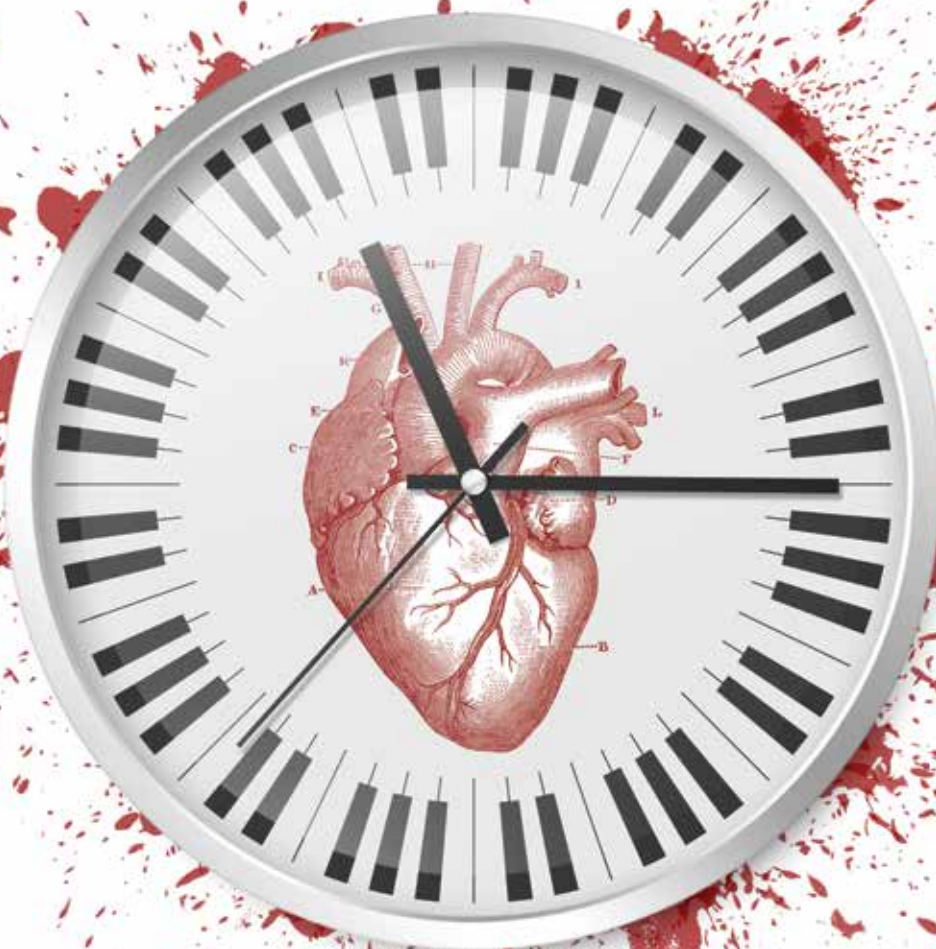




Vinko Moderndorfer
MALI NOČNI KVARTET

Vinko Möderndorfer

MALI NOČNI KVARTET

Krstna uprizoritev

Premiera **14. novembra 2015**

Režiser **Vinko Möderndorfer**

Dramaturg **Blaž Lukan**

Scenograf **Branko Hojnik**

Kostumograf **Alan Hranitelj**

Avtor glasbe **Bojan Jurjevčič - Jurki**

Izvajalca glasbe **Pavel Rakar** (čelo) in **Dora Rakar** (violina)

Lektorica **Maja Cerar**

Oblikovalec svetlobe **Igor Berginc**

Oblikovalec maske **Matej Pajntar**

Igrajo

Mejra **Vesna Jevnikar**

Emir **Peter Musevski**

Andrej **Miha Rodman**

Barbara **Vesna Slapar**

Premiera **14. novembra 2015**

Tehnični vodja: Igor Berginc, Inspicent in rekviziter: Ciril Roblek,

Sepetalka: Judita Polak, Tonski mojster: Robert Obed,

Frizer in masker: Matej Pajntar, Garderoberka: Bojana Fornazarič,

Odrski tehniki: Robert Rajgelj, Simon Markelj in Boštjan Marčun

KAKO JE NASTAJAL IN KONČNO NASTAL MALI NOČNI KVARTET

O zgodbi, v kateri bi *trgovali in manipulirali* s človeškim srcem, sem razmišljal že sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja. Takrat je na urgenci delal moj bratranec, danes zelo glasni in jezni poslanec. Ne vem, kaj sem takrat počel na urgenci, najbrž sem bil tam s hčerko, ki si je poškodovala roko, se mi zdi. In po naključju sem srečal svojega bratranca. Na hodniku pred urgenco sva prijetno kramljala, saj sva se zelo poredko srečala. Prav takrat so pripeljali ponesrečenca. Bil sem fasciniran nad tem, kako brezhibno poteka sprejem težkih ponesrečencev. Fanta so oživljali že na vozičku, ko so ga peljali v reanimacijsko sobo. Takrat mi je bratranec rekel: »To bo pa LBO.« Bil sem presenečen: »Kdo?« In mi je bratranec razložil: »Leteča banka organov. Tako rečemo mladim motoristom, ki se hudo ponesrečijo. Po navadi si žal zelo poškodujejo glavo, ostalo telo pa je celo. Zato so idealni darovalci organov. Mladi so, zdravi, pri hudih motorističnih nesrečah pa je glava tako zelo poškodovana, da so možgani praktično mrtvi ...« Bil sem šokiran. Pravzaprav pretresen. Hkrati pa se mi je sama od sebe porodila zgodba o *srcu* mladega motorista, ki se preseli v drugo telo. Srce mladega fanta, ki se je smrtno ponesrečil, lahko omogoči nekomu nadaljevanje življenja. Srce živi naprej v telesu nekoga drugega. Poleg tega je srce tudi simbol *ljubezni, dobrote* in še marsičesa. Čez nekaj časa sta v bolnico prihitela starša ponesrečenega fanta. Pretresljivo je bilo videti njuno bolečino. Mati je omedlela, oče je jokal. Malo kasneje je prišlo tudi fantovo dekle. Nisem mogel več biti tam. Odšel sem na sosednji hodnik. Ne vem, kako se je resnična zgodba končala. Vendar mi ni dala več miru. Spremljala me je kar nekaj let, dokler se nisem odločil, da nekaj napišem na to temo.

Ker je bilo doživetje na hodniku urgence tako zelo *filmsko*, ljudje so prihajali in odhajali, zdravniki so tekali od vsepovsod, dramatične stvari so se dogajale v operacijskih sobah in na hodniku, celo pred stavbo urgence, sem se najprej odločil za filmski scenarij, ki pa se je med pisanjem spremenil v televizijsko dramo, saj je za film bilo kljub vsemu premalo dogajanja. Televizijsko igro z naslovom *Srce* sem napisal konec novembra 1997. Dramski program Televizije Slovenija mi jo je odkupil in dogovarjal sem se že za realizacijo. Potem pa je eden od urednikov (kasneje več njih) imel pomisleke, češ, da je zgodba preveč temna, preveč pesimistična in da moramo slovenski publiki ponuditi bolj *svetle zgodbe*, bolj optimistične pripovedi itd. Nastopila je nekakšna *cenzura*, ne sicer politična, pač pa *etična*. Nekaj časa sem se boril, na koncu pa sem se naveličal. Imel sem delo v gledališču, tako da sem počasi nehal prihajati na sestanke. In tako televizijske igre *Srce* nismo nikoli posneli. Še danes sem prepričan, da bi to bila odlična televizijska drama, ki zaradi človeške bolečine ob težki odločitvi nikoli ne bi izgubila svoje aktualnosti.

Zgodba *Srce* mi je v naslednjih letih vseeno obležala na srcu. Zdela se mi je tako dobra, tako aktualna, da sem čutil potrebo in dolžnost, da jo v kakršni koli obliki povem ljudem. V televizijski zgodbi sta nastopala dva para staršev, ki pa sta bila socialno nekako v enakovredni situaciji, v življenjski pa nikakor ne. Prvi par je *želel srce*, drugi par pa bi ga moral *donirati* (grozna beseda!). Pojavljali so se tudi zdravniki, ki so oba para obveščali o stanju v operacijski sobi. Šlo je predvsem za vprašanje, kdaj je človek zares mrtev, ali takrat, ko so mrtvi ali nepopravljivo poškodovani možgani, ali takrat, ko se ustavi srce. Motoristova starša sta upala, da se bo njun sin kljub poškodbam glave vseeno prebudil in prišel k sebi. Starša mladega dekleta, ki ji je pešalo srce, pa sta *potrebovala srce*. Tu je bilo še dekle mladega motorista in še reševalci in njihova stališča. Televizijska drama *Srce* je poskušala na nekatera etična vprašanja človekovega bivanja in nehanja odgovoriti čim širše. Predvsem pa brez moraliziranja, stvarno in človeško.

K zgodbi sem se vrnil leta 2006, ko sem napisal radijsko igro *Srce*. Minila so leta in slovenska družba se je spremenila in socialno razslojila. Postali smo družba zelo bogatih in vedno bolj zelo revnih ljudi. Kapitalizem se je razbohotil.

Dramaturgija radijske igre je zahtevala večjo ekonomičnost in tako sem se odločil zgolj za dva nastopajoča para staršev. V zgodbi se je pojavil tudi motiv *kupovanja* človeških organov. Radijska igra je obdržala naslov *Srce*, saj se mi je zdelo zanimivo, da poslušalec takoj in brez dvoma ve, da gre za srce, oziroma za transplanciacijo in za vse etične dileme v zvezi s tem. Igro smo posneli in 29. junija 2006 je bila predvajana na valovih Radia Slovenija.

Vendar mi zgodba še vedno ni dala miru. Socialne razlike so se med ljudmi še povečevale. Slovenija se je spremenila v deželo tajkunov. Slovenci so postali Slovencem najhujši sovražnik. Slovenci so s pomočjo politike pokradli Slovence. Socialno brezpravje je zavladalo. Deželo so pretresale zgodbe o izbrisanih. Resnica o slovenskem državnem nacionalizmu in etničnem čiščenju je prišla na dan. Ljudje drugih nacionalnosti so izgubljali delo bolj kot *avtohtoni* prebivalci (spet nekakšno etično čiščenje). Razpadala so gradbena podjetja, nekateri slovenski pogoltneži so preprodajali delovno silo in se s tem vpisali med trgovce z ljudmi. Skratka: do leta 2012, ko sem se ponovno lotil zgodbe o človeškem *srcu*, je Slovenija postala etično in moralno vprašljiva dežela, polna socialnih krivic, dežela *prvorazrednih* in *drugorazrednih* ter *brez-razrednih državljanov*. Postala je dežela korupcije, in to na najvišjem političnem nivoju. Med ljudmi se je širilo (in se še širi) spoznanje, da pravice ni, da je resnica igračka v rokah nekaterih političnih lobijev, da se ne splača biti pošten, saj tudi narodovi voditelji niso, in da veljajo zakoni samo za nekatere, za druge pa ne, in nenazadnje, da se mora človek znajti sam, saj se na državo in njene institucije ne moreš zanesti. V takšnem vzdušju sem začel pisati *krhko* igro o še bolj *krhkih* človeških odnosih. Nadutost kapitalizma, ki si misli, da lahko kupi vse, tudi *srce*, je postala ena izmed glavnih tem igre. Na eni strani sem napisal realistično igro, ki se dogaja v zgoščenem, realnem času,

po drugi strani pa se je njena realistična struktura, zaradi poetične večdimenzionalnosti simbola *srca*, v finalu prebila v sfero poezije.

Novo igro sem pisal popolnoma *na novo*. Obeh starih različic nisem niti pogledal. Ostala je zgolj *ideja* o srcu, o darovalcu in prejemniku, in pa stiska obeh starševskih parov, ki se popolnoma sama spopadata z največjo starševsko dilemo: *življenje in smrt otroka*. Čeprav se igra dogaja v zelo krutem kapitalističnem svetu, v svetu, kjer so nekatera etična merila porušena, nova pa niso vzpostavljena, sem želel kljub vsemu napisati igro o človeških značajih, ki se konfrontirajo v neki ekstremni situaciji, kjer je na preizkušnji vse. Prav zato se je najbrž *jezik* igre zelo zgostil. Dialog je postajal bolj skop in očiščen. Vse je postalo strogo odmerjeno in natančno. Na eno strani *realizem*, na drugi pa zgoščenost na *bistveno*.

Nenadoma se mi je zdelo pomembno tudi to, da se od začetka dramskega dogajanja ne ve natančno, zakaj moški sredi noči pozvoni na neznanih vratih. Zgodba o *kupovanju srca* se *tako* dramaturško počasi razpira in razkriva pred nami. To je še povečalo krutost in brezobzirnost nečloveške trgovine. Tudi naslov *Srce* nenadoma ni bil več na mestu.

Med pisanjem sem poslušal *Šostakovičeve* godalne kvartete. Ne namenoma. Bolj po naključju. Ko sem imel napisanih že nekaj prvih prizorov, sem se zavedal, da je moje pisanje vedno bolj podobno glasbeni formi. Nekateri prizori so bili divji, hitri, čustveni, drugi spet zadržani, tihi, zamolkli itd. Začel sem, malo za šalo, malo za inspiracijo, brskati po glasbenih oznakah. In tako se je struktura dinamične, čustvene razvihanosti prizorov pokrila z nekakšnim glasbenim vzdušjem in tudi z glasbenimi oznakami.

Ker v igri nastopata dva para, se je kmalu pojavila tudi ideja o *kvartetu*. Spomnil sem se na Mozartovo *Malo nočno muziko*, ki je samo na videz lahkotna, vsaj jaz jo doživljam tako, in tako se je rodil naslov *Mali nočni kvartet*, ki najbolje predstavlja

vzdušje igre, izmenjavanje stališč, preigravanje vseh čustvenih možnosti, od jeze, ogorčenosti, moledovanja, togote, pretresenosti, pa vse do sprijaznjenosti ... Igra je postala skoraj *glasbena forma*, kjer nastopajo štirje različni značaji (instrumenti) in vsak predstavlja svoje stališče (melodijo). Dialog med njimi stališča značajsko prepleta in ko se izčrpajo vse kombinacije, se zgodba (skladba) pripelje do zaključka in rešitve. Ko sem igro popravljaj, sem jo v tem *glasbenem smislu* še bolj izpilil.

Igro *Mali nočni kvartet* sem tako pisal petnajst let. Napisal sem jo v treh različicah. V petnajstih letih se je slovenska družba spreminjala. Socialno enakovredna para, kakršna sta bila v televizijski zgodbi leta 1997, sta se v radijski igri v letu 2006 spremenila v bogat zakonski par in reven zakonski par. Do leta 2012 se je ta razlika še poglobila. Bogat par je dobil *tajkunske razsežnosti*, reven par pa je postal tudi par *druge nacionalnosti*. S tem se je sporočilo igre razvejalo, slika in resnica o človeškem značaju in družbi pa sta zato postali še bolj ostri in neizprosni.

Prepričan sem, da je zgodba dobila svojo pravo obliko šele v dramskem besedilu *Mali nočni kvartet*.

Slovenska družba in tudi Evropa sta se skozi desetletje spreminjali (žal na slabše), glavna tema moje drame pa je kljub vsemu ostala ista in se ne bo nikoli spremenila: bolečina staršev, ko so se prisiljeni zazreti v skrivnost življenja in neizbežnost smrti svojega otroka.

V tem segmentu je zgodba večna, pa naj ima naslov *Srce* ali *Mali nočni kvartet*.





ALGORITEM ŽIVLJENJA

1.

Mali nočni kvartet med seboj sooča dva para oz. predstavnika dveh svetov. **Prvi par** sta begunca iz Bosne (lahko bi jima tudi rekli pripadnika manjšine), ki sta pri nas našla zatočišče, se zaposlila, rodila otroka, se bolj ali manj aklimatizirala oz. akulturirala, potem pa, delno zaradi gospodarske krize, delno zaradi svojega porekla, s katerim sta bila kljub integraciji v novo okolje nenehno stigmatizirana, padla na socialno dno, na katerem – in s čimer delita usodo tistih, ne glede na nacionalno poreklo, torej tudi Slovencev, ki jih je sodobni kapitalizem v vseh pogledih razlastil – pa nekako vzdržita, v njem **preživita**. Imata stanovanje, in čeprav nihče od njiju nima službe, se zmoreta prebiti, ne ravno od prvega do tridesetega v mesecu, a vendarle. Še posebej se trudita za prihodnost svojega sina, ki je nemara edini cilj njunega brezperspektivnega življenja: sin ima motor, za katerega je skoraj v celoti sam zaslužil denar, oče je dal le nekaj zraven, hodi v srednjo šolo in si želi študirati medicino. Mejra in Emir sta predstavnika sloja, ki se mu je nekoč reklo srednji, zdaj pa smo priče njegovemu drastičnemu propadu, degradaciji do stopnje, ko ne more več preživeti brez zunanje, tuje pomoči, kar pomeni: izkoriščanja državnih podpor ali najemanja kreditov, čeprav še vedno ohranja znake »sredine«. Njune potrebe so se sicer zmanjšale na minimum, a vendar niso povsem izginile in se občasno dvignejo iz vsakodnevne preživetvene nuje v sanje o blagostanju.

Prvi par je iz razlogov, ki jih najbrž ni potrebno do konca definirati (nacionalno poreklo; tradicionalno okolje, iz katerega prihajata, zavezano starim vredno-

tam; socialni status; karakterne značilnosti), ohranil nekakšen **naraven odnos do življenja**, do vrednot, ki ga določajo, do njegovega smisla, v razumevanju življenja oz. svoji življenjski filozofiji sledi neki naravni logiki, starodavnemu vzročno-posledičnemu zaporedju, ki ga ni treba problematizirati, se o njem spraševati, temveč ga predvsem udejanjati, potrjevati. Oba priznavata – kljub temu, da nista verna – nekaj, kar je nad njima, kar človeka, njegovo življenje določa. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da priznavata **svetost življenja**, to je njegovo nedotakljivost, v njem slutita bistvo, ki ne more postati predmet razprave, dvoma, kaj šele – čemur smo priča v drami – kupčije.

2.

Drugi par je prvemu popolnoma nasproten, in to v vseh pogledih. Sta Slovenca (lahko bi tudi rekli pripadnika večinskega naroda), več kot dobro situirana, v novem času sta se dobro znašla in si nista zagotovila samo možnosti preživetja (do smrti), temveč resnično bogastvo, s katerim učinkovito upravljata. Onadva nista samo pripadnika ekonomskega vladajočega razreda, temveč ta razred poosebljata in pomagata pri njegovi reprodukciji. Če prvi par predvsem je oz. sta, torej (pasivno) bivata, drugi par *ima(ta)*, torej (aktivno) **posedujeta**. Živita ob morju, na neke vrste sanjski lokaciji, njun kapital izkorišča družbeno nemoč in kapitulacijo in ju transformira v zasebn(išk)o moč (kupil je zapuščene samske domove in jih spremenil v hotele). Ta par svet kreira po svoji podobi, do njega je vzvišen, goji cinično distanco, pozna pravo vrednost bogastva in denarja (razlika med *zlatom* in *blatom*), do njega je celo vzvišen, sanj pravzaprav nima. Za ta par je resničnost nekaj drugega kot za prvi par: to je nekaj obvladljivega, še več, nekaj, kar je mogoče poustvariti, zmodelirati po svoji podobi; za prvi par pa je resničnost nekaj dokončnega, neobvladljivega, še več, nedostopnega, pri čemer o kakršnem koli uporju ne razmišljata. Prvi par je večni tujec, ki skozi rahlo priškrnjena vrata zre v svet, ki ga kreira drugi par.

Drugi par nima nobene vere, ne priznava nobene tradicije, njun svet je v bistvu mehanizem, stroj, ki ga poganja **denar**, torej vrednost, ne vrednota, in to vrednost, pri kateri sam participira, dodaja svoj prispevek v pogonski mehanizem stroja in iz njega jemlje to, kar rabi, kar mu »pripada«. Z definicijami življenja se pravzaprav ne ukvarja, življenje je v bistvu enako **užitku**, ki pa ga nenehno že tudi zanika oziroma relativizira. Če prvi par še lahko uživa v malih stvareh, drugi že ne more več v velikih. A kljub temu dobro živi, z občutkom superiornosti, popolnega zavzemanja prostora, ki mu je namenjen.

3.

Taka je seveda izhodiščna situacija, nekako pred začetkom drame. Oba para v dramo združi skupni dogodek, **nesreča** sina prvega para, Andreja. Ta združitev je jasna in razvidna, dramsko logično izpeljana, vendar ima kompleksen razvoj. Na začetku v stanovanje prvega para tako rekoč vdre Andrej oz. drugi par. Andrej vstopi v svet Emirja in Mejre kot neke vrste glasnik nesreče, še več, smrti, v dogajanju, ki sledi, pa se vzpostavi kot **režiser** ali vsaj vodja ceremoniala. Tak je seveda samo njegov namen, saj ceremonial, ki ga vodi in se je nanj pripravil, navsezadnje spremeni tudi njega, zahteva od njega lastno investicijo, lastno žrtev. Situacija ga preseneti: če je njegov zaščitni znak **obvladovanje** in suverenost, naleti tu na nepričakovane ovire, in to pri paru oz. naslovniku, ki po njegovih izkušnjah ne bi smel povzročati težav. Andrej je večši (pre)prodajalec vsega in živi predvsem od razlik(e), ki jo/jih dobro pozna in zna obrniti v svoj prid, hkrati pa jo/jih pozna tudi »filozofsko«: kapitalizem, ki temelji ravno na razliki, na razlikah med vrednostmi, med razredi ipd. in njihovem kopičenju ter eksploataciji, je namreč dovolj transparentna »religija«, da vanjo ni treba verjeti, ampak jo predvsem izkoriščati. Pri Emirju in Mejri, ki sta na prvi pogled tipična produkta kapitalistične eksploatacije, in to že domala do skrajnosti izkoriščen, izsesan, izmozgan produkt, naleti na nepričakovan odpor, ki od njega (in tudi od Barbare) zahteva ponoven premislek lastnih izhodišč, s tem pa tudi temeljnih gradnikov sistema, ki se je do tega trenutka zdel tako obvladljiv.

Med obema paroma se vzpostavi zanimiva dinamika. Čeprav govorita popolnoma različna jezika, ju družijo to, da sta oba soočena z mejno bivanjsko situacijo, oba sta postavljena pred nujnost odločitve – s to razliko, da je Emirju in Mejri odločitev dobesedno vsiljena. Razlike med njima se vzpostavljajo v opozicijah: sreča-nesreča, dobro-slabo, prav-narobe, o katerih imata oba para diametralno nasprotna stališča, ki pa se zlagoma mehčajo, dokler se ne zblížata; to pa ne pomeni, da spremenita svoja prepričanja, temveč da se znajdeta na istem eksistencialnem dnu, kjer morata najti skupni jezik. Ta skupni jezik je **govorica srca**.

Resnico soočenja obeh svetov oz. parov izreče Emir: če ne bi šlo za izjemno situacijo, par, kakršen sta Andrej in Barbara, ne bi niti registriral obstoja para, kakršen sta Emir in Mejra, na cesti se jima sploh ne bi bilo treba obrniti stran, saj ju niti opazila ne bi, kaj šele z njima komunicirala ali sklepala kakršne koli posle. A situacija je vendarle **izjemna**. Sprožilni moment odnosa med paroma je skupna točka, točka skupnega interesa, nesreča oz. srce. Drama porabi več kot polovico svojega teka, da to skupno točko vzpostavi. Tako omogoči njeno verjetnost, še več, njeno ključno vlogo v zapletu. Če bi se srce vzpostavilo kot skupna točka prezgodaj, drama ne bi bila verjetna in niti ne mogoča, oziroma bi spremljali uprizoritev kvečjemu bolj ali manj uspešne (melo)drame posla ali trgovine, ki pa ji ne bi uspelo dokopati se do etičnih dimenzij. Do srca se je treba prebiti počasi, bi lahko rekli, pot do srca je dolga, napeta in naporna, ko pa se ga dotaknemo, ni več poti nazaj, mogoč je samo še spust v njegovo globino. A poti do srca so različne.

4.

Da jih – oz. vsaj dve med njimi, ki sta za nas zanimivi – lahko definiramo, si približe pogledimo, s kom imamo opravka. Andrej vstopi v prostor z vnaprejšnjo vednostjo o nečem, česar niti Mejra niti gledalci na začetku še ne poznamo. **Andrej** mora v svojem nastopu pripraviti teren za ponudbo, ne sme si privoščiti,

da mu ne bi uspelo. Sicer tudi ni navajen neuspeha, a ta posel je še posebej delikaten in uspeh mora biti popoln. Njegov postopek **odlaganja** je, lahko bi rekli, režijski ali dramaturški: odlaga in odlaga suspenz, zato da lahko potem trešči z vso silo. Andrej ima občutek za **dramatičnost**, a le do neke mere, sčasoma izgubi nadzor in se spozabi. Njegova navidezna uvidevnost (Andrej je klasični dramski vsiljivec) je pravzaprav rezultat dobrega premisleka in preračunljivosti, res pa je, da gre tudi v resnici za težko izrekljivo zadevo. Andrej se je v neki točki v resnici pripravljen odpovedati vsemu, vse staviti za fantovo srce, ki bo omogočilo življenje njegovi hčerki. Ta njegov **nič**, na katerega pristane, je njegov (in hčerin) **vse**. S tem, ko se bo kot bitje denarja povsem izničil, se bo lahko vzpostavil kot bitje življenja, in poleg srca bo on sam hčeri največji dar. Podariti je mogoče samo to, česar nimaš, in tisto, česar nimaš, je vrednejše od tega, kar imaš. Imaš pa, za razliko od *imeti*, sebe, svoj *biti*.

Barbara je Andrejevo dopolnilo. Kljub temu se v neki točki osamosvoji, in to predvsem, ko se nepričakovano ujameta z Mejro, ko združita svoji ženski moči proti moškima, ko vse druge razlike padejo in sta tu samo ženski, ki vidita globlje in razumeta – čeprav intuitivno – več kakor moška, včasih tako brezupno slepa in nerazumna. Barbara sočustvuje z Emirjem, a mu tega ne more pokazati, ne more mu pomagati, saj je njena želja po pomoči hčerki (naj)močnejša; je vdana, a tudi vztrajna in v svojem čustvenem odnosu do hčerke avtonomna, pri tem ne potrebuje Andrejeve pomoči in komentarja. Kljub drugačni kulturni pogojenosti obeh parov je odnos med možem in ženo v vsakem od njih podoben: na prvi pogled patriarhalen, vendar razvoj dogodkov razkrije močnejšo žensko plat, saj ravno njun razsodni pogled na situacijo reši nerazrešljivo in pripomore k razpletu.

Emir je v osnovi negotov, pravzaprav se njegov karakter kaže v menjavanju negotovosti in gotovosti. Življenju pušča njegov tok, kar delno učinkuje celo fatalistično, vendar je predvsem znak njegove pripadnosti tradiciji, ki je tu enkrat

za vselej in se vanjo ne dvomi. Kljub temu pa, ko je soočen z Andrejevo nespodobno ponudbo, izreče nekaj temeljnih resnic drame oz. razumevanja sveta kot takega. Emirjev način je pasiven samo na prvi pogled, znotraj pasivnosti je aktiven, razmišljujoč, argumentiran. Če je Andrej pristaš sodobnega etičnega relativizma, je Emir pristaš vrednot, utemeljenih na tradiciji, ki pa zanj ni gola forma, temveč pomeni stoletja premislekov in preverjanj spoznanj, do katerih se je enkrat za vselej dokopal starodavni filozofski ali religiozni čas. Etika je za Emirja absolutna, in tu ni možnosti za različne interpretacije istega. Emir na prvi pogled, v materialnem smislu nima nič, a ima v resnici vse: zavest o vrhovni avtoriteti življenja in podrejanju njegovi – najvišji – volji. Andrej pa ima vse, a nima v resnici nič: vendar je tudi, kot že rečeno, skozi nič mogoče temeljno razumevanje življenja in podrejanje njegovi veličini. Za Emirja je življenje eno samo in nedeljivo, življenje je v bistvu princip življenja, ontološka kategorija, če živimo, smo, življenje je naša bit – in naša bit je življenje. Njegova filozofija je »naravna«, verjame naravi in ne išče smisla in biti zunaj nje. In življenje je nedotakljivo, ne smemo posegati vanj, saj je celo, celovito, ker je bistv(en)o, je nedeljivo, kot celično (ali atomsko) jedro, in pred njim smo lahko samo ponižni, nemočni. To je naposled tudi Andrejevo spoznanje, ki pa mnogo bolj manifestira sodobno pojmovanje življenja (in človeka), življenja, v katero je mogoče posegati, se ga dotikati, in to s tehnologijo, biologijo, genetiko, s sredstvi moči in oblasti. Andrej Emirjevega stališča ni sposoben razumeti, vendar ga je sposoben sprejeti. To pa se zdi za poanto drame bistveno: tudi če do spoznanja pridemo po različnih poteh, ki jih v temelju nismo sposobni razumeti ali čustveno podoživeti, moramo biti sposobni **sprejeti** željo drugega, sprejeti drugega kot avtonomnega človeka, v katerem se odvija, pulzira, vrvi prav tako življenje kot v nas, in ravno to omogoča sobivanje oz. življenje na tem svetu kot tako.

Mejrina poglobljena lastnost je **zadržanost**, zadržuje se pred prenačnimi dejanji in odločitvami, v trenutkih, ko je zmedena, ne racionalizira, temveč se prepušča občutkom in sledi neizgovorjenim slutnjam. V zadržanosti pa se vedno skriva

moč, vehemenca in razkazovanje sta pogostejše znamenji nemoči kakor moči. Mejra se je v zelo kratkem času – celotna drama se odvije v času ure in osemindvajset minut, in v tem času morata Mejra in Emir izvedeti novico o nesreči, jo podoživeti, se odpovedati upanju in se odločiti za nekaj, kar jima sicer ne bi padlo niti na kraj pameti, torej za darovanje srca, kar vse je **nečloveška preizkušnja** – sprijaznila s situacijo in še več, se odločila za plemenito dejanje, se dvignila nad vse vsakdanje predsodke in se prepustila temu, da jo vodi spoznanje o življenju, ki ga je treba ohranjati, mu služiti, kjer koli že se to pojavi in ne glede na vse okoliščine. Njena meditacija o srcu pove v poetičnem jeziku to, kar Emirjeva v jeziku (naravne) filozofske etike: življenje je najvišja vrednota, v katere službi smo, in pri odločanju o njem ni možnosti za kakršno koli kolebanje. Odločitev, ki smo ji priča v drami, pa je težka: soočeni z dejstvi, s samim seboj, s predsodki in zadržki, z notranjimi in zunanjimi omejitvami, se moramo odločiti za nekaj, kar odločitve ne prenese, torej za življenje, kjer bi odločitev vselej morala biti za, *za življenje*: v resnici **nemogoča odločitev**.

A edino tako, torej s soočenjem z nemogočo odločitvijo, lahko oba para, in to kljub temu, da je za Andreja vztrajanje prvega para iracionalno in se Emirju zdi prizadevanje drugega para nemoralno, preživita, še več, najdeta skupno točko, ki pa ni več podvojena, temveč ena sama in ji lahko rečemo **sočutje**; sprejetje v bistvu pomeni sočutje kot so-čutenje, čutenje drugega kot samega sebe, priznavanje njegove človeškosti kot svoje lastne. Simbol za sočutje pa je (človeško) srce. **Srce** je, kot že rečeno, več kot organ, je smisel, ki si ga Emir ne pusti vzeti, gibalو njegovega bivanja; postane pa tudi gibalو Andrejevega življenja, s to razliko, da mora on opraviti premik od razumevanja srca kot stroja, kot mišice, ki jo je mogoče kupiti in bo njegovi hčerki omogočila zdravo in polno življenje, do srca kot simbola, kot metafizičnega smisla, ki ga ne moreš kupiti ali prodati, vzeti ali pustiti, si ga lastiti, temveč je znak tiste človečnosti, ki samo je ali je ni. Tako Emir kot Andrej se krčevito oklepata vsak svojega srca, vsak iz svojih razlogov, ki pa se na koncu izkažejo za podobne, celo za iste, saj je tudi srce navsezadnje eno samo.

5.

V drami gre na videz za dva pristopa k življenju. **Življenje** je seveda, kot rečeno, eno samo. A v taki situaciji, kot je ta v drami, ko sta pred nami dve obliki komaj-se-življenja, kjer obema grozi ne-več-življenje oz. smrt, moramo pojem življenja vzeti v premislek. Lahko bi rekli, da temeljno vprašanje o življenju zastavi šele situacija, ko je to ogroženo, ogroženo s smrtjo, da ga torej lahko zastavi šele **smrt**. To je v resnici paradoks življenja. Na eni strani sin, sicer živ, vendar z nič več delujočimi možgani, zato pa z delujočim in močnim srcem, v vseh pogledih primernim za presaditev, torej človeško bitje brez perspektive, vendar še živo in zato vredno upanja; na drugi strani pa hči, komajda še živa, čakajoča na primerno srce, torej človeško bitje brez perspektive, vendar tudi ona vsekakor vredna upanja. Čeprav gre v obeh primerih za življenje kot tako, v obeh pogledih brez perspektive, pa se obe življenji med seboj vendarle razlikujeta: prvo je brez prihodnosti v vsakem primeru, čeprav to ne zanika možnosti upanja, drugo pa še dopušča tako upanje kot prihodnost, vendar ob izpolnitvi enega pogoja, presaditvi (sinovega) srca. V prvem primeru je pred nami enačba brez neznank, v drugem primeru pa enačba z eno neznanko. Obe življenji imata skupno točko: fantovo srce, ki pa bi moralo zapustiti eno življenje, da bi omogočilo drugo. Eno življenje bi se torej moralo končati, da bi se drugo lahko nadaljevalo ali celo na novo začelo; eno upanje bi moralo ugasniti, da bi se drugo lahko izpolnilo. Situacija ni enakopravna in zahteva odpoved, žrtev, odločitev, ki ni matematična, temveč etična.

Kaj je torej življenje, se lahko ponovno vprašamo. Sin je, kot rečeno, še živ, čeprav samo kot rastlina, kot pravi Andrej, ki zgolj vegetira, čeprav Emirju ni jasno, kaj to pomeni oziroma kaj naj bi bilo s tem narobe. Emirju lahko pritrdimo: rastlina je vendarle živa, čeprav v resnici »samó« živa, živa brez »možganov«, brez zavesti; a življenje samo po sebi je v svojem bistvu – in v svojem počelu – pravzaprav življenje brez zavesti, je samo tu, samo (organsko) živo, samo »vegetira«

, pri čemer vegetirati (lat. *vegetare*) v resnici pomeni oživljati, torej živeti. Ob absolutnem vrednotenju življenja kot življenja torej ne bi smelo biti razlike med sinovim zgolj-življenjem brez zavesti (z nedelujočimi možgani) in hčerkinim zavestnim življenjem brez srca (ali s srcem, ki peša) – in tudi fiziološko gledano je mogoče človekovo klinično smrt definirati tako kot posledico odpovedi delovanja možganov kot tudi posledico odpovedi delovanja srca; res pa je, da ob odpovedi možganov srce lahko še deluje in ga je teoretično mogoče ohranjati »pri življenju«, odpoved srca pa je dokončna. Kakor koli, gre za izjemno krhko, skorajda neznatno razliko, ki pa je vendarle bistvena in se tiče pojmovanja življenja: ko srce deluje, je še življenje, ko ne deluje, življenja *ni več*. Ta temeljna razlika med še in *nič več* je podlaga filozofske ontologije, tudi etike, vendar je v praksi, tako vsakodnevni kot medicinski, postavljena pred različne preizkušnje. Tu vstopi v igro (arbitrarna) **odločitev**, tista nemogoča dilema, ki je značilna za vse podobne življenjske situacije in tudi za dramo oz. tragedijo, kakršna je *Mali nočni kvartet*. Odločitev je rezultat različnih dejavnikov, od psiholoških preko kulturnih do ekonomskih, je pa – v medicinski praksi – prepuščena (vnaprejšnji) presoji zdravnika oz. bolnika, njegovega svojca ali zastopnika. Gre na prvi pogled za »praktično« odločitev, najsi bo emotivne ali racionalne narave, v bistvu pa za »teoretično« konstatacijo o življenju oz. njegovem koncu. Oba pristopa, tako absoluten kot tisti, ki je rezultat sprotne odločitve, razumeta življenje enako: kot neponovljivi dar, le pristop je različen.

6.

V *Malem nočnem kvartetu* je to odločanje »olajšano« z dejstvom koristi oz. pomoči, ki presega korist za bolnika, ki mu s podaljševanjem življenja v bistvu ne pomagamo, pomagamo bolj svojcem, na smrt bolni hčerki. Tu je razumevanje življenja podprto z nekim podaljškom oz. kulturnim ali civilizacijskim dejanjem. Sinova smrt oz. prekinitev njegovega življenja bo namreč omogočila življenje hčerke, ga nadaljevala. Tu ne gre več za sinovo ali hčerkino (p)osebno življenje, temveč

za življenje kot tako, ki ga – kot nekakšen večni ogenj – vzdržujemo v njegovem trajanju, kar je nemara višja etična vrednota ali odločitev kot zgolj odločitev o življenju ali smrti točno določenega bitja. Gre torej za civilizacijski (ali kulturni oz. medicinski, torej znanstveni) **dopis narave**, saj v sami naravi taka dejanja niso mogoča, omogočil jih je šele razvoj medicine kot znanosti. Mejrina in Emirjeva skupna odločitev je potemtakem višja od Emirjevega starodobnega načelnega vztrajanja pri svetosti sinovega življenja, tu gre za razumevanje življenja samega po sebi, nemara pa je podkrepljena še z vero v možnost (sicer nekoliko mistično), da se bo življenje njunega Andreja na neki način nadaljevalo v Tanji in da bosta tako za vselej povezana, »poročena«. Višja pa je ta odločitev tudi od prvotnega Andrejevega namena in od njegovega prepoznanja lastne ničnosti pred smislom hčerkinega življenja: gre, kot že rečeno, za priznanje življenja kot takega, pri katerem so njegovi nosilci drugotnega pomena.

Tako je pred nami drama, ki vzpostavlja pojem življenja v nekaj temeljnih situacijah, lahko bi rekli celo, da skuša pred nami zgraditi nekakšen **algoritem življenja**, ki je sicer en sam, nedeljiv in dokončen, vendar ga je mogoče v različnih situacijah različno kontekstualizirati, sicer nikdar zunaj koncepta življenja, ki smo ga opisali zgoraj, a vendarle z njegovim prilagajanjem na konkretne (zgodovinske) situacije. To je še toliko bolj očitno, če si priključimo v spomin različne civilizacijske pridobitve (ali »pridobitve«), povezane s tehnologijo, s katero lahko posegamo v življenje samo, od umetnih oploditev preko plastične kirurgije in presajanja organov do drugih biotehnoloških postopkov, ki so pogosto na meji znanosti (in dovoljenega), kot npr. kloniranje ali sintetiziranje življenja. Resnici na ljubo moramo reči, da etika, ki jo zastopa Emir in jo je delno privzel Andrej, ni več ena sama in absolutna, temveč poznamo tudi pojem **bioetike**, ki se ukvarja ravno z zgoraj opisanimi novodobnimi primeri. A vse to pojma življenja, ki mu na drugi strani stoji pojem smrti, šele oba skupaj pa v resnici tvorita algoritem življenja, ne more prizadeti. Svojevrstna uprizoritev tega algoritma je zaključna – tako slušna kot vidna – slika drame, tihožitje sprejemnika z dihanjem in robčka

z madeži krvi na kuhinjski mizi. Pred nami sta dve zagotovili življenja, dihanje in kri, dva pristopa, digitalni in analogni, od katerih se bo prvi sčasoma krepil, drugi pa obledel, a vendar oba pomenita zanesljivo in temeljno pričevanje o življenju, ki je *bilo* in ki bo, ki torej je, eno samo, popolno in neskončno.



MALI NOČNI KVARTET ALI SRCE KOT KAPITAL PRIHODNOSTI

Neznanec sredi noči zvoni na vratih blokovskega stanovanja. Odpre mu ženska, ki čaka na moža, da se vrne iz službe. Strah jo je, ker je sama doma, hoče se ga znebiti, on podstavi nogo med vrata in vztraja. O njej ve vse. Kdo je, kako živijo, kje je mož, kje je sin. Ona čuti, da bo polnočni obisk prinesel v njihovo življenje nekaj strašnega, nekaj česar noče slišati. Ne ve še, a sluti. Temen in tesnoben občutek visi nad vsemi, ki vstopajo v to igro. Začne se kot v filmu noir, komaj čakamo, da se zločin sprosti in se začne odvijati klobčič obtožb, krivde, prikritih laži in samoprevar. A nič ni tako, kot se zdi na prvi pogled.

Mali nočni kvartet je s srhljivo napetostjo igrana zgodba, ki se v mračnem tempu nočnih ur, vsako noč pravzaprav, usodno poigrava s kvartetom štirih akterjev in plast za plastjo lušči življenje, kakršnega so živeli doslej in se bo po tej noči spremenilo za vedno. Pa se bo res? Ali je peklenska glasba uglašena tako, da igra kar naprej?

Dva para, Mejra in Emir ter Barbara in Andrej, na videz kar se da neskladna, drugačna, iz zelo drugačnega socialnega okolja, družbenega sloja, drugačnih nacionalnih korenin, para, kakršni se v življenju sicer nikoli ne poznajo, ne družijo, živijo drug mimo drugega, postaneta v eni noči povezana za vedno. Enaka skozi nemogočo, skrajno tragično izkušnjo. Brezposelna delavska družina iz socrealističnega bloka, južniki, muslimani, izbeglice iz zadnje balkanske vojne, ki jim sredi meseca že zmanjkuje za kavo, Mejra in Emir s sinom, ter slovenska

Barbara in Andrej, ki se vozita v džipu, s hišo na morju, dišita po denarju in parfumu, on novodobni podjetnik, ki lahko kupi vse, tudi župana in policaje, s hčerko, ki čaka ... Poiskala sta ju, Mejro in Emirja, obiskala v njunem sivem bloku in starem zdelanem stanovanju, še preden sta ta dva razumela, kaj se jima je to noč zgodilo: sin, nesreča, glava, rastlina. In jima ponudila kupčijo, ker za denar se lahko dobi vse, skoraj vse. Če imaš denar, je na dosegu roke tudi – srce.

Nočna igra, kvartet življenja in smrti, je prefinjeno grajena igra s suspenzi (Möderndorfer je vendarle tudi odličen pisatelj in filmski režiser, ki ima vse pripovedne in dramaturške lege ter žanre v malem prstu), z zastoji in pospeški, ki podirajo gledalca od enega nelagodja do drugega in mu ne pustijo, da bi se kar tako ujel v nit zgodbe. Za vsakim vogalom pride še ena resnica. Še malo hujša, še malo težja. Vmes pa še vsi vzvodi, ki nas, bolj na videz kot zares, komaj držijo na gladini človeškosti, dostojanstva, preživetja. Telo je kapital! Če si na dnu družbene lestvice, brez službe, brez prihodnosti, brez potomca, ki bi zaživel tvoje sanje, kaj še preostane človeškemu bitju? Kako nizko lahko sploh še pristane?

Srhljivka in socialna drama, ki se v normalnem življenju ne bi zgodila in se njihove usode ne bi nikoli prepletle. Kot pravi Emir: » ... gledam vajine drage čevlje, voham vajin parfum, dišita po bogastvu, po denarju, vem, da se nikoli ne bi srečali, da bi na cesti pogledala stran, če bi naju videla, mene in mojo ženo, ki ni bila pri frizerju vse od poroke, vse od takrat, ko sva med vojno pribežala k vam, stran bi pogledala, namrdnila bi se, na bruhanje bi vama šlo, če bi morala samo pokukat v najin dom, kjer je vse nabrano, sposojeno, kupljeno iz druge roke, na razprodajah ... Vajini zlati hčerki bi prepovedala, da se družijo z najinim sinom, vem to, vse to vem, vi ste na drugi strani, vi ste tisti, ki mislite, da lahko vse, ker lahko vaš denar vse, in če se sklonite kdaj k nam, če pogledate iz svojih zlatih oblakov na blatno smetišče sveta, potem je to vedno samo takrat, ko nekaj hočete od nas, ko hočete našo kri, naše srce ...«

In uspešni, bogati, velikopotezni, ki živijo na privilegirani strani življenja, skoraj srečni, če ne bi bilo ... A vse se da urediti, dobiti in kupiti, zbiznisirati, tudi ženo, če je treba. Morala pohlepa, ki rešuje vsak problem, vsako oviro v življenju kot trgovski daj-dam, pograbi vse tako ali drugače, brez skrupula, še toliko bolj, če gre za lastno kri. Perverzna mentaliteta marketinške menjave, kjer je vse posel in je vse mogoče, vse na prodaj. Tudi človeško življenje, samo skupni jezik moramo najti. Ker srce je kapital njune prihodnosti, kot jima razloži Andrej.

Toda Mejra in Emir, ki začenjata počasi odstirati kopreno more, ki se šele začneta, soočena s tem, da izgubljata zadnjo igro, na katero sta v svojem življenju stavila. Izgubila sta preteklost, domovino, kjer sta se rodila, službo in zdaj še tisto zadnje, kar jima je obljubljalo življenje kot izkaznico uspeha. Sina, ki bo enkrat medicinec ... Počasi in z otrplostjo sprejemata resnico, prestopata prag spoznanja, življenja (in smrti), ki ga prej nista videla, nista slutila. »Koliko ljudi je, ki potrebujejo srce. Pri sosednjih vratih, v sosednji ulici. Mogoče poštar, ki sopiha po stopnicah, mogoče gospa spodaj v trafiki, z rdečimi lici in modrimi ustnicami ... Srce, ki utripa, ki žari kot življenje, ki se trudi, ki se upira, ki ne zmore, ki je črno, brazgotinasto, belo, rdeče. Srce, ki ga ni. Ki peša. Prazna telesa, dom brez utripanja. Toliko praznine v prsih sveta. Pa nisem vedela. Pa nisem opazila. Koliko ljudi je, ki potrebujejo srce. Veliko, mesnato, toplo srce v hladni zimi. Koliko praznih hiš. Koliko mrzlih sob brez srca.«

Pa vendar, na koncu ostanejo skupaj, nekako spravljani v svoji bolečini staršev, ki izgubljajo najdražje bitje. Kdo bo koga kupil, kdo bo ostal sam, čigavo bo srce? Nočni kvartet, ki ga sestavi in drži skupaj kruta usoda, odpira mnoge rane, včasih se nam zdi, da so prekleto daleč in nimajo nič z nami, a življenje ima za vsakogar svojo lekcijo. Kako jo bomo odigrali, pa je še vprašanje.

Besedna preigravanja, skozi katera udarja po eni strani stampedo zatrtih čustev, občutkov krivde in frustracij, po drugi strani pa iluzija, da se življenje da kako

prevarati, obrniti, zaobiti, samo lotiti se ga je treba s pravimi sredstvi. Na eni strani eksistenčna mizerija in potisnjenost na rob družbe, kamor kot v prepad nepovratno padajo sodobne delavske družine, še toliko bolj, če nimajo pravih korenin, in na drugi strani lažno sočutje ter popolna odsotnost morale, ki si želi zase (oziroma za svojo hčerko) izpuliti, kupiti podaljšek življenja, kot pač pritiče tako imenovanim uspešnim, ki znajo zajahati na valu časa in uloviti vse priložnosti.

Vinko Möderndorfer senzibilno šahira z ljudskimi dušami, ki jih premika in spodmika v nemogoče položaje. S hujšim tempom, ko nas klesti brutalnost neoliberalnega časa, krize in kapitala, bolj nam kaže in odpira, kako nemočni in patetični smo v svojih poizkusih, da bi ubežali realnosti. Nam ta sploh še lahko kaj odvzame? Marsikaj. Pot bolečine in ponižanja je lahko včasih zelo dolga in počasna. Kupčija s človeškimi organi in življenji pa mogoče le zadnja stopnička, ki nas še ločuje od človečnosti. A kot rečeno, z besedami enega od njih, ki v nočnem kvartetu igrajo igro na življenje in smrt: »Upanje umre zadnje. Ja. Ampak to rečejo samo v filmih. Pa še to v ameriških. Upanje, ki se na koncu spremeni v čisto srečo. Za kozlat. Življenje pa je nekaj drugega. Upaš lahko do konca, pa se vseeno znajdeš v dreku.«

Svet pa se vrti naprej in naprej, vedno hitreje. Na vrata trkajo novi Mejre in Emirji, še več jih je, še bolj od daleč prihajajo, še bolj drugačni so od nas. Kam bi z njimi? Kako visok zid oklepa naša srca?



VREDNOST ŽIVLJENJA

Mali nočni kvartet je skrivnostna in odprta drama, ki razkrije le toliko, kolikor mora, da v nas vzbudi tesnobo spoznanje o tem, v kakšnem svetu živimo.

Mali nočni kvartet se dogaja v socialističnem bloku, starem, a snažnem stanovanju, spremljamo pogovor štirih dramskih oseb, dogajalni čas pa je natančno določen, in sicer traja 88 minut, »vsako noč, od 23.14 do 23.34 in od 3.56 do 5.04«. Posamezni prizori obeh dejanj so, kakor že naslov drame, glasbeno intonirani, pri čemer intonacije narekujejo ritem dogajanja in tudi njegovo čustveno obarvanost.

Zgodba je, čeprav ima odprt konec, preprosto pretresljiva. Andrej sredi noči pozvoni na vrata stanovanja zakoncev Mejre in Emirja, ki ga takrat ni doma, prav tako ne njunega sina, ki mu je tudi ime Andrej. Sledi dialog med Andrejem in Mejro, ki se jima v tretjem prizoru pridruži Emir, v šestem pa Andrejeva žena Barbara. V prvem dejanju izvemo za določene okoliščine iz socialnega okolja dramskih oseb, za njihov socialni status in kako so do njega prišli, težave, s katerimi se soočajo, in za nekatere življenjske odločitve, ki so do njihovega trenutnega položaja pripeljale.

A šele v sklepni repliki prvega dejanja zares izvemo, kakšno to stanje v resnici je, čeprav je njegovo naravo, naravo Andrejevega in Barbarinega obiska, mogoče slutiti že mnogo prej, morda že od Andrejeve replike v prvem prizoru: »Ni ga. Vašega sina ni.« Mejrin in Emirjev sin Andrej je doživel prometno nesrečo in utrpel hude možganske poškodbe. Tanja, Andrejeva in Barbarina hčerka že od

rojstva trpi za hudo srčno okvaro in nujno potrebuje darovalca. Sedaj je jasno, sila, ki jih je ob tej nočni uri popolne tujce sredi vsem tuje situacije združila, je srce.

Tanja umira, Emirjev in Mejrin sin Andrej pa je možgansko mrtev. Njuna biološka potna lista sta povsem kompatibilna. Andrej je za Tanjo idealni darovalec srca. Zato sta njena starša sredi noči potrkala na vrata njegovih staršev, zato poskušata vse, da bi dobila privoljenje za to, da Andrejevo srce presadijo v Tanjino telo.

Barbara in Andrej sta bogata. Zelo bogata. Emir in Mejra pa sta begunca, oba brezposelna, brez možnosti in brez denarja. Položaj je torej v resnici mogoče opisati skozi ekonomske pojme, kot trgovino, kot igro ponudbe in povpraševanja. To je tudi svet, v katerem sta Andrej in Barbara obogatela in postajata vse bogatejša, Emir in Mejra pa sta bila izgnana iz svoje domovine, iz svojega doma, pahnjena v revščino, ki se zgolj še pogloblja. Zato ni prav nič nenavadno, da Andrej poskuša najprej kupiti srce Mejrinega in Emirjevega sina.

Takšna kupčija se zdi z ekonomskega vidika, z vidika Andrejevega načina poslovanja, s katerim si je pridobil veliko bogastvo, povsem sprejemljiva. Andrej ne prosi za srce, to srce je zanj »kos mesa«, ki lahko reši življenje njegove hčerke, je predmet, ki ima vrednost, in ker ima vrednost, ga je mogoče kupiti – vse je mogoče kupiti. Zato zanj ponuja svoj avtomobil, svojo hišo, svoj denar, »varno spravljen v davčni oazi«, in končno še svojo ženo. In Barbara se strinja, pričakuje takšen dogovor in je nanj pripravljena.

Predstavljajte si, da nekdo potrka na vaša vrata, vam pove, da je vaš otrok mrtev, in vam za njegovo srce ponuja blazno bogastvo, medtem ko ste sami finančno povsem na dnu. Zdi se noro, zdi se nečloveško, nemogoče. In vendar, predstavljajte si, da je položaj obrnjen, da je vaš otrok na smrt zbolel in mu lahko

pomaga le presaditev organa. V bolnišnici vam povedo, da v sosednji sobi leži idealni darovalec, ki je že možgansko mrtev. Ali ne bi storili vsega, kar je v vaši moči, da darovalčeve sorodnike prepričate v presaditev?

A darovalec Andrej ni mrtev. Vsaj Emir in Mejra tega še ne vesta in tudi dejansko je njegovo telo, če so besede Tanjinega očeta Andreja resnične, še zmeraj živo. To, za kar Andrej in Barbara prosita, ni srce, temveč je življenje. Gre za trgovino z življenjem.

Osrednja ost drame je trgovina z življenjem, je prepričevanje staršev, da se odpovedo življenju svojega sina, in sicer v zameno za denar, v zameno za spolne usluge, v zameno za prosperiranje v tržno naravnanim svetu, v katerem veljaš toliko, kot imaš. Z variacijami tega prastarega reka se Möderndorfer igra, ko v Andrejeva usta polaga na prvi pogled kar preveč hvalisave besede o tem, da ima vse, da lahko kupi ljudi, njihove usluge, njihovo lojalnost, informacije, vpliv in moč ter končno, da lahko kupi življenje za svojo umirajočo hčerko.

Andrejeva in Barbarina vrednost in veljava v svetu kupovanja in prodaje, katerega vrednostno merilo je denar in katerega moralno pravilo je količina denarja, ki ga lahko ponudiš v zameno za uslugo, je z vrednostjo Emirja in Mejre, ki nimata ničesar, povsem neprimerljiva. Sta predstavnika tistih, ki se jih finančne krize, ekonomske stiske, pomanjkanje, boj za vsakodnevno preživetje ne dotaknejo, ki uživajo v svoji moči in menijo, da je to življenje, ki si ga želi vsakdo in ki si ga vsakdo želi doseči za vsako ceno.

Na drugi strani sta Emir in Mejra, begunca pred krivicami, ki jih nista sama povzročila, predstavnika ljudi, katerih skrb je vsakodnevno preživetje, ki sta se pripravljena odpovedati osebnemu užitku (Emir se alkoholu ne odpove zaradi vere, ampak zato, ker slabo vpliva nanj kot osebo) zaradi osebne integritete, morda zaradi kakšnega ideala, zaradi upanja v boljšo prihodnost, posebej še, če je ta prihodnost njun sin, za katerega si predstavljata, da bo postal zdravnik.

Prvo dejanje nam razstira trk dveh svetov, ki obstajata drug ob drugem in drug v drugem, a vendar ločena z nepremostljivo pregrado osebnostnih, kulturnih in socialnih razlik. Möderndorfer v dialoge vloži mnogo skoraj neznatnih kazalnikov te razlike, med katerimi je zanimiv električni »šejker«, ki ga je bil Andrej kupil Barbari, da je ne bi kdo napadel. To implicira, da Barbara potrebuje zaščito, da potrebuje zaščito, ker ima nekaj, česar si drugi želijo, ker je vredna poželenja, ker ima denar, ker je veliko vredna. Mejra tega »šejkerja« nima.

Vendar v drugem dejanju po tem, ko položaj že eskalira v pretep med Emirjem in Andrejem, ki ga ustavi Barbara tako, da ju onesposobi z elektrošokom, postopoma vse bolj prozorna postaja tudi podobnost med obema paroma, ki ju vežeta tragični usodi njunih otrok.

Otroka, Tanja in Andrej, sta žarišči elipse, okrog katere se vrtijo obupani starši, krčevito oprijemajoč se upanja, da se bo vse dobro izšlo. Izkazati se mora, da sta tudi Andrej in Barbara, ki kupujeta srce tujega otroka, od skrbi, obupa in nemoči povsem uničena starša, ki bi storila prav vse, da rešita življenje svoje hčerke. Predvsem pa je pomembno, da se starši kot ljudje, s svojimi čustvi, s svojimi telesi, s svojimi strahovi in s svojo ranljivostjo, nemočjo, majhnostjo in nepomembnostjo srečajo v obličju izgube tistega, kar jim je v resnici najpomembnejše.

Čeprav sta otroka vseskozi v središču pogovorov med dramskimi osebami, pa kot osebi v njihove pogovore vstopita šele tik pred koncem drame. Šele tedaj, ko se raven razprave premakne z ravni ekonomije, trgovanja in denarja na raven človečnosti in na raven počutja ter osebnih travm, ki so vsem skupne, se zdi, da je razplet drame mogoč. Razplet je mogoč, ker se lahko dramske osebe srečajo na isti ravni, ker si morajo najprej priznati enakovrednost, medsebojno povezanost, skozi katero se lahko vzpostavi empatija in sočutje. Le skozi empatijo in sočutje je namreč mogoče, da starš prepozna obup drugega starša in se sprijazni s smrtjo svojega otroka v zameno za življenje drugega.

Čeprav konec ostaja odprt in ne vemo, kaj se zares zgodi z otrokoma, Mejrine besede v zadnjem prizoru kažejo, da bo Tanja dobila Andrejevo srce. »Lep par bosta. Najlepši.« Nakar Barbara pravi: »Ne vem, kako naj se zahvalim ...« In Andrej nadaljuje: »Ne bo vama žal. Res. Plačal bom.« Ključen pa je Mejrin odgovor na te Andrejeve besede: »Srca se ne da kupiti.« Morda bi bilo ustrežnejše, če bi Möderndorfer zapisal, da se življenje ne da kupiti z denarjem, kajti edino, kar lahko odtehta življenje, je drugo življenje.

Dramska situacija, ki jo kaže ta Möderndorferjeva drama, razgalja jedro možnosti etike v sodobnem svetu. To je svet neznosnih in nepravičnih socialnih razlik, v katerem se zdi, da vrednost človeka določa dolžina njegovega bančnega računa, da je sočutje povsem nepotrebno, saj tisti, ki imajo denar, lahko tako ali tako kupijo vse, tisti, ki ga nimajo, pa tako ali tako niso ničesar vredni. Andrejevo gospodovalno obnašanje in ekonomsko hladno razmišljanje, ki ga ne more rešiti iz obupa, v katerem se je bil znašel, kaže, da je tudi tisti posameznik, ki je na vrhu ekonomske lestvice, lahko žrtev napačnega vrednostnega sistema in napačne etike.

V času, ko lahko med dnevnimi poročili zasledimo zgodbe o ljudeh, ki za golo preživetje prodajajo svoje telo, svoje otroke in svoje organe, in celo o ljudeh, ki poskušajo te tragične zgodbe izkoristiti za lastno okoriščenje, se zdi to spoznanje ključno, če želimo ohraniti upanje v pravičnejši svet. Zato velja povedati še enkrat: to, da imaš veliko denarja, te v nobenem pogledu ne naredi boljšega človeka, vrednejšega od kogar koli drugega.

Möderndorfer ne poskuša razviti etičnega sistema, ampak s prikazom tragične situacije vzbuja refleksijo moralne odločitve, ki bi lahko bila odločitev kogar koli med nami. Hkrati vzbuja etični premislek o tem, kakšen je temelj socialnih razlik v današnjem svetu, kakšne so možnosti nekoga z dna socialne lestvice, da se prebije na njen vrh, kakšne vrste ljudem se uspe prebiti na vrh te lestvice, ali

socialne razlike porajajo vrednostne razlike, kako je v naši družbi razpredena sistemska korupcija in končno, ali je v svetu, v katerem živimo, mogoče kupiti življenje.

Ljudje smo družbena bitja – smo ljudje, ker živimo v družbi, ki nam pomaga razviti svojo identiteto in tudi svojo integriteto. Skrb za bližnjega je vpisana v naš genski in v naš kulturni kod, saj nas je evolucija oblikovala tako, da smo le v skupinah sposobni razviti vse svoje potenciale ter preživeti. Toda o tem, ali bomo sodelovali in kako bomo sodelovali, se odločamo sami. V daljni zgodovini človeške vrste so preživeli tisti, ki niso skrbeli le zase, temveč tudi za drugega. Vendar ekonomsko-pridobitniška logika ne upošteva empatije in sočutja, ampak le denar in dobiček. Na tej podlagi gradi družbeni sistem in medsebojne odnose med ljudmi – sistem ponudbe in povpraševanja, katerega medij je denar. Človeške skupnosti pa na tej, sicer povsem razumni in logični podlagi, ne morejo obstati. Življenje, ki samo sebe meri v količini pridobljenega denarja, je zapisano smrti.

Ker smo ljudje sposobni refleksije o tem, katera družbena pravila so upravičena in dobra in katera ne, smo za to, v kakšnih skupnostih živimo, odgovorni sami. Naš način etičnega mišljenja je zaradi tega toliko pomembnejši. *Mali nočni kvartet* kaže razliko med dvema vidikoma človeka: njegovo družbeno naravo s sočutjem in empatijo ter njegovo razumsko-sebično naravo, ki mu omogoča pridobitev koristi na račun drugega.

A človek ni edino socialno bitje in tudi ni edino bitje, ki pozna sebičnost, ki pozna posameznike, ki uživajo sadove družbenega življenja (varnost, obilico skupno pridobljenih resursov, prosti čas) in za to ne želijo plačati pravičnega deleža. Nekatere opice, recimo, takšnega posameznika izključijo iz svoje srede, z njim ne sodelujejo več in z njim ne želijo deliti sredstev ali ga celo kaznujejo. Ljudje tega več ne počnemo povsem samodejno, instinktivno, ampak smo iznašli simbolne institucije, skozi katere oblikujemo pravila družbenega obnašanja. Tako si sami omogočamo

tudi mogoče odklone, od pretiranega altruizma do skrajne sebičnosti, ki lahko spodkopljejo temelje mirnega sobivanja.

Zdi se, da je svet, kakor ga vidi Möderndorfer, zlasti svet preračunljive sebičnosti. A kaže tudi, da človek ni le sebično, ampak tudi sočutno bitje. Kaže, da je šele skozi sočutje in bistveno, celo telesno, neposredno izkustvo enakosti jaza in ne-jaza mogoče vzpostaviti stik med njima. Glasbena intonacija posameznih prizorov, ki jo narekuje avtor, podpira njihovo specifično čustveno obarvanost. S tem posredno opozarja, da pod dialektiko ponudbe in povpraševanja leži globlja in pomembnejša vez med ljudmi. To je vez, ki je morda res pogosto pozabljena in prekrita s simbolnimi nadomestki medčloveških odnosov, a hkrati tudi plast, ki je temelj naše skrbi za drugega.

Ali bosta Emir in Mejra podarila srce svojega sina? Ali ga bosta prodala? Ali bosta pustila, da oba otroka umreta? Tega v resnici ne vemo, čeprav se zdi, da je druga možnost verjetnejša, v čemer prepoznamo avtorjevo razmišljanje o tem, kaj je temelj človečnosti človeka. Odprt konec pušča odločitev o smeri, v katero se bo dramsko dejanje končno razpletlo, gledalcem samim. S tem pa kaže tudi, da je odločitev o tem, v katero smer bo zakorakalo človeštvo v prihodje, na nas samih. To je naša, individualna odločitev. In to ni lahka odločitev, temveč odločitev, ki od Emirja in Mejre zahteva sprijaznjenje s sinovo smrtjo. Möderndorfer s to dramo poskuša pokazati tudi, da bo oblikovanje pravičnejšega sveta od nas zahtevalo težke odločitve in visoko ceno. Ali je to cena, katere plačilu se lahko izognemo? Zdi se, ker tudi rešitve za Andreja ni več, da ne.













JAVNI ZAVOD PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ

Glavni trg 6, 4000 Kranj

www.pgk.si

pgk@pgk.si

Tajništvo 04 / 280 49 00

Faks 04 / 280 49 10

Blagajna: 04 / 20 10 200; blagajna@pgk.si

Blagajna je odprta od ponedeljka do petka od 10.00 do 12.00, ob sobotah od 9.00 do 10.30 ter uro pred začetkom predstav.

Direktorica: Mirjam Drnovšček, 04 / 280 49 12; mirjam.drnovscek@pgk.si

Vodja umetniškega oddelka in dramaturginja: Marinka Postrak, 04 / 280 49 16; marinka.postrak@pgk.si

Marketing in odnosi z javnostjo: Renata Škrjanc, 04 / 280 49 18; info@pgk.si

Koordinator programa in organizator kulturnih prireditev: Robert Kavčič, 04 / 280 49 13; robert.kavcic@pgk.si

Poslovna sekretarka: Gaja Kryštufek Gostiša, 04 / 280 49 11; pgk@pgk.si

Blagajničarka: Damijana Bidar, 04 / 20 10 200; blagajna@pgk.si

Tehnični vodja: Igor Berginc

Garderoberka: Bojana Fornazarič

Frizer in oblikovalec maske: Matej Pajntar

Inspicienta: Ciril Roblek in Jošt Cvikl

Lučni mojster: Bojan Hudernik

Tonski mojster: Robert Obed

Odrska tehnika: Simon Markelj in Robert Rajgelj

Oskrbnik: Boštjan Marčun

Čistilka: Bojana Bajželj

Igralski ansambel: Vesna Jevnikar, Peter Musevski, Vesna Pernarčič, Darja Reichman, Miha Rodman, Blaž Setnikar, Vesna Slapar, Aljoša Ternovšek, Borut Veselko

Strokovni svet PGK: Alenka Bole Vrabec (predsednica), Alen Jelen, Darja Reichman, Marko Sosič, Borut Veselko

Svet PGK: Stanislav Boštjančič (predsednik), Joško Koporec, Alenka Primožič, Darja Reichman, Drago Štefe

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2015/2016, uprizoritvev 3

Zanj: Mirjam Drnovšček

Odgovorna urednica: Marinka Postrak

To številklo uredila: Marinka Postrak

Lektorica: Maja Cerar

Fotograf: Boris B. Voglar

Oblikovalec: Dani Modrej

Tisk: Tiskarna Oman

Naklada: 1600 izvodov