

dr. Blaž Lukan

Resnica spalnice

Vinko Möderndorfer se z igro *Spalnica* vrača k motiviki ene svojih zgodnjih iger, ki pa jo – motiviko – lahko kot temeljno interpretacijsko določilo posplošimo na njegovo dramatiko kot tako. Gre za igro *Camera obscura* (1990) in za temo igre, igranja oziroma, kot smo jo nekoč že definirali, “iger z resnico” (glej spremno besedo podpisanega v zbirki *Blumen aus Krain*, Cankarjeva založba, 2011). *Spalnica* sicer pred bralca prinaša tudi nekaj drugih izrazitih motivnih črt, ki so prav tako značilne za Möderndorferjevo dramatiko. V mislih imamo najprej medbesedilnost, torej makro- in mikronanašalnost dramske strukture, likov in dialoga na že obstoječe literarne (ne le dramske) modele. Ta se v *Spalnici* kaže kot navezava na Goethejevega *Fausta* (z verzi iz *Fausta* kot naslovi prizorov in namigi na Goetheja v dialogu), na slavno dramo Edwarda Albeeja *Kdo se boji Virginie Woolf?* (ki si za naslove prizorov prav tako izposoja *Fausta*; od nje je “prevzeta” in nato svobodno interpretirana konstelacija likov, kjer se ženski del mlajšega para resda pojavlja samo v dialogu, pa temeljno gonilo dejanja – želja po otroku – in njegov, nemara ravno zaradi “zvestobe” modelu nekoliko arbitraren razplet) ter na (dramsko pogosto uporabljen) literarni motiv svetega Jurija, ki ubije zmaja. Nato je tu še specifična möderndorferjevska variacija naturalizma kot sloga, v *Spalnici* izpisana bolj v maniri neposrednega realizma, navsezadnje pa igro prečijo ostri žanrski rezi, ki v trenutku najbolj zgoščene dramske napetosti omogočijo preobrat dejanja, prenos pobude z rablja na žrtev in začetek nove faze oziroma variante igre, ki se med dramskimi osebami odvija v spalnici.

Ob vsem navedenem v *Spalnici* ostaja najzanimivejši fenomen igre. Od igre kot igre nas sicer skuša avtor na začetku drame – hote ali nehoti – odvrniti. V uvodnih didaskalijah tako med drugim zapiše: “Spalnica je prostor največje intime in hkrati simbolni prostor življenja, ‘kjer se vse

začenja in konča ...' (*Faust*, Mefisto, I. del, V sosedini hiši). Tam zares padejo vse meje, vse pregrade in vse maske." Sami smo diametralno nasprotnega mnenja: spalnica je prostor največje igre, prostor, kjer si šele dokončno in nerazpoznavno nadenemo maske in medse postavimo pregrade. Spalnica je bila misteriozen prostor že v *Cameri obscuri*: v nikdar razkritem stanovanjskem prostoru, v eni izmed sob, se namreč odigra igra videza in resnice, igra zapeljevanja tako dramskega lika kot gledalca, in to do mere, ko nihče od njiju ne ve več, kaj se dogaja. V spalnici iz *Spalnice* (ki je prav taka "camera") se prostor razsvetli in razkrije do zadnjega kotička, osebe pa se v njem – tak je prvi vtis – pravzaprav razgalijo. Toda *Spalnica* je neke vrste drama-na-ključ, saj nam odkritje dramskega "koda" pomaga razumeti tudi njene globlje plasti, te pa se od prvega vtisa razlikujejo.

Na površini je *Spalnica* erotična drama ženske srednjih let, mlajšega ljubimca in nekoliko starejšega moža. Ljubezenski trikotnik torej, ki ima v meščanski drami že dolgo svojo domovinsko pravico: gre za vzpostavitev razmerij med (tremi) protagonisti, zastopniki razslojene, "razredne" družbe, vendar na neki način že (omejeno) "demokratične". Med nosilci dejanja (ti so v izhodišču "enakopravni") poteka zdaj bolj, zdaj manj enakovreden boj, zaznamovan s specifično socialno, intelektualno, ekonomsko, generacijsko pripadnostjo vsakega od njih, ki pa še vedno omogoča pretok oziroma – vsaj trenutne in navidezne – izmenjave ali prehode. Tako je služabnik lahko za trenutek gospod, oblastnež podložnik, ženska osvobodjena patriarhalnih spon ter celo voditeljica igre itn. Geometrija trikotnika potemtakem dovoljuje intenzivno dinamiko, kroženje dramske moči in silnic okrog neke osi, čeprav je hkrati res, da erotični trikotnik nikdar ni enakostraničen lik, ki bi omogočal lagodno kroženje v nedogled, temveč je raznostraničen in se v trenutku razrešitve (pomiritve ali katastrofe) ustavi. Dramsko težišče trikotnika je namreč praviloma enakovredno razpeto med dva kota oziroma dve skrajni točki dramskega konflikta, pri katerem tretja nujno obvisi v zraku ali (pro)pade na dno. Družbena moč v meščanski drami dobiva in izgublja vrednost kakor delnice na borzi, pred nami je, lahko bi rekli, neke vrste erotična borza, kjer erotične (bolj seksualne kakor sentimentalne) delnice pridobivajo vrednost v povezavi z različnimi dejavniki ljubezenske ekonomije, pač odvisno od osnovnega motiva drame.

Spalnična drama se tako na prvi pogled odvijae po predvidljivi poti: ljubimca v erotičnem zanosu preseneti prezgodaj prispeli mož, ljubimčevo pravo identiteto skuša žena (delno z ljubimčevo pomočjo) prikriti, pobudo v odnosu z žanrskimi peripetijami prevzemajo zdaj mož, zdaj žena, zdaj

ljubimec kot zakrinkani vlomilec, dokler se intriga ne razplete z doma-lja popolnim ponižanjem ljubimca in nadaljevanjem perversnih "igric" zakonskega para. Že na površini razkrivanje resničnih odnosov med protagonisti vsebuje element igre, a igre kot (psihološkega) pretvarjanja, prikrivanja, laganja. Ta dramska površina pa pod seboj skriva še neko fenomenološko globino, ki problem igre zastavlja veliko kompleksneje.

Že prve "besede" v drami ("Ja ... ja ... jaaaaa ...!!") in replike nanje nas uvedejo v polje – imenujmo ga tako – spektakla ali (samo)uprizorjanja. Sladostrastni ženski vzkliki tik pred orgazmom in ljubimčeva vprašanja in spodbujanja nedvoumno napeljujejo na misel o spolnem odnosu kot spektaklu, o uprizoritvi, ki vselej poteka za nekoga drugega, ta pa na ta način postane njen protagonist, hkrati igralec in gledalec. Tu je pojem intime pod velikim vprašajem: subjektivni užitek nenadoma postaja užitek-zadrugega, točneje, užitek, ki ga je mogoče sprovcirati od zunaj, treba pa ga je tudi pokazati oziroma potrditi. Pred očmi vsakega od ljubimcev se praviloma odvija predstava drugega, v osnovi namenjena njemu samemu, torej subjektivna, vselej pa tudi na očeh drugega kot njenega gledalca, torej objektivna, pri čemer sta na očeh drug drugega pravzaprav oba "enakopravno", oba se lahko opazujeta, preverjata, vzklikata in komentirata ter na koncu "aplavdirata" lastnim sposobnostim provokacije in vživljanja. Pred nami je eminenten igralski proces oziroma metodologija uprizorjanja (gledališke) predstave, ki poteka na spalničnem odru – postelji kot komorni, v nekem smislu resda intimni spektakel, ki pa zato ni nič manj podvržen gledanju, opazovanju, voajerizmu nekoga drugega. Ta drugi vselej privzema tudi vlogo tretjega, gledalca svojega lastnega početja, ki nekje "od zgoraj" opazuje in presoja ter v trenutkih pozabe v "malih smrtih" ohranja prisebnost ali vitalno zavest o sebi na višku: nadzorna instanca *par excellence*.

Tezo o spektaklu oziroma igri, ki poteka od prve replike v drami naprej, nam nadaljnje dogajanje samo še potrdi. Najprej navidezno skupno "srečo" obeh ljubimcev, združenih v hkratnem orgazmu, problematizira Niko, in sicer z vprašanji o Martinem resničnem ali hlinjenem vrhuncu ter z opaznim nemirom, ki izhaja iz njunega ne do kraja razčiščenega odnosa. Martini odgovori na Nikova vztrajna in zoprna vprašanja so tik po njunem spolnem, torej intimnem odnosu, in v spalnici, torej navideznem prostoru "največje intime", slišati popolnoma verjetni in resnični, vendar se v nadaljevanju izkaže, da niso in da je resnica diametralno nasprotna, še več, da je vse skupaj samo njena igra. Navsezadnje proti koncu izvemmo še, da sta bila ljubimca pri svojem spolnem odnosu (in njegovih pred- in poigrah) celo opazovana od nekoga tretjega, nepovabljenega

gledalca (moža), ki je z balkona zrl v njuno sveto "intimo". Čeprav je vtis drugačen, potemtakem že od začetka spremljamo najprej psihološko in nato že globlje strukturirano igro obeh protagonistov, ki v nekem segmentu poteka na nezavedni ravni (saj ne veda, da sta opazovana od nekoga tretjega), kot modus medosebne komunikacije pa še nekaj časa ne bo razkrita. Resničnost je tu postavljena pod vprašaj, točneje, nenehno je izpraševana, čeprav njen status v temelju še ni zamajan. Temu se močneje približa z nastopom moža, Jurija.

Jurij se pojavi v sobi, kot bi že ves čas bil tam, stoječ ali skrit za vrati, čeprav je – kot vse kaže – v sobo vstopil šele v trenutku, ko se ljubimca odpravljata v kino in je Niko še v kopalnici. Njegova pojavitev kot "strela z jasnega" je več kot običajni vstop dramske osebe v dogajanje: kakor bi zalotili igralca tik pred nastopom, zmotno misleč, da se na nastop za svojo "kuliso" oziroma vrati šele pripravljajo, čeprav je v resnici – kakor se izkaže – ta nastop pripravljajo že nekaj časa. A tega ne ve Marta, ne ve Niko in ne vemo mi, bralci drame oziroma gledalci uprizoritve. Kar vidimo, je predvsem Martino mučno naprezanje (beri: igranje kot pretvarjanje in laganje), da bi moža spravila iz sobe. Jurij pa se ne pusti odgnati, in sicer pod pretvezo močne želje po ženi, po njeni bližini in, kot vidimo nekoliko pozneje, po njenem telesu. Situacija je taka: Marta pred možem, ki je na videz resnično zainteresiran zanjo, igra vlogo presenečene žene, vlogo zveste ljubice pa igra hkrati pred ljubimcem (pred katerim je igrala že prej), zaprtim v kopalnici, ki vse, kar se dogaja med možem in ženo, tudi sliši in delno vidi skozi ključavnično odprtino. Martina igra je dvojna in se odvija v strahu pred razkritjem: boji se, da bi mož izvedel za njenega ljubimca, boji se, da bi Niko slišal, kaj se dogaja med njima (izsiljen spolni odnos), boji pa se tudi, da bi Niko iz moževih besed spoznal, da mu je prej, tik po njunem ljubljenju lagala o svojem ohlajenem in izpraznjenem odnosu z možem. Kdo je igralec in kdo gledalec tega prizora, kdo pred kom igra in kdo koga gleda? Situacija je bolj in bolj zapletena.

Še močneje jo zavozla žanrski rez: Nikov nepričakovani udarec Jurija po glavi in njegova nezavest. Tu je Jurij za trenutek izločen iz igre, vsaj tako se zdi, to pa je tudi čas za Martin in Nikov dogovor o njenem nadaljevanju: Niko bo od zdaj naprej, z nogavico čez obraz, igral vlogo vlomilca. Ko se Jurij prebudi iz nezvesti, se verbalno spopade z vlomilcem. Njegov nastop je zagoneten. Če nam že prej, v prizoru med Jurijem in Marto, ni bilo povsem jasno, ali mož o vsem skupaj kaj ve, saj se tako krčevito upira temu, da bi šel iz sobe, da je že prav mučno, je zdaj njegov nastop dvojno zapleten. Jurij pred Marto na videz ne igra več, saj sprejme igro vlomilec-in-njegovi-žrtvi ter si nepovabljenega gosta močno privošči,

hkrati pa ga tudi popolnoma posebi z njegovo navidezno vlogo (beri: krinko) in niti gledalcu niti Marti ne dopusti suma, da njegovemu napadu ne bi verjel. Njegov nastop je zaznamovan še z drobno nelagodnostjo: trenutek, ko nezavesten leži na tleh in ki ga ljubimca izkoristita za dogovor o nadaljnjem poteku predstave, ni povsem zagotovo tudi trenutek popolne nezavesti, odsotnosti, možno je namreč, da kljub močnemu udarcu sliši, kaj se zarotnika pogovarjata nad njegovim "truplom". Marta v tej situaciji znova igra dvojno vlogo: pred možem skriva pravo identiteto vlomilca, torej ljubimca, pred ljubimcem pa se trudi, da se ne bi razkrila njena prejšnja (dosedanja) igra (oziroma točneje: da je ne bi razkril njen mož), zato Nika posredno naganja iz prostora, tako kot je prej Jurija. Je v pravem navzkrižnem ognju. Relativno statična je v tem trenutku samo Nikova vloga: kot zamaskirani (še vedno delno nevidni, neidentificirani) opazovalec spremlja dogajanje, ki je pravzaprav uperjeno vanj, čeprav se hkrati odvija tudi med zakoncema. Njegova vloga je paradokсна: je tarča, v katero je usmerjeno Jurijevo delovanje, vendar se napadov ne brani, molči in le opazuje, kot popolnoma pasivna žrtev je, ki pa bi "v resnici" morala biti rabelj, torej vlomilec, napadalec, potencialni morilec. Niko je v tem trenutku "tretji", ki bi moral biti "prvi"; resnični gospodar igre pa je Jurij, čeprav je ravno on (z okrvavljeno glavo) videti največja žrtev ...

Situacija je zdaj že skoraj do kraja zapletena, igra se izkaže za edino realnost tega "spalničnega" sveta, čeprav se odvija na različnih nivojih: od konkretnega, celo ilustrativnega (nogavica čez obraz) preko psihološkega (prikrivanje resničnih motivov in interesov) do fenomenološkega (menjavanje vlog, razmerje med igranjem in gledanjem). Če je bil Niko v trenutku, ko je iz kopalnice opazoval dogajanje med zakoncema, le fiktivni, bolje rečeno: idealni gledalec, skrit v "avditoriju" in pozorno sledeč dogajanju na "odru", vanj pa dejansko nevpleten, zdaj stopi na oder, v spalnico, in v njej odigra (dobesedno) vidno vlogo. Še več: čeprav za zdaj to še ni popolnoma jasno, se celotna igra odvija zaradi njega, on kot gledalec je njen glavni akter, njen *spectator*. Vdor gledalca (v dramsko strukturo, na oder) vedno pomeni ključni šum, motnjo v igri, v njeni strukturi, dogajanje se nujno začne vrteti okrog njega, gledalca. Vstop gledalca v igro pa tudi nikdar ne ostane brez posledic, še huje – kot bomo videli – brez kazni, a samo zanj, za gledalca. Niko je – paradokšno – tisti, ki je v igri najbolj kaznovan, čeprav se na začetku zdi, da je ravno on njen najbolj nedolžni agens.

Nadaljnje dogajanje v dramo pripelje še dve ključni kategoriji, povezani s fenomenom igre; prva se kaže v razmerju med igro kot zavestno ali zgolj spontano akcijo oziroma reakcijo. Za Marto v prvem prizoru lahko

rečemo, da v njem nastopa pripravljena, za Nikova neprijetna vprašanja ima na zalogi "logične" odgovore, torej resnice, ki jih Niko želi slišati. V prizoru z možem igra spontano, pred Nikom nadaljuje svoj nastop iz prvega prizora. Niko pa igra vlogo vlomilca, kakor si jo predstavlja (ali jo morda pozna iz žanrskih filmov), sicer je v svoji trpni poziciji spontan; edini, ki je na svoj nastop karseda pripravljen, čeprav tega še ne vemo zagotovo (nimamo še "ključa"), je Jurij. Njegova vloga je velika, magistralna, in odigra jo z vso prepričljivostjo, intenzivnostjo, duševno in telesno silo, kakršno pripisujemo samo velikim igralcem. Jurij v svoji vlogi skrajno uživa, čeprav na videz najbolj trpi, igra pa v tolikšni meri, da igra v njegovi izvedbi že postaja "druga" resnica, resnica kot taka. Taka je slejkoprej moč prave igre: v najvišji točki se ta "zvrne" v novo resnico, pri čemer gre seveda za igro v fenomenološkem oziroma ontološkem, ne pa v psihološkem smislu, kjer gre za igro kot pretvarjanje, v skrajni konsekvenci kot laž. Jurij prinese na dan dejavno, močno resnico, čeprav izrečeno v stanju intenzivne igre, resnico z dejavno močjo razkrivanja in spreminjanja, pri čemer je njena pojavna oblika nenavadno ostra in kruta, skrajno nasilna, še več, izrečena z nekega roba igre, ki pa ne pomeni (psihološke) neresnice, temveč (ontološki) izbris vsake resnice.

Druga kategorija je zavest o tem, da je igra mogoča samo do trenutka, ko je v razmerje vključen nekdo, ki ne ve, da drugi (ali druga dva) pred njim igra(ta). Mimogrede: ta kategorija je modernistična, postmodernizem uvaja situacijo, ko je igra stanje sveta, družba spektakel, razmerja v njej pa določena z uprizarjanjem. V resnici Möderndorferjev odnos do igre v najintenzivnejših trenutkih drame sega čez modernistično paradigmo: vsi igrajo drug pred drugim in vsi to vedo, pa vendar uroka igre nihče ne prekine; postmodernističen (in postdramski) pa je tudi moment vdora gledalca v dramsko strukturo (ali na oder) in koncept "igre z resnico". – Edini, ki ga iz sistema igre lahko deloma izvzamemo, je Niko, zlorabljen, "nedolžna" žrtev. A, kot rečeno, samo deloma: tudi Niko se ustrezno vživi v vlogo gledalca, soigralca obeh protagonistov, tudi Niko v trojnem odnosu odigra svojo družbeno vlogo in jo celo do neke mere instrumentalizira. Težko bi rekli, da je Niko edina in nedolžna žrtev surove družabne igrice obeh zakoncev; nekoliko drugačen pogled nam namreč kot resnični žrtvi pokaže Marto in Jurija, ki sta obsojena na igro v nedogled, Nika pa kot "zmagovalca", ki je za svoj "greh" kaznovan, vendar se izmakne Martini in Jurijevi usodi večnih igralcev.

Dramatični vrhunec *Spalnice* je trenutek, ko Jurij postane nasilen; če smo čisto natančni, nasilje v igro uvedeta najprej Niko in potem še Marta z udarcema s steklenico šampanjca po Jurijevi glavi. Ali se nasilje in igra

izključujeta oziroma ali kri v prizoru pomeni ukinitve vsake možnosti igre, resnico kot tako, čisto, "krvavo" resnico? Nikakor, igra se odvija tudi v surovem svetu, ki kaže nedvoumne znake resničnosti: kateri znak resničnosti (življenja) je bolj nedvoumen od krvi? Pustimo ob strani dejstvo, da je gledalec (ta četrti protagonist igre) navajen, da na odru gleda samo gledališko kri (razen v bodiartističnem performansu; ali pa je prava kri na odru nehotena): to je trenutek, ko se igra in resničnost v neki točki stakneta; ne gre več za vrh kot stožčasto "konico" igre, kjer se ta "zakotali" v polje resničnega, temveč za neki ontološki zasuk, vrtljaj, *spin*, v katerem se bivanje kot tako zamegli, čas podaljša ali celo ukine, telo pa ostane brez sape, na milost in nemilost prepuščeno nadaljnjemu poteku predstave oziroma življenja, kamor se v tem hipu predstava zareže, kamor vdre.

Möderndorfer Jurijevo nasilje nadgradi še z neko, na videz nedolžno, v resnici pa veliko bolj kruto "metodo" igre, ki se manifestira v njegovem verbalnem, psihološkem in fizičnem znašanju nad Nikom. Jurij se namreč na Nika nanaša, kakor bi ta bil nekdo drug, točneje celo nekdo tretji. Jurij torej nenehno producira tretjega kot naslovnika svoje aktivnosti, svojega "nasilja". To je tretji, ki prevzema vlogo žrtve, to ni drugi, ki stoji pred njim kot vloga, ali, točneje: to je natanko ta, ki stoji pred njim, vloga, ne pa tisti "resnični" Niko ("... i ništa", kot se večkrat poigra z njegovim imenom). Jurij tukaj izreka zagonetno resnico o Nikovi pravi identiteti, ki je spremenljiva, zamenljiva, tranzitivna, drseča, Nika kot Nika v resnici ni (na kar namiguje že njegovo ime), je samo poljubno zaporedje vlog, ki jih prevzema, oziroma še huje: ki mu jih nadevajo drugi, konkretno Marta in zlasti Jurij. Resnica o Niku je, da ga ni, in edino vloga, ki mu je zaupana in jo, če smo čisto pošteni, odigra najslabše od vseh, mu omogoča, da je. A kaj? Kdo? Preprosto vloga, emblem neskončne igre, ki je ne obvlada in v kateri je sam kot nenehno drseči, prozorni identitetni nosilec obvladan, premagan. Jurij se v svojem nastopu igra z robovi, z robovi igre in resnice, vloge in identitete, celo bivanja in nebivanja (grožnja z – nenabito – pištolo). Igre ne jemlje kot (psihološki) alibi, opravičilo, da lahko izreče resnico, igro jemlje kot hojo po robu, da lahko – in tu smo najbližje njegovemu pravemu dejanju – dokončno penetrira, vdre, se vsadi v človeško bitje kot tako. Jurij je nosilec, režiser igre v spalnici, njen junak, samo na videz žrtev, a v resnici njen kruti, ultimativni "terminator". Jurij zanika Nika kot človeško bitje, do neke mere zanika tudi Marto, čeprav se na (arbitrnem) koncu izkaže, da sta v igri enakovredna; a do neke prelomne točke tik pred koncem je Jurij nevarni in zlovesči agresor, sam resnični ("državni") terorist, ki pozna vse zakonitosti igre kot igre,

vendar jih uporablja zato, da z njimi dokončno zatre, eliminira druge(ga). To je grozljiva resnica *Spalnice* in tu se Jurij izkaže kot značilni eksponent družbene anamneze, ki jo v drami poda Möderndorfer: smo v “svetu, ki se potaplja v drek”, v visokem, surovem kapitalizmu, zaznamovanem s terorizmom, z desničarskim rasizmom in vsakršno diskriminacijo drugačnih, vse to pa vdira tudi v naše spalnice in načenja naše medsebojne odnose, našo intimo, ki zdaj ni več to, prostor nedotakljivega, temveč je podvržena različnim zunanjim, javnim “dotikom” in je zato že zdavnaj postala predstava: edina – naj se to sliši še tako paradokсно – resnična predstava, ki nam je še ostala.

Möderndorferjeva *Spalnica* tako iz skrajno zasebne spalne sobe naredi javni prostor vsem na očeh, priložnost za razkritje resnice spremeni v parado igre kot edine resničnosti, intimno erotično igro pa avtor izpiše kot brezkompromisno družbeno dramo, ki razkriva vsa zapletena razmerja sodobnega sveta.