

GROTESKA V DRAMAH DOMINIKA SMOLETA (1)

Teorij o groteski in o grotesknem je zelo veliko in mnenja o tem so različna. Enotnost je najti menda edino v tem, da izhaja beseda groteska iz besede »grotta«, kar v italijanščini pomeni votlina, in da se je pojem pojavil najprej v likovni umetnosti, in sicer kot oznaka za »okras iz tankega, vitičasto simetričnega prepletanja rastlinskih, človeških in živalskih oblik, sadežev ali arhitektonskih motivov, priljubljena pa je bila posebno v renesansi po zgledu antičnih rimskih dekoracij, ki so jih izkopal konec 15. stol. v podzemeljskih votlinah« (Leksikon CZ, Ljubljana 1977).

Besedo uporabljamo torej v upodablajoči umetnosti (Goya, Morgenstern, Bosch, Velasquez), v glasbi (Ravel), v filmu (Fellini, Chaplin). G. R. Tamarin v svoji knjigi Teorija groteske¹ piše, da se v besednjaku sodobnega človeka nenavadno velikokrat uporablja beseda »groteska«. Govorimo o grotesknem doživljanju, situaciji, igri, ideji. Ko uporabljamo ta izraz, se zdi, da povsem natančno poznamo njegov pomen: to je nekaj deformiranega, smešnega, neokusnega, osupljivega, absurdnega, nerealistično stiliziranega . . .

Zelo težka naloga je definirati katerokoli estetsko kategorijo, groteska pa, kakor da se že vnaprej izmika določenosti. Takoj, ko smo jo določili, se pokaže, da ta definicija ni točna.

Groteska je nenavadno tesno povezana z drugimi estetskimi kategorijami, kljub temu pa pozna posebnosti, zelo je variabilna in zdi se, da je ta pojem zato tako težko natančneje določiti, ker le-ta morda ni avtonomen, ker se vanj lahko pretvorijo tudi druge kategorije.

Mnenja o tem, kaj naj bi groteska pomenila v literaturi, se zelo razhajajo. Tudi Kayser meni, da »groteskno, kakorkoli pogosto že slišimo ali uporabljamo ta pojem, prav gotovo ni nobena trdna kategorija znanstvenega mišljenja«.² Pojem se izmika trdnim opredelitvam in ostaja dostikrat stvar osebne presoje. Tudi v leksikonih naletimo marsikdaj na zelo ohlapna stališča. V Leksikonu CZ npr. beremo, da so groteskna dela, »ki kažejo realnost s pomočjo nenavadnih, popačenih likov, ta popačenost pa je posledica pretiranosti posameznih potez pojava . . .« ter da je groteska »sorodna tragikomičnosti, absurdni in karikaturi«. Niti besede pa ni zapisano o tem, ali je groteska vsebinska ali formalna kategorija in da je njene motive obvezno treba povezovati z neko širšo vsebino (Kayser piše, da je bila že v groteskni ornamentiki posamezna figura le en motiv celote, le-ta pa je bil občuten kot zelo močan in razgiban).

Relativnost groteske je pogojena tudi časovno (to, kar se je nekoč zdelo groteskno, danes sploh ne deluje več tako, oziroma tisto, kar je bilo nekoč morda čisto resno mišljeno, danes deluje groteskno), geografsko (Evropejcem se zdijo liki v umetnosti neevropskih narodov groteskni – Tamarin navaja Budhovo figuro ali npr. prvinske elemente v plesu primitivnih ljudstev), kulturno-zgodovinsko (upoštevati je potrebno namreč dejstvo, da se groteskna slika sveta sicer pojavlja kot slika v razbitem ogledalu, vendar kot slika popolnoma konkretnega sveta in popolnoma konkretnih, zgodovinsko določenih družbenih razmer).

V Leksikonu CZ je tudi ohlapno zapisano, da je groteska »sorodna« tragikomičnosti, absurdni in karikaturi. O teh morebitnih sorodstvih je bilo že zelo veliko zapisano, še danes pa ni popolnoma jasno, kakšne vrste sorodstvo je to in do katerega kolena sega . . . Tako

¹ G. R. Tamarin, Teorija groteske, Svjetlost, Sarajevo 1962, str. 81.

² W. Kayser, Das Grotteske in Malerei und Dichtung, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, München 1960, str. 11.

npr. Kayser piše, da za sorodnost res gre, Heidsieck³ pa bi si ob tej trditvi iz protesta dal najbrž tudi glavo odrezati. Heidsieckovega mnenja je tudi Tamarin, ki obe kategoriji (tragičnost in grotesknost) skrbno ločuje: pri tragikomiki ostanejo v novi sintezi ohranjene prejšnje kvalitete, pri groteski pa nastane mešanica in občutek deformacije. Pri tragikomiki je tragika tragična in komika komična, vemo, čemu se smejemo in zakaj jočemo. Pri groteski pa so naše reakcije povsem paradoksalne (Teorija groteske, str. 31–32).

Tudi trditev, da je groteska sorodna z absurdnim, je vprašljiva. Dejstvo pa je, da se absurd pojavlja kot del grotesknega. In res je tudi, da npr. v dramatikii absurda groteska ni neobhodno potrebna. Obema pa je skupno paradoksalno gledanje na svet in paradoks se tudi sicer pojavlja na vseh ravneh (v oblikovanju likov, v odrskem jeziku in celo v didaskalijah). Vendar je treba pripomniti, da se absurdno v predstavljanju tega nesmisla vendarle sprašuje po smislu bivanja, medtem ko za groteskno to ni nujno. Tudi v poteku dogajanja so razlike: absurdno prinaša neke vrste ne-delo, čakanje (Vladimir in Estragon v delu *Čakajoč na Godota* le čakata, da se bo kaj zgodilo), groteska pa prinaša le groteskno dejanje, akcijo in ne zbuja pasivnosti (tako je npr. v Smoletovem *Potovanju v Koromandijo* ali pa v Dürrenmattovem *Obisku stare gospe*).

Absurdnemu in grotesknemu je torej skupen samo svet, ki ju oklepa, in njuno sorodstvo je v tem, da bivata v njem. Prezreti ne smemo, da je groteskno kakorkoli povezano s smehom, ki je lahko zelo različen (samo smehljaj ali pa napol blazen smeh, noro hihitanje ali krohoh), absurdno pa smeha ne pozna. Spet pa ni nujno, da vsaka groteska deluje komično. Kayser govori sicer o tem, da naj bi groteska prinašala praviloma smeh, ki je to prenehal biti, ker se človeku »usede za vrat«. Če pa to poskusimo poiskati v pričujočih besedilih Dominika Smoleta, vidimo, da se smeh pojavlja zelo različno, da dosega različne stopnje intenzivnosti glede na svoj zunanji izraz in vsebino. Včasih se tudi sploh ne pojavlja in zelo redko imamo opraviti s težkim smehom Kayserjevega kova. Večkrat se zgodi, da namesto tega srečamo raje vedro ali celo malce navihano grotesko, o kakršni pa pri Kayserju ni govora.

Tamarin ugotavlja tudi, da je groteska velikokrat povezana s karikaturo, ni pa nujno, da je vedno tako. Ne moremo se povsem strinjati z M. Kmeclom, ki pravi, da groteska za »karikaturo in fantazijsko preoblikovano realnostjo« skriva svoja sporočila ter da je zanjo značilno »pretirano karikiranje« (Mala literarna teorija, str. 174). Po Tamarinu je zanjo bolj kot to značilno neugodje, ki ga izziva na glavo postavljeni svet in deformacija, ki doseže nenormalno stopnjo v svoji ekscentričnosti.

Kayser nam v svoji knjigi »Das Groteske in Malerei und Dichtung« prikazuje, kako se je ta pojem oblikoval skozi različna obdobja in v skladu z njimi spreminjal svoj obraz in vsebino.

Ko se je pojem prenesel iz likovne umetnosti v pripovedno prozo in dramatikoo, je našel svojo najbolj izrazito podobo v gledališču Comedie dell'arte. Glede na njen izraz jo Kayser primerja s karikaturo v slikarstvu. Pravi tudi, da bistvo te vrste gledališča ni v tekstu, ampak v stilu uprizoritve, pravzaprav v načinu gibanja, ki je ekscentričen in prevzame celotno dogajanje na odru. Le-to srečamo tudi pri Smoletu.

O ekscentričnosti kot sestavnem delu grotesknega bomo govorili kasneje. To značilno gibanje na odru gledališča Comedie dell'arte je dopolnjevala podoba nastopajočih: igralci so tež nos nosili maske, ki naj bi ljudem dodale nekaj živalskega. Tako se je kombinacija človekovih lastnosti z živalskimi prvič pojavila in ostala eden glavnih elementov grotesknega do danes.

³ A. Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Sprache und Literatur*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1969, str. 79–87.

Sočasno z drugimi nenavadnimi kombinacijami se pojavi humor, ki najde v različnih obdobjih in pri različnih avtorjih drugačen izraz (tako so npr. Klingerjeva dela v viharništvu naletela na odpor pri občinstvu, ker njegovih del ni bilo mogoče jemati niti samo resno, niti samo smešno, krivdo za to pa so pripisali enostavno premajhni pisateljevi umetniški moči). Groteskno v romantiki prinaša poleg fantazijskih komponent še velik smisel za ironijo. Smeh pa, ki vse to spremlja, ni preprost. Vsebuje bolečine, marsikdaj pa je uničujoč, satanski.

Skozi vsa obdobja se pojavljajo liki, ki so kakorkoli izmaličeni in v povezavi z drugimi komponentami delujejo groteskno. Vendar Kayser ne odgovarja na vprašanje, ki se pojavlja samo po sebi, namreč, ali imamo lahko eno samo izmaličeno pojavo za groteskno samo zaradi tega, ker je izmaličena? Odgovor na to najdemo pri Heidsiecku, ko pravi, da ni grotesken v pravem pomenu besede samo zaradi rojstva ali bolezni izmaličen človeški lik. Grotesken postane tak lik šele tedaj, ko v ozadju zbuja lahko začuden smehljaj. (Taka sta npr. oba skopljenca v *Obisku stare gospe* pri Dürrenmattu in Debeli ter Suhi, pa tudi Gospa v invalidskem vozičku pri Smoletu.)

Heidsieck piše, kako se je groteska pojavljala tudi kot pretirano združevanje in kopičenje sveta, ki ni bil samo nemogoč, ampak celo prepovedan. Tako se humor marsikdaj izrazi tam, kjer se ne bi smel (pri Smoletu npr. na pokopališču). In stroga viktorijska doba ne rodi morda samo kakšnega žgečkljivega ljubezenskega romana, ampak celo vrsto zgodb o Drakuli, mešanici človeka in živali, ki v svojem liku združuje vso strogo zatajevano in prepovedano misel na spolnost. Tudi Kafkov Gregor Samsa se ne more drugače rešiti svojega oblastniškega očeta in dolgočasne, enolične službe, kakor da se spremeni v hrošča. Taka groteskna preobrazba se pojavlja kot protest zoper stvarnost, ki se je človek ne more rešiti.

Kayser piše, da se groteska močno razbohoti v romantiki. Veliko vlogo igrajo sanje, vizije pekla, preobrazbe ljudi v živali in narobe, nastopajo figure iz voska, liki, ki se nenadoma pojavljajo in spet izginjajo, mrtvi ljudje, ki oživijo in spregovorijo, itd. Svet je norišnica (Tollhaus), človek v njem pa brezmočna marioneta. Čudeži, ki se godijo, so zadnja postaja v stopnjevanju človekove odtujenosti v svetu. Pogosto nastopajo osebe z zelo razvito domišljijo – npr. umetniki. Ti so zaradi svojega občutljivega in bogatega notranjega življenja še posebej ogroženi, dostopni »drugačnim močem«. Po Kayserju je nato realizem prinesel odmik od groteske romantičnega tipa. Žrtve temnih sil postanejo čisto navadni, vsakdanji ljudje, ne pa recimo kakšni ekscentrični umetniki, iskalci boga itd. Ravno naš vsakdanji svet in male, na videz tako zaupanja vredne stvari, se pokažejo kot zlobne in tuje.

Kayser v zvezi z deli W. Buscha spregovori tudi o občutljivem razmerju med komiko in grotesko. Poudarja razliko med obema: ta je ravno v tem, da smo pri groteski kakorkoli udeleženi, pri komiki pa do dogajanja ohranjamo distanco, dogajanje samo opazujemo in se mu smejimo, smo celo vzvišeni nad njim. Nasprotja, ki jih prinaša komika, nas ne prizadenejo, češ, to se dogaja drugim, meni ne. Groteska pa prinaša strah pred svetom, pred nesmisлом, grozo pred smrtjo. Vse to so stvari, ki sestavljajo (če si priznamo ali pa ne) tudi naš vsakdan in nas nikakor ne puščajo neprizadete.

Če so občutja do stvarnosti taka, potem tudi ni čudno, da se groteska v 20. stoletju med drugim pojavlja tudi v obliki prave samomorilske epidemije. Ta se pojavi kot reakcija na vseobsegajočo brezsrčnost, na odtujenost med ljudmi (Schnitzler, Wedekind). Na rafiniran način se uveljavi motiv igre v igri (npr. pri Pirandellu, tudi pri Smoletu v *Igricah*).

Po Kayserju je imela velik vpliv groteska, kakršno prinašajo Kafkova dela. Svet pri njem je trajajoče dogajanje, ki se zgane nad človekom. To je svet brez pokrajine, brez morja, hribov, skal. S pomočjo tehničnih sredstev je kakorkoli zaprt. Ni nenadnih izbruhov, srečanj, padcev. Tal ne izgubljam, ker na njih nikoli nismo stali. Kayser imenuje Kafkove

Zgodbe »latentne groteske«. Včasih so zelo hladne in marsikdaj tudi ne vemo, ali nam je smeh sploh dovoljen.

V 20. stoletju groteska ni več nižja vrsta komičnega, za kar je veljala, ko se je pojavila. Tudi ni znamenje za norost ali blaznost. Vedno bolj pogosto se pojavlja v zvezi s pojmom surrealizem. Nekateri oboje celo zamenjujejo. Vendar ne smemo prezreti, da zamenjava ni mogoča. Groteska se namreč pojavlja kot eden izmed pogledov na svet znotraj kate-rekoli literarne smeri in nadrealizem je lahko le ena izmed teh. Po času nastanka je ta tudi veliko mlajši kot groteska (A. Breton ga je opredelil šele leta 1924, čeprav so posamezni nadrealistični elementi pri posameznih avtorjih obstajali že prej). Kayser piše, da je bilo tisto, kar danes označujemo za nadrealizem, šele nazadnje mišljeno kot teorija v besedni umetnosti. Programi nadrealistov so veljali namreč tako splošnemu načinu življenja, pa tudi družbenemu in političnemu. Groteska česa takega nikoli ni zajela. Ostala je le eden od pogledov na ... kaj.

V zvezi z grotesko in grotesknim ostaja mnogo odprtih vprašanj. Ali se opredeljevanje grotesknega nanaša na vsebino ali na obliko?

Tamarin na to noče dokončno odgovoriti, po Heidsieckovem mnenju pa groteska vsebuje groteskno v vsebini in groteskno v obliki, »prava« groteska pa nastaja kot združitev obojega.

V svojem nadaljnjem razmišljanju se Heidsieck sprašuje tudi o razmerju grotesknega do realnega. Poudarja, da groteska učinkuje s psihičnim šokom in z izjemnimi afekti pač v skladu s svojo vsebino, vendar ne tako, da bi realnemu nasprotovala. Ravno nasprotno, realnost zelo močno vključuje. Pravi, da groteska ni plod sveta, ki bi bil takšen sam po sebi, ampak sveta, ki smo ga takega naredili. Našo realnost imenuje »proizvedeno«. Groteskne »neznane sile« je namreč mogoče poimenovati. Groteskno ni, kar je neznano, tem-več tisto, kar je znano in do česar prihaja v našem svetu. To so lahko npr. nasprotja, ki so jih rodile svetovne vojne. Zaradi teh so se ljudje rojevali brez ust ali oči in šele od tod je to lahko prešlo v literaturo. Heidsieck močno poudarja, da je treba pojem deformacije v zvezi z grotesknim izpeljevati iz družbenih silnic.

Pomembno je, opozarja, kako se skupaj z grotesko pojavlja pogosto tudi travestija. Kayser je ne omenja, čeprav v novodobni dramatiki pogosto nastopa (npr. pri Maxu Frischu).

Vseskozi lahko opazimo, da različni avtorji uporabljajo različne besede za isto stvar: raje govorijo o grotesknem kot o groteski. Iz sobesedila pa je marsikdaj razvidno, da isto besedo uporabljajo tudi, ko govorijo o čisto konkretnem tekstu, ki bi ga lahko poimenovali groteska (npr. ko gre za Kafkovega *Podeželskega zdravnika* ali za Durrenmattov *Obisk stare gospe*). Oba pojma – groteskno in groteska – uporablja le Tamarin.

Mislim, da se besedi groteska drugi raje izognejo zato, ker le malokatero besedilo lahko poimenujemo čisto groteskno (podobno se godi tudi s satiro, ironijo, parodijo, travestijo). Zelo pogosto pa se njeni sestavni deli pojavljajo kot del neke druge književne vrste. Zato njena natančna opredelitev kljub mnogim izrečenim mislim ostaja nedorečena. Tamarin celo zatrjuje, da te vrste relativnosti ni pri nobeni drugi estetski kategoriji.

Prav tako za nobeno od obravnavanih besedil D. Smoleta ne moremo trditi, da je groteska (kot književna vrsta), celo za tako poimenovano Grotesko brez odmora ne. Vendar mislim, da si Smole s tem, kaj je književna vrsta in kaj perspektiva, ni delal posebnih problemov. O tem nam priča Gledališki list Odra 57⁴, v katerem je avtor svoje *Igrice* označil kot »mešanico lirizma in groteske«. Pri tem dvomim, da je mislil na književno vrsto (= gro-

⁴ A. Inkret, Esej o dramah Dominika Smoleta, Obzorja, Maribor 1968.

tesko). Menim, da je imel v mislih ubeseditveno stališče, po Kmeclu tipično, ponovljivo perspektivo (= groteskno). Vprašanje pa je, na kaj je mislil, ko je svoj tekst Groteska brez odmora poimenoval z grotesko. V tem besedilu tudi groteskna perspektiva prihaja najbolj do veljave in možno je, da je zato besedilo tudi tako poimenovano. Nismo pa čisto prepričani, če lahko temu naslovu verjamemo, še posebej, če ob njem upoštevamo naslov drugega besedila: *Veseloigra v temnem*. Tu seveda ne gre za veseloigro, ampak za vse kaj drugega. Nikakor ne moremo trditi, da je avtor pri tem mislil na veseloigro (= komedijo), torej na književno vrsto. Bolj verjetno je, da je imel v mislih komično ubeseditveno stališče »temnega«, torej perspektivo.

Zatorej lahko trdimo, da Smoletova raba besede groteska pomeni tako književno vrsto kakor tudi tipično književno perspektivo.

Čeprav so si mnenja teoretikov, ki pišejo o groteski in o grotesknem, pogosto zelo navzkriž, pa imajo kljub vsemu mnogo skupnih izhodišč, po katerih je groteskne prvine mogoče določevati.

Glede na ta vsem skupna merila sem skušala poiskati in ovrednotiti groteskno(st) v petih dramskih besedilih Dominika Smoleta: v *Potovanju v Koromandijo*, *Groteski brez odmora*, *Igricah*, *Cvetju zla* in *Veseloigri v temnem*.

GROTESKNO V DRAMSKEM DOGAJANJU

Potovanje v Koromandijo⁵

V 1. dejanju imamo opraviti s pogovorom med Hildo in Luko. Luka je družinski prijatelj in je na obisku pri Hildi: Toneta, Hildinega moža, ni doma. Pogovor med njima se odvija v »meščanski hiši«. To je podoba za svet, ki je urejen (hiša ima namreč sobo, v kateri stoji kavč na določenem mestu in pri tem je nekako samo po sebi umevno, da bo gost sedel na njem). Na videz je vse lepo in prav, vse je »normalno«. Toda beremo lahko, da je soba temačna in ne preveč prijazna. Temu sledi še ena malomarnost: tudi luč bi bilo že potrebno prižgati. Gost pa, namesto da bi sedel v skladu s pravili lepega vedenja v naslonjaču, sedi »dokaj nemarno v kateremkoli kotu«. Plašča in klobuka ni odložil in v ustih ima prižgano cigareto. Vse to nam daje slutiti, da v tem meščanskem salonu nekaj ni v redu. Temu v prid govori tudi stavek, da se je »v prostor zadnje dni naselilo nekoliko zvišano razpoloženje zmede in nenavadnih odločitev«. Temačno ozračje že takoj na začetku, element nespoznavnega (»zmede«), slutnja nečesa neznanega in način, kako se pogovarjata Hilda in Luka, sami po sebi še niso groteskni, so pa lahko, če se razvijejo, osnova za to.

Predvsem Lukove besede o tem, da je življenje zlo in da je brez cilja ter Hildina vdanost v navajeno in običajno, zbudijo neke vrste nelagodje. To nelagodje se stopnjuje še s pričakovanjem silvestrovanja, na katerem po Materinih besedah »spet ne bo niti enega zabavnega človeka«. Tudi to, da je Tone menda prejšnji večer prikičal domov, postavlja pred nas svojevrsten prizor (v skladu z meščansko moralo pač ni normalno, da mož kriči, kadar prihaja domov, povrh pa še pijan ni). Vse to dopolni zopet Mati, ki pravi, da je imela leta in leta občutek, da je zrak, ki ga je vdihavala, »že bil predihan«. Vedno si je želela čistega zraka. Za pravi groteskni preblisk pa že lahko označimo dialog med Zalo in Luko:

ZALA: (kot bi zrasla iz tal za Lukinim hrbtom – ves prizor zelo naglo) Ali me ne vidite? Ali me več ne slišite? Ali me več ne poznate?

LUKA: Ja, si že spet tu?

ZALA: Zares sem. Ali se poročite z menoj ali se ne poročite, noseča sem.

⁵ Potovanje v Koromandijo, Beseda, Lj. 1956/2.

LUKA: Ti si noseča vsak drugi torek, spretna si.

ZALA: Ali me zdaj vzamete?

LUKA: Zdaj še ne, kdaj drugič. Prihodnjič.

ZALA: Če sem pa zares.

LUKA: Že prav, pojdi zdaj...

(Str. 119)

Tu se nelagodno ozračje sicer za trenutek sprostí, vendar se takoj nato še poveča: domov pride namreč Tone, ki »čudno hodi«, in limonada, ki jo je popil že pred časom, se mu še zdaj »lepi okoli ust in tu notri vse do želodca«. Povečana nelagodnost se stopnjuje v strah še z Zalino halucinacijo (str. 120):

ZALA: ... Tako čudno je ta čas. Res. Že nekajkrat se mi je zazdelo, da je vse tako čudno pri nas. Še ta prostor ... kot da bi iz stropa visele same vrvi. S stropa pa prav do tal ... in mi sredi njih ... Tudi zdaj ... Ali nič ne vidite, gospod? Ni to vrv?

Ob dejstvu, da obstoja vrvi tudi Tone ne zanika, otpnemo in Lukovo, češ, oba sta nekoliko čez les, nas sploh ne prepriča. Vendar tudi sam čez čas prizna, da ga mučijo dvomi, da ga neprestano boli glava. Sklepamo lahko, da tudi njegovo počutje ni normalno. Luka pravi, da Tone želi v Koromandijo in Tone tako tudi v resnici imenuje svojo željo po drugačnem življenju. Nejasnosti nastopajo tudi na tem mestu: spet ni jasno, za kakšno življenje gre. Njegova želja nekako lebdi, za življenje pa, ki si ga želi, vemo samo to, da naj bi bilo »drugačno«, bolj »polno«, »brez bede«, in da hoče »ven«.

Malo bolj sproščujoče ozračje nastopi, ko se Luka posloví za željo, ki gotovo ni mišljena resno, da naj bi se namreč zakonca prepírala vse do večerje. Tudi tukaj lahko zaslutimo groteskno prvino s tem, ko Luka zelo resen problem (med Hildo in Tonetom je ozračje namreč v resnici napeto) postavi v humorno luč.

Trenutek za tem pride do ponovne zaostritve položaja: Hilda pravi, da je prerazdražena, da se ne more več imeti v oblasti. S svojim možem že mesece ne more najti pravega stika. Tone prizna, da se počuti bolno. Slabo mu je ob misli, da bo moral od določenem načinu življenja vztrajati vse življenje. Tudi njegovo ustvarjalno delo (*»disertacija«*), ki naj bi ga notranje obogatilo in osrečevalo, se mu zdi *»fantastično, prazno, brez resnice«*.

V prvem dejanju *Potovanja* imamo opraviti z dogajanjem, ki nosi v sebi slutnjo smrti in strah pred njo. Da se ozračje stopnjuje v groteskno, potrjuje Kayserjevo misel, kako pogosto vdre »nekaj« v dogajanje in ostane neoprijemljivo, nedoločljivo, neosebno.

Groteskno v prvem dejanju pripravlja to tudi v drugem dejanju.

Drugo dejanje je bolj poantirano in tu že najdemo elemente, ki jih lahko označimo s t. i. »dramaturgijo skeča, kratkih, simbolističnih, ostro poantiranih situacij, ki neprestano padajo druga v drugo, se med seboj prepletajo po logiki asociacije in s tem ustvarjajo podobo razbitega, razkrojenga sveta«. ⁶ To so pogovori med blagajničarko in Gostom, med Njo in Njim, Suhim in Debelim, Novinarjem in Natarjarjem, Tonetom in Predstojnikom, med Tonetom in Luko ter med Tonetom in Hudičem. Dogajanje se odvija na Silvestrovo. Temačnost od začetka 1. dejanja se tu stopnjuje v temo (v didaskalijah beremo, da je *»prikorišče malone v temi in zapuščeno«*). Ozračje *»zmede in nenavadnih odločitev«* iz 1. dejanja pa v drugem preide v *»nered«* in celo v *»opuščenost«*. Ves prostor pa je v *»komaj razločnem somraku, kakor da ni prav v resničnosti«*.

Vse to dopolnjuje še eno navodilo za uprizoritev, da naj prizor Blagajničarka–Gost *»deluje izrazito zatohlo«*. Ta zatohel prvi pogovor vodi skozi sanje, ki se ne bodo uresničile (dialog Ona–On) v groteskno blebetanje (dialog Debeli–Suhi). V čem je ta grotesknost?

⁶ Glej opombo 4, str. 25.

Po Heidsieckovi teoriji naj bi se groteskno oblikovalo šele kot združitev grotesknih elementov v vsebini in obliki.⁷ Le-to je dobro razvidno že iz prizora med Debelim in Suhim. Zunanost obeh je zelo poudarjena že v didaskalijah, pa tudi z imenom. To očitno nasprotje in pretiravanje je po mnenju Klause Völkerja⁸ prav tako znamenje za groteskno. Paradoks je tudi v tem, da je na mizi pred Debelim vse polno praznih steklenic piva, Suhi pa nima pred seboj nič. Oba sta očitno tako preživela silvestrsko noč, ki pa niti njima niti komu drugemu ni prinesla posebnega zadovoljstva. Po njej je ostal le občutek nelagodnosti in kaotično ozračje. O tem kot o znamenju za groteskno piše Kayser:⁹ omenja praznovanje, ki preraste v kaos in po katerem človeku ostane le svet, nad katerega se ne more dvigniti.

Za grotesko gre tudi v pogovoru med Debelim in Suhim in ob katerem človek ne ve, ali bi se temu blebetanju smejal ali ne. Lahko bi rekli, da imamo opraviti s t. i. hladno grotesko. Kljub temu da je govor Debelega in Suhega tako brezpredmeten, pa lahko za njunimi praznimi besedami vendarle slutimo čisto konkreten in celo naš svet. O tem nam govorijo njuni »Potrebno bi bilo...«, »O, potrebno bi bilo...«, Grotesknost Debelega in Suhega je torej proizvedel naš vsakdan, katerega del smo.

Po Kayserju sta bistvena elementa grotesknega tudi nenadnost in presenečenje. Smole dogajanje na tem gradi: prizoru med Natararico in Gostom brez povezave sledi prizor med Debelim in Suhim, temu pa pogovor med Novinarjem in Natararjem. Vsemu temu prav tako nenadno sledi prizor z Luko, Tonetom, Predstojnikom, najbolj nenavadno in šokantno pa je, da se na stolčku poleg Toneta, »kot bi zrasel iz zemlje«, pojavi Hudič. Prvotnemu šoku, ki lahko zbuja grozo, pa sledi smeh: Hudič se namreč v zadregi sramežljivo smehlja. Z njegovo pojavo je dobilo konkretno obliko tisto »nekaj«, kar je bilo prisotno že v prvem dejanju z »zvišanim razpoloženjem« in z »nenadnimi odločitvami« ter se je stopnjevalo do somraka (*»ki daje vtis, kakor da ni prav v resničnosti«*) v 2. dejanju. Oblikovanje grotesknega na tem mestu bi po Kayserju lahko označili kot poskus pričarati in zakleti demonično v svet. Kayser s tem v zvezi pripoveduje, da so bila tri obdobja, v katerih je bila moč tega »nečesa« posebno močno občutena: 16. stoletje, čas med viharništvom in romantiko in moderna. To so bila obdobja, katerih predstavniki niso mogli več verjeti v zaprto sliko sveta in v skriti red sodobnega časa.¹⁰

Nekaj podobnega je čutiti tudi pri Tonetu: tudi on ne more verovati v pravila vsakdanjega življenja. To ga oklepa v enoličnost, čeprav mu na drugi strani razum govori, da na podoben dolgočasen način živijo vsi ljudje in da bi drugačno življenje lahko zahtevalo prevelike žrtve. Tako se Hudič pojavi kot nasprotni pol razumnemu in podobno kot Tonetova želja pomeni nasprotovanje njegovi sistematiki. Hudič deluje grozljivo. Grozljivo je že samo to, da se sploh pojavi, obenem pa tudi smešno: avtor navaja, da ni zelo demoničen, njegova obleka ima sodoben kroj in svoj rep skrbno skriva. Tudi njegovo stokanje, da so bili prejšnji časi boljši, da tudi vino ni več tako, kot je bilo, da ni več poštenosti, deluje smešno. Če pa upoštevamo, da to govori hudič, je vtis grotesken. Oblika (=hudič, ki prihaja naravnost iz Pekla in ima kopita in rep) ter vsebina (= namesto da bi svetu zavladal ali se ga skušal kakorkoli polastiti, le brezmočno toži nad njim) ne gresta skupaj in tako nenavadno združeni pogojujeta groteskno. To doseže višek, ko hoče Tone Hudiča, ki se ga niti malo ne boji, udariti po čeljustih, pa udarec namesto njega prejme Predstojnik. Efekt je burlesken, občutek imamo, da gledamo kakšen film iz Chaplinovih ali Keatnovih časov. Dramatika se je že v ekspresionizmu, še posebej pa v dadaizmu in surrealizmu na-

⁷ Glej opombo 3, str. 17–27.

⁸ Sinn oder Unsinn? Das groteske im modernem Drama, Teater unserer Zeit, Band 3, Basilius Presse Basel, Stuttgart 1962, str. 45.

⁹ Glej opombo 2, str. 90.

¹⁰ Glej opombo 2, str. 28.

slanjala na filmsko grotesko. O medsebojnem vplivu grotesknega in burlesknega beremo tudi pri Tamarinu.

V knjigi *Sinn oder Unsinn?* (Smisel ali nesmisel?), delu več avtorjev, pa Klaus Völker citira Ivana Golla, ki pravi, da avtorji v današnjem času iščejo nova sredstva za zbujanje človeške občutljivosti, to pa najdejo v nadrealizmu in alogiki. Maske, ki nastopajo, so grobe in groteskne kakor čustva, katerih izraz so. Alogika, pravi Goll, je danes duševni humor, torej najboljše orožje proti vnaprej določenim stopnjam, ki obvladujejo naše življenje.

Takšno alogiko srečamo v *Potovanju v Koromandijo* že hip zatem: Hudič se namreč takoj zopet pojavi in se razpoči. Komentar k temu pa so znova lahko besede I. Golla:

»Umetnost mora tako, kakor želi vzgajati ali kako drugače učinkovati, vsakdanjega človeka prizadeti, ga pretresti in ga zgroziti, kakor maska otroka, kakor je Euripid Atence . . . Umetnost nam ljudi spet spremeni v otroke. Najbolj enostavno sredstvo je groteska, ampak ne taka, da bi zbujala smeh.^{11 12}

Nekaj podobnega se po Tamarinu zgodi, kadar gledamo filmsko burlesko ali pa risanko: zavedamo se, da bomo gledali nekaj nerealnega, zato pozabimo, kaj smo in postanemo zopet otroci. Dogajanju se smejemo. Ko pa se luči znova prižgejo, se zavemo, da nismo otroci in na tisto, kar smo pravkar gledali, gledamo zdaj z bolj resnimi očmi.

V tem smislu hoče groteska res na neki način osveščati. Iz tega sledi, da se groteska pojavlja kot mešanica tragičnega in komičnega, kot stik obeh prvin, vendar ni nujno, da se temu smejimo. Posebej v drugem delu *Potovanja* je takšnih prebliskov, ko gre za stik tragičnih in komičnih prvin, veliko. Smeha pa ob tem ni.

Groteskni elementi pri Smoletu si velikokrat podajajo roke z nadrealizmom. S tem ne mislimo na francoski nadrealizem, saj, kakor pravi J. Koruza,¹³ v naši dramatikni ne gre za elemente, ki bi prikazovali pojave in probleme, ki so za pojavnostjo, marveč gre za nadrealizem, ki išče neko višjo resničnost, ki je v bistvu metafizična.

Za grotesko je značilna želja po vsesplošnem uničenju. V *Potovanju* je taka želja prisotna v obliki Tonetovega hrepenenja po Koromandiji. Da bi jo dosegel, bi moral uničiti ves svoj prejšnji svet.

Dogajanje v 3. dejanju se v primerjavi z 2. dejanjem nekoliko umiri. Grotesknega v njem ni veliko. Če pa se le pojavi, nastopa v zvezi s Hudičem, ta se zopet oglasi zaradi slabe vesti in prosi Toneta, da bi mu pomagal (hudič prosi za pomoč človekal). Poleg tega toži nad obrabljenim kopitom itd. Groteska se tu zopet pojavi kot mešanica tragičnega in komičnega, vendar je spet res, kakor pravi Tamarin, da rezultat ni tragikomedija. To pa ne more biti predvsem zato, ker je problem obstoja človeka v svetu, iskanja lastne poti in lastnega obraza zelo resen in ker imamo opraviti z obupnim Tonetovim prizadevanjem rešiti se in najti novo pot. V tem pa je bolj malo smešnega.

Groteska brez odmora¹⁴

Reinhold Grimm piše o grotesknem v dogajanju v zvezi s »Teatro grotesco« v Italiji:

¹¹ Glej opombo 1, str. 57–78.

¹² Glej opombo 8, str. 29.

¹³ J. Koruza-F. Zadravec, Slovenska književnost 1945–1965, Slovenska matica, Lj. 1967, str. 150.

¹⁴ Groteska brez odmora, neobjavljeno. Tipkopis dosegljiv pri prof. dr. J. Koruzi, Filozofska fakulteta v Ljubljani.

»Kar se dogaja na odru, je smešno do solz in žalostno do smeha. Odbija nas in nas privlači. Naj ploskamo ali žvižgamo? Najbolje oboje.«¹⁵

Besedo »groteska« najdemo tu že v naslovu, vendar besedi sami ne smemo takoj nasesti. Ali gre v resnici za etološko vrsto, »ki jo označuje surovo komičen, norčevsko nenavaden izraz, za polarno napetost med videzom primitivne, naivne, popačene komičnosti in tesnobe strahu pred smrtjo, nasiljem«,¹⁶ je potrebno šele ugotoviti. Res pa je, da imamo ob tem besedilu pravič opraviti z direktnim poimenovanjem tistega, kar je v večji ali manjši meri prisotno tudi v drugih Smoletovih dramskih tekstih.

Dogajanje teče »*brez odmora*«, kar pomeni, da besedilo ni razdeljeno na dejanja. Začne in konča se na pokopališču, kamor trije nosači prinesejo krsto s truplom, za katero pa ni jasno, od kod sploh je. Podobno kot v *Potovanju* imamo tudi tukaj že takoj na začetku opraviti s temačnim okoljem – vse se dogaja na pokopališču, ledeni zimski večer je, poleg tega pa je tu še krsta z nepoznanim truplom. Groteskno postane to ozračje že naslednji trenutek:

– Nočni čuvaj preklinja kljub »*svetemu kraju*« na ves glas in prav nič ga ne zanima dušni mir pokopanih.

– Za krsto, v kateri je pravkar umrl, bi pričakovali primerno mero spoštovanja, nosači pa ravnaajo z njo kot z navadnim zabojem. Pomanjkanje spoštovanja se kaže tudi v tem, da so izgubili dispozicijo, ki bi dala odgovor na to, kdo v krsti sploh je. Zdaj pa ni jasno niti to, ali je v njej moški ali ženska. V tem težavnem položaju bi pričakovali primerno razumevanje ali vsaj potrpljenje, namesto tega pa izbruhne prepir, v katerem se prisotni obkladajo s »*tepci*« in z »*gobezdali*«, podijo drug drugega z »*marš*« in podobno. Na filmsko burlesko se zopet spomnimo, ko Nočni od jeze brce v krsto.

– Nočnega tudi prav nič ne briga, da gre, kljub temu da krste ne spremljajo potrebni papirji, vendarle za človeka. Drži se predpisov, po katerih mora imeti tudi mrlič potrebne dokumente.

Odnos do življenja oziroma do smrti je popolnoma zbanaliziran: bolj kot to, da je človek umrl, je pomembno, ali njegov pokop spada v delokrog Nočnega ali ne in kaj bo k temu truplu brez papirjev dejal Seč, ki se ga očitno vsi bojijo.

V tem prizoru na začetku gre za grotesko Dürrenmattovega tipa: tragično dogajanje je predstavljeno kot komično, realno dogajanje je stilizirano do popolne perversnosti, človek (in čeprav »le« mrlič) pa postane čisto navaden objekt. Dogajanju se sicer smejimo, vendar se kljub smehu sprašujemo, kje je potemtakem nebo in kje pekel, kaj je torej tisto, ki je še kaj vredno, če to niti človeško življenje oziroma njegova smrt nista več?

Podobno groteskno sceno srečamo tudi v prizoru, ko nastopi Novinar. Piše članke za črno kroniko, pri tem pa o konkretnih ljudeh in o njihovih usodah sploh ne razmišlja. Srčno upa, da se bo kje le zgodila kakšna nesreča, misli le na to, kako bo napolnil svoj stolpec in da bodo ljudje imeli kaj brati. Tako je npr. Ivana Šmigovec umrla stara 77 let, groteskno pa je, da Novinar zanjo pravi, da je »*imela 77 let tako ali tako dovolj*«. Ali pa: Fran Zweiger je umrl najbrž v grdih mukah v prometni nesreči, Novinar pa k temu hladnokrvno pripomni, češ, mar bi hodil peš, pa se mu to ne bi zgodilo. Ob tem obešenjaškem humorju ne ostajamo brezbrizni, kar potrjuje teorijo o tem, da nas komično pušča ob strani, medtem ko smo pri grotesknem polno udeleženi: kakorkoli že, ni nam prijetna misel na smrt, takega absurdnega konca pa nas je še posebej groza, pravzaprav se nam studi. Ko govorimo o groteski in grotesknem pri Smoletu, prav gotovo drži formula, ki jo je sestavil Tamarin:

¹⁵ Glej opombo 8, str. 50.

¹⁶ M. Kmecl, Mala literarna teorija, Ljubljana 1976, str. 177.

tragika in komika minus patos = groteska¹⁷

Tudi druge, že omenjene elemente grotesknega je najti v tem besedilu:

- ekscentričnost v gibanju (Šef nastopi v mogočni bundi, a stopa s presenetljivo drobncnimi koraki),
- pantomimične scene (npr. tista na str. 6),
- paradoks (Debeli in Suhi prenašata sem in tja kocke, se potita in omagujeta, nazadnje pa se izkaže, da so bile kocke lahke kot pena),
- nesmiselno blebetanje (le-temu se sicer smejemo, obenem pa nas je groza ob misli, da je lahko to nekomu edini smisel v življenju).

V literaturi, ki govori o grotesknem v dramatiki, zelo pogosto srečamo besedo »Einfall« – vpad. Tako je poimenovan nastop nečesa neznanega, nenavadnega. V *Groteski brez od-mora* lahko za takšen vpad označimo najprej to, da se na odru pojavi krsta z neznanim truplom, nato pa na podoben presenetljiv način nastopi tudi Hudič in za njim še Neznanka. Vse to pa spremljajo še nenavadna svetloba – Neznanko spremlja posebno močna luč – in glasovi (naraščajoči bliski, gromi in silni piš vetra).

Igrice¹⁸

Groteskno v poteku dogajanja v *Igricah* ne moremo označiti na podoben način kot v prejšnjih dveh besedilih. J. Koruza piše, da gre v njih za »dosledno groteskno obliko, ki je tu lažja, bolj ironično poetična«. ¹⁹ Čeprav se strinjam, da je grotesknega v *Igricah* zelo veliko, pa ni jasno, kaj naj bi pomenila »dosledna groteskna oblika«. – Književno vrsto ali perspektivo ali pa morda kaj tretjega?

Zelo veliko je v *Igricah* tudi absurdnih elementov. Ti nastopajo kot močan sestavni del groteskne perspektive, ki prevladuje. V Leksikonu CZ beremo, da absurdno »izhaja iz absurda kot temeljnega doživetja sveta, ne upodablja ga le z vsebino, ampak tudi s svojo formo: namesto logično urejenega dogajanja nastopa nesmiselna posledica dogodkov ali gibanje v krogu brez začetka in konca, namesto aktivnih pasivni junaki, podobni marionetam, namesto smiselnega dialoga govoričenje tjavdan«. Na istem mestu tudi piše, da sem »delno« spada tudi D. Smole. Kot primer takega njegovega teksta je sicer navedeno *Cvetje zla*, vendar so take sestavine prisotne tudi v *Igricah*.

Kaj govori za groteskno v *Nekaj malega o vevericah in o življenju*?

- Da so gledalci z uvedbo dveh aktivnih gledalcev neposredno angažirani ob dogajanju oziroma v njem (to srečamo že pri Brechtu, ki ga imajo mnogi za očeta groteske v moderni dramatiki);
- da groteska praviloma prinaša s seboj kritiko. Ta je prisotna že takoj na začetku prve igrice: prikaz idiličnega jutra v kombinaciji s stavkom: »Tudi ljubo in zelo lepo soncece je tu«. Ironija je po Kmeclu groteski sorodna etološka vrsta, označuje jo kot napadalno komiko in kot taka se pojavlja tudi v tem besedilu. Če pa se pojavi ironija s svojo napadalnostjo skupaj z idilo, ki po Kmeclu kot hvalilna perspektiva predstavlja njen nasprotni pol, njuna sočasna združitev da groteskni učinek. Idila se v groteski zelo pogosto pojavlja. Tudi G. Graaa jo npr. marsikdaj ustvari samo zato, da jo lahko potem razbije.

¹⁷ Glej opombo 1, str. 33.

¹⁸ Igrice, Nova obzorja 1977.

¹⁹ Glej opombo 13, str. 155.

– Glasovi, ki jih Prva vrtnarica zjutraj sliši (*»cink – cink«*), nimajo jasnega izvora: Prva vrtnarica je prepričana, da je deževalo, njena kolegica pa meni, da je bila budilka (budilka in dežne kaplje pa ne oddajajo enakega zvoka in zanesti se ne moremo na nobeno od teh mnenj). Vprašanje, od kod torej nenavadni zvoki, obvisi v zraku in kot nekaj čudnega, nedorečenega zbuja nelagodje, morda celo strah.

– Grotesken vtis delajo besede Druge vrtnarice:

»Jaz imam budilko in Antona. Ko zjutraj odidem, mu pravim: zbogom, Anton. Ne sliši. Rečem drugič, sliši, toda noče. Rečem tretjič, odpre eno samo oko in me prav stekleno pogleda. Kri mi zastane. Zbežim. Tak je – moj Anton« (str. 13).

– Na eni strani imamo opraviti z iluzijo in nato z razbijanjem le-te: dogajanje na odru nam ustvarja iluzijo resničnosti, to mnenje pa nam rušita Prvi in Drugi gledalec, ki se prav na glas pogovarjata, da vse skupaj ni resnično, da gre samo za gledališče, prepirata se z Biljeterjem – str. 15, 16, 22, 23 – v smislu razbijanja vtisa resničnosti pa deluje tudi Glas iz lože: *»Mir prosim. Tu je gledališče. Gospod, prosim vas!«* in še: *»Kaj je to? Ne dovolim. Tega ni v tekstu. Polovico tega ni v tekstu. Nehajte! Alfonz, luč! Ugasnite luč! Luč v dvorano!«* (str. 27, 28).

– Ekscentrično gibanje: ko pride na oder nova oseba, se pripelje v invalidskem vozičku (zraven pa še prav po otroško kliče veverice). Tudi nato ne hodi, ampak *»se vozi sem in tja po odru«*.

– Nenavadno dogajanje ilustrira nenavadna svetloba, ki je najprej vedra, nato pa se spreminja v *»mrazljivo sinjino«*. Vse to spremlja molk. Gospa z orehi jo imenuje *»ta sinja luč«, »ta smutno sinja luč«*. Tudi Prva prijateljica pravi: *»Tako čudna luč je posijala. Malo prej pa je bilo vse zeleno, rumeno, škrlatno, sončno in senčno, tako kot vsak dan. Zdaj pa ta luč. In mraz«* (str. 26).

In kaj kaže na absurdno?

– Absurdni so že naslovi: *Nekaj malega o vevericah in o življenju, O čakalnicah in o življenju, O ladjah in o življenju*.

– Absurdno je to, da so veverice, ki so bile v parku vsak dan, nenadoma izginile. Absurdno je tudi dialog med Prvim in Drugim gledalcem (str. 15).

– Osebe govore druga mimo druge (glej pogovor med Gospo brez orehov, Drugo prijateljico in Gospo z orehi – str. 17).

– Namesto z aktivnimi liki imamo opraviti z osebami, ki se samo predstavljajo sem in tja po odru, prave dramatične napetosti ni, nič se ne zgodi, edini pravi dogodek je izginotje veveric.

– Absurd je popoln na koncu vsake igrice, ki jo prekinejo ali odrski delavci, ki pridejo postavljat sceno za naslednjo igrico, ali pa igralci sami, ki enostavno zapustijo prizorišče.

Podobno se pojavljata groteskno in absurdno v drugi *Igrici O čakalnicah in še malo o življenju*. Groteskno ozračje napoveduje *»temna čakalnica«* nekje na železniški postaji, v kateri ljudje čakajo na vlak, ki jih bo odpeljal *»tja«* (temačno ozračje je Smoletu zelo pri srcu in na podobno menjavanje svetlobe in teme naletimo tudi v drugih besedilih). V čakalnici smrdi in osebe si želijo podobno kot Mati v *Potovanju v Koromandijo* svežega zraka (npr. Branjevka – str. 130). Občutek imajo, da je nekaj v zraku, da ni mogoče dihati – podobno v *Groteski brez odmora*.

Nastopijo dokaj nenavadne osebe, npr. Popotnik s flavto, ki deluje ekscentrično zaradi svojega igranja vedno istega motiva.

Prvi in Drugi gospod opazita, da sta si nenavadno podobna. Tu gre za ponovitev grotesknega motiva dvojčkov – spominjata na Debelega in Suhega iz *Potovanja* in iz *Groteske*, pa še na Dürrenmattova skopljenca iz *Obiska stare gospe*.

Pri Smoletu je zelo pogosto najti opazke na račun dogajanja, ki je prek katerega izmed likov označeno kot noro, blazno, kar spet odgovarja Kayserjevemu mnenju, da je svet v groteski predstavljen kot blaznica (Tollhaus). V igricah nekaj podobnega izjavi Hazarder (str. 128).

Tipično groteskno je, da se dogajanje stopnjuje v kaos – ljudje postanejo zaradi čakanja nervozni, vendar vzrokov ne iščejo pri sebi, ampak krivijo za to Popotnika s flavto, češ da jih s svojim igranjem spravlja ob živce. Sledi pretep podobno kot v *Groteski brez od-mora*, kjer je bil tepen Hudič. Pretep se pojavlja kot kompenzacija za osebno nesrečo, zaradi brezizhodnega položaja. (V podobni funkciji se nasilje – umori – pojavlja v romanih Petra Božiča). Svet je tako absurden, da ga ne zgame več prav nič. To očitno ravnodušnost lahko prekinejo samo še pretepi ali pa smrt.

Vrh tega kaotičnega ozračja pomeni prihod vlaka (str. 134), spoznanje pa, da vlak na tej postaji ne bo ustavil, ker to še nikoli ni, deluje nedojemljivo, šokantno, grozno: »... gneča in prerivanje med petorico čakajočih izbruhne v nerazsodnost. Čedalje razločnejši udarci bližajočega se stroja. Presunljiv blisk lokomotive. Vzkliki navdušenja in sovraštva. Ropot preide v oglušujoče bobnenje. Toda zavor ni slišati. Petorica plane k oknu. Zadnji hip, kajti brzovlak s peklensko naglico zdrvi mimo postaje. Kot okameneli obstanejo Prvi in Drugi gospod, Dama s hčerko in Hči ter Branjevka.«

Ob vsem tem igrajo glasovi in svetloba veliko vlogo. Tudi tukaj imamo hkrati z grotesknim opraviti z absurdnim: to je čakanje na vlak, ki na tej postaji sploh ne stoji. Tako čakanje lahko primerjamo s čakanjem na Godota pri Beckettu ali s čakanjem na Oskarja pri Wudlerju. (Oskar sicer res pride – kakor pride tudi vlak – a namesto odrešitve prinese novo razočaranje). Absurdno je to vračanje na isti tir, na izhodiščno točko: igralci spet odidejo za kulise in na oder pridejo odrski delavci, osvetljevalci itd.

Ta motiv čakanja iz obeh *Igric* se prenese tudi v tretjo: osebe pasivno čakajo, da jih bo ladja prinesla do »tam«. Struktura čakanja je podobna: dogajanje spet resno teče, dokler se ne vmešata Biljeter in Prvi gledalec, ki je zakasnil (str. 285). To neprestano prekinjanje dogajanja ravno v trenutku, ko bi se človek lahko začel vanj vživljati, pa seveda spominja na Brechtov odtujevalni moment. Kot je znano, je Brecht nastopil proti iluzornemu gledališču, ki je pri gledalcu zbuvalo občutek, da je dogajanje, kakor je predstavljeno, nujno, da so katastrofe pogojene z »usodo« in se jim ni mogoče izogniti. Podoben namen, potegniti dogajanje z odra v dvorano, imajo tudi *Igrice*. Brecht se je na občinstvo obračal s songi, s prologi in epilogi, z direktnimi nagovori, z epično pripovedjo. Smole pa se na gledalca obrača bolj napadalno, hoče ga pretestiti, ga šokirati: Prvi in Drugi gledalec prihajata na oder hrupno, prepirata se med seboj in z Biljeterjem. Glas iz lože se izredno neuvidevno vmešava v dogajanje. Potepuška kar na lepem zapusti prizorišče in odide domov. Prologa ni, v smislu brechtovskega epiloga pa se na koncu *Igric* pojavljajo odrski delavci, ki sem in tja prenašajo kulise. To so trenutki, ko se gledalec zamisli. To je t. i. »odprta dramaturgija«: dogajanje se ne zapre, se ne konča, ampak se nadaljuje. Morda se nadaljuje tudi v čisto konkretnem življenju vsakega posameznega gledalca.

V Brechtovem *Dobrem človeku iz Sečuana* liki v svojem brezizhodnem položaju nagovarjajo gledalce. Nekaj podobnega napravi tudi Potepuška na koncu, ko pravi: »Kdor več ve, naj govori!«. Tega stavka ne smemo jemati v smislu njene popolne resignacije, ravno nasprotno: s tem ko se obrne na občinstvo, nakaže, da je poti še mnogo: so pri tistih, »ki več vedo«.

Smole v svoja dramska besedila rad vnaša napeto, grozljivo ozračje. To je tukaj prisotno s soncem, ki vedno bolj pripeka, z vročino, ki muči popotnike, dokler se »luč nenadoma ne spremeni« v »sinjino iz prve igrice«. Potniki so vedno bolj apatični, grozo stopnjuje še vest, da se kapitan ne javi in da je krmar izgubil smer. Pripombi Ladijske cipe, da kapitana ni in da ga nikoli ni bilo ter da ni nor, da bi vodil to brezumno ladjo, sledi vsesplošna panika, ki je (kot že večkrat doslej) edina možna reakcija na nastali položaj. Dogajanje se izteče tako, da Potepuška omaga, igre ne zmore več, odide domov.

V *Igricah* gre za groteskno ubeseditveno stališče. Absurd pri tem igra veliko vlogo. Tako je npr. obračanje v krogu: ljudje se v svojem iskanju utrudijo, problem pa je enak kot na začetku. Krog, v katerem se se obračali najprej Tone, za njim Neznanka in nato še Potepuška, je zdaj razširjen samo še z enim novim iskalcem, z Drugim gledalcem. Smeha ob tem dogajanju, naj bi bil ta že kakršenkoli, pa ni.

(Nadaljevanje v prihodnji številki)

Silvija Borovnik

Univerza v Krakovu

GROTESKA V DRAMAH DOMINIK SMOLETA (2)

Cvetje zla²⁰

Grotesknemu v prid govori že takoj na začetku prenatrpan prostor s pohištvom, ki ga dela nenavadnega še »kar malo nevarna razsvetljava, domača zato, ker nas pogosto straši v filmih kriminalne vsebine«. To dopolnjuje še ironična opazka, da bi se »celoti prilegalo nekaj bliska in groma«.

Omembe vredna je dolžina pavz, za katere avtor pravi, da niso »v skladu z naravo« (str. 494).

Tudi v tem besedilu srečamo nenavadnost, ekscentričnost v gibanju: velikokrat so osebe »pribite v tla«, na novice se odzivajo »kot prestreljene«, pogoste so pantomimične scene, polne neke notranje srditosti (str. 503, 504, 574), ljudje marsikdaj »planejo kot iz uma«, na okolje reagirajo panično, nenavadno živčno in prenapeto. Nejasno je tudi to, da detektiva npr. vstaneta, a samo zato, da bi izmenjala svoji sedišči (str. 496), na nekem drugem mestu pa se »lovita z lučjo« (str. 498), »se plazita« (str. 573) ali »delata profesionalne korake«. Liki se nekajkrat gibljejo tudi zoper logiko prostora (str. 499, 500) – zoper podobno logiko npr. Avstralca, ko se pojavi, začutijo vsi.

V smislu združevanja nezdržljivega delujeta položaja, ko stari Počivalšek urinira čez balkon. To se namreč zgodi v očitno neprimernem trenutku, enkrat celo tedaj, ko se je zgodil umor (Leon vleče Avstralčevo truplo pod drevo, stari mož urinira čez balkon, nekje vmes pa sedita oba detektiva, ki jima ni mar ne za eno ne za drugo).

Grozljivost kot element grotesknega je prisotna v Evinih besedah, ko pravi, da sta detektiva »dve tanki mastni moški žuželki« (str. 501) in ko Dora pravi, da s preiskavo in dogovori »ročljata kot dva hudiča« (str. 502), imenuje ju tudi »mrhovinarja«. Tudi Leonova samooznačitev je groteskna. Pravi namreč: »Majhna svinja sem jaz« (str. 635).

Groteskno je, da Eva ukazuje svoji materi s »Prostor!«, kakor pravimo navadno psu, če hočemo, da je pri miru (str. 640). Ravno tako pravo groteskno ozračje nastopi, ko Marko opisuje vojaka (str. 575), in v prizorih, v katerih zelo nazorno govori o razpadanju človeškega trupla Moški glas (635). Poleg vsega pa se velikokrat zgodi, da trupla vlačijo sem in tja po odru (kot pri Pirandellovem *Nocoj bomo improvizirali*) ali pa se le-ta zibljejo na veji. Pojavljajo se tudi groteskno tipične slutnje o tem, da je kaj noro, blazno, brezumno:

– Dora se divje dere, spusti licemerski krik, skoraj živalsko in daleč prek mere, »plane kot iz uma« (495);

– Marko govori detektivoma o »prazni hiši brezumnega«: »...tukaj nimata ničesar, vse je odpovedano in brezumno, ponavljam vama 'o besedo!«

Groteskno smešno (in perverzno) je, da Dora posebno rada obiskuje mrliške vežice in da je nekemu mrliču ob snemanju prstana zlomila prst.

Vsesplošna napetost se podobno kot v drugih besedilih stopnjuje. Tokrat v paničen Leonov krik, ki mu sledi nenadna jezljivost, le-tej pa kaotična napadalnost (577). Dogajanje se izteče v pretep brez glave in repa (638), ta pa ima grotesken obraz:

²⁰ Cvetje zla, Dialogi 1967/10, 11, 12.

»Avstalec ga pograbi, hoče zamahniti, ampak Leon mu obvisi v rokah, zleze, pijan kakor je, sam vase in na tla. Avstalec ga z naporom pobira, vleče ga na stol« (str. 639).

Tudi za grotesko značilnega »vpadanja« je več:

– Avstalec se pojavi nenadoma, ravno tako nenadno pa ga tudi umorijo. Enako se zgodi z Markom – njegovo truplo zagledamo nenadoma bingljati na veji.

– V drugem dejanju oba detektiva padeta v dogajanje »kakor iz tal ali iz stropa« (podobno kot nastopi Hudič v *Potovanju*).

Groteskno deluje vsesplošno zastrupljanje ljudi. Sicer pa je vse dogajanje eno samo sosedlje podobnih »vpadov« in splet nenavadnih situacij.

Ko preučujemo vlogo svetlobe, moramo omeniti nenavadnost tudi na tem področju. Na začetku se Avstalec pojavi v »nestvarni luči«. Lahko nastopi tudi popolna tema (str. 494), ki jo prekinjajo prebliski luči, ti pa nimajo prave zveze z dogajanjem. Tipično je, da se nenavadna svetloba pojavlja v kombinaciji z nenavadnimi zvoki. Na tem mestu nastopa skupaj z brnenjem sesalnika za prah in z zvokom hišnega zvonca (497). Svetloba je zelo razločna: Marko govori o »zanikni beli bleščavi vsenaokrog«, nato se pojavi še v »nestvarni, zli luči« (501). Najti je še »meščansko luč« (skupaj z ironijo: »pa še nekaj ptičjih vižic zraven«) ter mrzlo belo detektivsko luč. Izjemoma nastopa navadna svetloba.

Smeh se v *Cvetju zla* pojavlja večkrat in vedno gre za smeh, ki zaradi svoje nenavadnosti povzroča kurjo polt:

– Prvi detektiv se nesramno hihota (494), Drugi detektiv se heheta Marku za hrbtom (469).

– Eva in Dora izbruhneta v »žensko zasmehljivi smeh, ki traja, raste in še traja« (494). – Leon se smehlja »nekoliko zagonetno, malo hudičevsko«, se heheta »diskretno, vendar zelo suvereno« (495), spet na drugem mestu se hahlja in Dora imenuje njegov smeh prismojen (496).

– Dorinemu smehu pa je na str. 503. namenjen zelo obširen opis:

»Smeh Dore, kratek, nekje med pomilovalnim smehom in posmehom, a ne glasen ali kako drugače vsiljiv. Tudi ne razvlečen, Take vrste so tudi vsi drugi smehi, ki slede, tak je skupni smeh proti koncu: »... naj izzveni rajši v gledališče kot znotraj odra.«

– Tu je še Evin divji smeh, ko mati zastrupi očeta (640), katerega učinek je zopet grotesken.

– Edini kolikor toliko normalen smeh nastopi, ko se smeje Pomočnica (575).

Za smeh, kakršen se pojavlja v *Cvetju zla*, prav gotovo lahko rečemo, da ustreza Kayserjevemu opisu smeha, ki obtiči v grlu, se usede človeku za vrat in tam tudi ostane. Humor v tem besedilu je prisoten v svoji najbolj zaostreni in mračni luči, podobno kot je groteskno v dogajanju pripeljano na skrajno mejo. Od dramskih likov – tipov iz prejšnjih treh besedil ni ostala niti ena sama lastnost – ostalo je samo še zlo, ki je skupno vsem in se pojavlja na vseh možnih ravneh: je v ljudeh in v njihovem ravnanju, v jeziku, ki ga govorijo, v svetlobi, ki jih obdaja, v smehu. Je vsepovsod.

Veseloigra v temnem²¹

Grotesknost lahko zaslutimo že v naslovu. Seznam nastopajočih pa prinaša pisano množico likov, med katerimi ni – sodeč že po poimenovanju – nobene povezave. Opaziti je,

²¹ Veseloigra v temnem, Most (Trst) 1966/8, 9.

da nastopajo pari (kot že nekajkrat doslej): Inspektor in Inspektorica, Gospodar in Gospodarica, Štirje policaji (če razmišljamo zlobno, je na tem mestu morda groteskna tudi pripomba, da so lahko morilci in policaji isti igralci).

Tujec se pojavi v tem »*mirnem kraju*« po že znani logiki vpada, na enak način nastopijo štirje morilci. Kasneje se kot »*strela z jasnega*« pojavi še Gluhonemi slepec, katerega povaja in poimenovanje sta že sama po sebi groteskna.

Tudi v tem besedilu osebe govorijo z ihto, besno, celo v afektu (npr. Gospodarica na str. 28), včasih izbruhnejo brez razloga (Izletnik na str. 19). To posebno živčno in občutljivo reagiranje najde svoj odsev tudi v že dostikrat omenjeni ekscentričnosti v gibanju – Izletnik stopa živčno, »*nemudoma in zelo intenzivno začne brati svoje časopisje*« (str. 17). Ljudje se marsikaj obnašajo prav prismuknjeno in tudi Tujčev izraz »*humanističnega intelektualca*« ne deluje posebno prištevno. Če temu prištejemo še gibanje, kakršno je opisano npr. z »... *Vratovi se podaljšajo, telesa vseh se napno kakor za skok...*«, in pa kaos, ki ga povzroči izginotje čisto navadnega muca, o grotesknem v dogajanju pravzaprav ne bi smeli več dvomiti. Še posebno, ko smo priča tudi paniki in prizoru, ko se na odru pojavljajo morilci in policaji, ki sem priskakljajo, namesto da bi prišli normalno. Dogajanje zopet spremlja nenavadna svetloba (na začetku je prizorišče »*temen prostor, le tu in tam presekani s pramenom ostre svetlobe*«) in posebni glasovi ter šumi (na več mestih se ob najprej umirjeni glasbi nato pojavijo »*ozki razsekani zvoki nekega divjaškega glasbila*«). Čudno neugodno deluje še Inspektoričin »*glas zalezovalca*«, ki strastno govori »*v uho in v možgane*« (str. 23), podobno pa nas spreleti srh tudi ob nenavadnem vrišču vrabcev, ki se oglasi dvakrat. Groteskna je Inspektoričina pripomba: INSPEKTORICA: (Plosne v dlani): *Čudovito! In koliko ljudi je danes! Gotovo so morilci* (str. 20).

Elementi smeha so prisotni najprej v obliki ironije v didaskalijah, nato pa se v konkretni obliki pojavijo kot hkraten smeh vseh nastopajočih (str. 18), kot nalezljiv smeh, ki se razrašča v krohota in odsekanó mine. Nastopi tudi smeh po sili, pa še »*zvonek dekliški smeh, ki se zameša v nekaj med hysterijo in ihtavostjo*«. Ob pogledu na klavirno Inspektorjevo pojavo srečamo še razposajeni krohota (sr. 29).

Groteskne elemente v poteku dogajanja smo torej iskali glede na vse tiste elemente, za katere je večina literarnih teoretikov prepričana, da to res so.

Groteskno se potemtakem uveljavlja z nenadnostjo, s presenečenjem, s temačnim in protislovnim ozračjem, ki zbuja nelagodje, če že ne tudi strah in groza. Pojavlja se tudi kot stik tragičnega in komičnega, efekt pa ni ne tragičen in ne komičen, ampak grotesken, kakor pravi Tamarin. Iz tega stika se namreč namesto tragikomedije rodi občutek disharmoničnosti. Po Tamarinovem mnenju je za grotesko značilen karakter nasprotnih kvalit, ki je disparaten, in groteska je montaža takih elementov. Kot posledica tega se pojavlja neke vrste ekscentričnost v gibanju (tako se gibljejo Hudič, Predstojnik, Gospa v invalidskem vozičku, Policaj), dejanja oz. delo brez smisla (dejavnost Suhega in Debelega v *Potovanju v Koromandijo*, čakanje na vlak, ki ne pripelje v *Igricah*, itd.). Vse polno je »vpadov« (osebe se nenavadno pojavljajo, se oglašajo v nepravem trenutku, storijo kaj nepričakovanega), podobne vpade pa najdemo tudi na jezikovni ravni in tudi, ko gre za osvetlitev in glasovno ter glasbeno spremljavo na odru.

Značilno za groteskno pri Smoletu je združevanje nezdružljivega, neke vrste antipatečnost. Zelo pogosto se pojavijo tudi slutnje o tem, da je kaj noro, blazno, brez smisla.

Smoletova podoba grotesknega ne pozna smeha, kakršnega srečamo pri Pirandellu, Frischu, Dürrenmattu idr. Razen v *Groteski brez odmora*, kjer se človek kljub nelagodju še lahko nasmeji, se dogajanje v drugih besedilih težko smejejo. Zato pa se bolj pogosto smejejo dramske osebe. In če bi iz didaskalij povzeli vse opise njihovega smeha, bi si lah-

ko sestavili kar lep seznam besed o tem, kakšen je lahko smeh: hihot, hehet, krohot, smehljanje, hohot, režanje, satanski smeh, nervozni smeh, histerični smeh itd. V Smoletovih besedilih srečamo prav tisti smeh, ki ga Tamarin imenuje grotesknega. To je ambivalentni, ugodno – neugodni, nervozni, abortirani smeh, ki ne prinaša ne katarze, niti prave radosti komike. Po njegovem mnenju lahko groteskno izhaja tudi iz trivialnosti. Tak primer srečamo npr. v trenutku, ko stari Počivalšek urinira čez balkon.

Groteska je do svojega objekta zelo brezsrčna in kritično hladno spremlja njegovo usodo, pravi Tamarin. S podobno brezsrdnostjo in hladnostjo govorijo pokopališke scene v *Groteski brez odmora*, umori v *Cvetju zla* in *Veseloigri v temnem*. Tamarin tudi navaja, da je za groteskno značilen občutek popolne nemoči. Tak občutek ima npr. Tone v *Potovanju*, Potepuška v *Igricah* in celo Hudič nad svetom, kakršen je, dviguje roke.

Agresivnost na različnih ravneh in na različne načine je za grotesko in groteskno bistvena (pri Smoletu je najbolj izrazita v *Cvetju zla*), le-ta pa po Tamarinu ne zadeva samo objekta, ampak tudi subjekt s svojo mračno željo po samouničenju. Podobne teorije o groteskni želji po samouničenju razvija tudi Kayser.

Večina literarnih teoretikov v zvezi z grotesknim omenja fantastično. Vprašanje je, kaj to danes sploh je, prav gotovo pa ni več tisto, kar je bilo nekoč. Če so s fantastičnim mišljeni pojavi, ki so nenavadni in ki si jih ne moremo pojasniti (npr. izginotje veveric, to, da osebe izginjajo, se razpočijo, da mrtvi spregovorijo, da nastopi hudič itd.) in glasovi, ki jim ne vemo izvora, potem je tega pri Smoletu veliko. Morda lahko s fantastičnim označimo še vsesplošno alogičnost in tej se Smole ravno tako ne izogiba.

Za groteskno naj bi bile značilne preobrazbe (ljudi v živali, živali v ljudi ali v nekaj tretjega). Pri Smoletu takih izrazitih preobrazb ni. V *Veseloigri v temnem* kljub različnim poimenovanjem ravno tako ne srečamo pravih karakterjev. V tem »*mimem kraju*« so potrebe vseh ljudi združene na isti imenovalac. Vsi so enaki, se pravi nikakršni.

Po Tamarinu je za groteskno značilna deformacija komike. Ta deformacija je lahko na eni strani v tem, da je »vic v tem, da ga sploh ni«. Take vrste vici so zelo agresivni, ker poslušalca na neki način prevarijo v pričakovanju in mu odvzamejo ugodje. Druga formula se glasi: Tako je, če se vam zdi, ali pa tudi ne.« To drugo je prisotno zlasti v *Igricah* – dogajanje lahko vzameš resno ali pa ne, lahko je gledališče ali pa ne – in za *Cvetje zla* – umori so se menda zgodili ali pa sploh ne, to navsezadnje tudi ni več pomembno.

Če hočemo uganiti, čemu služi tako dogajanje pri Smoletu, bomo zadel v črno, če poslušamo zopet Tamarina: meni namreč, da se nam ob takem dogajanju postavlja vprašanje, ali je igra na odru pravo življenje ali samo improvizirana laž, ali pa je pravo življenje samo konvencionalna igra, polna laži, in igra pravo življenje.

To nedvomno velja za *Igrice*, ki ne morejo skriti vpliva Pirandellovih tekstov (*Nocoj bomo improvizirali*, *Šest oseb išče avtorja*). Na podoben način kot Pirandello in Grass tudi Smole ustvarja iluzijo samo zato, da jo lahko poruši.

Ko pa gre za absurdno in groteskno pri Smoletu, nam ni potrebno biti v zadregi, saj imamo v pričujočih besedilih očitno oparviti z obojim hkrati.

GROTESKNO V OBLIKOVANJU DRAMSKIH LIKOV

Glavni liki v *Potovanju v Koromandijo* so Tone, Hilda in njun prijatelj Luka. Ti trije so predstavniki različnih idej: Tone hoče ven iz sveta, ki ga onesrečuje, odloči se za iskanje Koromandije. Luka mu ne sledi. Življenje »*tukaj*« se mu zdi sicer podobno prazno, vendar si je znotraj njega ustvaril svoj svet, v katerega se zateka. To je njegov urad za najdene predmete. Hilda pa pristaja na način življenja, kakršen se ponuja sam na sebi.

Tone in Luka sta dva nasprotujoča si značaja, značilno za oba pa je, da vsak po svoje izstopata, da sta ekscentrična. Tone tudi sam pravi, da se počuti bolno. Malce slaboumno pa se zdi, da išče deželo, za katero sploh ni prepričan, da v resnici obstaja. Tudi Luka s svojim uradom za najdene predmete ne deluje posebno prištevno. Takega mnenja je tudi Hilda:

HILDA: »Meni je prav fizično neugodno, ker sedim poleg vaju. Vidva sta v resnici norca.«

Na to Luka nenavadno odgovori:

LUKA: »Ne, mislim, da ne . . . zakaj bi bila? Nisem še razmišljal o tem. Da bi bil ravno norec, ne verjamem. Torej . . . kot se vzame. Vredno je premisliti. Povsem pri zdravi pameti res nisem . . .«

Poleg teh dveh tudi Hilda deluje razdraženo.

Ekscentričnost ali celo norost v oblikovanju dramskih likov je po Kayserju eno glavnih znamenj za groteskno. To se je prvič pojavilo z gledališčem Commedie dell'arte, nadaljevalo pa se je v romantiki, ki prinaša vzorce preobčutljivcev, ki se zdijo »normalnim« nori. Vendar, kakor pravi Kayser: »Svet je blaznica. A tudi narobe drži: za norce se zdi, da so blizu najčistejšemu razumu.«²²

Se pravi, da tisto, kar se zdi smiselno (= navadno in vsakdanje življenje, kakršno živi Hilda), nima prav nobenega smisla, tisto pa, kar se zdi noro (= iskanje Koromandije), ima edino smisel.

Tonetovo željo, živeti drugače, lahko imenujemo tudi manijo. Pripravljen ji je žrtvovati vse (zaradi nje ga zapusti žena, zapustiti mora stvari, za katere je mislil, da jih nikoli ne bo mogel, ostati mora sam). Spoznanje, da mora vsakdo sam po svoji poti, je močnejše od vsega drugega. Po Kayserju se kaže groteskno tudi na način, da osebe obvladujejo materialne lastnosti.

Groteskna je slutnja smrti in blazen strah pred njo. Tone večkrat pravi, da ga je strah. Ne pravi sicer, da ga je strah smrti, a kaj naj bi pomenilo drugega kot smrt, živeti še naprej »v okviru«, pusto in prazno. Zaveda se, da bi to zanj v resnici pomenilo smrt, se pravi, da odide iskat Koromandijo tudi iz želje živeti in ne umreti. Tudi vrvi, ki jih vidi Zala in ki pomenijo smrt, Tone ne vidi. In četudi bi bile, pravi, se jih ni treba bati. So zato, da se človek vzpne navzgor.

Oblikovanje teh dramskih likov nosi v sebi silnice, ki bi lahko dale grotesko. A če groteska nastaja predvsem s stikom tragičnega in komičnega (ki se nato svojevrstno pomešata), potem je že na prvi pogled jasno, da na tem mestu manjka komično: niti enkrat samkrat se ne moremo kakorkoli nasmejati.

V besedilu pa nastopajo še drugačni liki. Predstavljajo se nam v posameznih dialogih:

V prizoru Suhi – Debeli se počutimo nelagodno že ob združitvi dveh očitnih nasprotij, ti pa ob pogovoru, ki to sploh ni, postajata groteskni.

Nastopita še Ona in On, dva neosebna lika: sta tipa, maski, okameneli marioneti in prav zaradi pomanjkanja lastne volje in dejanj se njune želje ne uresničijo.

Kayser piše, da se v groteski rada pojavljajo bitja, kombinacije človeškega in živalskega. V *Potovanju* imamo npr. Hudiča. A celo zanj se izkaže, da ni »normalen« hudič – njegovo obleko in način govora (*»Ni več poštenosti, ni več boga!«*) imamo za ekscentrično. Na groteskno smešen način ga Luka imenuje *»bedni človeček«*.

²² Glej opombo 2, str. 47.

Ob tem, kakšna imena je avtor izbral za svoje like, se kaže prehanjanje od dramskega karakterja k tipu, k figuri.

V *Groteski brez odmora* nastopajo stari znanci iz *Potovanja*. Nova oseba je Neznanka in namesto živega Toneta nastopi krsta, v kateri je njegovo truplo.

Liki so oblikovani na enak način kot v prejšnjem besedilu, kar je na njih novega, je posledica časa, ki je minil od Tonetovega odhoda do »zdaj«: Natakakar še vedno piše pesmi, ki jih nihče ne bere, Suhi in Debeli se še vedno gresta iste slaboumne besedne igre, Generalni hoče po vsej sili povsod delati red. Hudič je enako beden kot v *Potovanju*. Spremembo pa opazimo takrat, ko Suhi pripelje na oder Debelega: njegova gmota je v tem času občutno narasla. Groteskno delujeta predvsem ta dva in Hudič s svojim za hudiča neprimernim izrazjem.

Kayser piše o pošastih in vsakovrstnem mrčesu kot o grotesknem elementu. V *Groteski brez odmora* se to neposredno sicer ne pojavlja, vendar so pogosti izrazi za mrčes, s katerimi se osebe bodisi zmerjajo bodisi poimenujejo tako same sebe (Novinar pravi sam zase, da je stenica, drugi ga imenujejo krokar). Po Kayserjevih opažanjih so groteskne tiste osebe v literaturi, ki delujejo kot lutke ali marionete, ali katerih obrazi okamenijo do mask.

V *Groteski* najdemo take like. Ljudje igrajo sami sebe, so brez volje. Ko v »*prizorih osveščanja*« (osvestiti jih želi Generalni) zagledajo sami sebe, lastni podobi ne morejo verjeti. Kakor da so pravkar gledali lutke s svojimi obrazi in postavami. Vse to je izrecno poudarjeno v didaskalijah (str. 10):

»... Njihova hoja je za spoznanje groteskno stilizirana. Kakor da ne bi bili živi ljudje, temveč lutke...«

Ko igrajo sami sebe, nosijo maske, pri tem pa se ne zavedajo, da so le-te postale del njih ali kar oni sami. Ko jim Generalni razkriva, kakšni v resnici so, so sicer zmedeni, a mask še vedno ne snamejo. Drugačno življenje bi bilo možno ob prekinitvi s prejšnjim. Temu pa se nihče noče odpovedati. To vidimo v simbolični sceni, ko Temeljiti noče oddati svojega miniaturnega kavča (= udobnosti); Novinar od celotne maske vendarle obdrži cigaro, On pa »*pozabi*« na lovorov venec. Generalni jih spregleda, ozmerja jih s pustnimi maskarami in z mrčesom.

Tudi grotesken motiv človeka – avtomata je tu: ko On in Ona spoznata, da »*ne zmoreta drugega*«, odideta tako, kot sta prišla: »*naglo kot avtomata*« (str. 38).

Pri iskanju grotesknega je potrebno biti pozoren še na predmete oziroma na stvari z neobičajno vlogo. Prva taka »stvar« je v *Groteski* krsta s Tonetovim truplom. Namesto žive osebe imamo opraviti z mrtvecem, ki na odru skupaj z drugimi liki enakovredno nastopa. Tu so še miniaturni kavči, ki jih Sneguljčica deli v prizoru odkrivanja resnice (so simbol za udobno življenje, ki zleze človeku pod kožo tako, da nad njim tarna, odpovedati pa se mu vseeno ne more) in pa mrliške vežice, ki nastopijo na začetku in na koncu (govore nam o tem, kam tako življenje vodi – če gremo za svojo Koromandijo, nam sicer grozi, da tudi mi postanemo truplo brez imena, to pa je vseeno bolje, kakor da bi postali Debeli ali Suhi, Predstojnik, Nočni ali On in Ona).

V *Igricah* oseb, kakršni so bili Tone, Hilda, Luka, ni več. Liki nosijo imena kot Prvi in Drugi gledalec, razosebljanje gre celo tako daleč, da namesto polnega človeškega lika nastopa samo njegov glas (Glas iz lože, Glas iz zvočnika, Glas iz upravnikove lože). Med ljudmi ni nobene povezave, nabrani so skupaj tako rekoč od povsod. To, da se pojavljajo pari, ne pomeni nobene bližine. Nič ni, kar bi jih v resnici vezalo. Prvi in drugi gospod sta si

celo presenetljivo podobna, a ta podobnost v njej budi prej odpor kot simpatijo. Med temi pari so še osebe, ki nastopajo samostojno (Potepuška, Hazarder, Pijanec), a to še ne pomeni, da nastajajo kot odrski karakterji v tradicionalnem pomenu besede. Bolj kot to se nam zdi, da so v ta svet zašli slučajno. So izraziti antijunaki, manjka jim volje.

V primerjavi s prvimi tremi besedili srečamo v *Cvetju zla* zopet ljudi s pravimi osebnimi imeni, vendar gre za prevaro prve vrste: pravih ljudi namreč sploh ni več, je samo še zlo. Torej je vseeno, ali nastopita Dora ali Eva ali pa Ženski ali Moški glas ali pa nēmara nekaj, kar ni izrecno imenovano, a je v ozračju prisotno. Osebe so lutke (Leon pravi: ... *Igre igramo, lutke z lutkami* ... str. 635), s tem pa je tudi razmerje živ – mrtev porušeno, saj za lutke to ni pomembno (nekoga vidimo mrtvega, takoj za tem pa sedi na videz kar zdrav v gugalniku).

O grotesknem karakterju nastopajočih govori Gospodarica, ko pravi, da so to »bledolični svetohlinci, takšnile skoporitni abstinentje, takšnile zavistni vzdržneži, takšnile zagrenjeni prekrščevalci, takšnile potuhnjeni ljudomrzneži.«

To so ljudje, ki so Tujca pripravljene uničiti samo zato, ker ni tak, kot so oni – s seboj nosi kovček, ki se mu noče odpovedati. Takih primerov je v »*našem mimem kraju*« vse polno. So termiti našega časa.

Združimo torej misli o tem, zakaj lahko nekatere like v pričujočih Smoletovih besedilih označimo za groteskne:

- Za njih je značilno združevanje nasprotnih kvalitete.
- Pogosto nastopajo ekscentriki, preobčutljivci, norci.
- Obvladujejo jih neke manične lastnosti. Te jih silijo v dejanja, ki se zdijo smiselna samo njim. Pogosto jih obvladuje slutnja smrti in strah pred njo.
- V svetu, kakršen je, se počutijo brezmočni. Posledica te brezmočnosti je, da se obnašajo kot lutke, tipi, maske, monstruozi liki. Tudi tu gre za ponovno negiranje lepote prek groteske.

Taka je še izguba karakterja (On, Ona, Suhi, Debeli ...), preostro poudarjena individualnost (Predstojnik, Temeljiti, Gospodarica) in ambivalentna čustva, ki jih take osebe izzivajo. Grotesknemu v prid govori še poudarjena fiziognomija (Tamarin opozarja v zvezi s tem npr. na Švejka in Chaplina).

GROTESKNO V ODRSKEM JEZIKU

O grotesknem v odrskem jeziku govori Kayser²³ kot o osupljivem kontrastu. Neka beseda lahko zveni popolnoma normalno, če pa njen zven primerjamo s pomenom, se oboje ne sklada. Tipično groteskni so tudi obešenjaštvo, nesmisel, in paradoks, ki se prenašajo na jezikovno področje.

Kayser navaja Morgensterna, ki piše, kako se zgodi, »da se nenadoma začudi neki besedi, bliskovito se ti razjasni celotna samovolja jezika, v katerem leži zajet naš svet, in z njo samovolja pomena sveta nasploh.«²⁴

V zvezi z grotesknim v jeziku navaja Kayser »prelom v jeziku«, kar je razumeti v smislu prekinjanja z meščansko tradicijo tudi na jezikovnem področju. Jezik grotesknega gre v razbijanje klišejev.

²³ Glej opombo 2, str. 108–114.

²⁴ Prav tam, str. 111.

Podobno kot svet je tudi on »iz tira«: zanj so značilna nenavadna združevanja, slikovitost v izrazu in celo rima. Tu in tam se lahko zgodi, da se zelo resen začetek besedila razvije v svoje popolno nasprotje. Za tipičen primer groteske v jeziku navaja Kayser mojstra Rabelaisa in njegovo delo *Gargantua in Pantagruel*: tu po njegovem »kopičenje sinonimov ustvari svet med resničnostjo in neresničnostjo, med nikjer, ki zbuja grozo, in med tukaj, ki jo potrjuje.«²⁵ Poleg tega, da nastopajo demonične besedne družine, pa je za groteskno v jeziku značilno, da postane le-ta neulovljiv.

Jezik v *Potovanju* je zborni. Ničesar ni, kar bi spominjalo na njegovo »razmeščanje«. Srečamo pa besedne igre, in sicer tako, da nekdo izreče neko misel, drugi pa jo pomensko dvakrat ali večkrat obrne. Na videz išče njen pravi pomen, v resnici pa jo v takem pomenskem preigravanju po načelu »kdo bo koga« pomensko razbije in pokaže, da beseda sploh nima smisla, če hočemo, pa ga lahko tudi ima. (Podobno je s potekom dogajanje – je lahko logično, »če se tako vzame«, ali pa tudi ne.)

Primer (str. 12):

HILDA: *Zmerom si živel nekoliko neresno.*

LUKA: *Neresno? Neresno, prosim?*

HILDA: *Da, nisi najbolj nespameten, ne morem razumeti, zakaj si si poiskal službo ravno v uradu za najdene predmete.*

LUKA: *Neresno, praviš? No, oprost, meni se zdi, da živim prav resno. Pravzaprav, da ne živim niti resno niti neresno, temveč da preprosto živim v tem svetu.*

Podobno igrakkanje najdemo še na str. 116 v zvezi s pomenom besede ljubiti.

Funkcija jezika ostaja vseskozi v službi enotnega sporočila: to bivanje »v okviru« je nesmiselno: ljudje so sami sebe omejili celo v tem, da za določen izraz poznamo samo točno določen pomen. Za njim nismo več pripravljeni iskati ničesar drugega kakor tisto, na kar smo navajeni. Nočemo vedeti, da besede predstavljajo neki drugi svet. Jezik pri Smoletu nam govori o tem, kako je življenje kliše, v katerem je vse razdeljeno in natančno označeno. Položaja »vmes«, »nad«, »poleg« itd. ne sme biti. Takoj je označen za nenormalnega. Posledica takega življenja je tudi jezik, ki ni več sredstvo sporazumevanja, ampak pogoj za to, da se med seboj ne razumemo. Podoben rezultat dobimo, če primerjamo pogovor med Hildo in Luko s tistim med Debelim in Suhim. Za prvega bi rekli, da je bolj smiseln, v resnici pa nam drugi pogovor, ki je na videz bolj okleščan, pove ravno toliko kot prvi. Se pravi nič. Tako preigravanje v smislu razvrednotenja vsebine najdemo npr. še na str. 142.

LUKA (natakarju – op. S. B.) *Ti si nor, ti si pijan. Ti si nor pijanec. Ali pijani norec. Pusti me pri miru, potuj, kakor veš in znaš. Pravzaprav: kamor veš in znaš. ...*

HUDIČ: *...Tudi vino ni več tako, kot je bilo, svoje čase sem pil boljšega. Nekoč so bili slabši lokali in boljše vino, zdaj so boljši lokali in slabše vino.*

Opazimo tudi, da se osebe izražajo s frazami – kratko in malo govorijo stavke, ki so se jih bile neke naučile. Natakar npr. pravi Tonetu, ko ta izbije kozarec iz rok Hudiču: »Oprostite, gospod, namerno razbijanje kozarcev se plačuje trikratno« (str. 143). Morda lahko ravno to pri Smoletu označimo kot razmeščanje jezika: gre za namerno poudarjene klišejske izraze z željo, da bi jih zanikal in razvrednotil.

Neke vrste »osupljuječe nasprotje« je najti v Natakarkjevem jeziku, če primerjamo njegovo željo, da bi postal pesnik (se pravi, da bi zbežal v neke vrste nekonformistični svet) z

²⁵ Prav tam, str. 113.

njegovo pikolovsko natančnostjo (povsem natanko namreč ve, kaj in po katerem vrstnem redu pije Novinar, kdaj odpelje njegov vlak).

O jeziku v *Groteski brez odmora* bi lahko zapisali približno iste reči, kar je glede na to, da gre za skupno idejno podstavo, tudi logično: Generalni še vedno uporablja tipične »šefovske« fraze, blebetanje med Debelim in Suhim prinaša še vedno enako ambivalentno občutje – npr. združevanje besed glede na začetno črko:

DEBELI: Voz?

SUHI: Voda?

DEBELI: Vino?

SUHI: Vol?

Skratka poigravanje.

Groteskno je prisotno še v Hudičevih besedah, ki so za hudiča kaj malo primerne: zdi se namreč, da je docela doma v trgovskem žargonu: »naša trgovina je deficitna«, »z našim poslom je težko«, »solidno plačati«, »škart roba«.

Enak učinek imajo Šefove besede na pokopališču. Pravi namreč, da mora vladati tišina, kajti »šumi motijo človekovo ravnovesje«. Vsi pa, ki bi jih šumi utegnili motiti, so mrtvi. . . V Šefovih besedah najdemo tudi en primer besedne igre: » . . . šumi ptičic in ptičice šumov . . .«

V primerjavi s *Potovanjem* pa je v *Groteski* precej več kletvic, psov. Tu in tam se zapiše (?) avtorju še kakšen »domu« namesto »domov« ali »skup« namesto »skupaj«. Vse to seveda še ni groteskno, res pa je, da nasprotuje tradicionalno lepemu v jeziku. To dopolnjuje humor, ki tudi tako lažje preraste v obešenjaštvo in v tem smislu so navedeni izrazi del grotesknega v tem besedilu.

Jezik v *Igricah* je ravno tako zborni, ponekod je celo poetično privzdignjen (na str. 19). V njem manjka groteskno nenavadnih šumov, glasovnih in besednih iger ter nenavadnih jezikovnih vpadov. Tudi izrazov in pogovorne plasti jezika je zelo malo (le Hazarder se na takšen način enkrat spozabi – zaradi neuspešne igre preklinja).

Podobno kot v *Potovanju v Koromandijo* in *Groteski brez odmora* pa so vidni govorni klišeji (Prvi gospod se izraža podobno kot Predstojnik v *Potovanju* in Generalni v *Groteski*). Na enem samem mestu pa lahko zasledimo, kako nenavaden jezik pomaga ustvariti nezemsko ozračje. To je glas mrtvega Toneta, katerega besede niso dostopne vsem – sliši jih lahko samo Hudič. Zbujajo nelagodje, spremlja pa jih še nenavadna svetloba skupaj s čudnimi zvoki.

O skrajno stopnjevanem grotesknem v jeziku lahko govorimo pri *Cvetju zla*. Tu gre za posebne vrste jezik, ki to sploh ni več. So samo še histerični kriki, blazne blodnje, živčne opazke. Jezik je sicer zborni in v t. i. »razmeščanje« gre samo na nekaj mestih:

AVSTRALEC: *Vso pot sem kozlal.* (Str. 638.)

LEON: . . . *avstralski usrane* . . .

II. DETEKTIV: *»Poserjem se jaz na tvoj smeh.«* (Str. 494.)

Govor v *Veseloigri v temnem* je zborni. Včasih »služi« ironiji, ta je izražena npr. z besednim redom: »V hudi zadregi je tujec« (str. 23). Tudi poigravanje opazimo:

IZLETNIK: *Bežite miši, ker so mačke v hiši . . . Kar mačka rodi, miš lovi. Kjer mačke ni v hiši, rede se miši. Beseda da besedo, mačka miš. Požrten na čast ko mačka na mast. Sita mačka tatica, lačna mačka lovica.*

Podobno kot v drugih besedilih se tukaj fraze pojavljajo zato, da jih postavimo pod vprašaj in spregledamo njihovo praznost.

Take so na primer Inspektoričine besede.

Kakšen je torej svet, ki ga razodeva pet dramskih besedil D. Smoleta? Ali je grotesken?

Kayser govori o »odtujenem« svetu in pripominja, da misli na odtujeni svet v tem smislu, da se nam kot tuje in neskončno nenadoma zazdi tisto, kar nam je še do nedavnega zbu- jalo zaupanje in domačnost.²⁵ Nenadnost in presenečenje dopolnjujeta tako sliko sveta.

Groteskna slika sveta je prav gotovo posledica tega, da nenadoma odpovejo kategorije, po katerih se je bilo mogoče doslej orientirati.

To ustreza svetu, kakršen se nam razodeva v *Potovanju*: ljudem je v resnici odtujen, v njem ne najdejo ničesar, kar bi jih izpolnilo. Tone se ne more orientirati po ničemer več, odločiti se mora popolnoma sam. To je tisto, ker Kayser imenuje »odpoved psihične orientacije«. Način pa, kako vsi ti sistemi eden za drugim odpovedujejo, kako mu ne po- magajo, ampak mu vedno znova govorijo, da je življenje »pasja figa«, je grotesken.

Ugotovili smo, da pravi vzroki za groteskno ležijo v konkretnem svetu. V *Potovanju* je tak konkreten svet meščanski prostor okoli leta 1956. Smoletov dramski prvenec so namreč *Mostovi* (1948), katerih izraz se pridružuje klišejem socialističnega realizma. Je izrazito aktivističen tekst in ne glede na to, kakšna je danes njegova vrednost zlasti v primerjavi s kasneje nastalimi besedili, ga je potrebno upoštevati. *Mostovi* kažejo svet na povsem drugačen način kot *Potovanje* v *Koromandijo*. V sebi nosijo namreč še neke vrste optimi- zem in vero v družbo. Kljub razočaranju pa pravi Tone iz *Mostov*, da bo šel »daleč . . . v Bosno«.²⁶ Se pravi, da sklene srečo poiskati v konkretni obliki socialistične graditve: v mladinski delovni akciji.

Kaj se je tam zgodilo, ne izvemo. Dejstvo pa je, da se Tone znova pojavi 8 let kasneje v *Potovanju*. Hudo drugačen je, notranje neuravnovešen, skoraj bolan. Nehote se seveda vprašamo, zakaj je tak oziroma kaj ga je takega naredilo. Tudi v tem besedilu pravi Tone na koncu, da gre iskat novo življenje. A tokrat to ni neka konkretna Bosna, ampak po- vsem imaginarna Koromandija. Ta premik v iskanju individualne poti je prav gotovo po- sledica razočaranja nad parolami naše poveljne družbe, ki je v zunanjem aktivizmu po- nujala nekakšno čarobno formulo za reševanje vsakovrstnih težav. Groteskno v podobi sveta, o katerem govori *Potovanje*, je torej rezultat konkretnega razočaranja nad takimi formulami.

Podobno ozadje govori še iz *Groteske brez odmora*. To je še vedno svet, s katerega po No- vinarjevih besedah »nihče ne odhaja zadovoljen«. Krivdo zanj pa nosijo predvsem ljudje sami, ker so zaplotniško omejeni in si ne upajo ničesar tvegati.

Pri *Igricah* je že v prvi podoba sveta reducirana na izrazito čakanje. Ilustrirata jo Prva in Druga vrtnarica, ki samo čakata, da jima bo kaj o življenju povedala Gospa z vozičkom. Sami seveda ne storita ničesar, da bi ga spoznali. Gospa brez orehov predstavlja vse tiste, ki jim današnji svet ni pogodu, namesto da bi ga skušala s svojim delom kakorkoli spre-

²⁵ Glej opombo 2, str. 136-7.

²⁶ Glej opombo 4, str. 14.

meniti, ga odklanja, ker je to najbolj udobno. Edini svetel odsev tega odtujenega sveta je Potepuška, ki edina pravi, da »je svet« in da »je življenje«.

V *Igricah* je tudi čutiti, da je temeljna napaka sveta njegova pretirana urejenost. Vedno znova pa se dogaja, da te »urejenosti« ni mogoče zdržati, da svet uhaja iz tira. To je posebej jasno povedano v tretji *Igrici*, kjer nekdo pravi, da še smrdi ne več tam, kjer bi imelo pravico smrdeti, temveč povsod. Tega je kriva tekma med ljudmi, deljenje na dame in gospe in na drugi strani na potepuhe, zaplotnike, ničvredneže, »kdovekakšne«. Po Branjevkinih besedah nekateri »pač hočejo veljati za boljše«.

V takem svetu, kjer je vse razdeljeno na dovoljeno in prepovedano, je sleherna individualnost obsojena na ekscentričnost, pijanost ali celo norost. Ljudje so se pač že od nekdaj bali sveta, ki ga niso razumeli. Zato Popotnik s flavto tudi ne sme igrati »kar tako«. To ni v navadi.

Na tej »ladji brez kapitana« pa se vedno bolj glasno sliši obupna človeška želja, imeti varen in neogrožen pristan. O tem govori Pikolova želja, »ne več pluti sem in tja« in besede Popotnika s flavto: »Hočem zemlje. Trdih tal si želim. Smeri, smeri!«

Smole nakaže izhod: porušiti vse in začeti znova. Zato Potepuška nenadoma »izstopi iz situacije« – v svetu, kakršen je, se nima smisla več boriti. Obrne se na vsakega izmed nas: vsakdo mora postati iskalec.

Svet v *Cvetju zla* je grotesken že samo zato, ker je okleščten na kriminal in na zlo. Celó tako daleč je prišlo, da vsaka stvar »nosi zamolkli pečat uničenja« in da je »vsak začetek sporazumen s koncem«, kakor pravi Marko (str. 495). Kako je mogoče, da se je to zgodilo? Dora odgovarja: »Dandanes ves vesoljni svet spreminja način življenja, tako je tudi prav, ali ne?« (str. 497) in Eva k temu pripominja: »Tako praktični smo, tako domiselni. S prav majhnimi stroški pridemo skoz« (str. 502).

Za groteskno govorijo še »mnogi komični poudarki v dialogih in celo v scenskih opombah, ironiziranje moralca in njegove žrtve hkrati, poskus popolne, eksplicitne destrukcije moralnih meril«. ²⁷ Morala je obrnjena na glavo in samo po sebi se zastavlja vprašanje, ali se svet ni sesul ravno zaradi teh premnogih »pravil lepega vedenja«, norm in normic?

Taka ugotovitev pade z odra v dvorano še čisto na koncu:

II. DETEKTIV: *Obraze imajo ljudje še kar v redu, ampak spodaj, fant, spodaj...*

I. DETEKTIV: *To drži: spodaj je volk.* (Str. 640)

V *Veseloigri v temnem* je svet prikazan kot »tih, prijazen kraj«. Sem pride sicer Tujec z ne navadnim predmetom, s kovčkom, vendar brez namena, da bi komu s tem kaj hotel. Ljudje pa tega ne morejo razumeti in Tujec je izobčen.

Gre torej za dva svetova: na eni strani je »urejeni svet«, ki ga predstavlja družčina v Gospodarjevi gostilni, na drugi strani pa je Tujec s svojo posebnostjo. Razlika med tema svetovoma je velika, zato Tujca tudi ne more doleteti drugega kot smrt. Njegova smrt je groteskna. Izhod bi bilo mogoče poiskati tudi drugače. ²⁸

Willy Jäggi, eden izmed avtorjev knjige *Sinn oder Unsinn?* pravi v predgovoru k tej knjigi, da se groteska v dramatikah še nikoli ni pojavljala tako pogosto kot danes. Zakaj?

Odgovarja z Dürrenmattovimi besedami:

²⁷ Glej opombo 4, str. 73.

²⁸ Prav tam, str. 67.

»Naš svet je vodil ravno tako h groteski kakor k atomski bombi... Kajti groteska je vedno miselni izraz, miselni paradoks, namreč podoba ne-podobe, obraz sveta brez obraza in ravno tako, kakor naše mišljenje ne more več brez paradoksa, tako brez njega ne more niti umetnost; naš svet, ki obstaja samo še zato, ker obstaja atomska bomba: iz strahu pred njo.«

Jäggi pripominja, da natančna definicija grotesknega ne obstaja kljub zaslužnemu delu W. Kayserja in drugih. Groteskna slika sveta pa samo učinkuje nesmiselno. Na nas je, da za tem navideznim nesmiselom najdemo smisel.

Konstantin Palkovič

Univerza Komenskega v Bratislavi

SLOVENŠČINA NA UNIVERZI KOMENSKEGA V BRATISLAVI

Čprav imajo slovaško-slovenski stiki dolgo tradicijo (leta 1724 je izšel v Trnavi slovenski molitvenik, v naslednjih štiridesetih letih so izšle še štiri slovenske knjige), je bil lektorat za slovenski jezik ustanovljen šele po drugi svetovni vojni, v šol. letu 1946/47. Prvi lektor je bil Ján Kostiha. Že naslednje šolsko leto je bil lektorat ukinjen, vendar je veliki prijatelj Slovencev in propagator slovaško-slovenskega prijateljstva poskrbel, da so ga ponovno ustanovili. V letih 1965/67 Ján Kostiha ni samo uspešno vodil lektorata, ampak je ustanovil in vodil tudi klub prijateljev slovenskega jezika in kulture. Lektorske vaje so bile namenjene študentom 1. in 2. letnika slavistike dve uri tedensko v poletnem semestru. V zimskem semestru je Ján Kostiha predaval eno uro tedensko o slovenski književnosti. Ján Kostiha je tudi prevajal. Za radio je bil dramatisiran njegov prevod Seliškarske povesti Bratovščina sinjega galeba (Bratstvo belasej čajky).

Ján Kostiha je začel pripravljati tudi slovensko-slovaški slovar, vendar je delo kmalu opustil, saj je bil aktiven tudi na drugih področjih. Sodeloval je pri sestavljanju madžarsko-slovaško-češkega slovarja, izdal je gradivo iz slovaškega jezika in književnosti za strokovne šole in izdal almanah ob petdesetletnici ustanovitve kmetijske šole v Trnavi.

Ján Kostiha je bil po rodu Moravan. Rodil se je 23. oktobra 1916 v vasi Sobulka pri Hodoninu. Gimnazijo je končal v Kyjovu, na filozofski fakulteti v Brnu je končal študij slavistike in zgodovine, slovenščino je študiral v šolskem letu 1940/41 v Ljubljani, kjer se je udeležil protifašističnih demonstracij. V letu 1941–45 je bil profesor na gimnaziji v Trnavi, do leta 1955 je bil profesor na višji strojni tehniški šoli v Bratislavi, od tega leta dalje je bil pedagoški vodja srednje kmetijske šole v Trnavi. Umrli je 25. julija 1977 v Trnavi, kjer je tudi pokopan.

Ján Kostiha je zbudil veliko zanimanje za slovenski jezik in književnost pri Viťazoslavu Hečku, ki je tudi nadaljeval njegovo delo in bil lektor za slovenski jezik v letih 1967–1972. Lektorat je bil začetni in nadaljevalni za 1. in 2. letnik v poletnem semestru dve uri tedensko. Ukinjena so bila predavanja iz slovenske književnosti.