

Zdravko Duša**Jaslice**

Založba Lipa, Koper 1989

Jaslice so bile prvič predstavljene javnosti leta 1979 v *Mentorju* pod naslovom *Maternity Row 14*, dve leti kasneje so bile uprizorjene v Gleju, letos pa so izšle kot samostojen tekst. Dejstvo, da je igra nastala pred najmanj desetimi leti, bi bilo dobro zastaviti kot problem ali fenomen, ki ima lahko ideološko-tržno funkcijo in pomeni vedno že posredovano percepcijo samega dela. Po marksistični razlagi bi bili pogoji za uspeh neke knjige zgodovinsko pogojeni in to v povezavi z razvojem literarne recepcije (oziroma širše kar družbene zavesti): recimo, da je bila neka knjiga v določenem momentu prezrta ali prepovedana, potem ni bila v skladu s sočasno družbeno zavestjo; šele z razvojem le-te nastopijo ustrezni pogoji za njeno afirmacijo. Pravi trenutek je trenutek, ki deluje recipročno na dveh ravneh – je hkrati samopotrditev »prave« družbene zavesti, to pomeni, da družbena zavest potrebuje neki objekt zato, da se potrdi kot prava, da potrdi smiselnost lastnega obstoja, svojo legitimnost, hkrati pa uporablja ta isti objekt kot orodje manipulacije, oziroma propagande, se pravi za svojo reprodukcijo. Tisti, ki oblikujejo, usmerjajo literarno produkcijo in recepcijo, morajo povzdigniti vsaj en produkt na raven označevalca, da se lahko v tem narcisoidno prepoznavajo. V slovenskem kulturnem prostoru je tipičen primer poleg Kosovela npr. V. Bartol. Prazen časovni prostor od nastanka dela, prepovedi ali prezrtja do njegove reafirmacije funkcionira kot prostor umeščanja pomenov, iskanje nekakšnega ozadja za drugačno obravnavo knjige. Knjiga ni več zgolj neki tekst, ki bi ga prebirali za zabavo ali zato, da bi se prek njega prepuščali »literarnoestetskim doživljajem«, temveč se v njej išče, kar je bilo potlačenega, nekaj, kar seže izven same knjige, ključ za razkritje njenega ozadja. Prav tu je točka, kjer knjiga pridobi pri fetišističnem presežku, privzame vlogo pravega objekta (z erotično konotacijo) in kamor se končno umešča ideološki/tržni potencial.

Vendar obstajata najmanj dva razloga, da se je na tej poti pri *Jaslicah* zataknilo: prvič in drugič, izšle so v zbirki Rob. Že sam naziv zbirke skromno samodoločujoče sugerira njeno marginalno vlogo ali vsaj, da gre za literaturo, ki ni (več) modna, trendovska (če pogledamo

izbor, prevladuje generacija, ki izhaja iz tradicije poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let). To pomeni, da je izven primarnega interesnega področja tistih vodilnih skupin, ki usmerjajo, determinirajo današnji knjižni trg, literarno recepcijo in fetišizacijo nekega dela.

Formalna zgradba *Jaslic* je simetrično razdelana: takoj po uvodu in pred zadnjim poglavjem sta dva vložka, ki hkrati igro uokvirjata in se iz nje izključujeta. Epizodi sugerirata dva narativna nivoja v besedilu z lastno (ločeno) kontinuiteto; prvega bom imenovala eksplicitni, to je tista razvidna plast, identična z zgodbo, dogajanjem, kakor je linearno zabeleženo. Drugi nivo, ki ga bom natančneje določila, je implicitni; to so mesta v tekstu, ki se v eksplicitnega sicer vključujejo, hkrati pa iz njega izpadajo, ga presegajo. Diferencialna vrednost je točka, okoli katere se tekst razvršča, je pogoj njegove ritmike, organiziranosti. Navidezno sicer tekst izpodbija, vanj vnaša tuj, dezintegrirajoči element, v resnici pa vzpostavlja red; ima enotujočo funkcijo, kolikor tekstu podeljuje (ravno skozi absurdno formo) smisel, ker je mesto prepoznavanja, vdora slovenskega nezavednega. Da se vrnem k prej omenjenima epizodama, ki igro uokvirjata, kar je določeno tako po njuni postavitvi kot značaju; lahko bi rekla, da gre za refleksijo tematike, neke vrste metagovorico, ki ima v dramskem smislu funkcijo prologa in epiloga. Njuno izstopanje iz celote, tvorjenje lastne naracije je razvidno že iz spremembe akterjev in kraja dogajanja: v prvem primeru se dogajanje godi v pisarni, med uradnicami, akterji so ženske in glas iz zvočnika, v drugem primeru se dialog odvija izven ženske družbe (in pisarne), med »mojstrom« in »učencem« v podobi menihov.

Šesto, osrednje poglavje, ki predstavlja dramski vrh, je najbolj iracionalni, nerazložljivi del teksta. Avtor ga poimenuje s procesijo, ki se sprevrže v »ples uničenja«. V strukturi teksta ima posebno mesto, je kulminacija siceršnje teme (poenostavljeno povzeto, materinstva), njena radikalizacija ali bolje njena drugost. Izkaže se kot del metode, pripovednega postopka nasploh, katerega princip subverzivnosti je zajet že v sam jezik: nepričakovani preobrati iz komičnega v grozljivo, iz banalnega v poetično. Če pa ostanem na ravni implicitnega narativnega nivoja, potem se epizoda »ples uničenja« (procesija) poveže z epizodama »mojster in učenec« (meniha), v niz, ki nastane, se vključi še naslov. Tako dobljene enote jaslice, meniha, procesija, meniha semantično povezuje krščanska konotacija. Prav ta je hkrati njihova ekskluzija, njihova diferencialna vrednost; skozi nje vdira v tekst ideološki diskurz in ne prek (po tihem sporazumu) ateističnih uradnic, oziroma karkovsko od Boga zapuščenega sveta. Našlo bi se lahko več povezav s Kafka, ki bi se dalje interpretirale s konkretizacijo specifičnega jugoslovanskega političnega sistema, na primer samoupravljanje kot verzija karkovsko določene koncepcije zakona v povezavi z njegovo obscenostjo, užitkom. Vendar je konstitutivnega pomena za *Jaslice* zakrita, zastrta krščanska usedlina; prav ta narativna raven razkriva pogojenost

s slovensko literarno tradicijo, katere odnos do Boga zavzema simptomatično mesto in doživi določeno transformacijo od Prešerna do Cankarja. V tem primeru bo seveda govor o *Hiši Marije Pomočnice*. Termini, kot so menihi/nune, procesija, jaslice (prvotni naslov *Maternity row 14* sugerira neko točno določeno hišo, zdaj bi lahko rekla kar Das Haus der Barmherzigkeit), prekrivajo v Cankarjevem romanu važno semantično polje. Vzporednic je še veliko: zaprta skupina žensk/deklic, ki živijo v isti sobi, to pomeni, da se odnosi med njimi strukturirajo na specifičen način. To jim je prostor identifikacije, pripadnosti, varnosti, ki se v nekem smislu postavlja nasproti ostalemu svetu, zato jim je vse, kar prihaja od »zunaj« in se jim ne podredi, tuje, sovražno (policaj, maske v *Jaslicah*, obiskovalci, vrabec v *HMP*). Dalje tema rojstva/smrti, deprimirajoče in hkrati katarktične ponovljivosti (pri Cankarju se kaže v tem, da vsako izpraznjeno mesto zapolni nov subjekt – zgodba se ponovi, Duša doseže isto zgolj s ponovitvijo identičnih dialogov)... Skratka, Jaslice so dramatizacija narobe obrnjene *Hiše Marije Pomočnice*.

Element, ki povezuje oba narativna nivoja in je hkrati recipročni ekvivalent *Hiši Marije Pomočnice*, je ambivalentni odnos življenje-smrt. Mehanizem te relacije deluje na način, da prisotnost, reprezentacija enega od obeh polov, vedno že napotuje na nasprotni pol, ga pravzaprav že vsebuje; bolj ko se eksponira, močnejše zeva za njim njegova lastna negacija.

Če bi poskusila analizirati tekst s pomočjo Greimasovega aktancionalnega modela, ki ga je uporabila npr. Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, 1977), bi se znašla v zagati. Namreč osnova dramske zgodbe je par subjekt-objekt, oziroma to, kar povezuje subjekt z objektom njegove želje. Subjekt vsakega literarnega teksta je tisti, okoli želje katerega se dejanje organizira (Ubersfeldova determinira pojem želje s freudovsko koncepcijo). V čem je torej zagata? V tem, da objekt želje ni razviden v nobenem od obravnavanih primerov, ker »nagonu življenja« prisostvuje destrukcija, želja kroži okoli praznega mesta. Kadar koeksistenca dveh temeljnih principov, freudovsko rečeno, nagona življenja in nagona smrti, ni dovolj prikrita, zadene na oviro, prekrši določen etični kodeks. S tem se proizvede obscen moment, ki je odvisen od točke gledišča, vzpostavi se lahko šele s primernim kontekstom. Zato ni presenetljiva ogorčena reakcija ob izidu Cankarjeve knjige, ko jo npr. F. Kobal označi za »rafinirano, umetniški dovršeno pornografijo«, ali umaknitev Jaslic s programa Drame SNG za sezono 1980/81 z obrazložitvijo, da ženske niso hotele igrati.

Julija Uršič