

ZAPISKI O SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI

IV.

Valentin Duša: *Maternity row 14 ali Jaslice**



Tone
Peršak

Igra z dvema naslovoma je prvenec Valentina Duše, vendar prvenec, ki izpričuje dokaj visoko stopnjo obvladovanja dramaturške tehnike in jezika. Bralcu (gledalcu) se ob tem dobro napisanem prvencu zastavlja toliko vprašanj, da se je najbrž treba besedilu bližati previdno in obzirno, ker bi se sicer lahko zgodilo, da bi prezrli bistveno in pripisali prevelik pomen manj pomembnemu. Vse to tudi zato, ker je besedilo doživljalo dokaj nenavadno usodo. Bilo je uvrščeno v repertoar Drame SNG v Ljubljani za sezono 1980/1, vendar je bilo tik pred začetkom študija zaradi protestov igralk in po ponovnem sklepanju programskega sveta Drame umaknjeno s programa. Na Borštnikovem srečanju 1981 pa so prav igralkе, sodelujoče v uprizoritvi EG Glej, dobile nagrado za kolektivno igro.

Dejanje se odvija v sodobni pisarni (pisalni stroji, pitje kave, centralna kurjava), ki pa seveda ni zgolj pisarna kot taka. Avtor namreč v didaskalijah zahteva, naj bodo »med mizami predelki — nekakšna vrata iz železnih letev, da spominjajo na kletke ali na bolniške postelje.« Poleg tega zahteva avtor, naj začne kmalu po začetku dramskega dejanja skozi strop vdirati voda, ki ji nemočne pisarnarice nastavljajo plastične koše za smeti in jo odnašajo »v kopalno kad ob robu prizorišča«. Med tovrstne napotke spada tudi avtorjeva zahteva, naj se nastopajoče skozi vso igro »šminkajo (v bistvu se demaskirajo, tako da so proti koncu igre njihovi spočetka urejeni obrazi vedno bolj goli in obupni). Opis prizorišča in opazka o različenju imata dvojno naravo. Po eni strani denotativno: izvemo, da gre za urbano okolje našega časa, za svet pisarn, v katerem živi in dela birokracija (administracija), kar omogoča tudi sklep o družbenem položaju nastopajočih (srednji sloj) in o njihovi izobrazbi (srednja ali administrativna šola). Še pomembnejši je konotativni nabož napotkov, ki nas informira o razpadanju in notranji načetosti tega sveta (voda curlja — »kakor takrat, ko v vrhnjem nadstropju počí cev centralne kurjave,« različenje obrazov). To sporočilo je seveda še bolj razvidno iz poteka dejanja: nameščenke se napijejo, pozabijo na »lepo vedenje« in v sami pisarni prestopijo okvire in meje svojih funkcij in tako nehote od znotraj razkrajajo svet in red, ki si ga sicer zavestno prizadevajo obdržati ali celo vzpostaviti.

Da gre nameščenkam, ki posebljajo birokracijo (administracijo) in t. i. srednji sloj, res predvsem za red in za ukinitve ali vsaj za nevtralizacijo vsega neobičajnega, iz povprečja štrlečega in ubranost povprečja motečega, je vidno že v uvodnem prizorčku, v prvih treh kratkih replikah:

* Z naslovom MATERNITY ROW 14 je bilo besedilo objavljeno v reviji Mentor decembra 1979 (Gradivo za 3. št., str. 25); z naslovom JASLICE pa uprizorjeno v EG Glej v začetku sezone 1981/82.

»Majda: Je že rodila?

Ani: Ni še.

Joži: Kaj pa čaka?«

Ta zahteva po redu in enotnosti, se pravi zahteva po uniformnosti in po vzpostavitvi strogih zakonov ter norm vedenja se v izjavah nameščenk ponovi tako rekoč v vsakem prizoru. Tako lahko sklepamo, da pomenita represija in totalitarizem glavni cilj teženj in prizadevanj Duševih junakinj.

To velja tudi za prizor, ko Iva in Draga obsojata Bosance, Turke in Albance, ki da se pretepajo po samskih domovih, so umazani in ušivi, a njihova glavna pomanjkljivost naj bi bila, po besedah Ive, v naslednjem:

»Brez reda so in takega ne ujameš,
ker misli, da lahko počne, kar če.«

Očitajo jim torej spontanost, ki pomeni nepredvidljivost in neobvladljivost in je tako nujno v nasprotju z idejo reda, enotnosti in vseobvladljivosti. Gre torej za zahtevo po redu, za totalitaristični projekt birokracije in ne za šovinizem, ki so ga skušali nekateri pripisati — avtorju.

V sedmem prizoru se pisarnarice, ker Vika še vedno ni rodila in ni jasno, ali je krivda za to njena ali otrokova (»Neodgovorna je. Roditi noče.«: »Kaj misli pravzaprav otrok neumni? — Naj se rodi in naj se že pokaže.«) odločijo zahtevati posredovanje milice, ker menijo, da je že skrajni čas, da se zadeva uredi in stanje normalizira. Še posebej srdite postanejo, ko omeni Draga možnost, da Vika morda noče roditi zato, »da ji ni treba v službo« in »lahko mirno lenuhari«, medtem ko morajo one delati. Poleg tega ugotovijo, da tudi z Vikinim možem ni vse v redu, da je, kot pravi Joži, begavček, da vsak večer izgine in se vso noč klati s psom naokrog in nato čez dan spi. Povsem naravno je, da pisarnarice (birokracija) takoj sklepajo, da gre verjetno za duševno bolezen. To je značilna reakcija vseh totalitarnih družb na vedenje posameznikov, ki pretirano izstopajo in se nikakor ne želijo ali ne morejo podrediti veljavnim zakonom, ki jih Nada učinkovito strne v en sam stavek: »Čez dan se služi kruh, ponoči se pa spi.« Ker sklepajo, da je za čudno bolezen Vikinega moža kriv pes (žival = narava), mimogrede skujejo naklep, da mu bodo psa ubile. Takoj nato, deloma sicer res pod vplivom pijače, vendar hkrati izrazito trezno in razumno razmislijo še o eni zamisli, da bi Viko, ki se morda boji otroka, odrešile, in sicer tako, da bi njenega otroka spekle na rahnju in ga pojedle. Načrt se zdi vsem sprejemljiv, edina ovira je pravzaprav v tem, da se otrok nikakor ne rodi. Po eni strani torej vztrajanje v konvencijah, po drugi pripravljenost storiti vse, da bi tudi druge ljudi prisilile živeti v skladu z normami. Gre za neke vrste fašizem ali totalitarizem in egalitarizem, značilen za družbe, v katerih nad svobodno voljo posameznikov v celoti zavladava volja sistema, ki ga navadno poosebljata birokracija in srednji sloj v širšem pomenu besede. Značilnost tovrstnih sistemov je tudi v tem, da sistem prikriva vse ekscese na ta način, da jih razglaša za posledice bolezni ali pa jih naknadno prekvalificira in jim pripiše normalnost. Tako se odzovejo na Vikin brutalni in samovoljno izzvani splav in detomor tudi njene sprva še nekoliko osuple sodelavke, ki sklenejo, da jo bodo obiskale, ji podarile šopek rož in se obnašale, kot da je vse v redu. Navsezadnje celo menijo, da je to res, saj ji v zboru čestitajo:

»Rodila si dete na svet in zdaj veš:
na notranji strani stegen si mati.«

Kot značilno in najbolj ostroumno dognanje Duševe igre torej najbrž lahko upoštevamo razčlenbo fašistoidne težnje po totalitarizmu, ki jo Duša ima v dejanskih nosilcih in spodbujevalcih vseh totalitarizmov, v t. i. normalnih in zdravih ljudeh srednjega sloja in birokracije, ki s svojim delom in mišljenjem omogočajo oblast in njeno represijo. Toda prav v tej svoji »bazi« je totalitarizem najbolj načet. Pisarnarice, ki jo reprezentirajo, se očitno zavedajo ali vsaj slutijo, da je moč oblasti sicer res utemeljena v njih, da pa hkrati njim ne pripada, da jim je na neki nerazumljiv način odtujena. Na to jih nekajkrat opomni tudi omledni glas predstojnika, ki jih po zvočniku pozdravlja in hkrati zatira in manipulira z njimi:

»Bodite pridne
in delajte tako, kot se spodobi.

Ostalo jutri.«

Ker sta jim torej moč in oblast, ki se v njih utemeljujeta in ju one omogočajo, odtujeni, je nujno, da se v njihovem ravnanju in vedenju udejanja težnja po dejanski (avtentični) udeležbi na drugih ravneh, celo na tistih, ki so izrazito nasprotno zahtevam po redu, enotnosti in normalnosti, ki jih sicer zavestno razglašajo. Gre za neke vrste izbruhe težnje po realizaciji osebnih želja in zamisli in celo za deviantne poskuse samouveljavitve. To raven dogajanja tvorijo ravno tako v vseh prizorih prisotni dialogi in dejanja nastopajočih. Tako že v uvodnem prizorčku prisotna misel o posebnem pomenu materinstva. Isti pomen še bolj izrazito posreduje dialog o nedorečenosti časopisnih člankov, ne glede na to, da se dialog konča z deloma simbolno in deloma črno-humorno poanto. V največji meri pa ta trditev velja za Vesnino pripoved o njeni ljubezni, nadalje za Milkino srdito željo po moškem in za njen strah, da ima raka, in seveda za vse dialoge v zvezi z nosečnostjo in splavom Vidine hčerke.

Gre potemtakem za nekakšno notranjo dramatičnost. Kot doslej namreč tudi na ravni poskusov uveljavitve težnje po avtentičnem bivanju lahko obravnavamo nastopajoče kot enotno skupnost, ne glede na opazne posebnosti posameznic (Milka, Vesna, Vida . . .). Kajti, tako kot vse skupaj pomenijo bazo totalitarne oblasti, tako se v vseh njih občasno bolj ali manj opazno uveljavlja nasprotna težnja, lahko bi rekli kar protiigra, težnja po neodtujenosti in avtentičnosti. To hotenje najbrž poosebljajo tudi čudne maskare »v ovčjih kožuhih in s plinskimi maskami«, ki nastopijo v šestem prizoru z nekakšnimi nečitljivimi transparenti, poskakujejo po prostoru ob zvokih Avsenikove polke, vendar nočejo sodelovati s pisarnaricami, pripravljenimi na spolno igro, temveč začnejo uničevati pisarno. Ovčji kožuhi verjetno opozarjajo, da gre za fantome, porojene iz težnje po avtentičnem bivanju, plinske maske vzpostavljajo zvezo z ekološkimi problemi, vendar dejstvo, da maskare nočejo sodelovati s pisarnaricami in samo uničujejo pisarno, priča, da tudi gon po avtentičnosti ni več avtentičen in do kraja resničen. O tem priča tudi neodločnost pisarnaric, ki se sprašujejo o materinstvu in smislu materinstva ter o odnosu med otrokom (zarodkom) in materjo in se nikakor ne morejo več opredeliti za materinstvo. Materinstvo zanje ni več absolutna in nevrprašljiva vrednota; ugotavljajo celo, da jim je v breme, vendar se hkrati zavedajo, kaj je materinstvo nekoč pomenilo in kaj bi moralo glede na težnjo po avtentičnosti in neodtujenosti pomeniti tudi njim. Toda prisiliti se v spoštovanje materinstva seveda ne morejo in ne smejo, kajti to bi ravno tako pomenilo represijo in odtujenost. Isto velja za Vesnino ljubezen, ki se zdi najprej

absolutna (monolog na dekliščini), a se nekoliko kasneje Vesni sami zazdi popolnoma nesmiselna in neresnična in Vesna si na poročni dan premisli in pusti ženina na cedilu. Razklanost je torej vsesplošna. Je najprej razklanost na težnjo po popolni uveljavitvi totalitarizma in na težnjo po avtentičnem, neodtujenem bivanju in je tudi razklanost znotraj obeh teh teženj in zato se seveda nobena ne uspe udejaniti, ker jo od znotraj razkrajaja njeno lastno nasprotje. Po eni strani se znotraj hotenja po avtentičnosti vzpostavlja celo zveza z atavizmi in ljudskim izročilom, ohranjenim v urokih in ljudski pesmi, razkrajaja pa to hotenje nezmožnost, ki je po eni strani posledica racionalne refleksije (spraševanje o smiselnosti in nesmiselnosti materinstva, razmišljanje o odnosih med moškim in žensko itn.), po drugi strani pa seveda težnja po realizaciji projekta totalitarne oblasti. Vse to ima za posledico razkrajajoči dvom o poprej temeljnih medčloveških razmerjih, se pravi dvom o konvencionaliziranih pa tudi naravnih oblikah teh razmerij, ki postanejo v sodobnem svetu vprašljiva tudi zato, ker so se spremenili pogoji življenja in ker si družba iz na videz humanih pobud (razbremenitev mater itn.) prizadeva v vse večji meri prevzeti npr. vzgojo (oblikovanje zavesti) otrok v svoje roke. Vse to pa zato, ker bi življenje po tradicionalnem modelu in v skladu s težnjo po avtentičnem bivanju motilo ali celo onemogočilo funkcioniranje pisarnaric (birokracije) kot konstitutivnega dela totalitarne družbe. Gre torej za razklanost na dvoje hotenj (in potreb) skupnosti pisarnaric, ki predstavlja kolektivnega junaka drame, in za hkratno blokado obeh hotenj drugega z drugim, se pravi za popolno nemožnost, da bi karkoli dosegle in se tako realizirale kot dejavni (kolektivni) subjekt. Zato ostajajo notranje razkrojene kolektivni objekt dogajanja totalitarnega sistema.

Dogajanje igre sprejmeta dva moška, »zavita v srednjeveški, do tal segajoči ogrinjali s kapucami na glavi . . .« V prvem prizoru ju Duša imenuje Prvi in Drugi, na koncu enajstega (predzadnjega) pa Mojster in Učenec. S tema nazivoma še bolj kot z napotkom o srednjeveških ogrinjalih opozarja na zvezo s srednjeveško dramatično poučne narave. Seveda ne gre samo za zvezo z moralno poučnostjo, temveč tudi za zvezo z univerzalizmom srednjeveške umetnosti, kar pomeni, da gre Duši za prikaz sveta z univerzalnim, vse zavezujočim sporočilom. Na to opozarja tudi dialog v prvem prizoru, kjer Prvi svari Drugega, ki si želi ogledati svet pisarn, pred možnimi usodnimi posledicami te ekskurzije, na kateri naj bi se Učenec poučil o brezobzirnem boju vseh zoper vse, se pravi o boju za oblast in moč. Enajsti prizor priča, da je Učenec preстал usodni pouk dogajanja, toda dotaknila se ga je smrt in razkrila se mu je nesmiselnost vsega človeškega prizadevanja. Preostane mu le še možnost igre na ruševinah smisla stvarnosti, ki je absolutno nesmiselna. Zato je seveda vse brez vrednosti in pomena. Otroški krsti se spremenita v ladjici — igrači, s katerima se Učenec igra v banji ob robu prizorišča.

Vprašanje, ki nam ga zastavlja prizora z Mojstrom in Učencem, se glasi: kdo ali kaj sta? Gre morda spet — kot pri Jančarjevem Arnožu — za pojav dvojništva? Toda Mojster in Učenec ne posegata v dejanje, temveč ga samo opazujeta in komentirata. Mojster dejanje razume in o svetu vse ve in je že tudi vsega naveličan (cinizem) in sam razžrt od lastne nesmiselnosti, medtem ko Učenec tudi na koncu še ne razume in ne ve, vendar že čuti nesmiselnost sveta in tudi lastno neutemeljenost. Kot opazovalca sta Mojster in Učenec lahko le prizadeta rezonerja, razlagalca avtorjeve prizadetosti in njegovih stališč, vendar za dogajanje igre nepotrebna. Z vidika moderne dramaturgije

gre za povsem nedramska (nefunkcionalna) lika in zato so uprizoritelji v EG Glej storili prav, ko so ju črtali oziroma skrčili njuni vlogi v nekaj stihov, te kot uvodni song zapoje igralec, ki kasneje nastopi v vlogi miličnika.

Če se po vsem tem vprašamo, v čem bi bilo — ob že povedanem — še iskati analogije med svetom Duševe igre in svetom, v katerem živimo, je treba vsekakor še enkrat opozoriti na razčlenjevanje narave birokracije (težnja po totalitarizmu, fašistoidnost), ki duši sleherno spontanost, avtentičnost in ustvarjalno improvizacijo, uveljavlja norme povprečja in tako pomeni možnost in kanal represije oblasti. Ta birokracija je v različnih oblikah značilna bolj ali manj za ves sodobni razviti svet, le da je ponekod pritisk, ki se skoznjo prevaja, bolj ideološke, drugod bolj materialno tehnološke narave. Povsod pa gre za maskiranje represije s krinkami moralizma, lažnega humanizma, zunanje in notranje ogroženosti skupnosti, (ne)zdrave idejnosti, napredka itn. Ker so krinke lažne, seveda ne morejo vzdržati pritiska dogajanja in nenehoma razpadajo. Svet je načet, od znotraj razkrojen, ker pač ne more temeljiti le na birokraciji, ki ni utemeljena v ničemer stvarnem zunaj sebe, razen v težnji po oblasti. Na to opozarjajo že navedene avtorjeve opazke v zvezi s prizoriščem. To je pisarna, kjer je človek zgolj še funkcija sistema, in čeprav pomeni birokracija, kot rečeno, medij oblasti in s tem bazo sistema, je jasno, da je sistem vprašljiv, ker je utemeljen v bazi, ki je sama lahko zgolj odtujena, nesvobodna funkcija sistema. Tako je pravzaprav vse lažno oziroma nepristno, saj preverjanje smisla in temeljev enega pojava (oblasti) pokaže, da je utemeljen v drugem (birokracija), ki pa je sam utemeljen v prvem (v oblasti); niti prvi niti drugi pa nista utemeljena v stvarnosti in sta potemtakem tako rekoč nestvarna, čeprav vladata stvarnosti. To pomeni, da oblast ni utemeljena v stvarnosti in ravno to priča, da gre za sodobni totalitarizem, ki to je ravno zato, ker je oblast izgubila stvarne temelje, kar je značilno za večino sodobnih političnih sistemov, ki se v glavnem ne morejo več utemeljevati niti v nacionalni značilnosti ljudstev, ne v skupni idejni podstati skupnosti in ne v ekonomsko-materialni skupnosti, saj so se na vseh teh ravneh poprejšnje skupnosti razkrojile in vzpostavljajo se nove, še ne docela uveljavljene.

Igra Valentina Duše je pisana v stihih, vendar ne bi mogli reči, da gre za poetično dramo, podobno npr. Strniševim ali Zajčevim igram. Različnosti je več. Duša sicer uporablja — najbrž celo pretežno — jamski stih, predvsem enajsterec, vendar je mogoče zaslediti v besedilu tudi veliko trohejskih enajsterecev in desetercev pa tudi precej krajših stihov. Najbolj pa se Duševo besedilo razlikuje od slovenske poetične drame po dikciji. Izjave njegovih oseb so v glavnem formulirane trdo, veliko bolj dramsko (replika ima značaj akcije) kot poetično. Zato se v replikah le redkokdaj pojavijo metafore in tudi pridevnikov, ki bi označevali čustveno odzivanje oseb na okolje, je v besedilu malo. Zdi se, da Duša uporablja stih, ki je sicer izvorno izrazno sredstvo dramatike, predvsem zato, ker ga sili v ekonomično in s tem tembolj udarno izražanje njegovih oseb. Uporablja ga potemtakem iz povsem drugačnih razlogov, kot ga uporabljajo ustvarjalci poetičnih dram, v katerih gre včasih celo bolj za dialogizirano poezijo (Zajc, Mlada Breda) kot za dramo. O tem priča tudi to, da se Duša prav nič ne obotavlja v zvezi z uporabo pogovornih ali dialektalnih izrazov, ki govoru njegovih oseb še dodatno odvzemajo poetičnost, mu pa prispevajo udarnost in neposrednost. Da gre pri tem za zavestni postopek, je razvidno tudi iz tistih delov besedila, ki pričajo, da av-

tor obvlada tudi druge jezikovne možnosti. To velja predvsem za monologe, v katerih se čustveno stanje oseb vzpne v nekakšen višek in njihove izjave dobijo značaj uroka (»Vida: Spustila ji bom miško med noge . . .«) ali izpovedne pesmi (nosečnica v 7. prizoru, Milka v začetku 9. prizora itn.). Poleg tega tu in tam v dikciji zazveni tudi odzven ljudske pesmi, katere baladni značaj je tudi sicer očitno eden glavnih virov navdiha za Duševo pisanje, na kar opozarja tudi to, da Duša konča igro z ljudsko pesmijo »Šla bom na goro visoko . . .«

Tudi na ravni jezika se potemtakem Duševno besedilo dogaja v širokem razponu med baladno in zarotitveno dikcijo ljudskega izvora (avtentičnost, spontanost) in omlednim sintetičnim (tehnično posredovanim) leporečjem odsotnega predstojnika, ki manipulira z nameščenkami, ki si, ujete v rise svojih funkcij in neizpolnjenih hotenj, tudi na ravni govora prizadevajo najti možnost avtentičnosti.

Omenil sem že, da v Duševi igri ne gre iskati glavnega junaka, ki bi posebljal igro, in njegovega nasprotnika, ki bi ga lahko označili kot nosilca protiigre. Gre namreč za dramo s kolektivnim junakom, vendar ne za kolektivno dramo v tistem pomenu besede kot pri Hauptmannovih Tkalcih ali v Golouhovi Krizi, kjer se pripadniki enega razreda spopadajo s predstavniki drugega. Pri Duši, kot že rečeno, ne gre za konflikt ene skupnosti z drugo, temveč za notranji konflikt znotraj iste skupnosti in znotraj vsakega posameznika v skupnosti. Gre potemtakem predvsem za notranji konflikt in notranjo dramatičnost, ki pa vendarle reprezentira dramatičnost naše sodobnosti. Spopad med težnjo po svobodi in avtentičnosti in težnjo po totalitarizmu in enotnosti vseh je prikazan znotraj socialne skupine, ki je nosilka težnje po totalitarizmu in baza totalitarne oblasti. V tem, da konflikt in dramatičnost nista zunanja, pa se Duševa igra tudi na dramaturško formalni ravni navezuje na srednjeveške dramske zglede in se oddaljuje od tradicionalne novoveško evropske drame (konflikt protagonista z antagonistom ali z družbo) in tudi od moderne (npr. absurdne) dramatike, dasiravno tudi Duša s svojim besedilom sporoča predvsem dognanja o nesmiselnosti.