

DRAMATIKA MILANA JESIHA

Milan Jesih je razmeroma mlad avtor, ki se je gledališkemu občinstvu prvič predstavil leta 1969 v Gledališču Pupilije Ferkeverk kot soavtor dveh predstav: *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* in *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Nadaljeval je leta 1973 v Eksperimentalnem gledališču Glej, kjer sta z režiserjem Zvonetom Šedlbauerjem ustvarila kolektivno predstavo *Limite*. Značilnost te igre je bil sproten proces nastajanja besedila in odrskega dogajanja. Milan Jesih je med nastajanjem tega projekta namreč sproti prinašal besedilo za dogajanje na odru, ki ga je videl prejšnji dan.

Pravi začetek njegove dramatike pa je bil leta 1974, ko so v EG Glej uprizorili njegovo prvo samostojno igro. To so bili *Grenki sadeži pravice*, v tistem času povsem nova in sveža predstava, ki jo je občinstvo z navdušenjem sprejelo. Njena novost je bila predvsem v svobodnem sopostavljanju različnih prizorov in poigravanju z raznimi jezikovnimi stili in zvrstmi. Ta dramaturški model, ki ga je Jesih v Grenkih sadežih pravice prvič predstavil, je kasneje v večji ali manjši meri uporabil tudi v vseh preostalih igrah. Istega leta so v SNG Drami uprizorili *Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista*, drugo izvirno Jesihovo igro, ki pa ni doživela takšnega uspeha. V njej Jesih namreč ponavlja vzorec iz Grenkih sadežev pravice, ki v drugačnem dramatičnem kontekstu ni učinkovit. Korak naprej v Jesihovi dramaturgiji pomeni *Brucka ali obdobje prilagajanja* (EG Glej, 1976), v kateri se pojavi poskus logične zgradbe dramskega dejanja. Sledil je *Gulliver, velik in majhen*, dramatizacija znanega Swiftovega besedila, ki sta jo leta 1978 skupaj uprizorila Mladinsko in Lutkovno gledališče. Po nekajletnem premoru je SNG iz Celja leta 1984 uprizorilo *Pravopisno komisijo*, zanimivo igro, katere glavna tema je jezik, njegov razvoj in zvrstna razčlenjenost. In čeprav je konfliktno-fabulativni razvoj dogajanja v Pravopisni komisiji precej kompakten, je Jesihov jezik tako raznovrsten in tako nabit z zunajvsebinskimi pomeni, da to obilje kar prekrije zgodbo. *Triko*, ki so ga leta 1985 zaigrali v SNG Mali drami, pomeni vrnitev k modelu iz Grenkih sadežev pravice, ki pa je tokrat izveden bolj organizirano. Njegovo področje dogajanja ni več celo življenje, ampak je omejeno na ljubezenske situacije. Z osemletnim zaostankom je leta 1986 eksperimentalna skupina Gledališče čez cesto postavila na oder *Afrika*, parodijo kmečkih veseloiger, ki razkriva zmotno predstavo o veselem in preprostem življenju na kmetih. *Še zmeraj ptiči*, modernizacijo Aristofanove komedije, so leta 1987 zaigrali v MGL. Jesihu je znamenita antična komedija služila le za osnovno fabulativno izhodišče, značaje oseb, pomen dogodkov in končni izid igre pa je predelal. Nasprotno od Aristofana, ki med ptiči najde boljši svet od človeškega, so Jesihovi ptiči le formalno drugačni od ljudi, po vsebinskih in moralnih karakteristikah pa so jim enaki. *En sam dotik*, najnovejša Jesihova igra, ki so jo leta 1990 uprizorili v Prešernovem gledališču v Kranju, označuje spet novo fazo v Jesihovem dramskem ustvarjanju, saj gre za oddaljevanje od njegovega prvotnega dramaturškega modela in prilagajanje bolj klasičnim modelom. Leta 1990 so v Lutkovnem gledališču uprizorili *Kronanega norca*, Jesihovo igrico za otroke.

Zaradi svoje mladosti Milan Jesih še ni prisoten v preglednih oziroma sintetičnih literarnozgodovinskih študijah. Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*¹ pride do Dušana Jovanoviča, s katerim je Jesih precej sodeloval in s katerim imata tudi nekaj skupnih lastnosti. Oba bi lahko uvrstili v dramatiko absurda, v kateri sta vsebina in forma absurdni. Zarjo je značilna nesmiselna sosledica dogodkov namesto logičnega dogajanja, vrtenje v krogu, junaki, pasivni kakor lutke, nesmiselno govoričenje namesto smiselnega dialoga². V pravi drami absurda se prepletajo modernistične in

¹ Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Partizanska knjiga 1987.

² Literatura. Ur. J. Kos. Ljubljana: CZ 1977 (Leksikoni CZ)

eksistencialistične prvine, Jesihova (in Jovanovičeva) dramatika pa izrazito eksistencialistične prvine izloči ter jih nadomesti z indiferentno igrivostjo. Ostane modernistična zahteva po inovaciji in drugačnosti od literarne tradicije. M. Bogataj Jesiha primerja z Beckettom in ugotavlja, da njune junake združuje "nezmožnost ohranjanja identitete". Vendar gre pri Beckettu za negotovost, neprijetne spomine, nezmožnost spominjanja, pri Jesihu pa za igro: "Beckett ima v kleti nepospravljeno drvarnico in mučilnico, Jesih pa zabavo v maskah".³

Taras Kermauner v knjigi *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik*⁴ v zvezi z Jesihovo dramatiko govori o ludizmu, ki naj bi bil reakcija na računalniški in tehnokratski svet. Ludizem besede, prostor, čas, osebe in rekvizite spremeni v znake, ki jih avtor lahko poljubno kombinira med seboj. Tako nastane delo, sestavljeno iz prostih členov, ki so sami zase nesmiselni in lahko učinkujejo le v dovolj veliki masi. Toda Kermauner opozarja:

"Prevelika, a zgolj privatna (desocializirana) svoboda, nezavezanost, naključnost, lahкотnost, skoraj izključen parodizem, vse to vodi k občutku neresničnosti." (str. 51)

V ludizmu gre za igro jezika, ki pri Jesihu doseže svoj vrh, saj je jezik pri njem avtonomen sistem, neodvisen od resničnosti. Tako glavni junak *Vzpona* v svojem govoru skoraj slovarko obdela vse pomene besede DUH:

"Ljudstvo moje! Prisotnost duha nas ne sme kar zapustiti. V duhu našega časa je, da smo vse bolj polni duha in da smo v duhu vedno en z drugim. Saj je prav, da v duhove ne verjamemo: ne duha ne sluha ni o njih. To naj ne vznemirja duhov, marveč naj se poleže." (str. 74)

Iz te neodvisnosti izhaja nemoč ludizma, ki lahko zamenja samo jezik, ne more pa spremeniti stvari same. To nas vodi k naslednji oznaki za Jesihovo dramatiko — lingvizmu. Glavna norma v Jesihovih igrah je namreč jezik, od katerega zavisijo dramsko dejanje in dramski karakterji. Če se spremeni jezik, se spremeni dogajanje, pa tudi osebe na odru se prilagodijo novim vlogam. Osebe so torej samo lutke, nekakšne lupine, ki jih jezik ob vsaki spremembi napolni z novo vsebino. Obstajajo samo kot zunanost — telo, v katerem se jezik lahko materializira. To redukcijo človeka na zgolj telo Kermauner imenuje karnizem. Jesih pa gre še dlje, saj obravnava predmete in živali enako kot ljudi ter jim daje enake lastnosti. Tako človek izgubi osrednjo vlogo in se izenači s predmeti in živalmi. To je značilnost reizma. Reistične poteze so prisotne zlasti v *Afriki*, kjer poleg ljudi nastopajo še živali, drevesa in dva mopeđa. Prav komično je razmišljanje kravice Liske, ki filozofsko debatira z družinskim dedom o zmuzljivem pomenu besed:

"Nikar ne pozabi, koliko motne izkrivljenosti je v besedah... Kar misliš, je lupina, v kateri je morebiti sadež; gledat pojdi, če je sadež v njej, okušat ga hodi — pa ni ne lupine ne sada v njej... je nekaj, vendar je nekaj drugega..." (str. 63)

Lahko bi rekli, da začetki Jesihove dramatike spadajo v modernizem, v njegovo iskanje pristnega in avtentičnega izraza; kmalu pa zaide v krizo in se opre na tradicionalne strukture in vsebine. Namesto prvotne inovacije se pojavi renovacija. To pa je že značilnost postmodernizma, ki omogoča svobodno razpoložljivost tradicij, njihovo vključevanje v novo besedilo in s tem oddaljevanje od njihovega izvirnega smisla. Ta prisvojitev je namreč prelomljena skozi sedanjí trenutek⁵.

Razvoj Jesihove dramatike bom poskušala prikazati z interpretacijo treh najbolj značilnih iger: *Grenkih sadežev pravice*, *Brucke* in *Enega samega dotika*.

³ Matej Bogataj, Literatura 1/1989, št. 5, str. 195-198.

⁴ Taras Kermauner: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Partizanska knjiga 1988 (Zbirka Znanstveni tisk).

⁵ Aleš, Debeljak: *Postmoderna sflinga*. Celovec: Wieser 1989.

Grenki sadeži pravice, Interpelacija v enem nonšalantnem zamahu

GRBAVEC: V Kokrici... Ali me poslušate? V Kokrici živijo Zagoričniki in vsi pišejo pesmi. Gospod, ki ima brado, kaj dela — pesmi piše! Hčerka, ki študira v Ljubljani, kaj dela? Pesmi piše. Sin, ki hodi še v ljudsko šolo, kaj dela? Takisto! (str. 20)

Tako Grbavec odgovori Jemavcu, ki ga boli noga in je potreben tople človeške pomoči. Vendar nas ta prizor sploh ne utegne ganiti, saj že v naslednjem Grbavec nastopi v vlogi viteza Gauloisa, ki nima več lutnje, Jemavec pa je Franica, ki ni zanosila s Kapidžičem. V tem prizoru iz srednjega veka nastopa tudi Dajavec v vlogi vojvode. Še preden pa izvem, kdo je Kapidžič in kaj se je zgodilo z Gauloisovo lutnjo, se vse tri osebe, ki se jim pridruži še Gobavec, znajdejo v nekem podjetju, kjer je prišlo do nesreče. Stvar je nerodna, saj v podjetju delajo tudi za armado, tako da možnost sabotaže ni izključena. Sledi prizor o dveh žlahtnih ljubiteljih umetnosti (Dajavec in Jemavec), ki jima je v največji užitek Tolstoj ob glasbi Rahmaninova v toplo zakurjenem salonu — pod Rembrandtom.

D: Kaj bi še manjkalo človeku?

J: Na svetu nič.

D: Prav nič.

J: Nič.

D: Nič.

J: Nič?

D: Nič, sem rekel.

J: Kako: nič?

D: Nič! Nič! Nič!

J: Nič, praviš, srček?

D: Pustite me že na miru!

(str. 24)

Tako prejšnji prizor o umetnosti prehaja v novega, v katerem gre za "en cegel", ki ni vreden nič, potem pa pride še policija. Replika, ki loči oziroma povezuje oba prizora, je večpomenska in lahko pripada prejšnjemu ali pa novemu prizoru. Grenki sadeži pravice so montaža množice prizorov iz vsakdanjega življenja, ki med seboj niso logično povezani. Edini sistem, ki pa ne velja za vse prizore, je morda sistem čimbolj grotesknega nasprotja med prizoroma, ki si sledita. Tako nežen ljubezenski prizor preide v prizor reševanja čolna v viharni noči, pogovor o človeku, njegovi nemoči in neodločnosti pa se nadaljuje v pravljicnem prizoru o dveh hudobnih in enem dobrem pastirju. Individualnost malih narodov in možnost njihovega svobodnega razvoja mora biti zagotovljena, ženska je še zmeraj zatirana, v Ljubljani ni "enega oreng lokala", v šolah otroke bašejo z neumnostmi, "raubšicarji" neodgovorno streljajo po fazanih, ni in ni pravice na tem svetu, prizori v Grenkih sadežih pravice pa gredo naprej. Naprej ali nazaj, bi lahko rekli, saj časovnega poteka v Sadežih ni, ker čas vodi v smrt. Smrt pa je le ena od številnih situacij in ni nič bolj tragična/komična od ostalega dogajanja. Teatralična smrt vseh štirih junakov na koncu je simboličen konec igre, ki bi se sicer lahko vlekla v nedogled.

V Grenkih sadežih pravice nastopajo štiri osebe: Dajavec, Jemavec, Grbavec in Gobavec, ki pa niso pravi dramski karakterji, saj se njihova vloga menja iz prizora v prizor. V 58 prizorih morajo te štiri osebe odigrati kar 140 vlog, vsaka poprečno 35. Dajavec se mora npr. preizkusiti v vlogah učiteljice, psa, zdravnika, pokojnega pevca Milana Vezočnika, nesposobnega strica itd. Sam Jesih je osebe v Sadežih na začetku označil takole:

"Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir." (str. 6)

Igralci morajo biti torej odprte osebnosti, da lahko interpretirajo to paletu raznovrstnih situacij od ljubezni, kriminala, politike, teologije pa do urbanizma in pedagogike.

Dramaturg Sadežev Aleksander Zorn pravi, da je ta Jesihov tekst mogoče opredeljevati "per negationem":

“Jesihov sistem temelji na tem, da ne dopušča nobenega sistema, njegovo sporočilo je radikalno izkazovanje nezmožnosti sporočila in navsezadnje morda celo: njegova metoda urejanja materiala je v tem, da ne dopušča nikakršne metode.”⁶

Sadeži so torej pomembni predvsem zaradi tistega, česar v njih ni: ni sistema, ni metode in ne sporočila. Pravila klasične dramaturgije zanje ne veljajo. Sadeži namreč nimajo fabule, v njih ni logičnega zaporedja dogodkov od začetnega zapleta pa do končnega razpleta. Vsaka situacija, čim se nekoliko razvije in dobi “mimetično avtentične razsežnosti življenjske resničnosti”⁷, preide v novo situacijo. Tudi konflikta, ki je pogoj za dramatičnost igre, v Sadežih ni, saj gre le za kombiniranje različnih situacij. Izdelanih dramskih karakterjev, od katerih bi bila odvisna dramski govor in dramsko dejanje, ne najdemo (čeprav Jesih govori o “*dramatis personae*”). Tradicionalni odnos med govorom in likom je v Sadežih obrnjen. Namesto da bi bil govor izraz in funkcija lika, se lik prilagaja različnim jezikovnim situacijam. Ta odvisnost figure od jezika ima komičen učinek. Še nekaj — Sadeži nimajo didaskalij, praktičnih in operativnih napotkov za odrsko uprizoritev igre. S tem daje Jesih gledališkim ustvarjalcem možnost za svobodno interpretacijo, ki pa mora biti seveda v skladu z njegovim jezikom.

Vendar v Sadežih mora biti nekaj, kar jih dela tako zabavne in zaradi česar so jih gledalci, kasneje pa tudi bralci tako dobro sprejeli. Najpomembnejši je jezik, s katerim se Jesih neomejeno igra. Jezik je namreč sistem pravil, ki mu ni mar za vsebino sporočila, ampak zgolj za njegovo formo, ki mora slediti jezikovnim pravilom. Po tej logiki se da tvoriti neskončno količino stavkov brez vsebinskega smisla. Vendar te možnosti ni mogoče pretirano izkoriščati, saj bi se jezik sicer spremenil v nekakšno glasbo. To pa bi zmanjšalo komični učinek, saj je prav nasprotje med normalnimi in vsebinsko nedojemljivimi stavki najbolj smešno.

V Sadežih se jezik pojavlja v vsej svoji zvrstnosti, vsak prizor je napisan v različnem stilu, nasprotje med temi stili pa ustvarja svojevrstno dinamiko, ki nadomešča dramski konflikt. Jesih oponaša različne situacije iz vsakdanjega življenja, pri čemer uporablja prvine pogovornega, strokovnega, umetnostnega, publicističnega jezika, poklicnih žargonov, slenga, narečij in arhaičnega jezika. Prisotni so tudi trije tuji jeziki: nemščina, francoščina, srbohrvaščina, če ne štejemo pasjega jezika. Stilizacija je lahko tudi literarna, npr. pravljičen stil, ki ga Jesih po svoje preuredi:

GOBAVEC: Daj mi od svojega obeda, dobri pastir. Lačen sem in žejen!

GRBAVEC: Moj oče Telefunken iz Massachusettsa je hrano, ki jo imam s seboj, namenil meni. In kar je mojega, bo ostalo moje, potepuški tujec, to si zapiši za uho. (str. 28)

Od literarnih odnosnic so precej pogosti empirični citati, ki jih Jesih loči od ostalega besedila z narekovaji, poleg tega pa navede tudi njihovega avtorja.

DAJAVEC: Marcus Aurelius je zapisal o koristnem: “V bistvu koristnega je, da nujno koristno deluje.” (str. 30)

V ta jezikovni okvir Jesih vlaga najrazličnejše eksistencialno-socialne situacije, ki same nimajo smisla in neko racionalno gibanje ustvarijo šele kot množica. Posamezni prizori torej niso avtonomni, zato jih ni mogoče izločiti iz celote. O tej povezanosti priča tudi podnaslov — Interpelacija v enem nonsalantnem zamahu. Kermauner piše, da je v Sadežih “svet v celoti zakonit, vsak lik posebej pa čista prismodarija”.⁸ Vendar bi lahko govorili tudi o nekakšni relativni avtonomiji, saj imajo posamezni prizori svojo vsebino, drug v drugega pa ne prehajajo po nekem logičnem sistemu, ampak si med seboj včasih prav groteskno

⁶ Aleksander Zorn: Interpelacija vitalitete. Gledališki list EG Glej 1973/74.

⁷ J. Koruza: Slovenska dramatika po letu 1965. Jis 25/1979/80, št. 4-5, str. 16-20.

⁸ T. Kermauner, n. d., str. 76.

nasprotujejo. Jesih torej "ohranja vsebinskost prizorov, stavkov in vlog, da bi jo prikazal kot brezvsebinskost, izmišljenost, poljubnost".⁹

Za na videz neurejeno množico prizorov lahko odkrijemo v Sadežih tudi sporočilo, čeprav Jesih sam noče o tem reči nič dokončnega: "Če v igrah ponujam kakšno sporočilo, potem je to vznemirjenost, navdušenje, pa tudi osuplost nad mnogoterostjo resničnosti."¹⁰

In vendar najdemo v Sadežih podobo človeka, ki je v modernem brezglavem svetu izgubil svoje stališče in se tako prilagaja zdaj tej zdaj oni situaciji. To je človek brez znanja, zato je njegovo življenje brez smisla. F.Š. piše, da Sadeži prikazujejo "svet brez idej in idealov, svet nekakšnega nehanja in pehanja, ki mu na koncu stoji dolgčas, Nič".¹¹

Brucka ali obdobje prilagajanja

Brucka je korak naprej v Jesihovi dramaturgiji, saj gre v njej za trdnejšo zgradbo in tri stalne dramske osebe. Prizori so sicer še precej samostojni, vendar pa imajo rdečo nit, to je postopno prilagajanje mladega dekleta navadam malomeščanskega sveta, ki označuje tudi časovni potek igre. Aleksander Zorn pravi, da je osnovna dinamika te igre "zorenje za protokol človeških razmerij, vstopanje v prostor emocionalnih šablon, vključevanje v logiko sporazumnih, uravnoteženih, zaprtih odnosov, ki zmorejo živost samo v krogu, po katerem se love, in perspektivnost samo v variacijah, ki ponavljajo isto".¹² V Brucki nastopajo tri osebe, nekakšen svojevrsten trikotnik, ki ga sestavljajo mož in žena, tipična predstavnika potrošniške družbe, ter brucka, ki je sveža in drugačna. Tokrat je Jesih svojim dramskim osebam dal enotnejši karakter, ki pa je še vedno spremenljiv, saj ga do neke mere še vedno določa sprotna situacija.

V privatni srednjeklasni svet mladih zakoncev Rada in Sonje, v katerem se nosi rože na dež, praznuje obletnice poroke in od časa do časa hodi v kino ali na večerjo, se priseli brucka Lenča. Lenča prihaja iz drugega sveta, polna je znanja, odprta za znanje in nove izkušnje, zavestno hoče vplivati na dogodke v sebi in okoli sebe. Kmalu se izkaže, da je idiličen odnos med Radom in Sonjo le navidezen, saj se v njem skriva želja po novem, drugačnem življenju. Navidezni mir in lažno idilo Sonja označi takole: "Neznano, nedoločljivo, motno, tuje; negotovo, skoraj nevarno, hkrati pa ne ost, ampak bunka, knedel, ki skrje špico nabodala." (str. 15)

To neskladje se kaže v različnih oblikah, od nezmožnosti sporazumevanja, sanj o drugačnem življenju, nočne more, pretvarjanja, pa do varanja, bolezni in celo smrti. Vendar Jesihova smrt ni prava smrt, saj sploh ni žalostna. Je le ena od ostalih situacij in nima nič hujših posledic kot npr. Radovo jutranje britje. Tak odnos do smrti omogoča Jesihu, da svoje junake kar večkrat tako ali drugače "umre".

Značilen je prizor varanja. Lenča je videla Sonjo z drugim moškim. Sledi paleta vseh mogočih reakcij na to temo. Radovo obnašanje niha od besa do ravnodušja. Sonja pravi, da je to njena stvar, v naslednjem hipu pa Lenčo zmerja z lažnivko. Vmes se Rado in Sonja ubijeta, nato se ločita in razpolavljata vse skupne stvari... Tako si v tipičnem Jesihovem slogu sledijo najrazličnejše variacije v najbolj nemogočem zaporedju, ki ima prav grotesken učinek. Vse napete situacije pa se vedno znova pomirijo in razvežejo v mirno vsakdanjost.

Lenča se v tem zaprtem svetu sprva ne počuti najbolje. Če se ji le ponudi možnost, uide drugam, pa čeprav samo z "aluminijastim lepotcem", tipičnim primerkom ljubljanskega frajerja po modi, na katerem pa žal ni nič originalnega. Sovrašтво med zakoncema občuti kot hlad: "Sneg, preja, ki bom iz tebe nosila obleko, da bi mi moglo bit po koži in po duši še bolj hladno!" (str. 41)

⁹ Taras Kermauner, Gledališki list EG Glej 1973/74

¹⁰ Ivan Cimerman: Pesniški jezik je čakajoča eksplozija (intervju z M. Jesihom). Rodna gruda 1986, št. 5, str. 16-17.

¹¹ F.Š., Večer 35/1979 (19. 3.), št. 64, str. 4.

¹² Aleksander Zorn: Obdobje prilagajanja. Gledališki list EG Glej 1976/77.

Potem pa se Lenča prilagodi in se zavrti skupaj z Radom in Sonjo v začaran krog resnice in želja: "Lejta, na vsakem zapestju, kjer si štejem srčni utrip, mi je zrasla po ena mačehca. Zato ker je to dom z rožami. Same rože. V besedi, v gibih, v navzočnosti. Vrtnarija, cvetličarna." (str. 67)

Aleš Berger je označil Brucko kot "grenko-sladko" igro:

"Grenka, ko zarisuje svet spraznjenih, v istih kalupih pojavljajočih se (zakonskih) razmerij in vstopanje v ta zvotljeni, s privadami in samodejnostmi polakirani prostor, in vesela, ker se zna temu svetu privoščljivo posmehovati, se z njim bolj ali manj prizanesljivo pošaliti in ga tako, četudi le za trenutek, igrivo preseči."¹³

Že Bergerjeva označitev igre kaže na njeno večplastnost, o kateri govori tudi sam Jesih. Avtor loči tri nivoje teksta:

1. realno dogajanje
2. psihološko pogojen notranji nivo
3. "sproščena govorica poetičnega, fantazijsko osvobajajočega se jezika".

Prvi nivo ustreza realnim dogodkom in vsakdanjim pogovorom. Drugi nivo se kaže v notranjih monologih, ki so posebnost te igre. Pojavljajo se v obliki simultanih monologov in apartjev ter izražajo poskus bega iz dolgočasne resničnosti vsakdana. Skozi drugi nivo prodira tretji, ki je najbolj poetičen in ki ga Jože Javoršek označuje kot "izraz skrajnega hlipanja človeka, ki se najbrže duši v naši resničnosti".¹⁴

Večplastnosti dogajanja ustreza tudi večplastnost jezika. Najbolj značilne so tri plasti:

1. privzdignjeni jezik
2. pogovorni jezik
3. poetični jezik

Privzdignjeni jezik ima izrazito satirično vlogo, saj ga Jesih uporablja v povsem vsakdanjih pogovorih med Radom in Sonjo (npr. prvi prizor). Zanj so značilni dolgi stavki ter raba papirnatih ("takisto, leskovka"), učenih ("seksapilna, pedagoška disertacija"), pogovornih ("tegeln, frišen") in celo vulgarnih izrazov ("uscati se, naprdeti se"). Ko Rado nosi rože na dež, takole modruje:

"Jaz brez besed letam v obe smeri skozi tale vrata tukaj, molčim kot alabaster, v tem pa zaslišim, da eni roži moča ne paše?" (str. 4)

Gre za neskladje med vsebino in formo, saj zapleteno izražanje ne gre skupaj z vsakdanjimi temami. Jesih se tako ponorčuje iz lažne pomembnosti svojih dveh malomeščanskih junakov.

Pogovorni jezik uvede Lenča, značilen pa je za dialoge v realnem dogajanju. Ko pa to preide na notranji nivo, se pogovorni jezik spremeni v knjižnega. Primerjamo lahko dve različni Lenčini repliki, ki si skoraj sledita:

"Vse so nas nabutal v eno ogromno sobo, potem je pršov dekan — en tašenle majhen dec — in nas je klicov po abecedi in vsak je dobil njegovo roko pa takle zelen indeks — ne gledat, se tok trapast držim na sliki"

"Pogled na svet še ni razjasnjen. Pogosto je, ko da bi gledala bližnje stvari skozi teleobjektiv, tako da pretirano približanih ne razločim. Že gledam prave reči, vendar ne znam za to gledanje naravnati optike." (str. 9)

Jesihov pogovorni jezik ni dosleden in prav zato je Brucka ostala v ciklostirani izdaji Dramske knjižnice. O vprašanju pogovornega jezika zelo kritično piše Jože Javoršek, ki meni, da je raba pogovornega jezika v slovenščini, kjer se ubadamo še s knjižno normo, korak nazaj:

¹³ Aleš Berger: Trikrat po eden. Dnevnik 25/1976 (21. 12.), št. 346, str. 5.

¹⁴ Jože Javoršek: Začetek glejske sezone. Delo 18/1976 (21. 12.), št. 296, str. 8.

"Novino jezika lahko prinaša samo iskalec višjih vrednosti, ki se izražajo v jeziku, smeh vzbujajoča neumnost oz. malomeščanščina, ki se usedata v naše izrazoslovje ter ga uravnavata, pa nikakor ne moreta biti gnoj naše literature, pa naj bi bil pogovorni jezik še tako hlevarski."¹⁵

Poetični jezik pride do izraza v notranjih monologih in je čisto drugačen od izpraznjenega jezika vsakdanjosti, saj imajo besede v njem poseben, drugačen pomen. Zanimiv je monolog, v katerem Rado razmišlja o pustosti enopomenske vsakdanjosti:

"Suhoten sem... Samo videze vidim, nikol jih ne znam povezati v celoto, vsako suho reč zaznavam samo zase in samo od zunaj... potrudet se moram, da za besedo ugotovim njen pomen... In ker živim med ljudmi, moram tej svoji lastnosti pač reči suhota. Zdi se mi, da drugi vidte vsako reč v tisoč oblikah." (str. 28–29)

Ko Rado govori te besede, ima nogo priraščeno k mizi. Tu se skriva svojevrstna simbolika, saj nemoč odkrivanja večpomenskosti besed omejuje človeka kot nogo, priraščena k mizi.

Vmes se Jesih še pozabava z "lublanščino", ko Lenča oponaša svojega aluminijastega oboževalca. Radov monolog pred ogledalom je primer stilizacije pravniškega jezika. Navsezadnje pa je Jesihov jezik poln svežih, duhovitih domislic, kot je npr. tale Lenčina besedna igra:

"Kdor je takšen pikolovec, naj gre v Afriko pike lovit." (str. 28)

Prava dinamika te igre je torej v spreminjanju in nasprotovanju jezikovnih plasti in stilov.

En sam dotik, Melodramatični pastiš

Zgodba Enega samega dotika je skoraj melodramatična. Kumarjevi otroci, Oton, Cveta z možem Radom, Vojko in Gregor, odkupijo in obnovijo staro očetovo hišo (tako, kot si mestni človek predstavlja kmečko hišo). V to okolje Vojko pripelje svojo mlado ženo Tatjano, lepoticu, v katero se takoj vsi saka po svoje zapičijo. Oton, najstarejši brat, svoje dneve preživlja v poležavanju, sanjarjenju in razmišljanju, da bi pozabil na svoje zgrešeno življenje. Tatjana je zmotila ta njegov notranji mir, Otonova ljubezen do nje je globoka in zrela. Gregor, najmlajši brat in propadli umetnik, se v Tatjano zatreska silovito, a hkrati brezupno, saj ga Tatjana na prvi pogled zasovraži. Zaradi neuslišane ljubezni Gregor spet zaigra na violino. Rado, nezvesti Cvetin mož, je divji ribič. Zanj je Tatjana samo ena od rib v tolmunu, k njej pa ga vleče strast, da bi ujel čim več in čim lepše ribe. Tatjano pozna že od prej, ko je bilo njeno življenje še bolj lahkomišelnost. Vzame si jo kot lahek plen v nekaj minutah prešušne ljubezni. Cveta, obremenjena s svojim staranjem, Tatjano po eni strani sovraži, ker se vsi tako trudijo zanjo. Po drugi strani pa se med njima splete nekakšno žensko zavezništvo. Cvetin odnos do Rada je podoben podvrženosti, brez toplote in ljubezni. Edini, ki ni obseden s Tatjano, je Vojko, ki mu Tatjana pripada. Zanj je ona lepa igrača, ki jo lahko kaže ljudem. Hkrati pa nevede nastopa tudi kot njen zaščitnik pred agresivnostjo ostalih.

Tatjana, nekdanje lahko dekle, ki se je poročila zato, ker se ji je zdelo to njenim letom primerno, se v tej družini že od začetka slabo počuti. Rada se boji, ker ve za njeno preteklost, Gregorja sovraži, Cveta je preveč zakompleksana in obremenjena, njen zakon z Vojkom pa je prazen. Zato Tatjana v skriti želji, da bi te odnose spremenila, nagonsko menja čevlje, vedno kadar se slabo počuti. Vendar je tu še Oton, na videz zelo ciničen, celo hudoben, v odnosih s Tatjano pa čisto drugačen.

¹⁵ J. Javoršek, n. d.

(Oton vstane, stopi naglo proti njej, Tatjana pričakuje objem in klasiko, on obstane tik pred njo.)

OTON: To ni nič.

TATJANA: (ne pobesi pogleda) Mogoče...

(Oton ji strmo zre v oči.)

TATJANA: Mogoče bi me ti lahko držal... da ne padem... kako se reče — "v brezdanjo globino neba" da ne padem...

(Se napeto gledata.)

Tu se igra odloči. Če bi prišlo do objema in ljubezenske izpovedi, bi bil En sam dotik klasična melodrama s srečnim koncem. Vendar ne pride niti do dotika, ker vsi junaki pod lepo zunanostjo skrivajo bolešno notranjost, ki je posledica njihove nepotešenosti v življenju.

Gregor pod nastopaško zunanostjo skriva ustvarjalno nemoč, Rado in Cveta z obletnicami, otroki in lažnimi prijaznostmi prekrivata praznino v svojem zakonu, Cvetino staranje in Radovo nezvestobo, za Vojkovo uspešnostjo in urejenostjo je skesan zločinec, ki je povzročil prometno nesrečo v pijanem stanju. Oton pa je agnosticist, ki življenje rajši sanja kot živi:

"Golota tvoja, misliš, je kaj slajša,
če zanjo na stežaj odprem oči?
Razblini se, privid si — tebe ni!
In mene ni. Dve negativiteti,
in tega ne razumi hegeljansko,
tako stojiva si nasproti. (premolkne)
Saj te po svoji volji oblikujem...
Tatjana, jaz v ljubezen ne verjamem."

Tatjana spozna, da to, kar si želi, ni mogoče z nikomer, tudi z Otonom ne, zato odide.

Notranje življenje, ki tako kruto poseže v zunanje dogajanje, Jesih simbolično ponazori s Tatjaninim dnevnikom, ki je popolnoma nerazumljiv, pa vendar je v njem napisano vse. In prav zaradi teh nerazumljivih notranjih vzgibov Jesihovi junaki postopoma odkrivajo svoje zunanje podobe, dokler si ne iztrgajo vsega tistega, kar jim je najbolj drago, in zapadejo v popolni nihilizem. Na koncu ostanejo sami, vsak obremenjen s svojo "vase obrnjeno kletvino".

RADO: Kaj pa bova?

CVETA: Nič. Tako naj bo, kot je.

RADO: Ampak — to je prekleto.

CVETA: Naj bo prekleto.

RADO: Tako neznosno prekleto.

CVETA: Prekleto, ampak znosno.

Dramaturg Igor Lampret¹⁶ pravi, da je Tatjana ogledalo, v katerem vsak ugleda svojo izgubljeno podobo. Tatjana jih razgali, tako da pred nas stopijo z vsemi svojimi grehi in napakami.

OTON: Tatjana je ljubezniva, vsi jo imamo radi, ljubezniva je, vendar se na njej vsi kako porežemo... čeprav nima ostrih robov...

Tudi obnovljena očetova hiša se iz prijazne domačije spremeni v mrzel prostor z "zveženimi" zidovi, na sredi je ogromen vrč s pijačo, bel prt na začetku pa zamenja grd temnorjav prt. "Odprta svetloba zgodnjega dopoldneva" v 1. dejanju se steče v "jesenski večer" in "zunaj se mrači" v 4. dejanju. Gre torej za nek razvoj, bolj za razkroj, od koder ni več vrnitve.

¹⁶ Igor Lampret: En sam dotik ali celostersko ogledalo Jesihovčega melodramskega pastiša. Gledališki list PG Kranj 1989/90.

Dogajanje v Enem samem dotiku poteka na dveh ravneh. Prva je sintetična, poteka v realnem času, njeni junaki pa so vsakdanji tipi, ki se sporazumevajo v vsakdanjem pogovornem jeziku. Druga pa je analitična, saj postopoma vdira v realno dogajanje in v vsakdanjih tipih odkriva mnogo bolj zapletene značaje, obremenjene s preteklostjo, željami in strahovi. Za to raven je značilen poetični jezik.

Motiv obnavljanja očetove hiše v Enem samem dotiku spominja na Čehova. Kljub temu je En sam dotik zanesljivo avtorska igra, saj jo odlikuje Jesihov govor, v katerem pride do izraza kvaliteta besed in njihovih pomenov. Tako beseda DOTIK iz naslova igre ni čisto navaden dotik, ampak možnost medsebojnega razumevanja in spoštovanja med ljudmi. Medtem ko je tistih navadnih dotikov v drami precej, pa pravega človeškega dotika ni, čeprav si ga vsi želijo. Tako ostanejo tujci, obremenjeni vsak s svojo nepotešeno notranjostjo.

Tone Peršak je En sam dotik označil kot "družinsko in ljubezensko in psihološko dramo",¹⁷ Jesih pa ga je na kratko označil takole:

"Igra En sam dotik je navidez zgodba o ljubezni in prešuštvu, vendar se pod njo razkriva gledališki traktat o polaščanju in odpovedi, ki pa je samo kamuflaža za potopis..."¹⁸

Poglavitne značilnosti Jesihove dramatike

Nekatere značilnosti uprizorjenih gledaliških iger Milana Jesiha so stalne, druge pa se spreminjajo.

Stalne značilnosti

1. Odnos do jezika, ki pri Jesihu ni samo sredstvo, s katerim bi izražal vsebino in ideje, ampak je neposredni dejavnik iger. Osnovna dinamika Jesihovih iger je namreč soočanje različnih jezikovnih zvrsti in stilov. Pri tem Jesih razpolaga z vsemi socialnimi, funkcijskimi, mernostnimi in celo časovnimi zvrstmi jezika, spretno oponaša vzorce iz vsakdanjega govora, vanje vpleta originalni poetični jezik, pa tudi stilizacije drugih literarnih predlog.

Jesih osnovni konflikt svojih iger med plehko zunanostjo in globoko notranjostjo ljudi prikaže z nasprotjem med vsakdanjim in poetičnim govorom. V vseh svojih junakih, pa naj je njihova vsakdanja podoba še tako banalna, tako odkrije enkratno človeško eksistenco, ki jo označi z zmeraj novim, drugačnim jezikom. Značilnost Jesihovega jezika so tudi besedne igre, drobne domislice, s katerimi so posuti vsi njegovi teksti. Prav to poigravanje z besedami daje Jesihovi dramatiki neko lahkotnost in še večjo barvitost.

Jesihovega jezika ne moremo jemati dobesedno, ker nas sicer slej ko prej zavede. Za vsakdanjim pomenom njegove besede se namreč skriva še cela vrsta drugih nenavadnih pomenov, ki tudi sobesedilo postavijo v povsem drugačno luč.

2. Raba literarnih odnosnic, ki pa jih Jesih tako originalno poveže, da delujejo kot nova, sveža celota. Dve igri (Gulliver in Ptiči) sta celo izpeljavi iz prvotnih besedil. Najbolj pogosta medbesedilna oblika pri Jesihu je stilizacija, posnemanje bistvenih lastnosti drugega stila. Vendar Jesih ne stilizira le drugih avtorjev, ampak tudi govore določenih zgodovinskih obdobij, različnih družbenih skupin in tipičnih situacij. Pri oponašanju drugih stilov je zelo pomembna distanca avtorja do teh stilov, ki opozarja, da gre za drugačen model. Jesihova stilizacija ni nujno polemična, čeprav Jesih z njo razkriva konvencije in klišeje, saj mu služi tudi za modernizacijo in interpretacijo starih modelov. Med citati struktur pri Jesihu najdemo številne vzorce, od ljudske pesmi pa do pisem bralcev. Pogosto uporablja tudi empirične citate, ki pa jih strogo loči od ostalega teksta. Tudi aluzij, kot so npr. knjige v sodih iz Pravopisne komisije, v Jesihovih besedilih ne manjka.

¹⁷ Tone Peršak: Kraljestvo besede. Delo 32/1990 (27. 2.), št. 47, str. 6.

¹⁸ I. Lampret, n. d.

Seveda pa raba teh odnosnic zahteva od gledalca poznavanje jezika in literarne zgodovine, saj mu to nudi dodatno informacijo za razumevanje Jesihove dramatike.¹⁹

3. Komičnost je lastnost vseh Jesihovih iger, saj vsebujejo situacijsko, karakterno in besedno, ponekod celo telesno komiko. Vendar se za to zabavno zunanostjo skriva svojevrstna tragika, ki v vseh Jesihovih igrarh (razen v Gulliverju in Pticih) prikazuje izpraznjenost vsakdanjega življenja in človekovo nemočno željo po spremembi. Tragike pa Jesih ne pokaže s tragičnimi dogodki, ampak jo označi z jezikom, ki se iz brezskrbnega vsakdanjega govora kar naenkrat spremeni v tesnoben in negotov notranji govor.

Razvoj v Jesihovi dramatiki

V Jesihovih igrarh lahko opazimo razvoj zlasti v gradnji dramskega dejanja in dramskih karakterjev. Medtem ko v Sadežih fabule ni in jo nadomešča niz med sabo na videz nepovezanih prizorov, se v Brucki že pojavi rdeča nit, ki povezuje še zmeraj relativno samostojne prizore. Pravopisno komisijo le tu in tam prekinjajo prizori, ki štrlijo iz dogajanja, in Enem samem dotiku pa je fabula že povsem logična in tudi verjetna. Res pa je, da Jesih v nobeni od svojih iger ne uporablja posebej razgibane fabule: "Nimam rad močne, fatalne, "premetene" fabule... Majhna, neznatna sprememba vizure, to gojim."²⁰

Dramski karakterji, ki so v Sadežih lutke, ki jih igrivi jezik premetava po času in prostoru, v Brucki že dobijo osnovne, čeprav še zmeraj zelo spremenljive poteze, v Dotiku pa so izdelani liki, ki dosledno reagirajo na dogodke v sebi in okoli sebe. Že v Brucki se pojavi tip Jesihovega junaka, ki je sicer bolj ali manj sprijaznjen s svojim vsakdanjim življenjem, globoko v sebi pa se zaveda njegove praznine in hkrati tudi nemoči, da bi ga izpolnil.

V Jesihovi dramatiki lahko torej ločimo tri stopnje, po katerih ludistično sopostavljanje prostih členov postopoma prehaja v bolj tradicionalne dramaturške postopke:

1. Ludistična stopnja (Sadeži, Vzpon, kasneje Triko), za katero sta značilna fragmentarna zgodba in menjavanje dramskih karakterjev. Lingvizem v njej doseže svoj vrh, saj je jezik glavna norma, od katere zavisi vse dogajanje na odru.
2. Prehodna stopnja (Brucka, Pravopisna komisija, Afrika), v kateri je še precej ludističnih prvin, vendar v njej že zasledimo zasnovo zgodbe in bolj ali manj stalne karakterje.
3. Postmodernistična stopnja (En sam dotik), ki pomeni vrnitev k tradicionalni dramaturgiji z logično zgrajeno zgodbo, v kateri nastopajo stalni karakterji. Od ludizma ostanejo samo še občasnii prebliski. V to stopnjo bi lahko uvrstili tudi Gulliverja in Ptice, ki sta izpeljavi iz znanih predlog. Milan Jesih bo gotovo še pisal dramska dela, saj je sam izjavil:

"Kdor je slišal svoje stavke in dialoge in svoje molke, kako so zaživeli v višji čudež, in začutil zadrževanje diha v dvorani in sladki pljusok smeha, ta bo še pisal igre."²¹

BIBLIOGRAFIJA UPRIZORJENIH DRAMSKIH DEL MILANA JESIHA

1. *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* (soavtor), Gledališče Pupilije Ferkeverk, Ljubljana 1969
2. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (soavtor), Gledališče Pupilije Ferkeverk, Ljubljana 1969
3. *Limite* (avtor besedila), EG Glej, Ljubljana 1973
4. *Grenki sadeži pravice*, EG Glej, Ljubljana 1974 in Kranj 1984; Knjižna izdaja: Maribor: Založba Obzorja 1978 (zbirka Znamenja; 55)
5. *Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista*, SNG Drama, Ljubljana 1974

¹⁹ Marko Juvan: Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja. SR 1985, št. 1, str. 51-70.

²⁰ Peter Kolšek: Kako se kuhajo jambi (intervju z M. Jesihom). Delo (Književni listi) 31/1989 (23. 11.), št. 272, str. 16-17

²¹ Helena Grandovec: Za muzo in za Talijo. Večer 40/1984 (25. 10.), št. 250, str. 5.

6. *Brucka ali obdobje prilagajanja*, EG Glej, Ljubljana 1976; Knjižna (ciklostirana) izdaja: Ljubljana: ZKOS 1978 (Dramska knjižnica 1978, št.4)
7. *Gulliver, velik in majhen*, Mladinsko in Lutkovno gledališče, Ljubljana 1979
8. *Pravopisna komisija*, SLG Celje, Ljubljana (CD) 1985
9. *Triko*, SNG Mala drama, Ljubljana 1985; Knjižna izdaja: Premi govor: Zbirka sedmih radijskih in ene gledališke igre. Ljubljana: Aleph, 1989 (Zbirka Aleph; 18).
10. *Afrika*, Eksperimentalna skupina "Gledališče čez cesto", Kranj 1986 (napisana 1978)
11. *Še zmeraj ptiči*, MGL, Ljubljana 1987
12. *En sam dotik*, Prešernovo gledališče, Kranj 1990
13. *Kronan norec*, Lutkovno gledališče, Ljubljana 1990

UDC 886.3.09-2:929Jesih M.

Summary

Danuša Škapin

THE DRAMAS OF MILAN JESIH

The article discusses all the staged plays written by Milan Jesih, with special emphasis on the three plays (*The Bitter Fruits of Justice*, *Freshwoman or the Period of Adjustment* and *A Single Touch*), which are important for the description of the constant and special characteristics of Jesih's dramatic works. Jesih's plays are characterized by a special language, which creates a dynamic with the changes of genre and style, as well as an intriguing complex ambiguity with the unusual usage of words. There are literary references constantly to be found in Jesih's plays, especially stilization. Humour with which Jesih tries to go beyond the cruelty of everyday life is likewise significant.

These special characteristics of Jesih's plays show a development in his playwriting, which ranges from the initial luddist texts in which the author freely combined different fragments, to the texts in which the beginning of a fabula and constant dramatic characters appear, and finally to the postmodernist texts that also reveal the elements of traditional playwriting.
