

včasih še z močno primesjo ironije, o družbenih in človeških slabostih; tu so ujetost človečnosti v ledu odtujitve, zloba, praznost odnosov med ljudmi, noro početje vladajoče neodgovornosti, egoizem . . . (*Velikani, ki so prihiteli / iz neke ohole, sebične pravljice: Velikani.*) Pekem Vodnik po mestu se ponuja kot vzorec dovršenega prelitja aktualne družbene vsebinskosti v čisto podobo metaforistične govornice (. . . *nasmeh, ki se zmoti / in pade na tla . . .*). V pesmi Oder se predstavlja cel ansambel specializiranih umetnikov laži in hlinjenja, pesem Vešče pa relativizira človeško zmožnost biti in ostati drugačen od okolice.

Zadnji in najkrajši oddelek zbirke preveva — podobno je bilo tudi pri prejšnjih Darovih — spet neka pomirjujoča prejasnitev, čeprav boleča, niti malo cenena. Prinaša upe, odpira perspektive, Optimizma nima na pribitek, vendar pa spodbuja, roti, opogumlja. Hoče izruvat *korenine slepote iz oči* (Pogled), svetuje odriniti *od kraja, / kjer sedanost dremlje na pragu / in kjer vsak trenutek sili / oči, naj se skrijejo.* (Meja). In v predzadnji pesmi ta veličastni simbol-izziv: *Eno samo bitje ta hip / nad razdeljenim svetom. / In vsak dan znova.*

Zbirka kot celota je pravzaprav en sam veličasten izziv redke pesniške veličine ponorelemu sodobnemu svetu.

Zapiski o sodobni slovenski dramatiki VIII



Tone
Peršak

Vinko Möderndorfer: KRUTI DNEVI

Bralec takoj opazi dve posebnosti Möderndorferjeve »fantastične igre« KRUTI DNEVI, objavljene v reviji Mentor (1981, št. 5 in 6) in uprizorjene v koprodukciji EG Glej in Kulturnega doma Ivan Cankar v začetku sezone 1982/83. Kaj pomeni in kakšno funkcijo ima okno v dokaj podrobnih opisih prizorišč in v posebne vrste dialogu, ki spominja na dialoge naslovnega junaka in njegove žene

v Zajčevi poetični igri VORANC, ki je bila pred nekaj leti uprizorjena v Drami SNG v Ljubljani.

Opis prizorišča konotira tudi strukturo sveta v širšem pomenu besede in pomeni ne le popis prizorišča (soba v prvi in šesti sliki, spalnica v drugi, »ravnina« v tretji ali »ruševine« v četrti sliki, notranjost maternice v peti in brezprostorje v sedmi sliki), temveč tudi razlago (in idejo) sveta kot kozmosa, v katerega je vrojen človek. Ta svet je razcepljen v dvoje vzajemno prežemajočih se polovic, ki ju ločuje (in povezuje) okno, ki pomeni mejo in hkrati tudi prehod, skozi katerega se prostora pretakata drug v drugega. V opisu prizorišča za prvo in šesto sliko piše Möderndorfer: »Soba — popolnoma enostavna soba — v ozadju okno — okno mora stati v centru prostora — okno je fokus prostora«, in nato še enkrat: »Vsi predmeti v

prostoru (pohištvu) morajo biti postavljeni tako, da pride do 'popolnega izraza' okno — Okno je najvažnejše — Predmeti — stoli — mize — postelja . . . — naj bodo postavljeni tako, da bo okno vrh in središče prostora — . . . Okno je edini izhod in kontakt s svetom 'zunaj'.« Druga slika se, kot rečeno, dogaja v spalnici in spet je v opisu prizorišča največ besed namenjenih oknu ali vsaj temu, kar okno omogoča: »okno v ozadju, za oknom se vsake toliko časa nekaj zabliska: bombe padajo, nekje nekaj gori — svetloba od padajočih bomb včasih popolnoma razsvetli sobo, zvoka, hrupa eksplozij ne slišimo, hrup takoimenovane vojne je za oknom«. Poleg tega se tudi večji del dialoga (v bistvu ženinega monologa) v prvi sliki nanaša na okno. Ona pravi: »Spet je pri oknu. Kar naprej stoji pri oknu. Stoji in zre v prazno. Ničesar ne gleda, samo zre.« In nekoliko kasneje: »Sploh me ne posluša, samo tam pri oknu stoji. Pojdi proč od okna, sem zakričala. Lahko se ti kaj zgodi. Dobro veš, v kakšnem času živimo.«

Tostran okna sta torej (dvakrat) soba in spalnica, se pravi prostor zasebnega in osebnega življenja, ki bi ga lahko imenovali tudi dom. To bi naj bil — v skladu s humanistično tradicijo — prostor intimnosti, spontanosti in avtentičnosti, prostor sproščenosti in svobode, v katerem naj bi se človek mogel in smel v celoti realizirati kot osebnost. Onstran okna je svet v širšem pomenu besede, svet kot narava in svet kot družba, ki omejuje in ogroža človeka in njegovo svobodo in mu preti z uničenjem. To je prostor nerazumljivih in nerazumnih moči, svet nenehne vojne, nasilja in smrti same po sebi. Vendar, kot rečeno, obe polovici ali ravnini sveta nista popolnoma razločeni in si nista (več) v popolnem in jasnem nasprotju. Z razkrivanjem njune vzajemne prežetosti druge z drugo skuša Möderndorfer preseči in razvrednotiti tradicionalne humanistične (pa tudi malomeščanske) razlage in modele sveta, ki predpostavljajo dvojnost nasprotij (bistvo: videz, pravo: nepravo, vredno : ne vredno, resnično : lažno, dom : tujina itd.) Za njegovo upodobitev (razdvojenega) sveta je značilno, da obe polovici težita druga v drugo in se druga drugo omogočata in utemeljujeta. Svet tostran okna ni več topli dom razumevanja in ljubezni, temveč je ravno tako prostor odtujenosti, nestrpnosti in vzajemne represije, ki je toliko bolj strašna, ker se dogaja v imenu nekakšnih, vsaj po tradiciji, pozitivnih vzgibov in čustev (ljubezen, težnja po ohranitvi vrste itn.). Žena sili moža, naj jé juho, dokler je še topla, in on jo tako rekoč posili v imenu ljubezni in želje po potomstvu. Toda ta »idealna« čustva niso več niti spontana niti avtentična. Mož pravi: »Trebalo bi imeti otroke, veliko otrok, kajti samo otroci nam lahko pomagajo zgraditi nov svet. In tudi otroci bodo morali imeti mnogo otrok in vsi bodo gradili nove svetove. Tako piše v časopisih. To je popolnoma normalno. Človek mora imeti otroke.« Sledi avtorjev napotek: »— Skozi okno močen curek svetlobe, bela svetloba popolnoma osvetli prostor — molk.«

Iz citata je razvidno, da ne gre za nikakršen prvobiten vzgib, temveč za družbeno normo, ne za ljubezen in ne za gon po ohranitvi vrste, marveč za težnjo družbe (oblasti) po samoreprodukciji in ohranitvi obstoječega stanja. Ta težnja pa tudi na ravni družbe ni nič prvobitnega ali spontanega, ker je del mehničnega, birokratsko vodenega procesa, v katerega je poleg nenehnega rojevanja (reprodukcije) vključeno tudi načrtno pobijanje odvečnih (starcev), ko pridejo na vrsto. Svet je, kot pravi Mož v tretji sliki, ko ga On prosi za prednostno mesto na listi odvečnih, izpopolnjen do

skrajnosti, torej zreduciran »samo na dvoje najnujnejših funkcij, to je na rušenje in grajenje« oziroma na ubijanje in razplojevanje. V istem prizoru se tudi izkaže, da človek niti na ravni osebnega življenja (v družini) več ne uspeva preseči ravní funkcionalnosti. Glavni junak On zgroženo ugotovi, da je »zares jaz« zdaj, ko občuje z Možem, ki poseeblja oblast (je sodnik ali oficir), občevanje z ženo pa opiše kot zlagano in posiljeno: »kadar pa govorim z njo, se mi zdi, da se moram pretvarjati, govorim s tako čudnim 'ne-mojim' glasom...« Zdi se mu, kot da bi jo gledal »skozi steklo« itn. Občutek pristinosti, ki ga doživlja On ob stiku z Možem, ima globlje razloge, kajti Mož sicer res poseeblja oblast, vendar hkrati poseeblja tudi smrt, saj ga je On prišel prosit za posebno milost, da bi njega in njegovo ženo prestavil na prvo mesto na seznamu za odstranitvev.

Svet, ki ga prikazuje v svoji igri KRUTI DNEVI (naslov gotovo ni brez daljne zveze z naslovom Beckettovne igre SREČNI DNEVI) Vinko Möderndorfer, je potemtakem do skrajnosti razčlovečen. Ta upodobitev sveta razkriva, kot že rečeno, tradicionalno humanistično pojmovanje razdvojenosti sveta na bistvo (jaz, dom, domovina) in videz (drugi, družba, tujina) kot preseženo in nezadostno, ker se mu zdi, da v sodobnem svetu preprosto ni več mogoče zaslediti človeškosti in človečnosti. Človek je v tem svetu zgolj še funkcija znotraj dehumaniziranega sistema, ki deluje neodvisno od posameznikove volje. Posameznik se več ne more in se ne sme in se v bistvu tudi več ne želi ravnati po svoji volji, kajti s tem, ko je ukinjena dvojnost subjekt: objekt, je ukinjen tudi subjekt. V Möderndorferjevi igri se potrjuje zgodovinski paradoks: ko se človek tudi na ravni prakse želi ali mu celo uspe realizirati se kot subjekt, preneha biti subjekt in postane svoj lastni objekt, postane žrtev lastne ideje in zamisli sveta, npr. zamisli »popolne družbe«. Človek (posameznik) postane žrtev (objekt, suženj) človeštva (skupnosti). Kot edina možnost in priložnost za resnično svobodo (spontanost, avtentičnost) se izkaže samoukinitev, samomor. Ker je bivanje v celoti podrejeno (funkcija) interesu skupnosti, je edina možnost dejanske samouveljavitve nebivanje, smrt. Zato je razumljivo, da se zarodek v peti sliki ne želi roditi in se odloči za splav, in da On in Ona šele v smrti in v brezprostorju (v nič) ponovno najdeta možnost avtentičnega stika in ljubezni. Svet, ki je tako svet narave kot svet družbe, potemtakem za Möderndorferja ni in ne more biti prizorišče avtentičnega (neodtujenega) bivanja. Človek je v tem svetu obsojen na to, da je objekt sistemov, ki so nad posameznikom (narava, družba) in edina možnost svobode je smrt. Gre vsekar za skrajno radikalno odklonitev in zavrnitev vseh »pozitivnih« ideologij in vizij sveta in družbe; gre za pričevanje o nesmislu (sodobnega) življenja in zatekanje v poetizacijo in apoteozo smrti. Vendar je vse to, kot ugotavlja v oceni besedila v reviji Mentor (1981, št. 6, str. 45) tudi Bojan Štih, premalo utemeljeno s konkretnimi referencami. Štih sodi, da se avtor preveč zgleduje po »'tujih' idejno literarnih tokovih« in mu svetuje, da »Krate dneve posloveni«, kar razumem kot priporočilo, naj avtor svoje razumevanje sveta in družbe preveri in utemelji z objektivno (našo) družbeno realnostjo. Res je namreč, da igra kot prikaz sveta učinkuje dokaj parabolčno, celo kot dovolj radikalen formalen (modernističen) domislek, vendar na bralca ne učinkuje tako silovito, kot bi bilo po vsem povedanem pričakovati, ker so notranje zakonitosti (vzgibi) dogajanja premalo konkretne in zato težko primerljive z neposredno življenjsko skušnjo bralca,

dasiravno gre za vzgibe in motive, ki so nam vsem znani. V Möderndorferjevi drami so do te mere zintelektualizirani ali spoetizirani, da to slabi njihovo neposredno učinkovitost, ker sta potrebna določen miselni napor in čas, preden bralec razbere dejansko vsebino posameznega znaka (izjave). Gre sicer za povsem prvobitne gone: npr. za poželenje (On) pa tudi za hrepenenje po ljubezenskem zblizanju, ki pa ne bo zgolj telesne narave (On), vendar gre pri tem za hrepenenje po zblizanju s »prividom« njegove lastne žene kot dekleta, kakršno je najbrž nekoč spoznal. Prav to hrepenenje po »prividu« pa izziva v njem nestrpnost do žene, kakršna je v sedanosti dramskega dejanja, pa tudi njeno nestrpnost do lastne pretekle podobe. Nadalje je treba med najmočnejšimi vzgibi, ki pogojujejo dramsko dejanje KRUTIH DNEVOV, omeniti voljo do moči, ki se kaže kot težnja oblasti po totalni manipulaciji in obvladovanju posameznika in tudi — na ravni privatnega življenja — kot prizadevanje po obvladovanju partnerja: Ona hoče obvladovati moža z redom in navadami, ki mu jih vsiljuje, On si skuša njo spolno podrediti itn. Vsi ti sicer prvobitni vzgibi pa v Möderndorferjevi igri, kot rečeno, ne učinkujejo dovolj neposredno, ker je govor, skozi katerega so izraženi, preveč sublimiran, poetiziran in mestoma zintelektualiziran.

S pravkar povedanim pa smo že pri drugi v začetku omenjeni posebnosti KRUTIH DNEVOV, ki jih je avtor podnaslovil kot »fantastično igro«, ker gre za vizijo propada civilizacije, katerega začetke nedvomno že doživljamo, čeprav živimo v prepričanju, da je prav naš čas najboljši v vsej zgodovini človeštva. Gre za Möderndorferjevo zgledovanje po Zajčevi poetični igri VORANC, ki bralca tako rekoč zbode v oči. Podobno kot Zajčev naslovni junak in njegova žena, tudi Möderndorferjev On in Ona govorita drug mimo drugega, ker sta se odtujila drug drugemu. Poleg tega se sploh ne nagovarjata neposredno, temveč oba samo, kot da poročata o svojih odnosih v preteklem času (»Ona: Poglej, kaj si naredil iz mene, sem mu rekla, nobenega življenja nimam ob tebi, čisto navadna gospodinja sem . . .« ali »On: Človek ne more biti drugačen, ji rečem, vsi smo v istem krogu, brez tebe ni mene, drugačnosti ni . . .«), včasih pa celo sama pojasnjujeta in ocenjujeta svoje odnose (»On: . . . Vedno je takšna, ničesar ne razume . . . Vedno ji moram znova in znova razlagati stvari, ki so popolnoma jasne . . .«). Sedanji in z dejanskimi čustvi nabiti so vse do šeste slike v dialogih med Njim in Njo samo napovedni stavki, medtem ko so premi govori (klasični dramski dialog) izgovarjani kot citati, se pravi, da bi moral biti v tonu in poudarku prisoten tudi že komentar replike. Gre za neke vrste brechtovstvo, realizirano na ravni dialoga, skozi katerega naj bi igralec dosegal distanco do svojih čustev in motivov. Vendar je tu ta način uporabljen v nekoliko drugačne namene kot pri Brechtu, kajti avtorju in igralcu ta distanca ni več potrebna v zaključnih slikah, ko se On in Ona zblížata in v smrti presežeta odtujenost. Večji del dialoga med Njim in Njo torej poteka kakor čustveno podprto poročilo o dogajanju med njima, oziroma kakor opis notranjega dogajanja v sebi (»Ona: Zdi se mi, kakor da bi odhajal«, in »Ona: Mislila sem, da me bo udaril, gledal me je, kakor da me bo udaril.«).

Vendar Möderndorfer, podobno kot že Zajc, ni vztrajal v takem govoru skozi vso dramo. On se z Možem pogovarja na način povsem tradicionalnega dialoga, ki je po svoji fakturi izrazito realističen, medtem ko je dialog med Njo in Ženo (Njo samo kot mlajšo) po svoji dikciji poetičen.

Besedilo, ki ga izgovarja Ona, je bolj ali manj realistično, le da je čustveno nabito, medtem ko je Žena v svojih izjavah blizu ljudski pesmi (še ena podobnost z Zajcem!). Tudi monolog zarodka v peti sliki se navezuje na tradicijo slovenske poetične drame.

Različne vrste govora imajo za posledico izrazito slogovno raznolikost, kar je povzročalo precejšnje težave tudi uprizoriteljem (režiser Milan Stepanović in igralca Silva Čušin in Zvone Hribar), ki so si vendarle prizadevali doseči slogovno enotnost vsaj na ravni igre. Vendar ne gre le za slogovno raznorodnost, temveč tudi za neke vrste poigravanje na ravni odnosa do stvarnosti, kajti izraziti verizem posameznih slik (prve, druge slike), dasiravno poetizira s posebne vrste dialoga, predpostavlja drug odnos do stvarnosti (posnemanje) kot paraboličnost kafkajansko absurde satire v tretji sliki, katere cilj je učinek na zavest bralca (gledalca), ali kot lirsko izpovedovanje o svoji neprilagodljivosti in tujosti v neustreznem svetu (peta slika itn.). V tem pogledu Möderndorfer tudi v svoji igri nadaljuje raziskovanje, začeto v svojih režijah (predvsem v režiji enodejanke SNU-BAČ A. P. Čehova na AGRFTV in v režiji Ivšičevega KRALJA GORDOGANA in v režiji Duševih JASLIC), raziskovanje, ki je pravzaprav poigravanje s temeljnimi načini in postavkami gledališča. Gre za poigravanje s konvencijami v podajanju in nakazovanju prostora in časa (prehodi, oženje in širjenje vidika itn.). To je razvidno že iz dramaturške zgradbe besedila, ki je razdeljeno v sedem slik, katerih vsaka naj bi pomenila en dan, dasiravno gre za dogajanje, ki naj bi po eni strani trajalo vsaj nekaj tednov (od spočetja do zarodka) ali pa samo nekaj ur. Pri tem gre tudi za določeno simboličnost, kajti sedmi dan, dan počitka, pomeni tudi dan smrti.

Möderndorferjeva igra KRUTI DNEVI je potemtakem zanimivejša in pomembnejša po svoji formalno raziskovalni plati kot po vsebinski ali po svojem estetskem učinku, ker je po svojih referencah premalo konkretizirana, da bi lahko neposredno angažirala bralca. Slogovna raznorodnost in poigravanje s teaterskimi konvencijami sta avtorja pripeljala v neke vrste hermetizem, ki ga bralec ne more takoj prebiti.