

MOČ IN NEMOČ JANČARJEVEGA BRILJANTNEGA VALČKA

Branje Jančarjevega dramskega besedila *Veliki briljantni valček* nam s svojo na prvi pogled aktualno sporočilnostjo cele vrste slovenskih besedil po letu 1960, ki kažejo izostreno razmerje med posameznikom in njegovo nepreklicno ujetostjo v kolesje razgrajajočega Sistema,¹ zastavlja različne dileme.

Jančarjev humanistični človek Simon Veber, zgodovinar z raziskovalnim nagonom, strastjo po razkrivanju vstajništva – uporništva Poljaka Drohojowskega:² »... *Za trenutek upora, boja, tveganja, popolne predanosti, za smisel. Avtentično življenje, kaj avtentično, edino pravo življenje – biti vstajnik* ...« (str. 12), predstavlja s svojim raziskovalnim prizadevanjem za spreminjanje družbe vzporednico Cankarjevim dramskim osebam iz začetka XX. stoletja.

Jerman (učitelj) – Ščuka (novinar) – Maks Krnec (študent) so uporniki, ki imajo, čeprav v zoženem smislu in le začasno, vendarle prostor za svoje politično delovanje (Jerman proti duhovniku, Ščuka proti Grozdu in Grudnu, Maks Krnec proti Kantorju), a Simon Veber deluje še bolj zoženo v *razpoki* znanstvenega disputa o uporništvu in vstajništvu časovno odmaknjenega Poljaka Drohojowskega. Iz te razpoke je prestop v dejavnost, vplivanje, spreminjanje že na samem začetku nepreklicno onemogočen.

Cankarjevi uporniki – intelektualci so iz javnega delovanja odstranjeni z upognjenostjo, ubojem in z zlomom glavnih akterjev.

Ščuka se upogne pred močnejšim Grozdom: »*Tudi vi, Ščuka, si zapomnite, da ste moj sluga, moj hlapec in drugega nič!* ... *Vi ste moja roka, del mojega telesa* ... *Odvezal se mi je čevlji, gospod Ščuka, – sklonite se ter dokažite svojo vdanost!* (Ščuka se skloni in zaveže Grozdu čevlji.) ...« (str. 51).³

Upornika Maksa Krnca ubije oblastnik Kantor, vendar za svoj zločin ne sme in ne more biti kaznovan: »Kantor: *Zdaj je torej jasno, kakor na dlani, da ga nisem ubil. Bernot ga je ubil: dokazi govore tako glasno, da jih ni moč prepiti. Ubil ga je – stvar je jasna kakor beli dan, zakaj se vznemirjam zaradi stvari, ki me nič ne briga, saj sem govoril kakor resničen norec*« (prav tam, str. 111).

Učitelj Jerman se zlomi: »*Rajši bi, da me je upihnila burja, dokler sem gorel* ... *žalostno je, sam v sebi zaspati* ... *ugasnili v praznoti, luč brez olja* ...« (prav tam, str. 196).

Osamitev Simona Vebra v zavod Svoboda osvobaja pa je v bistvu družbena preventiva, saj njegovo javno delovanje ni seglo dlje kot do gostiln, pač pa je zbudila sum že njegova

Vsi citati, ki imajo navedeno samo stran, so iz drame Draga Jančarja *Veliki briljantni valček* (CZ, Ljubljana 1985).

¹ Smole: Antigona, P. Kozak: Afera, Kongres, Dialogi, Hofman: Noč do jutra, Kavčič: Zapisnik, Torkar: Umiranje na obroke, Šeligo: Ana, Jančar: Disident Arnož in njegovi ...

² Drohojowski je poljski vstajnik, ki ga je v tridesetih letih prejšnjega stoletja zanesla pot v Ljubljano, kjer si je zlomil nogo, vendar je kljub mimoidočim meščanom preždel v jarku dva dni, dokler se ga za plačilo vendar ni nekdo usmilit in ga odpeljal v bolnišnico, kjer so mu morali odrezati nogo.

³ I. Cankar, Štiri drame, Kondor, MK, Ljubljana 1965.

raziskava o vstajniku Drohojovskem, ki so ji ustrezni organi z vso skrbjo in natančnostjo »prisluškovali«. Za povojno slovensko dramatiko Katja Podbevšek⁴ ugotavlja, da »osebe, ki so v protigrigi, so vedno razglašene za nore: nora je Smoletova Antigona, nora je Strniševa Driada, nori so Jovanovičevi norci, nora je Šeligova Stanovalka, nori so starci v Lužanovih Srebrnih nitkah, Orančna v Makarovičevih Starcih pa je čarovnica. Vsi, ki so na kakršenkoli način drugačni od ustaljenega načina življenja, od veljavnih načel, so družbeno škodljivi, zato jih je treba osamiti ali jih celo usmrtiti.«

V I. dejanju (devet prizorov) se nam razkrije prostor psihiatričnega zavoda Svoboda osvobaja, kamor so deportirali potencialne družbene prevratneže: Simona (zgodovinar), Emerika (neuspeli pianist), Ljubico (anglistka, ki rada slika), Savla – Pavla (spreobrnjeni udbovec), Rajka (upornik) itd. Zavod vodita Doktor (psihiater, upravnik zavoda) in Volodja (bolničar). Nad početjem – »zdravljenjem« v zavodu pa bdita izvedenca za metafore, Starejši in Mlajši, ki kot družbeni barometer odločata, katere ideje so za družbo »zdrave« in zato sprejemljive in katere so že »bolne«, da jih je treba zdraviti. Metode zdravljenja so prepuščene »znanosti«, torej vodstvu zavoda, vendar morajo biti hitre in učinkovite. Aktualna metoda zdravljenja zavoda je preosebljanje, »disagregacija zavesti«. Simon Veber se mora preosebiti v vstajnika Drohojovskega in tako postati družbi nenevaren in neškodljiv. Z zlo slutnjo poziva ženo Klaro (hčer visokega funkcionarja), naj ga spravi ven: »Pa ti, ki vse veš, sploh veš, kje sem jaz? V norišnici. In to v eni čudni, enega posebnega tipa. Ene take čudne stvari se tu notri dogajajo, da me srh spreletava, da nič več ne spim, ker sploh ničesar več ne razumem. In sploh – kje so dobili moj dnevnik?« (str. 26).

V II. dejanju (šest prizorov) je Simonova zla slutnja že dejstvo, vendar ne za Klaro, ki živi še v na videz neproblematičnem svetu: »Kako naj verjamem, da hočejo v dvajsetem stoletju, v državi, ki ima neko pravo, neke zakone, nekomu odrezati nogo samo zato, ker je bil, oprosti, pijanec, lahko rečem tudi alkoholik, ker si je izmislil nekaj šal, ker je nekaj pisal v svoj dnevnik?« – »Simon: To ti je tvoj stari natvezil? To, da je neko pravo, da so neki zakoni, kaj?« (str. 39).

Simonova dokončna razosebitev v Drohojovskega se odvije skoraj nenasilno. Volodja (bolničar) vzame stvar v svoje roke in Simonu odreže nogo. Edini Simonov revolt je krik: »Neeeeee!«

III. dejanje (štirje prizori) je posvečeno velikemu plesu, ki ga prireja zavod za paciente in ugledne goste. Napočila je enkratna priložnost za Emerika, nesojenega pianista, da zaigra Chopinov Veliki briljantni valček, Ljubica pa razstavi svoje slike. Vendar je ozračje pred plesom do skrajnosti napeto: Volodja je osupel, ker se je Simon do te mere preobrazil v Drohojovskega, da celo govori samo poljsko, kar pa se zdi Doktorju pravi znanstveni fenomen. Ljubica, ki si jo medtem vzame Volodja, z rdečo barvo popaca svoje nežne pasteles, Rajko zgine s škarjami, Emerik noče za ples igrati Chopina. Vendar Volodja ponovno vzame stvari v svoje roke in ples se začne: Emerik do onemoglosti ponavlja svoje tri note v valčkovem ritmu; vsi plešejo, tudi izvedenca za metafore, tudi Klara, vsi so v: »Volodja: Nihče ni od zunaj. Vsi smo notri. Vsi smo v« (str. 70). Vsi so v »špilu« velikega Volodje. – Takrat pa vstopi pravi Chopin in slišati je pravi Veliki briljantni valček. Vse se začne od začetka: »Doktor: Pravi, da je Chopin . . . Bojim se, da bo treba vse začeti znova . . . Tukaj je.« (str. 73).⁵

Jančarjev Simon Veber je tako odstranjen, je nenevaren in neškodljiv, ni več sam svoj, je razosebljen, ne da bi sploh kdaj zares politično deloval; nevarni so že njegovi zametki

⁴ K. Podbevšek: Menjavanje izraznih prvin v sodobni slovenski dramatiki, Slavistična revija 29 1981, št. 1, januar-marec.

⁵ Tudi Volodja se pridruži Doktorju pri sprejemanju novega pacienta: »Chopin, a? Si rekel Chopin? Skrta ideja, a? Kaj bom pa temu moral odrezat, da bo znal zaigrat na klavir? Jezik? Roko, a?«

nedokončane znanstvene raziskave in v tem se razlikuje od Cankarjevih upornikov, pa tudi od Jančarjevega Arnoža,⁶ ki je vendarle deloval, saj je pred svojim dokončnim zlo-
mom razširil prevratniške ideje doma in na tujem. Toda metode preganjanja družbenih
škodljivcev postajajo rafinirane, o njih sodi Ivo Urbančič v razpravi V tričetrtinskem tak-
tu: »Za razvitejšo in civiliziranerjšo obliko politično totalitarnega stalinističnega nasilja je
značilno, da svojih ‚nasprotnikov‘ in drugače mislečih ne ubija več fizično, ampak jih sku-
ša le osamiti, izločiti, izgnati, razosebiti in tako narediti neškodljive.«⁷

Tudi v Brechtovem družbenokritičnem dramskem besedilu *Galileo Galilei*⁸ nam avtor iz-
ostri vprašanje odnosa med Cerkvijo kot svetovno oblastjo in usodo posameznikovega
delovanja: »Vprašanje, če imajo prav fiziki, ki trdijo, da je Galileieva odločitev, ko prekliče
svoj nauk, prikazana kljub nekaterim ‚omahovanjem‘ kot razumna, to utemeljuje, češ da
mu je ta preklic omogočil nadaljevati znanstveno delo in ga predati naslednikom. Dejansko
je Galilei obogatil astronomijo in fiziko, oropajoč ju hkrati njenega družbenega pomena.«

Galilei po preklicu svojega nauka raziskuje le še na skrivaj, njegov vpliv na znanost je
posreden, odmaknjen, Simonu Vebru pa je odvzeta možnost tudi takšnega posrednega
vplivanja, zakaj z razosebitvijo mu je odvzeta notranja svoboda, ki jo Galilei še ima.

Simon Veber je tako ujet v edini današnji način eksistiranja: svojo raziskavo bi moral us-
meriti na »vprašanja, zanimiva za vsakodnevno politiko in čas, ki ostaja v neposrednem
območju revolucije, hkrati pa spremlja selektivnost v argumentaciji.«⁹ – »Starejši: In navse-
zadnje, ali nimamo v naši zgodovini nikogar, po komer bi se lahko en norec zgledoval, se
identificiral z njim? Ali je treba zmeraj segati na tuje? Ne bi mogel biti kak domač revolucionar?« (str. 13).

Vendar so drugače kot v Cankarjevi hierarhični piramidi družbe, kjer so nosilci oblasti
»podeželski župniki ali narodni poslanci«, v Jančarjevem *Valčku* so ti oblastniki »vr-
hunski upravni in politični oblastniki,« ki pa se nikoli neposredno ne soočajo s svojimi
nasprotniki. Monolitnost družbenega sistema, ki ga alegorizira psihiatrični zavod Svoboda
osvobaja, je izpričana tudi v besedah Volodje: »Nihče ni od zunaj. Vsi smo notri. Vsi smo
v.« (str. 70).

In v takšnih okoliščinah posameznikova svoboda, da odloča o lastni usodi in uravnava
svoje početje z vso osebno odgovornostjo, postane nemožna. Tudi umetnost in znanost,
ki se podrejata vsakokratni ideološki naravnosti, tako ukinjata svojo avtonomnost in
postajata skorumpirani, degradirata znanstvenika oziroma umetnika v »poslušno orod-
je.« – »Starejši: To je pismo nekega poljskega emigranta v domovino. In to ti naš zgodovinar,
profesor Simon Veber, raziskuje. Pisma. Saj to je isto delo, kot je naše. Samo, da njihovemu
delu rečejo znanost, našemu pa . . . Doktor: Znanost to rešuje drugače. Starejši: Potem pa reši
in mi ne predavaj več. Menda ja vem, kako tu zdravimo« (str. 11).

»Volodja: Naši pianisti pa ga sploh lokajo, skoraj tako kot pisatelji. Saj ne more biti umetnik,
če ga ne zuga.« (str. 46).

•••

Ubeseditveni postopki drame so v največji meri realizirani s pogovornim jezikom, ki pa
je jezikovno diferenciran glede na socialno razplatenost oseb. V nižji pogovorni jezik se

⁶ D. Jančar, *Blodniki, Tri igre, Znamenja, Obzorja*, Maribor 1982.

⁷ Nova revija 1986, mesečnik za kulturo, letnik 5, št. 48–49.

⁸ B. Brecht, *Umetnikova pot*, CZ, Ljubljana 1983.

⁹ P. Vodopivec: Poizkus opredelitve razvoja slovenskega zgodovinopisja z vidika odnosa zgodovina – ideologija (Teze za razpravo), *Problemi* št. 12, 1984.

nagiba Volodja: »Si ti gluhi? Vprašal sem te, če znaš kak vic? Ni treba, da je glih dober« (str. 7). Tudi njegov besedni inventar je pogosto na tej ravni: hec, župa, flaša, dohtar, žret, se ti postopi, kapira, cmizdrite, ven mažete; kletvice: o mater, porkamadona; rekla: petek, slab začetek, volk kožo menja, dlake pa ne.

Redukcijo govorne kulture zasledimo pri obeh izvedencih za metafore: »Starejši: Metafora ali zajebancija, to ti je eno in isto, to bi že lahko vedel . . . Veš ti, moj kurac. Ampak, če se namerava kdo z mano, z nami zajebavati v teh težkih časih, bo grdo gor plačal« (str. 14).

Poseben jezikovni vidik v besedilu predstavljata živi govor angleškega in poljskega jezika: Ljubica v angleščini recitira Ezra Pounda in tudi sicer večkrat podkrepi svoj govor z angleščino; njena tekoča angleščina zbuja občudovanje pri govorno togem Volodji. Simon Veber pa po preosebitvi sploh govori samo še poljsko. Oba govorna modela pravzaprav pomenita potujevalni moment v Brechtovem smislu, še posebej brezhibna poljščina Simona – Drohojowskega opomni bralca, gledalca, da gre vendarle za igro, kjer je marsikaj mogoče in tako ukinja iluzionizem in identifikacijo z osrednjo dramsko osebo. Prav tako deluje kot potujitveni učinek tudi govor Savla – Pavla, saj ta pravzaprav v vseh treh dejanjih citira odlomke iz Biblije, je v bistvu citatoman biblijskih resnic, z njimi kot da dokazuje in potrjuje svojo zdajšnje pravovernost, ne da bi bil neposredno v govorni komunikaciji s komerkoli: »In jaz rečem: Gospod, sami vedo, da sem jaz zapiral v ječe in tepel po shodnicah tiste, ki verujejo v tebe . . . Možje Izraelci, poslušajte . . . Kaj vam pravi Pavell« (str. 21).

Nemoč govorne komunikacije izpričuje Doberman z oznako jecljaviec, ki zbuja s svojo hibo pri osebju zavoda posmeh. Zdi se, kot da svojo hibo kompenzira s čezmernim hranjenjem, kar se ponovno sprevrže v zbadanje in preigravanje osebja.

Roman Ingarden v članku O funkcijah jezika v gledališki scenski igri¹⁰ razlikuje med glavnim tekstom gledališkega dela – besedilom, ki ga izgovarjajo osebe, in stranskim tekstom – navodilom za igro (tj. didaskalije). »Resnično« izgovorjene besede imajo po Ingardnu naslednje funkcije: 1) funkcija prikazovanja predmetnosti (pojmovno-predstavno); 2) funkcija »izgovorjenih besed« je izražanje doživljanja in raznih psihičnih stanj ter dogajanj osebe (ton govora, geste, mimika); 3) funkcija komunikacije govora (živi govor); 4) funkcija vplivanja na sogovornika in na druge osebe v igri kot ena izmed glavnih namevov govora predstavljenih oseb.

V stranskem tekstu je avtor kar se da natančno prikazal scenski prostor in njegovo transformacijo dokončnega, III. dejanja: »velika delovna soba«, »hkrati je to jedilnica in pozneje plesna dvorana«, »dnevna soba se iz prizora v prizor veča«.

V daljšem stranskem tekstu v 3. prizoru I. dejanja pa s pravo fotografsko, veristično od-slikavo odčita osrednji prostor z njegovimi nenavadnimi prebivalci: »Prebivalci dvorca so pri svojem vsakdanjem delu ali premišljevanju, vsekakor vsak v svojem značilnem, nemara celo temeljnem položaju . . . Emerik, nekje ob strani ali v kotu brenka na kitaro, zelo razglašeno in disharmonično, nemara pa tudi zapiše kakšno noto.« Ne pozabi tudi poudariti: »zato morda tudi ni odveč opozoriti, da to ni blaznica, s katero ne moremo imeti nobenega opravka«. Torej nas avtor usmerja na dojetanje dogajalnega prostora, ki se le pretvarja, da je nekakšen zavod in zato tudi prebivalci ne morejo biti pravi norci. Je zavod Svoboda osvobajajo s »svojim pacienti« le pretveza za izostritev slehernih družbenih prostorov in njihovih mehanizmov funkcioniranja?

Razmerja med dramskimi osebami in njihov položaj v tej psevdoskupnosti označuje stranski tekst tako, da so bralcu pojasnjene marsikatere razsežnosti odnosov v drami:

¹⁰ Estetika modernog teatra, Biblioteka Zodiak, Vuk Karadžić, Beograd 1976.

»Volodja: Kratko ostro zakliče proti bolničarjem *povelje* . . .«, »glasno *vsem*«, »zgrabi žlico, tokrat za ročaj in z njo *žuga Simonu*«, »*oponaša Jecrljavca*«, »*se zadovoljno smehlja*«, »zavezuje si kravato na *pretesnem ovratniku*«, »tudi on v *pretesnem suknjiču*«, »*nevarno zaploska*«, »dvigne roke, kakor da *bo dirigiral*«.

Simon: »skrušen«, »nekaj časa *obupano* premišljuje«, »resno *vznemirjen*«, »že *prestrašen*«, »umolkne, zakoplje glavo v dlani«.

Emerik: »gleda svoje *tresoče roke*«, »odkima, potem gleda svoje roke, ki se spet *tresejo*«, »*začuden, negotov*«.

Moč *Velikega briljantnega valčka* je zanesljivo v tem, da bralca potegne v svoj neprizanesljivi svet preverjanja človeških moči, ki se izčrpajo v iskanju njemu vrednih resnic. Vendar pa je Jančarjev humanistični človek določen z nemočjo, ki mu kot individuuumu preprečuje samopotrjevanje in je zato naravnan v tragiko.

Menim, da je *Veliki briljantni valček* tisto besedilo, ki nadaljuje dramsko tradicijo uspehlih družbenokritičnih dram od Cankarja, Primoža Kozaka, Šelige, Jovanoviča in nekaterih drugih, in je tako zelo primeren za šolsko interpretacijo povojne slovenske drame. Prav gotovo pa morajo učenci za interpretacijo (na višji stopnji srednje šole) že toliko obvladati nekatere literarnoteoretske konvencije v zvezi z dramatiko (aristotelovska, nearistotelovska dramatika, Brecht, gledališče absurda, gledališče krutosti). Informiranost pa mora seči tudi na družbeno občutljiva vprašanja našega zdajšnjega bivanja. Le tako je *Veliki briljantni valček* lahko izziv, ki spodbudi tako učenca kot učitelja za raziskavo tega sodobnega dramskega besedila.

Vida Udovič-Medved

Srednja pedagoška in naravoslovno-matematična šola
v Kopru

RAZDVOJENOST SODOBNEGA ČLOVEKA V ROMANU VLADIMIRA GAJŠKA IKAROVO PERJE

Z razvojem družbe so se razvijala tudi produkcijska sredstva in proizvodjalni odnosi, hkrati z njihovim razvojem se je večala razdvojenost človeka, zato se je začela razvijati vedno večja težnja po individualizaciji in človekovi svobodi.

Človek je postajal vse bolj odtujen od samega sebe, od sočloveka in družbe. »Posameznik se je osvobodil ekonomskih in političnih spon. Pridobival v pozitivni svobodi tudi s tem, ker je moral biti aktiven in neodvisen. Hkrati je bil osvobojen tistih spon, ki so mu dajale občutek varnosti in pripadnosti. Ni več živel v zaprtem svetu, v katerem je bil središče človek; svet je postal neomejen in obenem tudi nevaren. Z izgubo utrjenega mesta v svetu je človek izgubil tudi odgovor na vprašanje, kakšen je pomen življenja; nujen vzrok je postal sum vase in v svoj življenjski cilj. Ogrožati so ga začele močne nadosebne sile, kapital in tržišče. Njegov odnos do bližnjih, od katerih mu je vsak mogel biti konkurent, se je spremenil v sovraštvo in odtujenost, svoboden je – to je osamljen, izoliran, ogrožen z vseh strani.«¹

¹ Erich Fromm, *Bekstvo od slobode*, Beograd, Nolit 1969, str. 71–72.