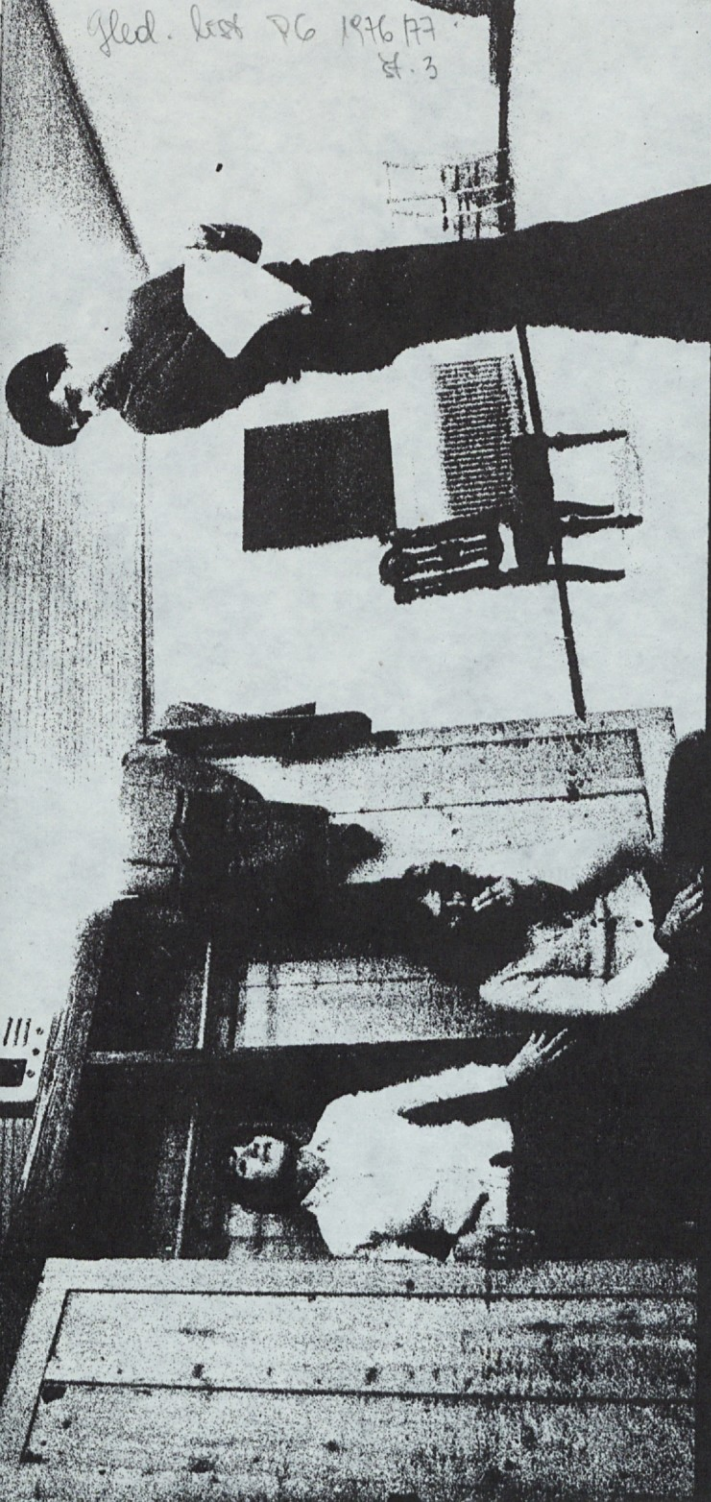








Gled. list PG 1976 77
st. 3

triangel

PAVLE LUŽAN

salto mortale

Zgodovina predstave „SALTO MORTALE“

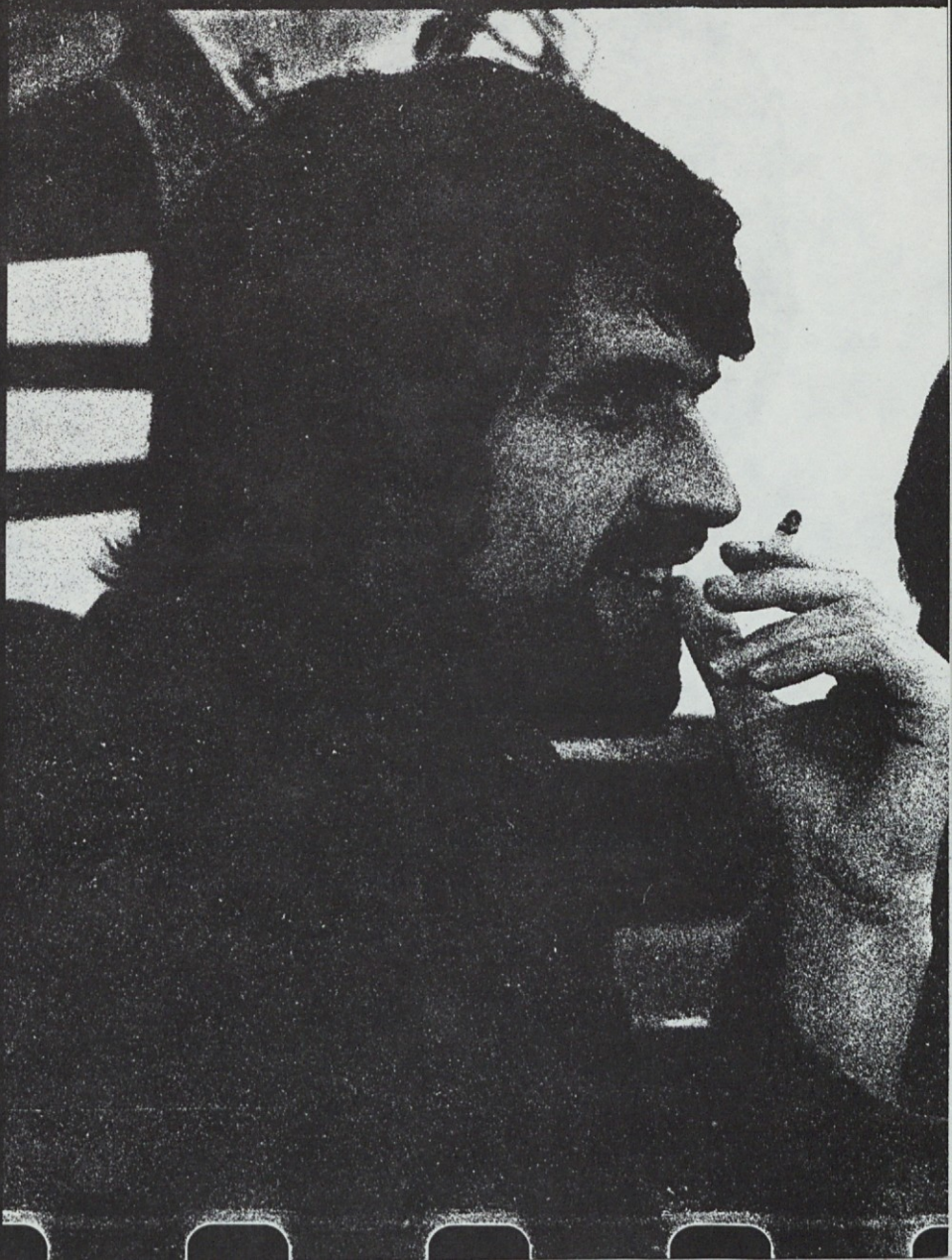
1972 — pozno jeseni „naroči“ režiser tekst pri P. Lužanu.

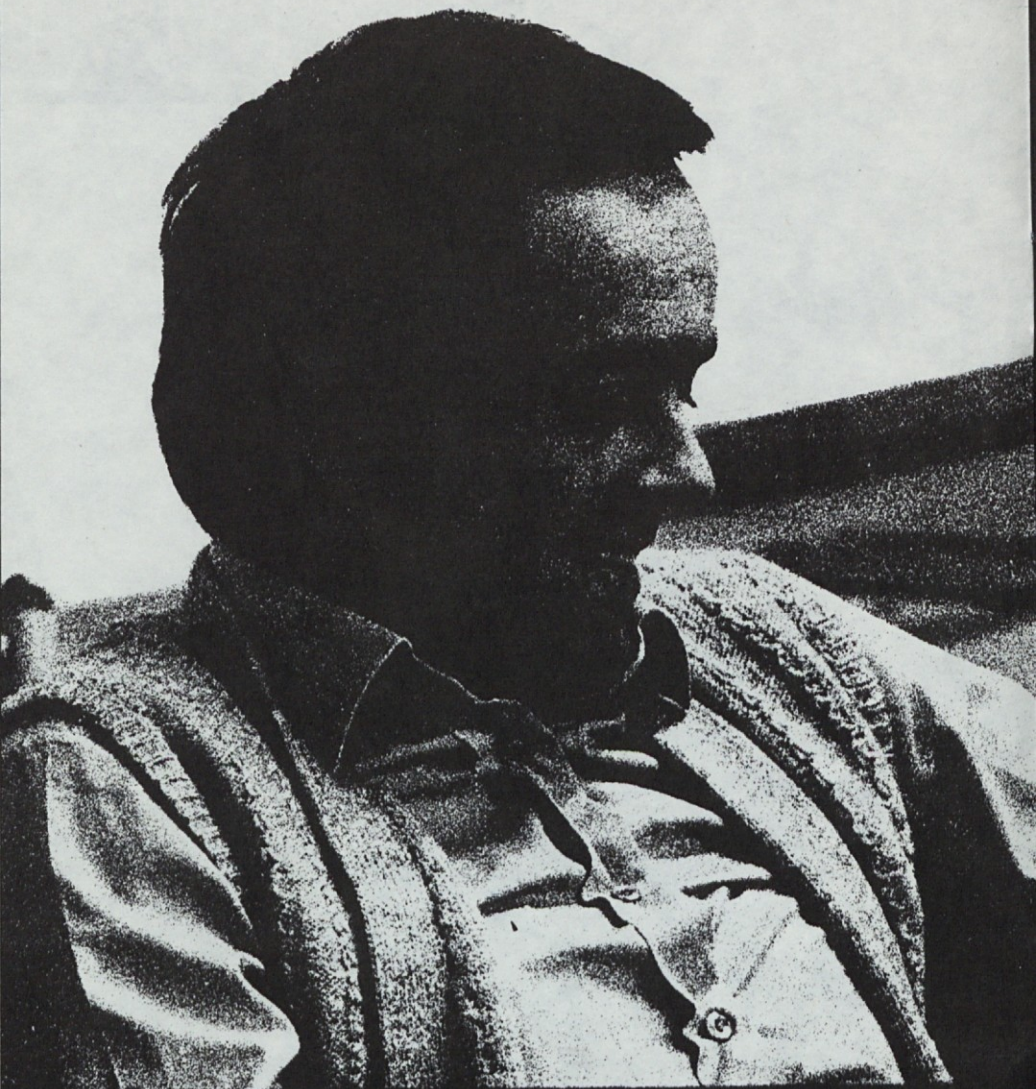
1973 — 27. februarja premiera na Goriškem srečanju malih odrov. Pred premiero doživi rojstvo nova gledališka skupina — TR (sicer brez statuta), ki deluje v sklopu Prešernovega gledališča.

- šele sredi marca se predstava predstavi kranjskemu občinstvu v barskih prostorih hotela Creina.
- marca sta v Kranju še dve predstavi, ena na velikem odru PG, druga v kadih PG.
- maja dobi predstava na beograjskem BRAMS-u dve prvi nagradi: za predstavo v celoti in za režijo.
- maja še dve predstavi v Mali drami SNG.
- julija je predstava povabljena v Berlin na desete svetovne igre študentov in mladine. Ustvarjalci predstave ostanejo v Berlinu le turisti, del scene se nerazumljivo izgubi.

Do letošnjega leta poizkušajo ustvarjalci predstavo večkrat obnoviti, vendar jim zaradi objektivnih in neobjektivnih okoliščin to uspe šele letos.

KODAK 2





Pavle Lužan: SALTO MORTALE

Tip 1 Pavle Rakovec

Tip 2 Tomaž Pipan

Režija Matija Logar

Scena Saša Kump

Pavle Lužan: TRIANGEL

Mož Pavle Rakovec

Žena Marinka Štern

Moški Tomaž Pipan

Režija Matija Logar

Likovna oprema predstave Saša Kump, Cvetko Zlate

Grafično oblikovanje in fotografija Jure Jančič

Triangel je skupna predstava Gledališča Pekarna Ljubljana in Prešernovega gledališča Kranj



SLAČENJE IN OBLAČENJE

„Samo v molku med besedami je izpovedljivost“, pravi Moški, ena od treh figur v novi igri Pavla Lužana TRIANGEL. Izrečeno misel lahko še razširimo: pomeni (in sam svet) TRIANGLA so na drugi strani besed, v nerazloženem, povedano v nepoved(a)nem, zatrjevano v izpuščenem, idejne poante v koncih stavkov, ki jih figure ne zmorejo zreči. V nobeni slovenski drami ni toliko začeti in nedokončanih stavkov, toliko hotenega nakazovanja. Ta postopek sodi med glavne značilnosti teksta in sloga.

„Moje aparature delujejo v redu, zato nikar ne mislite ...“, protestira Mož. Česa naj njegov sogovornik, Moški, ne misli? Ne vemo. Tudi Moški ne ve, in vendar se dela, da ve; odgovarja: „O, ne dajte, da bi mislil ... Tudi meni se dogaja isto: ker ljudem govorim o smrti, me bolijo noge.“ Mož: „Vidite, vas tudi ... Zdaj vsaj veste — da sta vzhod in zahod enako mračna.“ Moški: „Pssst! Nobene besede več!“ Mož: „Menda ne mislite, da jaz, ki potujem po svetu in vidim še pa še sveta — da jaz ničesar ne vidim!“ Moški: „Jaz nič ne pravim ...“ Moški: „Samo v molku med besedami je izpovedljivost ... Pravcato lesketanje draguljev — rudnik! Zlat rudnik za vsakogar ...“ Mož: Zakaj ste prenehali govoriti? Ravno zanimivi ste postajali — pa škljoc ... pavza, stanka!“ Moški: „Mar da sem prenehal?“ In še — Mož: ker hodim po svetu, ničesar ne vidim — vam pa je zmanjkalo besed!“ Moški: „Jaz tiho mislim na smrt.“

S tradicionalno realističnega stališča je pravkar navedeni pogovor slaboumen; tako se pogovarjajo norci, ki ne zmorejo dati svojim besedam jasnega pomena, ki ne znajo odgovarjati na vprašanje, urejeno reagirati na izrečeno tezo; prazno blebetanje, primerno edinole za komedijo. TRIANGEL pa ni komedija, ki bi se norčevala z norci; resna groteska je, ki obravnava navidez najbolj normalne, najbolj vsakdanje, najbolj razprostranjene človeške tipe: Moža, Ženo in Moškega, ki je — in ni — ljubimec (Mož in Žena prav tako sta in nista mož in žena); moških je na svetu polovica, mož in žen pa več kot tričetrt. Če ti trije predstavniki človeštva nerazpoznavno blebetajo, potem vzrok ni v njihovi izjemnosti, ampak v splošni naravi človeka.

Strokovnjak bo pripomnil, da takšen literarni in gledališki slog poznamo; Beckett, Ionesco, Pinter. Na Slovenskem Božič, Šeligo, Jesih. Dramatika absurda. — Žal s primerjalno literarno oznako še ni nič povedano o naravi tega sloga in Lužanove drame. Zato skušajmo podrobno razčleniti, kaj ta 'absurdizem' je.

Stvari se dajo jasno povedati, če je tisti, ki jih govori, sam v sebi jassen in če je jassen, kdor jih sprejema (poslušaj). Biti jassen pomeni: govornik (človek) je jaz (jazstvo), na vse strani razločno zamejen, počivajoč na določenih in razvidnih postavkah, namenjen k trdnemu cilju, razdeljen na natančne dele, pregledno ustrojen, oborožen s premišljenimi načeli. Ve, kaj je dobro, kaj zlo; kaj prav, kaj narobe; česa se je treba ogibati, kaj spoštovati; koga ljubiti, koga zaničevati; kaj početi, čemu se odrehati. Če (ker) ljubi, dokazuje, da je na tem svetu ljubezen; ker (če) sovraži, je sovraštvo; ker se za nekaj bori, je vrednota; ker nekaj zaničuje, je sramota; ker nekam hodi, je cilj. — Takšnega človeka in takšen svet si predstavlja dramatika, ki ji pravim tradicionalna (Meškova MATI, Borov PAJČOLAN IZ MESEČINE, celo Smoletova ANTIGONA, Strniševi LJUDOŽERCI, ne pa več Mirka Zupančiča IZ TAKE SMO SNOVI KOT KRANJSKI KOMEDIJANTI).

V TRIANGLU tega sveta in človeka ni.

Mož preseneti svojo Ženo in Moškega v svoji zakonski postelji. Po tradicionalni reakciji bi pričakovali, da bo tekmeča napadel in da bo — pred močnejšim nasprotnikom — pobegnil; da bo na zakonolomstvo razvidno, ostro reagiral. Da bo ljubosumen. — Nič takega se ne zgodi. Z Moškim (in z Ženo) razpravljaja; a o čudnih rečeh. Enodejanka se ne konča z nobenim jasnim odnosom, z nikako razrešitvijo. Razrešitve niti ne more biti, ker pravzaprav ne vemo eksplicite kaj — v čem — je problem. Problem ni toliko razkrit, da bi se ga dalo opredeliti in razrešiti. Je in ni problem. Rešujejo ga in ga ne rešujejo. Govorijo in molčijo. Pripovedujejo in mešajo. Človek je in ni (izginja).



036

Tradicija je poćivala na lastnini in oblasti. Če je žena sama last, potem bom — v navedenem primeru — ljubosumen, ker bom branil svoje imetje. In bom napadalen, ker moram pregnati tistega, ki si moje imetje lasti. Kot mož, se pravi gospodar, sem za integriteto lastnine — institucije, ki se ji reče zakon in ki je pravno lastninsko še danes zavarovana — odgovoren. Ljubimec je tat, vlomilec ali prevratan; torej kriv.

Razmerja so načelno kristalno jasna. Ideje so nedvoumne. Svet je v svojem bistvu trden. Težave se začno šele tisti hip, ko se visoki svet idej spusti na tla teles, materije, realitete. Tedaj se reči zamotajo, vendar zgolj praktično. Če je ljubimec premočan, kako ga odgnati? Če se žena odloči zanj, kako obvarovati zakon — lastnino? — saj lastnina (ali njen pomembni del) sama beži stran k drugemu gospodarju. — Vendar bili bi krivični, če bi mislili, da vidi literatura v tej situaciji le praktične probleme. Dramatika, ki ta vprašanja načenna, sega tudi — in čim boljša je, tem radikalneje — v višje, načelne sfere, tedaj zastavlja vprašanja o naravi zakona, upravičenosti lastnine pa tudi človeka ter njegovega ustroja. Naj je, recimo, Ibsenova dramatika na zunaj še tako realistična, njena tema so ravno spopadi, dialogi načelne idejne usmeritve. Vendar se v STEBRUH DRUŽBALI STAVBENIKU SOLNESU nastopajoči pogovarjajo med sabo še povsem razumno; svoja stališča, vprašanja, ugovore, dvome formulirajo na razviden način, se pravi: v vsebini svojih pogovorov človekovo jasnost in trdnost problematizirajo, v formi jo še ohranjajo. Najsi so še tako cinični, uporniški, krivoverski, anarhični, zmerom se — vsaj b obliki formulacij — obladajo. Ceckettovi, Božičevi ali Lužanovi liki (mislim na TRIANGEL, ki je v tej smeri najdoslednejši, uvajata pa ga ZELENI VOLK in SALTO MORTALE, medtem ko je bistvo SREČE — NIKDAR OPOTEČE drugje) pa ne problematizirajo le vsebine svojih izjav, pač pa tudi — in to je pomembneje — njihovo obliko. Če z Mc Luhanom, Barthesom in formalisti menimo, da je forma — medij — odločilna, potem moramo brez presenečenja sprejeti, da pomeni še lužanovski pristop k človeku — ne pa že kozakovski — radikalno literarno revolucijo.

V slovenski dramatik imamo nemalo tekstov, ki se ukvarjajo z zakonom, zakonolomom, prešuštvom. Kaj ni tak že Linhartov VESELI DAN (Baronovo zalezovanje Nežke)? Znamenita primera sta Vošnjakova LEPA VIDA in Kraigherjeva ŠKOLJKA;

V TRIANGLU se večkrat ponavljajo zahteve, naj se imena nastopajočih ne povedo. Mož — Moškemu: „Potem povejte svoje ime!“ Žena: „Ne, nikar! Če poveš svoje ime, ti vse pade v vodo.“ Na drugem mestu — Mož: „No, torej! Kako vam je ime?“ Moški: „Moje ime ni važno. Pri meni igra odločilno vlogo podpis. In račun, seveda.“ Mož: „Potem ste tu poslovno?“ Moški: „Poslovno in nevsiljivo.“ Žena: „Zato ne povej svojega imena! Ti si vednar — moj novi človek!“ Spet na drugem mestu — Mož: „Pa mi vseeno povejte, kako vam je ime!“ Žena: „Ne povej svojega imena!“ Moški: „Ne bom! Ko je zapisano, ni nikdar več zbrisano, ljudje so nori na imena in sploh...!“ Čisto na koncu — Mož: „Ampak ona je...“ Moški: „Da... Draga, zelo draga je...“ Mož: „Da ne izrečete njenega imena!“ Moški: „Ne... Drago mi je...!“

Primerov je še več, a naj navedeni zadoščajo. Sta bili na koncu imeni izrečeni? Sta Moški in Žena Drago in Draga? Ali pa je bil ta namig z besedno igro le nastavljen past za gledavce in brave? Je on le necenen? Prijazna? Se on poslavlja? — Dramatik ne more povedati ne te ne nobene druge misli — spoznanja, reči — do kraja, da bi bila jasna. Ker ne ve, kaj in kdo je človek, mora puščati vse v hudi negotovosti, v besednih igrah, v nakazovanjih in namigovanjih, v nesmislih. Noben slovenski avtor ni v tem bolj radikalen — niti Božič ne. Lužan je obseden ne le od premaknjenih, ampak od izgubljenih, bežečih, razpomenjenih pomenov. Lužan ne piše skrivnic, ki jih inteligen ten bravec prej ali slej razreši; v TRIANGLU načelno ni mogoča nobena jasna dobesedna in ideološka razrešitev.

Če bi Moški povedal svoje ime, bi padlo vse „v vodo“. Vse bi propadlo. Kaj bi propadlo? Ponesrečila bi se raziskava, kdo je človek. Imenovani človek sodi v sistem, na geografski karti naše civilizacije se ga da takoj najti (seveda le kot vlo-

gol). To Lužana ne zanima. Odprt, zanimiv, usoden svet se začenja tako onkraj imenovanosti. Vendar tiči tam onkraj šele možnost, da bi se dalo svet — človeka — najti; nikakor pa ni gotovosti. TRIANGEL kot drama kaže, da dramatik gotovosti ni našel; da je ostal pri velikopotezno zastavljeni raziskavi. Odprtost je zmerom strašanska zmeda, negotovost, nejasnost. TRIANGEL nikamor ne pripelje, vrti se na mestu (med stranicami, hodi vase, a brez dokončnega, preštevnege, izkoristljenega, saldiranega rezultata. Obenem je drama toliko močna, da se ne povrne — iz bojazni — k trdnosti imena (v neolitiku). Zažre se v razkroj nečloveške (v civilizacijske) različice; raziskava je še odprta, iskanje mogoče. 'Absurdizem' je torej stopnja na poti, ki sledi drugačnemu — iskanemu — človeku (drugje—človeku).

Bravcu je na tej stopnji seveda težko. Dramatiku morda malo manj, ker si posel olajša s humorjem, cinizmi, kratkočasenji, besednimi igrami, z domišljijo: zanj je možnost nove različice zmerom obenem zapeljevanje, možna slepa pot. Preden se pride do konca, sam ne ve, kaj je kaj. V drugje—svetu (v iskanem, obnovljenem 'paleolitiku') pa koncu ni, ker se vse poti križajo, tečejo v lokih, čez celo zemeljsko oblo. Ker ni središč, svetišč, poljedelskih statičnih površin, enega boga, osi sveta, stalnih bivališč, logike, okvirov, geometričnega in kakršnega koli sistema, načeloma ni mogoče odkriti, kaj je prav in kaj ne, kaj zgoraj, kaj spodaj, kaj rešitev, kaj zmota. Je torej celo iskanje prave poti, pravega človeka že posledica logike, neolitika? Kaj res dramatik išče pravega človeka ali zgolj človeka? Pravi človek je le napačno ime za človeka, kakršen je onkraj dobrega in zlega, onkraj pravega in nepravega. Lužan išče drugje—človeka. Drugje—človek pa je — za naše pojme, za naš pogled — nejasen, neujemljiv človek. Odtod osnovna neujemljivost TRIANGLA.

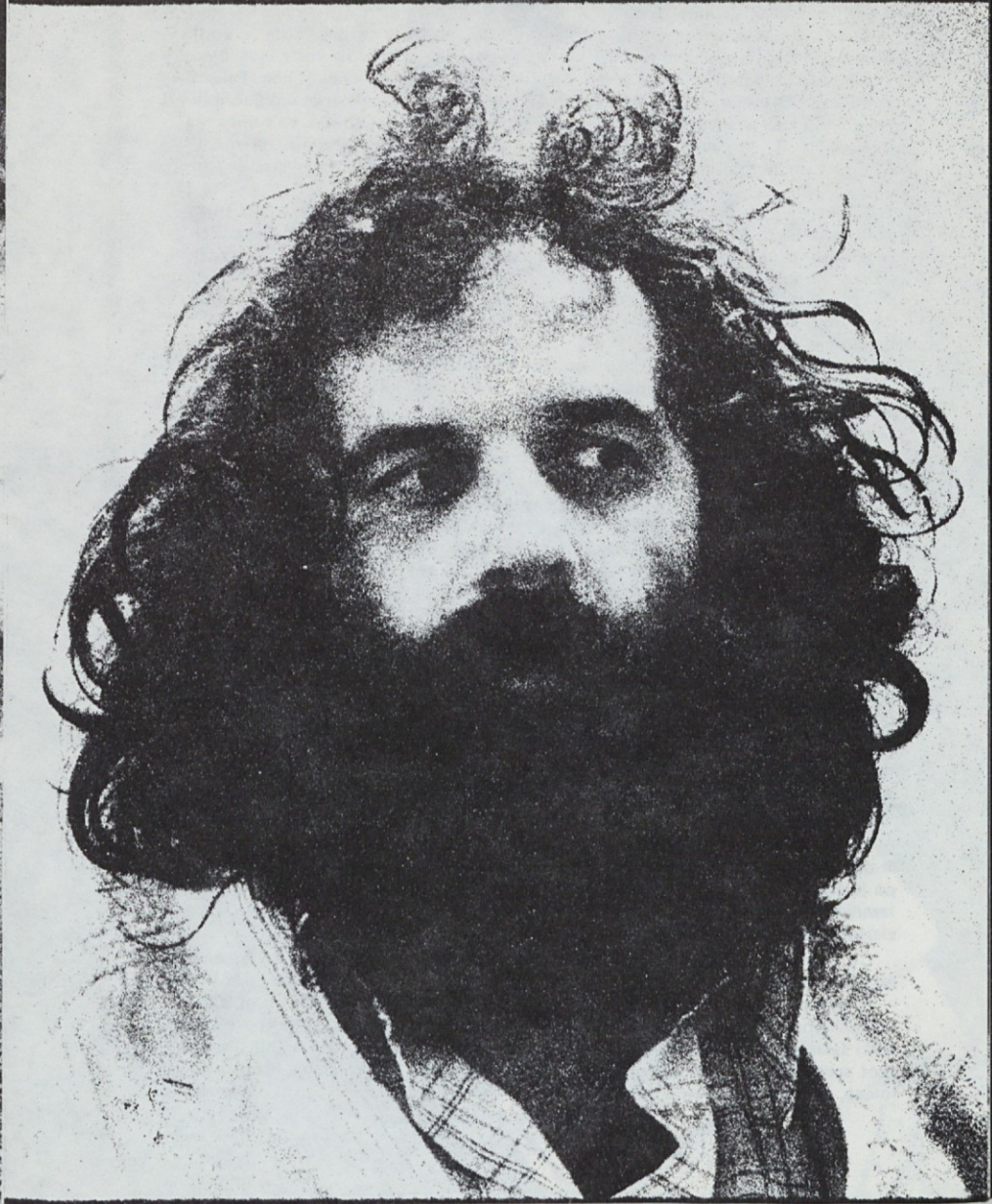
Moškemu, kot smo brali, ni važno ime, ampak podpis, račun. Podpis in račun seveda nista znamenje paleolitskega bitja, popotnika, lovca, ampak človeka moderne Evrope, blagovne družbe, utemeljene na denarju. Kako torej . . . ?

Nikoli ne bom zadosti poudarjal, da Lužan ni ideolog (ideologija spada v to moderno Evropo: ideologija je duhovni denar), in da zato pod neolitskim ne bo odkril takšnega paleolitskega človeka, ki bo enako jasen, kakor je neolitski. Jasnost (razvidnost itn.) je kot merilo sama na sebi kartezijanska kategorija; že platonška. Mitska doba je ne pozna. Paleolitski in neolitski človek nista dve različici istega; nista dva člena (pozitivno, negativno) iste enote. Različna sta. Eden ni negacija drugega, ampak nekaj drugega: drugje je, tam, kjer ga s sredstvi — logocentrizmom — neolitika ni najti. Zato tudi ni pod neolitskim, ampak zraven (drugje). Kje? Vsak določeni odgovor je že neolitski (logičen).

Prav tako tudi 'prave' paleolitskosti ni, ker nam — neolitskim ljudem, ki živimo samorazdejanje neolitika — paleolitskost sploh ni ustrezno dostopna; dostopna nam je le nagacija samih sebe, avtodestrukcija. Skoznjo se svetlika — ali temni, in temni — tisto, kar je drugačno; kajti že sama avtodestrukcija je napoved — sled — drugačnosti. Ker pa drugačno ni jasno — razvidno — različno (čista negacija zanikovanega modela), je takšno, kakršnemu najbolj upravičeno rečemo: noro, in TRIANGEL je v tem pomenu nor (nelogičen) tekst.

Ilustracija te misli (mislim logično o nelogičnem; tipično današnja paradoksa, noro smešna stopnja): pri ideološko strastnem avtorju bi figura, ki noče povedati imena in ki torej očitno pretendira na 'paleolitskost', nadaljevala s takšnimi avtokarakteristikami, ki bi bile s to 'paleolitskostjo' v skladu; Moškega bi zagledali recimo, kot dvijega, neciviliziranega, narutnega (takšne so stereotipne predstave o predciviliziranem človeku). Lužan ravna čisto drugače. Brezimenskost veže z nečim javno nasprotnim s podpisom in računom, s poslovnim prihodom. „Novi človek“ je zavarovalni agent, ki v tej zvezi dodaja: „Zato sem tudi prišel. Zdi se mi pametno, če je vaša žena zavarovana.“ Nič ni bolj moderno kot zavarovanje. Če si stare družbe predstavljamo kot ne—varne, odprte, si želi naša enako visokega standarda kot zanesljivega miru: varnosti. Zavarovati pomeni zapreti, zazidati v današnji zapor, v red komfortne celice: onemogočiti, da bi se človek stikal (staknil) s svetom, z drugimi, s sabo, z močjo; preprečiti komunikacijo, ki zahteva odprtost. Narediti iz komunikacije tehnično razmerje:

X SAFETY FILM



oddajnik — sporočilo — sprejemnik; se pravi; zarisati shemo, človeka shematizirati, sploščiti iz neznanosti v točno zarisljivo končno enačbo geometričnega lika.

Je torej Moški kar najbolj današnji, morda že hiper moderni človek? In pomeni brezimenost njegovo najvišjo zgodovinsko stopnjo: anonimnost družbe koda, strukturo, v kateri so izginile polpretekle značilnosti proizvodne in humanistične družbe, kot so oseba, duša, določljivost, cilj, ustvarjalnost, in je postalo vse pretikljivo, nedoločljivo, tehnično, kodificirano, oznamovano? Ko je človek le še člen znotraj sistema—koda?

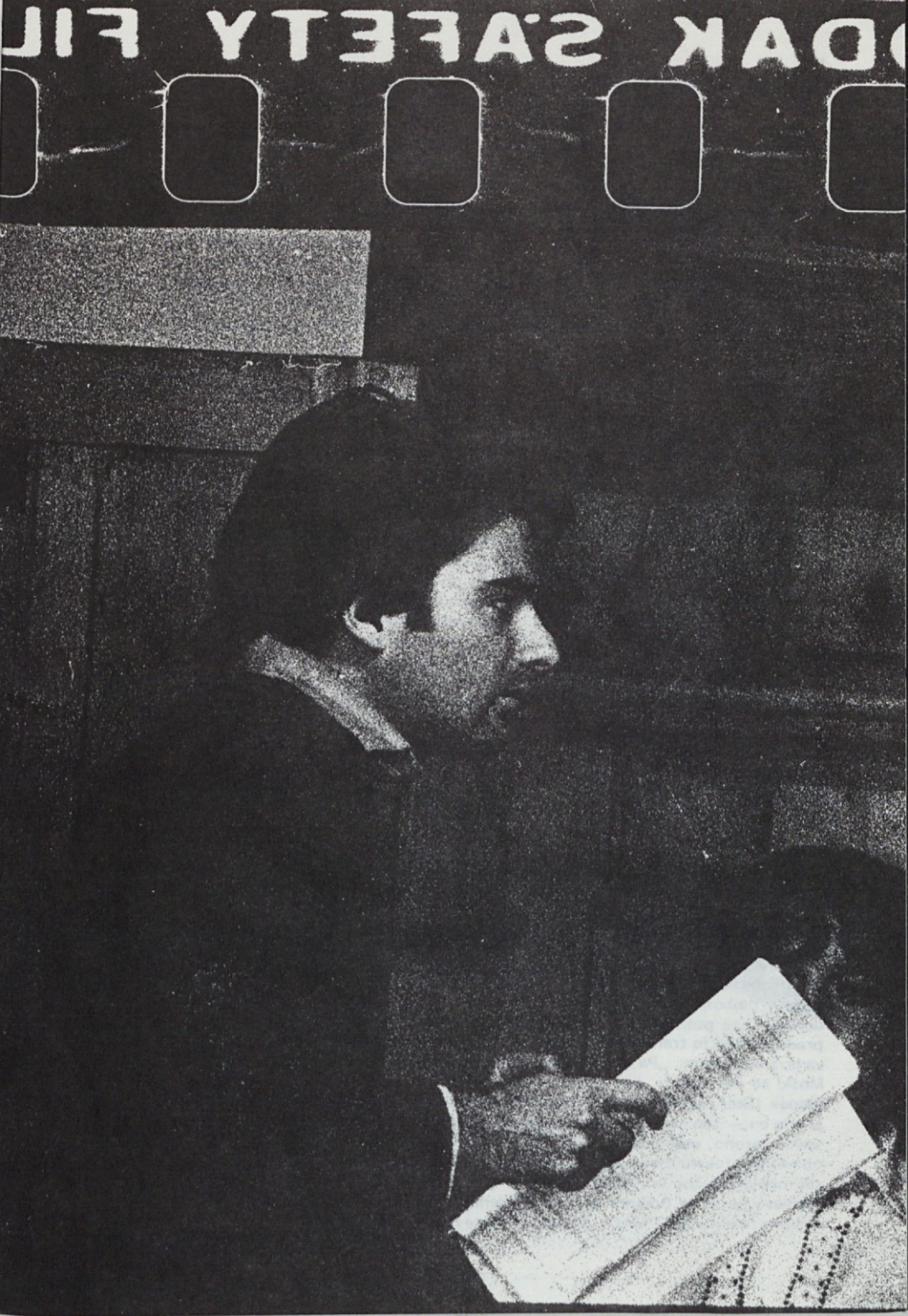
Na to vprašanje ne moremo odgovoriti enostavno in pritrdilno. Sistem (kod) je red; v TRIANGLU manjka, tu vlada zmeda. Res je v redu koda vsak člen nedoločljiv (nedeterminiran), torej — individualno gledano — naključen. Takšni obravnavani trije liki so. Vendar v TRIANGLU ti trije niso le trije naključni in neenoviti členi znotraj nenaključnega in enovitega sistema, ampak so sami vse, enaki 'sistemi': ves svet. Ta hip se razmerje med likom in sistemom spremeni. Zdaj je tudi 'celota' naključna. Zmedena in nora. Nesmiselna. Brez središča in smeri.

TRIANGEL je namreč ironičen naslov. Navidez gre za zakonski trikotnik, enakostraničen; vsi trije koti in figure so enako oddaljeni drug od drugega. Triangel sam na sebi je prostorninski lik, ki z osnovnico stoji na tleh in s ščico reže v zrak. Triangel je tristranična piramida. A le kam naj bi štrlel naš TRIANGEL? Kvečjemu v prazno. Pa še to ne. Saj ni nič praznega nad njim. Saj sploh ni pravi lik znotraj enako pravičnega — newtonovskega ali evklidovskega prostora. On sam je ves prostor; onkraj njega je le drugje, kar pa ni prostor (topos). Ta onkraj —drugje je v njem; zato je njegov prostor naluknjan, spačen, pokvečen. Je trikotnik kot trirogelnik s pobešenimi rogli, obrnjenimi navznoter, drugam. Nepredstavljiv lik. Trije koti te čudne skaze so le navidez trije — ker so tri človeške figure; dejansko jih je kolikor koli, trinajst, pet, stoeden. Kajti vsaka od teh figur ni v sebi zaključena — jasen, poistovetljiv — lik (oseba), ampak različnost stanj, čutov, besed, nagnjenj, reakcij; različnost, ki sploh nima enotnega imenovavca.

Ima ga in nima. Ima, ker se po odru sprehajajo le tri telesa; le trije govorijo. Govorijo pa tako različno, zdaj tako, naslednji hip drugače, in brez razumne zveze s prej, da niti drug drugega ne morejo identificirati. Identificirati se je mogoče, kadar ima človek enoten imenovavec. Ko se sleče, je golo. V golosti je — gola — resnica, torej istovetnost in pravo ime. Vendar — najhujša in danes relevantna je napol napravljenost; Lužan to dobro ve. Prava, čista golost je neolitska predstava: češ zdaj smo pa prišli do zadnjega počela, do atoma, do nedeljivega, do najvišje ideje, do Resnice. Nepolnapravljenost, napolslečenost simbolizira drugačno, vmesno, neugotovljivo stanje: na spodnjice lahko oblečem kakršno koli obleko, prozorna spalna srajca prav toliko skriva, kot odkriva. Ko govorim o goloti, mislim ves čas na slečenost, slačenje pa je vmesna stopnja med resnico in obleko: tista vmesnost, ki je bistvena za Lužana in ki kar naprej uhaja naši neolitski — do konca razjasnjujoči — presoji. Slačeče, oblačeče se telo je vmesna postaja; enotni imenovavec — ime — se na tej postaji nikoli ne ustavi.

Lužanove figure so torej zdaj tu, zdaj tam. Ko iščemo njihovo resnico (golosti), se zmuznejo v vloge; ko bi jih radi sprejeli kot vloge, se začenjajo slačiti (iz vlog, iz obleke) in nam izginejo spred logičnih oči v meglene obrise. V tej negotovosti pa je edina šansa hipermodernega človeka, ki bi se rad vrnil v — seveda po svoje izsanjani, svoji zgodovinski situaciji ustrezni — paleolitik. Kolikor je zmožen, skuša nadomestiti logiko z a—logiko, s paradoksom, z norostjo.

Če je ime zapisano, ni nikdar več zbrisano, pravi Lužan. Imena — znamenja na računalniških karticah, vpisi v imatrikulacijske, policijske, zgodovinske knjige — se prisesejo na kožo, zrastejo z njo in ji tvorijo neodločljivo búlasto obleko: nelepe tvore kot najbolj vidna razpoznavna znamenja. Človek se ne more več sleči (slačiti: iskati drugost). Zato je zapis, spregovoritev imena najhujši tabu (kot spregovoritev totemskega imena). Se pravi: ime je; Moški, Žena, Mož imajo imena, le izreči jih ne smejo (in dramatik jih ne sme nedvoumno zapisati). Imajo



jih, ker so neolitčani; zamolčujejo jih, ker so tudi drugačni. Anonimnost najmodernejšega sistema koda se zdi stopnja na poti, ki — paradokсно — z radikalnim prodiranjem 'naprej' morebiti lahko edina pripelje 'nazaj', se pravi drugam, v ne-neolitsko. Trezni, razumni konservativizem nima nobene možnosti; je le začasno, neobstoječo zaustavljanje usodne poti zgodovine. 'Razvoj' je treba podpirati; se priključiti vsem avantgardizmom; izzivati, da bi proces kodifikacije, anonimizacije, 'razčlovečenja', devalorizacije, brezdušnosti, delitve dela, industrializacije, scientifikacije, urbanizacije, kapitalizacije, samoupravljanja, sleherne inovacije čim hitreje čim bolj brutalno, čim bolj neovirano tekel. Edina možnost je, da se zgodovina konča iz sebe, da po lastni napredujoči poti preide v ne-zgodovino, neolitik v drugost, da se v usodnostnem — terorističnem, atomskem kakršnem koli, morda povsem neopaznem — dejanju ali skrivnostnem dogajanju premica zlomi, jasen lik zamegli, civilizacija propade. Najbolj novi človek bo drugi človek. Šele onkraj morale in amoralne...

Moški, ki ljudi zavaruje, je slečen in je oblečen. (Zavaruje pred smrtjo: v večnost vloge: v večnost, kakor si jo je izmislila stopnja civilizacije, ki ravnokar doživlja vrh in premineva; gre za večnost človeka subjekta, ustvarjavca — gre za tako imenovano produkcijsko fazo moderne družbe in neolitika.) Ko je slečen, se vidi njegova tetoviranost. Tetoviranost je simbol za ime, ki je človeku priručeno na kožo, vjedkano v meso.

Kako se tetoviranosti — imena — znebiti? Moški: „(hitro zaviha rokav majice, da je videti tetovirane roke): 'Včasih si brezupno želim, da bi živel kot kdo drug — da bi bil kdo drug. Ničče določno... Samo da bi si slekel kožo, potem prišel ven kdo čisto drug.' Čudežna, najbolj človeška težnja: priti iz babilonske sužnosti, iz zapora, iz neolitske civilizacije, iz vic (ali pekla). (To je tema, ki muči vse umetnike: enako Prešerna kot Cankarja, ki jo je še prav posebej tematiziral; enako Jovanoviča kot Lužana.) Kako se preddrugačiti? Odgovora pa Lužan ne daje kot ideolog, kot pedagog, kot religioznej, z nasvetom: pojdi po tej in tej poti, stori to in to, prestani te preskušnje, in postal boš novi človek, iniciran, skoz ogenj angel, skoz pričevanje svetnik. Lužan odgovarja z ironijo, paradoksom, posmehom, paradijo, z različnimi prvinami komedije (čeprav nikakor ne samo s tem). V tem je ludist, ludizem — uporaba groteske — pa tu pomeni najbolj ustrezno pot: smeh razkraja jasne samogotove vloge. Groteska slika brezpotje kot primernejšo pot od katere koli jasne poti.

Brezpolje je mnogopolje, vsepolje: je svet, v katerega še niso vrisane avtostrade, rimske ceste, deželne ceste, kolovozi do trga, omejene in določene steze do sosedu. Deviška zemlja je, po kateri lahko hodiš kjer koli, kakor koli, saj ni važno, da bi kam prišel: saj nimaš kam priti (ker nimaš cilja). Nedolžna je edino prostitutka (ponuda, ki ti edina nudi vse), po kateri teče sleherni noga, a se na nji nobena ne zadrži; in tudi sama nobena ne zadrži (človek postane po smrti pepel, ki ga veter razseje kamor koli, ne pa truplo, ko gnoji zemjo in se vanjo zapiči kot njeno srce, njen pomen, kot znak, ki kaže njeno podrejenost; kot statično jedro — srce — sveta.) Nedolžna zemlja je zemlja vseh možnih poti: 'absolutna' pot: pot v krog, pot v temo, pot drugam. Za moderne, za katere je pot zmerom ena sama, onkraj jasno začrtanih cest pa nepot (goščave, divjina, izgubljenost) je mnogopotnost (vsepotnost) brezpotja, h kateri se je napotil Lužan, najbolj dostopna v podobi groteske (posmehljivega paradoksa: paradoksa, ki se posmehuje sam sebi). Zato na onkrajfilozofsko (človeško) željo o preddrugačitvi (o transsubstanciaciji), o zbrisanju imena. Mož hote banalno odgovarja z nasvetom: „Pa ste že poskusili s kopalnico, milom, vodo in krtačo?“ Moški se ne razburi, češ, saj ne držiš nivoja, ne čutiš, da gre za usodne reči, ampak takoj razume in sprejme ton — in ta ton je tudi zanj edino 'pravi', edino primeren — ton samoposmeha: „O, tudi!“ Mož: „Ste poskusili menjati obleko vsako sezono, vsak mesec, vsak teden, vsako uro in vsako minuto?“ (Tema o obleki je v tekstu osrednja in obsesivna.) Moški: „O, tudi!“ Mož: „Ste že poskusili menjati službe in družbe, mesta in leta, ljudi in, denimo, poti?“ (Vse te zamenjave pa bi se odigrale le znotraj danega: neolitika.) Moški: „O, tudi!“ In sklepna meditacija — Mož: „človek ne more iz svoje kože.“



In doda: „On nima svojega tira kot jaz . . . Jaz sem vtirjen v svoj tir.“ To pravi tale hip. Naslednji hip se skaže, da je z njim vse drugače: da je izgubljen. Ista menjava položajev velja za Moškega. Oba sta zdaj samozavestna, zdaj obupana. Zdaj vtirjena (vlogi), zdaj begata po brezpotju. A ravno njuna izgubljenost vodi k oni drugi poti: drugam (onstran). Le skozi 'absolutno' izgubljenost, (obupanost) je mogoče drugam. Vsak up je konservativno zaostajanje v istem (v identiteti, v neolitiku); je iluzija, da se da z zamenjavo služb (vlog) in družb (političnih, gospodarskih itn. sistemov), mest (današnja turistična potovanja) in let (pomlajevalne kure, transplantacije sveže kože in hormonske injekcije), karkoli spremeniti. Potno brezpotje je onkraj upa in obupa; obup je peklenški slavalok, skoz katerega je treba, da bi dospeli onkraj.

Samovšečnemu Možu, ki meni, da je vtirjen (da je zanesljiv člen zanesljivega — stalnega — procesa), sledi zlomljeni: „Človek lahko en-dva-tri izgubi glavo, kovček, karsibodi.“ Tega se Mož najbolj boji: „Jaz pa tega niti najmanj nočem, ker sem skrbno programiran, vesten in oprezen človek.“ (Človek moralne, varne družbe — današnji slovenski malomeščan.) Dejansko ni programiran, le rad bi bil programiran. Beži v red: „Jaz ne prenesem številne družine, številne družbe in neprogramiranih potomcev, da o slučajnih dogodkih sploh ne govorim, blazno sem alergičen, saj vidite . . .“ Se sesede: „Oh, jaz — ubogi jaz!“ Tu je tudi eden od vzrokov, zakaj Moškega ne napade; zakaj noče uvideti, da gre za ženino prešustvo; zakaj se obnaša, kot da se ni nič zgodilo. Vendar je ta vzrok manj pomemben. Važnejši je oni drugi: kaj je res prišlo do prešustva? (Resnice pri Lužanu ni mogoče več ugotoviti. Ljudje niso več goli; ne zmorejo biti več goli.)

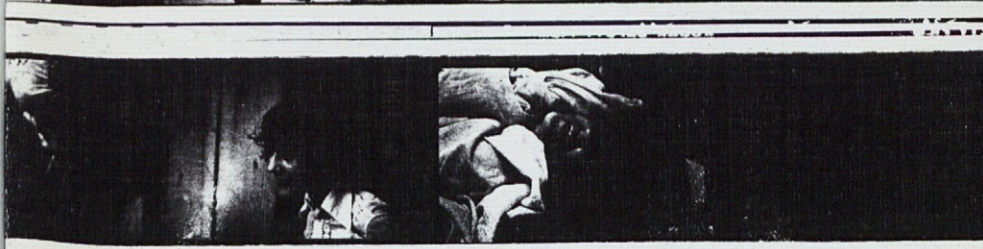
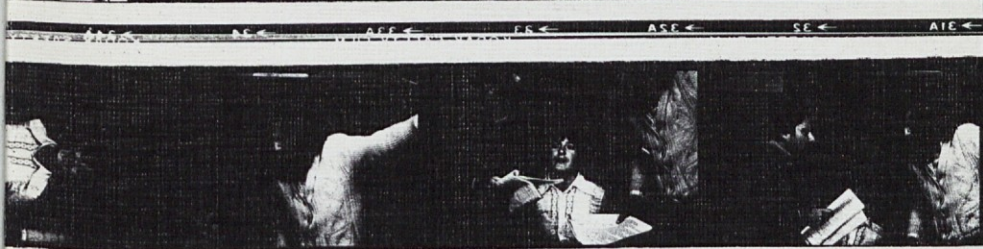
Zakonolom je mogoč, če je prejel zakon. Zakon pa ni veljaven, če med zakoncema nikoli ni prišlo do spolnega odnosa. Se je med Možem in Ženo dogodil? Nobenega razloga — namiga — nimamo, da bi na kaj takega sklepali. Pa tudi če je prišlo, ali ni njun odnos bolj podoben razmerju dveh govorečih — a naluknjanih — lutk? Sta sploh obdarjena z živim, silovitimi, polnimi telesi? Ne gledamo na odru le različnih reakcij, besedovanj, položajev, ki še ne dajejo tiste, potrebne, celote—enote, da bi rekli: dva 'normalna' človeka — osebi — sta v normalnem zakonskem razmerju? Saj sploh ni dveh ljudi—osebi — Zato tudi ni zakona.

Zakona ni, ker ni onega temeljnega modela za vse zakone med moškimi in ženskami: Zakona (lex). Vsi pravni in drugi zakoni (konjugalični) so mogoči le tedaj, če temeljijo na Zakonu. Ta Zakon pa je, če je pred njim ali Bog ali Človek ali Družba ali Revolucija ali Pogodba ali kakršna koli transcendentna utemeljitev življenja. V svetu TRIANGLA je ni. Tu skačejo naokrog le kosi institucionalnosti kot gole zunanosti, prazne imanence. Tir (vloga, sistem) je le želja po varnosti. Imen ni ali se skrivajo. Obleke, službe in družbe nič ne pomagajo. Med kosi ustanov in vlog pa begajo kosi ljudi, ki se na ostre robove vlog, besed, položajev, nasajajo, pri tem javskajo in na čuden način nekrvaveče krvavijo — trpijo? Naokrog.frči zmeda, raztrganost nekdanjih celot (destrukcije neolitske in še prav posebno proizvodne — etične — družbe). Gledamo paniko (kar bi TRIANGEL spravljal v — ne tako za lase privlečen — stik z Božičevo PANIKO).

TARAS KERMAUNER

PRESERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ





PREMIERNO GLEDALIŠČE VRANJ

