

Kronika

SMER: PREOBRAT

(ob Šeligovi igri *Čarovnica iz Zgornje Davče*)

1.

Gledališče

Čarovnica iz Davče je točka preobrata. Usmeritev slovenske dramatike, ki je trajala od Božičevega opusa in Jovanovičevih *Znamk*, torej ravno deset let, se je, tako upam, končala. *Čarovnica* je na meji: zaključuje grotesko, spet se odpira resn(oblj)ni drami; je še, v marsičem, groteska, a se ne izlije v komedičnost, v burko, z izjemnim in osredotočenim naporom se zabavnosti in parodizaciji sveta odpove in poišče tisto linijo v povojni slovenski dramatiki, ki teče od Smoletovih dram *Antigona* in *Krst pri Savici*, Strniševih *Samoroga* in *Ljudožercev* do Jovanovičevega *Tumorja* in Rudolfovih *Xerxa* in *Praznovanja pomladi*. *Čarovnica* še ni tragedija, zidana pa je že kot moraliteta, kot mirakel in kot misterij. Čeprav po izvedbi komorna, kot Strniševe *Žabe*, ni od teh nič manj daljnosežna. Je dramatikov prvi korak, ki mu je že sledil tudi drugi, še odločilnejši: *Lepa Vida*, špektakel in misterij velikih razsežnosti.

Zakaj govorim o pretežni, o značilni usmeritvi zadnjega desetletja, ki da je groteska, zraven pa navajam kot primer resne drame vrsto iger, ki so bile napisane ravno v zadnjem času in so tudi najboljše? — Eno je duh časa, trenutka, situacije, prevladujoče razpoloženje, barva, in ta je bila v polpreteklosti groteskna, drugo so veliki teksti, ki jih sicer cenimo, a prebivajo nekako poleg, v veličini, nemalokrat vase zaprti in nevljavajoči na široke ljudske sprejemne plasti. In še drugače: duh parodizacije, farsizacije, ironizacije se je zalezal tudi v navedene vélike

tekste, v *Xerxa*, v *Ljudožerce*, v *Tumor* in jim dal moderno obeležje. Za najbolj značilne igre časa pa štejem tiste, v katerih je duh parodizacije prevladal: od *Znamk*, Javorškove *Dezele gasilcev*, Božičevega *Kako lep dan*, Matjaža Kocbeka *Dan zaklan*, Rudolfove *Veronike*, najbrž najkompletnejše in najradikalnejše v tej smeri, Lužanove *Zeleni volk*, Jesihove *Sladki sadeži pravice*, pa do zadnjih, v katerih je očitna kriza in izpraznitev svetu zgolj posmehujočega se naboja: do Lužanovih *Lepih časov — Zlatih krasov*, Rudolfovih *Pridnega čaka strgan rokav* in *Slovenska kuharica*, Jesihove *Bruce* in do presenetljivo radikalnega dna, ki ga je gibanje doseglo s Partljičem: od *Ščuk* do burkaške parodije na *Hlapce: Oskubite jastreba*, do igre, ki povzema vse komedije in razkrajajoče prvine časa, a jih poveže z ljudsko predmetno kratkočasnostjo, z ravniyo kabareta, z govokarijansko narodno igro, z antiintelektualsko ideologijo, z aktualističnim skečem, z gorjansko uspešnico, in tako v en sam jerbas stlačene lastnosti, premišljene in z občutkom pomešane, prebavi v dozda na Slovenskem najbolj radikalen, očitien, cenen, a po svoje — zaradi odkrite manipulativnosti — simpatičien univerzalen nihilizem najbanalnejše izdelave; *Jastreba* je kot zadnja postaja v tem narobe križevem potu olajševanja, uneresničevanja, samorazdejanja, in obenem najširšemu okusu prilagojevanja, torej vendar obstojnosti, a že časnikarske in tofovské, izpraznevanje slovenske komedijsko ludistične dramatike; zdi se, da onkraj *Jastreba* (ki je v bistvu le skrajna materializacija in neduhovna senzualizacija *Znamk*, torej je od prve do zadnje igre tega obdobja tekel razvoj le od visoko kultivirane aluzivnosti in filozofske ustrojenosti do mesarske jasnine

in vsesplošne sprejemljivosti: do nacionalno podeželske naturalizacije) ni več mogoča produktivna dramatika ludiističnega tipa.

2.

Razmerja med nastopajočimi: trije (Oče, Mama, Niko) zoper enega, zoper Darinko, ob ritualni četverici Kresnic in nepomembni asistenci Sprevodnice vozila, ki je le odrska delavka. Trije so današnja prevladujoča, množična, tipična slovenska kvazidružba, imenovana tudi srednji sloj, malomeščanstvo; sociološko gledano so ne le mogoča osnova za fašizem, ampak so tudi že prvo, simbolično, metaforično udejanjenje fašističnega nasilja, onemogočitev vseh, ki se od njihove povprečne mentalitete in prakse razlikujejo.

Igra ima, v tem pogledu, začetno stopnjo, še nerazvito, imanentno, implicitno (zakrito resnico) in tri stopnjevanja. V začetnih prizorih družina, simbol — osnovna celica — malomeščanske institucije, država v malem, model države produktivno potrošniškega tipa, familija, ki je diktatorsko totalitarna (še zdavnaj ne več stari patriarhalizem, avtokratizem ene stranke ali cerkve, očeta ali vzgojnika, ampak terorizem večine nad manjšino ali posebnem, drugačnejem, oblast povprečja, nasilje etabliranih, absolutni zakon proizvodnje in dela — zoper nedelo, ki je amoravno, zoperčloveško in kaznivo — ideologija ročne otipljivosti, ki prizna le, kar gre skozi želodec, kar služi stanovanju in obleki, pomnoževanju posedovanih predmetov, in ki samozavestno zanika vse, kar ni od tega materialno očitnega, izračunljivega, racionalnega, banalnega kvazisveta), šele sprejema drugačneža, Darinko, kmečko dekle iz Zgornje Davče (krajevna zveza s čarovništvom Šeligove — in Tavčarjeve — *Agate Schwarzkobler*), jo tipa, pregleduje, opazuje,

sekira, a še vse v okviru dopuščene spodobnosti; če bi igra ostala v okviru teh prizorov, bi se razvijala k drami intrig (na način Kozakovega *Kongresa* ali *Direktorja* ali celo k meščanski moraliki tipa *Hiša ob robu mesta* Mirka Zupančiča), k sociološko psihološko moralni analizi današnje družbe. Za Šeliga pa je model le štartna osnova, ki jo bo kaj kmalu zapustil.

Naslednje tri stopnje pripeljejo do konflikta in ga zaostrijo. Do konflikta? Smo se torej vrnili h klasični drami? Po svoje. Najprej vzemimo v obzir, da je konflikt značilen tako za *Znamke* kot za *Tumor*, tako za *Praznovanje* kot za Jovanovičeve *Norce*, da o *Krstu* ali *Antigoni* ne govorimo. Vendar kakšen? Tumor razpada v tri dele: konflikt velja med onkrajnim svetom, zaprtim za gledališkimi zidovi, na eni strani in totranskim bivanjem institucij, policije, novinarstva; torej med pravim in nepravim svetom; nepravi skuša prodreti v pravega in ga uničiti. Znotraj pravega pa se konflikt ponovi, ker se tepejo za oblast v pravem njegovi voditelji. Šele tretji del, tretja plast, je brez konflikta; to so sami igralci, ki se lepijo in imaginirajo. Značilno pa je, da oni niso dramske figure, so le masa, le komparzarija, ki mnogo simbolizira, a ne deluje; je le ozadje. Od analize *Tumorja* se lahko približamo analizi *Čarovnice*, ker ta Jovanovičevo dramo po svoje nadaljuje.

Konflikt s strani družine je kar se da jasen. Darinki, ki je ne prepričajo z lepimi besedami, nataknejo najprej lepilno masko (simbol za nasilje, ki se skriva za korupcijo z lepoticenjem, z vključitvijo v potrošnjo make-up sistem spreminjanja človeka v kožo, v videz, v krinko, ki jo je mogoče poljubno zamenjati in ki predstavlja le vlogo človeka; maskerski je funkcija estetizma v moderni ustanovi: nasilno totalitarno okolje, ki stiska človeku pljuča, ki duši, je treba prelepiti z lepimi, barvitimi plakati, z dizajnerijo,

da se skrije njegova brutalnost); prvo stopnjevanje.

Ko to ne zaleže, Darinka je imuna za estetski videz, ne nosi kavbojk, ne sledi modi, sledi zaostritev nasilja: vtaknejo jo v prisilni jopič, začepijo ji usta. Prepoved sleherne besede, ki vnaša v mirno, sporazumno, urejeno, skladno družinsko — državno — okolje kakršno koli sled drugačnega, onkrajnega sveta, ker pač te besede subvertirajo malomeščanski paradiž. Prepoved objavljanja, izjavljanja misli, ki so sistemu tuje in sovražne. Onemogočanje gibanja, izražanja, propagiranja tujih idej. Domači zapor.

Ker tudi to ne pomaga, Darinka je skrajnje trmoglava in samosvoja, sledi nadaljnje privijanje vijakov na moderne natezalnici (kar gledamo v igri, je obnova nekdanjega fizično psihičnega mučenja; po tej plati *Čarovnica* nadaljuje Kozakove *Dialoge*, le da je nekdanje eksplicitno politične motive, obdolžitve, to je politizirani sistem zamenjal depolitizirani, naturalizirani, v množico mehkih predmetov zakrinkani, splošni ljudski duh). Družina je spoznala, da je (pasivno) preprečevanje nezadostno. Tujca (ki je že sam na sebi aktivirano in individualizirano bitje *Tumorjeve* tujsko igralske vesolske anonimne grupe) je treba dejavno preoblikovati po lastni podobi: narediti ga za dobrega družinca (=državljana). Darinko začno sadistično pitati; ji odpirati usta in jo polniti s hrano, nenkrat poudarjenim simbolom našega malomeščanskega sistema. Snovna hrana, kakršno pripravlja družina, simbolizira, da je človek le telo (karnizem) in da potrebuje za obstoj le snov: le podrejena sredstva, s katerimi se napolnjuje; da razmerje med človekom in svetom ni prejemanje in dajanje, dar in vrnjeni dar (povračilo), enakopravna menjava, ampak zgolj jemanje, basanje vase, samorazširjanje, samopotrjevanje (subjektivizem).

A ker se celo to fizično — čeprav še zmerom v krogu dóma prakticirano, intimno (groteskizacija in razkrinkanje intimne) — nasilje ne posreči, pošljejo Darinko v norišnico. Umobolnica je najvišja intimna, navidez nezaporniška, nenasilna, human(ističn)a oblika — prostor — sladkega nasilja. Zdravniška, to je znanstvena, najgloblje utemeljena, navidez prav nič policijska in samovoljna, pač pa zakonita, na zakonih človekove narave in današnje zdravne srednjeslojske družbe počivajoča izločitev drugačneža v nenavzočnost, v temo, še huje kot nazaj v anonimnost zbora (igralskega, *Tumorjevega*, znotraj rékel ujetega, jezikovnega, *Skakovega*): v trpljenje skrite mučilne ječe.

3.

Konflikt torej je. Ne more ne biti, če se Darinka ni pripravljena prilagoditi in se spremeniti. *Sadeži* konflikta ne poznajo in ne premorejo, kot tudi *Veronika* in Lužanova *Sreča neposrednih proizvajalcev* ne, ker se v njih igravci brez najmanjše težave transformirajo v kar koli, celo v žakelj moke; ker so zgolj vloge, maske, te zamenjavati pa je kar najlažje. Za maskami je zgolj jezik, ta pa je sistem in konvencija, torej rojen za kombinacije, ne pa za konflikt. Darinka zaznamuje konec literarne ideologije lingvizma: v nji je nekaj, kar ni izrazljivo z jezikomgovorom (upira se, tudi ko ima usta začepljena) in kar ni zgolj vloga. V nji se kaže, celo očitno, prisotnost nekega drugega sveta, ki ga je Šeligo napovedal, v meditaciji, že v tretjem dejanju *Skaka*, a ga je v *Čarovnici* pripeljal dobesedno, čutnonazorno, dejansko na oder (nastop Kresnic; enako tudi v *Vidi*: nastop — poganskih slovanskih — bogov; slovanski wagnerizem, danes v svetu, s strani ultra levice, tako željno obnovljen). Ta onstranski svet — svet mita, svet začetka, paleolitika, svet

bogov — skoz Darinkina usta celo govori; religiozne vizije jezikovno formulira. Dramaturška struktura igre mora biti torej povsem drugačna kot v *Sadežih*. V teh je srednjelojski sistem vse pokrtil, vse kodiral, smrt — edino, ki je ni mogoče kodirati — izpustil, izločil ali pa jo spremenil in reduciriral v zgolj princip istoplastne premene: v metempsihozo modernega tipa, v preoblačenje vlog in oblačil. Med dvema vlogama ni nobene smrti, le pretik vodov: vloge v kodiranem sistemu so pretkljive (mutativnost). V *Čarovnici* pa se, v temelju, v ozadju, oglašča, napoveduje spet ona stvar, primarna smrt (ali: določitev človeka kot bitja, ki je smrtno; kot bitja, iz katerega smrti šele lahko vzklijeta življenje in svet). Prvi, najočitnejši znak smrti je zmožnost za trpljenje (ki ga v *Sadežih* ne more biti, zato povsod ena sama *Sreča*). Navzočnost trpljenja pa pomeni navzočnost konflikta.

Konflikt seveda ni tak, kakor ga poznamo iz Zupanovega *Rojstva v nevihti* ali iz Levstikovega *Tugomerja*. Darinka nosi v sebi svojo — drugačno — vizijo sveta; rada bi se z njo do kraja prekvasila in pri tem najdèva v sebi izjemno zmožnost osredotočanja: izjemno m o č. Prav za prav se vrača k modelu Smoletove *Antigone*, le da je okolje, v katerem živi in ki jo preganja, nekoliko drugačno; v poldrugem desetletju se je iz kraljevskega sploščilo v malomeščansko, iz državnega v družinsko (država se je tako »ukinila«, da se je razmnožila v stotisoče družin in v tisoče stanovanjskih, krajevnih, lokalnih ustanov; država se je s tem intimizirala, naturalizirala, interiorizirala v najmanjše pore, v kapilare socialnega sistema). Darinka se bori s sabo, da bi se uresničila. Svet, za katerega si prizadeva, pa ni direktna zamenjava proizvodno potrošniškega sistema; zato ji ni do tega, da bi se zoper ta sistem borila (kot se je Krim iz *Rojstva*); da bi bila ekskluzivna, aktivistična, militantna.

Aktiven konflikt nastaja s strani družine, ki ne prenese različnosti (družina-država tega tipa počiva na identiteti vlog); tujec se zgolj upira, a ne vrača udarcev. Darinka sploh nima družbene vizije. V njenem horizontu ni drugih ljudi (soljudi, soborcev), s katerimi bi tvorila — novo — občestvo, ljubezensko skupnost, ki bi zamenjala proizvodno potrošno enoto moderne družine. Bitja iz njenega — onkrajnega — sveta so Kresnice, bogovi, ne ljudje. V modernem sistemu je popolnoma s a m a.

A tudi ne išče sebi podobnih, kot sta jih Krim ali njegova žena Nina; zaradi objektivne osamljenosti in subjektivne odsotnosti želje po socialnosti ne more vzpostaviti ljubezenske, borčevske, žrtveniške, mučeniške družine, kakor sta jo Krim in Nina, in ne more roditi novega človeka, novega sveta, kakor sta ga partizana. Šeligovo igro pretrese nevihta, a ta nevihta ne spremeni sveta, kot ga je ona simbolična v *Rojstvu v nevihti*; ne dogodi se očitna, zavedna, dejavna ritualna sveta žrtev device, da bi nastal nov svet, žrtev prejšnjega kralja-mladeniča, da bi se zima končala in da bi napočila pomlad; Darinka postane žrtev, a skrajnje rafinirani, perverzno onemogočajoči, plastični, dušeči, zastrupljajoči, tiholazni sistem ji prepreči, odzunaj in odznotraj, da bi sledila Antigoni, nihče je ne ubije, njeno upiranje sploh ne pride v javnost, javnosti, kot vse kaže, moderni sistem sploh nima (več), v *Čarovnici* ne nastopa in ni niti enkrat omenjena, kvazisvet, v katerem proizvajamo in trošimo, je le do zadnjih meja razširjena intimna družina, vse komunikacije so le privatne, intracelularne, člane družine in drugih molekularnih ustanov (kvaziskupnosti povezujejo le privatni interesi, zato ostajajo vsi problemi znotraj družine-celice; nikjer drugosti — javnosti — na katero bi se drugačni lahko obrnil. Drug(ačn)ost je le v Darinki (v členu), ki

komunicira s svojo mistično vizijo na povsem notranji način, omejen v krog njene duše, imaginacije, fantazije, čeprav je v tem krogu nenavadno silovit in poln.

4.

Nekoč je grozilo, da bo Antigonina nepokorščina zasnovala upor v državi, podrla veljavnost zakonov; zato jo je bilo nujno ubiti. Zgled pravičnosti, nepodkupljivosti, univerzalnosti, moči zakonov, katerim tudi kraljeva hči ali nečakinja ne more uteči; privatnost še ni učinkovita. Naj je Antigona nora, kot trdijo uradne osebe, njena norost je kazniva, ker je *o d g o v o r n a*. Za tedanji sistem je norost izgovor, za katerim se skriva jasen načrt; tedanji sistem še veruje v moč človekove akcije, a že sleherna nepokorščina, nestrinjanje, je učinkovita akcija. Človek je še subjekt, ki *h o č e*; pod njegovo subjektiviteto je še energija, sila, tok, žarčenje, ki se še ni razpljuskalo v forme, v vloge, v mir, v lupine, v gladino, v statiko ali v navidezno — zato parodično — dinamiko statike, v istoredno transformacijo jesihovskih vlog. Se pravi, Antigone ne smemo dojemati le kot subjekt; zmerom moramo pod subjektom videti energijo.

Pol desetletja po *Antigoni* je kazal *Samorog* že precej drugačen položaj. Možnega socialnega občestva (ki pa ga je uresničilo *Rojstvo*, petnajst let prej) ni več. Antigona je prisegala na zakone, ki sami na sebi sicer niso bili družbene narave, bili so principi sveta in notranjosti hkrati, a so omogočali socialno platformo; Uršula ne zre, racionalno moralno, več zakonov, ampak svet, ki je onkraj; moralna ontologija *Antigone* preide v mistiko *Samoroga*, legendarnega bitja: v legendo (ki je kristjaniziran mit). Uršula se zazira in predaja, kot svetnica (Nina je bila heroj, Antigona oporečnež). Životarjenje tu, v nasilnem institucionalnem sistemu

sodnikov, rabljev, vojakov, je ne zasnima (kot je Nino, ki ga je hotela prenoviti). Sili na ono stran, k samorogu, v pesem, v resnico transcendence, A sistem sam še zmerom ni tako perfekcioniran in zavarovan, tako kodiran, tako sistematiziran, da njena drugačnost ne bi povzročila dokajšnjih težav javni oblasti. Svet *Samoroga* še ni družina; država je, ona velika, s Sodnikom na čelu; Sodnik je šele prva degradacija kralja (iz *Antigone*), je kraljev asistent, a je vendar zastopnik Zakona, torej po svoje na ravni kraljevskosti; tolmači in izvaja Zakon (je prav za prav Svečenik). Težave, ki jih sproži Uršula, so v zvezi z anarhističnimi, pustolovskimi dejanji umetnika Dizma, ki razbija svet vitraje, simbol Samotoga, grb mesta in udarja v utemeljenost mesta-ustanove; nekakšna akcija se vendar koti po svetu. Uršulo razglasé za noro, a na nek način tudi je nora (nenormalna, drugačna). Kot noro drugačno jo zažgó na grmadi: kot čarovnico. Še zmerom očitno nasilje, *u m o r*; nepokorščino in drugačnost je treba plačati s smrtjo. Smrt je edino povračilo (protidar), ki odtehta upor (= razlikovanje od povprečja). Svet je še zmerom v krogu usode in življenja-smrti.

V Mrakovi drami *Rdeča maša*, čeprav je bila napisana že pred *Rojstvom*, vendar sodi v kasnejši čas, sta navzoča oba modela: stari drugačnega (Fedja) je treba ubiti, in novi: nori (pater Ambrozij), obživi. Nori je tako sam, tako nevliven na družbo, tako zazrt zgolj v komunikacijo s svojim mistično religioznim svetom, da javnosti — državi — ni več nevaren; zato ga ne kaznuje s smrtjo, ampak ga pusti prebivati na robu institucije, v nekakšni divji amaterski norišnici. S tem je dana osnova za naprej.

V ludistični groteski obstajata dve različici: ali so liki absolutno normalni, tako normalni in povprečni in isti, da je njihova podoba že nekoliko nora, saj so

kot navite igračke, marionete, mehanika (*Sreča, Časi . . .*), ali pa so vsi po svoje nori (*Kako lep dan, Zeleni volk, . . .*), blebetajo nerazumljivosti, obnašajo se prifrknjeno, govor je afazičen, absurden, komunikacije neadekvatne, surrealistične, pomeni stavkov dadaistični; v *Sadežih* se razkrije, da sta obe različici ena in ista struktura, *Sadeži* so igre poetično absurdnih, a obenem povprečno kabaretnih likov; — pokaže se, da človek, ki je reduciran na člen kodiranega sistema in ki je izgubil lastno energijo, zmožnost za trpljenje, vizijo in smrt, nima več meril — in njegov sistem nima več meril — s katerimi bi ločil noro od zdravega, drugačno in različno od istega, ker je vse isto. Ta istost se vrti v sami sebi okrog same sebe, avtistično, psihotično. Zato lahko rečemo, da so liki ludizma popolnoma nori, ker je moderni svet zblaznel; vendar niso nori na način Uršule ali Antigone, pač pa kot radikalna normalnost v sistemu, v katerem je norma izguba — odstranitev — energije, različnosti, simbolike, v svetu, kjer so ljudje reducirani na člene v računalniškem sistemu. Ker so ti člani nedeterminirani, svojevoljni, vsak zase logično neujemljiv, pretikljiv, je povsem razumljivo, da se obnašajo kot nori: frčijo kjer koli in kamorkoli, govorijo kar koli, saj njihov govor nič ne označuje (kaj šele, da bi pomenil ali celo nosil smisel; ta je mogoč le tedaj, ko se človek udejanja ali osredotoča ali oblikuje glede na neko drugačno vizijo in ko v tem naponu zadene na mejo svojih zmožnosti, na mejo sistema kot splošnega telesa in svojega mesa kot lastnega telesa: ko začuti bolečino, svojo končnost in s tem smrt), gibi vsakega posebej so prazni, zveze med posameznimi člani so popolnoma samovoljne, naključne, vsak je torej zaprt v lastno privatnost, ujemljivi, načrtljivi, racionalni so šele kot množice, računske in pravne, potrošne in proizvodne, državne in institucionalizirane.

Vrsta posameznih norcev da racionalno gibanje (teorija množic, verjetnostni račun). *Sadeži* so racionalno skrajno premišljena, pretehtana, preračunana igra, svet desetih vlog, ki pred nami cirkusantsko defilirajo, je zakonit, vsak lik posebej je pa čista prismodarija).

Banalizacija norcev so bedaki, budale, idioti, šeme, cepci, trape, leteti, bimboti: menažerija Partljičevega burkaštva.

5.

Čarovnica je obrat. Darinka je nora, a tako, da se spet loči od normalnih. Podobno kot Uršula postaja odgovorna, ker odgovarja na klice onkrajnega sveta in ker ta svet odgovarja na njene klice. Ludistične figure niso mogle biti odgovorne, ker znotraj manično, psihotično istega sploh ni mogoč pogovor; kjer ni vprašanja, ni odgovora, za moderni sistem pa ni nič vprašljivo, vse le izračunljivo, vsak problem je le matematičen in v okrožju manipulacije (tehnicizacije). Darinkina odgovornost neutegoma sproži konflikt, ker se med njo in družino začne pogovor, ta pa odpre vrsto vprašanj; najprej osnovnega: kako si nekdo sploh upa biti drugačen, kako more biti drugačen in se pogovarjati s sistemom (z družino) s pozicij drugačnosti. Sistem mora že na to vprašanje — na predvprašanje, na pogoj pogovoru — odgovoriti s totalnim nasiljem in izničenjem: s prekinitvijo, z umorom pogovora. Pogovarjati se, pomeni dopustiti različnost. Ker pa je Darinka močna, začasno vsili družini pogovor, lastna stališča; in ravno s tem kvazisvet sistema razcepi, identiteto počí, porodi konflikt.

Antigona in Uršula nista hoteli biti služabnici, sužnji; uprli sta se zoper hlapčevanje (še bolj duhovno kot telesno; zoper simbol hlapčevanja). Izpolnjevati naloge, s katerimi se ne strizjata, govoriti jezik, ki ga ne marata,

— temu sta se odrekli. A zanju še ni bil problem, kako izstopiti iz člena, ker sistema koda tedaj na Slovenskem še ni bilo; veljal je še avtokratski red. Po obdobju ludizma, ki je literatura koda in ki ga je Šeligo sam, s *Skakom*, soblikoval, pa osnovni problem ni več biti suženj ali hlapec, pač pa člen. Člen nima zavesti o tem, da je suženj; da se z njim manipulira. Ker je — kot posamezen — neujemljiv, naključen (v bistvu: *n e r e s n i č e n*), se sistem sploh ne ukvarja z njim kot posameznim; kot posamezen torej ni predmet manipulacije, še več: svoboden je. Člen je realizacija buržoazne svobode. Ker je svoboden, se dobro počuti; je zadovoljen in srečen. Njegova zavest ne služi tisti samorefleksiji, ki bi razkrinkavala njegov stvarni položaj znotraj sistema, ampak je ideološka: je alibi. Njegova zavest je privatna predstava o svetu; ta pa je s strani sistema ne le dovoljena, ampak zaželeno (s tem se člen ne socializira, ne sreča z drugimi, ampak ostane zaprt v svojo osamljeno identiteto).

Pristajanje na mistiko, ki je Uršulo stalo življenje, ker je bila očitno ta mistika socialna, je postalo zdaj misticism; vera se je zvrnila v praznoverje. Stiki z vesoljstvom, z drugimi, nezemskimi bitji, so ideologija ludizma, saj ostajajo zaprti strogo v odnos člena s podvojitvijo samega sebe v lastni imaginaciji. Imaginarno je barvasto samoodsevanje člena, ki more in sme svobodno pluti, se prekopicovati po lastni domišljiji, po irealnem, tam osvajati, ubijati, ljubiti, pesniti, kraljevati, kar koli, kajti vse to početje so le geste, le želje, le izmišljanja. Jesihov Dajavec si zamisli, da je Franček ali Žakelj ali direktor ali pes, in že vse to je — na način realitete člena: fiktivno (kot literatura, ki je kvazirealnost). O hlapčevanju in zaslužjenosti ni sledu: sistem koda je sistem svobode.

Darinka, od katere družina pričakuje, da bo člen, da bo pristala na ko-

diranost s strani proizvodno potrošnega sistema, izkaže, že takoj na začetku, svojo drugačnost, s tem pove, da noče biti člen, in s to svojo akcijo tudi eo ipso ni člen. Ta hip spremeni razmerja v sistemu: ne gre več za ugodno sozvočje — harmonizacijo — členov — s sistemom, privatnika z institucijo, ampak se pojavi konflikt. Sistem ne prenese nič drugega kot člene; če v kompjuter vtakneš neprogramirano, neparcelizirano, nekvalificirano informacijo, če ga okužiš z vrnitvijo v mit, s »svetim lesom«, s simbolom sonca, z bitnostjo drevesnega debla, se bo v hipu pokvaril; v njegov identitetni princip je vdrla drugost, ki je ne more (po)konzumirati, kodirati. Sistem koda se mora boriti za svoj model družbe: za total(itar)no kompjuterizacijo sveta, in kdor je drugačen, ga mora sistem napasti in uničiti, če se tujka ne da včleniti.

Darinka, ki ji ni niti najmanj do napadanja sistema, ampak želi živeti le v svoji viziji, je tako prisiljena postati oponent, upornik, ker jo sistem napade z ekskluzivno logiko: spremeniti se ali izničiti. Kod se nujno razkrije kot nasilje. Nasilje pa ga pokaže kot tradicionalno oblast: kot avtokracijo monističnega, totalitarnega tipa, ki ne prenese drugosti: kot gospodarja. Konec svobode, svoboda se skaže kot navidezna, kot svoboda členov, ne pa ljudi, ki so drugačni. Darinka torej nujno postane hlapec ali suženj, ker je sistem postal gospodar-oblastnik. Izvrši se obrat: regresija iz člena v hlapca. Igra spet dobi — vsaj v tem oziru — klasično napetost, zaplet, konflikt, agon, protagonista in antagoniste, razplet, sled katastrofe. Komedizacija življenja se preobrne v tragedizacijo.

Darinka ni subjekt, kot je bila Nina; zadošča, da je energična in energetska vizija drugega, pa je konflikt in smer tragedizacije nujna. Darinka ne želi postati subjekt, to je zakonodajavec sveta, potrjevalec sebe kot sebe. (Tak

subjekt ni niti Antigona, še manj Uršula.) Vendar, Antigona in Uršula sta omogočali nov svet, novo življenje, novo družbo, ker sta žrtvovali življenje, ker se jima je posrečilo svoj odpor totalitarizmu sistema sporočiti zunaj sebe: drugim (Pažu, Dizmu, občinstvu, ki s tem postane občestvo). Z Darinko je drugače. Njo onemogočijo, vtaknejo v norišnico. Družbe ni, ne stare ne nove. Oče in Niko odmrta (se nično izničita), Mati odide v barvasti vitez nadaljnega, še bolj prostega členjenja, Darinka pa ...

6.

Kaj je pravzaprav norišnica? Kaj norec, ki ga ne ubijejo? Ga le izolirajo?

Kaj nismo rekli, da je v ludizmu vsak člen po svoje nor? Nor ravno zato, ker ni zvezan z drugim(i), ker jim ni zavezan, ker je svoboden in naključno svojevoljen? Norci, ki preživljajo preostala svoja leta v norišnici, se smejo predajati svojim sanjarijam, ker so na tem mestu okvalificirane kot bolezen, kot neodgovorna izmišljanja, in to tudi dejansko postanejo, ker ne morejo izzvati sistema, da bi nanje odgovarjal. Norec v norišnici postane privatnik in je s tem normalno kodiran; s tem, paradokso, ni več norec, ampak člen. Sistemu nevaren je le norec, ki se mu posreči razviti svojo — od sistema drugačno — vizijo in ki s tem trka na duše ljudi, zaledenele v člene. Kaže, kot da je v členu skrito, začarano še nekaj drugega, kar ni člen; nekaj, kar čuje, kar se je zmožno na govor vizije odzvati. Če hoče sistem zadržati ljudi v neprestopnih kodiranih srajčkah člena, ne sme dopustiti nobenega sirenskega glasu drugosti, ki ne bi bil kodiran. Prav tu je bistveni razlog, zakaj daje v prvem delu igre dramatik Darinki toliko govoriti, da se zdi njeno nenehno samorazlaganje, izvajanje, razpravljanje na prvi pogled vsiljivo, »ideološko«, pretirano! Darinka mora

biti odkrit, ekspliciran govor; ta govor je, kot bomo kasneje videli, klasicističen, a to ta hip ni važno. Darinka ne sme biti nema! Darinka mora sporočiti: komunicirati (občevati). Skoz njen govor mora vdirati realiteta drugega sveta!

Če sklepamo naprej, lahko rečemo: normalna moderna »družba« se sploh ne loči od norišnice, kajti v obeh institucijah hkrati se člen enako predaja svojim privatnim »vizijam«, svoji alkoholiziranosti (Niko) ali racionalizirani (Oče) fikciji. (Glej tudi Strniševu *Driado!*) Družba je bila nekaj drugega od norišnice tako dolgo, dokler je človek zmožal sporočiti svojo vizijo drugim kot o b v e z n o, kot platformo, ki jo je potem skupina branila ali uresničevala; torej kot d r u ž b e n o. Obveznost povezuje, zavezuje: je u s o d n a zveza med vizionarji. Noro ni, za čimer stojijo z lastnimi življenji in smrtmi (oboje je isto!) drugi. Noro je le, kar je privatno. Norec je, kdor pristane na strategijo družbe, da ga ta osami, preseka njegove vezi in napoti v fiktivno komunikacijo z izmišljenim svetom želj in podob.

Čarovnica iz Zgornje Davče ni mogla postati tragedija, ker se Darinki ni posrečilo, da bi za svojo vizijo umrla; celo sama je pristala na odhod v norišnico, sama iz lastne volje je podpisala priglasitev; a še pomembneje kot to, ker ni zmogla prenesti svojega sporočila komu drugemu; ker v svetu te drame nikogar drugega ni več; ker ne nastopijo Fortinbras, Richmond, Paž; ker šibki skopnijo (Oče, Niko), spretni vegetirajo naprej (Mama), močni pa dovolijo, da jim vzamejo moč, da jih skopijo ali zaklenejo v avtizem (Darinka). Igra se bliža tragičnemu, a se ne zlije v pravo strugo. Kot da beremo: ta hip socializacija še ni mogoča. Še ni drugega. So ljudje, ki nosijo vizijo drugega, še prešibki. Je kod še premočen. A poslanica drame je nezgrešljiva: smer, ki jo zastopa, ni vrnitev v samo-

zadovoljni evnuški člen, ki se rešuje z univerzalno parodizacijo in samoparodizacijo; smer je krepitev moči, energije, vizije; smer je odkritje sočloveka.

Kot da bi se nahajali v tistem začetnem trenutku grške dramatike, pri Ajshilu, ko je igralec dobil soigravca! Kaj ni bila pred tem nemožna dramatika, ker je bil človek obsojen na solilokvij, kot je nanj privezana Darinka? Nismo že spet enkrat na začetku, ko se družba poraja? Začne se z osamljenim in ne dovolj močnim vizionarjem — Prometejem — nadaljuje pa se s Prometejevimi bitji, s človeškimi bitji, z Adamom in Evo, z dvogovorom, sporom in ljubeznijo. Tisti hip, ko se Prometeju posreči spregovoriti z Zevsom, z drugim, s sistemom in ko se mu celo posreči, da ga Zevs vrže v trpljenje, odpre, kaznuje, rani, je začetek družbe tu; muka ni fikcija, trpeča žrtev za nekaj ni imaginarna. Samote je konec in ledenega hladu: zagori tisti ogenj, h kateremu teži Darinka, ogenj, ki uničuje in očiščuje, morí in preraja: Sonce. Sistem koda se vzdržuje z umetno energijo, z električno lučjo, ki je prirejena povprečju, varnosti, posrednemu; Sonce žari z energijo, ki človeka naredi človeka: to je, spravi ga čezse v občestvenega — družbenega — ljubimca.

7.

Norost je v tesni zvezi s čarovništvom; že od nekdaj. Groteska je videla smešno, vsakdanjo, površno plat zveze; v Zupanovi komediji *Ce denar pade na skalo* nastopajo norci iz umobolnic in vedeževalka, oboje pa se stika s kriminalom, z vlomilcem. Celota je dobro zadeta, vendar komediograf ni izbil iz nje odločilnih tonov, determinant. Mar nasilje, s katerim predeluje naša družina Darinko, ni kriminal?

Mrakov Gomizelj — *Gorje zmagovavcev* — je vaški norček, bebček, ki pa je videc, neka vrsta današnjega svet-

nika; svetnik in čarovnik, kako ozek zid ju loči! In tudi Gomizlja čaka smrtno nasilje; mar vojna ni najočitnejši kriminal? Tudi Ješua iz Mrakovega *Procesa* je po svoje čarovnik, bitje, obdarjeno z izjemnimi, nadnaravnimi silami. Bog, boste porekli. Da, vendar sodi Darinka v isto sfero. Je hčerka Lepe Vide, ta pa se iz boginje samo po svoji volji učloveči (poganski posnetek Jezusovega učlovečenja, in drama *Lepa Vida*, v kateri je ta prizor odrsko prikazan, je sodobni martirij in misterij, se pravi tekst, v katerem nastopa Jezus oz. bog). Darinka je polbog; bogove, polbogove, svetnike pa v materialističnem času, v proizvodno potrošnem in kodiranem sistemu razumejo nujno kot norce; le kolikor si ta sistem prizadeva, da ohrani neomadeževano lastno ideologijo, to je alibi lastne nenavzoče duhovnosti, kolikor prisega na neke višje vrednote in smisle in pomene in odnose, ki so seveda ideološko lažni, vpelje pojem pravega človeka, norme, idealnega tipa (ki je absolutno povprečje, zračunano s sociološkimi raziskavami, z anketami, z verjetnostnim računom); ta idealni tip kot tisti, h kateremu je treba stremeti in ki je pedagoško moralni zgled institucije, zahteva svoje nasprotje: odstop od norme, nenormalnost, posebnost, čudaštvo, izjemnost (ta sistem ne prenese izjemnosti; kar ceni, je najbolj isto isto, najbolj tipično in jasno isto: najhitrejši jedec na tekmovanju požrešnežev, o tem govori *Čarovnica*, najuspešnejše našminkani, namaskirani, nekdo z najbolj tipičnim stanovanjem, katerega največja dragocenost ni v različnosti od drugih stanovanj, ampak v tem, da najnatančneje izraža istega duha vseh). Pravi tip je prilagojen, uspešen v poklicu, pristaja na vse norme sistema, svet si razlaga po načelih sistema, nasprotni tip — zlo, hudič — je neprilagojen, neuspešen, misli drugače, vidi drugo(st); zato je čarovnik. Pravi operirajo z znanostjo in tehniko (simbol

Cvetala, Fortefila nasproti zemlji, hsqvarne nasproti Kresniku, ultrametamorfoznica kot imena za odrešilno tehniko), čarovniki čarajo, iracionalno, s pomočjo prividov in nevarnih marenj.

In začarajo; v tem je njihova moč, zato jih je treba preganjati. Jezus v Mrakovem *Herodusu Magnusu* »začara«
Herodeževega sina Antipatra, da zapusti očeta in gre za njim. Strniševa Uršula je čarovnica, saj ne pristaja na vrednote sistema, ampak s tujinskimi besedami čara. Čarovništvo je drug izraz za tujstvo; čarovnica = tujka. A kdo je v komputerskem sistemu bolj tujec kot bog ali polbog? Zapisani stavek se da celo generalizirati: vsak, ki mi je tuj, je čarovnik. Ni, za zmagovite Franke, čarovnica celo stara Vrza (*Tugomer*)? — Šele v komedijskem ludizmu se meja med normalnim in preroškim, racionalnim in čarovniškim, domačim in tujčevskim, zdravim in norim povsem zabriše; vsi nastopajoči v teatru kvazisveta (ne morem zapisati: vsi živeči, ker ti liki ne živijo, ampak zgolj govorijo in predstavljajo in — se — kvečjemu preživljajo) se na čarodejen način transformirajo iz ene vloge v drugo (*Sadeži*), vsi so kot golobčki in zajčki in robčki iz komedijantovega-čarovnikovega klobuka. Čarovnik je glumač, cirkusant, ki prodaja vraže, ne da bi vanje veroval. Čarovnik je moderni ideolog, ki nas obdarja z obliži, potrebnimi, da bi prelepili pogled v računalniško sivino. Čarodejstvo je drogiranje: je sejmarski in preračunani videz svetništva (glej Hiengovo *Lažno Ivanol!*).

Šeligo sam je bil v *Skaku* na meji med ludističnim čaranjem in avtentičnim poskusom prestopa v drugi svet. Ko v tretjem dejanju nastopajoča grupica kadí marihuano, ko meditira o zvezdah in se skuša prenesti vanje, je po eni strani le privatna sekta (na nekaj členov razširjena privatnost), ki se skupno opaja, drogira, iracionalizira, a

se bo čez nekaj ur vrnila v normalno vsakdanjost, k delu in opravljanju, po drugi strani pa je že viden resnoben trud, (enako kot v romanu *Rahel stik*), kako se zares transponirati v pristno tujstvo.

8.

Iz povedanega je razvidno, da je svet *Čarovnice* odprt in da zahteva povsem drugo formo, kot jo je imel *Skak*. *Skak* je bil kombinacija groteske z moralitetom. Antične forme (zbor) so bile parodirane, vendar to ni peljalo v jeshovsko radikalizacijo, ampak se je ustavilo ob strniševski moraliteti in se prelilo v poskus resne drame, mirakla. Če bi se namreč drogirajoči se sekti posrečilo preiti iz sebe — členov v drugo(st), bi prenehali biti zgolj ljudje in bi se nekako zlili z vesoljem, s čarnimi tujimi silami; bi ne postali polbogovi, del božjega (kot želi igravska grupa v *Tumorju*)? Ali pa vsaj božji poslanci in namestniki, kot so svetniki?

Razsekanje koda odpre koeksistenco vrste dramskih form, ki pa se vzpostavlja od časa do časa; vmes se forme režejo, tepejo, mučijo. Točka odpiranja nazaj, iz formalizma v živo! Pluralizem form pa ni Šeligova posebnost, ampak značilnost celotnega literarno kulturnega obdobja, kateremu se ta hip na Slovenskem (in v svetu) odpiramo. Zdi se, da je minil čas — vsaj za neko obdobje — ko je bila prevladujoča ali celo povsem vladujoča, ne le usmerjalna, le ena smer, druge pa niso bile zmožne izraziti poetične vizije in resnice, ampak so obnavljale klišeje. S koncem literarnih ideologij reizma-ludizma-karnizma-misticizma, ki se vse končujejo v lingvizmu, a so vse skupaj en sam horizont z več poudarki, je nastopil čas stiske: eksperimentalna iskanja novega ne bojo, kot se zdi, prednjačila pred vračnanji v preteklost, pred obujanji starih oblik, moralitete, miste-

rija (kaže, da se bo posebej ta uveljavil!), obrednih form, pa tudi tragedije, še najrajši vezane z misterijem v neko pogansko religiozno obliko. (Je položaj

soroden tistemu konec dvajsetih let, ko se je znova uveljavil preizkušeni realizem? Morda, le da bo tokrat ob njem še vrsta drugih prizadevanj!)

Taras Kermavner



J. Mrkalj-
Kadmus

Aforizmi

Najhuje je, če padeš s konja pod človeka.

Povprečni ljudje laže prenašajo bedačke kot genije.

Mislím, torej sem znorel.

Kdor se zadnji smeje, naj si umije zobe.

Dolge govorancije imajo ponavadi tisti, ki ne morejo zamolčati svoje praznoglavosti.

Človek je najbolj samosvoj, ko govori v imenu drugih.

Človek najtežje prenaša brezdelje, ker takrat mora misliti.

Nekateri ljudje v svojem življenju igrajo samo epizodne vloge.

Dandanes se pisatelji lahko mirno prepisujejo, saj ljudje vse manj berejo.

Sivi lasje so lahko tudi posledica pogostega pranja možganov.

Za moje prijatelje ni niti tako nujno, da so pametni, za sovražnike je to nujno zlo.

Največ uspeha imajo tisti mladi kadri, ki imajo dokončno izoblikovana stališča za prihodnost.

Pazite se zahrbtnožev, ki so brez hrbtenice.

Da bi dosegel, da se življenjske sanje uresničijo, ostani vedno buden.

Palica ima dva konca, če se ne zlomi na mojem hrbtu.