš, da nimam nikogar razen Tebe.«

»Prav je tako in ne bo Ti žal. Revež sem bil, ko sem odhajal, toda sedaj se bova lahko postavila. Tako hišo si kupiva v Ameriki, kakršne nima tukaj niti sodnik. Električno razsvetljavo boš imela, na plinu boš kuhala in v avtomobilu se boš vozila.«

Sama ni vedela, zakaj je te besede niso nič razveselile.

»Saj veš, Tone,« je odgovorila, »da sem Te imela rada, ko nisi imel nič, in prav tako rada bi Te imela, če bi se bil vrnil praznih rok. Govoriš, kakor da bi bil bogat, in skoraj bi mi bilo ljubše, če ne bi bil. Seveda je tudi zate bolje, če si

rešen skrbi; ampak navsezadnje utegneš še pomisliti, da Te imam rada zaradi denarja.«

Široko se je Tone nasmejal:

»Le počakaj, da prideš v Ameriko! Tam spoznaš, koliko je vredno, če ima človek kaj pod palcem. Če nimaš denarja, si kakor metla, katero prime, komur koli se poljubi.«

Ko je bila pozneje sama v svoji sobi, je Minka naporno ugibala, kaj se ji na Tonetu zdi tuje. Skušala si je razlagati, da ga predolgo ni videla. Nič čudnega ni, da se slika, ki jo je nosila v svojih mislih, ne ujema z resnico. Toda ta razlaga je vendar ni zadovoljila. Imela je občutek, da ji nekaj manjka. Vse drugače si je zamišljala njegov povratek. Nekaj mora biti napačno z njo. Zakaj se ne čuti tako srečna, kakor bi se morala? Njeno petletno pričakovanje se izpolnjuje. Prišel je po njo. Ali njeno veselje, kadar je bila mislila na uresničenje svojega upanja, je bilo mnogo večje od sedanjega zadoščenja...

Medtem je Tone sedel v gosposki sobi Tratnikove gostilne, kjer so ga vprašanja doletavala od vseh strani. Toplo mu je bilo pri srcu, ko je videl, da se vse zanimanje suče okrog njega. Pred petimi leti bi bil moral biti zadovoljen, če bi bil smel piti svojo četrtinko vina zunaj, med kmeti in delavci. Sedaj je gospod med gospodi.

Govoril je samozavestno, kakor človek, ki ima svoje izkušnje in pozna svet. Poslušalci so razumeli, da je - vsaj za badleviške razmere - bogat, dasi ni omenil nobene določene svote.

Ob priliki je davkar vprašal:

»Pa so res plače v Ameriki tako velikanske?«

»Delavske plače, mislite? Boljše so nego tukaj, seveda so boljše. Toda v tovarni ali rudniku si ne pridobite premoženja. Vsaj kot delavec ne. Zaslužite dolarje, pa tudi plačujete vse z dolarji. Kar nese, je kupčija. To je, česar se je treba tam oprijeti. Seveda, znati se mora.«

»In kakor se vidi, Vi znate.«

»Well - ne pravim, da ne. V Ameriki se človek lahko dosti nauči.«

»Pa kaj, če bi svoje dolarje zamenjali in začeli tukaj kaj?«

»Tukaj? - Ha, ha! Tako bogat še nisem, da bi vse življenje lahko živel od obresti, vsaj ne tako, kakor se človek navadi živeti v Ameriki. Take kupčije ne bi tukaj nikdar imel, kakršne imam v Ameriki. Sploh ne verjamem, da bi mi življenje tukaj ugajalo.«

»No, no, saj smo vendar tudi tukaj ljudje. Več kakor tisoč let so naši predniki živeli v teh krajih.«

»Da-a-a, vpraša se le, kako so živeli.«

»He, he,« se je nasmehnil nadučitelj Primek, »pa ste se ja domu prišli ženit.«

»To je druga reč. No, nikar ne mislite, da ne bi dobil žene v Ameriki. Pet na vsak prst. Izbiral bi si lahko. Lepe, bogate, šolane, kakršne koli bi hotel. Ampak naša dekleta vedo, da bo mož gospodar v hiši, in jaz nisem tisti, ki bi vajeti hotel izročiti ženi.«

»Seveda, seveda,« se je nasmehnil nadučitelj, »vsakdo vidi, da ste fant od fare. Ampak kar se tiče naših deklet, hm, vse tudi niso po enem kopitu. Moderni veter je tudi tukaj nekoliko pihal. Pa celo v starokopitnih hišah se najdejo možje, ki plešejo polko, kakor jo žvižga žena. Kajpada Vi ne zlezete pod copato. Tak korenjak bi morda ukrotil celo Američanko. Pa seveda, prav je, da ste prišli po svoje dekle. Ne pravim, da ne bi mogla dobiti drugega moža. Za Minko bi si že še kdo drugi oblizal prste. Ampak slab vtisk bi vendar napravilo, če bi jo njen zaročenec pustil na cedilu.«

»Kaj so se drugi sukali okrog nje, ko mene ni bilo?« je vprašal Tone in nekaj skoraj pretilnega je bilo v njegovem glasu.

Nadučitelj se je udaril po bedrih.

»He, he, ljubosumnost? ... Pa sem mislil, da je Amerika preveč napredna za take staroverske občutke... Vseeno, za Minko se ni treba bati. Vsa Badlevica bi položila roke v ogenj zanjo. In če ne bi bili prišli po njo, bi Vas bili in effigie obesili ali pa sežgali, ha, ha!«

»Ali res? Nisem mislil, da je Badlevica moj ali pa Minkin varuh.«

»E, Badlevica je majhna. V Ameriki, kjer mesto menda nič ne šteje, če nima vsaj pol milijona prebivalcev, nemara vsakdo lahko živi svoje zasebno življenje brez obzira na javnost. Ali pa morda tudi ne. Tukaj se ljudje zanimajo za to, kar se godi tukaj, in kaj bi se moglo skriti v tako majhnem kraju?«

»Pa še kdo pravi, da naj bi se človek naselil tukaj! Jaz ne bi nikomur svetoval, da bi vtikal nos v moje zadeve, četudi nimam kaj skrivati.«

Ko se je Tone pozno ponoči spravljal spat, se mu je zdelo, da je pod nestalen kakor krov ladje ob nemirnem morju, in dognal je, da je Tratnikovo vino močno. Temu je pripisoval svojo slabo voljo. Toda zjutraj, ko se je zbudil, je bil popolnoma trezen, slaba volja ga pa vendar ni minila.

Temno je gledal, še ko je prišel na pošto, kjer je srečal Grebnika, ki je prišel po pisma za sodnijo. Tone je upiral vanj oči, ko je pisar prožil roko za pozdrav.

»A, Andrej Grebnik,« se je spomnil, »komaj sem Te spoznal. Ali sem se tudi jaz tako izpremenil v teh par letih? Kaj pa počenjaš? Še vedno pisariš na sodniji? S Tvojo glavo bi tudi bolje storil, če bi šel iskat srečo onkraj morja.«

»Vsi pač ne moremo v Ameriko. Nekaj nas mora ostati doma.«

»Privadil si se menda. Zame ne bi bilo več tukaj... Ho, Minka, kaj pa Ti? Šteješ znamke? Vesela bodi, da se kmalu iznebiš tega dolgočasnega posla. Dokler sva še tukaj, nič ne pravim. Za eno obleko še lahko zaslužiš. Po poroki naj pa kdo drugi opravlja ta posel... Kaj pa bi v nedeljo? Mislil sem, da bi šla pogledat na Bled. Še Ti pojdi z nama, Andrej.«

»Če ne bom delal napote,« je odgovoril Grebnik. »Pa zakaj na Bled? Ali ne misliš, da bi bilo lepše v Bohinju?«

»Lepše? Ne verjamem, da se je mnogo izpremenilo ob Bohinjskem jezeru. Na Bledu pa je bilo vedno lepo. Kaj praviš Ti, Minka?«

»Če Ti na Bledu bolje ugaja, pa pojdimo na Bled.«

Dejala je tako brez navdušenja.

»Ali se nič ne veseliš?« se je začudil Tone. »Nedelje pač ne bova presedela doma. Na Bledu bo sedaj vse polno ljudi.«

Minki se je zdelo, da je prav to ne veseli. Ali Tone ne ve, kako dolgo je bilo teh pet let samote? In med vsemi tistimi ljudmi, ki bodo na Bledu sedeli po gostilniških vrtovih, izprehajali se po vseh potih in stezah, veslali po jezeru in zvonili na otoku, bo zopet sama, kakor da Tone ne bi bil z njo. Toda on najbrže ni mislil na to; dati ji hoče, kar smatra za zabavo, in hvaležna mu mora biti za to.

»Enkrat pa morava v Ljubljano,« je omenil Tone, »naročiti moraš poročno obleko.«

»Zaradi tega bi ne bilo treba hoditi v Ljubljano,« je odvrnila Minka, »to si lahko sama sešijem.«

»E, poroka ni vsak dan, in moja nevesta se mora pokazati na dan svoje slave, da bodo Badlevčani imeli kaj gledati. Pa o tem se še pomeniva. Kaj pa zvečer, Andrej? Ali prideš kaj v Tratnikovo gostilno?«

»Ne, to ni zame,« je odkimal Grebnik, »večerjam doma.«

»Ne maraš, da bi Te gospoda po strani gledali, kaj? Ne bi Te, če bi prišel z menoj.«

Grebnik se je nasmehnil.

»Rajši ostanem pri svoji navadi.«

Ko je odšel, je Minka omenila:
»Grebnik študira zvečer, zato ne zahaja nikamor.«
»O, bi tudi rad še kaj postal? ... Pripravi se za nedeljo, Minka.«

In tako so se v nedeljo odpeljali na Bled.

Vsakdo je moral vedeti, da je Tone Amerikanec. Kroj njegove obleke se je razlikoval od domačega, uro je imel v zunanjem žepu suknje, verižico potegnjeno skozi gumbnico, in pripeto miniaturno ameriško zastavico. Svoje samozavesti ni skrival in tiho govoriti se je v tujini očividno odvadil.

Grebnik je bil z njima. Hotel je ostati doma, želeč, da bi Minka mogla biti sama s svojim zaročencem, in za pretvezo je dejal, da bi rad opravil nekaj dela. Toda Tone ni sprejel nobenega izgovora in tudi Minka mu je nekoliko prigovarjala. Šel je torej z njima, namenjen, da ju pusti sama, čim se pojavi kakšna prilika za to.

Bilo je še zgodaj, ko so prišli na Bled. Popili so kavo v manjši gostilni, po zajtrku so obšli vso jezero in potem so šli na Grad. Dan je bil jasen in razgled s skalnatega vrha čudovito lep. Minki je bilo, kakor da so padle vse znane in neznane skrbi od nje; čutila se je tako svobodno, kakor nemara še nikdar prej ne, in vesela je bila, da je prišla, prepričana, da mora sedaj izginiti vse, kar je bilo nerazumljivega med njo in Tonetom.

Amerikanec je bil široke volje. Jezero, vile okrog njega, zelena polja in veličastni hribi, vsa ta slika, ki jo je bil prej že toliko krat videl, se mu je prikazovala v novi luči. Naposled je dejal:

»Če bi se mi kdaj zljubilo vrniti se v staro domovino, bi se naselil tukaj, pa bi sezidal amerikanski hotel. V tem bi bil denar. Seveda, to bi bilo le za goste, ki lahko plačajo. In jaz ostanem rajši v Ameriki. Kam pa gremo na kosilo? K Malnerju?«

»K Malnerju?« se je ustrašila Minka. »Šališ se.«

»Zakaj? Saj nisem pozabil denarja doma.«

Toda Minka se je uprla in Grebnik ji je pomagal.

»Mi ne spadamo v to družbo,« je dejala.

»To je starokranjska starokopitnost,« je zaničljivo odmahnil Tone, »v Ameriki grem, kamor hočem, če morem plačati. Ni treba, da bi človek bil grof, da sme kositi pri Malnerju.«

Neprijetno je bilo Minki prepirati se, toda v tem ni odnehala.

»Mislila bi, da me vsi ljudje gledajo kakor vsiljenko, in nič mi ne bi šlo v tek,« je dejala, in naposled je Tone privolil, da gredo v kakšno bolj domačo gostilno ob jezeru. Hodili so, in naposled so našli lep prostor na verandi ob

vodi, s katere se je videlo na otok in skoraj po vsem jezeru. Bilo je že pozno za obed, in gosti, kar jih je še bilo, so večinoma sedeli ob kavi.

Obed je bil dober in Tone ga je pohvalil. Grebnik je govoril o hojah po hribih in Minki se je povrnila dobra volja.

Po kosilu se je Tone domislil, da bi rad kupil razglednice.

»Ampak Ti, Minka, si najbrže trudna?« je vprašal.

Minka je pritrdila. Hodila je mnogo več, nego je bila vajena, toplo je bilo in tudi njeni čevlji niso bili baš najprimernejši za dolgo korakanje.

»Nič ne de,« je rekel Tone, »lahko grem sam. Vi dva pa posedita, in če vama postane dolg čas, se lahko odpeljeta na otok. Potem se dobimo zopet tukaj.«

Vstal je in se pokril.

Grebnik ga je začudeno pogledal.

»Po razglednice Ti ni treba daleč hoditi. Če hočeš, Ti jih prinesem jaz.«

To, je mislil, bi bila baš lepa prilika, da bi Minka sama ostala s Tonetom. Nemara je Tone prav to želel. Toda ta je odklonil.

»Nikar se ne trudi. Izbrati jih hočem sam in rad bi tudi še malo hodil. Nič ne skrbita zame.«

Tako je odšel.

Minka in Grebnik sta še posedela. Nekaj časa sta krmila ribice z drobtinami, dognala, da je vreme krasno in jezero mirno, in potem sta obmolknila. Oba sta upala, da se Tone kmalu vrne, in obema je bilo, kakor da se misli, ki so jima silile v glavo, upirajo izražanju. Grebnik je vedel, da Minka trpi, toda čutil je, da bi vsak poizkus tolažbe le poslabšal stvar.

Ko je molk postal tako mučen, da ga ni bilo več mogoče prenašati, je predložil, da se odpeljeta na otok.

»Tone bi se po tako dolgem času najbrže rad še malo ozrl po tem znanem neznanem kraju. To ni tako čudno. Vas pa noče mučiti, ker ve, da ste trudni. Sam nama je svetoval, da se odpeljeva na otok, in to bo najbolje, ker bi bilo nerodno še dalje sedeti tukaj.«

Minka je prikimala, dasi je Grebnikova razlaga ni prepričala. Tone je govoril o otoku, a zakaj ne bi šel tudi on tja? Toda nekaj je res bilo treba ukreniti in tako sta najela čoln. Grebnik je veslal.

Čez nekaj časa je Minka prekinila molk:

»Na Bohinjskem jezeru bi vendar bilo lepše.«

»Svetoval mu bom, da naj Vas enkrat popelje tja,« je odgovoril Grebnik.

»Če bo hotel.«

»Bo že hotel. Vsako nedeljo ne bo hodil na Bled. In kadar pride v Bohinj, bo ves drugačen. Predolgo je bil proč, pa je pozabil na lepote prirode. Bohinjski čar zbudi tudi v njem, kar je zaspalo pod vplivom suhoparne vsakdanjosti.«

Minka je upala, da bo res tako, in hvaležna je bila Grebniku, da ji je dajal nado. Vendar pa se ni mogla popolnoma iznebiti neprijetnih občutkov, ki jih je izzvalo Tonetovo vedenje.

Dolgo sta ostala na otoku, zakaj Andrej je želel, da bi našla Toneta, kadar se vrneta. Bolje bo, da on počaka, kakor da bi zopet sama sedela za gostilniško mizo. Pregledala sta cerkvico, pozvonila, obšla ves otok in naposled sedla in uprla oči v hribe. Grebnik je začel govoriti o gorah. Spomnil se je, kako je enkrat ob času cvetočih narcis šel sam na Stol, pa ga je presenetil vihar. Bilo je tako nepričakovano, da človek, ki ni sam doživel kaj takega, ne bi verjel. Ko je bil že ves premočen, je našel pečino, pod katero se je za silo zaklonil. Tam je poslušal najveličastnejšo simfonijo, ki so jo igrali gromi, vetrovi in pljuski, in bilo je tako božansko, da je pozabil na svojo mokro kožo, na mraz in na nevarnost, ki je prežala v vsakem blisku.

Prav tako je sedaj Minka ob njegovi povesti pozabila na muke svojega srca. Za nekaj časa je sploh pozabila na Toneta. Bila je z Andrejem, ne na malem otoku, temveč nekje na Stolu ali na Triglavu sredi večnih skal, in ves ostali svet je bil daleč, daleč od nje.

Naposled jo je Grebnik sam spomnil, da se morata vrniti. Po njegovem računu bi moral Tone že davno biti na verandi, in če bi moral predolgo čakati, bi ga lahko začelo skrbeti.

Vrnila sta se, toda na njuno začudenje ga nista našla in natakarica je dejala, da ga po kosilu ni bilo nazaj.

Minka je pogledala Grebnika.

»Kaj bi to moglo biti? Ni mogoče, da bi se mu bilo kaj zgodilo. Ali..., ali mislite, da bi bilo mogoče? Strah je v Vaših očeh.«

Minka je videla prav, toda Grebnik se ni bal, da je Toneta doletela kakšna nesreča. Njegov strah je bil neizvesten, toda strah je bil. Da bi vsaj za trenutek potolažil dekle, je dejal:

»Mogoče, da je zgrešil ta prostor, pa nas išče, kdo ve, kje. Gostilniški vrtovi so tako podobni drug drugemu...«

Sam ni verjel svojim besedam, toda zdelo se mu je, da je Minki odleglo.

»Pa kaj naj storiva?« je vprašala brez moči.

»Sediva pa počakajva. Če naju išče, naju mora najti. Gotovo mora priti kmalu.«

Sedla sta, toda minute so se vlekle, kakor da so dnevi.

Čez pol ure nemirnega molka je Grebnik dejal:

»Nič ne pomaga, poiskati ga moram. Kdo ve, koliko krat je že prišel mimo, pa ni opazil, da je na pravem mestu.«

»Ali naj grem z Vami?« je vprašala Minka.

»To ne pojde,« je odkimal, »morda bo tu pa tam treba pogledati v kakšno gostilno in to bi bilo neprijetno za Vas. Bolje je, da počakate tukaj.«

Iz žepa je potegnil knjigo.

»Mala neumna navada, da imam vedno kaj za čitati s seboj, prihaja sedaj prav. Malo manj težko Vam bo čakanje.«

Odšel je. Najti je treba Toneta. Toda kakšen načrt bi mogel narediti za to iskanje? Če ga najde, bo to slepa sreča. A vendar ga mora najti.

Da bi bil Tone res zgrešil prostor, se mu ni zdelo verjetno. Zadržati ga je moralo kaj drugega. Toda kaj? Govoril je bil o razglednicah. Mogoče je, da jih je nakupil, pa potem kam sedel, da jih napiše. Seveda, to bi bilo že davno lahko opravljeno. Vseeno, treba bo pogledati v razne prostore, zakaj na cesti je najmanje upanja, da bi ga srečal.

Grebnik ni imel nobene detektivske izkušenosti in tako je storil edino, kar se mu je zdelo ponekod utemeljeno. Dolgo je vse to iskanje ostalo brez uspeha. Utrudljivo je bilo pohajanje po gostilnah, in neprijetno. Blizu pošte se je spomnil, da je Tone hotel iti na kosilo k Malnerju. Kaj, če jo je mahnil tja? Zdi se, da se je razvilo nekaj bahavega v Amerikancu, pa ni izključeno, da se je sam hotel iti postavit tja, kamor ga njegova družba ni hotela spremiti... Grebniku je bilo nadvse neprijetno iti v restavracijo, katero je smatral za tuj svet, toda premagal je odpornost in vstopil. Natakar, ki se je vedel kot angleški lord, mu je dejal, da je bil neki gospod, kateremu se dokaj prilega Grebnikov opis, popoldne tam, toda ostal je le približno pol ure.

Grebnik je šel dalje. Bil je disgustiran in že se je hotel vrniti, ker se mu je zdelo nezmiselno, da bi obhodil vse jezero. Če se Tonetu ne zdi vredno poiskati svojega dekleta, pa naj ostane, kjer je, in se vrne sam v Badlevico. V tem je zaslišal godbo z razsvetljenega gostilniškega vrta prav v bližini. Še tja pogleda in potem se vrne po Minko.

Hodil je od mize do mize in že je mislil, da je tudi sem zaman prišel. Kar je opazil, da sedi pri oddaljeni mizi neki moški sam. Spoznati ga ni mogel takoj, ker je stala natakarica pred njim. Toda iz nerazumljivega vzroka je Grebnik čutil, da mora to biti Tone. In bil je. Polagal je levico natakarici okrog pasu in ji s povzdignjenimi očmi nekaj govoril. Izgledalo je, kakor da se dekle brani, Tone pa jo je skušal potegniti bliže k sebi. Naposled se mu je izvila in odhitela,

gladeč predpasnik. Tone je povzdignil glas in Grebnik je slišal kletev in besede: »Ne bo Ti žal. V mojem žepu je več denarja, kot ga imajo vsi Tvoji fantje.«

Grebnik je stal pred njim. Tone je obmolknil in uprl, odprtih ust, začuden pogled vanj.

»Kaj vraga...?«

Grebnik je sedel, želeč, da bi ne izzval prizora.

»Ali si popolnoma pozabil, da Minka čaka?«

»No, čaka! Pa kaj tedaj?«

»Pil si, kajneda?«

»Pil sem, za svoj denar. Ali si mi prišel pridigat?«

»Spametuj se, Tone. Kaj naj Minka misli? Kako, za božjo voljo, si mogel pozabiti na vse?«

»Damn it! Nikar se ne repenči. Nisem še vklenjen. No, kaj? Malo zabave si človek lahko privošči.«

»Ne govoriva sedaj o tem. Pojdi z menoj, to je vse, kar Te prosim. Minka mora biti v smrtnem strahu.«

»V smrtnem strahu - Minka...,« je zajecljal Tone in Grebnik je opazil, da je bolj pijan, kot se mu je zdelo izprva. Vstajal je, a kolena so se mu šibila, in moral je zopet sesti. Grebnik je bil v obupni zadregi. A vse ostale sitnosti mu niso delale toliko skrbi, kolikor vprašanje, kaj storiti, da ne bo Minke prehudo zadelo. Tonetu so se vinski duhovi očitno bolj in bolj dvigali v glavo. Enkrat se je hotel postavljati in bahati, potem se je po otročje smejal; hotel je tudi peti, a na srečo ga je glas popolnoma izdal.

Grebnik je spoznal, da ga peš ne bo mogel spraviti nikamor. Naročil je voz, s težavo posadil Toneta na sedež in odpeljala sta se do gostilne, kjer je Minka čakala. Tam je Grebnik pustil Toneta na vozu in sam skočil do Minke. Dejal ji je, da je našel Toneta, a da mu je slabo in da čaka na vozu. Minka je le pokimala. Grebnikov glas ji je bil porok, da ne gre za nič nevarnega. Želela je čim hitreje zapustiti ta kraj, pa ni nič izpraševala. Vzela sta Toneta v sredo in vsi trije so se skozi noč odpeljali v Badlevico. Začetkoma je Tone momljal nekaj nerazumljivega, a kmalu je obmolknil in zadremal. Vozili so se brez besede.

Grebnik je Toneta spravil v posteljo in potem spremil Minko do doma.

»Hvala Vam, Andrej,« je dejala, ko sta se poslavljala. »Pokazali ste, da ste mi pravi prijatelj. Ne vem, kako naj se Vam zahvalim, a gotovo ne pozabim.«

Vedela je, da je bil Tone pijan. Saj se ni dalo zatajiti. Grebnik pa je bil zadovoljen, da vsaj ni vedela ničesar o prizoru z natakarico.

Zaspati Minka dolgo ni mogla. Edino pred leti, ko ji je mati umrla, je imela podobno neznosno noč...

Toliko je bila pričakovala od tega dneva, in naposled ni bilo nič druzega kakor razočaranje v vsakem oziru...

Mučne misli so ji vhajale v bodočnost. Kaj bo, če se Tone res vda pijači? Hotela si je dopovedati, da je bilo danes vse le slučajno. Ali takoj se je zarežala druga zlobna misel. Kaj pa njegova bahavost? Ali naredi Amerika človeka takega? Ali sploh tujina? Ali ima denar tak nesrečen vpliv? ... To ni tisti Tone, na katerega je neprenehoma mislila vseh teh dolgih pet let. Ali jo sploh še ljubi? Vodi jo tja, kjer je mnogo ljudi, hoče, da bi se postavljala z dragimi oblekami. Ali je to ljubezen? Ali pa nemara misli, da je ona srečna v tem? Ničesar ni storila, kar bi ga bilo moglo zapeljati v take misli... Toda prišel je po njo, dasi ga ne bi bil mogel nihče prisiliti; torej jo ima vendar rad. Ampak kakšno bo kljub temu življenje, če bo vedno tak?

Nekaj ji je zašepetalo: Še nisi omožena, še ni prepozno. - A takoj se je ustrašila te misli. Nikdar, nikdar ne sme misliti tako. Tonetu je dala besedo in on je pošteno prišel. Kaj bi dejali ljudje? Kaj bi dejal njen oče, ki samotari na koščku zemlje daleč gori v Jablanici? Če ji je usojen križ, ga bo morala nositi, kakor ga je nosilo in ga bo še nosilo toliko drugih. In Tone, če spozna, kako rada ga ima, se tudi izpreobrne. Poznala ga je, ko je bil blag in delaven in dober kakor gorski zrak; niti tujina niti denar nista mogla ubiti vsega tega.

Zvezde so bledele, ko je prišla do tega zaključka. V njeni utrujeni glavi so opešale misli in zaspala je.

Drugi večer je Tone prišel h Grebniku.

»Snoči sem se osramotil, kaj? Kdo pa je plačal voz?«

»Nič ne skrbi zaradi tega; plačano je vse.«

»Ampak to je moja stvar. Jaz sem bil kriv. In naposled - jaz sem Vaju bil povabil.«

»To je vse prav. Ampak sedi, Tone. Ali me hočeš malo poslušati?«

»Če mora biti, pa naj bo. Sicer si sam lahko vse povem, kar mi misliš zalučati v obraz.«

»Ne, nisem ne sodnik ne pridigar. Vprašal pa bi Te rad, če kaj veš, kako Te Minka ljubi in kaj bi zanjo pomenilo, če bi jo razočaral?«

»No, no, seveda vem, da me ima rada. Ampak tako nezrelo mlada pa vendar nisva, da bi verjela v tisto poslajeno ljubezen, ki jo včasih najdeš v povestih. Tudi jaz jo imam rad. Nobena druga ženska mi ni tako všeč. Pa to ne pomeni, da bi moral postati vaški norček. Podoknice, vzdihovanje v mesečini

in take reči niso za resne ljudi. In resni moramo biti, zakaj ta svet je prekleto resen. Če bi bil preživel, kar sem jaz, bi mi verjel.«

Vstal je, stopil k oknu in se zagledal v noč.

Grebnik ga je za nekaj časa prepustil njegovim mislim. Medtem je nastavil vodo za čaj. Počakal je, da je zavrela, potem je vrgel čajnega listja vanjo, pokril, nastavil posodo na mizo in pristopil k Tonetu.

»Sedi, Tone,« je dejal, »pa se pomeniva. Vsi smo ljudje, in če imaš dobro voljo, lahko storiš, da izbriše Minka včerajšnji dan za vse čase iz spomina.«

Tone je sedel. Andrej mu je nalil čaja in nadaljeval:

»Prepričan sem, da nisi napačen. Vrag bi vedel, kaj Te je včeraj premotilo. Ampak zaradi Minke...!

»Vem, vem, kaj mi hočeš reči. Danes sem si ves dan pridigal, pa nisem nič pametnejši. Grdo je bilo, kar se je včeraj zgodilo, to je res. Ampak kako se je zgodilo?«

»Da,« je prikimal Grebnik, »kako se je zgodilo? To je vedno najtežje vprašanje. Ampak to moraš rešiti, če nočeš, da se bo ponavljalo.«

Tone se je zamislil in bilo mu je mučno, ker mu glava še vedno ni bila jasna.

»Čakaj!« je vzkliknil čez nekaj časa. »Razglednice sem hotel poslati v Ameriko. In pisati sem jih hotel sam. Saj veš, kako je, če greš v stari kraj. Vsakdo hoče, da mu pošlješ pozdrav. Tudi ženske so vmes, seveda. Nič ni na tem, ampak Minka bi mogla napačno razumeti in zato sem hotel biti sam pri tem poslu. Bilo je neumno, ker bi bile tiste karte prav lahko počakale do danes. Toda to mi ni prišlo na misel. To je eno. In drugo je to: vleklo me je k Malnerju. Zakaj? ... To je pravzaprav cela povest. Ha, tukaj mislijo, da človek v Ameriki po cesti pobira denar. Marsikomu bi privoščil, da poizkusi sam. Prišel bi do drugega spoznanja, le da najbrže ne bi nikomur povedal. Človeka je sram, da bi znanci mislili, da je šel z velikim pričakovanjem v svet, pa ni ničesar dosegel. Resnica pa je vendar ta, da se jih veliko zmoti. Jezika ne znaš, kadar prideš tja. Na čelu ti je zapisano, da si tujec. Kdor je le dve leti dalje tam, misli, da te sme zasmehovati. Greenhorn si, kamor prideš. Če niso časi slabi, nemara dobiš delo, ampak najslabše in najtežje. Prekleto se motiš, če misliš, da tam komaj čakajo nate... Garaš kakor črna živina, ne užiješ ničesar, nikdar ne veš, kdaj ti pokažejo vrata, norčujejo se iz tvoje govorice, smejejo se tvojemu vedenju, in to ti nalije toliko bridkosti v srce, da je ne spraviš zlepa iz sebe. Koliko sem stiskal pesti in grizel prste v jezi in ponižanju! Pral sem posodo po gostilnah in voda je bila vrela, da se mi je lupila koža na prstih. Delal sem v rudniku kot pomagač in enkrat smo bili tri dni in tri noči zasuti, preden so nas rešili.

Romal sem od kraja do kraja, pogostoma brez centa v žepu, mimo mene so se pa vozili ljudje v dragih avtomobilih, zahajali v restavracije, kjer se plača za obed več, kot sem smel jaz potrošiti v dveh tednih, in skakati sem moral kot cirkuški klovn, da mi ne bi šla kakšna fina limuzina čez rebra. Ej, to se ti zaje v srce!«

Posrebal je čaj in pomolčal.

Čez nekaj časa je nadaljeval:

»Časi so se izpremenili. Vsakemu se ne, meni so se. Prišel sem v Kansas. To je bila že dolgo suha država. Vsaka opojna pijača je bila prepovedana. Dobil sem dela v neki trgovini. Nakladal in razkladal sem blago, prenašal zaboje in vreče v skladišče, iz skladišča v prodajalno in opravljal razna pota. Plača ni bila kdo ve kako velika, toda toliko sem vendar zaslužil, da sem se polagoma opravil, in prvič se mi je tedaj zazdelo, da si utegnem sčasoma toliko prihraniti, da pošljem Minki za pot. Začetkoma sem bil neumen. Pozneje sem postal radoveden in začele so se mi oči odpirati. Enkrat mi je zaboj zdrknil iz rok in del pokrova je počil. Opazil sem steklenice, in ko sem pritaknil nos, je zadišalo nekaj kakor žganje. Ne da bi bil komu kaj povedal, sem začel opazovati. Spoznal sem ljudi, ki so prihajali kupovat srajce ali milo, pa so se jim pošiljali zaboji, v katerih je bila vse drugačna roba. Stradal sem, da sem si prihranil nekoliko denarja. Nakupil sem si nekaj tekočine v sosedni mokri državi, in ker nisem bil preveč lakomen, sem vse z lahkoto prodal. V začetku je bilo vse to malenkostno, ampak sčasoma se je kupčija razvila tako, da sem lahko opustil svojo službo in se popolnoma posvetil koristonosni prepovedani trgovini. Sedaj sem na konju... Ali moreš razumeti, kakšno zadoščenje ima človek, kadar gre lahko med tiste, ki so ga nekdaj po strani gledali in suvali? Če se more voziti v avtomobilu, pred katerim je nekdaj v strahu odskakoval na stran? ... To me povsod vleče v prostore, v katere se včasih nisem upal pogledati skozi okno. To me je tudi včeraj vleklo k Malnerju.«

Obmolknil je. Grebnik je preudarjal.

»Kolikor toliko mi gre to v glavo. Toda - jaz Te nisem našel pri Malnerju.«

»Vem, vem,« je pohitel Tone, »nekako se nisem počutil dobro pri Malnerju. In razglednic, se mi je zdelo, ne morem pisati tam. Niti piti ne bi mogel tako, kakor sem bil žejen. Vse je izgledalo nekam ošabno, tuje. Ujezilo me je, ker še nikdar, niti v najdražji gostilni nisem imel tako nerodnega občutka. Odšel sem v jezi, in to je bil najbrže vzrok, da sem se v gostilni, kjer si me našel, do dobrega upijanil.«

Osebe:

Kneginja Trubneva, rojena Zora Beličeva, 27 do 28 let stara, lepa ženska južnoslovanskega tipa, mirnega vedenja, katero pa v momentih ne more nadvladati pritajevane nervoznosti. Ko spozna svojo zmoto, pa prekipi strast z vso silo in prebije lupino kakor eksplozija.

Elma Woodcart, 25 let stara Zorina prijateljica, ki uživa v omalovaževanju življenja, dasi tli pod plastmi ironije, površnosti in ljubezni do lahkih užitkov dosti čustvenosti.

Katja, Zorina služkinja, 30 let, Rusinja. Ljubi svojo gospodinjo, ki ji dovoljuje mnogo svobode v občevanju.

Milan Tresar, 35-leten zgodovinar in starinar po nagonu, a slikar proti svoji volji. Globok v mislih in občutkih; edino mogočna ljubezen do Zore je sposobna, da mu zamegli razum.

Ivan Nikolajevič Čibjakov, 40-leten Rus, cinik, a brezodporno podvržen svojim strastem.

Profesor Frank Dressel, 65 let, umirjen poznavalec človeške nature. Nacionalno znan učenjak.

Etbin Kristan

Maščevanje

(Drama v enem dejanju)

Godi se v sedanjosti.

Zora živi v New Yorku, kjer ima v najemu nekoliko sob v otmenem hotelu »Washington«.V njenem parlerju (salonu) se odigrava dejanje.

Zora in **Elma**
sedita, prva na naslanjaču, druga na zofi. Na nizki mizici je samovar, čajna posoda, zakuski.

Elma: O, kneginja, jaz sem hvaležna za vsako šalo. Pravijo, da so Amerikanci najresnejši ljudje na svetu. Ne vem, ali imajo prav ali ne. Toda če je na tem kaj resnice, tedaj je morala biti velikanska pomota, da sem se rodila v tej deželi, v kateri je vse »business«. Za vse to nimam niti trohice zmisla. Za božjo voljo, ali je življenje sploh kaj drugega kakor brezmerna šala?

Zora: Ne vem. Tudi če ne jemljemo v poštev tistih ljudi, ki sploh ne morejo prenašati šale, bi se mi zdelo, da greste predaleč. Ako sodim po sebi, bi morala reči, da je življenje dokaj resna reč, tako resna, da včasih boli. A tudi šala pogostoma zaboli.

Elma: Pravijo tako. Toda kako bi to moglo biti res? In kaj naj bi počela jaz, ki sem bila rojena le za luč in razposajenost. Če se ljudje pregoste krvi zvijajo pod šalo in je ne znajo odpuščati, je moje zdravilo to, da se ne menim za zamere. Če bi se, bi morala pobegniti tja, kamor še ne pridemo z nobenim zrakoplovom, na Mars, na Venero. Vi, kneginja, seveda niste tako polni kisli-

ce kakor naši večni računarji, toda življenje, se zdi, jemljete vendar zelo resno, preresno.

Zora: Ne vem, kaj bi dejala. Nisem tako srečna, da bi samo sebe dovolj poznala.

Elma: Pa se trudite, da bi rešili uganko svoje individualnosti in uganko tako zvanega življenja. Toda verjemite mi, da ni vredno. Tudi jaz ne vem mnogo sama o sebi. Gotovo je le to, da sem, kakor pravijo, površna.

Zora: O, nikar se ne obrekujte.

Elma: Ne, površna sem. To mora biti prava beseda. In zadovoljna sem, da je tako. Kaj pa naj bi bilo iz mene, če bi morala vrtati po svoji ubogi dušici in precejati vsake dogodbice kakor pesek, v katerem se pričakuje zlato? Ali se vam to zdi zabavno?

Zora: Ne pravim, da je zabavno.

Elma: A po zabavi itak ne stremite. Povejte mi, ali vas je življenje kdaj tako močno ugriznilo?

Zora: O, najbrže je le komedija, in jaz imam premalo humorja. To utegne biti zato, ker se je šala včasih odigravala na moj račun.

Elma: Pozabila sem, da prihajate iz Rusije. Gotovo ste bili nihilistka.

Zora: Nisem se ukvarjala s politiko. Nisem imela ne časa ne prilike ne nagnjenja za to.

Elma: Odpustite, nisem se domislila, da ste kneginja, pa je bilo najbrže narobe. Nihilisti so vam nemara nastavljali pasti. Ali tudi to bi moralo biti zabavno.

Zora: Nobena taka zanimivost ni spojena z mojo usodo. Vedeti morate, da nisem bila rojena niti v Rusiji niti v knežji palači.

Elma: Pri nas verujejo, da je največ vredno, kar človek sam naredi iz sebe.

Zora: V Rusijo sem prišla kot domača učiteljica. Vidite torej, da je moje poreklo dosti skromno.

Elma: Pa ste vendar postali kneginja. Ni li to dovolj zadoščenja?

Zora: Ali tudi vi, kot hči te dežele, obožujete naslove?

Elma: Meni ne gre za naslov. Zanimivost je v dogodbi. V stvari je pač moralo biti kaj romantičnega. Seveda se je knez strastno zaljubil v vas.

Zora: Sama razočaranja imam danes za vas. Nobene romantike ni bilo..., in vse je bilo zelo prozaično. Knez je bil pohabljen. Vsa njegova zabava je bila v šahu in v knjigah. Priporočena sem mu bila in prišla sem v njegovo hišo, da sem igrala z njim in mu čitala. Ni bilo težko služiti si kruh na ta način. Le to je bilo, da smo živeli na deželi.

Elma: Vi pa ste seveda hrepeneli po mestu.

Zora: Po mestu ... po ... sama ne vem, po čem.

Elma: Po življenju.

Zora: Samotno je bilo. In nobene izpremembe. Življenje je bilo kakor stepa, ki se je širila okrog dvorca na vse strani do kraja obzorja. Po petih letih sem mu povedala, da so mi ponudili v Odesi mesto, ki bi mi ugajalo. Knez se je kar ustrašil. Privadil se je bil namreč moji družbi, in lahko si mislite, kaj pomenijo navade starim ljudem. Njegovo stanje se je bilo poslabšalo. Bal se je, da ne dobi iz lahka nadomestila. Bal se je samote. Tako mi je ponudil poroko. Bila je kupčija. Nekaj časa sem se res obotavljala. Ne glede na moralne pomisleke, zakon brez ljubezni ne more biti mikaven. Naposled pa sem vendar odnehala, in - sodite me, kakor hočete - sebičnost je bila glavni motiv.

Elma: Jaz ne znam soditi posebno strogo. Bogastvo je navsezadnje prijetno.

Zora: Da. Pa tudi bogastvo samo na sebi me ne bi bilo mikalo.

Elma: Na tem svetu je denar mogočen ključ.

Zora: To je tisto. V moji duši gori nekaj strašnega, kar zahteva izpolnitev, nekaj, česar ljudje najbrže ne bi razumeli, kakor jaz ne razumem hrepenenja po slavi ali vojaškega ponosa. Kar izjeda meni dušo, se bo drugim ljudem zdelo smešno ali pa pregrešno, a meni ne daje miru, in dokler ne opravim, bom nesrečna.

Elma: Mogoče, da bi bilo vendar kaj vredno, če bi bilo v mojem življenju kaj tako dramatičnega.

Zora: Denar je sredstvo za moj namen in zato sem postala kneginja. Lahko mi torej verjamete, da se zaradi tega ne počutim nič manj plebejsko. Toda za kneza je bilo že prepozno. Jutro po poroki ga ni bilo k zajtrku, in ko so šli gledat, so spoznali, da ne potrebuje na tem svetu ničesar druzega več kakor pogreb.

Elma: Umreti v takem trenutku je pač neumno. In kaj morete pričakovati od usode, ki se tako sadistično igra z ljudmi? Bogovom ne morete nič zaupati. Ugrabite jim danes, kar morete, zakaj jutri vas nemara oni prevarijo.

Zora: Nihče se ne bi bil mogel veseliti ob taki smrti. Res pa tudi ne bi bilo, če bi dejala, da me je premočno potrla. Saj ga nisem nikdar videla zdravega.

Elma: A sedaj, ko ste prosti in neodvisni, bi morali porabiti svojo svobodo. Uživati bi morali. Koliko prilike je za to že v New Yorku! In ladje plujejo odtod po vsem svetu, in vaša lepota bi omamljala moške med belci in Mongolci... da, res, zaljubiti bi se morali. Le zaljubiti, ne utopiti se v ljubezni. Nič demonskega, nič tragičnega, nič takega, da bi moglo ugroziti vašo svobodo.

Zora: Vi verujete v svobodo? Jaz ne. Kakor mora magnet privlačiti železo, tako mora vešča leteti k luči, in tako moram jaz slediti klicu, ne da bi mogla presoditi, ne da bi se mogla upreti.

Elma: Nočem se vsiljevati v vaše skrivnosti, a pravim vam še enkrat: Pobegnite. Pustite vse, kar vam je zoprno. Kupite si jahto, najmite si kapitana, pa zajadrajte po morju, dokler ste mladi. In zaljubite se. Mimogrede - ali ste bili dostikrat zaljubljeni?

Zora: Enkrat sem se zaljubila, draga Elma, enkrat.

Elma: Oj! To mi zopet zveni nekam preresno. Če se žena le enkrat zaljubi, je zelo verjetno, da je v tem več kakor zaljubljenost.

Zora: Prav lahko, da je tako. Le slutiti morem, kaj imenujete vi zaljubljenost. Mene je osvojilo, kakor kadar so zadnje sile vojske izčrpane in morajo povesiti glave in kapitulirati. Le da se je zgodilo nenadoma. Boj je bil besen, a kratek. Mislila sem, da se dvema bogovoma ne more služiti. Ali megla je padla na misli, volja se je razplinila, vse je minilo, in ljubezen je zmagovito zavihrala s svojo zastavo. In priznala sem si, da sem premagana.

Elma: Hm, temu res ne pravim zaljubljenost.

Zora: In vsa trpkost izgubljenega boja je skopnela, ko je nekaj neskončno blagega prepojilo mojo dušo, in se mi je zazdelo, da je v moje življenje prišla sreča. Zakaj po njegovem vedenju sem sodila, da so v njegovem srcu enaki občutki.

Elma: In kaj se je zgodilo?

Zora: Sreča! Kakšna prazna pena za plitke pesnike, ki potrebujejo lepo doneče besede brez vsebine! Sreča! In prekletstvo... Prav ko se mi je zazdelo, da sem se vsa prejšnja leta varala in je ves svet bil poln cvetja in glasbe in obljub, sem spoznala, da je vsako povzdignjenje le za to, da pademo tem globokeje v prepad. Izvedela sem, da je mož moje ljubezni prav tisti, ki ga je moje sovraštvo iskalo ves čas.

Elma: Ali je to mogoče? Da se resnično dogajajo take reči...

Zora: Kakor v romanih, kaj? ... Dogajajo se, draga moja, in zaman vprašujemo, kakšen pomen in kakšen namen imajo vse te muke.

Elma: In tedaj se je seveda zopet vnel starodavni boj med ljubeznijo in sovraštvom.

Zora: Nič boja ni bilo. Sovraštvo je vedno močnejše od ljubezni.

Elma: In pravite, da ga morate sovražiti?

Zora: Prav zato, ker je sovraštvo najabsolutnejši despot. Vsak odpor zopet njegova povelja postane smešen.

Elma: Tako ste torej žrtvovali ljubezen na oltarju molohovem. Pa potem?

Zora: Potem sem se z vso vnemo lotila dela, katero mi je ukazal silni gospodar.

Elma: Ljubezen pa je pokopana in pozabljena.

Zora: Pokopana kakor mrlič. Pozabljena? ... Če bi mogla to trditi! ... Spomnite se, da je to bila ljubezen. Moja edina ljubezen. In tudi mrliči nam ostajajo v spominu.

Elma: Če bi bila jaz na vašem mestu, bi poškropila grob, in tedaj bi se zasmejala, da bi se ves New York spogledal. In kupila bi jahto in odplula daleč tja, kjer ne bi grob imel nobene moči.

Zora: A kaj bi bilo z mojo nalogo?

Elma: Z delom sovraštva, mislite? Tam, kjer cveto lotosi, bi tudi ta spomin zaspal.

Zora: Bog maščevanja vas nikdar ni imel v svoji oblasti. Če bi odjadrala na drugo stran Hesperidskih vrtov, mu ne bi ušla.

Katja (vstopi): Gospod Tresar je vprašal, če bi ga mogli sprejeti.

Zora (Emi): Vidite, to je tudi eden, ki se ne zna smejati.

Katja: Pa bi znal biti vesel kakor ptič ob poletnem jutru nad žitnim poljem.

Zora: Preveč modrosti je včasih v tvoji glavi, Katja. (Elmi) Ali bi vas motilo, če ga sprejmem?

Elma: Zanimiva družba me nikdar ne more motiti.

Zora: Slišala si, Katja.

Katja: Z veseljem mu odprem vrata. (Odide.)

Zora: Katja bi mi včasih rada kazala pot, pa ne ve, da si niti sama ne more izbirati steze skozi življenje.

Elma: Videti je, da ima simpatije do tega gospoda...

Zora: Tresarja. Da. Vsa polna je simpatij in antipatij.

Elma: In vi ji dovoljujete, da jih vse svobodno izraža.

Zora: Zakaj ji ne bi pustila tega malega veselja? Ne zaleže itak nič.

Elma: Ali je to tisti Tresar, ki danes odpira razstavo?

Zora: Da, v dvorani v petem nadstropju, prav tukaj, v hotelu.

Milan Tresar (vstopi in se pokloni.)

Zora: Dobro došli, gospod Tresar.

Elma: To je torej vaš veliki dan, gospod Tresar. Jaz sem Elma Woodcart, in če ste kneginji prijatelj, morate biti tudi meni.

Tresar: Vem, da more kneginja imeti same dobre prijateljice.

Elma: Ne pričakujte preveč od mene. Jaz živim v ravnini. Hribi so mi previsoki, prepadi pregloboki. Pozimi imam rada toplo peč, poleti pa drevesno senco.

Tresar: Pa imate vse to po svoji želji?

Elma: O, včasih je peč prevroča ali pa je v senci preveč vetra. A to so malenkosti.

Tresar: Gotovo. Ta svet se ne more izpremeniti v Elizejske poljane.

Elma: Zakaj ne sedete, gospod Tresar?

Zora: Saj veste, da bi se tukaj morali počutiti kakor doma.

Tresar: Naučili ste me tako. (Sede.) Toda dolgo ne morem ostati.

Elma: Kliče vas vaša razstava, naravno. Pričakujete mnogo ljudi k otvoritvi, kajneda? Slišala sem, da je zanimanje veliko.

Tresar: Čim manje bi bilo obiskovalcev, tem bolje bi bilo.

Elma: To vam gotovo ne prihaja iz srca.

Zora: Vi ne poznate skromnosti gospoda Tresarja.

Tresar: Ne gre za skromnost. Le kar je veliko, more biti skromno. Jaz pa nisem velik, in glavno je, da nisem umetnik.

Elma: To ne more biti res.

Tresar: Ker imam razstavo? To ne dokazuje ničesar. Razstava propade in to bo zaslužena kazen za moj greh.

Elma: Kakšen greh?

Tresar: Kneginja bi vam lahko povedala, da nisem imel nikakršnega nagona za slikanje. Nikdar nisem mislil, da bi se kdaj lotil takega dela.

Elma: Pa ste vendar naslikali toliko, da je dovolj za razstavo.

Tresar: To je moj greh. Sugerirali so mi, da znam slikati.

Zora: Vi ne bi bili prvi umetnik, katerega so drugi odkrili in so ga morali pahniti na njegovo pot.

Tresar: Slišal sem to, pa sem se vendar smejal. Zakaj v svoji duši nisem mogel najti umetnosti. In upiral sem se.

Zora: Da. Če bi vas bili prepustili vaši trmi, ne bi bili nikdar izkopali svojih zakladov.

Tresar: Velike besede za majhne igrače. Tako velike, da so me upijanile. Upiral sem se, toda uprl se nisem. Premehak sem in zato preslab.

Zora: Zakaj se tako trpinčite? Vse te samoobtožbe so popolnoma neutemeljene. Vi da ne znate slikati? Kaj pa tisti starinski hram, ki sem ga videla? Nekaj indijanskega ali indijskega?

Tresar: Razložil sem vam to, kneginja. To ni bila umetnost. Bil je poizkus arheološke rekonstrukcije in v nobeni zvezi ni bil s slikarstvom.

Zora: Strokovnjaki so občudovali to delo.

Tresar: Ljudem moje stroke je ugajalo, slikarji ga sploh niso sodili. Starinarstvo sem ljubil. To je bila moja strast. Nekoliko črepinj, košček hišnega poda, nekaj primitivnega orodja ... in pred mojimi očmi se je dvignilo davno porušeno in tisočletja zakopano mesto. Vstali so njegovi prebivalci in pozabljeno pestro življenje se je začelo razvijati pred mojim pogledom, kakor da so se vračali dnevi, ki sem jih preživljal sam.

Elma: O, ali verujete v reinkarnacijo?

Tresar: Kaj more človek verjeti, ko more tako malo vedeti?

Elma: Toda ta vera je zelo mikavna ... in kako bi se sicer mogli tako vživljati v pozabljeno davnino?

Tresar: Ne mislite, da se sme arheolog prepustiti svoji fantaziji brez kontrole. Ta stroka je veliko bolj zgrajena na stvarnosti, kot bi utegnili soditi po mojem površnem načinu izražanja.

Elma: To mi je tuja dežela. Toda romanje duše skozi nešteta utelešenja se mi zdi zelo verjetno, ker včasih kar čutim, da sem živela kakšno življenje, povsem različno od sedanjega.

Zora: Take občutke imam včasih tudi jaz, a doslej še nikdar nisem mislila, da bi to moglo kaj pomeniti. Hm, reinkarnacija ... zakaj bi ne bilo tudi to mogoče?

Elma: O, meni se zdi nadvse verjetno. Usoda se hoče z nami igrati vso večnost, a vsaka igra brez izpremembe postane dolgočasna.

Zora: Nekaj je v tej teoriji. A v tem slučaju bi morala tudi moja duša romati.

Elma: Na vsak način. Kdo ve, ali nismo bili že skupaj v kakšnem prejšnjem utelešenju, seveda v povsem drugačnih odnošajih?

Zora: Kdo ve, nemara kje v Babilonu, v Palestini ali v Egiptu? Navadno sega ta genealogija v Egipt, ali ne? Kaj pravite vi, gospod Tresar?

Tresar: To je vse prav zabavno, toda če je kakšna taka preteklost, je po mojem mnenju najbolje, da ne vemo nič o njej.

Elma: Pa zakaj? V našem življenju je edino to kaj vredno, kar je zabavno. In ugibati o teh rečeh je vsekakor zabavno. Recimo, da je kneginja bila faraonova hči, vi pa...

Tresar: ... suženj na faraonovem dvoru.

Elma: Vidite! Kakšna romanca bi se mogla razviti iz tega!

Tresar: S tragičnim zaključkom, kakor navadno.

Zora: Lahko bi bilo tudi narobe. Jaz sužnja, gospod Tresar pa faraon.

Tresar: To bi na vsak način olajšalo položaj. Kralj vedno lahko povzdigne sužnje, če mu srce tako veleva. Toda danes ne moremo živeti od takih iluzij.

Sprejeti moramo položaj, kakršen je. Vi ste kneginja, jaz pa ne mnogo več kot suženj.

Zora: Ne očitajte mi naslova, ki sem ga slučajno pobrala v ropotarnici usode, ne da bi bila plačala ceno zanj.

Tresar: Naslov ali ne naslov - razdalja je med nama kakor med kraljico in lakajem.

Zora: Zakaj mislite tako?

Tresar: Mislim, da bi vi morali kaj vedeti o tem. Jaz čutim razdaljo bolj in bolj.

Zora: Nezmisel! Utopili ste se v pesimizem, pa gledate vse skozi naočala črne domišljije. Moje vedenje vam ne more reči, da si postavljam prestole in gledam na ljudi v nižavah. In če ne bi uživali v tem, da se zaslepljujete, bi lahko videli, kako cenim vaše sposobnosti.

Tresar: O, da, dobrote ste polni. Tako dobri ste, da cenite celo to, česar ni. In ne veste, da pada prav to kakor breme na dušo.

Elma: Na srce, ste mislili reči?

Tresar: To bi nemara bilo preveč predrzno.

Zora: Nikar mu ne zamerite. Odkar je začel dvomiti o svoji umetnosti, je postal absoluten črnogled. In danes je naravno, da je nervozen kakor igralec, ki mora prvič stopiti na oder.

Tresar: In ki se zaveda, da ne spada na to mesto. Ki prepozno spoznava, da je izvršil greh.

Elma: Ker nisem videla vaših del, ne morem dosti oporekati. Vendar sem pa prepričana, da se preveč strogo obsojate.

Zora: Zato bo njegovo presenečenje tem radostnejše, kadar bo izrečena sodba tistih, ki razumejo umetnost.

Tresar (vstaja): Spominjate me, da je čas za poslovitev. Kako lepo bi bilo, če bi človek mogel odpotovati kam daleč proč in pustiti razstavo in pozabiti na vso tragikomedijo! Toda lutka nima volje.

Elma: Lutka?

Tresar: Nič drugega ne. Navidezno sem nekakšno središče, v resnici skačem, kakor vlečejo vrvice. Dognali so, da slikam, razvili so me, organizirali so razstave, izdelali so program, le kadar bo izrečena sodba, pretrpim kazen sam, in vsem se bo zdela pravična.

Zora: Dvignite glavo in izbočite prsi in vse vam bo izgledalo drugače. In ne dajte slavi, da bi vas tako opojila, da se pozabite vrniti.

Elma: Če so vam moje dobre želje kaj vredne, sprejmite jih na pot. Iskrene so.

Tresar (se pokloni): Moji dami... (odide).

Elma: To je mož, ki ga ljubite.

Zora: To je mož, ki ga sovražim.

Elma: In vaše sovraštvo je močnejše od vaše ljubezni?

Zora: Tako močno je, da ga uniči.

Elma: Kako je to mogoče?

Zora: Kako je mogoče, da se ljudje rode in umirajo? Kako je mogoče, da vas premaga spanec, kadar ste utrujeni? Sovražim ga in maščevati se moram. Moram se – to je vsa razlaga.

Elma: In kako vas bo to bolelo?

Zora: Zakaj bi me bolelo?

Elma: Ker ga ljubite.

Zora: Kdo vam pravi to?

Elma: Moje oči, ki so čitale v vaših očeh. Moja ušesa, ki so čula vibracije vaših besed.

Zora: Vi ne veste, kaj je sovraštvo.

Elma: Mnogo je reči, o katerih ničesar ne vem. A žal mi je tega človeka, ki mi je bil prvi trenutek simpatičen.

Zora: Ali vam ga je tako žal, da bi tudi vas zabolelo, če ga zadene moje maščevanje?

Elma: Prijateljica sem vam in vaših potov ne prekrižam. Če je vaše sovraštvo tako močno, mora imeti močne razloge. Ne poznam jih in preveč indiskretna nočem biti. In kako bi jaz ravnala na vašem mestu, ne vem. Najbrže morate postopati, kakor postopate. Le bojim se, da boste trpeli bolj, nego pričakujete.

Zora: Ali mora človek trpeti, kadar doseže zmago?

Katja (vstopi): Ivan Nikolajevič je prišel, kneginja.

Elma (vstane): Kakšen veter pa je pripihal to pokoro?

Zora: Ne zamerim vam tega občutka, toda sprejeti ga moram.

Elma: Ne ozirajte se name, draga moja. Business is business. Itak bi rada pogledala, kaj je v Tresarjevi razstavi, če je že odprta.

Zora: To vas torej vendar zanima.

Elma: Naravno. Rada bi videla, koliko je njegov pesimizem opravičen in – če sem prav razumela – kako je vaše maščevanje uspelo.

Zora: Zdi se, da ste prav razumeli. In če vas zaboli, ne zamerite mi preveč.

Elma: Ne bojte se. Kdor me pozna, pozna tudi mojo površnost.

Zora: Vendar vam svetujem, da ne vzamete preveč sentimentalnosti s seboj.

Elma: A jaz vam želim, da vam intervju z vašim obiskovalcem ne razdraži živcev tako, kakor bi jih najbrže meni. O, ljubo življenje! Kako bi bilo lepo, če si ne bi ustvarjali toliko dolžnosti! - Do svidenja, kneginja.

Zora: Do svidenja, draga prijateljica.

Elma (odide).

Zora: Kako izgleda Ivan Nikolajevič?

Katja: Zame tako kakor po navadi. Jaz se ne bi zaljubila vanj.

Zora: Nihče ne zahteva tega od tebe.

Katja: Pomladil se ni, polepšal tudi ne, torej si lahko mislite, kako izgleda.

Zora: Kaj mi je to mar?

Katja: Vprašali ste, kneginja.

Zora: Ne za njegovo lepoto. Ali znaš kaj čitati v obrazih?

Katja: Vpraša se, čigav je obraz in kako je popisan.

Zora: Ali je v njem zavest uspeha ali spoznanje neizpolnjenega pričakovanja?

Katja: Da bi mogla videti kaj takega, bi morala gledati ta obraz tako dolgo, da bi se mi zgabilo.

Zora: Čakam, da vstopi. (Sede.)

Katja (odide).

Čibjakov (vstopi): Zora!

Zora: O, ne. Nobenih sentimentalnosti ne sedaj. Važnejše opravke imava.

Čibjakov: Vedno so vam opravki prvo, kakor da nima srce večjih pravic.

Zora: Kako ste potovali?

Čibjakov: Hvala. Železnice in parniki vas ne bi zanimali. V resnici pa sem se dovolj navozil, preden sem mogel dovršiti vse poizvedbe.

Zora: Kakšno je bilo morje?

Čibjakov: Dobro. Toda pustiva morje. Drugačni valovi so v mojem srcu.

Zora: Kdaj ste se spoprijateljili s poezijo?

Čibjakov: Ne rogajte se ljubezni, kneginja.

Zora: Ljubezni? Kdo govori o ljubezni? V kakšno zvezo jo spravljate? Kupčijo imava in meni ni znano, da bi srce imelo kaj opraviti s trgovino.

Čibjakov: Vi ste kakor sfinga. Človek vas nikdar popolnoma ne razume.

Zora: Čemu bi se trudili? Razumevanje ne spada med vaše naloge.

Čibjakov: Zora! Ne bodite okrutni. Vaša koketnost je trpinčenje.

Zora: Koketnost! Ohladite se, prosim vas, in ne prepuščajte toliko svobode svoji domišljiji. Ni treba, da me razumete, toliko bi pač že lahko vedeli, da nimam zmisla za burke.

Čibjakov: Kaj je danes z vami? Moja ljubezen...

Zora: Vaša ljubezen! Ne izrekajte te besede. Njenega pomena ne poznate. Občutili je niste nikdar. In jaz je od vas ne pričakujem.

Čibjakov: Kaj to pomeni ? Ali mislite, da morete razdreti najino pogodbo?

Zora: Sedaj govorite bolj razumno. Ne mislim razdirati nobene pogodbe, če so pogoji izpolnjeni. Toda ostanimo pri tem, pa ne izkušajmo mešati v to povsem trezno stvar romantike, katere ni.

Čibjakov: Zakaj govorite tako cinično, ko je to povsem nasprotno vaši naturi? Meni ne boste mogli dopovedati, da ste soha brez krvi in živcev, a tudi jaz nisem avtomat. Ljubim vas in zaradi te ljubezni sem si naprtal ves trud in vse neprijetnosti, ki ste jih zahtevali.

Zora: Lahko bi bili vse to odklonili. Prisiliti vas ne bi bila mogla.

Čibjakov: Prisilili ste me, zakaj ljubezen je sila.

Zora: Še enkrat vas prosim, da se ne poslužujete te besede. Spomnite se, da je v najini pogodbi ni bilo.

Čibjakov: Obljubili ste, da se poročite z menoj, če vam priskrbim zahtevane dokaze. In nikdar nisem mislil, da bi se hoteli igrati z menoj. Tudi ne bi bilo povsem varno.

Zora: Lahko bi vedeli, da se ne bojim groženj. Toda bolj mi ugaja ta način izražanja kakor prisiljena erotska lirika.

Čibjakov: O, energičen mora biti vaš ljubimec, troglodit? Tudi tega je v meni dovolj. Toda vse to je postransko. Glavno je, da veste, kaj ste obljubili, in da izpolnite obljubo.

Zora: In da ste vi s tem zadovoljni in da ne pričakujete nič drugega.

Čibjakov: Jaz pričakujem mnogo več, ali nič se ne bojim. Vse, kar je potrebno, pride.

Zora: Ne zaupajte preveč.

Čibjakov: Ni res, da ste kos ledu. A četudi bi nosili najdebelejšo ledeno skorjo, bi jo znal stajati.

Zora: Niti solnce ne staja ledenikov.

Čibjakov (sede in si natoči čaja): Čemu vse to besedno žoganje? Če ste se skesali, je prepozno. Če mislite, da me s svojimi pretvezami preplašite, se motite. Vaša obljuba drži...

Zora: Pogojno, Ivan Nikolajevič, pogojno.

Čibjakov: Da, da, ali čim so izpolnjeni vaši pogoji, pride vrsta na vas, da izpolnite moje. In prav dobro veste, da jih izpolnite.

Zora: Ker se vas bojim?

Čibjakov: Mogoče?

Zora: Ker se bojim, da bi me ubili?

Čibjakov: Zora! (Vstane, jo pograbi za roko in pritegne k sebi.)

Zora (ga prav tako hitro z drugo roko udari po mišici, tako da jo mora izpustiti, in odstopi): Pazite, da ne zapravite svoje pravice. Lahko bi vaše slabe manire označila za okrutnost in to šteje v vsakem razporočnem procesu.

Čibjakov: Vi dražite mojo strast in potem se pritožujete zaradi okrutnosti.

Zora: Ne pritožujem se, le svarim vas. Če si morate hladiti strast, si lahko poiščete boljšo priliko. Jaz nimam zmisla zanjo. Pač pa že vso uro čakam, da mi sporočite, kako ste izvršili svojo nalogo. Sedite, prosim.

Čibjakov (si obriše čelo in sede): Nekoliko nadstropij pod nami se otvarja Tresarjeva razstava.

Zora: To ni novica. Tudi ni vaša zasluga.

Čibjakov: Bodite pravični in priznajte, da je bilo moje sodelovanje potrebno.

Zora: Moje je bilo delo. Te zavesti si ne dam ugrabiti.

Čibjakov: Kdo bi bil mogel to izvršiti brez vaših dolarjev, katerim je še vaš naslov prišel na pomoč?

Zora: Tudi denar ne bi bil opravil najvažnejše naloge. Milijoni ne bi mogli nesposobnemu človeku sugerirati, da je umetnik, zlasti, če je ta nesposobni človek tako inteligenten, kakor je Tresar.

Čibjakov (vstane): Nikar me ne spominjajte na igro, katere ste se poslu-ževali, da ste mu vlili otroško zaupanje.

Zora: Vaša ljubosumnost je smešna. Vi niste nikdar imeli velikega cilja; kako bi torej razumeli, kako malo pomenijo sredstva, ki mu morajo služiti? Velik je moj cilj, mogočen je moj motiv. In vam je oboje tuje.

Čibjakov: Maščevalnost je vaš motiv. Meni da bi to bilo tuje? Moja ljubo-sumnost vam je smešna. O, kadar vas naučim, kaj je ljubezen, vam ne bo več smešna. In tedaj boste nemara vedeli, kaj lahko vzplamti v človeku, kadar naleti na tekmeca na svoji poti.

Zora: Vaše sovraštvo je odurno.

Čibjakov: Nič manj ni mogočno kot vaše hrepenenje po maščevanju. Za-doščenje zahteva. Pesti stiska in breme hoče odvaliti z duše.

Zora: Satansko sovraštvo!

Čibjakov: Ha, ha! Ali mislite, da kadite vi belemu božanstvu? Vašega so-vraštva ne obujajo Kerubi in Serafi. Satanova moč obsega ves svet. Brez nje bi življenje postalo tako dolgočasno, da bi moralo izginiti. Zapojte slavo življe-nju, zapojte slavo satanu!

Zora: Odidite! Odidite! ... Strašnejši ste mi, kot sem kdaj mislila.

Čibjakov: Spozabili ste se, Zora. Nisem prišel, da bi se vrnil brez plačila za svoj trud.

Zora: Dajte mi čašo vode, pa sedite.

Čibjakov (ji natoči vode): Izvolite.

Zora (pije in mu vrne čašo, katero Čibjakov postavi na čajno mizico. Potem se nasloni na mizo in vtakne roki v žepe): Nocoj bo vaša volja izpolnjena in Tresar se bo, poražen, zvijal na tleh.

Zora: Kdo ve?

Čibjakov: Vi bi mogli resno dvomiti? Vi, ki ste tako točno postopali po načrtu?

Zora: Največji strategi so doživljali poraze. Maščevalnost daje človeku moč, toda očem lahko skali vid. V vročici se ne misli na to. Ali zmota ni nikjer izključena. Nihče ne more biti gotov, kaj poreko kritičarji.

Čibjakov: To naj vas ne skrbi. Ti ljudje imajo oči.

Zora: Oči, ki lahko najdejo v Tresarjevih poizkusih povsem nenadano lepoto, o kateri se nam nikdar ni sanjalo. Ki odkrijejo presenetljive nove tehnike. Kako se navsezadnje sodi umetnost? Kaj vemo o tem? Kako nastajajo nove šole? ... Skoraj bi se človeku zdelo, da ni na tem polju nič nemogočega.

Čibjakov: Utvare brez krvi in mesa... Trenutek na Oljčni gori... Zdramite se in boleče sanjske prikazni izginejo... Toda... ej! (Približa se ji.) Ali to morda niso strahovi, temveč...

Zora: Temveč - kaj?

Čibjakov: Temveč nenadne želje, porojene iz kesanja.

Zora (se mu umika): Ne, ne! Zakaj bi se kesala?

Čibjakov: Mogoče, da je to le navadna ženska slabost. Toda če je v tem kaj več, Zora, če vaša koketnost ni bila le dobro preračunana igra, tedaj gorje, gorje Tresarju!

Zora: Meša se vam. Jaz nisem nezrelo dekletce in ne plešem plesa blaznih čutov. Sedite in povejte, kar mi imate sporočiti.

Čibjakov (skomizgne in sede): Franjo Tresar je bil Milanov oče.

Zora: To ni dovolj. O tem sem bila vedno prepričana. Za dokaze gre.

Čibjakov: Dokaz je v krstni knjigi v Blatnici, kjer je bil Milan rojen. Franjo Tresar, njegov oče, je 5. oktobra 1914 umrl na Dunaju.

Zora: Umrl, preden ga je mogla doseči moja roka! Nekaznovan ... in moja mati nemaščevana! Da se sme moški tako igrati z najglobokejšimi čuti žene in naposled uiti kazni! Napij se, in jutri, kadar se iztrezniš, pozabi, kakor da ni bilo nič! Kaj te briga, da si pil iz žive posode, da je bilo vino njena kri in da si v pijanosti pogazil srce, ki morda nikdar več ne okreva.

Čibjakov: Sin je ostal za njim...

Zora: Da, sin... Le uborno nadomestilo je to, ali nekdo mora poplačati dolg spominu mučenice.

Čibjakov: V vaših rokah je sedaj.

Zora: V mojih rokah, naposled. Sedaj, ko ne more biti nobenega dvoma več, da je res njegov sin, je moja vest lahko popolnoma mirna.

Čibjakov: Dokumenti dokazujejo vse. (Vzame iz suknje večji omot s papirji in ji ga izroči.)

Zora: In kaj ste dognali o mojem očetu?

Čibjakov (skomizgne): Takoj po vašem rojstvu je odpotoval, baje v Južno Afriko, a potem ni bilo nikdar več glasu o njem. Zdi se, da ta zveza od vsega začetka ni bila srečna. Ljudje, ki so poznali gospoda Beliča in vašo mater, sicer pravijo, da ni bilo nobenih očitnih sporov med njima, toda ujemala se nista. Po vsej priliki je spoznal, da ga vaša mati ni ljubila. Ni pa bil tako močne narave, da bi bil izkušal vžgati ogenj v njenem srcu, in se je rajši umaknil.

Zora: Moja mati pa je na tihem trpela in nihče ni opazil, da nikdar v življenju ni dosegla sreče, medtem ko je mož, ki jo je oropal, hodil po svetu in pil drugo vino in pozabil, kakor da je nikdar ni bilo v njegovem življenju.

Čibjakov: Umirite se. Vaša osveta je izvršena.

Zora: O tem se moramo prepričati.

Čibjakov: Izvršena je, to je jasno kakor beli dan. In priznati vam moram, da je genialna.

Zora: Oh! Nisem se borila za nobeno priznanje. In če sem se zmotila, me tudi nadalje ne bo vodil pomislek, kako da sodite vi, temveč le moj nepremakljivi cilj.

Čibjakov: Če ste se zmotili? V čem?

Zora: Ako bo jutri Tresar priznan slikar ali pa če se kritičarji raznih struj začno prepirati o njegovi umetnosti, bo treba enostavno priznati, da nisem bila dovolj dalekovidna, dela pa se bo treba lotiti iznova.

Čibjakov: Zora! Vsa ta nepričakovana in neosnovana uvaževanja, se mi zdi, da imajo le en namen. Zavleči hočete izvršitev najine pogodbe. Toda v tem se resnično motite. Načakal sem se dovolj in za vaše izgovore nimam nobenega zmisla. Tudi če bi se na Tresarjevi razstavi zgodilo kaj neverjetnega, je vaša nadarjenost dovolj mnogostranska, da iznajde drug način maščevanja, in če vam je v tem potrebna moja pomoč, vam je vedno na razpolaganje.

Zora: To vam rada verjamem. Vaše srce bi zavriskalo, če bi pogrebnik dobil posla s Tresarjem; vaše sovraštvo je dovolj globoko, le hladno je tako, da se pokori previdnosti. Noža in revolverja se mu ni treba bati od vas.

Čibjakov: Tudi vi ne storite nič nepremišljenega.

Zora: Ne. Ker je moje sovraštvo druge vrste. Tega vi ne razumete. Vi bi se le bali, da bi vam na ta način utegnila uiti.

Čibjakov: Mislite o tem, kar vas je volja. Ni mi do modrovanja. Toda vašega obotavljanja mora biti konec.

Zora: Vidim, da se vam še vedno ni izjasnilo. Tisti trenutek, ko bo dognano, da je moja osveta izvršena, sem pripravljena plačati ceno po pogodbi.

Čibjakov: Slišal sem to pesem in naveličal sem se tega vsiljivega naglaševanja. Odlašanja je bilo dovolj.

Zora: Nikar se ne razburjajte. Vaše kričanje prav nič ne izpremeni položaja. Ker se mi zdi, da imate še vedno neupravičene iluzije, si mi zdi pošteno, da vas obvarujem poznejšega razočaranja. Pravico imate zahtevati od mene, da postanem vaša žena, morda že jutri. Ker vztrajate na tem, postanem to. To in nič druzega ne. Zato bi bilo mnogo pametneje, če bi za svoj trud sprejeli plačilo v denarju.

Čibjakov (vstane): O!

Zora: Vi ste praktičen mož in zagonetno mi je, kako da se morete baš vi poditi za meglenimi utvarami, medtem ko bi lahko imeli priliko, da bi si kupili vse tiste užitke, po katerih hrepene vaši živci. Na trgu je dovolj tega blaga in z denarjem v žepu bi lahko bili celo precej izbirčni.

Čibjakov: Jaz sem izbirčen. Zato hočem vas. Ne vprašujte, zakaj. Ne pričakujte razlaganja v rečeh, ki so izven oblasti razuma. Vas hočem, in čim bolj se upirate, tem bolj vas hočem. To je vsa razlaga. Hočem vas in imel vas bom.

Zora: Seveda. Pogodbe so svete, kajneda? (Vstane.) Le da tudi te svetinje ne morejo izsiliti več, kot določajo besede, iz katerih so sestavljene. Imeli me boste, kakor bi imeli voščeno figuro, če bi jo kupili.

Čibjakov: O, ne. Imel vas bom živo in toplo, zakaj vaš upor se skrha kakor plug na skali. Vi ne veste, kaj je ljubezen.

Zora: Vi si domišljate, da jo poznate?

Čibjakov: Tako, da se je tudi vi naučite od mene. To je vse, kar potrebujete. Jaz podam vašemu življenju vsebino. V mojem objemu se vam odpre svet, o katerem še ničesar ne veste in ki ga nikdar več ne bodete hoteli zapustiti.

Zora: Vaš objem me ne nauči nič novega, ker ga sovražim.

Čibjakov: Ali res? (Stopi bliže. Zora se umakne.) Sovražite ga? Zoprn vam je? ... Moja žena bo morala pozabiti na to. In pozabila bo, ko ji vzdrhte živci in ji moji poljubi vžgejo ogenj v žilah. (Se ji približa in jo hoče objeti.)

Zora (se umakne in naglo potegne revolver izpod blazine): Človek mora biti res pripravljen za vse slučaje.

Čibjakov: Prokletstvo!

Zora: Svetujem vam, da se ohladite in da opustite to taktiko za vso bodočnost. Sedaj nemara razumete, pri čem ste. Nič mi ni mar, kje in na kakšen način najde vaša strast zadoščenja. Mene, kakor vidite, se ti bacili ne dotaknejo.

Čibjakov: Moj čas še pride, Zora. Videl vas bom razgreto od koprnenja in čutil bom drhtenje vašega telesa ... in krotki boste kakor jagnje, ki želi božanja.

Zora: Videla vas bom na kolenih, s solzami prosečega za razporoko, kako bi prekleta duša prosila za odpust iz pekla.

Katja (vstopi): Gospodična Woodcart in gospod Tresar sta se vrnila.

Zora: Prosim, da vstopita. (Skrije revolver.)

Katja (jo pogleda in odide).

Čibjakov: To je ura vašega zmagoslavja. In za tem pride moja.

Zora: Sedite in molčite!

Elma in **Milan** vstopita.

Elma: O, draga kneginja!

Zora: Kako ste razburjeni! Vi, ki ste vedno tako hladnokrvni... Kaj se je zgodilo, Elma?

Elma: Strašno je, strašno.

Zora: Kaj je tako strašnega? Ali se vam je kaj pripetilo? Odkod prihajate? ... O, oprostite. Kako sem zmedena! Bili ste v razstavi. Prosim, sedite, sedite vsi. (Posedajo.)

Milan: Zgodilo se je, kar se je moralo zgoditi. Videli ste, da ni bilo optimizma v meni, pa bi si lahko mislili, da je prišlo, kar sem pravzaprav moral pričakovati. Prišlo je, le nekoliko bolj temeljito. V resnici, skrajno temeljito.

Zora: Ah!

Milan: Ne bojte se, da vas bom trpinčil z razlaganjem svojega duševnega stanja. Posloviti sem se hotel, to je edini razlog, da sem se še enkrat pokazal pred vašimi očmi.

Zora: Posloviti? Pa kako? ... To je vse nekam megleno...

Elma: Jaz mislim, da bi bilo vse dobro, če ne bi bilo teh nepoklicanih kritikov.

Milan: Kritiki so poklicani, le da jaz nisem bil poklican.

Zora: Kaj so dejali? Najbrže gledate zopet vse prečrno. Jutri boste mirnejši in vse se vam prikaže v blažji luči.

Milan: Jutri bo zame konec sveta. Danes pozna mojo blamažo nekoliko ljudi, jutri jo spozna ves New York.

Zora: Jutri izidejo dnevniki z ocenami?

Milan: Z obsodbo.

Zora: Nisem pomislila...

Milan: Niste...?

Zora (kakor da se je zavedla): O, nič.

Elma: Ali ne bi bilo bolje zaključiti razstavo?

Milan: Kaj bi to pomagalo? Nikdar se ne bi bila smela otvoriti. Neverjetno je, da se je sploh kdaj otvorila.

Zora: Jaz...

Milan: O, vam ne očitam ničesar.

Zora: Jaz sem...

Milan: Vi ste mi hoteli dobro. Motili ste se v meni, a to ni greh. Dobra volja opravičuje vse; skoraj da bi opravičila še mene. Le da je opravičilo brez pomena, ko ne more izpremeniti ničesar. Tudi jaz sem imel dobro voljo, da vam ugodim. Toda imeti bi bil moral več razuma in več moči.

Elma: Ne, ne, sebe ne morete dolžiti.

Milan: Edino samega sebe. Če bi se bil takoj uprl z večjo odločnostjo (obračajoč se k Zori), bi vas bil morda užalil, a sčasoma bi bili vendar spoznali, da v meni ni umetnika in da nobena sugestija ne more narediti slikarja iz nesposobnega mazača. In nikdar ne bi bili doživeli take ure, kakršna je sedanja.

Zora: Nikdar ne...

Milan: Zakaj nisem imel te moči? ... Poslavljam se in nikdar več vas ne uzrem, zato vam lahko povem, kar bi bilo sicer shranjeno za vse večne čase na dnu mojega srca. (Vstane.) Blazno je bilo, da sem se vdal. Toda ljubil sem vas.

Zora: Ah!

Milan: Ljubil sem vas tako, kakor menda ljubi le malo ljudi. Za vas sem bil pripravljen žrtvovati vse, tudi življenje, če bi bilo treba. Bil je celo čas, ko se mi je zdelo, da vidim znamenja, in sem upal, da bi tudi vi mogli ljubiti mene. To je minilo. Ta nada je bila zmota. In sedaj bi bila smešna, tudi če ne bi bila zmota. A takrat sem bil kakor v deliriju. Vi ste zahtevali ta eksperiment in kako bi se človek, tako globoko potopljen v ljubezen, mogel upreti?

Čibjakov (se nasmeje).

Zora: In zakaj se hočete posloviti?

Milan: Kako bi mogel ostati. Kje sploh še najdem kot, kamor se zarijem. Vi ne veste, kako to boli. Vi opazujete tragikomedije od strani in lahko razmišljate in presojate. Jaz le čutim, da sem smrtno osramočen in da mi ni obstanka med ljudmi, ki me poznajo.

Zora: Tako hudo ne more biti.

Milan: Če bi bili vi doli v razstavi, bi vedeli, da se je nebo podrlo nad menoj.

Elma: Vse so zakrivili prekleti kritiki.

Milan: V vsem so imeli prav. To je najhujše. Velik duh, ki ustvari nekaj novega, se lahko smehlja tradicijam, ki ga ne razumejo, vedoč, da pride njegov čas. Krivična kritika ga lahko pahne od pogrnjene mize, ali njegove samozavesti ne more ubiti. Nobena taka tolažba ne ostane meni. Jaz sem na tleh in nad menoj se razlega - ne glas ostre kritike, ampak eksplozija smeha, razuzdano porogljivega, zasluženega smeha, ki stiska dušo kakor jeklena pest in ne dovoli niti solzam, da bi stopile v oči in nekoliko ohladile vročice, ki hoče sežgati srce.

Elma (pristopi): Gospod Tresar, tukaj ste med prijatelji.

Tresar: Gospodična, sočutje je strup za resnično razbeljene duše.

Elma: Ne sočutje, gospod Tresar, ampak prijateljstvo najdete med nami. Kaj je nam, ki vas imamo radi, uspeh ali neuspeh?

Tresar: Uspeh ali neuspeh? Gospodična, vi nosite dobroto v srcu in hvaležen sem vam. Toda vse to je zapisano v drugi knjigi. Jaz nikdar nisem kadil bogu uspeha in preveč sem spoznal izvrstnih, pa vendar neuspešnih ljudi, da bi zaradi tega mogel izgubiti duševno ravnotežje. Smešnost je, ki uničuje. Klovn, klovn, klovn, a klovn, za katerega ni rabe v cirkusu!

Elma: Kneginja, moje besede so brez moči...

Zora: Pa mislite, da je čas, da izpregovorim jaz...

Elma: Vi, kneginja.

Čibjakov: Da, vi, kneginja.

Zora (Elmi): Sedaj, ko je čas...

Elma: Kneginja...!

Zora: Slabost je treba premagati.

Čibjakov: Vaši cilji...

Zora: Vaši opomini so nepotrebni. Tudi vaša navzočnost ni potrebna pri tem prizoru. Vrat vam seveda ne morem pokazati.

Milan: Oh, če me pozna en človek več ali manj kot pajaca...

Zora: Gospod Tresar, pravite, da ste storili vse, ker ste me ljubili.

Milan: Storil sem, kar je bilo blazno, ker sem vas blazno ljubil.

Zora: In bil je čas, ko se je v meni nekaj zganilo in sem čakala le na besede iz vaših ust, da bi vam priznala svojo ljubezen.

Milan: Vašo...?

Zora: To je bila cena, katero sem jaz morala plačati.

Milan: Cena? Za kaj?

Zora: Vi ste mislili, da sem se motila glede vaše slikarske sposobnosti.

Milan: To je najlepše, kar sem vam mogel reči. Najsi je bila zmota velika, naj so posledice kakršne koli, vi ste mi želeli dobro ... in spomin na velikost vašega srca ostane v meni.

Zora: Toda jaz se nisem motila.

Milan: Vi se niste motili? Kako naj to razumem?

Zora: Vedela sem, da ste posvetili svoje delo stroki, katero ste ljubili. Vsak človek ni tako srečen. Široko polje se je odpiralo pred vami in izpolnitev velikih upov se je bleščala na drugi strani obzorja.

Milan: Vsega tega ni vredno omenjati. Vse to je končano.

Zora: Da, končano. Ker sem tako hotela.

Elma: Kneginja!

Tresar: Hoteli ste to? ... Bodite usmiljeni. Vrti se mi v glavi. Težko mi je misliti.

Zora: Kmalu vam bo razumljivo. Preprečiti sem hotela vašo srečo. Uničiti sem vas hotela.

Milan: Uničiti? ... Da ste me hoteli uničiti? ... Kakšna čudna bajka je to in kaj naj pomeni?

Zora: Ni bajka, gospod Tresar. Kar se je nocoj zgodilo, vam dokazuje, da govorim resnico.

Milan: To je vse nemogoče in nerazumljivo mi je, zakaj prikladate še to poleno, kakor da grmada še ni dovolj velika. O, pustite me, da odidem. Tema se dela in misli se kale... O! Ne blaznosti! Le tega ne! (Hoče oditi.)

Čibjakov: Srečno, gospod Tresar. Sedaj ste na pravi poti.

Zora: Stojte, gospod Tresar.

Tresar: Česa še hočete? (Se obrne.) Ali je bila to šala? In ne veste, kako okrutna je taka šala?

Zora: Vem, kako okrutna je lahko šala, gospod Tresar. Žena sem.

Tresar: Žena ste.

Zora: In žena je prepogostoma žrtev moške šale.

Tresar: Meni ne morete očitati nič takega. In v kakšni zvezi je vse to? Ne zadržujte me in pustite, da pozabim, da ste se mi v uri moje najbridkejše izkušnje izrogali kakor paglavcu, ki je v otroški porednosti storil neumnost.

Zora: Imela sem nalogo in izvršiti jo moram. Vedeti morate torej, da se je vse do nocojšnjega večera izvršilo po določenem načrtu, ki se je bil izlegel v moji glavi.

Elma: O, kneginja, tega niste mogli hoteti.

Zora: Vse to sem hotela, sem morala hoteti.

Tresar: Odpustite mojo slabost... Govorite, če mora biti tako. A če moram poslušati, kar me ne zanima več, dovolite da sedem.

Elma (mu pomaga sesti).

Zora: Gospod Tresar, če bi bil vaš oče živ, ne bi bilo treba vam prenašati te kazni.

Tresar: Moj oče?

Zora (sede): Vaš oče je grešil nad mojo materjo, ko sta bila oba mlada, mnogo let, preden sem bila jaz rojena, kakor greše moški nad ženami, ne misleč, da smo tudi me človeška bitja. Naužij se, zažvižgaj, pozabi pa pojdi - svet je širok in ima toliko drugih cvetlic in drugega medu! To je mož... A jaz sem žena, če ne ena za vse, pa vsaj za svojo mater. Veste li, kaj pomeni vse dolgo življenje brez sreče in z enim samim spominom?

Tresar: Ničesar ne vem. Pripovedujete mi pravljico, katere ne razumem. Prosim, nadaljujte, če morate.

Zora: Ni pravljica, gospod Tresar. Takrat, ko mi je moja mati, preblaga žena, brez jeze in očitanja pripovedovala svojo povest, ni bila razpoložena za pravljice. Ona je ljubila vašega očeta, ljubila ga je tako, da je kljub njegovemu grehu še v svoji starosti shranjevala spomine nanj in govorila dobro o njem. On pa, ko se je bil naužil, je odšel po širokem svetu in pozabil, kakor more pozabiti le mož.

Tresar: Prvič v življenju slišim to. Če pravite vi, da je bilo tako, mora biti res, dasi mi je težko verjeti. Tudi jaz sem nekoliko poznal svojega očeta in ne morem ga sovražiti kljub vaši povesti. Če se je to res zgodilo, mi je žal vaše matere.

Zora: Žal!

Tresar: In še vedno mislim, da mora biti nekje pomota. In zakaj je to moralo zadeti mene, mi ostane uganka, ki je vsa ta povest ne reši. Vaša mati, moj oče, toda kaj vi, kaj jaz? Kakšen greh sem jaz zakrivil, da je bila taka kazen potrebna?

Zora: Pomote ni nikjer. Te misli ne smem pustiti v vaši glavi. Proti svoji volji mi je mati nekega večera povedala ime vašega očeta, ni mi pa mogla povedati, kje bi ga mogla najti.

Tresar: Ah! Ona vam je naložila...

Zora: Ona mi ni ničesar naložila. Njena duša je bila premehka. Jaz pa sem razumela njeno ponesrečeno življenje, njeno dolgo samoto, bridkost njenih spominov. Za ves ženski spol sem čutila tiste ure in sama sebi sem prisegla, da se maščujem, tudi če moram vse življenje posvetiti tej nalogi. Zakaj ni vaš oče

počakal živ, da bi ga bila dosegla moja roka? Kdo naj poplača njegov dolg? Zakaj ste prav vi njegov sin?

Tresar (opre komolca ob kolena in zakoplje glavo v dlani): In jaz sem vas ljubil, mislil na vas noč za nočjo brez spanja, žrtvoval vašim željam vse dvome in pomisleke...

Zora: O, jaz sem tudi doprinesla žrtve svoji nalogi. In ne mislite, da je cena bila majhna. Toda vse to ne sme sedaj šteti nič.

Tresar: Ne sme...

Zora: Maščevanje je večje od vsega drugega. Kadar se človeka polasti ta gonilna sila, mu daje moč, da lahko zavrže vse drugo, da gre čez ovire in zapreke, da lahko pogazi samega sebe, da mora naposled grešniku poriniti nož v srce.

Tresar: Bolje bi bilo, da ste to storili, bolj usmiljeno bi bilo... Ej, jaz ne morem presojati maščevalnosti. Česar človek ne pozna, ne more soditi. Mogoče, da je ta sila res tako strašna, da nažene svojo žrtev v zmedo in jo zarazi z vročico, iz katere se porodi taka nečloveška okrutnost. In tako vam moram odpustiti...

Zora: Nočem odpuščanja! Nobenega omiljevanja, nobenega oblaževanja ne maram. Sovražite me! - Vse je bilo smotrno, preračunjeno...

Tresar: Kakor da vam je Satan narekoval.

Zora: Kakor mi je bog maščevanja narekoval.

Tresar: Božanstvo brez srca, beg iz črne teme...

Zora (vstane): Kakor vas je volja. Jaz sem izvršila svojo nalogo in dosegla edino zadoščenje, ki sem ga mogla imeti na tem svetu.

Tresar (vzroji in plane pokonci): Zversko zadoščenje...! (Opešan.) Oh, kaj pomaga! Imejte svoje zadoščenje, pa zbogom. (Se obrne, da bi odšel.)

Elma: Kam greste, gospod Tresar?

Tresar: Ni li vseeno, kam da grem? (Razburjen.) Ali ne vidite, da je pekel vse okrog? Le proč, proč, proč odtod! (Odide.)

Elma: Kneginja!

Zora: Kaj je?

Elma: Ali vam ga ni žal?

Zora: Sedimo. Poizkusimo molčati. Jaz ne morem več misliti. Utrujena sem. (Sede.)

Čibjakov: Zdi se, kneginja, da ste pozabili, da sem še jaz tukaj.

Zora: O, vi.

Čibjakov: Nemara priznate, da je sedaj prišel moj čas.

Zora: Pojdite in poskrbite, kar je potrebno, a pustite me pri miru.

Elma: Ne bi li mogla jaz poskrbeti, če je kaj potrebno?

Čibjakov: Mislim, da ne more nihče drugi poskrbeti teh reči. Gospodična, zdi se, da vam kneginja še ni povedala, da je zaročena z menoj.

Elma: Z vami?

Čibjakov: Kaj je v tem čudnega?

Elma: Vse.

Čibjakov: Potrdite ji, kneginja.

Zora: Pojdite mi izpred oči in ne vrnite se, dokler ne bo čas.

Čibjakov: O!

Zora: Pojdite, če nočete, da raztrgam pogodbo in storim še kaj več.

Čibjakov (vstane): Grem, grem.

Katja (vstopi): Profesor Frank Dressel vprašuje, če ga morete sprejeti, kneginja.

Zora: Profesor Dressel?

Elma: Ni li to glasoviti filozof?

Zora: Pozno je in trudna sem.

Katja: Ali naj mu rečem, da je prepozno?

Elma: O, ali ga ne bi mogli vendar sprejeti? Pozna je ura, a prav zato imam občutek, da mora njegov obisk nekaj pomeniti.

Zora: Reci mu, da sem doma.

Katja (odide).

Elma: Ali verujete v telepatijo? Mislim, da mora biti kaj takega, kar mi pravi, da je to važen poset.

Dressel (vstopi): Moje dame...

Zora (vstane in mu stopi korak naproti): Dobro došli, gospod profesor.

Dressel: Iskreno prosim odpuščanja za nadlegovanje ob tej pozni uri.

Zora: Mi nismo tako formalni... in moja prijateljica tukaj je tako želela videti vas...

Dressel (se nasmehne): Tedaj se mi ni treba preveč bati. Bilo je tako rekoč neizogibno, da sem prišel. Jutri namreč odpotujem, a zelo potrebno se mi zdi, da vam podam nekaj pojasnil, ker ne vem, kakšne posledice bi imelo, če ne bi storil tega.

Zora: Prosim, sedite. (Sede.)

Dressel (se pokloni in sede): Nemara vam bo najljubše, če si prihranimo vse ovinke in se kar lotimo stvari.

Zora: Kakor vam ugaja, gospod profesor.

Dressel: Kneginja, vi ste, kajneda, precej intenzivno poizvedovali po Franju Tresarju.

Zora: To menda ni postala javna tajnost? Kako veste to, gospod profesor?

Dressel: Gospod Čibjakov je vodil poizvedovanja za vas in je svoji nalogi posvetil mnogo truda. Delal je s tako vnemo, kakor da je sam prizadet. Tako je prišlo, da sem tudi jaz izvedel o njegovem raziskovanju. Žal mi je, da se to ni zgodilo prej.

Zora: Zakaj?

Dressel: Ne morem vedeti, kako važna je vsa zadeva, toda vsaka zmota ima lahko neprijetne ali celo usodne posledice. Jaz lahko preprečim nesporazum. Upam, da ne prihajam prepozno.

Zora: Nesporazum?

Čibjakov: Bodite brez skrbi, gospod profesor, tukaj ni nobenega nesporazuma.

Dressel: Ali ste do dobrega prepričani?

Čibjakov: Sami ste rekli, da sem z vnemo opravljal svoje delo.

Dressel: Da, gospod Čibjakov. Toda včasih je prevelika vnema bolj ovira kot pomoč.

Čibjakov: Vi, gospod profesor, ste filozof, jaz pa sem praktičen človek. Kadar se lotim dela, grem do dna.

Dressel: Tudi praktičen človek lahko začne vrtati na napačnem mestu.

Čibjakov: Povsem nerazumljivo mi je, kako se vi čutite prizadetega v tej stvari. To najbrže razložite kneginji. Jaz pa vam lahko povem, da imam za to, kar sem hotel izvedeti, vse dokaze, ki jih je kneginja želela.

Dressel: Neovržne dokaze?

Čibjakov: Z omajljivimi se ne bi zadovoljil.

Dressel: O, če je tako, tedaj je vse prav. Tedaj seveda veste, kdo sem.

Čibjakov: Kdo v tej deželi ne bi poznal imena profesor Frank Dressel?

Dressel (dobrodušno): Vaši pokloni so preveč dalekosežni. Nobena slava ne sega tako daleč in tako globoko, da bi bila res velika. Toda če je to vse, kar veste o meni...

Čibjakov: Ali zahtevate izpit o vaših knjigah?

Dressel: O, ne, ne. Tega bi se sam bal. Hotel sem le reči, da ste v tem slučaju v zablodi, to se pravi, da vaša poizvedovanja niso prinesla pravega rezultata.

Čibjakov: O, seveda!

Dressel: Kneginja, jaz sem Franjo Tresar.

Zora (vstane): Vi!

Dressel: Jaz sem Franjo Tresar.

Zora: Nemogoče! Franjo Tresar je leta 1914 umrl na Dunaju.

Čibjakov: In jaz sem videl njegov grob in čital njegov smrtni list. To je nemara zadosten dokaz.

Dressel: Franjo Tresar, ki je pokopan na Dunaju, je bil moj bratranec. Izvrsten človek, ki je prezgodaj umrl.

Zora: In vi ... ste tudi Franjo Tresar?

Dressel: Jaz sem tisti Franjo Tresar, ki ste ga iskali.

Zora: Kako naj razumem to?

Dressel: Stvar ni tako silno zapletena, kakor bi se zdelo prvi hip. - Toda, kneginja, ne bi li rajši sedli? Žal mi je, da so vas moje besede tako močno zadele.

Elma: Kakšna strašna zmota!

Zora (sede): Prosim, pojasnite.

Dressel: Upam, da je nekaj pojasnila res vse, kar je potrebno, in želim, da vam povrne mir. Če mi ne morete slediti, se boste prepričali, da ni v vsej stvari ničesar, kar bi vam smelo povzročiti razburjenje.

Zora: Potrudim se, da ostanem mirna. Razumeti morate, da sem ljubila svojo mater s skoraj religiozno ljubeznijo. Toda nadaljujte, prosim. Poslušam.

Dressel: Tudi jaz sem ljubil vašo mater. Morda veste, da sem ostal neporočen. Lahko pravim še nekoliko več: ta ljubezen je bila edina v mojem življenju.

Elma: Kneginja, jaz verjamem vsako besedo.

Dressel: Tudi jaz sem nekdaj bil mlad in nekaj iz onih dni je do danes ostalo v meni... V tistih časih sem se bavil s politiko, in sicer s politiko tiste vrste, ki ni ugajala tedanjim gospodarjem časa. Tla so mi postala vroča pod nogami. Vaša mati je vse to vedela. In tudi ona je ljubila mene.

Zora: O!

Dressel: Moja blaginja ji je bila tako pri srcu, da so vse druge misli pobledele, in nagovorila me je, da zapustim deželo svojega rojstva. Upiral sem se, češ, bila bi sramota pobegniti. Toda ona je bila močnejša. Tudi modrejša je bila. Nikomur, je dejala, ne bi koristilo, če bi me zaprli, meni pa bi nekoliko let v ječi lahko uničilo vso bodočnost. Vdal sem se naposled, skoraj bi rekel, bolj zato, ker sem jo ljubil, kakor pa zaradi samega sebe, in odpotoval sem v Ameriko. Upal sem, da si tukaj kmalu lahko ustvarim položaj, ki bi mi omogočil, da jo pokličem sem.

Elma: Da, da, tako je moralo biti.

Dressel: No, sto in sto drugih je imelo enake izkušnje. Leto je šlo za letom, up ni hotel umreti, pozicije, za katero sem se boril, pa le ni bilo. V tem času sem, ker mi je bilo tako svetovano, izpremenil svoje ime. Prišel je dan, ko so se vsi veliki upi umaknili želji po skromnem zadoščenju, in takrat sem pisal vaši materi pismo, različno od vseh prejšnjih. (Zori) Vi ste seveda poznali njeno pisavo.

Zora: Kako ne bi?

Dressel (vzame pismo iz žepa in ji ga pokaže): To je bil njen odgovor.

Zora (pogleda pismo): Pobledelo je, toda njeno je.

Dressel: Ne bi li hoteli prečitati?

Zora (vzame pismo).

Čibjakov: Kneginja, po mojih mislih je to nepotrebno. Razburjenja ste danes imeli že toliko, da ga vaši živci nič več ne potrebujejo.

Zora: Toliko ga še prenesejo, kolikor je potrebno, da se dožene resnica. (Čita pismo.)

Elma: Kakšna sreča, da ste prišli, gospod profesor. Vidim, da se trgajo oblaki, in sončne žarke, ki jih prodirajo...

Zora: Vi ste hoteli poročiti mojo mater? (Daje pismo Elmi.)

Dressel: Iz pisma spoznavate, da je bilo tako.

Zora: In ona je bila tista, ki je odklonila! Jaz sem napačno razumela vse, kar mi je pripovedovala...

Dressel: Vi niste prva ljubeča duša, ki jo velika ljubezen zavede v zmoto.

Elma: Vaša mati je morala biti velika žena.

Dressel: Bila je. Ljubezen ji je bila več od poroke, ona čudovita ljubezen, ki daje, a ničesar ne zahteva. Jaz sem kljub temu zopet začel upati. Bil sem prepričan, da je odklonila le zato, da ne bi obremenila moje borbe, ki resnično ni bila lahka. A zopet so potekala leta in nikjer se ni objavljal uspeh. Skoraj nenadoma se je to izpremenilo. Prijatelj je našel založnika za moje knjige, katerega jaz, nepraktičen človek, nikdar nisem bil mogel dobiti, in kmalu so minile vse gmotne skrbi. Tedaj sem hotel zopet pisati, toda izvedel sem, da je bilo prepozno. Edina žena, katero sem ljubil, je bila poročena.

Zora: Poročena, a srečna ne.

Dressel: Jaz ji nisem zameril. Kako bi bil mogel? Pa kako bi bil mogel potem še kaliti mir, ki sem mislil, da ga je našla? Vse, kar je še ostalo, je bila tiha ljubezen, drugačna, pa vendar ne druga, ljubezen, ki je mogoča v mojih letih, bolj dragocena od bogastva in slave. Ni je več na svetu, a v mojem srcu je še vedno ta ljubezen, ki pojde z menoj v grob. Njenega sem obiskal, ko sem zadnjič bil v domovini. Skromni spomenik, ki ga označuje, je vse, kar je ljube-

zen mogla pokloniti njenemu spominu, razen če je vam kaj zadoščenja v tem, da je na svetu še ena duša, ki jo je ljubila in spoštovala velikost njenega srca.

Zora: In vi ste mož, ki je bil meni inkarnacija vsega zaničljivega in ki sem ga, neznanega, sovražila kakor gada... Kako se sedaj razblinja svet, v katerem sem živela in ki ga nikdar ni bilo v resnici. In kaj sem naredila iz svojega življenja?

Elma (vstane, stopi zdaj sem, zdaj tja, kakor brez cilja, in ko se čuti neopaženo, odide).

Čibjakov: Sedaj ni čas za taka vprašanja. Romantična povest gospoda profesorja vas je naredila sentimentalno, a bolje bo, da se otresete teh umetno fabriciranih čutov. Kadar je žrtev mrtva, vsakdo lahko zatrjuje svojo ljubezen, a le lahkoverni ljudje se love na tako vabo.

Zora: Ali ste vi še tukaj? Po vsem, kar ste slišali, niste pobegnili niti se zarili v zemljo?

Čibjakov: Zakaj? Prav sedaj sem potreben tukaj, da vas obvarujem tolmuna, v katerega vas hoče pahniti duhovito komponirani, a od kraja do konca zlagani spev nesebične ljubezni, ki pa je jemala in jemala, a nikdar ničesar dala.

Zora: Vi se drznete...

Dressel: Čemu bi se vznemirjali, ko ni potrebno. Jaz ne iščem obrambe. Žalitev ni žalitev, kadar se žaljivec tako očitno zaveda, da je njegovo edino orožje neresnica in grditev.

Zora: Razumeti morate, da ste postali tukaj nepotrebni.

Čibjakov: Nasprotno. Sedaj potrebujete vi mene, kakor potrebujem jaz vas. Ako razumete bolje ta jezik, recimo, da sva tovariša v grehu in zato sva neločljiva. Vi ste bili roka, jaz orodje...

Zora: O! ... Jaz sem bila roka... (Ozirajoča se na vse strani) Kje je Elma?

Čibjakov: Jaz nisem njen varuh.

Zora: Da, da. Šla je iskat Milana. O, gospod profesor, vi ne veste, kaj sem storila! Zakaj nisem včeraj vedela, kar sem izvedela nocoj?

Dressel: Jaz sem šele danes izvedel, da je gospod Čibjakov izsledoval zgodovino Tresarjev in zveze vaše matere za vas...

Zora: In med tem sem jaz pogubila človeka, nedolžnega in dobrega... Odpustite, gospod profesor, moram vas zapustiti, moram ga poiskati, če ni že prepozno...

Dressel: Ali vam morem kaj pomagati?

Zora: Ne, ne. Da, da. Če me hočete spremiti, da poiščeva Milana Tresarja...

Dressel: Karkoli želite. (Vstane.)

Zora: Hitro.

Čibjakov: Ostanite! Ob moji strani je vaše mesto.

Zora: Vi! (Se vzravna in ga pobije s pogledom.) Izhod je tam...

Čibjakov (spozna, da je igra izgubljena, obraz se mu spači, opeša in nerodno odide).

Zora: Vse vam razložim pozneje, le sedaj pohitiva...

Elma (vstopi; kljub velikemu naporu ne more utajiti svoje pobitosti.)

Zora: Elma...!

Elma (jo pogleda in povesi glavo).

Zora: Kje ste bili?

Elma: Doli, v razstavi.

Zora: Našli ste ga.

Elma (odkima.)

Zora: In ... niste izvedeli, kje je?

Elma: Sem. Odpeljali so ga.

Zora: Odpeljali...

Elma: Ko se je vrnil v razstavo, je bil kakor izven sebe. Imel je nož v roki in začel rezati slike. Ko so opazili, so ga hoteli ustaviti. Pravijo, da je bil vroč kakor ogenj. Nastala je konfuzija. Posadili so ga na stol, hiteli po vodo, k telefonu, po hotelskega zdravnika. Ko je prišel ambulančni voz, so ga dobili na tleh brez zavesti. Odpeljali so ga v bolnico.

Zora: Hitro! Hitro! Voz! Moj plašč!

Elma: Kam hočete?

Zora: K njemu. V bolnico. Kam pa drugam?

Elma (pohiti k telefonu. Nekdo se očividno odzove. Elma govori v telefon.) Rezervirajte takoj avto za kneginjo. ... Da. ... V dveh minutah bo doli.

Zora: On ne umrje. Sedaj ne more umreti.

Katja (vstopi. Skoraj ihteča govori.) V hotelu so dobili poročilo...

Zora: Govori! Govori!

Katja: Poročilo, da so gospoda Tresarja pripeljali v bolnišnico mrtvega.

Zora (jo srepo pogleda, se opoteče in zgrudi.)

Jože Horvat

SPREMNA BESEDA

Dve deli Etbina Kristana sem v tipkopisu prvič videl v začetku devetdesetih let, ko sta bili poslani iz njegove zapuščine s pripombo, da še nista bili objavljeni. Okoliščine pa tedaj menda niso bile take, da bi ju tudi zares poslali v javnost, saj je tisti čas »vrel« v svojem prelomnem dogajanju in najbrž ni bilo pravega zanimanja za natis in prebiranje teh zgodb, ki s tedanjo sodobnostjo nista imeli konkretne zveze.

Gre za *Maščevanje*, »dramo v enem dejanju«, kot je zapisal Etbin Kristan, in novelo *Ženin iz Amerike*, ki pa nima nobene oznake. Obe besedili tudi nimata letnic nastanka, zato lahko bralec le ugiba, v katerih letih se odvija njuno dogajanje - glede na razmere, v katere je postavljeno, je to verjetno začetek 20. stoletja (novela) in morda čas med svetovnima vojnama (drama). Motivno si zgodbi nista sorodni, toda postavljeni sta v kontekst, značilen za avtorjevo življenje: drama se godi v New Yorku, njeni motivi pa segajo v Evropo (Dunaj) z njenimi socialno-političnimi boji, medtem ko se novela razpleta v Sloveniji in govori o izseljenstvu, vendar ne toliko s socialnega kot zlasti moralnega, psihološkega vidika.

Za boljše razumevanje si kaže obnoviti nekaj biografskih dejstev Etbina Kristana. Rodil se je v Ljubljani (1867), kjer je tudi obiskoval gimnazijo. Šolal se je za oficirja, a je v svojem dvajsetem letu zapustil vojsko in se posvetil časnikarstvu in politiki. Že 1898 je kot prvi v Avstriji zastopal teorijo o »kulturno narodnih avtonomijah« in kasneje nekaj časa propagiral jugoslovansko »kulturno jezikovno enotnost«. Pristopil je k socialni demokraciji, bil je voditelj Jugoslovanske socialdemokratske stranke do 1914, med prvo svetovno vojno je bival v ZDA, po vrnitvi pa se je po nekaj letih umaknil iz politike. Od 1921 do 1951 je nato spet bival v Ameriki, kjer je bil jugoslovanski izseljenski komisar. V domovino se je vrnil 1951, umrl je leta 1953 v Ljubljani.

Njegovo literarno delo je nastajalo vzporedno z njegovim političnim in časnikarskim delovanjem. V mladosti se je ukvarjal tudi s poezijo, a je več dosegel v pripovedništvu in dramatiki: pisal je kratko prozo, povesti, roman

(iz velemestnega življenja *Julkina zmota*, 1937/38), a po mnenju literarne zgodovine je vendarle najpomembnejša njegova dramatika, pri čemer velja omeniti dramo iz meščanskega življenja *Volja* (1902), politično dramo *Kato Vrankovič* (1909), zgodovinsko dramo *Kraljevanje* (1910). Ukvarjal se je tudi z literarno publicistiko (npr. *Tendenčnost v Ibsenovih spisih*, 1901). Njegovo pisanje je bilo navadno tesno povezano z aktualno socialno-politično temo, a je bilo v najboljših delih vendar prosto tendenčnosti, ki sicer lahko ogroža pisca njegove vrste.

Novela *Ženin iz Amerike* tematizira izseljenstvo. Toda če bi kdo pričakoval, da ga je Kristan vzel v pretres z vidika socialnih in političnih bojev ali nacionalne optike, bi se zmotil. Kristan se je zavedal, da je pravo pisanje kaj drugega kot zgolj sredstvo v politični areni, in zato se je lahko spuščal globlje, kot je to terjala politična javnost. Vendar se pri tem ni v celoti ognil drugi kleči: moraliziranju. Verganov Tone, kot se imenuje glavni lik pripovedi, se vrne iz Amerike, toda ne kot revež ali poraženec: tam je, kot beremo že na začetku spisa, obogatel in prišel je, da bi se poročil z uradnico Minko. Minka ga je vdano čakala pet let in zdaj naj bi bila nagrajena za zvestobo. Toda izkaže se, da jo ob Tonetu čaka negotova usoda, saj Tone ni več tisti dobri, krotki, zanesljivi mladenič, kot ga je poznala in si ga po njegovem odhodu na tuje slikala v svojih sanjah. Potem ko je v Ameriki obogatel, je postal ošaben in moralno nestanoviten, saj ga je notranje deformiralo delo, ki ga je moral opravljati - najprej ponižujoče posle za malo denarja, s katerim je komaj preživel, nato pa se je lotil tveganega trgovanja, ki je sicer bilo dobičkonosno, toda etično nedovoljeno. Življenje v Ameriki ga je torej pokvarilo tako zelo, da tudi na zakonsko zvestobo in človečnost med partnerjema ne gleda več kot na najvišji vrednoti. Postal je človek, ki ga opredeljuje zakon kapitalistične produkcije, ki išče zgolj profit, temu iskanju pa se mora podrediti ves njegov notranji svet. Torej zanj celo Minka kot bodoča žena ni oseba, ki je ne bi smel prevarati, če bi mu tako narekovala njegova želja.

Tonetov protiigralec je pisar Grebnik, skromen, delaven, pošten fant, ki nadvse ljubi Minko, tako zelo, da mu je njena sreča več kot vse drugo: srečen bi bil, četudi bi bila Minka srečna s Tonetom, ne z njim. Ta idealizem, ki v slovenski literaturi že dolgo pred Etbinom Kristanom ni neznan, se v zgodbi »izide«: Grebnik se toliko žrtvuje za Minko, da bodočima zakoncema - Tonetu in Minki - pomaga urediti nalomljeni odnos, tako da se potem Minka vda prepričanju, da je bil Tonetov greh (pijanost, poseganje po drugi ženski itd.) le incident, ki se ne bo ponovil v zakonu. Konec novele sicer ne pove natančno,

a videti je, da je Grebnik, trden in nepokvarjen značaj, ostal v domovini sam, medtem ko je Tone odpotoval z Minko čez lužo v negotovo življenje v dvoje.

Drama v enem dejanju *Maščevanje* je iz drugega »testa«. Dogaja se v New Yorku, njena glavna protagonistka Zora Beličeva, »ženska južnoslovanskega tipa«, kot jo je označil Kristan, se želi maščevati mlademu, vanjo zaljubljenemu moškemu za greh, ki ga je storil njegov oče - njeni materi, saj jo je nekoč pustil v globoki nesreči. Sama zgodba ima romantičen pridih, saj jo tvorijo skrivnostne silnice usode, ki se na odru razpletajo nepričakovano, prav tako pa se preobračajo ali naglo sesuvajo v nič silne čustvene energije, ki ženejo nekatere k usodnim odločitvam. Tako se nazadnje izkaže, da Zora, ki je v resnici »kneginja Trubneva«, saj se je v Rusiji pred leti poročila z bogatim, a na smrt bolnim knezom (ki je dan po poroki umrl), ni storila prav, ko je sklenila silno maščevati se mlademu Milanu Tresarju za grehe njegovega očeta: ta oče se nenadoma pojavi na odru in ji pove, da je on nekdanji ljubimec njene matere, ki pa jo je zelo ljubil in je nikakor ni zapustil po svoji volji. Zaradi političnega preganjanja se je namreč moral umakniti z Dunaja v Ameriko, tu pa mu okoliščine niso dovolile, da bi mislil na poroko. Toda izpoved je zaman, maščevanje se je že zgodilo: Milan Tresar je medtem umrl, zadela ga je kap ali je naredil samomor, saj ni mogel prenesti poraza, ki mu ga je pripravila Zora - preračunljivo ga je pripravila do tega, da je razstavil svoje slike, za katere je vedel, da niso vredne nič. Milan Tresar je bil namreč slepo zaljubljen vanjo in je privolil v postavitev nesrečne razstave, ki jo je kritika popolnoma raztrgala in ga s tem uničila. Usoda je tako poskrbela za tragedijo, za katero kot da nihče ni kriv.

Enodejanka ima sicer razmeroma počasno ekspozicijo, toda postopoma se njen ritem stopnjuje in konča se v viharnem finalu, ki ima dva poraženca, Zoro in Milana. Z vidika medčloveških odnosov je pravi razlog za to zelo oddaljen in zatemnjen - bralec namreč ne izve natančno, kakšne narave je bil, temveč le, da je se je nekoč zgodila krivica na Dunaju, od koder je pred represivno družbo moral bežati svoboden mlad človek, ki si je pozneje v tujini pridobil z delom velik ugled. V dramskih prizorih tudi ni morebitnih političnih razprav ali pogovorov med nastopajočimi; v njih se izrisujejo le posamezni značaji in osvetljujejo duševna stanja in napetosti, ki tudi bralca delajo radovednega. Jezik je tekoč, segajoč mestoma v globljo človekovo miselno in emocionalno kondicijo, opredeljeno z vedenjem o nepravični družbi, a tudi s potrebo, da se človek reši njene trde vsakdanjosti in se povzpne na višjo socialno lestvico.

Vedenje o krivični družbi je morda edino, kar »povezuje« obe besedili. Predvsem v drami pa je to vedenje tako zelo potujeno, da ne ustvarja prave tendenčnosti, saj je tako prepredeno in prepojeno s snovjo »življenja«, da ne učinkuje kot konstrukt. Tako je videti, da je umetniško bolj uspela enodejanka: v teh časih se zdijo njene zaskrbljene osebe bliže sedanjosti, njenim socialnim strukturam in stiskam. Nasprotno pa novela s črno-belim prikazom pokvarjenega ekonomskega emigranta in moralno trdnega fanta, ki je ostal »na domači grudi«, nosi s seboj stereotip, ki ne prepriča vsakogar.



Estetika v 21. stoletju

Izbor referatov s 15. mednarodnega kongresa iz estetike v Makuhariju na Japonskem, 27.–31. avgust 2001
(izbral in prevedel dr. Lev Kreft)

Samira Kentrić: VVM – Vietnam Veterans Memorial
Spomenik: od sublimnega k nacionalnemu

Mojca Puncer: Estetika butoha – odsev japonske tradicije in njen vstop v slovenski prostor



Lev Kreft

Uvodna beseda

Mednarodni kongres iz estetike na Japonskem je bil prvi po ljubljanskem kongresu,[1] predvsem pa prvi v novem tisočletju in stoletju, po zavestni odločitvi mednarodne zveze za estetiko tudi prvi na ne-zahodnih tleh.[2] Mednarodni kongresi seveda vedno pomenijo nekaj sto udeležencev in prav toliko referatov, ki ne glede na ohlapne usmeritve organizatorja prinesejo na ogled in v razpravo vse pisano blago, ki se dandanes bodisi akademsko bodisi na prostem trgu idej ponuja pod oznako estetike, filozofije umetnosti, teorij čutnosti, pogledov na naravno ali kulturno lepoto, kulturnih študij, postkolonialnih kulturnih teorij in drugih disciplin in polj, ki so povezana z estetiko ali si z njo delijo polje proučevanja.

Makuhari ni bil glede tega nič drugačen, zato je 350 referatov (nekaj manj kot v Ljubljani, gotovo zaradi odmaknjenosti Japonske in zaradi znamenite japonske draginje oziroma moči japonskega jena) seveda nemogoče predstaviti v takem ali drugačnem izboru, ki bi bil za celoto kolikor toliko reprezentativen.

Kar lahko predstavimo vsaj z nekaj besedili, so poudarki in značilnosti, po katerih se je kongres v Makuhariju razlikoval od vseh prejšnjih: poudarjeno je bilo mesto primerjalne estetike in znotraj nje vprašanje japonske kulturne identitete in avtentičnosti, ki bi hkrati rada veljala za neko vrsto kvintesence azijskosti, in seveda tudi hkratna (samo)kritika primerjalnega načela v estetiki, vpletanje postkolonialnih študij v estetsko problematiko in dekonstrukcija pretenzij po avtentičnosti in azijskosti.

Ko govorimo o primerjalni estetiki, govorimo hkrati tudi o ideji, ki je že od samega začetka botrovala nastanku mednarodnih kongresov iz estetike. Filozofska misel je doma vsaj v nekaterih kulturah in ni omejena samo na (zahodno)evropsko. Vse kulture poznajo nekaj umetnosti podobnega, pa naj bo pojem umetnosti še tako sporen in neenoznačen. Toda estetika je kot posebna in pri tem celo filozofska disciplina nastala samo v Evropi, a tudi tu šele v obdobju razsvetljenstva in modernosti, v osemnajstem stoletju. Kjerko-

li drugod se je kasneje pojavila in razvila, je bilo to povezano s kolonialnim režimom, ki je bodisi uvajal evropski tip izobraževanja v kolonije bodisi pošiljal nadarjene domorodce na študij v kolonialne metropole, ponavadi pa kar oboje hkrati. Estetika je postala nekaj povsod prisotnega predvsem s pomočjo kolonializma, zato ostaja vprašljiva njena univerzalnost. Vprašljivost izhaja najprej iz njene izrazito enostranske vezanosti na evropsko kulturno specifiko.

Pri tem ni nepomembno, da je tudi problem evropske enostranosti prinesla na dnevni red prav evropska estetika sama že mnogo pred postkolonialnimi študijami. Kar zadeva estetiko, se je to zgodilo v okviru tako imenovane »splošne umetnostne vede« (*allgemeine Kunstwissenschaft*, kot se temu lepo reče po nemško), ki je nastala v Nemčiji verjetno prav zato, ker so tam bile že od Herderja dalje prisotne manj enostransko univerzalistične osnove mišljenja, ki so terjale avtentično identiteto in samoizražanje vsakega ljudstva kot osnovo za bogato vsečloveško kulturo. Značilni pogledi te splošne umetnostne vede so bili kritika filozofije in estetike kot »njene« discipline ob koncu devetnajstega stoletja, hkrati pa tudi kritika poskusov, da bi iz umetnostnih ved naredili »pozitivne« znanosti po zgledu naravoslovja. Splošna umetnostna veda je bila torej del gibanja za posebno znanstvenost in avtonomnost humanističnih disciplin, neodvisno tako od naravoslovne paradigme znanstvenosti kot od metafizične filozofskosti, ki sta si obe znali predmet preiskovanja le podrediti, ne pa mu tudi prisluhniti in mu dovoliti, da pride do izraza. Značilni potezi te smeri sta tudi kritika zvajanja umetnosti zgolj na lepoto in zanemarjanje cele palete različnih funkcij, ki jih umetniško delo ima dejansko (ritualno-kultna, nacionalna, politična, uporabna, zabavna...), in kritika zvajanja vseh umetniških zvrsti na Umetnost kot samorazumljivi obči pojem, narejen običajno po podobi ene same umetniške zvrsti. V obeh primerih gre torej za kritiko neke vrste hegemonije, bodisi hegemonije estetske funkcije nad vsemi drugimi funkcijami umetniškega dela bodisi hegemonije ene zvrsti (najpogosteje literarne) nad vsemi drugimi umetniškimi zvrstmi.

Med protagonisti te smeri je bil tudi nemški estetik Max Dessoir, ki je to nasprotovanje enostranskosti razširil s teh dveh vprašanj tudi na razmerje različnih kultur in zastavil projekt primerjalne estetike po eni plati kot enakovredno primerjavo med različnimi umetniškimi zvrstmi, po drugi plati pa kot enakovredno primerjavo med umetnostmi različnih svetovnih tradicionalnih in sodobnih kultur. Prvi mednarodni kongres v Berlinu je bil zato, kot pravi v svoji *Primerjalni estetiki* tudi Indijec Kanti Chandra Pandey,[3] prvi

primer, da so se med seboj srečali estetiki in proučevalci umetnosti iz različnih kultur.

Odtlej pa do petnajstega kongresa je seveda preteklo mnogo časa, skoraj sedemdeset let, in primerjalna estetika za enaindvajseto stoletje, predstavljana in kritizirana v Makuhariju, vsekakor nima več dosti povezav s tem Dessoirjevim konceptom. Toda ti koncepti še vedno predstavljajo njeno ozadje, in vprašanja, ki jih poraja to ozadje, so še na dnevnem redu.

Izbor, ki sem ga pripravil in prevedel, je namenjen predvsem tej problematiki. Parul Dave-Mukherji neposredno razpravlja o primerjalni metodi in ponuja postkolonialne, drugačne pristope; Michael Marra dokazuje, kako je avtentična tradicija v resnici nastala šele v dvajsetem stoletju, torej takrat, ko so jo potrebovali; Yusuke Wajima razčlenjuje okoliščine, v katerih se zapleta v istovrstna protislovja tudi popularna glasbena produkcija; James Kirwan prisluhne eksotičnosti kot estetski kategoriji, ne da bi ga pri tem ovirale evropske kolonialnosti, in takorekoč dekonstruira dekonstrukcijo samo; Kenji Kajiya, ki na prvi pogled govori kot Japonec o povsem zahodni temi slikarstva dvajsetega stoletja, pa s tematiko kamuflaže pravzaprav nakazuje, kakšen je v resnici status številnih teorij, ki se vmeščajo na območje komparativnosti.

Izboru sem dodal študijo Samire Kentrić o Vietnamskem vojnem spomeniku v Washingtonu, ki je po tematiki sorodna postkolonialnim študijam, še zlasti zato, ker je bila prav vojna v Vietnamu prelomna točka prehoda iz kolonialnega v postkolonialni red - danes doživljamo po 11. septembru 2001, ki se je pripetil takoj po mednarodnem kongresu v Makuhariju, novo postkolonialno globalnost v nastajanju. Študija sicer ni bila predstavljena v Makuhariju, kjer smo z referati sodelovali Aleš Erjavec, ki je bil prav do tega kongresa tudi predsednik Mednarodne zveze estetike (za njim je bil na to mesto izvoljen Sasaki Ken-ichi), Marina Gržinić, Ernest Ženko, Božidar Kante, Mojca Puncer in Lev Kreft, vendar je prav zaradi te tematike, gledane z druge, ameriške strani, danes lahko zanimiva.

Tak pogled z druge, tokrat historične strani je tudi moj referat iz Makuharija, v katerem sem na temo o enaindvajsetem stoletju namenoma odgovoril s temo iz tretjega stoletja - nastajanje (zahodno)evropske kulture je namreč usodno povezano ne le z antično Grčijo in »italijanskim« Rimom, ampak tudi z azijskimi in afriškimi kulturami. To velja še posebej za krščansko estetiko, ki bi ji Hegel rekel kar »romantična«, saj skušam v besedilu dokazati njen izvor pri kartaginskem zagovorniku krščanstva Tertulijanu.

Opombe

1 Revija *Borec* je z ljubljanskega kongresa (1.–5. september 1998, Cankarjev dom) objavila pet besedil v številki 575–576, leta 1999, str. 5–72.
2 Prvi mednarodni kongres iz estetike je bil v Berlinu leta 1913, izven Evrope pa je bil kongres prvič leta 1984 v Montrealu, torej še vedno na tleh, ki pripadajo zahodni civilizaciji.
3 O njem nekaj več v besedilu Parul Dave-Mukherji.

Danes pa, v sodobni postkolonialni zdajšnjosti, ne moremo več sprejeti izrabljenih metod ali podmen, ki vzpostavljajo primerjalno metodo. Postavljanje Vzhoda kot ločenega dejstva in iskanje izgubljene preteklosti in izvirnih kriterijev, ki jim dotik Zahoda ni prišel do živega, zato da bi ovrednotili njegove umetniške tradicije, ni alternativa. To bi nas pripeljalo do tega, da bi nacionalistični diskurz nadomestili z domorodnim in končali v metodološki izolaciji in izvenzgodovinskosti.

Parul Dave-Mukherji

* Dr. Parul Dave-Mukherji je profesorica na M. S. University v Barodi v Indiji.

Parul Dave-Mukherji*

Premislek o primerjalni metodi. Reprezentacije delitve na Vzhod in Zahod v raziskovanju indijske estetike

Oblikovanje estetike kot discipline in kolonializem

Kot koncept, uporaben za umetnost, se je estetika pojavila na Zahodu v 18. stoletju.[1] Šele pozneje se je utrdila kot stroka, povezana tudi z umetnostno zgodovino.[2] Skupaj z drugimi strokami je bila globoko povezana s kolonializmom, saj je bila prav s procesom koloniziranja uvrščena v študijske programe indijskih univerz.[3] »Orientalizem« Edwarda Saida,[4] ki je osvetlil sistematično povezanost med izoblikovanjem območij znanja v discipline in politično strukturo imperializma, ima tudi za estetiko kot disciplino ključne posledice. Kot del zahodnega akademskega znanja tudi slednja ne more več obdržati položaja nepristranske stroke, saj je bila že osvetljena njena povezanost z zgodovino evropskega kolonializma. Leta 1913 je bil v Berlinu prvi mednarodni kongres iz estetike. Kot je videti, delujejo tovrstni mednarodni kongresi na osnovi predpostavke, da ima estetika univerzalno uporabnost in veljavnost. Berlinska konferenca je, podobno kot izoblikovanje same discipline, sledila logiki, ki vzpostavlja možnost univerzalne estetike.[5] Učinek take logike je neizogibna homogenizacija kulturne razlike. Zdaj lahko uvidimo, kako se je zahodno kulturno prevlado dvomljivo vzdrževalo s tem, da se je predpisovalo zbirko estetskih vrednot, izpeljanih iz zahodne kulture.[6] Te vrednote so postale »normalne« za presojo umetnosti različnih kultur. Kul-

turna hegemonija se je obdržala tudi kasneje, ko so kolonizirani narodi pridobili politično suverenost.

Samo s post-kolonialnega vidika lahko vidimo različne vložke, vpletene v brisanje kulturne razlike. Tudi takrat, ko prepoznamo nujnost ukvarjanja z vprašanjem univerzalizma, je pomembno, da smo pozorni na način, kako je bilo vprašanje razlike teoretizirano v okviru primerjalne estetike. Ne moremo reči, da ni bilo postavljeno vprašanje o razliki v znamenju univerzalizma primerjalne estetike. Raziskovalci indijske umetnosti in primerjalne filozofije, kot denimo Ananda K. Coomaraswamy in Paul Masson-Oursel, pa so postavljali vprašanje razlike samo tako, da so ga sklenili v kulturni esencializaciji.[7] Na tej točki spleta je zato potrebno še enkrat postaviti vprašanje o razliki in pri tem upoštevati posledice univerzalizma na eni strani in esencializma na drugi.[8]

Zgodovinsko dejstvo kolonizacije je bilo postavljeno v ospredje, toda ne zaradi tega, da bi se naslajali v politiki očitkov, pač pa da bi historizirali vznik discipline na Zahodu in okoliščine njenega prihoda v Indijo. Kaj lahko ponudi v raziskovanju indijske umetnosti in kulture estetika kot koncept in disciplina, ki se je organično razvila na posebni zgodovinski točki, označeni s kulturno specifičnimi zahtevami Zahoda?[9] Kako plodna je vrsta njenih konceptualnih kategorij pri prevpraševanju tradicije iz postkolonialne sodobnosti?

Videti je, da ta niz vprašanj sproža dva niza trditev, ki predstavljata metodološko alternativo:

- Prvi niz korenini v trditvi, da je koncept estetike preveč kulturno specifičen, da bi mogel biti koristen pri raziskovanju nezahodne kulture. Po tem prepričanju estetika izven evropskega konteksta nima pomena in jo je zato treba opustiti. Tak pristop bi zoperstavil Zahod in Vzhod kot polarni nasprotji, prav s to potezo pa bi vzpostavili temelje tako imenovane »primerjalne metode«.
- Drugi niz korenini v trditvi, da je estetika to, kar določa človeško bistvo, in ji pripada univerzalna uporabnost, zato je lahko koristna kategorija pri študiju katerekoli kulture. Vsaka kultura ima zmožnost dodati enkratno razsežnost k temu premoščajočemu konceptu. Tako pojmovanje bi vodilo in izoblikovalo poskuse, ki si estetiko zamišljajo kot študij raznolikih formulacij in kulturnih različic koncepta estetike. Dodatek k takemu pristopu bi bil, na primer, vročično odkrivanje indijskih enakovrednic za vsak estetski koncept - posnemanje, domišljija, lepota itn. - v tradicionalnih indijskih besedilih. Prav to je naletelo na širokosrčen sprejem v delih indijskih učenjakov.[10]

Da bi osvetlila in preiskala ta dva pristopa, se bom osredotočila na pisanje dveh zelo vplivnih ideologov in učenjakov - Paula Masson-Oursela in Kantija Chandre Pandeya, ki sta zastopala primerjalno metodo na področju filozofskih disciplin[11] in estetike. Za analizo njunih pogledov sem izbrala Masson-Ourselov članek »Stik med indijsko estetiko in filozofijo«[12] in Pandeyevo knjigo *Primerjalna estetika*[13] kot reprezentativna za metode, ki razprostrejo pred nami bodisi radikalno razliko bodisi prehod med indijsko in zahodno estetiko. Za pristop h kritiki primerjalne metode sem izbrala problem prevajanja pojmov, ki obremenjuje primerjalno estetiko. Nato bom zožila svoj pogled k enemu od ključnih pojmov indijske estetike - *pramana* - in enemu od ključnih pojmov zahodne estetike - posnemanje - ter kritizirala njuno prevajanje oziroma interpretacijo pri Masson-Ourselu in Pandeyu.

Paul Masson-Oursel in primerjalna filozofija

Čeprav je bil predvsem francoski indolog in filozof, je Paul Masson-Oursel (1882-1956) s svojimi spisi o indijski estetiki pomembno prispeval in imel ključno vlogo pri nacionalistični obrambi tradicionalne indijske umetnosti. Drugi, Kanti Chandra Pandey, je indijski strokovnjak za estetiko. Njegovo delo iz primerjalne estetike je veljalo za pionirsko na tem področju v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja.

Paula Masson-Oursela so ocenjevali v njegovi dvojni vlogi kot indologa in »pozitivističnega« filozofa, zadolženega za Indijo in Orient v francoski zgodovini filozofije.[14] Kanti Chandra Pandey pa je uporabljal primerjalno metodo na območju estetike in se je spoznal tako na indijske kot na zahodne estetske teorije.[15] Med Masson-Ourselom in Pandeyem obstajajo v teoretičnih predpostavkah pomembne razlike in skupne poteze.

Masson-Oursel je bil zavzet pristaš stališča, da sta si indijska in grška filozofija in umetniško izročilo tako bistveno različna, da lahko kakršenkoli način primerjanja prikaže samo nepremostljivo razliko. Vendar oba, Masson-Oursel in Pandey, sprejemata »totalnost človeškega fenomena« s tem, da proučujeta in primerjata različne oblike tega pojava v različnih kulturnih tradicijah. Oba sta usmerjena k iskanju izomorfnih potez, skupnih struktur (Masson-Oursel jim je rekel »proporce«) v medsebojno neodvisnih tradicijah. Zdi se, da Masson-Ourselova trditev, da popolnoma ravnodušen kartograf človeškega duha v njegovi pravi univerzalnosti ni več zavezan omejitvam ti-

stega, kar pripada določeni posebni tradiciji, odmeva v Pandeyevem uvodu v lastno *Primerjalno estetiko:*

»Natančno proučevanje estetskih teorij zahodnih mislecev od sofista Gorgiasa (okrog 470 p. Kr.) in Sokrata (469–399 p. Kr.) do Croceja (1866–1952) naredi na duha tistega, ki je doma v indijski estetiki, vtis, da sta Vzhod in Zahod o vprašanju lepega mislila na načine, ki so si med seboj značilno podobni, kar pomeni, da obstajajo široke vstopne možnosti za primerjalni pristop k problemu estetike. Ta vtis je bil razlog za moje delo *Primerjalna estetika.*«[16]

Sodeč po tako zastavljeni problematiki, je estetika enovit pojav, pri katerem je vsaka kultura udeležena v enaki meri.[17] Komentar Wilhelma Halbfassa k Masson-Ourselovemu projektu velja tudi za Pandeyevega:

»Zdi se, da njegova misel reprezentira objektivirajočo, nepristransko metafilozofijo (metaestetiko v primeru primerjalne estetike, *op. Parul Dave-Mukherji*), ki se nič več ne ukvarja z aktualnimi problemi in tematikami različnih filozofskih tradicij, ampak jih vse enako obravnava kot predmete primerjalnega antropološkega raziskovanja.«[18]

Kot zagovornik primerjalne filozofije[19] Masson-Oursel ni uporabljal primerjalne metode samo zato, da bi postavil indijsko kulturo nasproti zahodni, ampak jo je uporabil tudi med različnimi izseki indijske kulture.[20] V njegovem članku sta indijska estetika in filozofija primerjani po poti terminološke analize *pramana* – izraza, ki je skupen tema dvema sferama indijske kulture. Analize se loti kot pomembnega projekta, ki naj **razprši predsodke**, naslovljen pa je predvsem na **zahodno** občinstvo – kritike in občudovalce indijske umetnosti.

Ta vplivni esej sodi v sredino dvajsetih let prejšnjega stoletja, ko je bilo mnenje angleškega občinstva o relativni vrednosti tradicionalne indijske umetnosti deljeno. Da bi se postavili po robu kolonialnemu zaničevanju indijske umetnosti, so orientalisti in nacionalisti v Indiji izoblikovali močno in retorično naslovljeno nasprotno stališče, na primer z deli E. B. Havella in A. K. Coomaraswamyja.[21] Poglavitno stičišče razpravljanja in nasprotovanja med dvema taboroma je bilo vprašanje, ali je bila tradicionalna indijska umetnost »naturalistična«.

»Vsakemu zahodnemu umetnostnemu kritiku, ki razpravlja o indijskem pojmovanju lepote, tistim, ki krivijo Hindujce za domnevne anatomske napake, priporočam branje *Citralaksane.*[22] Odprlo jim bo oči in razpršilo njihove predsodke.«[23]

Poleg opozarjanja na stari umetnostni spis poudarja Masson-Oursel tudi – po njegovem – ključno vez med indijsko estetiko in indijsko filozofijo, ki je v

obema skupnem izrazu *pramana*: »Ideja 'pramana' ima najpomembnejšo vlogo v indijski estetiki in filozofiji od tretjega stoletja krščanskega štetja dalje; v znatni meri je določala sholastični značaj azijatske kulture.«[24] In še: »Proučevalci Indije so dolgo zanemarjali estetski pomen izraza 'pramana'; v pretres so vzeli le njegov filozofski pomen in so ga zato napačno razumeli. Običajno ga predstavljajo kot izvor, spoznavno zmožnost ali celo kriterij resnice.«[25]

Za Masson-Oursela velja, da je treba estetsko *pramano* nadrediti filozofski, saj poseduje ključ do »resničnega« ali »avtentičnega« pomena. *Pramana* kot eden od šestih udov slikanja pomeni »vedo o sorazmerju v odnosu do perspektive in anatomskega ustroja« ali, kot pravi *Citralaksana*, »vedo o meri«. »Veda o plastični reprezentaciji *(citra)* je sestavljena iz poznavanja značilnih meritev različnih delov teles brezštevilnih bitij, ki bi jih umetnik utegnil reprezentirati: bog, *cakravartin*, kralj, Buda, Bodisatva, menih ali demon itd.«[26] Svoje stališče do spora o obstoju naturalizma v indijski umetnosti pa povzema takole: »... Indijska umetnost stremi k nečemu povsem različnemu od posnemanja narave.«[27]

Ta razlika zavrača in istočasno omogoča primerjavo med umetnostjo vzhodnih in zahodnih kultur. Ob polariziranju teh dveh umetniških izročil glede obstoja ali odsotnosti naturalizma Masson-Oursel trdno vztraja pri pogledu, da za razliko od zahodnega umetnika indijski umetnik ne pripisuje nikakršnega pomena opazovanju ali reprodukciji narave, ampak reproducira samo konvencionalne tipe, kot jih je prejel iz izročila. V tem pa je večna sholastična narava indijske umetnosti: »Kar se nam povsem površno zdi navdih umetnosti zaradi umetnosti, je dejansko posledica verskega sholasticizma, ki prinaša tradicionalno, s konvencijo vzpostavljeno klasifikacijo tipov.«

Kakršnokoli prisotnost naturalizma v indijski umetnosti je zato mogoče razložiti samo kot nenamerno ali slučajno: »Če imamo tu pa tam relief ali sliko, ki razstavljata poteze, povzete iz življenja, se je zgolj slučajno pripetilo, da je umetnik samemu sebi navkljub nekaj prepisal iz narave same; in to zanesljivo ni, z izvirnega vidika, najbolj hvalevreden del njegovega dela.«[28]

Trditev, da je dosegel izvirni vidik indijske umetnosti (*the indigenous point of view*), si Masson-Oursel omogoči z zelo vprašljivo primerjalno metodo: »Najboljša pot vstopa v genija katerekoli velike historične kulture se zdi ta, da se ji približamo istočasno z različnih vidikov.«[29] Protislovje v tej metodologiji zavedanja lastnega mesta v lastni specifični kulturi ter v trditvi, da vidimo druge kulture s transcendentalnega opazovališča, od koder so dostopne pogledu, ni ostalo prikrito francoskemu indologu, saj je nadaljeval: »Čeprav so zapažanja, ki se jim prepustimo, fragmentarna in nekako arbitrarna.«[30]

Z obvozom k *pramani* v »indijsko estetiko« je bilo doseženo izpraznjenje vsakršnega pridiha naturalizma ali empirizma, ki ju predpostavlja *pramana* indijske filozofije. »Pramana filozofov ne more več veljati kot zapopadenje realnosti. Temu pravimo dejanska vednost, toda to nikakor ne označuje znanja, izvedenega iz dejstev.«[31] Zahodna in indijska kultura sta s tega zornega kota razmejeni po črti, ki loči naravo in kulturo. Naturalizem in abstrakcija sta začrtana kot vzajemno izključujoči se območji umetnosti oziroma filozofije Zahoda in ne-Zahoda: »Kaj niso naši podobarji prej na skrit kot odkrit način prinesli v okrasitev katedrale detajle, ki **ne sodijo med** (*poudarila Parul Dave-Mukherji*) tradicionalne prizore, sestavljene iz abstraktnih figur?«[32] Ali pa: »Iz primerjave teh **sprejetih** (*poudarila Parul Dave-Mukherji*) estetskih in filozofskih pomenov besede 'pramana' sledi, da so indijski umetniki in metafiziki soglašali, da pozornosti niso vredni snovni predmeti, ampak bolj ali manj *apriorni* abstraktni tipi, pa naj gre za tipe bivanja ali tipe vednosti.«[33]

Kolikor sta narava ali kultura učinkovali kot postavitev koordinat, ki izražata »usek, ki v temeljih ločuje indijskega in grškega duha,«[34] sta bili preslikani tudi na koordinati teorija-praksa: »Platonski tipi so 'ideje', čeprav zunaj duš, ker je helenistična modrost kontemplacija, teorija. Hindu tipi so dejanja; (...) Lahko so trajna, toda večna ne morejo biti; lahko so pravilna, toda ne morejo biti popolna.«[35]

Zahod se je resnično približal Vzhodu samo v obdobju srednjega veka. Že v naslednjem, renesančnem času se je rešil iz zapora v hiši konvencij in svoje oči uperil v svet, medtem ko je Vzhod ostal pri določbi »naivne in nespremenljive miselnosti« občudovanja plastičnih tipov v svojih umetnostih in povsem praktično usmerjenih tipov mišljenja v svoji filozofiji. »Nič ni bolj nenavadnega za človeka (za indijskega filozofa in umetnika, *op. Parul Dave-Mukherji*) kakor svoje oči uperiti v svet. Vse od renesanse dalje je Zahod častil koncepte. Kljub temu, da je bil pogosto čuten, je Vzhod vse do danes preziral naravo.«[36]

Kanti Chandra Pandey in primerjalna estetika

Medtem ko je Paul Masson-Oursel uporabil primerjalno metodo pri ločitvi Vzhoda in Zahoda kot diametralni nasprotji, jo Kanti Chandra Pandey uporabi, da bi povzdignil sorodnosti, podobnosti in vzporednosti - s predpostavko, da sta tako estetika kot filozofija postali del skupne, univerzalne dediščine.

To predpostavko poudarja Pandeyeva interpretacija posnemanja in njegove prestavitve v sanskrtski izraz - *anukrti*: »... prvo načelo, ki so mu pri svo-

jem delu v častitljivi preteklosti sledili umetniki tako na Zahodu kot na Vzhodu, je bilo posnemanje. Gre za izdelovanje kopije nečesa neposredno zaznavnega v sredstvih kot glina ali kamen. Zanimivo je omeniti, da so besedo 'mimesis' kot grško enakovrednico 'imitation' brez prekinitve eden za drugim uporabljali pisci o estetiki, čeprav je vsak od njih v precejšnji meri spremenil ali prilagodil njen izvirni pomen, natančno tako kot v primeru sanskrtske besede 'anukrti', ki jo je sprva uporabljal Bharata,[37] najzgodnejša avtoriteta v estetiki, kasneje pa so si jo prilastili številni avtorji, čeprav jo je vsak označil s svojim pomenom.«[38]

Kar je *mimesis* v grščini, je *imitation* v angleščini, in to je končno tudi *anukrti* v sanskrtu. Do take prestavitve in terminološke enačbe pridemo na neproblematičen način, ko predpostavljamo, da imajo enako semantično težo in oblikujejo enovit koncept, ki sega čez kulturne meje in zgodovinske položaje.

Zame je prestavljanje *imitation* ali *mimesis* v *anukrti* in obratno velik teoretični problem - problem teorije prevajanja. Vprašanje prevedljivosti teh izrazov je samo po sebi teoretično zanimivo in metodološko pomembno. Vsak prevajalec dela znotraj neke teorije prevajanja, pa če se tega zaveda ali ne. Oglejmo si pobliže teorijo v Pandeyevih prevodih.

Prevod je v bistvu stvar ujemanja zapisanih izjav ali besednih skupin v dveh jezikih, na primer v sanskrtu (*anukrti*) in angleškem/grškem (*imitation/mimesis*), tako da druga serija izjav ali besednih skupin postane »zaresni pomen« prve. Tako teorijo prevajanja izsledimo, če se vrnemo do določene prostorske in disciplinarne formacije v zahodni akademski tradiciji, najbolj pa prevladuje v tradicionalni antropologiji.[39] Videti je ironično, da bi imel indijski učenjak pri interpretaciji besedil, ki pripadajo njegovi »narojeni« tradiciji, opravka z antropologom, ki prevaja ali tolmači tradicije Drugega. A bolj kot za to gre za vprašanje, kakšno diskurzivno mesto zaseda raziskovalec, in za teoretične predpostavke, ki so ponotranjene na specifičnem historičnem vozlišču neke posebne discipline - v tem primeru primerjalne estetike.

Kar se mene tiče, sta oba pristopa primerjalne metode obremenjena z resnimi teoretičnimi problemi. Medtem ko Masson-Ourselova metodologija privede do polariziranja Zahoda in Vzhoda kot vzajemno izključujočih se območij in predpostavlja, da oba posedujeta enkratno bistvo, se pri drugem pristopu, ki ga zagovarja Pandey, zrušijo vse kulturne razlike, kar ostane, pa je ujeto v iskanje vzporednic takim konceptom, ki imajo zelo specifičen pomen v zahodni estetiki, v indijskih besedilih. Produktivneje od pristajanja na

enega od njih je, da najprej historiziramo estetiko kot disciplino v njenem kulturno specifičnem izhodišču na Zahodu in to uporabimo kot hevristični pripomoček za raziskovanje in teoretizacijo *razlike*, ki je lastna indijskemu kontekstu.

Polemika o »naturalizmu« in primerjalna estetika

Ali ni pot iz te dvojnosti v kritični raziskavi problematičnega izraza oziroma koncepta »naturalizem«, ki ga je imel Masson-Oursel za pojav in institucijo, središčno za Zahod in njegovo samorazumevanje? Ali je alternativa le v zanikanju tega stališča z vztrajanjem, da obstaja tudi indijski naturalizem, in sicer prav tako kot indijska teorija posnemanja ali *mimesis*, ki ima enako veljavo in primernost kot njena zahodna vzporednica?

Tu vpleteni teoretični problemi so zelo zapleteni, pa tudi zastavili se niso prvikrat. Okrog leta 1966 je Archie J. Bahm pronicljivo odkril ta zakleti kraj primerjalne estetike, ko je ocenjeval *Orientalno estetiko* Thomasa Munroja.[40]

»Čeprav naslovljena kot *Orientalna estetika*, je ta knjiga dejansko študija iz primerjalne (torej Vzhod-Zahod) estetike (...) ki skuša ovrednotiti orientalno estetiko z zahodnega stališča. Tak poskus je poln nevarnosti, ne glede na to, kdo se ga loteva. Poleg možnosti napačne interpretacije katerekoli od brezštevilnih podrobnosti so pri vsakem, ki se sooči s tem problemom, možne tri splošnejše napake: tiste, ki pripadajo posploševanjem o orientalnih kulturah, tiste, ki pripadajo posploševanjem o zahodni kulturi, in tiste, ki imajo opraviti s primerjavami.«[41]

Kjer se Munrojeva orientalna estetika prebije do definicije in dihotomičnega okvira, ki je podlaga primerjanju med vzhodno in zahodno estetiko, in kjer pride do izraza Bahmov kritični pretres, gre ravno za odsotnost naturalizma: »Ali Munrojev naturalizem primerno reprezentira zahodni naturalizem? Munro se dobro zaveda, da je 'izraz naturalizem zelo dvoumen' (...) Kljub temu sprejemam Munrojev naturalizem kot značilni zahodni naturalizem. V *Orientalni estetiki* nam z definicijo naturalizma ne postreže, lahko pa o njej sklepamo s pomočjo tu in tam posajenih negativnih stališč. Da je proti-spiritualističen, proti-nadnaturalističen in proti-subjektivističen, je že jasno.«[42]

Razmerje med Zahodom in Vzhodom je očitno strukturirano in mapirano na podlagi razlike sebstvo-Drugi. Da je orientalna estetika mesto artikulacije naturalizma kot osrednje poteze v identiteti Zahoda, je poučno; Vzhod naj bi izpadel iz območja naturalizma, ki je označen kot nekaj zahodnega, pa

vendar postane središče (negativnost), okrog katerega si zahodni naturalizem pridobi identiteto.

Čeprav Bahm upravičeno ugovarja esencializaciji, ki je v polariziranem okviru Munrojeve *Orientalne estetike* implicitna, in opozarja na soodvisno naravo tega razmerja med obema poloma, postane »tretja alternativa«, ki jo predlaga Bahm sam kot obliko sinteze, vprašljiva: »Munro se je v svoji analizi tako zelo posvetil razlikovanju, postavljenem pod pogoji spiritualizma ali nadnaturalizma proti naturalizmu, subjektivizma proti empirizmu in racionalizmu (...) da sploh ne pomisli na tretjo alternativo (...) da bi spravil skupaj sintezo, v kateri bi polarno nasprotne značilnosti, kot so enost in mnoštvo, razločnost in nerazločljivost, subjektivnost in objektivnost, delovale kot medsebojno odvisni vidiki, ne pa kot protislovne vrste realnosti.«[43]

Sinteza predpostavlja izbor najboljšega iz različnih tradicij in enostavno sobivanje razlik, nasproti kateremu se postavlja priznanje medsebojne odvisnosti med »protislovnimi vrstami realnosti«. Toda ta predpostavka kaže primerjalno metodo kot globoko vprašljivo, pa naj se jo uporablja v primerjalni estetiki, primerjalni filozofiji ali primerjalni religiji, in to predvsem zaradi »tr-ditev o njeni nevtralnosti in odprtosti, ki ju zastopajo njeni zagovorniki«.[44]

Z vidika postkolonialne ali postmoderne sedanjosti, ko so naturalizem kot koncept radikalno napadali v obliki, v kakršni je bil sprejet v zahodni zgodovini umetnosti, je pomembno, da se ponovno ukvarjamo s to razpravo, in sicer na način rigorozne kritike pojmov, ki so v rabi tako v zahodni kot v vzhodni estetiki. Norman Bryson (oziroma poststrukturalistična zgodovina umetnosti nasploh) je z vso močjo razgradil silno utrjena pojma »posnemanje« in »naturalizem« s tem, da ju je umestil v kulturno specifične znakovne sisteme in dokazoval, da ni neposrednega in neposredovanega dostopa do realnosti.[45]

Primerjalna estetika in konstrukcije »istosti«

Samo toliko, da pokažemo absurdnosti in omejitve sklepov, do katerih je primerjalna metoda privedla svoje pristaše, ki so pridno iskali istovrstnosti in sorodnosti, se zamislimo nad primerjavo med Vitruvijevo razpravo o arhitekturi in zgodnjim indijskim besedilom o arhitekturi - *Manasara*,[46] ki jo je napisal Pandey: »Prvič, *Manasara* se začenja z molitvijo k stvraniku Brahmi. Vitruvij začenja svoje delo z molitvijo k cesarju. Drugič, po Vitruviju 'mora biti arhitekt nadarjen in sposoben pridobivanja vednosti (...) dober pisec,

vešč načrtovalec, izurjen v geometriji in optiki, izvedenec za številke, domač v zgodovini (...)'. V *Manasari* se umetniki delijo na štiri razrede. Skupaj predstavljajo gradbeni ceh, vsak pa je izvedenec v lastnem območju, vendar ima tudi splošno znanje o arhitekturni znanosti kot celoti. Tu so glavni arhitekt (Shtapati), načrtovalec ali oblikovalec (Sutragrahin), slikar (Vardhaki) in tesar (Sutradhara).«[47]

Pri iskanju podobnosti gre Pandey mimo fundamentalne neenakosti ali asimetrije med obema kontekstoma. V rimskem primeru imamo ime avtorja razprave, medtem ko se v drugem primeru o razpravi govori z omenjanjem naslova sanskrtskega besedila.

Onkraj logike binarizma in sinteze

Prav gotovo ne navajam k temu, da bi lahko v razlikah med dvema kulturama našli kaj bolj herojskega od iskanja homologij in da bi zaradi tega morali višje ceniti Masson-Ourselovo metodo kot pa Pandeyevo. Pravzaprav je enako problematično, če v imenu velikih univerzalij Lepote, Estetike in podobnih brišemo razlike, vzpostavljene s kulturnimi posebnostmi katerihkoli dveh tradicij, ali pa če postavljamo nepremagljive omejitve v razlikah med njima. Videti je, da bi bilo bolj plodno, ko bi postavili ti dve alternativi pod vprašaj in ju presegli. Seveda pa ni možno neko preprosto preseganje, pa tudi zaželeno ni, saj tudi transcendenca ni niti neobremenjen koncept niti navadna sinteza.

Dano dejstvo, da med izrazoma, kot sta naturalizem, posnemanje ali *mimesis*, in sanskrtskimi izrazi ni neposrednega ujemanja, je samo po sebi pomemben konceptualni pokazatelj. Jasno, odsotnost besede še ne pomeni, da ne obstaja koncept, ponuja pa značilen ključ za doseganje problematike, ki jo je treba izraziti in razviti.

Preveč redukcionistično bi bilo, ko bi enostavno obtožili Masson-Oursela zaradi zanikanja, da obstajata naturalizem ali zavestno posnemanje vidnega sveta v indijski umetnosti, vendar moramo v tem kljub vsemu videti poskus ene kulture, da bi razumela drugo, v času, ko je bila Indija še vedno britanska kolonija. Drugače povedano, kakšni so bili pogoji proizvajanja vednosti, ki vzpostavljajo Masson-Ourselovo reprezentacijo delitve Vzhod-Zahod? In če smo že pri tem, je tudi Pandeyevo neproblematično sprejemanje izrazov zahodne estetike treba videti na ozadju zgodovine estetike sredi dvajsetega stoletja, ko je primerjalna estetika predstavljala močno zvrst estetike. Danes pa,

v sodobni postkolonialni zdajšnjosti, ne moremo več sprejeti izrabljenih metod ali podmen, ki vzpostavljajo primerjalno metodo. Postavljanje Vzhoda kot ločenega dejstva in iskanje izgubljene preteklosti in izvirnih kriterijev, ki jim dotik Zahoda ni prišel do živega, zato da bi ovrednotili njegove umetniške tradicije, ni alternativa. To bi nas pripeljalo do tega, da bi nacionalistični diskurz nadomestili z domorodnim in končali v metodološki izolaciji in izvenzgodovinskosti. Edini način, da prekinemo dvojno vez polarizacije med Vzhodom in Zahodom je, da:

- kritično historiziramo estetiko kot disciplino, ki je vzniknila na Zahodu, in njeno značilno zahodno izrazje, namesto da jo jemljemo v zakup kot Estetiko - že določen, ahistorični, univerzalistični koncept;
- v dvojni potezi problematiziramo njeno uporabo v ne-zahodnem kontekstu s postavljanjem v ospredje kulturnih razlik in bogatega in zapletenega ozemlja prevedljivosti, a tudi anticipiramo posledice, ki bi jih tovrstno postavljanje pod vprašaj utegnilo imeti znotraj zahodne estetike same.

Opombe

1 Michael Kelly: Origins of Aesthetics: Historical and Conceptual Overview, v: *Encyclopaedia of Aesthetics*, zv. III, Oxford University Press, Oxford 1998, str. 417–427.
2 Eugene W. Kleinbauer: *Modern Perspectives in Western Art History*, University of California, Los Angeles 1971, str. 2.
3 Partha Chatterjee, ur.: *Texts of Power: Emerging Disciplines in Colonial Bengal*, Samya, Kalkuta 1996.
4 Edward W. Said: *Orientalizem: Zahodnjaški pogledi na Orient*, Studia humanitatis, Ljubljana 1996 (izvirnik: Edward W. Said: *Orientalism*, Routledge & Keegan Paul Ltd., New York 1978).
5 Archie J. Bahn: Is a Universal Science of Aesthetics Possible?, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, let. XXXI, 1972, str. 3–7; Bahn se loteva te tematike v obliki vprašanj z odgovori, ki pritrjujejo univerzalni znanosti.
6 Tony Bennet: Really Useless 'Knowledge': A Political Critique of Aesthetics, v: *Conceptualizing Aesthetics: From Plato tu Lyotard*, ur. H. Blocker in Jennifer M. Jeffers, Wadsworth Publishing Company, California 1999, str. 294–301.
7 Kot bo razvidno tudi iz nadaljnjega besedila, je kulturna esencializacija postopek, s katerim prikažemo dano kulturo kot osredotočeno v lastnem, od vseh drugih kultur različnem samobitnem bistvu.
8 Leela Gandhi: Thinking Otherwise, v: *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Oxford University Press, Delhi 1999, str. 27.
9 Terry Eagleton: *Ideology of the Aesthetic*, Mass., Oxford/Cambridge 1990.
10 P. J. Chaudhury: Catharsis in the Light of Indian Aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Supplement to the Oriental Issue*, let. XXIV, št. 1, I. del, jesen 1965, str. 151–163.
11 Paul Masson-Oursel: *Comparative Philosophy*, Pariz 1929 – kot navedeno v: *India and Europe*, 1988.
12 Paul Masson-Oursel: A Comparison between Indian Aesthetics and Philosophy, prev. A. K. Coomaraswamy (iz *Revue des arts asiatiques*), *Rupam*, št. 27/28, 1925, str. 91–94.
13 Kanti Chandra Pandey: *Comparative Aesthetics, Indian Aesthetics & Western Aesthetics*, v dveh delih, The Chowkhamba Sanskrit Series IV, Varanasi 1956.
14 Wilhelm Halbfass: *India and Europe: An Essay in Understanding*, State University of New York, Albany 1988, str. 142.
15 Kanti Chandra Pandey, nav. delo.
16 Prav tam, drugi del, str. xxix.

17 Glede podobnih predpostavk o primerjalni estetiki glej Meter Van Ames: Aesthetic Values in the East and West, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, let. XIX, št. 1, 1960, str. 3–16.
18 Wilhelm Halbfass, nav. delo, str. 142.
19 Paul Masson-Oursel: *Comparative Philosophy*, Pariz 1929 - citirano v: *India and Europe*, 1988.
20 Masson-Oursel je videl v široki uporabi »primerjalne metode« vrhunec »pozitivne metode«; o tem glej Wilhelm Halbfass, nav. delo, str. 142.
21 Tapati Guha Thakurta: *The Making of a New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
22 Starodavni spis o umetnosti v sanskrtu iz tretjega ali četrtega stoletja p. Kr.
23 Paul Masson-Oursel: A Comparison between Indian Aesthetics and Philosophy, prev. A. K. Coomaraswamy (iz *Revue des arts asiatiques*), *Rupam*, št. 27/28, 1925, str. 92.
24 Prav tam.
25 Prav tam.
26 Prav tam.
27 Prav tam.
28 Prav tam.
29 Prav tam, str. 91.
30 Prav tam.
31 Prav tam, str. 92.
32 Prav tam.
33 Prav tam, str. 93.
34 Prav tam.
35 Prav tam.
36 Prav tam, str. 94.
37 Starodavni avtor razprave o dramaturgiji »Natyasastra« iz prvega stoletja p. Kr.
38 Kanti Chandra Pandey, nav. delo, II. del, str. 7.
39 Talal Asad: *Genealogies of Religion: Disciplines and Reasons of Power in Christianity and Islam*, The John Hopkins University Press, Baltimore/London 1993, str. 188.
40 Thomas Munro: *Oriental Aesthetics*, Western Reserve University, Cleveland 1965.
41 Archie J. Bahm: Munro's 'Oriental Aesthetics': A Review, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, let. XXIV, št. 4, 1966, str. 585–586.
42 Prav tam, str. 592.
43 Prav tam, str. 592–593.
44 Wilhelm Halbfass, nav. delo, str. 99.
45 Norman Bryson: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven/London 1983.
46 Razprava o arhitekturi iz 12. stoletja v sanskrtu.
47 Kanti Chandra Pandey, nav. delo, II. del, str. 540.

Literatura

- Asad, Talal: *Genealogies of Religion: Disciplines and Reasons of Power in Christianity and Islam*, The John Hopkins University Press, Baltimore/London 1993.
- Bahn, Archie J.: Is a Universal Science of Aesthetics Possible?, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, let. XXI, 1972, str. 3–7.
- Bennett, Tony: Really Useless 'Knowledge': A Political Critique of Aesthetics, v: *Conceptualizing Aesthetics: From Plato to Lyotard*, ur. H. Blocker in Jennifer M. Jeffers, Wadsworth Publishing Company, California 1999, str. 294–301.
- Bryson, Norman: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven/London 1983.
- Chaudhury, P. J.: Catharsis in the Light of Indian Aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Supplement to the Oriental Issue*, let. XXIV, št. 1, I. del, jesen 1965, str. 151–163.
- Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetics*, Mass., Oxford/Cambridge 1990.
- Gandhi, Leela: Thinking Otherwise, v: *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Oxford University Press, Delhi 1999, str. 27.
- Guha Thakurta, Tapati: *The Making of a New Indian Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Kelly, Michael: Origins of Aesthetics: Historical and Conceptual Overwiev, v: *Encyclopaedia of Aesthetics*, zv. III, Oxford University Press, Oxford 1998, str. 417–427.
- Kleinbauer, Eugene W.: *Modern Perspectives in Western Art History*, University of California, Los Angeles 1971.
- Halbfass, Wilhelm: *India and Europe: An Essay in Understanding*, State University of New York, Albany 1988.
- Masson-Oursel, P.: A Comparison between Indian Aesthetics and Philosophy, prev. A. K. Coomaraswamy (iz *Revue des arts asiatique*), *Rupam*, št. 27/28, 1925, str. 91–94.
- Masson-Oursel, P.: *Comparative Philosophy*, Pariz 1929 (po navedbah v Halbfassovi knjigi).
- Munro, Thomas: *Oriental Aesthetics*, Western Reserve University, Cleveland 1965.
- Pandey, K. C.: *Comparative Aesthetics, Indian Aesthetics & Western Aesthetics*, v dveh delih, The Chowkhamba Sanskrit Series IV, Varanasi 1956.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, Rotuledge & Keegan Paul Ltd., New York 1978. (Prevedeno v slovenščino: *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*, Studia humanitatis, Ljubljana 1996.)
- Sen, Ramendra Kumar: Imagination in Colerdige and Abhinavagupta: A Critical Analysis of Christian and Saiva Standpoints, *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Supplement to the Oriental Issue*, let. XXIV, I. del, jesen 1965, str. 97–107.

Nishitani nas opozarja, da se je z nastankom japonskih tradicij »praznine« in »ničesa« zgodilo nekaj velikega. Namesto da bi obrnili pogled k Teikini, na začetku omenjeni pesmi kot izvoru »literature samotarstva«, »estetike nestanovitnosti« in »filozofije zanikanja«, bi v njej lahko videli rezultat modernega procesa interpretacije, ki je pozval Teiko v dialog z eksistencializmom, fenomenologijo in drugimi filozofskimi tokovi. Šele s tem bi dejansko razumeli velikansko vlogo, ki jo je imela zahodna misel pri nastanku tako imenovanih »japonskih tradicij« - še posebej tista, ki je povezana z nihilizmom, saj je na Japonskem zlasti po rušilnem izteku druge svetovne vojne sprožila diskurze o potrebi preseganja nihilizma.

Michael F. Marra

* Dr. Michael F. Marra je profesor na University of California v Los Angelesu.

Michael F. Marra*

Estetika tradicije: narediti preteklost prisotno

Začel bom z znamenito pesmijo, ki jo je leta 1186 napisal Fujiwara Teika (1162–1241), eden najvidnejših japonskih pesnikov:

Miwataseba	Zazrt v daljavo,
Hana mo momoji mo	ne vidim češnjevih cvetov
Nakarikeri	ne škrlatnih listov.
Ura no tomaya no	S trstičjem krita koča ob obali
Aki no yugure	na jesenski večer.[1]

Ugotoviti, kako so to pesem interpretirali v času njenega nastanka, ni lahka naloga. Vsekakor pa vemo, da je Teikini sodobniki niso sprejeli niti malo ugodno. Kot je Teika sam ugotovil v svoji pesniški zbirki *Shûi Guso*, so kritiki takrat napadli njegove izdelke kot nesmiselne: »V obdobjih Bunji in Kenkyû (1185–1198) so me na vseh družbenih ravneh kritizirali, da pišem kapriciozno in nesmiselno zen poezijo. Resno sem razmišljal, da bi opustil sestavljanje *waka*.«[2]

Teiko so kritizirali zaradi izoblikovanja sloga, ki je bil pesniški prevod paradoksnih stališč, kakršna so bila tedaj v modi med menihi sekte zen. Kritiki so podcenjujoče pravili Teikini poeziji »Darumauta« ali »pesmi Bodidarme«, ki je tedaj veljal za ustanovitelja Ch'an (tj. zen v japonščini) budizma. Kritičnost se je nanašala na slogovne zadeve, zlasti na tehnični jezik poetike. Teikine domnevne nejasnosti, ki so jih kritiki pripisali paradoksni strukturi zen dialoga (*kôan*), so nastale iz svojevrstne rabe tako imenovanega »*yugen* sloga« (sloga poglobljenosti, *yûgen-tai*). V taoizmu in budizmu so ta izraz uporabljali, da bi označili versko globino, ki jo um zapopade le s težavo; sproža jo prisotnost nečesa komajda zaznavnega. V Ch'an budizmu je *yûgen* postal izraz za »globino v ne-bivajočem« (kitajsko *wu*, japonsko *mu*).[3] Teika je vešče

ubesedil to ne-bivajoče s poudarjanjem odsotnih znakov letnega časa: češnjevih cvetov in javorjevih listov.

Teikin sodobnik Kamo no Chômei (1153-1216) je ugotovil težavnost v opisovanju *yûgen* sloga, tako da se je zatekel k nizanju zanikanj, kar je prejkone značilno mesto za opredelitev tega sloga v trinajstem stoletju. V spisu o poetiki *Mumyôshô* (*Nenaslovljena razprava*, 1209-1210) je takole pojasnil ta izraz: »Ker ga še sam dobro ne razumem, se mi zadovoljiv opis izmika, toda če vzamem v obzir poglede takih, ki so se poglobili v območje samega *yûgen*, so važni prizvoki (*yojô*), ki niso izraženi v besedah, in vzdušje, ki se ne razkrije v pesemski obliki. Kadar vsebina sloni na trdni osnovi in kadar se izražanje odlikuje po obilju lepote, pridejo druge vrline same po sebi. Na jesenski večer, na primer, ni barv na nebu niti zvoka; kljub temu, da za ta pojav ne moremo navesti določenega razloga, nas gane do solz. Oseba, ki ji manjka občutljivosti, ob takem prizoru ne bo občutila ničesar omembe vrednega, saj občuduje samo češnjeve cvetove (*hana*) in škrlatno jesensko listje (*momiji*), ki se jih da videti na lastne oči.«[4]

Chômei je ta komentar vključil v poglavje, v katerem razpravlja o sporu med starimi in novimi pesniškimi slogi. Po njegovem mnenju je *yûgen* slog, ki naj bi prinesel spremembo v kakovosti pesništva v času, ko je pesništvo tako v izrazu kot po vsebini zašlo v slepo ulico. Ponovljivost stihov, podob in asociacij med besedami je postala tako utesnjujoča, da so pesniki čutili potrebo po vrnitvi k starim pesmim, ki naj bi pomagale ustvariti nove, izvirne stihe. Chômei poudarja ovire pri uveljavljanju novega *yûgen* sloga pri pesnjenju, ker zahteva nekoga, ki je že izmojstril pesniške postopke in vstopil v območje pesnjenja. V drugih primerih, nadaljuje Chômei, bo učinek vulgaren, tako kot pri ženski iz nižjih slojev, ki se liči, ne da bi poznala pravila in mero. Preprosto ponavljanje »izvirnih« stihov v *yûgen* slogu vodi k nesmislu (*mushin shochaku*, dobesedno »brez prostora, kamor bi šlo srce«) in sestavljanju, kot jim pravi Chômei, »Bodidarminih pesmi« (*Daruma*) - antiteze *yûgen* sloga.

Teika je razvil postopek zlaganja pesmi, zasnovan na slogovnem nagnjenju k učinkovanju negacije (ni češnjevih cvetov), torej na možnosti, da se ujamemo v moment negativnega. To je v nasprotju z zgodnejšimi slogi, ki so negativno obliko uporabljali v zvezi s pogojniki, da bi izrazili prazno upanje, nekaj, kar je izven dosega, a je narejeno kot bodrilo za srčne pretrese (ob pogledu na preprogo češnjevih cvetov). Slednje najdemo na primer v tri stoletja mlajši pesmi:

Yo non naka ni	O, ko bi v tem svetu
Taete sakura no	vsaj ne bilo takih stvari,
Nakariseba	kot so češnjevi cvetovi -
Haru no kokoro wa	potem bi morebiti spomladi
Nodokekaramashi	naša srca bila mirna.[5]

Prav taki pogojniki, ki prosijo naravo, naj zaustavi svoj tok, se povezujejo z javorjevimi listi v naslednji pesmi, napisani nekaj desetletij po zgoraj navedeni. Tu je logika pesmi obrnjena: pesnik si želi, da bi javorjevi listi ostali, ne izginili. Slog pa ostaja enak:

Ogura yama	Vi, jesenski listi
Mine no momijiba	na pobočjih Ogure -
Kokoro araba	če imate srce,
Ima hitotabi no	tokrat nehajte padati
Miyuki matanan	do cesarjevega obiska.[6]

Teika v svoji pesmi ni zgolj opustil znakov letnih časov, temveč postane ta odsotnost pesniška tema, iz katere se rodi nova zaznava stvarnosti in vznikne nenavaden retorični topos: tihotnost ponižnih bivališč ob mraku kot značilna podoba jeseni.

Podčrtal bi pozornost, ki so jo Teikini sodobniki izkazovali retoričnim sestavinam pesnjenja, saj je večji del pesniških razprav (*karon*) in sodb o pesniških merjenjih (*uta-awase*) osredotočen na lastnosti besedišča, na izrazne veščine in druge vrste retoričnih sredstev za izoblikovanje pesniške govorice. Z redkimi izjemami, ki pojasnjujejo pesništvo po njegovem religioznem pomenu, predvsem v odlomkih budistične misli,[7] se srednjeveški pesniki komajda zapletajo v razpravljanje o širših vprašanjih, ki bi pojasnjevala njihovo retorično izbiro na način, ki bi mu danes rekli »estetski diskurz«. Tudi kadar bi se zdelo, da se je pesnik zavzeto lotil opisovanja budističnih pogledov na svet, v večini primerov samo zvede zapletena doktrinarna mesta na retorične topose. Razpravljanje, ki ga je o pesništvu prispeval Teikin oče Fujiwara Shunzei (1114-1204) v luči nauka, ki ga podaja *Mo-ho chih-kuan* (Velika koncentracija in vpogled) v svojem spisu *Korai Fûteishô* (*Eseji o starem in modernem slogu*, 1197), je na primer oživitev starega retoričnega mesta z osredotočenjem na izziv, ki so ga zastavili budistični menihi pesništvu s svojo kritiko vsakdanjega jezika, torej takega, ki ni bil neposredno podrejen religioznim zahtevam. Shunzei - z vrsto znamenitih pesnikov kot predhodnikov in na-

slednikov - je iskal zdravila za meniško grožnjo pesništvu tako, da je ustvaril retoriko »pesniške poti« (*kadô*), izdelane po zgledu in vzporedne »budistični poti« (*butsudô*). To mesto je postalo neke vrste izganjanje hudiča, magična formula, ki so ji morali slediti vsi pesniki, da bi razgnali možne slabe posledice nepravilne rabe besed - rabe, ki bi bila odmaknjena od religiozne prakse, ki je bila neposredno povezana s hvalnico Budi. Dejanska skrb pesnikov je bila predvsem poietična - kot usmeritev k nastanku in izdelavi pesniškega jezika, ki bi deloval drugače od drugih tipov jezika.

Ko pa, po drugi plati, pogledamo moderne interpretacije Teikine pesmi pri japonskih proučevalcih japonske srednjeveške književnosti, se ne moremo izogniti osuplosti: v prid privrženosti domnevnemu »estetskemu diskurzu«, ki je prišla na dan vsaj šest stoletij kasneje, kot je nastala pesem, je izginil prej prevladujoči poudarek na retoriki. Če pa govorimo zgodovinsko, so »estetski diskurzi« postali teoretski sklopi šele v dvajsetem stoletju, ne prej kot v dvajsetih letih. Zdi se, da obstaja enodušno soglasje med vodilnimi proučevalci japonske književnosti, da Teikina pesem prinaša več, kot ji je bilo namenjeno ob rojstvu. Ta »več« je dejansko proizvod ustvarjanja in razvoja na Japonskem, ki se je na področju estetike začel v poznih sedemdesetih letih devetnajstega stoletja in je imel izjemen vpliv na nastanek vsega, kar ima danes na Japonskem oznako »tradicija«. Teikino pesem so začeli brati v luči spleta estetskih diskurzov, ki so njegove besede - te so izvirno prihajale s področja poetike in so bile povezane s pesniškimi slogi - spreobrnili v lokalne izraze estetskih izkušenj. *Yûgen* slog, eden mnogih, med katerimi je pesnik lahko izbiral, da bi dal pesmi privzdignjeni, melanholični ali komični ton, je postal »estetika *yûgen*«, medtem ko je bil zapleteni svet izkustva, zaznave in občevanja postavljen v razmerje z nizom drugih estetskih diskurzov, kot so estetike *mono no aware* (patos stvari), *yojô* (prizvoki), *sabi* (osamelost), *wabi* (tiha eleganca), *mujô* (nestanovitnost) in druge.

Po tem, ko si ogledamo Teikino pesem, opazimo, da estetski vidik povezuje vse urednike najpomembnejše antologije *Shin Kokin Waka Shû*, kamor je bila pesem izbrana leta 1205. Hisamatsu Sen'ichi (1894-1076), ki je antologijo pripravil za založbo Iwanami (prva serija), razlaga iz pesmi povzeto občutje pesmi tako, da odsotnost znakov lepote (češnjevi cvetovi in javorjevi listi), ki so jih zamenjala s trstičjem krita ponižna ribiška bivališča, na zanimiv način razodeva pesnikov okus za patos stvari (*mono no aware*).[8] Tu smo soočeni z nizom pogledov, ki bi Teiko zmedli ali morda zabavali, ko bi imel priložnost slediti Hisamatsujevi hermenevtiki: razpoloženje, lepota, okus in ideja patosa stvari so predstavljeni kot estetske kategorije. Teika bi v najslabšem

primeru potreboval kratki tečaj iz genealogije *Stimmunga*, iz zahodnih razprav o pojmu okusa, iz idej kantovske razsodne moči in aristotelske katarze, pa tudi iz sistematizacije japonskih estetskih kategorij (*biteki hanchû*) Ônishija Yosinorija.

V podobni smeri Kubota Utsubo (1877–1967) pojasnjuje Teikino pesem kot paradoks: kljub žalosti, ki jo prinašata odsotnost pojavov, značilnih za letni čas (češnjevi cvetovi spomladi in javorjevi listi jeseni), in prisotnost preproste, bridke, ganljive arhitekture (s trstjem krite strehe ubogih delavcev), pesnik poje »veselje« ali »radost« (*yorokobi*) ob takem pogledu. Kubota pride do takega sklepa z navezavo na antitetično tehniko kontrastiranja, ki jo je uporabil pesnik: ker češnjevi cvetovi in javorjevi listi povzročajo pri opazovalcu radost, se taka radost nakazuje z nanašanjem na povzročitelje ugodja *in absentia* (ugodje v odsotnosti). Kubota temu pravi »prizvoki« (*yojô*). Odtod preide k nadaljnji razlagi pesmi z izrazjem, ki je lastno japonski estetiki. Dejstvo, da pesnik najde v tišini jesenskega večera z ribiško vasico v ozadju razlog za večjo vzradoščenost (*yorokobashi*) kot ob pogledu na češnjeve cvetove in javorjeve liste, kaže na napredovanje estetskih občutkov: od šarma (*en*) k patosu (*aware*) in od patosa k elegantni preprostosti, osamelosti (*sabi*).[9] Teika bi lahko razumel komentar Kubota Utsube, ko bi ga podučili o pojmu »estetskega užitka«, ki ga je sam brez dvoma dojemal drugače.

Kubota Jun (roj. 1933) dodaja v svojem komentarju Teikine pesmi še en estetski izraz. Trdi, da ta pesem »simbolizira duha *wabi*-čaja (*wabicha*) v čajni ceremoniji«. Kubota dodaja k osamelosti tiho eleganco.[10] Največji problem pri tej interpretaciji pa je dejstvo, da je ritual čajne ceremonije nastal kasneje kot Teikina pesem.

Pojem prizvokov prevzema tudi komentar, dodan k pesmi v novi Iwanamini izdaji japonskih klasikov, ki so jo natisnili pred kratkim in v kateri beremo, da »zanikanje '*nakarikeri*' (tj. 'niso') ne izbriše podobe češnjevih cvetov in javorjevih listov.« V bralčevem duhu se ohranijo kot »po-podobe osamelosti« (*sabireta*). Spet prideta na pomoč estetska pojma *yojô* in *sabi*, obenem s sugestijo, da Teikina raba negacije ne razgrajuje predmeta opazovanja, ampak proizvede pozitivno podobo, tako da bivanje (*yû*) izhaja iz ne-bivanja (*mu*).[11]

Ta oznaka nas vodi k zapleteni filozofiji »ničesa« (*mu*), ki so jo v zgodnjem dvajsetem stoletju razvili Nishida Kitarô (1870–1945) in njegovi somišljeniki iz šole Kyoto. Večina razpravljanj o naravi budističnega *mu* dolguje svoj izvor Nishidi, ki je utemeljil prepričanje, da je zavzetost za »bivanje«, kot jo kažejo antični grški filozofi, na vzporeden način prisotna na Japonskem v budistični zavzetosti za »ne-bivanje« (*mu*), »izpraznjenost« in »praznino«.

Če povzamemo hermenevtične strategije, ki so jim sledili v preteklosti in sedanjosti, da bi pojasnili Teikine stihe, lahko rečemo, da so v preteklosti odkrili v pesmi retoriko, ki je bralce spominjala na paradoksno logiko razvijajoče se budistične šole. Ta si je prizadevala za priznanje v času, ko izobraženci v prestolnici niso bili posebej naklonjeni bizarnostim mojstrov zena. Danes pa se pri govorjenju o pesmi neprestano uporablja terminologija iz estetskega slovarja, hkrati pa se lokalne estetske kategorije utemeljujejo v budistični logiki negacije, na kateri je zgrajena filozofija »ničesa« iz japonskega dvajsetega stoletja.

Ko pogledamo na odzive razlagalcev dvajsetega stoletja na Teikino pesem, ugotovimo, da so sestav Teikinega dramatičnega diskurza prilagodili svojim estetskim in filozofskim potrebam. Ne smemo pozabiti, da je bilo uvajanje Japonske v območje estetike sočasno s predstavitvijo Japonske kot estetskega proizvoda Zahodu. Medtem ko se je Japonska morala boriti, da bi si kot ekonomska in industrijska sila pridobila priznanje Zahoda, je brez težav profitirala s svojo eksotiko in tujostjo, saj je na evropskem trgu kulturnih izdelkov vladalo razvneto povpraševanje po vsem, kar bi lahko vsaj bežno ustrezalo potrebi po »japonskem okusu« (japonizem). Japonska se je s svojo ponudbo zahodnemu poželenju po »skrivnostih« pred kratkim »odkrite« dežele, kar je to poželenje tudi potrebovalo, napadalno usmerila k prikazovanju same sebe kot zakladnice azijske kulture in lepote ter zadovoljevala potrebe svojih zahodnih strank. V nekaj letih po tem, ko se je odprla Zahodu, se je bila zmožna predstaviti kot »muzej azijske civilizacije«, če uporabimo dobro znani moto iz *Idealov Vzhoda*[12] Okakure Tenshina: na Japonskem je preživela sled indijske in kitajske preteklosti, ki je izginila v deželah izvora. Japonska ni samo prepričala sveta z ohranitvijo budizma ali konfucijanskega ritualnega sveta, ampak ju je še izpopolnila s tem, da jima je dodala estetsko razsežnost, potrebo po lepoti, ki je po Okakurinem mnenju zastopana v tradiciji japonskega slikarstva (*Nihonga*), kot jo je sam pomagal skonstruirati.[13]

Zato je danes težko pristopiti k Teikini pesmi, ne da bi ji pripisovali estetski diskurz, ki vzpostavlja razmerje med enim od temeljnih prepričanj budizma, tj. nestalnostjo/nestanovitnostjo (*mujô*), in pojmoma umetnosti (*geijutsu*) in umetniške »lepote« (*bi*). Estetsko izrazoslovje in uokvirjenje znanja, ki ga je to izrazoslovje ustvarilo, sta z moderno subjektivnostjo notranje tako povezana, da je zelo težko gledati na preteklost, ne da bi govorili jezika estetike. To se nam razodene, na primer, pri dokazovanju, ki je med učenjaki zelo razširjeno, da je bilo v klasični dobi (obdobji Nara in Heian) razmerje med osebo in njenim spreminjajočim se naravnim okoljem v bistvu estetsko raz-

merje v etimološkem pomenu *aisthesis*, kot »občutek za zunanjo realnost«. Karaki Junzô (1904–1980), vodilni strokovnjak za japonsko književnost in intelektualno zgodovino, na primer začenja svojo knjigo o nestanovitnosti tako, da genealogijo koncepta pripiše »občutku za nestanovitnost« (*mujô-kan*, kjer je *kan* označen s pomenom »čutenja«), ki je značilen za odziv prebivalcev heianskega dvora, zlasti žensk. Tak občutek je v njihovo življenje vnesla tesnoba spremembe (spreminjanje razmerij, spremembe političnih in družinskih okoliščin itd.). Po Karakiju se je soočenje med temi subjekti z »ničesom« eksistence (smrtjo in spremembo) začelo kot enostavna zaznava, občutek, ki ga niso teoretizirali vse do trinajstega stoletja, ko je menih po imenu Dôgen (1200–1253) prestavil »občutek nestanovitnosti« v filozofijo kot »pogled na nestanovitnost« (*mujô-kan*, kjer je *kan* označen s pomenom »videnja«, »kontemplacije«, »pogleda«, lahko pa bi dodali tudi »pogled-nasvet«).[14]

Trditev, da gre za čustveni odziv na nestanovitnost, ki reducira zaznavo spremembe na vzklik osuplosti (*eitanteki*) med ljudmi obdobja Heian, ponavlja tudi Kobayashi Tomoaki (roj. 1911) v knjigi *Mujôkan no Bungaku* (*Književnost občutka nestanovitnosti*).[15] Kobayashi dokazuje, da se je pojem nestanovitnosti povezal z estetskimi sestavinami književnega dela, predvsem s pojmom »lepote«, ker je književnost nosilka izraza za tisto, kar ljudje čutijo ob soočenju s spremembami. Ta trditev odmeva pri Karakiju Yunzu, ki je kasneje svoji razlagi genealogije »nestanovitnosti« dodal razširjeni pomen estetike kot »diskurza o lepoti« z utemeljitvijo, da je bil »občutek nestanovitnosti« dejansko »občutek za lepoto nestanovitnosti« (*mujôbi-kan*). Veščina, s katero so izražena avtorjeva čustva o spremembah, pravzaprav posredujejo pri prehodu od pojma nestanovitnosti k ideji lepote, kot jo prinaša umetnost.

Zgodovinarji japonske književnosti so pretvorili estetske kategorije, ki se nanašajo na spreminjanje, nestanovitnost in »ničes« v književno zvrst, v dvajsetem stoletju znano kot »književnost ločenosti od sveta« (*inja no bungaku*). Ta zvrst je povezala razvezane niti »ločenosti« (*ridatsu*), »pogleda« (*me*), »narave« (*shizen*), »bivanjske otožnosti« (*sonzai no kanashimi*) in »umetnosti ločenosti od sveta« (*injakei geijutsu*) v enoten vzorec, ki je sintetiziral šest stoletij književne zgodovine.[16] Strokovnjaki, kakršen je tudi Ishida Yoshisada (roj. 1890), so v to kategorijo spravili skupaj pisatelje in pesnike, ki so v svojih delih poudarjali paradoksno željo opustiti posvetna poželenja in postati samotarji. Ljubezen do narave in moči opazovanja jih je vodila k izoblikovanju literarnega diskurza, ki je hvalil vrednote ločenosti od posvetnih vezi, grožnjo spremembe in nestanovitnosti pa so premestili v tolažilno stabilnost književ-

nega proizvoda. Zgodovinske podrobnosti so bile postavljene v oklepaj in reducirane na skupno ljubezen do odmaknjenega življenjskega sloga, pol meniškega, pol posvetnega (*inton*), ki je odlikoval najrazličnejše in po kontekstu vzajemno protislovne literarne akterje, kot so Saigyô (1118–1190), Kamo no Chômei (1153–1216), Yoshida Kenkô (okrog 1280–1352), mojstre poezije z rimo (*renga*) in kakršni so bili Kyûsei (morda 1282–1376), Shinkei (1403–1475) in Sôgi (1421–1502) ter mojster Haikai Basha (1644–1694). Tako je nastal zmoten vtis, da je od dvanajstega do sedemnajstega stoletja obstajala v predmoderni Japonski »estetika in tradicija odmaknjenosti«, neka književnost, ki je pela o lepoti negativnega – vtis, ki je dobro viden pri zgoraj omenjenih komentatorjih Teikine pesmi. Izraz *»inja bungaku«* in diskurz, ki ga obkroža, je pravzaprav ustvaril folklorist Orikuchi Shinobu (1887–1953) leta 1927 v članku »Od književnosti dvorjank h književnosti odmaknjenosti« (»Nyôbo Bungaku kara Inja Bungaku e«).[17] Naziv »književnost odmaknjenosti« se ne pojavlja v nobeni zgodovini japonske književnosti pred natisom Orikuchijevega članka, čeprav od tedaj naprej niti ena zgodovina japonske književnosti ni brez obsežnega poglavja o njej.

Zgodovinarji književnosti so se lotili teme nestanovitnosti z vidika folklore in književnih zvrsti, književni kritiki in filozofi pa so ponudili po izvoru bolj filozofske razlage koncepta. Književni kritik Kobayashi Hideo (1902–1983) je, denimo, poskusil brati razmerje med nestanovitnostjo in umetnostjo na eksistencialen način v eseju *Mujô to Iu Koto* (*O nestanovitnosti*).[18] Kobayashi tolmači japonsko ukvarjanje z nestanovitnostjo kot izid iskanja stanovitnosti v življenju, ki ga označujeta sprememba in kontingentnost. To iskanje stremi, da bi se dvignilo nad nemirom *mujô* tako, da ga poskusi zdržati. Kobayashi pravi, da se da ideal stanovitnosti – nemožna zmaga nad smrtjo – najti le sredi nestanovitnosti same. Umetnost, ki se oblikuje z ustvarjanjem podobe praznine, najdene v shranjenih čustvih, bi ustrezala taki stanovitnosti. Umetnost vznikne iz mesta brezobličnosti in vzcveti sredi umrljive zgodovine kot cvet (*hana*), ki ga je srednjeveški dramatik Zeami (okrog 1364–1443) uporabil, da bi ponazoril mojstrstvo tehnike pri vlogi *Nô* igralca.[19] Da se razcvetita v svetu nestanovitnosti, imata lepota in realnost cvetlice trajnost in nespremenljivo formo; pa vendar se te forme ne da ločiti od mesta, iz katerega izvira – iz nestanovitnosti. Kobayashi pravi, da se večnost pojavlja v človeškem svetu v »cvetlici«, najobčutljivejši in najšibkejši stvari na vsem svetu. Realnost pridobi posebno moč s tem, da se predstavlja v nečem najbolj ranljivem. Ta resnica nam zapušča nauk, da je nestanovitnost forma, ki si jo privzame večnost, da bi se nam prikazala. Večnost, ki je ne moremo niti videti

z lastnimi očmi niti se je ne moremo dotakniti, se torej pojavlja na način nestanovitnosti. Človeška končnost in bolečina sta v dejstvu, da na tem svetu večnost nastopa kot nestanovitnost. S tem je pojasnjeno, zakaj je nestanovitnost povezana z lepoto. Ker se je ne da razpoznati neposredno, se večnost kaže človeštvu v obliki lepote, ki pripada območju nestanovitnosti. Umetnost zagotavlja, da praznino izpolni podoba oziroma forma.

Polje estetike posreduje tudi pri izoblikovanju pojmov končnosti in večnosti v razpravah, ki so jih temu vprašanju posvetili člani kyotske filozofske šole. Ko se je posvetil vprašanjem zahodnega nihilizma in njegovega preseganja, je vodilni član šole Nishitani Keiji (1900–1990) razvil celotno metafiziko *aisthesis*, začenši s kitajsko pismenko, ki označuje »nebo« (japonsko *sora*). Isti znak je v preteklosti označeval »praznino« (japonsko *kû*). Pesniška raba te pismenke je tako naredila iz neba priljubljeno metaforo, ki je označevala pojem praznine. Znameniti primer najdemo v Siagyôjevem pesništvu, ki so ga kanonizirali kot enega od tistih, ki prednjačijo v književnosti odmaknjenosti:

Yami harete	Duh je nebo,
Kokoro no sora ni	izpraznjeno od vsega mračnega,
Sumu tsuki wa	njegova luna pa,
Nishi no yamabe ya	jasna in popolna, se giblje
Chikaku naruran	bližje zahodnim goram.[20]

V eseju z naslovom *Kû to Soku* (*Praznina in istost*) poimenuje Nishitani pogled na modro nebo – nekaj neskončnega, kar je vidno z golim očesom – za »metafizično občutje« (*keijijôteki kankaku*).[21] Nishitani vzpostavlja neposredno zvezo med »nebom« (*sora*), ki je očesu vidno, in nevidnim »naukom praznine« (*kû no oshie*). Poudaril je dejstvo, da je podoba (*Bild, keishô*) neba več kot zgolj preprosta metafora, ki bi kazala na praznino. Stopnja povezave med konkretnim nebom in nevidnim konceptom je večja, kot jo zahtevajo metafore. Dejansko vidno nebo, ki mu rečemo »podoba«, nima nikakršne forme (*katachi naki mono*), in mu potemtakem, če govorimo natančno, ne moremo reči »podoba«. Nishitani lahko odtod dokazuje, da je konkretni, vidni pojav (nebo) pravzaprav brez forme. Od te točke dalje razmerje med vidnim in nevidnim postaja manj jasno. Če sledimo Nishitaniju, je nebo, ki ga vidimo z lastnimi očmi, dejansko nekaj neskončnega, neomejeni svet, ki se ga z očesom ne da uzreti. Nebo je »praznina« (*kû*).[22]

S spuščanjem na zemljo nebo zemljo prežema in vzdržuje nevidno atmosfero, ki obkroža človeka. Na dnu srca se odpira tudi človeku, ki se čustve-

no odzove tej atmosferi. Temu odpiranju Nishitani pravi »brezoblično mesto na dnu srca, ki prihaja v postajanje tako, da privzema različne oblike«. Česa takega se ne da videti s prostim očesom; le oko srca to ugleda. Nebo, ki se odpira na dnu srca, prihaja v pogled znotraj »vednosti« (*shiru*), sredi delovanja srca, ki je narejeno predvsem iz občutkov (*kankaku*), intelekta (*chisei*) in volje (*ishi*). Vednost je jasen in brezobličen prostor v srcu, najgloblje bistvo srca. Zato je »vedeti« lahko »nebo v srcu«. Z občutkom postanemo eno s predmeti in neposredno živimo/izkusimo predmete. Občutja pa so prav tako obdarjena z vednostjo. Še več, najizvirnejša oblika vednosti so čuti/občutja (*kankaku*). »Nebo« je prostor našega skupnega življenja s predmeti v občutkih. Vednost z občutki (ali vednost, obsedena od občutij) se razvija. Ko so nam predmeti jasni in se pretvorijo v podobe, se pojavi jasno nebo na dnu našega srca. Različne podobe in oblike se iz našega srca razvijejo tako, da pri tem posreduje zmožnost oblikovanja konceptov ali imaginacija (*kôsôryoku*). Tedaj pričnо beli oblaki popotovati po nebu. Ko se podobe razvijejo z dna brezobličnega srca po zaslugi imaginacije, se rodi umetnost (*geijutsu*). Religija naredi podobe, ki so se v tem procesu razvile, prosojne in omogoča ljudem, da vidijo brezoblično modro nebo.

Praznina torej ni neko mesto izven same nestanovitnosti, ki bi jo presegalo; predstavlja začetek poti, ki gre prek nestanovitnosti iz same nestanovitnosti. Preseči nestanovitnost pomeni zapustiti jo. Toda težava je v vprašanju, ali lahko najdemo mesto izven nestanovitnosti, od koder bi jo lahko presegli? Glavna značilnost mišljenja praznine je, da praznina ni neki od nestanovitnosti različen svet, ampak nestanovitnost sama. Praznina je trajnost sredi nestanovitnosti; predstavlja mesto, kjer se dogajajo transformacije nestanovitnosti. Praznina ni druga obala reke nestanovitnosti; predstavlja preseganje/transcendenco netrajnosti istega brega iste reke. Transformacije, ki se dogajajo v praznini, niso proizvodi posredovanj, ampak predstavljajo »enakosti/istosti« (*soku*), podobno kot v primeru, ko izrečemo »smrt-taka-kot-življenje« (*shi-soku-sei*) ali »hrepenenje-tako-kot-razsvetlitev« (*bonnô-soku-bodai*) ali »nestanovitnost-taka-kot-Budina-narava« (*mujô-soku-busshô*).

Nishitani Keiji je podobno utemeljevanje ponudil v delih *Shûkyô to wa Nani ka* (*Kaj je religija?*) in *Zen no Tachiba* (*Stališče zena*). Tu je dokazoval, da praznina in ne-bivajoče nista predmeta, ki bi se ju dalo opazovati. Če zavzamemo do njiju tako upredmetujoč odnos, dejansko izgineta. Praznina ima obliko, ki se je drugim ne da pokazati. Je absolutni breg sredi nestanovitnosti in temu svetu odpira transcendenco. Slednja pa ni tisto, kar ponuja njen religiozni pomen - ni neka trajnost, zoperstavljena minljivosti, ni nesmrtnost

ali duh kot nasprotje smrti, tako kot v zahodni metafiziki ali drugih sistemih religije, ki postavljajo Boga na konec. Praznina nima deleža pri strukturi, v kateri je nižje bitje, obsojeno na smrt in izginotje, postavljeno v odnos do višjega Bitja, ki je trajno, večno in nespremenljivo. Absolutna praznina (*zettai kû*) pripada »stvarem, kot so« (*ari no mama*). Stvari niso metafore absolutnega, ampak so absolutizacije samih sebe. Nishitani pravi budističnim »metaforam« zena »poslednja bistva brez posebne kakovosti« (*enjô jissei*; v sanskrtu *parispanna-svabhâva*). Te »metafore« naredijo relativnost tistega, kar je stalno, in tistega, kar je večno, za absolutno. Transcendenca, na katero naletimo pri praznini, je bistvena za razrešitev tesnobe nihilizma in nesmiselnosti, saj ni poti, ki bi lahko oboje presegla tako, da bi vodila po poti mimo tesnobe. Tesnoba nihilizma in nesmiselnosti je že vstopila v pričujočnost trajnega (Bog, človek), ki mu je bila sprva zaupana vloga prekoračenja nestanovitnosti. To resnico potrjuje nesposobnost z naravoslovjem povezanih tehnologij, da bi prišle do živega takim tesnobam. Sodobni nihilizem je dosegel in preplavil pojme trajnosti, kakršna sta Bog ali napredek. Nishitani meni, da je praznina (*kû*) pokazatelj poti preseganja nihilizma iz njega samega. To so možnosti za filozofijo praznine v moderni dobi.

Nishitani nas opozarja, da se je z nastankom japonskih tradicij »praznine« in »ničesa« zgodilo nekaj velikega. Namesto da bi obrnili pogled k Teikini, na začetku omenjeni pesmi kot izvoru »literature samotarstva«, »estetike nestanovitnosti« in »filozofije zanikanja«, bi v njej lahko videli rezultat modernega procesa interpretacije, ki je pozval Teiko v dialog z eksistencializmom, fenomenologijo in drugimi filozofskimi tokovi. Šele s tem bi dejansko razumeli velikansko vlogo, ki jo je imela zahodna misel pri nastanku tako imenovanih »japonskih tradicij« - še posebej tista, ki je povezana z nihilizmom, saj je na Japonskem zlasti po rušilnem izteku druge svetovne vojne sprožila diskurze o potrebi preseganja nihilizma.

Leta 1949 je Nishitani napisal priljubljeno knjigo o tej temi *Nihirizumu* (*Nihilizem*), ki predstavlja spomenik ideji, da »japonskih tradicij« ne bi bilo brez vpliva modernosti (Zahoda) na Japonsko od druge polovice devetnajstega stoletja dalje. Japonsko soočenje z Drugim (Zahodom) je spodbudilo japonske mislece, da so pretehtali pojem sebstva - prav to je vodilo k nastanku nizov tradicij. Tako imenovana »tradicija praznine« je bolj kot nadaljevanje domnevnega diskurza na teme, povezane z budistično mislijo, odziv na dušečo stvarnost, ki jo je filozofija nihilizma upodobila tako silovito. Nishitanijev hermenevtični odziv na eksistencialni nihilizem osvetljuje dialoško naravo japonskih tradicij, ki so se pojavile zaradi skrbi za prihodnost, ne pa za prete-

klost, kar je razvidno tudi iz Nishitanijevega pretehtavanja pomena nihilizma za Japonsko:

»Ustvarjalni nihilizem Stirnerja, Nietzscheja, Heideggerja in drugih je bil poskus, da bi presegli nihilizem obupa. Ti poskusi, ki so segli različno globoko, so bili napori (po Nietzschejevih besedah), 'da bi presegli nihilizem s sredstvi nihilizma'. Tradicija orientalne kulture nasploh, posebej pa budistična stališča o 'praznini', 'ničesu' in 'drugem', postanejo v tem kontekstu nov problem. Tu se nahajata naša usmeritev k bodočnosti - westernizaciji - in naša hkratna usmeritev k preteklosti - ponovna vzpostavitev stika s tradicijo. Gre za to, da znova odkrijemo ustvarjalnost, ki posreduje preteklost prihodnosti in prihodnost preteklosti (toda ne kot restavracija že minulega). Tretji pomen evropskega nihilizma za nas pa je, da vse to omogoča.«[23]

S tem spisom sem skušal ublažiti pritisk tradicije tako, da sem pokazal, kako je pravzaprav značilno moderen konstrukt v neprestanem procesu nastajanja.

Opombe

1 *Shinkokin Waka Shû*, 363.
2 Jin'chi Konishi: *A History of Japanese Literature*, 3: *The High Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton 1991, str. 189.
3 Prav tam.
4 The *Mumyôshô* of Kamo no Chômei and Its Significance in Japanese Literature, prev. Hilda Katô, v: *Monumenta Nipponica*, let. XXIII, št. 3-4, 1968, str. 408 - z nekaj spremembe v prevodu. Poudarki Michaela Marre. Izvirno besedilo najdemo pri Yanaseju Kazui: *Mumyôshô Zenkô*, Katô Chudôkan, Tokio 1980, str. 387-390.
5 *Traditional Japanese Poetry*, str. 77. Pesem Ariwara no Nahirire (825-880) je vključena v prvo cesarsko antologijo *Kokinshû*, 1, str. 53.
6 *Traditional Japanese Poetry*, str. 214. Pesem je sestavil Fujiwara no Tadahira (880-949).
7 Glej William R. La Fleur: Symbol and Yugen: Shunzei's Use of Tendai Buddhism, v: La Fleur: *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, University of California Press, Berkeley 1983, str. 80-106.
8 Hisamatsu Sen'ichi, Yamazaki Toshio in Gotô Shigeo (ur.): *Shin Kokin Waka Shû*, NKBT 28, Iwanami Shoten, Tokio 1958, str. 101.
9 Kubota Utsubo: *Kanpon shin kokin Waka Shû Hyoshaku, Jô*, Tôkyôdô, Tokio 1964, str. 323-324.
10 Kubota Jun (ur.): *Shin Kokin Waka Shû, Jô*, SNKS 24, Shinchôsha, Tokio 1979, str. 133.
11 Tanaka Yutaka in Akase Shingo (ur.), *Shin Kokin Waka Shû*, SNKBT 11, Iwanami Shoten, Tokio 1992, str. 117.
12 Kakuzô Okakura: *The Ideals of the East with Special Reference to the Arts of Japan*, John Murray, London 1903, str. 5. Glej tudi Karatani Kôjin: Japan as Art Museum: Okakura Tenshin and Fenollosa, v: Michael F. Marra (ur. in prev.): *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2001, str. 43-52.
13 Glej Satô Dôshin: *Nihon Bijutsu Tanjô: Kindai Nihon no »Kotoba« to Senryaku*, Kôdansha, Tokio 1996.
14 Karaki Junzô: *Mujô*, Chikuma Shobô, Tokio 1965, str. 5-10.
15 Kobayashi Tomoaki: *Mujôkan no Bungaku*, Kôbundô, Tokio 1965.
16 Vse navedene teme so dejansko naslovi v prvem poglavju knjige Ishida Yoshisada: *Inja no Bungaku: Kumon Suru Bi*, Hanawa Shobô, Tokio 1969.
17 Ta esej je vključen v Orikuchijevo knjigo *Kodai Kenkyû* (*Študij starodavnosti*). Glej Orikuchi Shinobu: *Zenshû*, 1. del, Chûô Kôronsha, Tokio 1975, str. 265-320.

18 Kobayashi Hideo: *Mujô to Iu Koto*, Kadokawa Shoten, Tokio 1954, str. 55–113.

19 »Na ta način lahko rečemo, da ima igralec, ki je izmojstril vsak vidik svoje umetnosti, v sebi semena cvetlic, ki uspevajo v vseh letnih časih, od slivovih cvetov zgodnje pomladi do jesenskih krizantem. In ker obvlada vse cvetove, lahko nastopa z odzivom na vsakršno pričakovanje in ob vsaki priložnosti.« Navedeno po Zeami: *Fûshikaden* (*Slog in cvetlica*), v: J. Thomas Rimer in Yamazaki Masakazu (prev.): *O umetnosti Nô drame: Najvidnejše Zeamijeve razprave*, Princeton University Press, Princeton 1984, str. 53.

20 William R. La Fleur (prev.): *Mirror for the Moon: A Selection of Poems by Saigyô (1118–1190)*, New Directions, New York 1978, str. 45.

21 Glej Nishitani Keiji: *Nishitani Keiji Chosaku Shû*, 13. del, Sôbunsha, Tokio 1987, str. 111–169. Za angleški prevod glej Michael Marra: *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, str. 179–228.

22 S tem sledim branju Nishitanijevega eseja, kot ga je predlagal sodobni član kyotske šole Hase Shôtô, Ku to Mujô, v: *Mihon Bungaku to Bukkyô*, 4: *Mujô*, Iwanami Shoten, Tokio 1994, str. 299–333.

23 Nishitani Keiji: *The Self-Overcoming of Nihilism*, SUNY, Albany 1990, str. 179.

»Avtentičnost« označujejo trije pojmi: »pozicioniranje« - da glasbenik še ni »razprodan«; »emocionalnost« - da je čutiti nekaj duhovnosti; »prvobitnost« - da je glasba povezana s »kulturnimi koreninami«. »Novost« pomeni, da je glasba »tuja« in je zato v ušesih občutljivega in pretežno zahodnega občinstva svetovne glasbe napolnjena z Drugostjo. Te značilnosti umeščajo glasbo in glasbenike v kočljivo kategorijo »domorodnega« in »eksotičnega Drugega«. Zato, kot se pogosto ocenjuje, je pojav svetovne glasbe primerljiv s turizmom. Radovedni turist hodi okrog sveta, da bi odkril njegova čudesa in nabral nekaj, kar bi ga spominjalo nanje, ko se vrne domov. Ne kaže pa pozabiti, da v globalnem turizmu, kar zadeva geografsko razprostranjenost in z njo povezano ekonomsko in kulturno moč, v večini primerov prevladuje neenako razmerje med gosti in domačini. Gostje včasih vsilijo obiskanemu mestu svoje pogosto stereotipne vnaprejšnje podobe. Podobno se včasih zdi, da je tisto, kar se pri svetovni glasbi prepoznava kot avtentično ali izvirno, v lokalnem kontekstu čudno in nerazumljeno ali celo manjvredno.

Yusuke Wajima

* Dr. Yusuke Wajima je profesor na Univerzi v Tokiu.

Yusuke Wajima*

Smo »Svet«? Čigavi otroci smo?

Globalizacija, samo-orientalizem in svetovna glasba na Japonskem

V tem besedilu proučujem diskurze o svetovni glasbi[1] na Japonskem, da bi osvetlil, kako je bil prevladujoče »zahodni« pojav svetovne glasbe prisvojen v skladu s kulturnimi in socialnimi pogoji poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja na Japonskem in kako se je »japonskost« v teh diskurzih prikazovala in izražala na dvoumen način.

Splošne poteze svetovne glasbe

Začnimo z analizo osnovnega značaja fenomena svetovne glasbe. Po mojem mnenju sta zlasti dve potezi bistveni in pomembni: prvič, tako ali drugače so v rabi »nezahodni« elementi, oziroma taki, ki ne pripadajo osrednjemu toku; drugič, glasba se pripravlja, razširja in troši kot zvrst popularne glasbe znotraj globalne mreže glasbene industrije, ki je obrnjena predvsem k »prvemu svetu«. Zato lahko vse glasbene zvrsti vključimo v pojem »svetovna glasba«, in to ne le takih hibridnih in transkulturno nastalih, kot so *zouk*, *rai* ali

bhangra, ki jih že imajo za »svetovno-glasbene« zvrsti, ampak tudi polifonijo Pigmejcev v Centralni Afriki, prepevanje Korana v Pakistanu ali klasično dvorno glasbo na Tajlandu - vse te zvrsti lahko postanejo »svetovna glasba«, če se pripravijo in trošijo na ta način. Izraz »svetovna glasba« je bil izbran kot ime celega rodu leta 1987 na srečanjih londonskih neodvisnih lastnikov in proizvajalcev, ki so imeli opravka z nezahodno ljudsko glasbo; z izbiro imena so hoteli olajšati njeno razširjanje in trženje. To pomeni, da pri svetovnem glasbenem fenomenu ne gre toliko za poseben glasbeni slog ali sloge, ampak za določen način oblagovljenja in trošenja glasbe. In ker ta pojav predpostavlja, da že obstajajo dobro zglajene poti razširjanja in primerno prost dostop do blaga in informacij po utrjenih poteh, pomeni tudi, da obstaja pritisk, ki izključuje »ne-Zahodne« dežele (ali, najpogosteje, dežele Tretjega sveta), od koder izvira največji delež glasbe, ki se uvršča pod oznako »svetovna«.

Ameriški muzikolog Timothy Taylor razmišlja, predvsem na osnovi ameriških primerov, o načinih oblagovljenja in trošenja svetovne glasbe. Pravi, da obstaja hkratna težnja po iskanju »avtentičnosti« in po odkrivanju »novosti«. »Avtentičnost« označujejo trije pojmi: »pozicioniranje« - da glasbenik še ni »razprodan«; »emocionalnost« - da je čutiti nekaj duhovnosti; »prvobitnost« - da je glasba povezana s »kulturnimi koreninami«. »Novost« pomeni, da je glasba »tuja« in je zato v ušesih občutljivega in pretežno zahodnega občinstva svetovne glasbe napolnjena z Drugostjo. Te značilnosti umeščajo glasbo in glasbenike v kočljivo kategorijo »domorodnega« in »eksotičnega Drugega«. Zato, kot se pogosto ocenjuje, je pojav svetovne glasbe primerljiv s turizmom. Radovedni turist hodi okrog sveta, da bi odkril njegova čudesa in nabral nekaj, kar bi ga spominjalo nanje, ko se vrne domov. Ne kaže pa pozabiti, da v globalnem turizmu, kar zadeva geografsko razprostranjenost in z njo povezano ekonomsko in kulturno moč, v večini primerov prevladuje neenako razmerje med gosti in domačini. Gostje včasih vsilijo obiskanemu mestu svoje pogosto stereotipne vnaprejšnje podobe. Podobno se včasih zdi, da je tisto, kar se pri svetovni glasbi prepoznava kot avtentično ali izvirno, v lokalnem kontekstu čudno in nerazumljeno ali celo manjvredno.

Po mojem mnenju je pojav svetovne glasbe v zahodnem pomenu še vedno utemeljen v razdvajanju »Zahoda in Ostalega sveta«,[2] kot pravi Stuart Hall, tako da navidezno nevtralni in vključujoči prilastek »svet« dejansko zagotavlja »neoznačenost« in hegemonični status dveh glasbenih slogov, ki jima nikdar ni mogoče reči, da sta »svetovna« - namreč zahodna klasična glasba in anglo-ameriški *pop/rock*. Vendar namen tega prispevka ni ideološka kritika posplošenega pojmovanja svetovne glasbe, ampak analiza načina prisvajanja

pojava in koncepta svetovne glasbe v posebnem kulturnem in socialnem japonskem okolju. Na ta način bi rad predstavil tudi ambivalentni značaj, prisoten v kulturni identiteti in identifikaciji povojne Japonske, ki ga vsebuje razmerje med kategorijami »Zahod«, »tradicija« in »kulturne korenine«.

Predzgodovine

Preden se lotimo diskurzov o svetovni glasbi na Japonskem, moram omeniti nekaj predzgodovin pojava. Na prvem mestu je dejavnost etnomuzikologa Koizumija Fumia s sodelavci pri uvajanju *Mizoku Ongaku* ali etnične glasbe. Koizumijev koncept *Minzoku Ongaku*, skratka, nezahodna klasična in/ali tradicionalna glasba, je bila zanj, ki je poznal etnično glasbo, jasno povezana z namenom, da bi se postavil po robu premoči zahodne glasbe v moderni Japonski in branil japonsko tradicionalno glasbo v njeni čisti formi.

Drugi tak pojav predzgodovine je eksperiment z eksotičnim zvokom sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki sta se ga lotila dva avantgardna umetnika. Prvi je Hosono Haruomi, mednarodno znan kot vodja Yellow Magic Orchestra, drugi pa Kubota Makoto, ki je ves čas imel pomembno vlogo v vsepacifiškem območju kot producent. Oba sta prosto mešala različne glasbene elemente od New Orleansa prek Havajev do Karibov. Za njuno glasbo je najvažnejši, pravi Hosokawa, »japonski način eksotiziranja ameriškega eksotizma« z izražanjem dvoumnega čustvovanja, ki zadeva razmerje med Združenimi državami in Japonsko. Kubotina prisvojitev pesmi *Haisan Ojisan*, ki jo je v izvirniku zložil in izvajal z okinavskim izročilom navdahnjeni karizmatični *rock* pevec Kina Shoukichi, pa je za trenutek obrnila pozornost osrednje Japonske k okinavski glasbi. Okinava, arhipelag, ki se razprostira južneje od ostale Japonske, je bila najprej neodvisno kraljestvo, v poznem devetnajstem stoletju pa je bila okupirana in spremenjena v japonsko upravno ozemlje, medtem ko je bila pod oblastjo ameriških oboroženih sil od konca druge svetovne vojne do leta 1972. Okinava je bila zaradi vsega tega na meji Japonske ne samo po geografskem položaju, ampak tudi zgodovinsko in kulturno, tako da je bila pogosto kraj hkratne japonske želje po eksotičnem razlikovanju in nostalgični pristnosti.

Kakih deset let kasneje, sredi osemdesetih, je prišlo do pojava tako imenovanega *»etničnega booma«* (*esunikku bumu*) med mladimi. Med modno usmerjenimi ljudmi so z njim postale nekatere vrste nezahodne glasbe (predvsem popularna zvrst Jugovzhodne Azije in Afrike) »hip« in trendovske,

poimenovane »etno-pop« ali »etnični pop«, podobno kot hrana, oblačila in ceneni nakit istega izvora. Vzvratni učinek tega pojava med mladimi na Japonskem je bilo širjenje turizma in privatnih potovanj v Azijo, kar je omogočila japonska ekonomska rast, dvig moči jena, tako imenovana »*Baburu Keizai*« (»balonček ekonomija«). Ta pojav lahko razumemo tudi kot zapoznelo hipijevsko gibanje.

Po drugi strani pa so začela, kot posledica »balonček ekonomije«, nekatera japonska podjetja prevzemati vodilno vlogo v globalni industriji zabave. Vidni primer je bil Sonyjev nakup CBS skupine leta 1988. Kmalu po odločitvi o nakupu CBS je Sony startal v Tokiu z znamko *Terrapi*, s katero naj bi ameriški eksperimentalni *jazz/rock* glasbenik in producent Bill Laswell produciral japonsko in azijsko glasbo in ju globalno distribuiral, čeprav se je ta poskus kmalu izkazal za neuspešnega. Prvi izdelek te znamke je bil kasneje z Grammyjem nagrajeni skladatelj Ryuichi Sakamoto s svojim *Neo Geom*: dva posnetka na albumu sta okinavski ljudski pesmi, toda okinavski elementi so obdelani, kot bi bili zgolj eksotični vir zvočnega gradiva, izbrani in zmiksani po najmodernejšem *tehno-funk* slogu.

Diskurzi o svetovni glasbi na Japonskem

Sprva je bil leta 1989 izraz »svetovna glasba« uvožen na Japonsko kot najnovejša pariška moda. Glavni akter je bila v Franciji delujoča, k flamenku in latinski glasbi usmerjena skupina Gipsy Kings. Njene melodije so uporabili pri pariški zbirki leta 1988. Izraz »svetovna glasba« se je kmalu umestil v »*etnični boom*« in zamenjal izraz »etnično«, medtem ko se pomen in raba nista spremenila. Ni dvoma, da je v tem trendu Japonski pripadel položaj potrošnice »eksotičnega in modnega Drugega«. Z druge strani pa je v času prehoda v devetdeseta to spodbudilo nekaj glasbenikov, da so privzeli razločen azijski ali tradicionalni slog. Med njimi so bili singapurski pevec in pisec besedil Dick Lee, ki je uveljavljal hibridno azijsko identiteto, godba Rinken z Okinave, ki je ponujala eksotično in nostalgično podobo nekdanjega kraljestva Ryukyu, in tudi japonsko-azijsko-pacifiški mešani slog skupine Shang Shang Typhoon iz osrednje Japonske.

Ob istem času se je pojavil diskurz, ki je vzel svetovno glasbo bolj zares, kot usmeritev, ki lahko povzroči korenito spremembo na japonski popularni glasbeni sceni. Središče tega diskurza je bil *Myujikku Magajin* (Glasbeni magazin, 1969-), ki sodi med najznačilnejše revije popularne glasbe. Ko so se

iztekala sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, je uvedel različne vrste nezahodne popularne glasbe skupaj z *rockom*, *jazzom* in *bluesom*. Tudi njegova posebna izdaja - *Noizu* (Noise/Hrup, 1988-1992) je bila v celoti posvečena nezahodni glasbi in kulturi. V devetdesetih se je glede *Muyikku Magajina* in *Noizuja* sprožil vidni spor med najpomembnejšima kritikoma svetovne glasbe, med Takahashijem Kentarom in Matsumuro Hiroshijem. Do spora je prišlo ob prvem velikem albumu skupine Shang Shang Typhoon. V avgustovski številki revije *Myujikku Magajin* je Takahashi ocenil album tako, da je na začetku napisal, kako si je ime skupine zapomnil, ko je zanjo slišal od francoskih producentov svetovne glasbe v Parizu, da je zato ta album pričakoval, a je bil potem precej razočaran zaradi mešanice slogov - okinavskega, kitajskega in jugovzhodnoazijskega, kar naj bi bilo »preveč razlagalno in s premalo obdelave«. Za primer je vzel posnetek skladbe »Hi, hi, hi«, ki prepleta okinavski kahasijski ritem in novi *jack-swing*, ki je tedaj prevladoval v afro-ameriški plesni glasbi, in to povezavo kritiziral kot banalno in površno. Zapisal je, da mešanica ne bo »nikoli premagala *rock'n rolla*, dokler ne bo postala zares dobra spojina«. Ob pritrjevalnem odnosu do Hosonovega in Kubotinega eksperimenta iz sedemdesetih pa Shang Shang Typhoonu »manjka nekaj, da bi prevzel ponujeni izziv in ga presegel«.

V nasprotju s Takahashijevim člankom je Matsumura podprl Shang Shang Typhoon v svoji kolumni »Tokyo Waarudo Myujikku Monogatari« (Tokijska zgodba svetovne glasbe) v reviji *Noizu*. Matsumura je kritiziral Takahashija zaradi njegovega sklicevanja na francoske producente, saj se mu je zdel tak odnos malo preveč zahodnjaški.[3] Matsumura pove tudi zgodbo o nastanku skladbe »Hi, hi, hi«, ki jo je Takahashi kritiziral, ker je bil dejansko francoski producent Martin Meissonnier, slaven (in celo razglašen) po svojih sodelovanjih z različnimi »zvezdami« (med njimi tudi s King Sunny Adejem in Chebom Khaledom), tisti, ki je programiral ritmično sekcijo te skladbe. Idejo za mešanico okinavskega kahasija in novega *jack-swinga* je dal torej Meissonnier. Zato bi, piše Matsumura, »za kritiko, ki pravi, da je mešanica v skladbi banalna, moral biti na pol odgovoren Meissonier, polovica krivde pa pade na Shang Shang, ki tega Meissonierju ni preprečil«. Nato se Matsumura posveti življenjski zgodbi voditelja skupine Koryuja, da bi si omogočil izhodišče za lastno pozitivno oceno. Opozarja, da sta ga vpliv okinavskega Kine Shoukichija in izkušnja pri delu v industrijskem območju Keihina med azijskimi delavci-imigranti opozorila na azijsko glasbo in privedla do nastopanja predvsem na ljudskih festivalih in zborovanjih, ne pa toliko po klubih, koncertnih dvoranah ali snemalnih studiih. Zato Matsumura izpostavi pravilen odnos skupi-

ne Shang Shang do »delanja glasbe na njen lasten način«, v nasprotju z različnimi »izposojenimi« slogi (npr. Hosono ali Sakamoto), ki uporabljajo azijski in japonski glasbeni slog kot izvor eksotičnega gradiva in zvoka. To Matsumura imenuje »imperialističnost«. Poskusa Shang Shanga ni treba primerjati z avantgardnimi *pop/rock* umetniki, kakršna sta Hosono ali Kubota, ampak s popularnim ustvarjalcem Hattorijem Ryoichijem (ta naj bi bil prvi in najuspešnejši glasbenik v udomačevanju zahodnega popevkarskega sloga v zadnji polovici obdobja Show, tj. 1925–1989) ali pa s skladateljem Nakayamo Shinpeijem (znan je po otroških pesmih in pogosto ga omenjajo kot »japonski Foster«) in popularnim pevcem Misorom Hibarijem (največja povojna japonska zvezda).

Razlika v kriterijih vrednotenja glasbe in glasbenikov med tema dvema kritikoma je očitna. Če si izposodimo izraz pri Taylorju, se Takahashi osredotoča na novost glasbenega zvoka, Matsumura pa na prvinskost in umestitev glasbenika. Po mojem mnenju ta dva pola sekata diskurzivni prostor svetovne glasbe, včasih pa se zverižita celo pri enem in istem kritiku.

Kar zadeva prvi pogled na svetovno glasbo, ki se osredotoča na novost zvoka, objavlja Takahashi svojo definicijo svetovne glasbe ob razpravljanju v februarski številki revije *Myujikku Magajina* leta 1991. Zanj je svetovna glasba »predvsem urbana popularna glasba«, »ki je usmerjena k prekoračenju kulturnih razmejitev, jezikov ali ekonomij in podobnih meja z uporabo elektronskih medijev in sorodnih zvez«. To dalje primerja s podobno smerjo inovacije pri *reggaeju*, *dubu*, *hip-hopu* in *housu*. Z drugimi besedami, zanj je svetovna glasba tisti trend, ki načeluje popularni glasbi. Ta pogled si deli s pisci bolj akademske ali umetniške usmeritve. V posebni številki o svetovni glasbi revije *Yuriike* (Eureka), eni od najbolj sofisticiranih japonskih revij za umetnost in književno kritiko svetovne glasbe, je izšel razgovor med verskim učiteljem Nakazawo Shin'ichijem in muzikologom Hasokawo Shuheijem. V izmenjavi pogledov se Hosokawa sklicuje na dve afriški pop zvezdi - Salifa Keito in Youssouja N'dourja - kot »avantgardo globalne kulture«, ki »uporabljata svetovno tehnološko mrežo«. Nakazawa pa meni, da »je najbolj značilna poteza tega, kar velja zdaj za svetovno glasbo, da se sami Arabci ali Afričani poslužujejo tehnologije«, za kar naj bi bila poglavitni vzrok univerzalizacija kapitalizma in tehnologije. Brez težav lahko razberemo, da ta miselna smer predstavlja zvrst kozmopolitstva, ki se naslanja na tehnologijo in medije.

Po drugi plati, z osredotočenjem na prvinskost in umestitev, pa je bila svetovna glasba konceptualizirana v odnosu do »etničnih korenin«. Matsumura pravi v predgovoru k svoji knjigi *Warudo Myujikku Sengen* (*Manifest*

svetovne glasbe), da je »koncept svetovne glasbe zasnovan na relativistični misli, ki stremi k preseganju prevlade Zahodne kulture«, in razglaša, da zastopa »stališče nepristranskega vrednotenja vse glasbe po vsem svetu«, ter nadaljuje, da je »za razumevanje določene glasbe potrebno razumeti celotno kulturo, ki ji ta glasba pripada«. To stališče nas spominja na značilne etnomuzikološke poglede, seveda pa se Matsumura ne odpravlja na terenski študij, ampak le prisluhne svojim CD-jem v dnevni sobi. Za Matsumuro je svetovna glasba predvsem »drža« do katerekoli glasbe, ne pa poseben glasbeni slog ali zvrst. In kriterij za vrednotenje glasbe sta po njegovem glasbenikova volja in zvestoba lastnim koreninam ali kulturni identiteti. Dalje, Matsumura ceni skupino Shang Shang Typhoon prav zato, ker je njena dejavnost zvesta njenim lastnim socialnim in kulturnim okoliščinam. Z drugimi besedami - umestila se je avtentično. S tega vidika je etnocentrična ideja o premoči zahodne glasbe poglavitni namišljeni sovražnik, od koder se zlahka zdrsne v precej domorodno »protizahodno« sovražnost.

V Matsumurinem odzivu na Takahashijev spis, o katerem smo govorili že prej,[4] je igral Meissonier očitno vlogo grešnega kozla in na tihem je bila predpostavljena škoda, ki naj bi jo Meissonier kot najnovejši pariški trend naredil svetovni glasbi. Za Matsumuro je kriterij vrednotenja »narodno-izdelane glasbe« ukoreninjenost v nacionalni kulturni tradiciji, medtem ko privrženost *outsiderja* Meissonierjevega tipa ni nič drugega kot imperialistično izkoriščanje avtentične etnične kulture.

V iskanju »avtentične japonske ljudske glasbe«

Najti pravilno umeščeno, avtentično ljudsko glasbo kot kulturno okoliščino povojne Japonske pa ni lahka naloga. Kitanaka Masakazu, še eden od vidnejših kritikov, je te težave povzel[5] in meni, da je popularna glasba povojne Japonske ceneno posnemanje Zahoda, v največ primerih kar Združenih držav Amerike, sam pa kaže očitno naklonjenost popularni glasbi, ki bi bila ukoreninjena v »japonski tradiciji« in izkoristila rastoče zanimanje za različne sloge ne-Zahodne popularne glasbe ob pojavu svetovne glasbe kot vodilu.

Ta želja po tradiciji in japonskosti ni kar preprosto motivirana s kakim povratkom ali obnovo preteklosti. Tudi Kitanaki je na primer všeč Shang Shang Typhoon, in to ne zato, ker nadaljuje tradicijo, ampak ker pravilno razpoznava diskontinuiteto v odnosu do nje.[6] Če parafraziram, izoblikuje prav ta občutek za diskontinuiteto možnost zavestnega in strateškega spreje-

manja tistega, kar velja za tradicionalno, in to je tisti odnos do tradicije, ki je »avtentično umeščen« v japonske izkoreninjene kulturne okoliščine. Po tem spoznanju se Kitanakini vidiki ločijo od Koizumijevega koncepta *Minzoku Ongaku*, ki izhaja iz precej esencialističnega pogleda na tradicijo in kulturo.

Žal se je ta poskus, da bi prišli do avtentične japonske popularne glasbe po poti zavestnega in strateškega prisvajanja tradicionalnega, le redko izkazal za uspešnega, kajti tisto, kar je bilo v diskurzu svetovne glasbe sprejeto kot japonskost, je bilo pogosto dodobra pod vplivom stereotipnih podob o razločni »japonskosti« (kamor sodijo kimono, šamisen, *Bon* ples in podobno), ta pa je nastala kot konstrukt v odnosu do orientalističnega »pogleda od zunaj«, namreč z »Zahoda«, ki ga reprezentirajo predvsem Združene države Amerike. Ta konstrukt je prej imaginaren kot realen. Z drugimi besedami, japonskost je bila v tem kontekstu skonstruirana na osnovi predpostavljene razlike do njenega imaginarnega Drugega. Taka podoba japonskosti je bila sicer kar dobro ponotranjena v povojnem japonskem diskurzivnem prostoru, a v vsakdanjem življenju je imela ob hitri modernizaciji ali amerikanizaciji dokaj majhen pomen. To delno pojasni, zakaj se je običajnemu japonskemu občinstvu zdel glasbeni rezultat teh poskusov nenaraven, celo čuden, in na popularni ravni ni dosegel večjega priznanja. V načelu ostaja pri veljavi razkorak med »koreninami« japonskosti, ki so mnogo bolj tuje od tistega, kar je od drugod, a zveni mnogo bolj domače.

Samo-orientalizem: politika nacionalne identitete v povojni Japonski

Kar zadeva teorijo, se igra med imaginarnima »drugostjo« in »sebstvom« tiče tistega, čemur muzikolog Hosokawa Shuhei pravi samo-orientalizem. S tem se sklicuje na Homi Bhabhin koncept kolonialne mimikrije in trdi, da »je samo-orientalizacija in samo-pozahodenje japonske kulture bistveno za konstrukcijo japonske nacionalne identitete«. Pri tem Japonska »v odsotnosti pravega gospostva uspeva manipulirati s podobo Zahoda zato, da bi izrazila nacionalno identiteto s sredstvi imaginarne razlike od Zahoda na bolj svoboden način kot večina drugih dežel«. Po mojem mnenju je ta vidik zelo učinkovit pri analizi prevladujoče samopodobe Japonske kot nacije, za katero je posebej značilno ločevanje med Zahodom in Vzhodom ali med modernim in tradicionalnim. Sociolog Iwabuchi Kouichi tako dokazuje, da je imaginarna konstrukcija geografskega prostora med »Zahodom« in »Azijo« kot ambiva-

lentni avtoportret tudi sama rezultat tistega iskanja izključno japonske kulturne identitete, ki jo označujeta »ločnica« med Zahodom in Vzhodom in ločitev od tradicije.

Če se zdaj vrnemo k diskurzu o svetovni glasbi na Japonskem, je bilo vse tisto, kar je bilo označeno v odnosu do kategorij, kot so tradicija, korenine in japonskost, dejansko daleč stran od kakršnekoli naravne ali esencialne substance. Šlo je bolj za to, da je bila ta glasba zaželena in tudi izumljena s pomočjo nagnjenosti k iskanju »avtentično« japonske popularne glasbe. Po drugi plati pa je to iskanje avtentičnosti potrebovalo priznanje s strani Drugega (in v tem kontekstu je to virtualno isto kot Zahod) o tem, da gre za pristno japonskost, torej za nekaj, kar je »drugačno od drugih«. Z drugimi besedami, pričakovanja so bila usmerjena k pojavu, ki bi imel nekaj take kulturne razlike, da bi ta lahko pomenila kompetitivno prednost v odnosu do odlične svetovne glasbe z vseh drugih koncev sveta.

Sklep

Fenomen svetovne glasbe in japonske diskurze, ki sem jih tu obravnaval, lahko umestimo v socialno-kulturni kontekst poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja na Japonskem. To bi bilo sicer treba še mnogo natančneje raziskovati. Gre za zavest, da je po ekonomski in tehnološki plati Japonska zasedla osrednje mesto v globalnem redu. Iz te zavesti izhaja želja po preraščanju nekako otroške kulturne odvisnosti od Zahoda ali od Združenih držav Amerike. Pridobili naj bi si japonsko kulturno identiteto, ki bi bila razločljiva in močna tudi v globalni areni. Namreč, diskurz, ki pripisuje svetovni glasbi vlogo predhodnice v globalni popularni glasbi, ki sem ga omenil, lahko podpremo z zavedanjem o rastočem pomenu japonske tehnologije in tržne moči v globalnem redu, kar prej navedeni Nakazawin komentar med vrsticami tudi nakazuje. A o tem morda več kdaj drugič.

Če povzamem, kar sem hotel pokazati: medtem ko je diskurzivni prostor svetovne glasbe v zahodnem kontekstu uokvirjen z geografsko in ekonomsko porazdeljeno razliko med »Zahodom, ki gleda« in »Ostalimi, ki so videni«, gre v primeru Japonske za ambivalentno koeksistenco in neprestano prepletanje med:

- samo-pozahodenim položajem subjekta, ki prepoznava »eksotično Drugačnost« v svoji lastni kulturi, in
- ponotranjeno samo-orientalizirano podobo, ki naj bi bila videna kot različna od Zahoda.

Igra in protiigra v prepletanju teh dveh komponent pa se dogaja samo znotraj imaginarnih meja nacije, saj ta diskurzivni prostor le redko stopa v stik z izven-nacionalnim kontekstom. Delno je temu tako, ker so japonsko glasbo na globalnem trgu svetovne glasbe z redkimi izjemami ignorirali. Po mojem mnenju in bolj kritično rečeno, pa ima ta manira konstrukcije japonske identitete tudi svojo lastno težnjo po obrnjenosti vase in narcizmu. Trdim torej, da je bila Japonska ob tem, da je prišla do zadostno razvite infrastrukture za uživanje v pojavu plodov svetovne glasbe, v dobrem in slabem postavljena izven obstoječih kulturnih razmerij moči v okviru fenomena svetovne glasbe na Zahodu. To bi lahko izrazili tudi z nekaj ironije: kot dela »sveta« Japonske ni bilo videti. In s takega položaja bi se dalo precej svobodno prisvojiti koncept svetovne glasbe.

Opombe

1 Izraz »*world music*«, tu predstavljen ob prehodu v japonsko kulturo, ki je hkrati prevod francoskega izvirnika »*musique du monde*«, prevajam kot »svetovno glasbo«; izraz zveni sicer nekoliko okorno, vendar dobesedno izraža koncept, ki kot nekaj svetovnega uveljavlja prav tisto, kar je zaradi svetovne prevlade anglosaške glasbene scene v globalni popularni glasbi zapostavljeno in odstavljeno na rob; po slovenskem vzorcu bi temu lahko rekli tudi »druga godba« in s tem izrazili namesto svetovnosti te(h) zvrsti njeno raznoliko drugost in drugačnost od dominantnega popularnega toka - vendar besedilo tolikokrat potrebuje prav poudarek te svetovnosti, da bi bil tak prevod moteč za razumevanje in bi terjal sprotno pojasnjevanje.

2 »West and the Rest«, op. prev.

3 Matsumura 1990 (a), str. 216: »Zakaj bi bilo treba opaziti neko skupino samo zato, ker so jo opazili Francozi? Zakaj bi evropska priporočila morala biti osnova za vrednotenje nacionalne skupine?... Vedno sem se spraševal, čemu bi nas samo Evropejci lahko opozarjali na vrednote odlične glasbe iz vsega sveta. Nerodno mi je zaradi ideje, da je določena glasba popularna v Parizu, da je to odnos, ki nezavedno enači dejstvo, da je nekaj visoko vrednoteno v Evropi s tem, da je visoko vrednoteno povsod po svetu. Pri konceptu svetovne glasbe mora obstajati namen preseganja evrocentrizma - vsaj upam, da je tako. Kakorkoli že, pri tej usmeritvi še vedno prevladuje ideja o 'svetovni glasbi, uvoženi iz Pariza'. Z drugimi besedami, kriterij ne-Zahodne glasbe je še vedno v evropskih rokah. To zelo obžalujem.«

4 Glej opombo 3.

5 Kitanaka 1990 (a), str. 43: »Kadarkoli spoznam čudovito glasbo s kateregakoli konca sveta, se srečam z vprašanjem, zakaj je samo majhen del japonske glasbe vznemirljiv. Večino popularne glasbe povojne Japonske je navdihnila 'najnovejša' Zahodna glasba takratnega časa, in po tem vzorcu so skušali narediti nekaj, kar bi bilo 'podobno Zahodni glasbi'. Med razlogi je morda tudi 'kult Zahodne glasbe' (dejansko je ta miselnost povzročala samo plagiatorstvo), ki izvira iz nacionalne glasbene vzgoje po obdobju Meiji. Ker je glasba pri nas nastala v praznini brez korenin, zdrsne na stranpot, kadarkoli se pojavi 'nov' Zahodni glasbeni trend, in ves čas ostaja brez korenin... Toda privlačnost glasbe z vseh koncev sveta je dokazala preprosto dejstvo, da obstaja čudovita glasba, ki je zasnovana na drugačnem občutku za vrednote od anglo-ameriške glasbe. To dejstvo nam dopoveduje čisto preprosto stvar: da bi moralo japonsko ljudstvo še naprej igrati glasbo z lastnimi japonskimi koreninami.«

6 Kitanaka 1990 (b), str. 60–61: »Elemente tradicionalne japonske glasbe v svojem nastopu prilagajajo in taka je na primer njihova raba bendža namesto tradicionalnega šamisena, kar kaže, da se ne nameravajo vračati k tradicionalni glasbi. Nasprotno, njihova glasba gre na pot z razločnim občutkom za diskontinuiteto v odnosu do tradicionalne glasbe... Za take, kot sem jaz, ki ne morejo najti lastnih korenin, je ta občutek za izkoreninjenost po svoje udoben.«

»... čisto preprosto - tam bi rad živel. Ta želja se pretaka v meni v globini in po koreninah, ki jih ne poznam: toplo podnebje? Sredozemski mit, apolinizem? Beg? Umik? Anonimnost? Plemenitost? Naj bo, kar hoče (z menoj, z mojimi nagibi, mojo fantazmo), želim si tam živeti... Ta želja po tem, da bi nekje stanoval - če jo pri sebi skrbno opazujem -, ni niti oniрična (ne sanjam o kakšnem posebnem kraju) niti empirična (ne prizadevam si kupiti hiše po navodilih, ki jih daje prospekt agencije z nepremičninami): ta želja je fantazmatična, izvira iz nekakšnega videnja, ki me - tako se zdi - poganja naprej proti utopičnemu času ali pa potiska nazaj, sam ne vem, kam vame... Pri teh posebno priljubljenih krajinah se vse dogaja, kakor da sem prepričan, da sem tam že bil ali pa bi tja moral iti.«

Roland Barthes

* Dr. James Kirwan je profesor na Kobe City University of Foreign Studies na Japonskem.

James Kirwan*

Skrivnostni Vzhod

V tem besedilu bom skušal analizirati pogoje, ki določajo *eksotično* kot estetsko kategorijo, torej zaznavo neke stvari kot eksotične - poleg in nad tem, da je samo čudna ali tuja. Eksotičnost je bila kot kategorija deležna že precejšnje pozornosti v zvezi z osemnajstim stoletjem, a tudi v razpravah o »orientalizmu« ali - širše - o »Drugem«, kjer gre, rečeno posplošeno, za etični vidik. V nasprotju s tem, čemur naj bi sicer služila funkcija občutka, ali še bolj običajno, v nasprotju s tem, kakšno moralno napako pomeni tak občutek, pa je bilo vprašanje, kaj občutimo, ko zaznamo, da je neka stvar eksotična, deležno malo pozornosti.

»Eksotično« je sicer redko, pa vendar včasih v rabi tudi kot sinonim za bizarno ali groteskno. Sam se bom ukvarjal tu samo z rabo v smislu pozitivnega estetskega »vrednotenja«, torej s tisto uporabo eksotičnega, ki ugotavlja opazovalčevo zadovoljstvo s predmetom, za katerega gre, oziroma privlačnost tega predmeta.

I.

Jasno, da »prirojeno« eksotičnega ni (že sam naslov tega članka je ironičen). In aura eksotičnosti ne bo namenjena istim predmetom pri vsaki osebi, ki je zmožna gojiti čustva, s katerimi dodeljuje predmetu tovrstno auro. Ne glede na to pa je eksotizem postal od svojega vznika, kar se je zgodilo v devetnajstem stoletju, prepoznavni estetski učinek in dovolj utrjena konvencija ali stvar intersubjektivnosti, da lahko pokažemo na določene primere iz umetnosti, ki imajo vidno *intenco*, da bi vzbudili to čustvovanje, torej priklicali auro predmeta. Čeprav mi tu ne gre za umetnost kot predmet raziskovanja, prav umetnost ponuja prikladen vstop k tej temi. Dejstvo, da lahko v tem

časovnem trenutku pokažemo, da obstajajo v umetnosti do neke mere trdne referenčne točke za razpravljanje o učinku eksotičnega, pa še ne pomeni, da smo zašli v protislovje s trditvijo, da ni nič izvirno eksotičnega. Eksotično je možnost občutka, in umetniška dela, na katera lahko pokažemo s tem v zvezi, so bila ali se vsaj po notranjih in zunanjih dokazih zdijo ustvarjena prav zato, da bi zadostila povpraševanju po tovrstnem občutku, in to na način, ki ta občutek zadovoljuje v določenem zgodovinskem trenutku. Čeprav je čisto možno, da bodo, še preden se bo to stoletje postaralo, te referenčne točke trdne samo še kot učene abstrakcije (podobno kot lahko prepoznamo in pokažemo na to, kdaj in kako srednjeveška umetnost izraža srednjeveško pobožnost) in ne več kot stvar aktualnega čutenja, velja, da zdajšnje območje eksotičnega še ni tako daleč od svojih korenin v drugi polovici devetnajstega stoletja.

Prikladno in običajno, a napačno je imeti eksotičnost in orientalizem za nekaj, kar ima enak obseg in trajanje. Včasih je bil Orient kar preprosto nekaj tujega, čudnega in privlačnega - tri lastnosti, ki celo vse skupaj, kot bomo videli, niso enake eksotičnemu. Evropska moda za *chinoiserie* (narejeno po kitajsko), ki jo poznamo že od šestnajstega stoletja dalje, ne sodi k eksotizmu, čeprav je brez dvoma eden od njegovih virov in so jo kasnejši rodovi lahko občutili kot eksotično. Keramika iz Delfta in Neversa, *porcelanski Trianon* Ludvika Štirinajstega, in množična vseevropska moda pagod in kioskov, oblikovanje Beraina in Hueta, Watteaujeve serije *Figures chinoises at tartares*, Boucherjeve tapiserije, njegovi sliki *Kitajski ribolov* in *Odaliska* ali dekor za Noverrov balet *Kitajski prazniki*: ta krhki rokokojski Orient, čas arabeske, bambus, všit med evropske školjke in listje... - vse to je za cel svet oddaljeno od vročičnih dišav eksotizma devetnajstega stoletja, kakršnega ponazarja Delacroix. Vmes je odločilno posegel neoklasični okus. Glede na pomenski okvir eksotizma, kakršnega smo prejeli iz devetnajstega stoletja, je že govorjenje o eksotizmu sedemnajstega in osemnajstega stoletja nedvomno neke vrste anahronizem.

Zgodovinsko naravo eksotičnega je lažje ugotoviti pri drugih umetniških zvrsteh kot pa pri likovnih. Vedno je prisotna možnost, da čisto enostavno nismo zmožni videti eksotičnosti tam, kjer jo je videlo osemnajsto stoletje, ali pa, da razbiramo v podobah devetnajstega stoletja odzive, ki bi bili tuji tedanjemu občinstvu. Pri književnosti je zaradi lastnosti zvrsti prav nasprotno - manj možnosti za tako zgrešene interpretacije.

Književnost osemnajstega stoletja se sprva kaže kaj bogata s primeri take vrste orientalizma, ki naj bi sproščal eksotično. Omenimo samo najbolj vidna mesta: tu je satirična raba Orienta kot preobleke pri Montesquieujevih *Per-*

žanskih pismih, Johnsonov *Rasselas*, Goldsmithova, tako imenovana *Kitajska pisma* in različna gesla v Voltairovem *Filozofskem slovarju*; to so tudi Collinsove *Perzijske pastirske pesmi*, Montagujeva *Pisma*, Beckfordov *Vathek*, Landorjev *Gebir*, in če si dovolimo še vstop v »dolgo osemnajsto stoletje«, naletimo še na Southeyevo *Thalabo*, Byronovega *Džaura*, Moorov *Lallah Rookh* in Goethejev *Zahodno-vzhodni divan*. Če to listo primerjamo s primeri tistega, kar je predstavljajo uporabo Orienta v devetnajstem stoletju, ni mogoče, da se ne bi zavedli določenega premika v čustvenem obarvanju, dodajanja neke sestavine, ki je prepoznavno eksotična. Hugojevi *Orientalci*, Nervalovo *Potovanje na Orient*, *Emavs in kameja* in *Konstantinopel* Theophila Gauthierja, Baudelaire, Fitzgeraldov prevod *Rubajati* (Omar Khayyam), *Knjiga žada* Judith Gauthierjeve, pa Flaubert v *Salambo*, v *Skušnjavah svetega Antona* in v svojem dopisovanju ter največja britanska evropska pisatelja poznega dvajsetega stoletja - Conrad in Kipling. Če ta spisek primerjamo s prejšnjo listo, lahko vidimo, da je premik, ki sem ga prej omenil, v nekaterih primerih samo stvar stopnje. Beckford ima nekaj duha orientalizma devetnajstega stoletja, Fitzgerald nekaj duha osemnajstega. Znano je, da je bil na primer Byron neposredni navdih za francoski eksotizem v večjem delu devetnajstega stoletja. Toda Byron je pesnik take sorte, da v prevodih izgine njegova prozaičnost. S Conradom in Kiplingom smo zanesljivo v kontekstu prepoznavnega eksotizma kot žanra. Mikavno in morebiti tudi pronicljivo bi bilo v luči zgornjega primerjanja med osemnajstim in devetnajstim stoletjem trditi, da lahko eksotizem definiramo kot orientalizem plus romantizem. Mikavno, seveda, če ne bi vedeli, da nas to zaplete v definiranje romantizma...

Kadar se danes ozremo na likovni Orient osemnajstega stoletja oziroma ob koncu »dolgega« devetnajstega stoletja, nas preseneti, kako je prozaičen in kako blizu tedanjemu Zahodu se zdi (čeprav je že občutek sorodnosti z evropsko preteklostjo sam po sebi brez dvoma iluzoren). Najbližje vzporednice maškaradnemu učinku, ki ga proizvajajo reprezentacije Orienta v osemnajstem stoletju, v devetnajstem ne bomo našli v primerkih orientalizma, ampak v Tademovih »viktorijancih v togah«. Šele ob vstopu v devetnajsto stoletje preneha portretiranje Kleopatre v podobi šarmantne modrooke blondinke (kakršna je na primer na Tiepolovem *Kleopatrinem banketu*), ko preneha biti zgolj lepa ženska in postane lepota posebne, eksotične vrste. Književnost tega obdobja podpira tako zaznavo. Pri Orientu osemnajstega stoletja prevladuje zaznava mesta, ki omogoča alternativno izražanje sicer domačih občutkov in idej. Goldsmithova *Kitajska pisma* so bila leta 1762 ponatisnjena s pomenljivim naslovom *Državljan sveta*. Orient Montesquieuja,

Voltaira in Johnsona je postavljen na kraj še večje racionalnosti, večje transparentnosti od same Evrope, ki ji služi za kontrastno ozadje. Pa vendar to ni transparentnost preprostosti (plemeniti divjak), ampak gre prej za Evropo z nedotaknjeno civilizacijo in odstranjeno iracionalnostjo. Kakršenkoli že je estetski učinek *chinoiserie*,[1] že zgolj možnost, da takratni pisci uporabljajo Orient na način osemnajstega stoletja, govori proti obstoju občutka za tiste vrste eksotičnost, ki je predmet tega spisa. Ob koncu devetnajstega stoletja pa bi se vsak poskus, da bi uporabili Orient na tak način, moral spoprijeti z naplavljenimi asociacijami, ki kažejo natančno v nasprotno smer od racionalnosti in transparentnosti. Grobo rečeno je videti, da je Orient skozi devetnajsto stoletje prenehal predstavljati sredstvo za raziskovanje sveta in namesto tega postal sredstvo za beg pred njim.

II.

Kako potem označiti atraktivno čustvo eksotičnega, ki je več kot navadna geografska zadeva? Kakšne značilnosti mora opazovalec zaznati na predmetu, realnem ali imaginarnem, da bi ga prepoznal kot eksotičnega? Poskusimo s predhodno impresionistično skico. Predmet nas mora navdihovati z občutkom skrivnostnosti, čeprav ne kot problem, ki ga je treba razrešiti. Dodatno k temu pa mora navdihovati z občutkom možnosti, čeprav ne z neposrednim obetanjem povsem določenih možnosti. Izkušnja eksotičnega mora biti »kakor v snu«, čeprav samo v tistem smislu, da je suspendirana normalna urejenost vsakdanjega, ne pa tudi dejanski logični red. Prejkone je izkustvo neke stvari kot eksotične v tem, da stvar obeta čutni užitek. Slednje ravno loči eksotično od tistega, kar je skrivnostno, ni pa eksotično. Vendar morata v prvem in drugem primeru obet in užitek ostati nedoločena, zgolj namig senzualnosti. Kljub temu, da je eksotično odvisno, kot bomo videli, od kulture kot celote in mora zato biti povezano s konceptualnostjo, se najprej in predvsem naslavlja na čute.[2] Kar je pri tej naslovitvi nevsakdanjega, pa je, da se nanaša na čute na abstrakten način, na skupna tla čutnega užitka, ne pa na neko posebno kategorijo užitka, ki bi jo izkustvo utegnilo razločiti: kjer se priklicuje erotično, se namiguje na nekaj več od spolnosti; kjer se priklicuje razkošje, se namiguje na nekaj več kot samo na bogastvo in udobje. Eksotično je stvar izobilja, pa vendar razmislek o odsotnosti eksotičnega učinka v baroku in njegovi prisotnosti v »preproščini« japonske arhitekture zadošča za ugotovitev, da v drugem primeru izobilje ni zgolj nalaganje detajlov.

Ta niti-niti struktura pomeni, da se eksotično tiče estetike, brez dvoma kot estetska kvaliteta izkustva. Prav zato nimam pomislekov glede nedoločnosti izrazov, ki sem jih tu uporabil v začetnih oznakah. Videti je, da je sam predmet nujno nejasen. Če pa se že ne da občutka eksotičnosti prikladno opisati (zlasti občinstvu, ki morda nima o njem lastne izkušnje), je to lastnost, skupna tudi skorajda vsem ostalim estetskim izkustvom/kvalitetam. V nadaljevanju bi rad izbezal na dan, kako in zakaj naj bi to veljalo za eksotičnost.

III.

Večina slovarjev bi nas podučila, da je »eksotično« sinonim za »čudno« ali »tuje«, morda tisto tuje, kadar je čudno. To pa je očitno neprimerno za vse pomene, razen za povsem tehničnega, ki je povezan z živalstvom in rastlinstvom. Razločevalna značilnost eksotičnega je, denimo, to, da mora biti paradoksno in v nasprotju s čudnim sprejeta kot nekaj vsakdanjega. Noben posamični predmet ne postane nikoli eksotičen, če ga ne sprejmemo kot reprezentativni proizvod kulture, ki jo samo po sebi imamo za eksotično. Res je sicer, da je vsaka aura eksotičnosti, ki obdaja predmet v muzeju, zelo občutljiva. V muzeju je predmet predvsem, čeprav ne tudi neizogibno, dokument, ki ima nesporno snovni obstoj, ta pa priklicuje svet čutnega samo v soodnosu, na primer v soodnosu z vitrino, v kateri je razstavljen. Da bi ohranili eksotično auro predmeta, je potreben napor domišljije; ne smemo o njem misliti kot o predmetu, ki je bil dobesedno prenesen skozi prostor, ampak kot predmetu, ki se je nekako materializiral iz drugega sveta in se privlekel sem čez najbolj čuden in najnedostopnejši ocean. Eksotični predmet ohrani določen metonimičen stik s kulturo, a v nasprotju s svojo eksotičnostjo lahko prikaže to kulturo v preveč materialni obliki. Za eksotični učinek je bolje, če ga imamo za nekaj metaforičnega, kar tiči v naravi podobe. Eksotičnost je namreč po svojem bistvu stvar reprezentacije. To je del momenta »brezčasnosti«, ki je bistven za estetsko nasploh. V eksotični situaciji pa je vse, po drugi plati, čeprav otipljivo, tudi deležno eksotičnosti - celo tisto vsakdanje, saj tam ni ničesar, kar ne bi bilo eksotično: lepota Tangerja, piše Delacroix, »vas razburi s svojo realnostjo«. Odtod pogosto omenjena aura nestvarnosti, ki jo pridobijo naši lastni posvetni predmeti, kadar jih kot uvožene prenesemo v eksotično okolje.

Res je: bolj običajno je govoriti o eksotičnosti kultur in lokacij kot pa o eksotičnosti posamičnih predmetov. Ko bom v naslednjem delu spregovoril o

predmetih, imam vendar v mislih predvsem zaznavo kultur kot celote. Stvar je lahko eksotična samo, če se vsaj na nedoločeni način razume, da na nekem drugem mestu predstavlja nekaj vsakdanjega ali vsaj prav nič posebnega - s tem pa kaže, da izvira iz neke lokacije, ki jo samo po sebi zaznavamo kot eksotično. Tule je lahko predmet čuden, toda če ne velja, da nekje drugje ne predstavlja prav nič čudnega, potem ostane zgolj pri tem, da gre za čuden predmet, nikakor pa ne za eksotičen. Izvedeti, da je nekaj, kar smo imeli za značilnost neke kulture ali za izraz bistva te kulture, pravzaprav samo nekaj čudnega ali izjemnega v tisti kulturi, pomeni izgubiti učinek eksotičnega. Če na primer odkrijemo ob prebiranju znane zgodbe o Aladinu, da njen arabski avtor v resnici postavlja dogajanje na Kitajsko, ima to presenetljiv učinek: odvrača nas od eksotičnosti zgodbe. Seveda se na intelektualni ravni povsem zavedamo, da so zgodbe iz tisoč in ene noči v kulturi, ki jih je proizvedla, le domišljija (in to vulgarna eskapistična domišljija), toda z vidika eksotičnosti ne zadošča, da se tega dejstva ovedemo z opozorilom na razdaljo med avtorjem in njegovim gradivom. Na podoben način gre to tudi pri duševni podobi kulture. Ni dovolj, da nam je kultura nedomača ali celo popolnoma tuja; potrebna je dodatna predpostavka iz ozadja, četudi kot posredna referenca na neko realno bivanje, da bi lahko to kulturo zaznali kot eksotično, ne pa samo kot čudno.

Tisti kulturni pobegi, pri katerih smo prisiljeni zavedati se, da gre pri njih za popolno izmišljotino, ne morejo, pa če se še tako trudijo, vzbuditi občutek eksotičnega. Tu nam pridejo na misel zamišljene »kulture«, pogosto prikazane pri ustvarjalcih znanstvene fantastike do najdrobnejšega detajla: pri Tolkienu, Franku Herbertu ali Georgu Lukasu. Povsem nemogoče je, da ne bi doživeli prevelike avtonomije takih svetov, ki se nam zato zdijo bodisi preveč poljubni (tako kot to velja za fantastično eksotiko baroka zgodnjega dvajsetega stoletja: Ballet Russe, svet Cecila Beatona ali Rexa Whistlerja, ki uvaja, ne da bi se nanašal na karkoli, priokus odkrite poljubnosti, ta pa je tuja eksotičnosti, o kakršni tu govorimo) bodisi spet na preveč odkrito alegoričen način povezani z realnostjo, ki smo je vajeni (z refleksijo, inverzijo ali po analogiji). V najboljšem primeru si lahko take eksplicitno povsem izmišljene kulture izposojajo eksotiko tako, da obujajo spomin na kulture, ki so že bile zaznane kot eksotične - čeprav na koncu pride na dan, da so kulture, na katere se sklicujemo, tudi same v vseh pogledih konstrukt imaginacije.

Eksotično je lahko sijajno, ne more pa biti fantastično: ne da se predstaviti kot nekaj, kar ne bi pripadalo območju človeškega. Zato eksotičnega ne moremo razumeti tako, kot to lahko morda naredimo v primeru fantazije,

preprosto na način prepoznavanja nečesa, kar je v vidnem neskladju z načeli domačnega. Ni dvoma, da je oklevanje med naravnim in nadnaravnim, kot pravi Todorov, značilno za fantastično. Kljub temu, da se močno zavedamo, tako kot v primeru *Tisoč in ene noči*, da gre za nekaj fantastičnega, morata biti tako naš čut za neresnično kot tudi naš občutek za realno suspendirana, da bi nekaj takega lahko imeli za eksotično. Iz istega razloga taisti suspenz predpostavlja, da naše poznavanje neresničnega na neki način vstopa v izkušnjo eksotičnega.

Kar razločuje eksotično od navadne tujosti, če gremo še na drugo stran, je, da tisto, kar je zgolj tuje, zaznavamo kot dostopno razumevanju, ki se poslužuje lahkih analogij z domačnim: A je za B v tej kulturi nekaj takega, kot je C za D v moji kulturi. Predpostavljamo iste oblike življenja na ravni, za katero gre, le da ima različne zunanje oblike. Iz istega razloga velja enako za tisto, kar je bilo zaznavano kot eksotično v preteklosti: od evropske preteklosti ni ostalo nič takega, kar bi bilo eksotično še danes, kar pa ne velja za civilizacije Asirije, Babilona, Egipta in Bizanca.

To vprašanje ravni je pomembno, celo ključno za raziskovanje eksotičnega. Kajti možno je, da je prva izkušnja tistega, kar kasneje ostane samo še tuje, prav izkušnja eksotičnega. Ko prvič v Franciji vidim prometne znake v francoščini, obkrožen z ljudmi, ki govorijo tuj jezik kot nekaj povsem vsakdanjega, izkusim občutek čudežnega in obetavnega, tisti eksotični občutek, da je prav vse mogoče. A učinek se zelo hitro obrabi, ko novi svet postane čisto navadna tujina. Spoznam, da tu morda obstajajo drugačne možnosti življenja, ki pa niso tako temeljito drugačne, da bi vzbujale pridih neomejene preobrazbe, kakršen pripada eksotičnemu.[3] Iz istega razloga se nam življenje primitivnih plemen ne zdi eksotično. Toda ne zato, ker se ne bi zavedali, da je korenito drugačno, tako kot vsaka druga kultura, ki bi jo lahko zaznali kot eksotično, ampak prej zato, ker se plemensko življenje zdi omejeno in zato ne glede na vse, kar vemo, predstavlja osiromašeno obliko življenja. Naključno se nam pri tem nič ne kaže kot *skrito*. To je seveda samo nekaj površinskega, jasno, toda ukvarjamo se z estetskim, zato je površina kot to, kako predmet izgleda, že tudi vse. Četudi se nam takšno življenje zazdi privlačno (in tako življenje ima že po tradiciji predvsem etično privlačnost), ni privlačno na enak način kot eksotično. Če je namreč življenje divjaka privlačno po zaslugi svoje prosojnosti, je tisto, kar v nas vzbudi eksotično, nastalo na osnovi naravnost nasprotnega občutka.

Da bi se neka kultura prikazovala kot eksotična, je bistveno, da jo zaznavamo kot razstavo sistema pravil, norm in konvencij, ki so vsaj tako komplek-

sne kot sistem, ki je opazovalcu domač. Zato so tradicionalni kraji eksotičnega islamski svet, Kitajska, Japonska in Indija; eksotično se je kristaliziralo na podobe teh kultur, kajti za zaznavo nečesa eksotičnega je bistveno, da zaznavamo njegovo bistvo kot *skrito*. Zato zahodna zaznava Vzhoda kot eksotičnega ni vzajemna. Privid, da je Vzhod območje duhovnega in subtilnega, Zahod pa snovnega in neposrednega, prevladuje v Aziji prav tako kot izven nje. Aura skrivnostnosti je neločljiva od eksotičnega. Kot sem že prej zapisal, to ni stvar skrivnostnosti kot problema. Kadar nam je neka stvar uganka ali se nam dozdeva vsaj zanimiva, je to antiteza eksotičnega, pri katerem se pospeši imaginacija, ne pa razumevanje. Doživeti nekaj eksotičnega je estetska in ne etnografska presoja. Eksotično je, kot bom dokazoval, vzpostavljeno z opazovalčevim dejanjem, ki privede do ugotovitve, da se tistega, kar zaznavamo kot znake, *ne da* brati, četudi jih zaznavamo kot znake, torej nekaj potencialno berljivega. Ne pozabimo, da imamo opravka z estetskim; ne smemo pričakovati racionalnega. Prezgodnje uvajanje racionalnega v stvari, ki se tičejo estetskega učinka, je kontraproduktivno, prav tako kot prezgodnje uvajanje etičnega. Zato je eksotično kot tisto, kar se tiče zaznavanja kulture, vedno čutna zadeva - izgled stvari. Prepoznati nekaj kot eksotično pomeni zaznati ga kot obilje znakov, ki se ne pustijo brati in zato ohranjajo načelno materialni značaj tudi takrat, ko so znaki. Neizčrpno obilje, ki je pri eksotičnem implicitno, sodi k precej drugačni vrsti obilja od tistega, ki ga pripisujemo zapeljivemu. Obilje je pri eksotičnem stvar metafore, ne metonimije.

Stopite v krščansko cerkev. Četudi ne veste ničesar o posebnostih krščanstva in veste, da nič ne veste, bo tu še vedno občutek, ki ne bo enak tistemu, ki ga imate v templju.[4] Vseeno namreč verjamete, da se da izvedeti, karkoli se pač da izvedeti o krščanstvu, in da to dejansko vedo tudi vam podobni drugi, tako da ima krščanstvo okvir, ki je enak okviru vaše lastne kulture; veste, ali vsaj verjamete, da veste, da tisto, kar se da vedeti o tej zgradbi, ne more iz korenin spremeniti vašega bivanja v svetu. Pri templju ni tako. Kar tempelj in še bolj njegova reprezentacija predstavljata in vzbujata, se izteka v neskončnost nepoznavanja. Tu ni končne točke. Zato tudi lahko reprezentira povsem drugačen način bivanja v svetu. Opazovalec se pri zaznavi nečesa kot eksotičnega vedno sklicuje na občutek o kulturi, v kateri je zaznani predmet umeščen.

Eksotičnost označuje hrepenenje po ne(po)znanem kot ne(po)znanem (Baudelaire je mojster tega hrepenenja). Potemtakem ne po tem, česar trenutno ne poznamo, a bi lahko o njem kaj izvedeli, ampak po neznanem, ki je na neki nemogoč način hkrati zastavljeno kot nespoznatno in kot predmet

našega izkustva. Pa vendar k tej zvrsti ne sodi pretirana duhovnost. V Franciji devetnajstega stoletja to transcendentalno hrepenenje v skladu s pričakovanji lažje najdemo izraženo na način erotičnega. Za Nervala je nezapopadljivost nekaj, kar samo po sebi sodi k privlačnosti eksotične ženske: njen šarm je v njeni čudni opravi in navadah, v njenem izgovarjanju neznanega jezika, skratka, v tem, da nima »nobene od vulgarnih pomanjkljivosti, ki smo se jih še preveč navadili pri ženskah lastne dežele«. Za Delacroixa je »haremska ženska« predstavljala »idejo o tem, kaj naj bi ženska bila: ne vržena v življenje, ampak odtegnjena v samem bistvu na mesto, kjer je življenje kolikor mogoče tajno, bolj čutno, bolj ganljivo užitno«. Gauguin se je leta 1890 veselil, da bo lahko »poslušal sladko pridušeno glasbo utripa lastnega srca v ljubezenski harmoniji s skrivnostnimi bitji iz svoje okolice«. Ne pričakuje, da bi mu nekaj postalo domače, torej način življenja, ki bi se ga dalo uokviriti v njegovo dotedanje razumevanje, ampak nekaj *izvorno skrivnostnega.* To je tudi temeljni oksimoron izkušnje eksotičnega, zato umešča to izkušnjo v območje estetskega.

Eksotično predpostavlja tako obliko življenja, ki zaseda mesto nečesa prav nič podobnega nobeni življenjski obliki, ki si jo opazovalec lahko prikliče, in to ne le pod pogoji zaznavanja, ampak pod absolutnimi pogoji. Toda pozor: gre za obliko življenja. Kar je eksotično, ni enostavno nekaj zaznanega v obliki konglomerata brez pomena. Predstavlja obilje znakov, ki jim odločno odklanjamo priznati, da bi označevali preprosto tako, kot to znaki običajno počno, na način, kot to počno tudi ti znaki sami. Pahljača ni sredstvo za to, da se ohladiš, je nekaj bolj skrivnostnega, neločljivi del celotne kulture. Pregovorna eksotična podoba je zaprta veža »orientalskega« dizajna. Je pač vhod, toda zadošča, da si predstavljamo, kako bi se skoznjo sprehodili vsak dan, da ugotovimo, da ne sme izpolniti tistega, kar ponuja. Naboj podobe, tisto, kar nas v njej navdaja z užitkom, je čisti obet.

Zastavitev eksotičnega kot neosvojljivega pomeni, da imamo tu opraviti z nečim, kar ga hoče osvojiti, kar je za dejanjem osvajanja. Kot je nekje pojasnil Wittgenstein, je nemogoče misliti o meji, ne da bi mislili obe strani te meje. In če je taka duhovna usmeritev povsem filozofsko vprašanje, je v odnosu do estetskega značilna za tisto, kar naredi estetsko v duhu možno. Zapopasti, česar se ne da zapopasti, seveda ne zveni smiselno. Odtod tudi moja zgornja zadržanost do racionalizacije.

Kot vsaka estetska izkušnja je tudi eksotično rezultat duhovnega procesa, ki ga subjekt izkusi zgolj kot kvaliteto nekega predmeta: dejanje, ki se ozavesti kot stanje, v katerega smo bili potisnjeni. Motiv za to izkrivljenje je prav

pričakovano ugodje, do katerega je mogoče priti samo, če lahko predpostavimo, da je njegov izvor v zunanjem svetu; seveda pa je zraven nezavedno priznavanje dejanskega izvora, ko subjekt izkusi, da ugodje ne prihaja iz neke dejanske zadovoljitve ali obetanega blaga, ampak kot »ugodje v predmetu«. Krožnost takega utemeljevanja ugodja kot motiva bi prišla na dan le, ko bi vztrajali pri zamisli »estetskih kakovosti« kot vzroka namesto pri tej situaciji bližji razlagi, da gre za estetsko izkušnjo: samo če bi predpostavili, na primer, da je neka kultura lahko prirojeno eksotična. Čeprav je dokaj neverjetno, da bi katerikoli bralec trdil, da je kaki kulturi eksotičnost lahko prirojena, pa lahko predvidevam možnost bralca, ki je zato, ker je eksotično tu predstavljeno kot estetska kategorija, privržen prepričanju, da je estetsko samo po sebi nedoumljivo ali vsaj utemeljeno na neki drug način, kot sem predlagal sam, in bi bil tako brez zle namere zapeljan k rahlo spodletelemu nerazumevanju tega, kar sem prej povedal o eksotičnem. Naj povem naravnost: skozi ves ta tekst me ni zaposloval učinek eksotičnega, ampak vzrok. Oprostite mi, da pri tem vztrajam, toda odzivi na moje predhodno delo o lepoti so me izučili, da je treba pričakovati določene vrste nerazumevanja, ki bi jih rad vnaprej preprečil. Neposredno nestrinjanje pa je seveda dobrodošlo.

Naj torej povzamem in se hkrati poskusim z (zelo) improvizirano definicijo eksotičnega. Proces, v katerem pride subjekt do tega, da neko kulturo obda (četudi kot implicitno ozadje posebni podobi ali predmetu) z auro eksotičnega - in to je seveda izkustvo, ki odkrije, da je neka stvar eksotična -, vključuje tako začetno zaznavo te kulture, ki vsebuje bodisi prisotnost bodisi odsotnost določenih elementov ali lukenj v celoviti pomenljivosti kot kulture (za kar je model subjektova percepcija njegove lastne kulture). Kar sledi, pa vendarle ne gre po hermenevtičnem procesu, ki bi ga sicer predvidevali v takih okoliščinah. Subjekt namreč ne pušča niti lukenj kot takih (kot preprosto ne-zapopadenih) niti ne pride do »zapopadenja« (točnega ali drugačnega) te kulture tako, da bi ji pripisal pomen po analogiji s svojo lastno kulturo. Prej bi veljalo, da zaradi ugodja, ki bi ga vzbudilo priznavanje, da je možna, kot svet sam dokazuje, tudi povsem različna vrsta bivanja v njem, subjekt ne sprejme tega, česar se ne da razumeti, niti kot luknjo v toku zapopadenja niti kot element, ki bi nas *lahko* spravil v stik s tistim, kar je že nezapopadljivo. Pravzaprav si postavlja to kulturo kot notranje skrivnostno in dopušča pomen teh lukenj in neizbežno že »zapopadene« elemente (»ženska«, »religija« itd.), s katerimi sodijo skupaj, da bi si omogočil pomenljivost, ki ne sme biti omejena s po realnosti določenimi zahtevami tistega procesa interpretacije, ki sodi k zapopadenju. Subjekt potemtakem naredi kulturo za nedosegljivo

zaradi imaginacije v prostoru, v katerem je karkoli možno. Omejitve tega dejanja imaginacije pa predstavlja subjektovo izkustvo ugodja kot »ugodja v samem predmetu«, pri katerem preklic ustreznega odziva (tradicionalno so mu rekli »nezainteresiranost«) predstavlja nujno popustljivost duha do načela realnosti, s katerim je to dejanje prišlo navzkriž.

IV.

»... čisto preprosto - *tam* bi rad živel. Ta želja se pretaka v meni v globini in po koreninah, ki jih ne poznam: toplo podnebje? Sredozemski mit, apolinizem? Beg? Umik? Anonimnost? Plemenitost? Naj bo, kar hoče (z menoj, z mojimi nagibi, mojo fantazmo), želim si tam živeti... Ta želja po tem, da bi nekje stanoval - če jo pri sebi skrbno opazujem -, ni niti onirična (ne sanjam o kakšnem posebnem kraju) niti empirična (ne prizadevam si kupiti hiše po navodilih, ki jih daje prospekt agencije z nepremičninami): ta želja je fantazmatična, izvira iz nekakšnega videnja, ki me - tako se zdi - poganja naprej proti utopičnemu času ali pa potiska nazaj, sam ne vem, kam vame... Pri teh posebno priljubljenih krajinah se vse dogaja, kakor *da sem prepričan*, da sem tam že bil ali pa bi tja moral iti.«[5]

Resnično, nič »preprostega« ni v Barthesovi želji, da bi živel v hiši, upodobljeni na fotografiji Grenade iz devetnajstega stoletja. Živeti v hiši še pravo poželenje ni. Tisti »tukaj«, kjer bi hotel živeti, se pojavlja kot nekaj nemogočega - *podoba hiše*. Tu je dokaz težavne poti do izhodišč naše lastne estetske izkušnje, saj tak odlomek vendarle - sicer z natančnejšim opisom čustva samega, kot bi ga ponavadi pričakovali - ne predstavlja analize tega občutja (Barthesov analitični moment je v povezavi tega »poželenja« s »poželenjem« vrnitve v snovno telo).

Eksotična kultura se vzpostavi na mestu radikalno drugačne interpretacije sveta, v katerem sem. Dejstvo je, da je to neka kultura, ne pa poseben pogled, tak, ki se preprosto zoperstavlja ali je na zapopadljivi tangenti, stran od mojega lastnega pogleda (kot bi na primer to lahko bila subkultura). Dovoljuje mi, da se ukvarjam z možnostjo obstoja povsem drugačnega sveta. Če je kultura proizvod skupne udeleženosti na pomenu, potem imamo tu opraviti s pomenom, ki nam je lahko skupen, pa nam vendarle ni. Dokler se držimo ideje, da bi lahko bili udeleženi pri taki kulturi, smo v začasnem suspenzu in omogočamo vzpostavljanje povsem drugačnega sveta, ki hkrati je in ni svet, ki v njem živimo. Zato ne maramo slišati za obstoj kakega pravila, ki bi se ga

dalo prelomiti in razrešiti v nekaj takoj razumljivega, saj nam je bolj všeč pustiti možnost pomena odprto, samo da bi imaginativno zadostili naši želji. (Kakšno razočaranje je brati tolmačenja *haikuja*, ki pojasnijo prisotnost različnih sestavin pod pogoji konvencionalne forme! Eksotično je dobesedno, ne maramo ga v parafrazirani obliki.) Zato tudi želja ne sme biti preveč določna, saj se da vse želje posebne vrste predstavljati s pogoji sveta, v katerem bivamo, in nas s tem vrniti k njemu. Eksotično uporabljamo, da bi možnostim sveta izdali »bianco menico«.

V eksotičnem opazovalec vzpostavlja kulturo kot obliko življenja, ki je obenem nedostopna in možna forma življenja. Fantazija vstopanja vanjo je prav gotovo del občutja eksotičnosti. Kar je neznano, je zastavljeno kot nespoznavno, a vendar se k temu »nespoznavnemu« vračamo kot spoznavnemu, kar zadeva možnosti izkustva. Motiv za ta paradoks je najti v ugodju, ki si ga taka zaznava lahko privošči. S tem, da ne dovolimo ničemur od obetanega razrešitev v neko določno pojmovanje zadovoljitve, se eksotično izmakne času, odmakne od podobe zadovoljene želje. Gre za vrsto zaznavanja, ki ga je Keats razvil v umetniško zvrst v svoji *Odi grškemu vrču*: »Večno vroč in še vedno primeren za užitek.« »Vroč« torej samo zato, ker je marmornat. Odtod trenutek, ko zastanemo, ki sem ga na drugem mestu razvil kot temeljni moment estetskega po sebi. Bogastvo obetov ostane suspendirano, ne da bi se razrešilo v kakršnokoli določno zadovoljitev, in tako za vedno ostane obet. Govoriti o zapeljivosti eksotičnega je zavajajoče, saj smo bili v trenutku, ko se nam stvar kaže kot eksotična, že zapeljani.

V zaključku ponujam brez komentarja odlomek iz *Mladosti* Josepha Conrada, ki kaže občutljivost, oblikovano v precejšnji meri pod vplivom eksotičnosti, kakršno je prejel iz območja čutenja. Nanj se obračam ne samo zaradi priklicevanja tistega pomena eksotičnega, ki sem ga pred tem proučeval, ampak tudi zato, ker jemlje sam ta pomen za del svoje tematike.

»Umaknil sem se, se hitro vrnil na pomol in se končno odpravil spat. Soočil sem se s tišino Vzhoda. Slišal sem že nekaj njegovih govoric. Ko pa sem spet odprl oči, je bila tišina tako popolna, kot bi je nikdar nič ne bilo prekinilo. Ležal sem v snopu svetlobe in nebo ni bilo še nikoli tako oddaljeno, tako visoko kot zdaj. Odprl sem oči in negibno ležal.

Potem pa sem videl ljudi Vzhoda - opazovali so me. Pomol je bil po vsej dolžini prekrit z ljudmi. Videl sem rjave, bronaste, rumene obraze, črne oči, lesk, barvo vzhodne množice. In vsa ta bitja so zrla brez glasu, brez vzdiha,

celo brez giba. Zrli so na ladje, na speče može, ki so ponoči prišli z morja k njim. Nič se ni premaknilo. Za ozadje so z nebom vred mirno viseli palmovi listi. Ob obali se ni premaknila niti veja in skozi zeleno prekrivalo so kukale rjave strehe skritih hiš - skozi velike liste, ki so svetlikajoče se viseli, kot bi bili iz trde kovine. To je bil Vzhod pradavnih pomorščakov, star, skrivnosten, sijajen in mrk, živ in nespremenjen, ves grozeč in obetaven. In to so bili ljudje. Naglo sem sedel. Množica je vzvalovala čez glave in telesa od enega do drugega konca, vzdolž pomola, kot kodranje vode, kot dih vetra po polju - in spet je bilo vse mirno. To vidim še zdaj - široki zamah zaliva, lesketanje peščenih obal, neskončno in raznoliko obilje zelenja, morje ko sanjska modrina modro, množica pozornih obrazov, lesk živih barv - in voda, ki vse to zrcali, obala v upogibu, pomol, tiho zibanje prekomorske ladje z visokim premcem in trije čolni utrujenih mož z Zahoda, ki spijo brez pomisli na deželo in na ljudi in na pekoče sončne žarke... Vzhod jih je opazoval, ne da bi se oglasil.

Tedaj sem že poznal njegovo privlačnost: videl sem skrivnostne obale, mirno vodo, dežele rjavih ljudstev, kjer oprezuje prikrita Usoda, jim sledi in si podvrže toliko pripadnikov osvajalske rase, ponosnih na svojo modrost, na svoje znanje, na svojo moč. A zame je ves Vzhod v viziji moje mladosti. Kar ga je, je ves v tistem trenutku, ko so se moje mlade oči odprle zanj. Nanj sem naletel po spopadu z morjem, bil sem mlad in videl sem, kako zre vame. To je vse, kar je: samo trenutek; trenutek moči, romantike, sijaja - mladosti!... Jeziček svetlobe na tujih obalah, čas, ki si ga velja zapomniti, čas za vzdih in - adijo! Lahko noč, adijo...!

Ob vsem, kar je čudovito, je morje, bi rekel, morje samo zase - ali pa je to samo mladost? Tu si pač - vsakdo je imel nekaj od življenja: denar ali ljubezen - vsakič, ko prideš do obale. Povej, kaj ni najboljši čas tisti čas, ko smo bili mladi na morju: mladi in brez vsega, na morju, ki ničesar ne poklanja razen trdih udarcev - in včasih možnost, da začutiš svojo moč. Je to vse, po čemer ti je žal?

In vsi smo mu prikimali: denarniki, knjigovodje, pravniki, vsi smo mu prikimali čez zloščeno mizo, ki je kot mirna površina rjave vode odsevala naša lica, nagubana in nagrbančena; lica, ki so jih obeležile muke, prevare, uspehi, ljubezen; naše utrujene oči, ki so srepo gledale, še vedno gledale, gledale željno, da bi imele nekaj od življenja, tisto nekaj, kar je morda že minulo, kar je nevidno spolzelo v vzdihu, bliskovito - tako kot mladost, tako kot moč, tako kot romantika iluzij.«[6]

Epilog

Toliko tega je, česar se zaradi omejenega prostora nisem mogel dotakniti in k čemur se bom povrnil kdaj drugič; še posebej k temu, kako se da doživeti pokrajino, rastlinje in gotovo tudi podnebje kot nekaj eksotičnega, in to na način, analogen doživljanju kulture. Še posebej me čaka tema o etični dimenziji pojava eksotičnosti. Da je eksotično literarni slog, v katerem je Zahod *napisal* nekaj drugih kultur, je preproščina dvajsetega stoletja, pa še banalna povrh vsega. Čeprav je morda še ostalo nekaj prostora za raziskovanje, kako je dvajseto stoletje *napisalo* dotične avtorje teh *zapisov*. Da je ta slog služil različnim neetičnim interesom, je prav toliko domača resnica. Res je, pogosta je podmena, da je bil ta slog napravljen prav posebej zato, da bi služil neetičnim interesom. Ali bi to sploh lahko bilo res, pač ni del tega zapisa, s katerim sem hotel samo predhodno skicirati fenomenologijo eksotičnega. Tista zvrst zanimanja, zaznavna v vzrokih posebne vrste zadovoljstva, ki ga zagotavlja eksotično, je v dovolj vidni povezavi z bolj praktičnimi interesi, na katere so se osredotočale predhodne raziskave eksotičnega. Natančna narava razmerja pa je kljub temu preveč zapletena zadeva, da bi se je tu lotili; čeprav si ne morem kaj, da ne bi takole mimogrede omenil svojega splošnega prepričanja, da je uporaba etičnih meril pri estetski izkušnji v najboljšem primeru zaman, v najslabšem pa pogubna.

Opombe

1 Beseda v francoščini pomeni hkrati drobno kitajsko umetnino in pedantnost, tu pa je uporabljena kot oznaka za orientaliziranje osemnajstega stoletja, ki z razsvetljensko pedantnostjo postavlja imaginarno racionalni Orient pred nas kot protipodobo evropskim nerazumnostim. (Op. prev.)

2 Historični premik, ki smo ga prej opisali, bi lahko označili tudi kot preoblikovanje Orienta iz preprostega zemljepisnega vira začimb, dišav in svile v območje bistva, iz katerega so se nekako izcimile vse te stvari.

3 Zapeljivo, s katerim je eksotično tako povezano, se da razlikovati od eksotičnega zato, ker je obet, ki ga zapeljivo vsebuje, kljub etimologiji obet, ki se poraja pod našimi lastnimi pogoji: kot nekakšna večja količina ali intenzivnost tistega, česar smo že vajeni - denarja ali občudovanja. Zapeljivost *posedujemo*, eksotičnosti pa ne.

4 Avtor ima seveda v mislih tempelj v »eksotični« kulturi. (Op. prev.)

5 Roland Barthes: *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji*, Studia humanitatis, Ljubljana 1992, str. 37–39.

6 Joseph Conrad: *Youth and Two Other Stories*, (1899), New York 1903, str. 47–49.

»Dobro se spominjam, kako sva bila na začetku vojne s Picassom na bulevarju Raspail, ko je mimo pripeljal prvi kamuflirani kamion. Bilo je ponoči, o kamuflaži smo slišali, videli pa je do tedaj še nismo, in Picasso je ostrmel, nato pa zakričal: 'Ja! To smo mi napravili! To je kubizem!'«

Gertrude Stein

V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je kamuflaža z veliko nogo stopila v popularno kulturo, tako s stalnim medijskim pokrivanjem vietnamske vojne kot tudi s prisvajanjem kamuflaže v modnem svetu. Tako je bilo možno, da se je lahko Andy Warhol takrat, ko se je odločil vključiti kamuflažo v svoja dela, igral z obema neposredno dostopnima pomenoma. Kamulfaža je sicer povezana z vojnami, toda strahote vojne in smrti, ki jih povzroča, so v Warholovi rabi kamuflaže le posredno nakazane. Zdi se, da se je bolj osredotočil na visoko stopnjo prodornosti ameriške potrošniške kulture, ki je zmogla tudi vojne proizvode vpotegniti v krogotok mode, kjer so izgubili izvirni pomen in funkcijo.

Kenji Kajiya

* Dr. Kenji Kajiya je profesor na Univerzi v New Yorku in Univerzi v Tokiu.

Kenji Kajiya*

Estetika kamuflaže: umetnost vojaškega oblikovanja in njena transformacija v umetnost

Uvod

Pisateljica in tesna prijateljica Pabla Picassa (1881–1973) Gertrude Stein (1874–1946) opisuje umetnikovo srečanje z vojaško kamuflažo leta 1938 v svoji knjigi *Picasso*: »Dobro se spominjam, kako sva bila na začetku vojne s Picassom na bulevarju Raspail, ko je mimo pripeljal prvi kamuflirani kamion. Bilo je ponoči, o kamuflaži smo slišali, videli pa je do tedaj še nismo, in Picasso je ostrmel, nato pa zakričal: 'Ja! To smo mi napravili! To je kubizem!'«[1]

Po drugi svetovni vojni je Georges Braque (1882–1963), drugi »izumitelj« kubizma, v intervjuju takole strnil spomin na začetek prve svetovne vojne: »Zelo sem bil srečen, ko sem leta 1914 ugotovil, da je vojska uporabila načela mojih kubističnih slik za kamuflažo. 'Kubizem in kamuflaža,' sem nekoč dejal nekemu sogovorcu. Odvrnil mi je, da je to zgolj naključje. 'Ne, ne,' sem rekel, 'motiš se. Pred kubizmom smo imeli impresionizem, vojska pa je uporabljala bledomodre uniforme, modro atmosfersko kamuflažo.'«[2]

Picassovo in Braqueovo povezovanje kamuflaže s kubizmom ni naključno. Izumitelj kamuflaže sicer sam ni bil kubist, a Picasso, Braque in drugi kubistični umetniki so imeli pri spočetju in izpeljavi pomembno vlogo. Izumljena je bila v Franciji med prvo svetovno vojno, da bi jo uporabili za skrivanje opreme in prevarali sovražnika. Mnoge umetnike je fasciniralo novatorstvo, ki ga je izražala. Če pogledamo to fascinacijo od blizu, se nam razkrije estetska implikacija kamuflaže, zaradi katere je vredno znova premisliti razmerje

med abstrakcijo in reprezentacijo. Da bi to izvedli, bomo o oblikovanju kamuflaže najprej razpravljali s posebno pozornostjo do tega, kako se je v dvajsetem stoletju spremenila in za kaj vse je bila privzeta.

Najprej bi rad raziskal odnos med vojaško kamuflažo in kubističnim slikarstvom z njegovo teorijo vred, podal pa bom tudi kratko zgodovino kamuflaže. Nato se bom lotil načinov, ki so jih v soodnosu s kamuflažnim oblikovanjem med drugo svetovno vojno izpeljali ameriški umetniki, kot denimo Arshile Gorky (1904–1948) ali Ellsworth Kelly (roj. 1923). Na koncu bom spregovoril o seriji kamuflažnih slik, ki jih je izdelal Andy Warhol (1928–1987) tik pred smrtjo in ki osvetljujejo paradoksno razmerje med abstrakcijo in reprezentacijo, lastno oblikovanju kamuflaže.[3]

Izumitev kamuflaže

Guirand de Scevola (1871–1950), ki je izumil kamuflažo, je bil akademski slikar z rahlo simbolističnimi težnjami. Njegova dela so bila, čeprav redko, razstavljena v Salonu francoskih umetnikov, Nacionalnem salonu in Jesenskem salonu. Elisabeth Louis Kahn opisuje okoliščine, v katerih je Scevola razvil vojaško oblikovanje.[4] Na začetku vojne je bil, kot pripoveduje Kahnova, telefonski operater topničarske divizije v okolici Metza. Kot posrednik med poveljstvom in bojevniki je na prvi bojni črti spremljal njihovo komunikacijo. Med sporočili je bilo tudi tako, ki je obveščalo, da so topničarsko enoto na fronti zadeli kmalu po tem, ko je začela delovati v predvideni ureditvi, iz česar je Scevola sklepal, da so jo odkrili. Pri tem mu je vzniknila zamisel o kamuflaži. Po nekaj mesecih raziskovanja in poskusov je Scevola svoje dosežke predstavil častnikom v Toulu. Skupino artileristov je oblekel v ogrinjala in plašče, prepredene z barvo, in jih zbral okrog topa, ki je bil podobno prebarvan. Letalec je na višini tristo metrov preletel teren, da bi ugotovil, kje je skupina, vendar je ni mogel razločiti od okolja.

Tako je bila 12. februarja 1915 ustanovljena Kamuflažna sekcija (La section Camouflage), Scevola pa je bil njen vodja. Navodila tega oddelka so vključevala barvanje topništva, uniform, letal, hangarjev in ladij; prikrivanje transportnih poti, komunikacijskih izkopov in topniških postavitev; gradnjo opazovalnic, ki so izgledale kot štori podrtih dreves. Britanci so kmalu sledili Francozom in leta 1916 ustanovili podobno službo, British Camouflage Service. Leto pozneje je britanski slikar morja, Norman Wilkinson (1878–1971), izoblikoval kamuflažo za ladje, ki so ji rekli »slepilno slikanje«, saj je učinkovi-

to prikrivala prave poti britanskih ladij ter jih tako varovala pred nemškimi podmornicami.[5] Na uvedbo vojaške kamuflaže se je leta 1916 odzvala tudi Nemčija z uvedbo čelade za jurišnike, poslikane z vzorcem, ki je razkrojil izgled in pomagal zmanjšati obris, viden čez prsobran.[6] Tudi Združene države Amerike so leta 1917 ustanovile American Camouflage Corps.

Med prvo svetovno vojno je bila uporaba kamuflaže večinoma omejena na topništvo, ladje in čelade. Uniforme so ostale enobarvne, na primer kaki ali sive barve. Seveda pa je pomembno vedeti, da je bil v tem obdobju glavni namen kamuflaže *razkrojiti* obrise predmetov, videnih z razdalje, ne pa da bi jih hoteli *skrivati* tako, da bi jih potopili v okolje. Šele po letu 1938, tik pred drugo svetovno vojno, je Nemčija oskrbela elitne skupine esesovcev in Wehrmachta s kamuflažnimi uniformami, ki so imele ta, drugi namen.[7]

Kamuflaža in kubizem

Če se zdaj spet vrnemo k izumu kamuflaže, je zanimivo, da je bila francoska kamuflažna enota sestavljena pretežno iz umetnikov, tako kubistov kot nekubistov. Kubisti ali vsaj kubizmu naklonjeni slikarji so bili Jacques Villon (1875-1963), André Mare (1885-1932), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) in Charles Dufresne (1876-1932), vendar verjetno niso bili vodilne osebnosti skupine, ki je vključevala številne nekubiste.[8] Da je Scevola poznal dela kubistov, je izpričano. Kasneje se je spominjal: »Da bi deformiral predmete, sem uporabil sredstva, ki so jih uporabljali kubisti, da bi predmete upodabljali - kasneje mi je to omogočilo, da sem za svojo kamuflažno skupino najel nekaj slikarjev, ki so zaradi svojega posebne vrste pogleda imeli sposobnost za deformiranje kakršnekoli oblike.«[9] Ni pa tu povedal, kateri vidiki kubizma so ga zanimali.

Ne glede na to, je jasno, da ima kamuflaža dosti skupnega s kubizmom. Da pa bi določili, kaj je to skupno, moramo znova obiskati nekaj umetnostnozgodovinskih razpravljanj. Kamuflažo so pogosto povezovali z analitičnim kubizmom. Leta 1983 je Stephen Kern dokazoval, da sta tako kubizem kot kamuflaža zavrgla običajne načine postavljanja predmetov v hierarhijo prostorske strukture, pa naj gre za slikarski prostor ali bojno polje, in zlomila vidno ločnico med predmetom in okoljem.[10] Tu Kern namiguje na analitični kubizem, kar postane mnogo razločneje v njegovem kasnejšem članku, v katerem izrecno omenja Braqueovo analitično kubistično sliko *Tihožitje z violino in vrčem* iz leta 1910 kot primer tovrstnega učinka.[11]

Kamuflaža in *Harlekin* Pabla Picassa

Picasso vidi v kamuflaži vprašanje barve in ne oblike. Povezuje jo prej s sintetičnim kot z analitičnim kubizmom. V pismu Guillaumu Apollinaireju (1880–1918) z dne 7. februarja 1915, teden dni pred ustanovitvijo La Section Camouflage, Picasso pošilja pesniku nekaj navodil za uporabo kamuflaže: »Ponujam ti dober namig, ki se tiče topništva. Topništvo je iz letal še vedno vidno, pa čeprav topove pobarvajo na sivo. Svojo formo ohranijo. Morali bi jih prebarvati in popacati z živimi barvami, v delčkih rdeče, rumene, zelene, modre, bele, tako kot kakega harlekina.«[12]

Picasso predlaga uporabo živih barv pri topništvu, da bi razbil izvirno obliko predmetov. Ni jasno, ali je v tistem trenutku Picasso vedel za novoizumljeno vojaško kamuflažo, saj še ni bila javno razglašena, bila pa je že izumljena. Ne glede na to, je Picassova pozornost na učinek take kombinacije barv pri pogledu od daleč, ki je tak kot pogled iz zraka, verjetno povezana z njegovimi tedanjimi slikami, posebno z upodabljanjem harlekinov.

V pismu Apollinaireju je Picasso kamuflažne vzorce primerjal z oblikovanjem harlekinovega oblačila. Harlekin je bil skozi vsa obdobja ena njegovih najljubših tem. Dejansko je naslikal harlekina tudi isto leto, kot je napisal pismo. Njegovo sklicevanje na sliko *Harlekin* iz leta 1915 je videti samo po sebi razumljivo, če dodamo njegove opazke Steinovi, kjer je označil to kot »najboljše, kar sem do zdaj naredil«.[13] Zdi se, da to delo, dokončano v zadnjem obdobju sintetičnega kubizma, kaže njegov vrhunec, kajti, kot bomo še videli, upodobljene elemente reducira do njihove skrajne meje, da bi svoja estetska načela prignalo do skrajne točke.

Picasso in Braque sta poizkuse s sintetičnim kubizmom pričela leta 1913, po njunem analitično-kubističnem obdobju med 1909 in 1912. William Rubin trdi, da izraz »sintetični« tu pravzaprav vpeljuje dva različna pomena.[14] Z njim lahko najprej opišemo Picassovo in Braquovo sintezo fragmentiranih gladkih površin in atomiziranih motivov v obsežnejše, ploske in lažje berljive obrise analitičnega kubizma. Drugič in bolj pogosto pa je bil izraz uporabljen za označevanje na pol neodvisnega slovarja slikovnih elementov. Ti niso tako formalno fragmentirani kot gladke površine analitičnega kubizma, so pa precej neodvisni in razumljivi po obliki in pomenu. Skratka, predmeti niso izoblikovani po poti analize njihovih sestavnih delov, ampak z neposredno rabo že od prej obstoječih pojavljanj in znakov. Ločitev barve od oblike, pomem-

bna poteza sintetičnega kubizma, je povezana s to, drugo vlogo sinteze v smislu neodvisne pojavnosti barve.

V *Harlekinu* Picasso uporabi tanek nanos živih barv na ploske gladke površine. Celotni obris figure ni določen s pomočjo ene same barvne površine, ampak s kombinacijo prekrivajočih se ploskev bele, črne in modre, tako kot s harlekinovim vzorcem diamantnih ploskev v rdeči, zeleni, škrlatni in rumenorjavi. Vsaka sestavina telesa je sestavljena iz geometričnih ploskih površin, ki so ji vsiljene, in ni tu, da bi bila podobna tistemu, kar označuje. Desna stran telesa, na primer, je bela in pravokotna, medtem ko je leva stran črna in zaokrožena. Kljub temu lahko prepoznamo celotno pojavo harlekina s pomočjo sooblikovanja med seboj ločenih barvnih plošč. Ustvarjen s pomočjo barve namesto s pomočjo forme, potegne harlekin s svojo opravo črto pod proces označevanja. Barvne plošče harlekinovega oblačila same po sebi ne pomenijo ničesar, šele njihova kombinacija ustvari njegovo opravo. Leta 1915 je Picasso s *Harlekinom* torej dosegel razdružitev barve in obrisa in dosegel ponovni vznik motiva s pomočjo preureditve med seboj ločenih barv.[15]

Strukturni pomeni v Picassovem delu po *Kitari*

Kako Picassova konfiguracija podobe s pomočjo barvnih plošč učinkuje na strukturo in naše dojemanje podobe? Da bi prišli do odgovora, moramo najprej pogledati k sintetičnemu kubizmu, ki je nastal iz Picassove konstruirane skulpture *Kitara* jeseni leta 1912. Kot dokazuje Yve-Alain Bois v *Kahnweillerjevem poduku*, to delo reprezentira »strukturni obrat« v umetnosti dvajsetega stoletja.[16] Noben sestavni del po svoji obliki ni podoben dejanskim oblikam kitare. Njena zvočna luknja je prej projekcija kot vdolbina. Telo kitare je sestavljeno iz odprtih ploskev, namesto da bi bilo zaprta škatla, kakršna pripada stvarni kitari. Ne glede na to, pa lahko ta predmet prepoznamo kot kitaro s *kombinacijo* elementov, iz posamičnih elementov samih po sebi pa ne. Oblike elementov samih so arbitrarni in dvoumni označevalci. Pomen daje temu predmetu šele strukturno razmerje med sestavnimi deli.

To zanimanje za strukturo se nadaljuje v Picassovih naslednjih serijah kolažev. V *Kitari, notah in kozarcu*, enem od prvih Picassovih kolažev, izdelanem ob koncu leta 1912, lahko na primer prepoznamo središčni predmet kot kitaro, če imamo v mislih modri papir kot vrat, beli disk kot zvočno luknjo in kombinacijo drugih obkrožajočih površin kot telo kitare. Pri tem kolažu je prepoznava oblike kitare potemtakem utemeljena v oblikah vsakega sestav-

nega dela. V *Harlekinu* iz leta 1915 pa določajo skupno obliko motiva barve vsakega od sestavnih delov, ne pa njihove oblike. Mislim, da je očitno, kako se je Picasso zanimal za izdelovanje celotne podobe s pomočjo konfiguracije barvnih krp, ki vsaka sama zase ne pomeni ničesar. Z drugimi besedami, uporabljal je isto zamisel - izdelati prepoznavno celoto s pomočjo posamično neprepoznavnih sestavin -, le da se je usmeril k barvi kot sredstvu za ta namen.

Reprezentacijsko *in* abstraktno

V teh okvirih lahko rečemo, da je *Harlekin* reprezentacija, če ga vzamemo po splošnem konceptu in strukturi, saj lahko motiv prepoznamo kot harlekina. Toda način reprezentiranja je tako shematičen, da lahko takoj za tem ugotovimo, da je tudi abstrakten po svojem *načinu upodabljanja* vsakega sestavnega dela. O tej očitno protislovni potezi sintetičnega kubizma pravi William Rubin: »Sintetični kubizem imajo običajno za nekaj manj abstraktnega od njegovega analitičnega predhodnika, ampak to velja le v omejenem smislu. Na splošno večja berljivost njegovih podob ga dela zares bolj reprezentacijskega, toda njegov *shematični* način reprezentiranja je po sebi bolj abstrakten kot *iluzionistični* način, ki je prevladoval v analitičnem kubizmu.«[17]

Ta enkratna poteza sintetično-kubističnega slikarstva - reprezentacijski v celoti, a abstrakten v posameznostih - ima očitni podaljšek v estetiki kamuflaže. Pri Scevolini iznajdbi noben sestavni del po sebi ne pomeni ničesar, pač pa ima funkcijo v celotni strukturi. Še bolj pomembno pa je, da je oblikovanje kamuflaže prav tako obenem reprezentacijsko v konceptu celote, v delih pa je abstraktno. Noben del nima vzpostavljene reference, ki bi jo lahko identificirali. Obstajajo sicer tudi kamuflažni vzorci, ki upodabljajo realistične motive, tako kot podolgovati peresasti listi v drevesnih vzorcih nemških esesovcev v zgodnjih štiridesetih letih prejšnjega stoletja, ali pa bolj dobesedni listi in vejice na ameriških čeladah, ki so jih uporabljali v korejski vojni v zgodnjih petdesetih letih. Taki primeri pa so redki in so ostali v zgodovini kamuflaže manj zastopani. Velika večina kamuflažnih vzorcev je abstraktna. Zato smemo skleniti, da je v kamuflaži Picasso odkril eno od središčnih potez sintetičnega kubizma: ponovno sestavitev predmetov s pomočjo preureditve njihovih izločenih barv. Prav fascinantno je, kako sta tako kamuflaža kot sintetični kubizem po svojih konceptih in strukturah reprezentacijska, po svojih postopkih in sestavnih delih pa obenem abstraktna.

Arshile Gorky in Ellworth Kelly: umetnost in kamuflaža v drugi svetovni vojni

Razmerje med umetniki in kamuflažo se nadaljuje v drugi svetovni vojni. Ekspresionistični slikar Arshile Gorky je ob koncu leta 1941 na newyorški šoli Grand Central v dveh razredih poučeval kamuflažo. V svoji brošuri trdi, da se lahko moderni umetnik zoperstavi obdobju uničevanja tako, da ustvari kamuflažo, ki rešuje predmete pred uničenjem.[18] Zanimivo je omeniti, da vidi v kamuflaži aktivno ustvarjalni vidik, saj so jo sicer v glavnem obravnavali kot nekaj pasivnega, kar služi le izogibanju sovražnikovim dejanjem. Gorky se s tem navezuje na kubizem, čeprav ne vemo, ali je vedel za izvirno zvezo med kubizmom in kamuflažo. Vsekakor pa lahko ugotovimo, da zanimanje za kamuflažo ni sprožilo kakega novega sloga v njegovem slikarstvu, verjetno zato, ker je menil, da bo v vojni služil le kot umetnik in ne kot vojak.[19]

Na drugi strani pa je Ellsworth Kelly - umetnik, ki je dejansko bil v drugi svetovni vojni - občutil učinke kamuflaže na lastni koži. Kellyja je v petdesetih letih tako pritegnil način, kako se je senca ograje lomila na stopnišču, ki je z njegove balkonske sobe vodilo navzdol, da ga je dobesedno prenesel na gibljivi ekran. E. C. Goossen meni, da so Kellyjeve senčne slike iz petdesetih neposredno povezane z njegovo izkušnjo v Inženirskem kamuflažnem odredu. Kamuflažne mreže, prepletene s trakovi osnaburga (grobo platno, ki je dobilo ime po mestu Osnaburg v Prusiji, kjer so ga izdelovali), upogljivega materiala, razrezanega v centimetrske trakove, niso le zmotile zgovornih senc, ki jih mečejo topovi in tanki, ampak so ustvarile tudi slučajne vzorce senc na topništvu in po tleh.[20] Abstrakcijo, doseženo s pomočjo reprezentacije senc, ki ji je Kelly sledil v svojih senčnih slikah, je kasneje razvijal Andy Warhol, ki je bil pozoren na Kellyjevo delo iz petdesetih let.[21]

Kamuflaža Andyja Warhola

V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je kamuflaža z veliko nogo stopila v popularno kulturo, tako s stalnim medijskim pokrivanjem vietnamske vojne kot tudi s prisvajanjem kamuflaže v modnem svetu. Tako je bilo možno, da se je lahko Andy Warhol takrat, ko se je odločil vključiti kamuflažo v svoja dela, igral z obema neposredno dostopnima pomeno-

ma.[22] Kamulfaža je sicer povezana z vojnami, toda strahote vojne in smrti, ki jih povzroča, so v Warholovi rabi kamuflaže le posredno nakazane. Zdi se, da se je bolj osredotočil na visoko stopnjo prodornosti ameriške potrošniške kulture, ki je zmogla tudi vojne proizvode vpotegniti v krogotok mode, kjer so izgubili izvirni pomen in funkcijo. Kot dokazuje Benjamin Buchloh, Warholovo delo proizvaja dve različni polji interpretacije, zaradi česar se njegova dela delijo na dve območji: tista dela, ki so povezana s temo smrti, in preostala, ki so povečini povezana s komodifikacijo in so daleč od prve tematike.[23] Kot je videti, je kamuflažna serija spravila ti dve skupini skupaj: temo smrti pod komodificiranim oblikovanjem in komodifikacijo oblikovanja, katere posledica je izbris ideje smrti.

Ta problematika je jasno vidna v *Zadnji večerji* (1986), ki je kombinacija njegovega kamuflažnega niza in niza *Zadnjih večerij*. Slika vključuje dve na svilo odtisnjeni podobi *Zadnje večerje* Leonarda da Vincija (1452–1519), prekriti s kamuflažnim vzorcem. Čeprav tema izvirne slike predoča najavo Kristusove smrti, je dovolj poznana, da se jo da konzumirati kot kulturno ikono, razbremenjeno izvirnega vzvišenega pomena. Warholova *Zadnja večerja* ne kaže le zanimanja za obsežni umetnostno-zgodovinski arhiv in tradicijo, ampak tudi lastni koncept smrti kot nečesa razbremenjenega tragedije, kakršno sicer imamo v običajni popularni podobi.

V kamuflažni seriji tema smrti ni odkrito prikazana. Bolj zamračena je, še zlasti če gremo v primerjavo z izrecnim obravnavanjem te teme v drugih tematskih nizih, kot so *Nesreče* (1962), *Električni stoli* (1963–1967) in *Lobanje* (1976). Warholov namen in njegov pogled na skritost postane v kamuflažnih slikah vidnejši, če ga spravimo v odnos z nekaterimi drugimi nizi slik, ki jih je naredil v svojem poznem obdobju. Med leti 1977 in 1986 je Warhol izdelal več nizov »abstraktnih« slik, med drugim *Sence* iz 1978 in 1979, *Rorschache* iz 1984 in *Kamuflaže* iz leta 1986.[24] Podobe senc prikazujejo sence neznanih, neidentificiranih predmetov. Kar je naslikano, je senca, ne vemo pa, kaj je izvirni predmet, ki jo meče. Njegove rorschachovske podobe uporabljajo vzorce Rorschachovega testa, pri katerem se domnevno odkriva naš značaj po poti identificiranja oziroma asociacij na osnovi dvoumnih pack, ki jih pušča črnilo. Silijo nas k temu, da bi našli tisto, kar vzorci prikrivajo. Obema nizoma je skupno, da je nekaj prikrito pod pojavnostjo navadnih abstraktnih slik.

Ta vrsta sumničenja je povezana z učinkom kamuflaže. Kot dokazuje Joan Copjec v *Read My Desire*, »učinek reprezentacije ('mimikrije' po starejšem, idealističnem slovarju) ni subjekt, ki bi se zlil z okoljem ali se mu prila-

godil... Učinek reprezentacije je namesto tega sumničenje, da je neka realnost kamuflirana, da smo prevarani natančno glede prave narave neke stvarina-sebi, ki ostaja za reprezentacijo. V odzivu na take vrste reprezentacijo in zoper tako ozadje prevare se subjektovo lastno bitje zlomi na njegovo nezavedno bivanje in njegov zavestni videz. V vojni s svojim svetom in sam s seboj postane subjekt kriv za prevaro, ki jo sumniči. Temu pa komajda lahko rečemo mimikrija v starem pomenu besede, saj tu ni nič posnemanega.«[25]

Za opazovalca, ki se zaveda njene prisotnosti, se kamuflaža ne stopi s svojim okoljem, ampak namesto tega spodbudi sum, da je za njo nekaj skritega. Reprezentacijska kakovost kamuflaže nas pripravi do tega, da sumničimo, da nam je nekaj skrito, toda abstraktnost vsakega sestavnega dela nam preprečuje, da bi lahko dešifrirali, kaj to je. Če sledimo Joan Copjec, je tisto, kar je zakrito, Realno, ki ga ima Jacques Lacan (1901–1981) za nekaj travmatičnega, ki se izmakne reprezentaciji. O Warholovi obsedenosti s smrtjo lahko razmišljamo v teh okvirih. Tema smrti v njegovem kamuflažnem nizu slik ni odkrito prikazana, pač pa sumimo, da je skrita za upodobljeno kamuflažo, saj je naredil številna dela na to temo. Videti je, da je Andy Warhol uporabil dvojnost kamuflaže, reprezentacijo in abstraktnost, in nas pripravil do suspenza sodbe o tem, kaj reprezentira kamuflaža v sliki. Z vnosom teme smrti v suspenz naše presoje je v svoji kamuflažni seriji Andy Warhol uspel aktivirati psihoanalitsko funkcijo kamuflaže.

Sklep

V vsem dvajsetem stoletju je umetnike privlačila skrivajoča in razkrivajoča narava kamuflaže. Pablo Picasso je v kamuflaži videl tematiko sintetičnega kubizma, torej ponovno sestavitev predmetov po poti preureditve ločenih barv. Andy Warhol pa je izkoristil konotacije, ki so bile s kamuflažo povezane in z nje odluščene, in reprezentiral sum, da se v komodificiranih podobah skriva nekaj smrti podobnega. Oba sta odlično uporabila vidno konfliktno potezo kamuflaže – da je glede koncepta in strukture reprezentacijska, po proceduri in sestavi pa abstraktna. Picassa so pri kamuflaži zanimala strukturna vprašanja in možnosti, Warhola pa psihoanalitski okvir. Ta različni odziv dveh vodilnih umetnikov dvajsetega stoletja gotovo kliče po nadaljnjem raziskovanju estetskih implikacij kamuflaže.

Opombe

1 Gertrude Stein: *Picasso*, Beacon Press, Boston 1959, str. 11. Izvirno natisnjeno v francoščini pri Librairie Floury, Pariz 1938.

2 Navedeno pri Alexandru Libermanu: *The Artist in his Studio*, popr. izd., Random House, New York 1988, str. 145.

3 Med pionirska dela o umetnosti in kamuflaži sodita Elisabeth Kahn Baldewicz: *Les Camoufleurs: The Mobilization of Art and the Artists in Wartime France, 1914-1918* (doktorska disertacija, University of California, Los Angeles 1980), ki je kasneje izšla kot Elisabeth Louis Kahn: *The Neglected Majority: »Les Camoufleurs«, Art History, and World War I*, University Press of America, Lanham 1984, in Roya R. Behrensa: *Art & Camouflage: Concealement and Deception in Nature, Art and War*, North American Review, University of Northern Iowa, Cedar Falls 1981. Prva je osredotočena na umetnost in kamuflažo med prvo svetovno vojno z zgodovinskega vidika, druga pa pokriva širok razpon razmerja med umetnostjo in kamuflažo, v ospredju pa je psihološki prijem.

Da bi celovito obravnavali kamuflažo, moramo raziskati njen politični vidik. En sam primer zadošča, da pokažemo, kako je to pomembno. Različice esesovskega hrastovega lista in vzorcev bananovca so nosili v Iraku, Libiji in Egiptu, kjer je bila nacistična navezava verjetno namenoma uporabljena v spopadu z Izraelom. Po letu 1975, ko je Egipt dosegel začasni dogovor z Izraelom o prenehanju spopada (mirovna pogodba je bila sklenjena štiri leta kasneje), so egiptovski vojaki nosili bolj nevtralne vzorce. Glej Tim Newark, Quentin Newark in J. F. Borsarello: *Brassey's Book of Camouflage*, Brassey's, London 1998, str. 30. Ta tema pa je kljub vsemu izven obsega te razprave in tudi izven dometa moje strokovnosti.

4 Elisabeth Louis Kahn: *Neglected Majority*, str. 14–15.

5 Guy Hartcup: *Camouflage: A History of Concealement and Deception in War*, Charles Scribner, New York 1980, str. 41–44. Glej tudi Norman Wilkinskon: The Dazzle Painting of Ships, v: *Camouflage* – razstavni katalog, Scottish Art Council, Edinburgh 1988, brez paginacije.

6 *Brassey's Book of Camouflage*, str. 15.

7 Za nemško kamuflažo med drugo svetovno vojno glej J. F. Borsarello (ur.): *SS & Wehrmacht Camouflage. U. S. Richardson Report. 20. Julij 1945*, ISO Publications, London 1996. Sodeč po tem poročilu, ki ga je pripravil svetovalec ameriške vojske Francis S. Richardson takoj po nemški vdaji, je ameriška vojska preiskovala prikrivajoči učinek kamuflaže (str. 49).

8 Za stilistične spremembe v njihovem slikarstvu med vojaško službo glej Elisabeth Louis Kahn, nav. delo, str. 99–126. Med vojno sta Villon in Mare spodbudila predstavitev Masion Cubiste na jesenskem Salonu leta 1912. Glej Nancy J. Troy: *Modernism and the Decorative arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, Yale University, New Haven 1991, str. 79–97; Elisabeth Louis Kahn: Engendering a Scandal: The Cubist House and the Pirvate Spaces of Modernity, v: Lisa Rado (ur.): *Modernism, Gender, and Culure: A Cultural Studies Approach*, Garland, New York 1997, str. 175–198. Marejeve slike in risbe najdemo v: André Mare: *Cubisme et camouflage, 1914-1918*, Musée municipal des Beaux-Arts, Bernay 1998, in *Carnets de guerre, 1914-1918*, Herscher, Pariz 1996.

9 Guirand de Scevola: Souvenirs du camouflage (1914–1918), *La Revue* (Christmas 1950), str. 719–720. Navedeno po Stephen Kern: Cubism, Camouflage, Silence, and Democracy: A Phenomenological Approach, v: Roger Fruedland in Deirdre Boden (ur.): *NowHere: Space, Time and Modernity*, University of California Press, Berkeley 1994, str. 166.

10 Stephen Kern: *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Harvard University Press, Cambridge 1983, str. 303–304.

11 Stephen Kern: Cubism, Camouflage, Silence, and Democracy, str. 168.

12 Pierre Caizergues in Hélène Seckel (ur.): *Picasso/Apollinaire: Correspondance*, Gallimard, Pariz 1992, str. 192.

13 Pablo Picasso Gertrudi Stein, 9. Decembra 1915, Arhivi Steinove, Zbirka ameriške književnosti, Beinickejeva knjižnica redkih knjig in rokopisov, Yale University. Navedeno po William Rubin: *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 1972, str. 98.

14 Prav tam, str. 84.

15 Raba poantilistične tehnike pri Picassu in Braqueu v tem obdobju verjetno sodi k isti težnji. Franz Marc (1880–1916), nemški ekspresionistični slikar, ki je bil tedaj na fronti, je učinke kamuflaže povezal s poantilizmom v svojem pismu ženi Mariji (1876–1955) 6. februarja 1916. Glej Franz Marc: *Letters from the War*, Peter Lang, New York 1992, str. 105–106.

16 Yve-Alain Bois: Kahnweiler's Lesson, v: *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge 1990, str. 65–97.

17 William Rubin: *Picasso in Collection of the Museum of Modern Art*, str. 86. Poudarke je naredil avtor.

18 Arshile Gorky: *Camouflage*, ponatisnjeno v: Harold Rosenberg: *Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea*, Sheepmeadow Press, Flying Point Books, New York 1962, str. 133.

19 Nouritza Matossian: *Black Angel: A Life of Arshile Gorky*, Chatto&Windus, London, str. 321.

20 E. C. Goossen: Kelly and Camouflage, v: *Ellsworth Kelly*, Museum of Modern Art, New York 1973, str. 115.

21 Rosalind Krauss: The Madness of the Day, v: *Andy Warhol: Diamond Dust Shadow Paintings*, Gagosian Gallery, New York 1996, str. 10.
22 Brenda Richardson: Hiding in Plain Sight: Warhol's Camouflage, v: *Andy Warhol: Camouflage*, Gagosian Gallery, New York 1998, str. 12.
23 *The Work of Andy Warhol*, ur. Gary Garrels, Bay Press, Seattle 1989, str. 124–127. Glej tudi Rosalind Krauss: Carnal Knowledge, v: *Andy Warhol: Rorschach Paintings*, Gagosian Gallery, New York 1996, str. 9–12.
24 Thomas Kellein: Pleasure in Mechanics: Warhol's Abstract Work, v: *Andy Warhol: Abstracts*, Prestel, München 1993, str. 9–23.
25 Joan Sopjec: *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, MIT Press, October Book, Cambridge 1994, str. 37–38.

Besede prve povedi posvetila so besede konstituiranja: pogum, požrtvovalnost in predanost (dolžnosti in državi) - vzvišene vrednote ameriške nacije. Toda te vrednote so hkrati enačene s poslušnostjo državi. Le-ta je na tem mestu javno priznana kot sama sebi namen in kot taka je nujno odtujena svojim državljanom. Je avtokratska. Zahteva popolno ubogljivost tudi v obdobjih svoje popolne demence (posledica katere je vzrok za ta spomenik), in to se v povedi izrazi kot samoumevnost.

• • •

Obiskovalci ne razpravljajo o avtoričini simbolni aluziji na tradicijo grobnic in strukturno logiko posvečenih, religioznih prostorov. Zanje VVM ni fikcija, ni materializirana vizija razpisnikov natečaja in zato tudi ne more biti ideološki aparat. Prekletstvo nepoznavanja vizualnih kodov je v nereflektiranem podleganju enosmerni (manipulativni) komunikaciji. Prvo veselo spoznanje vsakega oglaševalskega mačka je žal pravilno: ljudje se ne prepiramo s podobami.

Samira Kentrić

Samira Kentrić

VVM – Vietnam Veterans Memorial

Spomenik: od sublimnega k nacionalnemu

Izhodišča

1.

VVM, spomenik ameriškim žrtvam v Vietnamu, ima obe lastnosti klasičnih spominskih plošč: monumentalnost in narodotvorno posvetilo. Kljub temu je kot predmet diskusij o učinku umetniškega dela v javnosti pogosto spoznan za nasprotnega tradicionalnim vojnim obeležjem. Izpostavlja namreč še dve drugi, netipični lastnosti: horizontalnost (ki je po naravi pasivna in defetistična) in žrtev posameznega vojaka (osebna imena so izpisana po datumih smrti). Vendar pa poudarjena intimnost, nespektakularnost smrti, spomeniku ne odvzame njegove impresivnosti, temveč nasprotno: ravno iz posamičnega, ki se izgublja v neskončnem nizu imen, izenačenih v absurdnosti svoje žrtve, se ponovno pojavi razsežnost sublimnega.

2. Namesto kritičnega vpogleda – sublimno

Prvi odziv, ki ga sproži stik s sublimnim, je ganjenost – občutek trenutne blokiranosti življenjske moči. Sublimno kot *absolutno veliko* pa bi v svojih razsežnostih lahko povzročilo tudi strah pred neobvladljivim; ganjenosti bi

potemtakem sledilo nelagodje in temu groza. Toda pogledu, vezanem na sublimno, je lastna tudi varna distanca. Objekt sublimnega prizora gledalcu nikoli ne grozi, zato lahko ganjenosti nad veličastnim (ki ne uporablja svoje moči v škodo gledalca) sledi strahospoštovanje. Sublimno gledalca prevzame, ga očara, in ker mu ni sovražno, je ta tudi že naklonjen objektu, ki mu je omogočil to izkušnjo.

3. Posvetilo (kritika besedila)

Žrtev vojne, ki je država ne posveti, katere smrt ni upravičena z vzvišenimi cilji skupnosti, ki ji je pripadala, taka žrtev ni nikoli zares pokopana. Zaradi tega mora oblast, ki je poslala svoje državljane v smrt, poskrbeti za primerno opravičilo preživelim, svojcem teh žrtev. Poleg retoričnih nastopov je za trajnost takega dejanja potrebna tudi pisana beseda (in le katera je pripravnejša od tiste, vklesane v kamen). Žal pa se te besede opravičevanja namesto v posuvanje s pepelom veliko pogosteje sklenejo v slavospev Oblasti sami; besedilo na dotičnem spomeniku zanika vsakršno krivdo.

4. Vizualizacija (kritika forme)

Črke, katerih pomena ne poznamo, učinkujejo na nas zgolj po svoji likovnosti. Pri črkah naše kulture pa ta učinek pogosto zanemarimo; zanima nas le pomen, ki ga tvorijo. Nismo pozorni na razmike, izbor tipografije, velikost in debelino črk, predvsem pa nismo nikoli pozorni na prostor, ki ga zasedajo, na praznino, ki jih obdaja. Toda ravno v teh *malenkostih*, in še posebej v *pozitivirani* praznini (formi sami), gre iskati tisto *transcendentno resnico*, tisti večni »Zato«, ki odgovori vsakemu posameznemu »Zakaj (so umrli)?«.

5. Možnost sublimnega po vojni

Kadar vojnemu spomeniku nadanejo formo sublimnega, se po objektivnosti njegovega sporočila nihče več ne sprašuje. Sublimno je onkraj vsakdanje izkušnje, in ko se zavemo njegove utelesitve v opazovanem objektu, ta objekt ni več v posesti dvoma. Kot bi se v njem razodela neka »višja sila«. Še več, kot bi bila ta višja sila (ker se je razodela v našem objektu) tudi na naši strani, na naši zemlji. Tisti tam čez, Vietnamci-ali-kako-že, so v tem spomeniku za vselej pozabljeni. Fascinacija nad sublimnim postane fascinacija gledalca nad samim seboj, ki je zmožen doživeti to sublimno. Zato je manipulacija s sublimnim (za potrebe narodotvornosti pa sploh) vselej že zločin.

1.

Prostorski kontekst, v katerega so 13. novembra 1982, na dan veteranov, posvetili spomenik vietnamskim veteranom,[1] ni bil nevtralen. Skrbno načrtovano in nadzirano javno mesto (the Mall) je že od nekdaj funkcioniralo kot simbolni center ameriške zgodovine. Vanj so vključene podobe številnih narodnih herojev in alegorije najpomembnejših prelomnic preteklosti, ki so pripomogli k nacionalnemu konstituiranju Američanov. Umestitev VVM v središče praznine, ki je povezovala Belo hišo z Jeffersonovim spomenikom in Lincolnov z Washingtonovim (štirje veliki simboli ameriške demokracije, razdvojenosti in enotnosti), tako ni nikakršno naključje. Nobenemu od tu postavljenih spomenikov ni dano nositi samo svoje, samostojne vsebine. Vsako delo je dodatno konotirano z vsemi deli, ki ga obkrožajo, in še več: skupaj z njimi kreira simbolni prostor, v katerem je vsak poskus idejnega odmika, tako v formi kot v sporočilu, obsojen - ne na propad, temveč veliko huje, na uspešno integracijo v že obstoječi vzorec.

Čeprav tudi VVM stoji na tem simbolnem nacionalnem ozemlju, katerega pomen še dodatno podprejo muzeji in galerije nacionalne zgodovine znanosti in umetnosti v bližnji okolici, pa mu zaradi njegove velike inovativnosti v formi in z njo povezanega čustvenega naboja uspe uveljaviti neko povsem svojo energijo. Tako Charles L. Griswold, ameriški filozof in kritik, opisuje vedenje obiskovalcev na trgu: »Lahko sediš in ješ pred Jeffersonovim spomenikom, spuščaš zmaja pred Washingtonovim spomenikom, ... otroci se lahko igrajo pri bližnjem Einsteinovem spomeniku; toda VVM-ja se ne da obravnavati z neformalnostjo in domačnostjo.« (Griswold 1992: 102)

Katera je tista lastnost spomenika, ki sproži tak vedenjski odmik v središču nekega enotnega kompleksa? Zakaj je ravno VVM najbolj obiskani spomenik na trgu? Kako to, da so se o njem razpisali številni eminentni kritiki in ga - kljub mnogim dvomom, ki jih implicira - niso spoznali za redundantnega?

VVM je spomenik, ki želi z minimalnimi sredstvi opozoriti na esenco. Ni ne slikovit ne lep. Celo zanimiv ni. Privlači in spet odbija. Njegovi končni točki se pogrezata v zemljo; kaže se le toliko, kot sam hoče. Ko se ga dotaknemo, ostane zrcalna podoba naših prstov na njegovi površini - ganjene nas drži na distanci. V sublimno, ki mu pripada, ni vstopa; ni pa tudi poti nazaj. Le kako bi namreč zanikali nekaj, kar tudi nas spreminja v sublimne?[2]

2. Namesto kritičnega vpogleda - sublimno

Verjetno je vsak spomenik opredeljen s funkcijo, ki naj bi ji služil. Tako je ena najbolj osnovnih razlikovanj v angloameriškem svetu tista, ki razločuje med spomenikom kot *monument* in spomenikom kot *memorial*. V *monumentih* slavimo same sebe in svoje zmage, v *memorialih* počastimo žrtve in poraze (Danto 1987). V slovenskem jeziku bi težko našli primeren prevod. Morda bi bilo temu sorodno razločevanje med spomenikom *slave* in spomenikom *sprave*. Slednji je tisti, ki naj bi ga predstavljal Vietnam Veterans Memorial, za katerega so razpisali javni natečaj; med 1421 prispelimi predlogi je osemčlanska strokovna komisija soglasno izbrala projekt Maye Lin, Yaleove študentke arhitekture. Po dolgotrajnem in mučnem postopku je projekt odobrila tudi vlada, vendar z zahtevo po manjši intervenciji. Konservativna stran si je namreč priborila pravico do postavitve manjšega realističnega spomenika, ki ga tvorijo figure treh vietnamskih veteranov in ameriška zastava s posvetilom. Ta spomenik so postavili dve leti po otvoritvi VVM, vendar je od njega dovolj oddaljen, da ne posega v njegovo integriteto. Pravzaprav se je v jukstapoziciji teh dveh del zgodilo nekaj, kar je v dolgi zgodovini postavljanja spomenikov bolj izjema kot pravilo. Ikonoklastično delo Maye Lin, ki sledi tradiciji minimalistične abstraktne umetnosti, je povsem pometlo z dosledno realističnimi podobami veteranov. Čeprav prevladuje mnenje, da ljudstvo bolj pritegne podoba, katere oblike so mu že na prvi pogled prepoznavne iz njegovega vsakdanjega življenja,[3] je priljubljenost uspešno manipuliranih ekonomičnih likovnih sredstev v dotičnem spomeniku podrla vsa pričakovanja. Toda o tem več v analizi same forme. Vrnimo se spet k sporočilu, ki naj bi ga posredoval VVM.

Sprava je primarna naloga vsake povojne situacije. Znotraj državnih meja to ponavadi pomeni rehabilitacijo tistega dela prebivalstva, ki se je v času vojne zoperstavil oblasti, ki ga je hotela rekrutirati. Toda če vojna ni bila zmagovita in je povojno javno mnenje nasprotovalo medvojnim nameram oblasti, potem se mora v demokratično urejeni državi tudi oblast sama konvertirati. V takih primerih tudi znotraj sprave pride do absurdnega preobrata: rehabilitirati je potrebno tiste, ki so med vojno ubogali oblast. Kajti če bi oblast priznala, da obstajajo razmere, v katerih jo je nečastno ubogati, s tem ne bi priznala samo možnosti, da je tudi ona lahko v zmoti; priznala bi veliko več: tiste, ki ji sledijo danes, lahko že jutri razglasi za zločince. Le kdo bi se

torej hotel identificirati s tako oblastjo? V državah, kjer ljudstvo demokratično voli oblast, pa je identifikacija zelo pomembna.[4] Nacionalna sprava je torej za oblast vedno aktualna in tako je bilo tudi po vietnamski vojni.

Spraviti se pomeni biti sposoben zaživeti skupaj - pomeni tolerirati drugače misleče. Sprave se ne da enačiti s katarzo, ki nam omogoči prepoznanje lastne zmote. Le-ta bi namreč pokazala na oblast, ki nas je zavedla v zmoto. Katarza torej ni potrebna, dovolj je sprava, ki pomeni uradno premirje in neuradno tiho obtoževanje, saj tolerirati drugače mislečega ni nič več kot vedeti, da imamo samo mi prav, a v svoji velikodušnosti *toleriramo* tudi neprosvetljene. Sprava ni spoštovanje drugačnega, je le njegovo toleriranje.

VVM ponudi več kot spravo in manj kot katarzo. Ponudi sublimno. S tem pa se tudi že znajde v konstruktu laži: VVM namreč ni le spravni, je tudi vojni spomenik - in vojna ni sublimna.

Na tem mestu se seveda jasno distanciram od tistega dela stališča Immanuela Kanta, ki je razsežnosti sublimnega z veliko naklonjenostjo pripisal tudi vojni:

> *»Celo vojna, če je vodena urejeno in v svetem spoštovanju državljanskih pravic, vsebuje nekaj sublimnega, hkrati pa postaja z njo način mišljenja ljudstva, ki jo vodi na tak način, toliko bolj sublimen, kolikor številnejšim nevarnostim je bilo izpostavljeno in se v njih pogumno uveljavilo. Nasprotno pa dolgotrajen mir ponavadi uveljavlja vladavino golega trgovskega duha, z njim pa nizkotno sebičnost, strahopetnost in pomehkuženost, na ta način pa ponižuje način mišljenja ljudstva.«*
>
> (Kant 1999: 103)

Kant se tu prepusti idealistični spekulaciji o možnostih humane vojne, o militarističnem nacionalnem duhu, ki, vprežen proti tujerodnemu barbarstvu, še vedno zmore prepoznavati meje mednarodnega humanitarnega prava. Ameriška oblast je ob prostovoljnem vstopu v vietnamsko vojno to utopično militaristično držo vzdrževala le še zaradi nadzora nad javnim mnenjem. Toda skozi to opno medijske realnosti je počasi začela pronicati resnica.

Ameriški vojaki, ki so se v Vietnamu borili tako z redno severnovietnamsko vojsko kot z južnovietnamsko gverilo, so predvsem slednjo zelo težko prepoznavali kot sovražnika. Pripadnik gverile, Vietkongovec (VC), se po zunanjosti ni ločil od civilnega prebivalca. In ker je bila tako daleč od doma edina naloga ameriških GI-jev »ubiti sovražnika«, je postal potencialni sovražnik tudi vsak civilist.

Situacija na bojišču se je prelevila v množično paranojo. Trdoživi Vietnamci, ki so že generacije rasli v globoki averziji do vsakršnega imperializma, nikakor niso bili pripravljeni popuščati. Motivacija Američanov pa je bila nizka (mnogi pred vpoklicem niso poznali niti geografske pozicije Vietnama). Možnost, da bi se pošast komunizma prek Tajske, Indonezije in Avstralije končno priplazila tudi v Združene države, se jim preprosto ni zdela verjetna.

Neuspešnosti kopenskih sil je sledila neuspešnost bombnih napadov. Osem milijonov ton bomb, ki je padlo na Vietnam, predstavlja dvakratno količino vseh bomb, odvrženih v drugi svetovni vojni. Toda strategija zračnih napadov ni bila jasna, stroški zanje pa so daleč presegli načrtovane. Pokoli civilnega prebivalstva in velikanski denarni odhodki so prebudili javnost. Predsednik Nixon je leta 1973 dokončno ukinil drage bombne napade; že prej pa so stekla sojenja vojnim zločincem.

Leta 1970 je sojenje šestnajstim krvnikom civilnega prebivalstva v vasi My Lai razdelilo ameriško javnost na zagovornike in tožnike. Najvišja kazen je doletela nadrejenega, poročnika Calleya - dosmrtna zaporna kazen s prisilnim delom. Kasneje so sodbo znižali na dvajset, potem na deset let in končno - po treh letih in pol - je bil pogojno izpuščen.[5] Cena za obsodbo, ki ga je bremenila umora dvaindvajsetih civilistov, je bila manj kot dva meseca zapora na osebo; to pa je bila tudi najvišja kazen med obsojenimi. S koncem vojne leta 1975 je bila končana tudi zgodba z obsojenimi vojaki. Nastopil je čas, ko vojni zločini niso bili več pomembni; štela je samo še sprava.

Vietnamska vojna torej ni bila tiste vrste vojna, ki jo je slavil Kant. Toda najvišje resnice se v spominu ljudi ne polaščajo dejstva. Spomin na vojno je v vseh kasnejših generacijah povezan s kulturno-izobraževalno strategijo, ki si je vojno simbolno priredila - je idealiziran. Gola dejstva, ki v svoji izpostavljenosti niso več dovolj privlačna, so zagrnjena z virtualnimi podobami vojne: od *Zelenih baretk* do *Apokalipse zdaj*, od *Lovca na jelene* do *Ramba*. Pop kultura je poskrbela tako za pritrdilno kot za nasprotujoče stališče; obe gresta v promet in obe sta privlačnejši od dejstev.

Vendar VVM ni bil konstruiran za kratkočasenje množic; uporablja namreč jezikovni kod visokega modernizma in se kot tak giblje v elitni likovni umetnosti. Kljub temu pa mu uspeva, kar modernističnemu delu uspe le redko, da gane.[6] Ne le likovno šolanih ljudi; gane vsakogar. Tisto, kar gane, pa ne more biti laž. Le-ta nas razjezi in užali, ganjenost pa ni vsakdanje čustvo.

»Ganjenost, občutek, pri katerem je prijetnost proizvedena le s pomočjo trenutne blokiranosti življenjske moči, ki ji nato sledi njen toliko močnejši izliv, sploh ne sodi k lepoti. Sublimnost (ki je povezana z občutjem ganjenosti) pa zahteva neko drugačno merilo za presojanje, kot je to merilo, na katerem temelji okus.«

(Kant 1999: 66)

Izkušnja sublimnega, ki se prične z ganjenostjo, torej ni vsakdanja. Tudi obisk spomenika ni del vsakdana; obisk washingtonskega Malla je načrtovan in prav takšno je tudi pričakovanje tamkajšnjega izrednega doživetja. Simbolni center ameriške zavesti ne sme razočarati in - če je temu tako - je VVM simbolni center simbolnega centra. Je najbolj obiskani spomenik in hkrati edini, ki ne dovoli brezbrižnosti. VVM zavezuje v imenu 58 tisoč žrtev in temu se ne da upreti. Vsakodnevno prinašanje rož s strani svojcev umrlih ne more biti laž. Imena niso lažna, torej ne laže tudi spomenik. In če ne laže, ali to že priča o njegovi objektivnosti?

VVM so označili kot spomenik brez ideologije: »VVM je neherojski, antimonumentalen ... univerzalnosti javnega spomenika ne doseže tako, da se dvigne nad okolico in s tem transcendira političnost, ampak tako, da gre pod politično k deljenemu občutju rane...« (Mitchell 1992: 37).[7] Edina politična pristranskost, ki bi jo torej lahko doživeli ob stiku s spomenikom, bi bila naša lastna. In res: če mislimo VVM kot počelo sublimnega, nas politično kaj malo zanima. Ravno tu pa naletimo na spolzko polje sublimnega.

Pogled, vezan na sublimno, je *hipnotiziran*. Vzkliki, kot so: »Uau!, Ah!, Poglej to!«, predstavljajo Jeanu-Françoisu Lyotardu prvi namig v smeri sublimnega. Fascinacija nad objektom pa nas ne more privesti v kritično distanco do objekta - sledi ji namreč vzhičenje in navdušenje nad presenečenjem. Četudi je fascinacija v sublimnem drugačna od *običajne* in ne povzroča očitnega veselja, ravno tako vzpodbudi naklonjenost do objekta. V sublimnem torej ni distance. Ni pomembno, ali je moč počela sublimnega večja od naše, čeprav ponavadi je, saj se sublimno veže bolj na kvantiteto kot na kvaliteto. Sublimno nas očara do te mere, da nam njegova veličastnost ne vzbuja več občutka ogroženosti, temveč nasprotno: ta veličastnost prehaja tudi na nas same.

Toda, ali je ta naša naklonjenost sublimnemu in prek njega njegovemu posredniku, spomeniku, osvobojena vsakršne ideologije? Ali ni ravno ta *estetska zahteva* spomenika po naši fascinaciji nad njim obenem tudi že ideološko obremenjena? Če je spomenik odobrila oblast, ali ni potemtakem tudi

že del tega, kar Louis Althusser imenuje *kulturni ideološki aparati države*? Če pritrdimo Althusserjevi tezi, da »... ideologija vselej obstaja v nekem aparatu, v praksi ali praksah tega aparata,« in da je »... ta eksistenca materialna,« (Althusser 1980: 69), potem je VVM točno to - materializacija ideološkega aparata države. Ideologija kot imaginarno razmerje do realnih razmerij pa je potvorjena realnost; ideologija laže, torej bi moral lagati tudi spomenik.

Razmislimo: imena na spomeniku so imena resničnih umrlih. Posvetilo v osrednjem delu spomenika je sicer skrajno problematično (to bomo analizirali v nadaljevanju), a se nikomur ne kaže kot neresnica. Vizualizacija sama, tj. forma, pa je tridimenzionalna in česar se lahko dotaknemo, je resnično. To pomeni, da laži ne moremo iskati v tem, kar spomenik ponudi.

Sijajnost vsake uspešne ideologije se meri v stopnjah njene integriranosti v samoumevnost. Skratka, ideologija mora biti v prvi vrsti nevidna. V spomeniku lahko poiščemo laž le kot polresnico. Vidno je laž preprosto zato, ker s svojo materializacijo zakrije tisti del resnice, ki se ni materializiral. In ker vemo, da je spomenik realizirala samo ena od strani, vpletenih v vojno, vemo tudi, čigava resnica manjka.

Argument, ki na tem mestu še najbolje nasprotuje tosmernemu razvoju misli, nas pri totalni kritiki ne more ovirati: res je, spomenike vedno postavljajo zmagovalci. Četudi ga postavijo poraženci, kot je to v našem primeru, ga ne postavijo iz samokritike, ampak da bi poraz nevtralizirali. Kakorkoli že, spomenika, ki bi predstavljal spravo med dvema državama, preprosto ni. Edina izjema so primeri, ko je nova oblast v državi naklonjena bivši sovražnici. Toda v takem primeru ne gre več za dve različni stališči, kot tudi ne za spravo, gre le za obsodbo ene strani. Znotraj državnih meja pa se taka obsodba ne sme poudarjati, saj je razcepljeno skupnost precej težje upravljati in nadzorovati.

Ravnokar navedeni argument zdravega razuma (tj. realnega stanja v družbi) je argument ideoloških aparatov države. Trdi namreč, da so se vojni spomeniki vedno postavljali na tak način in s tem namenom. Zakaj se potemtakem sploh lotiti totalne kritike dotičnega spomenika in zakaj se zdi ta kritika pomembnejša od splošne kritike vseh spravnih spomenikov?

VVM je več kot le spomenik sprave; je sublimen in kot tak razodeva sublimno. Njegova estetska vrednost je zato neprimerno večja od *zahtevane*. Kljub svojemu elitnemu umetniškemu statusu pa ostaja blizu tudi množicam. Ker je arhetipski; je *knjiga mrtvih* in je *zid objokovanja*. Sublimno za množice, torej. In če drži, da se prelomnih dogodkov prav polastimo šele skozi simbolno interpretacijo, je VVM pomemben interpret vietnamske vojne.

Sublimno je občutje, ki se mu ne moremo upreti in učinkuje celo v nasprotju z našimi hotenji (Kant 1999), zato je VVM celo več kot interpret in več, kot je v kompetenci povprečnega, nesublimnega spomenika; je arbiter. Zaradi naše naklonjenosti lahko izreče sodbo v našem imenu. V svoji fascinaciji nad razsežnostjo sublimnega pozabljamo resnico. VVM je absolutna materializacija ideologije in - prek nje - materializacija laži, ker v svoji genialnosti negira vsak naš pomislek, da so vsi ti vojaki umrli zaradi neumnosti njihove oblasti. Ali z Althusserjevimi besedami: *ideološki aparat* nas *interpelira* v subjekte na ravni, ki se je najmanj zavedamo; VVM nas namreč pusti verjeti, da je bila tudi smrt v vietnamski (ali katerikoli drugi) vojni smrt posameznika-individua. Z razvrstitvijo imen po datumih smrti in ne po vojaških funkcijah nas prepričuje, da ni šlo za smrt *interpeliranega* individua-subjekta, tj. posameznika, ki je podrejen volji države. Resnica o smrti subjekta v vojni pa ni nič drugega kot posledica *body counta*.

VVM je *neznosen* ravno zato, ker je idealen. Ne izjasni se ne do nasilja ameriških vojakov nad Vietnamci ne do nasilja ameriške oblasti nad ameriškimi vojaki. Najbolj obiskan spravni spomenik v Združenih državah, ki je posvečen 58 tisoč mrtvim *posameznikom*, ne le da ne omenja okoliščin njihove smrti, marveč počasti njihovo vdanost domovini. Nauk je torej naslednji: prostovoljno se prepustite državi, da vas *interpelira* v subjekte, saj boste le kot taki po svoji smrti deležni časti ovekovečenja; ne le v krogu najbližjih, ampak na nacionalni ravni.

V spomeniku je država izpolnila obljubo posmrtne slave *požrtvovalnemu posamezniku*. To, kar je oblasti dolga leta vojne predstavljalo le statistiko, je skozi umetniško delo *prodala* kot častno smrt. S katerimi izbranimi besedami je ob tej priložnosti nagovorila obiskovalca, pa si poglejmo v nadaljevanju.

3. Posvetilo (kritika besedila)

Lotimo se najprej prvega dela besedila, spisanega pod letnico smrti prvih ameriških vojakov, 1959:

> *In honor of the men and women of the armed forces of the United States who served in the Vietnam War. The names of those who gave their lives and of those who remain missing are inscribed in the order they were taken from us.*

V čast mož in žena oboroženih sil Združenih držav, ki so služili v vietnamski vojni. Imena tistih, ki so dali svoje življenje, in tistih, ki ostajajo pogrešani, so vpisana po vrstnem redu, kakor so nam bili vzeti.

Preseneti nas uporaba glagola *služiti* (*to serve*), ki nadomesti pričakovanega *umreti* (*to die*) ali *biti ubit* (*to be killed*). S to potezo niso počaščeni le vsi, ki so umrli, ampak vsi, ki so se borili v vietnamski vojni. Tudi tisti, ki so po vrnitvi zavzeli kritično pozicijo do oblasti, in celo tisti, ki so v Vietnamu izvajali zločine proti človeštvu. *V čast vsem veteranom* je torej misel, ki ne goji nobene zamere, je pr(a)va spravna misel. Veteranom je vse odpuščeno (pozabljeno) in še več - njihova pozicija je *a priori* častna pozicija.

Ravno tako sta glagola *umreti* in *biti ubit* odsotna v drugi povedi. Mrtvi so *dali* svoje življenje ali pa so *pogrešani*. Obe besedi sta vzvišeni nad banalnostjo smrti. *Dati svoje življenje* pomeni biti žrtvovan po lastni odločitvi, biti mučenik (le-tem pa seveda pripada vsa čast). Smrt mučenika postaja v mučenikovi ponosni konfrontaciji s smrtjo sublimna.[8] Drugače je s pojmom *pogrešanega*; ta se dviguje nad banalnostjo smrti tako, da je ne priznava. Pogrešani so sicer odsotni, a le pogojno mrtvi.

Imena, ki si sledijo po datumih smrti, imajo nenavadno logiko. Tako pričnejo kot tudi končajo se v središču spomenika. Želja Maye Lin je bila, da bi se spisek imen zaključil blizu njegovega začetka; tako bi dobili zaprt krog - kot rana, ki se zapira in celi. Vendar pa metafora rane ni edina, ki je tu na mestu. Kot opozarja Arthur C. Danto, in to je tudi njegov največji očitek spomeniku, zaključitev imen ob njihovem začetku ne pomeni samo zaokroženega konca zgodbe, ampak tudi že možnost začetka nove. Ta *never ending story*, ki se zgodi na prelomu spomenika, pa je zanj nelogična zato, ker je fizična razsežnost spomenika največja ravno v središču. Če bi besedilo hotelo slediti logiki vizualnega, bi to namreč pomenilo, da so se odločilni in prelomni spopadi dogajali na samem začetku in koncu vojne, vmes pa bi se zgodilo postopno opuščanje in ponovno naraščanje števila napadov (Danto 1987).

Kljub Dantovemu tehtnemu argumentu, ki upošteva dve za zahodno civilizacijo že kar kardinalni pravili (branje besedila z leve proti desni, piramidna narativna struktura), pa lahko *situacijo* enako suvereno interpretiramo tudi drugače: realizirani način razvrstitve imen dopušča gledalcu vstop z leve ali z desne strani spomenika - ker ni *pravilnega* vstopa v območje spomenika, je njegova simetričnost še dodatno poudarjena.

Tudi posvetilo se v logiki Dantove kritike ne bi moglo nahajati v osrednjem delu spomenika, saj bi tako grobo prekinilo seznam imen; drugega prostora, kot je ta, v središču, pa na spomeniku preprosto ni. Oba konca se namreč zaključita čisto pri tleh.

Dihotomija navedenih pritrjujočih in Dantovih nasprotujočih argumentov je pravzaprav razhajanje formalnih in vsebinskih namer. Ali gre potemtakem za razkorak med obliko in sporočilom? Če je Dantov dvom v smiselnost postavitve besedila (ki daje spomeniku pomen) tako ultimativen, da mu ni mogoče oporekati, potem VVM ni nič več kot nadvse uspešna ikona pop kulture - marketinška poteza, ki je razumela duha časa, a jo bo ta nekega dne tudi povozil. Vendar je ravno prelom površine v središču mogoče razumeti celo bolj *brezčasno*, kot je *večno kroženje istega*. Plošči, ki se proti sredini poglabljata, se namreč (tako kot ostali njuni robovi) poglabljata v zemljo. Tragika dimenzije končnosti je očitnejša od tragike večnega vračanja. Prvo ime umrlega ni kontinuiteta zadnjega, ločeni sta v kotu 125 stopinj. Plošča, ki nosi prvega, se širi navzven proti gledalcu, medtem ko se imena na drugi plošči ponovno oddaljujejo in vračajo v izhodišče, kar sicer res lahko pomeni istost začetka in konca, vendar je ta (bolj kot antičnemu razumevanju kroženja) bližja izreku *Prah si in v prah se povrneš*. Brezčasnost je lahko dimenzija življenja in dejanj ljudi, a je prisotnejša v zemlji sami - iz nje življenje izvira in vanjo se vrača.

Vrnimo se k imenom. Enak tipografski pristop do vseh imen (*optima* okrog 3 cm) spreminja površino spomenika v vzorec brez napake. Množica, v kateri nihče ne izstopa, ni več skupina subjektov, kajti individualnost je odsotna. *Memorial* počasti subjekte, ki jih je smrt izenačila; vsi so enako odsotni. Pobudnik spomenika, veteran Jan C. Scruggs, ki je eksplicitno vztrajal na popisu imen, je želel preseči anonimnost smrti vojne žrtve. Toda nesmiselnosti takšne žrtve se ne da rehabilitirati; število mrtvih je dejstvo, ki ne trpi načrtnega osmišljanja.[9] Četudi je bil Scruggsov namen humanističen in ima vsako nekoč utelešeno ime svoj (vsem ostalim enakovreden) prostor na spomeniku, ga že bližnja okolica ostalih imen vključi v repetativni ritem. V spomeniku vojnim žrtvam je mogoče ugledati subjekt le, če nam neko izpisano ime predstavlja že od prej znano osebo. Smrt konkretnega je v *memorialu*, posvečenem množici, neponovljiva.Vendar *namnoženost* imen zato še ni nesmiselna: če moč množice vzbuja strah, vzbuja množica mrtvih strahospoštovanje, ki ga en posamični mrtvec ne bi zmogel priklicati. Razsežnost imen prek gledalčevega strahospoštovanja *pade* v polje sublimnega.

Nosilci izpisanih imen, ki so prek spomenika *padla* v polje sublimnega, so mnogo pred tem padli na bojnem polju. Te resnice tudi sublimno ne more v celoti posrkati. Prva, nepotvorjena resnica imen je resnica *body counta*, ali kot je obtoženi poročnik Calley opisal svoj odnos do vietnamskih žrtev:

> *»As for me, killing those men in My Lai didn't haunt me. I didn't, I couldn't kill for the pleasure of it. We weren't in My Lai to kill human beings, really. We were there to kill ideology that is carried by - I don't know - pawns, blobs, pieces of flesh. And I wasn't in My Lai to destroy intelligent men. I was there to destroy intangible idea.«*
>
> (Cowthorne 1999: 156)

> *»Kajti mene ni vznemirjalo ubijanje tistih mož v My Laiju. Nisem, nisem mogel ubijati iz užitka po ubijanju. V My Laiju pravzaprav nismo bili zato, da bi ubijali ljudi. Tam smo bili zato, da bi ubili ideologijo, katere nosilci so bili - ne vem - zastavki, figure, kosi mesa. In v My Laiju nisem bil zato, da bi uničeval inteligentne može. Tam sem bil, da bi uničil neotipljivo idejo.«*

Ni subjekta, je le še ideja, ki jo ta nosi v očeh nasprotnika. Ideja je tista, ki mora biti presežena. In ker je ubiti manj naporno od dolgotrajnega pranja možganov, pridobi subjekt kot nosilec ideje svojo vrednost le na seznamu ubitih. VVM je spomenik ideji, ki se je materializirala v svojih nosilcih - subjektih, ki so se zaman trudili za njeno uveljavitev v oddaljeni deželi Vietnam. VVM časti militaristično misijonarstvo Američanov - nasilnih nosilcev demokracije in svobode, ki so umrli za ideale svoje oblasti.

Do svetništva ameriških žrtev je le še korak, a ta tudi v spomeniku ni prehojen: nasilje ameriških vojakov ni kulminiralo v razsvetljenju zavedenih Vietnamcev, temveč v novem nasilju. Toda nasilje, ki ne privede do cilja, ni več upravičeno sredstvo - pogrešana realizacija kardinalnega poslanstva potisne nasilje onkraj smiselnosti, v temni labirint absurda. V tem labirintu so padli vsi ameriški vojaki, zato je tudi njihova smrt absurdna. Spomenik jih sicer rehabilitira in povrne v svet svojih obiskovalcev, a o smiselnosti njihove žrtve nas ne prepriča niti naslednji del posvetila, spisanega pod letnico zadnje smrti, 1975:

Our nation honors the courage, sacrifice and devotion to duty and country of its Vietnam Veterans.
This memorial was built with private contributions from the American people. November 11, 1982.

Naš narod časti pogum, požrtvovalnost in predanost dolžnosti in državi svojih vietnamskih veteranov.
Ta spomenik je bil zgrajen z zasebnimi prispevki ameriškega ljudstva. 11. novembra 1982.

Po smiselnosti žrtve si torej posvetilo ne drzne vprašati. Tudi najmanjši namig na »Zaman?« bi namreč porušil izhodiščno namero - spraviti ameriški narod med seboj. To, kar nas v tem delu posvetila lahko začudi, je nediskutabilnost premoči države, dogmatičen odnos nacije do oblasti:

Besede prve povedi posvetila so besede konstituiranja: *pogum, požrtvovalnost* in *predanost (dolžnosti in državi)* - vzvišene vrednote ameriške nacije. Toda te vrednote so hkrati enačene s poslušnostjo državi. Le-ta je na tem mestu javno priznana kot sama sebi namen in kot taka je nujno odtujena svojim državljanom. Je avtokratska. Zahteva popolno ubogljivost tudi v obdobjih svoje popolne demence (posledica katere je vzrok za ta spomenik) in to se v povedi izrazi kot samoumevnost. V sprevrženi logiki sovisnosti državljanov in oblasti življenje subjekta postane plen v transparentni mreži ideologije.[10]

Na koncu nas posvetilo posebej opozori, da so sredstva za postavitev VVM prispevali izključno privatni viri: korporacije, fundacije, sindikati, skupine veteranov in več kot 275 tisoč posameznikov. Če je denar prispevalo ljudstvo, je tudi spomenik last ljudstva - in ne države. Resnično, težko bi si zamislili kaj prikladnejšega: oblast, ki v tem spomeniku edina doživlja zmagoslavje, je uradno odsotna. Državljani niso financirali spomenika prek davkov, ki so jih že sicer dolžni plačevati, temveč so se delu prihodkov odpovedali pri polni zavesti in povsem prostovoljno. S to, poslednjo potezo je ideologija v posvetilu požela tudi poslednjo zmago: subjekt je postal slep za vse absurde; ideologiji, ki ga je pošiljala v smrt, sedaj z lastnimi finančnimi sredstvi gradi spomenik. V tem posvetilu je subjekt prostovoljno prevzel vlogo *ideološkega aparata države.*

Toda posvetilu sorodna je bila pravzaprav tudi že izhodiščna drža nacionalnih medijev, promovirana že od samega začetka vojne: »Televizijski poročevalci so o vojni govorili splošno, v prvi osebi množine, kot dejanje naroda kot celote: 'naše sile, naši bombniki'.« (Hallin 1994: 46)

Vojna pa ni bila samo *naša stvar*, bila je tudi *naša tradicija*. Pogoste aluzije na drugo svetovno vojno (kot zdravo, pozitivno paradigmo z jasno konstruiranim dualizmom dobrega proti zlemu) so pozicionirale Vietnam v historični kontekst kontinuitete tradicionalnega boja *dobrih ameriških marincev*.[11] In če so marinci dobri fantje, so se seveda borili proti slabim. Medijska vojna terminologija je priskrbela izraze, ki so realnost bojnega polja zamenjali z improviziranim poligonom, kot da ni šlo zares, kot da je bilo vse le video igrica. Pobijanje sovražnika se je preimenovalo v »počisti območje, zgoni jih, uniči tarčo, navali«. (Hallin 1994). Depersonalizacija in tehnizacija vojne pa se je ponovno uravnotežila v izrazito populistični, že kar karikaturni govorici, ki je zaznamovala bolj *rumeno*, senzacionalistično pisunstvo: »Ameriški marinci so s težko zračno in artilerijsko podporo potolkli vietkongovsko enoto pri Saigonu; Mornariška sila ZDA tolče komunistične tarče; Naša letala bi morala imeti celo boljši odstrel v prihodnjih dneh; Izkupiček zdaj šteje 695 sovražnih teles in več sto ujetih.« (Hallin 1994: 48)

Na spomeniškem posvetilu ne najdemo več nobene asociacije na tehnizirano ali senzacionalistično štetje mrtvih. Povojna naracija besedila je sicer še vedno simbolno teatralična (»V čast..., Naš narod časti...«), tj. zlahka si jo predstavljamo kot del svečanega priložnostnega govora, vendar prevladuje duh intimističnega žalovanja nad življenji, ki so nam bila odvzeta. Idealni stroji za ubijanje, ameriški marinci, so postali ubiti ali pogrešani veterani, katerih neskončna kolona imen iracionalno priča o tistem, kar samo posvetilo zamolči - priča o izdaji. Obsoja tisti del državljanov, ki jim je odtegnil moralno podporo in tako posredno pripomogel k ameriškemu porazu. Toda, to je le tiha obsodba, svarilo za prihodnje vojne, ki ga je popolnoma preglasilo posvetilo, katerega spravne besede »Naš narod časti...« odpuščajo in rehabilitirajo tudi protivojne aktiviste in jih poenotijo z ljudstvom (nation) enega prepričanja, enega žalovanja in obžalovanja (poraza).

Vietnamec kot depersonalizirani nosilec sovražne ideologije - antipod idealnega marinca - je edini, ki v posvetilu ostaja izven sprave in se ne rehabilitira v človeško žrtev. Še več, v posvetilu obstaja le skozi ime same vojne - »Vietnam War«, ki je prekleta že zato, ker je bila porazna. Posvetilo lahko povrne nacionalno samozavest le, če vztraja, da so bili Američani poraženi s strani ne-človeškega sovražnika. A ker je tako poimenovanje v nasprotju z *uradno* podobo demokratične družbe, posvetilo molči - molči o sovražniku in molči o porazu. Predvsem pa molči o ne-človeškosti lastne oblasti.

4. Vizualizacija (kritika forme)

Kot vsak spomenik, ki vključuje osebna imena umrlih, se tudi VVM *kiti* že na idejni ravni s simbolnim mandatom grobnice. Iluzija, ki ta mandat tudi vizualno legitimira, je v obravnavanem delu zmanipulirana tako prepričljivo, da je restrikcija vedenjskih vzorcev obiskovalcev le-tem samoumevna; žalost in bolečina *vpletenih* in strahospoštovanje *nevtralnih.*

Refleksna površina 140-ih granitnih plošč obljublja obiskovalcu nenavadno popotovanje. Pravzaprav je nenavaden sopotnik - je kot senca, ki nas spremlja tudi v meglenih dneh, kot naš lasten refleks, edina človeška podoba, ki je ob stiku s spomenikom ne moremo odmisliti. VVM podvoji našo podobo tako, kot je vsako ogledalo potencialni portret, *praznina*, za katero naivno verjamemo, da jo naša prisotnost oživlja. Tako je VVM potencialni življenjski prostor naše individualne podobe. Toda naš refleks je priklenjen le na površino spomenika, je sicer izven nas, a skozi granitno ploščo tudi on nima vstopa. Vstop je bil dovoljen le mrtvim, katerih imena so izpisana na površini.

Lastna podoba, ki jo uzremo v spomeniku, ima zavezujočo moč: prekrita z imeni umrlih, opominja na našo lastno končnost - končnost, katere realizacija (vsaj tako upamo) ne bo tako strašna, kot je bila smrt izpisanih žrtev. Strašna smrt (še posebej, če smo na njenem nosilcu - VVM - prek refleksa prisotni tudi sami) generira strahospoštovanje. Refleks nam ne dopušča brezbrižnosti; vpleteni smo.[12]

Vendar pa naše srečanje s svojo podobo na posvečenem kraju spremlja tudi posebna, potrojena koncentracija tesnobe, ki z običajnim olajšanjem pred zrcalom, da *smo* (obstajamo), nima ničesar skupnega:

1. Tesnobna je pozicija našega refleksa v spomeniku. Ta sicer resda ostaja na površini spoliranega granita, toda oči nas prepričujejo drugače: med našim telesom in njegovim refleksom je tujek. Refleks je ujet za vklesanimi imeni mrtvih - je *virtualno ugrabljen.* Proti temu ne moremo storiti ničesar; cena obiska je zastavitev lastne sence, tj. nečesa, kar nam po razumnem prepričanju sploh ne more biti zaseženo. Zgodi pa se ravno to - in še v najbolj obskurni obliki: med podobo in nami je 58 tisoč *mrtvecev,* ki v času obiska hranijo to našo podobo v (upravičeno klavstrofobičnem) dvodimenzionalnem prostoru.

2. Drugačna je tesnoba kot plod sicer nujne, a zato nič manj vsiljive projekcije naše podobe v simbolni prostor mrtvih. Telesa obiskovalcev, ki se izrisujejo na refleksnih ploščah spomenika, nehote vdirajo v prostor tistih, ki nimajo več teles in prekinjajo svečano negibnost njihovih imen; dovolj za gibalno samocenzuro obiskovalcev.
3. Vizualna izkušnja *trans-parence* in *trans-cendence*: refleks našega telesa, ki je vselej že zunaj nas in je najpristnejša dvodimenzionalna ekstenzija naše fiziologije, je na spominski plošči tudi sam del podlage, ki jo prekrivajo imena umrlih; je opna, ki ne zmore prikriti ničesar in je šibkejša tudi od strukture marmorja. Refleks je del nas, ki se je začasno naselil v simbolnem prostoru mrtvih in tako intenziviral naše soočenje s smrtjo poimenovanih.

Soočenje je sublimno. Prvotno nelagodje ob vdoru našega lastnega *phisisa* v posvečeni prostor se ob zavedanju, da le-ta ne oskruni spomenika, temveč ga spomenik tiho sprejme v svojo strukturo, razblini.

Mnogo intenzivnejše občutje je hvaležnost temu veličastnemu prostoru, ki popolnoma nesebično sprejema vase (ali nase) tudi našo podobo in nam omogoči objem nesrečnih žrtev: četudi našemu dotiku ni dano prodiranje v izklesano ime, pa je refleks dlani tudi že *za imenom*, kot podlaga zanj, kot pozitivna misel, ki ga pestuje. Ime je s podvojitvijo našega telesa zaobjeto z obeh strani.

VVM nas v svoji monumentalni pojavnosti ne ogroža; spusti se s piedestala umetniškega dela, ki ne dovoli haptične izkušnje, in nas povabi h kontaktu, ki bi v zaprtem galerijskem prostoru (četudi dovoljen) bolj kot pristen stik z umetnino v obiskovalcu ohranil nesproščenost.[13] Naš molk pred spomenikom je svečan, je mrtvaški molk, ki ni tak, kot ga izzove institucionalni pritisk nadzorovanih muzejskih prostorov. Javni prostor, ki ga naseljuje VVM, je enačen s pokopališčem in VVM je *grobnica*. Naš molk je spoštljiv, celo *strahospoštljiv*. Toda to strahospoštovanje se ne sprevrže v nelagodje takoj, ko zapustimo posvečeni prostor,[14] nadaljuje se tudi v naše vsakdanje življenje.

Strahospoštovanje je občutje, tesno povezano s sublimnim. Tako kot sublimno ni vezano na sam objekt, temveč je vedno le produkt našega uma, je tudi strahospoštovaje dokaz naše lastne kultiviranosti ali, še bolj primarno, našega prirojenega instinkta za *veličastno* (in tako posredno tudi naše lastne veličastnosti):

»Zmožnost doživljati tuja dela... dela dušo občutljivejšo, bolj sposobno vibracij, s čimer jo bogati, širi, pretanjuje in dela čedalje primernejšo za njene lastne namene. Doživljanje tujih del je enako doživljanju narave v najširšem pomenu... Neki delavec je rekel nekoč: 'Ne želimo nobene posebne, za nas narejene umetnosti, toda mi hočemo pravo, svobodno umetnost, veliko umetnost.'«

(Kandinski 1985: 269)

Navedena misel, ki jo je Vasilij Kandinski doživljal kot apriorno, je torej: »Nič ne razumem te umetnosti, toda počutim se kakor v cerkvi.« (Kandinski 1985: 366). Doživetje sublimnega ni pogojeno s poznavanjem tistega, kar ga sproža. Četudi o sublimnem še danes razpravlja le peščica, kulturna elita, ki povečini zase verjame, da edina poseduje *simbolni kapital* - kulturno izročilo prednikov, pa je privilegij doživetja sublimnega dostopen praktično vsakomur: sublimno nas čaka pred vhodom v Saint Chapelle, ob vznožju gore Fuji, na mostovih čez deroče reke in celo v spremljanju junakov vojnih filmov. Nosilec sublimnega je vsak objekt in vsako dejanje, ki estetizira idejo vsemogočnosti, popolnosti ali arhetipskih resnic, ki jih posameznik prepozna kot dovršene. Kakšna je potemtakem, če sploh, razlika v percepciji sublimnega pri obiskovalcih spomenika? Zakaj se nam misel Pierrea Bourdieuja - »Dojeta kot simbolne dobrine, obstajajo umetniška dela samo za tiste, ki so sposobni njihove prisvojitve, tj. njihovega dešifriranja.« (Bourdieu 1991: 39) - vendarle kaže kot resnica?

Razlika je v posedovanju ključa za likovno dekodiranje umetnine - ta pripada samo poznavalcem. Obiskovalci pa v glavnem niso likovni analitiki. Ne razmišljajo niti o odnosu barve in oblike materiala niti o sorodnih rešitvah v upodobitveni umetnosti drugih kultur. Obiskovalci ne razpravljajo o avtoričini simbolni aluziji na tradicijo grobnic in strukturno logiko posvečenih, religioznih prostorov. Zanje VVM ni fikcija, ni materializirana vizija razpisnikov natečaja in zato tudi ne more biti *ideološki aparat. Prekletstvo* nepoznavanja vizualnih kodov je v nereflektiranem podleganju enosmerni (manipulativni) komunikaciji. Prvo veselo spoznanje vsakega oglaševalskega mačka je žal pravilno: ljudje se ne prepiramo s podobami.[15]

Obiskovalec, ki ni poznavalec vizualnih medijev, *pade* direktno v pomen. Zanj podoba ni nič drugega kot nevtralen nosilec vsebine. Naklonjenost spomeniku je odvisna od njegovega sporočila; če je le-to v skladu z vrednotami, ki jih obiskovalec spoštuje in prakticira v svojem vsakdanjem življenju. Umetnina mora izobraziti in sporočilo mora biti moralno.

VVM je *srečen* spomenik - »O mrtvih vse najboljše,« pravi stara vraža. Torej, četudi se z značajem umrlega manipulira, se manipulira v njegovo dobro. VVM je zato tudi *a priori* dobronameren. Misel, da bi ideologija po svoje konotirala imena izpisanih potem, ko so ta že *izgubila* svoje nosilce, se zdi naravnost obscena.

Spomeniki slave so spomeniki hedonizmu, zanosu, pretiravanju in potrati. VVM pa je *prizemljen*, je asketski, je spomenik, ki se odpoveduje vizualnemu razkošju, in zanj je imanentna le še resnica. Ali res?

»Mrtve duše so prodane duše« je absurdno, a tudi izvedljivo sporočilo Gogoljevega romana. Junak romana je ultimativen heretik, ki bogati na račun okostenele državne birokracije, je najhujša nočna mora vsake oblasti. Človek brez moralnih imperativov, ki ga skrbi le lastno ugodje. Je državljan, ki ga oblast ni uspela interpelirati - je zrcalna podoba oblasti. Toda ta genialna umetnikova vizija hobbesovskega egoista je za nas, bolj ali manj *interpelirane* subjekte, le eskalacija blasfemičnih mejnih praks. Smrt nas odreši zemeljskih pregreh in ni je strašnejše misli od zlorabe trupel. Spoštovanje mrtvih je temeljna civilizacijska pridobitev, ki je ne postavi pod vprašaj nobena sprememba oblasti. Ni ga hegemona, ki bi si dovolil zaukazati drugače, in ni je demokratične družbe, ki ne bi linčala storilca. Gnus pred zlorabo je tako intenziven, da tudi ideološka manipulacija s trupli ostaja nezamisljiva. »Z mrtveci se ne trguje.«

VVM je monumentalen, četudi je njegova prevladujoča os horizontalna. Razpotegnjenost v krajino ga naredi sprehajalcu prijaznega. Vsakdanji prizor polaganja rož in pisem ter kopiranja imen umrlih gane tudi tuje, nevtralne obiskovalce. Intelektualna distanca do *ponarodelega* spomenika ni na mestu.

O smiselnosti človeških izgub se ni več smiselno spraševati. VVM je terapija za ponižane in razžaljene. Svečani refleksni črni marmor tudi žive *upodablja* kot dostojanstvene posameznike - prek refleksa smo pripuščeni bliže k mrtvim. Nič več *za* in *proti*. Tako kot se izklesana imena pretakajo v vzorcu brez napake, so tudi refleksi obiskovalcev poenoteni s podlago, ki je nosilka tega vzorca.

VVM podeli vsakomur enakovreden položaj in zato je v svojem poslanstvu, ki ga določa sprava, njen idealni nosilec.

5. Možnost sublimnega po vojni

VVM je spravni, a tudi defetističen spomenik. Poraza ameriške vojske sicer ne omenja, zato pa razsežnost izpisane površine govori sama zase: »Nikoli več!« Čeprav časti subjektovo poslušnost državi, ne vsebuje nobene projekcije v prihodnost, nobene vizije nove vojne za *sveto ameriško stvar*. Pogled na nove krste ameriških vojakov je zadnji prizor, ki bi ga prenesla javnost. In če ni vojne brez žrtev, ali to že pomeni konec ameriške militaristične tradicije?

Leto 1989 je za vselej spremenilo medijsko distribucijo vojnih informacij: vietnamski sindrom kot epidemija v ameriški demokraciji, ki se ne sme ponoviti, je bil vodilno geslo medijskih hiš. Z vietnamskim sindromom so ustrahovale javnost, ki naj bi ga z nacionalnim ponosom in čustveno podporo vojakom presegla in odpravila. Tako predsednik Bush kot general Schwarzkopf sta večkrat ponovila: »To ne bo še en Vietnam.« Če bo javnost enotna, bo spopad kratkotrajen in brez žrtev. »To stvar bomo izpeljali in vas vse pripeljali domov čim hitreje.« (Kendrick 1995: 59)

Res, model zalivske vojne je edini, ki ga ameriška javnost po Vietnamu sploh še lahko prenese: je vojna brez ameriških žrtev. Celo več od tega: je tudi vojna brez žrtev na sovražnikovi strani. Mediji so se odpovedali še zadnjim posnetkom spopada skozi oko kamere, vodene s človeško roko. Zadnji subjektivni element je bil odstranjen; nadomestilo ga je fascinantno oko pametne bombe. Javnost je za svojo pasivno držo dobila nagrado: senzacionalen *high tech show*. In če še zadnjič pritegnemo Kantu, ki je za sublimno imenoval to »... kar je absolutno veliko..., v primerjavi s čimer je vse drugo majhno« (Kant 1999: 90), potem je s pomočjo medijev tudi vojna sama končno pridobila razsežnosti sublimnega. Kajti če ni žrtev, tudi kršitev konvencij ne more biti, ostane le še pravična zmaga ameriškega nacionalnega interesa, ki tudi samo nacionalno mišljenje spreminja v sublimno. In če je po Kantu sublimno sprejeto z ugodjem, ki je možno le prek neugodja, potem tudi občasna slaba vest državljana ni tabuizirana. Namesto tveganega političnega aktivizma država subjektu ponudi terapijo z izkušnjo sublimnega skozi virtualno; končno - kot največji estetski paradoks - postane nosilec sublimnega nekaj, kar je le stranski produkt resničnega, krvavega boja. Nosilec postane virtualen, tehniziran (a zato nič manj pristranski) posrednik med realnostjo in njenim konzumentom.

Ameriška vojaška posredovanja po letu 1975 pričajo, da VVM ni le najveličastnejši spravni spomenik, je tudi poslednji. Prispeval je k zdravljenju nacionalnega poraza, a tudi danes, ko so Američani po zmagi v zalivskem konfliktu potrdili svojo usposobljenost za vlogo svetovnega policaja in rehabilitirali vizijo ideološke večvrednosti, smiselnost njegovega obstoja ni pod vprašajem. VVM je genialno umetniško delo, neverjetno inovativna in hkrati arhetipska vizualizacija delikatnega hotenja - spraviti razcepljeno skupnost. Izogne se tako izpadu nereflektiranega patriotizma kot srdu protiameriških skupin (Griswold 1992). Tako doslej.

Toda temu idealnemu terapevtskemu objektu se napoveduje manj *uravnotežena* prihodnost. S postopnim izginjanjem generacij, ki se neposredno istovetijo z okoliščinami vietnamske vojne, izginja tudi njegova *tolažilna moč*. Neobremenjeni obiskovalci bodo lahko do spomenika zavzeli radikalnejšo pozicijo - ravno tisti dve, ki ju Griswold ne predvideva. Ideologija, ki jo spomenik uveljavlja med vrsticami, bo lahko za prihodnje generacije *vidnejša*: oblast, ne glede na okoliščine, pričakuje od državljanov popolno ubogljivost.

Zakaj torej tudi tisti, ki kategorično obsojamo ameriško agresijo v Vietnamu (pravzaprav obsojamo že samo vpletenost)[16] in se nam ideologija, podtaknjena v vrednote spomenika, kaže kot nedoumljivo defektna (brezpogojna ubogljivost aparatov države), vendarle ne bi podprli odstranitve tega *vseameriškega* in *ničvietnamskega* spomenika?

Umetniška vrednost dela ni odvisna od njegove vsebine ali celo ideološke opredeljenosti. Če umetnik dela za *drugo stran*, zato še ni diletant. *Umetniškost* nekega objekta je vezana izključno na njegovo estetsko prepričljivost,[17] in če je ta tako veličastna, kot se kaže skozi VVM, potem je ta objekt že v nedotakljivem polju sublimnega. Sublimno pa nima nič skupnega z moralo, je onkraj *dobrega in zlega*, in kot tako nas gane, četudi se z njegovim nosilcem ne strinjamo, četudi čutimo neugodje.

Seveda pa nam popolnost spomenika še ne prepoveduje misliti alternative: VVM je vojne žrtve abstrahiral, *zaprl* jih je v *grobnico* in *izpisal* le njihova imena. Kaj pa, če bi se umetnik odločil drugače, če bi bolj kot monumentalno arhitekturo poznal Goyeve *Los Desastres de la guerra* - stanje, ko so zločini še vidni in se simbolni pokop žrtev še ni zgodil? Le kdo je dovolj neciviliziran, da bi na natečaj prijavil skulpturo iz 58 tisoč realistično oblikovanih masakriranih trupel? Tako veliko skulpturo, da bi njena dolga senca padla na bližnjo Belo hišo. In če bi to bila trupla Vietnamcev? Ali pa samo trupla njihovih otrok?[18] Resnično, ob taki skulpturi bi izkušnja sublimnega umanjkala: na-

mesto neugodja bi čutili gnus, namesto strahospoštovanja strah in upor. Realistično izdelani spomeniki, četudi tako *politično korektni*, kot je Hartova skupina treh veteranov, niso pobudniki sprave. Za to je potreben oltar in Linova je to razumela. Zato njena izjava o umetnikovi apolitičnosti preseneča še toliko bolj:

> *»I would hesitate to call myself a political artist. If anything, I prefer 'apolitical.' I don't choose to overlay personal commentary upon historical facts. I'm less interested in presenting my opinion than in presenting factual information allowing the viewer the chance to come to his or her own conclusions.«*
>
> *»S težavo bi sebe opredelila kot politično umetnico. Če že, mi je bliže 'apolitična'. Moja izbira ni pokriti zgodovinska dejstva z mojim osebnim komentarjem. Bolj kot predstavljanje mojega mnenja me zanima predstavljanje faktičnih informacij, da bi s tem gledalec imel možnost ustvariti si svoje lastne ugotovitve.«*
>
> (http://www.womenswire.com/watch/lin3.html (22.4.2001))

Privrženci avtonomije umetnosti bi se takega stališča razveselili: umetnost je vzvišena nad vsakdanjim življenjem in ga kot taka lahko objektivno komentira - pogled umetnika je pogled od zunaj. Toda situacija le ni tako enostavna. Že zato ne, ker so tekmujoči na natečaju že prejeli ideološka izhodišča: posvetilo, ki ga mora vsebovati spomenik, je bilo znano vnaprej. So se natečaja torej udeležili le tisti, ki so se podvrgli zahtevam razpisnika in se tako pustili ideološko indoktrinirati? Je bila njihova pozicija, pa če so se tega zavedali ali ne, že *a priori* ideološka? Posvetimo se na kratko presenetljivo podobnemu vprašanju, ki si ga gledalec postavi po ogledu filma *Lovec na jelene*.

Psihadeličnost ruske rulete, amputacija udov in izguba bližnjih - zelo doživet oris nesmiselnosti ameriškega vmešavanja se zaključi z najbolj domoljubnim prizorom: družba prijateljev za mizo zapoje: »Bog blagoslovi Ameriko, državo, ki jo ljubim, ji stojim ob strani in jo varujem, z lučjo od zgoraj ... Bog blagoslovi Ameriko, moj dom, sladki dom ...« Se je režiserju na koncu snemanja *stemnilo*, se je odločil za ideološki obrat, ali pa je bilo to spontano spravno dejanje, nujnost?

Posameznik, ki se je preživel nečloveške okoliščine, je moral v celoti rekonstruirati svojo pripadnost. Polno zaživeti je mogoče le, če sovražnik ostane *zunaj*. Če bi sovražil tudi lastno okolico (ali pa bi okolica sovražila njega),

potem vojne ne bi bilo zares konec. Sprava zato ni le nujna potreba oblasti, temveč ima eksistencialni pomen predvsem za veterane; tudi VVM so postavili na pobudo veterana. Spraviti nacijo tukaj in zdaj, ji ponuditi terapijo z olajšanjem, ki sledi pogledu na dostojanstveno izpisano ime, bi lahko bilo tudi povsem humano dejanje. Toda kaj, ko VVM ne obsodi idiotizma ameriške oblasti niti lastnih grozodejstev - to bi nasprotovalo državni konstitutivnosti. Oblast, ki je spomenik odobrila, je vsaj tokrat vedela, kaj počne. Spomenik, ki ima za preživele terapevtski značaj, ima za vse ostale predvsem narodotvornega. Izrabiti trupla Vietnamcev za konstruiranje okvirja nacionalne identitete pa je nevzdržno. Žrtvovanje v imenu nacije in njenih preferenc pač ne more biti najvišja vrednota.[19]

Jezik umetnosti ne pripada nobeni naciji posebej - resničnost te misli je tako očitna, da verjetno niti ne sodi v tovrstno razpravo. Kljub temu pa si vsaka državna garnitura indoktrinira svoje umetnike. Nastajajo narodotvorne umetnine - simboli častne zgodovine, ki jih že z bazično izobrazbo posrkajo prihodnji rodovi.[20] Celo tiste umetnine, ki so nastajale kot povsem intimne izpovedi, so razstavljene v nacionalnih (!) galerijah. Apolitičnost umetnika ne zagotavlja apolitičnosti tudi njegovim delom.

Umetniki, ki svoje političnosti ne zanikajo in jo izražajo v nasprotju z interesi oblasti, so v demokratičnih državah slabo razumljeni. Njihova dela se instantno uvrščajo v kataloge elitne ali pač alternativne kulture. Znajdejo se v še enem od neštetih prostorov institucije umetnosti; sobivanje različnih umetniških praks je le še eden od dokazov demokratičnosti oblasti, katere vrlina tako postane tudi soočanje z lastno kritiko.

»Amerika, kako naj napišem sveto pridigo na tvoj smešni način?« se sprašuje Allen Ginsberg, ki je tudi že postal legenda, pripadnik gibanja, ki ga je sama ameriška kritika prepoznala kot najbolj ustvarjalnega v drugi polovici dvajsetega stoletja v Ameriki. Tudi njemu kot deklariranemu homoseksualcu in bralcu Karla Marxa ni uspelo najti odgovora. Vse bolj se zdi, da ni dovolj radikalne pozicije, ki bi je neoliberalne demokracije ne zmogle integrirati.

Četudi je misel Herberta Marcuseja »Umetnost kreira svet, v katerem je teror življenja ozaveščen in suspendiran - obvladan s prepoznavanjem« (Marcuse 1989: 71) tista, ki umetnika zavezuje k političnosti, umetnikova odločitev zanjo še ne preseže njegovega stanja ozaveščenosti. Naprej gre strategijo delovanja artikulirati z Ginsbergovim paradoksom: da, pridigo je potrebno pisati na smešen način. Sicer je ta res kičast, repetativen in neznosno retoričen, a če ga oblast uspeva uveljaviti med sodržavljani, bi podobno verjetno uspelo tudi umetnikom.

Razlog, da se umetniki branijo prevzetja jezika množične manipulacije, je ponovno v njihovem lastnem izhodišču: kot umetniki ustvarjajo nove, alternativne izraze; če se temu odpovedo, potem tudi sami niso nič drugega kot del državi sovražnega agitpropa ali IAU (*ideološkega aparata upora*). Zato je odgovor na Ginsbergovo vprašanje paradoksen.

VVM je spomenik, kakršnih Ameriki verjetno ne bo več potrebno postavljati. Mediji predstavljajo poraz v vietnamski vojni kot svojo lastno napako. Neselektivnost informacij je razdvojila javno mnenje in zaradi slabe podpore doma naj bi umirali ameriški vojaki (Cloud 1995). Med zalivsko vojno se uveljavi nov tip obveščanja javnosti, pa tudi nov tip vojne: brez protestov in brez žrtev. Je to sploh še vojna?

Zdi se, kot da gre le še za silo močnejšega nad šibkejšim. Argumenti so le še inscenirana kulisa za enotnost javnega mnenja. Toda današnja *teatrokracija* je že povsem transparentna in skoznjo jasno pronica spačen obraz monopola moči. Bližnja realizacija enopetinske družbe pa hkrati pomeni tudi štiri petine potencialnih upornikov... Tudi umetniki se naseljujejo v javne, nenadzorovane prostore in - še bolj pomembno - integrirajo se v virtualni prostor medijev. Kajti umetnost ni nikakršen kult, ki potrebuje posebne, njemu posvečene prostore, umetnost je dobri kameleon.

Opombe

1 Vietnam Veterans Memorial bo v nadaljnjem besedilu označen s kratico VVM.

2 Izrazu *sublimno* pripisujem pomen, kot ga je v *Analitiki estetske razsodne moči* opredelil Immanuel Kant. Sublimno kot absolutno veliko, katerega vpliv ni vezan na naš čutni interes. Sublimno, ki ga kot takega cenimo celo takrat, ko je njegov nosilec v nasprotju z našimi preferencami. Doživetju sublimnega se torej ni mogoče upreti in večkrat, kot smo v stiku z njim, vse bolj tudi sami postajamo njegovi nosilci. Sublimno je izven kategorij lepega in moralnega; v svoji vzvišenosti se povezuje le z močjo in samoto.

Zaradi vseh omenjenih lastnosti ga obravnavam kot najvišjo estetsko kategorijo, ki jo vsebujejo le vrhunska umetniška dela.

3 »Tistim, ki jim družina ali šola nista posredovali instrumentov, ki bi jim omogočili familiarnost z umetnostjo, so obsojeni na takšno percepcijo umetniškega dela, ki črpa svoje kategorije iz izkustva vsakdana in ki se zaključi v osnovnem prepoznanju prikazanega objekta.« (Bourdieu 1991: 44)

4 Pravzaprav se to prepričanje vse bolj pomika v preteklost. Optimisti so nagnjeni k trditvi, da polovična udeležba, ki smo ji zadnje čase priča na ameriških volitvah, govori o pomanjkanju zanimanja ljudi za politiko; socialna blaginja v državi je dovolj visoka in državljani nimajo nobenega eksistencialnega razloga, da bi se posvečali političnim vprašanjem. Tako, kot je, je čisto prav. Skratka, družba obilja je apolitična družba. Vendar je tej nasprotna interpretacija volilne apatije prepričljivejša: zaupanje v moč oblasti je padlo, ker socialna situacija na vsakem koraku priča, da so korporacije tiste, ki v poznem kapitalizmu odločajo o socialni blaginji. In če je prva (in edina) mantra korporacij dobiček, to seveda pomeni ultimativni konec socialne države.

5 Od tega je bil na prisilnem delu samo 4,5 meseca; preostali čas je bil v hišnem priporu (!).

6 Veličastna izjema v tem vzorcu je Picassova *Guernica*. Slika, ki je sprožila nešteto kritik, tako na politični levici, ki ji je očitala premalo propagandne angažiranosti, kot na desnici, kateri je predstavljala vrhunec meščanske degeneriranosti, je nadživela vse očitke in postala imuna za propagandne namene ene strani. Trpljenje, ki ga nosi, ne pripada le žrtvam fašističnega bombnega napada, temveč je univerzalno. To pa je tudi glavni ključ do njene globalne priljubljenosti: ne ženski ne moški liki nisi individualizirani - katerakoli ženska, katerikoli moški. V procesu njenega nastajanja je izginila tudi edina (lokalna) politična gesta, ki jo je Picasso na začetku predvidel: uporniški »No pasaran!«. Guernica je po drugi svetovni vojni postala del kolektivne zavesti.

7 Argumenti proti rušenju spomenikov preteklih ideologij gredo še dlje. Mikhail Ryklin, kritik vandalizma nad sovjetskimi spomeniki, meni: »Toda kipi niso duhovi, niso ne dobri ne slabi, temveč so nevtralni, če jih ne pobarvamo z našim lastnim patosom. Sposobnost razburjenja ob njih pripada nam in ne njim. Ko jih bomo enkrat pripoznali kot nevtralne priče in se naučili prenašati njihov pogled, bodo postali povsem neškodljivi, brez kakršnihkoli 'impulzov plemenitosti' ali 'naravne pokvarjenosti'. Kar jih je obudilo v življenje, je ena stvar, medtem ko so kipi povsem druga.« (Ryklin 1999:132)

8 Četudi se s Kantovo aplikacijo sublimnega na razsežnosti vojne nismo strinjali, lahko v vsaki vojni vedno znova poiščemo dokaze za naslednjo Kantovo trditev: »Kaj je namreč tisto, kar je celo za divjaka predmet največjega občudovanja? Človek, ki se ne prestraši, ki se ne boji, ki se torej ne umika pred nevarnostjo, hkrati pa se z vso predanostjo čilo loti dela... Zato se lahko, ko primerjamo državnika z vojskovodjo, še toliko prepiramo glede tega, kateremu med njima gre več spoštovanja: estetska sodba odloča v prid vojskovodje.« (Kant 1999: 103).

9 »58 tisoč do potankosti zabeleženih vojnih žrtev preplavi opazovalca. Veličina tega vizualnega zapisa napeljuje gledalca, da proizvede umišljeno predstavo obraza vsake posamezne žrtve – nemogoča naloga, ki kaj hitro prepreči imaginacijo. Vsako ime tedaj dobi abstraktno, de-personalizirano instanco univerzalne neme žrtve moderne vojne industrije.« (Snyman 1996: 184)

10 Ali – kot je to ubesedil aforist Ivo Antić: »Nekateri vojno utemeljujejo s tem, da življenje ni največja vrednota. Za kaj pa se potem bojujejo, če ne za boljše življenje?« (Antić 1991: 38). Življenje državljana je torej najvišja vrednota samo v primeru, če je ta državljan pozicioniran v samem vrhu politične elite.

11 Marinci so v ameriških vojnah še vedno razumljeni kot simbol moškosti, atributa katerega sta odpornost (toughness) in profesionalnost. Predvsem slednji atribut pa pritiče tudi racionalnemu vedenju – in spet – racionalnost se tradicionalno vrednoti z moškostjo. Tako Cyntia Enloe komentira medijski pristop, ki je v času zalivske vojne skozi ta seksistični antagonizem prepričeval ameriške državljane o nujnosti moralne podpore: »Medtem ko je tu najmanj 7.500 ameriških veterank vietnamske vojne, je nerazločeni, odtujeni veteran vietnamske vojne tisti, čigar podobo se izpostavlja v sedanji vojni.« (Enloe 1994: 221)

12 Refleksne površine so za vse, ki se zavedamo svojega telesa, svojevrstni magneti. Vedno znova povsem spontano prekinjamo svoje misli in se zaziramo v lastno podobo. Nekateri iz narcisoidnosti, drugi iz želje po samospoznanju, oboji pa iz tistega davnega, prvotnega vzhičenja, da je to, kar čutimo kot *jaz*, dejansko obstoječe, dano v pogled tako drugemu kot nam samim.

13 Pierre Bourdieu v knjigi *The Love of Art* lucidno opisuje prisilno vzdušje, ki prevladuje v za likovno izobraženo elito prirejenih galerijskih prostorih: »... le-ti (pojasnjevalni panoji, vodiči) naj bi pripomogli k ublažitvi nedostopnosti del in zmanjšanju občutka nevrednosti obiskovalcev, kar dobro izraža tale komentar v enem

dvorcu v Versaillesu: 'Tale dvorec ni bil zgrajen za navadne ljudi, in nič se ni spremenilo.'« (Bourdieu 1991: 49)

14 ... kot je to pogost primer po obisku prostorov umetnosti. Pomanjkanje spoštovanja do lastne (obiskovalčeve) osebnosti, ki ga *spodbuja* srečanje z *uradnimi* velikimi osebnostmi civilizacije, lahko obiskovalec preseže le z zanikanjem, z omalovaževanjem ali vsaj s pozabo doživetih impresij.

15 Ameriški oglaševalski analitik Roland Marchand interpretira oglas, na katerem se avtomobil koplje v snopu svetlobe, ki pronica skozi oblake, na sledeči način: »Celo na višku pričevalne norosti se noben oglaševalec ne bi drznil predstavljati svojega proizvoda z naslovom 'Odobreno od Boga'. Toda dobro postavljeni bleščeči snop svetlobe iz skrivnostno nebeškega vira lahko ustvari virualni *halo* okrog oglaševanega objekta, ne da bi izzvala v bralcu ogorčenje nad oglaševalčevo domišljavostjo.« (Marchand 1986: 237)

16 Neverjetno *nevedna* (če ne že kar slaboumna) se nam kaže tudi znamenita izjava obožavanega predsednika Kennedyja: »V končni analizi je to njihova vojna. Oni so tisti, ki jo morajo dobiti ali jo izgubiti. Lahko jim pomagamo, lahko jih opremimo, lahko pošljemo tja naše može kot svetovalce, toda oni jo morajo dobiti - Vietnamčani proti komunistom....« Četudi merila za pravično ali nepravično vojno močno variirajo, ga ni demokratičnega uma, ki ne bi pritegnil Michaelu Walzerju, analitiku morale v vojnih razmerah: »Če se borijo tujci, je to agresivna vojna; če pa samo lokalni režim, je to tiransko dejanje. Pozicija protigverilskih sil je postala dvojno nevzdržna.« (Walzer 1987: 196). Oblast, ki ne zmore vzdrževati javnega reda, ni legitimna, in tuja oblast, ki ji priskoči na pomoč, ne pomaga državljanom, katerih večina oblasti ne podpira, ampak izvaja nasilje nad njimi v imenu njihove avtokratske oblasti.

17 Ker je prostor umetnosti povsem svoboden, moram tu nujno dodati, da se za umetniško delo lahko razglasi tudi tisto, ki je tako vsebinsko kot estetsko neprepričljivo, če se le avtor dela zaveda njegovih omejitev in ga kot takega tudi projektira (ali pa samo oceni). Vendar pa sama menim, da se tako konceptualizirano delo nikoli ne giblje v polju sublimnega.

18 Kot, denimo, Otroci Lidic, skupinski kip Marije Uchytilove, ki je nastajal 20 let. Umetnica je upodobila 82 mladih žrtev nacistov. Čeprav so otroci upodobljeni kot 'še nedotaknjeni', njihovi zaskrbljeni in letom neprimerno resni obrazi opozarjajo: »Nikoli se ne sprijazni!« VVM je simbolni pokop že izvedel, z žrtvami smo se torej že sprijaznili, zato je tudi sprava mogoča. Pojavi se nenavadno vprašanje: Je VVM prevzel obliko nagrobne spominske plošče, da bi pokopal spomin?

19 Kljub temu se zdi, da nacionalizem v času vojne odigra odločilno vlogo celo v ideologijah, ki s poreklom njihovih indoktrinirancev nimajo ničesar skupnega: »Tako kot kitajski komunisti je tudi Vietkong namenoma omalovaževal njihova temeljna ideološka načela in dal močan poudarek na njihovo domoljubno inspiracijo. Takrat se je na široko razpravljalo, da je to bil le primer politične kamuflaže. Toda obenem je res, da je bilo nacionalno čustvo v indokitajskem komunizmu ob

vsem zaklinjanju na proletarski internacionalizem zelo močno že od začetka in je postajalo celo bolj razglaševano, čim dlje je vojna trajala ... in kar je bilo na začetku vsaj delno, bolj navidezno, je na koncu postalo alter ego.« (Laquer 1984: 243)

20 »Oko je produkt zgodovine, reproduciran z izobrazbo.« (Bourdieu 1992: 3)

Literatura

- Althusser, Louis: Ideologija in ideološki aparati države, v: Zoja Skušek-Močnik (ur.): *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 35–101.
- Antić, Ivo: *Afrika. Aforizmi in karikature*, Klub devete umetnosti, Ljubljana 1991.
- Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1992.
- Bourdieu, P., Darbel, A.: *The Love of Art. European Art Museums and their Public*, Polity Press, Cambridge 1991.
- Cawthorne, Nigel: *The World'd Worst Antrocities*, Chancellor Press, London 1999.
- Danto, Arthur C.: *The State of Art*, Prentice Hall Press, New York 1987.
- Jeffords, S., Rabinowitz, L.: *Seeing through the Media: The Persian Gulf War*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.
- Kandinski, Vasilij: *Od točke do slike*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1985.
- Kant, Immanuel: *Kritika razsodne moči*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana 1999.
- Laquer, Walter: *Guerrilla: A Historical and Critical Study*, Westwiew Press, Boulder 1984.
- Marchand, Roland: *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity 1920-1940*, University of California Press, Los Angeles 1986.
- Marcuse, Herbert: *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Svjetlost, Sarajevo 1989.
- Mitchell, W. J. T.: *Art and the Public Sphere*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Ryklin, Mikhail: The Collapse of the Statues or What Can & What Cannot Be Buried?, v: Aleš Erjavec (ur.): *Filozofski vestnik*, letnik XVIII, št. 2, Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1996, str. 127–139.
- Snyman, Johan: Suffering and the Politics of Memory, v: Aleš Erjavec (ur.): *Filozofski vestnik*, letnik XVIII, št. 2, Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1996, str. 181–202.
- Townshend, Charles: *The Oxford Illustrated History of Modern War*, Oxford University Press, New York 1997.
- Walzer, Michael: *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*, Basic Books, New York 1977.

- http://www.vietnamwall.org/, 7.5.2001
- http://www.vvmf.org/, 7.5.2001

Vsak užitek rimskih spektaklov naleti na svoj konvertirani paralelni krščanski užitek: poganskim bogovom odrekamo čaščenje, iz svojih duš izganjamo demone, za zemeljske skrbi uporabljamo nebeška zdravila, molimo za božansko razsvetljenje in živimo za Boga - vse to so sveti, nikdar dokončani in pravi spektakli, ki nam dajejo več užitka kot katerakoli druga vrsta zabave.

Zadoščenje in radost uživamo že tu in zdaj in ne šele po smrti, le svoje oči moramo odvrniti od zemeljskih naslad in jih obrniti navznoter, pa ugledamo božjo milost.

• • •

Iz popolnega in nespravljivega konflikta med spektakli in kristjani, zavedajoč se fascinacije kristjanov s spektakli, prestopi na koncu traktata Tertulijan v »baročno« figuro konverzije, ki kristjanom omogoča uživanje v lastnih spektaklih in konvertira rimske spektakle imperialne moči gospostva v krščanske spektakle pastoralne moči skrbništva. Za tiste, ki spoštujejo pravila vere, obstaja tudi nagrada, ki povsem ustreza uživanju v videri et videre.

Lev Kreft

Lev Kreft

Tertulijanova kritika rimskih spektaklov

Uvod

1. Edward Gibbon

Zanimanje za poznorimsko dobo je vodilo Edwarda Gibbona, da je v letih od 1776 do 1787 poslal v svet prikaz zatona in padca rimskega imperija v šestih knjigah. Avguštin je svojčas menil, da propad Rima ničesar ne pomeni in ničesar ne najavlja, ker pravo krščansko kraljestvo itak ni od tega sveta. Čemu potem Gibbonov napor, da bi ugotovil vzroke rimskega propada? Zato, pravi, ker se je dvignil novi, evropski imperij in nas je strah, da bo tudi ta propadel. Za propad Rima je našel dva vzroka: notranjega v bogastvu, ki je razžrlo rimske vrline, in zunanjega v barbarih, ki so hoteli priti do tega bogastva, Rim pa ni bil več zmožen, da bi se postavil po robu. Gibbonov sklep je za Evropo danes, ko se spet govori o spopadu civilizacije in barbarstva, samo navidezno optimističen, ko pravi, da je Evropa varna pred prihodnjimi vdori barbarov, ker bodo prisiljeni za to, da bi jo podjarmili, opustiti svoje barbarstvo.

Kdor nas bo premagal, mora biti prav tako civiliziran kot mi, in četudi nadzor nad evropskim imperijem pripade Neevropejcem, nove mračne dobe ne bo. Razsvetljencu pač ni mar ne za Rimljane ne za Evropejce - pomembno je le, da se napredek ne zaustavi in da luč razuma ne potemni.

2. Wölfflin in Riegl

Globoka žalost, da ne živimo v antični dobi, ali zainteresirano zanimanje za propadanje rimskega imperija pa nista ostali glavni pobudi za ukvarjanje s

poznorimsko dobo. V času, ki se je sam in ki ga tudi danes še označujemo z dekadenco, ko se je že govorilo o propadu Zahoda in ne samo tu ali tam kake države, je doba zatona antične kulture in propadanja rimskega reda pridobila na teži. V delu *Renesansa in barok* iz leta 1888 je Heinrich Wölfflin predstavil merjenje med renesanso in barokom kot univerzalni kontrast med voljo reprezentirati urejeno, uravnoteženo in organsko ter voljo reprezentirati nedokončano, nezaključeno in neskončno. Leta 1901 je Alois Riegl z *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (*Poznorimska kulturna industrija glede na najdbe v Avstro-Ogrski*) pojasnjeval zgodovinsko nestanovitnost umetniškega ideala, forme in sloga kot posledico tekmovanja človeške kulture z naravo ter s tem odstavil klasično normo *mimesis*. Sovraštvo do forme, tako značilno za judovski ikonoklazem, se pojavi zdaj kot gonilna sila umetniškega razvoja in kot razlaga za kulturni prevrat na prehodu iz antične lepe racionalnosti k srednjeveški iracionalni sublimnosti. Grde in neuravnotežene forme prehodnega poznorimskega obdobja pričajo o upadu estetske privlačnosti klasične racionalne forme.

Zanimanje za tako imenovana »prehodna obdobja« in za dolge kulturne epohe namesto za krajše slogovne periode se vleče od *fin-de-siècla* do neposredne preteklosti, ko je postmodernizem obrnil pozornost k modernosti kot zaključenemu kulturnemu »Kondratjevemu ciklu« in k postmodernosti kot kulturnemu obratu (*cultural turn)* v domnevni novi veliki kulturni ciklus. Zanimanje za prehodno, robno in neuravnoteženo je skrita diagnoza sodobnosti in ne poznorimskega časa. Zato tudi ni odveč povedati, da v umetnostni zgodovini ideološka ideja dekadence ni bila sprejeta kot okvir za pojasnjevanje.

3. Ranuccio Bianchi-Bandinelli

Ranuccio Bianchi-Bandinelli, rojen leta 1900, pravi, da sta bili potrebni dve generaciji umetnostnih zgodovinarjev za odpravo oznake »dekadenca« za poznorimsko antiko. Sam pripada generaciji, ki je nastopila po Wölfflinu, Rieglu in Croceju. Svoje neortodoksne metode je razvil na prehodu iz crocejanske k marksistični teoriji zgodovine. Iz njegovih del *Rome. Le centre du pouvoir*, *Rome. La fin de l'art antique* in *Od helenizma do srednjega veka* bom črpal komentar k podobam, ki prikazujejo rimske cesarje v njihovi cesarski vlogi in na najimenitnejšem mestu umetnosti kažejo kulturni obrat, ki se je zgodil na prehodu iz drugega v tretje stoletje. Ranuccio Bianchi-Bandi-

nelli omenja celo letnico, povezano s Commodusovim koncem, leto 180, kot tisti pravi mejnik, s katerim se začenja poznorimska doba in nastopa pretvorba iz helenistične racionalne mimetične forme v poznorimsko iracionalno formo. Poglejmo tri primere in štiri podobe, ki nakazujejo, kako se je pozna antika spreminjala v srednji vek.

Podoba 1:

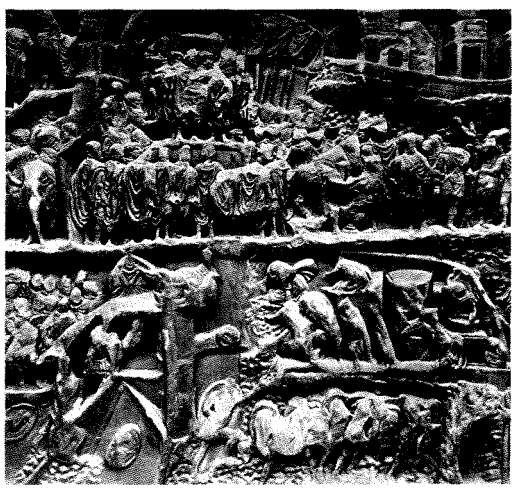
Ta del velikega friza, ki je sicer na Konstantinovem slavoloku, je nastal med leti 100-113. Cesarji kot Trajan (v tem primeru), Hadrijan ali Mark Anto-



nij so upodobljeni pri izvrševanju najvišje oblasti kot službe, ki terja od njih trdo disciplino, občutek dolžnosti, delavnost in neumornost. To, kar je vzpostavljeno od Boga in Države, je služba, in cesar je prvi služabnik Države in Božanstva, ki uteleša majesteto (veličanstvo) Imperija. Trajan nastopa s človeškimi in ne z božanskimi kvalitetami, upodobljen je na vrhu svoje moči, ves živahen in herojski - nov ideal Vladarja. Človeška dimenzija visokega funkcionarja ostaja v ospredju. Ideologija Imperija in njegove utelešene majestete - moči - izrine helenistično-neoaticistično formo.

Podoba 2:

Smo v letu 203. To je slavolok prvega cesarja, ki ni prišel iz Rima, Afričana Septimija Severa. Kljub primerljivosti s prejšnjimi antoninskimi potezami gre tu za manj plastičen in bolj linearen okus, osebe so si vse podobne in le nekaj figur izstopa iz monotonosti. Lokalno delo je osredotočeno na pripoved kompleksnih epizod, ne pa več toliko na formalni ritem ali plastično bogastvo. Imperator je predstav-



ljen frontalno, celo na nekoliko **prisiljen** način, kar kaže, da ne gre za umetniško izbiro poze, ampak za ideološki poseg.

Podoba 3:

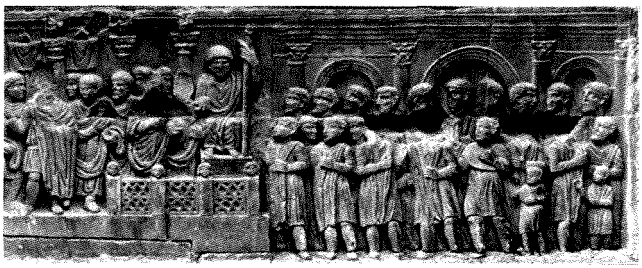
Imenitno delo je tudi Konstantinov slavolok iz leta 315. Leta 312 dobi Konstantin odločilno bitko za cesarsko mesto. Takrat se mu prikaže križ in



temu sledi toleranca kristjanov. Ta cesar nima več Rima za središče imperija, ampak išče novo in konča v svojem Konstantinopolisu. Leta 315 je bila desetletnica njegove vladavine in po nalogu Senata so mu postavili slavolok. Napis pravi, da je z *mentis magnitudine* (veličino duha, inteligenco) in *instinctu divinitatis* (po božanskem vzgibu) premagal vse. Cesarska majesteta je zdaj **osebno-božanske narave**, novo pa vdira tudi v formo, namreč tisto, čemur pravi Ranuccio Bianchi-Bandinelli **plebejska umetnost**. Glede na upodobitve Severov tu upodobitve oseb in arhitekture niso več realistične, ampak povsem simbolične. Ta podoba prikazuje delitev daril *(liberalitas)*, naslednja, tj. podoba 3a, pa nagovor *(oratio)*.

Podoba 3a:

Tako kot prejšnja podoba tudi tale ne pripoveduje več zgodbe o pohodih in zmagah. Obe reprezentirata osebno božansko majesteto vladarja. To naj bi



bil začetek nove tradicije, ki vstopa v evropsko umetnost in ostaja aktualna tja do 14. stoletja. To ni dekadenca kot nezmožnost upodabljanja, ki bi izvirala iz

vdora barbarstva, ampak novi začetek, in tudi ni zmaga zaostale province nad naprednim središčem, ampak se središče spravi na raven province, tako da nastane prva izvirna rimska forma. Meje med uradno, visoko umetnostjo in nizko ali provincialno, plebejsko umetnostjo so padle, ideološka pravila etikete (politične korektnosti!) vstopajo in določajo upodobitev kot simbolno reprezentacijo strukture moči. Imperator sedi v središču, rigidno frontalno, tako kot nobena druga oseba. V negibnosti pred absolutno veličino božanske pojave imperatorja so ostale osebe prikazane v petih različnih kategorijah velikosti. V ospredju ni več niti posnemanje izgleda realnosti niti pripoved, tu je v celotnem obsegu upodobljena simbolizirana ideja suverenosti, ki žarči iz svojega božanskega središča - osebe cesarja. Če že govorimo o vplivu Orienta, lahko govorimo o ideološkem, ne pa o umetniškem vplivu.

Ranuccio Bianchi-Bandinelli hoče s svojim raziskovanjem dokazati, da je bila naturalistična (helenistična) forma, s katero so stoletja dolgo enačili antiko in koncept umetnosti sploh, le izjema, ki se je pojavila v Grčiji in je bila vezana na kulturno ekspanzijo grške civilizacije. Rim je to formo sprejel le na elitnem vrhu in zgolj površinsko. Kulturnega obrata, ki ga ponazarja upodabljanje cesarjev (Trajan še v profilu in kot katerakoli druga oseba, kar predstavlja vez s helenistično tradicijo; Antonini največkrat že frontalno; Konstantin izključno frontalno in največji - ne samo najvišji), ne kaže razlagati niti z orientalnimi umetniškimi vplivi niti s kasnejšim vdorom barbarstva niti z dekadenco rimske kulture. Gre za obrat, v katerem plebejska umetnost z iracionalno simbolno formo preplavi in odplavi elitno helenistično umetnost z njeno racionalno realistično-mimetično formo.

I.

Konceptualizacija kulturnega obrata

Filozofa kulture zanima, kdaj pride kulturni obrat v zavest in jezik, kdaj dobi ime, ki postane prijem, tako značilen za zahodno-evropsko pojmovanje resnice kot zapopadene gotovosti in varnosti. Ta prijem preuredi razmerja med vsemi drugimi, podedovanimi ali novimi besedami in pojmi, in zavestno oznanja obrat ali prevrat. Zavest o dekadenci v drugem in tretjem stoletju ni umanjkala: vrsta novih ali prenovljenih starih ver, ločin in gibanj je ponujala drugačen, razdvojen ali podvojen pogled na svet namesto starega, kozmično celovitega. Krščanstvo je bilo med njimi še vedno le ena od manjšin, ki pa je že nehala biti zgolj judovska sekta in je bila sestavljena večinoma iz konvertitov - odraslih ljudi, ki so se odločili prestopiti v novo vero. V tedanjem času iskanja in preizkušanja to ne bi bilo nič posebnega, ko ne bi bilo od vseh teh ver, ločin in gibanj edino krščanstvo v res ostrem konfliktu z rimskim imperijem - zavračalo je prav božanskost Države in Imperatorja, ki jo je Septimij Sever ustoličil v osrednje načelo ohranjanja reda in ravnotežja. Zgodovinsko poslanstvo moči je bilo prav v tem: v ohranjanju reda in ravnotežja usodi, ki končno vedno vse obrne - navkljub.

V tretjem stoletju se je svet še vedno pojavljal kot en sam skupni prostor in čas, v katerem lahko bogovi in ljudje naseljujejo različne in ločene dele, vendar so vsi skupaj vpleteni v tokove večnega vzpostavljanja in razpadanja harmonije. V takem svetu ni ničesar večnega razen kozmične celote same. V določenem smislu je bil rimski imperij ureditev z represivno multikulturno toleranco. Poražene in zavojevane bogove so Rimljani preselili v svoj lasten panteon in jih častili, potem ko so njihove prvotne privržence premagali in jih podjarmili - pod določenimi pogoji: da je bila hierarhija med zmagovitim in podvrženim spoštovana in izkazovana vsaj kot simbolna gesta, ki je pripoznavala, da ves red in vsa stabilnost tega sveta slonita na rimski vladavini, vsaj dokler Rimu usoda ne obrne hrbta, da bi si našla novega klienta. Smoter rimskega imperija je bil vzdrževanje omejenega in zamejenega kroga reda in ravnotežja, ne pa širjenje ene same resnice za vse, vendar - kot rečeno - pod pogojem, da vse razlike, vključene v območje reda, pripoznajo na simbolno-

ritualni in ne le na racionalno-politični način, da je samo Rim poklican vladati svetu.

Od vseh novih ali prenovljenih ver, ločin in gibanj se je krščanska odlikovala ravno po tem, da je radikalno zavračala simbolni ritual pripoznavanja božanskosti imperija in cesarja. Za oznako tega konflikta, ki je povzročil preganjanje in mučeništvo, bom uporabil Foucaultov opis pastoralne moči. Michel Foucault pravi, da je moderna moč, ki vzpostavlja in nadzoruje subjekta, **sekularizirana pastoralna moč.** Pri tem ima v mislih tisto, kar je Otto Hintze razglasil za največji dosežek zahodne civilizacije - nacionalno državo in sistem mednarodnih odnosov. Pastoralna moč je krščanski tip strukturiranja moči:

> *»Prvič: to je oblika moči, ki ima za poslednji smoter zagotovitev posameznikovega odrešenja v drugem svetu. Drugič: pastoralna moč ni zgolj oblika moči, ki poveljuje; mora biti pripravljena tudi na samožrtvovanje za življenje in odrešenje svoje črede. Po tem se razlikuje od kraljevske moči, ki terja žrtev od svojih podanikov, da bi rešila krono. Tretjič: to je oblika moči, ki ne skrbi le za celotno skupnost, ampak tudi za vsakega posameznika posebej, skozi vse njegovo življenje. Četrtič: končno, te oblike moči se ne da izvajati, ne da bi poznali notranjost duha ljudi, ne da bi preiskovali njihove duše, ne da bi jih pripravili do razkritja njihovih najglobljih skrivnosti. Pomeni poznavanje zavesti in veščino usmerjanja zavesti.«*[1]

Imperialna moč torej ni bila niti kraljevska niti pastoralna. Vzdrževanje reda in ravnotežja kot poslanstvo ni bilo povezano z nikakršnim odreševanjem posameznikov ali ljudstev, hkrati pa tudi ni bilo sekularizirano, narobe: od vseh svojih podanikov je zahtevalo čaščenje božanskosti rimskega imperija in imperatorja. Toda kristjani niso mogli sprejeti božanskosti imperija, saj je bil tosvetni imperij, in niso mogli častiti cesarja v podobi božanske urejevalne moči, ker je zanje lahko obstajala samo ena hkrati božanska in človeška oseba. Na novcu upodobljena simbolna oseba božanskega vladarja je bila zanje samo človek, ki je imel tosvetno moč, zato so ga lahko priznavali in ubogali, niso pa ga mogli častiti po božje - tosvetni novec je bil njegov, božansko čaščenje pa mu ni pripadalo.

Čas apologetov je bil čas dokazovanja, da so vsa obrekovanja kristjanov izmišljena in zlonamerna, a tudi čas dokazovanja, da mora imperij priznati kristjanom pravico do razlike, kar je pomenilo, da je imperij lahko terjal po-

korščino kristjanov, ni pa imel pravice terjati od njih božanskega čaščenja. S tem je to bil tudi čas osmislitve lastnega položaja, lastnega trpljenja in socialne zavrženosti. Kristjani so bili manjšina v konfliktu z okoljem in še posebej v konfliktu z božanskim imperialnim načelom.

Moja teza je, da do konceptualizacije obrata pride v delu Kvinta Septimija Florensa Tertulijana. Pomemben pa je teren, na katerem se to zgodi, saj je to tudi teren teatra, rimskih spektaklov, retorike in Severne Afrike - Nove Kartagine.

1. Gledališče in svet

Teatrska situacija je bila izvor metafor, ki so izražale možnost podvojitve sveta in so preraščale v koncepte. Dve taki teatrski metafori sta bili razviti že v filozofiji stoe: *theatrum mundi* (ta svet je teater in ne obratno, da gledališče reprezentira svet) in *prosopon* (maska, obraz), ki jo Cicero prestavi v latinščino kot *persona*. Grška beseda *hypocrisis*, ki označuje s pomočjo maske doseženo teatrsko pretenzijo »biti nekdo ali nekaj drugega, kot si«, prav tako označuje podvojitev na skriti ali pravi in vidni ali nepravi obraz - ravno zaradi uporabe mask. Teatrski izraz pa je tudi *repraesentatio*. V latinski rabi je beseda označevala zvezo in napetost med igralcem in vlogo, uporabljali pa so jo tudi kot preprosto metaforo brez konceptualnega pomena. Edina izjema je bil Tertulijan, ki je besedo rabil najpogosteje od vseh latinsko pišočih avtorjev tja do 12. stoletja. In uporabljal jo je kot koncept, s katerim je označeval celo vrsto različnih situacij in problemov: troedinost oseb-person Boga, dvojno naravo Kristusa, vendar tudi zastopstvo Boga na zemlji, ki ga je odrekel rimskemu škofu in ga pripisal zboru-koncilu. Zato so ga tudi imeli za pravnika, kar se je izkazalo za dvakrat napačno: ne le, da apologet Tertulijan in pravnik Tertulijan nista ista oseba, ampak v rimskem pravu ni zaslediti koncepta, ki bi se mu reklo *repraesentatio*. Tertulijan uporablja igro teatrskih metafor-konceptov *theatrum mundi*, *persona* in *hypocrisia*, medtem ko je prestop *repraesentatio* na raven abstraktnega koncepta njegov izvirni prispevek.

2. Iger! Iger!

Rimski spektakli, sloviti po reklu *panem et circenses* iz Juvenalove desete satire, vključujejo poleg drugih zvrsti tudi teater, vendar jih komajda še

lahko primerjamo z grškimi tekmovalnimi igrami. Grška socialna institucija *agon* je bila tekmovanje z aktivno vpletenostjo celotne skupnosti v igre in festivale, medtem ko so bile rimske *ludi* kombinacija ekshibicionizma in spektakularnosti, pravi Paul Plass v delu *Igra smrti v starem Rimu. Arenski šport in politični samomor.* Sprememba občestvenega rituala v sekularizirano zabavo, ki jo cesar in velmožje z *liberalitas* poklanjajo množicam, postane še posebej očitna, če primerjamo zgodnji in pozni Rim, saj so bili na začetku sorazmerno redki dnevi, ko so bile organizirane igre. Pomnožili so se šele v začetku cesarstva, kasneje pa so začeli naraščati z eksponentno krivuljo, dokler ni bilo na koncu v koledarju že več spektakelskih kot navadnih dnevov. Igre so postale institucionalna in ideološka vez imperija, na mesto njihovega ritualno-religioznega izvora pa je stopil kult Imperija in Cesarja. Stari interpreti so v igrah bolečine in smrti ter v fanatični privrženosti, ki jih je spremljala, videli znak dekadence. Toda vloga spektaklov je bila v potrjevanju rimske imperialne ideologije, v krepitvi kohezivnosti imperija, ki so ga sestavljali različni razredi, narodi in kulture. Kar so grški jezik, gledališče in filozofija pomenili za elitno helenistično kulturo, so rimski spektakli predstavljali za imperialno popularno kulturo. Predstavljali so simbolno zvezo in ideološko zavezo imperija. Zato je treba poleg elitne helenistične in pred prehodom iz drugega v tretje stoletje marginalizirane plebejske kulture spregovoriti še o tretji, popularni kulturi imperialnih spektaklov. Prav o njej pa je Tertulijan spregovoril v *De spectaculis*.

3. Retorična veščina

In končno **retorika**. Povedal sem že, da so se raziskovalci spraševali, od kod Tertulijanova veščina, in ugibali o najrazličnejših virih v njegovi predkrščanski izobrazbi. Tako kot je padla sicer najmočnejša podmena o njegovi specializirani pravniški podkovanosti, so ostale dvomljive tudi podmene o njegovi posebni filozofski vzgoji. Danes se večina tertulijanistov strinja, da je Tertulijan razvil osnove latinskega krščanstva mnogo pred njegovo koncilsko kanonizacijo – z veščino retorike. Enako tudi svoje posebne, značilno tertulijanske poglede, zaradi katerih je nastal problem njegove montanistične in samolastne nepravovernosti. V času, ko je po Kartagini predaval in pridigal Apulej, ni bilo posebej vidne ločnice med retoriko, literaturo in filozofijo. Če pogledamo takratne učbenike in priročnike, je razvidno, da je veščina uporabe moči govora pravilna in vešča raba jezika, vendar tudi skupna metoda

raziskovanja, dokazovanja in prepričevanja. Veščina moči govora je bila konec koncev tudi edina moč, ki je bila kristjanom tedaj dejansko dostopna.

4. Ceterum censeo

Ob teatru, spektaklih in retoriki je bilo nekaj posebnega tudi konkretno ozemlje, kjer se je Tertulijan rodil, konvertiral v krščanstvo in pisal spise, namenjene domačemu občestvu in tudi »mestu in vsemu svetu« (*urbi et orbi*). **Kartagina Nova v Severni Afriki** je bila tedaj središče latinske kulture (v Rimu in Aleksandriji so govorili grško, vključno z rimsko cerkvijo) in afriške multikulturnosti. Latinščina je igrala vlogo *linguae francae*. Mesto je tekmovalo z Aleksandrijo za drugo mesto v cesarstvu, med drugim tudi v spektaklih, ki so postali očitno še posebej privlačni, saj dolgo po Tertulijanu še Avguštin poroča, da jih kristjani še vedno skupaj z drugimi navdušeno obiskujejo. Tu so zacvetele filozofija, literatura in retorika. Iz Severne Afrike, sicer iz Leptis Magne (danes v Libiji), je prišel prvi nerimski cesar - Septimij Sever - in tu je nastala tudi prva močnejša latinska krščanska skupnost, ki je, sodeč po Tertulijanovih obilnih citatih, že imela tudi prevod svetih spisov v latinščini. Odtod je doma tudi Minutius Felix, prav tako začetnik latinskega krščanskega pisanja; odličen je njegov dialog *Octavius*. Poznavalci govorijo o strastnem krščanstvu, ki je iz nižjih slojev izjemno hitro prodrlo med meščane.

Ta strastnost dejansko meri na nekatere značilnosti, ki so bile v severnoafriškem krščanstvu (in s tem tudi Tertulijanu) bolj poudarjene kot drugod: krščanstvo ni bilo samo še ena nova vera, kakršnih se je ponujalo mnogo, ampak novo univerzalno pojmovanje sveta; pričakovanje skorajšnjega odrešenja po načrtu, ki vključuje prisotnost Svetega Duha kot *parakletesa* - pomočnika in navdihovalca prerokov na tem svetu; s tem povezana nezaključenost svetih spisov, saj s preroštvom še vedno nastajajo odpor do institucionalizacije cerkve in privrženost krščanstvu kot gibanju ter predvidevanje skorajšnjega konca sveta s poslednjo sodbo; upornost, ki je ustvarila prve, za vse kristjane rimskega sveta simbolno herojske mučeniške žrtve; težnja po čistosti in neomadeževanosti, ki daje Bogu tudi tisto, česar ni izrecno zahteval, prav zaradi posebne milosti, ki si jo zaslužimo tik pred koncem sveta.

II.

Tertulijan in njegov traktat

O Tertulijanu kot človeku ne vemo dosti, razen da je živel in pisal v času ob koncu drugega stoletja in v prvih desetletjih tretjega stoletja. Traktat *De spectaculis* naj bi nastal zgodaj, večina ga uvršča med leti 197 in 202. Skoraj brez izjeme ga tertulijanisti obravnavajo kot enega manj vrednih in manj veščih Tertulijanovih izdelkov. Ocene ni mogoče pripisati zgolj nepopolnemu pisanju in začetniškemu slogu. Moderne razlagalce spravlja v zadrego domnevna proti-umetniška naravnanost teksta. Toda njegov predmet - spektakli - prav gotovo ni umetnost, saj v tistem času sploh še ni bilo umetnosti kot diferencirane dejavnosti. Beseda *ars* še tja do 18. stoletja pomeni vse veščine, ki se izvajajo po ugotovljivih pravilih in se jih je zato mogoče naučiti. Traktat proti umetniški avtonomiji je *De spectaculis* lahko še manj, saj je koncept avtonomije umetnosti nastal še stoletje kasneje od modernega koncepta umetnosti, poleg tega pa rimski spektakli tudi ob nekorektni rabi tega modernega koncepta za nazaj ravno ne morejo biti niti zgolj umetnost niti nekaj avtonomnega.

Kaj so potem spektakli po Tertulijanu, ki sodi med drugim zaradi svoje retorično-natančne metode preiskovanja in argumentiranja tudi med najpomembnejše vire za proučevanje spektaklov? Gre za skupino takrat že sekulariziranih, po izvoru pa ritualnih iger, ki so postale v imperiju množična zabava. Če jih ponovno primerjamo z grškimi skupnostnimi igrami, je v spektaklih ločitev med sceno in publiko radikalna - gre za tipične okulorocentristične reprezentacijske *showe*. Rimljani so prav v odnosu do te meje reprezentacije med nastopajočimi in občinstvom razvili čudno nagnjenost k prestopanju meje med »realnim« in »fiktivnim«. Uvajali so zaresno mučenje in smrt tudi v teater in ne le v amfiteater. Cesarji (Nero in še posebej Commodus) so nastopali kot tekmovalci, umetniki in borci. Rimski svet je užival v nelegitimnem razmerju med fikcijo in realnostjo, ki je obravnaval reprezentacijsko mejo kot izziv in skušal vrhunski užitek v prestopanju meje. Ne nazadnje tudi na ravni pogleda, s katerim je publika hotela ujeti trenutek smrti v očeh nastopajočega, kar še posebej velja za krščanske mučenike, ki za razli-

ko od poganskega občinstva niso priznavali, da je smrt konec življenja, ampak so se je veselili kot pravega rojstva in začetka: kdor je bil zmožen sprejeti to mučeniško smrt, si je prislužil neposredni vstop mimo konca sveta, ki šele pride, v nebesa.

1. Dokazi proti spektaklom

Tertulijan v *De spectaculis* dokazuje, da so spektakli (**cirkus** z dirkami konjskih vpreg, ki je bil tudi vir političnega barvnega grupiranja, **teater** s fikcijo, ki vključuje tragedijo, komedijo, mim in pantomimo, **stadion** s »športi« in **amfiteate**r z igrami na življenje in smrt; prve tri vrste so *ludi*, amfiteatrske igre pa so *munera* - pogrebne svečanosti, svečanosti smrti) meseno poželenje, sovražno krščanski veri, in niza argumente od formalno najmočnejšega, da gre po izvoru in še vedno tudi okviru izvedbe za malikovalske rituale, do poglavitnega, da so spektakli posvetno zlo in ena od vrst prepovedanega poželenja. Da pa bi bil zares prepričljiv, še posebej zato, ker o spektaklih ali proti njim v svetih spisih ni najti ničesar izrecnega, mora pojasniti tudi, na kakšen način so slabi sami po sebi in za človečnost nasploh. Tertulijan najde blaznost v cirkusu, brezsramnost v teatru, nečimrnost na stadionu in okrutnost v amfiteatru. Kako bi nam lahko bilo dovoljeno z užitkom opazovati tisto, kar nam je v lastnem dejanju prepovedano in škodljivo? In jasno je, pravi, da se ljudje udeležujejo spektaklov samo zato, da bi videli in bili videni: *Nemo denique in spectaculo ineundo prius cogitat nisi videri et videre.*[2]

Ta nečimrna strast bi kristjanom morala biti tuja. In ob spektaklu zbrana množica je skupnost - *ecclesia*, zbor takih, ki spadajo skupaj in imajo med seboj nekaj skupnega, nekakšna *Gemeinschaft* na simpoziju. In ta *ecclesia* je občestvo poganov, kamor kristjani ne spadajo, je skupnost, ki se je zbrala, da bi si ogledovala perverznosti in krutosti. Gledati to in biti tam viden in se zaradi tega udeleževati spektaklov pomeni izgubiti lastno dušo, kar je huje kot izgubiti zemeljsko življenje - pomeni zapraviti večno življenje.

Do te točke traktata je Tertulijan dokazoval, da so spektakli kristjanom prepovedani, ker predstavljajo malikovanje, ker okužijo duha in dušo z močnimi prepovedanimi strastmi in širijo nekrščanske vrednote življenja: *Dicas velim: non possumus vivere sine voluptate qui mori cum voluptate debebimus?*[3]

Kaj res ne moremo živeti brez užitka mi, ki smo dolžni z užitkom umreti? Tako je blizu zaključka Tertulijan ponovil začetno oznako kristjanov kot *ex-*

peditum morti genus, vrsto ljudi, ki so predani smrti, ker nimajo nobenega razloga, da bi pogrešali lastno zemeljsko bivanje. Kristjani naj bi živeli brez zapeljivih užitkov, ker znajo z užitkom umreti: to je ta odnos do smrti, ki je bil za pogansko okolje povsem nerazumljiv, hkrati pa fascinanten.

2. Obrat – konverzija spektaklov

Zaradi takih močnih razlik s poganskimi institucijami, imperialno ideologijo in večinskimi vrednotami je bila krščanska manjšinska skupnost prisiljena živeti v svetu, sovražnem do njenih lastnih vrednot, prepričanj, navad, vere in neredko tudi do gole eksistence. Prav zaradi takega položaja se Tertulijan na tem mestu ni mogel ustaviti. Spektakle *saeculorum* je uspešno obsodil, toda prepustiti kristjane v tem svetu izključno kot mučeniške pričevalce zoper vse vrednote tega sveta, brez vsakršne tolažbe razen tistih, ki niso na razpolago na tem svetu, se je moralo zdeti preveč, a tudi premalo prepričljivo. Iz popolnega in nespravljivega konflikta med spektakli in kristjani, zavedajoč se fascinacije kristjanov s spektakli, prestopi na koncu traktata Tertulijan v »baročno« figuro konverzije, ki kristjanom omogoča uživanje v lastnih spektaklih in konvertira rimske spektakle imperialne moči gospostva v krščanske spektakle pastoralne moči skrbništva. Za tiste, ki spoštujejo pravila vere, obstaja tudi nagrada, ki povsem ustreza uživanju v *videri et videre*: drug drugega vidimo kot občestvo pravičnikov, in morda malce sadistično, a nujno vidimo tudi mučenje tistih, ki so obiskovali spektakle. Zremo srečno večno življenje ljudi, ki jih ni bilo strah smrti, in ugledamo smrt vseh tistih, ki so bili prepričani, da je smrt konec življenja. Ta »nagrada« ob zaključku spisa je gledanje spektaklov krščanske zmage nad pogani, zmage krščanske kozmične vizije nad pogansko rimsko. Tu naletimo tudi na podobo odločilnega spopada med starim in novim pogledom na svet, ko krščanska pastoralna moč nadvlada rimsko imperialno moč.

Vsak užitek rimskih spektaklov naleti na svoj konvertirani paralelni krščanski užitek: poganskim bogovom odrekamo čaščenje, iz svojih duš izganjamo demone, za zemeljske skrbi uporabljamo nebeška zdravila, molimo za božansko razsvetljenje in živimo za Boga – vse to so sveti, nikdar dokončani in pravi spektakli, ki nam dajejo več užitka kot katerakoli druga vrsta zabave.

Zadoščenje in radost uživamo že tu in zdaj in ne šele po smrti, le svoje oči moramo odvrniti od zemeljskih naslad in jih obrniti navznoter, pa ugledamo božjo milost. In to še ni vse. Ali je lahko spektakel lepši in vrednejši užitka kot

vnovični prihod Boga in poslednja sodba? Do tega lahko pride kmalu, a še preden se pripeti zares, lahko uživamo v podobah tega spektakla v svojih lastnih dušah. Nepričakovano se bodo vsi pogani, od vladarjev do sužnjev, znašli zavrženi s svojimi starodavnimi tosvetnimi tradicijami (*vetustas saeculi*) vred. V podobi prihodnosti, ki jo je obljubil Bog, verujoči in pravični uživajo v lastnem zmagoslavju in zmagoslavju krščanstva, v soočenju dveh svetov enega proti drugemu, in svet njihovega Boga zmaguje nad Satanovim svetom, medtem ko so vsi podporniki in občudovalci *saeculorum* zavrženi v večno pogubljenje. Ko podoba njihovih muk postane pregrozljiva celo za Tertulijana, ki je znan kot kristjan brez krščanske ljubezni do grešnikov, in očitno predstavlja pa-podobo pogleda na krščanske mučenike, ki jih trpinčijo in koljejo v areni amfiteatra, nam predlaga, da odvrnemo oči od poslednje sodbe k usodi Kristusa, božjega sina, ki je izkusil prav vse mučeništvo človeške eksistence samo zato, da bi odprl vrata odrešenja vsej krščanski ekleziji in vsakemu od vernih posamič in osebno.

Z vizijo Kristusove božanske in človeške eksistence, in s koncem sveta, Tertulijan opiše tudi dve moči, ki se spopadata v areni sveta ob njegovem koncu. To je boj dveh pogledov na svet, krščanskega in poganskega, ki nam vzbuja enak užitek kot najboljši rimski spektakli. Za poganski pogled na svet uporablja stoiški izraz *expirosis* - večno ponavljajoče se prerojenje sveta, ki ga neposredno zanika z vizijo njegovega nepopravljivega in dokončnega konca.

Ta dokončna zmaga krščanskega univerzuma nad poganskim kozmosom pride kmalu, do tedaj pa kristjani lahko proizvajajo podobe spektakularnih dogodkov, ki se imajo zgoditi. To je tudi prava moč reprezentiranja, ne pa zmotno reprezentiranje v rimskih spektaklih:

> »*Ut talia species, ut talibus exultes, quis tibi praetor et consul aut quaestor aut sacerdos de sua liberalitate praestabit. Et tamen haec iam quoddammodo habemus per fidem spiritu imaginante repraesentata.*«[4]
>
> *Kateri pretor in konzul ali kvestor ali svečenik preskrbi svoj dar (liberalitas!) s takim pogledom in vznesenostjo? In vendar imamo prav to reprezentirano po veri v upodabljajočem duhu.*

Tu Tertulijan ponuja reprezentacijo kot koncept proizvajanja spektakularnih podob v lastnem duhu. Te podobe opazujemo z očmi, obrnjenimi od tega sveta navznoter. Glagol *repraesentare* uporabi Tertulijan v tem spisu le na dveh mestih: najprej kot oznako neprimernega reprezentacijskega pojav-

ljanja žensk v rimskem *mimu*, nato tu, na samem koncu traktata, ko uvede reprezentacijo kot duhovno versko tehniko doseganja dovoljenega užitka nemesene vrste, ki nas uvaja v povsem krščanske spektakle. Ti niso od tega sveta, se pa razkazujejo v našem duhu, kjer spektakle kot *liberalitas* prireja krščanska vera. *Spiritus imaginans* v naših dušah projicira še nevidene prihodnje stvari in dogodke.

Vizija krščanskih spektaklov vključuje *theatrum mundi* kot spopad med starim ali poganskim in novim ali krščanskim svetom ter podobo *personae*, ki ni stoična, ampak krščanska - ni od tega sveta, a je v njem in ga zdrži, celo uživati zmore v njem zaradi zmožnosti tvorjenja samo v duši vidnih podob končne zmage v tem in sreče na onem svetu. Za to ni potrebno nikakršno sprenevedanje (*hypocrisis*), ki si nadeva tuj glas, tuj spol, tuja leta, tuje ljubezni in tuje solze. To mi, kristjani, že smo in zmoremo biti.

Sklep

1. Tertulijan je konflikt dveh svetov spravil v latinsko retoriko, z igro in protiigro, in s posebnim, osebnim občutkom za paradoks, ki obeta zmago šibkejšega in trpinčenega. Minucij Feliks je v približno istem času spopad dveh pogledov na svet spravil v klasični dialog, ki se konča z osebno konverzijo prepričevanega in končno prepričanega zastopnika starih pogledov na svet, Tertulijan pa razvije spektakularno podobo totalnega obrata - konverzije svetov, ki se ponavlja tako rekoč v vseh njegovih spisih. Paradoksni konflikt med ustaljenim in absurdnim se dogaja na tleh popularne kulture, ne v plebejski ali helenistični.
2. Konverzija, ki jo je v naslov svojega, zdaj že klasičnega dela *Tertullien et la conversion de la culture antique* postavil Jean-Claude Fredouille, ni samo osebno dejanje vstopa v krščanstvo, ampak nastopa pri Tertulijanu kot celovita pretvorba enega imperija, rimskega cesarstva, v drugega, v imperij Boga. Ta prevrat-obrat naj bi se izvršil v zdajšnjosti, v krščanski življenjski drži, ki ni od tega sveta, kmalu pa se bo izvršil tudi »zares«, ko bo nepreklicno konec tega sveta. To bo tudi zaključek *expirosis*, ko se bo ves svet končno odrešil v smrt.
3. Kristjani imajo lastne spektakle, da le obrnejo oči navznoter, kot prilič *expeditum morti genus - tertium genus*. Rimski spektakli so poganski rituali gledanja *expirosis*, kjer je osebna smrt večni konec, svet pa se prerodi - krščanski spektakli pa so gledanje konca sveta, v katerem se bodo pravični prerodili v večno življenje. Zato krščanski spektakli ne potrebujejo sprenevedanja z maskami - *hypocrisis*.
4. Kulturni obrat (*cultural turn*, kot ga napovedujejo danes) je torej konverzija, ki razbije dano tostranstvo, da kamen ne ostane kamnu, in ta material uporablja za gradnjo po novih načrtih, kot je iz ruševin Dioklecijanove palače nastalo novo krščansko mesto. Tu tudi vključeno staro dobi novo mesto in pomen, kar omogoča novo središče, načelo in ključ organizirajoče moči univerzuma.
5. To osrediščeno restrukturiranje ene celote v drugo, novo, je konverzija imperialne moči v pastoralno, ki jo Tertulijan izvede brezkompro-

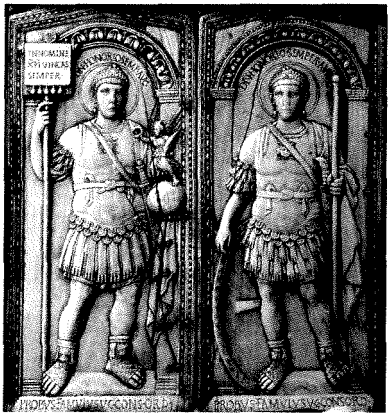
misno v vseh svojih spisih. Zanj je pastir samo Bog, ki na tem svetu nima nikakršne imperialne reprezentacije, razen celotnega občestva kristjanov, in nobene druge usmeritve kot smrt in konec sveta. Veliki pastir stvarstva pri njem ne more priti do zemeljske podobe. Zaradi tega ikonoklazma Tertulijan ostro nasprotuje tako pripisovanju božanskosti cesarju kot tudi vzpostavitvi rimskega škofa kot tistega, ki mu je bil izročen ključ do božjega kraljestva kot institucije, ki povezuje tostranstvo z onstranstvom. V tem je bilo tudi bistvo njegove montanistične shizme, ki je baje končno prerasla tudi v tertulijanizem: *parakletes* je med nami, konec sveta je blizu, zato na zemlji niso potrebne hipokritične institucionalne reprezentacije onstranske pastirske moči.

6. Koncept reprezentacije kot z močjo imaginacije v duhu vidnega nevidnega je torej za Tertulijanovo konverzijo ključen, je motor konverzije univerzuma.

Namesto enega, enovitega in edinega sveta - kozmosa z ekspirozo neprestanega vzpostavljanja in sesutja harmonije, ki pomeni red in stabilnost v okviru kaosa, se uveljavi ena in edina Resnica za vse, ki pomeni odrešenje slehernega posameznika in posameznice ter celotnega občestva pravovernih kristjanov. Da bi se to doseglo, je potrebno, da ta svet, od Boga odpadel po stvarjenju, propade, razbit na svoje sestavine. V svojem zemeljskem bivanju je samo teater poželenj - zadovoljitve mesa. Kot smotrno stvarjenje Boga pa je ta svet le teater, v katerem uživamo v reprezentacijah večne Resnice kot bitja, ki nismo od tega sveta. Smrt ni konec, ampak **sredstvo za smoter**, ki z nezadržno močjo oznanja konec sveta in dokončno prerojenje - zadnji, zaključni ciklus *ekspirosis*.

Po zaključku dvajsetega stoletja in na začetku enaindvajsetega po Kristusu nam je dovoljeno skleniti vsaj to, da dva tisoč let umiranja tega ni spremenilo - smrt ostaja sredstvo za smotre nezadržne moči. Ta pa ni ostala reprezentirana le s sredstvi imaginacije, ki jih naš duh uporablja za projekcije v duši, ampak je kmalu stopila v vidno tostranstvo.

Podoba 4:



Slonokoščeni diptih kar dvakrat prikazuje dvaindvajsetletnega cesarja zahodnega imperija Honorija (začetek 5. stoletja). Na levi je upodobljen kot triumfalni vojak - vladar, ki drži žezlo s krilato Zmago in prapor s kristogramom z napisom: »V Kristusovem imenu boš večno zmagoval.« Obakrat je prikazan v popolni izolaciji, v niši, kot odmaknjen herojski simbol krščanskega zavojevanja sveta, ki mu v upodobitvi ne pritiče več nikakršna osebna podobnost. Nastopa samo še kot reprezentant božansko-človeške vloge, ki jo ob vseh drugih znakih poudarja predvsem 'halo', ki se bo nekaj desetletij kasneje s cesarjev preselil na svetnike. Krščanski imperator, Bog, ki je od tega sveta, nastopa tu v vsej svoji hipokriziji.

Opombe

1 Michel Foucault: The Subject and Power, v: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, zbral in uredil Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984, str. 422.
2 Tertullien: *Les Spectacles*, Les Éditions du CERF, Pariz 1986, str. 286.
3 Prav tam, str. 304.
4 Prav tam, str. 328.

Ko razmišljamo o Vzhodu kot orientaciji in indikaciji, lahko Azija pomeni pozicioniranje glede na Zahod in zanj, kar je eden od trdovratnih načinov za oblikovanje hegemonističnih pozicij. Ob tem se je vendarle močno razživela zahteva po »translokalnem« konceptualnem okviru, izoblikovali so se drugi pogledi, ki ne temeljijo na orientalističnih diskurzih. Tako je bila začrtana tudi nova smer razprave o telesu, ki bi bila osvobojena vzhodno-zahodne dihotomije, h kateri plodno prispeva japonski butoh.

Butoh učinkuje v slovenskem plesnem prostoru skozi delovanje Tanje Zgonc, ki nam ga je v svojih zadnjih dveh koreografijah prikazala v prečiščeni obliki. Njegovo nadaljnjo usodo, ne le pri nas, temveč v plesnem svetu nasploh, je težko napovedovati. V kolikor v sebi dejansko povzema arhetipski gibalni princip, zapisan v skupno dediščino človeštva, ima njegova metoda možnosti za preživetje, medtem ko utegne vsebinsko zakoračiti v neslutene smeri in povsem pretrgati vezi s svojo izhodiščno japonsko obliko.

Mojca Puncer

Mojca Puncer

Estetika butoha – odsev japonske tradicije in njen vstop v slovenski prostor

Butoh ni zgolj plesno-gledališka oblika, temveč specifična kultivacijska metoda zlitja telesa in duha v enovito entiteto, pripravljeno za ustvarjalno gibalno dejanje. Danes publika kaj hitro dojame butoh kot konvencionalen plesni slog, prepoznaven po belo pobarvanem telesu, skrivljenih udih, grimasastih obrazih in minimalističnem, inertnem gibanju. Vendar dejanska kompleksnost fenomena butoha navaja na globino problema, navzočega od samih začetkov butoha kot umetniškega gibanja.[1] Lahko bi rekli, da se je izoblikoval skozi dialog in edinstveno spojitev tako elementov tradicionalnega japonskega kot tudi evropskega plesno-gledališkega izraza, prešel več razvojnih faz ter s svojim izstopom z japonskih tal konec osemdesetih let dvajsetega stoletja sprožil proces, ki se daje v premislek tudi v slovenskem prostoru.

Telo kot skladišče spomina – dialog s tradicijo

Butoh od samega začetka ozavešča telo, njegovo standardizacijo. Temu sta služila erotizem in nasilje njegove prve faze v šestdesetih letih, nato raziskovanje vplivov okolja na telo ter uprizarjanje telesne deformacije poznejših koreografij tja do osemdesetih let prejšnjega stoletja, s čimer si je butoh nemudoma prislužil uvrstitev v »estetiko grdega«.

Butoh je bil najprej poskus Tatsumija Hijikate, da bi razvil čisto japonsko plesno obliko, ki bi presegla zapreke tako vdirajočega zahodnega plesnega modernizma kot tudi močno stilizirane japonske tradicije. V njegovih začetkih je bil zato izrazit subverzivni naboj v smislu družbene kritike v sozvočju z

japonsko avantgardo kot uporom proti zahodni kulturni in politični dominaciji (evropeizacija se je po drugi svetovni vojni sprevrgla v amerikanizacijo). Če se je umetniško snovanje sprva navduševalo nad zahodno umetnostjo, se je po izkušnji katastrofe v povojnem obdobju pri delu japonskih umetnikov in intelektualcev prevesilo v izrazito zavračanje tujega in v iskanje izvornih, specifično japonskih elementov. Čeprav so se tradicionalne oblike, kot so se pojavljale v dvajsetem stoletju, večinoma slabo skladale s sodobno stvarnostjo,[2] so po drugi strani avantgardi ponujale navdihujoče elemente in načela, ki si jih je ta po postmoderni strategiji eklekticizma sposojala, jih kombinirala, preoblikovala in nato vključevala v svoja dela.

Za Hijikato je bilo v marsičem usodno njegovo poreklo. Rodil se je namreč na poljedelskem severu regije Tohoku. Tamkajšnja pokrajina in trdo življenje sta ga močno zaznamovala. Tako je poudarjal, da so zasnove *ganimate*[3] v naravni drži Japoncev, saj je telesa podeželanov oblikovalo dolgotrajno vztrajanje v čepečem položaju na riževih poljih, prenašanje težkega tovora na hrbtu... Pri plesnem ustvarjanju ga je vodilo prepričanje, *da se okolje našega odraščanja nezavedno, toda močno vtisne v naše telo.*

Hijikatina ideja o telesu kot skladišču spomina je postala eno od vodil v razvoju butoha, medtem ko je imelo odločilno vlogo njegovo srečanje s Kazuom Ohnom v začetku petdesetih: Hijikati je šlo za razkritje »resničnega« stanja telesa, ki se manifestira v plesu, pri čemer je zavračal primat glasbe, narativnost, celo tehniko kot oporo sleherne plesne umetnosti. Ideja o zlitju plesa s temno platjo človekove eksistence je zamejila prvo fazo njegovega ustvarjanja; izrazito je bila poudarjena seksualnost, katere groteskne razsežnosti so globoko potlačene v nezavednem, ki kot prikazni naseljujejo temno, nerazkrito razsežnost življenja, njegovo podstat.[4] Nostalgično je iskal sled, ki bi povrnila butoh k primitivnim koreninam plesa, k predmodernim oblikam, kakršne so bile pred odprtjem Japonske z razsvetljenskim obdobjem Meiji (1868-1912) in katerih ekspresivna moč je črpala iz vezi z iracionalnim, kar spominja na svojevrstno sožitje z naravo v primitivnih skupnostih. V Hijikatini drugi[5] ustvarjalni fazi je prišlo do polnega izraza njegovo poudarjanje posebnosti japonskega telesa kot izhodišča za razvijanje butohu lastnega gibalnega besednjaka. Za Hijikato je bilo najboljše telo za butoh plesalca »truplo«, »mrtvo telo«. Po drugi strani je z Ohnom, ki se ga pogosto postavlja na nasprotni konec butoha teme in njegove silovitosti, telo v butohu tako rekoč *obleka duše.*

Čeprav gre pri butohu za sovplivanje elementov tako tradicionalnega japonskega kot tudi evropskega plesnega gledališča, kakor so jih preoblikovale zgodovinske okoliščine japonske stvarnosti dvajsetega stoletja, je njegov na-

čin uporabe telesa sprva predvsem odsev japonskega življenja - estetika butoha je močno navezana na tradicionalno japonsko estetiko. To se dobro vidi pri nadrobnejši obravnavi glavnih značilnosti butoh koreografije,[6] kot so: zavračanje tehnike,[7] groteska, protiindividualizem, nasilje, marginalnost, metamorfoze, ciklični model časa,[8] beljenje telesa, *ganimata*. Ločena obravnava psiho-fizičnih vidikov telesnosti lahko osvetli vrsto motivov, ki so vodili butoh v odnosu do telesa kot središča njegove dejavnosti in ki bi ostali prikriti ob takojšnjem fokusu na butoh telo kot enovito entiteto. O fizičnem telesu kot izhodišču je mogoče spregovoriti skozi primerjanje in kontrastiranje načinov, na katera so različna področja telesa investirana v japonskem tradicionalnem plesu, vsakdanjem življenju, jeziku ter v butohu. Izraznost obraza, gestikulacija rok, osrediščenost telesa v spodnjem delu trupa ter skrčen, na pol čepeč položaj so v grobem tista področja telesnega, kjer se različne kulturne ravni najizraziteje odčitujejo.[9]

»Butoh telo« - od telesnega k sublimnemu

Dejanski temelj butoh estetike je »butoh telo«, ki ga laže kot enovito entiteto premotrimo v njegovih treh vidikih: konkretno - fizično telo (forma, proporci), eterično - sublimno telo kot zadeva duha ali jaza, podob, energije ter, slednjič, dekorirano telo - njegova vizualna podoba z barvnimi nanosi, vključno z rekviziti.[10] Čeprav telo ni pojmovano zgolj kot materialni fenomen, je lahko izhodišče.

Skoraj povsem golo, belo pobarvano telo z obrito glavo je postalo zaščitni znak butoha. Toda pokazalo naj bi več kot samo fizično pojavnost, podalo naj bi posebne estetske poteze, ki ga razlikujejo od drugih plesnih oblik. Ogolela glava in pobarvano telo butoha izhajata že iz procesa degradacije in zanikanja telesa iz prve dekade Hijikatinega ustvarjanja. Vendar je beljenje telesa izvorno navezano na ritual, ki razosebi plesalce in simbolizira razkroj, nič, praznino. Da bi plešoče telo moglo izbrisati sledi rigidnih pomenov, upodobiti izpraznjenost, plesalec odvrže svoje vloge in njim lastne koncepte kakor oblačila. Belo pobarvano telo so primerjali tudi s praznim slikarskim platnom ali gibljivo skulpturo. Nanos bele barve pa učinkuje tudi tako, da zabrisuje spolno razliko in vzbuja vtis androginosti ali pa sprevrača telesa v simulakre oziroma spačene podobe individualnih teles. Po drugi strani naj bi skoraj gola, belo pobarvana telesa plesalcev odvrgla sleherni emblem osebnega, izoblikovanega pod pezo sodobnega potrošništva.

Analogno z značilnostmi butoh koreografije so tako najpogostejše oznake za estetiko butoh telesa: belo, golo, simpliciteta, androginost, degradacija, zemeljsko, eterično.

Pot skozi fizično telo kot objekt je pot k telesu kot subjektu, k »eteričnemu telesu«, ki predstavlja telo v njegovi dvoumnosti, nejasnosti, predstavlja njegov izmikajoči se vidik. Telo je hkrati duhovno in snovno, notranje in zunanje, nevidno in vidno. V pojmovanju razmerja telo-duh črpa butoh iz zena ali pa se mu močno približa. Japonska, bistveno opredeljena z budistično tradicijo, ne pozna samogotovega jaza in njegovega primata nad telesom v smislu zahodne miselne tradicije. Tako je za japonskega budističnega filozofa telo najodličnejši kognitivni instrument, ki ga vodi do videnja.[11] Filozofija zen budizma namreč ni stvar golega intelekta: meditativna vaja, praksa vodi do odsotnosti jaza, ki je pogoj odsotnosti mišljenja. Ta, z vadbo dosežena odsotnost mišljenja pa je možna le tako, da človek kot posameznik postane čisti telesni subjekt. Odsotnost mišljenja pomeni osredotočenje na dejavnost samo, ki se uresničuje zlasti prek telesa - ni dejavnosti brez telesa. Postavljena je zahteva izstopa iz duha, da se človek vede kot telo, kot stvar.

Potem je tu koncept zavrženja telesa, ko je jaz pozabljen hkrati z opustitvijo telesa - ideja, ki opredeljuje tudi številne butoh umetnike, namreč, da je treba »ubiti« telo, da bi mogli vzpostaviti telo kot »fikcijo«. Telo mora »izginiti«, da bi lahko bilo »reprezentirano«, da v plesni predstavi zaživi kot fingirano. Skratka, opravka imamo z zahtevo, ki je blizu zenu, naj butoh začenja s suspenzom jaza ter »zavrženjem« telesa iluzorno enovitega subjekta.

Tako kot v zenovski praksi je tudi v butohu mišljenje osredotočeno na sedanji trenutek: skrajna koncentracija na gib naj bi izvajalca vodila prek očiščenja misli do praznine kot temeljnega počela.[12] Telo tradicionalne Japonske ni epidermalno zamejena oblika, temveč entiteta, ki se razteza v »kolektivno nezavedno«,[13] kjer je razlikovanje med jazom in drugim oziroma zunanjim svetom dvoumno, nejasno. Butoh nasprotuje z jazom usmerjanemu gibanju. Kar ga nekako ločuje od drugih modernih plesnih form, je ravno nagnjenje, da črpa iz ravni »primordialnega«[14] v človeku, ki jo razkriva skozi telesne položaje in gibanje.

Po drugi strani pisci o butohu opozarjajo, da je kljub poudarku na rabi fizičnega telesa odločilen duhovni razvoj plesalca. Plesalec butoha je pogosto nekdo, ki je izbral določeno pot,[15] fizično-duhovno disciplino, ki se manifestira v kreaciji, plesnem dogodku. Tako je poleg kultivacije telesa napogrešljiva miselna vadba - nadzorovanje, čiščenje mišljenja. Plesalec si prizadeva iz-

brisati jaz/ego, napraviti telo za posodo, ki jo bo napolnil s podobami. Butoh je ples duhovne ekspresije, ples podob, podanih v držah in kretnjah. Skozi sam proces oblikovanja in izvajanja plesa ter v njegovem rezultatu (plesno delo - odrska uprizoritev) so te podobe vizualno manifestirane s telesom kot fizičnim zbiralnikom in primarnim izraznim sredstvom. V butohu uporabljene podobe izhajajo iz tistega dela jaza, ki kreira intuitivno, in ne pripadajo logiki intelekta. Povezane so s telesnim spominom in z nezavednim. Velik del plesalcev butoha usmerja telesno vadbo v sprostitev. V stanju globoke sproščenosti je energija *ki* centralizirana in odpravljena je sleherna odvečna napetost. Telo, predhodno okopano v stanju sprostitve, se spusti v tok transformacij.

Transcendenca, preseganje omejenosti običajnega izkustva telesa, je tista ideja, ki prežema zgodovino japonskega plesa, in pri tem so transformacije temeljni način sublimiranja telesa. Podobno kot v *kabukiju* in *noh drami* najdemo transformacije tudi v butohu, vendar jih izvajalec ne dosega z zamenjavo kostuma, temveč z rabo energije, položajev in gibanja. Butoh umetniki pogosto uporabljajo prostor na način, podoben tistemu v tradicionalnem slikarstvu,[16] kjer je na delu *ma*,[17] japonski koncept prostora in časa, torej na način aktivne ne-rabe prostora, v nasprotju z aktivno izrabo prostora v zahodnem modernem plesu. Telo preprosto biva v prostoru in lahko postane živa skulptura (koreografije znamenite, še delujoče skupine Sankai Juku). Telo je predstavljivo tudi, denimo, kot zgolj »tanka epiderma«, znotraj katere je prostor, ki vsebuje vodo, zrak ali praznino.

Dihotomija Vzhod-Zahod

Pri diskusiji o estetiki butoha - poleg deleža Hijikate in Ohna, njunih iskanjih, ki so ju privedla do njima lastne teorije o plesu in plesni tehniki - torej nikakor ne smemo spregledati deleža tradicije: čeprav so ustvarjalci v izhodišču zavračali tradicijo, so si bili edini, da jo je potrebno razumeti, da lahko nato izberejo vidike tradicionalne kulture in jih spontano ter učinkovito vkomponirajo v predstavo. Začetki butoha v petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja so bili v znamenju upora, destrukcije, proti-forme, proti-estetike; ta surova energija je bila v nadaljevanju transformirana in rafinirana v obdobju Hijikatinega intenzivnega raziskovanja v sedemdesetih,[18] ko se je obrnil k svojim koreninam, japonski folklori, ter oblikoval nekakšen prototip butoh estetike. Njegovo delo odseva idejo, da je skozi izvajanje butoha sodob-

no telo zmožno prepoznati telo tradicije ter obuditi staro japonsko senzibilnost. Kot rečeno, sta homoerotika in nasilje presevala zgodnje delo Hijikate, pohabljeni ter onemogli pa so zaznamovali njegove poznejše koreografije. Grdo je bilo prepoznano za lepo. Telo *ankoku butoha* je daleč od sublimne lepote gibanja baletnega telesa, njegove čvrste muskulature. V primerjavi s simetrično lepoto teles plesalcev konvencionalnih plesnih oblik so butoh plesalci s svojimi sključenimi telesi, ukrivljenimi nogami ter karikaturno obrazno izraznostjo podoba deformacije. Komplementarni vidik brezkompromisnemu prikazovanju »ne-lepih« svojskosti azijskega telesa je tudi uprizarjanje senzibilnosti in groteskne »grdosti« starega Kazuja Ohna.[19] Očitno je, kako je butoh izvedel preobrat v estetski zavesti.

V začetku osemdesetih, ko so se Kazuo Ohno, Sankai Juku in drugi odpravili gostovat v Evropo[20] in Združene države, je butoh postajal popularen zunaj Japonske. Prva soočenja butoha z zahodno plesno sceno so bila v znamenju vprašanja avtentičnosti. Namreč, izven klasične domače tradicije (*kabuki, noh*) je bila vsaka prezentacija japonskega sodobnega plesa razumljena kot ponovitev že obstoječih zahodnih oblik in ne kot produkt urbanega okolja, kot zadeva vsesplošne situacije v sodobni stvarnosti. Toda žal je japonski (post)moderni ples sam segal po eksoticizmu, kadar je želel doseči mednarodno pripoznanje.

V času, ko je bil predstavljen v Evropi, je svet japonskega butoha vstopal v svoje novo razvojno obdobje, ki je bilo nadaljevanje njegovega prvega razcveta v sedemdesetih. Vendar je butoh šele s festivalom 1985, leto dni pred smrtjo Hijikate, slednjič stopil na velike odre (dotlej je veljal za avantgardni fenomen manjšega obsega). Butoh ni bil nikoli trdna, etablirana oblika izražanja. Pogosto omenjena ideja o prototipu »butoh telesa«,[21] katerega fizične značilnosti izhajajo iz Hijikatinega rojstnega Tohokuja, kjer so telesa klesali rezka klima, način življenja (zgodnje Sowa obdobje na začetku tridesetih let prejšnjega stoletja[22]) in druge regionalne posebnosti - ideja, ki, četudi upoštevana z vso resnostjo, ne izčrpa razsežnosti *ankoku butoha*. V sklicevanju na to idejo tiči nevarnost determinizma, da napravi umetnike za ujetnike etnografije, ki je ustvarjalna moč ne more preseči.[23] Problem ni rezko podnebje regije Tohoku, temveč gre prej za vprašanje tistih sil, ki neposredno delujejo pri oblikovanju telesa in tičijo globoko v njegovem mesu, v podzavesti. Zdi se, da je Hijikata meril ravno na tisto področje fizične senzibilnosti, ki uteleša najbolj konservativne elemente človeške dediščine.

Plesalec butoha s svojimi transformacijami v mnogotere ne-človeške oblike ali v tiste človeške podobe z roba socialne zgodovine uporablja telo z namero, da ga odstavi z njegovega piedestala, od koder bi se bahalo nasproti

naravi. Toda od telesa gre terjati odločilnejši prelom, kot je odrsko uprizarjanje metamorfoz v degradirane kreature.

Nekateri japonski teoretiki »pravi« butoh razumejo kot neko vrsto katalizatorja za dekonstrukcijo samih temeljnih vrednot, kar je svojevrsten poziv k ohranjanju subverzivnega naboja v smislu kritičnih konfrontacij izvornega butoha pri Hijikati.[24] V kolikor butoh vztraja v vlogi avantgardnega akterja, je neizbežno njegovo soočenje z dejstvom, da pride čas, ko mora umetnost, ki zavrača sleherno formuliranje, slednjič izbrati določeno formo; prav tako je umetnost, ki se drži ostrega dvoma o obstoječih vrednotah, slej ko prej pritegnjena v območje spoštovanja neke vrednote. Predvsem pa je ključnega pomena vprašanje problema realizacije »pravega« butoh dela tukaj in zdaj.

»Treba je preseči konflikt 'formalizacije japonskega sloga' z 'odprtostjo butoha' za druge dežele in z dopuščanjem nove telesne vizije, osvobojene vzhodno-zahodne dihotomije, da preprosto pade v naše telo.«[25]

Izstopne težave

Radikalni premiki sodobnega plesa, v kolikor jih lahko zajamemo kot svetovni proces, v katerega sodi tudi butoh, so šli po poti dekonstrukcije klasične forme, ki sproži številne transformacije telesnosti, zlasti v smislu razdora hierarhije telesnih gibov, iz česar je sledila sprememba načinov obvladovanja gravitacije. Ko se slednjič srečamo z zahtevo, naj plešoče telo ne izraža občutij, naj bo anonimno, iz česar bi vzniknilo »očiščeno« telo, se znajdemo sredi razcepa telesa na »naravno« in »sublimno« telo. V tem smislu butoh na posebni način vzpostavlja prostor, kjer bi skozi proces razkosavanja in praznenja, čiščenja »navadnega« telesa moglo biti de-artikulirano novo, »butoh telo«.

Ko gre za produkcijo sublimnega telesa, ki ne more biti fizično drugačno od »naravnega«, butoh v plesni umetnosti vzpostavlja svoje mesto na samosvoj način psiho-fizične kultivacije. Ob tem se nam zastavlja vprašanje kulturnega prisvajanja butoha v kontekstih, različnih od njegovih izvornih tal. Nezmožnost telesa, da bi se doseglo v svoji neposrednosti, se je v evropskem modernem plesu kazalo kot miselni proces, skozi katerega se telo sooča s svojo »drugostjo« (ekspresionizem Mary Wigman). V procese iskanja identifikacije vloge telesa v plesu in njegovega osvobajanja od ideologij v smislu vračanja k »naravnemu« telesu (iskanje t. i. »naravnega giba« pri Isadori Duncan) pa so vpeti tudi začetki sodobnega plesa. V svoji prvi fazi je

tudi butoh - *ankoku butoh* - želel razgrniti telo kot surovo materijo. Toda radikalnost izkušnje Hijikate se je sčasoma omehčala skozi zabrisovanje te grobe telesnosti v prid prikazovanju človeškega telesa v varnem zavetju simbolnega.

Po drugi strani se zdi, da kultivaciji telesa, razsežnosti, ki je za zahodni ples ostala predvsem stvar vadbe, gibalne virtuoznosti in koreografije (spodletelost projekta zgodovinskih avantgard v smislu osvoboditve od vsakršne vnaprejšnje formule, kot sestop iz umetniške forme v življenje), umanjka kultivacija duha, tako značilna za vzhodni, azijski kulturni prostor. Tu je potrebno dodati, da je razlikovanje na »Vzhod« in »Zahod« usedlina trdovratnega usmerjanja misli v vzhodni ali zahodni predalček. Po teoriji se zdaj potikajo zelo raznolike hibridne reprezentacije: Japonska, Indija, Kitajska..., nove usmeritve v tako imenovanih »območnih študijah«, dejansko preoblikovanje postkolonialne antropologije, umetnostne zgodovine in tako dalje, ob tem pa še močen nov razvoj v feminističnih in manjšinskih diskurzih.

Toda, kako se izogniti temu, da bi učenost, tudi ob izrazitem zavračanju orientalističnega razlikovanja med »nami« in »njimi«, ne bila oblikovana pod vplivom ideoloških realnosti, iz katerih plesna umetnost ni izvzeta?

Težko je obiti vse delitve, še najmanj pa tako, da se delamo, kot da jih ni. Vsekakor je proučevanje historične dinamike tega zbira izkušenj bolj zahtevno kot drsenje v stereotipne ločnice, pri čemer ni bil Vzhod nikoli opisan objektivno, ker je bil vedno viden skozi filter kulturnih nesporazumov, želja in fantazij o misterioznem Drugem, tako da ne gre toliko za geopolitični prostor kot retorični pripomoček, areno dvoumnosti, ki odseva poglede, največkrat nerazpoznane pri svojem nosilcu. Kar zadeva kulturni diskurz in izmenjavo v kulturi, mora biti jasno izrečeno, da v skupnem obtoku ni »resnica«, temveč reprezentacije (jezik kot sistem metafor, metonimij, antropomorfizmov). Učinki reprezentacije pa so odvisni od institucij, konvencij, kod razumevanja... Imaginacija prihodnosti in nove vizije se zato morajo otresti omejenosti na geografske oziroma geopolitične perspektive. Ko razmišljamo o Vzhodu kot orientaciji in indikaciji, lahko Azija pomeni pozicioniranje glede na Zahod in zanj, kar je eden od trdovratnih načinov za oblikovanje hegemonističnih pozicij. Ob tem se je vendarle močno razživela zahteva po »translokalnem« konceptualnem okviru, izoblikovali so se drugi pogledi, ki ne temeljijo na orientalističnih diskurzih.[26] Tako je bila začrtana tudi nova smer razprave o telesu, ki bi bila osvobojena vzhodno-zahodne dihotomije, h kateri plodno prispeva japonski butoh.

Butoh postane »naš«

Vendar dejanska premestitev butoha z japonskih tal ne poteka s pomočjo filozofskih konceptov, temveč s posredovanjem teles plesalcev, po poti njihove kultivacije. Pri usposabljanju plesalcev se nekateri koreografi zatekajo k številnim tradicionalnim disciplinam (meditativne tehnike,[27] ritualne borilne veščine), da bi dosegli oživitev tradicionalnih japonskih zvrsti. Takšen odnos do japonskih tehnik in tradicije pa usposabljanje dejansko prepušča individualnosti ustvarjalcev, da iznajdejo lasten slog na podlagi osebno prehojenih poti. Tako je slovenska koreografinja Tanja Zgonc[28] s transformacijo različnih plesnih tehnik in gibalnih metod skozi metodologijo butoha razvila avtorski princip hrbta. Na podlagi doslednega raziskovanja gibanja hrbtenice je hrbtenično os postavila za izhodišče in gibalno središče svojih predstav. Hrbet oziroma linija hrbtenice je prevzela tisto funkcijo, ki običajno pripade obrazu, njegovi manipulativni izrazni gestikulaciji: kar proizvede telo, se sedaj odraža predvsem na plesalčevem hrbtu, na katerega gledalec s svojim pogledom projicira vsebino kot na platno. Butoh išče ples v telesu: kot rezultat naj sámo telo postane kanal komunikacije s publiko.

Če se sedaj od zgoraj nanizanih splošnih značilnosti butoh estetike ozremo na aktualno delo Zgončeve,[29] vidimo, da telesna pojavnost plesalcev oživlja estetiko butoha z njegovih začetkov, ko je telo s svojo pobeljenostjo evociralo budistični koncept praznine, izražalo težnjo, da bi se mu nekako fizično približalo, upodobilo izpraznjenost. Telo postane posoda za energetsko pretakanje in infuzijo podob. Z osredotočeno rabo energije, položajev in gibanja se v plesalcu sproža gibalna dinamika, podprta z gledalcu slišno ritmiko dihanja.

Toda, ali ne gre za redukcijo telesne prezence na značaj praznega telesa, fantoma, bledega demona v razmerju do sveta? Mestoma se vsiljuje občutek, da smo priče utrjevanju telesa v njegovi nepojmljivi, radikalni drugosti. Na belo pobarvanem obrazu otrpne sleherna izraznost v masko, pod katero je bolj slutiti kot videti solzne oči zaradi nepremičnega,

vase obrnjenega strmenja.

Srečanje z brezizraznim obrazom in ugaslim pogledom, učinkom umetnosti indirektnega fokusa oziroma njegove ukinitve (oči, ki ne vidijo – podobno kot v meditaciji, postane tudi v butohu fokus notranji proces) lahko v gledalcu sproži močan vtis tujosti. V kolikor nimamo možnosti identifikacije

z liki, naracijo, smo blizu soočenja z lastnim izpraznjenim pogledom in nerazločnimi tesnobnimi občutji praznine, prikrajšani za katarzične učinke.

Plesalčevo telo lahko deluje tuje gledalcu, a za plesalca je dosledna identifikacija z lastnim telesom predpogoj njegovega osredotočenja na gib. Namesto da bi se izražal s telesom kot sredstvom, naj bo ples ekspresija telesa, njegovo razkritje, pri čemer nimamo opravka z neukročeno telesno energijo, marveč s kultiviranim gibom. Perfekcija v butohu ni zavezana pojmu forme in stiliziranim vzorcem, temveč prej zmožnosti nenehne transformacije in stanovitne koncentracije.

Butoh učinkuje v slovenskem plesnem prostoru skozi delovanje Tanje Zgonc, ki nam ga je v svojih zadnjih dveh koreografijah prikazala v prečiščeni obliki. Njegovo nadaljnjo usodo ne le pri nas, temveč v plesnem svetu nasploh, je težko napovedovati. V kolikor v sebi dejansko povzema arhetipski gibalni princip, zapisan v skupno dediščino človeštva, ima njegova metoda možnosti za preživetje, medtem ko utegne vsebinsko zakoračiti v neslutene smeri in povsem pretrgati vezi s svojo izhodiščno japonsko obliko.

Opombe

1 Butoh kot umetniško gibanje, osredinjeno s plesom, je zraslo iz kreativne interakcije dveh karizmatičnih plesalcev: Tatsumija Hijikate (1928–1986) in Kazua Ohna (1906–), ki je pritegnila tudi številne nadarjene mlade plesalce, kot so Kasai Akira, Maro Akaji, Nakajima Natsu, Tanaka Min, Ashikawa Yoko, Tamano Koichi idr., ki so nato ustanavljali svoje skupine, te pa so v osemdesetih letih dvajsetega stoletja pričele z gostovanji po Evropi in Združenih državah (npr. znamenita skupina Sankai Juku pod vodstvom Amagatsuja Ushia). Prvotno obliko je njen kreator Hijikata poimenoval »ankoku butoh« (*bu* pomeni plesati, *toh* stopati, hoditi, *ankoku* pa črno, temno); pred nastankom te besedne zveze, ki danes označuje predvsem dejavnost Hijikate, je »butoh« pomenil vse plesne oblike, ki niso zapadle pod kategorijo japonskega tradicionalnega plesa. Danes označuje celotni plesni spekter, ki je v osnovi lahko pod vplivom Hijikate in Ohna, vendar razvija tudi svojstven izrazni slog.

2 Še zlasti *noh* in *kabuki*. Začetki segajo v 14. oz. 15. stoletje.

3 *Ganimata* - značilna hoja v napol čepečem položaju je še en kontrast zahodnemu modernemu plesu in njegovi težnji navzgor. Vzpostavljanje središča gravitacije v bokih narekuje upognjena kolena in rabo trupa kot samostojne enote, kar se odraža v drugačni napetosti med zgornjim in spodnjim delom telesa. Poteze tega elementa je mogoče najti tudi v tradicionalnem gledališču.

4 Znameniti Hijikatovi koreografiji z izrazito erotično konotacijo sta *Kinjiki* (*Prepovedane barve*) iz leta 1959 (poudarjena homoerotika in elementarna seksualna sla) ter *Hijikata Tatsumi to Nihonjin - Nikutai no Hanran* (*Hijikata Tatsumi in Japonci - Upor mesa*) iz leta 1968.

5 Njene začetke poznavalci umeščajo nekje v obdobje po solo predstavi leta 1968 (*Upor mesa*); zanjo značilno poudarjanje specifike japonskega telesa je pogost predmet kritike (npr. pri Susan Blakeley Klein).

6 Povzeto po Susan Blakeley Klein: *Ankoku Butoh: The premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness*, magistrska naloga, pogl. The Butoh aesthetic and a selection of techniques, Cornell University, Ithaca, New York 1988, str. 26–54.

7 V poznih šestdesetih so koreografi opustili predsodek o anti-tehniki ter pričeli razvijati specializirane tehnike (npr. *beshimi kata*, ko se telo stresa v krču, oči se zaobrnejo navzgor in pokažejo beločnico, obraz je skrivenčen do nerazpoznavnosti - sredstvo za izraz skrajne grotesknosti; maska iz *noh drame*).

8 Cikličnost v smislu metempsihoze (verovanje v preseljevanje duš po smrti) oziroma reinkarnacije (ponovno utelešenje, ponovno rojstvo); metempsihotični model

je tudi v soglasju z estetskim konceptom *jo-ha-kyū* tradicionalnega japonskega gledališča (uvod, razplet in finale, ki se zaobrne v izhodišče).

9 **Maska: izraznost obraza** (*tatemae* - socialna maska; *beshimi* - noh maska; negibljiv brezizrazen obraz v *kabukiju*: človeški obraz postane maska, negiben, zamrznjen v izrazu ali povsem brezizrazen). V nekaterih izvedbah butoha so izrazi *noh maske* utelešeni na plesalčevem obrazu (*beshimi*) ali pa plesalec dosega izraznost skozi igro svetlobe in teme, značilno za rabo tradicionalnih mask. **Oči in umetnost indirektnega fokusa/njegove ukinitve** (zen meditacija: oči, ki ne vidijo; tudi v butohu postane fokus notranji proces). **Torzo** (*hara* - center življenja in smrti): gibanje v butohu črpa iz spodnjega dela trupa (vtis, da se telo zlahka upira gravitaciji). **Zgornji udi** (geste vsakodnevnih opravil, vzete iz konteksta in uporabljene v butohu, delujejo na tujca bizarno, eksotično. **Spodnji udi** (Hijikatino odkrivanje socialnih deformacij telesa: npr. *izume* - pletena slamnata košara, v kateri so starši pustili otroka med delom na polju. Spodvite noge so otroku drevenele - ohromelost kot ena od ključnih tem butoha; *ganimata*) itn. (Povzeto po Susan Blakeley Klein, nav. delo).

10 Prim. Elizabeth Joan Laage: *Embodying the Spirit: The Significance of the Body in the Contemporary Japanese Dance Movement of Butoh*, doktorska disertacija, Denton, Texas 1993.

11 Na splošno v azijskih filozofijah resnično védenje ne more biti doseženo zgolj na osnovi teoretskega mišljenja, temveč samo z uporabo celote duha-telesa. Tako se budistična filozofija ne dogaja zgolj intelektualno, ampak tudi fizično. Razmerje med duhom in telesom zato ni filozofski problem, pač pa posamezni filozofi nakazujejo načine vzpostavitve enotnosti duha in telesa. Z racionalizacijo budizma (dosegljivost razsvetljenja z meditacijo) je bila dana popolnoma nova teorija telesa v japonski filozofiji. To, novo dojemanje telesa se je izoblikovalo tudi skozi teorijo odsotnosti jaza in teorijo čiste izkušnje: telo je aktivna intuicija, ki nas vrača v stanje, v katerem še ni razlikovanja med subjektom in objektom. Prim. Maja Milčinski: Filozofija odsotnosti jaza: Odsotnost jaza v japonski budistični filozofiji, v: *Filozofski vestnik*, letnik XVIII, št. 3, 1997, str. 103-112.

12 Koncept praznine je v osnovi japonske budistične tradicije - mahajanska filozofija praznine, *śūnyatā*.

13 Obstajajo raziskave o butohu, ki uporabljajo Jungove koncepte (npr. E. Fisher v svoji magistrski nalogi *Butoh: The Secretly Perceived Made Visual*, New York University, New York 1987).

14 Asociacija na Merleau-Pontyjevo pojmovanje: vsa percepcija, kar vsa raba človeškega telesa, je najprej izraz primordialnega (t. i. »predhodni je« kot predpogoj delitve na čutila in vseh drugih delitev). Prim. Maurice Merleau-Ponty: Oko in duh, v: *Perspektive*, št. 32, 1963-64, str. 222. Gre za sestop v predteoretično, predobjektivno območje: »Rešitev vseh problemov transcendence se nahaja v gostoti predobjektivne sedanjosti, kjer najdemo svojo telesnost.« Nav. iz Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologija percepcije*, Vaselin Masleša, Sarajevo 1978, str. 446.

15 Japonska pozna različne kultivacijske poti (*do* - pot: *ken**do*** - pot sabljanja, *aiki**do*** - pot neoboroženega bojevanja, celo *sa**do*** - pot čaja ...); podobno lahko tudi butoh razumemo kot določeno pot.

16 Npr. *yohaku* - izraz se nanaša na del platna, ki ostane bel, neposlikan; japonska umetnost pušča prazen prostor za dopolnitev umetniškega dela v gledalčevi imaginaciji. Praznina in tišina prežemata tradicionalno umetnost.

17 *Ma* - koncept prostora in časa, ki se nanaša na interval med dvema giboma; plesalec butoha Akaji Maro, na primer, govori o *ma* kot o prepovedanem območju, v katerega je grozljivo vstopiti (asociacija na *até* iz grške tragedije); nekateri plesalci izkušajo *ma* kot nerazločljivost prostora in časa, kjer ni razlikovanja med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo, in govorijo o »totalni prezenci«.

18 Delo z Ashikawo Yoko (dvajset let je bila učenka Hijikate): skupaj sta oblikovala detajlirane poteze, ki so postale tako rekoč standardni besednjak butoha.

19 23. in 24. oktobra 2001 v Park Tower Hall Shinjuku, Tokio: plesni performans v treh delih. *Hana* (*Roža*) je bil pospremljen z violinskim solom in z izvedbo borilne veščine njegovega 63-letnega sina Yoshita Ohna. »Kar boste videli na odru, bi lahko bila 'roža' v razpadanju - predstavili ga bomo takšnega, kakršen je sedaj, četudi to utegne zveneti nekoliko kruto.« Tako je v medijih napovedal performans njegov sin. Nav. iz *The Asahi Shimbun*, 20.–21. okt. 2001, Tokio, str. 29.

20 Prvi dokumentirani butoh performans v Evropi je bil pravzaprav že januarja 1978 (Butoh-ha Sebi in skupina Ariadone v Nouveau Carre Théatre v Parizu).

21 V našem razvijanju uporabljamo izraz »butoh telo« za oznako enovite psiho-fizične entitete z nanosom bele barve, ki utemeljuje butoh estetiko in učinkuje kot svojevrsten »estetski znak« v plesni predstavi.

22 Z urbanizacijo, še zlasti pa z vesternizacijo japonske prehrane po drugi svetovni vojni, se je spremenila tudi konstitucija japonskega telesa.

23 »Človeško gibanje je pač človeško gibanje in dejstvo, da se tukaj gibamo na določen način, v nekem drugem okolju pa so ukoreninjene druge oblike, nam ne sme preprečevati tega, da lahko doživljamo gibanje drugih kultur.« Nav. iz intervjuja z Mercejem Cunninghamom, v: *Maska*, št. 1–3, 1995–96, str. 32.

24 Prim. Kazuko Kuniyoshi: *Butoh in the late 1980s*, URL: http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh/kuni.html, str. 9; Tetsuro Fukuhara: Prostorski ples, nova metoda ustvarjanja s telesom, v: *Maska*, št. 5–6, 1999, str. 117.

25 Tetsuro Fukuhara, nav. delo, str. 117.

26 Prim. Edward W. Said: *Orientalizem: zahodnjaški pogledi na Orient*, ISH, Ljubljana 1996.

27 Za butoh je zelo značilna tako imenovana »počasna hoja«; tovrstne hoje potekajo od 40 do 60 minut in imajo različna imena, npr. »Hoja Hirošime«, »Hoja čez puščavo«, »Hoja sence«, vsem pa je skupno to, da pretekla spoznanja med izvajanjem pripeljejo do trenutka, ko so delci preteklih dejanj ujeti v novo spoznanje.

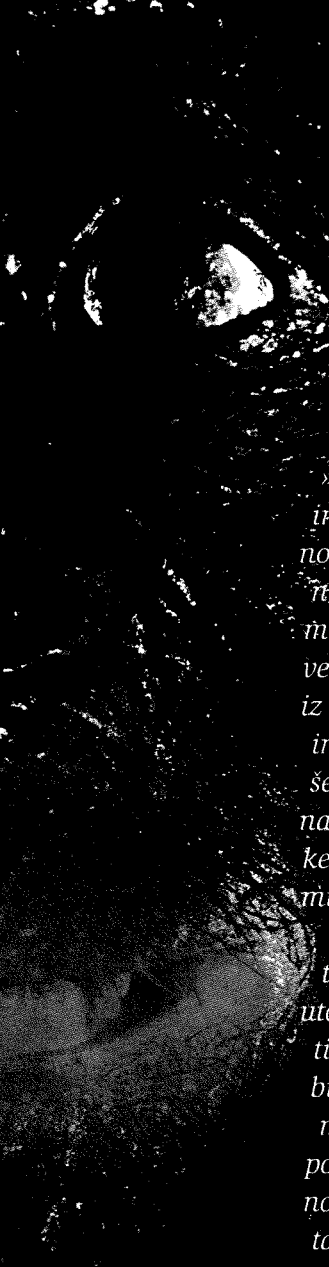
28 Koreografinja, plesalka in pedagoginja Tanja Zgonc je leta 1989 postala članica Ko Murobushijeve skupine Butoh Dance Company. Nato se je izpopolnjevala pri ja-

ponskih mojstrih, kot so Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Min Tanaka, Charlotta Ikeda in Tadashi Endo, ter konec osemdesetih let metodo butoha vnesla tudi v slovenski plesni in gledališki prostor.

29 Njeni zadnji dve predstavi, *Kagami odsev* (2000) in *Koora* (2002), prinašata čisti butoh – ne le v izvajanju, temveč tudi v smislu estetike, katere korenine segajo daleč v japonsko budistično tradicijo.

Literatura

- Fukuhara, Tetsuro: Prostorski ples, nova metoda ustvarjanja s telesom, v: *Maska*, št. 5-6, 1999, str. 117-118.
- Gržinić, Marina: Japonska, telo, identiteta, roboti in virtualno oko, v: *Maska*, št. 3-4, 1999, str. 66-68.
- Heine, Steven [et. al.]: *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*, State University of New York Press, New York 1995.
- Kasai, Toshiharu in Takeuchi, Mika: *Mind-Body Learning by Butoh Dance Method* (36. letna konferenca Ameriškega združenja za plesno terapijo, 11.-14. oktobra 2001, Releight, NC, ZDA), URL: http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/adta21.html.
- Klein Blakeley, Susan: *Ankoku butoh: the premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness*, magistrska naloga, Cornell University, Ithaca, New York 1988.
- Kuniyoshi, Kazuko: *Butoh in the late 1980s*, URL: http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh/kuni.html.
- Laage, Joan Elizabeth: *Embodying the Spirit: The Significance of the Body in the Contemporary Japanese Dance Movement of Butoh*, doktorska disertacija, Graduate School of the Texas Woman's University, College of Arts and Sciences, Denton, Texas 1993.
- Milčinski, Maja: Filozofija odsotnosti jaza: Odsotnost jaza v japonski budistični filozofiji, v: *Filozofski vestnik*, let. XVIII, št. 3, 1997, str. 103-112.
- Ortolani, Benito: Butō and the Phenomenon of Circularity, v: *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey 1990.
- Pavis, Patrice: O butohu kot Grand Guignolu, ki se je slabo končal, v: *Zbornik: Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana 2001, str. 219-231.
- Said, W. Edward: *Orientalizem: zahodnjaški pogledi na Orient*, ISH (Studia humanitatis), Ljubljana 1996.
- Zagajšek-Wetter, Irena: Butoh, ples teme, *Likovne besede*, št. 21-22, 1992, str. 90-91.
- Zgonc, Tanja: *Spoznavanje skozi delovanje - delovanje skozi spoznavanje*, diplomska naloga, Visoka šola za socialno delo v Ljubljani, Ljubljana 2001.
- *Zbornik: Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana 2001.



»Tako globoko vodi najprej interna pot, imenovana tudi samosrečanje, priprava notranje besede, brez katere ostaja sleherni pogled navzven ničen, brez magneta, moči, da bi notranjo besedo pritegnil tudi ven, da bi pripomogel k njenemu preboju iz zmote sveta. Seveda pa se nazadnje, po interni vertikali, razteza širina, svet duše, eksterna, kozmična funkcija utopije, naravnana proti klavrnosti, smrti in plehkemu kraljestvu fizične narave. V nas samih gori še tale luč, in fantastično potovanje k njej se začenja, potovanje k tolmačenju sanjarjenja, k rokovanju z utopično načelnim pojmom. Najti ga, najti pravico, zavoljo tega se spodobi živeti, biti organiziran, imeti čas, k njemu gremo, ubiramo fantastično konstitutivne poti, kličemo, česar ni, gradimo v neznano, vgrajujemo sebe v neznano in iščemo tam resnično, dejansko, kjer izgine gola stvarnost – incipit vita nova.«

Ernst Bloch, 1923