

Malina
Schmidt

AVTORJI IN KNJIGE

Ujeti čas ali pa je spet minil en dan
in
Ujeti dialog ali Pa je spet spisana ena igra

A: Kaj boš pa zdaj?

B: Kot vsako popoldne!

A: Seveda; tako bo najboljše!

B: Vse je pač vnaprej pripravljeno. Preostalo je — naredi si sam — in konec komedij!

A: Ja, to je res v redu.

B: Seveda je, le pomisli...! Zgodovina človeštva je zapisana v knjigah; knjige prinesem domov, berem prihodnost in konec komedij.

A: Kaj ni to prijetno! Nakupila sem zavitke pripravljene hrane, in konec komedij.

B: Glasovi sveta in glasbe, vse je na ploščah; plošče sem prinesel domov, in konec komedij.

A: O, to je res prijetno, priznam!

B: Polovica človeštva stanuje v enem bloku, polovica v drugem — in konec komedij!

A: Zares, to je zelo v redu! Prideš, vidiš, vzameš — in konec komedij! To je res najboljše!

B: Ampak — s človekom je pravzaprav drugače!

A: Seveda je; s človekom je čisto drugače!

B: Pravzaprav... z menoj je čisto drugače!

A: Najbrž je res tako! Rodil si se, potem si rastel in rastel...!

B: Da, zares sem bil meteor! In vedno sem šel po svoji poti!

A: Pa ja! Vedno si hodil svojo pot!

B: Ne! Jaz nikdar nisem hodil svojo pot!

A: Zares! Nikdar nisi šel tako daleč.

Navedeni dialog, ki ga sicer govorita Žena in Mož in ki je tu nekoliko »sčrtan«, poteka na začetku radijske igre Pavla Lužana z naslovom Tenka, bela stena in bi ga — v prispodobni — lahko navezali na nekatere značilne poteze Lužanovega dramskega pisanja v zadnjem času; zlasti mislimo na igre, ki so nastajale, oziroma so bile objavljene ali / in uprizorjene, po letu 1973, to pa so igre Bumerang, Sreča neposrednih proizvajalcev, Zlati časi, lepi krasi in pet radijskih iger, ki so bile vse izvedene na ljubljanskem radiu, v letu 1978 pa tudi natisnjene pri mariborski založbi Obzorja, in za katere je avtor prejel Prežihovo nagrado. Izdane so pod skupnim naslovom Igre iz

naših dni. Besedila: Dan tovariša Iksa, Taka je ta zgodba, Tercet, Trkanje na steno in Tenka, bela stena se s svojimi tematsko stilnimi značilnostmi vrtijo v sklopu Lužanove dramatike, ki bi jo v okviru tako imenovane realistično naturalistične oziroma boljše neonaturalistične stopnje lahko poimenovali kot *dramatiko istega*.

Tu lahko zdaj rečemo: vse je pač vnaprej pripravljeno. Preostalo je — naredi si sam — in konec komedij! Gre namreč za dve stvari: ena se tiče Lužanove dramaturgije in njegovih postopkov pri upodabljanju lastnega vida življenja — in vidi ga predvsem kot niz in preplet vedno enako pojavljajočih in ponavljajočih se podob tipičnih in tipiziranih življenjskih situacij, ki pa so seveda vselej izbrane z zelo določenega avtorjevega vidika. Druga stvar, ki je po svoje sicer skrajna radikalizacija avtorjevega dramaturškega koncepta, po katerem je v svetu istega mogoče vse zamenjavati in kombinirati — situacije, osebe, dialoge — pa se vendarle tiče že tudi vprašanja dramatikove ustvarjalne moči in ustvarjalne domišljije. Kakor so namreč prizori izsekov iz življenja, ki jih Lužan oblikuje, do neke mere že vnaprej pripravljene — pripravilo jih je namreč že življenje samo — in jih avtor »le« upodablja, tako dramatik nato v mnogih svojih igrach uporablja lastne že napisane prizore-dialoge in jih na različne načine kombinira; avtor sam sebe prepisuje ali rahlo variira.

Tako na primer najdemo isti prizor z dobesednim ali pa nekoliko spremenjenim dialogom v Zlatih časih in v Tenki, beli steni (v tej je tudi nekaj replik iz Terceta), v Sreči in v igri Taka je ta zgodba. Poseben primer pa je Bumerang, »vesela igra v dveh dejanjih za štiri igravce«, ki je izmenjuje se sestavljena iz dveh drugih iger, iz Terceta (ki je sicer tekst za tri igralce) in iz besedila Taka je ta zgodba; začnši s kosom iz prve, preplete avtor obe enodejanki v zaporednem kombiniranju — in z zato potrebnimi »tehničnimi« popravki in spremembami nekaterih besed — v igro v dveh dejanjih. Spet v drugem primeru pa se na primer dogaja, da je — čeprav v drugačnem kontekstu — oseba Dekleta iz Trkanja na steno v svojih bistvenih izjavah tako rekoč enaka Vidi iz Mostov v Zambiji (za oder pisana »dramska grozljivka v dveh dejanjih za igralski tercet«). Čeprav namenja Lužan svoje igre dvema različnima medijema, zdaj gledališču in zdaj radiu, pa vendarle povsem brez problema, upošteva nujne korekture, prestopa iz enega v drugega. Mogoče je spremeniti čase in prostore dogajanja, prav tako pa je mogoče »spremeniti« tudi osebe.

Ena ključnih besed v Lužanovi dramatiki je čas (in ura); V omenjenih igrach se čas kaže kot večno kolobarjenje istega, kot element »prikazovanja« stanja življenja. V nekih časovnih intervalih se dogajajo iste stvari, dogajajo pa se izmenjuje različnim (s tem pa že kar enakim oziroma istim) ljudem, tako da je navsezadnje mogoče vse te enake oziroma iste življenjske situacije vseh teh enakih oziroma istih oseb poljubno zamenjevati, nanizovati, prepletati, kombinirati. Lužanova dramatika prikazuje fisto, kar je pri »vseh« ljudeh in v »vseh« življenjskih situacijah povsod in vselej enako; vse je tipično in tipizirano: »vsi« zjutraj vstajajo, »vsi« hitijo, »vsi« se jezijo na službo in so z njo kdaj nezadovoljni, »vsi« se kdaj prepirajo z ženo, z možem, s šefom, z nekom pač, »vsi« so kakorkoli nezadovoljni, a tudi nekako zadovoljni, »vsi« imajo take ali drugačne spomine, »vsi« so tako nepotešeni in še kaj hočejo. Vsi Lužanovi prizori so v tem smislu klišeji, matrice, ki jih je mogoče spet in spet odtiskovati. To Lužan tudi počne in s

tem formal(istič)nim, poenostavljenim in igračkastim postopkom, ki zadeva prikazovanega, pa tudi samo prikazovanje, po svoje razveljavlja, prikazuje svet in ga opredeljuje kot *circulus vitiosus*. V tem uniformiranem svetu ni nobenega velikega, prekmernega, tragičnega problema, noben problemček pa se tudi dokončno ne razreši. Čeprav so situacije, osebe in besede v Lužanovi dramatici take, da zlahka prepoznamo njihov stvarni vsakdanji korelat, pa to vendar ni primer realističnega literarnega upodabljanja, saj sveta ne prikazuje v njegovi raznoliki in specifični mnogoobraznosti, temveč ga predstavlja v tipizirani in abstrahirani splošnosti, kakor jo ponujajo pojavi tega sveta na svoji površini in v tanki plasti psiholoških pogojenosti. Tudi naturalistični elementi te dramatike obstajajo le v delih zvestega prenašanja delovanja in govorjenja iz življenja na oder; v teh prizorih prav tako ni ničesar »zadaj«, predstavljeni so kot fenomeni stvarnosti same po sebi. Seveda pa tu ne gre za naturalistično dramatiko v smislu historičnega literarnega stila, saj v njej ni nikakršnih determiniranosti, pa tudi ne v smislu naturalističnega »preslikavanja«, ker kaže Lužan življenje v posplošenih, okleščanih, tipiziranih oblikah, ne pa v zanimivih podrobnostih in različnostih.

Zaradi spremenjenega zaporedja posameznih enakih delov ali zaradi vlaganja v drugačen kontekst in sklop pojavov so sicer včasih potrebne drobne dodatne korekture, vzorec pa ostaja isti. V Lužanovih igrah z istimi besedami in istimi stavki govorijo o različnih stvareh, s tem pa se tudi te še navidezne različnosti prilikujejo, istijo in sesedajo v horizontalno, vse bolj enako vredno oziroma enako ne vredno linijo. Posamezne igre pa same v sebi niso monotone in linearne, ker uporablja avtor postopek intenzivnih gradacij loka vsakega prizora: dialog, z njim pa tudi spremljajoča ga akcija, se vse bolj stopnjuje v tempu, v glasnosti in v občutju grozeče napetosti in nevarnosti; napetost raste predvsem mehanično, z vse hitrejšim in intenzivnejšim in nasilnejšim razvojem določene situacije, na vrhuncu tempa, že v pravem transu, pa se prevesi v popolno mirovanje in sprostitvev. Kakor je sprva videti, da gre vse bolj zares in da postajajo stvari navsezadnje res nevarne, pa se vendar vselej bolj ali manj jasno razkriva, da so vse to neke vrste »igre«, ki ne prinašajo nobenih usodnih posledic. Dialog sam, ki je hkrati pravzaprav edini nosilec dogajanja — oziroma je samo dogajanje, to pa je sklop avtomatizmov dobro utečenega stroja — je tu zato, da sploh še kaj teče, da še vendarle obstajajo nekakšni stiki med osebami, nima pa več funkcije sporočanja, ne nosi (novih) informacij, saj je vse znano in se enako ponavlja. Oseba iz Tenke, bele stene se kar naravnost sprašuje, »kje so tisti časi, ko so besede še marsikaj govorile«.

V Lužanovi dramatici ni posebnih, specifičnih, individualiziranih ljudi in situacij, vse je splošno. Osebo iz ene igre je mogoče kadarkoli prestaviti v drugo, saj je »sestavljena« zgozlj iz besed. Povsem nepomembno je, ali ima lastno ime ali pa je poimenovana kot gospod Iks, Tip 1, 2 . . . , kot Moški, Ženska, Dekle, Fant; včasih postane nebitven celo spol. Avtor svoje »igre« — oziroma sklope dialogov — nenehno prepisuje in jih pripisuje zdaj temu zdaj onemu tipu.

Čeprav je res, da je Lužan v svojem pisanju — vsaj na videz in po stilu — šel skozi različne stopnje, pa družijo tako njegove prve nekoliko ekspresionistične »poetične« drame, kot tudi kasnejše »absurdne« in »realistično-naturalistične« igre nekatere temeljne in nespremenljive konstante. Kompo-

zicija njegovega teksta je načeloma vselej razdrobljena in razpršena in pri nizanju prizorov pušča možnosti večjega ali manjšega prerazporejanja, izpuščanja in dodajanja. Osebe niso (bile) nekoliko individualizirane: od prve igre, v kateri nastopajo Gorski vrhovi, Polje in Karavana, do Tipov, Janezov in Mick in Luke De-ja, pomenijo vse te osebe avtorjevo hoteno unifikacijo in govorijo o splošni izgubi človekove individualnosti. V tej točki pa prihaja na dan avtorjeva — na prvi pogled morda zakrita — zavestna, zaradi formalnih posebnosti modernejše dramaturgije manj očitna, sicer pa znana in tako rekoč tradicionalna moralna humanistična angažiranost. Po eni strani se kaže skozi dialoške in situacijske ironizacije posameznih (življenjskih) mehanizmov (se pa te igre besednih akcij razpletajo tudi v igre zaradi iger, v prave »uživancije« in se tako speljujejo v »ludizem«), po drugi strani pa — in ta način je osnovna shema te dramatike — s polarizacijo dveh nasprotujočih si principov. V prvih Lužanovih dramah sta si stala nasproti narava in človek, večnost in minljivost, statističnost in dinamičnost, okamenelost sveta in stremljenje v svetlobo, odtujenost med ljudmi in vera v življenje in prihodnost, svetobolje in sizifovstvo. Skozi nakopičeno metaforiko različnih ponavljalnih figur se je izvijala misel o človekovih večnih vzponih in padcih, o njegovi kljubovalnosti času in svetu, ki ne prinašata rešitve.

Kot pozitivni in negativni pol se nato vse jasneje razkrivata posameznik in skupnost, individuuum in družba. »Glavne« osebe Lužanovih iger občutijo svet kot temo, grozo, hlad in izsušenost; utesnjene v vsiljeni kalup iščejo nekaj izgubljenega in sanjajo. Kakor je na primer avtor v »poetičnih dramah« (zlasti v Reju pod lipo) na neki način oživiljal tipično slovensko (mitično) starožitnost in idealizirano kmečkost, tako (pod)oživlja zdaj tipično slovensko srednjestnost uradništva in delavstva, v katerem še vedno tu in tam privre na dan želja po vsestransko polnem življenju, čeprav že skoraj povsem prevladuje občutje samozadovoljne, samo po sebi umevne in nevprašljivo urejene eksistence.

Pravzaprav obstaja v vseh Lužanovih igrah tanka, vendar tolikšna psihološka podstat, da je prav iz nje mogoča »tezna« naravnost v pritrjevanju večnim idealom splošne človeškosti. Posplošeni človek v tej dramatiki je v bistvu dober, stehnzirani in zmehanizirani svet pa je slab in kriv, da se tudi človek kvari. Svet ga posvaja, ukaluplja, ga spravlja v blaznost, nasilnost ali v indiferentnost, navsezadnje celo v neko naivno vdanost in plitvo samovšečnost. Sreča, o kateri Lužanove osebe pogosto govorijo, se skriva v vsakdanu privatnosti, ki zajema tako osebno kot tudi javno področje človekovega udejstvovanja — od doma do službe. V tem smislu zanima Lužana zgolj ta privatiteta, ne pa tudi tematiziran odnos do konkretne družbene situacije, ki je v svoji splošnosti, kot stehnzirani in brezsmiselni — včasih tudi absurdni — red, tako in tako vselej prisotna. Svet je tak, kot pač je, in take so igre iz naših dni.

Nemožnost globljega in pristnejšega medsebojnega kontaktiranja paradokso zapolnjujejo plazovi besed, nemožnosti pomembnih in morda usodnih človekovih dejanj nadomeščajo potencirano napete »igre«, ki se razblinijo kot milni mehurčki, karakterne posebnosti človeka in njegovih življenjskih položajev so zožene v tipizirane klišeje, ki se javljajo v različnih kombinacijah, vendar se nikoli ne iztrgajo iz kroga istega. V vsesplošni posplošenosti in zdaj nič več navidezni različnosti, temveč v očitni istosti Lužanove dramatike tiči njena slabost: ponavljajoča in shematizirana razmerja

med osebami, ki navsezadnje ne govorijo v prid avtorjevi ustvarjalni domišljiji in iskanju še kakšnih drugačnih, morda bistvenejših problemskih motivov.

Način Lužanovega dramskega pisanja je ob enaki osnovni tematski naravnosti potekal od bolj abstraktnega, zakritega in »izumetničenega« k bolj preprostemu, vsakdanjemu in konkretnemu, zadeval pa je tako čas in prostor kot jezik, dramske osebe in dejanje. V zadnjih igrah, na primer v Trkanju na steno, v Tenki, beli steni in v Mostovih v Zambiji, pa tudi že v Srebrnih nitkah, vpeljuje avtor relativno vse več psiholoških elementov in postopkov razkrivanja in pojasnjevanja statusa svojih dramskih oseb, kar bi moglo vsaj do neke mere privedi v večjo raznolikost in polnost, s tem pa manj maniristično shematičnost.