

Nika Leskovšek



Dramski svet Draga Jančarja

Drago Jančar je eden najbolj plodovitih in prevajanih slovenskih pisateljev, esejistov in dramatikov. Če ne drugega v širši javnosti odmeva kot magnet za različne nagrade, tako domače kot tuje – omenimo vsaj najbolj svež primer, torej francosko nagrado za najboljšo tujo knjigo, ki jo je prejel za roman *To noč sem jo videl* in o čemer so poročali na kulturnih straneh vseh večjih slovenskih medijev. Ne samo v literarnem, tudi v širšem svetu si je torej nemogoče predstavljati človeka, ki ne bi bil vsaj “pasivni” poznavalec Jančarjevega dela.

Kaj naj bi torej zapisali uvodoma k analizi Jančarjevega dramskega opusa, zlasti, ker imamo o nekaterih njegovih dramah že nekaj let napisane učbenike, denimo *Šolska ura z Jančarjevim Briljantnim valčkom*, *Šolski esej na maturi* in podobno. Interpretacije njegovih del so dosegle določen konsenzualni nivo in morajo biti kot del šolskega kurikula do neke mere vnaprej določene. Zaradi vsega tega se za Jančarja navadno predpostavlja, da se o njem že vse ve.

Ta vtis je seveda zgolj površinski. Že odrske postavitve nam pokažejo nekoliko drugačno sliko. Medtem ko Jančar prozna dela pospešeno izdaja tudi danes, je železni del svojega dramskega opusa, k čemur sodi tudi izoblikovanje nekaterih “temeljnih tematskih in pomenskih koordinat”, večinoma napisal v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Naj naštejemo ta dramska dela: *Disident Arnož in njegovi* (1982), *Veliki briljantni valček* (1985), *Dedalus* (1988), *Klementov padec* (1988), *Zalezujoč Godota* (1988) in *Halštat* (1994). Gledališki repertoarji kažejo, da je bil *Veliki briljantni valček* po dvojni premieri v letu svojega nastanka (najprej v SNG Drama Ljubljana, nato Maribor) uprizorjen le še enkrat (2012), prav tako je bil po premieri uprizorjen le še enkrat tudi *Disident Arnož in njegovi* (nazadnje leta 1984), *Dedalus* pa je bil sploh uprizorjen le enkrat (SNG Drama Ljubljana, 1988). Železni repertoar Jančarjevih dramskih

del po osamosvojitvi na odru načeloma ne živi več (izjema sta dve dramatisaciji in dve poznejši drami). A za zdaj bodi dovolj letnic in statistike. K vsebini.

“Jančarjeve drame se večinoma ukvarjajo s totalitarističnimi sistemi.” To je še ena 'ponarodela' izjava, ki je bila izgovorjena tolikokrat, da je tudi avtorju samemu že presedla – predsedlo mu je zoženje celotnega manevrskega prostora interpretacij njegove dramatike na kritiko tedanje oblasti oziroma totalitarističnih sistemov. Poleg tega lahko dodamo še splošno vsebinsko ugotovitev, da je v Jančarjevih dramah največ pozornosti posvečeno “posebnemu razmerju med posameznikom in tem, kar ga presega, nekakšno transcendenco, Usodo, ki po eni strani sicer res nosi naličje Zgodovine, po drugi strani pa mu je tudi imanentna. Človek je na ta način v nenehnem razporu ...” (Virk, str. 207).

V lanskem šolskem letu, ko je bil *Veliki briljantni valček* izbran tudi za maturitetno branje, se tej drami ni mogel izogniti niti Peter Kolšek, ki je v Delu zapisal: “Hkrati pa hrepenenje po tej lepoti [svobode] zagotavlja, da ima družbena norišnica omejen rok trajanja.” In dodal: “Če gledamo na to srhljivo zgodovinsko dramo s četrletne razdalje, najbrž lahko rečemo, da je prešla v valček, čeprav brez briljance” (Kolšek, 2014).

Vprašanje se torej vrti okrog aktualnosti Jančarjevih dram iz osemdesetih, ki jih mnogokdaj celo navdihnejo realne zgodovinske osebe (ali dogodki): Andrej Smolnikar (*Disident Arnož in njegovi*), Klement Jug (*Klementov padec*), *Vsi tirani mameluki so hud konec vzeli ali lex moralis Primoža Trubarja* in Seweryn Drohojowski, ki naj bi bil poljski oficir v Napoleonovi armadi in naj bi se udeležil varšavske vstaje leta 1830 (*Veliki briljantni valček*). Vprašanje je torej, ali so vse te drame medtem tudi same postale zgodovinske – neke vrste narodov dokument, umetniški zaznamek in dokument neke (politične) dobe, s tem pa na neki način zaščiten element (narodne) dediščine, muzealično nedotakljiv, skoraj sakralni objekt, primeren zgolj za previdno obravnavo po takšnih in drugačnih inštitucijah? Ali je to za Jančarjevo dramatiko nujen pogoj? Morda res. Zadosten? Nikakor.

Distanca – komika

Obstaja neki razloček med, denimo, *Dedalusom* in *Zalezujoč Godota*. Slednja drama je bila namreč – za razliko od večine ostalih¹ – uprizorjena

¹ Tudi obe poznejši drami, *Niha ura tiha* in *Lahka konjenica*, sta bili doslej uprizorjeni le enkrat (obe leta 2008).

v različnih političnih kontekstih: leta 1989 (v letu padca berlinskega zidu in v zadnjih izdihljajih naše nekdanje skupne republike), 1995 (po osamosvojitvi Slovenije; istega leta je bil uprizorjen tudi *Halštat*) in 2000 (ob bližanju Slovenije Evropski uniji). Medtem ko lahko *Zalezujoč Godota* dejansko priča o nekih ostankih, na pol pozabljenih vztrajnih momentih preteklega režima, za katere se morda niti liki sami ne zavedajo (v tem je njihova tragikomika), da so že davno pokopani, pa je, denimo, *Veliki briljantni valček* (pa tudi *Dedalus*) konkreten prikaz delovanja in mletja oblastnega mehanizma, njegovih pasti, zank, paradoksov, in to od znotraj, kar vse "junaka" obeh dram izkusita na lastni koži.

Pri *Godotu* Jančar perfidnost in perversnost političnega sistema spelje na mlin drame, v kateri se ponorčuje iz mastodontskosti in megalomanskosti stroja, ki se ni zmožen niti ustaviti niti opaziti, da je že mrtev. Naj ob tem citiram še anekdoto, ki jo prav v zvezi z igro omenja sam avtor: "Nekaj let po nastanku te igre, ko je cela vzhodnoevropska stvar že zdavnaj šla k vragu, so v nekem opuščnem stolpu ob Vltavi odkrili dva starejša gospoda, za katera se je izkazalo, da sta pripadnika češke tajne službe, takrat že razpuščene. Pridno sta hodila na delo s kanglicami za hrano in zapisovala v dnevnik, kar sta morala opazovati: opazovanec je prišel s takim in takim človekom, odšel ob tej in tej uri, šel v bližnjo pivnico itd. Opazovanec je bil Vaclav Havel, ki je bil medtem že predsednik države, a se še ni preselil v Hradčane. Nihče jima ni povedal, da to delo ni več potrebno, ali kakor koli je pač bilo ... Čisti Francl in Jožl, dva pridna in vestna Srednjeevropejca ..." (cit. po Petra Tanko, str. 12).

Naša teza je torej naslednja: Tako v *Valčku* kot v *Dedalusu* se, nasprotno od kasnejših *Godota* in *Halštata*, usoda oziroma politični sistem norčuje iz posameznika, ki je vržen vanj: posameznik je tako globoko v sistemu, da distančna, se pravi komična situacija sploh ni mogoča.

Če spomnimo: *Valček* se začne tako, da se Simon Veber po prekrokanju noči zbudi, ne da bi prav vedel, kje je. A brez skrbi: znašel se je na pravem mestu, v psihiatrični bolnišnici je, mu zagotovijo, ga bodo že postavili na njegovo mesto, mu povedali, "kje" je oziroma kje mora biti in, česar takrat še ne ve, "kdo" pravzaprav mora biti (vendarle smo v "eni najboljših transformacijskih ustanov pri nas"). Vse to se sproži na neko grozno ponedeljkovo jutro: nov teden se je šele začel, vse je spremenjeno in konec (meseca) je še daleč. Realizacija najhujše nočne more, v kateri se je vse zarotilo proti njemu, ali drugače: "Vsi smo 'v'". Medtem pa svežega prišleka spet in spet sprašujejo: "Hej, znaš kak dober vic?" (*Veliki briljantni valček*, str. 20).

Simon iz *Valčka* se iz svoje situacije za razliko od poznejših likov, denimo iz *Halštata*, še ni sposoben pošaliti, ni je sposoben pregnesti v tuj material. Razumljivo, amputacija lastnega uda – za nameček še zdravega – izključno zavoljo konkretnije demonstracije, kako deluje neka politična realnost oziroma metafora (po čemer je drama sploh znana), ali pa dovtetnost za psihiatrični humor, Simonu, objektu amputacije, torej pacientu, razumljivo, ni najbolj smešna stvar pod soncem. Vendarle gre za smrtno resne stvari: operacija uspela, pacient mrtev.

Čeprav ne moremo zanikati, da tudi *Halštat* obravnava skrajno seriozne zadeve, in to na državnem nivoju – ter še vedno aktualne poveljne pobore –, pa je princip obravnave precej bolj sproščen. Toliko bolj zanimivo, da se višek komike ali raje ironije ter gledališkega, če ne kar dramatičnega poigravanja z resničnostjo in iluzijo, kjer avtor išče 5 oseb, ki iščejo resnico med kostmi – ker denarja za šesto v gledališču ni² –, doseže v *Halštatu*.

Pravzaprav bi lahko predpostavili, da je na neki način vse, kar razvije Jančar pozneje, v zasnovi že vsebovano v *Disidentu Arnožu*. Kot nekakšnem kokonu (Jančarjeve) zgodovine, ki bo šele v prihodnosti razvil ves svoj potencial. To naj zaenkrat ostane naša hipoteza. Preverimo, kako.

Znotraj – zunaj

Morda najbolj navzven zveneča metafora Jančarjeve dramatike je ta, da smo vsi v. “Zunaj je zunaj je zunaj. Notri je notri, je v. Ko sem prišel, ko so me pripeljali, je rekel Volodja, zdaj si v. Torej sem v in oba sva v in to je čisto drugače. Med zunaj in v so vrata, ko stopiš skozi, se vse zdobi” (*Veliki briljantni valček*, str. 39). Večina interpretov in analitikov Jančarjeve dramatike se ukvarja s problemom dramskega prostora oziroma, v poznejših igrach, s problemom časa (prim. Petra Tanko in Ignacija Fridl). Večinoma pa so opredeljene s polarizacijo zunaj – znotraj. Dogajanje v *Arnožu* je razdeljeno na dve dejanji: medtem ko se prvo dogaja na domačih tleh, je drugo preseljeno v Ameriko, na t. i. (ideološko) projekcijo ven, na svobodno ozemlje. In že tukaj je osnovna delitev v principu drugačna kot, na primer, v *Valčku*, kjer se vse dogaja znotraj zavoda Svoboda osvobaja (paralela z Auschwitzem je, kot že vemo, očitna).

V obeh primerih, v *Arnožu* in v *Valčku*, gre seveda za reprezentacijo nekega sistema v “totalu”, kjer zunaj pravzaprav ne obstaja. Toda v *Arnožu* se v določenem trenutku napove nadaljevanje. Ko se Arnož,

² Seveda gre za slavno navezavo na Pirandellovo delo *Šest oseb išče avtorja*.

bivši duhovnik, pozneje tudi bivši profesor, zaplete v škandal z letaki, hujskanjem ljudstva, prvi razgovor/zaslišanje (po prijetju tiskarja) med njim in policajem Pajkom poteka takole:

Arnož: Dobrodošli? Kako sploh vstopate. Ta je prišel skozi ključavnico.

Pajak: Tehnika, profesor, tehnika. Mi lahko vstopimo, kamor želimo.

Arnož (*pokaže na svojo glavo*): Tu noter ne.

Pajak: Tudi to bomo še dohnali, le potrpežljivo.

(*Disident Arnož in njegovi*, str. 36)

V tej prvi Jančarjevi drami (1982) gre tako na neki način za preroško trditev. Preroško – kot prvič – v smislu razvoja Jančarjeve dramatike (naslednja drama, *Veliki briljantni valček*, se dogaja v umobolnici in se ukvarja s psihološkimi mehanizmi; še naslednja drama *Dedalus*, se dogaja večinoma v VE-KA-PE-DE /velikem kazensko-popoljševalnem domu/); predvsem – kot drugič – pa gre za razliko med principom nadzora v totalitarnih sistemih in prevzgojnimi, regulacijskimi mehanizmi, ki delujejo v današnji družbi, ki se imenuje družba nadzora.

Začnimo z *Dedalusom*.

Lezenje v glavo, 1. del

Primer Dedalusa je že v antični mitologiji zvezan z nesrečo, saj niti lastnega sina Ikarusa ni uspel obvarovati pred padcem. (Podobno napoved katastrofe najdemo tudi v samem naslovu drame *Klementov padec*.) Ko Marek angažira nekdanjega zaporniškega kolega, “velikega izumitelja”, pravzaprav umetnika/kiparja z vzdevkom Dedalus, za izgradnjo popolnega zapora, je že slutiti nevarnost. Trik je v tem, da je uspeh projekta zagotovljen s tem, da njegov izumitelj, graditelj, samega sebe ujame v past, v kletko. Kleč je torej prav tisti konflikt med Arnožem in Pajkom: zlesti v glavo nasprotnika – potencialnega oziroma bivšega zapornika. V tem primeru – sebe samega. Ko bo ta ideja materializirana v zadovoljivi meri, bo sledilo popolno zmagoslavje oblasti.

Smo v postrevolucionarni graditeljski fazi, kjer umetnik, veliki izumitelj in kipar Dedalus postavlja popolni zapor, ki ga poimenuje “trdnjava svobode” (primerjava z zavodom Svoboda osvobaja iz *Valčka* ne izostane). Njegov sodrug in vodja projekta, Marek, projekt utemeljuje takole: “Tovariši! Mi smo danes v prelomni fazi naše revolucije. Mi smo z odločnimi koraki stopili v izgradnjo. Mi gradimo ceste, prog,

kanale in objekte in mi s tem izgrajujemo tudi sebe, mi gradimo nov lik socialističnega človeka, ki pod ljudsko oblastjo koraka v komunizem.” (*Dedalus*, str. 16.)

Kontekst ponazarja tudi naslednja Dedalusova izjava: “Naredil bom nekaj novega, enkratnega, postavil bom *spomenik* [kurziva N. L.] današnjemu času.” Ta odnos med pravkar omenjenimi spomeniki in arhitekturnimi presežki v totalitarizmu lahko osvetli naslednji citat, ki pravzaprav pojasni vse: “Še boljši primer so veliki projekti javnih zgradb v 30. letih v Sovjetski zvezi, kjer so na nizke strehe večnadstropnih uradnih poslopij postavili gigantski kip idealiziranega novega človeka ali para: kmalu je postala očitna tendenca, da so še bolj znižali poslopja, v katerih so uradovali živi ljudje, tako so se poslopja vse bolj spreminjala v podstavke za nesorazmerno velike kipe – ali ta zunanja, materialna arhitekturna poteza ne naredi vidne 'resnice' stalinistične ideologije, v kateri so dejanski, živi ljudje zvedeni na instrumente, žrtvovani kot prikazen bodočega 'novega' človeka, to ideološko pošast, ki pod svojimi nogami tepta dejanske žive ljudi” (Žižek, 2003: 10).

Ko bo torej uspel ustvariti arhitektonsko pošast (Dedalus je v izvirnem mitu navsezadnje gradil tudi labirint za Minotavra), ki bo njega samega, torej starega zaporniškega mačka, spravila v past, v kletko, ki bo delovala tudi zanj, bo na konju (kdo?). Nov izum ne dopušča organizacije in komunikacije zapornikov niti s svetom niti med sabo, njegov uspeh je zagotovljen: zapor bo popolna izolacijska komora, odporna in neprebojna za razne poskuse upora ali pobega – tudi miselnega: zapor tudi oken nima.

Da je ironija še večja, je zapor zgrajen na plazovitem območju, zaradi česar se sesuva vase, in ko Dedalus obtožen “subverzije oblasti”, dejansko pristane v lastnem izumu, je na pol živ pokopan v spletkah oblasti.

Svoboda

Do neke mere gre pri Jančarju vedno za vprašanje svobode oziroma svobodne izbire, ki je ena njegovih temeljnih tem in ki jo, spet, vzpostavlja že *Disident Arnož in njegovi*. Za ilustracijo bo treba citirati kar cel pasus:

Pajek: Poglejte, profesor. Vso svobodo imate. V svobodni deželi živite. Govorite lahko, kar hočete. Samo razmere morate upoštevati. [...]

Arnož: In kdo bo presojal, če upoštevam razmere, če ostajam, da tako rečem, v mejah svoje neomejene svobode? Vi?

Pajek: Ne, ne jaz profesor.

Arnož: Kdo pa potlej?

Pajek: Vi.

Arnož: Jaz?

Pajek: Vi sami. Dovolj ste inteligentni. Nobenega cenzorja in nobenega policaja ne potrebujete.

Arnož: Meni bi bilo vseeno bolj všeč, ko bi meje postavljali vi.

Pajek: Ne, profesor, ravno za to gre, da si jih postavite sami. To je svobodno.

Arnož: Perverzno!

Pajek: Svobodno, sem rekel.”

(*Arnož*, str. 39)

To izmuzljivo in nedoumljivo svobodo, ki je perverzna toliko, kolikor je paradokсно krožno vrtenje po skovanki “svoboda osvobaja”, najdemo praktično v vseh Jančarjevih dramah in je prav tako vezana na časovni kontekst političnega režima.

Zgodi se namreč naslednje, kot bi se dalo, prosto po Žižku, interpretirati prav na primeru totalitarističnih režimov. Medtem ko znotraj njih kritika sistema ni bila zaželena oziroma, resnici na ljubo, tudi ni obstajala, saj je bila v kali zatrta, izkoreninjena, presajena v drugo grudo ali pospravljena na varno, je vendarle moral obstajati vtis, da kritika sistema lahko obstaja. Če ne drugega vsaj zato, da se je lahko vzpostavil efekt, da ima vsakdo možnost, da svobodno izbira ter se odloči za ali proti sistemu. Šele ker tak posameznik dejansko ne obstaja (čeprav bi lahko), je to pravzaprav dokaz, da je ta sistem najboljši od vseh.

V takšnem stanju, kjer “smo vsi v”, ga torej ne bi tako zelo “nasrkal” tisti, ki bi kritiziral sistem, kot tisti, ki bi tega prenegljenega “sodruka” opozoril na njegovo nepremišljenost, ki da je prepovedana oziroma ga lahko drago stane. Tudi v času socializma je bilo zlasti pomembno vzdrževati pravi videz.

Problem je torej v nenapisanih pravilih, ki konstituirajo jedro vsake ideologije, in šele v odnosu do njih se izkristalizira odnos političnega karakterja posameznika. In kje drugje bi se ta najbolj opazil kot prav v smislu za humor – in spet se lahko spomnimo na Volodjo iz *Valčka*: “Ampak Volodja ni slab človek, samo poheca se rad, to je vse. Drugače pa ima dobro srce in tudi v glavi kaj.” Pred tem citatom, nekoliko prej v drami, pa zgloda objektivna slika humorja Volodje in njegovih pajdašev nekoliko drugače: “... nekateri pacienti se jim umikajo, drugi skrivajo svoje krožnike pred njimi, zlasti pred Volodjem, očitno imajo slabe izkušnje z njegovim smislom za humor” (*Veliki briljantni valček*, str. 34).

Dodatek na svobodo: neizbežnost svobode

Kot dodaten primer svobode iz Jančarjevega socialističnega *Godota* lahko navedemo naslednje: ko eden od likov pomisli, da bi preprosto odšel, zapustil situacijo, se pripeti naslednje:

Jožef (*obupano*): Nič ne razumeš. Zdaj ne gre za to, kdo je kaj videl. Zdaj gre za vprašanje, kaj je tole vse skupaj. Vse. Godos! Jaz ne vidim več smisla. Jaz bi rad šel.

Franc: On bi kar šel. Po vsem, kar sva skupaj preživela.

Tišina.

Franc: Si dobro premislil?

Jožef: Saj, morda bi prišel nazaj. Samo, to mora biti svobodna odločitev.

Franc: Svobodna odločitev, si rekel?

(*Zalezujoč Godota*, str. 260)

In nekaj odstavkov pozneje: “*Franc vrže zanko Jožefu okrog vratu. Jožef jo presenečeno in zgroženo otipa. Skuša se premakniti, Franc zategne vrv, Jožef skuša v drugo smer, vrv ga spet zaustavi. Jožef nepremično obstane, Franc priveže konec vrvi k postelji.* Franc: Toliko o svobodnih odločitvah. You, lucky boy.” Sledi uprizarjanje prizora med Luckyjem in Pozzom iz Beckettovega *Čakajoč Godota*, ki sta znana po svoji “na smrt” nenadni “zvezi”, zlasti pa po Luckyjevi dobesedni zvezanosti.

Beckettov *Godot* je med drugim znan tudi po svojem koncu, po repliki: “Pejva,” in po nasprotujoči zaključni didaskaliji, ki ji sledi: “(*Se ne gagna.*)” V Jančarjevem *Godotu* oba lika, ki preživita svoj čas in čez, svoj objekt opazovanja, zalezovanja (niti ne čakanja), za razliko od Beckettovega *Godota*, celo ugledata (kar sicer ni povsem gotovo, saj eden slabo vidi, drugi pa je nagnjen k izmišljotinam), pa vendar – pomenljivo in ironično za zalezovalca, ki se nikamor ne premakneta –, vidita njegovo nogo. Četudi sta bila simbolno “nogirana” iz (velike politične) igre, se vendar zadnja didaskalija pri Jančarju glasi podobno: “Nepremično obsedita” (*Zalezujoč Godota*, str. 273).

Pravzaprav se (vedno znova) ponovi usoda iz *Velikega briljantnega valčka*. Vsi smo v. Zunaj pravzaprav ne obstaja. Zataknjeni smo v situacije, vzorce in lasten miselni okvir.

Zanimivo je, da se precej Jančarjevih iger sklene v krog, torej se začenja in končuje podobno ali na isti način. V zadnjem prizoru v *Dedalusu* bemo: “*Prizorišče kot na začetku*” in Dedalusovo repliko: “Nič ni moglo biti drugače. Dobro je bilo. Ko bi bilo treba še enkrat začeti, naj bi bilo natančno tako” (*Dedalus*, str. 117). Podobno v *Klementovem padcu*:

“*Odideta. Ostane Milka. Glasna, potem spet oddaljena glasba, kot na začetku*” (Klementov padec, str. 200).

Vendarle je treba poudariti, da lahko, poleg klasičnih interpretacij in primerjav Jančarjevega *Godota* z Beckettovim, skozi *Zalezujoč Godota* bremo kar dobršen del Beckettovega opusa. Medtem ko so v *Čakajoč Godota* prisotne štiri osebe in deček/sel, se pri Jančarju ta mikrokozmos še zoži, saj Francl in Jozl odigrata ne samo Estragona in Vladimirja – enega so “prebunkali” in drugega žuli čevelj –, pač pa tudi Luckyja in Pozza, ki ju za nameček še citirata. Dečka tukaj zamenja temperamentna in eksotična Felicita, ki morda ni iz istega časovno-prostorskega kontinuuma kot onadva, vsekakor pa ve več, celo zna pojasniti njihovo nesmiselno, absurdno stanje: “Absurdnost človeške situacije je nadomestila vsako absolutnost. To ve danes že vsak smrkavec. [A]bsolutnost je absurdna [...], to je zadnja metafizična predstava, absurdnost pa ni v dejstvu, da so mehanizmi, ki jih je človek ustvaril, močnejši od njega samega, absurdnost je v tem, da prisilijo človeka k igri, v kateri verjetnost popolnega poraza venomer narašča. To je razmerje med absolutnostjo in absurdnostjo, nič drugega. Je to jasno?” (*Zalezujoč Godota*, str. 249).

Obe pojavi morda bolj, se zdi, ustrezata dvema, morda poslednjima preostalima likoma iz *Konca igre* (potem ko, kot kaže, vsi ostali med igro pomrejo). Beckett je nekje celo dejal, da je bila njegova izhodiščna motivacija zvezanost starega zakonskega para in njuni medosebni odnosi. Podobno je pri Franclu in Jozlu, ki v igri pravzaprav sama nadomestita vse možne situacije, do tega, da svoj zasliševalski aparat preizkusita drug na drugem (ob soju znamenite Jančarjeve žarnice, seveda). Le da pri Jančarju razkroj ni toliko fizičen, kot gre pravzaprav za razpad nekega sveta, katerega poslednji ostanek, vztrajni priči njegovega (nekdanjega) obstoja, bled spomin, sta Franc in Jožef. Kaj pa če si, denimo, *Zalezujoč Godota* in zadnji del *Disidenta Arnoža in njegovih* predstavljamo kot dve drami, ki se dogajata hkrati, vsaka na svoji strani oceana?³ Medtem ko Francl in Jozl pridno zalezujeta svoj objekt, je ta že davno prebežal prek luže, kjer se (podobno) tudi sam vede, kot bi bil še vedno udeležen v prejšnjih razmerjih.

Lezenje v glavo 2. del, današnja družba nadzora

Če skušamo nemogočo in neosebno situacijo, v katero smo hočeš nočeš potisnjeni danes (samo v Ljubljani je uradno pod videonadzorom 33

³ Kaj se zgodi, ko zasliševalci ne morejo več dostojno opravljati svojega dela, ker pridni zaporniki vnaprej vse priznajo, lahko recimo beremo v razmerju med Dedalusom in Jankom (*Dedalus*).

križišč in še 35 objektov, vključno s podvozi in mostovi, da raznih drugih aplikacij ne omenjam), aplicirati na Jančarjevo dramatiko in razmerje do sveta, dobimo razmerje, ki je podobno kot, denimo, premik pri dramatiki Matjaža Zupančiča od *Vladimirja* do *Hodnika*: medtem ko prvi vključuje sostanovalca z nekoliko agresorskimi težnjami: vladavina miru (ali Vladimirja) za vsako ceno, pa v *Hodniku* hierarhična razmerja urejajo neosebna in na neki način anonimna razmerja med multinacionalno korporacijo in pogodbenimi strankami oziroma med gledalci pred televizijo/med "televotingom" in udeleženci resničnostnega šova – do vsega tega sicer še pridemo kdaj drugič, a primerjava vendarle ni odveč.

Bolj in bolj subtilni mehanizmi nadzovanja in samoregulacije v današnji družbi so do danes dobesedno zlezli v glavo posameznikom. Od Jeremyja Benthama in njegovega panoptikuma, torej idealne arhitekturne rešitve za popoln nadzor, ki je zgrajena v krožnem obodu in z nadzorom stolpom v sredini, od koder se lahko vidi v prav vsak kot stavbe. Ampak, najlepše šele pride s Foucaultom, ki ugotovi, da dejanskega nadzornika niti ne potrebujemo, saj se začno posamezniki v situaciji, kjer obstaja možnost nenehnega nadzora, avtomatsko obnašati, "kot da" bi bili nadzorovani. Gre torej za avtomatski nadzorni sistem. Še "huje" postane pravzaprav z Olivierjem Razacom, ki ugotavlja, da smo začeli prek zvezdniških stereotipnih modelov reproducirati določen tip vedenja: dober primer so tudi resničnostni šovi, kjer so posamezniki izločeni glede na (družbeno) zaželeno ali nezaželeno vedenje. Vzorci so sugerirani, mi pa jih posnemamo (kot papige v živalskem vrtu).

Družba, ki jo ubeseduje Jančar, postane v današnji družbi recept za posameznikov miselni okvir, notranji mentalni načrt. Vendarle so nam nazadnje zlezli v glave. Medtem ko v Jančarjevih dramah državne institucije in represivni organi predstavljajo zasledovalne mehanizme, ki še vedno ostajajo poosebljeni v konkretnih zalezovalskih posameznikih, kakršna sta Franc in Jožef v *Zalezujoč Godota*, ali pa s konkretnimi intervencijami vpadljiva Pajek in Vončina iz *Disidenta Arnoža in njegovih*. Danes postaja oblast nemogoče do te mere centralizirati, oblast (in nadzor) postaja tako rekoč neobvladljiva, decentralizirana, disperzna in še kaj, čemur je Foucault nadel ime "mikrofizika oblasti". Lahko bi zaključili, da se je struktura, celoten prostorski imaginarij Jančarjevih del v sodobnem svetu preselil v glavo junakov (oglejmo si samo podobo iz gledališkega lista nazadnje uprizorjenega *Velikega briljantnega valčka*). Pridni posamezniki pa (samo)kontrolno izvajajo kar sami.

Hitra demonstracija je pravzaprav *Dedalus*, še bolj pa *Veliki briljantni valček*. Kako pobegniti, ko pa smo vedno že v? Jančarjev *Valček* se

konča (previdno, česa si želite) z zanimivo rešitvijo. Simon, ki ga od najvišjih državnih organov poklicani strokovnjaki *želijo* terapevtsko – metaforično – preoblikovati in prevzgojiti, to pa tako, da najprej pozunanjijo njegov problem identifikacije z vstajniškim Drohojowskim, a samo zato, da ga lahko v naslednji fazi ubijejo. Ko se metaforični zastavek izjavljuje v fujasko, se Simon po amputaciji uda dejansko “preobrazi” v poljsko govorečega Drohojowskega. “Obrnjen je nov list v zgodovini dušeslovne znanosti” (*Veliki briljantni valček*, str. 49). A kaj se pravzaprav pripeti? Kam je šel Simon, če imamo tukaj namesto njega poljskega vstajnika?

Ker izhoda iz situacije niti po “naravni” niti po metaforični poti ni – kar je v drami izdatno podčrtano z dodatnimi ukrepi: “Zavod bomo zaprli, to veš. Obiskov je konec. Nihče ne more ven, nihče not” (*Veliki briljantni valček*, str. 38) –, se Simon domisli povsem izvirnega načina pobega (drugo vprašanje je, seveda, ali se te “samopreobrazbe” tudi zaveda). To edinstveno možnost osvoboditve tako res lahko razlagamo skozi umetnost, kakor se glasijo generalne interpretacije drame, po katerih je Chopinov *Veliki briljantni valček* kot tisto poslednje pribežališče svobode, ki se v sklepnem aktu “nadaljuje tudi potem, ko pade zavesa ... in ves čas ... v vseh prostorih” (*Veliki briljantni valček*, str. 54).

Ampak tukaj je, zanimivo, še neka druga vrsta umetnosti, ki omogoča pobeg, namreč poezija in citat Ezre Pounda, ki ga izrazi nesojena ljubezen Ljubice prav Simonu: “Puste so poti / puste so poti te dežele ... mogoče bi bilo bolje: prazne, prazne so poti ... / In cvetovi / naginjajo nanje težke glave [...] ... kjer je Ione nekoč hodila in zdaj ne hodi več ... nimam pojma, kdo je Ione, ampak lepo se sliši, ona zgleda kot oseba, ki je pravkar odšla. But seems like a person just gone.’ *Sleče mu prisilni jopič*” (*Veliki briljantni valček*, str. 36).

Konkretizacija in osebni odnosi

Na tem mestu je nujna nekakšna digresija, pristanek sodobnosti v fikciji iz preteklosti, skozi katero lahko razumemo razmerje med nadzornikom in nadzorovanim tudi kot neke vrste konkreten, celo intimen odnos. Odnos, ki v današnji družbi nekako umanjka. Naj omenim primer. Leta 2013 je bila v Aksiomi na ogled razstava *Omarica z dokazi*. Avtorica Jill Magid se je posvetila Liverpoolu, enemu od mest z najbolj razvitim sistemom nadzornih kamer na svetu, imenovanim Citywach. Magidova je skušala spreveriti razmerje med nadzornikom in nadzorovanim, opazovanim subjektom, ki postaja danes zaradi posredništva tehnološkega

vmesnika vedno bolj neosebno in oddaljeno. Sama je leta 2007 zapisala: “V neosebnih strukturah iščem intimne odnose. Sistemi, ki jih izbiram, denimo policija, tajna služba, nadzorne kamere in sodno prepoznavanje, delujejo z distance, s širokokotno perspektivo, pri čemer vse izenačijo in izbrišejo posameznika.”

Kakor pišejo v napovedniku na spletni strani Aksiome se je avtorica “začela ukvarjati s kompleksnimi raziskavami odnosov med nadzorovanjem in voajerizmom, med kontrolo in željo. Sebe/svoje telo je z opaznimi oblačili na stalno določenih točkah v mestu izpostavila opazovanju. Pri tem je s tako neosebno stvarjo, kot je nadzorna kamera, poskušala vzpostaviti osebni kontakt, v prevodu: z neznano osebo za kamero navezati stik. To je storila tako, da je uporabila zakon v svoj prid. Konkretno je 31 dni zapored v obliki ljubezenskih pisem pošiljala prošnjo, naj shranijo nadzorne posnetke z njeno podobo, ki se je pojavila na tem in tem mestu. Nadzorniki so po nekem času postali pozorni in njeno gibanje začeli spremljati tudi na bolj osebni ravni.

Tovrstna konkretizacija oziroma kakršen koli odnos z nadzorovalnimi mehanizmi (kaj šele z osebami za njimi, če te sploh obstajajo), ki učinkuje po nekakšnem romantičnem scenariju, je še ne tako dolgo nazaj predstavljala temelj za razvozlanje kompleksnega odnosa, ki ima fantazmatsko jedro. Spomnite se, recimo, (vojnih) filmov, v katerih se militantni nadzornik spravlja na nič hudega slutečo mladež, a je za njegovo strogo in naj bo še tako neobičajno kruto podobo vedno prikazana neke vrste očetovska (torej dobronamerna) figura. Tudi ne nazadnje pri Jančarju odnosi – za razliko od današnjih – niso neosebni. Daleč od tega.

To lahko razumemo tudi povsem deplasirano in poenostavljeno, čeprav morda niti ne tako zelo oddaljeno od resnice trditev, da so za najhujše zaporniške mukotrpe izkušnje (recimo Dedala pa tudi Simona) v Jančarjevi dramatiki pogosto pravzaprav krive ženske.

Janko: Dobro poslušaj. Vasilka je bila naša zaupnica.

Dedal: To ni res.

Janko: To je res. S tem si je plačala svojo prostost. Sicer pa to ni bila moja zamisel. To si lahko izmisli samo ženska. Ne vem, kaj si storil Irmu, toda tovarišica major te močno sovraži. Ona je zlomila Vasilko.

(*Dedalus*, str. 75)

Pri Dedalusu je to torej Irma, ki jo je zamenjal z mlajšim “modelom”, medtem ko v *Velikem briljantnem valčku* krivdo za prevzgojno fazo nosi submisivna hči partijskega veljaka, ki “korekcijo” preprosto tolerira kot manjšo žrtev – pravzaprav nujno alkoholno dekontaminacijo njenega

moža – za višje/družbeno dobro. Podobno gre Klement s črnimi mislimi v steno zaradi Milke (sicer ne samo zaradi nje, ampak vzroki in posledice, čeprav jih bomo v *Zalezujoč Godota* v ideji odpravili, so tu). Tudi sicer ženske v opusu Draga Jančarja ne kažejo nujno najlepše podobe.

Vzemimo konkreten primer razmerja moški-ženska. Klementov odnos do žensk kakor tudi do vsega šibkega in nesposobnega abstraktnega mišljenja je na trenutke poniževalen, izključevalen in povsem nehuman. Klement Milki: “Tvojega odpora se ne da zlomiti z ljubeznijo. Tvojo trmo je treba zlomiti z bičem” (*Klementov padec*, str. 185). Kar spominja na zelo znano Nietzschejevo repliko: “Greš k ženski? Ne pozabi na bič!”

Klement in padec človeške množice

Situacijske zastavitve, kategorije situacije med Klementom in okolico ali boljše, parametri situacije, ki jih preči dogodje, je več. Prvi razpor je medgeneracijski: Klement svojega profesorja ozmerja s formalistom, on pa mu ne ostane dolžan in mu napove isto usodo (reciklaža usod, njihovih vzorcev na akademski poti). Drugi razpor je znotrajgeneracijski spor, ki je obenem mikrokozmos neke generacije, ki se želi šele vzpostavljati na okopih naroda, boj za oblast in preživetje. (Tretji je seveda odnos med moškimi in žensko.)

Klement sicer ponuja situacijo, ki je specifična prav za ta trenutek. V lanski sezoni je bila namreč v Slovenskem mladinskem gledališču uprizorjena dramatisacija Andreja Skubica *Pavla nad prepadom* (gre za Pavlo Jesih). Z Jančarjevim *Klementom* si delita vsaj dve skupni točki, prva je ta, da gre za predana alpinista, ki svojo življenjsko filozofijo ter vse njene eksistencialne in etične konsekvence izpeljujeta iz alpinizma; slednji tako nikakor ni neka prostočasna dejavnost. Druga pa je ta, da gre za dokumentaristično fikcijo, saj sta tako Klement Jug kot Pavla realni zgodovinski osebi, ki sta za potrebe dramatike prekvašeni in zgneteni v fiktivno dramatično zmes. Ponuja pa se še vsaj ena: smo narod alpinistov – kot nezapisano inavguracijsko pravilo se za vsakega Slovenca postavlja vzpon na naš najvišji vrh. Osvojitve Triglava ima torej simbolne iniciacijske razsežnosti, ki segajo malodane v narodnostno sfero. *Klementov padec* namreč izpostavlja prav vprašanje naroda kot takega – vprašanje obstojnosti in propustnosti nekega nacionalnega značaja nekega podalpskega naroda, pa tudi njegove samobitnosti in obstojnosti. Jančarjevsko vprašanje, ki je permanentno razprto med državo in posameznika, je tukaj, aplicirano na današnji čas, naslednje: Kako sploh misliti kategorijo naroda

v odnosu do brezkompromisnega individuuma? (Tukaj počasi prihajamo nazaj na Arnoža, ki Klementu navsezadnje niti ni tako tuj.)

Jančarjevo nenehno referiranje na Cankarjeve *Hlapce*, ki ni prisotno zgolj v *Klementu* – od nekarakternega popuščanja pohanim piškam, omenjanja sodrge, vsesplošnega omalovažujočega odnosa do nedisciplinirane ležerne mase, ki nima nikakršne volje in cilja – je seveda provokativno. Najprej zato, ker lahko – kot so to že počeli – v *Klementu* iščemo ničejanske attribute: nekega nadčloveka, ki se, po Schopenhauerju, temu Nietzschejevemu učitelju, zaveda, da je filozofija visokogorska pot, h kateri po ostrem kamenju in bodečem trnovju vodi le strma steza: ta je samohodna, in kolikor više gremo, bolj pusta postaja. Drugič, ker pri tem ne pozna nikakršnega usmiljenja ali sočutja – to bi lahko bilo morda sporno (če verjamemo, da Nietzsche pozna sočutje vsaj do nadčloveka). Vsebinsko sporno, ali raje provokativno, pa postane Klementovo početje zlasti na točki, ko gre na vse ali nič, ko ne pozna nobenih ovir – niti žrtvovanje lastnega življenja ne sme biti ovira: treba je zmagovati, ne pa živeti, pravi (sodelovati, ne zmagati v tej absolutni zmagi individualizma ne pride v poštev). Pa Klement morda tu še niti ni sporen, to postane, ko njegova ničejanska volja mutira z nekakšnimi pobožanstvenimi pritiklinami, ko Klement pravzaprav v igračkanju z drugimi dobi kompleks boga (in vemo, po Nietzscheju je bog mrtev).

Zanimiv je v tej smeri pač eksperiment, ki si ga Klement privošči, ko Ignacu v imenu Milke napiše ljubezensko pismo (spet smo pri ljubezenskih pismih): gre za sejanje klice, raje semena volje v pasivno maso (tukaj bi lahko rekli, da je Klementovo pojmovanje materije/mase oziroma ženske kot pasivne prejemnice aktivnega počela pravzaprav zelo aristoteljansko). To počne prek ljubezni, kako, namreč motivirati posameznika za višje cilje: od osebne, telesne ali platonične ljubezni do božje – če hočete –, čeprav v prenesenem pomenu.

Čeprav je v tem eksperimentu kar nečloveško zagnan, pripravljen žrtvovati vse, gre v splošnem za širši eksperiment, ki je vezan na Jančarjevo dramatiko (poglejmo samo disidenta Arnoža) postaviti v precep posameznikov osebno celostno angažiran vzgib, najti možnost za revolucionarno klico in njegovo kolektivno vzklitje na narodovi podlagi. In kakšna je sklepna ugotovitev?

Vprašanje, kakšno vrednost ima v Jančarjevi dramatiki, natančneje v svetu, ki ga vidi Jančar, posameznik? En ud je navadno vedno žrtvovan za zdravje celote, kolateralna škoda pač, brez večjih posledic razen za posamezno usodo, ki pa je zanemarljiva. Jančarjevo dojemanje oziroma prikaz odnosa družbe do posameznika je, kar se tiče povprečnega

človeka brez posebnih privilegijev, v svojem nehumanem in nič kulturnem seštevanju in odštevanju glav, je svet neusmiljeno kvantitativen.

Stvar je taka: drama se že od začetka imenuje *Klementov padec*. Njegova usoda je vnaprej jasna: v steno je treba s čistimi mislimi in sodrga tega ne zmore (premočrtna in neusmiljena računica). Torej – Klementov padec lahko razumemo kot padec zadnjega ideala.

Dejstvo pa je, da je Klement nemogoč! Beri tako ali drugače. Njegovo postavljanje ultimatov drugim, ki dosegajo nedosegljive norme ... je mejno, skratka, presega meje mogočega. Z njegovimi strogimi in nepopustljivimi asketskimi in disciplinarnimi nazori, njegova (nadčloveška) drža gotovo ni nekaj, kar bi lahko bilo povprečnemu človeku blizu.

Po drugi strani je vse odvisno od njegove materializacije: realizacije. Do neke mere gre pri "všečnosti" in gledalskem odnosu do Klementa za vsakokratno vprašanje režijske konkretizacije, torej interpretacije, saj Jančar sam svoje drame vedno dovolj široko razpre, da ne paktirajo z eno ali drugo stranjo. Pri tem pa ima Jančar izvrstno sposobnost – kar je tudi ena glavnih odlik njegove dramatičnosti –, da kljub vsemu žolčno razpre dileme na konkretizirani osebni ravni, da bralec/gledalec ob tem preprosto ne more ostati ravnodušen. Čeprav je Klement vzpostavljen kot očitno mizantropski posameznik, ki je nekoliko nesimpatično narcisoiden, je možna tudi naslednja, na glavo postavljena – ali pa le časovno oddaljena, skoraj nostalgična – interpretacija: Ali si svet preprosto ne zasluži Klementa? Njegova brezkompromisna zagnanost in usmerjenost sta množici lahko blizu morda le kot spomenik. Nekaj, kar je vredno častiti od daleč.

"To je, gospoda moja, vrv, s katero je strmoglavil [Klement] v globino. Postavili jo bomo v muzej, zakaj to je dokument nove, prve svobodne generacije, mejnik, v katerem je postal duh našega naroda ekspanziven, pripravljen za borbo in osvojevalen" (*Klementov padec*, str. 199). A dobro vemo, da s čaščenjem spomenikom pozabljamo na njihovo dejansko vsebino (spomenik se spominja namesto nas): gre za *pro forma* praznovanje, za praznjenje vsebine. Klement lahko obstaja le kot kip, spomenik, prazna forma, drugo vprašanje je, kaj se zgodi s tem klementovskim čistim idealom, potem ko enkrat stopi v konkretno stvarnost.

Četudi je njegov čisti in čudaški asketizem povprečnežu tuj in odročen, steril in nedomač, je Klement unikaten in fascinanten lik, s svojo premočrtno posvečenostjo cilju – ki hoče biti lepa duša. Torej nikakršno kompromisarstvo ni mogoče, Cankar se tukaj udejanji v popolnosti – če jo je (to "lepo dušo" namreč) umazalo okolje, mu bo to pokazala stena: stena je torej vsakokratni preizkus njegove čistosti, ob katerem v poslednjem poskusu popusti. Boj za družbeno spremembo se slednjič zoži na boj

samega s sabo in še en dokaz: če bi Cankar že s *Hlapci* dosegel svoj cilj in bi dramatika povzročila dejanske spremembe v realnem svetu, bi bila morda slovenska "dramatika" danes precej drugačna. *Klementov padec* se vsekakor paradigmatško pridružuje vseslovenski drami.

Slednjič: *Disident Arnož in njegovi*

Ostaja torej neke vrste paradigmatška in Jančarjeva drama, v kateri se ponujajo odgovori na marsikatera vprašanja njegove dramatike. Za začetek k predgovoru avtorja. Ta po eni strani spominja na tistega iz *Klementovega padca*, vendar je situacija komplementarna. Medtem ko se tam opravičuje za svoj fiktivni odmik, tukaj primarno priznava prvenstvo fikcije, ki pa jo je navdihnili realno obstoječa oseba. Seveda vzporednice niso samo med Klementom in Arnožem, pač pa se vlečejo čez celoten opus: tako Simon kot Arnož sta profesorja zgodovine in obe drami imata morda (v uvodni didaskaliji piše "lahko") izvor v letu 1830.

Podobnosti med Klementom in Arnožem so, nadalje, v njunem odnosu do množic (tudi odnos med Arnožem in Ano je po ultimativnosti in dominantnosti primerljiv z odnosom med Klementom in Milko). Kar se tiče množic, pa ju vsekakor družijo prezirljiv odnos in distanca do teh nepismenih, neizobraženih, lenih in nediscipliniranih ljudi, katerih edini smoter je obstoj – torej ne premik, ampak lenobno ostajanje na istem mestu. Po drugi strani pa popolno nerazumevanje mehanizmov, ki vzgibljejo oziroma, bolje, nosijo po vetru to maso. Po drugi strani hočeta tem množicam oba zavladati, Klement konkretno: spodbuditi voljo, Arnož zanesti v ta navidezen red kaos, vročo in divjo kri.

Tukaj so še svinjanje, svinjarija in svinje kot vsesplošna podoba in tudi metafora, ki se pojavlja praktično v vseh Jančarjevih dramah od *Disidenta Arnoža in njegovih* naprej, potem ko so se revolucionarji v načelnosti za svobodo pognali čez lužo, boj za vsakodnevno preživetje pa jih je prisilil v življenje na svinjski farmi. Sprožilni moment in konflikt med Volodjem in Simonom se sproži, ko ta na maltretiranje pacientov protestno zavpije: "Svinje!" Na drugi strani Marek v *Dedalusu* polnih ust veselo pripoveduje o zaporniku, ki je hotel pobegniti, a se je zataknil zgoraj med cevmi, pri tem pa jih navzdol zmerjal, da živijo kot svinje. Vsekakor pa se te svinje povežejo z žretjem, ki se znova – v takšni in drugačni metafori – nadaljuje zlasti v *Niha ura tiha* (glej prizor sedmine), Jančarja pa spravlja v zvezo s Strniševimi *Ljudožerci*.

Znamenita zasliševalska žarnica dobi pri *Arnožu* prvič svojo funkcijo. Raje se ne vprašajmo, kaj bi se zgodilo s Franclom in Jozlom, če bi bila

kot Janko soočena s tako kooperativnim zapornikom, ki bi kar vnaprej vse priznaval (v *Dedalusu*), in tako njegovo dejavnost tiral v absurd, njega samega pa v norost.

Znamenita je tudi Jančarjeva afiniteta in zgovorna sposobnost poimenovanja ljudi: disident Arnož in policaj Pajek, vodja Volodja oziroma varnostnik Tilnik, zanimiva je tudi raziskovalna vnema pri ugotavljanju provenience oseb: ko se na primer pri obnavljanju družbe in izgradnji totalnega zapora znajdejo: Marek (češko), Laszlo (madžarsko), Golubović (srbsko) in Janko (otročji lik iz slabe pravljice?). Podobno je z naslovi.

Takšnih karakteristik Jančarjeve dramatike, ki se pojavijo že v *Arnožu*, je kar precej, a najpomembnejše, se zdi, se kaže že v naslovu: *Disident Arnož in njegovi*. Arnož vztraja, dokler ima okrog sebe svoje (pa čeprav samo enega), in tudi Klement, četudi mizantrop, vztraja, dokler obstaja vsaj še majhna možnost angažiranja in konsolidiranja z drugimi. Vprašanje odnosa družbe in posameznika ter njegova razrešitev je vendarle tista, ki še vedno v temelju opredeljuje dramatiko Draga Jančarja.

Dodatek: Niha ura tiha in umetnost

Prednost Jančarjevih del, kakor tudi prednost vseh velikih besedil, je, da drži oba nasprotujoča si pola v enakovredni tenziji. V *Niha ura tiha*, ki je nekakšna peklenska podoba iz sedmih slik oziroma iz sedmih smrtnih grehov, to lahko poudarja recimo s priporočilom, kako križno zasesti igralce v vloge. Tako je razvidno, da rablji iz enega prizora odigrajo žrtve v naslednjem prizoru ali obratno. Denimo: igralec Bruno, ki je raztrgal umetnike, v zadnjem prizoru igra Karola, glavnega med prav to skupino umetnikov. Ali še en primer: igralec, ki igra Jožeta, ki je prišel na policijo naznaniti svojega akademskega kolega Logarja, v naslednjem prizoru igra nekoga, ki mu je “povsem naključno” ime Logar. Da bo sinhroniciteta še večja, imajo v predhodnem prizoru sedmino za nekim pokojnim akademikom (na kar Jožeta tudi spomnijo: prišel je pač prepozno). Skratka vsi liki izhajajo iz istega sveta in se zavedajo podobnih dejanj, čeprav njihova dejanja medsebojno niso vzročno-posledično povezana – neko dejanje torej ne vpliva na razrešitev drugega.

Na katero stran se avtor postavlja, je zato težko reči; ali je Jožeta v ovadbo gnala gola zavist – tisti od naglavnih smrtnih grehov, ki je morda najbolj značilen za podalpsko kotlino, v kateri živimo –, ali se torej njegova ovadba upravičeno vedno bolj spreminja v posredno (samo)obtožbo? Ali gre zgolj za pervertiranost zasliševalskega aparata, ki žrtve obrača v rablje? Ali bi morali naznanjenega kolega dejansko obdolžiti koruptivnosti

in nepotizma (naglavnih kapitalističnih grehov) in je krivda pravzaprav njihova? Interpretacija je odprta. A prav zares ni pomembno, kdo ima prav; vsak bo pač zase dejal, da on sam, to je jasno. Pomembno je nekaj drugega. Spremenljivost situacije v njeno lastno nasprotje, ki pokaže politični karakter, v katerem se posameznik nahaja. Paziti je treba le, da se (nezavedno) ne izdate z (nekorektnim) političnim humorjem, ali sklicevanjem na (uradno neobstoječa) nepisana pravila, če se spomnimo Žižka.

Zaključimo torej s koncem in tudi začetkom. Jančar namreč vedno rad začanja, če ne končuje z umetniškimi deli. Spomnimo: tudi *Veliki briljantni valček* se konča z umetnostjo, s skladbo iz naslova. *Niha ura tiha* se začne z razglabljanjem med sprejemnikom umetnosti, potencialnim oboževalcem, ljubiteljem umetnosti in avtorjem, umetnikom samim – in s tem se tudi konča. Najprej debata o neki impresionistični sliki, nato soočenje umetnostne zgodovinarke z umetniki, ki so v imenu svobodne umetnosti okupirali Villo Artes. To seveda še ni vse. Nenehno se omenja *Tri sestre* Čehova in njihovo že kar bolešno hrepenenje po Moskvi, *sanje*, ki jim sledi, seveda, ostajanje na mestu, premik nikamor razen staranja.

Pomenljivo je, da se s tem konča prvi del drame, pred odmorom: “Prvi del se dogaja ob enajstih zvečer in je podoben našemu življenju.” Po tej zadnji umetniški intervenciji Čehova oziroma igralka, ki igra v Jančarjevem besedilu lik, ki je nekoč igral Mašo v *Treh sestrah*, ki jih je napisal Čehov, pa sledi drugi del: “Drugi del, po odmoru, se dogaja ob štirih zjutraj in je nekoliko nenavaden. Včasih se nam zdi, da se dogaja na kakšnem drugem svetu.” En in drug svet, meja med obema pa je, kot rečeno – in kot pri Jančarju že tolikokrat doslej –, umetnost, ki se tako konča z besedami Čehova: “Tu je temno, vendar vidim lesk vaših oči ... Molčala bom ... molčala kot Gogoljev blaznež ... tekst ... iztočnica ... ne spomnim se ... ne vem, kako gre naprej” (*Niha ura tiha*, str. 51). Začasna dezorientacija zavesti in ponavljanje tujih besed: delovanje gledališča in politike imata navsezadnje mnogo skupnega.

Na koncu samem pa spomnimo, da se tudi poslednja didaskalija v *Velikem briljantnem valčku* konča z umetnostjo. Beremo: “Chopin začne takoj igrati. Sijajna, najboljša izvedba. Nihče se ne gane. Vsi stojijo negibno, Veliki briljantni valček se nadaljuje tudi potem, ko pade zavesa ... in ves čas ... v vseh prostorih.” Najbrž se spomnite tistega znamenitega prizora popolnoma porušene Varšave iz filma *Pianist*, ki ga je Roman Polanski v umetnost povzdignil po resničnem dogodku, ki se je pripetil Władysławu Szpilmanu. Sredi ruševin se pojavi podoba klavirja. Prav tako se jud na samem robu življenja znajde pred svojim rabljem, nacističnim Nemcem. In naloga je sredi te mizerije in s premrlimi prsti, na sami meji človeškega,

izvabiti iz klavirja umetnost ... Dve nepomirljivi nasprotji, na smrt sprti strani, med njima pa neskončno polje možnosti in umetnosti. Svoboda?

Viri

- Jančar, Drago (1982). *Blodniki: Tri igre (Disident Arnož in njegovi, Razseljena oseba, Nenavadni dogodki v kotu ali morebitna vrnitev in ponovno izginotje Jožefa Dremla)*. Maribor: Založba Obzorja.
- Jančar, Drago (1988). *Tri igre: Dedalus; Klementov padec; Zalezujoč Godota*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jančar, Drago (1996). *Halštat*. Ljubljana: Nova revija.
- Jančar, Drago (2007/08). *Lahka konjenica*. Ljubljana: MGL: Gledališki list, letn. 58, št. 8.
- Jančar, Drago (2008/09). *Niha ura tiha*. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana: Gledališki list, št. 4.
- Jančar, Drago (2012/2013). *Veliki briljantni valček*. Drama SNG Maribor: Gledališki list št. 1.

Literatura

- Inkret, Andrej (1988). "Jančarjeve tri tragikomedije", v: *Tri igre: Dedalus; Klementov padec; Zalezujoč Godota* (Drago Jančar). Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 277–299.
- Inkret, Andrej (1985). "Drama o norosti in svobodi", v: *Veliki briljantni valček* (Drago Jančar). Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 75–99.
- Inkret, Andrej (1996). "Noč arheologov (beležka k Jančarjevemu *Halštatu*)", v: *Halštat*. Ljubljana: Nova revija, str. 82–90.
- Lukan, Blaž (1997). "Slovenian Drama in the Period of Transition", v: *Contemporary Slovenian Drama*. Ljubljana: Slovene Writers' Association, str. 7–29.
- Magid, Jill (2013). *Omarica z dokazi*. Ljubljana: Aksioma.
http://www.aksioma.org/evidence.locker/index_slo.html.
- Schmidt-Snoj, Malina (2010). "Drago Jančar", v: *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, str. 717–743.
- Tanko, Petra (2008). "Mreža, ki ukinja stičišča", Ljubljana: Gledališki list SNG Drama, letn. 58, št. 4, str. 18–22.
- Virk, Tomo (1995). "Temni angel usode", v: *Ultima creatura: Izbrane novele* (Drago Jančar). Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 203–241.
- Žižek, Slavoj (2003). *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta).