

## Zapiski o sodobni slovenski dramatiki XVII. —

### Janez Žmavc: Rihard in njegov dvojniki



Tone  
Peršak

Jean Duvignaud piše v svoji *Sociologiji gledališča*, da gledališče določenega časa in okolja v svojih uprizoritvah izraža in sporoča kolektivno skušnjo sveta, prostora in časa, da se torej v teh uprizoritvah izraža kvintesenca temeljne življenjske skušnje skupnosti, znotraj katere in za katero gledališče nastaja. Ravno zato se najbrž tudi lahko zgodi, da določenega gledališča kakšen denimo,

dobro napisan tekst ne vznemiri in ne pritegne, ker pač to gledališče v njem ne zasluti izhodišč za podajanje takšnega sporočila, ki je kot stališče soustvarjalcev uprizoritve, igralcev in gledalcev, vedno tudi do neke mere neodvisno od predloge in pravzaprav vnaprej opredeljeno. Ker pa se takšno sporočilo največkrat navezuje tudi na določen tip dramaturgije (zadnje čase so npr. veliko govorili in pisali o političnem gledališču in v zvezi s tem tudi o dokaj natančno določenem tipu dramaturgije), je povsem mogoče, da gledališčniki prezrejo takšna izhodišča v dramaturško drugače strukturiranem tekstu. Najbrž prav od tod izvirajo nekateri nesporazumi, kakor npr. to, da dobri in celo aktualni dramski teksti sploh ne učakajo uprizoritve ali pa šele čez nekaj ali celo mnogo let oziroma v kakšnem drugem okolju.

Nekaj podobnega se je zgodilo tudi z besedilom enega najvidnejših sodobnih slovenskih dramatikov, s komedijo RIHARD IN NJEGOV DVOJNIK Janeza Žmavca, ki jo je po vključitvi v repertoar mariborske Drame in poznejši izključitvi iz njega uprizorilo zagrebško gledališče Itd. Igra je bila tudi objavljena v reviji *Dialogi* (1985, št. 11—12, str. 37).

V čem in po čem bi si mogli biti kolektivni skušnji Maribora ali celo Slovenije in Zagreba ali kar Hrvaške tako različni, da model sveta, vpisan v komedijo Janeza Žmavca v enem okolju »zazveni«, v drugem pa ne? S tem vprašanjem se ne bomo ukvarjali, čeprav bi bilo to morda celo zanimivejše, temveč bomo skušali preprosto opaziti ta model v besedilu in prepustili sklepe bralcu. Vsaj mimogrede pa najbrž lahko zapišemo, da je k tej »zanimivosti« Žmavčevega besedila za zagrebško gledališče gotovo nekaj prispevala tudi nekakšna daljna podobnost s Krleževim ciklom o Glembajevih; ta je opazna na ravni dikcije posameznih oseb, še bolj pa v njihovem odnosu do preteklosti, preteklih družbenih in družabnih vrednot itn.

Model sveta je v dramskem besedilu vpisan in opisan z več vidikov in v več razsežnostih. Najbolj opazen pa je seveda tisti zapis tega modela, ki je vpisan v segmente besedila, na videz najbolj stvarne, kot so npr. zasedba, zgodba in didaskalije.

V Žmavčevem besedilu nastopajo: babica Fanči, njen sin Ivan Gerhard, njena hči Marta. Martin in mož Rihard, nadalje Martini in Rihardovi hčerki Ana Marija in Maja, Matjaž, zaročenec Ane Marije, Rihard II., Kozelova in Rihardova ljubica Nataša. Iz zasedbe potemtakem razberemo predvsem to, da nastopajo v igri predstavniki treh generacij in da bo za dramsko dejanje najbrž bistvenega pomena, da te predstavnike različnih generacij povezujejo tesne sorodstvene in erotične vezi: babica — hči (in mož in ljubimec) in sin — dve vnukinji (in zaročenec ene od vnukinj). Takšna razpostavitve je za Žmavčevo dramatiko pravzaprav značilna in nas, še preden sploh začnemo brati besedilo, že opozarja, da bo komedija najbrž potekala predsem kot komedija družinsko-erotičnih zapletov in moramo temo prejkone pričakovati v območju zakonsko-ljubezenskih in generacijskih konfliktov in nesporazumov. Če bi torej samó na podlagi zasedbe sklepali o tem kakšen model sveta ponuja v svoji komediji Janez Žmavc, bi lahko sodili, da je avtor celoto sveta zreduciral zgolj na dvoje razsežnosti; na dvoje človeških skupnosti, na družino kot rodovno-gospodarsko skupnost in na ljubezenski par oziroma trikotnik.

Takšno domnevo na prvi pogled potrjuje tudi zgodba; z udeležbo Kozelove, ki posoja Rihardu velike vsote denarja in na ta račun tudi nekoliko izkornišča družino, pa vendarle že v začetku razširi vidik, nakazan z zasedbo. Devetdesetletna babica Fanči Žagar, po poreklu baronica von Ferderhausen, si prizadeva, čeprav ne povsem uspešno, vendar še vedno s precejšnjo energijo in voljo, da ohrani v hiši vsaj kolikor toliko normalno in strpno družinsko življenje. Ob hčeri Marti, ki si še na vso moč želi ljubezni tudi v zrelih letih in brezprizivno zahteva možnost in pravico, da uveljavlja svojo zrelo ženskost, ob sinu Ivanu, ki je ves čudno izgubljen v spominskih prividih (najraje nastopa v uniformah bivših armad bivših držav), ob zetu Rihardu, ki skuša najti svoj resnični jaz, zanemarja službo in ženo, se išče v stiku z naravo, si izposoja denar od Kozelove, predvsem pa zelo dolgo ne ve, kaj naj počne sam s seboj, ob obeh vnukinjah, ki se z značilno mladostno vpemo skušata osamosvojiti in se ob sporu med materjo in očetom opredelita zoper mater; ko pa oče pripelje v hišo ljubico, pa tudi zoper njo. Ob vsem tem seveda gospe Fanči nikakor ni lahko. Trudi se na vse kriplje, uspehi pa so majhni. Gospa Kozel se rada povabi na kavo, jim očita potratnost in se prereka z gospo Fanči o starih časih in o tem, katera ima pomembnejše in plemenitejše prednike; zahteva, naj ji vrnejo denar, ki ga je posodila Rihardu, če ne, bo tožila. Marta zahteva ločitev od Riharda, ker želi poslej živeti z gledališkim direktorjem Rihardom II. (ljubezenski trikotnik). Svojo odločitev Marta razodene na družinskem sestanku, ki ga skliče v začetku igre, prav tedaj, ko se obe hčerki tudi zavoljo tega že odpravljata od doma. Z vso kramo in spomini vred odhajata k zaročencu Ane Marije, Matjažu, študentu prava, ki se v teh zapletenih razmerah in odnosih ne znajde ravno najbolje; rad pa komentira dogodke z nerazumljivimi, na videz učenimi definicijami. Izkaže pa se, da zgovorni, vendar v vseh drugih pogledih manj spretni Rihard II. ne izpolni popolnoma Martinih upov in pričakovanj. Rihard, v začetku še ves zbežan, brezobzirno zavržen in odrinjen, se po krizi v drugem dejanju znova postavi na noge, napreduje v službi in si najde

privlačno, mlado ljubico Natašo. Z njo tako rekoč vdre v hišo, ves poln nekakšnega novega, delno erotičnega, pa tudi pijanskega zamosa. Fanči ju rade volje sprejme; nemara tudi zato, ker je Rihardova navzočnost precejšnjega pomena za družinski proračun. Kljub Martinemu nasprotovanju in nepriljudni ljubosumnosti se tako Rihard vrne v družino z Natašo, ki poživi in tudi uredi vso hišo. Na ta način Rihard na prizorišču svoje zakonske drame kot dotlej »slabši kot« ljubezenskega trikotnika (Rihard-Marta-Rihard II.) vzpostavi nov trikotnik (Nataša-Rihard-Marta), v katerem je zlasti glede na Natašino mladost »slabši kot« nedvomno Marta in si nemudoma pridobi pomembno prednost. In res: v luči razmerja z Natašo je Rihard tudi za Marto videti povsem drugačen človek kot v začetku. Vedno bolj jo vleče nazaj k njemu, čeprav mu sprva predvsem še očita, da včasih in z njo ni bil tak, kakor je zdaj z Natašo. Obenem pa se tudi Rihard II., ki si je — nerodnež, čeprav na videz ves živahen in športen — že pred tem zlomil nogo, v spopadu z Rihardom, ki ga, nahujskan od Nataše, napade celo z vilami, ne izkaže ravno pretirano moško. Radoživa in pomenljivo prenikava Nataša najde v dimniku tudi od Kozelove izposojeni denar, potemtakem ga Rihard ni zapil ali kako drugače zapravlil; tako postanejo nenadoma brezpredmetne grožnje gospe Kozelove, da jih bo tožila. Stvari se vse bolj vračajo vsaka na svoje mesto. Marta in Rihard se pobotata, Maja se navezuje na Riharda II., ker si obeta, da ji bo pomagal prodreti v gledališče; le gospa Kozelova je nesrečna, ker je dolžniško-upniško razmerje, ki ji je toliko tega omogočilo, prekinjeno. Nataša je seveda v hiši vedno manj potrebna. Nazadnje si Fanči iz čiste uslužnosti in zato, da bo vse, kakor je bilo, od gospe Kozelove znova izposodi denar. Rihard in Marta že delata pokoro drug ob drugem, Ana Marija ima Matjaža, Ivan spomine, Maja se polasti Riharda II., samo Nataša je zdaj že docela odveč, vsem nepotrebna in tuja; ko je končno v hiši spet vse po starem, tako rekoč neopazno izgine.

Tudi zgodba tako vsaj na videz ponuja podobo sveta, ponazorjeno predvsem skozi družinske in erotične odnose, tako da ostajajo širše, denimo družbene razsežnosti dogajanja v ozadju. Razpad zveze in zaveze med starši (Rihard in Marta) in otroki (Maja in Ana Marija) in ponovna vzpostavitev prešnjih razmerij — to je na videz vse dogajanje Žmavčeve komedije. Vse drugo je videti zgolj kot ozadje: nenehne reminiscence na minule čase (Ivan, Kozelova, Fanči), materializem in funkcionalizem, ki očitno vladata v družbi, in spopad med meščansko težnjo po gotovosti in miru in mladostno neugnanimi težnjami Nataše, predstavnice nepomeščanjene mlade generacije. Vloga Nataše pa je vendarle že z zgodbo dovolj izpostavljena. Odnos med njo in Rihardom je, po njunih dialogih sodeč, zelo intenziven, vendar pravzaprav ne erotičen in ne seksualen. Nataša funkcionira kot »drugačen človek«, ki že s svojo prisotnostjo izrazito vpliva na vsa razmerja v družini. To takoj opazi Fanči, saj hoče zavestno in hote vplivati enako, vendar deluje v bistvu s stališča oblasti (je glava družine) in prav zato Natašo takoj sprejme v hišo in jo pravzaprav izkoristi. Nataša z vlogo katalizatorja in karizmatične osebnosti obenem spominja na Šeligove ženske like (Darinka v ČAROVNICI IZ ZGORNJE DAVČE), čeprav je seveda postavljena v nekoliko drugačen kontekst. Že v zgodbi pa so opazni tudi drugi poudarki, ki opozarjajo v

Žmavčevi komediji na dodatne razsežnosti »stvarnosti«. To velja v prvi vrsti za navzočnost zgodovine v dialogih med Fanči, Kozelovo in Ivanom, ki opozarja na zgodovinsko-družbeni kontekst (meščanstvo, tujost v danih družbenih okoliščinah, prizadevanje po statusu, ki ni v skladu z veljavnimi družbeno-političnimi načeli itn.). Zelo je izpostavljen tudi pomen denarja in uspeha, povezanega z materialnim položajem (Rihardova uspešnost bančnega uslužbenca, problematičnost področja, s katerim se ukvarja direktor Rihard II. — gledališče, perspektivnost mladega pravnika Matjaža itd.).

Če pa si ogledamo tudi avtorjeve didaskalije, se doslej ugotovljeni vidiki še razširijo, tako v ontološkem kot v sociološkem pomenu.

Avtor opisuje prizorišče v uvodni didaskaliji kot »prazen oder«, sredi katerega je »nametan kup oblek, perila, čevljev, škatel, slik, pisana krama, vmes pa še kakšen prisrčen spomin na otroštvo«. Ljudje nato ta »prazni oder« obljudijo; potemtakem jih označujejo praznina odra, ki predstavlja njihov dom, na kup nametana obleka (obleka naredi človeka), ki, po didaskalijah sedeč, pomeni poglavitni del kupa sredi odra, in predmeti, ki izzivajo v ljudeh spomine oziroma nostalgijo (zlasti Maja in Ana Marija se kasneje veliko ukvarjata z rečmi, ki ju spominjajo na srečna leta otroštva). Predvsem gre za spomine na čase, ko je bil prazen oder še hiša in dom in ne zgolj »prazen oder«. Ta praznina s tem kupom starih oblek in druge krame opozarja na posebno stanje ljudi, ki nastopajo v Žmavčevi igri, na stanje, ki smo ga svoje čase imenovali odtujenost, kajti odtujenost je tudi občutek odsotnosti nečesa, npr. doma, ali občutek razločenosti od nečesa in hkrati vključuje odtujenost tudi nadvse boleč občutek, da nečesa, kar je nekoč bilo, ni več, ali da je to postalo nedosegljivo. Zavest ali spomin o izgubljenem še obstaja, vendar objekta te zavesti ni več. In o tem, da je nekaj bilo, in da tega zdaj ni več, je v Žmavčevi komediji izrečenih zelo veliko stavkov. Tudi v tretjem dejanju, kjer predpisano pohištvo odločno nakazuje, da dejanje poteka v interierju, avtor poudarja: »nobenih sten, oken ali vrat«. Doma potemtakem ni več. Ljudje, ki tod živijo, pravzaprav životarijo, so popolnoma izpostavljeni brezdomci, ki se mukoma trapijo s spomini na dom in stare čase, čase nekakšnega drugačnega, pravega in varnega življenja.

Po drugi strani pa se v didaskalijah vrstijo neke vrste (tudi ironični) komentarji. Tako npr.: »(mu hvaležno stisne roko, zrasede)«. Ali pa: »(se zaposli z dragoceno cigaretnico, tiho potrkava s cigareto, ne bo kadil vpricho dam, z izbranimi gestami hoče povedati, kako mu ne zmanjkuje takta)«, Značilna pa je npr. tudi didaskalija, ki opisuje notranje stanje osebe: »(jezica jo popade, zgrizla bi se)«.

Didaskalije potemtakem širijo pomenski obseg v dve razsežnosti. Poprej nakazana družinska »drama« dobiva skozi neke širše, lahko bi rekli ontološke dimenzije. Očitno gre za ljudi, ki bi jih še pred desetletjem gotovo opredelili kot izrazito odtujene. Vprašanje pa je, da ali pojmi, ki so bili še pred nekaj leti pomensko polni in jasni, danes še imajo isti pomen in težo kot pred desetletjem ali dvema. Morda bi bilo ustrezneje označiti Žmavčeve osebe kot ljudi, ki so se zavestno ali nezavedno odpovedali svojim izvirnim (p)osebnostim in sprejeli določene konven-

cije kot za vse veljavna in zavezujoča pravila igre, v kateri igrajo svoje vloge (funkcije). Takšno igranje življenja, ki bi ga Taras Kermauner najbrž označil s pojmom simulacija, pa življenja prav nič ne olajšuje. Celo nasprotno. V tej igri, ki je ravno tako oziroma je še zlasti zdaj predvsem boj in povrh vsega tudi mučno delo, je zelo težko vzdržati, preživeti in obdržati svojo vlogo. A tudi sedaj, če ti to uspe, je zadovoljstvo pičlo, pravzaprav ga sploh ni, ker si samo izpolnil svojo dolžnost (funkcijo) in prispeval k temu, da se igra lahko nadaljuje in skupnost (družba) obstane. Odtod poskusi bega kot izstopa iz igre (in vloge). Pri tem pa se tudi izkaže, da tak izstop in beg niti ni več pogum (upor), temveč predvsem še nepoznavanje in zlasti nezmožnost za tisto, od kjer naj bi izstopili oziroma kam naj bi pobegnili. Drugo možnost pa pomenijo odločitve za spremembe (prestrukturiranja) znotraj dane igre (družbe). Prvo pot skuša v začetku najti in se zanjo odločiti Rihard, za drugo se odloči Marta (ločitev in legalizacija razmerja z Rihardom II.). Če bi o izidu sodili s stališča tradicionalne psihologije, bi najbrž razsodili, da sta oba izgubila, in to bi bilo pravzaprav nekako skladno s tradicionalnimi postavkami komedijske dramaturgije (v bistvu se glavni konflikt vendarle razreši s tradicionalnim komedijskim izidom, z neke vrste ponovno poroko). S tradicionalno psihološkega stališča pa sta izgubila zato, ker Rihard ni vzdržal odnosa z Natašo in je izkoristil priložnost ter se vrnil v varno Martino naročje; Marte pa Rihard II. ni zadovoljil, zato se je raje vrnila k »vrabcu v roki«, k Rihardu. Marta je v resnici, torej v kontekstu svoje vloge, iz katere ni niti skušala izstopiti, vseeno dobila, ker je dosegla to, da se je Rihard spremenil, uspel v poklicu, se razživel kot moški in obenem opustil začetno iskanje lastne (p)osebnosti in se potemtakem kot »boljši« in ustrežnejši vrnil v vlogo (funkcijo), ki mu je bila dodeljena. Na tej ravni pomeni v Žmavčevi igri prikazana skupnost zelo razvidni model družbe, ki omogoča avtorju zelo nazorno in nemilostno vivisekcijo. Žmavc analizira in razkriva nezadostnost v igro vpisane družbe, vpisane pravzaprav kot komična sinekdoha, družina kot del (osnovna celica) družbe v tej analizi kot vzorec nadomešča celotno družbo; analizira jo tako na ontološki kot na sociološko-psihološki ravni. Človek nastopa tu zgolj še kot persona in drugačnih možnosti zase v večini primerov niti več ne pozna pa tudi boji se jih. Spremenil se je v zgolj še družbeno bitje, ki funkcionira znotraj dokaj omejenih razsežnosti. Vsemu drugemu, celo svojim avtentičnim polzavestnim težnjam, se odpoveduje. Zanimivost Žmavčeve igre je v tem, da avtor demonstrira to stanje na modelu družbe, ki ga v ta namen še niso pogosto uporabljali.

Razmisleku tistih postavk, načel in idej, s katerimi se dana družba utemeljuje in misli samo sebe (razredni odnosi, razredni boj, delo svoboda kot svoboda skupnosti, projekt neke prihodnje idealne družbe kot ideologija itn.), se Žmavc odpoveduje in s tem v bistvu že razglašate postavke za manj pomembne. V kontekstu temeljnih razmerij se mu zdijo kot način in sredstva v prikrivanju osnovne resnice družbe. Ta resnica pa se v tem primeru, kot rečeno, razkriva kot zamenjava oziroma nadomestitev posameznikove (p)osebnosti z vlogo ali družbeno funkcijo, pravzaprav s persono. Osebnost kot nezamenljiva entiteta posameznika je odpravljena kot nevedna in nepomembna in s tem je odpravljen

tudi pomen spontanosti, različnosti, ustvarjalnosti itd. Pomembna je zgolj še funkcionalnost (delo za . . .) posameznika za skupnost.

Kar zadeva didaskalije, je najbrž treba še enkrat povedati, da jih uporablja Žmavc tudi kot romanesken ali novelški opis. Primer: »(Ana z velikim starinskim albumom v rjavem žametu in secesijskim kipcem treh gracij, Maja z uokvirjeno fotografijo iz njunih otroških let). Še bolj nazorni so naslednji primeri: »MAJA: (občutek krivde)« ali »MAJA: (ji urno prinese njen pleteni stol)« ali »IVAN pride in se dela, kot da je cel svet pozabil nanj)« itn. Te didaskalije v bistvu že posegajo na področje režije in igre, saj tako rekoč predpisujejo režijske oziroma igralske rešitve, kot da želi avtor na danem mestu posredovati povsem natančno določeno sporočilo tudi z morebitno uprizoritvijo. Tudi to priča za že zapisano misel, da se besedilo nekako približuje epski prozi, pri kateri med avtorjem in bralcem ni posrednika, medtem ko dramatik vendarle vedno računa in pravzaprav z odločitvijo, da napiše gledališko igro, tudi pristaja na to, da bodo režiserji in igralci njegovo besedilo bolj ali manj svobodno interpretirali v celoti in v posameznostih. Po drugi strani pa nekatere od tudi navedenih Žmavčevih didaskalij pričajo za nekakšno približevanje določenim tipom pripovedništva še drugače. S prizvokom ironije v teh didaskalijah se avtor odreka naključni (seveda tudi do neke mere navidezni) dramaturški objektivnosti in nevtralnosti. Ta ironija je najbolj opazna v odnosu do oseb in njihovega čustvovanja in umevanja stvari. Poleg tega ta ironija gotovo pomeni tudi posebni uprizoritveni problem, kajti zastavlja se vprašanje, kako gledališko doseči ustrezne značilnosti. Po drugi strani pa se s prisotnostjo ironije zastavlja še vprašanje: ali se nemara v Žmavčevi dramaturgiji začenja neki preobrat, nekakšno bližanje literarnim zgledom, nastalim v obdobjih, ko je bila ironija tako rekoč eno od oblikovalnih in ustvarjalnih izhodišč.

Morda je navsezadnje vendarle treba premisliti in upoštevati tudi možnost, da bo tej interpretaciji kdo očital, da nateguje povsem spodobno sodobno meščansko komedijo na kopito nekakšne družbene ali celo politične igre, ker skuša dokazati, da funkcionira Žmavčeva družina kot prispodoba ali celo parodična alegorija družbe. Vendar mislim, da gre v resnici natančno za to. Na to najbolj opozarja dejstvo, da ta družina tudi sama sebe tako razume in le zelo malo misli na ravni osebnega in zasebnega, pač pa ves čas na ravni družbenega in družabnega ali na ravni zgodovine, ne glede na to, da je to razumevanje in mišljenje smešno in celo nekoliko spervertirano ter absurdno; to še zlasti velja za lik Ivana, ki je v besedilu, kot vse kaže prisoten ravno zato, da lahko doseže avtor zaželeni učinek. Prizori so pisani kot parodične podobe sestankov in odnosi so po svojem bistvu vzpostavljeni kot odnosi družbenih skupin ali slojev, kot odnosi predstavnikov določenih tipov družbotvornega mišljenja oziroma konceptov družbe, ne glede na ironijo, ki je kot pglavitni medij komike opazna tudi na tej ravni.