
ZAJČEVE PESNIŠKE IGRE ONSTRAN DRAMSKEGA¹

Članek se ukvarja s posebnostjo Zajčevih pesniških iger, dialogom med dramatiko in poezijo, s pomočjo katerega je temeljni avtor slovenskega neomodernizma v veliki meri soustvaril formo poetične drame. Na primerih iz njegove dramatike bomo prikazali, kako Zajc dramsko prešije z radikalno ostro metaforiko in metonimiko svoje poezije, kako je absolutnost njegovih dram samo navidezna. Fabulo in siže spravlja Zajc v posebne vrste dialog, v katerem se vzporedno dogajata remitizacija in demitizacija. Zajčeva lirska, poetična ali pesniška drama proizvaja posebne vrste sprostivne novih možnosti teksta za gledališče onstran dramskega. Dramsko formo odpira poeziji z vso njeno fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta. Prednost daje sugeriranju, imaginarnemu ali metaforičnemu oziroma plurivalentnemu jeziku. Tako nastaja neka drugačna teatralnost, forma, ki je dovzetna za »sekundarizacije«, za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu.

Ključne besede: pesniška igra, Dane Zajc, drugačna teatralnost, gledališče onstran dramskega, neomodernizem

1 Hiše govorijo ljudi

Ko sem razmišljal, katerega od številnih še neraziskanih aspektov poetičnih iger Daneta Zajca bi lahko odprl ob devetdesetletnici njegovega rojstva, sem se spomnil pogovora, ki sva ga imela v kavarni Mestnega muzeja z arhitektko, režiserko in predvsem scenografko Meto Hočevar ob njeni novi nastajajoči knjigi s povednim naslovim *Prostori mojega časa*. Že ko sem prebiral rokopis tega vznemirljivega dialoga arhitekture in poezije, hkrati pa seveda gledaliških prostorov igre in poezije,

¹ Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (program št. P6-0376: Gledališče in medumetnostne raziskave).

me je pritegnil uvodni Murovčanov monolog iz Zajčeve mojstrske igre *Voranc*.² Takole pravi:

Hiše govorijo ljudi, ki prebivajo pod njihovo streho. Posebno govorijo veselje. V oknih ga vidiš. In veš, da sta se mlada ljubila celo noč, in čutiš, kako je hiša napolnjena z njunima telesoma, ki sta prežarčila zidove. Ampak ga je bolj malo, veselja, pod temi strehami.

Hiše so raje žalostne. Na strehah se jim vidi nesreča, pa osamelost, pa kreg, da o smrti ne govorim. Da ne govorim o živalih, ki vejo o človeku več, kot si lahko mislimo. Posebno psi in mačke. Mačke najbrž skoz celo kožo čutijo človekovo naravo. Psi ves dan posnemajo svoje gospodarje. A zvečer se prikazuje nekaj, kar čutijo samo pasja čutila. In ponoči. Nekaj takega kot polsvetle prikazni jih tepe iz nevidnosti. Zato tulijo in jokajo. Zaganjajo se v mrak. Radi bi segrizli tisto, kar se ne vidi, pa špika njihov sluh. Svetloba se nesrečnih hiš ne prime na pravi način. Ne osvetljuje jih, ampak senči. Kot bi bila vlažna. Ali kot da je izgubila svojo moč svetlobino. V oknih kar naprej mežika mrak. Drevje od človekove nesreče podivja ali se posuši.

Nesreče si dolgo ogledujejo hišo. Zaznamujejo jo z ogledovanjem, jo zasenčijo s telesi. Še preden zasvojijo ljudi, so že dolgo v dušah zidov, oken, streh, v dušah orehov in živali.

Nesreča je človekov zvesti spremljevalec. Kot pes ali mačka. Kot glas človekov je nesreča. (Zajc 1989: 155–156.)

Zajčeva misel, da hiše govorijo ljudi, ki prebivajo pod njihovo streho, se mi je med branjem vztrajno prevajala v misel: prostori poetičnih iger Daneta Zajca govorijo ljudi, ki prebivajo pod pesnikovo streho. Zajc kot da bi, ko skozi usta svojega lika govori o ljudeh in hišah, hkrati izjemno intenzivno spregovoril o pesnjenju, poiesisu in gledanju, poslušanju sveta skozi prizmo dramskih likov v prostorih in časih svojih iger. Ti prostori in časi so hkrati pretekli in sedanji, v mnogočem tudi prihodnji.

Ko Meta Hočevar zapiše, da imajo »ritem poezije, ritem prostora in ritem glasbe« (Hočevar 2020: 17) nekaj skupnega, vstopajo v dialog in se dopolnjujejo, nas v dialogu z Zajčevo poezijo in dramatiko popelje k fenomenu dramskega prostora poezije, k prostorom, ki so lahko veliko stvari: kup listja, domačija v Zgornji Javoršici pri Domžalah ali Baližev grad.

V tej neločljivosti človeka in prostora, o kateri govori Zajc in jo izpisuje v svojih pesniških igrah, nastajajo zgodbe kot poti med in po prostorih njegove poezije. Hkrati pa nastajajo tudi zgodbe kot poti po prostorih njegove dramatike, popotovanja po Zajčevi *Kalevali*, *Medeji*, *Otrokih reke*, *Mladi Bredi*, *Grmačah*, *Potohodcu* in *Jagi babi*. V nadaljevanju bomo skušali prikazati, kako Zajc dramsko prešije z radikalno ostro metaforiko in metonimiko svoje poezije in na kakšen način fabulo in siže spravlja v posebne vrste dialog, v katerem se vzporedno dogajata remitizacija in demitizacija. Na kakšne načine njegova lirska, poetična ali pesniška drama proizvaja posebne vrste sprostivne novih možnosti teksta za gledališče onstran dramskega.

² Prvič uprizorjena na odru SNG Drama 1980, knjižna objava v *Igrah* 1979.

2 Upesnjevanje stvari, ki jih ni

Ko v dramski pesnitvi *Kalevala*³ kovač Ilmarinen pravi pesniku Vainemoinenu: »Zmišljaš si stvari, ki jih ni. Da bi bile, si jih zmišljaš, pevec. In verjameš, da bojo, ko rezljaš svojo koščico« (Zajc 1989: 215), je, kot da bi govoril o temelju pesniške igre, kot jo je razvil v vsej dodelanosti, neponovljivosti in singularnosti Dane Zajc.

Zajc je pisal za oder ali bolje, je pisal za oder, hkrati pa tudi zase, za gledalca in bralca hkrati, in pa seveda za pisca, pesnika: »Jaz sem pisal za oder, samo me sama predstavitev ni toliko zanimala, kot me je zanimala izpeljava vsebine« (Zajc v zasebnem pogovoru s Katarino Košnik leta 2005). Silvija Borovnik ob njegovi prvi igri *Otroka reke*⁴ ugotavlja, da »prinaša novosti tudi v oblikovalnem smislu. Besedilo je namreč povsem brez zunanjšega dramskega dogajanja. Dramska fabula, ki je nerealistična, je sestavljena iz niza situacij v simbolično-metaforičnem dogajanju in se odvija sredi neopredeljenega prostora in časa« (Borovnik 2003: 51). Ta izpeljava vsebine pa je bila hkrati dramska in pesniška, na nek poseben Zajčevski način onstran dramskega. V svojih pesniških igrah se Zajc izpostavlja, je kot rapsod, ki govori iz sebe in zase, hkrati pa govori skozi besede drugih. Ampak besede, ki jih polaga v usta osebam, niso vsakdanja, ampak pesniška govorica. Spomnimo se na dialog med Žensko in Pesnikom iz *Otrok reke*:

PESNIK:

Molči. Kje si ukradla te besede?

ŽENSKA:

Iz tvojih ust, Pesnik. Padale so iz tvojih ust.

In jaz sem jih pobirala.

PESNIK:

Molči in pusti zavržene besede, naj umro.

Dan in Reka sta se srečala,

kot se srečata dva žarka na jasi jutra. (Zajc 1989: 11–12.)

Zajc že v *Otrocih reke* vzpostavi posebno intenziteto dialoga med poezijo in dramatiko, v katerem se srečujejo dramski junaki, ob njih pa tudi žarki na jasi jutra. V vsaki od naslednjih iger svojega opusa pa je avtor ta dialog vedno znova transformiral v nove singularnosti. Z dialogom poezije in drame vzpostavi to, kar Kermauner poimenuje s sintagmami »intenziteta strasti v tekstu, ki je napol drama in napol ep« (Kermauner 2006: 143).

Njegovi verzi v *Otrocih reke* zato zvenijo drugače kot tisti klasične poezije, npr. Gregorčiča ali Prešerna. Govor kot slušni izraz je tisti, ki nosi osnovne eksistencialistične pomenske strukture Zajčeve poezije: združuje nezdružljivo: »skrajno strast in skoraj mistični patos, sestavljen iz filozofske globine in telesne vzdraženosti. Hkrati pa tudi nemoč, nezmožnost dejanja. V tem smislu se Zajčeve igre približajo univerzumu Beckettovega nihila« (Kermauner 2006: 143).

³ Krstna uprizoritev 1986 v Mali drami SNG Drama v Ljubljani, knjižna objava v *Igrah* 1989.

⁴ Leta 1961 objavljena v *Perspektivah*, uprizorjena na Odru 57 l. 1962, v knjižni obliki 1963.

3 Pesniška izrekanja neizrekljivega

Zajčevi dialogi, ki so včasih kvazidialogi, so praviloma izrazito pesniška izrekanja neizrekljivega. Zapisani so tako, da se nadaljujejo v različnih bourriaudovskih prevajanjih, od bralca do gledalca, igralca in režiserja. In včasih se ne ve, kdo in kako je zapisal te verze, ki padajo iz pesnikovih ust, kot izjavi Ženska, ki te besede pobira iz njegovih ust. Toda hkrati te besede, tako kot spet tiste Murovčanove iz *Voranca*, pričajo o tem, da Zajčevi junaki (podobno kot npr. Strmiševa *Driada*) v enaki meri kot antropocentričnemu svetu pripadajo tudi njegovi alternativni: »Jaz sem od drevja. Bolj drevesen sem kot človeški« (Zajc 1978: 161). Njegova drama onstran drame ubeseduje soobstoj neznanih, paralelnih svetov, neznanega sveta, ki ga je pesnik opisal kot nekaj, »kar živi vzporedno z mojim, s tem, ki je znan, raziskan in naseljen s puščobo. Dejanja, ki jih nisem storil, so, kot da bi bila storjena v nekem vzporednem svetu in tam živijo svojo usodo. V svetu senc in drugačnih razmer. Od tam se včasih sklonijo čez. Lastniki obrazov zaidejo v moje sanje« (Zajc 1990b: 76–77). Zato se v njegovi dramski poeziji »reči dogajajo zdaj, vse tukaj in zdaj, tudi take, ki se niso nikoli zgodile, saj hodimo zmeraj po dveh poteh, po eni, na kateri smo, in po drugi, na kateri nas ni. /.../ Nobena igra se ne konča, ko se spusti zavesa« (Zajc 1990b: 76–77).

4 Resnica iz podzemlja

Na tem mestu se odpira tema Zajčeve avtopoetike, njegovega odnosa do družbe in ideologije, hkrati pa tudi njegovega odnosa do slovenstva, do katerega je zelo kritičen (prav to njegovo kritičnost velikokrat spregledajo nove generacije, predvsem neomarksistov in salonskih levičarjev). Spomnimo se samo njegove kritike iz igre *Potohodec*: »V tej deželi bi se še Kristus obesil in njegov oče bi mu greh odpustil. /.../ Kakšni pa ste. Sami potuljenci. Zakrnevci. Kihači. Kihci ste. Kimavci. Pogibel vam prerokujem« (Zajc 1971: 46). Toda ta že skorajda cankarjevski obsodba slovenskega hlapčevstva se povezuje s pesnikovo estetizacijo krize identitete novodobnega subjekta in nacionalne entitete. Spomnimo se naslednjih verzov, ki so prav tako položeni v najbolj beckettovski, hkrati pa tudi groteskno igro *Potohodec*:

Prazna planota. Brez izraza za svetlobo in temo.

Brez strani neba. Tudi brez neba.

Trda planota, pokrita z brezbarvno skorjo

in pod skorjo samodejno utriplje nečloveški stroj. (Zajc 1971: 13.)

Prav gledališču Zajc ob poeziji podeli posebno badioujevsko proizvajanje resnice o svetu, ki ga v besedilu s slikovitim in že skorajda senzacionalnim naslovom *Gledališče je posilstvo občinstva* označi z drzno sintagmo »resnica iz podzemlja«:

Naloga umetnosti splošno (če se o teh nalogah more govoriti), pa še posebej naloga gledališča kot najneposrednejšega skupinskega doživetja, je, da podira umetne ograje, postavljene okoli relativno svobodne človeške osebnosti, pa naj te ograje pomenijo

suženjstvo poklicu, fahidiotizmu in na koncu koncev tudi zablode samozavesti, bodisi posameznikove bodisi samozavesti skupnosti – če naštevam samo površinsko. Ne mislim torej, da je gledališču potrebna resnica in samo resnica, ampak da mu je potrebna nenavadna resnica, ali metaforično: resnica, ki prihaja iz podzemlja, zmeraj na novo odkritega podzemlja in učinkuje na posameznikovo podzemlje, na njegovo podzemeljsko, sebi prikrivano resnico. (Zajc 1990a: 65.)

Če po Alainu Badiouju človek ne ustvarja univerzalne resnice, marveč je vselej na sledi zgolj singularnim (posameznim) resnicam ter v skladu s tem loči štiri področja proizvodnje resnic: umetnost, znanost, politiko in ljubezen, na koncu pa filozofijo opredeli kot tisti miselni kraj, ki reflektira te različne procese resnic, medtem ko jih sama ne ustvarja, je Dane Zajc prepričan, da je ob poeziji prav gledališče tisto, ki postavlja družbi posebne vrste ogledalo: »Vsaka družba rabi črna ogledala za svoje početje, ker ni družbe, ki bi bila samo svetla in dvomim, če kdaj bo. Je pa seveda vprašanje moči neke družbe: ta se kaže v tem, ali prenese temne slike o sebi ali pa jih onemogoča« (Zajc 1990b: 113). Zajc torej govori o singularni resnici poezije, ki ni svetla, ampak je temna, prihaja iz podzemlja, hkrati freudovskega in pesniškega nezavednega. In družba po njegovem mnenju potrebuje to »temno sliko o sebi«, ki jo lahko priključeta prav poezija in dramatika. Zajc v intervjuju za revijo *Teleks* leta 1980, v letu Titove smrti, z naslovom *Imenovano je uročeno, je za mano* natančno analizira moč in nemoč slovenske družbe in družbe nasploh ter izpostavi dejstvo, da mora družba, če hoče ostati močna, dovoliti in prenesti črna ogledala, ki ji jih postavlja umetnost, tudi gledališče. Če ne prenese temnih slik o sebi, se ji po njegovem mnenju slabo piše. Toda tudi temna resnica, ki jo proizvaja umetnost, je v svoji lepoti – povedano z Badioujem – zgolj minljiva, ne pripada nikomur:

Kajti neka resnica se vedno začne z imenovanjem praznine, z ustvarjanjem pesmi zapuščenega kraja. /.../ Neka resnica se začne s pesmijo o praznini, nadaljuje z izbiro nadaljevanja in se konča šele ob izčrpanju lastne neskončnosti. Nihče ni njen gospodar, a vsak se lahko vpiše vanjo. Vsak lahko reče: ne, ni samo to, kar je. Je tudi to, kar se je zgodilo, in stanovitnost, česar nosim tu in zdaj. (Badiou 2004: 82.)

Badiou tudi na primeru poezije pokaže, kako gre, ko govorimo o potencialni univerzalnosti resnice, zgolj za refleksijo nekega mnoštva posameznih resnic, znotraj nekega imanentnega postopka. Resnice kot take, resnice, ki bi veljala za vse različne postopke, ni. Umetnost je torej avtonomen postopek mišljenja, ki proizvaja imanentne in singularne resnice in je kot taka eden od pogojev filozofije. In relevanten odnos filozofije do umetnosti je v tem, »da jo pokaže kot tako« (Badiou 2004: 8).

5 Prešitje dramskega z radikalno ostro metaforiko poezije

Zajc dramsko prešije z radikalno ostro metaforiko in metonimiko svoje poezije. Tako kot v prizoru Iskavčevega uboja Potohodca s konca drugega dejanja igre, kjer je členitev na dejanja tako kot členitev na prizore, od katerih naj bi se vsak odvijal v z didaskalijami določenih prizorih, samo navidezna, saj je od zunanje

forme neprimerno močnejša neka globlja, poetična forma, ki jo diktira notranja nuja Zajčeve poezije, njenega zaklinjanja:

ISKAVEC:

(Ga Ujame.) Pojdi. Zgini. Zgrizi svoj sladki jezik. Ugasni. (Potohodec umre. Iskavec se skloni nadenj.) Si hotel to? Nekaj mi pravi, da si. Da si takole naslikal svojo zadnjo umazanijo.

/.../

Jutri bo ponedeljek. Potem bo torek. Potem sreda. Jutri se bo razcvetelo po prsti, ki me sestavlja. Kakor bujna pomlad. Rože z velikimi nesramnimi obrazi bojo rasle po planoti, nastlani z gnojem, ki sem jaz. /.../

STARKA:

In zdaj? Kar takole hitro rumeniš in stekleniš. Jaz bom pa še bedela na svetu, še mi bojo bučali zublji skozi bučo in sežigali tisto, kar je ostalo v njej. Gospod, vi pa pojdite iz teh krajev.

ŽENSKA (ki se odpravlja):

Si pričakal, kar si iskal tako nestrpno na teh prostorih?

ISKAVEC:

Napravil sem nekoristno, najbolj nepomembno dejanje, ki ga človek lahko napravi. Temu neznanecu, tujcu sem v tujih nerazumljivih krajih prestrigel dihanje. Brez koristi zanj in tudi zase. (Zajc 1971: 67–68.)

Zgornji odlomek jasno priča tudi o dejstvu, da je Potohodčev svet svet brez etike, kar izpostavlja v svoji razlagi tudi pesnik sam:

Svet igre je svet brez etike. Potohodčeva usoda ni nikakršna vrednota. Je samo doslednost igre, ki pa je sredi igre žrtvovana. Za nič. Tudi Iskavčeva pot ne predstavlja nobene vrednote v obliki iskanja smisla življenja ali vere. Osebe se krčevito oprijemljejo življenj, ki pa so namišljena vrednota. Saj so vegetiranje in so življenja na škodo drugih življenj. Saj živijo od škodovanja. Saj so dirigirana in onemogočena. In so cilji nizkotni in celo hudodelski. Hudodelstvo je sicer nagrajeno, vendar je nagrada smešna: nadaljevanje siromašnega življenja. Igra ne kaže nobene poti ven. To tudi ni bil njen namen, saj blagor tistemu, ki najde vero, ljubezen, upanje, zaupanje, dobroto – reči, o katerih v igri ni sledu. Ne, v igri je tudi edina človeška dokazljiva vrednota, smrt, razvrednotena in ponižana. Ampak kdo vse ni trgoval s smrtni v zadnjih desetletjih. Kdo vse jih ni grabil in prešteval kot kakšne zlizane kovance? (Zajc 1990a: 90.)

Absolutnost drame je pri Zajcu navidezna, je kot nekakšna scenografija ali hiša ali gozd, »ki govorijo ljudi« in v katerih se odvija neka druga, nedramska, poetična igra zapletov in razpletov, ki jih seveda vse vodi nevidna roka avtorja-rapsoda. Sam o načinu svojega alkimističnega ustvarjanja pri tem s posebno eliptično skromnostjo v pogovoru z Matejem Hriberškom ob *Medeji*⁵ izjavi:

Narediti hočem le neko sliko, neko fresko tega sveta. Kako, na kakšen način vpliva to na ljudi, ne vem. Podtikam jim pač svoje misli o svetu, tistim, ki hočejo poslušati, brati ali gledati. Želim pa seveda – kot sem dejal že na začetku – ohraniti tudi neko misel za čas, ko me več ne bo, ker tendenc v umetnosti je bilo v času, ki je že za mano, toliko, da

⁵ Krstna izvedba 1988 v SLG Celje, knjižna objava v *Igrah* 1989.

se mi že vse upirajo, enako tudi pisanje z izrazito idejo. Ob tem pa vidim, da si ljudje, ko to preberejo ali gledajo, vedno po svoje razlagajo. Tudi sam včasih, ko preberem kakšno pesem za nazaj, vidim v njej čisto nekaj drugega kot takrat, ko sem jo napisal. Skratka, če ima človek povsem jasen namen, kaj bo povedal, katero idejo bo izrazil, pa ta ideja najbrž – po mojem mnenju – zelo hitro zbledi. Ne vem. (Hriberšek 1999: 144.)

In ta ohranitev misli in poiesisa za čas, ko ga več ne bo, mu je kot velikemu poetu seveda uspela.

6 Mitizacija in demitizacija *Grmač*

Zanimiv primer mitizacije in demitizacije so njegove *Grmače*,⁶ ki izhajajo iz mita o Zlatorogu, o katerem je pesnik po lastnih besedah razmišljal,

ga doživljal, kadar so se Bohinjci pogovarjali o gamsih /.../. V teh pogovorih je glasna ena želja – kako dobiti tisto, kar je prepovedano, kar pa te edinole naredi za pravega moža. /.../ Zakaj je šel trentarski lovec na lov na bitje, ki mu je bilo ime Zlatorog in je vladalo neskončnemu raju okoli Triglava? Je mislil, da smrtnik lahko zavlada nad vsemi čudeži okoli sebe? Da se bo polastil zakladov, ki jih varuje Zlatorog? Da bo postal nečloveško močen? Ali pa vse skupaj. /.../ Ves človeški napredek izvira iz napuha. V njem se oddaljujemo od raja in od sebe. (Zajc 1994: 4.)

Hkrati pa so ga zanimale realne, geografske Grmače, hrib med Moravčami in Savo z nenavadno zvonečim in srhljivim imenom, na katerega so po pesnikovih pričevanjih nekoč vodili starce, ko so postali nekoristni in odvečni. Ta hrib se je v pesniški igri spremenil v Goro v Triglavskem gorovju, kraljestvu Zlatoroga. Zajc je tako dva mita združil v enega, preteklost prevedel v sedanjost, ki pa je hkrati mitska, ni od tega sveta. Pesnik je bil namreč prepričan, da poiesis omogoča nemogoča:

Če se prepustimo poeziji, bomo verjeli vsemogoče. Našli še celo tisto, kar se zdi za zmeraj izgubljeno. In pridejo Matija, Kolomč in Sevšek in so polni sle uničevanja. In so sami uničeni, a ne zaradi pravičnosti sveta, ampak zaradi tega, ker so presegli svoje meje. /.../ Na koncu, ko je ugasnila iskra poezije, je ostala pajčevina iz besed. Ta je dom pajka, ki je čas in bo preskusil njeno mehko in trdoto, saj je skrben, počasen in brezobziren obrtnik. (Zajc 1994: 4.)

Grmače tako spajajo več mitov, hkrati pa jih tudi demitizirajo: »Najprej se je v moji glavi sprehajal Zlatorog, nakar so se pridružile Grmače, kraj, kjer so sinovi ubijali svoje očete, in trije cinični fantje, ki davni mit zlorabijo« (Zajc 2008: 125). Toda tudi s temi fanti se dogaja nekaj mističnega, nerealističnega, temno-ritualnega:

JUR:
Glave nam zmešajo Grmače,
da včasih mislimo misel, ki je ni.
Da rečemo besede, ki jih ni.

⁶ Krstna izvedba v SNG Drama Ljubljana 1994, knjižna izdaja 1995.

Da delamo reči, kot bi jih delal zavrženec. (Zajc 1995: 22.)

Za svetom, ki ga vidimo, je namreč po Zajčevem mnenju še eden ali kar več svetov, ki jih ne vidimo, a v katerih se prikazujejo v naši domišljiji in poeziji prikazni: »Vse so v enem in vse so v vseh. Svet, ki ni resničen, a je res, saj beseda, ki sem jo izrekel v samoti na vrhu tik pod nebom, čaka name, prezimuje pod snegom. Ne odnesejo je snežne vode s sabo, ne odpihne je ostri veter. Ko pridem, spregovori. Plane vame z mojim glasom« (Zajc 1995: 26). Jezik presega govorca in pisatelja, piše mimo njega: »Je bitje, ki živi zunaj mene, v svojem svetu. In so obrazi od povsod na enem mestu. In so vsi naenkrat. Zgrabijo moje telo in tisto v njem in razcefrajo mojo dušo. So prikazni. So za svetom, ki ga gledava.« (Zajc 1995: 26)

7 Zaključek: poezija, ki odpira dramsko formo

O čem pričajo naši dosedanji dialogi z Zajčevo poezijo in dramo? Brez dvoma o posebnosti njegovih pesniških iger, o dejstvu, da lirski, poetični ali pesniški drama proizvajata posebne vrste sprostitve novih možnosti teksta za gledališče onstran dramskega. Dramsko formo odpira poeziji z vso njeno fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta. Prednost daje sugeriranju, imaginarnemu ali metaforičnemu oziroma plurivalentnemu jeziku. Dramatika se pri Zajcu (podobno kot pri njegovih naslednikih, npr. Jesihu) giblje znotraj prostorov neke drugačne teatralnosti, forme, ki je dovzetna za »sekundarizacije«, za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu. Dramsko prešije z radikalno ostro metaforiko in metonimiko svoje poezije in tako fabulo in siže spravlja v posebne vrste dialog.

Zajc v pesniških igrah ni daleč od svojega kolega že iz časov prvih pesniških in dramskih poskusov in seveda dobrega prijatelja Vena Tauferja, ki smisel pesnjenja najde predvsem v jeziku in ga podrobneje utemelji v spremni besedi v delu *Pesmarica rabljenih besed* (1975) z naslovom *O rabi rabljenih besed.*; ko pravi takole:

Zdi se mi, da predstavlja moje pesnjenje /.../ en sam trdovraten boj z jezikom. Kroženje, vrtenje okoli njega in poizkusi /.../ da bi ga ujel, mu iztrgal ali izvabil skrivnost, si prilastil njegovo resničnost kot živo jetnico, ki bi izdala vse prikrito, pot v odrešitev, v resničnost. (Taufer 1975: 50.)

Jezik je pri obeh slovenskih pesniških modernistih samostojna resničnost, ki se poraja skozi kreacijo in recepcijo, ko je pesem v nastajanju, in ko nastajajo njeni novi pomeni v procesu branja. To stanje zelo slikovito opiše njun najtesnejši pesniški kolega, Gregor Strniša, ko zapiše:

Tudi pesnitev, ponavljam, pesnitev v najširšem strokovnem pomenu besede, pripoved, lirski pesem ali drama, tudi pesnitev nastaja pisatelju na svoj lastni način, po zakonitostih lastnega nastajanja, tako kot drevo raste iz zemlje, iz semena, ki pa že v generični zasnovi vsebuje idejo – vsebino in obliko, z izrazi teorije književnosti – poznejšega drevesa. /.../ Naj podkrepim to svojo misel o nastajanju besedne umetnine iz same sebe, po svojih

lastnih zakonitostih. Avtor ni niti posnemovalec – temu pravijo danes mimetika – niti ni najbolj svoboden ustvarjalec, ki čisto po svoji lastni volji premetava besede, kakor se mu zljubi. Avtor je poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati, prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj, in potem tisto stvar čim bolj pravilno in dosledno zapisati tako, kot sama zahteva. (Strniša 1993: 120.)

Dane Zajc se (podobno kot njegovi kolegi Strniša, Taufer in Smole) uvršča med umetniške ustvarjalce, ki zavestno brišejo meje med dramo, pesmijo ali pripovedjo, saj se jim zdijo nesmiselne, so nasprotje od vezljivosti medijev in njihovega tkanja. Prepričan je, da meje med temi zvrstmi in vrstami postajajo nerazpoznavne, da je treba izkoristiti možnosti, ki jih dajejo prestopi meja med lirskim, epskim in dramskim. Zajčeve pesniške igre se na eni strani nagibajo k temu, da bi se približale pesmi, hkrati pa so – kljub včasih na videz klasični formi in namenom – eksperimentalne in odprte. Lahko jih razumemo kot eno od manifestacij krize drame, kot raziskovanje neke drugačne teatralnosti.

Kajti tudi beseda, katere lepota je realnejša od realnega, ne pripada nikomur, ali, povedano z Badioujem: »resnica se vedno začne z imenovanjem praznine, z ustvarjanjem pesmi zapuščenega kraja« (Badiou 2004: 82). Ali, še enkrat povedano z Zajcem: »Ker se svet ne dogaja na zunanji, vidni gladini, ampak globoko v nevidni globini. Nekje tam se dogaja, kamor ne sežejo nobene sile, ki bi rade urejale potek sveta. O sebi kot o vrsti vemo ljudje manj kot o severnih jelenih« (Zajc 1990b: 95). Ali v tekstu *Obrazi, glasovi*: »Neznani svet živi vzporedno z mojim, s tem, ki je znan, raziskan in naseljen s puščobo. Dejanja, ki jih nisem storil, so kot da bi bila storjena v nekem vzporednem svetu in tam živijo svojo usodo. V svetu senc in drugačnih razmer. Od tam se včasih sklonijo čez« (Zajc 1990b: 75–76). Ta vzporeden svet mrtvih je seveda nenehno prisoten tudi v Zajčevi poeziji.

Eden osnovnih elementov drugačne teatralnosti pri Zajcu je ponavljanje, ki ga je v dramo vpeljal že Maeterlinckov simbolizem in rezultira v odmiku od reprezentacije in dramskosti. Zajc nas v svojih igrah vztrajno opozarja na dejstvo, da ob dialogu, ki je nenadomestljiv, skoraj vedno obstaja nek drugi dialog, za katerega se na prvi pogled zdi, da je odvečen. Ta dialog je v slovenskem prostoru natančno prikazal Lado Kralj, ko je zapisal, da

v simbolistični drami potekata po Maeterlincku dva dialoga; prvega, običajnega, tvorijo besede, ki spremljajo ali izražajo dogajanje, vendar te besede nikakor ne ustrezajo resničnosti. To je samo »na zunaj potrební dialog« in potreben je zato, da ima drama sploh lahko neko čutno zaznavno podobo. Brez njega bi dialog druge stopnje ne bil možen. Vzporedno s tem neizogibnim dialogom pa mora potekati višji, pomembnejši dialog in tvorijo ga 1) navidez odvečne in 2) neizgovorjene besede. (Kralj 1999: 16.)

Toda prav kvaliteta tega odvečnega dialoga, izhajajočega iz Maeterlinckove simbolistične teorije drame, je tista, ki je bistvena za Zajčovo in drugo sodobno dramo. Ni klasično dramska in teatralna, ampak vzporedno strukturira vzročno-posledično dramsko formo na eni strani, na drugi pa kot gosto in pogosto asociativno, zvočno,

zapomensko vezljivost besed in stavkov. Dialog tako pri Zajcu zapušča površje, sestopi v to, kar tudi pri Strniši, Nathalie Sarraute, Koltèsu, Beckettu, Novarini in Handkeju imenujemo notranji premiki, ki vzpostavljajo drugačne teatralnosti in literarnosti. Te pred ali zadialoge (če jih lahko tako poimenujemo), logodrame (termin Patricea Pavisa), v večji meri kot zunanje dejanje poganjajo igre med besedami, jezik: »Govori jezik, ne človek. Človek govori le v toliko, v kolikor se večje prilagaja jeziku«, bi rekel Heidegger (1957: 161).

Zajčeve pesniške igre dialoško obliko sicer vztrajno predelujejo v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami, toda pri tem v svoji pesniškosti proizvedejo izrazito dramatične učinke. Zajčeve drame se tako približajo igram sodobnih pesnic-dramatičark, npr. srbski dramatičarki in pesnici Mileni Marković, ki svoje pisanje za gledališče prav tako razume kot obliko »popesnjenja« ali lirizacije dramske forme. Sebe pa razume predvsem kot pesnico, zato imajo tudi njene drame »formo pesmi v smislu celovitosti in zaokroženosti. Imajo svoj ritem in metrum« (Georgijev 2002: splet).

Zajc tako v svojih igrah združi realistični in od realnosti pravljичno odmaknjeni svet, notranje in zunanje dogajanje, dramska struktura se odmika od dramskega k lirskemu ter se namenoma odreka kavzalni logiki zgodbe in razvidnemu dramskemu značaju. Zajčeve igre nas velikokrat izpostavljajo dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično gledališče. Toda kljub motnjam v fikcijskem besedilnem kozmosu svojih pesniških iger Dane Zajc vzporedno vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi se hkrati z dekonstrukcijo dramskega dogajal tudi proces vbrizganja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger:

Neznani svet živi vzporedno z mojim, s tem, ki je znan, raziskan in naseljen s puščobo. Dejanja, ki jih nisem storil, so, kot da bi bila storjena v nekem vzporednem svetu in tam živijo svojo usodo. V svetu senc in drugačnih razmer. Od tam se včasih sklonijo čez. Lastniki obrazov zaidejo v moje sanje. /.../ Reči se dogajajo zdaj, vse tukaj in zdaj, tudi take, ki se niso nikoli zgodile, saj hodimo zmeraj po dveh poteh, po eni, na kateri smo, in po drugi, na kateri nas ni. /.../ Nobena igra se ne konča, ko se spusti zavesa. (Zajc 1990b: 76–77.)

Viri

Zajc, Dane, 1963: *Otroka reke*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Zajc, Dane, 1971: *Potohodec*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Zajc, Dane, 1978: *Voranc*. Maribor: Obzorja.

Zajc, Dane, 1989: *Igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Zajc, Dane, 1990a: *Eseji, spomini, polemike (Dane Zajc v petih knjigah)*. Ljubljana: Emonica.

Zajc, Dane, 1990b: *Intervjuji (Dane Zajc v petih knjigah)*. Ljubljana: Emonica.

Zajc, Dane, 1994: Dvojnosti. Dane Zajc: *Grmače. Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Sezona. 74, [št.] 3 (november 1994). 4.

Zajc, Dane, 1995: *Grmače*. Ljubljana: Mihelač (Talia).

Zajc, Dane, 1999: Hudič kar je, angela pa je treba priklicati – intervju. *Literatura* 95–96/ maj–junij, 80–93.

Zajc, Dane, 2007: *Jagababa*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Zajc, Dane, 2008a: *Za vse boš plačal*. Ljubljana: Nova revija (Paradigme).

Zajc, Dane, 2008b: *V Belo (Zbrane pesmi)*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Literatura

Badiou, Alain, 2004: *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Borovnik, Silvija, 2003: Dramsko delo Daneta Zajca. *Jezik in slovstvo* 48/6. 49–59. <<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ZJKSDA0W>>. (Dostop 12. 3. 2020.)

Georgijev, Slobodan 2002: Godine idiotizma (intervju sa Milenom Marković). *Vreme* 621. 28. november 2002. <<http://www.vreme.com/cms/view.php>>. (Dostop 23. 9. 2016.)

Heidegger, Martin, 1957: *Das Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske.

Hočevar, Meta, 2020: *Prostori mojega časa*. Ljubljana: Knjižnica MGL.

Hriberšek, Matej, 1999: Evripidova in Zajčeva Medeja, intervju z Danetom Zajcem. *Keria: studia Latina et Graeca*. 1/1–2. 137–145.

Kermauner, Taras, 2006: *Začetki (in konci) slovenske dramatike. 3, Raj, pastorala, mir, vojna*. Avber [etc.]: samozal. GorKerKavč. <<https://slov.si/doc/rrsd113.pdf>>. (Dostop 12. 09. 2020.)

Kralj, Lado, 1999: Maeterlinckov model moderne drame. *Primerjalna književnost* 22/2. 13–33.

Strniša, Gregor, 1993: *Interpretacije*. Ljubljana: Založba Nova revija.

Taufer, Veno, 1975: *Pesmarica rabljenih besed*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Zajc, Neža, 2019: Dane Zajc. Mateja Ratej (ur.): *Osebnosti slovenskega gledališča: izzivalci meja*. Ljubljana: Založba ZRC. (Življenja in dela; 21. Biografske študije). 197–229.